18. YÜZYILDA KLASİK MESNEVİDE DEĞİŞİM VE SÜRERLİK BAĞLAMINDA ŞEYH GÂLİB'İN *HÜSN Ü AŞK*'ININ "IŞKNÂME" OLARAK KURGUSU

Nuran TEZCAN*

18. Yüzyıla kadar mesneviye genel bakış

Hikayeden ahlaki ve didaktik konulara kadar değişik içerikli metinleri kapsayan mesnevi türünün Divan edebiyatında gazel, kaside paralelindeki edebi amaçlı mesnevileri, Türk-Osmanlı edebiyatının değişim ve dönüşüm süreçlerinin en somut olarak yaşandığı ve görüldüğü eserlerdir. Edebi amaçlı mesneviler, gazel ve kasideden farklı olarak duygu ve düşüncenin bir hikaye sarmalında dile getirildiği metinlerdir. Hikaye ise kurmaca demektir.

14. yüzyılda Farsçadan çeviri olarak başlayan Türkçe mesnevi edebiyatı hikaye kurmacasını hazır olarak buldu. Nizâmî'nin hamsesi aşk hikayesi (*Husrev u Şîrîn*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Heft Peyker*) tarihi hikaye (*İskendernâme*) ve ahlaki hikayeden (*Mahzenü'l-esrâr*) oluşur.

Bir yandan başta Nizamî olmak üzere büyük üstadların fikirlerini öğrenmek öte yandan "Türkî" dilde edebiyat yaratmak amacıyla Anadolu'daki Selçuklu sarayının Farsça edebiyatına başkaldıran Beyleri, şairlerini Fars edebiyatını "Türkî dile" çevirmeye yönelttiler. Anadolu'daki Türkî edebiyat Farsçadan mesnevi çevirileri ile başladı ve bunun üzerine gelişti.

Bilindiği gibi 14. yüzyılın başından itibaren Farsçadan genişletilmiş çeviri olarak "Türkî" dilde 5- 6 bin beyitlik mesneviler yazılmıştır. Bunlar genellikle aşk mesnevileridir ve daha dar anlamda da şehzade aşk mesnevileri, *ışknâme*lerdir. Nizâmî'nin *Husrev u Şîrîn*'i (*Ferhâd u Şîrîn*) bunun ilk modeli olarak karşımıza çıkar. Beylikler döneminde *Husrev u Şîrîn*'in yanısıra, hangi eserin çevirisi olduğu bilinmeyen, ancak şairlerin Farsçadan çevirdiklerini ya da buldukları bir hikayeyi daha güzel yazmak için kaleme aldıklarını söyledikleri *Süheyl ü Nevbahâr*, *Işknâme*, *Hurşîdnâme* yazılır. Bunların çeviri olup olmadıklarını saptamak mümkün olmamakla birlikte Fars edebiyatında ortaya konmuş olan *ışknâme*lerin (aşk mesnevileri) tam paralelindedir. Bu dönem şairlerin çok iyi Farsça bildiği, ama Türkçe yazdığı bir dönemdir.

II. Murad döneminde Şeyhî'den (1431) "Hamse-i Nizâmî gibi bir kitap" yazmasının istenmesiyle[1] mesnevi edebiyatı bir dönüm noktası yaşar; Fars edebiyatını anlamak, öğrenmek sürecinden onunla boy ölçüşmek sürecine girer. Şeyhî'nin Nizâmî'den çevirdiği *Husrev u Şîrîn* (1421) mesnevisinin dili önceki mesnevilerden bariz bir Farsçalaşma ile ayrılır. Aslında Şeyhî iki mesnevisi ile edebiyatta yerini alır. Birisi patronajın kendisinden istediği *Husrev u Şîrîn* mesnevisi, diğeri ise patrona hitaben yazdığı *Harnâme* mesnevisidir. *Harnâme* yalın Türkçe ile, yani beylikler dönemi mesnevilerinin dili hatta telif mesnevi olması

* Bilkent Üniversitesi

1 Timurtaş, Faruk K., *Şeyhî ve Husrev u Şîrîn'i. İnceleme-Metin* 1980. 106.

dolayısıyla onlardan da daha Türkçe bir dille yazılmış bir şikayetnâmedir; kurmacası da şairin kendisine ait olan mesnevidir. Buna karşılık, Şeyhî'nin birçok ekleme-çıkarma ve değiştirmeler yaptığı[2] *Husrev u Şîrîn* mesnevisi ile 14.yüzyılın "Türkî" edebiyatı, şairin kurgudan çok dil ve üslubu ile yetenek gösterdiği bir Farsçalaşmaya doğru makas değiştirir. Bundan sonra mesnevi edebiyatının hedefi Fars edebiyatında yazılmış olan her konudaki mesneviyi "Rûmiyâne câme" giydirerek genişletilmiş çeviri yoluyla edebiyata kazandırmaktır. Çünkü patronajın hedefindeki sanat hedefi Farslarla boy ölçüşmektir.

Örneğin 16. yüzyılda Lâmiî (ö. 1532) yaklaşık 10 mesnevi ile edebiyatı konu yönünden zenginleştirken amacı Câmî-i Rûm olmaktır. Ve bu mesnevileri yazarken aynı zamanda Farsların yazdığı mesneviyi onlardan daha güzel yazma; hatta Farsların Osmanlı şairlerinin dil ve üslubu karşısında kendi yazdıkları mesnevileri beğenmeyip yakacakaları iddiasındadır. Tabiî bu madalyonun bir yüzü, daha doğrusu ön yüzü, çünkü alttan alta bu genişletilmiş çeviri edebiyatını sorgulayan şairlerin de olduğunu görüyoruz. Bu tür mesnevi yazmayı "tercümecilik" olarak adlandıran, eleştirip kınamaya kadar götüren Tâcîzâde Cafer Çelebi (ö. 1515) telif mesnevi yazmak (*icâd etme gücü*) iddiası ile *Hevesnâme* adlı sergüzeştnamesini yazar (1493).[3] Onu telif mesnevileri ile Taşlıcalı Yahya (ö. 1575) izler. Ancak 17. yüzyılın başında mesnevi edebiyatı çok iddialı bir çıkışla yeni bir dönemeç yaşar.

Nevîzâde Atayî'nin (ö. 1635) hamsesi klasik mesnevide yeni bir başlangıç yaratır. Atâyî, özetle 'Osmanlı her alanda güç göstermiştir. Fakat mesnevi konusunda Farsları geçememiştir. Bunu başarması gerekir" düşüncesindedir.[4] Mesnevilerinin *sebeb-i telifleri*, birbirini tamamlayan ve Osmanlı edebiyatının yeni iddiasını ortaya koyan tek kişilik bir manifestodur. Bu manifestonun hedefi mesnevide " tercümecilik"in aşılmasıdır. Dostlarının kendisinden "şîve-i Husrevi unutturmayacak *mustakil bir mesnevi*" yazmasını istediklerini vurgulayan Atâyî, aynı zamanda "*kişinün mülki gerekdür ma'nâ*" diyerek gerçek sanat gücünün özgünlükte yattığının bilincindedir.[5] Bu amaçla konusu ve kurmacası telif olan

---

[2] Age. 133-139

[3] Sungur, Necati. *Tâcî-zâde Cafer Çelebi. Heves-nâme* (İnceleme-Tenkitli Metin). 2006

[4] *Ki mevzû' şi'r oldı mahbûb u mey /Hitâbât-ı sâkî mugannî ve ney*
Niçün itmeye bunda bir dâsitân/ Zuhûrı pesendân-ı Rûmî-zebân
İdüp mustakil ya'nî bir mesnevî / Unutdurmaya şîve-i Husrevi
Husûsâ bu ma'nâ bulupdur sübût / İder bahs iden mülzem olup sükût
Ki medh ü tagazzülde Rûmî kalem / Olup gâlib-i sâhirân-ı 'Acem
Çu şemşîr-i hûn-rîz-i 'Osmâniyân / Zuhûr itdi rüchân-ı Türkî zebân
Ve lîkin kalup şîve-i mesnevî / Sözi anda A'câmın oldı kavî
Dinilseydi bir nazm-ı güher-nisâr / Ki her beyti bir müfred-i rüzgâr
Olup hamse-âshâbına pençe-tâb / Virilseydi âlâya tenhâ cevâb
Şarâb olsa mazmûn câm sühân / Kesel geldi zîrâ ki efsâneden (*Sâkînâme* 3131/ 213a; 2520/230b; bkz. Tezcan, Nuran. "Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü". *Doğu Batı* - Osmanlılar II.58.

[5] *Didiler söylemeyüp bize kitâb / Tercümân olsa biri virse cevâb*
Nice ansun siyâh-ı hâme / Bu 'Acem şu haste-rûy hâme

Sâkînâme/Âlemnümâ, Nefhatü'l-ezhâr, Sohbetü'l-ebkâr, Heft-Hân ve *Hilyetü'l-efkâr* mesnevilerini yazar. Konu ve kurmacanın telif olması doğal olarak şair yazarı masalsı mekan ve zamandan, mitolojik motiflerden İstanbul yaşamına ilişkin gerçekçi gözlemlere, Osmanlı'nın güncel sorunlarına yöneltir.[6] Bu anlayış 17. yüzyılın sonunda edebi mesneviyi bir yol ayrımına getirir. Bundan sonra klasik mesnevi ile Tâcîzâde Câfer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si ile başlayan ancak geri planda kalan mahalli mesnevi tarzı edebiyatta paralel bir çizgi oluşturur:

1) Klasik mesnevi: Nâbî'nin (ö. 1712) *Hayrâbâd*'ı. Fars edebiyatının klasik bir mesnevisi olan Attâr'ın *İlâhînâme*'sindeki aşk hikayesinden yola çıkan Nâbî, bu hikayeyi çevirip yeni bir kurmaca ile uzatarak başka bir hikayeye dönüştürmüştür. Bir yandan çeviri ve özgün kurmaca içiçedir; öte yandan *İlâhînâme*'deki ideal aşk hayatın içindeki aşka dönüşmüştür ve evlenme ile biter.

2) Mahalli mesnevi: Bosnalı Sâbit'in (ö. 1691) mesnevileri. "Tercüme" olmayan telif mesnevi yazma yolunu seçen Bosnalı Sâbit, bir anlamda Atâyî'nin tarzını benimsemiş, hatta onun gibi hamse yazmak istemiştir, ancak 4 mesnevi yazar: Konusunu günlük hayattan alan ve kurgusu kendisine ait olan *Derenâme, Berbernâme* mesnevileri ile klasik aşk mesnevisi tarzında evlenme ile bitmeyen ideal aşk hikayesi *Edhem ü Hümâ* mesnevisi. Ayrıca bir anlamda Nevîzâde Atâyî'nin *Sâkinâme*'sine karşılık gelebilecek olan Prekop zaferini anlatan *Zafernâme* mesnevisi.

