

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

LÂMİ'İ ÇELEBİ'NİN VÂMIK U AZRÂ MESNEVİSİNİN
MODERN ROMAN TEKNİKLERİNE GÖRE İNCELENMESİ

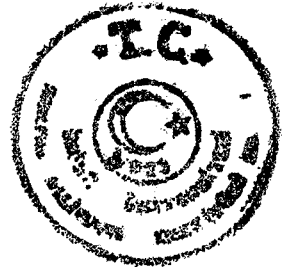
YÜKSEK LİSANS TEZİ

746934

HAZIRLAYAN
Mehmet ÖZGER

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sadık ARMUTLU

MALATYA
2004



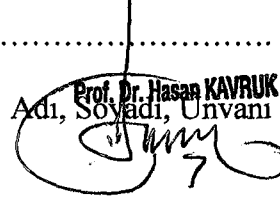
T. C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Hasan Kavruk

Prof. Dr. Hasan KAVRUK
Adı, Soyadı, Ünvanı



Üye

Adı, Soyadı, Ünvanı

Üye

Adı, Soyadı, Ünvanı

Yrd. Doç. Dr. Sadık ARMUTLU



Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

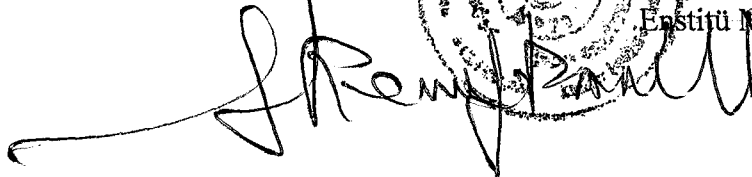
06-04-2005

Prof. Dr. S. K. Kartal

KARTAL

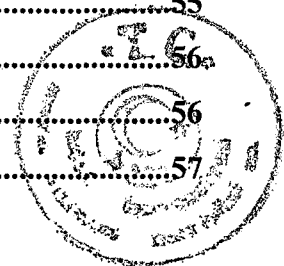
Tarih
İmza

Adı, Soyadı Ünvanı
Enstitü Müdürü



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	III
KISALTMALAR	V
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	18
VÂMIK U AZRÂ'DA İTİBARÎ YAPI	18
I. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI	19
A. Hakîm Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	20
B. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı	20
C. Müşahit Anlatıcının Bakış Açısı	20
II. VAKA	27
III. ŞAHİS KADROSU	36
A. Baş Kahraman.....	38
1-Vâmık	38
2- Azrâ.....	42
B. Hasım Kahraman	45
1- Erdeşir	45
2- Tûr	46
3- Anton	47
4- Helhelân.....	47
5- Gûr	49
6- Yedi Başlı Ejderha:	50
C. İstenilen ve İstenilmeyen Obje, Figür.....	51
D. Yönlendirici Kahraman.....	51
E. Alıcı Kahraman	52
F. Yardımcı Kahraman	54
1- Behmen	54
2- Lâhicân	55
3- Feri.....	56
4- Dilpezîr	56
5- Dâye	57



6- Pir.....	58
7- Mizbân.....	58
8- Hüma	59
8- Pirezen	60
IV. ZAMAN	62
V. MEKÂN	67
İKİNCİ BÖLÜM.....	76
ANLATIM TEKNİKLERİ	76
I. ANLATMA.....	76
II. GÖSTERME (SAHNELEŞTİRİLMİŞ ANLATIM).....	77
III. ÖZETLEME	79
IV. MEKTUP	82
V. DİYALOG	84
VI. TASVİR	86
VII. İÇ ÇÖZÜMLEME	89
VIII. İÇ MONOLOG	91
IX. MONTAJ / İKTİBAS	92
SONUÇ	95
KAYNAKÇA.....	98



ÖNSÖZ

Edebiyat, milletlerin ruh haritasını gösteren metinlerin toplamıdır. Her millet, kendini tanıyabilmek ve kavrayabilmek için geçmişini yeniden irdelemek ve yorumlamak zorundadır. Günümüzde, milletlerin kendilerini yalın bir şekilde ortaya koyduğu geçmişteki eserlere yönelmek bu eserleri gündeme getirmek ve araştırmak zorunluluk haline gelmiştir.

Türk edebiyatında Vâmık u Azrâ mesnevîsi önemli bir yere sahiptir. Vâmık u Azrâ, her ne kadar Yûsuf u Züleyhâ, Leylâ vü Mecnûn veya Ferhad u Şirin kadar yaygın değilse de iki kahramanlı aşk hikâyeleri söz konusu olduğunda, bunların yanında yerini alır. Bu hikâyeyi, başka şairler de mesnevî şeklinde yazmışlar, ancak bu eserler, Lâmiî'nin eseri kadar şöhret bulmamıştır.

Edebiyatımızda tanınmış mesnevîler üzerinde klasik tarzda çalışmalar yapılmıştır, ancak eski metinlere yeni teknikler uygulanmamıştır. Vâmık u Azrâ üzerine yaptığımız çalışmada değişik bir yöntem uygulayarak, modern roman teknikleri açısından inceleme yolunu seçtik.

Bu çalışmada, Gönül Ayan'ın "Lâmiî Çelebi, Vâmık u Azrâ (inceleme-metin) Ankara, 1998" isimli yayınına esas aldık. Yaptığımız çalışmada, konuya örnek teşkil edecek beyitler adı geçen yayından alınmıştır. Bu beyitlerin transkripsiyonu Gönül Ayan'ın eserinde bulunduğundan, çalışmamızda transkripsiyona yer verilmemiştir.

Yaptığımız çalışmanın konusu, "Lamiî Çelebi'nin Vâmık u Azrâ Mesnevîsinin Modern Roman Tekniklerine Göre İncelenmesi"dir. Mesnevîlere günümüze kadar şiir olarak bakılmış ve mesnevîlerin anlatı özelliği sürekli ihmâl edilmiştir. Yaptığımız çalışmada, Vâmık u Azrâ mesnevîsini, şiirden çok, anlatma esasına bağlı bir metin olarak kabul edip, romanın başlıca unsurları olan bakış açısı ve anlatıcı, vaka, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve anlatım teknikleri açısından değerlendirdik.

Bu çalışma, giriş ve iki bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmında yazarın hayatı, sanatı ve eserleri hakkında ayrıntıya girmeden bilgi verildi. Ayrıca mesnevî ve romanın gelişimi üzerinde duruldu.



Birinci bölümde, itibârî yapı hakkında bilgi verilerek romanın temel unsurları olan “Bakış Açısı ve Anlatıcı, Vaka, Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân” başlıkları altında eser, tahlil edildi.

İkinci bölümde, eserde kullanılan “Anlatım Teknikleri” hakkında bilgi verilerek, bu anlatım tekniklerinin eserde uygulanışı, örnekleriyle gösterildi.

Bütün bu çalışmaların sonucunda elde ettiğimiz bilgileri “Sonuç” bölümünde özetledik.

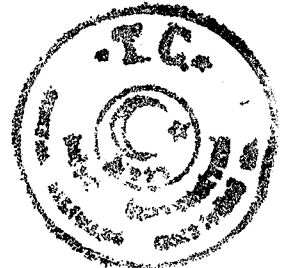
Beni bu çalışmaya yönlendiren değerli Hocam Yrd. Doç. Dr. Sadık ARMUTLU’ya; bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım Sayın Prof.Dr. Hasan KAVRUK’a, Doç.Dr. Songül TAŞ’a, Yrd. Doç. Dr. Ramazan ÇİFTLİKÇİ’ye, Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN’a teşekkürü bir borç bilirim.

Mehmet ÖZGER
Malatya 2004



KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.mad.	Adı geçen madde
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
D.T.C.F.	Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi
Der.	Dergisi
Doç.	Doçent
Dr.	Doktor
Mad.	Maddesi
neş.	Neşreden
nu:	Numarası
ölm.	Ölümü
Prof.	Profesör
S.	Sayı
s.	Sayfa
Sos. Bil. Enst.	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Üniv.	Üniversitesi
YDT.	Yayınlanmamış Doktora Tezi



GİRİŞ

MESNEVÎ

Mesnevî terimi, Türk edebiyatına, İran edebiyatından geçmiştir. Sözlük anlamı “ikişer, ikişerlik” demek olan mesnevî, edebiyatımızda aynı vezinde ve her beyti kendi arasında ayrı ayrı kafiyeli nazım şekilleri için kullanılmış bir terimdir.¹

Mesnevî, köken itibariyle oldukça eski olup, Pehlevî edebiyatına kadar uzanır. İran menşeli olmakla birlikte, bugüne kadar gelen kayıtlara göre ilk olarak Arap edebiyatında kullanılmıştır. Aslen İranlı olan Lâhikî (öl. 815) Kelile ve Dimne’yi mesnevî şekli ile Pehlevîce’den Arapça’ya tercüme ederek Yahya Bermekî’ye ithaf etmiştir. Bu eserden bahseden kaynaklar bu şekil için, müzdevicce, kasîdetü’l-müzdevicât ve şî’rû’l-müzdevic tabirlerini kullanmışlardır.²

Bu bilgilere göre, Arap edipleri mesnevî tabirini kullanmamışlar, bu şekildeki bir manzume veya esere kaside demişler, ancak bunu müzdevic sıfatı ile tavsif etmişlerdir. Sonraları ise, bu sıfat asıl isim yerine kullanılmıştır. Arap edebiyatında bu şekilde yazılmış eser, yalnız Kelîle ve Dimne tercümesi değildir. Başka eserler de bilinmektedir. Bu eserler, aruzun recez bahriyle yazıldığı için bunlara recez veya urcûze gibi adlar da verilmiştir. Bu eserlerin bir kısmı edebî amaçla kaleme alınmış ise de daha çok öğretici mahiyette, özellikle ezberlenmesi istenilen konularda yazılmıştır.³

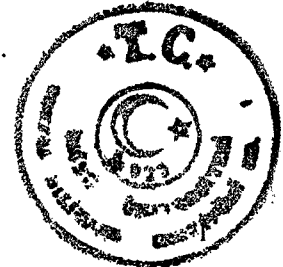
Mesnevî asıl gelişme ortamını Fars edebiyatında bulmuştur. İran menşeli olan mesnevî, Yeni Fars edebiyatının başladığı dönemlerde de çok miktarda kullanılmıştır. Metinleri tam olarak elimize geçmemiş olmasına karşın, Esed-i Tûsî (öl. 1072)’nin Lugât-ı Fûrs’ünde bugüne kadar muhafaza edilmiş olan müteferrik beytlere bakılacak olursa, Samanîler devri (874-999)’nde mesnevî şeklinin hiç olmazsa kaside şekli kadar önemli olduğuna ve belki de ondan daha fazla mahsuller verdiğine hükmedebiliriz.⁴ Çünkü elimizde bulunan ve XI. yüzyılda yazılmış edebiyat bilgilerini içeren en eski Farsça eser olan Tercümânü’l-Belâga’da mesnevî

¹ Haluk İpekten, Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz, İstanbul, 1999, s.59.

² İslam Ansiklopedisi, “Mesnevî” mad., c. VIII. İstanbul, 1971, s.128.

³ İslam Ansiklopedisi, a.g.mad., s.128.

⁴ İslam Ansiklopedisi, a.g.mad., s.129.



tabiri geçtiğine göre XI. yüzyıldan önce Fars edebiyatında mesnevî adı kullanılmış ve eserler yazılmış olması gerekmektedir.⁵

Yeni Fars edebiyatını kuranlar, daha IX. yüzyıldan itibaren uzun konuları kaside nazım şekliyle anlatmanın zorluğunu gördükleri için, örnekleri Sasanî edebiyatında bulunan ve mısraları kendi aralarında kafiyelenmiş beyitlerden meydan getirilmiş bir şekil kullandılar. Vezin olarak önce 11 hecelik mütekarip bahrini tercih ettiler. Bu 11'li hece Sasanî (Pehlevî) şiirinin mısralarında da görülmektedir. Böylece tamamiyle millî bir İran nazım şekli, vezin ve kafiyede yapılan küçük bir değişiklik ile Fars ve daha sonra da Türk edebiyatında mesnevî ismiyle kullanılmaya başlanmıştır.⁶

Horasan bölgesinde başlayan İran millî hareketleri neticesinde IX. yüzyıl başlarında ilk müstakil, bağımsız devlet ve hanedanlar kurulmuştur. Tahirîler (810-872), Saffarîler (868-907) ve Samanîler (874-1005) adıyla tarih sahnesine çıkan bu devletlerin yöneticileri yeni Fars dili ve edebiyatının ilerlemesine katkıda bulunmuşlardır. IX. yüzyılın başında X. yüzyılın başına kadar hükümran olan bu hanedanlar döneminde, mesnevî şekli ile eserler yazıldığı bilinmektedir.⁷

İlk örnekleri IX. yüzyılda görülen mesnevî nazım şekli, Gazneliler ve Selçuklular dönemlerinde doruk noktasına ulaşmış ve sonraki yüzyıllarda da gelişimini devam ettirmiştir.

Türklerin Müslümanlığı kabul ettikten sonra oluşturduğu edebiyatta, mesnevî şekliyle yazılan ilk eser, Karahanlı sahasında XI. yüzyılda Yusuf Has Hacip (öl.1077) tarafından kaleme alınan Kutadgu Bilig'dir. Anadolu sahasında ise, bugünkü bilgilerimize göre yazılı Türk edebiyatı XIII. yüzyılda başlar. Bu yüzyılda, burada başlayan Türk edebiyatı ürünleri arasında mesnevîler, en geniş yeri kapsar.⁸

Bu durum, aşağı yukarı XIV. yüzyılda da böyledir. Bundan dolayı, bu yüzyıllarda edebî ürünler arasında mesnevîler çoğunluğu teşkil ettiğinden, bu

⁵ Ömer Râdûyânî, Tercümânü'l-Belâga (Neş. Ahmed Ateş), İst., 1949, s.90.

⁶ İslam Ansiklopedisi, "İran" mad., C. V, İstanbul, 1977, s.1046.

⁷ Muhammed Ca'fer Mahcûb, Sebki Horâsânî der Şi'r-i Farsi, Tahran, 1345 hş., s.589 v.d. (Naklen, Sadık Armutlu, Zâti'nin Şem'ü Pervâne'si, İnönü Üniv. Sos. Bil. Enst. Basılmamış Doktora Tezi, Malatya, 1998, s.8.)

⁸ Harun Tolasa, "15. Yüzyıl Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevîleri", Ege Üniv. Sosyal Bil. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Der., S.1, İzmir, 1982, s.2.

yüzyıllara (XIII. ve XIV.) mesnevî edebiyatı denilmesinin abartılı bir hüküm olmayacağı ileri sürülmüştür.⁹

XV. yüzyılda siyasî ve sosyal şartların istikrar bulması sebebiyle bu yüzyılda edebiyatta da büyük gelişmeler olur. XV. yüzyılda yazılan mesnevîlerde gerek muhteva, gerekse üslûp bakımından, büyük bir gelişmenin olduğu söylenebilir.

Bazı mesnevîler hariç, XIII. ve XIV. yüzyıllarda yazılan mesnevîlerde hâkim düşünce bir şeyler öğretme, faydalı olma, “rıza-yı İlahî”ye mazhar olma gibi hususların ötesine pek az geçer, XV. yüzyılda ise daha çok sanat endişesi ön plânda olduğundan; nazım tekniği, tavsif ve tasvirler öncekilerle kıyas kabul etmeyecek kadar gelişir. Bu sebeple XV. yüzyıl mesnevîlerini, gerçek bir gelişim aşamasının bütün niteliklerine sahip örnekler olarak göstermek yerinde bir değerlendirme olur.¹⁰

XVI. yüzyılda mesnevî alanında daha sonraki yüzyıllarda aşulamayan mükemmel eserler yazılmıştır. İran edebiyatından gelen klasik konular yanında, dinî, ahlâkî, tasavvufî hikâyeler, hilye ve mevlidler, maktel-i Hüseyîn’ler, hadîs-i erbaîn, pend-nâme çevirileri, şehir-engizler, sâkî-nâmeler, Selim-nâmeler, Süleymân-nâmeler, fetih-nâmelerle mesnevî konuları daha zenginleşmiş, eser sayısında büyük bir artış olmuştur. Ayrıca Şehir-engizlerde, hamselerdeki küçük hikâyelerden oluşan mesnevîlerde yerli hayattan alınan konular, çevre ile ilgili tasvirler, Türk mesnevîciliğinin benliğini bulmasına yardım etmiştir.¹¹

XVII. yüzyıl nazım şekilleri ve türlerde önemli gelişmelerin kaydedildiği bir dönemdir. Mesnevî de bu yüzyılın en çok gelişme gösteren tarzlarından biridir. Önceki dönemlerde daha çok klasik İran mesnevîlerini serbest bir tarzda tercüme işiyle uğraşan şairler, giderek yerli konuları kendilerine konu edindiler. Eski edebiyatımızın bu alandaki en orijinal mesnevîleri de bunlardır. Bu gruba giren başlıca eserler, Tarifât ve Tarifâtnâmeler ayrı bir bölüm halinde işlenen Şehrengizler, Sûrnâmeler, Sergüzeşt ve Hasbîhâller’dir. Kuşkusuz bunların içinde mahallî tasvirlerle en çok yer verenleri ise Şehrengiz ve Sûrnâmelerdir.¹²

⁹ Harun Tolasa, “15. Yüzyıl Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevîleri”, s.2.

¹⁰ Harun Tolasa, a.g.m., s.2.

¹¹ Türk Ansiklopedisi, “Eski Türk Edebiyatı” mad., C.XXXII. İstanbul, 1983, s.117.

¹² Mustafa İsen-Cemâl Kurnaz, “XVII. Yüzyıl Divan Edebiyatı”, Türk Dünyası El Kitabı, C.III., Ankara, 1992, s.170.

XVIII. yüzyılda birkaç önemli eser dışında mesnevîde fazla bir gelişme olmamıştır. Sâlikin Fenâfillâh'a ulaşma yolunda çektiği çileleri sembollerle anlatan, Şeyh Gâlib (öl. 1799)'in yazdığı Hüsn ü Aşk mesnevîsi bu yüzyıla damgasını vurmuştur.¹³

XIX. yüzyılda Divan şiiri, Yeni edebiyat karşısında gücünü kaybetmiş hatta kendi geleneği içinde bile değerini koruyamaz hale gelmiştir. Bu yüzyılda kullanılan nazım şekilleri eskiye göre farklı olmamakla birlikte, bazılarında belli bir azalma görülmektedir. Bu dönemde en az kullanılan nazım şekli mesnevîdir. Daha önceki yüzyıllarda beyit sayıları binlerce olan mesnevîler artık bu yüzyılda yazılmaz olmuştur.¹⁴ XIX. yüzyıldan sonra mesnevî şekli yerini yavaş yavaş roman, hikâye ve nesre terketmiştir.¹⁵

Belli bir konuyu işleyen, bağımsız bir kitap olarak yazılmış mesnevîlerin plânları, genellikle birbirine benzer. Bu genel plân üç bölümden oluşur:

- A. Giriş bölümü
- B. Konunun işlendiği bölüm
- C. Bitiş bölümü.

Tam bir mesnevînin giriş bölümünde: 1) Besmele, 2) Tevhîd, 3) Münâcât, 4) Na't, 5) Mi'râc, 6) Mu'cizât, 7) Medh-i çehâr-yâr, 8) Padişah için övgü, 9) Devlet büyüğüne övgü, 10) Sebeb-i Te'lif bulunur.¹⁶

Mesnevîlerde “âğâz-ı dâstân”, “matla-ı dâstân”, “âğâz-ı kıssa”, “âğâz-ı kitâb” gibi başlıklarla başlayan konunun işlendiği bölüm, mesnevînin ana bölümüdür. Mesnevîler, genel olarak bu bölümde işlenen konuya göre tasnif edilmiştir. Bu tasnifler genellikle birbirine benzer. Bunlar dört grupta toplanmıştır.¹⁷

1. Grup

¹³ Haluk İpekten-Mustafa İsen, “XVIII. Yüzyıl Divan Edebiyatı”, Türk Dünyası El Kitabı, C.III., Ankara, 1992, s.197.

¹⁴ Mine Mengi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, 1995, s.234-235.

¹⁵ İslam Ansiklopedisi, “Mesnevî” mad., s.133.

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Ünver, “Mesnevî”, Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), Ankara, 1986, s.433-437.

¹⁷ İsmail Ünver, a.g.m., s.438-443.

Okuyucuya bilgi vermek, onu eğitmek amacı güden mesnevîlerdir. Bu grupta dinî, tasavvufî, ahlâkî eserlerle eski bilimlerle ilgili olan ve ansiklopedik bilgiler veren mesnevîler yer alıyor.

2. Grup

Okuyucunun kahramanlık duygusuna hitap eden, konusunu menkıbelerden ya da tarihten alan mesnevîler.

3. Grup

Sanat yönü ön plânda olan, okuyucunun edebî zevkine hitap eden, ana çizgisi aşk ve macera olan mesnevîlerdir. Bunlar arasında, kahramanların beşerî (mecazî) aşktan İlâhî (gerçek) aşka yükseldikleri eserler; kahramanlar arasındaki aşk bütünlüyle beşerî olduğu halde, iki âşığın kavuşmasını tasavvufî mecazlarla örten mesnevîler de vardır.

4. Grup

Şairlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler veren; kişileri meslekleri, düğünleri ve belli yöreleri tasvir eden mesnevîlerdir. Ta'rifât, Şehr-engîzler, sûrnâmeler, Sergüzeşt ve hasbîhâller bu gruba giren eserlerdir.

Bitiş bölümü, asıl konudan belli başlıklarla ayrılır. Bu başlıklarda genellikle Arapça "hatm (sona erdirme)" mastarı veya aynı kökten türemiş "hâtîme" sözü kullanılır. Başlık ya Arapça kurala göre yazılmış bir tamlama (hâtîmetu'l kitâb) ya da Farsça kurala göre yazılmış bir tamlama (hâtîme-i kitâb)'dır. Bununla birlikte Arapça, Farsça birleşik isim olan (hatm-şûden-i... , tamâm-şûden-i...) gibi başlıklar da kullanılmıştır.

Mesnevîlerin bitiş bölümünde; Tanrı'ya "hamd ü senâ" ve dua, sultana övgü ve saltanatın devamı için dua, şairin eseriyle ve şairliğiyle övünmesi, tanınmış mesnevî şairleri ve eserlerini anma, şairin eserine verdiği ad, hasetçilere, acemi ve dikkatsiz müstensihlerle metni doğru dürüst okuyamayan okuyuculara yergi, bunların esere vereceği zarardan Tanrı'ya sığınma, mesnevînin beyit sayısı, mesnevînin yazılışıyla ilgili tarihler, okuyucudan hayır dua isteme ve mesnevînin vezni bulunur.¹⁸

¹⁸ İsmail Ünver, "Mesnevî", s.448-450.

XIII. yüzyılda, Anadolu'da yazılmaya başlanan mesnevî, aralıksız olarak XIX. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu yüzyıllar içerisinde her konuda mesnevî yazılmıştır.¹⁹

AVRUPA'DA ROMAN

Roman kelimesi “şiiir veya hayal eseri hikâye” anlamındaki Latince romance kelimesinden değişerek, bir edebî tür ismi olarak kullanılmıştır.²⁰

Roman, belirli uzunluğa sahip, içinde geçmiş veya çağdaş zamanlardaki gerçek hayatın temsilcileri olan kişilerin ve olayların az ya da çok bir kompleks plân içinde canlandırıldığı kurgusal mensur anlatım veya hikâyedir.²¹

Roman biçiminin ortaya çıktığı dönem ve bu adı almaya başladığı zaman dilimi Rönesans'a denk gelir.²² Bu zamana kadar halk arasında eğlence için anlatılan hikâyeler, şövalye hikâyeleri, destanlar ve masallar anlatı ihtiyacını karşılayan edebî türlerdir.

Boccaccio (1313-1375), gece sohbetlerinde anlatılan bu masal ve hikâyeleri edebî bir şekle büründürerek kitaplaştırır. İtalya'da yapılan bu çalışma diğer ülkelerde de etkisini gösterir. İngiltere'de Chauser (1340-1400) bu etkiyle hikâye kuran bir yazar olarak karşımıza çıkar. Cantebury Hikâyeleri adlı eserinde hac için yola çıkan farklı tabakadan insanları anlatır. XV. yüzyıl, birbirini seven ve kavuşamayan âşıkların hikâyeleriyle geçer. XVI. yüzyılda, Boccaccio tarzında hikâyeler devam eder. Boccaccio etkisi bu yüzyılda özellikle Fransa'da Margueritte de Navarre (1492-1549) üzerinde etkisini gösterir. Heptameron adlı eserinde, beş kadın ve beş erkeğin bir kaplıcada buluşarak birbirine hikâye anlatması işlenir.²³

Bu şekilde eğlendirici hikâyelerin yanında, olağanüstü kahramanlıklar yapan fakat aşk karşısında boyun eğmek zorunda kalan şövalyelerin başlarından geçenleri

¹⁹ Yüzyıllara göre mesnevîler ve mesnevî yazarlarının isimleri için bkz. İsmail Ünver, “Mesnevî”, s.433-450.

²⁰ Yeni Türk Ansiklopedisi, “Roman” mad., C.9, İstanbul, 1985, s.3264.

²¹ Cihan Özdemir, “Roman Nedir”, Türk Yurdu, S.153-154., Mayıs-Haziran 2000, s.6.

²² Mustafa Nihat Özön, Türkçe'de Roman, İstanbul, 1985, s.17.

