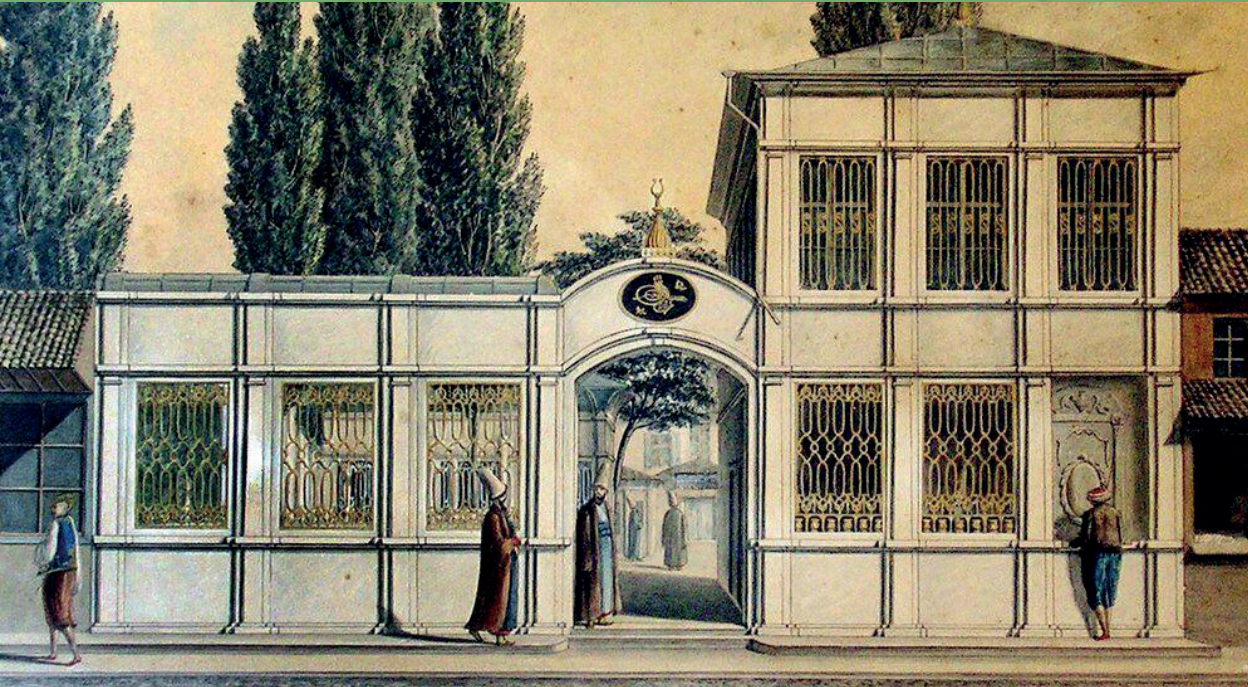


MEVLEVİLİK, MEVLANA VE ŞEYH GALİP ÜZERİNE İNCELEMELER

STUDIES ON MAWLAWIYAH, MAWLANA AND SHEIKH GHALİB

EDİTÖRLER / EDITORS

Mücahit KAÇAR - Ömer ARSLAN - Yasemin KARAKUŞ



İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ



MEVLEVİLİK, MEVLANA VE ŞEYH GALİP ÜZERİNE İNCELEMELER

STUDIES ON MAWLAWIYAH, MAWLANA AND SHEIKH GHALIB

EDİTÖRLER / EDITORS

Mücahit KAÇAR

Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Ömer ARSLAN

Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Yasemin KARAKUŞ

Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye



Bu çalışma, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı desteğiyle, İstanbul Üniversitesi Teknoloji Transfer Merkezi (Beyazıt) ve Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü bünyesinde yürütülen bir projenin ürünüdür. / This study is a product of a project carried out within the Istanbul University Technology Transfer Center (Beyazıt) and the Department of Turkish Language and Literature, and funded by Republic of Türkiye, Ministry of Culture and Tourism.



İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

Yayıncı / *Published by*

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / *Istanbul University Press*

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye



<https://iupress.istanbul.edu.tr>

Mevlevilik, Mevlana ve Şeyh Galip Üzerine İncelemeler /
Studies on Mawlawiyah, Mawlana and Sheikh Ghalib

Editörler / *Editors*: Mücahit Kaçar, Ömer Arslan, Yasemin Karakuş

ISBN: 978-605-07-0964-3

E-ISBN: 978-605-07-0959-9

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009

İstanbul Üniversitesi Yayın No / *Istanbul University Publication No*: 5306

Edebiyat Fakültesi Yayın No / *Faculty of Letters Publication No*: 3482

Online Yayın Tarihi Kasım, 2022 / *Published Online in November, 2022*

Bu çalışmaya atıfta bulunurken, referansa DOI numarasının dahil edilmesi önerilir.
It is recommended that a reference to the DOI is included when citing this work.

Bu çalışma Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı altında online olarak yayındadır.

This work is published online under the terms of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



Kitabın telif hakkı bulunmaktadır. Online olarak yayınlanan Creative Commons versiyonu haricinde, yasal istisnalar ve geçerli lisans sözleşmelerinin koşulları dikkate alınmalıdır.

This work is copyrighted. Except for the Creative Commons version published online, the legal exceptions and the terms of the applicable license agreements shall be taken into account.

Baskı / *Printed by*

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.

2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu, İstanbul - Türkiye

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No / *Certificate No*: 51632

İlk Baskı, 2022 / *First Printing, 2022*

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ÖNSÖZ	vii
PREFACE	xi

1. BÖLÜM / CHAPTER 1

MEVLEVİ SEMA TÖRENLERİNİN KORUNMASI SÜRECİNDE BİR RİSK FAKTÖRÜ
OLARAK “BAĞLAMINDAN KOPARMA”
“DECONTEXTUALIZATION” AS A RISK FACTOR IN THE PROCESS OF
SAFEGUARDING MAWLAWI SEMA CEREMONIES

<i>Seda AKSÜT</i>	1
-------------------------	---

2. BÖLÜM / CHAPTER 2

HUZUR ROMANINDA BIRAKILMIŞ BOŞLUKLAR VE KURMACANIN FARKLI
GÖLGELERİ: ŞEYH GALİP, BEYHAN VE HATİCE SULTANLAR
LEFT SPACES IN THE *HUZUR* NOVEL AND THE DIFFERENT SHADOWS OF THE
FICTIONARY: SHEIKH GHALİB, BEYHAN AND HATICE SULTANS

<i>Turgay ANAR</i>	21
--------------------------	----

3. BÖLÜM / CHAPTER 3

HÜSN Ü AŞK'I NA‘T-I NEBİ EYLEYEN DİLAVER: SÜHAN
COMPOSING NA‘T OUT OF A *MATHNAWI*: SHEIKH GHALİB'S *SÜHAN*

<i>Betül AVCI</i>	33
-------------------------	----

4. BÖLÜM / CHAPTER 4

ŞEYH GALİP DİVAN'NDA SOMUTLAMA VE SOYUTLAMALAR
CONCRETISATION AND ABSTRACTION IN *SHEIKH GHALİB'S COLLECTED DIVAN*
POEMS

<i>Handan BELLİ</i>	53
---------------------------	----

5. BÖLÜM / CHAPTER 5

OSMANLI MODERNLEŞMESİNİ ŞEYH GALİP VE ŞİNASİ ÜZERİNDEN OKUMAK
READING OTTOMAN MODERNIZATION THROUGH SHEIKH GHALİB AND ŞİNASİ

<i>Ali Şükrü ÇORUK</i>	81
------------------------------	----

6. BÖLÜM / CHAPTER 6

BEHÇET NECATİGİL'İN VE HİLMİ YAVUZ'UN ŞİİRLERİNDE GELENEĞİN BİR
YANSIMA BİÇİMİ OLARAK ŞEYH GALİP VE ŞİİRİNİN İZLERİ
TRACES OF SHEIKH GHALİB AND HIS POEMS AS REFLECTIONS OF TRADITION
IN BEHÇET NECATİGİL AND HİLMİ YAVUZ

<i>Yılmaz DAŞCIOĞLU</i>	99
-------------------------------	----

7. BÖLÜM / CHAPTER 7

HÜSN Ü AŞK'IN KİMYASI
THE ALCHEMY OF *HUSN U ASHK*

<i>Ahmet DOĞAN</i>	111
--------------------------	-----

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

8. BÖLÜM / CHAPTER 8

KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA'NIN KALEMİNDEN MEVLEVİLER

MAWLAWIS IN KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA'S WRITINGS

Özlem DÜZLÜ 125

9. BÖLÜM / CHAPTER 9

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE MEVLANA'NIN GÖRÜNÜMLERİ

APPEARANCES OF RUMI IN MODERN TURKISH POETRY

Sevim GÜLDÜRMEZ 143

10. BÖLÜM / CHAPTER 10

TÜRK ROMANINDA MEVLANA VE MEVLEVİLİĞİN GÖRÜNÜM BİÇİMLERİ

APPEARANCE FORMS OF RUMI AND MAWLAWİYAH IN TURKISH NOVEL

Derya GÜLLÜK 161

11. BÖLÜM / CHAPTER 11

OSMAN FEVZİ OLCAY'IN MUHTASAR MENÂKİB-I MEVLÂNÂ İSİMLİ ESERİ

OSMAN FEVZİ OLCAY'S MUHTASAR MENÂKİB-I MEVLÂNÂ

Mevlüt İLHAN, Ermiş DANDAN 189

12. BÖLÜM / CHAPTER 12

ARŞİV BELGELERİ İŞİĞİNDE ŞEYH GALİP VE ŞİİRLERİ HAKKINDA YENİ

BİLGİLER

NEW INFORMATION ABOUT SHEIKH GHALİB AND HIS POEMS IN THE LIGHT OF

ARCHIVE DOCUMENTS

Mücahit KAÇAR 245

13. BÖLÜM / CHAPTER 13

ŞEYH GALİP'İN DÜŞÜNCE ATLASINDAKİ KAYNAKLAR VE ŞAHSİYETLER

SOURCES AND PERSONALITIES IN SHEIKH GHALİB'S ATLAS OF THOUGHT

M. Muhsin KALKIŞIM 261

14. BÖLÜM / CHAPTER 14

ARİF AY'IN ŞİİRLERİNDE MEVLEVİLİK UNSURLARI VE MEVLANA

ELEMENTS OF THE MAWLAWI ORDER AND RUMI (MAWLANA) IN ARİF AY'S

POEMS

Beyhan KANTER 311

15. BÖLÜM / CHAPTER 15

GALİP DEDE ŞİİRİNDE DELİLİĞİN HOCASI: MONLÂ-YI CÜNÛN

THE MASTER OF MADNESS IN THE POEM OF GHALİB DEDE: MONLÂ-YI CÜNÛN

Songül KARACA 325

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

16. BÖLÜM / CHAPTER 16

DR. RIZA NUR'UN MEVLANA, SULTAN VELED VE ŞEYH GALİP'İN ŞİİRLERİ
ÜZERİNE DİKKATLERİ

DR. RIZA NUR'S STUDIES ON JALÂL AL-DÎN MUHAMMED RÛMÎ, SULTAN VELED
AND SHEIKH GHALİB'S POEMS

Yasemin KARAKUŞ, Ömer ARSLAN 343

17. BÖLÜM / CHAPTER 17

ŞEYH GALİP DÎVAN'INDA MUSİKÎ

MUSIC IN SHEIKH GHALİB'S *DIWAN*

Sevda ÖZDEN 371

18. BÖLÜM / CHAPTER 18

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE HZ. MEVLANA VE MEVLEVİLİK: VEFA MI, VEDA MI?
RUMI AND MAWLAWİYAH IN MODERN TURKISH POETRY: FIDELITY OR
FAREWELL?

Ahmet Murat ÖZEL 407

19. BÖLÜM / CHAPTER 19

İHSAN OKTAY ANAR'IN *SUSKUNLAR*'INDA TASAVVUFİ-MEVLEVİ BÜYÜLÜ
DÜNYA MİTOSU VE POSTMODERN DEKONSTRÜKSİYON
THE MYTH OF THE SUFI-MAWLAWI MAGICAL WORLD AND POSTMODERN
DECONSTRUCTION IN İHSAN OKTAY ANAR'S *SUSKUNLAR*

Muhammet SALMAN, Resul KIRMIZİDEMİR 423

20. BÖLÜM / CHAPTER 20

“MÂNEND-İ BEYT-İ MESNEVÎ”: MEVLANA VE ŞEYH GALİP'TE ÇOCUK
“LIKE A COUPLET OF MATHNAWÎ”: CHILD IN MAWLANA JALÂL AL-DÎN
MUHAMMAD RÛMÎ AND SHEIKH GHALİB

Dursun Ali TÖKEL 449

21. BÖLÜM / CHAPTER 21

ŞEYH GALİP'İN *CEZÎRE-İ MESNEVÎ* ŞERHİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR
İNCELEME

A COMPARATIVE ANALYSIS OF SHEIKH GHALİB'S ANNOTATION OF *CEZÎRE-İ
MESNEVÎ*

Seda UYSAL BOZASLAN 471

22. BÖLÜM / CHAPTER 22

ŞEYH GALİP'İN ŞİİRLERİNDE MEVLANA ESİNTİSİ

INFLUENCE OF MAWLANA JALÂL AL-DÎN MUHAMMAD RÛMÎ IN SHEIKH
GHALİB'S POEMS

Ali YILDIRIM 493

Sekiz yüz yıla yakın bir tarihe sahip olan Mevlevilik, süreç içerisinde geniş coğrafyalarda yaygınlaşan bir tasavvuf ekolü olarak kurumsallaşırken aynı zamanda Türk kültürü, sanatı ve edebiyatında da en güçlü damarlardan birinin oluşmasına öncülük etmiştir. Nitekim diğer tasavvuf ekolleriyle karşılaştırıldığında Mevleviliğin göze çarpan başlıca özelliği, kurumsal kültürü içerisinde sanat ve edebiyata oldukça merkezî bir yer ayırmasıdır. Nitekim on üçüncü yüzyıldan günümüze Türk edebiyatında Mevlevilik müntesibi veya Mevlevi kültürüyle yetişmiş şairlerin sayısı bugün tespit edilebildiği kadarıyla üç yüzden fazladır. Diğer yandan, Halide Edib Adıvar ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi kendileri doğrudan Mevleviliğe bağlı olmasalar da Mevlevi kültürüne ve Şeyh Galip gibi Mevlevilikle özdeşleşmiş tarihsel figürlere duydukları ilgi dolayımında farklı kalemlerin yazı tecrübelerinde de söz konusu birikimin yansımaları karşımıza çıkmaktadır.

Son yıllarda dünya genelinde Mevlana, Mevlevilik ve Şeyh Galip’e yönelik artan ilgiye paralel olarak kültür endüstrisinin dinamiklerinin devreye girmesiyle birlikte konuya yeni boyutlar da eklenmiş oldu. Bu noktalardan hareketle derlenen elinizdeki kitapta yer alan çalışmalardan bazıları klasik döneme odaklanarak Mevlana’nın kişiliği, eserleri, hayatı ile Mevlevilik hakkındaki bazı yeni araştırmaları ve bu konulardaki kimi kaynakları ele almaktadır. Modern dönemi konu edinen incelemelerde ise şiirden romana ve kültür endüstrisine farklı alanlarda Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimleri tahlil edilmektedir. Bu bağlamda, Mevlüt İlhan ve Ermiş Dandan “Osman Fevzi Olcay”ın *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ* isimli Eseri” başlıklı yazılarında, çok sayıda tarihî eser ortaya koyan Osman Fevzi Olcay’ın *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ* isimli eseri hakkında bilgi sunduktan sonra bu eserin metnine yer vermişlerdir. Özlem Düzlü de “Keçecizâde İzzet Molla’nın Kaleminden Mevleviler” başlıklı yazısında, *Bahâr-ı Efkar* adlı divanında hemen her gazelinin sonuna Mevlana ya da Mevlevilikle ilgili bir beyit ekleyen, Mevlana, Mevlevi büyükleri ve Mevlevilikle ilgili pek çok manzume kaleme alan Keçecizâde İzzet Molla’nın Mevlevi tarikatı mensuplarına hasrettiği bir kıt’asını değerlendirmektedir. On sekiz beyitten oluşan ve “Mevlevileri” redifli olan şiirde genel olarak Mevlevilerin olumlu özelliklerinin söz konusu edildiğine işaret eden Düzlü, İzzet Molla’nın tarikat içinden veya dışından bazı kimselerin eleştirilerine hedef olabilecek davranışlarda bulunan kişilerin varlığına da işaret ettiğine değinmektedir. Edebiyat tarihine odaklanan Yasemin Karakuş ve Ömer Arslan, “Dr. Rıza Nur’un Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip’in Şiirleri Üzerine Dikkatleri” başlıklı yazılarında Dr. Rıza Nur’un şu ana kadar bilinmeyen ve yayımlanmamış olan *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* adlı çalışmasının varlığına ve muhtevasına dikkat çektikten sonra Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip’in bu eserde nasıl incelendiğini ayrıntılı olarak ele almışlardır.

Modern Türk şiirinde Mevlevilik ve Mevlana’yı ele alan iki çalışmadan birinde Ahmet Murat Özel, Mevlana ve Mevleviliğin klasik edebiyattaki kurucu rolüne karşın modern edebiyatta böyle bir güçlü temsilin oluşmadığını tespit ediyor. Bu durumu, modern şairlerde geleneğe karşı yeterli dikkatin oluşmamış olmasına bağlayan Özel, Mevlana ve Mevleviliğin modern Türk şiirindeki temsilini “duygusal bir vefa ama poetik bir veda” olarak değerlendirmektedir. Sevim Güldürmez ise modern Türk şiirinde Mevlana’nın çeşitli görünüm biçimlerini ele alan yazısında birçok farklı kalemin eserlerini mercek altına alıyor. Güldürmez, her şairin kendi Mevlana’sını inşa ettiğini ileri sürerek, Mevlana’nın

modern Türk şiiri içerisindeki varlığını gelenekle ilişki kurma olgusunun dışında farklı bir çerçeveden hareketle tahlil etmektedir. Güldürmez'e paralel olarak Derya Güllük de Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin görünümündeki çeşitlenmeleri irdeliyor. Güllük'ün makalesine göre, tarihsel bir figür olarak Mevlana'nın ve onun takipçileri tarafından yüzyıllar içerisinde oluşturulan Mevlevi kültürünün Türk romanındaki temsili, roman yazarlarının kişisel seçicilikleri ve kendi meseleleri doğrultusunda farklılaşmakta, kurmaca yazarları da kendi Mevlana'larını inşa etmektedir. Muhammet Salman ve Resul Kırmızıdemir İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* romanına yoğunlaştıkları çalışmalarında, roman karakteri Eflâtun'un seyrisülûku temsil eden yolculuğu etrafında, bir taraftan postmodern durumla uyumlu biçimde hakikat anlayışlarına karşı dekonstrüktif bir yaklaşım ortaya konulduğunu, ancak diğer taraftan da bu dekonstrüksiyonun nihilizme değil, hakikate ulaşmaya yardımcı olacak potansiyelde olduğuna dikkat çekerek, Mevleviliğin alımlanma biçimi üzerinden *Suskunlar*'a dair alternatif bir okuma önerisi sunmaktadır. Mevlevilik denilince akla ilk gelen simgelerden biri olan semâ törenlerinin günümüz kültür endüstrisindeki konumu da kitapta ele alınan meseleler arasında. Seda Aksüt, semâ törenlerinin karşı karşıya olduğu bir tehlikeye, bu kültürel mirasın otantikliğini tehdit eder hâle gelen risk faktörlerinden biri olan bağlamından koparmaya işaret ederek etkili bir koruma bilincinin inşa edilmesi adına önerilerde bulunuyor.

Derlemedeki bazı çalışmalarda da Mevlana ve Şeyh Galip farklı konular bağlamında birlikte incelenmiştir. Örneğin Dursun Ali Tökel “ ‘*Mânend-i Beyt-i Mesnevi*’: Mevlana ve Şeyh Galip'te Çocuk” başlıklı yazısında öncelikle Mevlana'daki çocuk sevgisine dikkat çekmekte, sonra da Şeyh Galip'in özellikle çocuk, çocukluk veya çocuk eğitimi meselelerine dair görüşlerinin yanı sıra onun ilk ninni yazan Divan şairi olduğuna değinmektedir. Aynı doğrultudan hareket etmekle beraber modern edebiyata uzanan yazılardan birincisinde Ali Şükrü Çoruk, İbrahim Şinasi Efendi ile Şeyh Galip'in Osmanlı modernleşmesi karşısındaki tutumlarını karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Şeyh Galip ve İbrahim Şinasi Efendi'nin, dönemlerindeki modernleşme hareketlerinin yanında konumlandıklarını belirten Çoruk, her ne kadar esasta aynı zeminde buluşsalar da modernleşme anlayışları bağlamında bu iki ismin arasında ilkesel düzeyde önemli farklılaşmaların bulunduğu da altını çiziyor. Yılmaz Daşcıoğlu'nun incelemesinde ise Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz'un eserlerinde geleneğin bir yansıma biçimi olarak Şeyh Galip ve şiirinin izleri sürülüyor. Daşcıoğlu, her iki şairin şiirinde Şeyh Galip'le ve onun şiiriyle kurulan ilişkiyi örnekler üzerinden serimleyerek modern Türk şiiri içerisinde öne çıkan bir eğilime dair kuşbakışı fotoğraf sunuyor. Modern Türk edebiyatında Şeyh Galip'in varlığıyla öne çıktığı romanlardan *Huzur*, Turgay Anar tarafından kurmaca yazarının bıraktığı boşluklar ekseninde ele alınıyor. Anar'ın okumasında, Şeyh Galip ve Beyhan Sultan'ın gölgelerinin Mümtaz ve Nuran arasındaki ilişki üzerinden *Huzur*'a nasıl düştüğü, bu minvalde geçmişin şimdiye nasıl sızdığı belirginleştirilmektedir. Beyhan Kanter ise çağdaş Türk şiirinin öne çıkan isimlerinden Arif Ay'ın eserlerine yoğunlaşıyor. Kanter incelemesinde, Arif Ay'ın şiirlerinde Mevlana ve Mevleviliğin hem modern çağa karşı girişilen sorgulamalarda hem de hayatı ve insanı algılamada belirleyici bir role sahip olduğunu, yaşanan zamana karşı duyulan hoşnutsuzluğun dile getirilişinde de Şeyh Galip'e atıflar yapılarak onunla bir bağ kurulduğunu tespit ediyor.

Kitapta, Şeyh Galip'in hayatı hakkında yeni tespit edilen bilgiler ile kişiliğinin oluşmasında önemli etkileri olan şahıslar hakkında kaleme alınmış çalışmalar da bulunmaktadır. Mücahit Kaçar “Arşiv

Belgeleri Işığında Şeyh Gâlib ve Şiirleri Hakkında Yeni Bilgiler” başlıklı yazısında Cumhurbaşkanlığına bağlı Osmanlı Arşivlerinde ve Topkapı Sarayı Arşivinde tespit ettiği belgeler ışığında Şeyh Galip’in eşi, çocukları ve III. Selim’le olan ilişkisinin boyutlarına işaret eden bilgilerin yanında Galip’in arşiv belgelerinde bulunan ve şu ana dek bilinmeyen birkaç şiirinin metnine de yer vermektedir. Ali Yıldırım da “Şeyh Galip’in Şiirlerinde Mevlana Esintisi” başlıklı yazısında, Mevlana’nın düşüncesi ve şiirleri ile pek çok farklı kültür ve edebiyat üzerinde kalıcı etkileri olan bir mütefekkir ve şair olduğuna dikkat çekerek Mevlevîliğin önemli şahsiyetlerinden biri olan Şeyh Galip’in de bir Mevlana hayranı olduğuna değinmektedir. Yıldırım, Şeyh Galip’in şiirlerine Mevlana etkisi bağlamında bakıldığında çok fazla benzerlik ve etkilene görüldüğünü belirterek Mevlana’nın *Mesnevi*, *Divan-ı Kebir* ve *Fihî Mâ Fih* adlı eserlerinin Şeyh Galip’in şiiri üzerindeki etkisini örneklerle ortaya koymaktadır. M. Muhsin Kalkışım ise “Şeyh Galip’in Düşünce Atlasındaki Kaynaklar ve Şahsiyetler” başlıklı çalışmada, Şeyh Galip’in *Dîvân*, *Hüsn ü Aşk*, *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* ve *Es-Sohbetü’s-Sâfiyye*’sinin taranmasıyla tespit ettiği ayet ve hadisler ile 100’ün üzerindeki şahsiyetten 47’sini ele alarak Galip’in düşüncesinin kaynaklarını tespit etmeye çalışmaktadır.

Çalışmaya katkı sağlayan araştırmacıların bazıları, Galip’in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi hakkında incelemeler kaleme almışlardır. Betül Avcı, “*Hüsn ü Aşk*’ı Na’t-ı Nebî Eyleyen Dilâver: Sühan” başlıklı makalesinde, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin önemli karakterlerinden biri olan ve çağdaş literatürde genellikle “mürşid-i kâmil” olarak yorumlanan Sühan karakterinin İbn Arabî’nin kapsamlı bir şekilde dile getirdiği Hakikat-i Muhammediyye ile tam bir paralellik gösterdiğini öne sürmektedir. Makalesinde aynı zamanda İbn Arabî’nin Hakikat-i Muhammediyye anlayışı ile Galip’in Sühan’ı arasındaki güçlü benzerliğin tasavvuf geleneğindeki bu iki önemli ismin tarihi yakınlığına da işaret ettiğini vurgulayan Avcı, Şeyh Galip ve İsmail Rusuhi Ankaravî’yi Ekberî düşünceyi içselleştirmiş Mevleviler olarak İbn Arabî ve Mevlana arasındaki iki önemli köprü olarak tavsif etmektedir. Songül Karaca da “Galip Dede Şiirinde Deliliğin Hocası: Monlâ-yı Cünûn” başlıklı yazısında, *Hüsn ü Aşk*’ın önemli karakterlerinden birisi olan Monlâ-yı Cünûn’un kim olduğu ve cünûn kavramının, İslâm ve tasavvuf literatüründeki yeriyle birlikte bu karakteri nasıl temellendirdiğini ele almaktadır. Monlâ-yı Cünûn’un Galip’in şiirinde *Hüsn ü Aşk*’tan hareketle neyi/neleri temsil ettiğini tartışan Karaca, Galip Dede’nin *Hüsn ü Aşk*’ından başka *Dîvân*’ında da bir yerde geçmesinin, Monlâ-yı Cünûn’un, onun şiirinde genel bir karakter olduğunu düşündürdüğünü ifade etmektedir. Ahmet Doğan ise “*Hüsn ü Aşk*’ın Kimyâ’sı” yazısında, *Hüsn ü Aşk*’ta Aşk’ın, Hüsn’e talip olmasının ardından kendisine sunulan, “diyar-ı kalb”den “kimya”nın getirilmesi şartındaki “kimya”nın ne olduğunu ele aldığı yazısında, deneysel/maddi bir araç olmaktan çok, tinsel (manevi, ruhsal) bir dönüşümün vasıtası olarak kullanıldığını dikkat çektiği “kimya”nın, aslında yolun bizzat kendisi olarak Aşk’ı Hüsn eylediğini söylemektedir.

Bu çalışmadaki yazılarda Galip’in *Divan*’ı ile *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*’si de müstakilen inceleme konusu olmuştur. Sevda Özden, “*Şeyh Galip Dîvânı*’nda Musiki” başlıklı yazısında öncelikle Mevlevilikte musikinin oldukça önemli bir yere sahip olduğuna işaret ettikten sonra Galip’in musikiyi ele alış biçimini *Divan*’ından aldığı örneklerle incelemektedir. Çalışmada, Galip Divanı’nda 11 şarkı, musiki ile ilgili yek-ahenk 1 gazel, “ney” redifli 5 gazel, “tanbur” redifli 2 gazel olduğuna dikkat çekilmiş, musiki ile ilgili tüm unsur ve mefhumlar incelenerek bunların tertip edildiği diğer kelime ve

kelime gruplarıyla ilişkisi tahlil edilmiştir. “*Şeyh Galip Dîvânı*’nda Somutlama ve Soyutlamalar” başlıklı yazısında Handan Belli, Galip’in Mevlevî bir şair olmasının yanında divanında derin bir anlam yapısı ve edebî kaygılarla oluşturulmuş bir şiir dili oluşturduğu için şiirlerinin somutlama ve soyutlama tekniği bakımından da incelenmesinin zorunluluğuna değinmektedir. Çalışmasının girişinde sanatta somutlama ve soyutlama tekniğini ele alan Belli, Galip Dîvânı’ndan seçtiği beyitleri ilahi olanla, geometrik şekillerle, tabiatla ve mitolojik unsurlarla yapılan somutlama ve soyutlamalar açısından incelemiştir. Seda Uysal Bozaslan ise “*Şeyh Galip’in Cezîre-i Mesnevî Şerhi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*” başlıklı yazısında Yûsuf-ı Sîne-çâk’in *Cezîre-i Mesnevî*’si üzerine bir şerh yazan Şeyh Galip’in bu eserini diğer Cezîre şerhleriyle karşılaştırmaktadır. Yazar, Galip’ten sonra başka bir şerh yazılmamasının nedenlerini de tartışmaya açtığı çalışmada onun *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*’sinin yöntemi ve eserini besleyen kaynakların çeşitliliği bakımından diğer şerhlerden farklılaşarak dönemini aşan bir mahiyet kazandığını söylemektedir.

Elinizdeki derlemenin ortaya çıkmasında çok sayıda ismin katkı ve emeği bulunmaktadır. Bu minvalde öncelikle, yazıların bilimsel değerlendirmelerini üstlenen hakemlerimize ve proje sürecindeki katkılarından dolayı Dr. Şerif Eskin ile Arş. Gör. Sevim Güldürmez’e gönülden teşekkür ederiz. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Hayatî Develi ile Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk’a, kitabın oluşum sürecindeki her adımda desteklerini esirgemedikleri için müteşekkirimiz. Son olarak, bölüm yazarlarına ve İstanbul Üniversitesi Yayınevi yetkililerine gösterdikleri ilgi ve alaka dolayısıyla içten teşekkürlerimizi arz ederiz. Bu kitabın Mevlevîlik, Mevlana ve Şeyh Galip çalışmalarına olumlu katkılar sağlamasını, alanda yeni araştırmalara kapı açmasını temenni ederiz.

Editörler

Mücahit Kaçar - Ömer Arslan - Yasemin Karakuş

PREFACE

Mawlawiyah, which has a history of nearly eight centuries, was institutionalised as a sufi school and has had widespread effects, in addition to pioneering the formation of one of the most influential sources in Turkish culture, art, and literature. When compared to other sufi schools, the most striking feature of Mawlawiyah is that it allocates a central place to art and literature within its institutional culture. Therefore, from the thirteenth century to the present day, the number of poets who were followers of the Mawlawiyah or Mawlawi culture in Turkish literature is more than three hundred. In addition to historical figures such as Sheikh Ghalib, who are directly identified with Mawlawiyah, the reflections of this cultural accumulation also appear in the writing experiences of authors who are not directly affiliated with Mawlawi culture, such as Halide Edib Adivar and Ahmet Hamdi Tanpınar, due to their interest in the culture.

In recent years, parallel to the increasing interest in Mawlana, Mawlawiyah, and Sheikh Ghalib around the world as the culture industry put mysticism on its agenda, new dimensions have been added to the subject. Some of the studies in this book, which are composed within the framework of these new dimensions, focus on the classical period and Mawlana's personality, works, life, new research on Mawlawiyah, and well-known written sources on these issues. In the studies dealing with the modern period, the images of Mawlana and Mawlawiyah are analysed in different fields, from poetry to novels and socioeconomic dimensions of mysticism today. In this context, Mevlüt İlhan and Ermiş Dandan, in their article titled "Osman Fevzi Olcay's *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ*", present information about *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ* of Osman Fevzi Olcay, who has produced many historical works, and then include the text of his work. Özlem Düzlü, in "Mawlawis in Keçecizâde İzzet Molla's Writings", evaluates a stanza that was devoted to the members of the Mawlawiyah by İzzet Molla, who has added a couplet about Mawlana or Mawlawiyah at the end of almost every ghazal in his diwan called *Bahâr-ı Efkar* and wrote many poems about Mawlana, Mawlawi elders, and Mawlawiyah. Pointing out that in the poem, which consists of eighteen couplets with the redif "Mawlawi", the positive characteristics of the Mawlawis are generally mentioned, Düzlü also observes that İzzet Molla further emphasises the existence of people who could be the target of criticism from within or outside the sect due to their negative behaviours. Focusing on the history of literature in their article "Dr. Rıza Nur's Studies on Jalâl al-Dîn Muhammed Rûmî, Sultan Veled, and Sheikh Ghalib's Poems", Yasemin Karakuş and Ömer Arslan draw attention to the revealing of Rıza Nur's *Evolution of Turkish Poetry History and Its Analytical Study*, which has not been known until today, within the framework of the content of Nur's work, then discuss how Mawlana, Sultan Veled, and Sheikh Ghalib's poems and literary personalities were examined by Dr. Rıza Nur.

In one of the two studies dealing with Mawlawiyah and Mawlana in modern Turkish poetry, Ahmet Murat Özel finds that a strong representation does not occur in modern literature, despite the founding role of Mawlana and Mawlawiyah in classical literature. Özel, who attributes this to the lack of attention paid to tradition by modern poets, evaluates the representation of Mawlana and Mawlawiyah in modern Turkish poetry as an "emotional fidelity but a poetic farewell". Sevim Güldürmez, on the other hand, concentrates on the works of many different authors in her article, which deals with the various forms

of appearance of Mawlana in modern Turkish poetry. Güldürmez, claiming that each poet constructs their own Mawlana image, analyses the existence of Mawlana in modern Turkish poetry from a different framework apart from the fact of establishing a relationship with tradition. In parallel with Güldürmez, Derya Güllük also examines the variations in the aspects of Mawlana and Mawlawiyah in Turkish novels. According to Güllük's article, the representation of Mawlana as a historical figure and the Mawlawi culture created by his followers over the centuries in Turkish novels differs in line with the personal selectivity of the novelists and their issues, and fiction writers construct their own Mawlana image. Muhammet Salman and Resul Kırmızıdemir focus on İhsan Oktay Anar's novel *Suskunlar*. Salman and Kırmızıdemir offer an alternative reading suggestion for this novel through the way Mawlawiyah is perceived within the journey of the novel character Eflâun representing mystical self-fulfilment, by a deconstructive approach to the understanding of the truth is distorted in a postmodern situation; however, they point out that this deconstruction has also the potential to help reach the truth, not nihilism. The position of Mawlawi whirling ceremonies, one of the first symbols that come to mind when Mawlawiyah is mentioned in today's socioeconomic practices of mysticism, is among the issues discussed in the book. Seda Aksüt points out the danger posed to the whirling ceremonies by decontextualization, which is one of the risk factors that threatens the authenticity of this cultural heritage, and makes suggestions for building an effective awareness of conservation.

In some studies in the compilation, Mawlana and Sheikh Ghalib are examined together in the context of different subjects. For example, Dursun Ali Tökel, in his article titled "Like a Couplet of Mathnawi: Child in Mawlana Jalâl Al-Dîn Muhammad Rûmî and Sheikh Ghalib", first draws attention to the love of children in Mawlana, and then focuses on Sheikh Ghalib's views on children, childhood, and child education. The author also mentions that Ghalib was the first diwan poet who wrote lullabies. Ali Şükrü Çoruk comparatively examines the attitudes of İbrahim Şinasi Efendi and Sheikh Ghalib towards Ottoman modernization in the first of the articles extending from the same direction to modern literature. Stating that Sheikh Ghalib and İbrahim Şinasi Efendi sided with the modernization movements of their time, Çoruk also underlines that there are important differences in principle between these two names in terms of their understanding of modernization, although they meet on the same ground. In Yılmaz Daşcıoğlu's analysis, the traces of Şeyh Galip and his poetry are followed as a reflection of tradition in the works of Behçet Necatigil and Hilmi Yavuz. Daşcıoğlu presents a bird's-eye view of a prominent trend in modern Turkish poetry by exposing the relationship established with Şeyh Galip and his poetry in the works of both poets, through examples. In modern Turkish literature, *Huzur*, one of the novels in which Sheikh Ghalib stands out with his presence as a novel character, is addressed by Turgay Anar on the axis of the gaps left by the fictional writer. In Anar's reading, it is made clear how the shadows of Sheikh Ghalib and Beyhan Sultan fall on *Huzur* through the relationship between Mümtaz and Nuran, and how the past infiltrates the present in this way. Beyhan Kanter, on the other hand, focuses on the works of Arif Ay, a prominent name in contemporary Turkish poetry. In her analysis, Kanter determines that in Arif Ay's poems, Mawlana and Mawlawiyah have a decisive role both in interrogations against the modern age and in perceiving life and people, and the author establishes a connection between the expressions and the discontent with the time lived by referring to Sheikh Ghalib. In the book, there

are also studies about newly revealed information about Sheikh Ghalib's life and the people who have important effects on the formation of his personality. In "New Information about Sheikh Ghalib and Its Poems in the Light of Archive Documents", Mûcahit Kaçar provides information about Ghalib's personal life, in view of documents the author found in the State Archives and Topkapı Palace Archive. In addition to the different dimensions of Sheikh Ghalib's relationship with his wife, children, and Selim III, Kaçar also presents several texts of Sheikh Ghalib's unpublished poems found in archive documents. Ali Yıldırım, in "Influence of Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî in Sheikh Ghalib's Poems", draws attention to the fact that Mawlana was a thinker and poet whose thoughts and poems had lasting effects on many different cultures and works of literature. The author mentions that another important figure of the Mawlawi order Sheikh Ghalib was an admirer of Mawlana. Yıldırım states that when we look at Sheikh Ghalib's poems in the context of Mawlana's influence, there are many similarities and influences, and the author reveals the influence of Mawlana's *Mathnawi*, *Diwan-ı Kebir*, and *Fîhi Mâ Fih* on Sheikh Ghalib's poetry through examples. Muhsin Kalkışım, in his study titled "Sources and Personalities in Sheikh Ghalib's Atlas of Thought", scans his *Diwan*, *Hüsn ü Aşk*, *Şerh-i Cezire-i Mathnawi*, and *Es-Sohbetü's-Sa'fiyye* to excerpt verses, hadiths, and people's names in order to identify the sources of Ghalib's thought. Some of the researchers contributing to the book have written reviews about Ghalib's *Hüsn ü Aşk* mathnawi. In "Composing Na't out of a Mathnawi: Sheikh Ghalib's Sühan", Betül Avcı states that the character of Sühan, an important character in *Hüsn ü Aşk* who is generally interpreted as a "murşid-i kamil" in contemporary literature, is in full parallel with the "Hakikat-i Muhammediyye" concept, which has a comprehensive interpretation by Ibn Arabî. Avcı, who has also emphasised in the article the strong similarity between Ibn Arabî's understanding of the "Hakikat-i Muhammediyye" and Ghalib's Sühan, points to the historical closeness of these two important names in the sufi tradition; therefore, Avcı describes Sheikh Ghalib and İsmail Rusuhi as two important bridges between Ibn Arabî and Mawlana who internalised Akbari thought in addition to the Mawlawi creeds. In "The Master of Madness in the Poem of Ghalib Dede: Monlâ-yı Cünûn", Songül Karaca discusses who Monlâ-yı Cünûn, one of the important figures of *Hüsn ü Aşk*, is and how the concept of "cünûn" in Islamic and sufi literature forms this character. Discussing what Monlâ-yı Cünûn represents in Ghalib's poem based on *Hüsn ü Aşk*, given the fact that this figure also takes place in Ghalib's *Diwan* as an example, Karaca asserts that Molla-yı Cünûn could be considered a common character in Ghalib's poetry. Ahmet Doğan, in his article "*The Alchemy of Hüsn ü Aşk*", discusses what "alchemy" is in *Hüsn ü Aşk* (it was presented by Aşk to Hüsn from the "land of the heart" as a gift of the gallant). Doğan states that "alchemy", which the author points out should be used as a means of spiritual (inner, moral) transformation rather than as an experimental/material tool, actually transforms Hüsn, as the path itself, into Aşk.

In the articles in this book, Ghalib's *Diwan* and *Şerh-i Cezire-i Mathnawi* have also been the subject of individual analysis. In "Music in Sheikh Ghalib's *Diwan*", Sevda Özden firstly points out that music has a very important place in Mawlawiyah, and then examines Ghalib's approach to music with examples from his *Diwan*. In the study, it is noted that in Ghalib's *Diwan* there are 11 composed poems, 1 ghazal about music, 5 ghazals with "ney" redifs, and 2 ghazals with "tanbur" redifs. Then, all the elements and notions related to music are examined and their relationship with the other words and

phrases in which they were composed is analysed. Handan Belli, in “Concretisation and Abstraction in Sheikh Ghalib’s Collected *Diwan* Poems”, mentions the necessity of examining Ghalib’s poems in terms of concretisation and abstraction techniques, since Ghalib is not only a distinguished Mawlawi poet but also was creator of a poetic language formed with a deep semantic structure and literary concerns in his *Diwan*. Addressing the technique of concretisation and abstraction in art at the beginning of the study, Belli examined the couplets which are excerpted from the *Diwan* of Ghalib in terms of concretisation and abstraction with the divine, geometric shapes, nature, and mythological elements. In “A Comparative Analysis on Sheikh Ghalib’s Annotation of *Cezîre-i Mesnevî*”, Seda Uysal Bozaslan compares Sheikh Ghalib’s Annotation of *Cezîre-i Mathnawî*, which is a commentary on Yûsuf-ı Sîne-Çâk’s *Cezîre-i Mathnawî*, with other *Cezîre* commentaries. The researcher also discusses the reasons no other commentary was written after Galip; Uysal Bozaslan concludes that Ghalib’s commentary differed from other commentaries and transcended its period due to the method the author followed and the diversity of sources that fed his work.