Hem mahalli, hem de klasik tarzda kalem gücü gösterme gereğini duyan Sâbit'in *Edhem ü Hümâ*'sı klasik mesnevinin ölçütleri içinde güçlü bir kurgu yaratamamıştır. Buna karşılık mahalli tarzda yazdıkları kurmaca olarak basit olsa da konusunun ilgi çekiciliği dolayısıyla öne çıkmıştır. Konusunu günlük hayattan alan *Berbernâme*'de bir berber çırağı olan Ali'nin bir müşterisi tarafından tuzağa düşürülme hikayesi ile *Derenâme*'de "Sözebesi" adlı kadın düşkünü bir derviş ile "Fesâd" lakaplı hoca tarafından evli bir Ermeni kadınının tuzağa düşürülmesi hikayesi traji-komik olarak işlenir. Konunun yerli olması mesnevinin dilini de Türkçeleşmeye götürmüştür. Dil Türkçeleştikçe sanat gücü bir yandan deyimlerle, öte yandan ikili anlama gelip müstehcen anlama da gönderme yapılan kelime oyunlarıyla yaratılmış; hikaye aynı zamanda mizahileşmiştir. Böylece klasik edebi dile konuşma dilinin

---

Anı ol tarz-ı mükellef bilüp / Eyleyeydi dahı mahbûb kılup

Ben didüm terceme olmaz makbûl / Tercümân olmagı kim ide kabûl

Ehl-i dil tercümeden 'âr eyler/ 'âriyet sâhibini hâr eyler

Vakf-ı ma'nâ kişiye mülk olmaz / Subhaya öyle güzel silk olmaz

Urıcak deşt-i safâ-bahşına binâ / Kişinün mülki gerekdür ma'nâ (*Sohbetü'l-ebkâr* YzA 2520/150b-151a). Bkz. Tezcan, Nuran agy 64.

[6] Kortantamer, Tunca. "17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamsesinde Osmanlı İmparatorluğunun Görüntüsü" *Eski Türk Edebiyatı Makaleler* 1993.89-150

Türkçesiyle birlikte, İstanbul külhanbeyi, mahalle takımı, semt kahvesi Türkçesi düzeyine inen bir söz varlığı girmiş; yeni bir dil ve üslup doğmuştur.[7]

Nevî zâde Atâyî, telif, özgün ve yeni konulu mesneviler yazarken Fars edebiyatıyla boy ölçüşmek iddiasındadır. Sâbit'in ise böyle bir iddiası yoktur. O doğal çevresindeki olaylardan, değer yargılarından, günlük mizah ve bakış açılarından yola çıkar. Onun iddiasızlığı, aynı zamanda bu dönemde Osmanlı patronajının, dolayısıyla edebiyatın da böyle bir iddiasının kalmamasının sonucudur. Patronajın belirleyiciliğinin kalkması ile birlikte klasik mesnevinin kalıplarının baskısı da ortadan kalkar. Bu bir yandan, klasik aşkın sunduğu modeli, kendi hayatında bulamayan, günlük hayatla bağdaşmayan, klasik aşktan yorulan şairin kendi kurmacasını yaratmayı seçmesine de yol açar.

Mahalli edebiyatla birlikte bariz bir müstehcenlik de dikkati çeker. Bu aslında ataerkil toplumun edebiyatında var olan; ancak klasik ölçütler dolayısıyla öne çıkmayan müstehcenliktir; yani büsbütün yeni bir durum olmayıp klasik baskısının kalkmasıyla açığa çıkan müstehcenliktir.[8]

Aslında 17. yüzyılda özellikle "hikaye" mahallileşmiştir. Nitekim Nergisî'nin hikayeleri de iki erkek kahraman arasında yaşanan ya da Rum kızına duyulan aşk hikayeleridir.[9] Nergisî'nin hikayelerinde aşk, mutsuz sonla biterken Sâbit'te kadın ya da erkek kahramanı tuzağa düşürerek elde etme yoluyla "gayri ahlaki" olarak yer alır. Yaşanan toplumdan yansımalar olan bu mahallileşme, edebiyata aynı zamanda gerçekçiliğe giden yolu açar. Bu hikayelerde hayatın içindeki kadın edebiyata girer. Çünkü bu kadın klasik aşk mesnevilerinde olduğu gibi stereotip olmayıp şairin çevresindeki, hayatın içindeki kadındır. Edebiyata gerçek kadın girerken bu kadının müslüman değil, Ermeni ya da Rum kızı oluşu da dikkat çekicidir. Önceki klasik hikayelere göre çok zayıf bir kurmaca, daha çok kelime oyununa dayanan teşbihler ve günlük dile hatta argoya inen söz varlığı bir anlamda klasik dönemin mesnevilerinin soluğunun kesildiğini gösterir.

18. yüzyıl böyle bir başlangıçtadır...

18. yüzyılın başında yaşanan Lale devrinin patronu III. Ahmed'e (1703-1730) ve Damat İbrahim Paşa'ya kendi döneminin duygusallığını anlatan şiirler yetmektedir. Patronaj edebiyatta hedef gösterme yerine tarih ve bilim eserlerini tercüme ettirmeye yönelmiştir. Osmanlının entellektüel gücü için, içinde Almanca, Flemenkçe, Yunanca, Latince gibi dillerin

---

[7] Karacan, Turgut, *Edhem ü Hüma (Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi NO: 1620)*. Sivas 1990; *Sâbit Derenâme (Ya da) Hâce Fesâd ve Söz Ebesi*. Sivas 1990; *Zafernâme* Sivas 1991; "Bosnalı Sâbit'in Berbernâme'si". *Çevren Dergisi* – Priştine. no. 76. 1990. 37-44.

[8] Klasik aşk mesnevilerinde aşkın yüce bir duygu olduğu ve şehvetten sakınılması yönünde uyarmalar bulunmasına karşın edebiyatın içinde müstehcenliğin var olduğunu gösteren metinler bulunmaktadır. Nevîzâde Atayî'nin *Nefhatü'l-ezhâr* ve *Sohbetü'l-ebkâr*'ındaki birçok hikâye bu edebiyattaki müstehcenliğin boyutunu gösteren örneklerdendir ve âdetâ *Şevk-engîz*'in öncelidir. Ayrıca mahalli mesnevileri yazan şairlerle klasik tarzda yazanların toplumsal statüleri arasında fark yoktur.

[9] Selçuk, Bahir. *Nergisî. Meşakku'l-uşşâk (İnceleme-Metin)*. 2009.

de olduğu eserlerden tercümeye ağırlık verilmiştir. Patronaj, yenilik yapmanın kaçınlamazlığının farkına varmıştır.

Böylelikle 18. yüzyılın başında hem patronaj düzeyinde, hem de edebiyat düzeyinde Fars hedefi kalkmıştır. Ancak Fars edebiyatından içselleştirilen dil, üslup, estetik anlayış ve dünya algısı ile bir Osmanlı edebiyatı vardır.

18. yüzyıl, Fars edebiyatı karşısında zamanla komplekse dönüşen mesnevi alanında "tercümecilik"in tamamen bittiği bir yüzyıldır. "Tercümecilik"in bitmesi demek yazarın kurgusunu kendisinin yarattığı, kendisinin yarattığı oranda da özgünleşip yazarlık gücü kazandığı, bu oranda da hayata topluma, insana yöneldiği bir döneme geçiştir. Başka bir söyleyişle şairin sanat gücünün, dil ve üsluptan kurmaca yaratmaya döndüğü; ya da şairin yazarlaştığı bir yüzyıldır.

Bu döneme damgasını vuran üç mesnevi görüyoruz: Şeyh Gâlib'in (1799) *Hüsn ü Aşk*'ı, Sünbül-zâde Vehbî'nin (1809) *Şevkengîz*'i ve Enderunlu Fâzıl'ın (1809) *Defter-i Aşk*'ı. Bu üç mesnevi de 18. yüzyılın sonlarına doğru ve birbirlerine yaklaşık bir zaman diliminde 1783-1797 yazılmışlardır. *Hüsn ü Aşk*, klasik aşk mesnevisi çizgisini sürdürürken; *Şevkengîz* ve *Defter-i Aşk* mahalli aşk mesnevisi olarak karşımıza çıkar. Bu üç mesnevide değişen ve süren nedir?

Görünüşte klasik ve mahalli olarak kolayca bir ayrıma gidilmekle birlikte aslında bu üç mesnevi de genel anlamda klasiği dönüştürerek klasiğin içinden çıkmışlardır. *Hüsn ü Aşk*, klasik ideal aşk mesnevisini yeniden üretmiştir; yani klasiğin içinden yeni klasiği yaratmıştır. *Şevkengîz* ve *Defter-i Aşk* ise klasiğin içindeki mahalliden yeni mahalliyi yaratmışlardır. Başka bir deyişle *Hüsn ü Aşk*, şehzade *ışknâme*lerindeki kurguyu esas alarak yeni motiflerle kurgulanmış; ideal aşkın gereği tasavvufi unsurlara da çağrışımlanacak şekilde yeni/özgün, telif bir kurmaca aşk hikayesi ortaya konmuştur. *Şevkengîz* ve *Defter-i Aşk* klasik edebiyatın içinde baştan beri var olan ve yapısı gereği mahalli ve telif olan *şehrengîz* türünün biçim ve içerik olarak değişiminden ortaya çıkmıştır. Klasik mesnevi yani *Hüsn ü Aşk*'ın hırslı, eleştirel ve iddialı çıkışına karşılık; mahalli tarz mesneviler iddiasızdır.

Sünbül-zâde Vehbî'nin *Şevkengîz*'inin (1789-1797-779 beyit) daha adı klasik tür *şehrengîz*le (şehri karıştırp coşturan) kendini birleştirir. Bu noktada Bahadır Sürelli'nin "XVIII. Yüzyılda Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i" başlıklı tezini özellikle anmak isterim.[10] Sürelli, bu tezinde bir yandan 18. yüzyılda *Şevkengîz*'le edebiyatta yaşanan değişimle, mimarideki barok değişim ve sanatta müstehcenliğe yönelim arasında parallellikler saptamış, öte yandan *Şevkengîz*'le klasik dönemin *şehrengîz* ve *münâzara* türü arasındaki benzerlik ve ayrılıkları karşılaştırmıştır.

*Şehrengîz*lerde bilindiği gibi belli bir şehrin çarşı esnafı delikanlıları, şehrin güzelleri olarak 4-5 beyitlik mesnevi tarzında yazılmış şiirlerle tasvir edilir. Şair bu tasvirleri

[10] Sürelli, Bahadır. XVIII. Yüzyılda Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü 2007.

delikanlıların ürettikleri sanatın araç ve gereçleriyle teşbihlendirerek onları görünüm, güzellik ve aşk etkileriyle dile getirir.