²³ Mustafa Nihat Özön, a.g.e., s.19.

anlatan manzum ve mensur bir hikâye dizisi de varlığını sürdürmekteydi. Latin ülkelerinde söylenen Amadis adlı bir şövalye hikâyesi, bu dönemde birçok yazara çekici gelmiştir. Bu hikâyede olağanüstü menkıbeler ve ideal bir sevgi anlayışı işlenmiştir.²⁴

XVI. yüzyılda Fransa'da Rabelais (1490-1553) eski hikâyelerden aldığı bir temaya kendi gözlemlerini katarak farklı bir eser yazmıştır. Gargantua ve Pantagruel adlı bu eser iki devin maceralarını anlatır.²⁵

Bu yüzyılda çoban romanları da ilgi gören roman çeşitlerindedir. Fransız Honore de Urfe'nin (1568-1625) Asteree romanı, bu tarz romanların en çok bilinenidir. Şövalye Amadis hikâyelerine karşı ortaya çıkan ve diğerlerine oranla daha realist olan Pikaresk roman da yine bu dönemde ortaya çıkmıştır.²⁶ Bu yüzyılda, Cervantes, Don Kişot adlı romanını yazarak modern romanın temelini atmış olur. Cervantes, eserinde romans, şövalye hikâyeleri ve pastoral romanlarla alay etmiştir.²⁷

XVII. yüzyılda Madame de la Fayette (1634-1693) psikolojik tahlil romanı türünün ilk şaheseri sayılan La Princesse de Cleves'i yazar. Böylece tahlile tayalı psikolojik roman türü ortaya çıkar.²⁸

XVIII. yüzyılda Fransız Fenelon (1651-1715) Telemak adlı eserinde, yönetim derslerini, hikâye kılığında vermeye çalışmıştır. Lesage (1668-1747) Gil Blas adlı eserinde Fransız toplum yapısını tasvir etmiştir. Bu yüzyılda İngiltere'de dikkate değer romanlar yazılmıştır. Daniel Defoe (1661-1731) Robenson Crusoe eseriyle aile ve ahlakla ilgili eserlerin yazılmasına öncülük etmiştir. Samuel Richardson (1689-1761) burjuva ve aile hayatı roman tarzını ortaya koymuştur. Bu yüzyılda Rousseau'nun (1718-1778) Nouvelle Heloise'le, Goethe'nin (1749-1832) Werther'i büyük etki yapan iki romandır. Bu yüzyılda yazılan romanlar daha çok psikoloji ve ahlaka dayanan romanlardır.²⁹

²⁴ Mustafa Nihat Özön, Türkçe'de Roman, s.20.

²⁵ Jale Parla, Don Kişot'tan Bugüne Roman, İstanbul, 2003, s.60.

²⁶ Yeni Türk Ansiklopedisi, "Roman" mad., s.3268.

²⁷ Jale Parla, a.g.e., s.60.

²⁸ Yeni Türk Ansiklopedisi, a.g.mad., s.3268.

²⁹ Mustafa Nihat Özön, a.g.e., s.23.

XIX. yüzyılın yarısına kadar romanda, Romantizm hüküm sürer. Yüzyılın ikinci yarısında Romantizm'e tepki olarak Realizm ortaya çıkar. Bunun etkisiyle, bu yüzyılda tarih ve bilim, romanın konusu olur. Bilimsel buluşlar ve coğrafi keşiflerin etkisiyle macera romanları bu dönemde yenileşir. Edgar Poe (1809-1849) ve Kipling (1865-1936) macera romanları yazmışlardır. Önceki yüzyıllarda var olan kırım romanı da bu yüzyılda devam eder. Turgenyev, Tolstoy, Thomas Hardy bu tarzı deneyen yazarlardır. Bu yüzyılda toplumsal sorunların çoğalması, toplumsal içerikli romanların yazılmasını sağlamıştır. Victor Hugo, Balzac ve Dickens bu tarzda eserler yazmışlardır. İnce tahlillerin ve realist yaklaşımın yoğun olarak kullanıldığı Rus romanı da bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Gogol, Tolstoy, Turgenyev, Çehov, Maksim Gorki ve Dostoyevski bu tarzda eser veren yazarlardır.³⁰

XX. yüzyılda, Yeni Roman adıyla bir akım ortaya çıkar. Bu akım roman için belirli hiçbir kuralın olmayacağı görüşünü savunur. James Joyce, Franz Kafka, Miguel de Unamuno ve William Faulkner bu akımın temsilcileridir.³¹

Destanla başlayan romanın gelişimi postmodern romana kadar gelmiştir. Roman, başlangıcından bugüne çok değişmiş ve bundan sonra da değişecektir.

TÜRK EDEBİYATINDA ROMAN

Tanzimat Dönemi Romanı (1860-1896)

Türk edebiyatında roman 1860'tan sonra başlar. Roman üzerine yapılan ilk çalışmalar çevirilerdir. Türkçe'ye çevrilen ilk eser, Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan çevirdiği Telemak (1862)'tir. Bundan sonra Cerîde-i Havadis'de Sefiller (1862) tercüme edilir. Ahmet Lütfi Efendi, Daniel Defoe'dan Robinson Crusoe (1864)'yu tercüme eder. Teodor Kasap, Alexandre Dumas'tan Monte Cristo (1872)'yu tercüme etmiştir.³² Yazarlarımız, çeviri eserlerdeki tekniği esas alarak

³⁰ Mustafa Nihat Özön, Türkçe'de Roman, s.25-28.

³¹ Yeni Türk Ansiklopedisi, "Roman" mad., s.3268.

³² Ayrıntılı bilgi için bkz.. Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 1997, s.285-286.

eserlerini oluşturmuşlardır. Bundan dolayı çevirilerin, Türk edebiyatında romanın gelişimi için önemi büyüktür.³³

Tercüme eserlerden sonra yerli romanlar yazılmaya başlanır. Bu dönemde farklı okur kitlelerinin olması romanın gelişimini de etkiler. “1870’ten sonra, ilk yerli ürünlerini vermeye başlayan Türk romanı iki ayrı yoldan gelişir. Birinci yol; aydın olmayan geniş halk topluluğunun batılı hikâye ve romana yadırgamadan alıştırılması için Ahmet Mithat tarafından açılan ve batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. (...) İkinci yol ise, batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemâl tarafından açılan, yerli hikâye ve roman örneklerini göz önüne almadan doğrudan doğruya batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur.”³⁴

Batılı hikâye tarzındaki ilk çalışma Ahmet Mithat Efendi’nin Kıssadan Hisse (1870) eseridir. Aynı yılda yazarın Letâif-i Rivâyet adlı eseri de çıkar.³⁵

Türk edebiyatında yazılan ilk roman Şemsaddin Sami’nin Taaşuk-i Talât ü Fıtnat (1876) eseridir. Bu eser halk hikâyesi geleneğine birkaç küçük, yeni unsur eklemiştir. Kız çocuklarının fikri alınmadan evlendirilmesi konusu işlenmiştir.

İlk romandan sonra kronolojik olarak şu eserler yayımlanır:

Yeniçeriler (Ahmet Mithat Efendi, 1871), Felâton Beyle Râkım Efendi (Ahmet Mithat Efendi, 1875), İntibah (Namık Kemal, 1880), Sergüzeşt (Sâmi Paşazâde Sezai, 1887), Araba Sevdası (Recâizade Mahmut Ekrem, 1889).³⁶

Tanzimat devri olarak adlandırılan bu devirde romanda işlenen konular genellikle; kadın ve kadının toplumdaki yeri, esaret, muradına eremeyen âşıklar, tabiat ve eğitimidir. Bu konular genellikle günlük hayattan veya tarihten alınmıştır. Bu dönem romanlarında meddah hikâyelerinin etkisi ve tekniği açık bir şekilde

³³ Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İstanbul, 1995, s.66.

³⁴ Cahit Kavcar, Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı, Ankara, 1985, s.10.

³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.289.

³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.286.

görülür. Ahmet Mithat yolunu izleyen yazarlar sade dille yazmışlardır. Namık Kemâl yolunu izleyen yazarlar ise daha ağır bir dil kullanmayı tercih etmişlerdir.³⁷

Bu dönem yazarlarının bir bölümü Romantizm (Ahmet Mithat, Emin Nihat, Sami, Namık Kemâl), bir bölümü Realizm (Sami Paşazâde Sezai, Mizancı Murat, Recaizâde Mahmut Ekrem), bir bölümü de Naturalizm (Nabizâde Nâzım) etkisi altında kalmıştır. Romantizm etkisi altında kalan yazarların eserlerinde tesadüflere çok yer verilmiş, yazarın kişiliği, gizlenmemiş, yeri geldikçe olayın akışı durdurulup bilgi verilmiş, roman aracılığıyla toplumu eğitme amacı güdülmüş, roman kahramanları tek yönlü olarak işlenmiş, olağanüstü olaylara yer verilmiştir. Naturalizm ve Realizm akımlarının etkisi altında eser veren yazarların eserlerinde ise sebep-sonuç ilişkisine ve gözleme önem verilmiş, olağanüstü olay ve kişiler işlenmemiştir.³⁸

Servet-i Fünun Dönemi Romanı (1896-1901)

Tanzimat'la Türk edebiyatına giren roman türü Servet-i Fünun döneminde olgunlaşmıştır. Gerçek anlamıyla Batı romanının ilk örnekleri bu dönemde verilmiş, romanın teorisi üzerine çalışmalar yapılmış ve Türk romanı dünya romanları ile boy ölçüşebilecek bir duruma gelmiştir.³⁹

Bu dönem yazarları, Realizm ve Naturalizm akımının etkisi altında eser vermiştir, Roman tekniği bu dönemde gelişmiş, yazarlar romanlarında kendi kişiliklerini gizlemişlerdir. Romanlarda gerçek hayatta görülebilecek kişiler işlenmiş, konu dışı bilgiler verilmemiş, tasvirler, roman kişilerinin oluşumunu göstermek için kullanılmış, olaylar kahramanların gözüyle verilmiş, yöntem batıdan alınmış, ancak yerli konular işlenmiştir. Romanlarda genellikle mekân İstanbul'dur. Servet-i Fünun romanı elit kesime hitap etmiştir. Bu yaklaşım dilde değişmelere sebep olmuştur. Bu dönem yazarları konuşma dilinden uzak bir dil kullanmışlardır. Cümle kuruluşunda da değişiklik yapmışlar ve genel olarak devrik cümle kurmuşlardır.⁴⁰

³⁷ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul, 1987, s.25-27.

³⁸ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, 1995, s.66-82.

³⁹ Olcay ÖnerToy, *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, Ankara, 1999, s.264.

⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için b.k.z. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, s.189-194.

Edebiyatımızda batılı anlamda tek ekol, mektep niteliği taşıyan topluluk olan Servet-i Fünuncular “sanat için sanat” görüşüne bağlıdırlar. Bu topluluk eserlerini, bu anlayışa göre vermiştir. Servet-i Fünuncular, türler üzerine düşünmüşler ve bunların teorisini kurmaya çalışmışlardır. Roman, gerçek hüviyetini bu dönemde bulmuştur.⁴¹

Bu dönem edebiyatında kullanılan temler; santimentalizm, hayal-hakikat çatışması, tabiat, kadın ve kaçıştır.⁴²

Bu dönemin romancıları; Halit Ziya (1866-1945), Mehmet Rauf (1875-1931), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927) ve Safvetî Ziya (1875-1929)’dır.

Bu dönemde yaşayan ancak Servet-i Fünun topluluğunun dışında kalan romancılarımız da vardır. Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944) ve Vecihî bu gruptaki yazarlardır. Hüseyin Rahmi, Realizm ve Naturalizm akımının etkisiyle eserlerini oluşturmuştur. Romanlarında hayatın gülünç, çarpık, bozuk yanlarını işlemiştir. Töre romanı yazan yazar, halk için yazmaya gayret göstermiştir. Edebiyatımıza, sokak ve gerçek konuşma Hüseyin Rahmi ile girmiştir.⁴³

Fecr-i Âtî Dönemi Romanı(1909-1913)

24 Şubat 1910’da Servet-i Fünun dergisinde yayımladıkları bir beyanname ile edebiyat sahnesine çıkan bu topluluk, Türk edebiyatında beyanname ile ortaya çıkan ilk topluluktur. Büyük iddialarla edebiyat sahnesine çıkan bu topluluk, ancak Servet-i Fünun’un devamı olabilmiş, edebiyatımıza herhangi bir yenilik getirmemiştir.

Fecr-i Âtî döneminde roman türünde ciddi çalışmalar yapılmamıştır. Topluluğa bağlı kalmış yazarlar arasında roman türünde önemli çalışmaları olan kimseler yoktur. Yakup Kadri ve Refik Halit, bu topluluğa girmişler, ancak daha sonra Millî Edebiyat Hareketi’ne katılmışlardır. Bu dönemin roman yazarları; Cemil Süleyman Alyanakoğlu (1886-1940) ve İzzet Melih Devrim (1887-1966)’dir.⁴⁴

⁴¹ Orhan Okay, “Edebiyatımızın Batılılaşması Yâhut Yenileşmesi” Büyük Türk Klasikleri, C.8., İstanbul, 1988, s.316.

⁴² Mehmet Kaplan, Tefik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser), İstanbul, 1987, s.30.

⁴³ Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul, 1977, s.67.

⁴⁴ Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, s.161.

Millî Edebiyat Dönemi Romanı (1911-1923)

1911 yılında Selanik'te çıkan Genç Kalemler Dergisi ile milliyetçilik hareketi edebiyatta kendini gösterir. Dilde sadeleşmeyi ilke edinen bu topluluk, "Millî Edebiyat" deyimini ortaya atar. Bu topluluk "Yeni Lisan" fikriyle dilin ve edebiyatın millîleştirilmesini savunmuştur.⁴⁵

Fecr-i Âtî romancıları ferdi temaları işleyip, sosyal hayatla ilgili sorunlara ilgisiz kalmıştır. Millî edebiyat dönemi romancıları ise sosyal konuları işlemiş, yapma dil ve üsluptan uzaklaşarak konuşma dilini kullanmıştır.⁴⁶

Bu dönemin romancıları, Millî Mücadeleyi, aydın-halk ikiliğini, Anadolu ve Anadolu insanının dramını eserlerinde işlemişlerdir.

Halide Edip Adivar (1884-1964), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Refik Halit Karay (1888-1965), Aka Gündüz (1886-1958), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956) bu dönemin romancılarıdır.

Cumhuriyet Dönemi Romanı (1923- 1980 sonrası)

1923'ten sonra Türk romanı, Cumhuriyet ideolojisi çevresinde gelişir. Bu dönem romancıları yeni kurulan devletin ilkelerini destekleyen romantik eserler yazarlar. Roman yazarları yeni yönetimin eğilimi doğrultusunda Anadolu'ya yönelirler. Cumhuriyetin yükselen değerleri olan milliyetçilik, uygarlaşma, hurafelere çağdaş değerlerle karşı çıkma, millet olma bilincinin uyandırılması gibi konu ve temaları Cumhuriyet kuşağı romancılarının ana temalarını oluşturur.⁴⁷

Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa bu dönemde öncü görevi gören, ele aldıkları konu ve işledikleri tema bakımından dönemin romanına yön veren yazarlardır. Bu dönemde Ahmet Hamdi Tanpınar da eserleriyle Türk romanına önemli katkılarda bulunmuş bir yazardır.

1950-1970 yılları arasında köyü ve Anadolu'yu konu edinen, toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarını işleyen romanlar yazılmıştır. Bu

⁴⁵ Hülya Argunşah, "Millî Edebiyat", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara, 2004, s.192-193.

⁴⁶ Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, s.179.

⁴⁷ Osman Gündüz, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara, 2004, s.367-370.

romanlar genel olarak ezen-ezilen çatışması üzerine kurulmuştur. Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Orhan Kemal bu tarz roman yazan yazarlardandır.

1970'lerde Türk romanında farklı bir akım ortaya çıkar. Oğuz Atay'ın yazdığı Tutunamayanlar (1971) ve Yusuf Atılgan'ın yazdığı Anayurt Otel (1973) bu akımın edebiyatımızdaki ilk örnekleridir. Postmodernist akım olarak adlandırılan bu tarzın özelliği kurmacayı, romanın konusu haline getirmesidir.⁴⁸ 1980 sonrasında Türk romanı, yeni arayışlar içerisine girer. Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Bilge Karasu'yu örnek alan yazarlar, romanda yeni arayışlar içine girerler. Tezer Özlü, Nazlı Eray, Murathan Mungan, Elif Şafak, Hulki Aktunç ve Orhan Pamuk bu grupta değerlendirilebilecek yazarlardır. Bu akım Orhan Pamuk'un romanlarıyla Türk romanında önemli bir yer edinir.⁴⁹

LÂMÎ'Î

Hayatı

Bursa'da Nakkaşzâde'ler diye tanınmış bir ailenin çocuğu olan Lâmi'î Çelebi, 1472 yılında Bursa'da doğmuştur. Asıl adı Mahmud, babasının adı Osman'dır. Annesinin adı Dilşâd Hatun'dur.⁵⁰

Kaynakların verdiği bilgiye göre Lâmi'î Çelebî, iyi bir eğitim görmüş, devrinde geçerli olan bütün ilimleri öğrenmiştir. Murâdiye Medresesi'nde okuyan Lâmi'î Çelebî, dönemin âlim ve fâzıl şahsiyetlerinden Molla Ahaveyn ve Molla Muhammed b. Hacı Hasanzâde'den ders almıştır. Daha sonra Nakşibendi tarikatına girmiş ve Şeyh Emir Ahmed-i Buhâri'ye intisab etmiş, zamanla da şeyhlik mertebesine kadar yükselmiştir.⁵¹

Hayatı hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmadığımız Lâmi'î Çelebî'nin Hümâ Hatun adında biriyle genç yaşta evlendiğini, Ahmet ve Mehmet Çelebî ile Abdullah

⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için b.k.z. Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İstanbul, 2002, s.262-265.

⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için b.k.z. Osman Gündüz, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı", s.448-451.

⁵⁰ Nihad Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I, İstanbul, 2001, s.601.

⁵¹ Mine Mengi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, 2002, s.165.

adında üç oğlu, Safiye Hatun adında bir kızı olduğunu kaynaklar bildirir. Lâmi'î Çelebî, Kanûnî'nin veziri İbrahim Paşa'dan himaye görmüştür.⁵²

Bilgin, erdemli, ağırbaşlı ve tok sözlü bir kişiliğe sahip olan Lâmi'î Çelebî, 1532 yılında Bursa'da vefat etmiştir.⁵³

Sanatı

16. yüzyıl Türk edebiyatının tanınmış sanatçılarından olan Lâmi'î, İran edebiyatından, özellikle Molla Câmi'den yaptığı çevirilerle ve yazdığı bazı mensur eserlerle ün kazanmıştır. Lâmi'î, Türk edebiyatında çokça işlenen Leylâ vü Mecnûn, Yusuf ü Züleyha gibi konuları bir yana bırakarak, İran edebiyatından edebiyatımıza yeni bir hava getirmek istemiştir. Vîs u Râmîn, Vâmık u Azrâ, Salâman u Absâl, Heft Peyker bu amaçla yazılmıştır. Böylece Lâmi'î, mesnevî konularına zenginlik ve çeşitlilik kazandırmıştır.⁵⁴

Lâmi'î, Klasik edebiyatın estetik anlayışı içerisinde şiirler yazabilen bir şair olmakla birlikte, çevirinin yaratıcı bir sanat yeteneği gerektirdiği sırrını kavramış bir sanatkâr olarak da karşımıza çıkmaktadır. Lâmi'î, çevirdiği eserleri adeta yeniden yazmış, eserleri nazım tekniğinin, estetiğinin, dilin bütün olanaklarını kullanarak Türkçe'ye aktarmıştır. Bundan dolayı Lâmi'î'nin eserleri için kimi araştırmacılar "tercüme", kimi araştırmacılar da "telif" ifadesini kullanmıştır.⁵⁵

İyi bir tahsil görmüş olan Lâmi'î, zamanında itibar olunan bütün ilim ve fenlere hakkıyla vâkıf olmuş, mensur eserlerinin yanında manzum eserler de kaleme almıştır. Dinî ve tasavvufî meselelere selahiyetle girmiştir. Tarikata intisabından sonra meydana getirdiği eserlerinde daha samimi bir ifade tarzı mevcuttur. Şiirlerinde tasavvufî terimlerden azamî derecede faydalanmıştır. Tasavvuf, onun için bir vasıta değil gâyedir. İlham kaynağı tasavvuf düşüncesidir.⁵⁶

Lâmi'î, klasik doğu dillerini ve İslâm ilimlerini iyi bilen bir kişidir. Usta bir sanatkâr olma özelliğini daha önce de belirttiğimiz Lâmi'î, birçok değer hükümlerinin insanlar arasında yaşamasını arzulamaktadır. Bunun için fikri, birtakım

⁵² Abdulkadir Karahan, "Lâmi'î" mad., İslam Ansiklopedisi, C.7, İstanbul, 1997, s.11.

⁵³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Abdulkadir Karahan, "Lâmi'î" mad., s.14.

⁵⁴ Mine Mengi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, s.166.

⁵⁵ Abdulkadir Karahan, "Lâmi'î", s.11.

⁵⁶ H. Bilen Burmaoğlu, Bursalı Lâmi'î Çelebi Divanı'ndan Seçmeler, Ankara, 1989, s.10.

söz sanatlarıyla süslemeden fikir olarak söyleme yolunu seçmektedir. Onun bu anlayışı belki de XVII. asırda edebiyatımızda “Nâbî Mektebi” denilen bir akıma zemin hazırlamaktadır. Bu tarzın önemli bir hususiyeti, görgü, bilgi ve düşünce unsurlarını didaktik bir zihniyetle ifade etmektir.⁵⁷

Lâmi’î’nin şiirlerinde kullandığı dil, XVI. yüzyıldaki Türk-İslâm medeniyetinin dilidir. Türkçe kelimelere, mahalli ifade ve deyimlere çok yer vermiştir. Bunların yanı sıra Arapça ve Farsça kelimeler de çok kullanılmış olup, dili yer yer ağırdır. Kur’ân-ı Kerîm’den bazı âyetler de iktibas edilerek beyitler arasına serpiştirilmiştir. Lâmi’î, Ahmed Paşa (ölm. 1496), Şeyhî (ölm. 1429), Zâtî (ölm. 1546), İshak Çelebi (ölm. 1537), Necâtî (ölm. 1508) gibi şairlere nazireler söylemiştir.⁵⁸

Lâmi’î, arûz veznini hatasız ve mükemmel kullanmıştır denilemez. Özellikle Türkçe kelimelerde imâle, Arapça ve Farsça kelimelerde zihafalara baş vurduğu görülür. Hatta bazı Türkçe kelimelerin vezin zoru ile değişik şekilde telaffuz edildiğine rastlanır.

Velûd bir şair olan Lâmiî, yaşadığı dönemde mesnevî yazan hatta hamse sahibi olan şairlerin yanında söz sahibi olduğunu göstermiştir.⁵⁹

Eserleri

Klasik edebiyatın çok eser veren şahsiyetlerinden biri olan Lâmi’î, değişik konularda yazılmış yaklaşık 30 eser vücuda getirmiştir. Eserlerinin çoğunu zamanın padişah ve diğer büyüklerine sunmuştur. Lâmi’î, eserlerini Şerefü’l-İnsan mukaddimesinde şöyle sıralamıştır: Rasâil, Şevahidü’n-Nübüvve, Nefehâtü’l-Üns tercümesi, Risâle-i Tasavvuf, Hüsn ü Dil, Münâzarat-ı Bahâr u Şitâ, Şerh-i Dibâce-i Gülistân, Münşa‘ât-i Makâtib, Hall-i Mu‘ammâ-i Mîr Hüseyin, Risâle-i ‘Arûz, Menakıb-i Üveys el- Karanî, İbretnü mâ, Risâle-i Usûl Min el-Fünûn, Mevlid el- Resûl, Maktel-i İmam Hüseyin, Salâman u Absâl, Şem ü Pervâne, Gûy u Çevgân,

⁵⁷ H. Bilen Burmaoğlu, Bursalı Lâmi’î Çelebi Divanı’ndan Seçmeler, s.12

⁵⁸ H. Bilen Burmaoğlu, a.g.e., s.13.

⁵⁹ Lâmiî Çelebi’nin hayatı, sanatı, eserleri hakkında geniş bilgi için bkz. H. Bilen Burmaoğlu, Lâmi’î, Çelebi Divanı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânının Tenkidli Metni), Doktora Tezi, Erzurum, 1983; Muzaffer Gürses, Divân Edebiyatının Bazı Meseleleri ve Lâmi’î Çelebi, Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Şahsiyeti, Vâmık u Azrâ, Veyse vü Ramin Mesnevîlerinin Tahlil ve Tedkiki, 1944/45, 110 s.

Türkiyat Enstitüsü nu.:191

Ferhâdnâme, Vâmık u Azrâ, Kıssa-i Evlad-ı Câbir, Lügât-ı Manzûme, Risâle-i Fâl, Şehrengîz, Dîvân-ı Eş'âr, Fazâ'il-i Şi'r u Şâ'irân, Hayretnâme, Heft Peyker, Dîvân, Letâ'if, Lügât.⁶⁰

a) *Şevâhidü'n Nübüvve*: Câmi'nin aynı isimli eserinin tercümesi olan bir siyer kitabıdır. Eser, 1509 tarihinde yazılmıştır. Mensur olan bu eserin dili, devrine göre sadedir. Lâmi'î, eseri çevirirken kendi araştırmalarıyla elde ettiği bilgileri de ekleyerek kitaba adeta yeni bir telif çehresi vermiştir.

b) *Nefehâtü'l-Üns Tercümesi*: Câmi'nin aynı adlı eserinin Türkçe'ye tercümesidir. Lâmi'î, eseri Türkçe'ye aktarırken Anadolu mutasavvıflarını da eklemiştir. Bu eser, büyük mutasavvıfların hayatlarını ve büyüklüklerini anlatan bir eserdir. Sade bir dile sahip olan eser, yer yer başarılı bir telif hissi de vermektedir. Lâmi'î, kitaba yapılan eklemelerde tekrardan kaçınmış ve tamamlayıcı bir zihniyetle hareket etmiştir. Eser mensurdur.

c) *İbretnümâ*: Ahlakî hikâyeler ve menkıbeleri içeren mensur bir eserdir. 1526 yılında Bursa'da yazılmıştır. Eser, bir mukaddime ve iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde 19 hikâye, ikincide ise 7 hikâye vardır. Hikâyeler, tasavvuf büyüklerinin kitaplarından alınarak hazırlanmıştır.

d) *Şerefü'l İnsan*: Lâmi'î'nin en çok beğenilen eseridir. 1527'de Kanûnî Sultan Süleyman adına yazılmıştır. Eser, aslında mensur olmakla birlikte yer yer manzûm parçalara da rastlanmaktadır. İnsanın niçin yaratılmışların en şerefli olduğunu türlü deliller ve düşüncelerle belirten eserde, insanla hayvan arasında geçen bir münazâra anlatılmaktadır.

e) *Maktel-i İmâm Hüseyin*: Mesnevî nazım şekliyle yazılan ve Kerbelâ olayını anlatan bu eser, iyi bir tahkiye üslubu ile kaleme alınmıştır. Şair, eserini inzivaya çekildiği bir zamanda yazmıştır. Vezin, kafiye ve üslup bakımından başarılı olmasına rağmen, eserin sanat değeri yüksek değildir.

f) *Vîs ü Râmîn*: Lâmi'î, bu eseri Fahreddîn-i Cürcânî'den çevirmiştir. Lâmi'î, eseri İbrahim Paşa'ya sunmuştur. Bu eser, şairin son eserlerinden birisidir. Lâmi'î, eseri çevirirken bir çevirmenden çok farklı davranmış ve eserin ana hatlarını Cürcânî'nin eserinden alarak konuyu yeniden yazmıştır. Cürcânî, eserinde beşerî aşkı

⁶⁰ Abdulkadir Karahan, "Lâmi'î", s.13.

işlerken Lâmi'î, ilâhî aşkı işlemiştir. Eserin dili, Lâmi'î'nin diğer mesnevîlerine göre ağırdır.

g) Şehrengîz: Kanûnî Sultan Süleyman'ın Bursa'ya geleceği haberi üzerine Lâmi'î, bu eseri yazmıştır. Bursa'nın güzelliklerini tanıtan bu eser, 16. yüzyıl Bursa'sının toplumsal yapısını da gösteren bir belge niteliğindedir.

h) Vâmık u Azrâ: -Lâmi'î'nin mesnevî nazım şekliyle yazdığı önemli eserlerinden birisidir. Eser, Kanûnî'nin isteği üzerine yazılmıştır. Doğu edebiyatlarında da yazılan bu eserde Vâmık ile Azrâ arasında geçen aşk anlatılır. Türkçe'de yazılan diğer Vâmık u Azrâ mesnevîlerinin en başarılı örneklerindedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

VÂMIK U AZRÂ'DA İTİBARÎ YAPI

İnsanlar, daima mükemmele ulaşma gayreti içinde olmuştur. Realite, insanın bu gayretinin önünde engel teşkil etmiştir. İnsan, hayat karşısında, kendi hayal âleminde isteklerine uygun bir yapı oluşturmaya çalışmıştır. Edebî metinler, bu gayretin ürünleridir. Destan, masal, mesnevî, hikâye ve roman gibi anlatma esasına bağlı edebî metinler insan muhayyilesinin özgürce hareket ettiği ortamlar olmuştur. Muhayyilenin oluşturduğu ürünler, haliyle örneğini reel dünyadan alır. Ancak, reel dünya bu ortamlarda değişerek, farklılaşarak yer alır. İşte muhayyilenin şekil verdiği bu ortama itibarî âlem denir. İtibarî (kurgusal) âlem için Şerif Aktaş : “İtibarî âlem, haricî âlemin bir düşünce sistemi etrafında sanatkâr tarafından yorumlanması neticesi vücut bulur.” demektedir.⁶¹

İtibarî âlemde, gerçek hayattan alınan parçalar bir bütün teşkil edecek şekilde kullanılır. İtibarî âlemde geçen olaylar, gerçek hayattan farklıdır. Zamanın uzatılıp kısaltılması, mekanda gerçek ölçütlerin dışında hareket edilmesi gibi nitelikler itibarî âleme özgü niteliklerdir.

