

# Züleyhâ'nın Sarayı: Yûsuf ile Züleyhâ Mesnevilerindeki Yedi Odalı Sarayın Kökeni Üzerine\*

OZAN KOLBAŞ\*\*

Zulaykha's Palace: On the Origin of the Seven-Room Palace in the Yusuf and Zulaykha Mathnawis

## Ö Z E T

Klasik Osmanlı edebiyatı dâhilinde yazılmış Yûsuf ile Züleyhâ mesnevilerindeki Züleyhâ'nın yaptırdığı saray, karakterlerin değişimi ve dönüşümü ile hikâyenin seyri açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Bu saray şimdiye kadar yapılan çalışmalarda ayrıntılarıyla incelenmemiş, şairlerin bu saraya dair benzetmeleri üzerinde kısaca durulmuştur. Bu makalede Züleyhâ'nın sarayının on üçüncü yüzyıl ile on sekizinci yüzyıl arasında yazılmış Yûsuf ile Züleyhâ mesnevilerinde şairler tarafından ne şekilde tasvir edildiği ayrıntılarıyla incelenmiş ve sarayla bağlantılı olarak yer verilen motiflerin mitolojik kökenleri araştırılmıştır. Sarayın yüzyıllar içerisinde mesnevilerde nasıl bir dönüşüme uğradığı, bu dönüşüme vesile olan unsurların neler olduğu araştırılmış ve şairlerin bu motiflere yer verme nedenleri sorgulanmıştır. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda yazılan mesnevilerde şairlerin ağırlıklı olarak cennet tasavvuruna ve saraydaki mitolojik özellikler gösteren kozmik ağaca odaklandıkları görülür. Bununla birlikte saray tasviri on beşinci yüzyıldan sonra değişime uğrayarak felek tasavvuru üzerinden ele alınır. Ancak bu tasavvurun yanında tüm mesnevilerde ortak olarak bulunan benzer motiflere yer verilmeye devam edilir. Bu değişimde Hz. Yûsuf'un mitolojik özelliklere büründürülmüş, bitki ve güneş tanrılarıyla örtüşen kimliği önemli bir etkindir. Ayrıca Züleyhâ'nın kimliği de Tevrat anlatısına kadar geri giden ve Tevrat'ta Hz. Yûsuf'un eşi olduğu söylenen Asenat adlı kadınla bağlantılı olmalıdır. Apokrif Yahudi metinlerinde çeşitlenen Asenat'a dair anlatı ve bu anlatılardaki Asenat'ın kulesi, muhtemelen Züleyhâ'nın sarayına dair ayrıntıların çeşitlendirilmesinde etkili olmuştur.

## ABSTRACT

The palace built by Zulaykhâ in Yûsuf and Zulaykhâ mathnawis written within the scope of classical Ottoman literature is an important turning point in terms of the change of the characters and the course of the story. This palace has not been examined in detail in the studies carried out so far, briefly, it has been focused on what the poets likened this palace to. In this article, how Zulaykhâ's palace was depicted by the poets in Yûsuf and Zulaykhâ mathnawis written between the thirteenth and eighteenth centuries was examined in detail and the mythological origins of the motifs included in connection with the palace were investigated. In what way the palace undergo a change in mathnawis over the centuries, the factors that contributed to this change were examined and the reasons for the poets to include these motifs were questioned. In the mathnawi written in the thirteenth and fourteenth centuries, it is seen that the poets mainly focused on the idea of heaven and the cosmic tree in the palace, which has mythological features. However, the depiction of the palace has changed after the fifteenth century and is handled through the concept of skies. However, in addition to this imagination, similar motifs that are common to all mathnawis continue to be used. In this change, Yûsuf's identity, which was wrapped in mythological features and resembled plant and sun gods, is an important factor. In addition, Zulaykhâ's identity must be related to the woman named Asenath, who dates back to the Torah narrative and is said to be Yûsuf's wife. The narratives of Asenath, which varied in the apocryphal Jewish texts, and

\* Makalenin Geliş Tarihi: 21.02.2022/ Kabul Tarihi: 15.03.2022.

\*\* Dr., (ozankolbas@gmail.com), Orcid Id: 0000-0002-3509-6909.

*the tower of Asenath in these narratives were probably effective in diversifying the details of Zulaykhâ's palace.*

#### ANAHTAR KELİMELEER

*Yûsuf, Züleyhâ, Züleyhâ'nın Sarayı, Kozmik Ağaç, Tevrat, Mitoloji, Güneş Tanrıları, Asenat.*

#### KEYWORDS

*Yûsuf, Zulaykha, Zulaykha's Palace, Cosmic Tree, Torah, Mythology, Sun Gods, Asenath.*

## Giriş

*Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevileri klasik Osmanlı edebiyatında çift kahramanlı aşk hikâyelerini konu alan mesneviler arasında en çok yazılanların başında gelir. Pek çok şair tarafından ele alınmasında hikâyenin Kur'ân-ı Kerîm'de "ahsenü'l-kasas" olarak geçmesi önemli bir etkidir. Bununla birlikte birbiri ardına gelen ve Yûsuf'un çeşitli dönüşümlere uğramasına vesile olan zorlu süreçlerden geçmesi, Yakub'un, oğluna duyduğu tükenmek bilmeyen hasreti ve Züleyhâ'nın Yûsuf'a karşı yaşadığı oldukça çarpıcı ve tutkulu aşk diğer belirleyici unsurlardandır. Bu tutkunun erkekten ziyade kadına ait olması ise başka mesnevilerin yanında anlatıya oldukça farklı etki katar.<sup>1</sup> Ayrıca hikâye "...içindeki ders, ibret, dokunaklı ve dramatik öğeler kadar, olağanüstü olaylar bakımından mitologya için çok zengindir" (And, 2012: 427). Tüm bu nedenler hikâyenin gerek bizim edebiyatımızda gerekse diğer milletlerin edebiyatlarında fazlasıyla işlenmesini sağlamıştır. Anlatı, Müslüman yazarlar ve şairler için her ne kadar Kur'ân-ı Kerîm temelliymiş gibi görünse de Türkçe ve Farsça eserler kaleme alan şairler ve yazarlar sadece Kur'ân-ı Kerîm'e bağlı kalmamış, gerek sözlü gerekse yazılı kaynaklardan öğrendikleri muhtelif unsurları eserlerine dâhil ederek çeşitli motiflerle yahut anlatıma dışarıdan eklenen olaylarla hikâyeyi farklı şekillerde genişletmiştir.<sup>2</sup> *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerinin

<sup>1</sup> Ahmed Bîcân, Yûsuf ile Züleyhâ hikâyesinin ahsenü'l-kasas olma nedenini açıklarken bazı ifadeler yer verir. Bu ifadeler aynı zamanda hikâyenin fazlasıyla ilgi görmesinin nedenini de oldukça güzel ve ayrıntılı şekilde açıklar: "Anuñ-çün ki Yûsuf'a gâh firkat gâh vuşlat gâh miñnet gâh rañat gâh vefâ gâh cefâ evvelinde bend ü çâh âhirinde tañtuğâh. Pes kışşaların 'acebrañı oldı zîrâ ki hüsünden ötrü habs ü câh hulkından ötrü tañtuğâh oldı." Bkz. Uğur, 2019: 84.

<sup>2</sup> Arapça eserler genellikle mensur ve Yûsuf Suresi'nin tefsiri mahiyetinde olduğundan bu değerlendirmenin dışında tutulabilir. Bununla birlikte edebiyat dilinin Farsça olması Türk şairlerin genellikle Firdevsî ve Molla Câmî tarafından kaleme alınan *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevilerini ve bazı Farsça mensur eserleri ana kaynak olarak görmelerine neden olmuştur.

köken itibariyle bu kıssanın yazılı ilk örneğini teşkil eden *Tevrat* [*Tora*] anlatısına dayandığı düşünülürken, aradan geçen bin yıllar boyunca anlatı içerisine gizli yahut aşikâr çeşitli motiflerin ve olayların eklenmesi ile bu anlatıların sonraki dönemlerde yalnızca kutsal kitaplarda anlatıldığı şekliyle kalmaması son derece normaldir. Bu nedenle Yûsuf ile Züleyhâ'nın şahısları çerçevesinde anlatıya eklenen motifler ve imajlar, mekânların da ideal mekân düşüncesinin yanında bu motiflerle ve imajlarla bağlantılı olarak şekillendirilmesine sebebiyet vermiştir. Hikâyenin seyri içerisinde edebî unsurlara yer vererek eserin kıymetini artırma düşüncesindeki şairler, bir mekân olarak bu makalede incelenecek Züleyhâ'nın sarayını dönemler içerisinde farklı şekillerde tasvir eder ve yetenekleri ölçüsünde kelimelerle muhtelif unsurlarını belirgin hâle getirir. Bu dâhil etme esnasında geçmiş kültürlerin edebiyat, inanç ve motif çerçevesi içerisindeki kuşaktan kuşağa aktarılan mirasını devralır. Kimi zaman da bir şekilde bu mirasın farkına varıp kendi muhayyilelerinde bu mirasa uyum sağlayacak unsurları kendileri bulup çıkarır. Nitekim Carl Gustav Jung, geçmiş dönemlerdeki motiflerin sonraki nesillere aktarılması konusunda "...ilkel ya da barbar bir bilincin, gelişmenin çok daha erken bir evresinde bile kendisine dair bir imge oluşturmaya, bunu yüzlerce, hatta binlerce yıl hiç durmadan sürdürmesi, en temel özelliklerinin, ayırtılmış, hatta en yüce zihinsel ürünlerle karışmasına izin vermesi, arkaik özelliklerin eski olduğu oranda muhafazakâr ve inatçı olmalarıyla açıklanabilir" ifadelerine yer verirken insanların eski imgelerin anısından bir türlü kurtulamadığını, bu nedenle bu anıyı sürekli yaşattıklarını belirtir (Jung, 2015: 127). James L. Kugel ise *Potiphar's House* adlı eserinde "böyle anlatı genişlemelerinin, nihayetinde metinde *var olan* bir şeye dayandığı için tanım olarak *tefsire ait oldukları* konusunda ısrar etmektedir" (Bal, 2020: 30). Bu konudaki en belirgin örnek Molla Câmî'nin *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisinde yer verdiği bir beyitle kendini gösterir. Câmî, her ne kadar "Bu kıssanın şahidi Allah tarafından Peygamberimiz'e indirilen vahiy olduğu için, hikâyeye yalan giremez" (Tarlan, 2003: 20, B. 395) dese de kıssa içerisinde geçmeyen pek

çok olayı ve motifi eserine eklemekten kendini alamaz.<sup>3</sup> Bu nedenle *Yûsuf ile Züleyhâ* hikâyesi kutsal kitaplardan, Kâ'b el-Ahbâr ve Vehb b. Münebbih gibi Yahudi kökenli ravilerin rivayetlerinden ve *kısasü'l-enbiyâ* türü eserlerden taşarak edebiyatın kanalına akması dolayısıyla şairlerin birbirine eklenerek çeşitlenen muhayyilelerinden de izler taşır. Birikimli olarak anlatı içerisine dâhil edilen tasavvurlar hikâyenin genişletilmesine sebebiyet verir. Bir anlatı motifler itibariyle ne kadar sade ve yalınsa asıl kaynağına o kadar yakındır. İlgili anlatının çeşitli motiflerle genişletilmesi aslından uzaklaştığını ve edebiyat tezgâhında işlenerek daha sonraki dönemlerde yazıldığını gösterir. İşte *Yûsuf ile Züleyhâ* hikâyesine sonradan eklenen bu motiflerden biri de Züleyhâ'nın sarayıdır. Bu makale çerçevesinde kutsal kitaplarda yalnızca "ev" olarak zikredilen; ancak mesnevilerde bu evden bağımsız olarak sonradan saray, köşk, kasır, puthane yahut daha farklı kelimelerle nitelendirilen mekân üzerinde durulacak ve bu mekânın tasviri ile yüzyıllar içerisindeki dönüşümünün nedeni ve kökenleri incelenmeye çalışılacaktır.

Şimdiye kadar gerek çeşitli şairlere ait *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerini neşreden gerekse bu mesneviler hakkında tahlilî incelemeler kaleme alan araştırmacılar Züleyhâ'nın inşa ettirdiği saray hakkında derinlemesine tahlilde bulunmadığı gibi eserde dönüm noktası oluşturmasına rağmen bu mekânın metin içerisindeki konumunu oldukça yüzeysel şekilde ele almıştır. Kimi zaman ilgili şairin söz konusu mekânı neye benzettiği tek cümleyle anlatılmış, mesnevideki tasvire dair unsurlar zikredilmiş; ancak bunun arka planındaki nedenler sorgulanmamış; şairler tarafından çeşitli şekillerde tasavvur edilen ve yüzyıllar içerisinde tavsifî olarak dönüşüm gerçekleştiren Züleyhâ'nın sarayı tasvirinin ardındaki nedenler araştırılmamıştır. Halbuki ilgili nedenlerin araştırılması ve ortaya çıkacak sonuç, *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerinin olay kurgusu ve motifler çerçevesinde geneline de farklı perspektiften bakabilmemize ve hikâyeyi farklı bakış açısıyla okuyabilmemize olanak sağlar. Melike Gökcan Türkddoğan, *Klasik Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma* başlıklı eserinde mekânın "cennet" teşbihiyle

<sup>3</sup> Benzer bir ifade Molla Câmî'den etkilenen Ziyâî Yûsuf'un mesnevisinde de vardır: "Buña çünki oldı şâhid vahyi menzil / Ola mı kızbe hiç imkân-ı müdhil // Yalana hâtır olmaz hiç mâyil / Ger anı nakl ide çün rast kâyil" (Ziyai Yusuf (Yusuf Can), 2015: 173, B. 421-422, Tıpkıbasım: s. 515).

ütöpik/idealize bir yapı sergilediğini belirtir ve “mekân, iç içe bölümleri ile mahremiyeti; dekorasyonundaki süs ve ziynet ile estetik heyecanı; duvarlara nakşedilmiş resimlerle tutkuyu; görüntü çoğaltan aynalarla derinliği ve taşkınlığı sembolize etmektedir” (Gökcan Türkdöğân, 2011: 81-82) şeklinde özellikle realist ve hissî tespitlerde bulunur. Bunun yanında Taşlıcalı Yahyâ Beg’in mesnevisini şahit tutarak şairin açıkça felek olarak nitelendirdiği sarayın yedi odasının da feleğin katlarını sembolize ettiğini aktarır (Gökcan Türkdöğân, 2011: 311). Ancak mekânın tasvirine ve dönemler içerisindeki değişimine dair ayrıntılı incelemede bulunmadığı gibi bu mekânın ve mekâna dair motifsel ayrıntıların kökenine dair herhangi bir tetkike de yer vermez. Nurmuhamet Hisamov da Kul Ali’nin *Kıssa-i Yûsuf’u* ve diğer *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevileriyle mukayesesi özelinde yaptığı incelemede sarayın folklorik özelliklerle donatıldığını, çeşitli motiflerle şairin Hunların ve Türklerin Mecusilik dinine dair inanışlarına göndermede bulunduğunu, at heykellerinin Türk zevkine göre işlendiğini ve bunların Türk yiğitlerinin gönlünü oynatan bir hayal olduğunu belirtir. Saraydaki ağaç motifinin soy ağacıyla bağlantılı olduğunu söyler ve bu motifleri şairin zengin hayal gücünün yaratıcılığına bağlar (Hisamov, 2014: 107). Ancak ileride görülebileceği gibi yaptığı bu türden yorumlarla şahsen yanılır.<sup>4</sup>

Bu noktada bir metnin tahliline değer katacak en önemli soru “neden?” sorusudur. Bir şair yahut yazar “neden” farklı bir kelimeye değil de tercih ettiği kelimeye yer verme gereği duydu? Neden ilgili motife ilgili yerde yer verme ihtiyacı hissetti? Neden ilgili mekânı ilgili şekilde tasvir etti? Bu ve benzeri sorulara verilecek cevaplar gerek şairlerin edebî kabiliyetlerini gerekse metinlerin edebî değerlerini daha doğru tespit edebilmemize olanak sağlayacağı gibi eserleri daha farklı şekillerde tahlil edebilmemize de yardımcı olacaktır.