Bir *şehrengîz*de ortalama 30 kadar güzelin tasviri yer alır ve divan şiirinin klişe estetiği ve mazmunları içinden anlatılan bu güzeller bir yandan tip özelliği taşırken, meslek adları ile birbirinden ayrılırlar, kimi zaman (daha çok gayri müslimlerin) adları verilir. Buna karşılık *Şevkengîz*'de kurmaca iki tip vardır. Bunların biri "zen-perest", diğeri ise "mahbûb-perest"tir. Toplumda var olan her iki tip, giyim kuşam ve davranışları, cinsel tercihleri doğrultusundaki karakter yapıları ile tasvir edilirler. Bu tasvirlerde onların tip özellikleri üzerinden teşbihler yapılır. [11] Bu açıdan *şehrengîz*deki güzel tasviri anlayışı sürerken, *şehrengîz*den bu iki tip arasında anlatıcı tarafından yürütülen tartışma ile ayrılır. Yani *zen-perestlik* mi, *mahbûb-perestlik* mi? Bu da *Şevkengîz*'i klasiğin başka bir türü ile yani münazara ile birleştirir.[12] Klasik münazara *beng ü bâde, rind ü zâhid, kahve vü bâde, gûy u çevgân* gibi şaire genel geçer bir konuda fikir jimnastiği yapma olanağı veren metinlerdir. Buradaki tartışma ise Osmanlı edebiyatında ilahiden şeheviye kadar geniş bir yelpazade yer alan aşkın şehevi boyutu toplumsal ortamda tartışılır. Âdetâ şair, insanın toplumsal baskı ile yaşadığı aşk çıkmazını toplumsal ortamda tipler üzerinden tartışmaktadır.[13]

*Şehrengîz*ler şaire çevrelerinde gördüğü insanı anlatırken klişe estetiği meslek dünyasının kelimelerini kullanarak yeniden üretme ve böylelikle sanat gücü gösterme alanı yaratır. Bu bakımdan şaire için özgün teşbih yapma olanağı veren metinlerdir. *Şehrengîz*lerde müstehcenlik öne çıkmazken klasik edebi dil ve estetik kalıp baskındır. Mahalli olmakla birlikte edebi amaçlı metinlerdir. *Şevkengîz*'de, şairin kendi toplumundaki bir gerçekliği kurmacalaştırmaktan ötürü, burada da konuşma diline dayalı hatta argoya varan günlük konuşma kelimeleri ve deyimleri ile Farsça teşbih ve terkiblerle özellikle kelimelerin ikili anlamına gönderme yapan *iham* ve *cinas*larla mahalli yani Osmanlıya özgü bir edebi dil yaratılmaktadır.

Şevkengîz'de bariz bir müstehcenlik vardır. Baştan sona yer, eşya ve şahıs adlarından özellikle erotik telmih ve teşbihlere dayanarak sanat yapılmakta, ataerkil toplumun müstehcen kültürünün boyutunu gösteren bir hazine sunulmaktadır.[14] *Şevkengîz* her iki kahramanın aşk çıkmazında bir şeyhe giderek danışmaları bölümü ile biter. Bu hem *şehrengîz* hem de münazara türü ile paralellik gösterir, *şehrengîz*lerde şair aşktan anlamayanların yanlış yorumlarını önlemek ya da bu tür aşkı tasvip etmeyenlerin ayıplamalarından sakınmak; ya da güzel tasvirlerine dayanan aşk duygusuna düşünsel bir boyut katmak için

---

[11] Age. 56-63;63-66;70-71;79-81 ve metin 88-140.

[12] Age. 81-85

[13] Sünbülzâde Vehbî'nin eserleri ve divanındaki gazelleri üzerine özgün değerlendirmeler yapan Gibb (430-441), onun özellikle "Türk şairleri arasında gözlemlerine dayalı şiirler yazan ilk şairlerdendir; meselâ caddede yürüyenbir kız onun şiirinin konusu olur ve o bu durum dolayısıyla aklına gelen düşünce ve hayalleri şiirleştirir. Sara adında bir kadın Sırbistan'ın Nisse yakınlarındaki bir Türk kampına bir istekte bulunmak üzere gelir; Vehbî bu kadını görür, beğenir ve bu olayı hemen şiirleştirerek *Divân*ına alır". Gibb, E.J.W. *Osmanlı Şiiri Tarihi*. Çev. Ali Çavuşoğlu. 1999. III-V. 440-441.

[14] Agy.79-81 ve metin 88-140.

tasavvufi bir *hâtime* ile eserini bitirir. Münazaralarda da tartışanların sonunda çözüme varmak için onları ortak doğruda buluşturacak olan bir mercie başvurmaları doğaldır. *Şevkengîz*'de edebiyatın bu iki amacı birleşmiştir.

Şevkengîz'de *zen-perest* tipi üzerinden dolaylı olarak müslim ya da gayri müslim olduğu söz konusu olmaksızın gerçek hayattaki kadın edebiyata girer. Bu kadın beşeri aşkın kurgulandığı şehzade aşkı vb. mesnevilerdeki kadın kahramanın uzak bir tarih ya da ülkedeki sultan kızı klişe bir kadın olmasından farklı olarak şairin kendi çevresindeki, toplumundaki kadının gündeme gelmesidir. Edebiyatta Sâbit'le kırılan bu tabu *Şevkengîz*'le bir adım daha ileri giderek, klasik edebiyatın dışladığı kadının varlığını dolaylı olarak gündeme getirmektedir; örneğin 16. Yüzyılda Taşlıcalı Yahya'nın *Şâh u Gedâ*'sında daha sonra Nevîzâde Atâyî'nin *Heft peyker*'inde dışlanan kadın aşkının sosyal ortamda kabulüdür. Enderunlu Fâzıl'ın *Zenânnâme*'si de 18. yüzyılda kadının edebiyatta yer alışını pekiştirmektedir.[15]

Enderunlu Fâzıl'ın *Defter-i Aşk*'ı (438 beyit) ise başından geçtiğini söylediği dört aşk olayını yazdığı bir mesnevidir. Enderunlu Fâzıl'ın eseri üzerine ilk önemli değerlendirmeler Gibb'in edebiyat tarihinde bulunmaktadır (417-427). Yakın dönemde Selim S. Kuru dikkatli bir inceleme ve değerlendirme ile *Defter-i Aşk*'ın metnini yayınlamıştır.[16]

Kuru, incelemesinin daha başlığında "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i nev icad'.... diyerek bu mesnevinin klişenin kalıbında kurgulandığına dikkat çeker. "Fazıl Bey"in özyaşamöyküsel aşk hikayelerini klasik mesnevinin kalıpları içinde nasıl kurguladığını irdeleyerek ortaya koyar. Kuru, buradaki "biçim"le bazı değişimlere (*tevhîd, münacaat, na't*ın bulunmaması) rağmen hem bir mesnevi yapısı olarak (besmele ile başlayan *der târif-i Âşık, Duâ-yı pâdişâh-ı islâm, İbtidâ-i manzûme* gibi bölümlerin yer alması), hem de erkeklerarası aşk hikayelerinin anlatıldığı içerik olarak (Allah ve güzellik; oğlan ve Allah güzelliği; aşk ve güzellik ilişkisi üzerinden mecazi aşkın, yani oğlan aşkının rolüne yönelmesi ve mecazi aşkın tensel aşktan farkının belirtilmesi) anlaşılması gerektiğine dikkat çeker. Asıl içerikte klasik tasavvufi aşk anlayışının içine bireysel aşkın yerleştirilmesiyle mesnevinin nasıl iki eksen üzerinden kurgulandığını irdeler. Böylece bireyin yaşadığı aşkın tasavvuf filozofisi içinde Allahla ilişkilendirilip şairin kendi hayat deneyimiyle mecazî aşktan hakiki aşka yöneldiğini

---

[15] *Zenânnâme* (1100 beyit) çeşitli milletlerin (Anadolu kadınlarından İstanbul kadınlarına, İran, Rum, Çerkez ve Gürcü, Yahudi, Ermeni ve Rus) kadınlarını güzel ve çekici olup olmadıklarını vurgulayarak önyargılı değerlendirmelerle tasvir eder. Kadınlar hamamı ile mahalle baskınını anlatan bölümlerin yer alması metni ayrıca ilginç kılmaktadır. *Hûbânnâme* (796 beyit) güzellik kavramını tasavvufi boyutuyla irdeleyerek (felsefi düşünmenin paradigması olan tasavvuf çerçevesinde güzellikten söz etmeyi legalize etmek amacıyla) başlayıp çeşitli milletler hakkında önyargılara dayanan değerlendirmeler ve o milletlerin coğrafyaları hakkında bilgiler vererek Hindistan'dan Yeni Dünya'ya (Amerika) kadar erkek güzellerini özellikleriyle tasvir eder. Her iki eser, önyargılar içermekle birlikte çeşitli milletlere mensubiyeti dolayısıyla "insan"ın çeşitliliği ve coğrafyanın genişlemesi ile dikkat çekicidir.

[16] Selim S. Kuru "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i Nev-icad': Enderunlu Fazıl Bey ve *Defter-i Aşk* Adlı Mesnevisi" *Şinasi Tekin Anısına "Uygurlardan Osmanlıya"*. İstanbul 2005. 476-506.

gösterir: "... Fazıl'ın eserinde aşk mesnevilerinin temelindeki mecazî aşk yoluyla İlâhî aşka ulaşma izleğini kendi yaşam öyküsüyle birleştirerek Osmanlı anlatı sanatı geleneğinin bu en popüler türüne yeni bir nefes üflemektedir."[17]

Fâzıl, önce Hazineden bir oğlan, ondan sonra Süleyman adında bir oğlan, daha sonra Şehlevendim dediği hanende ve en son olarak da, saraydan çerağ edildikten sonra tanıdığı rakkase çingene İsmail'le olan aşklarını anlatır. Dört aşkı da hicranla biter, dört aşığı da vefasız çıkar. Âşık olmak ona ne kadar heyecan verirse maşuklarının onu terketmesi de o kadar ızdırap verir. Son aşkı çingene çengi İsmail'in, bir gün büyük bir düğünle evlenmesi Kuru'nun da belirttiği gibi ona büyük bir hayal kırıklığı yaşatır. Fâzıl Bey, bu düğünden altı yıl sonra (1790) arkadaşlarıyla Haydarpaşa'ya manzara seyretmeye gittiğinde bir ayı oynatıcısına rastlar. Bu çirkin yüzlü "kıpti"nin yıllar önce aşkıyla yandığı, âşıklarının yalvarmalarına aldırmadan evlenip kadın aşkını, cinsel aşkı tercih etmesinin onu ne hale getirdiğini görüp, kendisi açısından derin bir hayıflanma içine düşer; büyük bir hayretle susar. Kuru, bunun Fâzıl Bey'in kurmacasının en vurucu noktası olarak saptayıp onun *mecâzî aşk*ın geçiciliğini, *hakîkî aşk*ın yerini tutamayacağını kendi hayat deneyiminde gösterdiğini ortaya koyar. Bu kurgulama aynı zamanda Fâzıl Bey'in sarayın kapalı dünyasından dışarı çıkıp sokaktaki hayatın içinde kurgulanmasıyla da paralellik gösterir. Sokaktaki hayatta *mecâzî* yani dünyevî aşk onu *hakîkî aşk*ı yeniden kavramasına olanak verir. Bu yolla gerçek hayatla, bireyin hayatı ile tasavvufu bütünleştiren bir kurmaca yaratır ki gerçekten özgün bir kurmaca olarak karşımıza çıkar. Fâzıl yaşadığı vefasız aşklar, *mecâzî aşk*ın ona yaşattıkları, karşısında susar; *hakîkî aşk*ı kavrar; kurmacasını âdetâ okuyucunun bu sonucu çıkarmasına bırakarak sonlandırır. Özetle edebiyatın ve kültürün içinde var olanın hayatın içinden algılanması, soyuttan somuta indirgenmesi olarak karşımıza çıkar .