Many people have contributed to this compilation. First of all, we would like to thank the reviewers who undertook the scientific evaluation of the articles and also for their contributions to this project. We are deeply grateful to Dr. Şerif Eskin and Res. Asst. Sevim Güldürmez. We are grateful to Hayati Develi, Dean of the Faculty of Letters of Istanbul University, and Ali Şükrü Çoruk, Head of the Department of Turkish Language and Literature, for their support at every step of the publication process of this compilation. Finally, we would like to express our sincere thanks to the authors of the book chapters and the staff of Istanbul University Press for their interest and care. We hope that this book will make positive contributions to the studies of Mawlana, Mawlawiyah, and Sheikh Ghalib and open the door to new research in the field.

Editors

Mücahit Kaçar - Ömer Arslan - Yasemin Karakuş

1. BÖLÜM / CHAPTER 1

MEVLEVİ SEMA TÖRENLERİNİN KORUNMASI SÜRECİNDE BİR RİSK FAKTÖRÜ OLARAK “BAĞLAMINDAN KOPARMA”*

“DECONTEXTUALIZATION” AS A RISK FACTOR IN THE PROCESS OF SAFEGUARDING MAWLAWİ SEMA CEREMONIES

Seda AKSÜT¹

¹Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: seda.aksut@istanbul.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.01

ÖZ

Kültürel mirasların UNESCO mirası statüsü kazanması, mirasların korunma süreci bakımından önemli ve anlamlı bir adımdır. Ancak bu statü, bazı durumlarda mirasın korunma sürecine zarar veren bir etken olabilmektedir. Çünkü UNESCO kaydı, kültürel mirasların hem dünyadaki hem de ait olduğu ülkedeki görünürlüğünü artırmakta, buna bağlı olarak da mirasa dönük ilgiyi ve talebi çoğaltmaktadır. Somut olmayan kültürel mirasın dinamik ve değişken bir doğası olsa da kimi durumlarda kültürel unsurların mirasa dönüşme süreci, unsurların kendi içsel ve özel karakterini zedeleyebilmektedir. Bahsi geçen durumlar, kültürel mirasın korunmasında ve yaşatılmasında mirasın otantikliğini tehdit eden risk faktörlerini oluşturmakta, bu risk faktörlerinin her biri zincirleme olarak birbirini tetikleyebilmektedir. Mevlevi sema töreni, 2008’de UNESCO’nun *İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi*’ne kaydedilerek dünya mirası statüsü elde etmiştir. UNESCO tarafından kaydedilmiş bir kültürel miras olarak hem kendi kültürel mekânı olan Mevlevihanelerde hem de bu mekânlar dışında icra edilmektedir. Somut olmayan kültürel miras unsuru olarak asli kültürel bir değere sahip olsa da UNESCO dünya mirası statüsüne erişmesi sonrasında özellikle turistlerin artan ilgisiyle ve talebiyle “biletli sema performansları”nın çoğalması, Mevlevi sema törenlerinin ekonomik değeriyle de ön plana çıkmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum, Mevlevi sema törenlerinin temsilinde kendi kültürel bağlamının dışında icraların görülmesine sebebiyet vermektedir. Bu çalışmada, somut olmayan kültürel mirasların korunması sürecindeki risk faktörlerinden kısaca bahsedilmiş; bu risk faktörlerinden “bağlamından koparma” Mevlevi sema törenleri özelinde ele alınarak verilen örneklerin analiz edilmesi suretiyle incelenmiştir.

* Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı’nda Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz danışmanlığında Seda Aksüt tarafından hazırlanıp sunulan “İstanbul’daki Mevlevi Sema Törenlerinin Kültür Ekonomisi Bağlamında Değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Somut olmayan kültürel miras, Dünya mirası statüsü, Türk kültürü, Mevlevi sema töreni, Bağlamından koparma

ABSTRACT

The acquisition of UNESCO cultural heritage status is an important and meaningful step in the process of heritage safeguarding. However, this status might be a factor that damages the safeguarding process of the heritage in some cases. One reason for this could be that the UNESCO inscription increases the visibility of a cultural heritage both in the world and in the country to which it belongs and accordingly enhances the interest and demand for the heritage. Although intangible cultural heritage has a dynamic and changeable nature, the process of transforming cultural elements into heritage can damage the internal and special character of these elements in some cases. The aforementioned cases create risk factors that threaten the authenticity of the heritage in the safeguarding and sustainability of cultural heritage and these risk factors can trigger each other in a chain. The Mawlawi sema ceremony was included in the UNESCO *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* in 2008 and attained the status of world heritage. As an element of cultural heritage with UNESCO inscription, it is performed both in the *mawlawihanes*, which are its own cultural places, and outside these places. Although it has an essential cultural value as an example of intangible cultural heritage, especially with the growing interest and demand of tourists after it reached UNESCO's world heritage status, the increase of “whirling performances with tickets” has brought the Mawlawi sema ceremony to the fore with its economic value. This situation has led to the Mawlawi sema ceremony being performed outside of its own cultural context. This study touches upon the process through which the Mawlawi sema ceremony has become an intangible cultural heritage. It also briefly mentions the risk factors in the process of safeguarding the intangible cultural heritage and examines “decontextualization” from these risk factors by analyzing examples specific to Mawlawi sema ceremonies.

Keywords: Intangible cultural heritage, World heritage status, Turkish culture, Mawlawi sema ceremony, Decontextualization

Extended Abstract

The acquisition of UNESCO cultural heritage status is an important and meaningful step in the process of heritage safeguarding. However, this status might be a factor that damages the safeguarding process of the heritage in some cases. One reason for this could be that the UNESCO inscription increases the visibility of a cultural heritage both in the world and in the country to which it belongs and accordingly enhances the interest and demand for the heritage. Although intangible cultural heritage has a dynamic and changable nature, the process of transforming cultural elements into heritage can damage the internal and special character of these elements in some cases. The aforementioned cases create risk factors that threaten the authenticity of the heritage in the safeguarding and sustainability of cultural heritage and these risk factors can trigger each other in a chain.

The Mawlawi sema ceremony was registered on the UNESCO *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* in 2008 and thus introduced to the whole world. As an element of cultural heritage with UNESCO inscription, it is performed both in the

mawlawihanes, which are its own cultural places, and outside these places. Although it has an essential cultural value as an example of intangible cultural heritage, especially with the growing interest and demand of tourists after it attained UNESCO's world heritage status, the increase of "whirling performances with tickets" has brought the Mawlawi sema ceremony to the fore with its economic value. This situation has led to the Mawlawi sema ceremony being performed outside of its own cultural context. This study touches upon the process through which the Mawlawi sema ceremony has become an intangible cultural heritage. It also briefly mentions the risk factors in the process of safeguarding the intangible cultural heritage and examines "decontextualization" from these risk factors by analyzing examples specific to Mawlawi sema ceremonies.

In this study examples showing the decontextualization of Mawlawi sema ceremonies were evaluated within the framework of five criteria. These criteria include the place of performance, the time of performance, the purpose/function of the performance, the nature of the performance (duration of performance, performance clothes, performance integrity, audience, music and so on) and the performers (whirling dervishes and the board of mutrip). In this context, three different examples of performances were examined. The examples reflect cases in which Mawlawi sema ceremonies are not performed within the norms and standards that they should have as intangible cultural heritage and also applied by the official ensembles affiliated with the Ministry of Culture and Tourism. These examples include the performance of a whirling dervish nicknamed "Ghost Semazen" who participated in the "Yetenek Sizsiniz Türkiye" contest in 2016, the performance of a whirling dervish who whirled on Taksim Istiklal Avenue, and the three whirling dervishes performing at an event in the month of Ramadan in a housing estate in Istanbul in 2020.

In the light of these examples, it was determined that decontextualization is a significant threat to the Mawlawi sema ceremony as an intangible cultural heritage in terms of safeguarding and sustainability in accordance with its authenticity. In these examples, it can be seen that the representation of the ceremonies is simplified by shortening the duration of the performance and degrading the performances to "shows" offered for the entertainment of the audience. The fact that the performers do not have a certain level of consciousness in matters such as the clothing and music accompanying the performance, which determine the nature of it and constitute its integrity, makes the sema a tool rather than a purpose. Sema performances, which are part of an organization, become a means of serving different purposes and benefiting the audience or performers. In these examples, Mawlawi sema ceremonies are reformulated, reproduced in different entertainment venues by removing their authenticity,

losing their meaning and originality and decontextualized. In addition, the examples in the contest program and on Istiklal Avenue show the significance of cultural participation of the audience in sema performances. This is because the audience’s lack of awareness of the meaning, purpose and value of sema as a cultural heritage negatively affects the context of the performances and reflects the problem of unconscious/unprepared cultural participation.

Although the Mawlawi sema ceremony certainly has an element of the spectacular, it is necessary to ensure that it is performed in keeping with its cultural heritage and as a religious ritual, with its historical and cultural background, music, instruments, and its spiritual, cultural, historical and aesthetic value as a whole. Thus it is important to encourage the public to show sensitivity in this matter by explaining the inner and symbolic meaning of the Mawlawi sema ceremony by means of various media in order to create a cultural heritage awareness. It is also necessary to ensure the use of common, appropriate and standard terminology in describing the events and to organize various meetings with the participation of officials to ensure the coordination of public institutions, private sector and non-governmental organizations in the implementation of decisions. Other recommendations are that academic studies on the subject be carried out and that a law with penal sanctions in the face of threats be enacted. All this is necessary to encourage and reward the right examples, to protect and support the carriers of the heritage so that they can be evaluated as measures to ensure its safeguarding.

Giriş

UNESCO, II. Dünya Savaşı'ndan güncele uzanan süreçte gerek taşınmaz gerekse taşınabilir somut mirasları, doğal mirasları ve somut olmayan mirasları kapsayan dünya mirası koruma çalışmalarını yürütmüş ve desteklemiştir. (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 52) Somut olmayan kültürel miras terimi, somut miras çalışmalarının sonucunda UNESCO tarafından yürütülen kültür varlıklarını koruma amaçlı programlar esnasında ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Çeşitli programların, projelerin, uzun görüşmelerin ve tartışmaların sonunda 17 Ekim 2003 tarihinde birçok ülkenin de taraf olduğu *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi* imzalanarak yürürlüğe girmiştir. (Oğuz, 2009, ss. 53-55.) Türkiye de 19.01.2006 tarihinde yürürlüğe giren ve numarası 5448 olan *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğuna Dair Kanun* ile sözleşme sürecine girerek 27.03.2006 tarihinde sözleşmeye taraf olmuştur. (Resmî Gazete, 2006.)

Sözleşmenin amacı, “somut olmayan kültürel mirası korumak, ilgili toplulukların, grupların ve bireylerin somut olmayan kültürel mirasına saygı göstermek, somut olmayan kültürel mirasın önemi konusunda yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde duyarlılığı artırmak ve karşılıklı değerbilirliği sağlamak, uluslararası işbirliği ve yardımlaşmayı sağlamak”tır. Sözleşme metninde somut olmayan kültürel miras şu şekilde tanımlanmıştır: “Toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekanlar” (Oğuz, 2009, s. 167.).

Sözleşmeye göre somut olmayan kültürel mirasın kapsamını aşağıdaki alanlar oluşturmaktadır:

- “a) Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar (Mitler, efsaneler, destanlar, masallar, halk hikâyeleri, fıkralar, deyimler, atasözleri, vb.)
 - b) Gösteri sanatları (Halk müziği, halk oyunları, halk tiyatrosu)
 - c) Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler (geçiş törenleri, halk hukuku, halk sporları)
 - d) Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar (mitik, şamanik, kozmogonik, eskatolojik halk inanışları, dünya ve evrenin yaratılışı ile ilgili bilgi ve inançlar, kıyamet, halk hekimliği, halk takvimi ve meteorolojisi, vb.)
 - e) El sanatları geleneği (geleneksel meslekler, giyim-kuşam ve süslenme)”
- (Oğuz, 2009, ss. 167-168.)

Sözleşmeye taraf olan her devlet, kendisine ait somut olmayan kültürel mirasların tespiti için kendi ulusal envanterini hazırlar. Türkiye özelinde iki tür ulusal envanter vardır. Bunlar “Yaşayan İnsan Hazineleli Ulusal Envanteri” ile “Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri”dir. (Kılıç vd., 2017, s. 11.) Somut olmayan kültürel miraslar, ilgili envanterin içeriğindeki ölçütler doğrultusunda seçilmektedir. Teklif edilen unsurlara dair aday dosyaları hazırlanıp söz konusu unsurların ait olduğu ülkedeki yetkili devlet kurumuna sunulmakta, ardından da bu kurumun UNESCO’ya başvurusıyla UNESCO tarafından onaylanarak seçilen miraslar dünya mirası statüsü almaktadır. Ancak bu statünün ilgili miras açısından avantajları olduğu kadar dezavantajları da olabilmektedir.

UNESCO’nun *İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi*’ne 2008’de Türkiye adına kaydedilen Mevlevi sema törenleri, böylelikle dünya mirası statüsü kazanmıştır. Bu statü, sema törenlerinin koruma altına alınarak geleceğe aktarılması açısından son derece önemli bir gelişmedir. Ancak bu UNESCO kaydı sonrasında gerek yurt içinde gerekse yurt dışında Mevlevi sema törenlerine olan ilgi ve talep artmış; “biletli sema performansları”nın çoğalması, Mevlevi sema törenlerinin ekonomik değeriyle de ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu durumun sonuçlarından biri, Mevlevi sema törenlerinin temsilinde kendi kültürel bağlamından koparılmış icraların görülmesidir. Bu çalışmada, somut olmayan kültürel mirasların korunması sürecindeki risk faktörlerinden “bağlamından koparma” Mevlevi sema törenleri özelinde verilen örneklerin analiz edilmesi suretiyle ele alınmıştır.

1. Mevlevi Sema Törenlerinin Somut Olmayan Kültürel Miras Olma Süreci

Mevlevi sema törenlerinin somut olmayan kültürel miras unsuru olarak kabul edilmesi sürecinde özellikle Uluslararası Mevlana Vakfı’nın çalışmaları etkili olmuş, törenlerin UNESCO tarafından koruma altına alınması hususunda ilk somut adım da vakıf tarafından atılmıştır. Bu kapsamda vakıf, UNESCO’nun *İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirasları Başyapıtları* ilanı için bu konuda ehil ve geleneğe mensup olan icracılar ile konuya dair çalışma yapmış olan akademisyenlerle birlikte “Geleneksel Mevlevi Sema Âyininin Korunması ve Yaşatılması” projesi çerçevesinde “Mevlevi Sema Âyini Adaylık Dosyası”nı¹ hazırlamıştır. Bu proje, vakıf tarafından Kültür ve Turizm Bakanlığına, oradan kabul alındıktan sonra da UNESCO’ya gönderilmiştir. Mevlevi sema törenleri, projenin UNESCO tarafından kabulü sonrasında *İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Başyapıtları Listesi*’ne kaydedilmiştir. (Çelebi Bayru, 2019, s. 111-112.)

1 Uluslararası Mevlana Vakfı’nın projesinin ana dokümanları ve detaylandırılmış diğer teknik bilgiler, *Yüzyıllar Boyu Mevlana ve Mevlevilik* adıyla Türkçe ve İngilizce olarak kitap hâlinde basılmıştır. Bkz. (Çelebi Bayru ve Sağbaşı, 2004.)

2003 sözleşmesine giden sürecin aşamalarından birini oluşturan *İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Başyapıtları İlanı* (İSSOMBİ) programı, UNESCO’nun 1997’de gerçekleştirilen 29. Genel Konferansında alınan karar doğrultusunda Yürütme Kurulu tarafından açıklanmıştır. UNESCO’nun 1998’deki 155. toplantısında, 2003 sözleşmesinin yürürlüğe girdiği ve İSSOMBİ programının sona erdiği 20 Nisan 2006 tarihine kadar ilan edilmiş başyapıtlar, 2008’de İstanbul’da gerçekleştirilen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Hükümetlerarası Komitesi’nin 3. Olağan Toplantısında, sözleşmenin 16. maddesi uyarınca tanımlanan *İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi*’ne aktarılmıştır. (Oğuz, 2008, ss. 5-6.) İlki 2001’de, diğer ikisi 2003’te ve 2005’te yapılan başyapıt ilanında toplam 90 başyapıt ulaşılmıştır. Bahsi geçen 90 başyapıt arasında Türkiye’den 2003’te başyapıt olarak kaydedilen “Meddahlık” ve 2005’te başyapıt olarak kaydedilen “Mevlevi Sema Töreni” bulunmaktadır. Ayrıca bahsi geçen UNESCO yayınında Türkiye’de laikleştirme politikası nedeniyle Mevlevihanelerin 1925 yılında kapatıldığı, ancak Türk hükümetinin 1950’lerde sema icralarına izin verdiği ve 1990’larda kısıtlamaların daha da hafifletildiği belirtilmektedir. “Birçok sema ayininin geleneksel ortamında icra edilmediği, ayrıca turist izleyicilere yönelik yapıldığı ve ticari gereksinimleri karşılamak için kısaltıldığı ve basitleştirildiği” şeklindeki ifadelerle Mevlevi sema törenlerinin neden koruma altına alınması gerektiği gerekçelendirilmektedir. (Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity - Proclamations 2001, 2003 and 2005, 2006, p. 90.) Ayrıca bu kitabın kapağında bir semazene yer verilmesi, dünya çapındaki 90 başyapıt arasında semaya verilen uluslararası önemi ve değeri göstermektedir.

Mevlevi sema törenlerinin kültürel bir miras olarak değerlendirilmesi sürecindeki en önemli kilometre taşlarından biri olarak “Hz. Mevlana 800 Yaşında” projesi de zikredilebilir. Uluslararası Mevlana Vakfı projeyi hazırlayarak Kültür ve Turizm Bakanlığına başvuruda bulunmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı da UNESCO’ya başvurunca UNESCO, 2007 yılını “Mevlana Celâleddîn-i Rûmî Yılı” ilan etmiş ve Mevlana bütün dünyada anılarak pek çok etkinlik gerçekleştirilmiştir. (Çelebi Bayru, 2018, s. 112.) Nihayetinde Mevlevi sema törenleri, 2008’de UNESCO’nun *İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi*’ne Türkiye adına kaydedilerek dünya mirası statüsüne ulaşmıştır (Kılıç vd., 2017, s. 26.).

Mevlevi sema törenlerinin 2005 yılında UNESCO İSSOMBİ Programı çerçevesinde dünya çapındaki 90 başyapıt içerisinde ilan edilmesi ve özellikle UNESCO’nun 2007 yılını “Mevlana Celâleddîn-i Rûmî Yılı” ilan etmesi sonrasında gerek yurt içinde gerekse yurt dışında pek çok etkinlik düzenlenmiştir. Yurt dışında tertip edilen tanıtım kapsamındaki etkinliklerde semaya da yer verilmiştir. Söz gelişi, Kültür ve Turizm Bakanlığının Türkiye’yi

yurt dışında tanıtma kapsamında düzenlediği programlardan biri olan “Fransa’da Türk Mevsimi” adlı etkinlikte, 4 Temmuz 2009 tarihinde Mercan Dede’nin açılış konserine bir semazen grubu eşlik etmiştir. (“Fransa’da Mevsimlerden Türkiye”, t.y.) 2005’te Mevlevi sema törenlerinin başyapıt listesine dâhil edilmesine rağmen yurt içinde ve yurt dışında tanıtım kapsamında düzenlenen etkinliklerdeki semaların tanıtımın bir parçasını oluşturduğu, başlı başına bir Mevlevi âyini olarak bütünlüklü bir etkinliğin yer almadığı ve semanın “gösteri” olarak ifade edildiği görülmektedir.

2007’de Mevlana Yılı kapsamında ve sonrasında Türkiye’de yapılan etkinliklerin toplumda kültürel miras bilinci oluşturma bir adımı olduğu, yurt dışında yapılanların ise Türkiye’nin tanıtımında önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Diğer yandan Mevlevi sema törenlerinin 2005’te dünya çapında başyapıt, 2008’de somut olmayan kültürel miras ilan edilmesi ve sonrasındaki gelişmeler, bu törenlere yönelik ilgiyi artırsa da semanın bazı özel sema grupları ya da kişiler tarafından kendi kültürel mekânı dışında, özellikle ticari amaçlarla ve özünden saptırılarak icra edilmeye başlaması, bu kültürel mirasın istismarının önünü açmıştır. Bu konuda Kültür ve Turizm Bakanlığının üç kez genelge yayınlamasına rağmen aslına uygun olmayan icralar hâlâ devam etmektedir. Bu durum, Mevlevi sema törenlerinin korunmasında birtakım risk faktörleri olduğunu göstermektedir. Dünyadaki pek çok kültürel miras, varlığını tehdit eden çeşitli risk faktörleriyle karşı karşıyadır. Bu risk faktörleri, çoğu zaman birbirini tetiklemekte ve kültürel miras unsurlarının sürdürülebilirliğine çeşitli yönlerden zarar vermektedir.

2. Kültürel Mirasların Korunması Sürecindeki Risk Faktörleri

Kültürel mirasların UNESCO mirası statüsü kazanması, mirasların korunma süreci bakımından önemli ve anlamlı bir adım olsa da kimi zaman mirasın korunma sürecine zarar verebilmektedir. Çünkü UNESCO dünya mirası statüsü alan bir kültürel miras gerek dünyada gerekse ait olduğu ülkede daha fazla ön plana çıkmakta, bu durum da mirasa yönelik ilgiyi ve talebi artırmaktadır. İtalyan gazeteci Marco D’Eramo, Türkçeye “UNESCO kıyımı” şeklinde çevirebilecek “UNESCOCIDE” başlıklı yazısında UNESCO Dünya Mirası Listesi’ni “ölüm öpücüğü” olarak değerlendirmiştir. Bir şehre UNESCO statüsü verildikten sonra o şehrin yaşamının söneceğini, geliştirdiği “urbicide” (şehrin tahribatı) terimiyle ifade etmiştir. Somut kültürel mirasların bozulmadan, sabitlenerek, büyümeden ve değiştirilmeden korunması (D’Eramo, 2014, para. 2.) fikrini yansıtan bu yaklaşım, somut olmayan kültürel miraslar için düşünüldüğünde mirası korumaya yönelik bir adım olsa da mirasın kıyımını beraberinde getirebilecek birtakım risk faktörlerinin varlığını akla getirmektedir.

Somut olmayan kültürel mirasların UNESCO statüsü elde etmesinin iki önemli etkisi olduğu söylenebilir. Birincisi, miras dünyanın herhangi bir yerinde yeniden meydana getirilebileceği için dünya mirası statüsü, mirasın küresel ölçüde dolaşımını beraberinde getirir. İkincisi, somut olmayan bir kültürel mirasın meydana getirilmesi, kaçınılmaz olarak kültürel unsurları mirasa dönüştüren bazı önemli şeyleri feda etmeyi gerektirir. Bunun sonucunda da bahsi geçen unsurlar, mirasa dönüşüm sürecinde özellikle de onların sahibi olanlar ya da uygulayıcıları açısından farklılaşır. (Skounti, 2018, ss. 137-138.) Diğer yandan “mirasın bireysel ve kolektif hafızayı ve kimliği korumadaki rolünden öte çağdaş, kişisel, sosyal ve politik koşulları meşru hâle getirmek için ekonomik, sosyal ve politik bir kaynak olarak görülmesi” (Olsen, 2003, p. 99.) mirası tehdit eden durumlara sebebiyet verebilmektedir. Yani mirasa kendi içsel değerinden öte bir ekonomik, sosyal, politik, vb. değer atfedilerek bahsi geçen değerlerin mirasın kendi öz değerinin önüne geçmesi, sürdürülebilirliği açısından tehdit oluşturabilir.

Somut olmayan kültürel mirasın dinamik ve değişken bir doğası vardır. Ancak bazen mirasa dönüşme süreci, mirasın özgün karakterine zarar verebilmektedir. Bahsi geçen durumlar, kültürel mirasın korunmasında ve yaşatılmasında mirasın otantikliğini zedeleyen tehdit unsurlarıdır. Bu tehdit unsurlarının her biri, zincirleme olarak birbirini tetikleyebilmektedir. UNESCO, somut olmayan kültürel mirası koruma hususunda birtakım risk faktörleri tespit etmiştir. Bu kapsamda Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi’nde bulunan unsurların aday dosyaları incelenmiş, bu unsurları tehdit eden 46 risk faktörü belirlenmiştir. Tüm bu riskler de sınıflandırılarak 9 kategoriye ayrılmış ve buna dair bir tablo oluşturulmuştur. Buna göre yaşayan mirasları tehdit eden risk faktörleri “zayıflamış pratik ve aktarım, yeni ürünler ve teknikler, kültürel küreselleşme, sistemlerin veya nesnelerin kaybı, ekonomik baskı, çevresel bozulma, bağlamından koparma, demografik sorunlar ve olumsuz tutumlar” şeklinde sınıflandırılmıştır. (“Threats”, UNESCO, t.y.) Bahsi geçen tablonun kültürel mirasın icrasının ve aktarımının azalması merkezinde şekillendiği ve tehdit faktörlerinin de genel olarak bu doğrultuda belirttiği görülmektedir. Ancak korunma sürecindeki riskler sadece acil koruma gerektiren miraslar için değil, diğer somut olmayan kültürel miraslar için de söz konusu olabilmektedir. Bahsi geçen risk faktörleri arasında yer alan bağlamından koparma, bu çalışmanın analiz çerçevesini oluşturmaktadır.

3. Bağlamından Koparma

UNESCO’nun kültürel mirasların korunma sürecindeki temel kaygısı, yeni biçimlerin orijinal, “saf”, otantik somut olmayan kültürel miras bağlamının bütünlüğünü ihlal etmemesidir. Bu kapsamda, 2007’de Vietnam’da yapılan UNESCO toplantısının raporunda

“bağlamından koparma” (decontextualization) sorununa değinilmiştir. Buna göre topluluklar, kültürel miraslarını turistlere sunarken miras kendi kültürel bağlamının dışına çıkabilir. Bağlamından koparılmış olan miras, toplum üyeleri nezdinde önemli olan kültürel anlamlarını kaybedebilir. Bağlamından koparma, mirasın kendi fiziksel ve/veya sosyal mekânından çıkarıldığında ortaya çıkar. (UNESCO-EIHCAP Regional Meeting - Safeguarding Intangible Heritage and Sustainable Cultural Tourism: Opportunities and Challenges – Meeting Report, 2008, pp. 93-109.) Dolayısıyla UNESCO, bağlamından koparma tehdidinin başlangıç noktasının mirasın kendi kültürel mekânı dışında icra edilmesi olarak belirler.

“Bağlamından koparılma tehdidiyle yakından ilgili olan ve onun bir başka biçimi olarak değerlendirilebilecek bir diğer faktör, somut olmayan kültürel mirasın yorumlanmasındaki ve temsilindeki ‘basitleştirme’dir. Mirasın basitleştirilmesi süreci, mirası meydana getiren unsurların turistik amaçlar için basitleştirildiği ve çarpıtıldığı bir süreçtir.” (UNESCO-EIHCAP Regional Meeting - Safeguarding Intangible Heritage and Sustainable Cultural Tourism: Opportunities and Challenges – Meeting Report, 2008, p. 102.) Somut olmayan kültürel miras, orijinal hâliyle belli bir bilgi, birikim, bilinç gerektiren sembolik bir yapıya, karmaşık bir arka plana ve uzun bir temsil süresine sahip olabilir. Ancak turistler, mirasın anlamını veya kültürel arka planını bilmeyebilirler. Bu durumda kültürel miras, turistlerin algı seviyesine uygun olması için belli unsurlara yer vermemek, temsilin süresini kısaltmak vb. uygulamalarla aslından uzaklaştırılmak suretiyle yeniden formüle edilerek başka bir şeye dönüştürülebilir. Bu durumda bahsi geçen kültürel miras basitleştirilmiş ve buna bağlı olarak bağlamından koparılmış olur.

Daha fazla turist çekmek ve gelir elde etmek için kutsal ritüeller de dâhil olmak üzere kültürel icralar, turistlerin otantik deneyimlere olan talebini karşılamak için gerçekleştirilebilmekte, hatta bazıları kendi bağlamının dışında sunulabilmektedir. İcraların içeriğinin bazen değiştirilmesi ve turistlerin beklentilerine uyacak şekilde icra sürelerinin farklılaştırılması sonucunda ziyaretçilere yanlış mesaj iletilebilmekte, buna bağlı olarak da kültürel icralar özgünlüklerini kaybedebilmektedir. Dahası bu icralar, sadece turist tüketimi için kendi icra zamanı dışında gerçekleştirilebilmektedir. (IMPACT, 2008, pp. 56-57.) Bunun sonucunda da bahsi geçen icralar, tahrif edilmiş bir miras deneyimine indirgenmektedir.

Kültürel miraslar, turistik tüketim için bağlamından koparılarak icra edildiğinde turistik hizmetler ve metalar hâline gelebilmektedirler. Burada önemli olan, bağlamından koparılan bir mirasın metalaşmasının kültürel ürünlerin ve insan ilişkilerinin anlamını değiştirmesi ve nihayetinde onları anlamsız hâle getirmesidir. Kültürel mirasların turistlere daha egzotik ve heyecan verici cazibe unsurları olarak sunulmasıyla “sahnelenmiş otantiklik” ortaya çıkmakta;

orijinalinden uzaklaştırılmış kültürel miraslar turistler için otantik görünecek şekilde ve daha fazla sahnelenmektedir. Ancak bu sahnelenmiş otantikliğin turistin otantik deneyimlere olan talebini yok ettiği de söylenmektedir. (Cohen, 1988, p. 372.) Dolayısıyla bağlamından koparma, bazı durumlarda kültürel mirasların anlamını sadece ait olduğu toplumun gözünde değil, turistlerin gözünde de yok edebilmekte; artan turist talebine bağlı icraların fazlalığı da mirasın ticarileşmesini beraberinde getirebilmektedir.

4. Mevlevi Sema Törenlerinin Korunmasında Bir Risk UNSURLARI OLARAK BAĞLAMINDAN KOPARMA

UNESCO'nun "Mevlevi sema töreni" olarak ifade ettiği Mevlevi ayini; belli kuralları, koreografisi, müziği olan dinî bir ritüeldir. Her ne kadar genelde "sema" olarak anılsa da aslında sema, bu ritüelin bir parçasını oluşturmaktadır. Aynı zamanda bir zikir şekli de olan bu ritüel, zikir tekniği açısından "kıyamî (ayakta), devranî (dönerek) ve hafî (sessiz) yapılan bir zikir türüdür." (Tanrıkorur, 2016, s. 119.) Mevlana zamanında bazen zamana ve mekâna bağlı olmaksızın doğaçlama olarak, bazen de çeşitli vesilelerle tertip edilen toplantılarda toplu hâlde icra edilen sema, Sultan Veled'in torunu olan Pir Adil Çelebi ve sonraları Pir Hüseyin Çelebi tarafından ayrıntılarıyla düzenlenmiş ve son şeklini almıştır. 1925'te 677 sayılı Tekke ve Zaviye Kanunu (Resmî Cerîde, 1925, s. 1) kapsamında Türkiye genelindeki tüm tekkelerin kapatılması ve tarikat ayinlerinin yasaklanmasıyla 1950'li yıllara kadar icra edilememiştir. Bu yıllardan itibaren Şeb-i Arus zamanlarında Mevlana'yı anma amaçlı düzenlenen programlarda kültürel bir bağlamda yeniden icra edilmeye başlanmıştır. 2008 yılında UNESCO dünya mirası statüsü almasının ardından yurt içinde ve yurt dışında büyük ilgi ve talep görmüş, bir cazibe unsuru hâline gelmiştir.

Ancak zamanla sema, uygun olmayan şartlarda ve mekânlarda otantik hâlinde uzaklaştırılarak icra edilmeye, bu icralar "gösteri" ve "dans" şeklinde ifade edilmeye başlamıştır. Bunun üzerine dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay, 2008'de "Mevlevilik ve Sema Törenleri Hakkında Genelge"yi yayınlamıştır. ("Mevlevilik ve Sema Törenleri Hakkında Genelge", 2008.) Genelgede muhakkak uyulması icap eden teknik kural ve ilkelerin sema icrasında bulunan bazı özel gruplar tarafından göz ardı edildiği, uygun olmayan mekân ve şartlarda, kısaltılıp veya başkalaştırılıp gerçekleştirilen icra örneklerinin var olduğu, bu tarz çarpık uygulamaların sonucunda ortaya çıkan tehditlerin gerek Bakanlık gerektiren gelenekçi yaşatmaya çalışan çevreleri ve kamuoyunu rahatsız ettiği vurgulanarak icraların nasıl olması gerektiği dört maddeyle belirtilmiştir. Ancak genelgeye rağmen aslına uygun olmayan icralar devam etmiştir. Bu sebeple 06.06.2013 tarihinde aynı genelge 81

ilin valiliklerine üst yazıyla tekrar gönderilmiştir.² 2017 yılına gelindiğinde ise durumun değişmemesi üzerine dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Nabi Avcı, 29.05.2017 tarihinde yeni bir genelge yayınlarak üçüncü kez ilgili kurumlara uyarıda bulunmuştur. Bu genelgede de semayı icazete, ehliyet ve liyakate sahip olmayan kişilerin uygun olmayan şartlarda ve mekânlarda bir dans gösterisi tarzında icra ettiği vurgulanmış, sema icralarında dikkat edilmesi gereken hususlar yine dört maddede belirtilmiştir. (“Âyin-i Şerif Hakkında Genelge”, 2017.) Son genelgede sema için “âyin-i şerif” ifadesinin kullanıldığı ve ritüelin orijinalliğinin korunması ve yaşatılması konusuna vurgu yapıldığı görülmektedir.

Mevlevi sema törenlerinin korunmasına yönelik tehditler hususunda Uluslararası Mevlana Vakfı, 2013 yılında Türk Patent Enstitüsü’ne yaptığı başvuruyla Mevlana ve Mevlana öğretisine ait 9 ifadeyi koruma altına aldırıştır. Bu kapsamda “Mevlevi, Mesnevihan, Şeb-i Arus, Semazen, Rumi, Semahane, Şems-i Tebrizi, Mıtrıp Heyeti, Sema Ayin-i Şerifi” ifadelerini içeren isimlerle yapılan marka başvurularının reddedilmesi amaçlanmıştır. (Uluslararası Mevlana Vakfı, t.y.) Bu girişimle Mevlevilik ve sema ile ilgili unsurların ticari amaçlarla kullanılmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Bağlamından koparma, Mevlevi sema törenlerinin somut olmayan kültürel miras olarak korunması hususundaki risk faktörlerinden biridir. UNESCO, bir kültürel mirasın bağlamından koparma tehdidiyle karşılaşmasının ilk ortaya çıktığı durum olarak mirasın kendi kültürel mekânı dışındaki yerlerde icra edilmesini kabul etmektedir. Kültürel mekânı Mevlevihaneler olan Mevlevi sema törenleri, günümüzde Mevlevihanelerin yanı sıra çok çeşitli mekânlarda icra edilmektedir. Semanın kısaltılmış versiyonları otel lobilerinde, halka açık tatil mekânlarında, partilerde, konserlerde, güzellik yarışmalarında görülmektedir. (Çelebi Bayru ve Sağbaş, 2008, s. 360.) Bu tarz icralarda otantik bir bağlam söz konusu değildir. Törenlerin düğün salonları, alışveriş merkezleri, restoranlar, havaalanları vb. yerlerde icra edilmesine bağlı olarak mahiyeti, asli özelliklerinin kimi zaman göz ardı edilmesi sonucu değişmektedir. Bu durum da törenlerin otantikliğine zarar vermektedir. UNESCO’nun önemini vurguladığı “kültürel mekân” sorununun yanı sıra Mevlevi sema törenlerinin bazı temsillerinde bağlam bütünlüğünün ihlal edilmesi durumu da ortaya çıkmaktadır. Bu durum, turistik amaçlı yapılan icraların yanı sıra bu çalışmada incelenecek örneklerin de dâhil olduğu, günlük hayat içerisinde halka yapılan sunumlarda da görülmektedir.

2 Bahsi geçen yazı için bkz. <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/44706,06-haziran-2013-sayili-yazi.pdf?0>, Erişim tarihi: 11.03.2021.

“Ayin-i şerif”³, “mukabele-i şerif” gibi isimlerle de anılan Mevlevi sema töreni musikisiyle, koreografisiyle bir bütündür. Törenin bölümlerini çeşitli tasavvufi anlamlara sahip olan naat, ney taksimi, peşrev, Devr-i Veleđî, dört selam ve dua oluşturmaktadır. Törenin başında, Farsça sözleri Mevlana tarafından yazılmış ve rast makamında Buhûrîzâde İtrî tarafından bestelenmiş olan, Hz. Muhammed’e övgü niteliğindeki “Na’t-ı Mevlana” adlı eser okunur. (Özcan, 2006, s. 437.) Ardından neyzenbaşı ya da onun uygun gördüğü bir neyzen, o gün hangi âyin okunacaksa o makamdan ney taksimine başlar. Çok uzun sürmeyen bu taksim bitince kudümzenbaşının kudüme birkaç zahme vurmasıyla Devr-i Kebîr usulünde bestelenmiş olan peşreve geçilir. (Gölpınarlı, 2006, s. 99.) Peşrevin ardından Devr-i Veleđî denilen ve semahanede şeyhin önde, semazenlerin onun arkasında peşrevin temposuna uygun bir tarzda yürüyerek postun önüne geldiklerinde birbirlerini selamladıkları kısım tamamlanır. Bu bölümün ardından semanın olduğu dört selam icra edilir ve neyzenbaşının veya onun işaret ettiği bir sazın son taksimi yapması sonrasında Kur’an’dan bir kısım ve dua okunmasıyla tören tamamlanır. (Özcan, 2006, s. 465.) Mevlevi âyinleri, musiki eserleri eşliğinde icra edildikleri için ritüel taraflarının yanı sıra müzikal bir içeriğe de sahiptir. Bu anlamda âyin, törenin ritüel boyutunu oluşturan semazenler ile musiki boyutunu oluşturan mutrip heyeti tarafından koordineli bir şekilde icra edilir. Semazenler ile mutrip heyetinin yanı sıra izleyiciler de töreni oluşturan bütünün bir parçası olarak düşünülebilir. Törenin kültürel mekânı olan Mevlevihanelerde mimari yapının bir parçası ve töreni seyreden ziyaretçiler için yapılmış olan “züvvar mahfili” izleyicilerin de törenin bir boyutu olduğunun göstergesidir. Züvvar mahfillerinin varlığı, törenlerin seyirlik tarafına da işaret etmektedir.

Tüm bunlardan hareketle tüm teferruatı ve asli özellikleri kapsamında Mevlevi sema törenlerinin icra bağlamını oluşturan beş unsurdan söz edilebilir:

1. Mekân
2. Zaman
3. Amaç/İşlev
4. Mahiyet (İcra süresi, icra kıyafetleri, icra bütünlüğü, izleyiciler, musiki, vb.)
5. İcracılar (Semazenler ve mutriban)

Tüm bu unsurlar, Mevlevi sema törenlerinin icrası sırasında bağlamından koparılıp koparılmadığının belirlenme kriterleri olarak değerlendirilebilir. Mekân, törenlerin “nerede” icra edildiğiyle ilgilidir. Zaman, törenlerin “ne zaman” icra edildiği sorusunun cevabıdır. Amaç ya da işlev, törenlerin “niçin” icra edildiğinin yanıtını verir. Mahiyet; törenlerin icra

3 “Ayin” sözcüğü metinde “dinî musiki eseri ve formu” anlamında kullanıldığında “âyin”, “dinî tören” anlamında kullanıldığında “ayin” şeklinde yazılmıştır.

durumuyla ilgili olup icranın süresi, icraya eşlik eden musiki, icracıların giyim kuşamı, icranın bütünlüğünü sağlayan bölümler vb. gibi unsurları kapsar. Bu anlamda mahiyet, törenin “nasıl” icra edildiğiyle ilgilidir. İcracılar ise törenin ritüel tarafını oluşturan semazenler ile musiki tarafını oluşturan mutrip heyeti olup törenin “kim” tarafından icra edildiğiyle ilgilidir. Tespit edilen bu kriterlerden hareketle bağlamından koparma kapsamında değerlendirilmek üzere üç farklı icra örneği belirlenmiştir.