---

<sup>4</sup> Nurmuhamet Hisamov’a göre özetle saraya dair unsurlar çeşitli kaynaklardan yararlanılarak Kul Ali tarafından ortaya konmuş, Şeyyad Hamza bu motiflere Türklere has masal geleneği ile yeni dokular eklemiş; Süle Fakih, Şeyyad Hamza’dan etkilenmekle birlikte kendisinden pek çok fikir ve ayrıntı katmış; Ahmedî, Süle Fakih’ten etkilenmiş; ancak anlatımını onun kadar ayrıntılandırmamış ve tasviri genelleştirmiş; Hamdullah Hamdî ise Ahmedî’den az, Süle Fakih ve Molla Câmî’den ise daha fazla ayrıntı toplamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hisamov, 2014: 107-108.

Yûsuf ile Züleyhâ'nın bir arada buldukları mekân özelinde *Tevrat* [Tora] ve Kur'ân-ı Kerîm'de aktarılanlara bakılırsa mekânın tavsifi hakkında herhangi bir ayrıntının verilmediği ve yalnızca "ev" olarak zikredildiği görülür. Bu mekân, doğrudan doğruya *Tevrat*'ta Potifar, Kur'ân-ı Kerîm'de ise Mısır Azizi olarak geçen kişinin ve adı zikredilmeyen; ancak sonradan Züleyhâ/Zelîhâ olarak isimlendirilen eşinin yaşadığı evdir. Yûsuf, kuyuya atılmasının akabinde kendisini kuyudan çıkaran kervan mensupları tarafından Mısır'a götürülüp pazarda satın alınmasının ardından bu evde hizmetli olarak çalışır. Yûsuf'un olağanüstü güzelliğinden fazlasıyla etkilenen ve onunla birlikte olmak isteyen Züleyhâ, evde bulunduğu sırada dileğini sert bir üslupla Yûsuf'a aktarır. Yaşananlar *Tevrat*'ın ilgili ayetinde şu şekilde anlatılır:

*Ve vaki oldu ki, günlerin birinde işini yapmak için eve girdi, ve orada ev halkından içerde kimse yoktu. Ve: Benimle beraber yat, diyerek onu esvabından tuttu; ve Yusuf esvabını onun elinde bırakıp kaçtı, ve dışarı çıktı (Kitâb-ı Mukaddes, "Tekvin", Bab 39: 11-12).*

Mekânın yalnızca ev olduğunun söylenmesi ve tavsifi hakkında herhangi bir ayrıntıya yer verilmemesi daha önce de belirttiğimiz gibi aslında gerek Yûsuf ile Züleyhâ'nın şahıslarının, gerekse bunlarla bağlantılı olarak mekânın ileride değineceğimiz muhtelif motiflerle henüz tam anlamıyla bezenmediğini ve anlatının oldukça sade, asıl kaynağına yakın olduğunu gösterir.<sup>5</sup> Hatta, *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerinde oldukça ayrıntılı şekilde tasvir edilen sarayın bu evle bağlantısı olsa dahi bir noktada *Tevrat*'ta hiçbir ayrıntısı verilmeyen bu mekânla doğrudan ilişkisi olup olamayacağını da düşündürür. Mieke Bal, *Kitâb-ı Mukaddes* özelinde hikâyenin kurgusunun eve ihtiyaç duyduğunu, "evi bir motive edici, neredeyse eylemi gerçekleştiren bir aktör olarak" gördüğünü belirtir (Bal, 2020: 70). Evin, *Tevrat*'ta vurgulandığı şekliyle boş olmasını, yani Yûsuf ile Züleyhâ'nın baş başa olma nedenini ise *Tevrat*'ın Tesniye bölümünün 22. babındaki ilgili ayetlere bağlar (Bal,

<sup>5</sup> William F. Albright'e göre Yûsuf hikâyesi o kadar mükemmel bir kurguya sahiptir ki muhtemelen geçmişteki her büyüleyici hikâye gibi bu hikâye de uzun bir evrimsel sürecin ve gelişim ile olgunlaşmanın ürünüdür (Albright, 1918: 111). Bu giriş anlatım üslubu ve motifler, anlatının köken itibarıyla *Tevrat*'tan çok daha önceki bir dönemde de var olduğunun kanıtlarından biridir.

2020: 80-81). Bu ayetlerde herhangi bir adam başkasının eşiyle yatarken yakalanırsa, hem adamın hem de kadının öldürülmesi gerektiği belirtilir. “Fakat adam nişanlı genç kadını kırdı bulursa, ve onu yakalayıp kendisine yatarsa; o zaman yalnız onunla yatmış olan adam ölecektir”; nitekim “adam kızı kırdı gördüğünde nişanlı kız bağırmissa da onu kurtaran olmamıştır.” (*Kitâb-ı Mukaddes*, “Tesniye”, Bap 22: 22, 25, 27). Boş ev, bu ayetler çerçevesinde boş araziye denk düşer. Eğer ev dolu olsaydı Züleyhâ bağırduğunda<sup>6</sup> onu duyanlar olacak ve amacına ulaşamayacaktı; ancak evin boş olması durumunda bağıracağı sırada onu kimse duymayacak ve başarısız olması hâlinde yasa gereği yalnızca Yûsuf suçlu bulunacaktı. Burada Yûsuf’un devrinin Musa’nın devrinden önce olduğu, dolayısıyla Tesniye’deki emirlerden sorumlu tutulamayacağı akla gelebilir. Ancak Northrop Frye’in da belirttiği gibi Tesniye bölümü, ilk beş kitaptan oluşan *Tora*’nın sonuncusu olsa da “bütün kanonun nihai olarak kendisinden geliştiği nüvedir. Devam eden süreçte ilk dört kitaptaki antik malzeme yeniden” düzenlenmiştir. Bu nedenle “tarihler Tesniye kitabının etkisi altında yazılır” (Frye, 2006: 304). Yûsuf’un ilgili yasaya göre öldürülmesi gerekirken zindana atılması ise eşini tanıyan ve problemin ondan kaynaklandığını bilen Potifar’ın tercihidir ve hikâyenin devamlılığı için bir zorunluluktur.

Mekâna dair Kur’ân-ı Kerîm’deki ilgili ayetler ise şu şekildedir:

*Olacak bu ya, barındığı evin hanımı [Zeliha/Züleyha] Yusuf’a şiddetli bir arzu duyup onu koynuna almak istedi ve bir gün kapıları sımsıkı kapatıp, “Haydi gel bana!” dedi...” [Yusuf kadından kurtulmak, kadın da onu yakalamak için] ikisi birden kapıya doğru koştu. Bu sırada kadın Yusuf’a yetişti ve gömleğini arkadan çekip yırttı. Yine bu sırada, kapıda kadının kocasıyla karşılaştılar... (Kur’ân-ı Kerîm, “Yûsuf Sûresi”, 12: 23, 25; Öztürk, 2014: 276).*

---

<sup>6</sup> Züleyhâ, Yûsuf’un kendisinden kaçtığını görünce evinin adamlarını çağırır ve ona iftira atar: “benimle yatmak için yanıma geldi, ve yüksek sesle çağırdım; ve vaki oldu ki, sesimi yükseltip çağırdığımı işitince esvabını yanıma bırakıp kaçtı, ve dışarı çıktı.” “ve vaki oldu ki sesimi yükseltip çağırdığım zaman, esvabını yanıma bırakıp dışarı kaçtı.” (*Kitâb-ı Mukaddes*, “Tekvin”, Bap 39: 14-15, 18).

Kur'ân-ı Kerîm'deki yukarıda alıntıladığımız ayette *Tevrat*'ın aksine evin boş olduğuna dair herhangi bir ayrıntı bulunmadığı gibi birden fazla kapıdan bahsedilir. Bununla birlikte sonraki ayette Yûsuf'un tek bir kapıdan çıktığı söylenir<sup>7</sup> ve çıkmalarının ardından Züleyhâ'nın bağırdığına dair bir ifade de yoktur. Ancak ilgili mesnevilerde Züleyhâ'nın yaptırdığı sarayın boş olduğu ve içeride yalnızca Yûsuf ile Züleyhâ'nın baş başa bulunmasının planlandığı dikkat çeker. Ayrıca kimi mesnevilerde kapıdan çıkmalarının ardından Züleyhâ'nın bağırdığına da değinilir.<sup>8</sup> Bu nedenle ilgili mesneviler kimi ayrıntılar noktasında *Tevrat*'ın, ve dolaylı olarak zikredilen ilgili yasanın etkilerini taşır. Kıssanın edebiyatın sahasına girmesiyle kutsal kitaplardaki bu sadeliğin yerini motiflere ve tahkiyeye ait ayrıntılara bıraktığı görülür. Üstelik mesnevilerdeki saray, evden tamamen farklı olup şairlerin muhayyilesiyle şekillendirilmiş, ileride görüleceği üzere geleneksel Yahudi anlatısına dayalı olarak kurgulanmış, bir yönüyle bağımlı; ancak bazı ayrıntılar itibariyle bağımsız bir mekândır. Bu durum ise mekânın istenilen şekilde dekore edilmesine olanak sağlar.

### On Dördüncü Yüzyılda Kaleme Alınan *Yûsuf ile Züleyhâ* Mesnevilerindeki Saray Tasvirleri

Anadolu sahasında yazılan *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerinde sarayın yapılma sürecini tetikleyen unsur hemen her eserde ortaklık gösterir. Züleyhâ'nın Yûsuf'a duyduğu aşk onu kendinden geçirir ve bitkin hâle büründürür. İçerisinde bulunduğu bu durumdan kurtulmak için çare arar. Bu noktada genellikle dâyesi devreye girer ve Züleyhâ'ya saray yaptırmayı konusunda akıl verir. Gündelik yaşantısında Züleyhâ'yı

<sup>7</sup> Zemahşerî bu durumu *Keşşâf* adlı eserinde şöyle tefsir eder: "*Bâb* (kapı) kelimesi, daha önce "*Kapıları kilitledi.*" [Yûsuf 12/23] şeklinde çoğul olarak kullanıldığı halde burada nasıl tekil kullanılmıştır?" dersin şöyle derim: Burada evin çıkış kapısı, dış kapısı kastedilmiştir; o kapı [Yûsuf Aleyhisselâm için] evden çıkıp, bu ayıptan kurtuluş kapısıdır." (Zemahşerî, 2017: 574).

<sup>8</sup> Züleyhâ'nın yedinci odadan çıkmalarının ardından kocasıyla karşılaşmaları esnasında Yûsuf'a iftira atmak amacıyla bağırdığı, Hamdullah Hamdî (*ref' edüip töhmet-ile âvâzi*, B. 4585), Şerîf (*feryâd eyledi*, B. 692), Çâkerî (*efgân u feryâd*, B. 2643), Ziyâî Yûsuf Çelebi (*ref' idüip âvâz*, B. 3184) ve Abdurrahman Gubârî (*feryâd idüip*, B. 1437-1440) gibi şairler tarafından belirtilmiştir.



eğitmekle görevli dâye, anlatıların büyük çoğunluğunda koruyucu roldedir ve sarayın yapılması konusunda üst-akıl görevi görür. Bu sayede Züleyhâ, dâye vesilesiyle sıkıntısından kurtulmak ve sevdiğine kavuşmak ümidiyle Yûsuf'un içerisine gireceği sarayı yaptırmaya karar verir. Bu saray bazı eserlerde Mısır sultanının da desteğiyle inşa ettirilir. Ancak yaptırılan saraya dair tasvirler ve bu tasvirler sırasında üzerinde durulan unsurlar dönemden döneme ve eserden eser farklılık gösterir.

On dördüncü yüzyılda **Şeyyad Hamza** (ö. 749/1348'den sonra) tarafından kaleme alınan *Destân-ı Yûsuf 'Aleyhi's-selâm ve hazâ ahsenü'l-kasasi'l-mübârek* başlıklı eser bu konuyu Anadolu sahasında ele alan mesnevilerin ilklerindedir. Bu mesnevide Züleyhâ'nın yaptırdığı saray oldukça ideal bir mekân olarak tasarlanır ve çeşitli ayrıntılarla tasvir edilir. Bir kısmı mermerden kırk direk yapılır ve inşa edilen sarayın içerisine altından ağaçlar yerleştirilir. Bu ağaçların budakları gümüşten, yemişleri altından, yaprakları yeşil zebercetten, toprağı müşk ve anberdendir. Dallarına konan kuşlar gümüştedir. Direklerden biri sırça camdan, biri firuze renkli fildişinden, diğerleri kıpkızıl akikten ve yeşil zebercettendir. Direklerin arasına altından üzüm asmaları yerleştirilir. Asmanın her bir salkımı incidendir. Altına altından bir taht konur ve gümüşten bir kuş kondurulur. Bu kuşun başı akikten ve zebercetten, ayağı yakuttandır. Güzel kokması için içi misk ve yavşan denilen güzel rayihalı otlarla doldurulur. Saray kızıl atlasla döşenir. Dadı, Züleyhâ'nın bu tahta oturmasını söyler. Yûsuf'un suretiyle birlikte kendi suretini nakkaşa yaptırmasını tembihler. Nitekim Yûsuf saraya girdiğinde duvardaki resimde kendisiyle Züleyhâ'nın sarıldığı sahneyle karşılaşır. Bunun haricinde yaptırılan sarayın kaç odalı olması gerektiğine dair herhangi bir ifade yoktur. Yûsuf'un saraya girmesiyle birlikte "her çapuya kulları kilid urur" (Demirci ve Korkmaz, 2008: 143-149, B. 461-505; Dilçin, 1946: 44-48). Bu mısran delaletiyle birden fazla kapının varlığı sezdirilir.