İtibarî âlem yaratmada, farklı yaklaşımlar, farklı itibarî metinlerin oluşmasını sağlamıştır. Gerçeğe bağlı yani taklidî (mimesis), soyutlamaya bağlı veya tecridî olmak üzere iki çeşit itibarî âlem yaratma şekli vardır.

Mimesise bağlı itibarî âlem yaratmada, sanatkâr belli bir vaka çevresinde haricî âlemde görülen varlık ve hadiselerden itibarî bir âlem kurar. Sonra da bunu geniş ölçüde tabii dilin imkânlarından yararlanarak anlatır. Tecrid esasına bağlı yapma ve yaratma faaliyeti, dış dünyada karşılaştığımız hayat tezahürlerini tasvir ve anlatma yerine, onların sebep oldukları halleri ifade eden sembollerden, söz kalıplarından hareketle birincisine nisbetle daha üst seviyede yeni bir itibarî âlem yaratır. Bu faaliyette detaylar azaltılıp, gerçek hayatın insan üzerinde bıraktığı

⁶¹ Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ankara, 1998, s. 15.

intibalar önem kazanır. Mesnevî ve şark hikâyesi ile Avrupâî hikâye ve roman arasındaki temel fark da bu iki itibarî âlem oluşturmada aranmalıdır.⁶²

I. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

Hikâye, roman, destan, masal ve mesnevî gibi anlatma esasına bağlı edebî türlerde bakış açısı ve anlatıcı, eserin tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir.

Bir romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı, yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslûbu tamamen kullanılacak bakış açısına bağlıdır. Yazar, okuyucunun kişilere ve olaylara karşı takınacağı tutuma istediği yönü yine bakış açısı yoluyla verir. Romanda bakış açısından yararlanan bir kişi, olayları yansıtan bir aynaya benzer. Ne var ki bu ayna önündeki her şeyi olduğu gibi yansıtan bir ayna değildir. Kendisine gelen görüntüleri yapısının özelliklerine göre bir ölçüde değiştirir.⁶³

Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir.⁶⁴

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde anlatıcı, hikâyeyi okuyucuya aktaran, şahısları tanıtan, anlatıyı gerçekleştiren kişidir. Ayrıca anlatıcının anlatma fonksiyonu dışında yönetme fonksiyonu (hikâye metninin iç düzeni ile ilgili anlatım tarzı), iletişim fonksiyonu ve tanıklığa dayanan fonksiyonu (anlatıcının anlattığı hikâye ile duygu, ahlak ve fikrî yönden ilişkisi, didaktik ve açıklayıcı yorumlar) da vardır.⁶⁵

Bakış açısı ve anlatıcı türleri üçe ayrılmaktadır. Hakîm bakış açısı ve anlatıcı, kahraman anlatıcının bakış açısı ve anlatıcı ve müşahit bakış açısı ve anlatıcı.⁶⁶

⁶² Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s. 19 ; Şerif Aktaş, "Bir Anlayışın Romanı : Hüsn ü Aşk", Şeyh Galip Kitabı, İstanbul, 1995, s. 124.

⁶³ Ünal Aytür, Henry James ve Roman Sanatı, Ankara, 1997, s. 18.

⁶⁴ Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.84.

⁶⁵ Ronald Bourneur-Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, (Çev: Hüseyin Gümtüş), Ankara, 1989, s.75.

⁶⁶ Şerif Aktaş, a.g.e., s. 84-113

A. Hakîm Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tanrısal bakış açısı⁶⁷, tanrısal anlatım konumu⁶⁸, gizli yazar⁶⁹, olarak da adlandırılan hakîm bakış açısı, tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir, gerekli görürse kişilerin zihinlerine girerek en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yaratığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten hep odur. Bir kişinin zihninden ötekine zihnine, bir olaydan başka bir olaya; bir yerden başka bir yere dilediği gibi ve dilediği anda geçebilir.⁷⁰

Hakîm bakış açısı kullanan anlatım yönteminde görülen en büyük sakınca, yazarın kişi ve olaylara ilişkin açıklamalarının, hikâyeye dışarıdan karışıldığı izlenimini uyandırmasıdır. H. James, bu sakıncayı resim sanatıyla bir benzerlik kurarak çerçevenin resmin içine girmesi biçiminde özetler.⁷¹

B. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı

Tekil bakış açısı,⁷² ben anlatım konumu⁷³ olarak da adlandırılan kahraman anlatıcının bakış açısında, anlatıcı içerden bilgi verdiği ve anlattıklarının şahsi olmasından ötürü bizde kuvvetli bir gerçeklik duygusu uyandırır. Bu anlatıcı hem eserin yazma zamanını hem de vaka zamanını yaşar. Bu anlatıcının her şeyi görme, bilme gücü yoktur. Okuyucu onun verdiği bilgiler kadar olaya vakıf olur. Verdiği bilgiler; kültürel seviyesine, kişiliğine, mizacına göre değişiklik gösterir. Metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman anlatıcının kültür seviyesi, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur.⁷⁴

C. Müşahit Anlatıcının Bakış Açısı

Bu bakış açısında anlatıcı, vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığı ile izler, onların geçmişi, ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer. Gözlemci figür olarak da bilinen bu

⁶⁷ Mehmet Tekin, Roman Sanatı ve Romanın Unsurları 1. İstanbul, 2001, s. 50.

⁶⁸ Franz K. Stanzel, Roman Biçimleri, (Çev: Fatih Tepebaşılı). Konya, 1998, s. 19.

⁶⁹ Ronald Bourneur- Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, s. 135.

⁷⁰ Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s. 95.

⁷¹ Ünal Aytür, Henry James ve Roman Sanatı, s. 26.

⁷² Mehmet Tekin, a.g.e., s.53.

⁷³ Franz K. Stanzel, a.g.e., s.19.

⁷⁴ Şerif Aktaş, a.g.e., s.100.

anlatıcı, anlatının içinde yer almasına rağmen genel olarak olayların akışını etkileyen bir kişi değildir. Daha çok olanları gözlemlemek için vardır. Anlatıcı gözlemleriyle, okuyucunun anlatılanları daha iyi anlamasına yardımcı olur.⁷⁵

Modern roman tekniklerine göre incelediğimiz Vâmık u Azrâ mesnevîsi, hâkim bakış açısıyla, yazar-anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Bunun yanında kahraman-anlatıcı tarafından nakledilen bölümler de vardır. Eser, 5981 beyitten oluşmuştur. Yaptığımız tasnife göre; 4321 beyit yazar-anlatıcı tarafından, 1200 beyit kahraman-anlatıcı tarafından anlatılmıştır. 460 beyit de yazarın ağzından anlatılan beyitlerdir.

Asıl hikâyeye 460. beyitten sonra başlanmıştır. Buraya kadar, mesnevîlere özgü bölümler olan tevhid, na't, münacat, miraciye, medhiye, sebab-i telif gibi bölümler vardır. Bunları sadece mesnevîlerde görebiliriz, romanlarda bu tip bölümler görülmez.

Asıl hikâyeye geçildiğinde, Lâmi'î ile itibarî varlık olan yazar-anlatıcı yer değiştirir. Asıl hikâyeye kadar olan bölüm, Lâmi'î'nin ağzından anlatılmıştır.

Eserin genelinde hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Yazar-anlatıcı, her şeyi gören ve bilen bir kişidir. Anlatıcı, sık sık bir kahraman gibi araya girerek, konuya uygun düşen kendi düşüncelerini anlatmaktadır. Anlatıcı, kimi zaman da özetleme tekniğini kullanarak olayları kısaltarak nakletmektedir. Yazar-anlatıcı, Vâmık'ın doğumunu birkaç beyit içinde anlatmıştır:

Katre-i Nisân-ı hakandan hemîn

Hâsıl itdi ol sadef dürr-i semîn

Tokuz ay olunca togdı bir güher

Kim ruhından mihr alurdı nûr u fer (736-737)

Yine yazar-anlatıcı, Vâmık'ın çocukluğunu da üç beyitle özetleyerek anlatmıştır:

Çünkü sâli oldı ol mâhun çihâr

Meyl-i 'işret eyledi leyl ü nehâr

⁷⁵ Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.113; Mehmet Tekin, Roman Sanatı ve Roman Unsurları 1, s.52.



Serv-i dil-cû gibi çekdi kâmeti
Oldı gül ruhsârı devrûn âfeti

İrdi çün devletle altı yaşına
And içerlerdi hâmâ'il başına (754-756)

Yazar-anlatıcının en belirgin özelliği daima ön plânda olmasıdır. Anlatıcı, kişilerin duygu ve düşüncelerini nakletmekle kalmayıp, olaylara, kişilere hatta genel olarak hayata ilişkin kendi görüş ve düşüncelerini, yorumlarını vermiştir. Vâmık, Şah Taymus'tan sefere çıkmak için izin istediğinde yazar-anlatıcı, olayın akışını durdurarak, araya girip, kendi düşüncelerini ve yorumlarını vermiştir:

İster isen puhtelik ey hâm eger
Eyle dün gün mihr ü mâh-âyîn sefer

Nâr-ı gurbet cevher eyler âdemi
Sızdurup hâlis zer eyler âdemi

Çünkü dery-dil degüldür çeşmesâr
Gende cân olur kaçan k'eyler karâr

Kâr-ı pür- 'ibret durur hâl-i sefer
Tutma 'âkilsen bu kârı muhtasar (1130-1133)

Ka'be-i maksûda istersen zafer
Tut meşakkat râhını idüp sefer (1136)

Yazar-anlatıcı, kahramanların önceki yaşantılarını bilen birisi olarak da karşımıza çıkar. Lâhican ve Feri arasında önceden geçmiş olayları okuyucuya aktarır (b. 1380-1395). Aynı zamanda yazar-anlatıcı, kahramanların ruh hallerini de bilir ve okuyucuya aktarır. Yazar-anlatıcı, Dilpezîr'in Behmen'i görünce ona âşık olmasını ve ruh halini şu şekilde nakletmiştir:

Vey ki tutdı bakdı Behmeden yana
Cân u dilden akdı Behmeden yana (1766)

Azrâ'nın, Vâmık'ın aşkıyla ne hale düştüğünü, ruh halini, bize yazar-anlatıcı bildirir:

Kıldı gam cânın dehânı gibi tenk
Başladı gönlüyle dün gün ide cenk (2142)

Yazar-anlatıcı, Feri'nin Vâmık'a saldırmak üzereyken, Vâmık'ın şiirini dinleyerek değişmesini, bu arada içinden geçirdiği düşüncelerini okuyucuya bildirir:

Çün bu şi'iri ol per'i gûş eyled
Cân u dilden caglayup cûş eylecı

Bildi kim ol nagme vü zâri vü âh
Cümle 'aşk âsârıdur bî-iştibâh (1276-1277)

Azrâ'nın Vâmık'ı aramak için Gazne'den ayrılmak istemesi üzerine yazar-anlatıcı, araya girerek ona öğüt verir:

Merdisen aldanma mekr-i zenlere
'Âkilisen uymagil rehzenlere

Dâm iderler âlemi bir dâneden
Dinlegil efsûnların efsâneden (2197-2198)

Batılı romanda kusur olarak görülen, yazarın kendine seslenmesine, hikâyeyi nasıl anlatacağını bildirmesine ve de yazarın kendini uyarmasına mesnevîde de rastlanır. Halk hikâyelerinde de kullanılan bu tekniği, Lâmiî de eserinde kullanmıştır:

Bunda koyup bize Vâmık kıssasın
Söyle bir mikdar Azrâ gussasın

Kıl teveccüh imdi bu kuldân yana
Gül gibi gûş ol bu bülbülden yana

Lâmi'î ma'lumdur ser cümle hâl
Eksigün gör itme zâyid kîl u kâl

Yiter it va'zı beyân kıl kıssayı
Kıssadan pend ehli alur hisseyi (4571-4574)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde kahraman-anlatıcı tarafından nakledilen bölümler de önemli bir yer tutmaktadır. Hikâyedeki şahısların söyledikleri gazeller, onların güneş ve ay gibi cansız varlıklarla söyleşmeleri, kahraman-anlatıcının bakış açısıyla verilmiştir. Bu bölümlerde yazar, anlatma görevini kahramanlara devretmiştir. Bu bölümleri, mesnevîlere özgü ruh tahlilleri olarak kabul etmek mümkündür. Vâmık u Azrâ'da 1200 beyit kahraman-anlatıcının bakış açısıyla yazılmıştır. Yazar 24 farklı kahramanın bakış açısını kullanmıştır. Bunlara “yansıtıcı bilinç” olarak kullanılan figürler de diyebiliriz. Yaptığımız tasnife göre 1200 beyitin, yansıtıcı bilinç olarak kullanılan figürlere dağılımı şöyledir:

Vâmık:155, Azrâ:340, Dilpezîr:116, Mizbân:111, Dâye:75, Şah Taymus:62, Lâhican:50, Behmen:33, Helhelân:32, Lâhican'ın babası:25, Tacirler:31, Daniş Erbabı:24, Frenk Anton:29, Nakkaş Beşir:15, Erdeşir:15, Tûr:21, Hüma:8, Pirezen:8, Azrâ'nın yıkandığı havuz:8, Mizbân'ın elçisi:6, Halk:7, Pir:9, Kalem:7, Feri:13 beyitte yansıtıcı bilinç olarak kullanılmıştır.

Kahraman anlatıcının bakış açısıyla nakledilen bölümler, lirizm olarak zengin, anlatım olarak güzel bölümlerdir. Azrâ, Vâmık'ı aramaya çıktığında ayrılık ve aşk acısıyla gazeller söyler:

Gül gibi haste sînemi sadpâre eyledün
Ben dil-şikeste bülbülün âvâre eyledün

Fürkat şebinde mihr-i ruhundan kılup cüdâ
Kaddüm hilâl ü eşkümi seyyâre eyledün

Saldun belâ denizine gönlüm gemisin âh
Seng-i cefâya urdun u sadpâre eyledün (2652-2654)

Kahraman-anlatıcının anlatıyı naklettiği bölümlerdeki karşılıklı konuşmalar, esere canlılık kazandırmıştır. Lâhican'ın sarayında, Azrâ ile Lâhican'ın yaptığı diyalog şu şekilde geçer:

Lâhican:

Hâlinüz togrı beyân eylersenüz
Gün gibi râzı 'ayân eylersenüz

Var ümîdüm kim idem dermân size
Ölmiş iken yine virem cân size (2749-2750)

Azrâ:

Yüz urup Azrâ didi ey şâh-ı dehr
Dehre şâh ol döndüğince mâh u mihr

Söylesek yıllar tükenmez kıssamız
Defter itsek dehri tutar gussamız (2751-2752)

Eserin kimi yerlerinde kahraman anlatıcının bakış açısı ile hâkim bakış açısı iç içe kullanılarak olaylara içten ve dıştan bakma imkânı sağlanmıştır. Vâmık, Hindulara esir düştüğünde Hindular, Vâmık'ı ateşe atarlar, ancak ateş Vâmık'ı yakmaz. Lâmi'î, bu olayı şu şekilde okuyucuya aktarmıştır:

Yazar-anlatıcı:

Âhıru'l-emr irdi nevbet Vâmika
Ol cigerden oda yanmış 'âşika

'Aşk odı yakmıştı anı şöyle pâk
İtmedi ol nârdan bir zerre bâk (3604-3605)

Vâmık:

Niçe bir bu cism pâbendüm ola

Vaktidur kim yara peyvendüm ola (3607)

Yazar-anlatıcı:

Atdı bu şevk ile cânın âteşe

Âteş oldu gül-sitân ol mehveşe (3612)

Mesnevîde, Klasik edebiyatta “mürâcaa” adı verilen, “dedim-dedi” şeklinde yazılan bölümler de vardır:

Didi kandandur geliş ey bahtiyâr

Didi gam çekmezdüm olsa baht yâr

Didi gam eksük olur mı âdeme

Didi bî-had fark olur gamdan gama

Didi itsen bize ol gamdan beyan

Didi çehremden serâserdür ‘ayân (2486-2488)

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde ağırlıklı olarak hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Eserde, kahraman anlatıcının bakış açısı da önemli bir yer tutmaktadır. Yazar, kimi zaman farklı bakış açılarını iç içe kullanmıştır. Böylece eser monotonluktan kurtulmuştur.

Bakış açısı bakımından Vâmık u Azrâ mesnevîsi ve romanlar arasında büyük bir fark göze çarpmaz. Modern romanlarda bakış açısı, eserin kurgusunu ve diğer unsurlarını belirleyecek güçtedir. Ancak, Vâmık u Azrâ’da bakış açısının gücü modern romanlara göre daha azdır. Çünkü yazar, daha önce birçok sanatçı tarafından işlenmiş bir konuyu, mesnevî gibi manzûm bir türle yazmıştır.

Lâmi’î’nin mutasavvıf bir sanatçı olması ve islâm dininde taklidin hoş görülmemesinden dolayı⁷⁶ Lâmi’î, eserini varlıkların insan üzerinde bıraktığı intibayı

⁷⁶ İslâm dininde taklidin hoş görülmemesi ile ilgili bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s. 30.

esas alan tecridî yapma ve yaratma tarzıyla yazmıştır. Tecridî yapma ve yaratma tarzı, bakış açısı unsurunda da kendini belli etmektedir.

II. VAKA

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde vaka esas unsurdur. Vakanın oluşumu için şahıs kadrosu, zaman ve mekân da olmazsa olmaz öğelerdendir. Vaka, herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.⁷⁷

İtibarî metinlerde üç çeşit vaka vardır.⁷⁸

1. Vaka, tek bir zincir halinde nakledilir. Bu gruba giren eserlerde bir merkezî insan vardır ve onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Eserde anlatılan her şey bu şahısla ilgilidir. Bu tip vakalarda, birbirine bağlanmış metin halkaları tek bir vakanın parçaları durumundadır.

2. Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya gelinceye kadar nakledilir. Sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler genellikle vaka zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları, her iki veya daha fazla vaka zincirinde ortak bir yer, şahıs veya tema olabilir.

3. Bir vaka bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka, ikinciye çerçeve vazifesini görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe girmiş vakalardan söz etmek yerinde olur.⁷⁹

Vâmîk u Azrâ mesnevîsinde vaka, iki vaka zincirinden meydana gelmiştir. Vakayı sekiz bölüm halinde parçalara ayırdık. Metni vaka çevresinde parçalara ayırırken yazarın bölümlenmesi ile bölüm başlıklarının ve vaka zincirlerinin kesişme noktalarını esas aldık.

Mesnevînin Parçalara Ayrılarak İncelenmesi

Vâmîk u Azrâ mesnevîsini parçalara ayırırken bölümleri “B” ile, metin halkalarını “M” ile, mâna birliklerini de “Ç” ile gösterdik.

⁷⁷ Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.48.

⁷⁸ Şerif Aktaş, a.g.e., s.76.

⁷⁹ Şerif Aktaş, a.g.e., s.77.

B1. Vâmık'ın ailesi, doğumu ve büyümesi.

M1. Çin hükümdarı Şah Taymus'un çocuğunun olmayışı ve yeniden evlenmesi.

Ç1. Yemesi içmesiyle ünlü Çin hükümdarı Şah Taymus'un halkı tarafından çok sevilmesi ancak çocuğunun olmayışı yüzünden acı çekmesi.

Ç2. Şahın derdini Daniş Erbabı'na anlatması.

Ç3. Daniş Erbabı'nın Şahın evleneceği kızın vasıflarını açıklaması.

Ç4. Nakkaş Beşir'in yaptığı resimleri gören Şahın aranan vasıfların Turan Hanının kızında olduğunu görerek ona âşık olması.

Ç5. Şahın, Turan Hanına bir mektup yazarak kızını istemesi.

Ç6. Turan Hanının kızını vermesi ve Şah Taymus'un debdebeli bir düğünle evlenmesi.

M2. Vâmık'ın doğumu ve büyümesi.

Ç1. Şahın yaptığı evlilikten Vâmık'ın doğması.

Ç2. Vâmık'ın az zamanda büyüüp gelişmesi.

Ç3. Vâmık'ın şiirde ve savaş sanatlarında ileri bir safhaya gelmesi.

Ç4. Vâmık'ın av meclislerine katılması.

B2. Vâmık ve Azrâ'nın birbirlerine âşık olmaları.

M1. Azrâ'nın Vâmık'a âşık olması ve ona aşkını duyurmak istemesi.

Ç1. Gazne hükümdarının kızı Azrâ'nın, Vâmık'ın yakışıklılığını duyarak ona âşık olması.

Ç2. Dâye'nin Azrâ'nın aşkını Vâmık'a duyurmak için Azrâ'nın resimlerini yaptırıp farklı memleketlere dağıttırması.

M2. Vâmık'ın Azrâ'ya âşık olması.

Ç1. Vâmık'ın bir av meclisindeyken tacirlerin yanında bulunan Azrâ'nın resmini görmesi ve ona âşık olması.

Ç2. Vâmık'ın aşk acısından beden ve ruh olarak zayıf düşmesi ve babasının ona öğüt vermesi.

Ç3. Vâmık'ın aşka güç yetiremediğini babasına bildirmesi ve sefer için izin istemesi.

Ç4. Şah Taymus'un Vâmık'ı sefere göndermeye karar vermesi.

B3. Vâmık'ın çok zorlu bir yolculuk yapması; yolculuk esnasında Lâhicân ve Feri ile tanışması.

M1. Vâmık'ın sefere çıkışı ve ölmek üzereyken su bulması.

Ç1. Vâmık'ın Azrâ'yı aramak için yakın arkadaşı Behmen ve bir grup askerle tacir kılığında sefere çıkması.

Ç2. Vâmık ve arkadaşlarının iki gün boyunca yolculuk yapıp, sarp bir dağ, kara bir vadi ve uçsuz bucaksız bir çölü geçmeleri.

Ç3. Vâmık ve arkadaşlarının susuzluktan ölmek üzereyken su bulmaları ve dinlenmeleri.

M2. Vâmık ve Lâhicân'ın tanışması.

Ç1. Elburuz Dağı perilerinin şahı Lâhicân'ın Vâmık ve arkadaşlarını kendi mekânında görmesi ve onlara saldırmak istemesi.

Ç2. Vâmık'ın aşk derdiyle söylediği gazelleri duyan Lâhicân'ın yumuşayıp, onunla arkadaşlık kurması.

Ç3. Lâhicân'ın Vâmık'ı sarayında ağırlaması.

Ç4. Vâmık ve Lâhicân'ın başlarından geçenleri birbirlerine anlatmaları.

M3. Feri'nin Vâmık ve Lâhicân'a saldırmaması.

Ç1. Her gün yıkandığı havuzun başında Vâmık'ın askerlerini gören Kaf Dağı sultanının kızı Feri'nin dev ve perilerden oluşan askerleriyle onlara saldırmaması.

Ç2. Lâhicân'ın asker getirmek için Elburuz Dağı'na uçması.

Ç3. Vâmık'ın Feri'yi yenilgiye uğratması.

Ç4. Feri'nin Vâmık'la arkadaş olması.

Ç5. Feri'nin Lâhicân'ın aşkını kabul etmesi.

Ç6. Vâmık'ın Lâhicân ve Feri'den ayrılarak yola çıkması.

B4. Vâmık'ın, Nahşivan hükümdarı Erdeşir'le savaşıp yaralanması ve Dilpezir, Behmen, Lâhicân ve Feri'nin yardımıyla iyileşmesi.

M1. Vâmık'ın Erdeşir'le savaşması ve Erdeşir'in Vâmık'a zehir verdirmesi.

Ç1. Vâmık ve askerlerin dağlık bir yerde avlanırken bilmeden Nahşivan hükümdarı Erdeşir'in topraklarına girmesi.

Ç2. Erdeşir'in onlara saldırmaması ve yenilgiye uğraması.

Ç3. Savaşta yaralanan Vâmık'a, Erdeşir'in hekimlerinden Pir'in Vâmık'ın yarasını tedavi ederken zehir vermesi.

M2. Erdeşir'in kızı Dilpezir'in babasını kurtarmak için Vâmık'a ilaç araması.

Ç1. Dilpezir'in babasını esaretten kurtarmak için Vâmık'a zehir veren Pir'i buldurması.

Ç2. Dilpezir ve Behmen'in Vâmık'ı iyileştirecek ilacı getirmek için Dilkuşa Kalesi'ne gitmeleri.