Kuru'nun bu önemli incelemesi *Defter-i Aşk* üzerine yeniden düşünmeme olanak verdi. Kuru'nun mesneviye "yeni bir nefes üflemek" olarak nitelediği özellik en başta klasiğin içinden yepyeni bir kurmaca ortaya konmasıyla önem taşımaktadır; bununla birlikte beraberinde başka yenilikleri de getirmektedir. Burada artık açıkça hikayenin kahramanının klasikteki klişe kahraman değil, *Şevkengîz*'deki gibi tip değil, doğrudan doğruya şairin kendisi yani birey olduğu görülür.

Fâzıl'ın mesnevisini "tarih-i nev icad" olarak nitelemesi çok hırslı bir iddia olmamakla birlikte onun yeniliğinin bilincinde olduğunu göstermektedir. "tarih" burada yaşanan hayatı ya da hayattan bir kesiti imlerken, "nev-icad" da yeni kurmacanın nitelemesi olsa gerek. Bununla birlikte "tarih"in mesnevide bir zaman farkındalığı yansıttığı da görülür. Fâzıl'ın, mesnevinin girişinde aşkın tasavvufi boyutuyla filozofisini yaparken eskilerin aşkını "temiz" bulup, kendi zamanının aşklarını "gulam-pârelik" olarak niteler (platonik aşk üstün tutlarak şehevî aşk yerilir; âşık cömerttir, alçakgönüllüdür, sevgili uğruna ölür...; zamâne âşıkları gulampâredir, kahpedir, alçaktır.... *Der ta'rîf-i Âşık* 37-67).[18] Klasik anlayışın içinde var olan bu

[17] Agy. 478

[18] Agy. 496

düşünceler, değerler ve algılar devam etmekle beraber, Fâzıl'ın "eski" ve "zamâne" âşıklarını karşılaştırması, onun bir "zaman değişimi" noktasında bulunduğunu bize ihsas ettirir.

Kuru'nun da üzerinde durduğu gibi mesnevinin dikkat çeken başka bir özelliği de Fâzıl'ın yaşadığı aşkların tam tarihlerini vermesidir, öyleki aşkının kaç ay, kaç yıl sürdüğünü, birinden ötekine ne kadar zaman geçtiğini bile belirtir (486). Böyle bir zaman algısı bir aşk mesnevi için herhalde "ilk"tir (?). Bu, edebiyatın mahallileştikçe, bireyselleştikçe aldığı bir boyut mudur; yoksa 18. yüzyıl Osmanlı toplumunda zaman ve mekan kavramlarının değişmesinin bir yansıması mıdır; belki de her ikisi! Çünkü 18. yüzyılda Osmanlıdaki değişimi "bilgi aktarımı mı, yoksa bilimsel değişim mi" noktasında tartışan Klaus Kreiser, baştan beri Osmanlıda var olan, ancak 18. yüzyılda dikkat çekici olarak sayısı artan ve cami külliyelerinde kendine özgü mimarileri ile yer bulan *muvakkithâne*lerin sayısının bir düzineye ulaştığını bildirir. Ayrıca Ebû Sehl Nu'mân Efendi'nin (ö. 1753?) Avusturyalılarla sınır mesafesi ölçümü konusunda iddiaya girmesi ve haklı çıkmasını da Osmanlıların ölçümbilim konusundaki bilinçlenmesi olarak yorumlar. Kreiser, özellikle *muvakkithâne*lerle Osmanlının 18. yüzyılda yoğun bir şekilde Avrupa bilimi ile karşılaştığını ve sayısının artışını da Osmanlının zaman kavramındaki hassasiyetinin artışı olarak vurgular. Böyle olmakla birlikte İstanbul'un çeşitli semtlerinde farklı zamanlarda ezan okunmasının kadının uyarılarına yol açması gerçeği karşısında bu hassasiyetin boyutunu irdeleyerek 18. yüzyılın "kontrol, disiplin ve rasyonalizasyon" açısından modern öncesi bir "arife" olduğunu ve bunun mühendishanelerin açılmasına kadar süreceğini belirtir.[19]

Kuru'nun da belirttiği gibi Fâzıl Bey, Enderundaki sevgililerinin, hem sarayda tanıştığı için hem de sevgili padişah ilişkisi dolayısıyla, *şehnâme*sini yazmak istediğini söyler. Bu doğal olarak şaire sanat gösterme fırsatı verir. Ancak mesnevinin kurgusu *şehnâme* olmayıp *şehrengîz* türünü çağrıştırmaktadır. Enderunlu Fâzıl, Enderunda tanıyıp âşık olduğu 22 mahbubunun olduğunu söyler. Bu 22 mahbubu tasvir etse, bu bir saray *şehrengîz*i olurdu, kuşkusuz. O bunlardan dördünü "ma'şûk-ı dîger" başlığı altında tasvir eder. Tasvirleri, kendisinin onlara âşık olma süreci ile bu aşkın bitme sürecinden oluşan bir hikayeleştirme içine yerleştirir. Aşkların yaşandığı ve "Çingene düğünü"nün geçtiği mekanlar (Edirne'den başlayarak Fener, Balat, Ayvansaray, Davutpaşa vb.) dolaylı olarak *şehrengîz* ve mekan ilişkisini akla getirmektedir. Ayrıca Enderûnlu Fâzıl'ın *Hûbânnâme*, *Zenânnâme* mesnevileri de mesnevinin mahallileşmesinde *şehrengîz* türünün önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

Mesnevi konularının mahallileşmesiyle toplumsal değer yargılarının edebiyata yansımasının boyutlarını göstermesi açısından "Çingene düğünü"nün tasviri özellikle ilginçtir. Âdetler ve insan ilişkileri, Çingene İsmail'in vefasız aşkıyla daha da belirginleşen çingenelere küçümseyici bakış açıkça yansır.

Şevkengîz'de olduğu gibi *Defter-i Aşk*'ta da *sebeb-i telif* hatta *duâ*, *naat* gibi bölümlerin olmaması şair-yazarın/anlatıcının, biçimsel yönden kendine özgü hikaye ile metinsel bir bağ kurduğunu gösterir. Fâzıl, aşk konusunda *Hüsn ü Aşk*'ta olduğu gibi hırslı ve iddialı değildir.

[19] Kreiser, Klaus. "Wissenschafswandel im Osmanischen Reich des 18. Jahrhunderts?". *Europa und die Türkei im18. Jahrhundert/Europa and Turkey in the 18th Century*. Yay. Barbara Schmidt-Haberkamp. 2011. 433-446.

Anlattığı aşk yaşantısında onu, kendi aşk heyecanı, uslanmaz gönlü karşısındaki insani zaafı ve karşılığını bulamamış insanın kırgınlık isyanı ile buluruz. Aslında burada hikayeden çok, başlayan bir aşk ve ummadığı bir anda sevgilisinin gitmesi ile ya da başka birine yönelmesiyle biten bir aşk olgusu vardır. Onun asıl başarısı tek tek hikayelerden çok, aşkın tanrıdan gelmesi, doğal ve kaçınılmaz olması ile yaşadığı mutsuz aşkların tasavvufi aşkı gerekçelendirme eksenine oturmasında yatmaktadır. Bu da gelenek ile hayat algısının nasıl bir değişim eşiğine geldiğini gösterir. Geleneği hayata uyarlayamayan, hayatı geleneğe sokamayan şair-yazarın özgün kurmaca yaratma çabalarıdır. Osmanlı şairi/yazarı klasiğin kurmacasından gerçeğin kurmacasına geçmektedir. Birey ve gerçek hayat, klasik kalıp ve estetiklerin içine girdikçe de klasik kalıp ve estetik kabuklaşmaktadır. Nitekim 19. yüzyılın başında İzzet Molla, sürgün hayatını anlattığı *Mihnet-keşân*'ında güçlü bir mesnevi yaratırken, *Hüsn ü Aşk*'a nazire olarak yazdığı *Gülşen-i aşk*'ında zayıf kalacaktır.

Şevkengîz, Defter-i Aşk, Hûbânnâme, Zenânnâme ve *Çengînâme*'nin yer aldığı baskı 1837'de toplatılmıştır. Günümüz edebiyat tarihlerinde de *Şevkengîz*, "bayağı ve iğrenç", *Defter-i Aşk* "hiçbir edebi değeri olmayan" olmayan mesneviler olarak değerlendirilmektedir. Gibb, Fâzıl'ı klasiğin sonu olarak nitelerken; aynı zamanda "tarihsel, belgesel, folklorik" olarak ilginç bulur ve özgünlüğünü "Türkün ruhu"nun yansıdığı "cesur ve orijinal" bir eser olarak görür (418;426).

Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ına gelince:

Şeyh Gâlib'i biri Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ının Attâr'dan tercüme olmasına, diğeri de kendi döneminin şairlerinin "yeni mazmun kalmadı" yakınmalarına yönelik iki eleştirisi onu *Hüsn ü Aşk* (1782-83, 2042 beyit) mesnevisini yazmaya yöneltir. Birincisini tercüme olması dolayısıyla "çalma ve hırsızlık" (205-210),[20] diğerini ise "şiirin değil, yeteneğin bitmesi" (739-755) olarak niteler. Bu iki eleştiri onu "tercüme olmayan" ama yanı zamanda "edebi ve özgün" bir mesnevi yazmaya motive eder. Özgün olmak ve kendi şairlik gücünü göstermek dolayısıyla klasik tarz ve anlayışta şiirin, yaratıcılığın bitmediğini ispatlamak ister:

Kalmadı mı neşve-i mahabbet / Pâyâna mı erdi ol hikâyet

Hîç aşkdan özge şey revâ mı / Sarf etmege gevher-i kelâmı

Dersen ki hezâr olundı tekrâr / Sahbâ-yı bakaadan olma bîzâr

diyerek üzerinde " kalem oynatılacak olan konunun aşk olduğunu, binlerce defa yazılmış olsa da onun kalıcı olduğunu, söylenecek sözün bitmediğini..." (224-229) vurgular.

Dâim bunı der ki elde hâme / Âfet bana i'tibârı amme

[20] Alıntılarda verdiğim beyit numaraları Abdülbaki Gölpınarlı yayına aittir: *Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk*. Çev. ve yay. Abdülbâki Gölpınarlı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2006.