Şeyyad Hamza ile hemen hemen aynı dönemde **Süle Fakih** (ö. ?) tarafından kaleme alınan mesnevide sarayın yüce bir köşk olduğu ve "dünyâda uçmakıdı" şeklinde nitelendirilerek yedi yılda yapıldığı söylenir. Dört bir yanı ak mermerdendir ve baştan başa altınla kaplanmıştır. Önüne büyük bir bahçe yapılır ve bahçeyi süslemesi için altından ağaçlar dikilir. Budakları gümüşten, yaprakları yeşil zebercetten,

yemişlerinin hepsi mücevherden; inciden, mercandan, akikten ve lâldendir. Kırk mermer direk yapılarak bunların başları altın ve gümüşle kaplanır. Her bir direğin dibine eyerleri cevherden, âlâtı mücevherlerle bezenmiş altından Arap atları yerleştirilir. Hepsinin yelesi misk ve anberden, tırnakları misk ve mercandan, gözleri gevherdendir. Saray, bahçenin ortasına inşa edilir. İçi ibrişimden türlü halılarla kaplanır. Duvarları Yûsuf ile Züleyhâ'nın resimleriyle süslenir. Bunun dışında elinde şarap ve gül suyu olan iki cariyeden başka öd ağacı ve anber tutan güzel yüzlü iki kişi daha resmedilir. Tavanı yücedir, kapısı kızıl altın ve gümüşten yapılır. Kapının üzerine zümrütten bir tavuskuşu yerleştirilir. Burnu yakuttan, kuyruğu firuzeden ve ayakları kızıl mercandandır. Sarayı güzel kokutması istendiğinden içi anberle doldurulur. Dâye, yaptırılan tahta oturmalarını söyler. Züleyhâ huriye ve cennette dolaşan tavusa benzetilir. Yûsuf saraya çağırılır ve girdiği her odanın kapısı cariyeler tarafından üzerine kilitlenir. Sonunda Züleyhâ'nın üzerinde oturduğu tahtın bulunduğu odaya varır. Sarayı dolaşır ve kendilerini sarmaş dolaş gösteren duvar resimlerini inceler. Süle Fakih'in mesnevisinde saray ve sarayı oluşturan birbirinden bağımsız köşkler kompleks bir yapı arz eder. Odalar birbiri içerisine geçmiş değildir. Bunların tamamı cennet köşklarine teşbih edilir. Bu nedenle çizilen saray tasviri cennet benzetmesi üzerine temellendirilir. Yûsuf ise bu cennetteki huri olarak tasavvur edilir. Kapılar, kaçarken Allah tarafından bir bir açılır. Sarayın kapılarının yedi adet olduğu söylenir. Diğer mesnevilerden farklı olarak Yûsuf ve Züleyhâ her bir odada durup konuşmaz. Sadece kaçma esnasında bir bir süratle geçilen mekânlar olarak tasavvur edilir. Şeyyad Hamza'nın sarayın ortasına yerleştirdiği ağaçlar ise Süle Fakih tarafından bahçeye taşınmıştır (Köktekin, 1995: 199-221, B. 1505-1739).

**Yûsuf-ı Meddâh**'ın<sup>9</sup> (ö. ?) mesnevisinde mekânın ayrıntılı tasvirine yer verilmez ve ortamın tavsifi birkaç beyitle sınırlandırılır. Mekân "yapdılar uçmağa beñzer bir sarây" mısrayla ve "ol sarây uçmağ imiş" ifadesiyle cennete benzetilir. Güzel nakışlarla süslenir, dört duvarına Yûsuf ile Züleyhâ'yı da gösteren resimler yapılır. Sarayda lâlle ve inciyle

<sup>9</sup> Sadık Yazar, kaleme aldığı bir makaleyle Erzurumlu Mustafa Darîr'e ait olduğu düşünülen eserin Yûsuf-ı Meddâh'a ait olduğunu ortaya koymuştur. Bkz. Yazar, 2018: 681-719. Bu nedenle başlangıçta Erzurumlu Mustafa Darîr'e atfedilen eserden Yûsuf-ı Meddâh'ın eseri olarak söz edilecektir.

bezenmiş taht ve tacın olduğu dört sofa bulunur. Yerler ipekle döşenmiştir. Bunun yanında “çıktdı yûsuf yidi kapudan revân” ifadesiyle yedi kapının kilitlendiği ve Yûsuf’un kaçmak için bu kapılardan geçtiği belirtilir; ancak mekânın mimarisine dair ayrıntı verilmediği gibi diğer şairlerin zikrettiği ağaçlara da değinilmemiştir (Karahan, 1985: 333-334, 341, B. 577-584, 650).

On dördüncü yüzyılda **Garîb**<sup>10</sup> (ö. ?) mahlaslı şairin yazdığı tahmin edilen mesnevîde saray oldukça yücedir ve buradan bütün âlem bir uçtan bir uca görünür. Bu saray; dışından içinin, içinden dışının seyredilebildiği sırcadan bir saraydır. Sarayın adı, Yûsuf’u “kayd it-” manasından hareketle Kaydûn’dur. Bu sırcadan saray kimi yeşil kimi kıvılcı kimi de beyaz renkte ışık verir. Altından ve gümüşten dört direk üzerine inşa edilmiştir. Bu direklerin her birine altından ve gözleri kırmızı yakuttan birer at yapılmıştır. Yeleleri misk ve anberden, tırnakları inci ve mercandandır. Kimi altından kimi gümüşten kuşlar ve canavar suretleri düzülür. Sarayın pencereleri gümüşten ve kapıları altındandır. Her kapıda başı lâlden, burnu yakuttan, tırnağı mercandan, içi misk ve anber doldurulmuş zümrüden tavuslar vardır. Sarayın içi ibrişimden halılarla döşelidir. Elleri hizmet için tepsiler ve şerbet için altın ibrikler tutan güzel cariyeler tasvir edilir. Kimi elinde öd ağacı ve anber tutar kimi gül suyu saçar. Her duvarına Yûsuf ile Züleyhâ’nın birbirlerine sarıldıklarını gösteren resimler çizilmiştir. Sarayın önüne bahçe yapılmış ve bahçenin içine altın ve gümüşle müzeyyen ağaçlar dikilmiştir. Yaprakları yeşil zeberecetten, yemişleri mücevher ve mercandandır. Yûsuf saraya yedi kapıdan geçerek girer, her kapı üzerine kilitlenir ve sonunda Züleyhâ’yı köşkte görür. Anlatımda yedi odadan ziyade Züleyhâ’nın Yûsuf’u beklediği tek bir oda vardır. Yûsuf içeri girince Züleyhâ’nın delaletiyle odadaki suretleri izler. Kaçarken her kapı kolayca açılır ve dışarı çıkar (Karakaya, 2012: 471-481, 495-496, B. 1218-1274, 1349-1352). Garîb, mesnevisinde tek odaya odaklanarak yalnızca bu odanın bahsettiği şekilde düzenlendiğini belirtir. Bu nedenle bir cennet tasavvurunun ön plana çıktığı görülür ve ağaçları, Süle Fakih gibi bahçeye konumlandırır.

<sup>10</sup> Burcu Karakaya tarafından Garîb mahlaslı şaire ait gösterilen mesnevî Mehtap Kaşkaya ve Sibel Üst tarafından on beşinci yüzyıl şairlerinden olduğu tahmin edilen Nahîfî’ye atfedilerek çalışılmış ve neşredilmiştir. Bkz. Kaşkaya, 2004; Üst, 2007: 823-957.

On üçüncü yüzyılda **Kul Ali** (ö. 630/1233'ten sonra) tarafından hece ölçüsüyle yazılan ve Türk edebiyatında kaleme alınan ilk *Yûsuf ile Züleyhâ* hikâyesi olma özelliğine sahip *Kıssa-i Yûsuf* adlı eserde "Faşl Fî-Beyân Dāye Sözlere" başlığı altında yedi kapılı saraya, saraya ait unsurlara, ağaçlara ve bahçeye dair verilen ayrıntılar (Cin, 2004: 312-314; 317) yukarıda zikrettiğimiz on dördüncü yüzyılda yazılmış mesnevilerdeki ayrıntılarla hemen hemen aynıdır. Nitekim Nurmuhamet Hisamov tarafından yapılan kapsamlı incelemeye göre Kul Ali, Kur'ân-ı Kerîm'i, *Taberî Tefsiri*'ni, Firdevsî'nin Farsça *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisini ve Abdullah Ensârî'nin Farsça *Enîsü'l-mürîdîn ve Şemsü'l-mecâlîs* adlı eserini kaynak alırken; Şeyyad Hamza ve Süle Fakih de Kul Ali'yi kaynak almıştır (Hisamov, 2014: 14-29). Yine aynı yüzyılda yaşadığı düşünülen **Haliloğlu Ali** (ö. ?), Kırımlı Mahmud'un Deşt/Kırım diliyle yazdığı *Kıssa-i Yûsuf*'u yedili hece ölçüsüyle tercüme etmiş ve Kul Ali'ye nazire olarak kaleme almıştır. Bu eserde de yukarıda zikrettiğimiz mesnevilerde yer verilen mekâna ve ağaçlara benzer motiflerle değinilmiştir (Deniz, 1998: 198-200, D. 562-584).<sup>11</sup>

### Değerlendirme

On üçüncü yüzyılda Kul Ali ve Haliloğlu Ali tarafından yazılan eserler ile on dördüncü yüzyılda Şeyyad Hamza, Süle Fakih, Yûsuf-ı Meddâh ve Garîb tarafından kaleme alınan mesnevilerdeki mekân tasvirleri baskın olarak kutsal kitaplara bağlı ilksel ideal mekâna yani cennete dayalıdır. İçerisinde çeşitli meyveleri bünyesinde barındıran, oldukça görkemli ağacın/ağaçların ve bunun yanında çeşitli ırmakların bulunduğu cennet bahçesi tasviri *Tevrat* anlatısına kadar geri gider. *Tevrat*'ın Tekvin bölümünde cennetteki iki ağaçtan bahsedilir. Bu form üzerine kurgulanan cennet bahçesi, sonraki dönemlerde de edebî eserlerde ideal mekânı tasvir etmek için teşbih unsuru olarak sıkça

<sup>11</sup> Kul Ali ile Haliloğlu Ali'nin eserleri mesnevi formunda yazılmadığı için ayrıntıları zikredilmeyecektir; ancak on dördüncü yüzyılda yazılan mesneviler hakkında geliştirilecek yorumlar bu eserlerdeki motifler için de geçerlidir. Kul Ali özelinde, Şeyyad Hamza, Süle Fakih, Ahmedî, Hamdullah Hamdî, Kemalpaşazâde gibi şairlerin *Yûsuf u Züleyhâ*larının birbirleriyle ilişkisi ve varyantları hakkında önemli bir karşılaştırma için bkz. Hisamov, 2014.

kullanılmıştır. Cennetin, içerisindeki unsurlarla idealize edilmiş bir mekân olmasının nedeni, İsrail kavmi ve sonraki Yakındoğu toplumlarının kurak arazilerde ve çölde yaşadıkları düşünüldüğünde daha net anlaşılır. Yeşillikli, sulak bir vadi görünümündeki cennet bahçesi tasavvuru üç semavî dinin de ortaya çıktığı coğrafya bağlamında değerlendirildiğinde yaşanan çorak toprakların yanında “Tanrı tarafından bahşedilmiş bir mutlak ikamet düzeni imgesidir” (Frye, 2006: 223). Kutsal kitapların, birbirinden farklı tefsirlerin ve sözlü kültürün etkisiyle tasvir edilen ebedî hayatın yaşanacağı her dem yeşil ve sulak cennet bahçesi, yüzyıllar boyunca zihinlerde yer etmiş ve klasik Osmanlı edebiyatı içerisinde de ideal mekân olarak tasavvur edilmiştir.

Buradan hareketle Yûsuf-ı Meddâh dışındaki üç şair de sarayın ortasındaki yahut bahçesindeki ağaçlara odaklanır, bu ağaçların ayrıntılı ve olağanüstü özelliklerine değinir. Sarayın içerisine yerleştirilen ağaçlar Şeyyad Hamza tarafından uzunca, bahçesindekiler ise Süle Fakih ve Garîb tarafından ona nazaran daha kısaca tasvir edilir. Hatta Şeyyad Hamza saraydan ziyade bu ağaçlar üzerinde durur. Çeşitli renklerde kıymetli taşlardan oluşan bu ağaçlar gerçek olmaktan ziyade ideal ve olağanüstü özellikler gösterir.

Değerli taşlarla süslü ağaç tasavvurunun tespit edilebilen ilk örneklerine kökeni MÖ. 2100’lü yıllara kadar uzanan yazılı ilk eserlerde, Sumer edebiyatında rastlanır. *Gilgamiş Destanı*’nda ölümsüzlüğü aramak üzere batıya doğru yola çıkan Gilgamiş, sonunda güneşin battığı Masu dağına, dünyanın batı ucuna ulaşır. Burada güneşin karanlıklara girdiği ve geceleri yol aldığı tünele girerek güneşin yolunda ilerler ve gün doğumu kapısına ulaştığında doğuda güneş ışıklarını görür. Bu kapıdan baktığında bir orman içerisinde (cennet) meyve yerine mücevher ve değerli taşlar veren ağaçlarla karşılaşır:

*Gilgamiş bahçeye doğruldu taştan, ağaçları görmek üzere:  
Kırmızı akik meyve yüklüydü,  
her salkım gözü okşayarak akıyordu âdeta.  
Lacivert taşı yaprak yüklüydü*

*ve o dahi meyve yükliydü, bakılması hoştu (Gilgamiş Destanı, 2016: 88-89).*<sup>12</sup>

A. J. Wensinck, Gilgamiş'in gördüğü bu ağacın ışık ağacı olduğunu söyler. Bu nedenle bu ağaç aynı zamanda güneş ağacıdır. Salkımlarından bahsedilmesi ise onun asma ağacı olduğunu gösterir. Wensinck, ışığın ve hayatın doğu anlayışında aynileştiğini, bu nedenle bu ağacın *Tevrat*'taki hayat ağacıyla bağlantılı olduğunu belirtir. Buradaki ağaçtan başka Asur dönemi metinlerinde geçen Eridu adlı şehirde, Apsu adlı iki nehrin birleştiği yerde Dilmun adlı cennet bahçesinde *kişkannu* adlı bir ağaç daha vardır ki bitki ve bereket tanrısı Temmuz'a ait bu ağaç da lapis-lazuli taşı görünümündedir (Widengren, 1951: 5-6). Bununla birlikte *kişkannu* kelimesi "cennet kapısının ağacı" anlamına gelir. Temmuz'a ait *kişkannu* ağacı aslında sedir ağacı olup bu ağaç, yanında bulunan göletle birlikte Sumer dönemi tapınaklarının bahçelerinde yer alır ve bu tapınak bahçesi Dilmun adlı cenneti temsil eder (Alpay Tekin, 2020a: 227). Ayrıca Sumer tapınaklarının iç kısmında, kesilmiş ve mücevherlerle süslenmiş, gövdesi metal çemberlerle çevrilmiş bir ağaç daha bulunmaktadır (Alpay Tekin, 2020b: 384) Bu nedenle bu ağaçlar *Tevrat*'ta bahsedilen ve cennette bulunan hayat ağacıyla bağlantılıdır.<sup>13</sup> Nitekim gerek Gilgamiş'in gördüğü ağaç gerek *kişkannu* ağacı gerekse *Tevrat* anlatısındaki hayat ağacı doğuda bulunmaları nedeniyle de ortaklık arz eder (Wensinck, 1921: 3-5). Bu ağaç tasavvuru sonraki dönemlerde İslâmî inanış içerisinde de girer. Kültürel İslâm inancında çeşitli şekillerde tasvir edilen ve bahsedilen diğer ağaçlarla da bir o kadar uygunluk gösteren, birbirinden farklı mücevherlerle müzeyyen olduğuna inanılan ağaç Tûbâ ağacıdır.