Ç3. Dilpezir ve Behmen'in Dilkuşa Kalesi'ni feth ederek Erdeşir'in hazineleri arasında Vâmık'ı iyileştirecek ilacı bulup getirmeleri.

M3. Erdeşir'in arkadaşı Belh Sultanı Tûr'un yardıma gelmesi ve Vâmık'ın arkadaşlarını yenilgiye uğratması.

Ç1. Dilpezir'in sözlüsü Belh Sultanı Tûr'un Dilpezir'e bir mektup yazarak Vâmık'ı ve kaleyi teslim etmesini istemesi.

Ç2. Dilpezir'in Tûr'a sert bir dille kaleyi teslim etmeyeceğini, bir mektup yazarak bildirmesi.

Ç3. Tûr'un kızarak, Nahşivan Kalesi'ni basması ve Behmeni esir alması.

M4. Vâmık'ın önce Dilpezir tarafından Dilkuşa Kale'sine götürülmesi sonra da Lâhican tarafından Kaf Dağına götürülmesi.

Ç1. Nahşivan Kalesi düşmek üzereyken Dilpezir ve Pir'in Vâmık'ı Dilkuşa Kalesine kaçırmaması.

Ç2. Dilpezir'in Behmen'i kurtarmak için asker toplama girişiminde bulunması.

Ç3. Lâhican ve Feri'nin bir çok periyle Vâmık'ı araması.

Ç4. Lâhican ve Feri'nin Vâmık'ı Dilkuşa Kalesi'nde hasta yatarken bulmaları ve Kaf Dağı'na götürmeleri.

B5. Azrâ'nın Vâmık'ı bulmak için sefere çıkması, Vâmık'la buluşması ve sonra Vâmık'tan ayrı düşmesi.

M1. Azrâ'nın Vâmık'ı bulmak için Herat'a gitmesi.

Ç1. Azrâ'nın Dâye'sine aşk acısına dayanamayıp, sefere çıkma isteğini bildirmesi.

Ç2. Azrâ ve Dâye'nin hamama gitme bahanesiyle kıyafet değiştirerek Gazne'den kaçmaları.

Ç3. Gazne hükümdarının kızını aratması, ancak bulamaması.

Ç4. Azrâ ve Dâye'nin Herat'a gitmeleri ve orada Pirezen adında bir ihtiyarın evinde kalmaları.

Ç5. Azra'nın akşamdan sabaha kadar ağlayarak yer ve gökle konuşması.

M2. Vâmık'ı arayan Dilpezir ve Pir'in Herat'ta Azrâ ile tanışmaları ve birlikte Elburuz Dağı'na hareket etmeleri.

Ç1. Vâmık'ın kaçırıldığını anlayan Dilpezir ve Pir'in onu bulmak için Herat'a gitmesi.

Ç2. Dilpezir ve Pir'in Pirezen'in evinde kalmaları ve orda Azrâ ile tanışmaları.

Ç3. Azrâ, Dilpezir, Dâye ve Pir'in Vâmık'ı bulmak için Elburuz Dağı'na gitme kararı almaları ve deniz yolculuğuna çıkmaları.

M3. Lâhicân'ın Azra ve arkadaşlarını denizde bulup, Vâmık'a götürmesi.

Ç1. Elburuz Dağı perileri şahı Lâhicân'ın gök yüzünde uçarken denizde bir gemi görüp yaklaşması ve gemide "Vâmık" diye inleyen Azrâ'yı görmesiyle, gemiyi kendi adasına çekmesi.

Ç2. Azrâ ve arkadaşlarının problemini öğrenen Lâhicân'ın onları kendi adasında ağırlaması.

Ç3. Azrâ ve arkadaşlarının nerrelere binerek Lâhicân ve askerleriyle Vâmık'ı görmek için Kaf Dağı'na uçmaları.

M4. Azrâ ile Vâmık'ın buluşması ve sonrasında Behmen'i kurtarmak için Tûr ve Anton'la savaşması.

Ç1. Vâmık ve Azrâ'nın gök yüzünde buluşması.

Ç2. Vâmık ve arkadaşlarının Behmen'i kurtarmak için Belh'e uçması.

Ç3. Vâmık ve arkadaşlarının Tûr'la savaşması, Tûr'un yenilerek arkadaşı Anton'un yanına kaçması ve Behmen'in kurtarılması.

Ç4. Vâmık ve Behmen ziyafet yaparken, Anton ve Tûr'un baskınına uğraması.

Ç5. Anton ve Tûr'un savaşta yenilmek üzereyken gece savaş meydanına kuyular kazdırması ve Vâmık'ın kuyulardan birine düşmesi.

Ç6. Behmen, Dilpezir, Azrâ, Dâye ve Pir'in savaşta yenilmek üzere olduklarını anlayıp, toplu halde Allah'a dua edip, yardım dilemeleri.

B6. Mizbân'ın Behmen ve arkadaşlarına yardım etmesi, Anton ve Tûr'un kaçmaları, Vâmık'ı da kaçırmaları ve Hindulara esir düşmeleri.

M1. Mizbân'ın Anton ve Tûr'u yenilgiye uğratması.

Ç1. Azrâ'nın resimlerinden biri de Tus şehrine gider. Tus şehri hükümdarı Mizbân, Azrâ'nın resmini görerek ona âşık olur.

Ç2. Mizbân'ın Azrâ'yı aramaya çıkması.

Ç3. Savaşta yenik durumda olan Behmen ve arkadaşlarını gören Mizbân'ın tanımadan, onlara acıyıp, savaşa girmesi ve Anton ile Tûr'u yenilgiye uğratması.

Ç4. Anton ve Tûr'un Vâmık'ı da alarak Anton'un adalarına kaçması.

Ç5. Azrâ ile Vâmık'ın arasındaki aşkı öğrenen Mizbân'ın onları kardeşi olarak kabul etmesi.

M2. Anton, Tûr ve Vâmık'ın Hindulara esir düşmesi, Vâmık'ın kurtulması.

Ç1. Anton ve Tûr'un denizde fırtına çıkmasıyla gemilerinin rotasını değiştirmesi.

Ç2. Hindulara rastlayan Anton ve Tûr'un onlarla savaşması ve onlara esir düşmesi.

Ç3. Ateşperest Hinduların Anton, Tûr ve Vâmık'ı ateşe atması.

Ç4. Vâmık'ı ateşin yakmaması ve Hinduların Vâmık'ı serbest bırakması.

B7. Azrâ ve arkadaşlarının Vâmık'ı bulmak için Hind'e gitmeleri ve orada Zengiler'e esir düşmeleri.

M1. Azrâ ve arkadaşlarının Hind şehrine gitmeleri ve Zengiler'le savaşmaları.

Ç1. Mizban'ın Tus'a dönmesinden sonra Azrâ ve arkadaşlarının Vâmık'ı bulmak için Hutun tüccarlarıyla Hind'e doğru yola çıkmaları.

Ç2. Azrâ ve arkadaşlarının Zengiler'in saldırısına uğramaları ve onlara esir düşmeleri.

Ç3. Zengiler'in hükümdarı Helhelân'ın Azrâ ve Dilpezir'e taciz etmek istemesi, Azrâ'nın Helhelân'ı bir yumrukla yere sermesi sonucunda Helhelân'ın Azrâ'yı ellerinden bir ağaca asması.

M2. Helhelân'ın kızı Hüma'nın Azrâ ile Dilpezir'e yardım etmesi.

Ç1. Azrâ'nın çaresiz bir şekilde yıldızlarla ve ayla dertleşerek Allah'tan yardım dilemesi.

Ç2. Azrâ'nın feryatlarını duyan Helhelân'ın kızı Hüma'nın onlara yardım etmek istemesi

Ç3. Azrâ'nın Vâmık'ın kendisini kurtaracağını rüyasını görmesinden dolayı oradan gitmek istememesi.

B8. Vâmık'ın Zengiler'i yenilgiye uğratıp, Azrâ ile buluşması, Lâhicân ve Feri'yi Gur devinden kurtarması ve Azrâ ile evlenmesi.

M1. Vâmık'ın Zengiler'i yenilgiye uğratıp Azrâ ile buluşması.

Ç1. Vâmık'ın Hindulardan ayrıldıktan sonra çöl, dağ, vadi demeden Mecnun gibi dolaşıp vahşi hayvanlarla konuşması.

Ç2. Vâmık'ın Nahşivan'a giden bir kervana katılması.

Ç3. Kervandakilerin Behmen'i gördüklerini söylemesi üzerine Vâmık'ın Zengiler'in yanına gitmeye karar vermesi.

Ç4. Vâmık'ın yoldaki ejderhayı öldürerek, Helhelân'ın kalesine gidip, onu yenilgiye uğratması.

Ç5. Azrâ ile Dilpezir'i kaçıran Helhelân'ın onları Mizbân'a peşkeş çekmesi.

Ç6. Azra ve Dilpezir'i tanıyan Mizbân'ın Helhelân'ı hepse attırması ve Vâmık'ı Tus şehrine çağırması.

M2. Vâmık ve Azrâ'nın buluşması.

Ç1. Vâmık ile Azrâ'nın, Dilpezir ile Behmen'in buluşup gece gündüz işretle vakit geçirmesi.

Ç2. Vâmık'ın Çin'e dönmek istemesi, ancak Mizbân'ın kıştan dolayı düğünlerinin Tus'da yapılmasını istemesi.

Ç3. Çin hükümdarına, Gazne Sultanı'na ve Nahşivan hanına düğüne davet için elçi gönderilmesi.

M3. Vâmık'ın Lâhicân ve Feri'yi Gur devinden kurtarması.

Ç1. Düğün hazırlığı yapılırken perilerin, Lâhicân ve Feri'nin Gur adındaki deve esir düştüğünü, Kaf Sultanının Vâmık'dan yardım beklediğini bildirmesi, Vâmık'ın perilerle Kaf Dağı'na gitmesi.

Ç2. Vâmık'ın ateş ve buz denizini geçerek, Gur devini öldürmesi ve Lâhicân ile Feri'yi kurtarması.

Ç3. Vâmık, Lâhicân ve Feri'nin perilerle Kaf Dağı'na uçması, orada birkaç gün işret ettikten sonra Tus şehrine dönmeleri.

M4. Vâmık ve Azrâ'nın düğünlerinin yapılması.

Ç1. Nahşivan Hükümdarı Erdeşir, Gazne Sultanı ve Çin hakanı Şah Taymus'un Tus şehrine gelmesi.

Ç2. Mizbân'ın Helhelân'ı affetmesi.

Ç3. Mizbân'ın Tus sahrasını düğün için hazırlatması.

Ç4. İbrahim Paşa'nın ve Sultan Süleyman'ın methi.

Ç5. Vâmık ve Azrâ, Lâhicân ve Feri, Behmen ve Dilpezîr, Mizbân ve Hüma, Pir ve Dâye'nin nikahlarının kıyılması.

Ç6. Vâmık, Azrâ, Behmen, Dilpezîr, Pir, Dâye ve Şah Taymus'un Çin'e dönmesi, Gazne Sultanının Gazne'ye dönmesi.

Romans ve halk hikâyelerinde görülen üç aşamalı yapı, Vâmık u Azrâ'da da vardır. Birinci bölümde kahramanlar birbirini sever ve birleşmeye engel teşkil edecek bir durum ortaya çıkar. İkinci bölümde erkek kahramanın aşkını ispatlamak için giriştiği sınav ve ayrılık safhası gelir. Üçüncü bölümde sınavın iyi verilmesi neticesinde buluşma veya daha yüksek bir mertebeye erişme gerçekleşir.

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde üç aşamalı yapı şu şekilde işlenmiştir: Azrâ, Vâmık'ın yakışıklılığını duyarak ona âşık olur. Vâmık da Azrâ'nın resmini görerek Azrâ'ya âşık olur. Vâmık Azrâ'yı bulmak için sefere çıkar. Aynı şekilde Azrâ da Vâmık'a kavuşmak için sefere çıkar. Büyük zorluklardan sonra buluşurlar, ancak ayrılmak zorunda kalırlar. Kimi zaman Erdeşir, Tûr, Anton ve Helhelân gibi gibi kötü tipler, kimi zaman da tabiat şartları onların birleşmesine engel olur. Eserin sonunda Vâmık ve Azrâ birbirine kavuşur, evlenirler.

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde entrik kurgu, Vâmık ve Azrâ'nın birbirine kavuşmak istemesi ülkü değerleriyle, ⁸⁰ buna engel teşkil eden karşı değerlerin çatışması sonucu oluşur.

Yazarın mesnevîdeki benimsenmiş değerlerini kişi, kavram ve simge seviyesinde gösterecek olursak şöyle bir tablo elde ederiz.

	Ülküdeğer (Tematik Güç)	Karşıdeğer (Karşı Güç)
Kişi	Vâmık Azrâ Behmen Dilpezîr Mizbân Hüma Lâhicân Feri Dâye Pir	-Erdeşir -Tûr - Anton - Helhelân - Gûr Devi - Ejderha
Kavram	Kavuşma Aşk Adalet Güzellik İman İyilik, vefa Medeniyet	Ayırma Nefret Zulüm Çirkinlik Küfür, Sihir Kötülük İhanet Vahşet
Simge	Sohbet, İşret Adil Yönetim Evlilik Saray İnsan	Savaş Bozgunculuk Taciz Dağ Dev, Ejderha

Vâmık u Azrâ mesnevîsi tecridî yapma ve yaratma tarzı vaka kuruluşu esasına göre yazılmış bir eserdir. Mesnevîde vaka ön plândadır. Zaman ve mekân unsurları belirgin değildir. Eserde haricî âlemde mevcut olanların sebep olduğu haller, teferruattan arındırılarak birkaç kelimele sembolle ifade edilmiştir. Nitekim Vâmık'ın Azrâ'ya kavuşmak için yaptığı yolculuk da sembolik bir

⁸⁰ Ülküdeğer: Sanat eserindeki kişi, kavram ve simge düzeyinde görülen ve sanatçının benimsenmiş değerlerini, doğrularını içeren bir ibaredir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ramazan Korkmaz, "Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açından Yorumu", Türk Yurdu Dergisi, S.153-154., Mayıs-Haziran 2000, s.311.

yolculuktur. Biz bu yolculuğu, tasavvuf erinin Allah'a kavuşmak için yaptığı yolculuk olarak kabul edebiliriz. Bu yolculuk, tasavvuf erinin olgunlaşmasını sağlar.

Joseph Campbell, anlatıma dayalı eserlerde kahramanların yaptıkları yolculukları, “ayrılma-erginlenme-dönüş” olarak formüle eder. Campbell, kahramanların yaptıkları bu yolculuğu “mitolojik yolculuk” olarak adlandırır. Ona göre kahraman, bazı güçler tarafından yolculuğa çağrılır. Bu yolculuk, kahramanın mevcut durumdan uzaklaşması, olgunlaşması ve dönüşüyle tamamlanır.⁸¹ C.G.Jung da kahramanların yaptıkları yolculukları bilinç bölgesinden bilinç altına doğru yapılmış yolculuklar olarak kabul eder ve bunu “bireyleşim süreci” olarak adlandırır.⁸²

Vâmık'ın Azrâ'ya kavuşmak için yaptığı yolculuk da Vâmık'ın bireyleşim sürecini oluşturur. Vâmık, sonsuz çölleri, denizleri, ateş denizlerini geçer, cin, dev, ejderha gibi olağanüstü yaratıklarla savaşır ve onları yenilgiye uğratar. Vâmık, yolculuğun sonunda olgunlaşmıştır. Öyle ki Mecnun gibi hayvanlarla konuşup, Hz.Süleyman gibi cin ve perilere söz geçirebilmektedir. Hz.İbrahim gibi ateş onu yakmamıştır. Aynı zamanda Vâmık yolculuğun sonunda hem Azrâ'ya kavuşur hem de çok büyük hazinelere kavuşur. Vâmık'ın Hz. Süleyman gibi cin ve peri ordularını yönetmesi ve Kaf Dağı'na çıkması, cihan hâkimiyetinin sembolüdür.

III. ŞAHİS KADROSU

Anlatma esasına dayalı eserlerde vaka, esas unsurdur. Vaka, bir oluş, bir eylemdir. Her eylemin bir eyleyeni olduğu gibi her vakanın da bir eyleyeni olmalıdır. İtibarî vakanın meydana gelmesinde rol oynayan her türlü varlık, eyleyen olarak kabul edilir. Vakanın meydana gelmesinde rol alan eyleyenler sistemine “şahıs kadrosu” denmektedir.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde vakanın önemli unsurlarından olan şahıs kadrosu, yazarın yarattığı itibarî dünyada çeşitli fonksiyonlar üstlenirler. Şahıs veya şahıslaşmış varlıklar birden fazla fonksiyon üstlenebilir. Etienne Souriau,

⁸¹ Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul, 2000, s.41.

⁸² Ayrıntılı bilgi için bkz. A.İ. Gökeri, Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması, Ankara Üniversitesi D.T.C.F., (Y.D.T.), Ankara, 1979, s.16.

“İkiyüzbin Dramatik Vaziyet” adlı eserinde şahısları, olay örgüsündeki fonksiyonlarına göre altı kümede toplamıştır.⁸³

1. Baş Kahraman: Her aksiyon ilk atılımını oyun kurucusu denilen bir kahramandan alır. E. Souriau, bu kahramana “tematik güç” adını verir. Baş kahraman, vakaya ilk dramatik hamleyi veren kişidir. Baş kahramanın hareketi, bir arzudan, bir ihtiyaçtan veya bir endişeden kaynaklanabilir.

2. Hasım Kahraman: Çatışma olabilmesi, aksiyonun sonuçlanabilmesi için baş kahramanın hareketini engelleyen ve hasım denilen bir kahramanın ortaya çıkması gereklidir. Tematik gücün gelişmesine mâni olan bu güce Souriau, “karşı güç” adını vermiştir.

3. İstenilen ve İstenilmeyen Obje, Figür: Souriau tarafından “değerin temsili” olarak adlandırılan bu cezbedici güç, hedeflenen amacın kendisini ya da korkuya sebep olan objenin kendisini gösterir.

4. Yönlendirici Kahraman: Çatışmanın gerçekleştiği dramatik vaziyet, bir yönlendiricinin müdahalesi sayesinde vücut bulabilir, gerçekleşebilir ve çözümlenebilir. Aksiyonu yönlendiren ve hikâyenin sonunda dengeyi bir taraftan diğer bir tarafa kaydıran ve bir çeşit hakem rolü oynayan bu kahramanın müdahaleleri sayesinde mevcut problemlili durum çözülür. Hakem rolü oynayan kahraman, çoğu zaman kadedir.

5. Alıcı Kahraman: Vakanın sonunda her zaman birinci derecedeki kahraman yani asıl kahraman kârlı çıkmaz. Tesadüfen de olsa bu netice başkalarının işine yarar, sebep olan, arzulanan veya endişe duyulan nesneden başkaları da müteesir olur. Asıl kahraman, kendisi için olduğu kadar başkaları için de endişe duyabilir. Vaka zincirine böyle bir alâkayla bağlanan şahısları bu grup dahilinde düşünmek yerinde olur.

⁸³ Ronald Bourneur- Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, s. 153.

6. Yardımcı Kahraman: Buraya kadar ifade ettiğimiz ilk dört fonksiyonu gerçekleştiren şahıslardan her biri bir başkasından yardım ve itici güç almaya hazır kahramanlardır. Bunlara yardım eden ve itici gücü gerçekleştiren kahramanlara, yardımcı kahraman adını vermek yerinde olur.⁸⁴

Yukarıda bahsi geçen şahıs kadrosu dışında kalan kahramanlar, eserde dekoratif unsur olarak yer alır. Tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahalli rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslardır. Bu şahıslara dekoratif şahıslar denir.⁸⁵

A. Baş Kahraman

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde, vakaya ilk dramatik hamleyi veren iki kişi vardır: Vâmık ve Azrâ. Eserde Vâmık ve Azrâ, tematik güç konumundadır. Bu iki baş kahramanın hareketlerine yön veren, birbirlerine kavuşma arzusudur.

1-Vâmık

Mesnevînin baş erkek kahramanı olan Vâmık'ın babası Çin hakanı Taymus, annesi Turan sultanın kızıdır. Vâmık, fizik olarak mükemmele yakın bir kişidir. Yanağından güneş nur ve güç alacak kadar (b.737) güzeldir. Saçları, kaşları, dudağı birbiriyle uyumlu ve güzeldir:

Zülf-i müşkîni cemâl üstinde cim

La'l-i cân efrûzı şems içinde mim

Burnı san bir tîg idi mânend-i sîm

Ruhlârı elmasın itmiş iki nîm

Hüsn-i levhine yazarken harf-i nûr

Anda kalmış nâme-veş engüşt-i hûr (738-740)

⁸⁴ Ronald Bourneur- Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, s. 153.

⁸⁵ Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.158.

Vâmık, güzelliğine uygun, uzun bir boya sahiptir:

Serv-i dil-cû gibi çekdi kâmeti
Oldı gül ruhsârı devrûn âfeti (755)

Melekler, onun yüzündeki nurdan utanır, felekler, onun güzelliğine hayran olur:

Utanır nûr-ı cemâlınden melek
Tal'at-ı mührine hayrân nüh-felek (1265)

Vâmık, fizikî olarak çok güzel olmakla birlikte, derin bir bilgiye, güzel ve mantıklı konuşma yeteneğine de sahiptir:

Virür idi bir su'âle on cevâb
Her cevâbıydı velî faslu'l-hitâb

Mantıkından zâr idi ehl-i kelâm
Eylemişdi hikmet erbâbın gulâm (764-765)

Vâmık, ata binmesi, mızrak kullanması ve gürz kullanmasıyla, cesaretli, iyi yetişmiş, usta bir savaşçısıdır:

Kim alup destine oynatsa sinân
Bilesine çarh ururdu âsumân (771)

İtse pertâbı okı kutbı nişân
Sahmden nesrîn olurdu can feşân (773)

Fizikî bakımdan güzel, savaş sanatında yetenekli ve bilgin bir kişi olan Vâmık, şiir alanında da yeteneklidir:

Seyre çıkdukça ol mâh-ı dil- fûrûz
Ehl-i dil dirlerdî şi'r-i sîne- sûz (781)

Aynı zamanda Vâmık, cömerttir:
Mâhasal lutf u sehâ fazl u hüner
Ana nisbet oldı kâr-ı muhtasar (775)

Virse deryâ gibi gevher bî- hisâb
İtmez idi katre denlü ıztırâb (777)

Bütün bu özellikleri yanında Vâmık, temiz kalpli ve saftır. Olaylar karşısında duygulanır ve her söylenene inanır:

Az kaldı Vâmıkun şevk u sürûr
Şem'-i tenden nûr-ı cânın ide dûr (2905)

Sâde-dil her hande-rûyı hoş sanur
Hulkı sâfi-kalb olan bî-gaş sanur (1614)

Vâmık, düşmanlarına kin duyar ancak bu kinin kalbini kirlettiğine inanır:
Düşmenümden bir bir alup kînemi
Sâf idem kalbümi sovudam sînemi (3060)

Vâmık mağrurdur. Onun mağrurluğu, kendi güzelliğinin farkında olmasından kaynaklanır. Gurura kapıldığı zamanlarda kendini övmekten çekinmez:

Oldı mağrûr ol cemâl-i tal'ata
Didi kim irmiş ola bu devlete

Buna kimün bakmaga cânı ola
Görse Yusûf hüsnümi sâni ola (963-964)

Vâmık, Mecnûn gibi hayvanlarla dostluk kurar:
Sek gibi ardınca vahş u ded devân
Çetr-vâr üstinde kuşlar sâyebân (4050)

Gâh olup hem- sohbet-i âhû-yı müşk
Otladı deşt ü demenden berk-i huşk (4052)

Cesaretli, korkusuz bir yapıya sahip olan Vâmık, tacirlerle yolculuk ederken karşısına çıkan iki aslanı, birer yumrukla devirir:

İtmeyüp ol pehlevân bir kılca bâk
Her birin bir muşt ile kıldı helâk (4092)

Vâmık, dev ile perilere hükmetmesiyle Hz. Süleyman gibi bir güce erişmiştir. Vâmık'ın babası Şeyh Taymus, düğün için Tus şehrine geldiğinde onun Hz. Süleyman gibi olduğunu düşünür:

Bildi oğlunun Süleymân olduğın
Dîv ü perî bende- fermân olduğın (5160)

Tılsımlara karşı bir tür ermiş gücüne sahip olan Vâmık, tılsımları İsm-i Azam okuyarak yok eder:

Hem 'azâyim- dâñ idi ol şehriyâr
Eyledi seyfi du'âlar birle yâr (1451)

Çün 'azâyim- dâñ idi ol nîk- nâm
Virdi idi İsm-i A'zam subh u şâm (4805)

Vâmık, savaşçı, güçlü ve bilgili olmasına rağmen aşk acısına dayanamayıp, aşk karşısında güçsüz kalır. Vâmık, Azrâ'dan ayrı kaldığı müddet içinde, yemeden içmeden kesilir. Ayrıca oldukça duyguludur. Kaf Dağı semalarında Azrâ ile buluşunca, gözyaşlarını tutamaz, kendinden geçer:

Geh yitürdi gâh cem' itdi özin
Çağlayup tutdı sürûr eşki yüzün (2906)

Yimez içmez turmaz eyler âh u vâh
Çâre ger olmazsa han olur tebâh (1059)



Vâmık, oldukça fedakârdır. Azrâ ile Kaf Dağ'ında buluştuğunda, Behmen'i Tûr'un elinden kurtarmak için Belh şehrine gider. (b. 3040-3055) yine Vâmık, Azrâ ile ikinci buluşmasında, Azrâ'dan ayrılmak pahasına da olsa Lâhicân ve Feri'yi kurtarmak için Kaf Dağı'na gider. (b. 4630-4650) Vâmık'ın arzuladığı tek varlığın Azrâ olduğu göz önünde tutulursa, Vâmık'ın yaptığı fedakârlığın büyüklüğü de anlaşılabilir olur. Dostlarına karşı fedakâr olan Vâmık, savaşta düşmanlarına karşı şiddetlidir. Ancak savaş zamanlarının dışında düşmanlarına da bağışlayıcı ve merhametlidir. Mesnevînin sonunda daha önce Azrâ'ya taciz etmek isteyen, Hüma'nın babası Helhelân'ı bağışlamıştır (b.5210-5215).