İlk örnek, 2016 yılında Yetenek Sizsiniz Türkiye programına katılan “Hayalet Semazen” takma adlı bir semazenin icrasıdır. (Hayalet Semazen, 2016.) Bahsi geçen yarışma programına katılan semazen, ağabeyiyle birlikte ışık efektleri de kullandıkları sahnede tek kişilik bir “semazen gösterisi” hazırlamışlardır. Semazen banttın çalınan ney eşliğinde çeşitli ışık oyunları sahne dönmektedir. İcra mekânı, Yetenek Sizsiniz Türkiye sahnesidir. İcra zamanı, yarışmanın gerçekleştiği 28 Ocak 2016 tarihidir. Semazenin icra sebebi, yarışmaya dâhil olmak ve başarı elde etmektir, dolayısıyla kişisel bir beklenti söz konusudur. Sema'nın işlevi de buna bağlı olarak elde edilmek istenen başarının aracı olmasıdır. İcranın mahiyetine bakıldığında icra süresi yaklaşık 4 dakika, icra kıyafeti üzerinde elif, vav, kaf, ye gibi Arap harflerinin ve küçük bir semazen figürünün olduğu bir tennure ve sikk, banttın çalınan icraya eşlik eden musiki bir ney, izleyiciler ise yarışmayı izlemeye gelen insanlardır. İcra olarak bir semazen vardır, mutrip yoktur. Dolayısıyla bir Mevlevi sema töreninde olması gereken icra bütünlüğü de yoktur. Yani tamamen bağlamından koparılmış bir icra söz konusudur. İcra sonrası jüri üyelerinin semazenle yaptığı sohbette semazenin “sahne adının” “Hayalet Semazen” olduğu öğrenilmektedir. Semazen, ağabeyinin kendisini “gösteri amaçlı” kullandığını söylemektedir. Sema'yı nasıl öğrendiği sorulduğundaysa mahallesinde bir “abiden” öğrendiğini, bahsi geçen kişinin kendisine “boyunun posunun güzel” olmasından dolayı sema öğrettiğini belirtmektedir. Ayrıca abisinin de semazen olduğunu ve ailece sema organizasyonu işi yaptıklarını ifade etmektedir. İcra'ya dair çarpıcı bir detay da semazenin abisinin icrada giyilen tennureyi nano teknolojiyle özel olarak tasarlamış olmasıdır. Bunun gerekçesi olarak yapılan sema gösterilerinin sadeliği ve tekdüzeliği gösterilmektedir. Dolayısıyla burada sema, tasarlanan özel tennure ve sahneye yansıtılan ışık efektleriyle içerdiği kültürel anlamından azade olarak bir gösteriye indirgenmektedir. Buradaki bir diğer husus, yarışma programı televizyonda da yayınlandığı için izleyicilerin sahne ile sınırlı kalmaması, yani ekran karşısında çok daha geniş bir izleyici kitlesinin var olmasıdır. Bu durum, kültürün ekonomik bir çerçevede yorumlanmasındaki temel savlarından biri olan, kültürel üretim ve tüketimin endüstriyel bir çerçevede yer alabileceği ve buna bağlı olarak üretilen ve tüketilen mal ve hizmetlerin ekonomik sistem içerisinde üretilen diğer metalar ile aynı terimler olarak kabul

edilebileceğine dair yorum çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu yorumdan hareketle Frankfurt Okulu'ndan Max Horkheimer ve Theodor Adorno ilk 1947'de yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarında “kültür endüstrisi” terimini ortaya atmışlardır. Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisinin “bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirdiği, tüm dallarda kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünlerin az çok planlı bir biçimde üretildiği; binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını (her ikisinin de zararına olacak şekilde) birleşmeye zorladığı”na yer vermişlerdir. Bu yaklaşımda kültür endüstrisinin “müşteri”lerinin “özne değil nesne oldukları” ifade edilerek bir bakıma manipüle edilmiş tüketiciler olarak; kültür endüstrisi tarzındaki düşünsel yapıların ise “meta” (Adorno, 2016, ss. 109-111.) olarak değerlendirildikleri görülmektedir. Bu kapsamda Yetenek Siziniz Türkiye programındaki semazen, bir kültürel miras olan semayı sahnede tasarlanan özel tennure ve ışık oyunları ile yeni bir bağlamda üretip “kültürel bir meta” olarak izleyenlerin tüketimine sunmaktadır. Bu metanın tüketicisi olan izleyiciler ise semanın kültürel değerine, önemine ve anlamına vakıf değillerse kendilerine sunulan bu metayı sahnelendiği şekilde “gösteri” olarak izlemekte ve tüketmektedirler. Ancak Mevlevi sema törenleri özelinde izleyenleri manipüle edilmiş pasif katılımcılar olarak değerlendirmek, törenlerin korunması ve sürdürülebilirliği açısından olumsuz bir yaklaşımdır. Çünkü izleyenler de törene katılım sağlayarak icra bütünlüğüne katkı sağlamaktadırlar. Dolayısıyla onları pasif tüketiciler olarak görmektense kültürel miras konusunda bilinçlendirip farkındalık oluşturmak mirasın sürdürülebilirliğine katkı sağlayabilir.

İkinci örnek, Taksim'de sokakta tek başına dönen bir semazendir. (Europeasia, 2019.) İstiklal Caddesi'nde önüne bir ayakkabı kutusu koyan semazen, banttan çaldığı ney müziği eşliğinde dönmektedir. İcra mekânı İstiklal Caddesi'dir. İcra zamanı, 2019 yılı içerisinde semazenin belirttiği bir zamandır. Semazenin icra amacı, dönerken önüne koyduğu ayakkabı kutusuna bakılırsa gelir elde etmektir. Dolayısıyla bu örnekte semanın işlevi, semazene maddi gelir sağlamaktır. İcranın mahiyetine bakıldığında icranın yaklaşık 2 dakika sürdüğü, icra kıyafetinin tennure ve sikkeden oluştuğu, semaya eşlik eden musikinin banttan çalan ney olduğu, izleyicilerin ise sokaktan geçen insanlar olduğu görülmektedir. İcracı tek bir semazen olup mutrip heyeti yoktur. Tüm bunlara bağlı olarak bu örnekte de icra bütünlüğü söz konusu değildir. İzleyicilerden bazıları, icranın sona ermesiyle semazeni alkışlamaktadırlar. Hatta icranın sonunda bir kadının semazenin önündeki kutuya para bıraktığı da görülmektedir. Bu durum, semanın maddi gelir kaynağına dönüşümünün bir tezahürü olarak okunabilir. Bu örnek, bağlamından koparma örneği olmasının yanı sıra Mevlevi sema törenlerinin bir kültürel miras olarak değerlendirilmesinde ve yaşatılmasında izleyicilerin de rolünü göstermektedir.

Çünkü bu örnekte bazı izleyicilerin icrayı alkışlaması, semanın kültürel anlamı, önemi konusunda yeterli bilgi ve bilinç düzeyine sahip olmadıklarını göstermesi suretiyle bilinçsiz/hazırlıksız kültürel katılım sorununa işaret etmektedir. Bu anlamda semada icra bütünlüğünün sağlanması ne kadar önem arz ediyorsa bu bütünlüğü oluşturan teferruatın ve kültürel anlamın icralar öncesinde izleyicilere aktarımı da o derece önemlidir.

Son örnek, 2020 yılının ramazan ayında bir sitenin içerisinde ramazan etkinliği kapsamında yapılan bir sema icrasıdır. (Show Ana Haber, 2020.) Bu icrada mekân, Beylikdüzü’nde bir sitede yer alan havuz başıdır. Hava tamamen karanlık olduğu için icranın iftar sonrasında yapıldığı anlaşılmaktadır. Sema öncesinde site sakinlerinden biri Kur’an okumaktadır. Semanın amacı, site yöneticisinden alınan bilgiye göre korona virüs salgını nedeniyle bir araya gelemeyen site sakinlerine ramazan etkinlikleri kapsamında bir gösteri sunmak ve bu vesileyle onları buluşturmadır. (“Beylikdüzü’nde Sitede Ramazan Etkinliği”, 2020.) Dolayısıyla semanın işlevi, bu etkinliğe renk katmaktır. İcranın ne kadar sürdüğüne dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. İcra kıyafetleri kırmızı, yeşil ve beyaz renklerdeki tennureler ve sikkedir. Beyaz tennure giyen semazenin destarlı sikkesi olduğu görülmektedir. Ayrıca semazenler, korona virüs tedbirleri kapsamında sosyal mesafe uyarınca mesafeli bir şekilde dönmekte ve maske de takmaktadırlar. İcraya eşlik eden müzik ilahidir. İzleyiciler site sakinleridir. İcracılar üç tane semazen olup mutrip heyeti yoktur. Burada dikkat çeken bir husus, destarlı sikke takan kişinin de sema etmesidir. Ancak Mevlevi sema törenlerinde destarlı sikkeyi sadece postnişin takar, semaya dördüncü selamda dâhil olur ve “post semar” denilen özel bir üslupla sema eder. Diğer semazenlerin de biri kırmızı, diğeri yeşil tennure ile sema etmektedir. Dolayısıyla kıyafetler açısından bağlamından kopuk bir icra söz konusudur. Ayrıca bu icra örneği, somut olmayan kültürel mirasın dinamik doğasına dair bir ipucu vermektedir. Korona virüs tedbirleri kapsamında maske takılması ve dönmenin sosyal mesafe uyarınca gerçekleşmesi, kültürel mirasın değişen sosyokültürel şartlara göre güncellenebildiğini göstermektedir. Bu kapsamda 2020 yılında Konya’da gerçekleştirilen Şeb-i Arus haftasının tanıtım filmi de önemli bir örnektir. Filmde maskeli semazene yer verilmekte, semazen maskeyi takmadan önce maskeyle “görüşmekte”, yani onu öpmektedir. Dolayısıyla korona virüs önlemlerinden dolayı maske de tören kıyafetlerinin bir parçası hâline gelmiştir. Korona virüs tedbirleri kapsamında maske takılması ve semanın sosyal mesafe uyarınca gerçekleşmesi, kültürel mirasın değişen sosyokültürel şartlara göre güncellenebildiğini göstermektedir.

Tüm bu örnekler ışığında Kültür ve Turizm Bakanlığının yayınladığı sema genelgelerinde geçen ve Mevlevi sema törenlerini somut olmayan kültürel miras unsuru olarak koruma tedbirlerini içeren maddeler tekrar değerlendirildiğinde bağlamından koparmanın törenlerin

aslına uygun bir şekilde korunması ve sürdürülebilirliği açısından önemli bir tehdit unsuru olduğu görülmektedir. Çünkü her iki genelgede de yer alan dörder madde, bu çalışmada yer verilen ve örneklerde ihlal edildiği belirtilen bağlam unsurlarını içermektedir. Genelgelerdeki birinci maddeler semanın “amaç” olduğu uygun kültürel mekânlarda ve uygun şartlarda yapılmasını; ikinci maddeler semaya mutrip heyetinin icra ettiği “Mevlevi âyinleri”nin eşlik etmesini, üçüncü maddeler semanın icra bütünlüğünün korunarak tüm teferruatıyla icra edilmesini, dördüncü maddeler ise semazenlerin ve mutrip üyelerinin teknik ve müzikal anlamda ehil ve semanın kültürel anlamına vakıf kimselerden oluşmasını, yani icracıların önemini vurgulamaktadır. Bunların yanı sıra 2008’deki genelgenin ilk maddesinde sema edilen mekânda izleyicilerin sema izlemekten başka amaçlarla bulunmaması, üçüncü maddesinde ise semanın içerdiği anlamların izleyenlere mutlaka anlatılması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Bu da izleyicilerin de semanın korunması hususundaki önemli rolüne işaret etmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada incelenen üç farklı icra örneği, Mevlevi sema törenlerinin somut olmayan kültürel miras olarak sahip olduğu ve Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı resmî topluluklar tarafından da uygulanan norm ve standartlar dâhilinde icra edilmediği durumları yansıtmaktadır. Bu örneklerde kültürel mirasın temsilinin icra sürelerinin kısaltılması, icraların izleyicilerin tüketimine “gösteri” olarak sunulması suretiyle basitleştirildiği görülmektedir. Ayrıca sema, icracıların ve icraları tertipleyenlerin kişisel beklentilerine hizmet eden bir unsura dönüşebilmektedir. İcranın mahiyetini belirleyen ve bütünlüğünü oluşturan giyim kuşam, icraya eşlik eden musiki gibi konularda icracıların belli bir bilinç seviyesinde olmaması, semayı amaçtan ziyade araç hâline getirmektedir. Semanın herhangi bir organizasyonun parçası olarak mı, yoksa kendisi olarak mı yapıldığı sorusu da önem arz etmektedir. Çünkü verilen örneklerde görüldüğü üzere bir organizasyonun parçası olan sema icraları farklı amaçlara hizmet eden, izleyicilere ya da icracılara yarar sağlayan bir vasıta mahiyetinde olmaktadır. Mevlevi sema törenleri, bu örneklerde yeniden formüle edilmekte, farklı tüketim alanlarında aslından uzaklaştırılarak yeniden üretilmekte, anlamını ve özgünlüğünü kaybederek bağlamından koparılmaktadır. Diğer yandan yarışma programındaki ve İstiklal Caddesi’ndeki örnekler, sema icralarında izleyicilerin kültürel katılımının önemini göstermektedir. Çünkü izleyicilerin semanın anlamına, amacına, kültürel bir miras olarak değerine dair bir bilinç seviyesinde ve farkındalıkta olmaması icraların bağlamını olumsuz etkilemekte, bilinçsiz/hazırlıksız kültürel katılım sorununu yansıtmaktadır. Dahası Mevlevi sema törenlerini ilk kez bu icralar vasıtasıyla öğrenen kişiler olabileceği düşünüldüğünde bu icraların yanlış bilgilenebilirliğine sebep olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Mevlevi sema törenlerinin seyirlik bir yönü olsa da kültürel bir miras ve orijinalinde dinî bir ritüel olarak tarihî ve kültürel arka planıyla, müziğiyle, enstrümanlarıyla bir bütün hâlinde kendi manevi, kültürel, tarihî, estetik değeri göz önünde bulundurularak icra edilmesi, mirası koruma sürecine katkı sağlayabilir. Bu kapsamda törenlerin kültürel bir miras olarak özgün hâliyle icra edilmesinin sağlanmasına dair öneriler şöyle sıralanabilir:

- Halkta bir kültürel miras bilinci ve farkındalığı oluşturmak adına çeşitli mecralarda Mevlevi sema törenlerinin içsel ve sembolik manasını anlatarak bu konuda halkı da hassasiyet göstermeye teşvik etmek.
- Törenlerin “gösteri”ye indirgenmesini engellemek adına isimlendirme konusunda ortak, uygun ve standart bir terminoloji kullanılmasını sağlamak ve buna yönelik uzmanların ve karar mercii olan kurumlardan yetkililerin katılımıyla çeşitli toplantılar düzenlemek.
- Alınan kararların uygulanmasında kamu kurumlarının, özel sektörün ve sivil toplum kuruluşlarının koordinasyonunu sağlamak.
- Konuyla ilgili akademik çalışmalar yapmak.
- Mevlevi sema törenlerinin korunması konusundaki tehditler karşısında genelgelerin yanı sıra cezai yaptırımını olan bir yasa çıkarmak.
- Doğru örnekleri özendirmek ve ödüllendirmek.
- Mirasın taşıyıcılarını korumak ve desteklemek.

Tüm bunlar, Mevlevi sema törenlerinin kültürel bir miras olarak daha sağlıklı korunmasını sağlayacak önlemler olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça / References

- 677 Tekke ve Zâviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedârlıklar ile Bir Takım Ünvanların Men’ ve İlğasına Dâir Kânûn. (1925, 13 Aralık). *Resmî Cerîde*. 243. Retrieved from <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/243.pdf>
- Adorno, T. W. (2016). Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış [A General View of Culture Industry]. In *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi* (M. Tüzel, Trans.). İstanbul: İletişim Yayınları, 109-119.
- Âyin-i Şerif Hakkında Genelge. (2017, 29 Mayıs). Retrieved from <https://www.kutso.org.tr/wp-content/uploads/2017/06/52744ayin-i-serif-hakkinda-genelgepdf.pdf>
- Beylikdüzü’nde Sitede Ramazan Etkinliği. (2020, 13 Mayıs). Retrieved from <https://www.haberler.com/beylikduzu-nde-sitede-ramazan-etkinligi-balkon-ve-13217119-haberi/>
- Cohen, E. (1988). Authenticity and Commoditization in Tourism. *Annals of Tourism Research*, 15, 371-386.
- Çelebi Bayru, E. & Sağbaş, B. R. (Eds.). (2008). Yüzyıllar Boyu Mevlâna ve Mevlevîlik [Mevlana and Mevlevi Order Throughout Centuries]. İstanbul: Aksoy Matbaa.
- Çelebi Bayru, E. (2018). Evet Aşk Güzel Şeydir [Love is Something Beautiful]. İstanbul: Nefes Yayınları.
- D’Eramo, M. (2014). Unescocide. *New Left Review*, 88, 47-53. Retrieved from <https://newleftreview.org/issues/II88/articles/marco-d-eramo-unescocide>

- Europeasia. (2019, Ekim 24). Taksim İstiklal'de Muhteşem Sema Gösterisi - Görenler Hayran Oldu | Hd-4k [Video file]. *Youtube*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dX3RpVY-m2M>
- Fransa'da Mevsimlerden Türkiye. (t.y.). *Milliyet*, Retrieved from <http://www.milliyet.com.tr/fransa-da-mevsimlerden-turkiye---pembekar-detay-yasam-1114451/>
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlevî Âdâp ve Erkânı* [Mevlevî Rules and Conventions], İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Hayalet Semazen. (2016, Ocak 29). Hayalet Semazen Yeteneksizsiniz Türkiye 1.Tur Gösterisi [Video file]. *Youtube*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2vWliZMrIW4>
- IMPACT: The Effects of Tourism on Culture and the Environment in Asia and the Pacific: Sustainable Tourism and the Preservation of the World Heritage Site of the Ifugao Rice Terraces, Philippines*. (2008). Bangkok, Thailand: UNESCO Bangkok.
- Kılıç, N. et al. (2017). Somut Olmayan Kültürel Miras Tanıtım Rehberi [Publicity Guide for Intangible Cultural Heritage]. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage As Metacultural Production. *Museum International* 56(1-2), 52-65.
- Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity - Proclamations 2001, 2003 and 2005*. (2006). Paris: UNESCO.
- Mevlevilik ve Sema Törenleri Hakkında Genelge. (2008, 22 Ekim). Retrieved from <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR-12013/mevlevilik-ve-sema-torenlere-hakkinda-genelge.html>
- Oğuz, Ö. (2009). Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir? [What is Intangible Cultural Heritage?]. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Oğuz, Ö. (2008). UNESCO ve İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Başyapıtları. *Millî Folklor*, 20(78), 5-11.
- Olsen, D. H. (2003). Heritage, Tourism and the Commodification of Religion. *Tourism Recreation Research*, 28(3), 99-104.
- Özcan, N. (2006). Na't. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, V. 32, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 437.
- Show Ana Haber. (2020, Mayıs 22). Maskeli Semazen... [Video file]. *Youtube*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=sW8YwUUEg50>
- Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğuna Dair Kanun. (2006, 21 Ocak). *T.C. Resmî Gazete*. 26056. Retrieved from <http://www.resmigazete.gov.tr/main.aspx?home=http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/01/20060121.htm&main=http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/01/20060121.htm>
- Skounti, A. (2018) Otantik Yanılsama: İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası, Fas Deneyimi [The Authentic Illusion: Humanity's Intangible Cultural Heritage, the Moroccan Experience] (N. Avcı & E. Karaman, Trans.). In Ö. Oğuz et al. (Eds.), *SOKÜM Sözleşmesi: Yönelimler, Eğilimler ve Eleştiriler*, (pp. 137-154) Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Tanrıkorur, C. (2016). Osmanlı Dönemi Türk Müsiki (4th ed.) [Turkish Music in the Ottoman Era]. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uluslararası Mevlana Vakfı. (t.y.). [Web page]. Retrieved from http://mevlanafoundation.com/about_tr.html
- UNESCO (t.y.). Threats [Web page]. Retrieved from <https://ich.unesco.org/en/dive&display=threat#tabs>
- UNESCO-EIIHCAP Regional Meeting - Safeguarding Intangible Heritage and Sustainable Cultural Tourism: Opportunities and Challenges* [Meeting Report]. (2008). Bangkok, Thailand: UNESCO Bangkok.

2. BÖLÜM / CHAPTER 2

***HUZUR* ROMANINDA BIRAKILMIŞ BOŞLUKLAR VE KURMACANIN FARKLI GÖLGELERİ: ŞEYH GALİP, BEYHAN VE HATİCE SULTANLAR**

LEFT SPACES IN THE *HUZUR* NOVEL AND THE DIFFERENT SHADOWS OF THE FICTIONARY: SHEIKH GHALIB, BEYHAN AND HATICE SULTANS

Turgay ANAR¹

¹Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: turgay.anar@medeniyet.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.02

ÖZ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanı, zor okunan yapısı ile Türk roman tarihinde farklı bir yerde bulunur. *Huzur* romanının birçok farklı boyutu vardır. Yazar, romanda Türkiye için önemli kabul ettiği birçok meseleyi kurmacanın imkanları ölçüsünde tartışır. Bu meseleleri somutlarken maziden kaynaklanan olay, durum ve kişileri anlatıya dahil eder. Bunu yaparken ise merkezdeki ana kahramanlar Mümtaz ve Nuran'dır. Onların aşk maceralarını dile getirirken bazen romanın anlatıcısı bazen de Mümtaz, bakışlarını "maziye" yöneltir. Tanpınar'ın eserlerindeki "mazi" kavramı, geçmişte yaşanmış olay ve kişilerin unutulduğu bir evren değildir. *Huzur* romanı özelinde "mazi", romanın aktüel zamanını çeşitli biçimlerde etkilemeye devam eder. Şeyh Galip, Beyhan Sultan ve Hatice Sultan; mazide kalmış olmalarına rağmen Mümtaz'ın zihninde yaşamaya devam eden özellikleri ile romanın aktüel zamanında etkili bir pozisyon alırlar. Mümtaz, sevdiği kadın olan Nuran'ı, geçmişten taşıyıp getirdiği olaylar, durumlar, hatıralar ile romanın aktüel zamanında süsler. Ona farklı bir yüz, farklı bir derinlik katar. Bunu yaparken ise Şeyh Galip'in merkezde olduğu bir dekor hep dikkati çeker. Şeyh Galip gibi efsanevi bir kişiliğin yaşadığı varsayılan- platonik- aşk ilişkisi, romanda yaşanan Mümtaz ve Nuran'ın aşk hikayesine gölgesini düşürür. Mazideki aşk, aktüel zamandaki aşkı da derinleştirir. Kurulan bu benzerlik, romanda işlenen aşkı Türk roman tarihinin efsanevi aşkları arasına sokar. Tanpınar'ın geçmişte kalan hayatlar ve eserlerle irtibat bularak kurduğu bu anlatı, mazinin bıraktığı boşluğa yazarın muhtemel bir cevabı gibi de okunabilir.

Anahtar Kelimeler: Tanpınar, Mazi, Medeniyet, Şeyh Galip, Mise en abyme

ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar's *Huzur* novel, with its hard-to-read structure, has a distinct place in the history of Turkish novels. The *Huzur* novel has many different dimensions. In the novel, the author discusses many issues that he considers important for Turkey within the capacities of fiction. In order to make these issues more concrete, the author brings events, situations, and people from the past into the narrative. The protagonists of the novel are Mümtaz and Nuran. As the author narrates their love adventures, sometimes the narrator of the novel and sometimes Mümtaz directs his gaze to the "past". The concept of "past" in Tanpınar's works is not a universe where events and people of the past are forgotten. In *Huzur*, the "past" continues to affect the present time of the novel in various ways. Sheikh Ghalib, Beyhan Sultan and Hatice Sultan, who are historical figures, take an effective position in the actual time of the novel with their features that continue to live in Mümtaz's mind, although they are in the past. Mümtaz adorns Nuran, the woman he loves, in the present time of the novel with the events, situations, and memories he brought from the past. It adds a different face, a different depth to that woman. At the same time, a decor in which Sheikh Ghalib is the center always draws attention. A platonic love affair with a legendary personality like Sheikh Ghalib takes place in the novel. This love story overshadows the love story of Mümtaz and Nuran. The love in the past also deepens the love in the current time. The parallelism sets the love in the novel among the legendary ones of Turkish novel history. This narrative, which Tanpınar establishes by connecting the lives and works of the past, can be read as a possible response of the author to the void left by the past.

Keywords: Tanpınar, The past, Civilization, Sheikh Ghalib, Mise en abyme

Extended Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Huzur*, which has an important place in the history of Turkish novels, does not only tell us about the love of Mümtaz and Nuran. One of the valuable aspects of this novel is that its author expresses the connection between "past" and "present" differently than similar Turkish novels. While Tanpınar constructs a fictional universe in his novel *Huzur* and constructs it in a structure that can be read layer by layer, he also discovers a system that reveals the "deepening" in the narrative. Although Mümtaz is the central character of the novel in every way, getting to know him as a protagonist and opening up to life with him, seeing and showing the past from his perspective also establishes the novel's own system. The fact that Mümtaz does not look at life from an "ordinary" perspective also serves to create different depths for him as a character in the novel. He is an individual who seeks a peace in the folds of his mind, going back and forth between "past" and "present". At the same time, Mümtaz is a lover who strives to find and embrace love. In addition, he emerges as an interesting person who is trying to fill the void left by the "past" but missing the life itself. Nuran with whom the protagonist fell in love is a woman who "warns" Mümtaz to return to the present in the fiction. She is the woman who "opposes" Mümtaz's attention to objects and architectural artifacts representing the "past", as well as to old texts, and how he wants to lose the present in them. Although Nuran's own voice is barely heard in *Huzur*,

her presence also allows us to see the aspect of her that wants to awaken Mümtaz, who lives in the “present” time of the novel. Nuran is a woman who had been married before and has a daughter. Considering the conditions of the period, her widowhood also has an extremely pressing aspect in Nuran’s social life. Despite everything, while Mümtaz is thinking about the novel he is trying to write about Sheikh Ghalib, he is rapidly experiencing love. Mümtaz’s love and Sheikh Ghalib’s love story, which is assumed to have happened in the past, and the important figures of this narrative cast a shadow on Mümtaz’s novel. First of all, like an “inner narrative” (mise-an-abyme), the love of Sheikh Ghalib and Beyhan Sultan deepens the love of Mümtaz and Nuran in the “present” towards the “past”. Sheikh Ghalib’s narrative is not the only one that provides this deepening. This love story is about to bring the entirety of the old civilization that is about to disappear into the novel like an “inner narrative”. The love that an important poet of Turkish literature like Sheikh Ghalib is claimed to have experienced in the past - although such a claim is far from the truth - and the aesthetic side of that love cast its shadow on the love experienced in the present of the novel. This creates a “unique” love narrative thanks to the identity established with Mümtaz and Nuran. Mümtaz, on the other hand, recreates Beyhan Sultan and Hatice Sultan in his novel with various effects, and highlights Nuran as an example of these legendary women. This is how Nuran casts her own shadow on the depiction/imagination of the female protagonists of Mümtaz’s novel. With this aspect of mutual interaction, it allows us to see the interactions of the protagonists of the novel with each other. But perhaps one of the most interesting aspects of *Huzur* is that there is not a single sample sentence from the novel written by Mümtaz. This attitude also attracts the attention of curious readers. The novel is formed by the “gaps” left on people by the past and the shadows cast by “protagonists, things and objects from the past” on the present of the novel. With the explanation of these two conceptualizations, it can be understood more closely what Tanpınar does in the literary sense in the novel *Huzur*:

Giriş

Tanpınar, *Beş Şehir*’in bir yerinde, geçmiş medeniyeti çeşitli boyutlarda temsil eden mimari eserlerin ve bu eserlerde yaşanılmış hayatların kaybolup gitmelerinden yakınır ve bunun aktüel zamandaki insanları rahatsız ettiğini vurgularken şu çarpıcı cümleyi kurar: “Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmeden kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz” (1996, s. 102). Bu cümle, aslında bir medeniyet buhranı yaşayan insanın, mazi ile nasıl bir irtibat kurması gerektiğine dair ilginç soru(n)lar da üretir. Tanpınar, aynı yazının ilerleyen bölümlerinde, “belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir” (s. 103) cümlesi ile gidilmesi varsayılan yola dair bir fikir ortaya koyar. “Kayıp olan şey”, *Huzur* romanında “bütünlüğe” ulaşmak için aranan bir cevher gibidir. Bu fikir, Tanpınar’ın edebiyat metinlerinin dokusuna çeşitli biçimlerde siner. Bu yönüyle geçmiş medeniyetin sembol şahsiyeti olan Şeyh Galip ve onun ardına takılan birçok kişi, hayat ve hatıra bu meşhur şairin zamanla efsanevi bir boyuta ulaşan hayat macerası paralelinde *Huzur* romanına çeşitli biçimlerde “gölgesini düşürür”.

“Bırakılmış Boşluklar” ifadesi, aslında bir medeniyet krizini yaşayan ve bu krizi anlayan insanın farkında olabileceği bir kavramlaştırmayı vurgular. Tanpınar, özellikle *Huzur* romanında, geçmiş medeniyetin kendince sahih ve aydınlık taraflarını görmemizi ister ve bunu yaparken hâlâ o medeniyetten ilham alan, onu farklı boyutlarda temsil eden ve hayat hikâyeleriyle tarihi birer anlatı kimliğine bürünen kahramanları/onların silüetlerini kurmacaya serpiştirir. Serpiştirme kelimesi rastgele bir faaliyet olarak okunmamalıdır. Özellikle anlatıya bağlı türlerde kurmacanın çiçeklenebilmesi için böyle “yaratıcı” bir eyleme ihtiyaç vardır. Anlatı, okurların uçsuz bucaksız zihinlerinde sanal mekânlar- buna tarla da pek tabii ki denebilir- kurabildiği ölçüde “görülebilir”. Bunu sağlayan güç, aslında kelimeleri ustaca kullanmanın yanı sıra imgeye dönüşme faaliyeti çok daha kuvvetli olan sistemli bir kültürel ekip biçmedir (cultura animi). Edebiyat, özellikle de kurmaca metinler, işte bu yönleriyle okurlarının ruhlarını bir sistem dahilinde “ekip biçerler”. *Huzur* romanında Tanpınar tam da bunu yapmaya çalışır. Geçmiş medeniyeti temsil kabiliyeti yüksek kişilerin “çekirdek” halindeki kimlikleri Tanpınar’ın ustalıklı çabasıyla kurmacanın çorak topraklarına böylece serpilir ve oradan son derece nefis çiçekler yeşerir. Bunların muhatabı tabii ki anlayışlı ve uyanık okurdur.

1. Kurmacanın Farklı Gölgeleleri

1.1. Şeyh Galip’in Gölgeleleri

“Medeniyetin hafızası” olan mimari eserlerden ziyade, onu temsil eden ve “yaratıcı tohumlar” taşıyan şahsiyetler ve onlarla kurmacada kurulan olağanüstü özdeşlikler *Huzur*’u

farklı boyutlarda okumamıza fırsat sağlar. Mümtaz’ın Şeyh Galip ile ilgili bir roman yazması, biraz da “kurmacanın” imkânları içinde, geçmiş medeniyetin “hafızasına” yönelik bir vurguyu üstüne çeker veya belki de zihinsel bir seyahati gerekli kılar. Romanın aktüel zamanında “kaybolanı aramak ve bulmak” için geçmişin sadece “suskun sanat eserlerine”, “eşya” ve “nesnelere” yönelmek yetmez. Aynı zamanda romandaki geçmiş medeniyete ait insani tarafı temsil eden Şeyh Galip’in hayatındaki dönüm noktalarını tekrar hatırlamak lazımdır.

Şeyh Galip, Mevlevî anne ve babanın evladı olarak 1757 yılında İstanbul’da dünyaya gelir. Hocası Mevlevî Hoca Neşet Efendi şiirlerinde kullandığı “Esad” mahlasını ona verir. Mahlasının diğer şairlerle karışmaması için daha sonra “Galib” mahlasını alır. Bazen “Esad Galib” şeklinde de mahlaslarını birleştirerek kullanır. Şairliğe heves eden devrin genç şairleri gibi kendinden önce meşhur olan şairleri okurken bir yandan da *Sebk-i Hindî* akımının önemli şairleri Şevket-i Buhari, Saib-i Tebrizi’nin şiirlerini inceler. Doğuştan getirdiği yetenek ve düzenli çalışması onu yaşadığı zamanın *Sebk-i Hindî* tarzının en önemli şairi konumuna yükseltir. 1783’te Türk edebiyatının ölümsüz eserlerinden biri olan *Hüsn ü Aşk* isimli mesnevisini tamamlar. 1787’de Yenikapı’da çilesini tamamlar ve “dede” unvanını hak eder. 1790/91 yılında Galata Mevlevîhanesi şeyhliğine getirilir. Devrin iktidar makamındaki simalarıyla bu görevi sebebiyle daha sık görüşür. III. Selim ve kız kardeşlerine çeşitli vesilelerle şiirler sunar. Sarayın isteğiyle inşa edilen bazı eserlere tarihler ve kıtalar yazar. Bu samimi ilişki, III. Selim’in ona ve onun görev yaptığı Mevlevî tarikatındaki kişilere çeşitli ihsanlar, hediyeler sunması, birçok insanın dedikodusuna da sebep olur. 3 Ocak 1799 tarihinde veremden vefat eder (Alparslan, 1988, s. 1-37).

Şeyh Galip’in adı, Mümtaz için son derece önemlidir. Mümtaz, Şeyh Galip ile ilgili bir roman yazmaktadır. Bu roman, III. Selim devrinin bir “iç romanı” olacaktır. Bu tanımlama, aslında geçmişi dış unsurlarıyla değil ona bir ruh ve yaşama estetiği veren insanların varlığıyla tanımlama çabasıdır. Bu durum Tanpınar’ın “mazi” ile kurmaya çalıştığı zihni irtibatın bir boyutudur. Zaten entelektüel insan, geçmişle kurduğu bu türden iletişim sayesinde yaşanan zamanı ve geleceği şekillendirmeye ve tanımlamaya çalışır. Romanda mazide kalmış birçok simanın kurmaca kahramanlara gölgelerini düşürmesinin bir tarafında yazar ve ana kahramanın birbirleriyle kurduğu bağ dikkat çekicidir. Tanpınar’ın hayatının kronolojik gölgeleri Mümtaz’ın hayatına birçok kez düşer. Bu, zaman zaman anlatıda bazı muğlaklıkların oluşmasına da sebep olur. Yazar, roman kahramanlarını kendi kronolojisinden uzaklaştırmakta zorlandığını Yaşar Nabi’nin sorularına verdiği cevapta açıklar. Burada kendi yazma serüveniyle ilgili bilgiler verirken ilkin güç ve yavaş yazdığının altını çizer, konularını geliştirirken zorluk yaşadığını, yaptığı planı takip edemediğini söyledikten sonra

asıl dikkatimizi çeken şu bilgiyi açıklar: “Yazarken çok düşünürüm. En büyük güçlük, eseri gündelik hayatımın tesirlerinden muhafazadır.” (Tanpınar, 1996, s. 308).

Mümtaz, romanında işlemeyi planladığı Hatice Sultan ve Beyhan Sultan’ın portrelerini Nuran’ı düşünerek çizer. Bu, Nuran’ın her şeyiyle merkeze alındığı gösterir. Onun ruhu, güzelliği, inceliği, geçmişte yaşamış bu sultanlarla yan yana getirilir. Bu, doğal olarak onlara bu sayede bir yüz yaratılacağı anlamına da gelir. Kurmaca metinlerdeki kahramanların tasvirlerine farklı bir perspektiften bakıldığında “değerli olanın” hemen her zaman diğer kahramanlara benzemeyen yönleriyle öne çıkarıldığını fark ederiz. Ayrıca böyle bir öne çıkarışla okurun dikkatinin çekildiğine ve hatta kurmacadaki ışıkların onun üzerine döndürüldüğüne şahit oluruz. Yazar, kahramanını her açıdan öne çıkarır, onu bir faninin sahip olamayacağı özellikler içinde romanında canlandırır. Nuran’ın kelimelerden giydiği olağanüstü pelerin, bir fani olması planlanan ama okurların zihinlerinde farklı farklı veçhelere sahip harikulade bir imajla yaratılmış bu sevilen kadını benzerlerinden hemencecik ayırır. Onun saçları, yüzü, sesi, dokunduğu, gördüğü, bahsettiği her şey kısacası onu yapan/yaratan her ne var ise Tanpınar’ın kelimelerinden imal edilmiş sihirli pelerinini üzerine aldığı andan itibaren bir peri masalında yeniden anlam kazanan şeyler gibi farklı bir “basübadel mevt” yaşar.

İstanbul gezilerinin dönüşünde Nuran, Mümtaz’ı Şeyh Galip ile ilgili romanı yazması konusunda da teşvik eder. Mümtaz, yazdığı romanla ilgili karşılaştığı güçlükleri, meselelerini Nuran ile paylaşır. Romanın ikinci bölümünde, İstanbul gezilerinin birinde Mümtaz, Nuran’ı dinlerken diğer taraftan da Şeyh Galip hakkında düşünür. Kitabın, ne planını ne de yazdığı kısımlarını beğenmiştir. Hepsini tekrar değiştirmek gerektiğine inanır. Hamlelerle değil, sağlam bir düşünce ile çalışmak ister. Kanlıca koyunda, mehtap denize bir altınoluk gibi boşanırken Nuran’a romanıyla ilgili konuları anlatır (s. 196-197). Mümtaz, bir hikâyenin mutlaka bir yerde başlayıp bir yerde bitmemesi gerektiğine inanmıştır artık ve bu yüzden de hayatı bir zemin gibi alarak onu birkaç kişinin etrafında toplaması yetecektir. Şeyh Galip’in ise zemin ve gruplar üzerinde birkaç ruh hâleti ile hayatının birkaç safhasının görünmesi ve medeniyeti yapan yönlerin açıklanması ile romanın aktüel zamanında anlatılması Mümtaz’ın şimdiki isteğidir (Anar, 2020, s. 637).

Mümtaz, romanın entelektüel failidir. O; bu açıdan bakıldığında, geçmişi içinde yaşayacağı bir hale evirmek için araştırmalar yapan ama aynı zamanda da akademik hayatta kendine bir yol açmak isteyen ilgileri olan bir faildir. Bu da Şeyh Galip’in hayatını modern bir bakışla çerçevelendiren bir eser yazan/yazmak isteyen entelektüelin ilgilerini vurgular. Nuran’a duyduğu aşk, biraz da kitaplardan ve sanat eserlerinden çekip çıkardığı bir aşktır. Bu yönüyle belki de Türk roman tarihinde bu kadar zengin görsel ve sanatsal eser/metinlerle bağlantı

kurarak ilerleyen bir roman daha yoktur. Mümtaz'ın zihni, bir müze gibidir bu yüzden de. Ziyaretçisi neredeyse kalmamış birçok sanatkârı ve eseri sadece o tanır, bilir ve âşık olduğu kadının dünyasına onları da zevkle taşır. Bir sanat âşığı yahut da bir nevi tuhaf şeyler mücidi gibidir bu yönüyle. Baktığı/incelediği/çizdiği bir perspektif vardır ve bunun sürprizli yolları/örnekleri Nuran'ı zaman zaman afallatır. Nuran'a âşık olana kadar bütün bu sanat eserlerini, onları anlamlandıran görüşleri neredeyse kendisi için “biriktirmiştir” Mümtaz. Nuran öncesi gönül ilişkilerini dile getiren Mümtaz'ın son derece “kuru” olmasına sadece bu yönden bile bakılabilir. Nuran öncesinde o, standart bir âşık profilindedir. İşte dikkat edeceğimiz nokta buradan itibaren başlar. Mümtaz, yazacağı esere Nuran'ın aktüel zamanda yaşadığı aşkla birlikte yoğrulan güzelliğini, asıl görünüşlerinin gölgelerini, yazmak üzere olduğu kurmaca eserine düşürmek ister. Mümtaz, III. Selim devrinin iç hayatını anlatacağı romanda Nuran'ı Beyhan Sultan'a ilham verecek şekilde kurmacaya dahil etmek niyetindedir.