<sup>12</sup> Jean Bottéro'nun yayımladığı metinde Gilgamiş'in karşılaştığı bahçe "[Değerli Taş] Ağaçları Bahçesi" olarak isimlendirilir. Bahçede akikten, lacivert taşından (lapis-lazuli) ağaçların olduğu belirtilir. Tabletten ilgili bölümündeki kimi kırıklar nedeniyle okunamayan kelimeler bulursa da siyah damarlı beyaz taştan, deniz laruşsusu/deniz incisinden, sâsu, an.za.gul.me, yeşil-abaşmu ve firuze taşlarından, akikten ve cam/elmastan bahsedildiği belirtilmektedir. Bkz. Sır Kâtibi, 2013: 168-169. Metinde birbirinden farklı renkte ve türde taşlardan bahsedilmesi önemlidir. Bu durum, mesnevilerde bahsedilen ağaçlarla daha fazla ortaklık gösterdiklerini ortaya koyar.

<sup>13</sup> *Tevrat*'ta hayat ağacından başka iyiliği ve kötülüğü bilme ağacından (bilgi ağacı) da bahsedilse de bu ağaç ölümle bağlantılı olup buradaki ağaçlardan farklı özellikler gösterir.

Tûbâ, kökü arşta olup baş aşağı durmakta, Kürsi denilen burçların yer aldığı gökte bulunmaktadır ve yıldızlardan yani muhtelif renklerdeki meyvelerden/değerli taşlardan oluşan bir güneş ağacıdır (Alpay Tekin, 2020c: 538). Kimi anlatılarda da İlyas, İdris ve İsa peygamberlerin bulunduğu, güneşin mekânı dördüncü kat gökte olduğu söylenir. Baş aşağı durması ve dallarının yeryüzüne doğru uzanması aynı zamanda hayat ve güneş ağacı olması hasebiyle hayat bahşeden güneş ışıklarıyla bağlantılı olmalıdır. Gilgamiş'in gördüğü ağaç ve *kişkannu* ağacı üçünün de sınırda bulunması itibariyle İslâmî anlatılardaki Sidretü'l-müntehâ ile de ilişkilidir. Nitekim Sidretü'l-müntehâ'ya dair anlatılar ve yapılan minyatürleri bu ağacın da değerli taşlarla donatıldığını gösterir.<sup>14</sup> Bununla birlikte pek çok mitolojide karşımıza çıkan ve axis mundi özelliği gösterip evrenin dikey boyutunu temsil eden bir dünya ağacı tasavvuru daha vardır. Gezegenler, bu dünya ağacının meyveleri olarak tasavvur edilir (Frye, 2006: 232). *İncil*'de, Vahiy 22:2'de zikredilen ağaç da yine bu türden bir ağaçtır: "Ve ırmağın iki tarafında on iki çeşit meyva hasil eden, ve her ay meyvasını veren hayat ağacı vardı; ve ağacın yaprakları milletlerin şifası içindi." Takımyıldızlar ve meteorlar da ilgili ağaca bağlı birbirinden farklı renkte meyveler olarak ele alınır.

Bu nedenle Şeyyad Hamza, Süle Fakih ve Garîb tarafından tasvir edilen ağaçların çeşitli bölümlerini oluşturan muhtelif renklerdeki taşlar farklı renklerdeki gezegenlerle ve takımyıldızlarla; ağaçlar ise Gilgamiş'in gördüğü doğunun son ucundaki ağaçlarla, *kişkannu* ve *Tevrat*'taki hayat, İslâm inanışındaki Tûbâ ve Sidretü'l-müntehâ ağacıyla bağlantılıdır. Şairlerin verdikleri ayrıntılar, örneğin ağaçların altından olduğu yönünde aktardıkları bilgiler rengi dolayısıyla da ağaçların güneş ağacı olduklarını gösterir ve ağaç üzerinden de mekânı idealleştirerek sarayı bir cennet bahçesi olarak algılayabilmemize olanak sağlar. Bu güneş ağacının aynı zamanda *Tevrat*'ta zikredilen, cennet bahçesinde yer alan cennet ağacı olması ilgili mesnevilerdeki cennet teşbihine de açıklık kazandırır.

---

<sup>14</sup> Bu benzerlik ileride, on beşinci yüzyıl itibariyle yazılan mesnevilerde de kendini gösterecek ve şairler, sarayın ortasında bulunan ağacı Sidretü'l-müntehâ ile ilişkilendirecektir.

Şeyyad Hamza ve Süle Fakih'in yer verdiği kırk, Garîb'in zikrettiği dört direk ve bu direklerin altına yerleştirilen altından atlar ise mitolojik özellikler gösterir. Kırk sayısına yer verilmesinin nedeni muhtemelen bu sayının Yakınoğu dinlerinde de gökyüzüyle bağlantılı olmasından kaynaklanır. Annemarie Schimmel, kırk sayısının önemini ayın geçtiği yirmi sekiz menzil ve on iki burcun toplamı olmasına dayandırarak kültürün astronomik kökenli olduğunu belirtir (Schimmel, 1998: 265). Kırk sayısının gökyüzüyle bağlantılı olması, direklerin kırk adet olduğunun söylenmesi ve olağanüstü özellikler gösterip gökyüzüyle bağlantılı ağaçlardan bahsedilmesi sarayın bilinçdışında gökyüzü sarayı olarak tasavvur edildiğini akla getirir. Nitekim bu tasavvur sonraki dönemlerde yazılan mesnevilerde kendini daha belirgin gösterir. Garîb'in, sarayın altından ve gümüşten dört direk üzerinde durduğunu söylemesi güneşle bağlantılı olarak yorumlanabilir. Gerek dört sayısı gerekse altın ve gümüş ayrıntısı bir hayli önemlidir. Sarayın ve ağacın güneşle olan bağlantısı dört direğin dört mevsimle ilgili olduğunu, altından direklerin ilkbahar ve yaz, gümüşten direklerin ise sonbahar ve kış mevsimlerinin sembolü olduğunu düşündürür. Zikredilen ağaçların aynı zamanda güneş ağacı olması, altından atlardan bahsedilmesinin nedenini de ortaya koyar; nitekim at, bin yıllar öncesinden beri güneşin sembolü olarak tasavvur edilmiştir.<sup>15</sup>

Kısacası şimdiye kadar zikrettiğimiz mesnevilerde tasvir edilen, çeşitli renklerde taşlardan oluşan ve birbirinden farklı meyveler hâsıl eden ağaçlar, kökeni milattan çok önceki yıllara kadar uzanan, doğudaki son uçta bulunan ve cennetteki hayat ağacıyla bağlantılı güneş ağacının bin yıllar boyunca sözlü ve yazılı yolla aktarılmış bir versiyonudur. Bir diğer yönüyle *Kitâb-ı Mukaddes*'te ve *Kitâb-ı Mukaddes* etkisinde yazılmış eserlerde bahçe, içerisindeki unsurlarla dışil öğeyi sembolize eder. *Kitâb-ı Mukaddes*'te yer alan cennet tasvirindeki bahçe, metaforik anlatımla gelin gibi düşünülür ve ortasındaki hayat ağacı da damadın sembolüdür (Frye, 2008: 248). Mesneviler bağlamında değerlendirildiğinde bahçe Züleyhâ'nın, ortasındaki kozmik güneş ağaçları da Yûsuf'un sembolü

<sup>15</sup> Divan şiirindeki kimi atların mitolojik kökeni ve güneşle bağlantısı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kolbaş, 2018: 299-318.



olarak yorumlanabilir. Unutulmamalıdır ki inanışlar Yakınoğu toplumlarında birbirinden farklı dönemler içerisinde değişse dahi bu toplumlarda sözlü kültürün yazılı kültüre nazaran fazlasıyla baskın olması, çeşitli motiflerin anlatılan hikâyelerle unutulmadan dilden dile aktarılmasına olanak sağlamıştır.

Ayrıca bu mesnevilerde cennet tasavvurunun ve teşbihinin daha baskın olduğu görülüyorsa da dikkatle incelendiğinde bu tasavvurun yanında daha silik olarak alttan alta bir felek tasavvurunun bulunduğu da dikkat çeker. Bu durum İslâm inanışında cennetin gökyüzünde bulunduğu yönündeki inançla da bağlantılı olabilir. Örneğin Garîb, sarayın fazlasıyla yüce olduğunu ve içerisinde bütün âlemin bir uçtan bir uca görüldüğünü, içinde kuş ve canavar suretlerinin bulunduğunu belirtir. Bu durum, sarayı içerisinde yaşanan evrenden çıkararak gökyüzüne yerleştirmemize, kuş ve canavar suretlerini gökyüzünde yer alan ve Kürsi olarak adlandırılan sekizinci kattaki takımyıldızlar olarak yorumlamamıza olanak sağlar. Sumer inanışında da cennet bahçesi yahut köşklere dağların tepelerinde konumlanmıştır. Garîb'in yanında Süle Fakih ve Yûsuf-ı Meddah da Yûsuf'un yedi kapıdan geçerek saraya girdiğini belirtir. Yedi kapı tasavvuru ise muhtemelen feleğin yedi katıyla bağlantılıdır. Ancak tüm bu motifler daha önce de belirttiğimiz gibi cennet tasavvuru yanında oldukça siliktir.

Süle Fakih ve Garîb'in cennetten kovulma anlatılarında da karşımıza çıkan tavuskuşu ayrıntısına yer vermesi mekânın yine cennetle özdeşleştirilmesine dayalıdır. Garîb'in, evi oluşturan yapılara ait verdiği kıymetli taşlarla bağlantılı ayrıntılar da anlatılardaki cennet tasvirlerinden izler taşır. Eşrefoğlu Rûmî, Yazıcızâde ve Erzurumlu İbrahim Hakkı gibi eserlerinde Türk halkının inanışlarını yansıtan isimler cennetin çeşitli taşlardan oluştuğunu belirtir. Buna göre; birinci cennet beyaz inciden, diğerleri sırasıyla kırmızı yakuttan, yeşil zebercetten, sarı mercandan, beyaz gümüşten, kırmızı altından, misk-i azferden ve lülü-i terden yaratılmıştır (Şentürk, 2017: 387-388). Görüldüğü gibi sarayda yer alan hem ilgili ağaçlara hem de mekânın tasvirinde zikredilen kıymetli taşlara dair ayrıntılar cenneti tasvir eden benzeri temel eserlerdeki ayrıntılarla uygunluk gösterir. Bu nedenle şairler tarafından açıkça

söylenmese dahi ideal mekâna dair unsurlarda bu cennet tasvirinin ağırlıklı etkisi hissedilir. Ancak bu saray görüleceği üzere muhtelif benzetmelerle ve şairlerin muhayyilesindeki bazı kompleks unsurlarla sadece cennet olarak değil, mesnevinin bütünlüklü yapısı içerisinde Yûsuf ile Züleyhâ'nın benzetileni olarak daha farklı bir yapı da arz eder.

### **On Dördüncü veya On Beşinci Yüzyılda Yazılan *Yûsuf ile Züleyhâ* Mesnevilerindeki Saray Tasvirleri**

On dördüncü veya on beşinci yüzyılda yazıldığı düşünülen **Şerîf** (ö. ?) mahlaslı şairin *Kıssa-i Yûsuf 'Aleyhi's-selâm* başlıklı mesnevisinde sözü edilen saray Şeddâd'ın sarayına benzetilir; ancak mekân hakkında ayrıntı verilmez. Şair daha çok duvarlara çizilen resimlerin, mekâna yerleştirilen altından tahtın ve Züleyhâ'nın giyim kuşamı üzerinde durur. Duvar resimlerinde yalnızca Züleyhâ'nın Yûsuf'a bakar vaziyette resmedildiğini belirtir; nitekim ilerleyen beyitlerde Yûsuf'un gözü yukarıdaki bu tasvire ilişir. Yûsuf'un güneşe ve Züleyhâ'nın aya benzetilmesi de ayrıca önemlidir. Bunun ardından Züleyhâ'nın kapıları kapadığını söyleyerek yedi adet kapının ve bu kapıları bekleyen yedi adet hizmetlinin varlığından bahsedilir. Kaçış esnasında da Yûsuf'un yedinci kapının düğümüne uzandığı; ancak çözemediğini belirtilir (Ay, 2015: 176-181, B. 620-672). Kısacası Şerîf'in mesnevisinde mekân, diğer mesnevilerdeki gibi ayrıntılarıyla işlenmez ve Züleyhâ ile Yûsuf'un arasında yaşananlara odaklanılır.

On beşinci yüzyılda yazan Akkoyunlu şairlerden **Ahmedî-i Tebrizî**'nin (ö. ?) *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisinde Züleyhâ'ya saray yapmasını tavsiye eden kişi "hîle-kâr şeytân-ıla hem-niyâz" "bir çarı"dır. Yûsuf ile Züleyhâ'nın sureti birbirlerine sarılı şekilde tasvir edilir, eve ibrişim halılar serilir, incilerle ve altınla müzeyyen altından süslü bir taht yapılır. Bu makamın yedi kapıdan içeri olduğu söylenir. Şair, beyitlerden birinde mekânı Yûsuf'un gözünden "bâğ-ı mey-hûn" olarak nitelendirir. Kısacası Ahmedî-i Tebrizî ilgili mekân hakkında diğerlerinden farklı bir benzetmeye yer verdiği gibi motiflerden arınmış realist bir mekân tasvir eder (Kayık, 2007: 82-86, B. 912-962).

On beşinci yüzyılda yazan **Hatâyî-i Tebrizî**'nin (ö. ?) mesnevisinde dâyenin adı Fârîğ'dir. Eserde, diğer mesnevilerin aksine dâyenin Züleyhâ'ya saray yaptırmasını söylemesi konusunda herhangi bir ifadesi hatta yaptırılan bir saray yoktur. Züleyhâ dâyesiyle dertleşir; dâye de Yûsuf'un yanına giderek Züleyhâ'nın onu yanına çağırıldığını söyler. Bunun ardından evin "yedi eşiği" olduğu, Yûsuf'un içeri girmesinin ardından Züleyhâ'nın her birini kilitlediği belirtilir (Demir, 2006: 181, 183, B. 347, 369-373 vd.) Kısacası eserde mekâna dair hiçbir ayrıntılı tasvir bulunmaz.

On dördüncü yahut on beşinci yüzyılda yazan Şerîf, Ahmedî-i Tebrizî ve Hatâyî-i Tebrizî'nin mesnevilerindeki mekân, ne yukarıda zikrettiğimiz kendinden önceki şairlerin mekân tasvirleri gibi cennetle bağlantılı olarak idealdir ne de aşağıda incelemeye devam edeceğimiz şairlerin tasavvurundaki mekâna benzer. Bu üç şair, Züleyhâ'nın sarayını oldukça sıradan, ayrıntılara yer vermeden, belki de dönemin mimari anlayışıyla bağlantılı normal bir saray olarak ele alır. Bu nedenle mekân, incelememiz çerçevesinde edebî tasvir açısından üzerinde durulacak özelliklere sahip değildir ve bu şairler tarafından edebiyatın malzemesi olarak görülmeyp geri planda tutulmuştur.

### **On Beşinci Yüzyıl ile On Sekizinci Yüzyıl Arasında Kaleme Alınan *Yûsuf ile Züleyhâ* Mesnevilerindeki Saray Tasvirleri**

On beşinci yüzyılda ünlü İran şairi **Molla Câmî**'nin (ö. 898/1492) *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisi kaleme alması, kendi döneminde ve kendinden sonraki devirlerde aynı hikâyeyi kaleme alan pek çok şairi etkilemiş ve bu durum Türk edebiyatındaki *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevileri için de kırılma noktası olmuştur. Molla Câmî'nin gerek kutsal kitaplara gerek sözlü anlatılara gerekse kendi orijinal muhayyilesine dayalı anlatımı kompleks bir yapı arz ederek diğer şairlerin de bu kaynaktan beslenmesine olanak sağlamıştır. Bu nedenle Molla Câmî'nin eserine nazire olarak yazılan mesnevilerde yer verilen çeşitli olaylarda ve motiflerde Molla Câmî'nin etkisini görmek mümkündür. Bununla birlikte daha önceki mesnevilerin merkezini ağırlıklı olarak Yakub ve Yûsuf arasındaki baba-oğul ilişkisi teşkil ediyorken Molla Câmî ile birlikte

Yakub'un eser içerisindeki etkisi geri plana çekilmiş ve Züleyhâ ön plana çıkarılarak merkeze Yûsuf ile Züleyhâ arasındaki ilişki yerleştirilmiştir.