"el[im]deki kalem daima bu sözü söyler: herkesin itibarı, takdiri bana âfettir" diyen Şeyh Gâlib, halka olan mesafesini de açıkça ortaya koyar. (218) Kendinden önce Firdevsî, Husrev ve Nizâmî, Nevâyî ve Fuzûlî ile aşk mesnevilerinin doruğa ulaşmış olduğunu; İstanbul'da da Nevîzâde Atâyî'nin (onlarla boy ölçüşmeye kalkarak) mesneviler yazmış olduğunu "ancak yaya kaldığını" belirtir (824-828).

Böylece Osmanlı edebiyatının 15. yüzyıldan başlayarak Farsça aşk mesnevilerini genişletilmiş olarak "Türkî dilde yazma" hedefinin yanı sıra "tercüme olmayan ideal aşk mesnevisi" yazma hedefi Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi ile gerçekleşir.[21] Şeyh Gâlib'in konusu belli bir aşk mesnevisinin çevirisi olmaksızın, kahramanlarını ve serüvenlerini kendisinin kurguladığı bu telif mesnevide aslında şehzade *ışknâme*lerindeki kurguyu aynen kullandığı görülür. Çünkü klasik anlayışın ideal aşkı bu kurgu ile anlatılan bir aşktır.

Bu kurgu şehzadenin doğumu, eğitimi, aşk duygusunu tanıması, âşık olması, sevgiliyi araması, sevgiliyle ilk buluşması ve hemen ardından bir ayrılık yaşanması; bundan sonra iki sevgilinin tekrar buluşmak için yola çıkmaları, başlarından geçen olaylar ve bu uğurda verdikleri mücadeleler; nihai kavuşma ve şehzadenin tahta çıkması şeklinde özetlenebilir. Bu mesnevilerde şehzade için yani tahta oturacak olan kişi için aşk duygusunu tanıması ve yaşaması, güçlü bir aşk duygusuna sahip olmasının önemi ve güzel genç kız olan sevgili uğrunda tüm zorlukları yenerek üstesinden gelmesi, zorluklar karşısında yıkılmaması, hayatın doğa ve insan eksenli zorluklarını tanıması; bu yolla kişilik kazanması ve sevgiliye kavuşan şehzadenin tahta oturmayı hak etmesi görünürde aşk odaklı, ama aynı zamanda siyasi/toplumsal boyutlu olan iki katmanlı bir kurgu içerir. Şehzadenin aşk duygusunu yaşamasında kadın kahramanın önemli bir yeri vardır. Şehzade âdeta kadın kahraman tarafından sınava tabi tutulur. Şehzadeyi sınava tabi tutan kadın kahraman şehzadeden daha güçlü ve yeteneklidir. Aynı zamanda sultan kızı olmak dolayısıyla şehzade ile aynı statüde olan kadın kahraman, yardım ve destekleriyle, hayattaki zorluklardan habersiz ve deneyimsiz olan dolayısıyla saf ve beceriksiz olan şehzadeyi tahta taşır. Şehzade *ışknâme*leri şehzadenin saraydaki bilgi eğitiminin, aşk uğruna/sevgiliye kavuşma uğruna yaşadığı maceralarla hayat eğitimini alması ve taht ulaşması ekseninde ağırlık kazanır.[22]

[21] Tezcan, Nuran (2010) 72-73.

[22] Aşk mesnevilerinin kurgusu için bkz. Tezcan, Nuran. "Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak" Genişletilmiş İkinci basım: *Frankofoni* 23, Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı Ankara 2011.121-132.

Şeyh Gâlib, bir yandan bu kurguya sadık kalmış, bir yandan da kurguda ustaca oynamalar yapmıştır. Bunu yaparken hem daha önceki mesnevilerden benzer motifler almış, ama daha çok da bu kurguya uygun yeni motifler yaratmıştır.[23] *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin şehzade *ışknâme*leri ile karşılaştırmalı yapısında genel hatlarıyla şu paralellikler görülmektedir:

Şehzadenin doğumu

Şehzade ve sultan kızı yerine HA'ta[24] Muhabbet kabilesinde aynı gece biri erkek diğeri kız olan "iki kibar-zâde'nin doğumu (300-311): Hüsn (ay) – Aşk (güneş)

HA'ta özgün olarak kahramanların doğumunu bir anlamda onların hayatta çekecekleri ızdıraplara gönderme olan bölüm izler: Önce Aşk'ın beşiğinde, sonra da Hüsn'ün aynı şekilde kaza ve kaderin ızdıraplarını çekmesi (315-350). Bu âdetâ dünyaya gelen canlının bir yandan dünyaya intibak ızdırapları, bir yandan da onları bekleyen felaketlerle dolu kainatın içgüdüsel yansımasıdır. İnsan olacak bebeğin dünya ızdıraplarına intibak dönemi tasavvufi paradigmaya da uyarlanabilecek şekilde kurgulanmıştır.

Şehzadenin yetişimi

Sevgililer aynı sosyal ve eğitim statüsündedirler.

"İki mısraa benziyen o iki çocuk, bir beyit oldu da latîf bir mânâya matla' kesildi" diyerek onların aynı eğitimi almaları dile getirilir (359-369). Şehzade sarayda zamanın ileri gelen hocasından ders alır. HA'ta bu işlevi Mollâ-yı Cünûn'un üstlenmiştir (373-389). Mollâ-yı Cünûn her ikisine ders verir. Çünkü kadın kahramanın erkek kahramana hayat zorluklarında yardımcı olması için onun kadar bilgili ve eğitimli olması gerekir.

Şehzadenin âşık olması ve sevgiliyi araması

Şehzade genellikle güzel bir kızın resmini görmesiyle âşık olur. Ve onu bulmak için yola çıkar.

---

[23] *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin *sebeb-i telif*indeki şiir üzerine düşüncelerle hikayenin kurgusu, metnin amacı arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Bu da *Hüsn ü Aşk*'ın telif bir mesnevi olmasının en önemli ipucudur. Farsçadan genişletilmiş çeviri mesnevilerde şair *sebeb-i telif*inde kendisini böyle eseri çevirip yazmaya yönelten motivasyonu dile getirirken hangi eserin çevirisi olduğu bilgisini de verir. Mesnevi hikayesi bu *sebeb-i telif*ten bağımsız olarak başlar ve devam eder. Oysa Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ı *sebeb-i telif*teki iddialarını mesnevinin gerek kurmacasında gerekse dil ve üslubunda gerçekleştirmek üzere yazmıştır. Hikayenin içinde yer verdiği gerek şiir konsundaki düşünceleri, gerekse *Suhân*'ı allegorik bir kahraman olarak kullanması bunu pekiştirir. Böylece *sebeb-i telif* ile hikaye arasında organik bir bağ kurmuştur.

[24] Karşılaştırmada *Hüsn ü Aşk* için HA kısaltması kullanılmıştır.

HA'ta ise Hüsn ile Aşk okulda birbirlerini tanırlar. Ve aralarında bir aşk duygusu doğar (390-399-433).

Şehzadenin sevgiliyi bulması ve ona aşkını duyurma çabası

HA'ta aşk olgusu erkek kahraman yerine kadın kahramanla başlar (Hüsn'ün Aşk'ı sevmesi (390-399). Aşk'a âşık olan Hüsn'ün güzelliği artmış ama aynı zamanda yakasına gam yapışmıştır, aşkını dışa vurur; Aşk'ı aşka davet eder (545-594).

Şehzade ile sevgilisinin buluşması

HA'ta aşk duyguları doğanın güzellikleriyle özdeşleşir, bahar ve sabah tasvirleriyle (596-658) sevgililerin buluşacağı "Mana Bahçesi"ne geçilir.

"Şanlı şerefli Aşk'ın, özlem çeken gözleri havanın tesiriyle alımlı bir hale" gelir, Hüsn'le "Mana Bahçesi"nde gezmeye çıkarlar: "O iki aydın mum, Mana gezinti yerini yurd edindi..." (659-661)

Mana bahçesinde sevgililerin aşk duygusu doruğa yükselir: "gönülleri ateşli âşıklar orada mehtap fişeği haline gelmişti, gönülleri aydın kişilerse geceleyin görülebilen ateşböcekleriydi sanki.... (703)

Mana bahçesinin dekoru "Feyz Havuzu" ile tamamlanır. (704-714)

İlk kavuşma

Mana bahçesinde buluşma şehzade *ışknâme*lerindeki ilk kavuşamaya tekabül eder.

Âşıkların bir süre birlikte aşk yaşaması

Şehzade *ışknâme*lerinde ilk kavuşmayı, sevgililerin bir süre birlikte yaşadıkları flört dönemi izler. Bu dönemde âşıklar buluşup çevresindekilerle meclisler kurarlar; çalgı ve eğlence eşliğinde karşılıklı gazeller okurlar.

Şiir okumanın *ışknâme*lerde önemli bir yeri vardır. Âşıkların yüksek bir ruh ve terbiyeye sahip olmaları açısından önemli bir işleve sahiptir. Tam bu noktada *ışknâme*lerin bu motifine karşılık Şeyh Gâlib *Suhân*'ı bir kahraman olarak kurgulamıştır. *Suhân* genç gönüllü ayyar bir ihtiyar mihmandar olarak bir yandan âşıkları birbirine kaynaştır; öte yandan Şeyh Gâlib'in sözün gücü üzerine düşüncelerini dile getirip kendi döneminin şairlerine ve şiir anlayışlarına eleştiri yöneltme olanağı verir: sözün gücü, sözün bitimi, sözün lüzumu...şairlik mahiyeti... (715-829) bir anlamda âşıkları terbiye edecek olan edebiyatın yani şiirin önemini, sözün değerini dile getirir.

Ve *Suhân* sevgililerin arasında arabuluculuk yapar: *Suhân* aşk ızdırabı çeken ve bir türlü Aşk'ı harekete geçiremeyen Hüsn'e acır ve Aşk'la konuşur, bu yolla aşk duygusunun dize getiremediği mağrur âşık Aşk, sonunda *Suhân*'ın aracılığıyla dize gelir: Gerçekten de o pir himmet etti, aralarındaki duygusallık günden güne tazelendi, nazla niyaz tekrarlandıkça da sohbetle sütle şeker haline gemeye başladı, her solukta o iki ay gönüllerinin isteğince birbirlerine müşteri kesildiler... (830-855)

Böylece ilk kavuşma ve onu izleyen flört dönemi gerçekleşir.

Şehzade *ışknâme*lerinde aşkın önce şehzadeden gelmesine karşılık HA'ta Hüsn'e bariz bir öncelik verilmiştir. Şeyh Gâlib "Kabilede genç oğlanın güzel kıza rağbet etmesi âdetti/O ülkenin âdeti buydu; bu çeşit iş hiç olmamıştı da duyulmamıştı da.." (840) diyerek burada gelenekten ayrıldığının bilincinde olduğunu gösterir.