Mümtaz, romanda birkaç yerde açıkça dile getirdiği gibi Nuran'da “sanatının ve iç âleminin nizamlarını” bulur. Bu sanatkâr bakış, aslında Nuran'ı sanatının malzemesi gören bir anlayışı da hissettirir okura. Mümtaz, sanki bu aşkı doyaya “yaşamak” için değil de bir sanat eseri “yazmak” için yaşamaya yükümlü gibi davranır. Aktüel zamandan uzaklaştıkça kendini bulan, hayatın türlü sıkıntılarından nefes alabilecek sanal evrenler kuran Mümtaz, bilincinde kaçış kapılarını ardına kadar açık tutmasını sağlayan birçok olay, anı, eşya ve metinle birlikte yaşarken gerçeğin sert tarafıyla, yani Nuran'a olan aşkı ile sınanır. Bu sınav, hayatın katılığı ve acımasızlığıyla Mümtaz'ın yolunu tıkar. Herhâlde Mümtaz'ın aşırı pasif ve çekingen, belki de “çocuk” tavırlarının ardında hayatın sert taraflarında görece yoğrul(a) mamış ama aynı zamanda zihnen ferahlık ve zevk sağlayan bir sanatkâr bakışın tesiri de vardır. Mümtaz, “yaşamazsa yazamayacağını düşünür”, Tanpınar da bu romanda dile getirdiği aşkı, bir dostuna söylediği “yaşamaysaydım yazamazdım” ifadesiyle açıklar. Bu aşk bahsi, yaşanmışlıkla değil aşka verilen değer boyutunda incelendiğinde dahi Mümtaz'ın aşka bakışı ve Nuran'ın kendini aşka bırakışı ve aşkını elde etmek için çabalayışının anlamları değişir. Bu sebepten *Huzur* romanındaki aşk, durduğunuz yerden bakış açınıza göre farklı anlamlar kazanan çok yönlülüğü vurgulayacak bir niteliğe sahiptir (Anar, 2020, s. 510-511).

Mümtaz ve Nuran, bir “hazineye” benzettikleri Üsküdar'ı dolaşırlar. Üsküdar'ın camileri, mimarî eserleri, fakir halkın hayatı ve semtin muhteşem manzarası onları çok fazla etkiler. Bu gezintilerin dönüşlerinde Nuran, Mümtaz'ı yazmakta olduğu Şeyh Galip romanı ile ilgili sıkıştırmaya başlar. Nuran, bu eserin müsveddelerini okurken âdeta Mümtaz'ın “terzisinde bir model” veya “bir mağazada kumaş seçer” gibi titiz olmaya başlar. Nuran, romanda Mümtaz'ın yazar olarak tavrını, “Birisinde Melling'le, öbüründe Şeyh Galib'le berabersin...” (Tanpınar,

2017, s. 180) cümlesi ile anlatmaya çalışır. Bu cümle, aslında III. Selim döneminin “iç romanı” olarak tasarlanan romanın içindeki olaylar ve kişilere yazarın çift taraflı baktığını veya sabit bir bakışla eserini sürdürmediğini gösteren bir ifade olmalıdır. Bu yazar tavrının, Mümtaz’ın kişiliği ile olan bağlantısı, “Bu, Mümtaz’ın bitmeyen şarkısıydı: İstedğin kadar onlarla flört yap.” cümlesiyle aydınlatılır. Anlatıcı, burada da durmaz ve Mümtaz’ın geçmişte kalmasını, onlardan kendine farklı bir hayat kurmasını, Nuran’ın “Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbaldesin. Bu saat de var.” (Tanpınar, 2017, s. 191) cümleleriyle eleştirir (Anar, 2020, s. 436).

Mazide yaşamış kişilerin hayatları, Tanpınar’ın edebiyat evreninde ölüp gitmezler. Onlar mucizevi hayalleriyle romanın şimdisinde, kahramanların zihinlerinde ve karşılıklı konuşmalarında canlanırlar. Ayaklarını neredeyse hep gerçeğin keskin sırtında tetikte durarak sabitlemiş olan Nuran, Mümtaz’ın maziye kayan ve gerçek hayattan öyle veya böyle kaçiveren dikkatini doğru yöne çekecek hamleler yapar. Nuran’ın gerçek sesi işte tam da burada iştilir. O bir “uyaran”dır, Mümtaz’ı gerçeğe “uyandıran”dır bu açıdan.

1.2. Beyhan Sultan ve Hatice Sultanın Gölgeleleri

Huzur’un birçok yerinde Şeyh Galip ile birlikte Beyhan ve Hatice Sultanların izlerine rastlanır. Bu durumun ortaya çıkmasında doğrudan doğruya etkili olan yegâne kahraman ise Nuran’dır. Mümtaz, yazacağı romanında “Hatice Sultan’la Beyhan Sultan’ın portrelerini Nuran’ı düşünerek” çizer (Tanpınar, 2017, s. 180). Mümtaz, üzerinde çalıştığı Şeyh Galip ile ilgili romanda, devrinde bir sürü dedikoduya sebep olan iki kardeş sultanı da anlatmayı planlar. Bu kardeş sultanlardan ilki, Beyhan Sultan’dır.

1765 yılında dünyaya gelen Beyhan Sultan, III. Mustafa ve Adilşah Kadın’ın çocuğudur. Babası III. Mustafa dokuz yaşındayken öldüğünden kız kardeşi Hatice Sultan ile birlikte amcaları I. Abdülhamit’in saltanatı sırasında sarayda yaşamak zorunda kalırlar. Anneleri Adilşah Kadın, padişaha ağlayarak iki kız kardeşin durumlarını anlatır ve evlendirilmelerini ondan rica eder. 17-18 yaşlarındaki Beyhan Sultan, devrin Halep Valisi, Silahdar Mustafa Paşa’yla 1784’te evlendirilir (Uluçay, 1992, s. 103). Beyhan Sultan, III. Selim’in saltanatı sırasında ferah bir hayat sürer. 1807- 1808 yıllarındaki Kabakçı Mustafa ve Alemdar Mustafa ihtilallerinde ağabeyi III. Selim’in tahttan çekilmesi ve sonra öldürülmesi bu ferah hayatın da sonunu getirir. 1824 sonbaharında, 59 yaşında vefat eden hanım sultan ardında birçok tarihi eser ve cami bırakır (Sakaoğlu, 2015, s. 472-477).

Hatice Sultan ise 14 Haziran 1768’te dünyaya gelir. Sarayda çok iyi bir eğitim alır, on sekiz yaşında, Hotin Muhafızı Vezir Seyyid Ahmet Paşa’yla 1786 yılında evlendirilir (Uluçay,

1992, s. 104). Kocası Ahmet Paşa, 1798’de vefat eder, sultan bir daha evlenmez. Ağabeyinin tahtta olduğu sırada ferah bir hayat sürer. Bu ferah hayat ile ilgili birçok dedikodu üretilir. Avrupa’dan İstanbul’a gelen Melling’e 1793’te Avrupaî bir sahilсарay yaptırır. Melling’in mimari eserleri, bahçe düzenlemeleri, köşklеrdeki Avrupalı unsurların sentezlenerek sultanın hizmetine sunulması, başta III. Selim olmak üzere devrin devlet yöneticilerini hayran bırakır (Anar, 2020, s. 291).

Mümtaz’ın yazmayı planladığı ve III. Selim devrinin “bir iç romanı” olmasını istediğı romanda özellikle Hatice ve Beyhan Sultanların portrelerini Nuran’ı düşünerek çizmesine dikkat edilmelidir. Nuran’ın Mümtaz için her şeyin merkezinde olan bu yönü, anlatı içinde anlatı (*mise en abyme*, yani büyük bir anlatının içine yerleştirilmiş küçük anlatıların anlatıda sonsuz bir derinlik (Baldick, 2001, s.158) yaratması) olarak planlanan bir roman yazma teşebbüsü olarak da derinleşir. Diğer yandan ise romanın önemli kadın sultanları Nuran’dan çizgilerle yaratılır. Mümtaz’ın sevdiği kadına verdiği değer, onu bir edebiyat eserinde de “ölümsüzleştirmek” gibi olağan dışı bir amacın tezahürüdür. Mümtaz, romanın en mistik hâline ulaştığı Dede’nin ayinini dinlerken Nuran’ı Beyhan Sultan ile zihninde şöyle özdeşleştirir:

Mümtaz böyle bir ayin esnasında Yenikapı Mevlevihanesi’nin sultan hanımlara ayrılmış bir tarafında kafesler arasında Beyhan Sultan’ın tıpkı Nuran gibi ve beş asırlık bir kudretin ikrarını sadece omuzlarında taşıyarak Şeyh Galib’i süzmüş olması ihtimalini düşündü. Sema eden mevleviler, tennurelerin boşlukta dönüşleri bir önden yürüyenin, bir arkadaşine kollarını kavuşturarak o kadar asrın terbiyesi arasından niyazı hayalinde bir an parladı. (Tanpınar, 2017, s. 287)

Mümtaz’ın zihninde, Beyhan Sultan ve Nuran’ın yer değiştirmesi fikri, ihtimalen bile olsa, birçok açıdan anlatının derinleşmesine, imge boyutunun zenginleşmesine imkân sağlayan bir araç gibi anlam kazanır. Özdeşleşmenin gerçekleştiğı yer ve zaman ilginç olduğu kadar buna eşlik eden musiki parçası da önemlidir. Dekor, “maziyi” aktüel zamana taşıyan bir musiki meşki esnasında kurulur. Mümtaz’ın zihninde Şeyh Galip, Beyhan Sultan ve Nuran ile birlikte kurulan sahne, aktüel zamanın ötesine taşır onu. Nuran’ın Osmanlı’nın en zarif ve zengin dönemini hatıralarıyla kaplayan bir sultana benzetilmesi, sadece sevilen kadının sıradan bir övgüsü olarak sanırım okunamaz. Burada benzerlik kurulan Beyhan Sultan’ın Osmanlı hanedanları içinde başlattıkları modernleşmenin ilk adımlarını kendi hayatlarında atan yönünün de dikkate alınması gerekir. Sultanın mimari ve süsleme düzeyinde olsa da Batı medeniyeti ile kurmaya çalıştığı irtibatın Osmanlı’nın mimari ve estetik özelliklerinde de

yaptığı dönüşümün yönünü de düşünmeliyiz. Ama okur için Nuran ile Beyhan Sultan arasında kurulan asıl can alıcı özdeşlik, bir sultan ve bir şair için dile getirilen aşk anlatısında gizlidir. Şeyh Galip ve Beyhan Sultan arasında geçtiği düşünülen aşk dedikoduları; gücün merkezinde olan bir sultan ile sözün zirvesinde olan bir şairin hatırlarını da kat ederek Nuran'ın şahsında imgeleştirilir. Nuran, bu aşkın her açıdan merkezindeyse Mümtaz da merkezinde hisseder kendini. Nuran, bu türden sahne ve dekorlarla birden bire 1937 yılında yaşayan, dul bir kadın olmaktan uzaklaşarak, neredeyse aşkın en üst seviyedeki billurlaşmasıyla sadece Mümtaz için “yaratılmış”; “saf, kültürlü, güzel bir ilahe” kimliğine bürünür. Mümtaz ve tabii ki anlatıcının, Nuran ve Beyhan Sultan ile fıkren kurdukları özdeşlik, tarihte yaşadığı düşünülen bir efsane aşk anlatısından esin alır, onu aktüel zamana yansıtır. Bunu, Mümtaz'ın kendi aşkının efsaneleşmesini sağlama niyeti olarak da anlamak mümkündür (Anar, 2020, s. 114-115).

Sonuç Yerine

Huzur romanı, çok farklı derinlikleri olan bir metindir. Tanpınar'ın, *Huzur* romanına kendi kronolojisinden çok fazla anı/bilgi/arzu gömmüş olmasının yanı sıra mazideki varlıklarıyla romanın anlam çevresini genişleten, bu çevreye ilginç olduğu kadar estetik derinlikler de ekleyen yönleriyle Şeyh Galip ve onun çevresinde konumlanabilecek tarihî şahsiyetler anlatıya farklı bir sistem de kazandırır. Bu tarihi şahsiyetlerin hayat hikâyeleri ile romanın özellikle kadın kahramanı Nuran arasında çok farklı benzerlikler kurulur.

Şeyh Galip'in hayatı, devrin sultanı ve sultanın kızkardeşi ile var olduğu “tahayyül edilen” anlatılar, romanın kurmaca evrenine “gölgelerini” düşürürken Mümtaz romanını bir türlü yazıp bitiremez. Çok genel hatlarıyla “anlatı içinde anlatı/erken anlatı” (mise en abyme) olarak da düşünebileceğimiz bu ilginç kurmaca tekniğinde Mümtaz'ın kurmacası, başı sonu belli olan bir çizgisellik ile ilerlemez. Anlatıya gölgesi düşen mazinin şahısları ve hatıraları tıpkı modern roman türü gibi “anlamını” neredeyse sürekli erteler.

Huzur romanında “mazi”, Tanpınar'ın dünyasında, bıraktıkları boşluklar kadar o boşlukları kendi çağlarında neredeyse ağzına kadar dolduran sembol şahsiyetlerin aktüel zamana taşınması açısından canlandırılır. Kurmaca kahramanlar olmakla birlikte böyle çok cepheli şahsiyetlerin yaşadıkları debdebeli saray hayatı ve bu hayatın çeşitli etkileri maziye aktüel zamana taşır. Ardında bıraktıkları sesler, dedikodular ve anlatılar ile mazinin romanın aktüel zamanını yaşayan kahramanlarını etkilemesi, güçlü şahsiyetlerin tarihten kolayca silinip gitmediklerini gösterir. Ama aynı zamanda bu güçlü şahsiyetler, dikkatleri üzerine çeken yapıları sayesinde roman kahramanlarını çeşitli boyutlarda derinleştirir ve romanın kurmaca evrenine daha derin anlamlar yüklerler. Maziye gitmeyi anlamlı hale getiren bu kıymetli

şahsiyetler, kurmacaya gölgelerini düşürerek romanın alımlanmasını da etkilerler. Nuran ve Mümtaz, işte bu yüzden Şeyh Galip, Beyhan ve Hatice Sultanların gölgeleri sayesinde aktüel zamandaki insanlara benzemeyen ve kendine has özellikleriyle çarpıcı kahramanlar haline gelirler.

Kaynakça / References

- Alparslan, A. (1988). *Şeyh galip*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Anar, T.. (2020). *Huzur atlası: Ahmet hamdi tanpınar'ın huzur romanını okuma kılavuzu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Baldick, C. (2001). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University Press.
- Sakaoğlu, N.. (2015). *Bu mülkün kadın sultanları: valide sultanlar, hatunlar, hasekiler, kadınefendiler, sultanefendiler*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1996). *Beş şehir*. 11. bsk. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Huzur*. 29. bsk., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım gibi*. (Biriol Emil, Haz.), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. bsk.
- Uluçay, M. Ç. (1992). *Padişahların kadınları ve kızları*. Ankara: AKDİTYKTTKY.

3. BÖLÜM / CHAPTER 3

HÜSN Ü AŞK'I NA'T-I NEBİ EYLEYEN DİLAVER: SÜHAN*

COMPOSING NA'T OUT OF A MATHNAWI: SHEIKH GHALIB'S SÜHAN

Betül AVCI¹

¹Doç. Dr., İbn Haldun Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: betul.avci@ihu.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.03

ÖZ

Bu makale öncelikle Şeyh Galip'in (ö. 1799) *Hüsn ü Aşk* adlı eserindeki Sühan karakterine odaklanmakta ve Sühan'ın çok katmanlı anlamını incelemektedir. Çağdaş literatürde sıklıkla “mürşid-i kâmil” olarak yorumlanan Sühan, İbn Arabî'nin (ö. 1240) kapsamlı bir şekilde dile getirdiği Hakikat-i Muhammediyye ile tam bir paralellik göstermektedir. Hikâyenin başından sonuna kadar Hüsn ile Aşk arasında aracılık eden Sühan, aslında bizzat Hz. Muhammed'i kişileştirmekte ve bu mesneviyi bir na't-ı nebiye çevirmektedir. Bu makale aynı zamanda İbn Arabî'nin Osmanlı düşünce ve şiiri üzerindeki etkisinin Şeyh Galip'e de yansıdığını iddia etmektedir. Bu bağlamda, Şeyh Galip'in Ekberî silsilesindeki en önemli üstatlarından biri ünlü *Mesnevi* müfessiri İsmail Rusuhî Ankaravî (ö. 1631) olmalıdır. Aslında Şeyh Galip ve İsmail Rusuhî Ankaravî'nin, her ikisi de Ekberî düşüncüyü içselleştiren Mevleviler olarak İbn Arabî ile Mevlana Celaleddin-i Rumî arasında iki önemli köprü olduğunu söylemek yerinde olacaktır. İbn Arabî'nin Şeyh Galip üzerindeki etkisini sadece Sühan değil, aynı zamanda Galip'in diğer eseri olan *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* de ispat eder. Bu şerh, Şeyh Galip'in Mevlana'nın *Mesnevi*'sini Ekberî ilhamıyla nasıl yorumladığının önemli bir örneği ve Şeyh Galip'in İbn Arabî'ye aşinalığının önemli bir belgesidir.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galip, İbn Arabî, Mevlana Celaleddin-i Rumî, Hakikat-i Muhammediyye, İsmail Rusuhî Ankaravî

ABSTRACT

This chapter initially focuses on the role of *Sühan* in Sheikh Ghalib's (d. 1799) *Hüsn ü Aşk* and examines *Sühan*'s multilayered meaning. *Sühan*, who is often interpreted as “mürşid-i kâmil” in contemporary literature, shows full

* Bu yazıyı kıymetli anne ve babama ithaf ediyorum (B.A.).

Bu bölüm, ilk olarak “Character of Sühan in Şeyh Gâlib's *Hüsn ü Aşk*” başlığıyla *Archivum Ottomanicum*'da yayınlanmış makalenin genişletilmiş halidir. Bkz. Avcı, B. (2015). Character of Sühan in Şeyh Gâlib's *Hüsn ü Aşk*. *Archivum Ottomanicum*, 32, 279-293.

parallelism with the Reality of Muhammad as thoroughly articulated by Ibn Arabî (d. 1240). *Sühan*, intermediating between Hüsn and Aşk, personifies the Prophet Muhammad and turns this *mathnawî* into a *na't*, a specific genre for praise of the Prophet. This chapter also argues that Sheikh Ghalib reflects Ibn Arabî's influence on Ottoman thought and poetry. Among many other significant figures, Sheikh Ghalib's main teacher in the Akbarian lineage should be the famous *Mathnawî* commentator İsmail Rusûkhî Ankarawî (d. 1631). In fact, it would be appropriate to say that Sheikh Ghalib and İsmail Rusûkhî Ankarawî are two important bridges between Ibn Arabî and Rûmî, both as Mawlavîs who internalized the Akbarian thought. It is not only the character of Sühan that proves Ibn Arabî's influence on Sheikh Ghalib but also Ghalib's other work, *Şerh-i Cezire-i Mesnevî* exhibits such inspiration. This commentary is an important example of how Sheikh Ghalib interpreted Rûmî's *Mathnawî* with Akbarian inspiration, and is an important document of Sheikh Ghalib's familiarity with Ibn Arabî.

Keywords: Sheikh Ghalib, Ibn Arabî, Rûmî, Reality of Muhammad, İsmail Rusûkhî Ankarawî

Extended Abstract

Hüsn ü Aşk (Beauty and Love), a romance composed by Sheikh Ghalib (d. 1799) in the Indian style (*Sebk-i Hindî*), is one of the most celebrated masterpieces of Ottoman lyric poetry. It is a story of spiritual advancement that combines rich mystical symbolism with compound imagery. In the romance, Sheikh Ghalib's personifications is utterly noteworthy. For example, *Sühan* is the key persona who has various roles while *Hayret* (Dazzle) embodies a combination of paradoxical functions. Likewise, *İsmet* (Chastity) and *Gayret* (Zeal) represent significant instances of personified abstractions. *Sühan* is often interpreted as “*mürşid-i kâmil*” or “poetry” in contemporary literature. However, as I demonstrate in this chapter, the character of *Sühan* in *Hüsn ü Aşk* is limited neither to poetry nor to a Sufi master. This is because *Sühan* has three layers of meaning that are neatly intertwined. The first of these is the manifestation of divine meaning as poetry. In this context, poetry is both the revelation of the heart, which is meaning in its initial state and later as poetry in form. The second layer of meaning *Sühan* holds is Allah's creative word-order with “*kün*” (be!) and the act-power of creation because when Allah says “*kün*” (be!), it is. This also refers to poetry as the act-power of creation. Thirdly, *Sühan* points to the Prophet Muhammad, whom Ghalib considers to be the living Qur'an, and to the Reality of Muhammad as represented concretely and thoroughly by Ibn Arabî. As a result, reading *Sühan* in such a multi-layered and broad way helps us to understand not only Ghalib's *Hüsn ü Aşk* but also Ottoman Sufi poetry more profoundly. This final and the most important meaning of *Sühan* shows that praise of the Prophet is not limited to the *na't* section at the beginning of the romance, but also transforms the whole work into a *na't*, a specific genre for praise of the Prophet. This confirms the exalted status of the Prophet in Sufi poetry. Moreover, the strong similarity between Ibn Arabî's understanding of the Reality of Muhammad and Ghalib's *Sühan* points to the historical connection between the two figures.

In the spread of Ibn Arabî's thoughts across the Ottoman lands, refutations written against him, as well as commentaries on his works were effective and conducive to a better understanding of his thoughts. For example, Şadr al-Dîn al-Qûnawî (d. 1274), who was also his stepson, played an important role in the systematization of Ibn Arabî's thoughts and it spread to Anatolia and Iran. Likewise, Akbarian thought was influential in the Ottoman lands through 'Abd al-Razzâq al-Kâshânî (d. 1335), Dâwûd al-Qayşarî (d. 1350), Mullâ Shams al-Dîn Fanârî (d. 1431), 'Abd al-Rahmân Jâmî (d. 1492) and others. Another means for the spread of Akbarian thought in the Ottoman lands was Sufî poetry, especially among the Bayramî-Malâmî, Khalwatî and Mawlawi orders as divan poets often belonged to such orders. This is because Sufî poets composed poetry under the influence of spiritual inspiration and the spiritual states they were in. Among many other significant figures, Sheikh Ghalib's main teacher in the Akbarian lineage should be the famous *Mathnawi* commentator İsmail Rusûkhî Ankarawî (d. 1631). In fact, it would be appropriate to say that Sheikh Ghalib and İsmail Rusûkhî Ankarawî are two important bridges between Ibn Arabî and Rûmî, with both being mawlawis who internalized the Akbarian thought. It is not only *Sûhan* that proves Ibn Arabî's influence on Sheikh Ghalib but also Ghalib's other work, *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* exhibits such inspiration. This commentary is an important example of how Sheikh Ghalib interpreted Rûmî's *Mathnawi* with Akbarian inspiration, and is an important documentation of Sheikh Ghalib's familiarity with Ibn Arabî.

1. Giriş

Hüsn ü Aşk sadece Şeyh Galip'in (ö. 1799) değil, tüm Osmanlı şiirinin en nadide eserlerinden biridir. Sebki-i Hindî üslubunda kaleme alınmış olan *Hüsn ü Aşk*, karışık imgeleri, zengin mistik sembolizm ile birleştiren iki binden fazla beyitlik bir mesnevidir. Salikin tekâmül serüveninin ele alındığı Hüsn ile Aşk'ın hikâyesinde soyut kavramların tecessüm etmesi oldukça dikkat çekicidir. Örneğin, Hayret karakterinin sahip olduğu birbirine zıt işlevlerin yanı sıra, İsmet ve Gayret gibi şahsa bürünmüş manalar da mesneviye ayrı bir zenginlik katmaktadır. Diğer taraftan, Sühan hikâyede çok katmanlı kişiliğiyle anahtar şahıs olarak yer almaktadır. Bu çalışmada ele alacağım üzere Sühan felsefe, kelam ve tasavvufta, özellikle İbn Arabî (ö. 1240) düşüncesinde önemli yer tutmaktadır. Zira Galip'in Sühan'ı sadece şiir, söz ya da kâmil mürşit değil, Hakikat-i Muhammediyye'nin ta kendisidir. Bu sebeple, Sühan hikâyede gâh Nüzhet-gâh-ı ma'nâ'nın bahçıvanı, gâh yaşlı hekim, gâh çeşitli kuşlar kılığında karşımıza çıkar. Zira Sühan, Hüsn ile Aşk arasında aracı ve Aşk'ın her daim yanibaşında beliren yardımcıdır.

Victoria Holbrook, E. J. W. Gibb'i, Sühan'ı "Logos" olarak çevirdiği için eleştirir. Zira Holbrook'a göre, kendi çevirisinin önsözünde ifade ettiği gibi, bu "Gâlib'in kullanımı için fazla genel" ve "fazlaca Yeni Eflatunculuğa indirgenmiş" bir anlayıştır (Gâlib, 2005, s. xxiv). Osmanlı nazım tarihini ele aldığı söz konusu eserinde Gibb, Galip ve onun *Hüsn ü Aşk*'ı hakkında kısaca bilgi verdikten sonra, eserden İngilizce olarak bazı alıntılara yer verir. Sühan'ı "Logos" olarak çeviren Gibb onu Kelime (Word) ile özdeşleştirir. Gibb'e (1905, c. 4, ss. 187-188) göre "bu Logos, yeryüzü yaratılmadan önce, başlangıçta var olan Kelime'den başkası değildir. O, Tanrı'nın evvelen yarattığı, her daim O'nunla beraber olan, vasıtasıyla Tanrı'nın sesinin duyulduğu, emrinin tüm âleme yayıldığı İlk Akıl ya da Unsurdur". Holbrook ise, Gibb'in yaklaşımına alternatif olarak Sühan'ı İngilizceye "poetry (şiir)" olarak tercüme eder (Gâlib, 2005). Ona göre sühan terimi esas olarak şiir, sühanver ve sühansenc kelimeleri ise şair anlamında ve bir şahıs adı olarak kullanılmaktadır (Holbrook, 1992, ss. 445, 25 ff.).

Hüsn ü Aşk mesnevisi üzerine yapılan ve özellikle Türk dili ve edebiyatı disiplini içerisinde yer alan çalışmalar Sühan'ı genel olarak söz, özeld de şiir ve neredeyse ağız birliği etmişçesine mürşid-i kâmil olarak değerlendirmektedir (Bingöl, 2013, s. 207; Kalyon, 2019, s. 136; Kurnaz, 2004, s. 341; Özdingiş, 2009, s. 60; Uzun, 2012, s. 68). Bunun yanı sıra Sühan "yardımcı" (Uçak, 2018, s. 278), Hızır (İçel, 2017, s. 72) olarak değerlendirilirken Tanç'a göre "Hüsn ve Aşk'ın bütün müşkülünü çözüp, iyi ve kötü günlerinde daima yanlarında olması ve

gâipten haber vermesi gibi özellikleriyle Dede Korkut'u çağrıştırır" (Tanç, 2013, s. 2355). Muhammet Nur Doğan, Sühan'ın "sözün hem hakiki hem de tasavvufî-mecazi anlamını" temsil ettiğini savunur (Doğan, 2008, s. 157). *Hüsn ü Aşk*'ı daha ziyade edebî açıdan değerlendiren Doğan, görüşünü detaylandırmaya da Sühan'ın tasavvuftaki mecazi derinliklerine işaret etmek suretiyle elinizdeki bu yazının iddiasına en yakın görüşü dillendirmektedir. Zira, burada ele alacağım üzere, Galip'in Sühan'ı sadece şiir ya da mürşit değil, aynı zamanda İbn Arabî'nin formülleştirdiği Hakikat-i Muhammediyye'dir. Dolayısıyla, bu yazı Şeyh Galip'in Sühan'ının çok yönlü doğası ve çoklu işleviyle İbn Arabî'nin Hakikat-i Muhammediyye anlayışı arasındaki güçlü benzerliği ortaya koyma fırsatı sağlamaktadır. Böylece, her ikisi arasındaki önemli paralelliklerden yola çıkarak, İbn Arabî'nin Osmanlı tasavvuf şiirine etkisi söz konusu edilebilir. Elinizdeki çalışma, İbn Arabî'nin Osmanlı tasavvuf şiiri, özellikle de Şeyh Galip üzerindeki etkisinin ortaya konması, Mevlevî düşüncenin Ekberî düşünce ile mezc edilmesi konularında bir katkı sağlamak amacındadır. Ayrıca, yazıda Hz. Peygamber'in manevî ve tarihsel varlığı arasında bir ayırım yapmadan her ikisini de Hakikat-i Muhammediyye ile eş anlamda ele aldığımı, kaynak olarak *Hüsn ü Aşk*'ın Muhammet Nur Doğan tarafından düzenlenen elektronik baskısını kullandığımı belirtmek isterim.

2. Sühan

Bu mesnevide Galip bize Hüsn ve Aşk adlı iki aşığın hikâyesini anlatır. Hikâyeye göre, Benî Mahabbet kabilesinde aynı gecede dünyaya gelmiş olan Hüsn ve Aşk birbirine âşık olur. Aşk kabile büyüklerinden evlenmek için Hüsn'ü istediğinde ondan Diyâr-ı kalb'e gidip oradaki kimyâyı getirmesi istenir. Sevdğine kavuşmak için Diyâr-ı kalb'e doğru yolculuğa çıkan Aşk, yolda pek çok imtihandan geçer. Fakat bu zorluklardan Sühan tarafından defaatle kurtarılır. Başlangıçta, Hüsn ile Aşk hâlâ birlikteyken, Havz-ı feyz'in bulunduğu Nüzhet-gâh-ı ma'nâ'ya giderler. Sühan ilk kez buranın bahçıvanı, yaşlı bir bilge olarak karşımıza çıkar. Galip, burada Sühan karakterinin çok yönlü hülasasını şu şekilde sunar:

686 Bir pîr-i cüvân-zamîr ü ayyâr
Olmuşdı o yerde mihmân-dâr

687 Nâmı Sühan ü azîz zâtı
Mesbûk idi çarhdan hayâtı

688 Mâhiyyet-i hüsn ü aşka ârif
Hâsiyyet-i germ ü serde vâkıf

- 689 Endîşesi şeb-çerâğ-ı irfân
Sırdaş-ı zamîr-i cân u cânân
- 690 Hem mes'ele hem kitâb-ı münzel
Hem mu'cize hem nebiyy-i Mürsel
- 696 Geh âlim olurdu gâh şâir
Geh zâhid olurdu geh sâhir
- 700 Evsâf-ı zekâsı söylenilmez
Ma'nâları var ki kimse bilmez
- 701 Muhtâc ana cümle halk-ı âlem
Anınla bulur hayâtı âdem
- 704 Efkâra göre verir teselli
Mir'âta göre eder tecelli

Görünüşte Sühan bir bahçıvan olsa da, pek çok farklı manayı ihtiva eder. Yukarıdaki dizelerde görüldüğü üzere Sühan, hem bir peygamber mucizesi hem de gönderilmiş peygamberdir. O, gönderilen kitap ya da vahiy anlamında bir cevapken, ortaya atılan mesele ya da sorulan sorudur. Aynı zamanda, bir âlim, şair, müttaki-münzevi ve büyücü gibi farklı suretlerde ve zıt tabiatlarda ortaya çıkar. Çoklu manalarının her biri farklı manevi bir yönü çağırıştırır. O sıcak da soğuk da bildiği gibi Hüsn ve Aşk'ın özüne, seven ve sevilenin sırrına vakıftır. Onun ilgilendiği eşyanın künhüne ışık tutacak olan ferasettir. O, derde göre teselli sunar ve aynada görünene göre tecelli eder. Ayrıca, o âlemin yaratılışında aracıdır ve varlığı ilahi âlemlerden önce gelir. Sonuç olarak, yukarıdaki dizelerde sayılan Sühan'ın tüm özellikleri göz önüne alındığında onun Hakikat-i Muhammediyye'ye işaret ettiği görülecektir. Dolayısıyla, yukarıdaki beyitlerde ele alındığı gibi, Sühan farklı işlevlerin ve tabiatların – ki şiir bunlardan biridir – tecessüm etmiş hali olmasına rağmen, Holbrook'un çevirisi Sühan'ı sadece şiire indirgemektedir. Aslında, Galip için Sühan ilahi ilhama sahip olması hasebiyle pek tabii ki bir dereceye kadar, yani mananın tecessüm ettiği suret anlamında, şiiri temsil etmektedir. Bu noktada, Galip'in şiir ile ne kast ettiğini anlamak yerinde olacaktır.

2.1. Galip ve Şiir

Galip ve döneminin Osmanlı şiirine bakıldığında divan şairlerinin ekseriyetle Halvetilik, Mevlevilik gibi tarikatlere mensup oldukları, şiiri ise manevi ilham ve içinde bulundukları manevi hallerin tesirinde yazdıkları görülür. Bu durumda şiir basit bir söz sanatı değil, ulvi manaların söze dökülmesidir. Fakat bu mananın dile dökülüş şekli de mühimdir. Zira Mahmut Erol Kılıç'ın da ifade ettiği gibi, şiir mananın vezin ve kafiye ile bütünleşmesidir. Bu da sebki-hindî gibi bir tarz ile gazel, mesnevi gibi türler, semboller, mecazlar ve teşbihler vasıtasıyla olmaktadır (Kılıç, 2004, s. 139). Hayalî Bey, Necatî Bey, Ahmed Paşa, Nev'î ve Şeyhî'nin divanlarında kullandıkları kavramları inceleyen Kılıç, bunların tasavvuf düşüncesinin temellerini oluşturduğunu, Osmanlı edebiyatının tasavvuf düşüncesi ve kavramlarına hâkim olunmadan anlaşılamayacağını iddia etmektedir (Kılıç, 2004, s. 101). Kanaatimce, bu iddianın en müşahhas kanıtlarından biri Şeyh Galip'in şiiri ve şiir anlayışıdır.

Galip'in şiir, şairler ve şairlik hakkındaki düşünceleri hikâyenin tamamına yayılmış olsa da, bu konudaki en müşahhas değerlendirmesi *Hüsn ü Aşk*'ın Mebâhis-i diğer kısmında görülür. Bu bölümde Galip gerçek şiiri taklit ile karıştıranları, gerçeği gizlemeleri yüzünden katipleri ve şiir yazıyormuş gibi davranan din âlimlerini eleştirir (b. 708–726). Ardından gerçek şiirin mahiyetini anlatır (b. 739–801). Galip'e göre, yaratılmış âlem Allah'ın isimlerini ve sıfatlarını ortaya serer; bu sebeple de isimler ve suretler ikiz gibidir (b. 740–745). Yaratılmış âlemin Allah'ın bir tezahürü olması ve sürekli yenilenmesi gibi, şiir de Allah'ın Kelamı'nın bir yansıması olarak sürekli yenilenmelidir (b. 748–754). Bu yüzden, vezin ve kafiye olarak tecessüm etmiş hakiki şiir, Allah'ın Kelam sıfatının bir tezahürüdür. Aynı şekilde, Galip için şiirsel belagat, Kur'an'ın taklit edilemezliğine de bir tanıktır. Zira iddia ettiği gibi Galip, yeteneğini kanıtlamış ve rakiplerini şiiri ile susturmuştur (b. 762–766). Klasik kelim anlayışına göre, Kur'an taklit edilemez. Bu ise İsra Suresi seksen sekizinci ayete bir göndermedir: “Andolsun, insanlar ve cinler bu Kur'an'ın bir benzerini getirmek üzere toplansalar ve birbirlerine de destek olsalar, yine onun benzerini getiremezler.”

Galip için hakiki şair vahy-i dile sahip olan ve manayı bilen kişidir (b. 775; b. 220–222). Allah'ın Kelam sıfatının bir tezahürü olarak, şairin kalbine dolan ve evvelen bir mana olan ilham, şiirin söze dökülmesiyle surete bürünür. Diğer şairleri yeteneksizlikle itham eden Galip, şiirini rasyonel akılla değil, ilahi ilhamla yazdığını belirtir (b. 1370–1372). Konu ile alakalı *Hüsn ü Aşk*'taki terimlere bakacak olursak, Galip'in ekseriyetle şair için “şâir” (b. 712, 733, 764, 773, 789); şair adayı için “mütesâir” (b. 727); şiir için ise “eş'âr” (b. 721, 723, 756), “nazm” (b. 726, 734, 793) ve “şi'r” (b. 763) kelimelerini kullandığı görülür. Bunların yanı sıra Galip, Sühan terimini genelde “söz”, özelde “şiir”i ifade etmek için kullanmaktadır (b. 764,

788, 794, 795). Zira Mebâhis-i diğer kısmının sonunda Galip, Hüsn ve Aşk'ın hikâyesine döndüğünde, Sühan şairin kalbinin vahyi, yani ilahi ilham olarak şiiri ifade etmektedir.

2.2. Şiir ve İlahi İlham Olarak Sühan

Hikâyenin ilerleyen safhasında Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e yolculuğu ve bu esnada çektiği çileler anlatılır. Örneğin, Aşk önce bir kuyuya düşer ve burada korkunç bir dev tarafından tutsak alınır. Bir zaman sonra kuyudan çıksa da bir cadı tarafından tuzağa düşürülüp Harâbe-i gam'dan geçer. Ardından, bir ateş denizine rastlayan Aşk, vahşi hayvanlar ve şeytanlar ile savaşı ve hikâyenin sonuna doğru Hüsrûbâ ile karşılaştığı güzel bir sahile ulaşır. Bu güzel sahilde Sühan kırmızı gagalı yeşil bir papağan kılığında (b. 1620) ve bir sülün (b. 1688) olarak görünür. Sühan her ne kadar uyarsa da Aşk, Hüsrûbâ'nın tuzağına düşer ve Kal'a-i Zâtü's-suver'e hapsolünür. Aşk, Allah'a niyaz ettiğinde Sühan sarhoş bir bülbül olarak zuhur eder (b. 1758). Bu bölümde, Sühan'ın ilham veren bir şair olmasına önemli göndermeler bulunur. Zira Osmanlı şiirinde kuşlar güzel sesleri ve sözleri ile öne çıkmaktadır. Örneğin, papağan güzelliği ve konuşma yeteneği açısından takdir edilirken, güzel sesinden dolayı bülbül sıklıkla zikredilir. Ayrıca, Galip de hikâyenin başlarında gerçek şairler hakkında fikirlerini belirtirken, onları aşk hakkında şarkı söyleyen bülbüller olarak zikreder:

173 Bir meclis-i ünse mahrem oldum
Ol cennet içinde Âdem oldum

174 Meclis velî gülşen-i mahabbet
Bülbülleri yek-ser ehl-i ülfet

175 Her birisi şâir-i sühan-senc
Gencîneler elde cümlesi genç

176 Ülfetleri şi'r ü fazl u irfân
Sohbetleri nazm u nesr ü elhân

Bu şairlerin kalbi saftır ve Havz-ı Feyz'e benzer (b. 685). Mana bahçesi suyunu Havz-ı Feyz'den alırken, bu şairler kalbin vahyini (vahy-i dil) alırlar (b. 675–685; 775). Fakat, şiiri taklit edenler yüksekte uçamayan kuşlar gibidir (b. 192). Hikâyede Galip'in şairleri uçan kuşlara benzettiği başka göndermeler de vardır (b. 215, 223). Ayrıca Galip'in Hüsrûbâ'yı dilsiz bir dilber olarak değerlendirmesi konuşmanın önemi açısından dikkat çekicidir. Zira Hüsrûbâ, suret olarak tıpkı Hüsn'e benzese de ağzı, bununla beraber de konuşma yeteneği

yoktur (b. 1636–1641). Diğer taraftan Allah’ı simgeleyen Hüsn konuşma, yani kendini ifade etme kabiliyetine sahiptir. Bu sebeple, Aşk ile mektup gönderdiğinde yazılı kelimelerle, Sühan’ı ona gönderdiğinde ise kalbe gelen ilham şeklinde iletişim kurar. Holbrook’a göre (1994, s. 91), “şiir dili görünen suretin bir taklidi değil, manevi hakikatin bir tezahürüdür.” Galip ise şiiri “sonradan öğrenmenin ürünü olan vezin ve kafiye aksine vahiy olarak tanımlamaktadır” (Holbrook, 1994, s. 57, 35 b. 1015). Bu noktada, Sühan’ı soyut mananın vezin ve kafiye olarak tezahürü anlamındaki şiir olarak tanımlayan Holbrook’a pek tabii katılmaktayım. Lakin aşağıda ele alacağım gibi, Sühan sadece şiir anlamına gelmemekte, aynı zamanda yaratıcı söz rolünü de üstlenmektedir.

2.3. Şiir ve Yaratıcı Söz olarak Sühan

Hikâyenin başlarında, Aşk daha Kalp Diyarı’na yolculuğa çıkmadan önce, iki âşık ayrılır. Bu sırada, bahçıvan suretindeki Sühan iki âşık arasında aracı rolünü üstlenmiştir. Zira, ikisi arasında mektup taşıyıcı ve birbirlerinin gizli duygularını aktarır. Bu bölümde Sühan’ı yazılmış sözlerin, ifade edilmiş ve edilmemiş gizli duyguların taşıyıcısı olarak görürüz. O, âşıkların kalplerindeki sırlardan haberdardır. Bu sırada dadısı İsmet, Hüsn’e aşkını açığa vurmamasını, gizli duygularını dile getirmemesini öğütler (b. 1015). Bu sebeple Hüsn, Aşk’a derinden âşık olmasına rağmen artık ona duygularını açmamaya karar verir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında, Aşk ve yoldaşı Gayret, Kalp Diyarı’na giderken yolda bir kuyuya düşerler. Bu sırada Sühan ortaya çıkar ve onlara kuyudan nasıl kurtulacaklarını söyler. Aşk ve Gayret buradan İsm-i Azam¹ ile korunmuş bir ipe tutunarak çıkar (b. 1302-1305; el-Hakim, 1981, s. 601). Burada Sühan, Hızır gibi yardımcılarına gelir, ardından bir kuşa dönüşür ve sevgilinin diyarına geri döner (b. 1318–1320). Daha sonra, Harabe-i Gam’dan geçmeye çalışan Aşk burada bir cadı tarafından tutsak edilir. Aşk, Allah’a niyaz eder ve Sühan tekrar, bir elçi ve sevgilinin yardımı olarak zuhur eder (b. 1438–1459). Aşk’a sevgilisinin ismini unuttuğu için bu zor duruma düştüğünü ve Hüsn’ün adını andığında kurtulacağını söyler (b. 1456). Burada, Sühan doğrudan Allah’tan, O’nun “kün” (ol!) sözü (b. 1439) olarak gelir ve Aşk’a ilahi yardımın aynası olarak bir kılıç ve Hüsn’den bir at (b. 1462) getirir. Aşk, Harabe-i Gam’ı bu at ile geçer.