Aşk, Vâmık'ın bütün varlığına hâkim olan duygudur. Vâmık'ın isminin anlamı da "âşik, sevdalı, seven"dir. Vâmık, kendi varlığını Azrâ'ya adamıştır. Azrâ, eğer yanındaysa mutlu ve sevinçli, yanında değilse hüznü ve acı içindedir. Bu bakımdan Vâmık'ın psikolojik yapısını, müstakil olarak değerlendiremeyiz. Vâmık'ın nev-i şahsına münhasır bir kişilik olmayışı, Vâmık'ın "tip"⁸⁶ oluşuyla ilgilidir. Tiplerde psikolojik derinlik aranmaz. Tipler, belli bir dönemde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ettikleri için⁸⁷ varlık sebepleri, ferdi özelliklerinde değil, temsil ettikleri değerlerde, sembollerde aranmalıdır. İncelediğimiz eserin tecridî yapma ve yaratma tarzıyla yazıldığı göz önünde bulundurulursa Vâmık'ın "aşk"ın kendisini temsil ettiği görülür. Vâmık, baş kahraman olduğu için aynı zamanda tematik güçtür. Vâmık, aşkı temsil ettiği için, esere yön veren tematik güç de aşktır.

2- Azrâ

Mesnevînin baş kadın kahramanıdır. Gazne sultanının kızı ve Vâmık'ın sevgilisidir. Babası için çok değerlidir. Azrâ'nın fizikî güzelliği Vâmık'a oranla eserde daha geniş bir şekilde işlenmiştir. Azrâ'nın saçları, gözleri, yüzünün güzelliği ile boyundaki uygunluğu, eserde birbirini takip eden şu beyitlerle anlatılmıştır:

Gözleri âhu saçı müşkîn kemend

Tal'atı gül kâmeti serv-i bülend

⁸⁶ Mehmet Kaplan, Türk Edeyatı Üzerinde Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri, İstanbul, 1985, s.6.

⁸⁷ Mehmet Kaplan, a.g.e., s.6.

Rûyî devlet kur'asınun safhası
Alnı tal'at mushafınun levhası (796-797)

Azrâ'nın kaşları yüzünde oluşmuş iki hilal gibidir:
Kaşların kim görse eylerdi hayâl
Gün yüzünde münhasif iki hilâl (798)

Azrâ'nın dişleri iki dizi inci gibidir:
Rište-i dendâni iki silk-i dür
Dürc-i la'fni o dürlere ile pür (799)

Azrâ'nın çene çukuru, ufukta yarısı görünen gümüş bir yaya benzeyen ay gibidir:

Gabgabı gûyâ gümüştendây idi
Ya ufuktan nısfî zâhir ay idi (802)

Azrâ'nın boynu, nûrdan bir sürahi gibidir:
San sürâhî idi boynı nûrdan
Ya sebû-yı hüsn idi billûrdan (804)

Azrâ'nın beli ipince "belli-belirsiz"dir:
Rište-i cân gibi nâ-peydâ idi
Ol sebebden cân u dil şeydâ idi (810)

Boynunun endamına herkes hayran kalır:
Kâmetin kim görse dirdi es-salât
Secde eylerdi yüz urup kâ'inât (814)

Azrâ, bir güzellik güneşi gibidir. Halk arasında onun güzelliği gazel olarak söylenir:

Âfitâb-ı hüsn-i dehr- ârâyidi
Gül-'izâr idi adı 'Azrâyidi (815)

Ruhlarıdır ahter-i burc-ı vefâ
Lebleridür gevher-i dürc-i safâ (3362)

Azrâ, fizikî güzelliği kadar iyi huylara da sahiptir. Azrâ da Vâmık gibi kendi güzelliğinin farkındadır. Fizik olarak güzel ve narin olmasının yanında cesaretli ve korkusuzdur. Savaşlara girdiğinde kadın olduğu anlaşılmaz, kendisinden beklenilmeyecek bir güce kavuşur:

Bir yanadan irdi 'Azrâ berk-vâr
San güneşdür elde tîg-ı zer- nigâr (3107)

Azrâ, iffet sahibidir. tehlike anında var gücüyle karşı koyar. Kendisine taciz etmek isteyen devler padişahı Helhelân'ı tek yumrukla yere serer:

Geldi 'Azrâ tünd olup bir muşt-ı dest
Kim mu'allaklar dönüp ol dîv-i mest (3814)

Azrâ, aşk için her meşakkate katlanır. Vatanını terk ederek, Vâmık'ı aramaya çıkar. Aşk acısını o da en az Vâmık kadar çeker. Vâmık'a kavuşmak adına zindana, darağacına, yolculuğun sıkıntısına katlanır. Ancak hiçbir acı onu sevgilisinden uzak olmanın acısı kadar etkilemez. Aşk acısından zayıflayıp, solar. Azrâ, Vâmık'ı aramak için deniz yolculuğuna çıktığında herkes yatıp dinlenirken o uyanıktır ve aşk derdiyle gazeller söylemektedir. O kadar ağlamaktadır ki gökyüzünde uçan periler şahı Lâhicân, onun inlemelerini duyarak ona yardım etmek ister.

Azrâ'nın ismi ile yaşantısı arasında bir uyum vardır. Azrâ'nın adı, kızıoğlan kız (Hz. Meryem'in sıfatı), üzerinde yürünmemiş kum, delinmemiş inci anlamına gelir. Azrâ'nın iffetine düşkün biri olduğu, bunun için Helhelân'ı tek yumrukla yere serdiği düşünüldüğünde, ona ismiyle müsemma bir kişi denilebilir.⁸⁸

Azrâ, birçok yönden Vâmık'a benzer. Savaşır, eğlence meclislerine katılır, fedakârdır, iyiliksever ve merhametlidir. Azrâ da Vâmık gibi tiptir. Aşk için

⁸⁸ Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara, 2002, s.59.

yaratılmış bir kişi gibidir. Onun hareketlerine yön veren itici güç aşktır. Mesnevîde Azrâ, aşka (Vâmık'a) olan bağılılığıyla ön plândadır.

Azrâ, kadın baş kahraman olması itibariyle eserde tematik güç konumundadır. Azrâ'nın tek arzusu Vâmık'a kavuşmaktır. Azrâ ve Vâmık'ın birbirine kavuşma arzusu, eserin kavram seviyesinde tematik gücünü oluşturur.

B. Hasım Kahraman

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde, Nahşivan hükümdarı Erdeşir, Erdeşir'in arkadaşı Belh sultanı Tûr, Tûr'un arkadaşı ve deniz ülkesinin hükümdarı Anton, devler padişahı Helhelân, Gûr devi ve yedi başlı ejderha karşıt gücü temsil eden şahıslardır.

1- Erdeşir

Nahşivan hükümdarı ve Dilpezîr'in babasıdır. Erdeşir, zalim, kan dökücü, kinci, fil gibi güçlü ve arslan yakalayacak kadar korkusuzdur. Yazar, Erdeşir'i Şehnâme'deki kahramanlara benzetir:

Kahramân-ı vakt imiş ol bed-fi'âl
Rüstem-i destân geçermiş Sâm u Zâl (1556)

Erdeşir, hilekârlıkta oldukça ustadır. Vâmık'la yaptığı savaşta yenilgiye uğrayınca hekimlerinden Pir'e, Vâmık'ın yarasına zehir koymasını emreder. Oysa daha önce Vâmık'a bağılılığını bildirmişti. Vâmık, saf ve iyi niyetli olduğu için ona inanır, o ise Vâmık'ı kandırır. Anlatıcı, Erdeşir'in hilekârlığını bize şu beyitle bildirir:

Hile-bâz u mekr-sâz imiş katı
'Âlemün âşûbı devrün âfeti (1557)

Erdeşir, hilekâr olmakla birlikte kuvvet karşısında eğilir ve yalvarır:

Baş urup didi ki şâha bendeyem
Cürm-i bîhaddümle serefkendeyem (1607)

Gerçi hadsüz eyledüm cürm ü günâh
Tâ ölince kul olam 'afv itse şâh (1612)

Erdeşir, tematik gücün karşısına çıkan ilk hasım kahramandır. Eserde çatışmanın oluşması, Erdeşir'in ortaya çıkmasıyla başlar. Erdeşir, kötülüğün kaynağı gibidir. Vâmık'la savaşmasına sebep de Vâmık'ın onun arazisinde avlanmasıdır. Sebep ne olursa olsun onun amacı zalim ve kötü olmaktır. Erdeşir, tek bir cephesiyle eserde yer alır. Bu açıdan Erdeşir de tip olarak değerlendirilmelidir. Erdeşir, mesnevînin sonunda, Vâmık tarafından bağışlanır.

2- Tûr

Belh sultanıdır. Zalim hükümdar Erdeşir'in dostu, aynı zamanda Erdeşir'in kızı Dilpezîr'in sözlüsüdür. Ancak Dilpezîr, onu sevmez. Çünkü zalim bir kişidir. Güçlü bir hükümdar olan Tûr'un yayını çekecek, elini bükecek adam yoktur (1870). Eşsiz bir nişancıdır:

Atduğı ok yire düşmez berk-vâr
Sanma kim sehm-i kazâdan farkı var (1871)

Tûr'un kalbi kin doludur, kalbinde merhametten eser yoktur:
Kalbi kâsı hûnî'i pür-kîndür ol
Hakka 'âsî Tûnî-i bî-dîndür ol (1872)

Tûr, bu denli merhametsiz olmasına rağmen arkadaşı Erdeşir, zor durumda kaldığında onun yardımına koşar. Fakat sıkışınca kaçır. Tûr, yaşamın hükümdarlıktan önemli olduğunu düşünür. Dolayısıyla ondaki kahramanlık duygusu ve erdemler pek de önemli değildir. Bu konuda Tûr'un kendi ağzından düşünceleri şunlardır:

Didi olmakdan esîr ü hâr u zâr
Hûbdur ol kim idem bu şeb firâr (3113)

Ser gerek efser gerekmez âdeme
Bir demi 'ömrün deger bin 'âleme

Ol ki 'ömr ü sıhhatün kaydın yimiş
Kaçmağı vaktinde erlikten dimiş (3119-3120)

Tûr, Hindular tarafından ateşe atılır ve yanarak ölür (3601).Tûr da Erdeşir gibi kötülük timsali bir kişidir. Tûr'un eserdeki görevi karşıt gücü temsil etmesidir. Tûr da eserde sadece kötü özellikleriyle varolduğu için tip olarak değerlendirilmelidir.

3- Anton

Deniz ülkesinin hükümdarı ve Tûr'un arkadaşıdır. Savaşmayı gaye hâline getirmiş birisidir. Mala, mülke ve büyük bir orduya sahiptir. Malıyla gururlanır, sıkıştığında malına güvenir:

Şâhlardan bir kavî-dil var idi
Şehriyâr-ı mülk-i Deryâ-bâr idi

Kâfir idi adı Antôn-ı firenk
Gice gündüz san'atı âşûb u cenk

Leşkerinün hadd ü hasrı yog idi
Mâl ü esbâb u tavarı çog idi (3121-3123)

Anton da arkadaşı Tûr gibi ateşe atılarak öldürülür (3601). Anton da Tûr ve Erdeşir'e benzer. O da Tûr ve Erdeşir gibi zengin, güçlü ve zalimdir, kötüdür. Anton, Tûr ve Erdeşir gibi dinden habersizdir. Anton'un tek düşüncesi vardır, o da savaşmak ve kötülük etmektir. Mesnevîde, karşıt güç göreviyle yer alır. Anton da eserde tek yönüyle işlenmiştir ve tiptir.

4- Helhelân

Hint ülkesinde yaşayan Zengîlerin hükümdarıdır. Helhelân da eserdeki diğer hasım kahramanlar gibi zalim, kötü ve dinsizdir:

Var idi Zengîlerün bir mihteri
Lutf u mihr ü din ü îmândan berî (3715)

Helhelân'ın fiziki yapısı güçlüdür. Helhelân, boyca uzundur, yüzü oldukça çirkin ve karadır. Yüzündeki her organ korkunç görünümlüdür. İnsanlar, onu gördüğü zaman korkuya kapılırlar. Yazar, onu kan içen bir dev olarak nitelemiştir:

Tal'atı şâm-ı melâmetden nişân
Kâmeti rûz-ı kıyâmetden beyân

Sîret-ı murdârı gibi cümleten
Pür-'ufûnet olmuş idi cümle ten

Hufre-i katran idi iki begal
Her birisi çâh-ı dûzahdan bedel

Çerm-i gâv idi leb-i zirini san
Tutmuş idi pîşine tennur-sân

Kâse-i haccâm idi iki gözü
Câna hançer-vâr idi her bir sözi

Burnunun yili sümûm-ı kahr idi
Çehresinden her dem akan zehr idi

Ûrker idi sûretinden ins ü cân
Dîv-i hünhvâr idi adı Helhelân (3716-3722)

Helhelân, ateşperest ve bozguncu bir kavim olan Zengîlerin hükümdarıdır. Helhelân, Azrâ ve Dilpezîr'e taciz etmek ister ancak Azrâ'nın bir yumruğuyla yere kapaklanır. Azrâ ve Dilpezîr'in beraber seyahat ettiği tacirlerin hepsinin kellesini vurdurur. Oldukça zalimdir (3725). Vâmık'ın Zengîleri savaşta yenmesi sonucunda Helhelân, Azrâ ve Dilpezîr'i alarak kaçar ve onları Mizbân'a peşkeş çeker. Mizban, onu zindana attırır. Mesnevînin sonunda Mizbân'ın Helhelân'ın kızı Hüma ile düğünü yapılacakken, Vâmık ve Hüma'nın ricası üzerine serbest bırakılır.

Mesnevîde Erdeşir, Tûr ve Anton'un karşıt güç olarak birinci grubu oluşturduğunu kabul edersek Helhelân ve halkı da ikinci grubu oluşturur. Helhelân, birinci gruptakilere oranla çok daha kötüdür. İnsanlar ve cinler ondan korkar (3722). O, insan yiyen bir devdir (3945).

Yazar, Helhelân'ı insanın muhayyilesinde oluşabilecek en kötü tasavvurlarla oluşturmuştur. Bu açıdan Helhelân'ın tecridî yapma ve yaratma tarzıyla oluşturulduğu diğer hasım kahramanlara oranla daha belirgindir.

5- Gûr

Kaf Dağının ardındaki Ümmü'l hayat diyarında yaşayan Gûr karada ve denizdeki bütün cinlere hükmeden bir ifrittir. Gûr'un makamını ejderha gibi yılanlar korur. Gûr'un kafası, inek kafası gibidir, vücudu fil, yüzü de toprak gibidir:

Nice yüzbin nerreler hükmine râm
Rûz-ı meydân herbiri mânend-i sâim

Kahramân-ı Kâfdur ol bed güher
Korkar andan cümle cinn-i bahr u ber

Gâv-serdür pîl-tendür hâk-rûy
Cenk cûy u bâmân u tünd-hûy (4606-4609)

Gûr, çok büyük ve ağırdır. Çok güçlüdür. Vâmık'ın ona gücü yetmez. Çünkü o bir tür sihirden ibarettir. Vâmık, bilek gücüyle Gûr'u yenemeyeceğini anlayınca İsm-i Azam okur ve Gûr'u öldürür:

Bulmadı şeh dal cehd idüp zafer
N'eylesün bir kûha zûr-ı şîr-i ner

Pîle cisminün yogidi nisbeti
Gâv-ı gerdûndan füzûrdı kuvveti

İki pâyı iki mîl-i âhenîn
Sikletinden zâr idi sevr-i zemîn (4775-4777)

İsm-i A'zamdur diyüp dermân buna
Nâm-ı Hakkı yâd idüp kıldı du'â (4779)

Gûr, kötülüğün kaynağı ve kendisi gibidir. Gûr da tecridî yapma ve yaratma tarzıyla oluşturulmuş bir hasım kahramandır. Gûr da eserdeki diğer hasım kahramanlar gibi tiptir.

6- Yedi Başlı Ejderha:

Ejderha, çok büyük ve yedi başlıdır. Ancak o da Gûr gibi sihirden ibarettir. Bilek gücüyle yenilecek gibi değildir. Vâmık, onu İsm-i Azam okuyarak öldürür:

Yidi kat bir ejder itmiş anı devr
Yer yüzün san kim felek sü'bânı devr

Heykeli sertâkadem mânend-i dûd
Saçar agzından cehennem gibi od (4796-4797)

Sihrdür bu ejdehâ-yı heft-ser
Buna seng ü âhen olmaz kârger (4803)

Mesnevîdeki hasım kahramanların, eserin tecridî esasla yazıldığı göz önünde bulundurulursa, sembolik anlamları olduğu görülür. Mesnevîdeki hasım kahramanlar, tematik güç konumundaki Vâmık'ın korkularıdır. Vâmık, kendi korkularıyla yüzleşerek bilinçlenme evresini tamamlar.

C. G. Jung, anlatıya dayalı eserlerdeki olağanüstü özelliklere sahip hasım kahramanları gölge arketipiyle⁸⁹ açıklar.⁹⁰ "Gölge arketipi, yapıtlarda çoğunlukla bir düşman ya da rakip olarak belirir. Kahramanın karşısına çıkışı çeşitli biçimlerde olur:

⁸⁹ Arketip; kökeni ruhsal yapının derinliklerinde gizli olan "bilincin temel öğeleri (kalıpları)" olarak tanımlanabilir, çünkü bilincin aldığı şekillerin iç kaynağı arketiplerdir.

⁹⁰ Naklen A.İ. Gökeri, Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması, s.10.

Yırtıcı hayvanlar, amansız düşmanlar, kötü yola sürükleyen 'şeytan' tipleri".⁹¹ Vâmık u Azrâ'da Erdeşir, Tûr, Anton, Helhelân, Gûr, Ejderha gölge arketipi olarak nitelenecek türden kahramanlardır. Bunlar, Vâmık'ın kendi korkularıdır. Vâmık, bunları aşarak olgunlaşır.

Arketipsel açıdan sembolik anlamlar içeren bu tipler, tasavvufî açıdan da sembolik anlamlar içerir. Mesnevîde geçen olayları, tasavvuftaki kişinin kendi benindeki çatışmalar olarak alırsak, bu kötü tiplerde kişinin nefis yönünü temsil eder. Bu kahramanların hepsi kâfirdir, hem yaptıklarıyla hem de fiziki özellikleriyle bir tür karanlık çağrışımı yaparlar. Kâfir ile karanlık kelimesi arasında bir ilgi vardır. Klasik edebiyatta karanlık küfür, beyaz ise iman olarak kabul edilir.⁹² Bu kahramanlar aynı zamanda zalimdir. Zalim kelimesi zulemât kelimesi ile aynı kökten türemiştir.⁹³ Bu iki kelime de karanlık anlamı içerir. Klasik edebiyatta zulemât kelimesinin geçtiği yerde "İskender-i Zulkarneyn", "Hızır" ve "Âb-ı Hayat" kelimeleri birlikte anılır. Hızır'ın karanlıklar diyarını aşip, âb-ı hayata kavuşması gibi Vâmık da kendi nefsindeki karanlıkları aşarak olgunlaşır ve kurtuluşa erer.

C. İstenilen ve İstenilmeyen Obje, Figür

Mesnevîde Vâmık, Azrâ için, Azrâ da Vâmık için "istenilen obje" konumundadır. Azrâ, aynı zamanda Mizbân için de "istenilen obje" konumundadır. Bir başka açıdan bakarsak "ayrılık" istenilmeyen, "kavuşmak" ise istenilen obje olarak görülebilir.

D. Yönlendirici Kahraman

Vâmık u Azrâ'da yönlendirici kahraman "kader" ve yazarın kendisidir. Vâmık, Azrâ'yı aramak için sefere çıktığında, yazar, bu seferi kader olarak değerlendirir:

Çâre yokdur çünkü takdîründür iş

Olacak âhır olur yüz bin düriş (1139)

⁹¹ A.İ. Gökeri, *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*, s.145.

⁹² İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara, 1995, s.301.

⁹³ İskender Pala, a.g.e., s.585

Vâmık, Azrâ, Behmen, Dilpezîr, Dâye ve Pir, Tûr ve Anton'la savaşırken, Tûr ve Anton hile yaparak Vâmık'ı kuyuya dűřürür. Azrâ ve arkadaşları çok çaresiz durumdadırlar. Bu esnada Mizbân onlara yardıma gelir (b.3375-3385). Mizbân'ın onlara rastlamış olması kaderdir. Yine Azrâ ve Dâye'nin Herat'ta Dilpezîr ve Pir'le tanışması (b.2459-2460), Lâhicân'ın Azrâ ve Dilpezîr'e rastlayarak onları, Vâmık'a götürmesi (b.2745-2760) kaderdir.

Mesnevîde yazarın yönlendirmesi de olay örgüsünün oluşmasında etkili olmuştur. Vâmık, Hindulara esir dűřtüğünde, Hindular, onu ateşe atarlar. Ancak ateř onu yakmaz (b.3605-3615). Vâmık, savaş meydanındaki bir kuyuya dűřtüğünde de yazar onun ölmesine izin vermez. Sihirden oluşmuş Gûr ve yedi başlı ejderha karşısında, yazar, Vâmık'ı çaresiz bırakmaz. Buna benzer, mesnevîde dönüm noktası diyebileceğimiz yerlerde yönlendirici kahraman, etkili olmuştur. Eserde, yönlendirici kahraman fonksiyonunu kaldırdığımızda olay, başka bir şekilde cereyan edecek veya çözüme kavuşmayacaktır.

E. Alıcı Kahraman

Vâmık'ın babası şah Taymus, Azrâ'nın babası Gazne sultanı, Feri'nin babası Kaf sultanı endişe duydukları ve olayın sonunda kârlı çıktıkları için alıcı kahraman olarak değerlendirilebilir.

Çin hakanı şah Taymus'un tek oğlu Vâmık'tır. Vâmık, şah Taymus'un mirasını ve hükümdarlığını bırakacağı tek kişidir. şah Taymus, çocuğu olmadığı için çok üzüntü çekmiştir. Yazar, şah Taymus'un üzüntüsünü şu beyitlerle bildirir:

Oldı gün günden elifken servi lâm
Gitse yok bağında bir kâ'im-makâm (489)

Âh kim derd ü gamum gelmez dile
Ben gidem yüz hasret ü bin derd ile

Gülşenüm sahnı tola horyâdlar
Otura tahtumda şâdân yâdlar (493-494)

Şah Taymus'un binbir üzüntüden sonra çocuğu olur, bu çocuk büyür ve Azrâ'ya âşık olur. Bundan dolayı vatanını terketmek isteyince Şah Taymus, ona çok dil döker. Bu mesele onu çok endişelendirir:

İşüdüp hakan derûnı toldı od
Dûd-ı âhı eyledi çarhı kebûd

Oglını yanına da'vet eyledi
Ana her yüzden nasihat eyledi (1060-1061)

Dökdi nîsân gibi çeşmüm yaşları
Tâ ki hâsıl eyledüm sen gevheri (1067)

Tâc-ı devletden serün pîç eyleme
Çekdügüm zahmetleri hiç eyleme (1069)

Bu emelden vâz gelmezsen eger
Ben elemden olurum hûnîn-ciger (1096)

Şah Taymus, oğlundan ayrı düşer, ancak uzun bir zamandan sonra ona kavuşur. Vâmık, hazinelere kavuşur, Azrâ'yı bulur ve birçok açıdan güçlenip olgunlaşır. Şah Taymus, Vâmık için endişe duyar fakat sonunda Vâmık'ı iyi şekilde bulunca sevinir. Şah Taymus gerçekleşen olaydan etkilenen konumda olduğu için alıcı kahraman konumundadır.

Azrâ'nın babası Gazne sultanı da Azrâ için endişe duyması hasebiyle alıcı kahraman fonksiyonundadır. Gazne sultanı, kızını çok sever ve kaybolduğunda çok üzülüp, feryat eder:

Didi 'ayşüm gülşenin virdüm ye
Nice hâr olur turagı kim bile

Ol gazâlî kankı aslan kapdı âh
Kuzıçagum gürk-i devrân kapdı âh

Sındı 'ömrüm şâhsârı n'ideyim
Yiridür kim âh u zârî ideyim

Çıksa çeşmüm aglamakdan gam degül
Kim şebistân nürsuz hurrem degül (2321-2324)

Kaf sultanı, kızı Feri için endişe duymasından ötürü alıcı kahraman konumundadır. Kaf sultanı, kızını çok sever, Lâhicân ve Feri, Gûr devine esir düşünce çok üzülür ve Gûr'la savaşır. Gûr'u yenemeyince Vâmık'ı yardıma çağırır:

Şehriyâr-ı Kâf işidüp oldı şâd
Vâmıkı gördükde ol pür-gam nihâd

Yüz sürüp pâyine yüz kez urdı baş
Şol kadar zârî kılup akıtdı yaş

Kanlara yundı muhîtün çehresi
Suya döndi kûh-ı Kâfun dehresi (4670-4672)

F. Yardımcı Kahraman

Vâmık'ın arkadaşı Behmen, periler sultanı Lâhicân, Kaf sultanının kızı Feri, Erdeşir'in kızı Dilpezîr, Azrâ'nın Dâye'si, Tus hükümdarı Mizbân, Erdeşir'in hekimi Pir, Helhelân'ın kızı Hüma, Azrâ'nın Herat'ta evinde kaldığı Pirezen, tematik güç konumundaki Vâmık ve Azrâ'ya yardım ettikleri için yardımcı kahraman olarak değerlendirilebilir.

1- Behmen

Şah Taymus'un vezirlerinden Şadgam'ın oğludur. Behmen, Vâmık'la aynı günde doğar. Vâmık'la birlikte büyür. Vâmık'ın hem dostu, hem dert ortağı, hem de koruyucusu konumundadır. Hemen hemen Vâmık'la aynı özelliklere sahip olan Behmen, Vâmık gibi yakışıklı ve güçlüdür:

Togdugı şeb Vâmık-ı ferhunde-nâm
Ana dahı lutf-ı hayy ü lâ-yenâm

Bir ogul kıldı 'atâ mânend-i mihr
Tal'atı mâhına hayrân nüh-sipihr (1167-1168)

Vâmık ile anı pes hakan-ı çîn
Eylemişdi mihr ü mâh-âyîn karîn

Az zamân içinde ol mâh-ı münîr
Şîr-dil pil-efken oldu bebr-gîr (1170-1171)

Behmen, Vâmık'ı canı gibi sever, daima Vâmık'ın yanında yer alır. Vâmık da onu aynı şekilde sever. (1171-1173) Behmen de Vâmık gibi iyi kalpli ve merhametlidir, fakat düşmanlarına karşı amansızdır. Vâmık'a bir kötülük geleceği zaman kendini hemen öne atar:

Didi ol mâhı görücek merd ü zen
Şîre bindi âfitâb-ı tîg-zen (1999)

Virmedi rahm eyleyüp hergiz amân
Her kime irdi iki biçdi hemân (2016)

Vâmık, Azrâ'yı aramaya çıkarken Behmen de onunla birlikte gider. Mesnevî boyunca ondan ayrılmaz, Vâmık'ın düşmanlarıyla savaşır. Daima Vâmık'a yardımcı olur. Vâmık, zehirlendiğinde ona ilaç getirmek için Dilküşa Kalesi'ne gider. Vâmık'ın canını kendi canından aziz bilir.