Molla Câmî'nin eserinde de dâye İrem Bağ'ına benzer bir bina yapılmasını söyler. Son derece hünerli, hendese ve resimde tecrübeli, rasat kanunlarına vâkıf, Macesti ve Öklidis'ten haberdar bir sanatkâr bulunur. Bu sanatkâr, altınla sıvanmış, yerleri mermer döşeli, kapıları abanos ve fildişinden bir saray inşa eder (Tarlan, 2003: 92-93, B. 2205, 2213-2215, 2227).

*Birbirinden geçilir yedi evin (heft evreng), Büyükkayı yıldızı gibi, zamanede benzeri yoktu. Herbiri cilâlı, sâfi ve güzel, ayrı renkli, ayrı taştan yapılmıştı. Yedinci evde, yedinci felek gibi –ki, o her nakış ve renkten mahrumdur–, elmas kakmalı kırk altın sütun yükseltip üzerini vahşi hayvan ve kuş resimleriyle süsledi. Her sütunun ayağına, göbeğinde en nefis misk bulunan altından bir ceylan yapmıştı. Büyük ve geniş sahası, elmas kakmalı kuyruklarıyla gurur içinde dolaşan altın tavuslarla dolu idi. Ortada bir ağaç yükseliyordu ki, benzeri görülmemişti. Gövdesi ham gümüştten, dalları altından, yaprakları da firuzeden yapılmıştı. Her dalında, zümrüt kanatlı, lâ'l gagalı kuşlar uyuyordu. Allah için, bu öyle yeşil ve taravetli bir ağaç idi ki, üzerinden sonbahar rüzgârı esemezdi (Tarlan, 2003: 93, B. 2228-2237).*

On beşinci yüzyılın en önemli mesnevi şairlerinden **Hamdullah Hamdî** (ö. 909/1503), *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisini Molla Câmî'ye nazire olarak kaleme alan şairlerden biridir. Molla Câmî'nin yanında Firdevsî'ye ait olduğu söylenen yahut ona atfedilen *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisi ve İbn Abbas gibi isimlerden aktarılan rivayetler de kaynakları arasındadır. Bununla birlikte mesnevi sahasında şöhret kazanmış bir şair olarak Türk edebiyatındaki en güzel *Yûsuf ile Züleyhâ* hikâyesini yazarların başında gelir ve kendisinden sonra aynı konuda yazan Kemalpaşazâde ve Taşlıcalı Yahyâ Beg'i de etkilemiştir. Hamdullah Hamdî'nin çizdiği saray tasvirindeki bütün ayrıntılarda Molla Câmî'nin etkisi fazlasıyla hissedilir. Hamdullah Hamdî, ilgili bölümün başlığında sarayın dâye tarafından yapıldığını belirtir ve inşa için bulunan mimarın, tıpkı Molla Câmî'nin bahsettiği gibi pek çok ilim sahasında fazlasıyla mahir olduğunu söyler. Dikkat çeken noktalardan biri; şairin, ilgili bölümün başlangıcında Atlas

ve Zuhâl üzerinden astronomiye ait terimlere yer vermesidir. Sarayın sofası İrem Bahçesi'ne benzer. Yerleri mermerden, tavan levhası kırmızı lâlden, avlusu yüksek sırcadan, kapısı siyah abanozdan, fildişinden ve yüzük taşındandır. Duvarları altınlı levhalarla kaplıdır. Saray, birbiri içine geçmiş yedi cennete benzeyen yedi evden oluşur ve hepsinin de kerpiçleri altındandır. Her ev birbirinden güzel ve birbirinden farklı renktedir. Bu hâliyle Frenk diyarının puthanelerine benzer. Züleyhâ ile Yûsuf birinci kapıdan geçer. Züleyhâ, ilk üç odada Yûsuf'u içinde bulunduğu psikolojik durumdan haberdar eder, girdikleri odaların kapılarını kilitleyerek pek çok kez dil döker. Şair, Molla Câmî'nin yaptığı gibi anlatımda üçüncü odadan yedinci odaya geçer. Burayı feleğin yedinci dairesine benzetir ve Câmî gibi kakuma teşbih ederek renksiz ve nakışsız olduğunu söyler. Çatısının üzerine Atlas'ın, padişahın gözünün ve asesin ayağının ulaşmadığını belirtir. Buraya altından kırk servi dikilir ve başları üzerine lâl ayaklı sülünler yerleştirilir. Her sütunun ayağına altından ve göbeklerinde misk olan ceylanlar konulur. Avluda, kanatları mücevher ve inciyle dolu, altınla süslenmiş tavuslar vardır. Nakkaşlar bu odaya göze hoş görünen pek çok kuş ve vahşi hayvan tasviri çizer. Avlunun ortasına Sidretü'l-müntehâ'dan da üstün bir ağaç diktikleri ifade edilir. Sapları güzeller gibi gümüşten, dalları altından ve yaprakları firuzedendir. Her dalına ayakları lâlden ve gagaları zümrütten kuşlar kondurulur. Yedinci odanın her tarafına Yûsuf ile Züleyhâ'nın yakın temasını konu edinen resimler çizilir. Bu evin şeref noktasında sekiz cennetin misali olduğu belirtilir. Molla Câmî'nin eserinde bahsedildiği gibi Hamdullah Hamdî de bu odada kimsenin bulunmadığını, Yûsuf ile Züleyhâ'nın baş başa olduklarını vurgular. Yûsuf burada Züleyhâ'yla birlikte bir döşekte sarılırken resmedildiğini, odada Züleyhâ'ya ait putların bulunduğunu görür ve kaçmaya başlar. Bu esnada her kapı olağanüstü şekilde parmağı vesilesiyle açılır ve nihayet kaçış esnasında da cennet ahusuna benzetilir. (Öztürk, 2001: 133-141, B. 4270-4547).

On beşinci yüzyıl şairlerinden Çâkerî'nin (ö. 900/1495'ten sonra) mesnevisinde Zerrîn-dest adında rasat kurallarına fazlasıyla hâkim üstat bir nakkaş bulunur. Şair, bu üstadı felekle bağlantılı olarak anar. Molla Câmî ve Hamdullah Hamdî gibi rasat ayrıntısına yer vermesi bu ayrıntının gökyüzüyle ilişkili olması bakımından önemlidir. Nitekim bu sayede inşa edilecek mekânın bununla bağlantılı olduğunu önceden

sezdirir. Bu konuda Molla Câmî ile Hamdullah Hamdî'nin takipçisi olduğunu gösterir. Nakkaşın yaptığı tasvirlerin fazlasıyla gerçekçi olduğunu vurgulayarak bunlara örnekler getirir. Tavanı gökyüzüne ulaşan ve birbiri içine geçmiş yedi evden oluşan saray, altınla; yerleri ise zümrütle döşenir. Her birinin tavanı ve duvarları süslenir. Yedinci ev, yedinci felek gibidir. Buradaki her sütun altın ve gümüştedir, lâl ve mücevherlerle süslenmiştir ve her birinin altında mekâna misk kokusu yayan altından ahular bulunur. Duvarlara hatlar yazılır, vahşi hayvaların ve kuşların tasviri yapılır, sofası altından kuyrukları parlak mücevherden yapılma tavuskuşlarıyla süslenir. Diğer eserlerde karşılaştığımız kıymetli taşlardan oluşan ağaç bu eserde de görülür. Çâkerî, kimsenin buna benzer bir ağaç görmediğini söyler ve ağacın her vakit yeşil ve canlı olduğunu belirtir. Duvarlara Yûsuf ile Züleyhâ'nın birbirlerine sarılmış vaziyetteki tasvirleri çizilir. Kasrın tavanı, ayın ve güneşin mesken edindiği feleğe, Yûsuf ile Züleyhâ ise bu feleğin içindeki güneşe ve aya benzer. Her yerde bunların tasviri vardır. Mesnevide Yûsuf ile Züleyhâ'nın bir odadan diğerine geçtikleri, her oda değişikliğinde Züleyhâ'nın ilgili odanın kapısını kilitlediği belirtilir. Anlatıda üçüncü odadan yedinci odaya geçilir. Züleyhâ yedinci odanın kapısına demirden bir kilit vurur. Bu odanın yabancılardan uzak olduğunu belirterek ikisinin yalnız kaldıklarını vurgular. Züleyhâ tahtına oturur ve Yûsuf'a dil döker; etrafı seyreden Yûsuf, birbirlerinin tasvirlerini görür (Harmancı ve Tanrıbuyurdu, 2012: 463-489, B. 2356-2515).

On altıncı yüzyılın çok yönlü önemli simalarından **Kemalpaşazâde**'nin (ö. 940/1534) mesnevisinde dâye, mimarlar tarafından "cennet gibi bir kaşr" yapılmasını tavsiye eder. Bir sonraki beyitte Züleyhâ, bu ifadeyle bağlantılı olarak dâyenin ağzından huri olarak nitelendirilir; ancak mekân özelindeki cennet teşbihi çok yüzeysel kalır. Kemalpaşazâde'nin üzerinde durduğu asıl benzetme felek ve feleğe ait unsurlar üzerinden ilerler. Züleyhâ, sarayın yapılması için üstat bir mimar bulunmasını söyler ve aramalar neticesinde "hem nakkâş u hem üstâd-ı bennâ" bir "mühendis" bulunur. Bu mimarın "hırmen-i eflâki" köşe bucak bildiği, yaptığı işlerin gerçeklerinden ayırt edilemeyecek kadar canlı olduğu söylenir. Dikkat çeken unsurlardan biri de mimarın emrine verilen işçilerin vasıflarıdır. Kehkeşan yani Samanyolu, Boğa burcunun yardımıyla felek arazisinden saman taşır; yeryüzü ve gökyüzü

öküzü çift koşulup cihan çiftçisi bedava çalışır; gümüşten bir yaygı döşenir. Duvarlardaki tuğlalar baştan başa altın ve gümüştedir; sıvası gül suyuyla yoğrulmuştur. Felekler toprağı elekle eler ve taşları ayıklayıp geriye seyyarelerin dışındaki yıldızlar kalır. Bu yıldızlar eleğin içinde kalan ufak taşlar gibidir ve sayılamayacak kadar çoktur. Mimar, gece gündüz bir ay boyunca durmadan çalışır. Birbiri içinde “felek t̄ağı” gibi yedi kubbe ve ev yapar. Birbirinden süslü ve güzel bu kubbelerin kiminin rengi kırmızı kimininki yeşildir. Bu yedi ev “heft-evreng” kelimesiyle göğün yedi katına teşbih edilir. Birbiri içine yapılan ve hiçbir eksiği bulunmayan bu yedi oda felek kubbeleri tarafından da takdir edilir. Eşiği güneş ve ayın secdegâhı, kapısı dokuz feleğin sığınağıdır. Kemalpaşazâde, felek tasavvuru içerisinde kimi ayrıntılara yer vermeye devam eder. Yedinci evin içindeki her direk gümüşten bir servidir ve üstlerine lâlden sülünler konulur. Mekânın ortasına altından bir tavus yapılır, ortama hoş koku vermesi için içi müşk ve anberle doldurulur ve kanatları çeşitli mücevherlerle süslenir. Mücevherlerle müzeyyen kuyruğunu kibirle sallar ve salındıkça etrafına inciler saçır. Vasfedilemeyecek kadar güzel, billurdan bir havuz yapılır; önünde, içine hasta olarak girilse sağ olarak çıkılacak kadar güzel, hiçbir zaman solmayan, daima yeşil cennete benzeyen, çiçekleri değerli taşlardan oluşan bir bahçe düzenlenir. Bu bahçenin içerisine teni cevahirle süslenmiş, gözleri ateş gibi parlak, göbeğinden misk saçan bir ahu yerleştirilir. Sidre’den üstün ve Tûbâ ile benzerlik gösteren bir ağaç bu ahuya gölgelik eder. Lâlden ve inciden çiçekler açan bu ağacın yaprakları firuzeden, sapları gümüşten ve yeşil dalları zümrüttendir. Gagaları altından, kanatları lâlden kuşlar bu ağacın budaklarına konar. Vahşi hayvanlar insandan kaçmaz, kuşlar tuzağa yakalanmaz. Bahçenin içine suyu tatlı ve gül suyuna benzeyen bir ırmak akıtılır. Etrafındaki yemyeşil bahçe zebercet gibidir. İrmağın içi kum ve çakıl taşları yerine şahlara yaraşır iri inciler ve kızıl lâllerle doludur. Yapılan sarayın insan mahsulü olamayacağıının, ancak Allah’ın sanatıyla ortaya çıkarılabileceğinin belirtilmesi dikkat çekicidir. Kemalpaşazâde bundan sonra ayrı başlıklar ve bölümler altında her bir odadaki Yûsuf ile Züleyhâ tasvirlerinin içeriğine dair bilgiler verir. Üçüncü ve yedinci odanın tasvirini yaptığı iki beyitte Yûsuf ile Züleyhâ’yı felek tasavvuru içerisinde zikreder. İnşa edilen saray ve sarayın süslemeleri ile duvarlarına yapılan tasvirler

aslında Züleyhâ'nın iç dünyasının bir yansımasıdır (Demirel, 2004: 154-158, B. 4722-4874).

On altıncı yüzyılda Molla Câmî ve Hamdullah Hamdî'nin mesnevilerine nazire olarak *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisi kaleme alan şairlerden biri de **Abdurrahmân Gubârî**'dir (ö. 974/1566). Dâyenin tavsiyesiyle Yûsuf'a bir oyun düzenlenir ve nâmı "Naqş-bend-i hayâl" olan nakkaş devreye girer. Gubârî'nin eserinde ilgili mekân Züleyhâ'ya ait bir puthane olarak zikredilir. Bu mekânın iç içe yedi evin yedincisi olduğu söylenir. İlgili nakkaş bu mekânı felek içerisindeki güneş ve ay benzetmesi üzerinden Yûsuf ile Züleyhâ'nın birbirine sarıldıklarını gösteren tasvirlerle bezeyer. Bu yedinci ev "nigâr-hâne-i Çîn"e teşbih edilir ve buranın tasvirlerle güzelleşen bir mekân olduğu söylenir. Rengârenk döşemelerle döşendiği, güllerle dolu gülbağçesine benzediği, yeni açmış her gülün üzerinde bir bülbülün bulunduğu belirtilir. Yûsuf kapılardan girdikten sonra kapılar hizmetliler tarafından kilitlenir; kaçtığı sırada çekmesiyle kolayca açılır (Aktaş, 2006: 155-156, 164, B. 1305, 1315-1316, 1319, 1421-1422).