Bu bölümde Sühan, Allah’ın yaratıcı sözü-emri olan “kün” rolünü üstlenmekte, Allah’ın yaratma (*tekvîn*) eyleminin-gücünün tezahürü olarak görünmektedir. Klasik kelimat düşüncesinde, Allah’ın emri “kün” O’nun yaratma kudreti ile alakalıdır. Zira, Allah “kün” sözü

1 İlerleyen sayfalarda da ele alacağım üzere Sühan İbn Arabî düşüncesindeki Hakikat-i Muhammediyye ya da Hz. Muhammed ile aynıdır. Burada geçen *İsm-i Azam* da bu anlayışa bir göndermedir. Zira İbn Arabî’ye göre, genel olarak insan, özel olarak ise İnsan-ı Kâmil olarak Hz. Muhammed, Allah’ın İsm-i Azam’ı, yani O’nun en mükemmel tecelligâhidir.

ile yaratır ve “o şey oluverir” (*fe-yekûn*). Bununla ilişkili olarak ilk dönem Maturidî kelamcıları “tekvîn” terimini kullanmışlardır ki bu Allah’ın yoktan var etme eyleminin işaretidir (Pala, 2002, ss. 552–553). Bu nedenle, klasik kelamcılara göre bu âlem, Allah’ın buyurduğu söz-emir vasıtasıyla yaratılmıştır. Dahası, İbn Arabî’ye göre, âlem Allah’ın kelimesi-emri “*kûn*”den zuhur etmiştir. Binaenaleyh, her yaratılmış varlık Allah’ın kelimesidir: “Var olan her şey Allah’ın tükenmez kelimeleridir (*kelimât*). Onlar, ol emrindendirler ve “ol” Allah’ın kelimesidir” (İbn Arabî, 1980, s. 142). Holbrook’un Sühan’ı “şiiir” olarak ifade etme tercihinine dönecek olursak yaratma eyleminin-gücünün, şair tarafından şiiir yazma gücü ve süreci olduğu da kabul edilebilir. Bu yüzden, Sühan şairin yaratma gücü olarak pek tabii şairliği ve şiiiri ifade etmektedir. Ancak Sühan, üçüncü bir anlam katmanı olarak Hz. Muhammed’i temsil etmektedir. Şimdi de bu üçüncü anlam katmanını daha yakından incelemek yerinde olacaktır.

2.4. Hz. Muhammed Olarak Sühan

Hikâyenin sonuna doğru Sühan bir bilgin ve yaşlı bir hekim olarak ortaya çıkar. Bu bölümde Aşk ölümün eşiğindedir. Sevgilisi Hüsn’ü hatırlayınca Sühan çıkagelir. Zira, başlık parası olarak getirmesi gereken kimya ile Aşk’ı iyileştirmeye gelmiştir. Galip, burada Sühan’ı şu şekilde resmeder:

1883 Mir’ât-ı kemâline Aristû
Hayretle hemîşe ser-be-zânû

1884 İskender’e re’yi meş’al-i râh
Dünbâle-revânı mihr ile mâh

1885 Gerdûn gibi câme-pûş-ı hadrâ
Dârende-i zeyli Hızr-ı ma’nâ

1886 Rûhu’l-Kudüs’ün emîn-i râzı
Gencîne-i vahy kâr-sâzı

1887 Pür-şa’şa’a rûyî mûyî esfid
Mehtâbda hemcû kurs-ı hurşîd

1888 Vird-i lebi Seb’a-i Mesânî
Şâgird-i kemâli akl-ı sâni

1889 Gencûr-ı mücerredât-ı esmâ
Cem'-âver-i müfredât-ı ma'nâ

1890 Sübbûh-künân o pertev-i cân
İndi o yere çü nûr-ı Kur'ân

Yukarıdaki dizeler tasavvuf, kelim ve felsefedeki Hz. Muhammed tasviri ile bire bir örtüşmektedir. Örneğin, klasik kelim literatüründe Rûh'ul-Kudûs, Hz. Muhammed'e vahiy getiren melek Cebrail olarak geçmektedir. Buna paralel şekilde yukarıdaki dizelerde Sühan, Rûh'ul-Kudûs'ün sırrının mutemedi² ve vahiy hazinesini çekip çeviren kişidir. Ayrıca Sühan, *es-seb'u'l-mesânî*, yani yedi ayeti tekrar etmektedir. Mamafih, Yüce Allah, Kur'an'da, Hz. Muhammed'e şöyle seslenmektedir: “Kuşkusuz sana tekrar tekrar okunandan (ayetlerden) yedisini ve yüce Kur'an'ı verdik” (Hicr 87). Aynı şekilde, Hz. Peygamber, Fatihâ'nın Kur'an'ın en büyük suresi olduğunu, *es-seb'u'l-mesânî* ve kendisine verilen yüce Kur'an olduğunu söylemiştir (Birişik, 2009, s. 262). Ayrıca, tasavvuf geleneğinde, örneğin, İbn Arabî'ye göre, Hz. Muhammed nasıl tüm ilahi isimlerin özelliklerini kendinde toplayan insan-ı kâmil ise, Galip'in Sühan'ı da ilahi isimlerin manalarını kendinde taşıyan ve manaların inceliklerini bir araya getirendir (b. 1889). İbn Arabî'ye göre, Kur'an özünde hakikatlerin bütünüdür ve bu yüzden genel anlamda mikrokozmoz ya da insan ile özdeşken, özde insan-ı kâmil ve Hakikat-i Muhammediyye olarak adlandırılır. Kur'an, İbn Arabî'nin sözünü ettiği gibi kelimelerin (*kelimât*) bütünüdür: “Tüm âlem Kur'an ve Kur'an ayetlerinin harfleri, kelimeleri ve bölümleridir. Âlem büyük Kur'andır” (İbn Arabî, 2004, 7, s. 191). Hz. Muhammed de Kur'an'ın vücut bulmuş hâlidir:

Ümmetinden Allah'ın peygamberiyle tanışmamış kimse Kur'an'a bakmalıdır. Kur'an'a bakmak ile peygambere (s.a.v.) bakmak arasında hiçbir fark yoktur. Kur'an, Abdulluttalib oğlu Abdullah oğlu Muhammed denilen şahısta vücut bulmuş gibidir. Kur'an, Allah'ın Kelâmı ve O'nun bir sıfatıdır. Bu yüzden, Muhammed tamamıyla Hakikatin bir sıfatı haline gelmiştir (İbn Arabî, 2004, 7, ss. 68-69).

Benzer şekilde, yukarıdaki dizelerde sözü geçen ve kemâlât aynasına sahip olan Sühan da aslında Allah'ın en mükemmel yansıması, yani insan-ı kâmidir. Bu sebeple rasyonel aklı temsil eden Aristo onun önünde eğilmektedir. Zira Sühan'ın varlığı manevi hikmetten mütevellit iken, Aristo'nunki beşeri ve rasyonel akıldan ibarettir. Aynı şekilde, Sühan'ın hikmet dolu aynası,

2 Burada Hz. Muhammed'in “emîn” sıfatına da bir gönderme vardır.

Aristo tarafından İskender için tasarlanan aynadan üstündür (Pala, 1991, s. 252).³ Sonuç olarak görülür ki, Galip'in Sühan'ı Hz. Muhammed'in ta kendisidir. Bunun başlıca delili ise yukarıdaki dizelerdeki Sühan'ın özelliklerinin mesnevinin na't kısmındaki Hz. Peygamber tasviri ile tam bir paralellik göstermesidir. Na't kısmında ise Hz. Peygamber şu şekilde tasvir edilmektedir:

- 23 “*Levlâk*” ile zât-ı pâk i mevsûf
Kur’ân’a sıfâtı zarf u mazrûf
- 27 Çün evvel-i “*mâ halakdır*” ol nûr
Sânî-i Hudâ desem de ma’zûr
- 35 Îcâdı vücûd-ı kevne bâis
Ümmetleri sırr-ı ilme vâris
- 36 Âyîne-i vahdet-i ilâhî
Mir’ât-ı vücûdudur kemâhî

Galip'in Hz. Muhammed'den bahsettiği na't kısmındaki bu bölüm, Sühan'ın yaşlı bir hekim kılığındaki haline çok benzemektedir. Galip'e göre, Hz. Peygamber'in karakteri Kur'an'ın vücut bulmuş hali iken yukarıda behsedildiği gibi, Sühan vahyi getiren Rûh'ul-Kudüs'ün sırrının mutemedidir. Ayrıca Galip'e göre Hz. Peygamber, yukarıda geçen “*Levlâk*” (b. 23) hadisine binaen Allah'ın yerleri ve göğü kendisi uğruna yarattığı ve âlemlerden önce var olanıdır. Zira klasik kelim kaynaklarına göre sahih sayılmasa da pek çok mutasavvıf Hz. Muhammed hakkındaki görüşlerini “*Levlâk*” olarak anılan kutsi hadis üzerine bina etmiştir. Buna göre Allah Hz. Muhammed'e “Sen olmasaydın kâinatı yaratmazdım” buyurmuştur. Benzer şekilde, bahçıvan olarak anlatıldığında Sühan'ın varlığı feleklerden öncesine kadar gider (b. 687). Yine yukarıdaki dizelerde Galip'in de belirttiği gibi, Hz. Peygamber Allah'tan sonra ikinci (Sânî-i Hudâ) olarak gelmektedir. O, ilk yaratılıştır ve âlem onun vesilesiyle yaratılmıştır. Ayrıca Galip Sühan'ı, Hz. Muhammed'e atıfla, İlk Akıl olarak anmaktadır. Zira, İkinci Akıl (akl-ı sânî) onun mükemmelliğinin öğrencisidir (b. 1888). Bu tasavvufî anlayışta Hz. Muhammed, Allah'tan sonraki en yüce varlıktır ve Allah'ın ilahi birliğinin aynasıdır (b. 36). Galip, miraca yükselişinde Hz. Muhammed'i açıkça Kur'an olarak tanımlar ve kendisinde ezeli mananın vücut bulduğunu şu şekilde ifade eder:

3 Farklı isimlerle de anılan Âyîne-i İskender hakkında pek çok efsanevi anlatı vardır. Bunlardan birine göre, Aristo'nun öğrencisi İskender için tasarladığı ve İskenderiye şehrinde inşa edilmiş olan bir aynadır. Türk divan edebiyatında sıklıkla geçen Âyîne-i İskender, tasavvufi anlamda, kâmil insanın masivadan arınmış, hakikatin tecelligahı olan kalbidir.

- 71 Her şey olur aslına şitâbân
Çıkdı yine âsmâna Kur'ân
- 74 Cûş eyledi çün muhît-i vahdet
Ma'nâya mübeddel oldu sûret
- 75 Hem sûrete girdi sırr-ı vahdet
Ma'nâ-yı kadîm buldı suret

Kur'an'ın vahyi ile birlikte ezeli mana yeryüzüne inerken, Galip'in belirttiği üzere, Kur'an'ın tecessümü olan Peygamber miraca çıktığında da suret tekrar manaya dönüşür. "Kur'an semaya çıktı" dediğinde Galip'in kastettiği şey budur. İbn Arabî'ye göre mana melekût âleminde soyut bir hakikat iken madde âleminde de hissedilip anlaşılabilmesi için hayal ya da suret olarak belirir. Örneğin, Allah'ın Kelamı öz itibarıyla yaratılmamış mana iken, Kur'an'ın harfleri ve sesleri olarak maddi surete bürünmüştür. Buna mukabil aşağıdaki dizelerde Sühan'ın Kur'an'ın vücut bulmuş hali olan Hz. Muhammed ve de Kur'an nuru olarak resmedildiği görülür:

- 690 Hem mes'ele hem kitâb-ı münzel
Hem mu'cize hem nebiyy-i Mürsel
- ...
- 1890 Sübbûh-künân o pertev-i cân
İndi o yere çü nûr-ı Kur'ân

Aynı şekilde, Sühan'ın hikâyesinin ta başında bahçıvan olarak görüldüğü bölümde bile Hz. Peygambere yönelik atıflar vardır. Örneğin, Sühan'ın âlemden önce var olması ve âlemin yaratılışında vasıta olması gibi. Ayrıca, Sühan'ın zıt özellikleri şahsında bir araya getirmesi, efkârâ göre teselli vermesiyle aynaya göre tecelli etmesi (b. 704) Mevlana'nın *Mesnevî*'sinde geçen Hz. Peygamberle ilgili şu anlatıyı hatırlatmaktadır:

2365. Ebuçehil, Ahmed'i görüp "Beni Hâşim'den çirkin bir çehre zuhur etti" dedi. Ahmed ona dedi ki: "Haddini tecavüz ettinse de doğru söyledin." Sıddîk görüp "Ey güneş! Ne doğudansın, ne batıdan. Lâtif bir surette parla, âlemi nurlandır" dedi. Ahmed dedi ki: "Ey aziz, ey değersiz dünyadan kurtulan! Doğru söyledin." Orada bulunanlar "Ey halkın ulusu, ikisi birbirine zıt söz söyledi, sen ikisine de doğru söyledin, dedin... "Neden?" diye sordular.

2370. Peygamber “Ben Allah eliyle cilâlanmış bir aynayım. Türk, Hintli nasılsalar, bende o sûreti görürler” dedi. (Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, 2014, 1-2, s. 115)

Sonuçta görülmektedir ki, kendisi de bir Mevlevî olan Şeyh Galip, Hz. Peygamber’in tasavvuf geleneğindeki yerine tamamen aşınadır. Zira ona göre, Kur’an’ın tecessümü ve ilk yaratılan olarak Hz. Muhammed, yaşlı bir hekim ve bahçıvan suretindeki Sühan ile neredeyse bire bir aynı özellikleri taşımaktadır. Bu sebeple, Sühan’ın sembolize ettiği anlam dairesinin merkezine Hz. Muhammed’i yerleştirmek, *Hüsn ü Aşk*’ı ise aynı zamanda bir çeşit na’t-ı nebi olarak değerlendirmek pek yerinde olacaktır. Yukarıdaki satırlarda Galip’in Sühan’ının Hz. Muhammed olduğunu ispatlamaya çalışırken tasavvuf geleneğindeki paralelliklere değindim. Şimdi de bu iddiamı teyiden aşağıda Hz. Muhammed’in tasavvuf geleneğinde, özellikle de İbn Arabî’nin düşüncesinde ele alınışını değerlendireceğim.

3. Tasavvuf Geleneğinde Hz. Muhammed

Hakikat-i Muhammediyye anlayışına ilk olarak Sehl b. Abdullah et-Tüsterî’de (ö. 896) rastlansa da bunun en detaylı açıklamasını İbn Arabî ve onun öğrencisi Abdülkerim el-Cîlî’de (ö. 1428) görmekteyiz. Tüsterî bizzat “Hakikat-i Muhammediyye” kavramını kullanmasa da “el-hak mahlûk bih” yani “yaratmada aracı olan hak” tabiriyle aynı hakikate işaret etmektedir (Demirci, 1997, s. 179). Tüsterî’den sonra bazı mutasavvıflar ilk yaratılan, yaratmada aracı olan varlık üzerine düşünceler serdetmiş olsalar da Hakikat-i Muhammediyye görüşünün en tafsilatlısı ilk olarak İbn Arabî’de görülür.

İbn Arabî tasavvuf geleneğinde sıklıkla ele alınan, yaratılışın başlangıcı ile ilgili kutsi hadis olarak rivayet edilen “*Levlâk*” sözünü referans almaktadır. Buna göre Allah, Hz. Muhammed’e şöyle buyurmuştur: “Sen olmasaydın kâinatı yaratmazdım” (Aclûnî, 2000, 2, s. 164) Yine ünlü Abdullah b. Cabir hadisine göre Hz. Peygamber Cabir’e şöyle buyurmuştur: “Ey Cabir! İlk yaratılan şey senin peygamberinin nurudur” (Aclûnî, 2000, 1, s. 302). Bu hadisler Hz. Peygamber’in ruhunun ve nurunun tüm yaratılanlardan önce olduğunu ifade etmektedir. İbn Arabî’ye göre Hz. Muhammed’in tarihsel varlığını önceleyen Hakikat-i Muhammediyye, özellikle *Füsûs*’unda ele aldığı şekilde her peygamberde belirli bir şekilde zuhur eder fakat, en mükemmel zuhuru Hz. Muhammed’in şahsıdır: “Âdem’den son peygamber Hz. Muhammed’e kadar bütün peygamberler bedensel varlığı sonra olsa bile hakikati itibariyle var olduğu için son peygamberin kandilinden bilgilerini almıştır. İşte bu ‘Âdem su ve toprak arasında iken ben peygamberdim’ hadisinin anlamıdır. Diğer peygamberler gönderildiklerinde peygamber olmuştur” (İbn Arabî, 1980, ss. 63-64).

Hakikat-i Muhammediyye varlıkta ortaya çıkan ilk şeydir. Onun tecellisinden ise âlem zuhur etmiştir. Zira yaratma işi onunla başlamış ve yine onunla bitecektir (İbn Arabî, 1980, s. 214).

İbn Arabî Hakikat-i Muhammediyye ile eş anlama gelebilecek pek çok kavram kullanır. Nur-ı Muhammed, Kelime-i Muhammed, İlk Akıl (Akl-ı Evvel), Berzah, İnsan-ı Kâmil bunlardan bazılarıdır. İnsan-ı Kâmil genelde kemal mertebesine ermiş, fena hâline ulaşmış veliler, özelde ise Hz. Muhammed’i ifade eder. İbn Arabî İnsan-ı Kâmil’i “berzah” olarak da adlandırır. Zira onun biri Hakka, diğeri yaratılmış âleme bakan iki yönü vardır: “Allah onu Hak ile halk (âlem) arasında bir berzah olarak yerleştirmiştir. İlâhi isimler ile zuhur eder, Hak olur, imkânın hakikatiyle zuhur eder ve halk (âlem) olur” (İbn Arabî, 2008, 8, s. 358). O var oluşta Hak ve halk arasında bir berzah olduğu gibi ilim ve marifette de âlem ve Hak arasında bir berzaktır. İnsan-ı kâmil ifadesi gerçek anlamda Hz. Muhammed için kullanılır. Bununla birlikte tekâmülünü tamamlayıp, fena mertebesine eren kimseler de bu şekilde anılır. İnsan-ı kâmil aslında “el-Hak el-mahlûk bihi [yaratmada vasıta olan Hak],” yani sayesinde âlemin yaratıldığı kimsedir (İbn Arabî, 2008, 8, s. 370). İbn Arabî aynı şekilde “el-Kelime” terimini de Hakikat-i Muhammediyye ve İnsan-ı Kâmil ile eş anlamlı şekilde kullanır. Buna göre Kelime, âlemdeki tüm hakikatleri kendinde toplar: “insan, ‘toplayıcı kelimedir.’ Allah, ona böyle bir güç vermiştir ve bu sayede bir bakışta iki mertebeyi görebilir: Haktan alır, yaratılanlara aktarır. Onların bir kısmı kendisine şekli ve sureti bakımından bakar” (İbn Arabî, 2008, 9, s. 112). İbn Arabî “kelime”yi aynı zamanda belirtme (-el) eki almadan ve çoğul olarak da kullanmaktadır. Bu durumda “var olan her şey Allah’ın tükenmez kelimeleridir (*kelimât*). Onlar, ol emrindendirler ve ‘ol’ Allah’ın kelimesidir” (İbn Arabî, 1980, s. 142).

İbn Arabî’de Hakikat-i Muhammediyye örneğinde olduğu gibi eş anlamlı terimlerin çokluğuna kısaca değinmek Sühan’ın çok katmanlı kişiliğini açıklamakta faydalı olacaktır. Daha önce de değindiğimiz gibi Sühan, sözlük anlamı olan “söz”ün yanı sıra çeşitli kuşlar, yaşlı hekim, bilge ve içinde feyz havuzu bulunan mana bahçesinin bahçıvanı gibi farklı karakterlerin toplamıdır. Hikâyenin sonunda ise Sühan’ın en yetkin karakteri ortaya çıkar. Zira o, Hüsn ile Aşk arasındaki yegâne ve en kâmil aracı olmuştur. Aynı şekilde İbn Arabî’ye göre de Hakikat-i Muhammediyye gerçekte tek olmasına rağmen yön ve bağlantı itibarıyla çokludur. Böylece her bir yön kendine özgü bir nitelik, buna bağlı olarak da farklı bir isme sahip olur. Bu sebeple Hakikat-i Muhammediyye, İlk Akıl, Nur-ı Muhammed, berzah, İnsan-ı Kâmil olarak eş anlamlı kavramlarla karşımıza çıkar.

4. İbn Arabî ile Mevlana Arasındaki Köprü: İsmail Rusuhî Ankaravî ve Şeyh Galip

İbn Arabî düşüncesinin Osmanlı topraklarında yayılmasında onu destekleyen ve eserlerini şerh edenlerin yanı sıra aleyhine yazılan reddiyeler de etkili olmuş, düşüncelerinin daha iyi anlaşılmasına vesile olmuştur. Aynı zamanda üvey oğlu olan Sadreddin Konevî (ö. 1274) İbn Arabî'nin düşüncelerinin sistematik hale getirilmesi, Anadolu ve İran'a yayılmasında önemli rol oynamıştır. Ekberî düşünce aynı zamanda *Füsûs* şerhi yazan Abdürrezzak Kaşanî (ö. 1335) ve öğrencisi Davud Kayserî (ö. 1350) yoluyla Osmanlı topraklarında etkili olmaya başlamıştır. Zira Davud Kayserî, Orhan Gazi tarafından İznik'te kurulan ilk Osmanlı medresesinin başına getirilmiştir. İbn Arabî, hakkında fetva çıkarılacak kadar Osmanlı düşüncesini etkilemiş, düşmanları ile sevenleri, medrese ile tasavvuf ehli onun üzerinden pek çok tartışmaya girmiştir. İbn Arabî'nin Osmanlı düşüncesi üzerinde etkisinin önemli bir vasıtası da on beşinci yüzyılda ilk şeyhülislam olan Molla Fenarî (ö. 1431), Molla Camî (ö. 1492), İmam Şa'ranî (ö. 1565) ve İsmail Hakkı Bursevî (ö. 1725) gibi şahıslar olmuştur. İşte bu noktada hem bir Mevlevî hem de bir şair olan Şeyh Galip'in Ekberî anlayışı özümsemesi kaçınılmaz olmuştur. Zira Şeyh Galip'in Ekberî silsilesindeki önemli bir muallimi, bizzat İbn Arabî'nin kendi eserlerinin yanı sıra, kuvvetle muhtemel yanı başında medfun olduğu ünlü *Mesnevi* şarihi İsmail Rusuhî Ankaravîdir (ö. 1631).

Mevlana Celaleddin-i Rumî'nin *Mesnevi*'sine yazdığı şerhle meşhur olan ve bundan dolayı Hazret-i Şârih unvanıyla anılan Ankaravî, bu alanda otorite kabul edilmiştir. *Mesnevi*'nin yanı sıra Herevî, İbn Fârız, Sühreverdi ve İbn Arabî gibi büyük isimlerin de eserlerine şerhler yazan Ankaravî tasavvufî ilmi sebebiyle büyük iltifat görmüştür. Mevlana'nın yanı sıra İbn Arabî'den de çok etkilenen Ankaravî sıklıkla İbn Arabî'ye atıf yapmaktadır. Örneğin, *Mesnevi* şerhinden sonraki en önemli eseri sayılan *Minhâcû'l-fukarâ* hem Mevlana'dan hem de İbn Arabî'nin *Fütühat*'ından nakillerle doludur. Ayrıca, Ankaravî'nin *Zübdetü'l-fuhûs fî nakşî'l-Fusûs* adlı eseri Molla Camî'nin İbn Arabî'nin *Füsûs*'u üzerine yazdığı şerhinin Türkçeye çevirisidir. Şeyh Galip *Divan*'ında Hz. Ebubekir, Mevlana, Sultan Veled ve III. Selim'e yazdığı kasidelerin yanı sıra Hazret-i Şârih olarak andığı Ankaravî için de iki kaside yazmış, kendisinden övgüyle söz etmiştir.

Ekberî düşüncenin Osmanlı topraklarındaki diğer bir yayılma vesilesi Bayrami-Melami, Halveti ve Mevlevî gibi tarikatlerle tasavvuf şiiri olmuştur. Zira Chodkiewicz'in de ifade ettiği gibi (2005, ss. 99, 119-120) İbn Arabî'nin görüşleri sadece entelektüel çevrelere değil tasavvuf şiiri vasıtasıyla halka da ulaşmıştır. Aslında Şeyh Galip ve İsmail Rusuhî Ankaravî'nin Ekberî

düşünceyi içselleştirmiş Mevleviler olarak İbn Arabî ve Mevlana arasındaki önemli iki köprü olduğunu söylemek yerinde olur. Zira yaygın kanaat İbn Arabî ile Mevlana okulunun tamamen zıt olmasa bile ayrı hakikatleri işaret ediyor olmasıdır. Bu iddiaya göre öğretilerinde Mevlana aşkın, İbn Arabî ise marifetin yolunu benimsemiştir (Schimmel, 1992, s. 7). Kanaatimce, bu iki mihenk taşı hakikatin farklı yönlerine vurgu yapsalar da böyle bir ayrımı, hele zıtlığı hiç de hak etmezler. Zira Chodkiewicz’in de ifade ettiği gibi (1986, s. 63) marifet ve aşk birbirinden ayrılamaz. Dahası evliya hem marifet hem de aşk ile donatılmış, her bir veli hem âşık hem de marifet ehli olmuştur (Kılıç, 2004, s. 74).⁴ Bu iddianın en müşahhas kanıtlarından biri kanaatimce Şeyh Galip’in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* adlı eseridir. Zira bu şerhde Galip *Mesnevî*’den bazı beyitleri Ekberî geleneğinden ilhamla açıklamaktadır.

Mevlevî şairlerinden Yusuf-ı Sîne-çâk (ö. 1546) Mevlana’nın *Mesnevî*’sinden birbirleriyle anlam bütünlüğü içerisinde olan 366 beyti seçerek, bunu yine *Mesnevî*’den ilhamla, *Cezîre-i Mesnevî* diye adlandırmıştır. *Mesnevî*’nin bir nevi özeti mesabesindeki bu eser hem bire bir metni hem de şerhleri vasıtasıyla daha geniş okuyucu kitlesine ulaşmıştır. *Cezîre-i Mesnevî*’ye yazılan pek çok şerhin arasında Şeyh Galip’in de bulunmaktadır. *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* adıyla meşhur bu şerh, Şeyh Galip’in *Mesnevî*’yi Ekberî düşünceden ilhamla nasıl şerh ettiğine önemli bir örnek, Şeyh Galip’in İbn Arabî’ye yakınlığına önemli bir vesikadır. Zira eserde İbn Arabî’den pek çok doğrudan alıntı bulunmaktadır. Galip’in bu şerhi İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi’ndeki iki yazma nüshaya dayanılarak Karabey-Vanlıoğlu-Atalay tarafından tahkikli neşir olarak 1996 yılında basılmıştır.

Galip, özellikle Farsça bilmeyen müritler için nesir olarak kaleme aldığı bu eserde önce Farsça beyitlerin tercümesine yer vermekte, ardından bunların açıklamasına geçmektedir. Ayet, hadis ve bazı tasavvufi kıssalara da yer veren Galip, açıklamalarında Mevlana’nın yanı sıra “Hüccetü’l-İslam” olarak tavsif ettiği Gazzali, Seyyid Şerif Cürcani, “Sultan’ul-Ulemâ” dediği aynı zamanda Mevlana’nın babası olan Bahaeddin Veled, İbn Fâriz, Niyazi Mısrî, Feridüddin Attar ve Molla Camî’nin yanı sıra İbn Arabî’den bahsetmekte, ondan alıntılar yapmaktadır. Bu eserde Şeyh Galip (1996, ss. 21, 56, 75, 208) İbn Arabî’den “Hazreti Muhyiddin” şeklinde bahseder ve *Fütühat*’a ismen dört kez atıf yapar. Bunun yanı sıra İbn Arabî’ye ait olan müridin adabıyla ilgili bir risalesi ile *Emrû’l-Hükmi’l-Merbût* (Gâlib, 1996, s. 61) isimli eserlerine atıf yapmaktadır. Örneğin, adı geçen ilk risalede müridin mürşidi ile ilişkisine dair bir nakil aktarırken, (Gâlib, 1996, s. 155) *Emrû’l-Hükmi’l-Merbût* isimli risalesinden ilahi bilginin akılla değil, ancak keşif yoluyla anlaşılabilceği görüşüne yer vermektedir (Gâlib, 1996, ss. 60-61).

4 İbn Arabî ve Mevlana arasındaki tarihî, manevî ya da fikri ilgi hakkındaki tartışmalar için bkz. Safi, O. (1999). Did the two oceans meet? Connections and disconnections between ibn al-‘Arabî and rûmî. *Journal of the Muhyiddin Ibn ‘Arabî Society*, 26, 55–88.

Buna ilaveten yine aynı eserde Şeyh Galip (1996, sf. 21, 208, 98, 171, 144-145, 48), İbn Arabî'nin aşk, keramet, himmet, sabır, müridin şeyhe hürmeti, manevi sırların saklanması hakkındaki görüşlerinin yanı sıra *Fütühat*'tan iradi ölümle ölen kimsenin ruhunun melekût âlemine çıkamayacağı hükmünü aktarmaktadır (Gâlib, 1996, ss. 56-57). Şeyh Galip dördüncü makam olarak sıraladığı makam-ı ehadîyyet'ül-cem'i açıklarken, (1996, s. 137), "yeryüzünde bir kişi bile Allah dediği sürece kıyametın kopmayacağı" hadisini yorumlarken İbn Arabî'nin konu hakkındaki görüşlerine yer vermektedir (Gâlib, 1996, s. 131). Şeyh Galip'in İbn Arabî'ye verdiği ehemmiyeti göstermesi açısından bir hadisin naklinin Mevlana ya da İbn Arabî'den olmasının onun için bir şüpheye yer bırakmadığını söylemesi önemlidir (Gâlib, 1996, s. 118). Ayrıca, ruhun künhüne dair İbn Arabî'den yaptığı aşağıdaki aktarım Şeyh Galip'in bu konuda Ekberî düşüncesinin detaylarına vukufiyetinin çok önemli bir delilidir:

Pes beynlerinde hilâf-ı kesîr deverân edip 'inde-ehli'l-keşf Hazret-i Muhyiddîn-i 'Arabî'nin tahkîk-ı dürer-bârları mu'avvelün-'aleyhdır ki anlar, rûh-ı ızaffiye mukâbil rivâyeti üzre nûru'llâh ta'bîr edip, rûh-ı hayvânîye, ki tabî'at ma'nâsınadır, zulmet tesmiye edip, ikisinin izdivâcından nefis-i nâtika ta'bîr olunan latîfe-i subhânîyyenin tevellüd eylediğini beyân ve rûh-ı izâfî, peder ve rûh-ı hayvânî, mâder hükmünde olup nefis-i küll gibidir ki 'akl-ı küll ile heyûlâyı küll beyninde mütevassıttır, deyu tahkîk ve 'ayân ederler (Gâlib, 1996, s. 80. Tahkikli neşirden aynen aktarım).

5. Sonuç

Makalenin ilk kısmında Sühan'ın —birbiriyle iç içe geçmiş— üç anlam katmanı olduğunu ifade etmiştim. Bunlardan ilki ilahi mananın şiir olarak tezahürüdür. Bu bağlamda şiir hem başlangıç safhasındaki mana olan kalbin vahyi hem de harfler ve semboller olarak yaratılmış surettir. Sühan'ın ikinci anlam katmanı ise Allah'ın "*kün*" (ol!) sözü-emri ile yaratma eylemi-gücüdür. Zira, Allah "*kün*" (ol!) dediğinde, o şey olur. Bu aynı zamanda yaratma eylemi-gücü olarak şairliğe de işaret eder. Üçüncü olarak Sühan, Galip'in Kur'an'ın tecessüm bulmuş hâli olarak değerlendirdiği Hz. Muhammed'e ve İbn Arabî düşüncesinde en müşahhas temsilini bulan Hakikat-i Muhammediyye'ye işaret etmektedir. Sonuç olarak, Sühan'ın böylesine çokkatmanlı ve geniş bir şekilde okunması, sadece Galip'in *Hüsni ü Aşk*'ının değil aynı zamanda Osmanlı tasavvuf şiirinin daha derinlikli anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Zira Sühan'ın üçüncü ve en önemli anlam katmanı olan Hz. Muhammed bahsi sadece eserin başlangıcındaki na't kısmı ile sınırlı kalmamakta, Galip'in mesnevisini bir nevi methiyeye, bir na't-ı nebiye irca etmektedir. Bu ise Peygamber Efendimizin tasavvuf şiirindeki nadide konumunu teyit etmektedir. Diğer yandan İbn Arabî'nin Hakikat-i Muhammediyye anlayışı

ile Galip'in Sühan'ı arasındaki güçlü benzerlik bu iki önemli ismin tarihî yakınlığına da işaret etmektedir. Ayrıca görülür ki, Şeyh Galip ve İsmail Rusuhî Ankaravî, Ekberî düşüncelyi içselleştirmiş Mevleviler olarak İbn Arabî ve Mevlana arasındaki iki önemli köprü, İbn Arabî'den ilhamla, ikisi arasındaki berzahtır.

Kaynakça / References

- Aclûnî, İ. M. (2000). *Kashf al-hafâ* (Vols. 1–2). Beyrut: al-Maktaba al-‘Asriyya.
- Avcı, B. (2015). Character of Sühan in Şeyh Gâlib's *Hüsn ü Aşk*. *Archivum Ottomanicum*, 32, 279-293.
- Bingöl, U. (2013). Hüsn ü Aşk mesnevisinde şahısların dünyası. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2(4), 206-229. DOI: 10.7884/teke.199
- Birışık, A. (2009). es-Seb‘u’l-Mesânî. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 36, ss. 261-262). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Chodkiewicz, M. (2005). La réception de la doctrine d’Ibn ‘Arabî dans le monde ottoman. A. Y. Ocak (Ed.), *Sufism and Sufis in Ottoman Society: Sources, Doctrine, Rituals, Turuq, Architecture, Literature and Fine Arts, Modernism içinde* (ss. 97–120). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Chodkiewicz, M. (1986). *Le sceau des saints: Prophétie et sainteté dans la doctrine d’Ibn Arabî*. Paris, Fransa: Gallimard.
- Demirci, M. (1997). Hakikat-ı Muhammediye. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 15, ss. 179-180). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Doğan, M. N. (2008). *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk metin, düz yazıya çeviri notlar ve açıklamalar* (5. Baskı). İstanbul: Yelkenli Yayınevi.
- el-Hakim, S. (1981). *al-Mu‘jam al-sufî. al-hikma fî hududi’l-kalima*. Beyrut: Dar al-Nadra.
- Gâlib, Ş. (2005). *Beauty and love* (V. R. Holbrook, Çev.). New York, US: The Modern Language Association of America.
- Gâlib, Ş. (t.y.). *Hüsn ü aşk* (M. N. Doğan, Ed.) [E-book]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim adresi: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-215455/h/seyhGâlibhusnuaskmuhammetnurdogan.pdf> (erişim: 30 Mayıs 2021).
- Gâlib, Ş. (1996). *Şerh-i cezire-i mesnevi*. (T. Karabey, M. Atalay, & M. Vanlıoğlu, Eds.). Erzurum: Ankara Üniversitesi Fen-Edebiyat Yayınları.
- Gibb, E. J. W. (1905). *A history of Ottoman poetry* (E. G. Browne, Ed.; C. 4). London: Luzac&Co.
- Holbrook, V. R. (1992). Originality and Ottoman poetics: In the wilderness of the new. *Journal of the American Oriental Society*, 112(3), 440-454. <https://doi.org/10.2307/603080>
- Holbrook, V. R. (1994). *The unreadable shores of love: Turkish modernity and mystic Romance*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- İbn Arabî. (1980). *Fuşûş al-Hikam* (Abu’l Ala al-Afîfî, Ed.). Beyrut: Dar al-Kitab al-Arabî.
- İbn Arabî. (2004). *Fütûhâtü’l-Mekkiyye* (N. Jarrah, Ed.; C. 7). Beyrut: Dar Sader.
- İbn Arabî. (2008). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (E. Demirli, Çev.; C. 8-9). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İçel, H. (2017). *Hüsn’ü Aşk’ta halk anlatıları*. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 33(33), 68-77. DOI: 10.17498/kdeniz.297853
- Kalyon, A. (2019). Hüsn ü Aşk’tan hareketle mesneviler için bir inceleme önerisi. *Turkish Studies - Language and Literature*, 14(4), 1925 - 1943. DOI: 10.29228/TurkishStudies.39873
- Kılıç, M. E. (2004). *Sûfî ve şîir: Osmanlı tasavvuf şîirinin poetikası*. İstanbul: İnsan Yayınları.

- Kurnaz, C. (2004). *Eski Türk Edebiyatı*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Mevlâna, C. R. (2014). *Mesnevi-i Şerif* (V. Ç. İzbudak, Çev.). Ankara.
- Özdingiş, V. (2009). Bir dersin notu (Hüsn ü Aşk mesnevisi). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(39), 57-71.
- Pala, İ. (1991). Âyine-i İskender. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 4, s. 252). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Pala, İ. (2002). Kün. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 552–553). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Safi, O. (1999). Did the two oceans meet? Connections and disconnections between ibn al-‘Arabî and rûmî. *Journal of the Muhyiddin Ibn ‘Arabî Society*, 26, 55–88.
- Schimmel, A. (1992). *I am wind you are fire: The life and work of rumi*. Boston, US: Shambhala.
- Tanç, N. (2013). Alımlama estetiği ışığında Hüsn ü Aşk’ın poetik değeri: Suhan. *Journal of Turkish Studies*, 8(9), 2351-2360. DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4836>
- Uçak, S. (2018). Masal ve romans bağlamında Şeyh Gâlib’in “Hüsn ü Aşk” anlatısı. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [Journal of Old Turkish Literature Researches]*, 1(1), 269-283.
- Uzun, A. (2012). Neylî’nin “Hôsâ Hikâye-i Manzûme-i Dil-Cû Âzmâyis-i Tab’-ı Nâdire-Gû” adlı mesnevisinin “Leyla vü Mecnûn”, “Hüsn-ü Aşk” mesnevileri ve “Aslı ile Kerem” hikayesiyle karşılaştırılması. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 61-72.

4. BÖLÜM / CHAPTER 4

ŞEYH GALİP DİVANI'NDA SOMUTLAMA VE SOYUTLAMALAR

CONCRETISATION AND ABSTRACTION IN SHEIKH GHALIB'S COLLECTED DIVAN POEMS

Handan BELLİ¹

¹Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Malatya, Türkiye
E-mail: handan.belli@inonu.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.04

ÖZ

Edebi metinlerde, yazar ve şairler soyut kavramları daha iyi anlatabilmek için somut bir kavramı benzetme yoluyla somutlama, ardından ise bu somutlamayı benzetilen varlıktan uzaklaştırarak soyutlama yapmaktadır. Somutlama, anlaşılması zor olanın, soyut olanın beş duyu organıyla algılanır şekilde anlatımıdır. Soyutlama ise somut olanın kendi varlığından uzaklaştırılarak, bazı özellikleri yalınlaştırılarak oluşturulan yeni formudur. Şair, soyutlamaya anlatılmak istenenin daha basit ancak etkili anlatımı için bazen ise tasavvufi bir öğretinin anlatımı sırasında ihtiyaç duyar.