Hüsn aşk derdiyle bütün onuru elden gidip acınacak hale düşmesine karşılık Aşk'ta ısrarlı bir mağrurluk vardır:. Hüsn'ün gönlü, saçları gibi ayaklar altına serilmişti; Aşksa ona hiç aldırış etmiyordu....(843)

*Işknâme*lerde şehzade hayat karşısında zayıftır; fakat mağrur değildir ve içine kapanık değildir. HA'ta aşk duygusunun Hüsn'den gelmesi Aşk'ın mağrurluğunu vurgulamak olarak yorumlanabilir. Belki de bir anlamda kaynaklarda "mağrur kişiliği" vurgulanan Şeyh Gâlib'le özdeşleşen bir tarafı olduğu da düşünülebilir.

İlk ayrılık

İlk buluşmada sevgililer bir süre flört ilişkisi yaşadıktan sonra bir engelin ortaya çıkmasıyla ayrılmak zorunda kalırlar.

HA'ta da ilk kavuşma uzun sürmez: "Ama neyliyeyim ki bu alış veriş çok sürmedi; gaddar felek bu zevki çok gördü..." (857)

Kabîle'deki Hayret ortaya çıkar ve sevgilerin buluşmasını engeller: Kabîleye hükmeden, acımasız Hayret, kaza casusundan Hüsn'le Aşk'ın birbirlerini istediklerini duyar ve felek gibi cefaya himmet ederek aralarına ayrılık seddini çeker. Hüsn bir ay gibi doğuya gider; Aşk ise güneştir, şafağın kanlı sularına dalıp yuvarlanmaya başlar... (869-879).

Ve iki âşığın tekrar birbirine kavuşma mücadelesi

Hüsn, Hayret'in ayrılık getirmesine isyan eder, ancak ayrılık kaçınılmazdır. *Suhân* araya girerek Hüsn'e mektupla Aşk'a ulaşma yolunu önerir. Hüsn, Aşk'a mektup yazarak onunla tekrar kavuşmanın yollarını ararlar; "bir belâdır, ansızın gelip çattı, sonunu Allah kavuşma etsin" (908) diyerek Aşk'ı kavuşmaya, bu uğurda mücadeleye çağırır.

Hüsn Aşk'a "A benim nazlım" diye hitabeder ve "niyaza düştümse de ne gelir elden kafes ardında oturmaktayım ben" (909) diyerek pasif bir konumda olduğunu ama güçlü bir aşk ve sadakat duygusuyla Aşk'tan beklentisi olduğunu açığa vurur.

Şehzade *ışknâme*lerinde gördüğümüz kadın kahramanın pasif bir kişilik sergileyen erkek kahramanı aşk uğruna mücalede ve kavuşmaya motive etmesi burada açıkça yansır. Hüsn yazdığı mektupta sözlerini şöyle sürdürür: Halin nasıl olduğunu biliyorsun; erkeksen sen de ihmal etme.. (912). Böylece erkek kahramanı güç göstermeye çağırır.

Şehzade *ışknâme*lerinde erkek kahramanı nihaî kavuşmaya götürecek güçte tutan kadın kahramandır. Dolayısıyla bu mesnevilerde kadın kahraman pasif değil, aktif, hatta erkek kahramandan daha güçlüdür.

Âşıkların "sadakat" göstermesi

Şehzade *ışknâme*lerinde "sadakat" ve "sabır" en önemli erdemdir. Âşıkların bu erdemi kazanmaları onları nihai kavuşmaya götürecektir.[25] Kadın kahraman tekrar kavuşma mücadelesinde erkeği motive eder.

HA'ta bu Hüsn'ün sözlerinde açıkça yansır: "... ya seninle buluşurum, sana kavuşurum, isteğime ererim; yahut da ölürüm, ölümümle adımı diriltirim; ... A yiğit, artık gayret sana düştü, bana rağbetin varsa, var yürü; âh u feryâdı âdet edin; elbette Kabîle halkı duyar, seni benimle buluşturarak susturur (924-927)... "Beni kabilenden iste; benden gam, dert, yanış ve bunları anlatış; fakat iş sende biter: sen bir tedbirde bulun" (938-941).

Hüsn'ün sitemlerinden çok etkilenen Aşk, şevke gelir, asıl gam çekenin kendisi olduğunu, bundan sonra neler yapacağını görmesini ister. Bunun, onun bir can-baş davası olduğunu, hiç bir şeyin ona engel olamayacağını dile getirir: Evvelce o istek bir yana atılmıştı; hâsılı şimdi bana iş çıktı. Ferman da senin yerine getirmek de senin himmetinle olur; can vermek bana düştü... (988-989) diyerek bu aşk mücadelesinde Hüsn'ün rolünü vurgular ve Hüsn'e "sözünde" durmasını tenbih eder (996).

Böylece iki kahraman da sadakat konusunda birbirlerine söz vermiş olurlar.

Her iki kahramanın yardımcıları vardır

*Işknâme*lerde sevgililerin buluşmasında her an onların yanındadırlar ve onlara yardım ederler, akıl verirler. HA'ta Aşk'ın lalası Gayret ve Hüsn'ün dayesi İsmet aynı işlevdedir.

İsmet, Hüsn'ün aşk ızdıraplarına şahit olur, onu yatıştırmaya, teselli etmeye çalışır (997-1069). İsmet, bir yandan Hüsn'e teselli verirken öte yandan Aşk'la da bağlantı kurup onun aşkının derecesini anlaymaya çalışır (1070-1080). Karşılıklı konuşmalarla İsmet, Hüsn'e "aşkın bir sır olduğunu, bunu bir sır olarak saklaması" gerektiğini (1081-1095); Hüsn de "aşkın ne denli yakıcı ve dayanılmaz bir duygu olduğunu" yakınmalarla dile getirir (1096-1108). İsmet, Hüsn'e Aşk'ın güçlü bir erkek olduğunu elbette başaracağını ve bir gün evleneceklerini, sabırlı olması" gerektiğini söyler (1109-1116). Özellikle ona kız olduğunu söyleyerek, dişini sıkıp susması, böylece kerem edip namuslu olması, sabırlı olması gerektiği

[25] Bkz. Tezcan, Nuran agy. (2011) dipnot 22.

konusunda uyarır (1115-1129). "namus ve sabır" terbiyesi şehzade *ışknâme*lerinin en önemli motiflerindendir[26]. Çünkü *ışknâme*lerde kahramanların "içgüdülerine kapılmayıp aşk duygularını terbiye etmeleri" gerekir. Aşk duygusu övülür, fakat erkek kahraman şehvete düşmemesi konusunda, kadın kahraman da namus konusunda uyarılır. Aşk duygusunun sabır ve dayanma gücüyle terbiye edilip kahramanın olgunlaşması motifini Şeyh Gâlib, Hüsn'e arka planda bekleyek "sabretme" olarak biçmiştir.

Şehzadenin hayat karşısındaki zayıflıkları

Bu arada Aşk, *Suhân* vasıtasıyla Hüsn'den haber alır. Onun çektiği aşk acısını öğrenir. *Suhân*'ın öğütleriye Aşk'ın da aşk ızdırapları artar "arslan tabiatlı, [fakat] boynu bükülmüş er" (1139) olarak ızdırap ve çaresizlik içindedir; Hüsn'e kavuşma ümidi onu ayakta tutmaktadır (1140-1165). Ancak "... feryad zincirini koparır" (1166). Artık aşk duyguları doruğa çıkmış, kavuşma isteği tek düstur olmuştur. Tam bu noktada hikayede rol değişimi gerçekleşir; Hüsn aktif konumdan pasif konuma geçerken Aşk, Hüsn'e kavuşma yolunda kararlı adımlar atar.

Lalası Gayret, Aşk'la karşılıklı konuşmaya girerek kavuşma yolunda onu motive eder (1203-1242); ve Hüsn'ü Kabileden istemesi yönünde cesaretlendir: "Ama senin de bir havaya uyman, sevgilini istemen gerek" (1244) diyerek akıl verir.

Bunun üzerine Aşk, Kabîle'den Hüsn'ü ister (1277-1280); ama kabile ileri gelenleri onun isteğini ciddiye almaz, hatta alay ederler, deli olduğunu söylerler. Bu bölüm, Kabîlenin genç âşığı alaya alarak onun zayıflıklarını, beceriksizliklerini, hayat karşısındaki deneyimsizliklerini ortaya koyan çok özgün bir kurmacadır (1283-1306). *Işknâme*lerde âşık şehzadenin yollara düşüp çeşitli zorluklar yaşayarak hayatın içinde öğrendikleri, HA'ta bir toplantı ortamındaki görüşme ile Aşk'a beyan edilir. Ona sevgiliye kavuşmak için ne yapması gerektiği "iyice" öğretilir: "Bir sözle sevgili elde edilmez...eziyet çekmeden define bulunmaz... mihnete katlanmadan sevgiliye ulaşılmaz...taç giymek için baş vermek gerekir..." (1314-1324).

Aşk, böylece Hüsn'e kavuşmak için aşk duygusunun yeterli olmadığını, birçok zorluklar çekmesi ve üstesinden gelmesi gerektiğini öğrenir.

---

[26] "sadakat" ve "sabır" aynı zamanda centilmenin yaşadığı aşk duygusunu terbiye etmesinde ve itidal kazanmasında sahip olması gereken en önemli erdemdir. Bkz. Tezcan, Nuran agy. (2011) dipnot 22.

Klasik edebiyatın menşei olan "adab" geleneğinin de en önemli unsurudur. Bkz. İnalcık, Halil "Klasik edebiya menşei: İranî gelenek, saray işret meclisleri ve musahip şairler" *Türk Edebiyatı Tarihi* I. 219-242; *Has-Bağçede 'ayş u tarab- Nedîmler Şâirler Mutribler*. 2011. 15-20.

Sevgililerin kavuşma mücadeleleri

*Işknâme*lerde iki kahraman tekrar birbirlerini bulmak için yollara düşerler. Her iki kahraman da aktif olarak mücadele verir. Erkek kahraman beceriksizlik ve zayıflıklarıyla zor durumda kaldığında kadın kahraman ona yardım eder.

HA'ta farklı olarak Hüsn yollara düşmez. Dayesi İsmet'le geri planda kalıp sabırla Aşk'ı bekler. Hüsn, pasif konumda olmakla birlikte pasif değildir. Hüsn, Aşk'ın daha Kabîle ileri gelenleri ile yaptığı konuşmada "Hüsn, kabilenin kararını dinlemen gerek diye haber gönderdi ona" (1305) beyitiyle bunun ilk işaretini verir. Bundan sonra Hüsn, Aşk'ın mücadelelerini yakından izler, ondan her an haberdardır ve ona her zorlukta *Suhân* aracılığıyla yardım eder. Zorlukların üstesinden gelmesini sağlayacaktır.