2- Lâhicân

Lâhicân, Elburuz Dağı perilerinin hükümdarıdır. Yakışıklı ve uzun boyludur. Feri'ye âşıktır. Lâhicân, ahlakî olarak oldukça iyidir:

Ayun on dördine benzer tal'atı
Sâye salmış çarha serv-i kâmeti

Sözleri cân-bahş u hulki pür-safâ

Kân-ı lutf u menba'-ı mihr ü vefâ (1297-1298)

Lâhicân, peri olmasına rağmen tavır, davranış, duygu ve düşünce bakımından insana benzer. Lâhicân, birçok bakımdan Vâmık'a benzer. Vâmık'la dost olduktan Vâmık'ın zor durumlarında, ona yardım eder. Vâmık, Erdeşir tarafından zehirlenmişken onu alarak Kaf Dağı'na götürür ve orada tedavi eder. Olay örgüsünün düğüm noktalarında Lâhicân'ın önemli yardımları olur.

3- Feri

Kaf Dağı sultanının kızı ve Lâhicân'ın sevgilisi Feri, güzellik bakımından Azrâ'ya benzer. Azrâ'nın peri olarak görünümü gibidir:

Bir melekdür gökden inmiş yire ol

Vasf idüp kâbil degül tasvîre ol

Mihri mât eyler cemâlinün ferî

Ol kamer-ruhsârün adıdur Ferî (1384-1385)

Feri de Azrâ gibi güzel olmakla birlikte savaşçı bir yapıya sahiptir ve savaş hilelerini bilir:

Ceng iden dîv ü perîdür bilmiş ol

Fitne vü mekr-i Ferîdür bilmiş ol (1442)

Feri, yardımcı kahraman olarak Lâhicân ile birlikte hareket ederek olay örgüsünün oluşmasında etkili olur. Kaf Dağı'nda Vâmık'ın yaralarını tedavi eder. Azrâ, Kaf Dağı'na geldiğinde onunla ilgilenir.

4- Dilpezîr

Naşivan ülkesinin hükümdarı zalim Erdeşir'in kızıdır. Dilpezîr, efsanevî bir güzelliğe sahiptir:

Sîb-gabgab nâr-pistân piste-leb

La'li 'unnab u saçı müşk'in 'ineb

Mihr büstânı vefâ serçeşmesi
Lutf gülzârı mürüvvet eşmesi

Serv-kadd ü lâle-hadd ü sîm-ber
Sözleri şehd ü dili hurmâ-yı ter

‘İşve deryâsı melâhat ma’deni
Şîve dükkânı zarâfet mahzeni (1714-1717)

Dilpezîr, güzelliği yanında usta bir savaşçıdır. Tabiatı Azrâ’ya benzer iyi huylu, merhametli ve tatlı sözlüdür. Dilpezîr, Behmen’e âşıktır. Erdeşir, Vâmık’a zehir verdiğinde Vâmık’ı kurtarmak için Dilküşa Kalesi’ne gider. (1750-1790) Behmen’le birlikte Tûr’a karşı savaşır. Vâmık’ı iyileşmesi için Dilküşa Kalesi’ne götürür. Vâmık’ı aramak için Herat’a gittiğinde, orda Azrâ’yı bulur ve sonraki zamanlarda Azrâ ile birlikte hareket eder.

5- Dâye

Dâye, Azrâ’nın tecrübeli, ileri görüşlü, güç işleri kolayca çözen, anasından daha yakın can dostu ve sırdaşıdır:

Var idi bir dâyesi ferhunde-rây
Ana müşkil işler olmuştu kolay

Kâr-dân u zîrek ü dâna idi
Fikr ü tedbîr içre bî-hemtâ idi (857-858)

Dâye, Azrâ’nın derdini kendi derdi gibi bilir. Azrâ’nın derdi bitene kadar kendisiyle ilgilenmez, kendini düşünmez:

Kanda gitsen sâye-veş bilenceyem
Hıdmete ben karavaş bilenceyem

Kûh u deryâ dimeyem yoldaş olam
Mihnet od yâgdursa hâzır baş olam

Oda girsen kösegü kılam kolum
Suya girsen postum idem tulum

Saçumı çârup idüp mihnetde ben
Baş urup yüzler sürem hıdmetde ben (2186-2189)

Dâye de Azrâ ve Dilpezîr gibi gerektiğinde savaşa girebilen cesur bir kişidir. Vefâ ve sadakat onda çok belirgindir. Dâye, Pir'e ilgi duyar, ancak Azrâ'nın problemi bittikten sonra Pir'e ilgisini belli eder. Mesnevînin sonunda Pir ile evlenir.

6- Pir

Erdeşir'in sarayında çalışan bir hekimdir. Erdeşir'in emriyle Vâmık'ın yarasına sürdüğü merheme zehir katar. Daha sonra Dilpezîr'in emriyle hatasını düzeltir. Mesnevî boyunca Dilpezîr'e yol arkadaşlığı eder. Pir, Azrâ'nın Dâye'sine âşık olur. Pir, ilmiyle ön plânda olan bir kişidir:

Sözde Hızır u demde Rûhu'llâh ola
Cümle hikmetden dili âgâh ola (1646)

Devr ahvâlin mücerreb merd-i pîr
Çarh-ı pür-efsûn gibi rûşen-zamîr (1649)

Pir, Dilpezîr'in yaptığı yolculuklarda daima onunla birlikte hareket eder, savaşlarda o da Dilpezîr'le birlikte savaşır.

7- Mizbân

Tus hükümdarı olan Mizbân, cömert bir kişidir. Tarihi ve efsanevi kahramanların özelliklerine sahip bir kahramandır:

Menba'-ı ihsân idi deryâ-yı cûd
Lutf u hulk idi musavver ol vücûd

Halka kârı rûz u şeb in'âm idi
Bende-i hâs idi lutfi'âm idi (3349-3350)

Vâmık, onun görüşlerindeki isabete hayran kalır:
Âferînler itdi anun râyına
Kaldı hayrân fikr-i dehr-ârâyına (4554)

Devler şahı Helhelân, onu şu şekilde tavsif eder:
Didi ey Keyhüsrev ü Cemşîd-rây
Şâh-ı dehr İskender-i gîtî-küşây (4269)

Mizbân da Vâmık gibi Azrâ'nın resmini görerek âşık olur, onu aramaya çıkar, ancak Azrâ'nın Vâmık'a duyduğu sevgiyi anlayınca, buna saygı duyar ve iki sevgilinin birbirine kavuşması için yardımcı olur. Mizbân, aşkını Hüma'ya yönlendirir ve sonunda onunla evlenir.

8- Hüma

Devler şahı Helhelân'ın kızıdır. Hüma'nın annesi Keşmir sultanının kızıdır. Helhelân, Hüma'nın annesini ülkesinden kaçıırarak evlenmiştir. Hüma'nın merhameti, iyiliği ve güzelliği annesinden ona geçmiştir. Saçlarının siyahlığı da babasından geçmiştir. Hüma, Azrâ ve Dilpezîr gibi çok güzeldir:

Eyleyüp la'l-i Badâhşân-ı hacil
Leblerinden kand-ı Mısırî münfa'il

Nâme-i hüsnî misâl-i bî-misâl
Kaşları üstinde tuğrâ-yı cemâl (3951-3952)

Çün sanavber kâmetinden urdı dem
Olmadı başından eksük muşt-ı gam (3954)

Hüma, ahlak olarak üstün, duygulu ve merhametlidir:

Lutf u hulk ehliydi gâyet ol perî

Yog idi merdümlük içre hemseri (3959)

Hulk u hüsni haşre dek olmaz beyân

Hûr-veş lutf-ı musavverdür bu cân (4376)

Azrâ ve Dilpezîr, Helhelân'a esir düşmüşken Hüma, onlara yardım eder.

Onları kurtarmak ister ve onlara dost olduğunu bildirir:

Uş bu gündən bilünüz yârüm size

Cân u dilden hõş perestârum size

Dirsenüz bu dem kılup terk-i diyâr

İdeyüm sizünle cânndan 'âzm-i yâr

Yol yaragın her ne ise kayıram

Her ne kim emr itsenüz alam virem

Yâ sizi bir yirde pinhân ideyüm

Kâ'inâtı deng ü hayrân ideyüm (4018-4021)

Hüma, Azrâ'yla tanıştıktan sonra daima onunla birlikte hareket eder ve ona yardımcı olur. Hüma, Mizbân'a âşık olur ve sonunda onunla evlenir.

8- Pirezen

Azrâ, Dâye, Dilpezîr, ve Pir'i evinde misafir ederek, onlara yardımcı olur. Bu açıdan yardımcı kahraman olarak kabul edilebilir. Yaşlı bir kadın olan Pirezen'in dış görünüşü bitkin olmasına karşın içi pırıl pırıldır:

Çenber itmiş kâmetini halka-veş

Raks ider çarhı sarîrinden güneş (2337)

Geşt-zâr-ı 'ömri olmuş berf-zâr

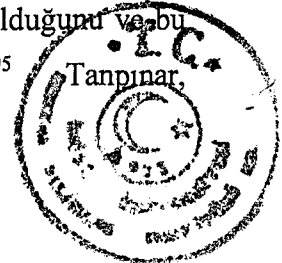
İçi ser-sebz ü birûn-ı zerd ü zâr (2341)

Mesnevîde yukarıda zikrettiğimiz altı fonksiyonu gerçekleştiren kahramanlar dışında, dekoratif unsur durumundaki kahramanlar da vardır. Kaf sultanının ordusu, Behmen'in babası, Vâmık'ın hocası, Vâmık'ın sûtanesi, Nakkaş Beşir, Turan sultanın kızı, Gazne ülkesinin nakkaşı, Daniş Erbabı, zaman zaman ortaya çıkan tacirler, Kaf sultanının perileri, Gûr'un askerleri ve devleri, Erdeşir'in askerleri, Dilkuşa Kalesi muhafızları, Mizbân'ın halkı, düğünde görev alan hizmetçiler, meddahlar, güreşçiler, dekoratif unsur durumundaki kahramanlardır.

Vâmık u Azrâ mesnevîsi, zengin bir şahıs kadrosuna sahiptir. Ancak şahısların özellikleri genel olarak birbirine benzer. Azrâ, Dilpezîr, Hüma ve Feri'nin fizikî özellikleri ve huyları hemen hemen aynıdır. Bu durum Vâmık, Behmen, Mizbân ve Lâhicân için de geçerlidir. Sadece iyi kahramanlar değil, kötü kahramanlar da birbirine benzer. Erdeşir, Tûr, Anton ve Helhelân birbirlerine çok benzerler ve birbirlerinden ayırt edilemezler. Mesnevîde şahısların tasviri minyatürlerdeki şahısların hepsinin birbirine benzemesi gibidir. Mesnevîdeki şahıslar, dış dünyada raslayamayacağımız şahıslardır. Bu açıdan modern romanlardaki şahıslardan oldukça farklıdır.

Mesnevîdeki kahramanların aynı şekilde tasvir edilmesi ve dış dünyadakinden farklı olması, İslam dininin tasviri yasaklamasından olsa gerektir. Olağanüstü olaylar ve olağanüstü kişiler oluşturma, Allah'ın yarattıklarına benzetme gayreti içinde olmama yaklaşımından kaynaklanır. Tanpınar, bu durumu bizim kültürümüzde realite terbiyesinin ve resmin olmamasına bağlar.⁹⁴

Mesnevîde trajik kahramanlara da rastlanmaz. Eserde, trajedinin olmamasına da İslamî yaklaşıma bağlamak gerekir. Trajedide isyan vardır mesnevî yazarları hiçbir zaman kahramanlarını isyana sürüklemek istememişlerdir. Tanpınar, şark muhayyilesinde trajedinin olmayışını vurgulayarak, Müslüman hikâyesinde geçen olağanüstülüklerin, insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesine engel olduğunu ve bu olağanüstülüklerin, dinin himayesinde olduğunu söyler.⁹⁵



⁹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.26.

⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.26.

olağanüstülüklerin şark hikâyesinin, realiteyi inkâr eden, hattâ reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizması olarak görür.⁹⁶ Vâmık u Azrâ'da kahramanlar kaderiyle karşı karşıya gelmez. Zor durumda kaldıklarında mucizevî tesadüflerle, cinlerin ifritlerin yardımıyla kurtulurlar. Buna bakılarak yazarın da bunu bilinçli olarak yaptığı söylenebilir.

Vâmık u Azrâ'da yer alan kahramanlar, ya iyinin ya da kötünün temsilcisi konumundadır. Bu bakımdan mesnevîdeki şahısları tip olarak niteleyebiliriz. Tip, destan ve mesnevîlerde, genellikle, karakterleri aynı kalan kişiler olarak⁹⁷, veya genel ve ortak özellik gösteren insan; huylarıyla, davranışlarıyla, düşünme biçimiyle klişe özellik gösteren insanlar olarak tanımlanmıştır.⁹⁸ Mesnevîde geçen şahısların birbirine benzemeleri, düşünce ve davranış olarak klişe özellikler göstermeleri, bir tutku veya kusurun temsilcisi konumunda olmaları, onların tip olduğunu gösterir. Aynı zamanda, mesnevîdeki şahısların, tecridî yapma ve yaratma tarzıyla oluşturulmuş olmaları da onların tip olmalarında etkili olmuştur. Çünkü, tecridî yapma ve yaratma tarzıyla yazılan eserlerde teferruattan arındırma söz konusudur.

IV. ZAMAN

Anlatma esasına bağlı edebî metinler, mutlaka belirli ya da belirsiz bir zamanda cereyan eder. Böylece zaman unsuru, eserin genel terkiibini oluşturan temel unsurlar arasına girer. Zaman unsuru, metnin dokusuna işlemiş temel bir parçadır. Hikâye veya romanı zamandan soyutlamak mümkün değildir. Çünkü her romanda veya hikâyede bir zaman vardır.⁹⁹

Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (Vaka Zamanı), bu olay, belirli bir süre sonra yazar tarafından öğrenilir/duyurulur, yine aynı olay belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) anlatılır.¹⁰⁰

⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.27.

⁹⁷ Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri, s.5.

⁹⁸ Ramazan Çiftlikçi, "Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi", Yedi İklim Dergisi, S.123, Haziran 2000, s.43.

⁹⁹ E. Morgan Forster, Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), İstanbul, 1985, s.68.

¹⁰⁰ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.118.

Vâmık u Azrâ mesnevîsinin kaleme alınma (anlatma zamanı) zamanını yazar mesnevîde bildirmiştir:

Şükr kim gül gibi bu rengîn kelâm
Buldı gül devrinde mühr-i ihtimâm

Gül gibi rûyın idüp râhşende bû
Altı ay içinde buldı reng ü bû

Baglanup evrakınun şîrâzesi
Geçdi mehden hüsninün endâzesi (5842-5844)

Vâmık u Azrâ'da da diğer mesnevîlerde olduğu gibi vaka zamanı belirsizdir. Vâmık u Azrâ, şahıs eksenli bir mesnevî olduğundan olaylar, baş kahramanların hayat seyrine göre kronolojik olarak gelişir. Mesnevîde, zamanda geriye dönüş veya ileriye atlamalar görülmez. Olay, eş zamanlı olarak cereyan eder. Ancak, olayın mesnevîdeki tanziminde daraltma veya genişletmeler yapılmıştır. Yazar, kimi yerlerde olayı özetleyerek aktarırken, kimi yerlerde çok geniş olarak anlatır. Vâmık'ın doğumu, çocukluğu, gençliği, eğitimi yaklaşık 30 beyit içinde verilmiştir. Yazar özetleme tekniğini kullanarak zamanda daraltma yapmıştır:

Katre-i Nîsân-ı hakandan hemîn
Hâsıl itdi ol sade f durr-i semîn

Tokız ay olinca togdı bir güher
Kim ruhından mihr alurdu nûr u fer (736-737)

Çünkü sâli oldu ol mâhun çihâr
Meyl-i 'işret eyledi leyl ü nehâr (754)

İrdi çün devletle altı yaşına
And içerlerdi hâmâ'il başına (756)

Emr kıldı buldılar bir feylosûf
Kim cihân sırrına bulmuşdı vukûf (759)

Anı dahı itdi az müddetde fen
Oldı bir çâpük-süvâr u saf-şiken (770)

Azrâ'nın, Helhelân'ın kızı Hüma'ya başından geçenleri anlatmasında yine özetleme tekniği kullanılmıştır:

Başlayup bir bir başundan gussasın
Söyledi âhır olunca kıssasın

Nice yüzden olduğın 'aşk ile zâr
Derd-i yâr ile kılup terk-i diyâr

Râh-ı mihnetde elemeler çekdüğün
Gurbet ikliminde gamlar çekdüğün (4006-4008)

Yazar, kimi yerde, zamanda genişletmeler yapmıştır. Mesnevîde göze çarpan iki uzun gece vardır. Birisi, Azrâ'nın Herat'ta Pirezen'in evinde kaldığı gece, yer ve gökle dertleşmesi, diğeri de yine Azrâ'nın Helhelân'a esir düştüğü gecedir. Yazar, birincisini 89 beyitte (2370-2459), ikincisini de 57 beyitte (3785-4042) işlemiştir.

Mesnevîde zaman, "rûz u şeb" (2558, 1045, 2181, 3031, 4328...), "gice gündüz" (2556, 2734, 2794, 4270...), "ol dem" (1287, 2275, 2477...), "her zaman" (941, 1157, 1259...), "ol zaman" (1164, 3289 ...), "hemîn" (1000, 2266...), "bir şeb" (2143, 2193...), "her şeb" (2284...), "şol gün" (2262...), "ol gün" (2544...), "bir gün" (647...), "her gün" (945...), "bir iki gün" (904...), "dün gün" (3030...), "her dem" (1183, 3509...), "az zaman" (1170, 901...) gibi zaman zarflarıyla belirtilmiştir. Yazar, kimi yerlerde "sıfat-ı subh", "sıfat-ı şâm" gibi başlıklar kullanarak zaman tasviri yapmıştır:

Sıfat-ı Subh

Çehre-i âfâkı mesrûr eyledi
Dehr için 'işretle pür-sûr eyledi

Ol kadar bast eyledi zerrîn-simât
Yer yüzünü tutdı nûrânî bisât (5307-5308)

Sıfat-ı Şâm

Çün yinüp oldı ta'âm emri temâm
İrdi devr-i câm irişdi vakt-i şâm

Eyleyüp eflâk âteşbâzlık
Kıldı kevkebler rücûmendâzlık (5464-5465)

Yazar, zaman dilimi olarak geceyi anlatırken, bazen şahısların psikolojik durumlarıyla tasvirini yaptığı gece arasında ilişki de kurar. Yazar, Azrâ'nın Helhelân'a esir düştüğü geceyi ayrıntılı olarak anlatmış ve Azrâ'nın ruh hâli ile gece arasında bir ilgi kurmuştur:

Sıfat-ı Şeb-i Zulmânî

Zengî-i şeb yine 'arz idüp cemâl
Geydi 'âlem mâtem idüp kara şâl

Çehre-i encüm büründi dûd ile
Sînesi yandı sipührün od ile (3830-3831)

Mesnevîde, mevsimlerden bahar, sonbahar ve kış zaman bildiren ifadeler olarak kullanılmıştır. Mevsimlerin eserdeki işleniş düzeni; bahar, sonbahar, kış, bahar şeklindedir. Aşağıdaki beyitler, bu işleniş biçimine örnek teşkil eder:

Pür-gül-i sûri idi deşt ü demen
Sebz-ender-sebz idi sahn-ı çemen (471)

Sıfat-ı Hazân

Sebze vaktidür hazân eyyâmıdur
Âb için şimdi safâ hengâmıdur

Sîmkeşdür âb u zergerdür hevâ
Çar su-yı dehr pür berk ü nevâ

Kûh u sahrâ kân-ı gevherdür bugün
Cûylar pür mâhî-yi zerdür bugün (2222-2224)

Kelimât-ı şettâ der- evsâf-ı şitâ

Rûz u şeb açdurmayup göz tîr-i bârân-ı şitâ
Leşker-i berf ile tutdı dehri sultân-ı şitâ

Görmedi gûy-ı zeminden şehsuvâr-ı çarh eser
Şöyle çaldı dehr meydânında çevgân-ı şitâ (4997-4998)

Sıfat-ı nevrûz-ı sultânî

Bir seher geh kim cihân pirûz idi
Vakt-ı hürrem sâ'at-ı nevrûz idi

Berk-i terler çaluben sularla kef
Bülbül ırlardı tutup güllerle def (5060-5061)

Bahar mevsimi, mesnevîde hem iki defa işlenmiş hem de diğer mevsimlere oranla daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Klasik edebiyatta bahar mevsiminin çok işlenmesi, baharın, Allah'ın güzelliğini hatırlatmasına bağlanır. Aynı zamanda, bahar mevsiminin, Allah'ın ölü toprağı dirilttiği gibi, insanı da kıyamet günü dirilteceğini hatırlatması söz konusudur.¹⁰¹

Vâmık u Azrâ'da kozmik zamanın varlığı da söz konusudur. Mesnevîde zaman, modern anlamda zamandan çok, kozmik zamana göre düzenlenmiştir. Mesnevîde, olayın başlangıcı, zaman olarak şu şekilde ifade edilmiştir:

Ol zamân kim Zührenüdi hikm-i devr
Devrden götrülmiş idi zulm ü cevr (469)

¹⁰¹ Beşir Ayvazoğlu, Aşk Estetiği, İstanbul, 1999, s.124.

Mesnevîde, kırân (gezegenlerden ikisinin bir burçta birleşmesi) meselesi de bir zaman kavramı olarak geçmektedir. Birincisi, Taymus Han'la Turan sultanının kızının evlenmeleriyle ilgilidir. Taymus Han, bu evliliğin kendisine uğur getirip getirmeyeceğini anlamak için “Daniş Erbabı”nı toplar ve:

Didi Usturlâbdur gerdûn size

Zât u kürsîdür bu ay u gün size (707)

diyerek emir verip uğurlu zamanın bulunmasını ister:

Bulasuz bir sâ'at-i ferhunde-fâl

Şübhe görülsün berkisün kîl u kâl (709)

Usturlab'a (yıldız yakalayan) bakan “Daniş Erbab”ı da uğurlu zamanı tespit edip, evliliğin uğurlu olacağını ifade ederek Taymus Han'ın gerdeğe girmesine izin verir (718).

İkinci kırân hadisesi de Vâmık ile Azrâ'nın düğünleri vesilesiyle söz konusu olur. Burada, kırân hadisesi ayrıntılı olarak anlatılmamıştır (5660-5666).

Mesnevîde zaman, olaya göre önemli görülmemiştir. Asıl olan, vaka ve okuyucunun vaka üzerinde yoğunlaşmasıdır. Mesnevîde, Vâmık'ın altı yaşına gelmesi (756) zaman olarak bildirildikten sonra, zamanla ilgili belirleyici ifadeler kullanılmamıştır. Zaman, gün ve mevsim olarak ifade edilmiş, ancak mesnevînin başlangıcı ve sonu arasında geçen süre bildirilmemiştir. Mesnevîde zamanın belirsizliği, masallara özgü bir durumdur.

Modern romanlarda zaman, bir kurgu meselesidir. Bilinçakımı tekniğinin de devreye girmesiyle zaman, sınırlamalardan uzaklaşmış ve bilincin akışıyla bütünleşmiştir. Mesnevîde zaman, bir kurgu sorunu olarak karşımıza çıkmaz.

V. MEKÂN

Vakanın oluşması için mutlaka bir mekân gereklidir. Bu mekân, gerçek veya hayalî olabilir. Mekân, vakanın sahnelendiği yerdir. Mesnevînin diğer unsurlarında olduğu gibi mekân da itibarîdir. “İtibarî mekan, haricî âlem; aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa ‘mimesis’e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir

esere vücut veriliyor demektir. ‘Tecrid’ esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait husûsiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur.”¹⁰²

Mesnevîdeki mekânlar, tecrid esasına göre oluşturulmuş mekânlardır. Olay örgüsüne göre sekiz bölüm olarak incelediğimiz mesnevînin mekân açısından görünümü şöyledir:

Birinci bölümde mekân, Çin (472) ve Turan ülkesidir (647). Turan ülkesi, olay örgüsünde çok az bir yer tutar. Geniş anlamda mekân, Çin’dir. Bu bölümde mekân, detaylı olarak tasvir edilmemiştir. Sadece mekânların ismi geçmektedir. Bu bölümde kapalı mekânlara rastlanmaz.

İkinci bölümde mekân, Gazne (825-940) ve Çin (941-1175)dir. Bu bölümde, Vâmık’ın ovada kurduğu çadır tek kapalı mekândır. Çadır, tecrid esasına göre oluşturulmuş bir mekândır:

Emr idüp kurdurdu bir çadır ki dehr
Ana benzer görmemişti bir sipehr

Nice çâder hargeh-i gerdûn-cenâb
Hayme-i hurşîd-veş zerrîn tınâb (992-993)

Üçüncü bölüm, Vâmık’ın sefere çıkışıyla başlar. Bu bölümdeki mekânlar, tecrid esasına göre oluşturulmuş mekânlardır. Bu bölüm, açık mekânlar açısından zengindir:

Sıfat-ı kûh

Ejdehâ-girdâr çekmiş çarha ser
Dîve benzer çehresi bî-nûr u fer

Başı üzre hayme-i ebr-i siyâh
Perçem-i ejder durur ya şeb-külâh (1202-1203)

¹⁰² Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, s.141.

Sıfat-ı vâdî

Seyl-var ol kûhdan itdi nüzûl
İndi dûzah gibi bir vâdiye yol (1216)

Harr-ı ahcârı kılur pûlâdı mûm
Habs-i eşcârı ider bâdı semûm

Otları dârû-yı merk ü suyu sem
Uramaz bir lahza ef'î anda dem (1219-1220)

Sıfat-ı bâdiye

Berk urup her yana od gibi şarâb
Mihri teb tutmuş ol oddan çarhı tâb

Rûdı leb-huşk ü zemîni sîne-çâk
Cümle yanmış rîk idi bî-âb u hâk (1226-1227)

Bu bölümde kapalı mekân olarak Lâhicân'ın sarayı gösterilebilir:

Devr-i tâkı kavs-ı gerdûndan bülend
Çarh-ı sâmin gibi sakfı nakş-bend (1319)

Turrası açmış melek mülkinden per
Kubbesi salmış felek sahnına fer (1321)

Bu tasvirler, Lâhicân'ın perilerin şahı olmasını ve zenginliğini göstermesi açısından başarılı tasvirlerdir. Aynı zamanda bu bölümdeki mekânlar, masallara has özellikler taşımaktadır.