Klasik Türk şiirinde bir varlığın reel tasviri yerine birkaç ayrıntısı silinerek oluşturulmuş tasviri ile karşılaşılmaktadır. Bu çalışma ile *Şeyh Galip Divanı*'nın somutlama ve soyutlamalar bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Şeyh Galip'in Mevlevi bir şair olmasının yanında divanında derin bir anlam yapısı ve edebî kaygılarla oluşturulmuş bir şiir dilinin olması şiirlerinin somutlama ve soyutlama tekniği bakımından da incelenmesini elzem kılmıştır. Bu çalışmanın giriş bölümünde sanatta somutlama ve soyutlama tekniği ele alınmıştır. Daha sonra *Şeyh Galip Divanı*'ndaki soyutlama ve somutlamaların tasnifine geçilmiştir. Bu bağlamda seçilen beyitler, ilahî olan ile, geometrik şekillerle, tabiatla ve mitolojik unsurlarla yapılan somutlama ve soyutlamalar başlıkları altında ele alınarak incelenmiştir. Çalışma sonucunda klasik Türk şiirinde ilahî olanın somutlama yoluyla anlatıldığı, beşerî olan unsurların ise somutlama ve soyutlamalarda kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galip, Mevlevi, Tasavvuf, Somutlama, Soyutlama

ABSTRACT

In literary texts, to be able to express concrete and abstract ideas, and to maintain the continuance of the subject, authors and poets need to abstract the entity that is to be explained from its own existence and present it in a new form. These new forms that have been formed by drawing the concrete entity away from its own existence and by

simplifying its certain features, can be regarded as a kind of abstraction of the subject that is to be explained. This abstraction is needed sometimes for explaining what is desired to express in a simpler but effective way, and some other times for presenting a reality in the artist's subconscious. In classical Turkish poetry, instead of the real description of many entities, depictions which have been formed by wiping away a few details can be observed. In this study, Sheikh Ghalib's poems have been examined in terms of concretization and abstracting. For this analysis, first the subject of abstraction and symbolism in classical Turkish poetry has been theoretically discussed, after that the couplets in Sheikh Ghalib's collected Divan poems that include concretization and abstracting have been expounded. In addition to being a Mawlawi poet, Sheikh Galib's presence in his divan has a deep semantic structure and a poetic language created with literary concerns, making it essential to examine his poems under the title of concretization and abstraction. At the root of abstraction lies the idea of unity of entities. Using an abstraction after using concretization is a frequently encountered technique in Turkish classical poetry and Sufistic poetry. The couplets in Sheikh Ghalib's collected Divan poems have been examined under the headings of the concretization and abstracting through the divine, geometrical shapes, nature, and mythological figures. As a result of the study, it was seen that the divine beloved was abstracted in classical Turkish poetry, and the elements of the divine beloved were embodied.

Keywords: Sheikh Ghalib, Mawlawi, Mysticism, Embodiment, Abstraction

Extended Abstract

In literary texts, to be able to express concrete and abstract ideas, and to maintain the continuance of the subject, authors and poets need to abstract the entity that is to be explained from its own existence and present it in a new form. These new forms that have been formed by drawing the concrete entity away from its own existence and by simplifying its certain features, can be regarded as a kind of abstraction of the subject that is to be explained. This abstraction is needed sometimes for explaining what is desired to be expressed in a simpler but effective way, and some other times for presenting a reality in the artist's subconscious. Abstraction in literary texts is most commonly seen in poetry. Among the reasons for the existence of abstracted selves in poems can be listed the appealing of poems to sentiments, and for that reason, aiming to get away from the real world by means of poetry and abstracting the characters in poetry from real life by idealizing them.

In this study, Sheikh Ghalib's poems have been examined in terms of concretization and abstracting. For this analysis, first the subject of abstraction and symbolism in classical Turkish poetry has been theoretically discussed, after that the couplets in Sheikh Ghalib's collected Divan poems that include concretization and abstracting have been expounded.

Abstraction in the classical Turkish poetry can be defined as providing the poet's expression of the main notion to be explained by moving the objects with lots of details away from them and by making these objects separate from their true forms – in other words by making them abstract. In this case, the object to be abstracted is taken as a whole and

the foregrounded parts in the author's perception – not everything seen – are included in the abstraction. Hence, abstraction is not exactly the previous entity, and also the newly formed entity does not indicate a concrete, substantial and visible thing. In classical Turkish poetry, instead of the real description of many entities, depictions which have been formed by wiping away a few details can be observed. For instance, describing the likeness between the rose and the human being by putting forth the characteristics of the rose, show that there is a concretization between the beauty of the rose and the beauty of the human. In this case, by making many details of the beautiful one insignificant, and by making him/her resemble the rose because of several characteristics, the concretization of human-rose can be made. One can also see this in the elements of beauty of the represented beloved one in classical Turkish poetry. When the characteristics of concretization and abstraction are considered in classical poetry, it can be seen that the primary purpose of the poet is to express the concrete one and he/she makes use of abstraction that is used in many fields of art in order to express the concrete by means of literary expression. For example, in literary texts the main purpose is to express the abstract beauty and the concrete elements of beauty in a concrete way. In expressing the abstract beauty, a concrete precis is needed. In order to find this concrete precis, the poet prefers to describe the beloved by using the technique of abstraction, by abstracting the beloved from a real form and by concentrating on a few details in which the elements of beauty are re-schematized. The classical Turkish poet's expression not of the individual but the universal one, and his/her describing the beautiful one that is portrayed the same by everybody, is a sign of expressing the concept of beauty with abstract art.

The couplets in Sheikh Ghalib's collected Divan poems have been examined under the headings of the concretization and abstracting through the divine, geometrical shapes, nature, and mythological figures.

Concretization and Abstracting through the Divine: At the root of abstraction lies the idea of unity of entities. Using an abstraction after using concretization is a frequently encountered technique in Turkish classical poetry and Sufistic poetry. An abstract concept is made concrete by being likened to a concrete object, and then using this concretized abstract concept, the Divine beloved is abstracted. In this way, the concretized and the abstracted notions' following one another is a method for strengthening the literary expression.

Concretization and Abstracting through Geometrical Shapes: In Turkish classical poetry, one can see the alteration of the truth and its being treated in a different analogy by abstraction. In this kind of poetry, features of shape such as roundness, pointedness, sharpness, and length are used in abstracting the existing reality rather than as aesthetic elements. For that reason,

abstracting the concrete beauty of the beloved by geometrical shapes takes this beauty to an inaccessible point and in this way makes one consider that what the poet tries to say is not the accessible human beauty but a holy one. In general sense in the Turkish poetry, and particularly in Sheikh Ghalib's, the beauty of the holy one is expressed by using geometrical shapes and thus by abstracting human beauty.

Concretization and Abstracting through Nature: In Islamic art, when objects are imitated for art, they are also stylized. It is true for both flower and animal depictions and abstract entities. Behind the existent perfect beloved image in the classical Turkish poetry, also lies abstraction. A completely perfect depiction of the beloved, by abstracting him/her from the humane, takes him/her though the Divine that holds all the titles. In this sense, while the human beloved may have just one of these attributes, the Divine beloved may have all of them.

Concretization and Abstracting through Mythological Elements: Mythological beliefs stem either from not knowing the reality behind existence or from attaching the reason and result relationship continuously to nature. By using mythological elements, creation of entities of which reason and result relationship is abstract, can be concretized.

As a final comment, in this study it was intended to determine the use of concretization and abstraction in Sheikh Ghalib's Collected Divan Poems. Then, these determined examples were analyzed. Thereby, the way abstraction is made in the classical Turkish poetry and the reasons for using abstraction in poetry have been emphasized. This study is also significant as it puts forth the style of Sheikh Ghalib, one of the most important Mawlawi poets. As a result of this study, how much and for what purpose concretization and abstraction are made use of in Sufistic poetry has also been set forth.

Giriş

Edebî metinlerde yazı ile betimleme yapılırken soyut ve somut varlıklar somutlanmakta ve soyutlanmaktadır. Somut, “Varlığı duyularla algılanabilen, müşahhas, konke, soyut karşıtı” (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2137) anlamına gelirken somutlaştırma en öz tanımıyla “Somutlaştırmak işi”dir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2137). Somut, “Gerçekle ilgili olan, doğrudan doğruya gerçeğe dayanan, deneyimle sıkı bir ilişki içinde bulunan”dır (Çağbayır, 2007, s. 4292). Somutlaştırmak “Soyut bir şeyi algılanabilir duruma getirmek; somut gerçeklik kazandırmak; somut hâle getirmek”tir (Çağbayır, 2007, s. 4292). Soyut ise; “Varlığı duyularla algılanamayan, mücerret” olandır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2148). Bir felsefe terimi olarak soyut, “Nesnelerin, olayların, fenomenlerin, onlardan, yani nesnelerin, olayların ve fenomenlerin kendilerinden ayrı olarak düşünülen ya da değerlendirilen nitelikleri için kullanılan sıfat”tır (Cevizci, 1999, s. 794). Soyut ile yakından ilgili olan soyutlama ise somut olanın soyut özellik kazanmasıdır. Sözlük anlamıyla soyutlama, “Deneyimin içeriğindeki bir ögeyi, doğal kuruluşundan, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden ayırarak kendinde ve kendi başına düşünme işlemi; duyu yoluyla algılanan gerçeklikte birbirinden ayrılmaz olan iki öğeden birini düşünce yoluyla ayırma, yalıtılma, diğerinden ayırarak ortaya çıkarma. Birbirlerinden başka bakımlardan farklılık gösteren nesnelerin ortak niteliğini düşünce yoluyla yakalayıp, genel bir fikir, bir kavram oluşturma; somut bir tarzda tek tek gözlemlenen özelliklerinden çok, birbirine benzeyen sonsuz sayıda durum veya ortamda gözlemlenebilen genel bir özelliği yakalama işlemi”dir (Cevizci, 1999, s. 794). Bir başka tanımıyla soyutlama (abstraction) “Belli durumlardan benzerlik çıkararak, genel fikirler ya da kavramlar oluşturmak”tır. (<https://www.psikolojisozlugu.com/abstraction-soyutlama>, Erişim Tarihi: 3.11.2020).

Soyutlama teriminin sanattaki varlık sürecine bakıldığında resim sanatında ilk olarak soyutlama tekniğinin kullanımı 19. yüzyıla denk gelmektedir. Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Robert Delaunay ve Frantisek Kupka bu sanatın öncüleri olarak kabul edilmektedir. (<https://www.unlimiteddrag.com/post/soyut-resim-sanatinin-oucusu>, Erişim Tarihi: 13.08.2020). Edebiyatta soyutlama tipler, olaylar ve kavramlar düzleminde yapılır ve soyutlamanın temsili özelliği kullanılarak anlatılmak istenen şeye dikkat çekilir. Örneğin Karagöz ve Hacivat, Meddah ve Ortaoyunu gibi geleneksel oyunlarda soyutlanmış tiplerle karşılaşilmektedir. Türk edebiyatında soyutlama daha çok soyutlanmış tipler şeklinde yapılmaktadır. “Her üç türdeki tipler çoğunlukla birbirlerinin karşıtıdır ve kişileştirme bu karşıtlıklarla ve yinelemelerle gerçekleştirilir. Tip boyutundaki kişiler belli durumlar karşısında durağan ve değişmez özelliklerinden dolayı

hep belli davranışları gösterirler. Bu tiplerin ilişkilerinde de değişmezlik vardır. Kusurları ve zayıflıklarıyla belirginleşen bu tipler başka bir anlatımla “soyutlanmış” kişilerdir” (Küçük Arat, 2007, s. 98). Edebî eserlerde soyutlanmış kişiler, absürt bir vücut yapısına sahip olur ve bu soyutlanmış tiplerin varlığı da belli bir amaç dâhilindedir. Soyutlamanın sanat dallarındaki kullanımlarına bakıldığında, soyutlama tekniğinin sanatçının bilinçaltıyla ve mensup olduğu zümrenin sanat anlayışıyla yakından ilgili olduğu görülür.

Edebiyatta somutlama ve soyutlamalar şairin ve yazarın zihnindeki düşüncüyü yansıttığı metinde aranmalı ve bu tekniğin malzemesinin dil olduğu göz önüne alınmalıdır. “Yazı, betimlemeler yoluyla sözü görselleştirir; kalıp bir söyleme, kelama dönüştürür, yorumdan, eleştiriden uzak tutar” (Taburoğlu, 2016, s. 17). Resim sanatındaki soyutlamalardan edebî metinlerdeki soyutlamaları ayıran nokta burasıdır. Yazı ile soyut olan görselleşir; ancak tam olarak somutlaşmaz, sembol, imge vb. adlar verilen edebî terimlere dönüşür. Soyutlamaların edebî akımlar içerisinde sembolizmde etkin olarak kullanıldığı bilinmektedir. Simge kullanımı özünde anlatılmak istenenin başka bir varlıkla soyutlanmasıdır. Bu tekniğin edebî metinlerde kullanımı sembolizm akımını doğurur. “Sembolizm, XIX. yüzyılın son çeyreğinde Batı şiirinde hâkim olan bir sanat akımıdır. Roman ve tiyatrodaki da yer yer tesiri görülen sembolizm, -özellikle- 1885-1902 tarihleri arası Batı şiirinde en parlak dönemini yaşamıştır” (Çetişli, 2006, s. 106). Bu anlamda sembolizm soyutlama ile yakından ilgilidir. Soyutlama konusunu sembolizmle birlikte düşünmek gerekliliği, somutlama ve soyutlamaların edebî akımlarla olan bağına da güçlendirmektedir. “Sembolizm 1886’da birden ortaya çıkan bir akım değildir. Bu akımın tarihi çok eskilere dayanır. Baudelaire *Kötülük Çiçekleri* eseriyle akımın başlangıç noktasını belirler. Ama kaynakları bakımından sembolizm duyarlılığının oluşumu Alfred de Vigny, Shakespeare gibi sanatçılara hatta çok daha öncesine kadar uzanır. Sembolizm sadece on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmamıştır. Bu akımın ve neslin ilham kaynakları arasında romantizm ve romantik kaynaklar önemli yer tutar” (Kefeli, 2009, s. 58-59, Akt. Altundaş, 2016, 101). Edebi metinlerde tasvirî dil kullanımlarında özellikle duyguların anlatımında sembol kullanımı elzemdir. “Edebiyat dille yapılan bir sanattır. Dilin temeli olan kelimeler ise, dış dünyadaki varlıkların kendileri değil, sembolleridir. O hâlde hangi akıma bağlı olursa olsun bütün edebî eserler, bir semboller bütünüdür” (Çetişli, 2006, s. 110). Edebî metinlerde sembol kullanımı bilinen tarihten çok da gerilere gitmektedir.

Klasik Türk edebiyatında sembollere benzer yapıda olan benzetmelerin kullanımı yoğunluktadır. Sembollerin temeli olan benzetmeler (teşbih) bir tür benzeşim (analogie) dolayısıyla semboldür. Ancak klasik Türk şairine sembolist şair adlandırılması yapılmamaktadır. Klasik şairin de sembolik bir dil kurma amacından çok asıl yapmak istediği

şey yeni ve kimsenin daha önce kullanmadığı teşbihleri bulmak, dolayısıyla yeni benzetme örüntüleri oluşturmaktır. “V. Hugo da insanla Tanrısal düzlem arasında her şeyin bir benzeşim (analogie), bir uyum içinde olduğunu belirtir. Hugo 1822’de Les Odes’un önsözünde: ‘Şiirin alanı sınırsızdır. Görülen dünyanın altında nesnelerden çok nesnelerin içindeki gizil varlığı çözebilecek gözlere bütün parlaklığıyla görünen düşüncel bir dünya var’ derken, ozanlara gizemli görev düştüğünü anımsatır. Bunun da batının öteden beri tanımadığı bir düşünce biçimi içinde, ‘sezgi’ (intuition) ile gerçekleşebileceğine inanır. Gerçekten de Michaud’nun da dediği gibi ‘kişinin ve tinsel evrenin’ karşılaştıkları bu noktada ozan, Tanrısal esinle, gizemli bir duyum ve görü ile fizikötesine ulaşır, onu aşar ve bilinç ötesinden (supraconscience) en yüce gerçeğe Saltık’a (absolu) erişir. Ozanın görevi bu noktada bitmemiştir. Yaratma eyleminin gizilliğine ortak olan ozan müzik ve imge gücü kuvvetli sözcüklerle, bu en anlatılmaz duyuyüstü gerçeğe biçim verir” (İnal, 2013, s. 173). Şiirde de benzetmelerin temel amacının şairin kendi sezgisini somutlamalar veya soyutlamalar yoluyla okuyucuya aktarmasıdır.

Batı’da edebî akımlar reform hareketleriyle birlikte terim olarak edebiyat dünyasına dâhil olurken akımların özünde yer alan realist ve romantik bakış açısı, izlenimci tavır, gerçeği ve doğayı tasvir Batı edebiyatından önce, Doğu edebiyatlarında yüzyıllar öncesinde varlık göstermiş, ancak akım olarak isimlendirilmemiştir. Toplumun yönünü batıya çevirmesi, reform hareketleri Doğu edebiyatlarından beslenen Türk edebiyatında da değişimlere sebep olmuş ve XIX. yüzyıldan itibaren Batı edebiyatındaki akımlar, Türk edebiyatı içerisinde ad olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Türk Edebiyatında “Akımlarının doğuşunda dönemin etkili siyasi ve toplumsal olayları büyük rol oynamıştır. Olaylar ve akımlar arasında doğrudan bir etkileşim vardır. Bu etkileşim aynı zamanda felsefi, kültürel ve sanatsal bakış açılarını meydana getirmiştir” (Kara, 2010, s. 93). Klasik Türk şiirindeki bazı ekollerde realizm, romantizm, sembolizm, empresyonizm ve ekspresyonizm akımlarının ifade biçimleri, sanat anlayışları görülebilmektedir. “Sebk-i Hindî’yi batıdaki edebî ekollerle karşılaştırsak, onda önce müphemiyeti ön planda tutan sembolizmi, sonra hissî tarafıyla dikkati çeken romantizmi ve dış alandaki görüntüleri kendine göre manalandıran empresyonizmi buluruz” (Alparslan, 1988, s. 13-14). Empresyonizm, soyut betimlemelerin yoğun olduğu, iç gözlem ve iç gerçekliğin önemli olduğu öznellik ve soyutlamanın da yapıldığı ve simgecilikle birlikte soyutlama bağlamında var olan akımdır. “Empresyonizm akımı, edebiyatın şiir ve tiyatro türlerinde belli ölçüde etkili olmuştur. Çoğu zaman sembolizmle iç içe görülen şiirdeki empresyonizm, -resimde olduğu gibi- dış dünya ile sanatkârın iç dünyası arasındaki ilişkiyi esas alır. Bu ilişkide asıl olan, dış dünyanın sanatkârın ruhunda bıraktığı intibaldır. Bir başka söyleyişle empresyonist şiir,

dış dünyanın, sanatkârın iç dünyası perspektifinden görünüşünün ifadesidir” (Çetişli, 2006, s. 118). Sanatkârın iç dünyasının dış dünyada yansması ise klasik şiirde soyutlamalar yoluyla yapılabilmektedir. Soyut dışavurumculuk olarak da bilinen ekspresyonizm, “söz konusu gerçek anlayışı bizi, nesneleri olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi; kendilerini değil, manalarını vermeye çalışan bir gerçekçilikle yüz yüze getirir. Bu da, tabii olarak soyutlama ve simgelemenin kapısını aralar” (Çetişli, 2006, s. 122). Şiirde soyutlama, birçok ayrıntısı olan nesnelerin ayrıntılarından uzaklaştırılarak gerçek formundan ayrılarak -soyutlaştırılarak- şairin asıl anlatmak istenen kavramı anlatmasını sağlamaktadır. “Kavramlar, fazlalıktan kurtulmuş basit, iyi şekillenmiş biçimler olarak algı-verisi oluşturmaya yatkındırlar. Ancak soyutlama, bütünden birkaç ögenin alınması olayı değil, çok daha karmaşık bir değintiye gerekli kılar. Soyutlama, algı ve düşünce arasındaki halkayı tamamlayan bir özelliktir” (Ergün, 2017, s. 235). Bu durumda soyutlanacak nesneye bütün olarak bakılır, görülen her şey değil yazarın algısında öne çıkan parçalar soyutlamaya dâhil edilir. Böylece soyutlama tam olarak önceki varlık değildir, aynı zamanda oluşan yeni varlık da somut elle tutulur gözle görülür bir varlığa işaret etmemektedir. “Soyutlamanın düşünsel bir eylem, bir ayırma işlemi olduğu; geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek amacıyla soyutlama yapıldığı; amacın özü ele geçirmek olduğu ve özle ilgili olmayan unsurların elenip göz önüne alınmadığını belirtmek yanlış olmayacaktır” (Küçük Arat, 2007, s. 7).

1. Klasik Türk Şiirinde Somutlama ve Soyutlama

Klasik Türk şiirinde birçok varlığın reel tasviri yerine birkaç ayrıntısı silinerek oluşturulmuş tasvirleriyle karşılaşılmaktadır. Ayrıntılı tasvirlerde, soyut olan duyguların somutlaştırıldığı görülür. Örneğin, gülün özellikleri sayılarak insanla benzeşim kurularak gül ile insan güzelliği arasında bir somutlama yapılabilir. Bu durumda bir varlığın birçok ayrıntısı silikleştirilerek belli özellikleri güle benzetilerek sevgili-gül somutlaması-soyutlaması yapılmaktadır. “Soyutlamanın amacı, ‘somut’ta bulunan genel ve öz olanın bilgisini edinmek; bunun için özle ilgisi olmayan unsurları bir yana bırakarak, ‘somut’ta öz ve genel olanı arı bir biçimde elde ederek tanımlamaktır” (Küçük Arat, 2007, s. 9). Soyutlama özü elde etmektir. Klasik Türk şiirinde anlatılan sevgilinin güzellik unsurlarında da bunu görmek mümkündür. Edebî ifade yoluyla somut olanı anlatabilmek için sanatın birçok dalında kullanılan soyutlamadan yararlanır. Klasik Türk edebiyatı metinlerinde somut olan güzellik unsurlarını ve soyut olan güzelliği somut olarak anlatmak birincil hedeftir. Soyut olan güzelliğin anlatımında somut bir öze ihtiyaç vardır. Bu somut özü bulabilmek için de şair, soyutlama tekniğini kullanıp sevgiliyi gerçek bir formdan soyutlayarak güzellik unsurlarının yeniden şematize edildiği birkaç ayrıntı üzerinden anlatma yolunu seçer.

Klasik Türk şiirinde soyutlamaların ve soyutlanmış tiplerin yer almasının sebepleri arasında şiir ile reel dünyadan uzaklaşmanın amaçlanması sayılabilir ve bunun sonucunda şiirlerde şahısların ve varlıkların idealize edilerek gerçek hayattan soyutlanması söz konusudur.

Edebî metinlerde somutlaştırma, gözle görülemeyen varlıkların görülebilir ve hayal edilebilir olmasını sağlar. Bu sebeple edebî tasvir yapılırken soyut gözle görülmeyen varlıkların anlatımında somutlaştırmalara başvurulur. “Sanatçı, edebî tasvir ile gerçekte olmayan, yalnızca sanatçının hayalinde yer alan durumları da tasvir etme imkânı bulur. Bu tasvirlerde soyut kavramın somut olana benzetilmesi ve bu somutlaştırmanın da bir terkip/tamlama içerisinde yapılmasıyla somutlaştırma terkipleri oluşturulmaktadır. Klasik Türk şiirinde dikkat çeken somutlaştırma terkipleri, bazı örnekleri alışılmamış bağdaştırma olarak adlandırılan bu yapılar çoğunlukla itibari terkiplerden oluşmaktadır” (Belli & Mum, 2021, s. 81).

Bir somutlamanın ardından bir soyutlamanın gelişi klasik Türk şiirinde ve tasavvufi şiirde sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Bu durum klasik şiirin katmanlı bir yapı oluşturmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda klasik Türk şiirindeki somutlama ve soyutlamalara dikkat çekmek amacıyla bu makalede *Şeyh Galip Divanı*’ndaki somutlama ve soyutlamalar irdelenecektir.

Asıl adı Mehmed Es’ad Galip olan Şeyh Galip, İstanbul’da Yenikapı Mevlevihanesi’nin yakınında bir evde doğmuş ve hayatı boyunca da Mevlevilikle yakından teması olmuştur. Babası Mehmet Raşid Efendi’nin Mevleviliğe ve Melamiliğe bağlı bir kişi olması oğlu Galip’in Mevlevi olmasında ve şiir yazmasında etkili olmuştur. Galip’in tasavvuf yolundaki ilerleyişinde, şairliğini ve şahsiyetini kazanmasında Galata Mevlihanesi şeyhlerinden Aşçıbaşı Hüseyin Dede ve Mevlevi şair Hoca Neş’et’in büyük katkıları vardır (İpekten, 2006, ss. 7-10). II. Selim döneminde yaşayan Galip, padişahın Mevlevi ve bestekâr olması sebebiyle devlet yönetimiyle yakın ilişkiler geliştirmiştir. Galata Mevlevihanesi’nin şeyhi olarak döneminde Mevleviliğe büyük katkılar sunmuştur. Şeyh Galip gibi Türk edebiyatına önemli katkılar sunan birçok Mevlevi şairin olduğu bilinmektedir. Bu şairler arasında Esrar, Fasih, Leyla Hanım, Zihnî, Hemdemî, Kânî, Neşatî, Fennî, Fevrî vd. yer almaktadır (Kara, 2006, ss. 15-20). Şeyh Galip, Mevlevi bir şairdir, bunun yanında derin bir anlam yapısı ve edebî kaygılarla oluşturulmuş bir şiir diline sahiptir. “Galip şiirlerindeki derin manayı bilerek kurmaktadır; çünkü o şiirlerinin değerini, insanların onun şiirlerini anlayış dereceleriyle belirlemiştir. Galip için önemli olan şiirini beğenecek olan kişinin şiir hususundaki yetkinliğidir. Onun şiirini sadece ehil kişilerin etmiş olduğu iltifatlar değerli kılmaktadır. Aksi takdirde herkesin anladığı, herkesin itibar ettiği şiirler sadece zahirî manadan

müteşekkil olduğundan dolayı herhangi bir önem arz etmemektedir. Şiirine herkesin itibar etmesi, Galip için bir 'afet'tir" (Arı, 2005, s. 60). Şeyh Galip'in *Divan*'ı ve *Hüsn ü Aşk* adlı alegorik mesnevisi şiir dili ve edebî ifade bakımından incelendiğinde, onun klasik Türk şiirine yenilik getirme çabasında olduğu görülmektedir. Özellikle herkesin anladığı sözlere itibar etmemesi, yeni mazmunların dolayısıyla benzetmelerin peşinde olması onun yeni ve farklı olanı aradığını göstermektedir. Şüphesiz bu konuda Sebk-i Hindî'nin önemli bir etkisi vardır, ancak ondaki yeni terkiplerin ve sembolist dilin yalnızca bu üsluptan kaynaklanmadığı onun Sebk-i Hindî ile tasavvuf dilinin sembolizmini harmanladığı ve somutlaştırmaların, soyutlaştırmaların çoğunlukta olduğu bir şiir dilini kurduğu görülmüştür. Şeyh Galip'in şiir dilindeki somutlama ve soyutlamalara Beşir Ayvazoğlu, *Şeyh Galib Kitabı*'nda dikkatleri çeker. "Somut olgulardan yola çıkarak onları bilinçli bir soyutlamaya tâbi tutmak!.. Bu bakımdan *Hüsn ü Aşk*'ta soyutlanmış, soyut kavramlara dönüştürülmüş her durumun arkasında müşahhas gerçeklerin bulunduğunu unutmamak gerekiyor. Ve bunların Mevlevî âlemi ile ilişkilerinin sunulması zarureti!" (1995, s. 104). Soyut kavramalara dönüştürülen şeyin arkasında somut gerçeklerin olması durumu edebiyatta yapılan tüm soyutlamalarda söz konusudur ve bu tekniğin özellikle tasavvuftaki çeşitli makamların anlatımında kullanılması elzemdir. Şeyh Galip de bu anlatım tekniğini kullanarak Mevlevilikteki tasavvufi terimleri ve kavramları şiirlerinde somutlaştırmıştır.

Klasik Türk şiirine batıdaki edebî akımlar bağlamında bakıldığında şairlerin de Batı'da oluşturulan akımlar gibi farklı farklı isimlendirmeler altında değil belli özellikler doğrultusunda benzer ekolü takip ettikleri görülür. Bu noktada tarz, ekol, akım vb. kelimelerin benzer anlamlara sahip edebiyat terimleri olduğu görülmektedir. Klasik Türk edebiyatı şairinin de kökenini Arap ve Fars şiirinden alan klasik şiir akımı olarak bilinen ekolün etkisinde olduğu bilinmektedir. Şeyh Galip'in şiirine bakıldığında tam olarak sembolist bir şair olmasa da şiir dilini geleneksel anlatıya sadık kalacak şekilde oluştururken şiir dilinde özellikle mesnevisinde semboller kullanması dikkat çekicidir. Soyut kavramların somutlaştırılması ve ardında da somut tasvirin ardındaki anlatılmayan soyut resmin varlığı, onun şiirlerini sembolist bir şairin şiirine yaklaştırmıştır. "Sembolik şiirin fikri duygusal bir biçimde örttüğünü, sadece duygusallığı değil bağımlı bir fikri de savunduğunu, fikri ise yapay dış güzelliklerden arındırıp örtülü bir biçimde verdiğini söyler. Yani sembolizme göre doğadaki her şeyin, her olayın arkasında bir 'fikir' vardır. Gördüğümüz, duyularla algıladığımız şeyler, bu fikrin dış görüntülerinden başka bir şey değildir. Asıl gerçek olan, dış görüntünün arkasında gizlidir" (Göker, 1986, s. 76-77, Akt. Altundaş, 2016, s.100-101).

Klasik Türk şiirinde somutlama ve soyutlama tekniği edebî sanatlar içerisinde teşhis (kişileştirme) ve tecrîd (soyutlama) başlıkları altında değerlendirilmektedir. Ancak bu edebî sanatlar, sanattaki somutlama ve soyutlama tekniğini tam olarak karşılamamaktadır. Teşhisin, “Kişileştirme, canlandırma anlamı Arapça sözlüklerde yer almaz; terimin Batı edebiyatı terminolojisinin etkisiyle modern zamanlarda kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır” (Durmuş, 2011, s. 565). Teşhis, “İnsan dışı varlıklara kişilik veya ruh verilmesiyle veya insana ait özelliklerin insan dışı varlıklar için kullanılmasıyla (istiare edilmesiyle) meydana gelir” (Coşkun, 2010, s. 74). Müşahhas, “1. Kişileştirilmiş, insan kılığına sokulmuş olan. 2. Türü özellikleri alışılmış, diğerlerinden ayırt edilmiş olan; tanınan. 3. Gözle görülüp el ile tutulacak biçime girmiş olan; varlığı duyu organları ile anlaşılabilir olan; somut” (Çağbayır, 2007, s. 3413) anlamlarına gelmektedir. Soyutlamanın Osmanlı Türkçesindeki karşılığı “tecrîd”tir. Tecrîd, kelimesinin sözlük anlamı soyutlama olsa dahi güzel sanatlarda kullanılan soyutlamadan farklıdır. Bir edebî sanat olarak tecrîd, şairin şiiri içerisinde kendini soyutlayarak, kendisine seslenmesine verilen addır (Mermer, 2005, s. 100; Tekin, 2006, s. 351). “Tecrîd, insanın başka bir varlığa hitap ederek kendisini kastetmesidir. Ayrıca sanki bir başkasıymış gibi kendisine ve gönlüne hitap etmesi de tecrîd kabul edilmektedir” (Bulut, 2015, s. 396). Klasik şiirde tecrîd (başkalaştırma) anlamı ilgili sanatlardan biridir. “Söz içinde bir kişi veya kavramın kendi kimliğinden soyutlanarak ifade edilmesine tecrit (soyutlama) denir. Şairlerin, kendilerinden başka birisiymiş gibi bahsetmeleri tecrit sanatının en yaygın örneklerini oluşturur” (Coşkun, 2010, s. 202). Bir mantık terimi olarak tecrîd ise; “Bir şeyi hakikatte gayr-i münfekk bulunduğu bir külden zihnen ayırmağa denir” (Uysal, 2010, s. 195). “Cisim halinde olmayan; maddesi olmayan; soyut. Başka bir şey ile karışık olmayan” (Çağbayır, 2007, s. 3343) anlamına gelen mücerred, soyut anlamında kullanılmakta, ancak edebiyat terimi olarak kullanılmamaktadır. *Şeyh Galip Divanı*’ndaki somutlama ve soyutlamalara bakmadan önce soyutlama anlamıyla kullanılan “tecrîd” kelimesini şairin şiirlerinde hangi anlamda kullandığına bakılmıştır. Tecrîd kelimesi üzerine yapılan tarama sonucunda içinde bu kelimenin geçtiği beyitler ile somutlaştırma ve soyutlaştırmalar arasında bir bağ olmadığı yalnızca bu kelimenin beyitlerde dünyadan soyutlanmak bağlamında kullanıldığı görülmüştür.

Hız. İsa’nın ölümünden önce dünyadan soyutlanması hadisesi klasik Türk edebiyatında tecrîd kelimesi ile sıklıkla hatırlatılmaktadır. Bu sebeple klasik Türk edebiyatında soyutlama (tecrîd) denildiğinde akla Hız. İsa gelmektedir. Beyitte Şeyh Galip’in kabâ (cübbe) olarak da ifade ettiği can bağışlayan İsa nefesini istememesi ve zayıf tenle örtünmenin verdiği mutluluğa sahip olduğundan başka bir elbiseye de ihtiyaç duymaması şairin kendini dünyadan soyutlamak istediğinin göstergesidir. Bu sebeple şair, dünyayla ilişkisinin daha da artması

yerine, dünya ile olan bağından kendinden -nefsinden- sıyrılmayı diler:

Œevk-i tecrîd ile pûŒide ten-i zâ'f olalı
Nefes-i İŒî-i cân-bahş kabâ geldi bana (G 9/2)

Başka bir beytinde Œeyh Galip, geleneğe uygun olarak soyutlama kelimesini Hz. İsa ve dünyadan el etek çekme bağlamında ele almıştır. Beyitte bahsedilen tecrîdin de resim ve edebiyata kullanılan teknikle ilgili olmadığı görülür. Kendini dünyadan soyutlayan İsa'dan maksadın, dünya ile ilgili tüm bağlardan uzaklaşmak olduğunu ifade ettiğı beytinde Œeyh Galip, tecrîdin bir tür ayrı durma, bağısız olma ve uzaklaşma işlevine vurgu yapar:

Mülhim oldum İŒî-i tecrîdden
Bu taallukdan teberrâdır garaz (G 147/4)

Bir başka beytinde Galip, tasavvufi şiirin sembol sistemini kullanarak vahdeti bir denize benzetir ve denizin kıyısında olmaktan, isteğine ulaşmaktan onu uzak tutan sebeplerden bahseder. Bu beyitte tecrîd yine uzaklaştırma anlamıyla kullanılmıştır:

Beni tecrîd etdi sâhil-i deryâ-yı vahdetden
Acebdir vakt olur kim matlaba esbâb olur mâni (G 155/3)

Galip, soyutlama kelimesini devrin temayülüne uygun şekilde Hz. İsa ve tasavvuf bağlamında sıklıkla kullanmıştır. Bir beytinde de ise Hz. Ebubekir ile tecrîdi anlatmıştır:

Bakdı tecrîdine sükkân-ı semâ giydi hasîr
Ol kadar müntesib-i Âl-i Âbâdır Sıddîk (K 2/3)

Beyitte Galip, Sıddîk olarak bilinen Hz. Ebubekir'in tecrîdine bakarak dünyanın da her şeyden el etek çektiğini, suf giyen sufilere benzediğini ifade eder.

Bâlâ-rev olan ancak manâ-yı mücerreddir
Tasvîri Mesîhâ'nın büt-hânede kalmıştır (G 59/2)

Œeyh Galip, tasavvufi bir kavram olarak tecrîdden bahsederken manayı övmekte, şekli ikinci plana atmaktadır. Galip, yüce olanın (öne çıkmaya, önde yürümeye layık olanın) ancak soyut manalar olduğunu ifade eder. Bu beyitte aynı zamanda yüce mana bağlamıyla Hz. İsa ve göğe yükselme hadisesi hatırlatılarak tecrîd mazmunu oluşturulmuştur. Bu beyit, soyutlama ile dolaylı olarak ilgilidir. Beyitte somut olan kullanılarak soyut manaların anlatıldığı, ancak ölümsüz olanın da soyutlamalar olduğu ifade edilmektedir.

Mutasavvıf bir şair olan Galip'in, tecrîd kelimesini Hz. İsa bağlamında ele alması klasik şiir geleneğiyle bazı beyitlerinde de bu kelimeyi zühd bağlamıyla ele alması da tasavvufi şiir

geleneğiyle ilgilidir. İnsan-ı kâmil olmak isteyen kişinin kendisini dünyadan soyutlaması, tecrîd etmesinin gerekliliği de yukarıdaki beyitlerde işlenen ana temadır; ancak her iki kullanımın da edebî metinlerdeki soyutlama tekniği ile ilgili olmadığı görülmektedir. İnsanın tasavvufî bağlamda kendini dünyadan soyutlaması ayrı bir kavram iken, edebî tasvir amacıyla bazı kavramları, varlıkları soyutlayarak anlatmak ayrı bir tekniktir. *Şeyh Galip Divanı*’ndaki “tecrîd” kelimesi geçen beyitler dışında, somutlama ve soyutlama tekniğinin kullanıldığı beyitler, ilahi olan ile, geometrik şekillerle, tabiatla ve mitolojik unsurlarla somutlama ve soyutlamalar başlıkları altında aşağıda incelenecektir.

1.1. İlahi Olan ile Somutlama ve Soyutlama

Klasik Türk şiirinde ilahi olan ile soyutlamanın temelinde varlıkların birliği düşüncesi yatmaktadır. Klasik Türk şairinin tasavvuf ile olan münasebeti dolayısıyla şiirlerinde varlıklar arasındaki birlik üzerine bir somutlama ardından da soyutlama yaptığı görülmektedir. Tasavvuf öğretisi XII-XIII. yüzyıllarda felsefî bir zemin üzerine oturtulmaya çalışılmış, bu bağlamda varlıkların tek bir vücuda ait olması (vahdet-i vücûd) düşüncesi birçok mutasavvıf tarafından benimsenmiştir. İbn-i Arabî ile birlikte bir tasavvuf terimi haline gelen bu öğreti Anadolu dışında ve Anadolu’da kurulan tarikatlar arasında benimsenmiştir. Vahdet-i vücûd felsefesinde, insanın bir tek olan Allah’a beden ve ruhen bağlılığı gerçeği üzerinden bir somutlama yapılmakta, ardından da insanın varlığının yaratıcıdan ayrı olduğu ve asıl olan, tek varlığın yaratıcının varlığı olduğu hatırlatılarak bir soyutlama yapılmaktadır.

İlahi olanı tanıma ve sevmeye, yaratılanı tanıma ve sevmeye ile mümkündür. Bu gerçeği bilen mutasavvıf ve klasik şair somuttan soyut olana ulaşmaya çalışır. Klasik ve tasavvufî şiirde önce İlahi aşk somutlaştırılır, ardından ilahi aşk, beşerî aşktan soyutlanır. Yaratıcıyı tanıma ve sevmenin bir aşmada beşerî olanı sevmekten geçmesi bu somutlama ve soyutlamaların da ana sebebidir. Kur’an-ı Kerim’de bir somutlama yöntemi olarak benzetmelerin kullanıldığı bilinmektedir. İlahi olan ile somutlama ve soyutlama benzetme yoluyla anlatım yöntemine benzerdir. “Kutsal ile insan arasındaki ilişkide aşkın merkeziliğini vurgulayan ilahiyatçılar genellikle teolojik söylemin yaygın meseleleri hakkında konuşmaktadırlar, fakat kelimeler ve felsefe tarafından tercih edilen soyutlamalardan ve sıkıcı kanıtlamalardan sakınma eğilimindedirler. Bunların yerine, meseleleri Kur’ân sembolizmine ve insan nefsinin gündelik tecrübelerine bağlamışlardır” (Chittick, 2018, s. 42). Bazı ilahiyatçılar tarafından benimsenen benzetmelerin yerini mutasavvıf şairlerde somutlama ve soyutlamaların aldığı bu sebeple tasavvuf dilinin benzetmeden öte bir somutlama ve soyutlama dili oluşturduğu söylenebilir. Özellikle edebî metinlerde, ilahi olan ile yapılan somutlama ve soyutlamalarda oluşturulan bu dilde Allah’ın sıfatları kullanılmıştır. Allah’ın subûti sıfatlarının Onun yarattığı varlıklarda

olması bu somutlamaların ve soyutlamaların temelini oluşturur. Örneğin şairin, Allah'ın Celâl, Cemâl sıfatlarını sevgilinin güzellik unsurları üzerine yapılan soyutlamalarında dolaylı olarak kullandığı görülür. Bir başka beytinde Şeyh Galip, Allah'ın Celâl sıfatıyla Cemâl sıfatının sütun içindeki şeker gibi birbirinin içinde olduğunu ifade etmiştir:

Şîr ü şekkerdir Celâliyle Cemâl ammâ yine
Merd-i vahdet subha vü zünnâra etmez iltifât (G 25/6)

Beyitte süt ve şeker gibi iki somut varlık ile Allah'ın Celâl ve Cemâl sıfatları somutlaştırılmıştır. "Kur'an'da acz, eksiklik ve yaratılmışlık özelliği taşıyan birçok kavram ilahi zattan nefyedildiği gibi (selbî-tenzihî sıfatlar) hay, âlim, kadîr, halik, rezzak gibi birçok sübûtî ve fiilî sıfat O'na izafe edilmiştir. Yaratılmışlık özelliği taşıdıkları için Allah'tan nefyedilmesi gerektiği halde naslarda yer alan nefis, vech, ayn, yed, istivâ vb. kavramlar da (haberî sıfatlar) Kur'an'da yer almıştır (el-Kasas 28/88; Tâhâ 20/39, 41; Sâd 38/75; Yûnus 10/3)" (Çelebi, 2009, s. 101). Bu somutlaştırma ikinci mısradaki da devam etmektedir. Kişinin inancını gösteren tesbih ve zünnâr ise vahdete ermiş olan insanın ihtiyaç duymayacağı nesneler olarak belirtilmiştir. Beyitte mutasavvıfın tesbih tanelerine veya zünnâr kuşağına yöneliminin olmadığı, onun imanını somut şekilde gösterecek şeylerden kaçındığı belirtilir ve bazı nesneler kişinin imanını gösterse dahi bir mutasavvıfın bu somutlamalara ihtiyacı olmadığı ve onun imanının somut değerlerle ölçülmesinin mümkün olmadığı anlatılır. Celâl ve Cemâl gibi subha ve zünnâr birbirine zıt iki varlıktır. Subha kelimesi sabah anlamıyla, zünnâr kelimesi ise karanlık anlamıyla metin içinde yer almış, bunun yanında subha, tesbih anlamıyla ve zünnâr ise Hristiyan rahiplerin kuşağı anlamıyla da beyitte kullanılmıştır. Galip, bu kelimeleri hem zıtlıklar bağlamında hem de din adamlarının kullandıkları somut nesneler bağlamında ele almaktadır.