Aşk'ın kavuşma yolunda çekeceği ızdıraplar: Şeyh Gâlib, kadın kahramanın olgunlaşmasında ona sabır motifini seçerken erkek kahraman Aşk'a da Hüsn'e kavuşmak için Kalp ülkesine gitmek üzere yola çıkma motifini seçer.

*Işknâme*lerde her iki kahramanın yollara düştüğü bu gelişme bölümüne karşılık HA'ta kadın kahraman Hüsn sabırla beklerken Aşk yollara düşer. Fakat yine farklı olarak erkek kahramanın olgunlaşması, insan ve doğa zorluklarını tanıması, ve üstesinden gelmesi için hangi zorluklarla karşılaşacağı önceden kendisine bildirilir: bin başlı ejder, mumdan gemi, ateş denizi, harabe-i gam, matem sarayı, her kılı yılan cadı, dev ve peri, arslan kaplan, vahşi hayvan, çirkin yüzlü cinler, cadı kılığında ejderhalar, karanlık gecelerde gulyabaniler, ateş olarak yağan ejderha gibi yağmurlar... (1324-1336). Sonunda

Allâh muîn olub geçersen / Kalb şehrinin âbını içersen

Kıl andaki kimyayı hasıl / Gel bunda ol işte Hüsn'e vâsıl (1337-1338)

diyerek onu bekleyen zorluklar önüne serilir.

Böylece Aşk'a hangi zorluklarla karşılaşacağı önceden (Kabîlesi tarafından) bildirilir.

*Işknâme*lerde şehzadenin karşılaşacağı bu tür zorluklar önceden ne olacağı söylenmeden tesadüflerle gelişir. Cin, peri, cadı gibi olağanüstü yaratıklar olmakla birlikte daha çok gerçek zorluklar vardır; hayatta bire bir karşılaşılan zorluklar: savaş, vahşi hayvanlar, ormanlar, kötü niyetli insanlar, acımasız hükümdarlar, fırsatçı tacirler ...

*Işknâme*lerde şehzadenin kavuşmak için çıktığı yolda tesadüfen zorluklarla karşılaşmasına karşın, HA'ta önceden Aşk'ın hangi zorluklarla karşılaşacağı bildirilerek âdetâ hikayenin içerik planı önceden verilmiştir.

*Işknâme*lerde uzak ülkelere giden şehzadenin, yabancı coğrafyalarda karşılaştığı olağan ya da olağanüstü zorluklar HA'ta belli bir coğrafya olmaksızın kurmaca mekanlarda olağanüstü yaratıklar, olağanüstü zorluklar, olağanüstü başarılar kurgulanır.

Aşk'ın kavuşma mücadeleleri

*Işknâme*lerde şehzadenin yaşadığı zorluklarla paralelleşen zorluklar:

Kuyuya düşme (hayattaki acemilik): Hüsn'e kavuşma umudunun sevinciyle Aşk, "Kalp ülkesi nerede" diye sorup hemencecik Kalp yoluna varan semte yönelir, lalası Gayret'le birlikte Kalp ülkesine gitmek üzere yola çıkar. Daha ilk adımda kuyuya düşer: "Düşünmeden soruşturmadan yola çıktın da ilk adımında bu kuyuya düştün; Allah Allah, ne de ahmaklık, gaflet olursa bu kadar olur" (1368-1369). Bu vurgu ve kuyuya düşme motifi Aşk'ın, nihai kavuşmayı hakketmesi için "ne kadar çok deneyime" ihtiyacı olduğunu vurgular, hayat karşısındaki acemilik ve beceriksizliğinin boyutunu vurgular (1340-1370).

Devle boğuşma (güçsüzlük): Aşk, kuyuda korkunç devle boğuşur ve onun tutsağı olur. Hüsn'ün gönderdiği *Suhân* yetişip onu kurtarır. Allah yazılı bir ipe tutunarak çıkar (1389-1390). Aşk büyük bir özlemle Hüsn'den haber sorar (1395 -1404).

Şiddetli kış gecesi (doğa zorlukları): Şaşkın Aşk, Gayret'in teşvikiyle tekrar yola koyulur. "Bir kapkara çölde yollarını yitir[irler]... karanlık, uzun ve her şeyin donduğu çok soğuk bir kış gecesidir. Kar, buz, fırtına, şimşekler, dalga dalga yükselen karanlık denizler... karşısında dehşete düşen Aşk, hiç gam çekmemiş bir zamane nazlısıdır: "Gam ülkesini de görmemişti zamanın nazlısıydı o güzel" (1461). Erkek kahramanın hayat karşısındaki acemiliği pekiştirilir (1410-1465).

*Işknâme*lerde şehzadenin uzak coğrafyalara yola çıkmasına karşılık Şeyh Gâlib'in kahramanı İstanbul coğrafyasında yola çıkar. Yer yer "çöl"e gönderme yaparsa da Şeyh Gâlib'in çöl yerine İstanbul coğrafyasında kurmaca yaptığı görülür. Gerek kış gecesinin tasviri, gerekse hamam, Cedvel-i Sim, Sütlüce (daha sonra Moda Burnu, Divanyolu) gibi yer adları bu ideal aşk mesnevisinin, hem mekan ve coğrafyasının, hem de telif yerinin İstanbul olduğunu ele verir.

Cadının tuzağına düşme (ilk sadakat deneyimi: "Kurtuluşsuz" bir çöl olan şiddetli kış gecesinde "yalım üstüne yalım" olarak yükselen alev korkunç bir cadıya dönüşür (1464-1467). Bu, *Işknâme*lerdeki şehzadeyi aldatmak isteyen, onun deneyimsizlik ve zaafını kullanmak isteyen cadı motifiyle özdeşleşir. Vahşi cadı alımlı gücüyle büyü yapıp Aşk'ı tuzağına düşürür. Çaresiz Aşk, sersemlemiştir, aklı karışmıştır. Hüsn'ü hatırlar. Buna çok kızan cadı onu asar, ızdıraplar ızdıraplar... (1485-1520). Tekrar *Suhân* yetişip Aşk'ı kurtarır, Hüsn'ün onu beklediğini, onu unutmamasını söyler (1544-1557). Aşk'ın Hüsn'e olan aşkı tekrar coşar. Hüsn de ona bir kılıç ve at göndermiştir (1558-1610).

Gam harabeleri (saray [Kabîle] dışındaki hayatın zorlukları ve acı gerçekleri): Aşk, Hüsn'e kavuşma umuduyla ata binip hızla yola çıkar, ancak bir süre sonra yorulur. Yine de bu yoldan dönmemeye karar verip ilerler (1614-1625); yolu Gam çölüne düşüp Gam harabelerine gelir (1637-1645). Ejderhalar, devler, gulyabaniler ve arslanlarla çarpışır; kılıcı sayesinde onları öldürüp geçer; fakat karşısına ansızın üzerinde mumdan kayıkların yüzdüğü, devlerin yurt edindiği "ateş denizi" çıkar (1647-1649).

Ateş denizi (ateşte yanma motifi): Aşk, ateş denizi karşısında tam bir çaresizlik içindedir ve ölümle burun buruna gelir (1650-1685). Tam umutlarının tükendiği anda Hüsn'ün ona hediye ettiği atı "Aşkar" anka gibi süzülüp onu karşıya geçirir (1686-1704).

"Ateşten geçme" klasik tasavvufi mesnevinin bir motifidir. Örneğin *Salâmân u Absâl* mesnevisinde erkek kahramanı ateşte yanmadan geçer, çünkü günahsızdır. Buna karşılık kadın kahraman, günahkâr olduğu için Absâl yanar. HA'ta Hüsn, Aşk'la beraber yola çıkmamıştır, sabırla onu beklemektedir, dolayısıyla ateş denizinden geçmesi gerekmez ve yanmaz.

Hüsn'e benzeyen Çin şahının kızı (ikinci sadakat deneyimi): Ateş denizinden yanmadan geçen Aşk'ın yolu güzel bir bahçeye düşer (1704-1715). Ona Mana bahçesini hatırlan bu güzel yerde eski günlerin hayaline dalar. O sırada *Suhân* "al gagalı yeşil" bir dudu kuşu olarak dala konup ona, buraya "Çin şahının kızı"nın geldiğini, yanılıp ona âşık olmaması için uyarıda bulunur (1733-1734). Bir süre sonra gerçekten de bahçeye bir grup "dilber" gelir. (1740). O grubun başında Hüsn'e benzeyen bir güzel vardır; Hoşrübâ'dır. Hoşrübâ tahta oturup o güzel Aşk'ı huzuruna çağırır (1760). *Işknâme*lerdeki âşık-sevgili kavuşmalarının vazgeçilmez motifi meclis kurulur (1763-1788). O güzeli görüp, sevgilisi Hüsn sanan Aşk, onun güzelliği karşısında iradesini yitirmiş bir şekilde kalakalmıştır. *Suhân*'ın ve Gayret'in uyarıları fayda etmez. Aşk, Hoşrübâ'ya kapılıp onun peşinden Zatü's-suver Kalesine gider (1800-1822). Resimlerle süslü olan bu kalede Hoşrübâ'nın tutsağı olur. Gerçek sevgilinin kim olduğunu kavrayamayan Aşk, bir akıl tutulması sürecine girer (1823-1870). Sonunda *Suhân* gelip Hoşrübâ'dan kurtulması için sarayı yakmasını söyler. Aşk, kaleyi ateşe verir, kaleyle birlikte Hoşrübâ da yanar 1884-1888). Böylece Hüsn yerine Hoşrübâ yanmış olur.

Zorluklar ve ızdıraplar Aşk'ı perişan etmiş, güçsüz bırakmıştır (1896-1934); umutları tükenmiştir. *Suhân* gelip ona ilaç olacak Kalp kalesini ve Hüsn'ü hatırlatır (1954-1958). Hüsn, Aşk'ın yaşadığı bütün zorluklardan haberdar olarak orada onu beklemektedir.

Böylece kadın kahramanın, erkek kahramanın aşk ve taht yolunda eğitmesi rolü çok tutarlı bir şekilde kullanılmıştır.

Nihai kavuşma

Sonunda Aşk, bir tarafı denize, bir tarafı karaya bakan 5 kapılı göz kamaştırıcı muhteşem Kalp Kalesine ulaşır (1980-1995). Aşk şaşkındır, "Sende bu şaşkınlık belası niceye dek sürecek...." diyen anlatıcı son bir kez daha âşığın zaafını vurgular. Muhteşem sarayın

muhteşem bahçesinde taht kurulur. Aşk bu tahta oturur ve vuslat perdesi açılır; ney ve tanbur sesleri ortalığı kaplar (2036-2040). Ona bu mücadelede yardım eden iyi kalpli kahramanlar Gayret, İsmet, Suhân, Mollâ-yı Cünûn görünürler. Aşk'a bütün olup bitenlerin arkasında kendisinin olduğunu açıklayan *Suhân* ona gerçeğin "...Aşk Hüsn'dü, Hüsn de Aşk'ın ta kendisi ..." (2059) olduğunu gösterir.