On altıncı yüzyıl şairlerinden **Taşlıcalı Yahyâ Beg**'in (ö. 990/1582) mesnevisinde sarayın benzetildiği unsur ilgili bölümün başlığında doğrudan belirtilir. Yahyâ Beg, mekâna dair teşbihini diğer şairlerden farklı olarak üstü kapalı şekilde vermek yerine açıkça belirtmeyi ve bir nevi sır perdesini kendisi aralamayı tercih eder. Doğrudan doğruya mekânı ilgili bölümün başlığında feleğe teşbih eder: "Zelîhâ Yûsufuñ beyt-i vücûdına gün gibi duhûl ü hulûl idüp vişâline vâsıtâ ve râbiṭâ olmağ için *mânend-i sipîhr-i bülend yedi hâne binâ* itdügidür". Dâye, Züleyhâ'ya saray yaptırmasını söyler ve bir "mi'mâr-ı kâmil" bulunur. Yaptırılan saray şair tarafından ilgili bölümün kimi beyitlerinde de açıkça feleğe teşbih edilir. Periye benzetilen Züleyhâ'ya felek gibi iç içe geçmiş, göğün katlarına benzeyen, her biri birbirinden üstün yedi ev yapılıdır. Taşlıcalı Yahyâ Beg bunun ardından her bir eve bir bölüm hasrederek bu bölümleri başlıklarla birbirinden ayırır ve Yûsuf ile Züleyhâ'nın ilgili odalarda neler yaptıklarından bahseder. Züleyhâ her bir odada Yûsuf'a ayrı ayrı yalvarsa da Yûsuf, Züleyhâ'ya tavsiyeler vererek onu reddeder. Bu reddetme bir sonraki odaya girmelerine kapı aralar. Girdikleri oda sayısı arttıkça bu oda sayılarıyla paralel olarak Züleyhâ'nın perişanlığı da



bir o kadar artar. İlk ev “sırça sarây” olarak nitelendirilir. Züleyhâ’nın yanağının aksi ile kapıların ve duvarların lâl ve mercana döndüğü, odanın kapısının ve duvarının saf ve parlak olduğu söylenir. Yûsuf ikinci odada etrafa baktığında evin “dil-i ‘âşık gibi” “mücellâ” olduğunu görür. Üçüncü odanın ilk beyitinde güneş ve asuman kelimeleriyle ilgili teşbih açık edilir. Züleyhâ’nın, güneşe benzetilen Yûsuf ile evden eve gezdiği ve üçüncü “âsumâna” ulaştıkları belirtilir. Züleyhâ burada Yûsuf’a “sipihri-‘izzetüñ tâbende mâh” şeklinde hitap eder. Yahyâ Beg, odayı cennete, bunları ise Rıdvan ile huriye benzetir. Bu ev de “mücellâ”dır. Hümaya benzetilen Yûsuf burada da ele geçirilemez. Ardından duvarları ayna gibi olan ve çeşitli suretleri gösteren dördüncü, sonrasında da beşinci odaya girilir. Bölümün ilk beyitinde oda “beşinci bürc” olarak nitelendirilir. Her bir tarafta Yûsuf ile Züleyhâ’nın aksi görülür. Züleyhâ beşinci odada da muradını alamayınca altıncı odaya geçilir. Bu bölümde de yine ikisi feleğe ait unsurlara teşbih edilir. Züleyhâ’nın güneş olarak nitelendirilen Yûsuf’a yapışıp kalması, “sipihriñ dâmenine” yapışan “mâh” üzerinden teşbih unsuru olarak zikredilir. Züleyhâ’nın döktüğü gözyaşları Ülker takımyıldızındaki yıldızlara benzetilir. Yine “mücellâ hâne” içinde Yûsuf ile Züleyhâ’nın aksi görünür. Yûsuf, Züleyhâ’ya kendisini toparlaması için tasviyelerde bulunur ve Züleyhâ bu odada da muvaffak olamayınca diğer odaların hepsinden üstün olduğu belirtilen yedinci odaya geçilir. Bu odada Züleyhâ’nın mücevherlerle süslenmiş taptığı birkaç put vardır. Züleyhâ’nın bu putlara meyli ortaya çıkınca Yûsuf, bir an Züleyhâ’ya “mâyil” olsa da güneşin ufuktan çekilmesi gibi onun kucağından çabucak çekilir ve geldiği “bürücü” kat ederek geri döner. Ardından kilitlenmiş kapıların hepsi bir bir açılır ve Yûsuf bu odalardan kaçır. Kaçışı yine güneş teşbihi üzerinden anlatılır. Bu kaçış sayesinde hıyanetten uzaklaşmış ve ruhu yedi cehenneme gitmekten kurtulmuştur (Çavuşoğlu, 1979: 124-125, 127, 129, 131-134, B. 3566, 3560, 3575-3577, 3618, 3677, 3679, 3687, 3738, 3769, 3771, 3790, 3817-3818, 3825-3826).

On altıncı yüzyılda Latîfî’nin övgüyle bahsettiği, Molla Camî’nin eserinden etkilenerek *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisi kaleme alan şairlerden bir diğeri de **Yûsuf Can** yahut **Ziyâî** mahlaslı **Yûsuf Çelebi**’dir (ö. ?). Dâye, Züleyhâ’ya verdiği akılla ve Züleyhâ’nın işaretiyle üstat nakkaşlar tarafından kusursuz bir saray ve içerisinde ikisinin tasvirlerini yaptırabileceğini söyler. Züleyhâ hazinesini açarak malını bu saray için

sarf eder. Dâye pek çok mühendis getirir. Bunların arasında oldukça mahir, rasat kurallarına hakim fazlasıyla akıllı bir “üstâd-ı naqqâş” da vardır. Yaptığı her şeyi gerçeğinden ayırmanın imkanı yoktur. Şair, özellikle yapılan kubbeleri ve sarayı felek teşbihi üzerinden birbiri içine geçmiş yedi ev şeklinde nitelendirir ve sarayı aynı zamanda cennete benzetir. Yedinci köşkün ise “çerh-i mînâ” tamlamasıyla hepsinden üstün olduğunu söyler. Burada çeşitli şekillerle ve suretlerle süslü kırk sütun bulunduğunu, altına benzeyen her sütunun altında misk kokulu ceylanların tasvir edildiğini, orta yerde tavusların dolaştığını belirtir. Bu bahçenin içerisinde benzeri görülmemiş bir ağaç bulunduğunu, budaklarının saf altın ve gümüşten, yapraklarının yeşil firuzeden oluştuğunu söyler. Dallarına zümrüt kanatlı, altın gerdanlıkları kuşların konduğunu, ağacın sonbahar rüzgarından etkilenmediğini, yani daima yeşil kaldığını ifade eder. Bu odada Yûsuf ile Züleyhâ’nın çeşitli tasvirlerinin yapıldığını aktarır. Yapılan tasvirlerle bu yedinci odanın cennet bağlarına döndüğünü belirtir. Züleyhâ, yerleri renkli ipeklerle döşetir ve odanın yüksekçe bir yerine altından bir taht yerleştirir. Yûsuf’un saraya davet edilmesinin ardından Züleyhâ her bir odada kapıları kilitleyerek Yûsuf’a dil döker. Ziyâî Yûsuf, ilk üç odadan sonra Züleyhâ’nın altı oda boyunca amacına ulaşamadığı belirtir ve yedinci odada yaşananları ayrı bir başlık altında anlatmaya başlar. Züleyhâ bu odayı “büthâne” olarak nitelendirir. Burada kimsenin olmadığını, baş başa kaldıklarını aktarır. Ziyâî Yûsuf ise burayı Rıdvan cennetine, Züleyhâ ile Yûsuf’u ise huri ve gılmana teşbih eder. Bölümün sonunda Yûsuf, Züleyhâ’ya odadaki perdenin arkasında ne olduğunu sorunca Züleyhâ, teni altından, gözleri mücevherden, içi müşk ve anberle dolu bir putu olduğunu, her saat buna taptığını, burayı gözden irak olmaması için puta makam ettiğini söyler. Bunu öğrenen Yûsuf kaçmaya başlar, odaların kapıları parmağının işaretleriyle bir bir açılır ve dışarı çıkar. Şair, bu bölümde odalara dair ayrıntılı tasvirden ziyade Züleyhâ’ya, Züleyhâ’nın psikolojisine, Yûsuf’a ve ikisinin arasındaki ilişki ile diyaloga odaklanır. Ancak gelenekten gelen motifleri yüzeysel de olsa eserine katmaktan geri durmaz (Gökcan, 2015: 346, 348-349, 351, 357-361, 371-373, B. 2792, 2800, 2821, 2822-2829, 2857, 2950-2985, 2994, 2998-2999, 3004, 3141-3176).

İncelememizde yer verilecek son mesnevi on sekizinci yüzyıl şairlerinden **Ahmedî-i Âmidî**'nin (ö. 1174/1761) *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisidir. Bu eserde de Züleyhâ'ya akıl veren kişi dâyedir. Diğerlerinden farklı olarak Ahmedî'nin belirttiğine göre Züleyhâ'nın bir puthanesi vardır. Beş kapıdan geçilerek girilen ve "neket-hâne" olarak adlandırılan, içinde mücevherden yapılmış putu olan bir oda bulunmaktadır. Dâye bu evi gezer, beğenir ve bir nakkaş bulunmasını söyler. Nakkaşla beraber "neket-hâne" olarak nitelendirilen odanın içine girer ve bu odaya birbirine sarılan iki kişinin tasvirinin çizilmesini ister. Nakkaş çizeceği kişileri görmeyi diler. Züleyhâ ve Yûsuf nakkaşa gösterilir. Nakkaş bunların "nakkaş-ı ezel" tarafından "yazıldığını", bunları tam anlamıyla tasvir etmenin mümkün olmadığını; ancak benzerlerini çizebileceğini, çizdiklerine de kefil olmayacağını belirtir. Yûsuf'un kaçışı esnasında kapıların sayısına dair herhangi bir şey söylenmez. Cebrail'in öncesinden kapıları açtığı, Yûsuf'un da açık kapılardan kaçtığı belirtilir. Ahmedî'nin mekân tasviri diğer şairlerden oldukça farklıdır. Mekânın bir puthane olduğunu söyleyerek dünyevî ve realist bir bina inşa eder (Yapıcı, 2006: 142-145, 157, B. 846-869, 971).

### **Değerlendirme**

On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda yazılmış eserlerde mekânın ortasında veya sarayın bahçesinde yer alan üstün özellikteki birden fazla ağacın bütün özelliklerinin on beşinci yüzyıl ve sonrasında yazılan mesnevilerde muhafaza edilerek tek bir kompleks ağaç hâline getirildiği görülür. Câmî'nin mesnevisinde gümüşten gövdesiyle, altından dallarıyla ve firuzeden yapraklarıyla karşımıza çıkan her daim yeşil ve kurumayan ağaç ile bu ağacın dallarına konan zümrüt kanatlı, lâl gagalı kuşlar ve salınan tavuslar daha önce zikrettiğimiz güneş ağacıyla uygunluk gösterirken, bunların yanında incelediğimiz eserler arasında Molla Câmî'yle birlikte on beşinci yüzyılda orijinal olarak kabul edebileceğimiz ağırlıklı bir "yedinci felek" tasavvuru ortaya çıkar. Bu tasavvur İslâm kozmolojisindeki birbiri içerisine geçmiş yedi felek tasavvuruyla bağlantılı olarak yedi odalı sarayın feleklere teşbih edilmesine ve bunlara dair unsurlarla donatılmasına olanak sağlar. Bunun yanında tespitlerimize göre ilk defa Molla Câmî'nin mesnevisiyle

birlikte sarayı yapacak mimarın aynı zamanda “rasat kurallarına hâkim” olduğu yönünde bir ayrıntı anlatıya dâhil edilir. Sonrasında gelen Hamdullah Hamdî ve diğer on altıncı yüzyıl şairleri de eserlerinde bu ayrıntıya yer verir. Bu ise sarayın felek teşbihiyle bağlantılı kurgulanmasıyla, mimarın feleğe dair unsurları bilinçli ve profesyonel olarak saraya ekleyecek olmasıyla ilgilidir. Felek teşbihine dair bu anlatı genişlemesinin nedeni metinde yahut metne yön veren ana karakterlerde var olan bazı arketipsel unsurlara dayalıdır. Bunun nedeni ileride görülebileceği gibi doğrudan doğruya Yûsuf’un kimliğiyle bağlantılıdır.

Molla Câmî’nin yedi evin her birinin “cilâlı, sâfi ve güzel, ayrı renkli, ayrı taştan” yapıldığını belirtmesi cennet ve buna ek olarak felek tasavvuruyla ilgilidir. Nitekim *Acâ’ibü’l-mahlûkât* türü ansiklopedik eserlerde ve İslâm kozmolojisine dair kitaplarda gökyüzünün her bir katının daha önce bahsedilen cennet tasavvuru gibi farklı türdeki taşlarla kaplı olduğu belirtilir. Bu inanışın sonradan ortaya çıkmadığını, kökeninin milattan önceki yıllara kadar gittiğini, Sumer metinlerinde dahi böyle bir tasavvurun bulunduğunu söylemek gerekir. Osmanlı dünyasında, yazıldığı günden itibaren yüzyıllar boyunca sürekli okunan Ahmed Bîcân, *Envârü’l-âşıkîn* adlı eserinde birinci göğün yeşil zebercetten ve diğerlerinin sırasıyla sarı yakuttan, kırmızı yakuttan, ak gümüşten, kırmızı altından, ak inciden ve açık nurdan; *Acâ’ibü’l-mahlûkât* ise dünya göğünün su dalgasından, ikinci göğün ak mermerden ve diğerlerinin sırasıyla demirden, bakırdan, gümüşten, altından ve kırmızı yakuttan olduğunu aktarır (Uğur, 2019: 23; Sarıkaya, 2019: 129-130). Kısacası Câmî’nin odalara dair belirttiği her bir farklı renk, gökyüzünün farklı katlarını sembolize eder. Bu noktada farklı renkte değerli taşlardan oluştuğuna inanılan cennet bahçeleri tasavvuru ile farklı renkte değerli taşlardan oluştuğu düşünülen felek katları tasavvuru da birbiriyle paralellik arz eder. Câmî’nin bunun ardından elmas kakmalı kırk altın sütundan<sup>16</sup> bahsetmesi yedinci kat feleğin üstündeki Kürsi adlı sekizinci katı

<sup>16</sup> Kırk sayısının Şeyyad Hamza ve Süle Fakih’in eserinde de karşımıza çıktığını ve gökyüzüyle ilgili olup ayın yirmi sekiz menzili ve on iki burçla bağlantılı olduğunu tekrar hatırlatalım. Şeyyad Hamza ve Süle Fakih bu sayıyı kırk direk tasavvuru içerisinde gökyüzü bağlamında açıkça zikretmese de Molla Câmî’nin felek tasavvuru içerisinde zikretmesi önemlidir ve kırk direk ile gökyüzü bağlantısını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

çağırıştırır. Yedinci evin üzerini tasvir ederken vahşi hayvan ve kuş resimleriyle süslediğini söylemesi dikkat çekicidir. Kürsi adlı sekizinci katın çeşitli hayvanlara teşbih edilen takımyıldızların yani burçların bulunduğu kat olması bu üstü kapalı ifadesine açıklık kazandırır. Bahsettiği vahşi hayvanlar ve kuşlar Koç, Boğa, Oğlak, Yengeç, Akrep, Aslan vs. gibi burçların ve Aquila (Kartal) ve Cygnus (Kuğu) gibi diğer takımyıldızların birer karşılığıdır. Felek tasavvuru dairesinde düşündüğümüzde Câmî'nin bahsettiği olağanüstü ağaç, daha önce bahsettiğimiz ağacının yanında yedinci feleğin ötesindeki sınırda olduğuna inanılan Sidretü'l-müntehâ adlı ağaç olarak da yorumlanabilir. Câmî'nin, Züleyhâ'nın sarayı bağlamında eserinde yer verdiği bu üstü kapalı kompleks felek tasavvuru kendinden sonraki şairleri de etkilemiştir.