Klasik Türk şiiri, her şair tarafından aynı tasvir edilen bir güzeli anlatması sebebiyle tasvir ettiği güzel, kişisel bir güzellik anlayışının değil, ortak bir güzellik anlayışının ürünüdür. Bu anlatımlarda idealize edilmiş estetik bir güzelle karşılaşılır. Bu estetik güzel evrendeki mutlak güzelin delilidir. "Estetik delilin en önemli içerimi, âlemdeki gözle görülen düzen, uyum ve güzelliklerin görünmeyene (gaip) delâlet edebilecek bir mahiyette olduğu anlayışıdır. Yani canlı ve cansız varlıklar arasında ve bizzat kendimizde varlığına şahit olduğumuz düzen ve uyum bizi bu düzeni koyana götürecek bir delil olma niteliğine sahiptir" (Koç, 2014, s. 110). Şeyh Galip, diğer klasik Türk şairleri gibi estetik güzeli tarif ederken daha çok ilahi olana yaklaşmakta ve beşerî olanla somutlama yapmaktadır. Bu durum onun Mevlevî olması ve tasavvuf geleneğindeki güzel portresini devam ettirmesiyle de ilgilidir.

İslam dininde reel tasvirin olmaması ve İslami anlayışa uygun üretilmiş bazı tasvir sanatlarının olması (minyatür vb. sanatlar) İslam toplumlarında da resim ve edebiyat alanında somutlama ve soyutlama tekniği ile tasvir yapılmasında etkili olmuştur. “İslam estetiği, sanatın hakikati gerçekliğe/reel dünyaya ayna tutarak yansıtacağını düşünmez. Ona göre kâinat bir remizler âlemidir. Sanatçıya düşen, remizlerin hakikatini öğrenmeye, anlamaya çalışmaktır” (Açıl, 2015, s. 5). Gerçeğe ayna tutmak amacıyla olmayan Galip, sonsuzluğa açılan bir yolda olduğunu bilir. Galip, tespih ipi mücevher ipine çekildiğinde zorlu yol arasında birliğe yol olduğunu ifade ederken vahdet yolunun bir başka beyitte de tesbih ipinden geçtiğini ifade etmiştir. Vahdet, gözle görülmesi mümkün olmayan soyut bir kavramdır, bu kavramın ip gibi somut bir nesneyle somutlaştırılması bu kavramın anlaşılmasında kolaylık sağlamaktadır.

Yol buldu seng-i rehler arasında vahdete
Çün târ-ı subha rişte-i gevher keşidemiz (G 109/7)

Bir başka beytinde şair, kendi bakışına göre keder ve zevk vahdetinin ipi, tevhit halkası olduğunu söyler. “Kemend-i vahdet-i zevk ü keder” terkihi ile şair, keder ve zevkin her ikisinin birleştiği bir eşikten bahseder. İki zıtlığın bir arada olduğu bir noktadır burası, bir insanın hem kederi hem zevki bir noktada birleştirmesi ve bu birleşimle oluşturulmuş bir ipten bahsetmesi, keder ve zevk gibi soyut duyguların bağlama özelliği olan bir iple birleştirilmesi, bu kavramların somutlaştırılmasıdır. Soyut bir kavram, somut bir varlığa benzetilerek somutlaştırılır. Bu şekilde somutlaştırma ve soyutlaştırmaların birbirini takip etmesi klasik Türk şiirinde sık başvurulan bir yöntemdir. Beyitte keder ve zevk ile kastedilen Mevlevi bir şair olması sebebiyle Mevlevilikte tasavvuf yoluna giren salikin bu yolun en başında kederle karşılaşması, ardından birliğe kavuşması ile zevk duymasısıdır. Bu keder ve zevk birliğini yakalamayı sağlayan şey ise “halka-i tevhîd” olarak adlandırılan ve tasavvufta zikir halkasını, “Lâ ilâhe illallâh” zikrinin çekildiği tesbih halkasını veya kişinin tasavvuf yolculuğuna çıktığında geçtiği “seyr-i nüzûl” ve “seyr-i urûc” yaylarının oluşturduğu “seyr-i sülûk” halkasını akla getirir. Beyitte felek kavramıyla da karşılaşılmakta ilahi sevgiliye ulaşmanın önündeki en büyük engellerden biri de felek halkasıdır. Feleğin dünya etrafında (makro kozmos) ve insan etrafında (mikro kozmos) halkalandığı düşünülmektedir.

Geçenler bu sipihrin çenberinden öyle söyler kim
Kemend-i vahdet-i zevk ü kederdir halka-i tevhîd (G 38/12)

Galib'in bir başka beytinde vahdet, bir gül olarak tasvir edilerek Allah'ın birliği tabiattaki en güzel varlık olan gülle somutlanmıştır. Gülün çok yapraklı oluşu dolayısıyla bu benzetme vahdetle uyuşmamakta burada şairin vahdet kavramını gülün bilinen somut varlığından da

soyutlaması gerekmektedir. Bu sebeple de vahdetin güzel gülü diyerek tek bir varlığa işaret edilmektedir. Gülün en güzel hali çok fazla açılıp solmadan önceki hali, gonca halidir. Gonca halinde gül, bütün güzelliğini bir noktada toplar, açılmaya başladığında ise güzellik daha da genişler ancak kısa bir zamandan sonra solma durumuna gelir. O sebeple vahdetin en güzel gülü, goncadır. Şair, Mevlevilikte sıklıkla kullanılan vahdet (birlik) kavramını gülle somutlaştırır.

Eyler mi çide hiç gül-i ranâ-yı vahdeti
Ol nâ-halef ki dâğdağa-i nîk ü beddedir (G 85/2)

Tasavvuf öğretisinde Allah, aşkıdır. Allah'ın yarattığı hiçbir varlığa benzememesi ancak yarattığı varlıklara bakılarak o varlıklardan soyutlanarak (münezzeh tutularak) bilinmesi ile tasavvufta dolayısıyla Mevlevilikte sıklıkla karşılaşılmaktadır. Somutlama ile asıl amaç somutlanan varlıkla birlikte gerçeği anlamak, ancak tekrar benzetilen somut gerçekten çıkarak soyut olana geri dönmektir. Bu sebeple tasavvufi şiirde somutlama ardından soyutlama yapılmaktadır. Tasavvufi şiirde aşk ve sevgili bu bağlamda kullanılmaktadır. “Osmanlı şiirinde aşkın mahiyetini anlayabilmek için İslâm kültürünün aşk anlayışı üzerinde geçirdiği süreçleri iyi bilme ve değerlendirme gereği vardır. Aşk kavramının İslam kültüründeki seyrini gözden geçirebilmek için Hicrî II. yüzyılda Allah'a duyulan daha yakın olabilme düşüncesiyle bütün ömürlerini ibadetle geçirme amacıyla dünyadan ele etek çekip ‘zühd’ hayatı yaşamayı tercih eden ilk sufilere kadar uzanmak icap eder. Bunlar Allah'a duyulan aşırı sevgiden kaynaklanan bu hâl ve duygularını tarif için ‘aşk’ kelimesi yerine İslami terminolojide o devirde geçerli olan ‘hubb’ kelimesini tercih ettiler.” (Şentürk, 2011, s. 60).

Vahdetin kemend ve daha sonra gülün en güzeli olan goncaya benzetilmesi vahdetinin asıl sahibi olan ilahi sevgilinin soyutlaştırılması amacıyla yapılan somutlaştırmalardır. Bu somutlaştırmalar ile ilahi olan daha somut şekilde anlatılmakta ancak, ilahi sevgili kendisine benzetilen bu varlıklardan da soyutlanmaktadır. Şeyh Galip, başka bir beytinde yine ilahi olana ait olan vahdet kavramını, bahçe ile somutlaştırmakta ardından da bu somut bahçenin bileşenlerini saymakta ve ilahi olana ait olan vahdeti, somutlaştırmaların ardından farklı bir gerçeklik düzlemine oturmaktadır. Vahdetin bahçesinde renkli gözyaşlarının olması ve bu gözyaşlarının gözden dökülerek çene çukuruna dolması ve oradan da elma fidanının çıkması ve çene altında da yine bu renkli gözyaşı suları ile bir turunç meyvesinin çıkması hayali, soyut olan vahdet kavramını renkli bir bahçeye dönüştürmektedir. Bu beyitte ilahi sevgilinin güzelliği somutlaştırılmakta ve gözle görülür bir güzellik çizilerek gözle görülmeyen ancak varlığı bilenen güzellik soyutlama yöntemiyle anlatılmaktadır. Gerçek hayatta böyle bir bahçenin husule gelmemesi de bu tasvirde bir somutlama ve soyutlama olduğunu gösterir niteliktedir.

Riyâz-ı vahdete mahsûl-i eşk-i rengârenk
Nihâl-i sîb-i zenahdân turunc-ı gabgabdır (G 88/2)

Bir kişinin şeyh olması veya tasavvuf öğretilerini bilmesi Galip için çok şey ifade etmez önemli olan latif, hoş beyanlarda bulunmak değil veya vahdet-i vücûd davasını gütmek değil fena (yokluk) yolunda yürümektir. Şeyh Galip'in tasavvufi görüşü yaşanan bir tasavvufa denk gelir, bu sebeple 1001 günlük çileye de talip olmuştur. Tasavvuf onun için somut olan kurallar bütününü bilmek değil, bu kuralları uygulamaktır:

Etse de şeyh-i hôş-beyân da'vî-i vahdet-i vücûd
Uğramamış güzergâhı râh-ı fenâyâ neyleyim (G 232/4)

Bu sebeple soyut bir kavram olan vahdet-i vücûdu somut şekilde yaşamının öneminden bahseder. Fena yoluna girmek, kendi vücudunu yok edip tek bir varlıkta var olmak dolayısıyla somut olandan geçip soyutlanmaktır.

1.2. Geometrik Şekiller ile Somutlama ve Soyutlama

Klasik şiirdeki tasvirlerde İslami geleneğe uyulmuş, birebir gerçeğe örtüşen şekil ve surete yer verilmemiş, bu konuda görülen güzeller somutlaştırılmaktan öte soyutlaştırılmıştır. Sosyal hayat içerisinde var olan bir sevgili portresi çizilmeyerek sevgilinin varlığı ve güzelliği dolayısıyla ona duyulan aşk soyutlanarak anlatılmıştır. Tasavvufi şiirde de şair, ilahi sevgiliyi reel hayatta sıklıkla görülebilen bir sevgili bağlamında tasvir etmemiş, sevgiliyi doğadaki çeşitli nesnelerle somutlaştırarak ardında da soyutlaştırarak anlatmayı tercih etmiştir. Bu konu klasik Türk şiirinin son dönemlerinde tartışılmaya başlanmış ve şairin neden yaşayan bir güzel seçmediği eleştirilmiştir. Ancak bunun klasik şiirde somutlama ve soyutlamaya dayalı bir anlatımın sonucu olduğu unutulmuştur. Namık Kemal'in klasik şairin bu soyutlamalarını gerçek olarak düşünerek çizdiği bir sevgili portresi vardır, bu portreden Namık Kemal'in İslam sanatlarının temayülünü ve klasik şiirde var olan somutlaştırma ve soyutlaştırmaları göz ardı ettiği görülmektedir. “Maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış kahramanlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de yakı diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arşıâlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına boğulur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü yılan saçlı sevgililer...” (Ercilasun, 2004, s. 37). Bu ifadelerle klasik şiirde sevgili portresinin gerçeği yansıtmaması eleştirilmiştir. Klasik Türk şairinin ve mutasavvıf şairlerin asıl amacı, gerçeğe bire bir uymayan, gerçeklikle bağı zayıflatılarak bir üst anlatıma sahip olan metinler yaratmaktır. Soyutlamanın özünde de bu amacının

var olduğu bilinmektedir. Soyutlama gerçeğe uymayan, gerçekten uzaklaştırılmış bir üst gerçekliktir. Aşkın olan, somut şekilde bu teknikle anlatılabilmektedir.

Klasik Türk şiirinde güzel tasvirinde kullanılan şekiller incelendiğinde oldukça fazla geometrik şekille karşılaşılmaktadır. Bu şekiller içerisinde daire, yıldız, elips olduğu gibi uzun kısa çeşitli şekiller yer almaktadır. Faydalanan bu geometrik şekillerin klasik şiirle olan ilişkisi oldukça dikkat çekicidir. Güzel sanatlarda soyutlama yapılırken, geometrik şekiller gerçeği yansıtmaktan öte gerçeğin temsiline kullanılan yapılardır. “Soyut sanat, genel anlamıyla doğada var olan gerçek nesneleri betimlemek yerine, biçim ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılan sanata denir” (Şener, 2010, s. 2). Sanatta bu tip soyutlamaya geometrik soyutlama adı verilmekte ve soyutlamanın asıl yapılmasının arkasındaki sebep nesnelerin gerçek şeklinden arınmışlığını sağlamak içindir. “İlkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde huzur bulabildi. Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir” (Worringer, 1985, s. 43). Nesnelerin gerçek şeklinden arınmışlık sağlandığında yeni şekille nesnelerin anlatıldığı yani somutlaştırıldığı görülür. Yeni kazanılan bu şekiller de nesneye yeni anlam alanları açmaktadır.

Klasik Türk şiirinde gerçekliğin değiştirilmesi, soyutlanarak farklı bir analogi içerisinde işlenmesi söz konusudur. Klasik Türk şiirinde yuvarlaklık, sivrilik, keskinlik, uzunluk gibi şekle ait özellikler estetik bir öge halinde kullanılmaktan çok var olan gerçeğin soyutlanmasında kullanılmıştır. Bu sebeple sevgiliye ait somut güzelliğin geometrik şekillerle soyutlanması, sevgili güzelliğini de ulaşılmaz bir noktaya taşımakta ve şairin asıl anlatmak istediğinin de beşerî bir güzellik değil, ilahi bir güzellik olduğunu düşündürmektedir. Geometrik şekiller kullanılarak insan güzelliği somutlanırken görme algısından faydalanılmış, ancak görünen farklı bir boyutta sanat içerisinde yer almıştır. “Görme algısı ise, doğrudan doğruya bir nesnenin maddi bireyliği ve kapalı birliği hakkında belirsiz bir bilgi verir. O halde öyle bir tasvir seçilmelidir ki, bu tasvir objeyi ne üç boyutlu bir uzaya bağlı olan maddiliği içinde ne de belirgin görünüşü içinde taklit etsin” (Worringer, 1985, s. 45). Örneğin klasik Türk şiirinde sevgiliye ait güzellik unsurlarının çeşitli nesnelerle somutlaştırıldığı görülür. Ancak bu somutlaştırmalara rağmen günlük hayatta karşılaşılabilecek reel bir güzellik çizilmez. Bu somutlaştırmalarda geometrik şekiller baskındır, sivrilikler, kesicilik ön plandadır. Klasik şiirde tasvir edilen kirpikle gerçek hayatta karşılaşılmaz, ancak kesen acı veren, gerektiğinde cellat olan, ceza veren Allah’ın Celal sıfatı bu kesicilik ile temsil edilebilir. Bu somutlaştırma bağlamında ilahi sevgilinin her şeye kadir olması ve gerektiğinde ölümü yaratması özelliği

anlatılır. Klasik şiirde sıklıkla karşılaşılan gönlün, sevgilinin kirpiğinin kılıcından yüz çevirmemesi ifadesi, somut olarak âşğın sevgilinin bakışından ümidini kesmemesidir. Ancak somut olan bu durumun geometrik şekillere sahip olan ayrıntılarının kullanılmasıyla beşerî sevgiliden soyutlandığı görülür. Şeyh Galip, kana bulanmış kirpiklerden, naz gülünden, yanak yaprağından bahsederek reelde görülemeyen bir şekil çizer. Bu şekil, soyut resim çizen ressamların tablolarını aratmamaktadır:

Müjen âlûde-i hûn etmiş iken ol gül-i nâz
Berg-i ruhsârınâ nâz-ı nigehein hâr ola hayf (G 163/5)

Başka bir beyitte naz gibi soyut bir varlığın kirpiklerinin olduğunun söylenilmesiyle naz somutlaştırılmıştır. Bu somutlaştırma ile amaç sevgilinin yaralama özelliğinin ortaya konulmasıdır. İkinci mısradaki kanlı tablonun sebebi anlatılmıştır. Gül yaprağı gibi taze olan yanağa batmış bir dikenden bahsedilerek, kanlı tablonun yaralayıcı kirpikle gül yaprağına bakan nazlı bakış sebebiyle olduğu açıklanmıştır. Şair, sevgilinin güzellik unsurlarını daha etkili ve güçlü bir yapıda belirtebilmek için bu unsurları gül, gül yaprağı, kılıç gibi şekillerle somutlaştırmıştır. Bu somutlaştırmanın ardından tüm güçlü ve değerli unsurlara sahip olan sevgilinin de somut gözle görülen bir sevgili olmadığı sezdirilmiştir. Beyitteki somutlama ve soyutlamalar ile sanatsal bir dönüşüm söz konusudur. “Cezanne’in nesneleri önce salt geometrik formlarına indirgemek daha sonra bunları yeniden kendi mükemmelliğine ulaşıncaya kadar biçimlendirmek gerektiğini savunan düşüncesi bir sanatsal dönüşümdür. Bu olgu da soyut sanatın gelişiminde önemli bir başlangıç noktası olmuştur” (Şener, 2010, s. 3). Klasik Türk şiirinde öncelikle tek boyutlu bir tasvirin yer aldığı düşünülse de tek bir boyutta anlatılan sevgili en dikkat çeken şekillerle tasvir edilmekte ve sivrilik, keskinlik gibi şekil özellikleriyle çok boyutluluk kazanmaktadır.

Şeyh Galip bir diğer beytinde geometrik şekillerle sevgilinin gözlerini resmetmektedir. Klasik Türk şiirinde gözün elips şeklinde olan ceylan gözüne veya badem şekline benzetilmesi, gözün tüm yapısı ve özellikleri dikkate alınmadan sadece şeklinin değerlendirilmesi soyut olan göz güzelliğinin somut bir şekilde ifade edilmesinin sonucudur. Her konuda üstün olan, ideal olan sevgilinin gözünün güzelliği de ancak bu şekilde ideal bir geometrik şekille somutlanarak ve ardından soyutlanarak anlatılmıştır. Klasik şiirde bu tür şekle dayalı somutlamalara sık rastlanır. Galip, sinedeki yaraları da badem çiçeği şeklinde tahayyül eder. Elips formunda olan badem, ideal güzelin şeklidir:

Etmem ümmîd-i nigehe çeşm-i siyeh mestinden
Dâğ-ı sînem gül-i bādâm degildir bilirim (G 214/3)

Klasik şiirde sevgilinin güzellik unsurlarının somutlanarak anlatılması ile birlikte güzel tanımı da bu şiirde farklılaşmıştır. Klasik Türk şairine göre, daha kapsamlı soracak olursak klasik Arap ve İran şiirinde güzel nedir ve klasik şair bunu nasıl tanımlamıştır? Bu soruların cevabı bilindiğinde Şeyh Galip'in şiirlerindeki sevgili soyutlamalarının sebebi daha iyi anlaşılacaktır. “Âlemin güzelliği genellikle matematik düzenden hareketle ifade edilir. Oran, simetri, kesinlik, zekâ ve olağanüstülük. Ancak buna deha, yücelik, ululuk ve hayret uyandırmayı da eklediğimiz zaman matematik düzene ilave şeyler söylemiş oluruz” (Tokat, 2014, s. 129). İslamiyet sonrası oluşturulan klasik Türk şiirinde de mutlak güzel ve iyinin ilahi olduğu bilindiğinden bir güzel tasviri yapılacağı zaman ilahi olan güzelin özellikleri dikkate alınmıştır. “Güzel, dediğimiz bir şey benzer olduğu bir akıl ide'sinin sembolü olamaz mı? Olabilir. Bu ide, ahlâksal iyi dediğimiz ide'dir. O halde güzel, ahlâksal iyi'nin bir sembolüdür” (Tunalı, 2010, s. 135). Şair, mutlak güzeli yine evrende görünen somut güzellerle somutlamış, tasvirlerinde el, yüz vb. güzellik unsurlarıyla ilgili ayrıntılı somutlamalar yaparak mutlak güzeli kendi varlığından soyutlamıştır. “Tanrı hakkında teşbîhî (anthropomorphic) bir dil kullanılıp kullanılmayacağı konusunda hem İslam düşünce tarihinde, hem de Hristiyan ve Yahudî düşünce tarihinde uzun tartışmalar olmuştur. Allah'ın 'el' (yed), yüz (vech), göz (ayn) gibi bir takım zatî nitelikleri ile iniş (nüzü'l) ve kurulma, kaplama, oturma (istivâ) gibi fiilî niteliklerinin Kur'ân'da geçtiğini biliyoruz. Buna benzer nitelemeler öteki teistik dinlerin kutsal kitaplarında da geçmektedir” (Koç, 2013, s. 116).

Genelde klasik Türk şiirinde, özelde ise Şeyh Galip'in şiirlerinde geometrik şekiller kullanılarak insan güzelliği somutlanarak ilahi olanın güzelliği anlatılmıştır. Bu anlatımda da soyutlama yolu tercih edilmiştir. Bu bağlamda Şeyh Galip, âşığın aşk uğrunda deli olması gibi soyut bir durumu zincir ile somutlaştırmaktadır. Bu somutlama kâkülün şekliyle ve şeklindeki bir ayrıntının çekilerek kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Sevgilinin saç tellerinin âşığı bağlayan tutan zincirler olduğu ve zincirler oynadıkça tanbur sesinin -deliliğin nağmesinin- duyulduğu beyitte söylenmiştir. Soyut olan aşk, delilikle somutlanarak anlatılır, ancak bu somutlama yine gerçeğe uygun değildir. Aşk, bir hayaldir, varlığı ve yokluğu sadece âşık tarafından bilenen bir varlıktır. Bu sebeple aşk hem şeklen zincirle somutlanır; ancak bu zincirin sevgilin saçının telinden yapılması ve aynı zamanda bu saçların tanburun tellerini oluşturması gerçekte olmayan bir varlığı işaret eder. Burada beşerî bir sevgili için aklını yitiren bir mecnun tasviri vardır ve bu tasvir aşk uğruna aklını kaybeden tüm âşıkları somut şekilde anlatmaktadır. Ancak somutlaştırmanın bir üst anlamı ise öncelikle beşerî bir aşk için çöle düşen Mecnun'un daha sonra ilahi sevgiliyle karşılaşmasıyla beşerî aşktan soyutlanarak gerçek aşka düşmesidir. Tek bir beyit içerisinde Şeyh Galip, hem kâkül-zincir benzetmesiyle

somutlama yapmakta hem de aşkı için aklını kaybeden Mecnun hatırlatması yaparak bu beyitteki aşkı soyutlamaktadır:

Bağlandı târ-ı kâkülüne nagme-i cünûn
Zincîrler terâne-i tanbûrdur bana (G 1 /10)

“Kandinsky’nin de ifade ettiği gibi objenin biçimsel varlığının resme zarar vermesi soyut sanat için bir ilke niteliği taşır. Biçimin arandığı yer artık nesneler dünyası değil insanın iç dünyasıdır. Böylece sanatın dünyası dış dünyadan insanın iç dünyasına kaymış olur” (Şener, 2010, s. 48). Sanat içerisinde nesnelerin birbirinin yerine geçmesi Şeyh Galip’in de kullanmış olduğu bir ifade biçimidir. Lal, rengi dolayısıyla sevgilinin ağzı için kullanılan bir benzetme olurken bahar sabahının lal renginde olması birbirinin yerine geçen somutlamalara örnektir, önceki benzetmedeki anlam dünyası burada da korunur:

Etdi subh-ı bahârı hokka-i lâ’l
Gonca-i nakşî öyle etdi küşâd (K 24/4)

Benzer şekilde geometrik şekillerden daire şekli, ağız için birçok beyitte kullanılmış olup Galip, daire şeklini meclis halkası olarak da kullanmış, dolaylı olarak akıl ve hayret kavramlarını da halka şekli ile somutlamıştır:

Eylesin dâm-ı teselsülde kalan ehl-i hîred
Halka-i bezme bedel dâire-i tedrisi (G 334/5)

Beyitte öğrenim halkası önce benzetme yoluyla sevgilinin saçından yani zincirden yapılmış bir tuzak halkası olarak somutlanmış, ikinci mısradaki ise bu halka “dâire-i tedris” öğrenim halkası ve “halka-i bezm” meclis halkası olarak ifade edilmiştir. Sevgilinin saçlarına bağlanan mutasavvıfın bu halkadan geçip öğrenim halkasına geçmesi kendini soyutlaması elzemdir. Birinci mısradaki halka somut olanı masîvâyı temsil ederken, diğer halka soyut olanı girilen tasavvuf yolunu, seyr-i sulûku temsil etmektedir. Bu sebeple ilk halka, akıl sahipleri için, ikinci halka ise bu halkadan kurtulan ilahi aşk meclisinde bulunanlar içindir.

1.3. Tabiat ile Somutlama ve Soyutlama

Klasik şiirin konusu bakımından incelendiğinde en çok işlenen konulardan birinin tabiat olduğu görülmektedir. Tabiattaki çiçekler, hayvanlar ve doğal yapılar kullanılarak yapılan somutlamalar ve ardından soyutlamalar klasik şiirin tabiatı somutlama ve soyutlama amacıyla kullandığını gösterir niteliktedir. İnsan ile doğa arasında bir özdeşleşim (duyumsama) oluşturularak tabiat ile soyut olan duyumsanmaya çalışılır. “Özdeşleşim kavramını kısaca açıklamak gerekirse: duygusal bir varlık olan insan bu yapıyla nesnelerle ilişkide

bulunmaktadır ve hayatı ile kurduğu bağdaki bazı nitelikleri nesnelere aktarır” (Şener, 2010, s. 10). Özdeşleyim oluşturmak için kullanılan çiçekler ve doğadaki diğer estetik nesneler Şeyh Galip’in şiirinde de önemli bir yekûn tutar. Tabiatla güzelliğin somutlaştırılması aşağıdaki örnekte görülmektedir. Lale, papağan, hüma kuşu, gülşen gibi tabiata ait unsurlar aynı beyitte yer almakta ve lale, sahranın eteğini tutan kırmızı renkli bir papağana benzetilmektedir. Renk yönüyle somutlaştırılan lale, birliğin sembolüdür. Birlik sembolü lalenin sahranın eteğini tutmasıyla hüma kuşunun kanadı gül bahçesine gölgelik eder. Birliğin olduğu sahrada mutluluk ve talih de vardır. Beyitte mutluluk, talih ve vahdet soyut kavramları hüma, gölge ve lale ile somutlaştırılmıştır:

Al tûti gibi pür-dâmen-i sahrâ lâle
Gülşene bâl-i hüma sâye-sıfât düşdü hemân (G 257/4)

Çiçeklerin ve tabiatın somutlaştırmalarda kullanılması, tabiatın aynı zamanda üsluplaştırılması, dolayısıyla soyutlaştırılmasıdır. “Hem klasik Türk şiirinde hem de genel olarak İslam sanatında çiçekler ve çiçeklerin estetik kullanımından kastedilen daha çok soyutlama kavramıdır. Bu kavram yerine Ayvazoğlu, üsluplaştırma kavramını kullanmayı tercih etmektedir. Bir çiçeğin gerçek, görünür, maddi tezahüründen ziyade, tüm bunların etkisiyle oluşmakla beraber zihinlerde uyanan imajıyla kullanılmasıdır üsluplaştırma” (Açıl, 2015, s. 7). İslam sanatında, nesneler sanat için taklit edildiğinde üsluplaştırılır. Bu durum çiçek ve hayvan tasvirleri için de soyut varlıklar için de böyledir. “XV. yüzyıl İran sanatında rastlanan çiçeklerin listesi şöyledir: Yasemin, lale, yabani gül, karanfil, şeftali çiçeği. Demek ki beş çiçek vardır, beşi de üsluplaştırılmıştır. Hayvanlara gelince üç dört tanedir. En sık rastlanan kanatlı aslan ile insan başlı bir kuş olan Simurg. Gene burada Müslümanların benimsediği, din bilginlerinin tespit ettiği, bütün inanmışlara, hayvanlara tapmayı haram kılan metafiziğin temellerini buluyoruz. Ruhanî sembol haline getirilmiş hayvanların artık kendiliği (aynietiy) silinmiştir, denebilir. Başları ve ayakları koparılmış, yerlerine eşitleri takılmıştır. Gerçek hayatları kalmamıştır” (Toprak, 2006, s. 24). Yukarıda adı sayılan çiçekler ve hayvanlar belli özellikleri sebebiyle şiire konu olur. Şeyh Galip’in de *Divan*’ında bu çiçek ve hayvanlara yer vermesi onun da tabiat ile ilgili üsluplaştırmaya önem verdiğini gösterir. Örneğin bir beytinde sinedeki yaraları, yaraları kuş ile somutlaştıran şair, bu kuşların yuvasının da göğüs olduğunu söyler. Anlatmak istediği dert ve gönül yaraları soyut iken şair tabiatı kullanarak bu iki kavramı somutlaştırır. Beyitte lale ve kuş ile vahdet ve aşk kavramları somutlanarak anlatılmıştır. Aşğın gönlü bezm-i eleste, ruhlar âleminde yarananmış ve bu dünyaya gönderildikten sonra bu yara gönlü yarası olarak göğüste kalmıştır. Bu gönlü yarası, Mevlana’nın neyin hikâyesinde de anlattığı içi dağlayan bir yaradır. Asıl vatandan ayrılışın ardından bu yara göğüste kendine

bir yuva yapar. Ardından göğüsteki bu yara, sürekli kanayan bir yaraya dönüşür ve göğüste bir gül bahçesi açılır. Somutlaştırılan dert ve aşk, bezm-i eleste Allah'ı tanıyıp ona âşık olan insanın derdi ve aşkıdır. Bu sebeple Galip, bildiğimiz anlamda bir derdi ve aşkı anlatmamakta, Mevlevî şairlerin sıklıkla bahsettiği bezm-i eleste başlayan ilahi aşkı ve onun açtığı yarayı tabiat unsurlarıyla önce somutlayarak ardından da soyutlayarak anlatmaktadır:

Ol çerâğ-ı lâle-i derdim bu gülzâr içre kim
Âşiyândır sîne murg-ı dâğ-ı mâderzâdıma (G 287/4)

Benzetme, edebî tasvirin ana ögesi olup tüm somutlama ve soyutlamalarda yer almaktadır. Mevlevî şairlerin ve diğer mutasavvıf şairlerin benzetme esaslı bir dil oluşturduğu bilinmektedir. “Edebî sanatlar içerisinde özellikle bir tanesi vardır ki sırf onun sufi metafizikteki yerinden edebiyattaki kullanımına nasıl bir geçiş yapıldığı üzerinde müstakil inceleme yapılsa sezadır. Bu edebî sanat hiç şüphe yok ki ‘mecaz’ ve ‘teşbih’ tir. Aslında ‘benzeme’ nin antolojisinden ‘benzetme’ eyleminin doğması belki de bütün sanatların kaynağını bize göstermektedir. En yüce gayesi ‘et-teşbüh-billâh’ olan bir sufide ‘benzetme’ kabiliyetinin gelişmesi tabii bir sonuçtur” (Kılıç, 2012, s. 132). Şeyh Galip’te de benzetme kabiliyeti hat safhada gelişmiş, benzetmeleri klasik benzetmelerden yer yer farklılıklar göstermiştir. Sevgilinin saçı sünbüle benzetilmesi alışılmış iken bir arada bulunan saçın bir deste karanfile benzetilmesi şairin zihin dünyasında oluşturmuş olduğu bir benzetmedir. Tabiattaki her türlü nesne şaire somutlama ve soyutlama yapabilmek için önemli bir malzemedir.

Yeni baş gösterip oynakladı sünbüldür zülf
Al dülbendde bir deste karanfildir zülf (G 161/1)

Tabiatta çiçeklerin sevgiliyi anlatırken somutlaştırma nesnesi olarak kullanımı yaygındır. Şeyh Galip de bu geleneğe uymuştur. “Klasik Türk şiirinde az sayıda çiçek kullanılmıştır ve bu azlığın nedeni estetiğin bizzat kendisidir çünkü klasik Türk şiiri estetiği az sayıda farklı çiçek türünün kullanılmasını zaruri kılmıştır. Klasik Türk şiiri estetiğine uygun olmayan veya söz konusu estetik içine dâhil edilemeyen çiçekler ya hiç kullanılmamıştır ya da önemsiz denecek kadar seyrek kullanılmıştır” (Açıl, 2015, s. 2). Şeyh Galip, *Divanı*’nda bu bağlamda somutlama ve soyutlama yaparken gül, gonca, karanfil, lale, süsen, yasemin çiçeklerini kullanmıştır:

Süsen karanfil saf-be-saf eşküfte tûfân-ı tuhaf
Mevc-âver olmuş her târaf gûyâ ki envâr-ı hikem (K 19/6)

Neşter-i müjânının te’sîr-i sihridir meger
Yâsemende gonca-i gülberg-i handân gösterir (G 54/2)

Beyitlerde gülün ve diğer çiçeklerin özellikleri sayılarak insanla olan benzeşimi yapılarak somutlama ve soyutlama yapıldığı görülmüştür. Aşağıdaki beyitte, insandaki birçok ayrıntı silikleşerek belli özellikleri üzerinden gülle benzeşim kurularak insan-gül somutlaması yapılmaktadır. Burada sevgili güzel bir güle benzetilmekte ve onun bir aha dahi tahammülü olmadığı ifade edilmektedir. Gül ile tasvir edilen sevgili bir aha tahammül edemezken bülbül olarak somutlaştırılan âşğın hasret ateşyle yandığı belirtilmektedir.

Yokmuş bir âha ey gül-i ranâ tahammülün
Bâğrın ne yakdın âteş-i hasretle bülbülün (G 180/1)

Gonca yeter şu'lesî pervâneye
Hak yetire bülbülü gülzârına (Terci-i Bend 1/35)

“İslam estetiğinin, onu önemli ölçüde etkileyen inanç sistemi ve dünya görüşüne bağlı olarak hemen sanatın bütün kollarında görülen bilinen özelliklerinden biri, gerçekten kaçıp, nesneleri gerçek görünüm ya da durumlarından farklı anlatmasıdır. Bu durum, yani nesneleri oldukları gibi göstermek yerine, onları değişikliğe uğratarak yorumlayarak, üsluplaştırarak ya da figürleri saklayarak gösterme düşüncesi özgün bir İslam süsleme tarzının doğmasına zemin hazırlamıştır” (Mengi, 2000). Üsluplaştırma klasik şiirde tabiat ile somutlama ve soyutlamalarında sıklıkla kullanılan bir tekniktir.

Gülşen-efrûz olıcak şu'le-i âh-ı bülbül
Reng-i gül revgan-ı kandîl-i fenâ geldi bana (G 9/3)

Klasik Türk şiirinde mükemmel sevgili tasvirinin arkasında gerçeğe olan aykırılığı sebebiyle bir soyutlama olduğu tahmin edilmektedir. Şüphesiz acı çekmeyen bir insanın varlığı gerçeğe aykırıdır. Sevgilinin (bir insanın) bütünüyle mükemmel tasviri onu beşeri olandan soyutlayarak tüm sıfatları üzerinde barındıran ilahi olana doğru götürür. Bu tasvirlerde ilahi sıfatların bir tanesi seçilerek bir soyutlamanın yapıldığı söylenebilir. Ortaya konulan resim ise asıl resim değil onun bir soyutlamasıdır.

Bilmem o lâle rûh-ı Mesîhâ mıdır desem
Yohsa hayât lafzına manâ mıdır desem (G 209/1)

Soyutlamanın asıl amacı ise gerçek silikleştirilerek görünenin değil, gerçeküstünün anlatılmasıdır.

Gül-i mazmûnu bitirmiş bu zemînde zurefâ
Sardı Es'ad hevesinin rabtına bir destesinin (G 177/6)

Beyitte Esad (Şeyh Galip)'ın hevesi bir ip olarak tahayyül etmesi ardından klasik Türk şiiri zemininden topladığı güllerden oluşturduğu desteyi bu heves ipiyle bağlaması anlatılmaktadır. Gerçekte olmayan hayalde var olan bir iş anlatılmaktadır. Kendinden önce gelen zarifler, şairler gül olarak somutlaştırılan mazmunları bitirmiş olsa da şairde şiire yeni anlamlar üretecek bir heves vardır, bu heves tabiattaki tüm varlıkları kullanarak yeni anlatımlar oluşturabilecek üretken bir teknik olan somutlama ve soyutlamalardır. Bu tekniğin farkında olan Şeyh Galip, bu beytinde özellikle anlatım yollarının bitmediğini yine beyitteki deste gül somutlamasıyla anlatmıştır.

1.4. Mitolojik Unsurlar ile Somutlama ve Soyutlama

Mitolojik inanışlar, varlığın ardındaki gerçeği aramaktan veya neden sonuç ilişkisini doğaya bağlamaktan kaynaklanır. Mitolojik metinler, varlığın anlaşılmasına yardım ederken günümüzde artık varlık hakkında sağlam bilgi olarak görülmemekte yalnızca herkes tarafından bilinen dogmatik bilgi olarak kabul görmektedir. Klasik Türk şairi bu dogmatik bilgiyi somutlama ve soyutlama yaparken kullanmaktadır. Özellikle Fars mitolojisinden yararlanan klasik şair, mitolojik kahramanlarla ilgili bilinen ayrıntıları soyut kavramları somutlaştırırken kullanmaktadır. Mitolojik bir kuş olan Simurg'un kelimesinin etimolojisine bakıldığında "Orta Farsçadaki (Pehlevce) Sen murv 'sen kuşu' büyük bir ihtimalle ses benzerliği dolayısıyla 'sen' murg, sinmurg şeklinde n ve m seslerinin kaynaşması neticesinde yanlış bölünmesiyle sî+murg 'otuz kuş' olmuştur" (Alpay Tekin, 2020, s. 309). Ancak bu kuşun daha çok Feridüddin Attâr'ın Mantuku't-tayr adlı eserinde yapmış olduğu somutlama bağlamında hatırlandığı görülmektedir. Attâr'ın örnek aldığı Ahmed el-Gazâlî'ni *Risâletü't-tuyûr* adlı eserinde Sîmurg, padişah veya Tanrı'nın adı olarak kullanıldığı bilinmektedir (Alpay Tekin, 2020, s. 310). Mitolojik unsurlarla yapılan somutlama ve soyutlaştırmalarda telmih sanatı da önemli bir rol oynamaktadır. Simurg'un otuz kuş anlamı ve bilgin olma özelliği, Attâr'ın hikâyesinde tüm kuşların başı olup onlara yol göstermesi hikayesinden gelmektedir. Şeyh Galip de şiirinde Gazâlî ve Attâr'ın kullanmış olduğu Simurg kuşunu bilgi sahibi bir kuş olarak somutlaştırır:

Kumâş-ı ferş-i pâkî bâl-i simurg-ı ma'ârifdir

Harîm-i hâsına saff-ı sürûşan bâl-i murgândır (K 22/11)

Bir diğer beyitte ise, Kaf dağında yaşadığına inanılan Simurg ile Cebrail somutlaştırılmıştır. Cebrail'in her insan tarafından gözle görülmemesine rağmen onun Simurg gibi renkli kanatlarının olduğunun dolaylı olarak ifade edilmesi soyut bir kavramı mitoloji ile somutlamaya örnektir. Aynı beytin ikinci mısraında ise Mevlevî tarikatının kurulmasında öğretilerinin esas alındığı

kişi Mevlana anılmaktadır. Şeyh Galip, bir âşığın Mevlana gibi işaretleri olduğundan bahseder. Kaf dağında Cebrail’in Simurg’a benzemesi gibi âşığın da bazı işaretleriyle Mevlana’ya benzemesi söz konusudur. Bu beyitte kastedilen âşık Şeyh Galip’in kendisidir, Mevlana’nın yolunda olduğunu onun gibi yükseklerde olmayı seçtiğini ifade etmek için mitolojik unsurlarla bir somutlama yapan Galip, ardından da bütün somutlamalardan kendini soyutlamıştır:

Simurg-ı Cebreile döner Kâf-ı Arşda
Monlâ-yı Rûm gibi anın kim surâğı var (G 60/16)

Klasik şiirde bir mitolojik kahraman olan Cem’in aşk ile aynı terkipte anılması aşkın şarap ile somutlanmak ardından soyutlanmak istenmesinin bir sonucudur. Cem, Fars mitolojisine göre şarabı ve şarap kadehini bulan kişidir. Böyle bir kişinin şarap ve aşk bağlamında somutlama ve soyutlamalarda kullanılması sadece Şeyh Galip için değil, diğer klasik Türk şairleri için de sık rastlanır bir durumdur.