*Işknâme*lerde sevgiliye kavuşan şehzade, tahta oturur; sevgilisi de yanına oturur, onlara iyilik eden kahramanlar ödüllendirirlip kötüler cezalandırlır, verdikleri sadakat sözlerinin gerçekleştiği ıspat edilip düğün yapılır.

Nihaî kavuşma şehzade *ışknâme*lerinde evlenme ile gerçekleşir, ancak şehzade tahta oturduktan sonra kadın kahramanın işi biter ve sahneden çıkar; böylece *ışknâme* evlenmeden sonra tahta çıkma ile sonuçlanır; yani beşeri aşk boyutundan "ideal" boyuta geçilir. Şeyh Gâlib de benzer bir sahne kurgulayarak "Aşk" ve "Hüsn"ü tasavvufi paradigmada soyut bir kavrama dönüştürerek platonik sonuca götürür. Bu platonik bitiş, tasavvufi amaçlı mıdır, yoksa, III. Selim'in kızkardeşi *İsmetlü Beyhân Sultân* (*Aleyhi'ş-şân Hazretleri*)'a yaptırdığı binalar dolayısıyla kasideler sunmuş olan ve ona hayranlığı bilinen Şeyh Gâlib'in kavuşmasız aşkıyla mı bağlantılıdır, sorusunu da akla getirmektedir.

Şeyh Gâlib, klasik *ışknâme*lerin kurgusunu kullanarak öncekileri aşan yeni bir kurmaca yarattığının bilincindedir: "Geçmişlerin tarzından ileriye geçtim, bir başka lugâtle konuştum" (2069). Ve sözlerini şöyle sürdürür: Evet, Husrev, Gencevî'ye uymuş, fakat ben o topluluğun izine düşmedim / And olsun Allâh'a bu bambaşka bir hikâye, belâ defteri görme bunu sen / Şöyle böyle bir söz sanma. Gel de sen de böyle bir söz söyle bakalım..." (2070-2072).

Amacının onların tarzına uymakla birlikte onlardan çok farklı bir hikaye yarattığını ve bunun sıradan yalın bir hikaye olmadığını açıkça belirtir.

Sonuç: *Hüsn ü Aşk*, şehzade *ışknâme*lerinin kurgusunun yeniden üretildiği; kurmacanın kurmacası olan bir aşk mesnevisidir. Şeyh Gâlib, bir yandan kahramanlarının adları ile hikayedeki rollerinin özdeşleştiği bir allegori yaratmış, ama aynı zamanda ideal aşk anlayışı gereği platonik sonuca götürmek amacıyla şehzade *ışknâme*lerinin kurgusunda tasavvufi çağrışımlara yer vermiştir. Hikaye boyunca Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için Allah'tan yardım istemesi, Allah'a hitab etmesi de mesnevinin beşeri sesini ele verir (1337-1338;1615-1625).

Kayahan Özgül, *Hüsn ü Aşk*'ın salt tasavvufi mesnevi olarak değerlendirilmesine[27] haklı olarak karşı çıkar: "Hüsn ü Aşk hakkındaki umumî kanaat, tasavvufî remizler arkasında iyice soyutlanmış bir metinle karşı karşıya olduğumuz yolundadır. Şairin *Gel âdet-i şâirâna git sen*

[27] *Hüsn ü Aşk*'ı salt tasavvufi mesnevi olarak değerlendirip yorumlayanlar: Gölpınarlı, Abdülbâki Gölpınarlı. *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*.1968 (2006); Türinay, Necmettin "Klasik Hikayenin Son Zirvesi: Hüsn ü Aşk" *Şeyh Galip Kitabı* 1995; Doğan, Muhammed N. *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk- Metin Nesre Çeviri Notlar ve Açıklamalar*. 2003. Victoria R. Holbrook. "Alegornin Ölümü, Hüsn ü Aşkın Özgünlüğü. *Defter* 27. 1996. 65-80; V.R. Holbrook. *Aşkın Okunmaz Kıyıları* 1998; V.R. Holbrook. *Şeyh Galip Hüsn ü Aşk* (*Beauty an Love*) 2005. Şerif Aktaş ise modern roman olarak irdelemeyi denemiştir: Aktaş, Şerif "Bir Anlayış'ın Romanı: Hüsn ü Aşk" *Şeyh Galib Kitabı* 1995.

/Sûfiye sözün feragat et sen ikazına ([O. Okay-H.Ayan-1992] 81) rağmen, bu fikir hiç değişmez. Kendi de bir mevlevî dedesi olan Saadeddin Nüzhet'in, "fakat şunu da unutmamalıdır ki, *Hüsn ü Aşk* tamamen tasavvufi bir maksatla yazılmış değildir. Şairin gayesi edebiyatta bir yenilik husule getirmektir. Bu eseri, sırf tasavvufî bir görüşle tahlil ve izaha kalkışmak, manasız bir külfet olur. (...) şair, bu tasavvufî mevzuları ancak tasavvuruna bir çeşni vermek için intihap etmiştir." deyişi (Ergun 1932, s.21) de dikkate alınmaz."[28] Özgül, mesnevinin tasavvuf dışında da yorumlanması gerektiğini bu sözlerle vurguladıktan sonra hikayenin tasavvufi yorumunda karşılaşılan tutarsızlıklara dikkati çeker ve kendi "...çağının poetikasının temel ilke ve anlayışlarını yansıtan bir metne dönüştür[me]" olduğunu kabul eder. Özgül bu saptamasından yola çıkarak metnin *şiir, suhan, aşk, hüsn* ilişkisi üzerinden poetika izleğini ortaya koyar.[29] Gerçekten Özgül'ün tutarlı bir şekilde gösterdiği bu izlek bence mesnevinin ana konusu olan *ışknâme* ile sarmal oluşturan bir yan izlektir. Yani Şeyh Gâlib, hem tasavvufi izleğini, hem de poetika izleğini yukarıdaki paralellikte görüldüğü üzere bir *ışknâme* ana kurgusu ekseninde Ergun'un dediği gibi "çeşni vermek" için kullanmış ve böylece kendinden önce yazılmış olan *ışknâme*leri geçme iddiasını, çok katmanlı bir aşk mesnevisi kurmacasıyla ortaya koymuştur.

Ayrıca, bir padişaha onun dönemine damgasını vuracak aşk mesnevisi yazmak Osmanlı-Türk mesnevi edebiyatının baştan beri var olan bir iddiasıdır.[30] Şeyh Gâlib, 18. yüzyılda edebiyatın küllenmiş olan bu hedefini, "*Peygamber-i Rûm dense lâyık*" (143) dediği Osmanlı'nın yenilikçilik padişahı, III. Selim dönemine damgasını vuran/vuracak olan bir aşk hikayesi yazmayı gerçekleştirmek amacı taşıdığı da düşünülebilir.

Edebiyatın başlangıçtaki bu hedefi nihayet 18. yüzyılın sonunda gerçekleşmiş olmakla birlikte Osmanlı divan edebiyatında önce mesnevi bitmiştir. Çünkü bu aşk anlayışı ve kurgusu padişaha, padişahlıkla yönetilen topluma hitap eden bir edebiyattır; onunla doğru orantılı bir sona gider. Özetle 18. yüzyıl "öğretilen" aşkla "yaşanan" aşkın farklılıklarının, bireyselin özgülüğünün farkına varıldığı, hem konu hem kurmaca yönünden kalıpların kırıldığı, türlerin melezleştiği bir dönemdir. Şairin, yazar olmaya geçtiği bir dönemdir.

---

[28] Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle - Modern Türk Şiirine Doğru.* 2006. 169-170.

[29] Age. 170-176.

[30] *Cemşîd ü Hurşîd*'in sebeb-i telifinde Ahmedî, Emir Süleymân'ın kendisi için Rûm'dan Mısır'a hatta Hocend'e kadar okunup beğenilecek güzel, özgün ve yeni bir aşk mesnevisi yazmasını ister. Bkz. Tezcan, Nuran "Sebeb-i Teliflere göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü" *Doğu Batı* 52 (2010) Ahmedî'nin *İskendernâme*'sinin içine yerleştirdiği telif aşk mesnevisini de bu amaçla yazdığını düşünüyorum.

KAYNAKLAR

Gibb, E.J.W. *Osmanlı Şiiri Tarihi.* Çev. Ali Çavuşoğlu. 1999.

Gölpınarlı, Abdülbâki. *Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk.* (1968) 2006.

Heinz, Wilhelm. "Die Kultur der Tulpenzeit des Osmanischen Reiches".*Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 61. 1967. 62-116.

İnalcık, Halil "Klasik edebiya menşei: İranî gelenek, saray işret meclisleri ve musahip şairler" *Türk Edebiyatı Tarihi* I. Yay. Talât Sait Halman vd. 2006. 219-242 .

İnalcık, Halil. *Has-Bağçede 'ayş u tarab- Nedîmler Şâirler Mutribler.* 2011.

Karacan, Turgut, *Edhem ü Hüma (Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi N0: 1620).* Sivas 1990.

Karacan, Turgut, *Sâbit Derenâme (Ya da) Hâce Fesâd ve Söz Ebesi.* Sivas 1990.

Karacan, Turgut, *Zafernâme* Sivas 1991.

Karacan, Turgut, „Bosnalı Sâbit'in Berbernâme'si". *Çevren Dergisi* – Priştine. no. 76. 1990. 37-44.

Kreiser, Klaus. "Wissenschafswandel im Osmanischen Reich des 18. Jahrhunderts?". *Europa und die Türkei im18. Jahrhundert/Europa and Turkey in the 18th Century.* Yay. Barbara Schmidt-Haberkamp. 2011. 433-446.

Kortantamer, Tunca. "17. Yüzyıl Şâiri Atâyî'nin Hamsesinde Osmanlı İmparatorluğunun Görüntüsü" *Eski Türk Edebiyatı Makaleler* 1993.

Kuru, Selim S. "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i Nev-icad': Enderunlu Fazıl Bey ve *Defter-i Aşk* Adlı Mesnevisi" *Şinasi Tekin Anısına "Uygurlardan Osmanlıya".* İstanbul 2005. 476-506.

Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle - Modern Türk Şiirine Doğru.* 2006. 169-170.

Selçuk, Bahir. *Nergisî. Meşakku'l-uşşâk (İnceleme-Metin).* 2009.

Sungur, Necati. *Tâcî-zâde Cafer Çelebi. Heves-nâme* (İnceleme-Tenkitli Metin). 2006

Sürelli, Bahadır. XVIII. Yüzyılda Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü 2007.

Timurtaş, Faruk K., *Şeyhî ve Husrev u Şîrîn'i. İnceleme-Metin* 1980. 106.

Tezcan, Nuran. "Sebeb-i Teliflere Göre Mesnevi Edebiyatının Tarihsel Dönüşümü". *Doğu Batı - Osmanlılar II*. 52. 49-74

Tezcan, Nuran. "Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak" Genişletilmiş İkinci basım: *Frankofoni* 23, Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı Ankara 2011.121-132.