Dördüncü bölümde mekân; Dilküşa Kalesi (1805-1806), Kaf Dağı (2078) ve Nahşivan'dır (1967). Dilküşa Kalesi ve Kaf Dağı masallara özgü, efsanevî yerlerdir. Nahşivan'la ilgili herhangi bir bilgi verilmemiş, sadece isim olarak belirtilmiştir.

Bu bölümde, Erdeşir'e ait bir avlak tasvir edilir. Bu avlak, vaka kuruluşunda ve şahısların sahneye çıkışında etkili bir unsur konumunda olduğu için önemlidir.

Vâmık, bu avlakda avlanması neticesinde, karşıt güç konumundaki Erdeşir'le savaşmak zorunda kalır. Bu savaşla birlikte eserdeki aksiyon artar. Bu mekân, eserdeki fonksiyonu düşünüldüğünde oldukça önemlidir:

Basmamış sahnına hergiz yâd ayak
Bâg-ı cennetden yaratmış anı Hak

Serv-i dilcû gülleri hûd-rûyidi
Âbı şîrîn hâki 'anber-bûyidi

Şol kadar cem' olmuş idi vahş u tayr
Eylesem dirdi gören yıllarla seyr (1548-1550)

Dilkûşa Kalesi, efsanevî şekilde tasvir edilmiştir:
Yedi katdur sûrı mânend-i semâ
Hemser-i gerdûndur adı Dilguşâ (1792)

Bakdı Behmen gördi bir 'âlî hisâr
Kal'a-i gerdûna mânend üstüvâr

Ejderhâ-girdâr çekmiş çarha ser
Kule-i Kâf üzre 'ankâdur meger (1816-1817)

Beşinci bölümde mekân, Gazne (2116), Herat (2335), Belh (3052) ve Kaf Dağı'dır (2896). Azrâ'nın yıkıldığı hamam, Dilpezîr ve Azrâ'nın yolculuk yaptığı gemi, adada Lâhicân'a ait saraylar bu bölümdeki kapalı mekânlardır:

Hamam

Perçem-i müşkîn gibi başında dûd
Tâb-ı gerdûnun dilin kılmışdı od (2201)

Sıfat-ı Keşî

Baglu zencîriyle şîr-i ner gibi
Sînesi üzre yürür ejder gibi

Aşsa seyrân kasdın idüp perr ü bâl
Kâ'inâtı geşt ider 'ankâ misâl (2626-2627)

Sıfât-ı Kasr u Sarây

Bâb-ı cennetden nişân dervâzesi
Küngür-i kasrı felek endâzesi (2786)

Her sûtûnı sidre-âyîn müntehâ
Serv-kâmet ser-firâz u dil-rübâ (2792)

Kapalı mekânların içinden çok dışı tasvir edilmiştir. Ayrıca, gemi ve hamam tasvirinde şahıslaştırmaya gidilmiştir. Bu açıdan gemi ve hamamı şahıslaşmış mekânlar olarak alabiliriz.

Bu bölümdeki açık mekânlar; deniz, Lâhicân'a ait ada ve adadaki bahçelerdir.

Sıfat-ı Deryâ

Gördiler tutmuş cihânı mevc-i âb
Çarh-ı gerdân ana nisbet bir habâb (2589)

Sıfat-ı gülzâr

Berk-i terler kef çalar oynar söğüt
Gonciler dembeste güller kan ugut

Servler hayrân u sular bîkarâr
Lâleler sermest ü nergîsler humâr (2706-2707)

Altıncı bölümde mekân, Tus sehri (3354), Belh (3380), Hind ülkesi (3574) ve Hind Denizi'dir (3564-3565). Hind Denizi dışındaki mekânlar hakkında mesnevîde bilgi verilmemiştir. Hind Denizi şu şekilde tasvir edilmiştir:

Kaynayup deryâ dibinden kıldı cûş
Çarha çıkdı ehl-i keştîden hurûş

Kûh-veş emvâc irişüp fevc fevc
Tutdı keştî geh hadîd ü gâh evc (3564-3565)

Hind Denizi'nde Hinduların Anton ve Tûr'un gemisine saldırmasıyla vakanın oluşumunda değişim meydana gelmiştir. Bu açıdan Hind Denizi (3564-3565) eserdeki görevi bakımından önemli bir konumdadır.

Yedinci bölüm, Azrâ'nın başından geçenlerin anlatıldığı bir bölümdür. Bu bölümde mekân Hind ülkesidir (3662). Helhelân'ın Azrâ'yı attığı zindan, kapalı mekândır. Bu zindan, Azrâ'nın ruh hâlini de yansıtması bakımından sembolik bir anlama sahiptir. Zindan darlığıyla Azrâ'nın kalp sıkıntısını simgeler:

Sıfat-ı zındân

Nice zındân çâh-ı dûzahdan bedel
Hall ü 'akd-ı 'âşıyan için mahal

Düşse mâh içine ola rû-siyâh
İde hurşîdi 'ufûnetden tebâh (3746-3747)

Kahr-ı Hakdan ka'rına geçmiş yerün
Olmasun ol yer mekânı kâfirün

Ejdehâ-girdâr u merdüm-hârdur
Kuyruğı üzre dikilmiş mârdur (3749-3750)

Zindan, şahıslaşmış bir mekândır. Zindan, karanlık olmasıyla sembolik anlamda karşıt gücü temsil etmektedir.

Helhelân, Azrâ'yı darağacına asar. Azrâ, darağacında asılıyken, Ay, Utarid, Mihr, Merih, Müşteri gibi gök cisimleriyle dertleşir. Bu mekânlar, şahıslaşmış mekanlardır. Yazar, bu gök cisimlerini "civân", "kalem erbâbı", "aziz", "pîr" olarak nitelemiştir:

Evsâf-ı seyyârât ibtidâen be-sıfat-ı mâh

Çıkdı evvelki felekden bir civân

Devr elinden hasta-cân u nâtevân (3856)

Sıfat-ı Kevkeb-i ‘utârid

Çıkdı ikinci felekden bir dehr

Nûrdan destinde defter hâme-gîr (3869)

Didi ey serdâr-ı erbâb-ı kalem

Sen kılursın yir ü gök hâlin rakam (3872)

Sıfat-ı Kevkeb-i Zühre

Aglar iken tîre hâlin hâme-vâr

Çıkdı üçüncü felekden bir nigâr (3877)

Sıfat-ı felek-i çehârüm u hâl-i gurûb-ı Mihr

Feth-i bâb olmazsa senden bana ger

Baglanur râh-ı ümîdüm serteser (3890)

Sıfat-ı felek’ül-hâmis sıfat-ı Mirrîh

Himmet ü şevketle çıkdı nâgehân

Rüstem-i destân gibi bir kahramân (3893)

Sıfat-ı Müşteri

Çıkdı altıncı felekden bir ‘azîz

Ehl-i haşmet hâce-i sâhib-temîz (3903)

Sıfat-ı Zühal

Oldı yidinci felekden feth-i bâb

Çıkdı bir nûrânî pîr-i kâmyâb (3913)

Sekizinci bölüm, Vâmık'ın Hinduların yanından ayrılışı ile başlar (4043). Vâmık, dağ, vadi, çöl demeden gezer. Çölde hayvanlarla yârenlik eder. Bu bölümdeki diğer mekânlar Hind, Tus şehri, Kaf Dağı, Ümmü'l-hayat, ateş ve buz deryaları, yarısı ateş, yarısı kar olan dağlardır. Bu mekânlar, masallara özgü mekânlardır. Bu mekânlar, sembolik anlamı olan yerlerdir. Bu mekânları, kahramanın erginlenmesi için aşması gereken merhaleler olarak kabul edebiliriz. Vâmık, dört unsurla sınanır. Ateş (Hinduların onu ateşe atması b. 3650-3615, ateş dağını aşması, ateş deryası b. 4697), su (Vâmık'ın Anton ve Tûr tarafından kaçırılması, Hind Denizi'ne gitmeleri b. 3570), toprak (Çöl. b. 3627), hava (Ümmü'l-hayat ikliminin zehirli havası b. 4690-4700). Varlıkların temelini oluşturan bu dört unsur (anasır-ı erba) insanın bünyesinde de vardır. Mesnevîlerdeki kahramanlar dört unsur sınavından geçerek kendi benliklerinin farkına varmış olurlar. Böylece kahraman, olgunlaşır. Kahramanların dış âlemde karşılaştıkları bu zorluklar, sembolik anlamda kahramanların kendi 'ben'leriyle yaptıkları mücadeledir. Toprak ve ruhtan yaratılmış olan insanın, bedeninin (toprağın) sınırlı, bağlayıcı etkisinden kurtularak ruhun sonsuzluk iklimlerinde huzura ermesi için, dört unsurun insan bünyesindeki ihtiyaca göre açıklık, susuzluk, ısınma ve soluma ihtiyaçlarının asgari seviyeye indirilmesi gerekmektedir.

Sekizinci bölümde mekan olarak geçen ümmü'l-hayat iklimi ve yarısı ateş yarısı kar olan dağları yazar, şu beyitlerle tasvir etmiştir:

Dağ

Var durur bu yerde bir kûh-ı bülend
Çarh gibi serfirâz u ercümend (4700)

Gündüzün tokınsa ona tâb-ı mihr
Od ider cismini mânend-i sipihr (4702)

Uş bu kûhın dahı hâli bu durur
Nîme berf ü nîme âteş-rû durur (4708)

Ümmü'l-hayat

İrdiler bir yire kim dâr u diyâr

Olmış idi serteser vâdî-i nâr

Mihr ü mâhı kaplayup dûd-ı ‘aceb

Tâ ‘inân-ı çarha irmişdi leheb (4681-4682)

İrdiler Ümmü'l-hayât iklimine

Belki âşûb u memât iklimine (4712)

Âbı zehr-i nâb olur bâdı semûm

Harr-ı sahrâsı kılurdu sengi mûm (4714)

Oda yanardı dühânından sipihr

Kül olurdu düşse bir dem mâh u mihr (4718)

Mesnevîdeki mekânlar, genel olarak birbirine benzer şekilde tasvir edilmiştir. Olayın, Tus'da, Gazne'de ya da Çin'de geçmesi arasında isim farkı dışında bir fark görülmez. Yazar, okuyucunun zihninde bırakacağı intibayı hesaba katarak, yer tasvirleri yapmıştır. Kimi yerlerde de mekân, sadece isim olarak belirtilmiş, eserin ağırlığı aksiyona kaydırılmıştır. Mesnevîde geçen mekânlar, masallardaki mekânlarla aynı özellikleri taşımaktadır.

Modern romanlarda olduğu gibi mesnevîdeki mekânlar da kahramanlar üzerinde belli bir tesir uyandırırken, ateş vadileri ürküntü hissi uyandırır. Yazar, mekânı bazen dekoratif bir unsur olarak, bazen de olay örgüsünün şekillenmesinde etkili bir unsur olarak kullanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ANLATIM TEKNİKLERİ

I. ANLATMA

Masal, destan, mesnevî, hikâye gibi anlatma esasına bağlı itibarî metinlerde genel olarak anlatma yöntemi kullanılır. Anlatma tekniğinde anlatıcı, hep ön plândadır. O, her zaman eser ile okuyucu arasındadır. Böyle bir mevkide, o, anlatacağını anlatır, söylemesi gerekeni söyler. Hatta hikâyeye ve okuyucuya yönelik bazı tasarruflarda bulunur. Bir anlatıda, eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa, o anlatıda “anlatma” ağırlıklı bir anlatım yöntemi uygulanıyor demektir.¹⁰³

Vâmık u Azrâ’da anlatma yöntemi yoğun olarak kullanılmıştır. Anlatıcı, olayı anlatırken konuşmaları nakleder, şahıslar hakkında kişisel kanaatlerini verir, bazen de olayları özetleyerek sunar. Anlatma tekniği ile yazılmış bölümlerde ifadeler yalınlaşır. Anlatma yöntemi, zaman kavramıyla da ilgilidir, bu yöntemle yazılan metinlerde anlatılanlar, “geçmiş” zaman içinde biçimlenir.¹⁰⁴

Çünkü sâli oldı ol mâhun çihâr
Meyl-i ‘işret eyledi leyl ü nehâr (754)

İrdi çün devletle altı yaşına
And içerlerdi hâmâ’il başına (756)

Mesnevîde, kimi zaman anlatıcı, olayın kendisi kadar önem kazanır. Okuyucu, doğrudan anlatıcı ile baş başa kalır. Çünkü anlatıcı, hikâyeyi sunarken konu ile ilgili kendi yorumlarını, açıklamalarını vermiştir. Hatta anlatıcı, bazen kendi yorumlarını o kadar uzun tutar ki kendini uyarma ihtiyacı hisseder:

Her nefes pür-tâb u demdür kıl nazar
Kalbünü her gıll u gışdan pâk ider

¹⁰³ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.189.

¹⁰⁴ Mehmet Tekin, a.g.e., s.198.

Lâmi'î ma'lûmdur ser-cümle hâl
Eksügün gör itme zâyid kıl u kâl

Yiter it va'zı beyân kıl kıssayı
Kıssadan pend ehli olur hisseyi (4572-4574)

II. GÖSTERME (SAHNELEŞTİRİLMİŞ ANLATIM)

Sahne, okuyucuya sözü edilen faaliyete katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu, faaliyetin hem oluşunu, hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır. Böyle bir faaliyetin olmasıyla, onun okuyucu tarafından işitilmesi arasında sadece romancının olayı anlatmasına yetecek kadar zaman vardır. O halde “sahne” içinde çok şey olan anları anlatmak için kullanılan bir tekniktir.¹⁰⁵

Anlatma yönteminde okuyucu ve eser arasında anlatıcının varlığı belirgindir, oysa gösterme yönteminde okuyucu doğrudan esere yönelir. Anlatma yönteminde, zaman olarak “geçmiş” ağır basarken, gösterme yönteminde “şimdi” ağır basmaktadır.

Gösterme, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır.¹⁰⁶

Mesnevîde, gösterme yöntemiyle yazılmış beyitler mevcuttur. Belh sultanı Tûr, Nahşivan Kalesi'ni muhasara ettiğinde, Behmen ve Dilpezîr'in Tûr'un askerleriyle savaşması gösterme tekniğiyle sunulmuştur:

Her yana tartup kılıç kim açdı yol
Odı suya suyu oda koydı ol

Virmedi rahm eyleyüp hergiz âmân
Her kime irdi iki biçdi hemân

¹⁰⁵ Philip Stevick, Roman Teorisi, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara, 1998, s.50.

¹⁰⁶ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.191.

Kimini gürz ü kimin şimşir ile
Kimini gönder kimini tîr ile (2015-2017)
Kopdı bir vech ile leşkerden giriv
Ejderidi cenk iden ya nerre dîv (2020)

Çekdi tîgın na'ra urdu ra'd-vâr
Na'rasından gümledi dâr u diyâr (2023)

Vâmık ile Azrâ'nın Kaf Dağı semalarında, periler eşliğinde buluşması gösterme tekniği ile sunulmuştur. Bu buluşma sahnesi bir film şeridi gibi birbirini takip eden sahnelerden oluşmuştur. Önce Vâmık'ın Kaf Dağı'nda Azrâ'nın geleceğini duymasıyla duyduğu sevinç sahnesi, sonra bir nerreye binerek göğe çıkışı, Azrâ'yla buluşması ve bakışmaları bir film şeridi gibi art arda sunulmuştur:

Az kaldı Vâmıkun şevk ü sürûr
Şem'-i tenden nûr-ı cânın ide dûr

Geh yitürdü gâh cem' itdi özin
Caglayup tutdı sürûr eşki yüzün (2905-2906)

Rahş idüp bir nerreyi Vâmık dâhı
Çıkdı istikbâle ol 'âşık dâhı

Mihri karşular gibi çarh üzre mâh
Gördi 'Azrâyı hevâ evcinde şâh

Bakup ugrın birbirinün âyına
Hôş mukâbil geldi iki âyine (2908-2910)

Olmadı güftâr için hergîz mecâl
Lâl olup kaldı lisan-ı kîl u kâl (2919)

Mesnevîde, duygusal yoğunluğun olduğu yerlerde gösterme tekniğine başvurulmuştur. Vâmîk'ın Azrâ'nın aşkıyla dertlenmesi ve gazel söylemesi, gösterme tekniği ile sunulmuştur:

Âh kim derd-i derûn u sûz-ı cân gelmez dile
Ugradum fârîg yürürken bir devâsuz müşkile

Sîne pür-gam dîde pür-dem gitdi dil cân bî-karâr
Kimden idem bilmezen ben bî-ser ü sâ mân gile

Virmez ol cân-ı cihânun kimse hüsninden nişân
Bu talebden söylenüz hâsıl nedür ben bî-dile (1269-1271)

III. ÖZETLEME

Bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatmanın tabii şeklidir.¹⁰⁷ Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgilerle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürecek tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafta çözümlenmiş olur.¹⁰⁸

Hâkim bakış açısının yoğun kullanıldığı anlatılarda yazar anlatıcının sınırsız yetkisi olması sebebiyle, zamanda kimi yerler kısaltılarak, özetlenerek kimi yerler de uzatılarak anlatılır. Yazarın zamanda özetlemelere gitmesi, anlatacağı olayı daha geniş bir zamana yaymasına olanak tanır.

Özetleme tekniği, özellikle anlatıların giriş bölümünde yapılarak okuyucu, anlatılacak vakaya hazırlanır. Özetleme tekniğinin genel olarak kullanıldığı bir başka yer de vaka zincirlerinin geçiş noktalarıdır.

Mesnevînin girişinde, Şah Taymus'un geçmişi hakkında bir özetleme yapılarak mesnevî başlatılmıştır:

¹⁰⁷ Philip Stevick, Roman Teorisi, s.113.

¹⁰⁸ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.230.

Mülk-i Çinde var idi bir şehriyâr
'İşret ü 'ayş idi dün gün ana kâr

Bahtiyâr u lâyıık-ı taht u külâh
Dirler idi adına Taymûs Şâh

Adli devrânında il ü şehir ü kend
Şöyle şâd u hurrem idi bî-gezend

İtmez idi birbirinden ayru iş
Şîr ü âhû bâz u tîhû gurk u mîş

Yog idi gencîne vü mâline hadd
Kim kılurdu leşker ü haylini 'add

Gerçi her maksûd ana virmişdi dest
Lîk bî-ferzend idi gönli şikest (472-477)

Şah Taymus'un evlenmesinden, Vâmık'ın doğumuna kadar olan zaman, özetleme tekniği kullanılarak verilmiştir:

Katre-i Nîsân-ı hakandan hemîn
Hâsıl itdi ol sadef dürr-i semîn

Tokuz ay olunca togdı bir güher
Kim ruhından mihr alurdu nûr u fer (736-737)

Vâmık'ın bebekliği, çocukluğu, eğitimi ve gençliği de özetleme tekniği ile sunulmuştur:

Şîr-perver olup ol âhû bere
Nûr virdi gökde mihr-i hâvere

Çünkü sâli oldu ol mâhun çihâr
Meyl-i 'işret eyledi leyl ü nehâr

Serv-i dil-cû gibi çekdi kâmeti
Oldı gül ruhsârı devrün âfeti

İrdi çün devletle altı yaşına
And içerlerdi hâmâ'il başına (753-756)

Şugl-i 'ilm itdi çü Vâmık mâh u sâl
Oldı az müddetde bir sâhib-cemâl (763)

Anı dahi itdi az müddetde fen
Oldı bir çâpük-süvâr u saf-şiken (770)

Azrâ'nın başından geçenleri, Hüma'ya anlatmasında özetleme tekniği
kullanılmıştır:

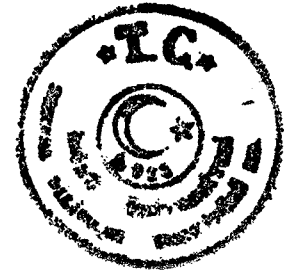
Başlayup bir bir başında gussasın
Söyledi âhır olunca kıssasın

Nice yüzden olduğın 'aşk ile zâr
Derd-i yâr ile kılup terk-i diyâr

Râh-ı mihnetde elemler çekdüğün
Gurbet ikliminde gamlar çekdüğün

'Âlemi geşt ü tavâf itdüklerin
Lâhicânla seyr-i Kâf itdüklerin

Vuslat-ı Vâmıkla dilşâd olduğın
Yine kârı âh u feryâd olduğın (4006-4010)



IV. MEKTUP

Mektup tekniği, eserlerde iki şekilde kullanılmaktadır. Birincisinde eser, art arda yerleştirilmiş mektuplardan oluşur. Diğerindeyse mektup tekniği, gerekli görüldüğü yerde kullanılır. Mektupla anlatım tekniğinin kullanıldığı eserlerde yazılan mektuplar çeşitlilik gösterir. İçerik olarak kişisel meselelerin anlatıldığı mektuplar olduğu gibi, resmî nitelikli mektuplar da romanlarda kullanılır.

Mektup tekniği, yazara başka bir anlatım tekniğinin sağlayamayacağı üstünlükler kazandırır. Olayların en küçük ayrıntıları, roman kişilerinin duyguları ve konuşmaları, bu plân içinde, o anda yaşayan duygunun bütün ruhu ve sıcaklığıyla ve yeni olmuş bitmiş olayların bellekte kalan en ayırıcı özellikleriyle birlikte ifade edilir.¹⁰⁹

Mektup tekniği, romana birden fazla kişinin bakış açısını kullanma imkânı verir. Bu teknik, yazar-anlatıcının yükünü azaltıp, esere canlılık kazandırır. Vâmık u Azrâ'da dört yerde, mektup tekniğinden yararlanılmıştır. Mesnevîdeki mektuplar, resmî nitelikli, hükümdarlara yazılan mektuplar olmalarıyla birlikte kişisel konular da içermektedirler. Mesnevîdeki mektupların birincisi, Şah Taymus'un Gazne sultanından kızını istemek amacıyla gönderdiği mektuptur:

Eyledi da'vet vezîrin yanına

Bir biti yaz didi Tûrân hanına

Eylesün lutf idüben emrün kabûl

Fahr bilsün kullıgum cânuna ol (582-583)

Şâh-ı Tûrândan pes oldur mültemes

Kim gülinden zeyn ola bâğ-ı heves (611)

Gevherini dürretü't-tâc idinem

Duhterini fahrü'l-ezvâc idinem (613)

¹⁰⁹ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.227.

İkinci mektup, Tûr'un Dilpezîr'e şehri teslim etmesi ve Behmen ile Vâmık'ı ona vermesi için yazdığı mektuptur:

Kaldurup ser didi Vâmık ey gulâm
Nâme birle peyki al gel ve's-selâm (1922)

Böyle yazmış hışm idüp k'ey Dilpezîr
İrişicek sana bu hükm-i nezîr

Vâcib oldur kim ita'at idesin
Olmaya kim bir şenâ'at idesin

Ol iki müdbir k'itmişdür fesâd
Kayd u bend it al getür oldur murâd (1925-1927)

Üçüncü mektup, Dilpezîr'in Tûr'a cevap olarak yazdığı mektuptur:
Peyke döndi hışm ile idüp hitâb
Tûra benden böyle ver didi cevâb

Savletini itmesün ol bize yâd
İtmişüz biz Hakka cândan istinâd

Muştını senk ahen anlar pençesi
Görmemişdür Behmenün işkencesin

Söylerem âhvâli hîş bir bir sana
Di dilümden bulaşıcak sen ana (1943-1946)

Mesnevîde yer alan dördüncü mektup, Mizbân'ın Şah Taymus'u düğüne davet etmek için yazdığı mektuptur:

Sen şehi hâkâna irsâl eyleyem
Nâme yazup 'arz-ı ahval eyleyem

Şehriyârün dahı alup nâmesin

Germ idem bu kıssanun hengâmesin (4538-4539)

V. DİYALOG

İki kişi arasında yapılan konuşma anlamına gelen diyalog, romanlarda olayların ve roman kişilerinin gelişimini gösteren önemli bir anlatım tekniğidir. Diyalog tekniği ile kahramanlar, kendileri hakkında olduğu kadar, başkaları hakkında da bize bilgi verir. Bu teknik, kahramanlarla ilgili doğrudan bilgi veren bir özellik taşır. Diyalog tekniği, roman kahramanları arasındaki sempatiyi ya da çatışmayı açığa çıkaran bir tekniktir.

Diyalog tekniği, eserin vücut bulmasında birden fazla işlevi yüklenir:

- a) Olayın gelişmesinde rol oynar.
- b) Kahramanların psiko/sosyal konumlarının açıklanmasına yarar.
- c) Anlatıma doğallık izlenimi verir.
- d) Düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar.
- e) Farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslûpların ortaya çıkmasına vasita olur.
- f) Metnin muhtemel ağırlığını hafifletir.¹¹⁰

Mesnevîde diyalog tekniği kullanılarak olayın akıcılığı sağlanmış ve böylece mesnevîye canlılık kazandırılmıştır. Dâye ile Azrâ'nın arasında geçen bir diyalog şu şekilde sunulmuştur:

Eyle ahvâlün bana bir bir beyân

Söyle esrânı nihânundan 'ayân

Eyledi bin şerm idüp derd ile kâl

Didi müşkîldür katı ey dâye hâl

Nicesi senden idem razum nihân

Kim bana sensin anamdan mihribân

¹¹⁰ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.255-256.

Rûz u şeb hadsüz çeküpsin mihnetüm
Bî-nihâyet eyleyüpsin hıdmetüm (875-877)

Azrâ ile Hüma arasında geçen bir diyalog aşağıda olduğu gibidir:

Hüma

Nâlenüzden hâsıl itdüm ihtirâk
Bu belâ vü derd ü gam sizden irak

Cânunuzda nice oddur odunuz
Kim boyandurdı sipihri dūdunuz

Şâh-ı gülsiz nâlenüz bülbül gibi
Benzünüz kahr âteşinden kül gibi (3971-3973)

Azrâ

Hızrsın var ise sen 'İsâ-nefes
Kim bize oldun bu dem feryâd res

Sûretün nakşı perî hulkun melek
Hüsnünün sergeştesi dün gün felek

Âhter-i burc-ı sabâhatdür yüzün
Gevher-i dürc-i melâhatdür sözün (3981-3983)

VI. TASVİR

Tasvir, kişilerin ya da nesnelerin, okuyucunun hayal gücünde net imajlar uyandıracak şekilde ayrıntılı olarak adlandırmalarla yansıtılmasıdır.¹¹¹ Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır. Romancı, tasviri, tasvir edeceği şeyin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir.¹¹²

Hem klasik hem de modern anlatılarda tasvir tekniği, çevre ya da mekân tanıtmanın en pratik yolu olarak görülmüştür. Eserlerin oluşturulma tarzı da yapılan tasvirlerin özelliği üzerinde etkili olur. Mesnevî, tecridî yapma ve yaratma tarzıyla yazılmış bir eser olduğu için, yapılan tasvirler, gerçeğe bağlı olarak yapılmış tasvirler olmayıp, kişide bir intibayı uyandıracak şekilde yapılmış tasvirlerdir. Vâmık u Azrâ'da yapılan kişi, mekân, zaman ve olay tasvirleri genel olarak birbirine benzer. Aşağıdaki tasvirler, bunlara birer örnektir:

Kişi Tasvirleri

Yazar, Azrâ'nın gözlerini ceylana, yüzünü güle, boyunu servi ağacına benzetererek, Azrâ'yı abartılı bir şekilde tasvir etmiştir:

Gözleri âhû, saçı müşkîn kemend
Tal 'atı gül kâmeti serv-i bülend

Rûyî devlet kur'asınun safhası
Alnı tal 'at Mushafınun levhası

Kaşların kim görse eylerdi hayâl
Gün yüzünde münhasif iki hilâl

Kâmetin kim görse dirdi es-salât
Secde eylerdi yüz urup kâ'inât (796-799)

¹¹¹ Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul, 1999, s.244.