Hamdullah Hamdî'nin oda tasviri Molla Câmî'nin de etkisiyle cennet ve felek arasında konumlanır. Çeşitli benzetmelerle her ikisinden de özellikler taşır. Gelenekteki cennet teşbihi bir kenara bırakılmaz ve buna benzetme unsuru olarak yer vermeye devam edilir; ancak bu tasavvurun yanına bir de felek tasavvuru eklenir. Bu sayede mekân, cennet ve felek benzetmeleriyle daha da edebîleştirilir. İslâm kozmolojisinde cennetin gökyüzünde bulunduğu dair inanış da aslında bu iki benzetme unsurunu birleştirir. Bunun yanında diğer eserlerden farklı olarak dikkat çeken iki unsur kırk direğin kırk serviye, direklerin dibindeki atların ise ceylanlara dönüşmesidir. Ancak bu durum, aynı motifin muadili sembollerle zikredilmesinden başka bir şey değildir. Yani sembolik manada kırk direk kırk serviye aynılık gösterdiği gibi güneşin sembolü olmaları hasebiyle ceylanlar da atlara denktir. Yine Ziyâî Yûsuf Çelebi'nin eserinde de yedinci odadaki kırk sütundan ve altlarındaki altından ceylanlardan bahsedilmesi, bahçedeki ağacın değerli taşlardan oluştuğunun ve daima yeşil kaldığının belirtilmesi bu sembolik motiflerle ilgilidir. Hamdullah Hamdî'nin mesnevisindeki Sidretü'l-müntehâ ile bağlantılı ağaç da Molla Câmî'nin eserindeki ağaca dair yorumumuzla ilgilidir. Molla Câmî'nin oda tasavvuru üzerine geliştirdiğimiz yorumlarımızın ve sembol okumalarının tamamı Hamdullah Hamdî'nin mesnevisindeki ilgili bölüm için de geçerlidir. Sarayın, Molla Câmî'nin etkisiyle Anadolu sahasında Hamdullah Hamdî'den itibaren şairler tarafından felek tasavvuru içerisinde değerlendirilmeye başlandığı

görülür. Bu dönemden sonra cennet teşbihine yer verilmekle birlikte ondan ziyade felek tasavvurunun ön plana çıktığı dikkat çeker.

Çâkerî'nin mesnevisinde yedinci odada sütunların olduğunun ve altlarında ahuların, vahşi hayvanların ve kuşların bulunduğu, burada bulunan ağacın daima yeşil ve canlı olduğunun söylenmesi, sarayın altınla kaplandığının, yerlerinin zümrütle döşendiğinin belirtilmesi ve bu özelliklerin Yûsuf'un güneşe, Züleyhâ'nın ise aya teşbihiyle tamamlanması mekânın felek olarak tasarlanmasından ve buradaki ağacın kozmik güneş ağacı olarak kurgulanmasından başka bir şey değildir. Ağacın her vakit yeşil kaldığı yönündeki ifadesi, daha önce zikrettiğimiz *İncil*'in Vahiy bölümünde de zikredilen ağaçla da bağlantılı olduğunu gösterir.

Kemalpaşazâde yedinci odadaki direklerin sayısını vermez; ancak benzer şekilde her bir direğin gümüşten bir servi olduğunu söyler. Câmî'nin ve Hamdullah Hamdî'nin de bahsettiği ağacın ise Sidre'den üstün, Tûbâ ağacına benzeyen bir ağaç olduğunu, yapraklarının ve çiçeklerinin değerli taşlardan oluştuğunu ve içerisinde bulunduğu bahçenin hiçbir zaman solmadığını, her vakit yeşil kaldığını, çiçeklerinin değerli taşlardan olduğunu aktarır. Diğerlerine göre tasvirini çeşitlendirdiği bu ağaç ve bahçe yine kozmik özellikler gösterir. Kemalpaşazâde'nin tasvir ettiği bu bahçe ve bahçeye dair verdiği ayrıntılar aynı zamanda cennet bahçesi tasavvuru üzerinden de ilerler. Örneğin, Kemalpaşazâde'nin bahçedeki ırmağın içinde çakıl taşı yerine incilerin bulunduğunu söylemesi Kisâ'î'nin, *Kısas-ı Enbiyâ*'sında cennet bahçesi ve cennet ırmakları hakkında verdiği bilgilerle uygunluk gösterir. Kisâ'î'ye göre cennette Kevser, Kâfun, Tesnîm, Selsebil, Rahîk ve Rahmet adlı altı büyük nehir bulunmaktadır ve bu nehirlerin içindeki taşlar incidendir (Muhammed ibn 'Abd Allâh al-Kisâ'î, 1978: 16-17). Bunun yanında Kemalpaşazâde bahçe içerisinde billurdan bir havuz olduğunu, bahçeye bir ırmak akıtıldığını söyler. Bu tasavvurun kökeni de milattan önceki yıllara kadar uzanır. Sumer dönemi tapınaklarının bahçelerinde tanrı Temmuz'u ve ölümsüzlüğü sembolize eden servi yahut sedir ağaçlarının yanında muhakkak âb-ı hayâtî (hayat suyunu) temsilen bir su kaynağı yahut havuz yer alır. Bahçede, vahşi hayvanların insandan kaçmadığını ve kuşların tuzığa yakalanmadığını söylemesi ise ilk

örneklerini *Tevrat*'ta bulduğumuz ideal düzenin bir başka ifadesidir.<sup>17</sup> Bu ideal düzen yeryüzünde hiçbir zaman sağlanamayacağı için doğrudan doğruya gökyüzüyle ilgilidir. Nitekim tespit edebildiğimiz en eski örneklerine Sumer döneminde ulaştığımız takımyıldızlara ve takımyıldızların oluşturduğu mitik hikâyelere göre bu düzen yalnızca gökyüzünde sağlanabilir. Dünya yaşantısında birbiriyle anlaşması mümkün olmayan her biri farklı yapıdaki bir hayvanı veya Orion gibi insanı temsil eden takımyıldızlar bin yıllar boyunca belli bir sistem, ideal bir düzen ve uyum içerisinde bir arada varlıklarını sürdürür. Bu nedenle Kemalpaşazâde'nin edebî bir dille aktardığı ve felek tasavvuru üzerinden kurguladığı mekân, bir nevi kurt ile kuzunun dostça geçinmesi gibi bu yönüyle de gökyüzünün özelliklerini aksettirir.

Peki, buraya kadar yapılan incelemelerde özellikle Molla Câmî'nin mesnevisinin ardından bu eseri örnek alarak *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevisi kaleme alan şairlerin ilgili sarayı felek tasavvuru içerisinde değerlendirmelerinin ve özellikle Yûsuf'u güneşe teşbih etmelerinin nedeni nedir? Bu sorunun cevabını burada kısaca verecek ve konuyu daha etraflı şekilde incelemeyi başka bir makaleye bırakacağım. Bu tasavvur, Hz. Yûsuf'un kutsal kitaplardan bağımsız olarak çeşitli anlatılarla şekillenen kimliğiyle ve muhtelif özellikleriyle ilgilidir. Nitekim bir kez daha tekrar edecek olursak Kugel'in ifadesiyle "metinde var olan bir şey" mekânın felek tasavvuru içerisinde ele alınmasına ve Yûsuf'un güneşe teşbih edilmesine sebebiyet verir. Bu durum ise Alfred Jeremias, William F. Albright, W. E. Staples, Robert Graves ve Raphael Patai gibi araştırmacılar tarafından belirtildiği şekilde Yûsuf'un Temmuz gibi bitki ve aynı zamanda sonraki dönemlerin güneş tanrılarıyla olan bağlantısıyla ilgilidir (Yamauchi, 1965: 283; Graves ve Patai, 2013: 354-355). Özellikle Molla Câmî'nin mesnevisi incelendiğinde bütün bölüm

---

<sup>17</sup> "Ve kurt kuzu ile beraber oturacak, ve kaplan oğlakla beraber yatacak; ve buzağı ve genç aslan ve besili sığır bir arada olacak; ve onları küçük bir çocuk güdecek. Ve inekle ayı otlanacak; onların yavruları birlikte yatacak; ve aslan sığır gibi saman yiyecek. Ve emzikteki çocuk kara yılanın deliği üzerinde oynayacak, ve süttten kesilmiş çocuk elini engerek kovuğu üzerine koyacak" (*Kitâb-ı Mukaddes*, "İşaya", Bap 11: 6-8). Bu ve benzeri ifadeler, padişahlara yazılan kasidelerde de ideal düzenin adaletle tesis edildiği belirtilirken sıklıkla kullanılır ve bu ifadelerin kökeni milattan önceki yıllara kadar uzanır.

başlıklarında ve teşbihlerde Yûsuf'un güneş olarak tasavvur edildiği dikkat çeker. Bu durum diğer mesnevilerde de alttan alta güneş olarak düşünülen, bitki ve güneş tanrılarının özelliklerini sergileyen Yûsuf'un güneşin mekânına yani feleklerin içerisine dâhil edilmesine sebebiyet verir. Northrop Frye'in da belirttiği gibi "spesifik bir toplumda köklenen bir mitoloji, sırası geldiğinde paylaşılan bir telmih ve sözlü tecrübe mirasını aktarmak suretiyle bir kültür tarihi yaratmaya yardım eder" ve "edebiyat, mitin gelişiminin içsel ve kaçınılmaz bir parçasını oluşturmaktadır" (Frye, 2006: 75-76). İşte bu nedenle güneşe teşbih edilen Yûsuf, güneşin gökyüzünde dolaşması gibi felek katlarına teşbih edilen Züleyhâ'nın sarayındaki odaları tek tek dolaşır. Kısacası sarayın feleklere teşbih edilmesinin kökeninde Yûsuf'un güneşle ve bitki, bolluk, bereket ve güneş tanrılarıyla olan bağlantısı yer alır.

Teşbihin açıkça felek tasavvuru üzerinden ilerlemesinden başka Taşlıcalı Yahyâ Beg'in mesnevisinde ve Abdurrahmân Gubârî ile Ahmedî-i Âmidî'nin eserlerinde diğerlerinden farklı ve ağırlıklı olarak dikkat çeken unsur Züleyhâ'nın sarayındaki yedinci odanın bir puthane olduğunun söylenmesidir. Kutsal kitaplarda hiçbir şekilde zikredilmeyen puthane nitelemesinin yanında Züleyhâ'nın sarayının mesnevilerde yer verilen özellikleri ve bu özelliklerin benzerleri aynı zamanda çeşitli Yahudi anlatılarında bulunur. Mesnevilerde pek çok kozmik ve mitolojik öğeyle tasvir edilen Züleyhâ'ya ait sarayın kökeninde ve bazı mesnevilerde Züleyhâ'nın sarayının yedinci odasının puthane olarak nitelendirilmesinde muhtemelen Asenat'ın kulesine dair anlatılar yer almaktadır.

*Tevrat*'ta Yûsuf, Firavun tarafından On şehrinin kahini Potifera'nın kızı Asenat ile evlendirilir. Asenat'ın *Tevrat* dışındaki Yahudi anlatılarında zikredilen özellikleri ise Züleyhâ'nın kutsal kitaplarda zikredilmeyen; ancak rivayetlerde ve buradan hareketle mesnevilerde yer verilen özellikleriyle benzerlik gösterir. Bu nedenle Züleyhâ'nın, mesnevilerin kimi pasajlarında Asenat'ın rolünü üstlendiği görülür. Bu anlatılara göre Asenat, babasının evinin yanında büyük ve oldukça yüksek bir kulede yaşar. Bu kulenin çatı katı on odadan oluşur. İlk oda büyük ve oldukça güzeldir, mor taşlarla donatılmıştır ve duvarları çeşitli renklerdeki değerli taşlarla kaplıdır. Çatısı ise altındandır. Bu odada aynı



zamanda Asenat'ın taptığı ve kurbanlar verdiği, Mısır tanrılarına ait altın ve gümüşten yapılmış putlar bulunur. İkinci odada Asenat'ın tüm süslemeleri ve sandıkları yer alır. Sandıkların içinde altın ve gümüşten dokunmuş son derece kıymetli elbiseler bulunur. Üçüncü oda ise depo olarak kullanılır. Geri kalan yedi oda ise Asenat'a hizmet eden ve onunla aynı gecede doğmuş son derece güzel, cennet yıldızlarına benzeyen yedi bakire kıza aittir. Kimi Yahudi-Suriye anlatılarında ise mesnevilerdeki sarayla paralel olarak kulenin yedi odalı olduğu ve her bir odasında birer cariyeye bulunduğu belirtilir (Aptowitz, 1924: 263). Asenat'ın büyük odasında geniş olanı doğuya, diğerleri güneye ve sokak tarafına bakan üç pencere vardır. Doğuya bakan pencere tarafında altından bir karyola durur. Bu karyola altınla örülmüş mor kumaşlarla döşelidir. Yatak kırmızı ve kızıl kumaşlardan, ince ketenden dokunmuştur. Evin dört bir yanında büyük bir avlu bulunur ve bu avlu da duvarlarla çevrilidir. Dört kapısı olan bu duvarlar on sekiz erkek tarafından beklenir. Duvar boyunca her türden meyve veren ağaçlar dikilidir. Bahçesinde bir çeşme bulunur ve avlunun ortasından geçen nehir bu ağaçları sular (Brooks, 1918: 22-24).

On üçüncü yüzyılda hece ölçüsüyle yazılmış eserler ile on dördüncü yüzyılda yazılmış mesnevilerdeki bahçe ve bahçe özelinde cennet teşbihine dayanan ve sarayın ortasındaki yahut bahçesindeki ağaçlar hakkında verilen ayrıntılar Asenat'ın kulesinin bulunduğu bahçeyle ve bahçede yer alan, her türden meyve veren ağaçlarla ilişkilidir. Bu yüzyıllarda yazılmış eserlerdeki ağaçlar tıpkı Asenat'ın bahçesindeki ağaçlar gibi birbirinden ayrıdır. On beşinci yüzyıldan sonra yazılan mesnevilerde zikredilen tek ağaç ise bu ağaçların kompleks bir görünümü gibidir. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda yazılan eserlerde görülen saraya dair özellikler ve on beşinci yüzyıldan sonra yazılan mesnevilere eklenen felek tasavvuru ise yine Asenat'ın kulesinin özellikleriyle örtüşür: Tavanının altınla kaplı ve odaların değerli taşlarla müzeyyen oluşu, oda sayısı ve her bir odadan sorumlu yedi cariyenin varlığı, doğuya bakan odada yer alan değerli kumaşlarla döşeli altından karyola; mesnevilerdeki değerli taşlarla ve altınla döşeli odalarla, Yûsuf'un girdiği oda sayısı ile odalara girmesinin ardından kapıları kapatan hizmetlilerle ve Züleyhâ'nın oturduğu altından tahtla bağlantılıdır. Asenat'ın yaşadığı mekânın bir kule olduğunun söylenmesi mekânın yüksekte yani

gökyüzüne yakın bir mevkide olduğunu gösterir. Doğuya bakan odaya verilen önem ise güneşin doğuşuyla ilgili olmalıdır. Yine Hamdullah Hamdî tarafından Frenk puthanelerine benzetilen ve Taşlıcalı Yahyâ Beg tarafından içerisinde putların olduğu söylenen; Abdurrahmân Gubârî ve Ahmedî-i Âmidî tarafından doğrudan puthane olarak nitelendirilen Züleyhâ'nın sarayı, Asenat'ın kulesinde bulunan Mısır tanrılarına ait putlarla, yani kulenin aynı zamanda Asenat'a ait bir puthane özelliği göstermesiyle ilişkilidir. Kemalpaşazâde'nin çizdiği ağaç ve bahçe tasviri, bahçeye akıtılan içerisinde çakıl taşı yerine incilerin bulunduğu ırmak ve billurdan havuz da Asenat'ın bahçesindeki çeşmeyle ve bahçeyi sulayan nehirle ortak özellikler gösterir. Bu nedenle Molla Câmî'nin *Yûsuf ile Züleyhâ*'sı ile Türk edebiyatı özelinde yazılmış mesnevilerde tasvir edilen Züleyhâ'nın sarayı, Züleyhâ ve Asenat'ın yüzyıllar içerisindeki çeşitli anlatılarla birbirine karışan kimliği ve hikâyeye anlatımındaki aynılığı nedeniyle Asenat'ın kulesiyle bağlantılı olmalıdır.