¹¹² Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.200.

Yazar, Vâmık'ın yüzünü, dudakını, gözünü harflere benzeterek tasvir etmiştir:

Zülf-i müşkîni cemâl üstinde cim
La 'l-i cân-efrûzı şems içinde mîm

Ruhları üzre iki Râ-hacibeyn
'Adl mîzânında çeşmi iki 'ayn

Burnı san bir tîg idi manend-i sîm
Ruhları elmasın itmiş iki nîm (738-740)

Mekân Tasvirleri

Yazar, bahçeyi tasvir ederken, orayı meyve harmanı ve cevahir mahzeni olarak, bahçedeki meyveleri de yakut ve inci olarak tasvir eder:

Bâg u râg olmuş fevâkih harmanı
Belki sertâser cevâhir mahzeni

Şaha asmış hûşe-i pervîn 'ineb
Berke sarmış şûşe-i la 'lin rutab

Dâne-i yakut ile tolmuş enâr
Kûze-i emrûd dürr-i zer nîgâr (2723-2725)

Yazar, dağı, camdan ve ışıktan yapılmış olarak tasvir edip, güneş ışığını bile yakabileceğini söyleyerek abartılı bir şekilde anlatmıştır:

Var durur bu yerde bir kûh-ı bülend
Çarh gibi serfirâz u ercümend

Kim serâpa cümleten billûrdur
Mîhr-i gerdûn-veş musavver nûrdur

Gündüzün tokınsa ona tâb-ı mihr
Od ider cismini mânend-i sipihr (4700-4702)

Helhelân'ın Azrâ ve Dilpezîr'i içine attığı zindanı, yazar, cehennemden bir kuyu, ayı bile karartacak kadar karanlık diye tasvir eder:

Nice zından çâh-ı dûzahdan bedel
Hall ü 'akd-ı 'âsiyân için mahal

Düşse mâh içine ola rû-siyâh
İde hurşîdi 'ufunetden tebâh (3746-3747)

Zaman Tasvirleri

Yazar, sabah vaktini, ufukların yüzünü güldüren, dünyayı düğün şenliğine çeviren, dünyayı ışıklı bir yaygıyla örten bir varlık olarak, şahıslaştırarak tasvir eder:

Çehre-i âfâkı mesrûr eyledi
Dehr için 'işretle pür-sûr eyledi

Ol kadar bast eyledi zerrîn-simât
Yer yüzünü tutdı nûrânî bisât (5307-5308)

Kış mevsiminin gelişiyle bütün dünya donar, kışla birlikte rüzgar, sabah-akşam bir demirci gibi çelik suları döver:

Bir budur kim irdi hengâm-ı şitâ
'Âlemi tondurdu eyyâm-ı şitâ

Bâd âhengerlik eyler subh u şâm
Âblar olmuş durur fûlâd-fam (4482-4483)

Olay Tasvirleri

Vâmık, Gûr'un devleriyle savaşa girdiği zaman, ormanın içine ateş düşmüş gibi yetiştiğini kılıcıyla ikiye böler, devlerin gövdeleri parçalandığı zaman, cehennemden çukurlar açılmış gibi dışarı ateş sıçrar:

San ki düşdi bîşe-zâr içine od
Ehremenlerden irişdi çarha dūd

Nerelerden kime kim irdi revân
Bir kılıç basup iki biçdi hemân

Dîvlerden sîneler oldukça çâk
Açılırdı san cehennemden megâk (4744-4746)

Vâmık, ateşperest Hindular tarafından ateşe atıldığında ateş, ona gül bahçesi olur. Allah, Hz. İbrahim için ateşi serin ve rahat kıldığı gibi, Vâmık için de serin ve rahat kılar:

Atdı bu şevk ile cânın âteşe
Âteş oldı gül-sîtân ol mehveşe

Pes Hâlîl-âyîn o hayy-i lâyenâm
Kıldı ol nârı ana berd ü selâm

Yile gitdi hâk olup sercümle od
Kalmadı 'âlem yüzinde zerre dūd (3612-3614)

VII. İÇ ÇÖZÜMLEME

İç çözümleme yöntemi en kısa tanımıyla anlatıcının araya girerek kahramanların duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir.¹¹³ Anlatma yönteminin kullanıldığı eserlerde, iç çözümleme tekniği kullanılır. Kahramanın içinde bulunduğu durumu, okuyucuya aktarmak için anlatıcı, araya girerek kahramanın içinden geçen düşünceleri ve duygularını aktarır. Anlatıcı, kahramanın psikolojik durumunu okuyucuya aktarırken, kendi düşüncelerini de araya katmayı ilmal etmez.

¹¹³ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.260.

Helhelân, Azrâ ve Dilpezîr'i esir aldığında, Azrâ, Helhelân'ın niyetinin kötü olduğunu anlar. Yazar-anlatıcı, Azrâ'nın içinden geçirdiklerini ve o anki ruh halini okuyucuya şu şekilde aktarır:

Bildi 'Azrâ kasdını ol itün hemîn
Cân u dilden eyleyüp âh u enîn (3789)

Azrâ, Gazne'den çıkmadan önce, psikolojik olarak çok kötü durumdadır. Aşk acısından, kendi gönlüyle mücadele etmektedir. Keder, onun vücudunu, ağzı gibi küçücük kılmıştır:

Kıldı gam cânın dehânı gibi tenk
Başladı gönliyle dün gün ide cenk (2142)

Ferî, hergün yıkandığı havuzun başında Vâmık'ın askerlerini görünce, onlara savaş açar, ancak ilk saldırıda mağlub olur. İkinci defa saldırmak üzereyken, Vâmık'ın söylediği şiiri dinleyerek coşar ve Vâmık'ın âşık olduğunu anlayarak saldırıdan vazgeçer:

Çün bu şi'ri ol perî gûş eyledi
Cân u dilden caglayup cûş eyledi

Bildi kim ol nagme vü zâri vü âh
Cümle 'aşk âsârıdur bî-iştibâh (1276-1277)

Mizbân, Azrâ ile Vâmık'ın aşkını ve çekmiş oldukları sıkıntıları duyduğunda üzülür, gönlü alt üst olur. Mizbân'ın hissettiklerini yazar, şu beyitlerle ifade etmiştir:

Dag urup dag üstine ol derd ü gam
Yanar idi şem' gibi dembedem

Anların derdini çün gûş eyledi
Kendünün derdin ferâmuş eyledi

Yandı ol âteşle cânı serteser
Oldı gamdan hâtırı zîr u zeber (3473-3475)

Vâmık, sefer için Şah Taymus'tan izin istediğinde, Şah izin vermek istemez ancak Vâmık'n niyetinin ciddi olduğunu, ona öğüt vermenin anlamsız olduğunu görünce, gitmesi için izin verir. Yazar, Şah'ın içinden geçen düşünceleri, iç çözümlene tekniğini kullanarak anlatmıştır:

Oğlunun hâkân çü hâlin anladı

N'olısar kârûn me'âlin anladı

Ana bildi pend ü bend itmez eser

'Âşıkâ ya sabr olur ya hûd sefer (1137-1138)

Vâmık, yola çıkacağı zaman Şah Taymus, onun ayrılığını düşünerek, ağlayıp yüreğini dağlar:

Öpdi kuçdı Vâmıkı çok agladı

Fürkatün fikr itdi bagrın tagladı (1148)

VIII. İÇ MONOLOG

İç monolog, okuyucuyu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.¹¹⁴

Vâmık u Azrâ'da anlatıcının hiç müdahale etmeden, iç monolog yöntemiyle okuyucu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirdiği de olmuştur. Mesnevîde bu teknik, özellikle kahramanların acı çektikleri zamanlarda kullanılmıştır.

Şah Taymus, çocuğu olmadığı için çok üzgündür. Şah Taymus, derdini kimseye aktarmadan kendi içinde konuşur.

Uş bu gün yarın olur 'ömrüm tamâm

Hâzır itmişdür ecel sâkisi câm

Lâm kaddümdür selâm-ı mevte dâl

Şişe-i 'aynüm ecelden pür-hayâl

¹¹⁴ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.264.

Rîşüm agın kim görürse dir ki vâh
Toldı 'ömrüm geşt-zârı berf ü yâh

Âh kim derd ü gamum gelmez dile
Ben gidem yüz hasret ü bin derd ile

Gülşenüm sahnı tola horyâdlar
Otura tahtumda şâdan yâdlar (490-494)

IX. MONTAJ / İKTİBAS

Montaj tekniği, bir romancının genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahî nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı kalıp halinde eserinin terkinde belirli bir amaçla katması, kullanması demektir.¹¹⁵

Bu teknik, bir yönüyle bizim edebiyatımızda köklü bir geleneği olan iktibas sanatını hatırlatır. İktibas sanatı, bizde daha çok şiir alanında denenmiş ve birçok şairimiz söylediklerine inandırıcı bir hava verebilmek amacıyla ayet, hadis, vecize ve özellikle atasözlerine eserlerinde bolca yer vermişlerdir.

Söz konusu sanatın çağdaş romandaki karşılığı montaj tekniğidir. Bu teknik, iktibas sanatına içerik olarak benzer, fakat uygulanış amacı itibariyle nisbî farklılıklar gösterir. Bugün bu tekniğe başvuran bir yazar, söze güzellik ve manaya derinlik kazandırmanın yanı sıra, bu teknikten eserin genel terkinini kurma, genel atmosferini şekillendirme bakımından da yararlanmayı düşünmektedir.¹¹⁶

Lâmi'î, Vâmık u Azrâ'da anlamı pekiştirmek, olayın içindeki çeşitli durumlarla benzerlik kurma ya da doğrudan öğüt vermek amacıyla atasözlerini ve kimi yerlerde ayet ve hadisleri kullanmıştır:

Hırz-ı Bi'smi'llah durur bir zer kilîd
Feth olur anunla kufî-ı her ümîd (2)
(Fatiha Suresi: 1. Ayet)

¹¹⁵ Mehmet Tekin, Roman Sanatı (Roman Unsurları) 1, s.243.

¹¹⁶ Mehmet Tekin, a.g.e., s.244.

Nûnı olmışdur esâsı “Kün-fe-kân”

Bunun üstinde turur kevn ü mekân (47)

Bakara sûresi, 117. ayette geçen ifadenin anlamı “ol, hemen olur”dur. Kur’an’da “Kün fe-yekün” olarak geçen ayeti edebiyatçılarımız “kün fe-yakân”, “kün fe-kân” şekillerinde kullanmışlardır.

Minberinün pâyesi eflâkdür

Hutbesinün âyeti “Levlak”dür (242)

Bazı hadis alimlerince Kudsi Hadis olarak değerlendirilen “Lev-lâke lev-lâke le-mâ halaktü'l-eflak” ifadesi Vâmık u Azrâ’da “Levlak” olarak kullanılmıştır.

Yüz urup hâkine sek gibi Esed

Bagladı boynına “hablü'n min mesed” (292)

(Mesed Suresi: 5. ayet)

Hatt-ı minkârun ki bi'smi'llâhdur

Nüktesin anlar şuk kim âgahdur (2875)

(Fatiha Suresi: 1. ayet)

Safhasıdur âyet-i Nûn ve'l-kalem

Levh-i sîmi herdem eyler pür rakam (2633)

(Kalem suresi: 1. ayet)

Mu'ciz-i engüşti en şakke'l-kamer

Beyyinât-ı âyeti 'aczü'l-beşer (232)

(Kamer Suresi: 1. ayet)

Pes Halî-âyîn o cân-ı pür hunîn

Didi “inni lâ ehabbu'l efilîn (3921)

(En'am Suresi: 76. ayet)

Lâmi'î, eserinde kullandığı atasözlerini genel olarak orijinal şekilleriyle kullanmıştır. Atasözleri, öğüt vermek veya bahsedilen durumdan ibret almak gayesiyle söylenmiştir. Aşağıdaki beyitler, atasözlerinin eserdeki kullanımına örnek teşkil eder:

Assı itmez son pişmanlık sana (1076)

(Son pişmanlık fayda etmez)

Kendü düşen ağlamaz dirler 'aceb (1484)

(Kendi düşen ağlamaz)

Gûre sabr ile olur helvâ-yı ter (905)

(Sabırla koruk helva olur)

SONUÇ

16. yüzyıl mesnevîlerinden Lâmi'î Çelebi'nin Vâmık u Azrâ mesnevîsini roman tekniği açısından inceledik. Mesnevînin konusu, Çin hükümdarı Şah Taymus'un oğlu Vâmık ile Gazne Sultanı'nın kızı Azrâ arasındaki aşktır. Bu aşk, realiteden uzak, idealize edilmiş bir aşktır. Mesnevîde Vâmık u Azrâ, birbirine âşik olur; araya engeller girer; sevgililer, birbirine kavuşmak için çaba sarfederler. Sonuçta iki sevgili birbirine kavuşur. Bu, mitos yapılarındaki "ayrılma-erginlenme-dönüş" kalıbıyla aynı özelliği taşımaktadır. Romanslarda karşımıza çıkan bu üçlü yapı, mesnevîde de vardır.

Mesnevîde, çoğunlukla hâkim bakış açısı kullanılmıştır. Bununla birlikte kahraman anlatıcının bakış açısı ile yazılan bölümler de vardır. Şiir tahlillerinde, bugüne kadar şiirlerde bakış açısı aranmamıştır. İncelediğimiz mesnevîde, bakış açısının kullanıldığı görülmüştür. Bu bizi, klasik şiirde veya modern şiirde bakış açısının aranabileceğine götürür. Vâmık u Azrâ'da anlatıcı konuyu bırakarak araya girip, öğüt verir, kendi yorumlarını sunar. Yazar-anlatıcının bu tavrı, olayların akışını engellediği için bir kusurdur.

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerde bakış açısı, eserin diğer unsurlarını da etkileyen bir unsurdur. Eserin kuruluş tarzı da bakış açısını etkiler. İncelediğimiz mesnevînin tecrîdi esasla yazılmış olması, eserdeki bakış açısı ve anlatım formunu ve dolayısıyla eserin diğer unsurlarını belirlemiştir. Yazar, mesnevîdeki unsurları teferruatından arındırarak, okuyanın üzerinde bir intibayı uyandıracak şekilde eserine vücut vermiştir.

Anlatıma dayalı diğer edebî ürünlerde olduğu gibi Vâmık u Azrâ'da da anlatıcı, eserde sadece anlatma fonksiyonuyla yetinmemiştir. Anlatıcının mesnevîde yönetme fonksiyonu da önemli bir yere sahiptir. Anlatıcı, oluşturduğu dramatik vaziyet içerisinde tematik güç konumundaki şahısları başarıya ulaştırır, onları çaresizlik içinde bırakmaz, aynı zamanda bu şahısları kendi kaderleriyle başbaşa da bırakmaz. Anlatıcının, anlatma fonksiyonu dışındaki bir başka fonksiyonu da eserde bir fikir verme çabasıdır. Yazarın mutasavvıf bir şahsiyet olması, anlatıcının bu görevini etkilemiştir. Dolayısıyla mesnevîdeki tasavvufî öğeler, anlatıcının bu

fonksiyonuyla ilgilidir. Mesnevîde, “aydınlık”, “karanlığa”; “iman”, küfre” karşı başarılı olmuştur.

Vâmık u Azrâ’da olay örgüsü, iki vaka zincirinden oluşmuştur. Mesnevîyi, vaka zincirlerinin kesişme noktalarını gözönünde bulundurarak, sekiz bölümde inceledik. Yazar, önce bir vaka zincirini anlatıp, sonra diğer vaka zincirine geçmiştir. Çift kahramanlı aşk mesnevîlerinde genel olarak bu tür olay örgüsü görülür. Mesnevîdeki olay örgüsü, klasik mesnevîlerdeki olay örgüleriyle benzerlik gösterir.

Vâmık u Azrâ’da vaka kuruluşu, “tecrîd” esasına dayanır. Buna bağlı olarak mesnevî, bünyesinde bir üst dil ve sembolik anlamlar barındırır. Mesnevîde tematik güç konumundaki kahramanların karşısına çıkan olağanüstü özelliklere sahip kötü kahramanları olağanüstü zorluklar, olaylar bu kahramanların kendi nefislerinin sembolüdür. Tematik güç konumundaki kahramanlar, kendi bünyelerinde bulunan dört unsuru (hava, ateş, su, toprak) geçerek “vuslat”a ererler. Buradaki kavuşma da yazarın niyeti gözönünde bulundurularak-yazarın mutasavvıf bir şahsiyet olması-tasavvufi bir olgunlaşma olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte ilk insan, er-dişi varlık olan Adem’in parçalanarak (Adem-Havva) dünyaya atılması ve zorluklar neticesinde tekrar birleşmesi olarak da yorumlanabilir.

Vâmık u Azrâ’da geniş bir şahıs kadrosu vardır. Yaptığımız incelemede eserdeki şahısları, yüklendikleri fonksiyonlara göre altı grupta topladık. Baş kahraman: Vâmık ve Azrâ. Hasım kahraman: Erdeşîr, Tûr, Anton, Helhelân, Gûr, Ejderha. Yönlendirici kahraman: Kader ve yazarın kendisi. Alıcı kahraman: Şah Taymus, Azrâ’nın babası, Feri’nin babası. Yardımcı kahraman: Behmen, Dilpezîr, Lâhicân, Feri, Mizban, Hüma, Daye, Pir, Pirezen. İstenilen Figür: Vâmık, Azrâ için, Azrâ da Vâmık için istenilen figür konumundadır. Mesnevîdeki şahıslar, bir tutku ya da kusurun temsilcisi olmaları bakımından tiptirler. Vâmık ve Azrâ, bir tutkunun (aşkın) temsilcisiyken, Erdeşîr, Tûr, Anton, Helhelân, Gûr gibi karşıt güç konumundaki şahıslar, kötülüğün temsilcisi durumundadır. Mesnevîde boyutlu, psikolojik derinliğe sahip kişilere rastlanmaz.

Mesnevîde zaman, “bu sabah”, “bu akşam”, “üç gün sonra”, “gece gündüz” gibi zaman zarflarıyla bildirilmiştir. Mesnevînin başında özetleme tekniği ile verilen zaman, sonraki bölümlerde belirsizleşir. Mesnevîde zaman kronolojik olarak kullanılmıştır. Zamanın belirsizliği ve kozmik zamanın eserde kullanılması,

mesnevînin masal unsurları taşıdığını gösterir. Yazar, zamanı kurguda etkili bir unsur olarak görmeyip, zamanı belirsizleştirerek, olayı ön plâna almıştır.

Mesnevîdeki, mekânlar, gerçek mekânlarla ilgisi olmayan, masallara özgü mekânlardır. Yazar, vermek istediği intibaya göre mekânlar oluşturmuştur. Mesnevîde geçen mekânların coğrafi konumu belli değildir. Eserde geçen yer isimlerinin gerçek mekânlarla ilişkisi yoktur. Çin, Belh, Gazne, Tus gibi şehir ve ülke isimleri bu şekilde kullanılmıştır. Mekân-olay ilişkisindeki bu kopukluğa rağmen yazar, kimi yerlerde kahramanların ruh hâlleriyle mekân arasında ilgi kurarak mekân oluşturmuştur.

Anlatma esasına dayalı edebî eserlerde anlatım tekniklerinin kullanımı, eserin gücünü ortaya koyar. Vâmık u Azrâ'da anlatma, gösterme, tasvir, mektup, özetleme, diyalog, iç çözümlenme, iç monolog ve montaj teknikleri kullanılmıştır. Genelde modern romanlarda kullanılan iç diyalog, bilinç akışı ve geriye dönüş (flash back) teknikleri mesnevîde kullanılmamıştır.

İncelememiz sonucunda Vâmık u Azrâ mesnevîsinin romana has özelliklere sahip olduğunu gördük. Ancak bu, mesnevî ve romanın birebir örtüştüğü anlamına gelmemektedir. Roman ve mesnevî, farklı zaman ve medeniyetlerin ürünüdür. Bununla birlikte, mesnevînin manzum, romanın ise nesir olarak yazılması, doğal olarak eserlerin yapısında bazı değişikliklere sebep olmuştur. Vâmık u Azrâ mesnevîsi, manzum olduğundan şiirsel, yoğun ve semboliktir. Oysa ayrıntıya inme ve karakter sentezleme, romanların belirleyici özellikleri arasındadır.

Romanlar ve Vâmık u Azrâ mesnevîsi arasında bazı farklılıklar olmakla birlikte, roman unsurları açısından çok farklı değildirler. Vâmık u Azrâ'da anlatılan bir olay vardır. Haliyle olayın varlığı, şahısların, zamanın ve mekânın varlığını da gerekli kılar ki bu unsurlar, Vâmık u Azrâ'da mevcuttur. Roman unsurları arasında yer alan bakış açısının iki şekli Vâmık u Azrâ'da kullanılmıştır. Romanlarda kullanılan anlatım tekniklerinin birkaçı haricinde Vâmık u Azrâ'da kullanıldığını gördük. Dolayısıyla Vâmık u Azrâ mesnevîsi yapısal olarak roman özellikleri taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, “Bir Anlayışın Romanı : Hüsn ü Aşk”, Şeyh Galip Kitabı, İstanbul 1995
- Aktaş, Şerif, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ankara 1998
- Akyüz, Kenan, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İstanbul 1995
- Argunşah, Hülya, “Milli Edebiyat”, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara 2004
- Ayvazoğlu, Beşir, Aşk Estetiği, İstanbul 1999
- Banarlı, Nihad Sami, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I, İstanbul 2001
- Bourneur, Ronald – Quellet, Real, Roman Dünyası ve İncelemesi, (Çeviren: Hüseyin Gümüş), Ankara 1989
- Burmaoğlu, H. Bilen, Bursalı Lâmi’î Çelebi Divanı’ndan Seçmeler, Ankara 1989
- Burmaoğlu, H. Bilen, Lâmi’î, Çelebi Divânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânının Tenkidli Metni), Doktora Tezi, Erzurum 1983
- Camphell, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul 2000
- Çiftlikçi, Ramazan, “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, Yedi İklim Dergisi, S.123, Haziran 2000
- Devellioğlu, Ferit, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara 2002
- Forster, E. Morgan, Roman Sanatı, (Çeviren: Ünal Aytür), İstanbul 1985
- Gökeri, A.İ., Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi.), Ankara 1979

Gündüz, Osman, “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara 2004

Gürses, Muzaffer, Divân Edebiyatının Bazı Meseleleri ve Lâmi’î Çelebi, Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Şahsiyeti, Vâmık u Azrâ, Veyse vü Ramin Mesnevîlerinin Tahlil ve Tedkiki, 1944/45, Türkiyat Esntitüsü Numara:191

İpekten, Haluk – İsen, Mustafa, “XVIII. Yüzyıl Divan Edebiyatı”, Türk Dünyası El Kitabı, Cilt III., Ankara 1992

İpekten, Haluk, Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz, İstanbul 1999

İsen, Mustafa – Kurnaz, Cemâl, “XVII. Yüzyıl Divan Edebiyatı”, Türk Dünyası El Kitabı, Cilt III., Ankara 1992

İslam Ansiklopedisi, “İran” maddesi, Cilt V, İstanbul 1977

İslam Ansiklopedisi, “Mesnevî” maddesi, Cilt VIII. İstanbul 1971

Kaplan, Mehmet, Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser), İstanbul 1987

Kaplan, Mehmet, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri, İstanbul 1985

Karahan, Abdulkadir, “Lâmi’î” maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 7, İstanbul 1997

Kavcar, Cahit, Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı, Ankara 1985

Korkmaz, Ramazan, “Kara Kitap’taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu”, Türk Yurdu Dergisi, Sayı 153-154., Mayıs-Haziran 2000

Solok, Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I, İstanbul 1987

Mahcûb, Muhammed Ca’fer, Sebki Horâsânî der Şi’r-i Farsi, Tahran 1345 hş., v.d. (Naklen, Sadık Armutlu, Zâti’nin Şem’ü Pervâne’si, İnönü Üniv. Sos. Bil. Enst. Basılmamış Doktora Tezi, Malatya 1998

Mengi, Mine, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara 1995

Mengi, Mine, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara 2002

Moran, Berna, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İstanbul 2002

Okay, Orhan, “Edebiyatımızın Batılılaşması Yâhut Yenileşmesi” Büyük Türk Klasikleri, Cilt 8, İstanbul 1988

Önertoy, Olcay, Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri, Ankara 1999

Özdemir, Cihan, “Roman Nedir”, Türk Yurdu, Sayı 153-154., Mayıs-Haziran 2000

Özön, Mustafa Nihat, Türkçe’de Roman, İstanbul 1985

Pala, İskender, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Ankara 1995

Parla, Jale, Don Kişot’tan Bugüne Roman, İstanbul 2003

Râdûyânî, Ömer, Tercümânü’l-Belâga (Neşreden: Ahmed Ateş), İstanbul 1949

Stanzel, Franz K., Roman Biçimleri, (Çeviren: Fatih Tepebaşılı), Konya 1998

Stevick, Philip, Roman Teorisi, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Ankara 1998

Tanpınar, Ahmet Hamdi, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul 1997

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul, 1977

Tekin, Mehmet, Roman Sanatı ve Romanın Unsurları 1, İstanbul 2001

Tolasa, Harun, “15. Yüzyıl Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevîleri”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Sayı 1, İzmir 1982

Türk Ansiklopedisi, “Eski Türk Edebiyatı” maddesi, Cilt XXXII, İstanbul 1983

Ünal, Aytür, Henry James ve Roman Sanatı, Ankara 1997

Ünver, İsmail, “Mesnevî”, Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), Ankara
1986

Yeni Türk Ansiklopedisi, “Roman” maddesi, Cilt 9, İstanbul 1985