### Sonuç

Sonuç olarak *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerinde hikâyenin kurgusu ve karakterlerin değişimi açısından önemli bir dönüşüme vesile olan Züleyhâ'nın sarayı, on üçüncü yüzyılda hece ölçüsüyle yazılan eserlerde ve on dördüncü yüzyılda kaleme alınan *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevilerinde daha çok tek yönlü olarak düşünülmüş ve ideal bir mekân olarak tasavvur edilip doğrudan cennet teşbihi üzerinde şekillenmiş; ancak cennet tasavvurunun yanında oldukça silik de olsa felek tasavvuruna dair motiflere de yer verilmiştir. Hususiyetle üstün özellikler gösteren ve şairler tarafından odaklanılan muhtelif renkte değerli taşlarla müzeyyen altından ağaçlar, *Gılgamış Destanı*'nda zikredilen doğunun son ucundaki her türlü meyve hâsıl eden, Asur metinlerinde cennet bahçesinin ağacı olduğu söylenen ve *kişkannu* adı verilen, *Tevrat*'ta hayat ağacı olarak zikredilen, *İncil*'in "Vahiy" bölümündeki ağaçla ve ayrıca kültürel İslâm inancında Tûbâ ve Sidretü'l-müntehâ adlarıyla karşılaştığımız ağaçlarla bağlantılıdır. Bu ağaçlar on beşinci yüzyıldan itibaren birleşerek kompleks tek bir ağaç görünümüne kavuşmuştur. Bu ağaç ise *kişkannu* ağacının Temmuz'un ağacı olması gibi alttan alta Yûsuf'un sembolü hâline gelmiştir. Cennet ve ağaç motifine Molla Câmî'nin mesnevisiyle

birlikte bir de felek tasavvuru eklenmiş, bunun yanında cennet tasavvuru basit bir teşbih unsuru konumuna gerilemiştir. İlk dönemlerdeki saraya ait yedi kapı reel dünya içerisinde daha çok mahremiyet ve yalnızlık, herkesten uzak ve baş başa kalma vurgusu yapmak amacıyla söylenmiş gibiyse de edebî dünya ve tasavvur, Yûsuf ile Züleyhâ'nın mitolojik kimlikleri nedeniyle şairlerin bunu felekle bağlantılı olarak ele almasına vesile olur. Bu felek motifi, Hz. Yûsuf'un şahsı etrafında şekillenen, çoktanrılı dinler döneminde Yakınoğu inancında yer alan Temmuz ve Marduk tipi bitki, bolluk, bereket ve güneş tanrısı özelliği gösteren tanrıların özellikleriyle örölmüş tasavvurla bağlantılı olarak oluşturulmuştur. Nitekim güneş gökyüzünü dolaşırken, güneş özelliği gösteren Yûsuf da tıpkı güneşin gökyüzünü dolaşması gibi feleğe teşbih edilen yedi odayı dolaşır. Molla Câmî'den etkilenen Hamdullah Hamdî, Kemalpaşazâde, Çâkerî, Ziyâi Yûsuf Çelebi gibi şairler ve Taşlıcalı Yahyâ Beg gibi önemli isimler de çeşitli benzetmelerle bu tasavvura yer verir. Bunun yanında yine saraya dair özelliklerin, ağırlıklı ve belirgin olarak Abdurrahmân Gubârî ve Ahmedî-i Âmidî gibi şairlerin mesnevilerinde karşımıza çıkan puthane nitelemesinin kökeni de *Tevrat*'ta Yûsuf'un eşi olarak zikredilen Asenat'ın kulesiyle bağlantılı olmalıdır. Nitekim *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevileri baştan sona dikkatle incelendiğinde sadece sarayın değil, Yûsuf'un bereket ve güneş tanrılarıyla, Züleyhâ'ya ait pek çok özelliğin Asenat'ın özellikleriyle ve hakkında anlatılanlarla uyum içerisinde olduğu görülür. Ancak uzun uzadıya ele alınması gereken bu mevzular, üzerinde çalıştığımız başka makalelerin konusudur.

Kısacası mesnevilerdeki olağanüstü ve mitolojik pek çok motif klasik Osmanlı edebiyatı özelinde Yakınoğu edebiyatı ve inancının etkisini yansıtır. Bu durum klasik Osmanlı edebiyatının kökeninde ortak kültürel bir Yakınoğu havuzunun bulunduğunu ve şairlerin bu kadim havuzdan beslendiğini göstermesi açısından önemlidir. Şairlerin Yûsuf'u güneşe benzetmesinin ve sarayı çeşitli mitolojik motiflerle donatarak tasvir etmesinin temelinde yalnızca ideal bir gaye yoktur. Bu teşbih ve tasavvurun ardında kökeni milattan önceki yıllara kadar giden mitolojik anlatılar ve motifler vardır. Bu nedenle *Yûsuf ile Züleyhâ* mesnevileri tahlil edilirken eserlerin bu yönden de incelenmesi gerekir. Bu metot, mesnevilerin edebî tahlilinde daha farklı sonuçlara ulaşmamızı ve

şairlerin ilgili motiflere hangi nedenlerle yer verdiklerini anlamamızı sağlayacak ve incelemelerimize farklı bir bakış açısı katacaktır.

### Kaynakça

- AKTAŞ, Hasan (2006), *Abdurrahman Gubârî, Yûsuf u Züleyhâ (İnceleme - Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALBRIGHT, William F. (1918), "Historical and Mythical Elements in the Story of Joseph", *The Journal of Biblical Literature*, 37, 111.
- ALPAY TEKİN, Gönül (2020a), "Nevâî ve Ahmed Paşa'nın Şiirlerinde Servi-Akarsu-Sevgili-Bahçe Motifi ve Bu Motifin Arketipi", *Sîmurg'un Kanadı*, 1. Baskı, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- ALPAY TEKİN, Gönül (2020b), "Eski Türk Edebiyatında Ağaç Motifi ve Sembolizmi", *Sîmurg'un Kanadı*, 1. Baskı, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- ALPAY TEKİN, Gönül (2020c), "Yakın Doğu Mitolojisinde İki Ağaç: Hayat Ağacı ve Yasaklanan Bilgi Ağacı", *Sîmurg'un Kanadı*, 1. Baskı, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- AND, Metin (2012), *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitolojyası*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- APTOWITZER, V. (1924), "Asenath, The Wife of Joseph a Haggadic Literary-Historical Study", *Hebrew Union College Annual*, Vol. 1., 239-306.
- AY, Halil (2015), *Şerîf'in Kıssa-i Yûsuf Mesnevîsi*, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAL, Mieke (2020), *Yusuf Nasıl Sevilir (Kitab-ı Mukaddes'ten Thomas Mann'a Hikâyenin Belleği)*, çev. Gülden Güllü, 1. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- BROOKS, E. W. (1918), *Joseph and Asenath – The Confession and Prayer of Asenath Daughter of Pentephres the Priest*, London: Society for Promoting Christian Knowledge, New York: The Macmillan Co.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1979) (Haz.), *Yahyâ Bey, Yûsuf ve Zelîhâ (Tenkidli Basım)*, 1. Baskı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- CİN, Ali (2004), *Ali, Kıssa-i Yûsuf (H. 630/M.1233)(İnceleme - Metin - Dizin)*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DEMİR, Recep (2006), *Hatâyî-i Tebrizî ve Mollâ Câmî'nin Yûsuf u Züleyhâ Mesnevîleri Üzerinde Karşılaştırmalı Bir İnceleme (İnceleme - Metin)*, Doktora Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DEMİRCİ, Ümit Özgür ve Şenol Korkmaz (2008) (Haz.), *Şeyyâd Hamza, Yûsuf u Zelihâ (Destân-ı Yûsuf 'Aleyhi's-selâm ve hazâ ahseni'l-kaşâşî'l-mübârek)*, 1. Baskı, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- DEMİREL, Mustafa (2004) (Haz.), *Kemâl Paşa-zâde (Şemse'd-dîn Ahmed Bin Süleymân), Yûsuf u Zelihâ*, Sources of Oriental Languages and Literatures 64, Cambridge, Mass.: Harvard University.
- DENİZ, Rasim (1998), *Haliloğlu Ali'nin Yûsuf ve Zelihâ Kıssası*, Doktora Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DİLÇİN, Dehri (1946) (Haz.), *Şeyyad Hamza, Yusuf ve Zeliha*, 1. Baskı, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, Klişecilik ve Matbaacılık T. A. Ş.
- FRYE, Northrop (2006), *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, çev. Selma Aygül Baş, İstanbul: İz Yayıncılık.
- FRYE, Northrop (2008), *Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme*, çev. Selma Aygül Baş, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Gılgamış Destanı* (2016), çev. Sait Maden, 2. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GÖKCAN TÜRKDOĞAN, Melike (2011), *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevîleri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, [e-Kitap].
- GÖKCAN, Melike (2015) (Haz.), *Ziyai Yusuf (Yusuf Can), Yusuf ile Züleyha Mesnevisi*, 1. Baskı, İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- GRAVES, Robert ve Raphael Patai (2013), *İbrani Mitleri Tekvin - Yaratılış Kitabı*, çev. Uğur Akpur, 2. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- HARMANCI, M. Esat ve Gülçin Tanrıbuyurdu (2012) (Haz.), *Çâkerî, Yûsuf u Züleyhâ, The Most Beautiful Love Story of the East*, 2. c., Sources of Oriental Languages and Literatures 107, Cambridge, Mass.: Harvard University.

- HİSAMOV, Nurmuhamet (2014), *Kul Ali ve Türkçe Yusufnâme (XIII-XV. Yüzyıl)(Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyhalar)*, Aktaranlar: Paşa Yavuzarslan, Bülent Bayram, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2015), *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, 5. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- KARAHAN, Leylâ (1985), *Erzurumlu Mustafa Darîr, Kıssa-i Yûsuf (Yûsuf u Züleyhâ)*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAKAYA, Burcu (2012), *Garîb'in Yûsuf u Züleyhâ'sı (İnceleme - Tenkitli Metin - Dizin)*, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAŞKAYA, Mehtap (2004), *Yûsuf u Zelihâ*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYIK, Salih (2007), *Tebrizli Ahmedî Yûsuf u Zelihâ (1b-35b İnceleme – Metin - Dizin)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Kitâbı Mukaddes* (2010), Kitâbı Mukaddes Şirketi, İstanbul: Ohan Matbaacılık.
- KOLBAŞ, Ozan (2018), "Güneşin Atları [Divan Şiirindeki Meşhur Atların Kökeni Üzerine Bir Deneme]", *Journal of Turkish Studies – Festschrift in Honor of Doğan Hızlan*, 50. c., 299-318.
- KÖKTEKİN, Kâzım (1995), *Süle Fakih'in Yusuf ve Zelihası (İnceleme - Metin - Dizin)*, 1. c., Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MUHAMMED İBN 'ABD ALLÂH AL-KİSÂ'Î (1978), *The Tales of the Prophets of al-Kisâ'î*, Translated by W. M. Thackton Jr, Boston: Twayne Publishers.
- ÖZTÜRK, Mustafa (2014), *Kur'an-ı Kerim Meali (Anlam ve Yorum Merkezli Çeviri)*, 1. Baskı, Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- ÖZTÜRK, Zehra (2001), *Hamdu'llâh Hamdî's Meşnevî Yûsuf ve Zelihâ*, 2. c., Sources of Oriental Languages and Literatures 49, Cambridge, Mass.: Harvard University.
- SARIKAYA, Bekir (2019) (Haz.), *Tercüme-i Acâ'ibü'l-Mahlûkât (İnceleme - Metin - Dizin)*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- SCHIMMEL, Annemarie (1998), *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

- SIR KÂTİBİ (2013), *Gılgamış Destanı -Ölmek İstemeyen Büyük İnsan-*, Akadcadan Çeviren ve Açıklayan: Jean Bottéro, Fransızcadan Çeviren: Orhan Suda, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2017), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, 2. c., 1. Baskı, İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- TARLAN, Ali Nihat (2003) (Çev.), *Nureddin Abdurrahman İbni Ahmed-i Câmî, The Fifth Throne: Yûsuf ve Züleyha*, haz. Günay Kut, Sources of Oriental Languages and Literatures 55, Cambridge, Mass.: Harvard University.
- UĞUR, Abdullah (2019), *Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân and His Envârü'l- 'Âşıkîn (Introduction and Critical Edition)*, Part II, Sources of Oriental Languages and Literatures 141, Cambridge, Mass.: Harvard University.
- ÜST, Sibel (2007), "Nahîfî'nin Yûsuf u Zelîhâ Mesnevisi", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish*, 2/4, Fall 2007, 823-957.
- WENSINCK, A. J. (1921), *Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia*, Brill, Leiden, Johannes Müller-Amsterdam: Brill.
- WIDENGREN, Geo (1951), *The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion (King and Saviour IV)*, Uppsala: Uppsala Universitets Arsskrift.
- YAMAUCHI, Edwin M. (1965), "Tammuz and the Bible", *Journal of Biblical Literature*, Vol. 84, No. 3, 283-290.
- YAPICI, Ali İhsan (2006), *Ahmedî'nin Yusuf u Züleyhâ'sı*, Yüksek Lisans Tezi, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YAZAR, Sadık (2018), "Yeni Bir Nûshayla Değişen Fotoğraf: Yûsuf-ı Meddâh'ın (ö. XIV. yy) Kissa-i Yûsuf'u ya da Erzurumlu Darîr Kissa-i Yûsuf Adlı Bir Mesnevi Yazmış mıdır?", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 21, 681-719.
- ZEMAŞERÎ (2017), *El-Keşşâf 'An Hakâ'iki Ğavâmidî't-Tenzîl ve 'Uyûni'l-Ekâvîl fî Vucûhi't-Te'vîl, Keşşâf Tefsiri (Metin - Çeviri)*, 3. cilt, çev. Muhammed Coşkun, Adil Bebek, Abdulaziz Hatip, Murat Sülün, edt. Murat Sülün, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.