Leb-i la’li bana nukl olduğunu nakletsem
Mey-i gül-reng ile câm-ı Cem’in ağzı sulanur (G 73/2)

“Geleneksel İslam sanatları içinde son derece müstesna bir yeri olan şiir, özü itibariyle, bilinmeyen keşfinde bir işaret veya bir ima olarak gelişir. Burada, görülen, yani müşahade âlemi, görünmeyen, yani gayb âleminin yüzü; hissedilen ve algılanan, kendisini idrakimize açmayan eşîği olarak telakki edilir. Bu bağlamda dil söylenmez, dile getirilemez olanı söyleme mecrası olarak çıkar karşımıza” (Koç, 2014, s. 183). Şiir bilinmeyen keşfi olsa da herkes tarafından bilinen mitolojik unsurlar kullanılarak bu metinlerde anlatılması zor olan şeyin anlatımı etkili bir şekilde yapılabilmektedir. Galip de şiirinde somutlama ve soyutlamalarla anlatılması zor olan tasavvufu ve öğretilerini anlatmıştır.

Sonuç

Bu çalışma ile *Şeyh Galip Divanı*’ndaki somutlama ve soyutlamalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Ardından tespit edilen bu yapılar tahlil edilmiştir. Böylelikle klasik Türk şiirinde somutlaştırmanın yapılma şekli ve ardından şiirde soyutlaştırmalara başvurma sebepleri üzerinde durulmuştur. Bu çalışma önemli bir Mevlevi şair olan Şeyh Galip’in somutlama ve soyutlamalarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Somutlamaların ilahi olan bir varlıkla, geometrik şekillerle, tabiatla ve mitolojik unsurlarla yapıldığı ardından yapılmış olan bu somutlamaların somutlaştırılan kavramı soyutlamak için kullanıldığı görülmüştür. *Şeyh Galip Divanı*’nda ilahi sevgili soyutlanmış, ilahi sevgiliye ait unsurlar ise somutlaştırılmıştır. Bu durum, *Şeyh Galip Divanı*’nda gözlemlendiği gibi klasik Türk edebiyatında ve tekke

edebiyatında ortaya konulmuş diğer eserlerde de görülür. Bu sebeple çalışmada ortaya koyulan dört başlığın diğer şairler için de kullanılması uygundur.

Çalışma sonucunda somutlama ve soyutlamaların benzetme temelli olup resim sanatında olduğu gibi belli bir amaç dâhilinde yapıldığı görülmüştür. Mevlevî bir şairin somutlamalara ve soyutlamalara başvurmasının ardındaki sebep ise bu tekniğin tasavvufta elde edilen bilginin somut bir şekilde ifade edilmesini kolaylaştırmasıdır. Bu sebeple somutlama ve soyutlamaların tasavvufî şiirde yaygın kullanılan bir anlatım biçimi olarak da düşünülmesi gerekmektedir.

Kaynakça / References

- Açıl, B. (2015). Klasik Türk şiirinde estetik bir unsur olarak çiçekler. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi FSM*, (5), 1-28.
- Alparslan, A. (1988). *Şeyh Gâlib*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Alpay Tekin, G. (2020). *Simurg'un kanadı mitoloji ve edebiyat makaleleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Altundaş, C. (2016). *Türk edebiyatında sembolizm*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arı, A. (2005). Şeyh Gâlib'in poetikası. Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu Armağanı-II. (Hatice Aynur, Mehmet Kalpaklı, Ed.). *The Journal of Ottoman Studies*, XXVI, 51-72.
- Ayvazoğlu, B. (Haz.) (1995). *Şeyh Galib kitabı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Belli, H., & Cafer M. (2021). Klasik Türk şiirinde terkiplerdeki somutlaştırma ve duygu aktarımı. *Bilig*, 97, 79-108.
- Bulut, A. (2015). *Belâgat terimleri sözlüğü*. İstanbul: İrfan Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chittick, W. C. (2018). *İlâhî aşk*. İstanbul: Nefes Yayınevi.
- Coşkun, M. (2010). *Sözün büyüğü edebî sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük*. 3-4, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çelebi, İ. (2009). Sıfat mad. *İslam Ansiklopedisi*. 37. Ankara: İSAM Yayınları.
- Çetişli, İ. (2006). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Durmuş, İ. (2011). Teşhis mad. *İslam Ansiklopedisi*. 40. Ankara, Türkiye: İSAM Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2004). *Servet-i Fünûn'da edebî tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergün, D. (2017). Soyut, soyutlama, soyut sanat. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5(55), 233-241. <https://www.psikolojisosluglu.com/abstraction-soyutlama>, erişim Tarihi 3.11.2020.
- <https://www.unlimitedrag.com/post/soyut-resim-sanatinin-uncusu>, erişim tarihi: 13.08.2020.
- İpekten, H. (2006). *Şeyh Galib hayatı, sanatı ve eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kara, M. (2006). Doğumun 800. Yılında Mevlânâ ve Mevlevîlik. *Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(1), 1-22.
- Kara, Ö. T. (2010). Toplumsal olayların etkisiyle gelişen üç büyük akımın Türk ve dünya edebiyatında izler. *The Black Sea Journal of Social Sciences*, 2(2), 73-96.
- Kılıç, M. E. (2012). *Sûfî ve şiir Osmanlı tasavvuf şiirinin poetikası*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Koç, T. (2013). *Din dili*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- Koç, T. (2014). *İslâm estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Küçük Arat, G. G. (2007). *Soyutlama açısından postmodern edebiyat ile meddah, karagöz ve ortaoyununun değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Mengi, M. (2000). *Divan şiiri yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mermer, A., & Keskin N. K. (2005). *Eski Türk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okcu, N. (Haz.) (2011). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şener, Ş. (2010). *20. yüzyıl soyutlama sürecinde geometrik biçimlemenin Türk resim sanatına yansması*. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şentürk, A. (2011). Osmanlı şiirinde “aşk”a dair. *Doğu Batı Dergisi*. *Aşk ve Doğu*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 55-68.
- Şeyh Gâlib. *Divan*, (Naci Okçu, Haz.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Bakanlığı Yayınları. Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-Gâlib-divani.html>
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, söz ve yazı imge yaratmanın ve bozmanın yolları*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Tekin, A. (2006). *Edebiyatımızda terimler*. Ankara: Elips Kitap.
- Tokat, L. (2014). Varoluşun estetik boyutu ve din. İslam ve Sanat, Akdeniz Üniversitesi Hukuk Fakültesi Konferans Salonu, 07-09 Kasım.
- Toprak, B. (2006). *Din ve sanat*. Ankara: Hece Yayınları.
- Türkçe Sözlük (2011). Ankara: TDK.
- Uysal, R.S. (2010). *Belâgat edebî sanatlar lûgati*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleşim*. (İsmail Tunalı, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi.

5. BÖLÜM / CHAPTER 5

OSMANLI MODERNLEŞMESİNİ ŞEYH GALİP VE ŞİNASİ ÜZERİNDEN OKUMAK

READING OTTOMAN MODERNIZATION THROUGH SHEIKH GHALİB AND ŞİNASİ

Ali Şükrü ÇORUK¹

¹Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-mail: alisukrucoruk@gmail.com

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.05

Öz

Dünya tarihinde toplumları ve ülkeleri yakından ilgilendiren ve özellikle yukarıdan aşağıya doğru bir seyir izleyen radikal yahut kısmî değişimler, kitlelerin bu sürece olumlu katkı yaptığı oranda başarıya ulaşmışlardır. Böylesine önemli süreçlere toplumu hazırlamak, süreç boyunca hayata geçirilen yeni uygulamalar karşısında insanların zihninde oluşan şüphe ve tereddütleri ortadan kaldırmak vazifesi ise yapılanların gerekliliğine inanan etki derecesi yüksek fikir adamları ve sanatçılara düşmüştür. Özellikle sınırları devlet tarafından çizilen böyle süreçlerde bazı fikir adamları ve sanatçıların aktif bir şekilde yer alması, kökleri Osmanlı dönemine dayanan ve kimi zaman çeşitli sebeplerle kesintiye uğramakla beraber yeni hamlelerle yoluna devam eden Türk modernleşmesi için de geçerlidir. Bu makalede Osmanlı tarihinde, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılda, yaklaşık elli yıl arayla farklı dönemlerde gerçekleşen ve modernleşme tarihi içinde dönüm noktası olarak nitelendirilen, Nizam-ı Cedid ve Tanzimat dönemlerinin yakın şahidi olmuş iki şairin, Şeyh Galip (1757-1798) ve Şinasi'nin (1826-1871) bizzat şahidi oldukları modernleşme süreciyle ilgili tutumları üzerinde durulacaktır. Bunu yaparken ayrı zamanlarda yaşayan iki şairin böylesine önemli bir konuda benzer ve ayrılan taraflarını yazdıkları şiirlerden hareketle ortaya koymaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı modernleşmesi, Şeyh Galip, Nizam-ı Cedid, Şinasi, Tanzimat reformları

ABSTRACT

Throughout history, top-down radical or partial changes in particular societies and countries have been successful to the extent that the masses contributed positively to the process. It has been the duty of intellectuals and artists with a high degree of influence who believe in the necessity of what has been done to prepare society for such important processes, to remove the doubts and hesitations in people's minds in the face of new practices implemented throughout the process. In particular, the active involvement of some intellectuals and artists in such processes, the

framework of which was determined by the state, is also valid for Turkish modernisation, which has its roots in the Ottoman period and continues with new movements, although sometimes is interrupted for various reasons. In this article, the attitudes of Sheikh Ghalib (1757-1798) and Şinasi (1826-1871) towards the modernisation process they witnessed will be discussed. They were close witnesses of the *Nizam-ı Cedid* (New Order) and *Tanzimat* periods, which were described as a turning point in the history of Ottoman modernisation and took place in different periods approximately fifty years apart. Through an examination of their poetry, this article will also reveal the similarities and differences between the perspectives of the two poets, who lived at different times, on this important subject.

Keywords: Ottoman modernisation, Sheikh Ghalib, New Order (*Nizam-ı Cedid*), Şinasi, Tanzimat reforms

Extended Abstract

Nizam-ı Cedid and *Tanzimat* have a special place among the modernisation projects aiming to restructure the state and society during the Ottoman period. It is possible to understand how Ottoman modernisation was perceived by poets in the *Nizam-ı Cedid* and *Tanzimat* periods through the poems of Sheikh Ghalib and Şinasi, who had close relations with Selim III and Mustafa Reşid Pasha during these processes. First of all, it should be noted that Sheikh Ghalib supported the *Nizam-ı Cedid*, and Şinasi supported the developments after the *Tanzimat* Edict. Both poets worked in their positions for the success of these processes, which were breaks and restructuring incidents in the history of the empire. It should not be forgotten that the close relations of both poets with the officials who initiated and directed these processes were effective in this.

Ghalib, who was the sheikh of the Galata Mevlevihanesi, had a close friendship with Sultan Selim III, who became a member of the Mawlawi order and later started the *Nizam-ı Cedid*. Likewise, Şinasi was one of the intellectuals surrounding Mustafa Reşid Pasha. Mustafa Reşid Pasha played an important role in Şinasi's education as a poet, and prepared and implemented the *Tanzimat* as a modernisation project that was even larger than the *Nizam-ı Cedid*. The similarities and differences between the approaches to modernity of Sheikh Ghalib and Şinasi, who lived in separate periods, are remarkable in terms of showing what changed and what remained the same over time.

It is a fact of the modernisation process that these similarities and differences appear in a diversity in later periods around different people, events, and opposite formations.

Sheikh Ghalib and Şinasi both took clear positions regarding the *Nizam-ı Cedid* and *Tanzimat* processes, which took places approximately fifty years apart. The similarities between them are as follows: 1) Sheikh Ghalib and Şinasi saw the modernisation processes of the *Nizam-ı Cedid* and the pre-*Tanzimat* periods as an inevitable process for the Ottoman

Empire and a necessary process for the vitality of the state. 2) Being close to power is a common feature of both poets. 3) Both poets supported the modernisation movement and glorified the most important actors of this process – Sheikh Ghalib, Selim III and Şinasi, Mustafa Reşid Pasha - as mythical, ideal “heroes”. 4) Selim III and Mustafa Reşid Pasha, according to both poets, were assigned by Allah to put the world in order. In this context, they were described by the poets as “muhyî” (reviving, revitalising). 5) Both poets preferred the qasida verse form when expressing their thoughts, and they benefited from the opportunities this verse form provided them. 6) Law, new, renaissance, order, justice, light, old, ignorance, and destruction, among others, are words that both poets used frequently in their worlds of thought.

The differences between Sheikh Ghalib and Şinasi in terms of the way they handled the *Nizam-ı Cedid* and *Tanzimat* processes are found in the following issues: 1) Sheikh Ghalib, when describing Selim III, acted according to the order of priority, and Şinasi broke this order by replacing the Sultan and even the Prophet with Mustafa Reşid Pasha. 2) Because of what he did, Selim III was described by Sheikh Ghalib as “mujaddid” (revisionary) and “mahdi”. Şinasi, on the other hand, saw Mustafa Reşid Pasha as the prophet of the religion of civilisation, which is thought to have emerged after the enlightenment. In other words, the heroes of modernisation turned from mujaddids and mahdi into prophets. The transformation of the hero was carried further by other poets during the Republican dimension of modernisation. 3) Sheikh Ghalib considered modernisation the revival of tradition and Islam according to the conditions of the time, and acted from the idea of “*mukabele bi'l- misl*” (responding to a behaviour with the same or similar) regarding modernisation. In Şinasi, on the other hand, although there is the idea of “revival”, his emphasis on traditional periods and concepts is quite limited and pragmatic. Therefore, the concept of “revival” he used is problematic in terms of both tradition and modernity. In addition, as in the example of “law”, Şinasi adopted the meanings of traditional concepts in modern times. 4) Sheikh Ghalib tried to deal with modernisation within the framework of the “ahl as-sunna” of Islam and its understanding of Sufism. There was no place for heavenly religions, holy books, or prophets in Şinasi’s mentality and understanding of modernisation. He believed in God within the framework of deism. 5) Military buildings and technology were at the forefront in Sheikh Ghalib’s modernisation approach. On the other hand, Şinasi, who was against war, thought that humanity had entered the age of “reason” based on the law of three stages, and wanted humanity to focus on scientific studies and the establishment of justice in this period.

Giriş

Dünya tarihinde toplumları ve ülkeleri yakından ilgilendiren ve özellikle yukarıdan aşağıya doğru bir seyir izleyen radikal yahut kısmi değişimler, kitlelerin bu sürece olumlu katkı yaptığı oranda başarıya ulaşmışlardır. Böylesine önemli süreçlere toplumu hazırlamak, süreç boyunca hayata geçirilen yeni uygulamalar karşısında insanların zihninde oluşan şüphe ve tereddütleri ortadan kaldırmak vazifesi ise yapılanların gerekliliğine inanan, etki derecesi yüksek fikir adamları ve sanatçılara düşmüştür. Özellikle sınırları devlet tarafından çizilen böyle süreçlerde bazı fikir adamları ve sanatçıların aktif bir şekilde yer alması, kökleri Osmanlı dönemine dayanan ve kimi zaman çeşitli sebeplerle kesintiye uğramakla beraber yeni hamlelerle yoluna devam eden Türk modernleşmesi için de geçerlidir.

Bu makalede Osmanlı tarihinde, 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılda, yaklaşık elli yıl arayla farklı dönemlerde gerçekleşen ve modernleşme tarihi içinde dönüm noktası olarak nitelendirilen, Nizam-ı Cedid ve Tanzimat dönemlerinin yakın şahidi olmuş iki şairin, Şeyh Galip (1757-1798) ve Şinasi'nin (1826-1871) bizzat şahidi oldukları modernleşme süreciyle ilgili tutumları üzerinde durulacaktır. Bunu yaparken ayrı zamanlarda yaşayan iki şairin böylesine önemli bir konuda benzeşen ve ayrılan tarafları, yazdıkları şiirlerden hareketle ortaya konmaya çalışılacaktır.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Şeyh Galip Nizam-ı Cedid'i, Şinasi ise Tanzimat Fermanı sonrası yaşanan gelişmeleri desteklemişler, İmparatorluk tarihinde kırılma ve yeni bir yapılanmaya gidilen bu dönemlerin başarıya ulaşması için bulundukları pozisyonlar dahilinde gayret göstermişlerdir. Bunda her iki şairin de bu süreçleri başlatan ve yönlendiren devlet adamları ile yakın ilişki içinde bulunmalarının etkili olduğunu da unutmamak gerekir. Galata Mevlevihanesi Şeyhi Galip ile Mevleviliğe intisap eden ve Nizam-ı Cedid'i başlatan padişah III. Selim ile aralarında dostluk derecesinde bir yakınlık söz konusudur. Aynı şekilde Şinasi de yetişmesinde büyük pay sahibi olan ve Nizam-ı Cedid'den daha geniş çaplı bir modernleşme projesi olarak Tanzimat'ı hazırlayan ve uygulamaya koyan Mustafa Reşid Paşa'nın çevresindeki aydınlardan birisidir. İki şair arasında önde gelen bu belirgin benzerliğe işaret ederek ilgili dönemler ışığında konuyu açalım.

1. “Müceddid” ve “Mehdi” bir padişah olarak III. Selim

Dünya tarihinde dönüm noktası sayılan ve etkileri hâlâ devam eden Fransız İhtilali'nin gerçekleştiği 1789 yılında tahta çıkan III. Selim, selefi I. Abdülhamid'den her bakımdan yorgun ve düzeni bozulmuş bir devlet devralmıştır. Askeri alanda ve savaşlarda uzun yıllardır devam eden başarısızlıklar, iç meseleler, devleti ve toplumu yıpratmış, Ruslarla yapılan 1774

Kaynarca Antlaşması'yla ilk defa bir İslâm toprağı olan Kırım'ın kaybedilmesi herkeste büyük bir travma yaratmıştır. Böylesine olumsuz bir ortamda genç yaşta tahta çıkan III. Selim, imparatorluğun parlak günlerine tekrar dönmesi noktasında büyük bir ümit olarak değerlendirilmiştir. Bunun farkında olan Padişah, kendisine bağlanan ümidin başarı şeklinde hayata geçmesi için devlet mekanizmasında pek çok değişikliğe gidilmesi gerektiğinin bilincindedir. Öncelikle hangi alanlarda nelerin yapılması gerektiğine dair fikir edinmek ve bir program ortaya koymak adına işinin ehli kimselere "layiha" adı verilen raporlar yazdırır. Şehzadeliğinde Avrupalı devlet adamlarıyla mektuplaşan ve oradaki gelişmeleri yakından takip eden III. Selim, imparatorluk bünyesinde yapmayı düşündüğü ıslahat amaçlı bu değişiklikleri modernleşme zemininde ve belirli alanlarda kısmi yahut radikal tedbirlerle hayata geçirmek yolunda Nizam-ı Cedid adı verilen modernleşme programını 1792'den itibaren uygulamaya koyar. Bu program doğrultusunda çalıştırılmak üzere Avrupa'dan mühendisler, askeri uzmanlar getirilir, devlet bünyesinde yeni kurumlar ihdas edilir. III. Selim, bu tarz uygulamalarda evvelki dönemlerde olduğu gibi önceliği askerî alana vermekle beraber, onun Nizam-ı Cedid'i devlet idaresinden eğitim sistemi ile sosyal ve kültürel hayata kadar daha geniş bir çerçevede düşündüğü açıktır. Bununla beraber alışılmış düzeni değiştirmek tarihte sadece Türkiye'de değil dünyanın her yerinde her zaman için zor olmuştur. Böyle bir tasarının hayata geçmesi ise yukarıda da işaret ettiğimiz üzere her şeyden önce toplumsal bir mutabakat ister. Padişah yakın çevresinden başlayarak bu mutabakatı genişletmeye çalışır, ancak bu konuda istediği başarıyı elde etmekte zorlanır. Bu zorluk ortaya konan işlerde de karşısına çıkacaktır. Nihayetinde adeta devlet içinde oluşturduğu paralel bir yönetim tarzıyla, bir anlamda eskiyi de muhafaza ederek Nizam-ı Cedid'i yani yeniyi hayata geçirmeye gayret eder.¹

III. Selim'in Nizam-ı Cedid'i hayata geçirme sürecinde aradığı desteğe olumlu cevap verenlerden birisi de Galata Mevlevihanesi postnişini Şeyh Galip'dir. Peki Galip Dede, Mevlevilik geleneğinde daha önce olmadığı şekliyle, üstelik Konya'daki merkez dergâhın aksi görüşte olmasına rağmen padişaha bu desteği neden vermiştir? Kısaca bunun üzerinde duralım.

Bir defa III. Selim ile Şeyh Galip arasında Nizam-ı Cedid'den önce başlayan bir dostluk söz konusudur. Bu dostlukta her ikisinin birbirine yakın yaşlarda oluşu, mizaç benzerliği, padişahın Mevleviliğe intisabı elbette etkili olmuştur. Başka bir deyişle iki insan Mevlevilik zemininde bir araya gelmişlerdir.

1 III. Selim ve Nizam-ı Cedid hakkında geniş bilgi için bkz. (Shaw, 2008). Ayrıca konu ile ilgili faydalı bir ansiklopedi maddesi için bkz. (Kemal Beydilli, 2009, ss. 420-425).

İkinci olarak III. Selim, tarikat olarak Bektaşiliğe bağlı Yeniçeri Ocağı'nın yanında kurmayı düşündüğü yeni ordunun manevi cephesini ülke içinde oldukça geniş bir örgütlenme ağına sahip olan Mevlevilikle şekillendirmeyi amaçlamaktadır. Bu noktada III. Selim'in destek beklediği şahsiyetlerin başında 1791 yılında Galata Mevlevihanesi postuna oturan Şeyh Galip gelmektedir. Şeyh Galip, gerek padişahla var olan dostluğuna binaen gerekse idare ettiği tarikatın devlet katındaki itibarını devam ettirmek ve yükseltmek adına tarikat içinde Konya ile çatışmayı da göze almak pahasına bu desteği III. Selim'e fazlasıyla verecektir. (Gölpınarlı, 1953, s. 271)

Şeyh Galip'in Nizam-ı Cedid konusunda III. Selim'i destekleme sebebini ilk başta bizzat mutasavvıf şairin yenilik karşısındaki tutumunda aramak gerekir. Şiirde köhne (eski) söyleyişlere ve tekrarlara karşı çıkan, bu karşı çıkışın sonunda mesnevi vadisinde *Hüsn ü Aşk* gibi özgün bir eser ortaya koyan Şeyh Galip'in, imparatorluğun selameti konusunda "yeni" bir düzenleme yapmak isteyen yakın dostu, ihvanı III. Selim'e destek vermemesi düşünülemezdi. Bununla beraber Şeyh Galip'in şiirdeki yenilikçi yaklaşımının, özünde geleneğin canlı ve her zaman için geçerli taraflarını muhafaza eden, bununla beraber geleneğin canlılığını sürdürmesine katkı yapacak müdahaleleri ve yorumları içeren ihya temelli bir yaklaşım olduğunu, eskiyi tümünden ortadan kaldırıp yerine yeniyi ikame etme çabasında olmadığını belirtmek gerekir. Bu yaklaşım, Şeyh Galip'in de içinde bulunduğu Nizam-ı Cedid dönemi başta olmak üzere genel anlamda modernleşme tarihimizde sıklıkla karşımıza çıkacaktır.

Şeyh Galip'in 1799'da vefat edene kadar Nizam-ı Cedid'e verdiği desteği takip edebileceğimiz en önemli kaynaklar Divanında bulunan kasideler ve tarihlerdir.

Şeyh Galip toplamda 30 kaside yazmıştır. Bu kasidelerin 11'ini yani üçte birini III. Selim'e sunmuştur. Ayrıca çeşitli olaylar ve Nizam-ı Cedid döneminde inşa edilen askeri yapılar hakkında 75 adet tarih düşürmüştür.² Makalenin Şeyh Galip bölümünde, bu metinlerden seçtiğimiz ve konuyu bir bütün olarak vereceğine inandığımız beyitler ışığında, Şeyh Galip'in Nizam-ı Cedid ve onun banisi III. Selim hakkında yaptığı değerlendirmeler üzerinde duracağız.³

2 Bu yazıda Şeyh Galip'in şiirlerinden alıntı yapılırken Naci Okçu'nun Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları arasında çıkan çalışması kullanılmıştır. (Okçu, 2014) Erişim: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf>

3 Şeyh Galip'in şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedid konusu daha önce Cem Dilçin tarafından bir makalede ele alınmıştır. Dilçin'in yazdığı makale ve ele aldığı şiir örnekleri konuyu genel hatlarıyla ortaya koyması ve ulaştığı sonuçlar açısından önemlidir. Biz Şeyh Galip ile Şinasi arasında modernleşme kavramı etrafında mukayese yapmayı amaçladığımız bu makalede Cem Dilçin'in çalışmasından da faydalanmakla beraber yazarın üzerinde durmadığı beyitlere ağırlık vermeye ve meseleyi daha geniş açıdan ele almaya gayret ettik. (Dilçin, 1993, ss. 209-219)

Şeyh Galip, Nizam-ı Cedid ve III. Selim etrafında yazdığı kasidelerde ve tarihlerde, kabul görmüş mevcut varlık hiyerarşisine, benzetme ve kıyas unsurlarına bağlı kalmış, bir başka deyişle şair modernleşme ile ilgili düşüncelerini yani aktüaliteyi klasik form içinde vermiştir. Bununla beraber kaside ve tarihlerde yer alan yeni fikirler, bir kısmı anlam genişlemesine uğrayan bazı kelime ve kavramlar, benzetme unsurları, okuyucuya içerik itibarıyla eskisinden farklı bir metin karşısında olduğunu hemen hissettirir. (Dilçin, 1993, ss. 209-219) Bu çerçevede “cedid”, “müceddid”, “nev”, “nur”, “kanun” “ihya”, “panzehir”, “tanzim”, “tertib” ile bunların bir kısmının karşıtı olan ve olumsuz anlamda eskiyi ifade eden “köhne”, “zulm”, “cahiliye” “münderis”, “mühlikat”, “mürde” kelimeleri, Şeyh Galip’in yeniliği ve Nizam-ı Cedid’i öne çıkarma adına şiirlerinde sık kullandığı kavramlar ve sıfatlardır.

Şeyh Galip’e göre III. Selim, başlatmış olduğu Nizam-ı Cedid ile Allah’ın kendisine ilham ettiği işleri yapmaktadır. Bilindiği üzere Doğu siyaset felsefesinde, bu arada Osmanlı’da “el-Mülûkü Mülhemûn (padişahlara ilham verilmiştir)” düşüncesi ve inancı söz konusudur. Buna göre yöneticilerin, padişahların, dünya işlerini düzene koyarken, “tanzim” ederken, rızasını kazanmak istedikleri Allah’ın ilhamıyla hareket ettikleri düşünülür. III. Selim de böyle yapmış ve bu yolda sayısız askerden oluşan yeni bir ordu “tertib” etmiştir:

İlhâma sorup başladı tanzim-i umûra

Tertîb ederek asker-i bî-hadd ü kerâna

(Top Arabacıları Kışlası için yazılan Tarih’ten)

III. Selim bir padişah olarak ülkesini zor durumdan kurtarmak, esenliğe çıkarmak için gece gündüz düşünmekte, meselelere hal çareleri aramaktadır. Bu yolda öne sürdüğü fikirler ve çözüm önerileri Allah tarafından “teyid” edilmekte, desteklenmektedir.

Düşünmede gice gündüz nizâm-ı memleketin

Livâ-yı re’yini teyîd edip Hudâ-yı gayûr

(İdiyye’den)

III. Selim’in yaptığı işleri Allah’ın bir tecellisi olarak görmek gerekir. Çünkü Allah onu ülkeye, dünyaya bir “nizam” vermek için yaratmıştır. Kuşkusuz bu düşünce daha önceki dönemlerde padişahlara yazılmış kasidelerde de dile getirilmiştir. Ancak söz konusu padişah III. Selim olunca Şeyh Galip’in onu diğer padişahlardan ayrı yerde gördüğünü tahmin etmek zor değildir:

Hafıyyât-ı umûrunda celîdir cîlve-i tevîk

Nizâm-ı mülk için halk eylemiş bu dâveri Mevlâ

(Mevlana Türbesi’nin tamiri için yazılan Tarih’ten)

Padişah Nizam-ı Cedid ile birlikte yeni tarzda ordular kurmuş, “sipâh”lar ve birlikler oluşturmuş, ülkede her bakımdan adaleti sağlamıştır. Bir halife olarak yaptıklarıyla aynı zamanda Hazreti Peygamber’in yolundan gittiği, onun ruhunu şad ettiği açık bir gerçektir:

Nev nev sipâh icâd eder âheng-i adl ü dâd eder
Rûh-ı resûlî şâd eder hakka budur re’y-i ehem

(Bağ-ı İrem için sunulan Kaside’den)

Açık ve örtük anlamlarıyla yukarıdaki beyitler Şeyh Galip’in III. Selim ve Nizam-ı Cedid hakkındaki düşünce ve kanaatlerini anlamamıza imkân tanımaktadır. Ona göre III. Selim’in yürürlüğe koyduğu “Nizam-ı Cedid” Allah tarafından desteklenen ve Hazreti Peygamber’in ruhunu “şâd” eden bir süreç olduğundan insanlara düşen vazife padişaha itaat etmek ve bu sürece destek vermektir. Nizam-ı Cedid’i meşrulaştırmak ve ortaya çıkacak muhalefeti engellemek için sık sık dinî referanslara başvuran Şeyh Galip, devrinde bu yolda elbette yalnız değildir. Nitekim Nizam-ı Cedid için III. Selim’e sunulan layihaların bir kısmında bu yaklaşım layiha sahipleri tarafından çeşitli deliller öne sürülerek dile getirilecektir.⁴ Aynı yaklaşımın Nizam-ı Cedid ile sınırlı kalmadığını, başta Tanzimat olmak üzere sonraki dönemlerde de bu yola müracaat edildiğini ayrıca belirtelim.

Şeyh Galip’in Osmanlı İmparatorluğu’nda daha önce olmadığı şekliyle bir modernleşme süreci başlatan III. Selim’i ele alırken kimi zaman “mehdi” ve “müceddid” gibi geleneğin bir tarafına ait kavramlara müracaat ettiğini görüyoruz. Bu tavrın sebebi ise elbette III. Selim’in şahsında Nizam-ı Cedid’in toplum nezdindeki meşruiyetini sağlama ve takviye etme çabasıdır. Aşağıdaki beyitte yaptığı işlemlerle devlete “nizam” veren III. Selim, ahir zamanda gelip İslâm adına dünyaya hükmedeceğine inanılan “mehdi”ye benzetilmiştir:

Ol padişah ki verdi mühimmât-ı devlete
Hüsn-i nizâm-ı Mehdî-i sâhib-zamân gibi

(Sultan Selim’e sunulan Kaside’den)

Bâhar-ı saltanatdır subh-ı dindir şems-i dünyâdır
Bilir mehdî-i devrân olduğun erbâb-ı isti’dâd

(Levent Çiftliğinde yapılan askerî binalar için yazılan Tarih’ten)

Şairin III. Selim için mehdiden başka kullandığı sıfatlardan birisi de “müceddid”dir. Müceddid, İslâm’da, yapısal anlamda dinle hayat arasındaki irtibatı canlandırdığına inanılan

4 Nizam-ı Cedid döneminde ıslahat düşüncesi etrafında hazırlanan bu layihalarla ilgili olarak tarihçilerin ortaya koyduğu pek çok çalışma söz konusudur. Layihaların içeriği üzerinden karşılaştırmalı ve çözümlemeye dayalı yazılmış oldukça kapsamlı iki makale için bkz. (Beydilli, 1999, ss. 25-64); (Şakul, 2005, ss. 117-150).

ve her yüz senede, özellikle yüzyıl başında geldiği düşünülen kişiler için kullanılan bir tabirdir.⁵ Şeyh Galip, “cedîd” ile aynı kökten gelen “müceddid” sıfatıyla Nizam-ı Cedid ve onun banisi III. Selim arasında bir yakınlık kurmakta, padişahın halife sıfatıyla yürürlüğe koyduğu böyle bir süreçle İslâm ile hayat arasında bozulan irtibatı yeniden canlandırıdığına, başta her anlamıyla “cihad” olmak üzere İslâm’da “farz” olan ve zamanla unutulmuş fiilleri halka hatırlattığına ve öğrettiğine inanmaktadır.⁶ Bunun yanı sıra şairin III. Selim’e bu sıfatı verirken padişahın tahta çıkış tarihini esas alması da söz konusudur. Nitekim III. Selim hicrî 13. yüzyılın başında 11 Receb 1203 (7 Nisan 1789) tarihinde tahta çıkmıştır. Böylelikle Şeyh Galip hem yaptığı işlerden hem de tahta çıkış tarihinden hareketle III. Selim’in çok açık bir şekilde (azher) müceddid sıfatını hak ettiğini düşünmektedir:

Müceddid olduğu dünyâ vü dîne günden azherdir

Odur sâhib- kırân-ı nev-zuhûr-ı nesl-i Osmanî

(Yeni Yapılan Divanhane için yazılan Tarih’ten)

Şehensâha peygamber-mesnedâ sensin o server kim

Gelir her yüzde bir İslâma etmekçün meded-kârî

(Galata Mevlevihanesi tamiri için sunulan Kaside’dan)

Meğer farz olduğun ilm-i cihâdın halk unutmuşdu

Anı hem öğredip hem eyledi esbâbına irşâd

(Levend Kışlası için yazılan Tarih’ten)

Şeyh Galip’in III. Selim’in Nizam-ı Cedîd kapsamında askerî alanda gerçekleştirdiği yenilikleri meşrulaştırmak amacıyla başvurduğu İslâmî kavramlardan birisi de “mukabele bi’l-misl” kavramıdır. Mukabele bi’l mîsl, “Bir davranışa aynıyla veya benzeriyle karşılık verme anlamında fıkıh terimi”dir.⁷ III. Selim’in, Rusya ve Avusturya ile yapılan savaşlarda yenilgiye ve Kırım gibi ağır toprak kayıplarına uğrayan Osmanlı Devleti’ni, Nizam-ı Cedid ile askerî anlamda tekrar eski gücüne kavuşturma çabaları ve bu yolda yapılan düzenlemeler, mukabele bi’l mîsl kavramıyla açıklanır ve yapılanların İslâm’a uygunluğu vurgulanır. Başka bir deyişle düşmana kendi silâhlarıyla ve çağdaş savaş yöntemleriyle cevap vermek ve karşı koymak İslâm’ın bir “farzı”, emridir. Bu yolda uzun uzun düşünmeye, “darb-ı mesel” aramaya

5 Tecdid ve müceddid kavramları, bu kavramlar etrafında tarih boyunca ortaya çıkan tartışmalar ve görüşler için bkz. (Görgün, 2022, ss. 234-239).

6 Aynı şekilde müceddid sıfatı daha sonra 1826’da Yeniçeri Ocağı’nı kaldıran ve yeni uygulamaları devreye sokan II. Mahmud için de kullanılacaktır. Buna örnek için bkz. (Beyhan, 2001).

7 Kavram hakkında bilgi için bkz. (Özel, 2020, ss. 103-107).

gerek yoktur. Dolayısıyla III. Selim'in Osmanlı Devleti'nin selâmeti adına uygulamaya koyduğu askerî yenilikler İslâm'a uygundur:

Humbarayla lağmdır ancak medâr-ı emr-i harb
Fi'l-hakîka şimdi farz oldu bu kâr ile amel
Darb-ı tîg ü topdur hakkâ cevâbı düşmenin
Söz budur lâzım değil ol bâbda darb-ı mesel

(Humbaracılar Kışlası İçin Tarih'ten)

Şeyh Galip'in Nizam-ı Cedid çerçevesinde III. Selim hakkında övgü zemininde yaptığı değerlendirmeler sadece dinî çerçeveye sınırlı değildir. O, İslâm'a yaptığı hizmetlerin yanı sıra getirdiği yeni usul ve uygulamalarla aynı zamanda Osmanlı Devleti'ni de içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmış, müceddid sıfatının bir sonucu olarak devleti ihya etmiştir. Devlete yeni bir hayat (hayât-ı nev) verdiği için Osmanlı padişahları arasında eşi ve benzeri yoktur:

Vermiş mi kimse mülke bu rütbe hayât-ı nev
Sultân Selîm-i Sâlis-i Osmâniyân gibi

(Sultan Selim'e sunulan Kaside'den)

Şeyh Galip III. Selim etrafında dile getirdiği övgülerin haklılığını göstermek için bir durum değerlendirmesi yapar ve önceki dönemlerle III. Selim dönemlerini mukayese eder. Ona göre III. Selim tahta oturduğunda devlet uzun yılların ihmali sonucunda işlemez hâle gelmiş, âdetâ çürümüş, kurumuş hurma dalı gibi (urcûn-ı kadîm) ölmeye yüz tutmuştu:

Olmuş ihmâl ile çün gördü medâr-ı devlet
Şöyle efsürde ki mânende-i urcûn-ı kadîm

(Top Arabacılar Kışlası için yazılan Tarih'ten)

Mürûr-ı dehr ile pek indirâsa mâil olmuşdu
Esâs-ı devlete şimdi yeniden kurdu nev-bünyâd

(Ok Meydanı Tekkesi için Tarih'ten)

Osmanlı tarihinde II. Mahmud devrine kadar gerçekleştirilen ıslahat hareketlerinde, zamanla “kanun-ı kadîm”den yani Kanuni Sultan Süleyman'ın koyduğu kanunlardan uzaklaşmak bozulmanın başta gelen sebebi olarak görülmüştür. “Altın çağ” olarak nitelendirilen Kanuni dönemi ıslahat hareketlerinde örnek alınması ve canlandırılması arzu edilen ideal dönem olarak öne çıkarılmıştır. Bu yaklaşım Nizam-ı Cedid döneminde de

karşımıza çıkmaktadır. (Kemal Beydilli, 2009, s.127) Aşağıdaki beyitlerde Şeyh Galip'in de aynı düşüncede olduğunu görüyoruz. Devletin işleyişindeki bozulmayı yakından gören III. Selim, kendisinden önceki padişahların aksine büyük bir cesaret örneği göstererek Nizam-ı Cedid adı altında yeni düzenlemelere gitmiş, bir bakıma can çekişen devlete "şifâ-sâz" olmuştur. Başka bir deyişle aradan 200 yıl geçtikten sonra Kanuni dönemini "ihya" etmiş ve ülkeye ve devlete ikinci bir "altın çağ" yaşatmıştır:

Münderis olmuştu bi'l-küllîyye kânûn-ı kadîm

Bozmadan yapmağa hiçbir kimseye değmezdi el

(Humbaracılar Kışlası İçin Tarih'ten)

Çıkıp kânûn-ı devlet perdeden olmuştu bî-âhenk

Şifâ-sâz oldu ihyâ eyledi Sultân Süleymânı

(Yeni Yapılan Divanhane için yazılan Tarih'ten)

“Medeniyet” Dininin Peygamberi: Mustafa Reşid Paşa

Şeyh Galip'in 1799 yılında vefatına kadar kayıtsız şartsız destek verdiği Nizam-ı Cedid süreci 1807 yılında çıkan ve III. Selim'in tahttan indirilip katledilmesiyle birlikte sona erecektir. Kısa süreli IV. Mustafa saltanatından sonra tahta çıkan ve saltanatının ortalarına doğru 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kaldırıp yeni ordunun temellerini atan II. Mahmud, III. Selim'in bıraktığı yerden modernleşme çabalarını devam ettirerek bu alanda radikal değişiklikler gerçekleştirecektir. 1839'a gelindiğinde ise Sadrazam Mustafa Reşid Paşa tarafından modernleşme sürecinin ilk ciddi programı olarak şekillendirilen ve hayata geçirilen Tanzimat Fermanı Sultan Abdülmecid tarafından ilan edilecektir.

Tanzimat sonrası Türkiye'de yaşanan modernleşme çabaları yine Batılı anlamda ilk aydın, modern edebiyatın kurucu ismi, “yeni insan” tipinin ilk örneği olarak kabul edilen Şinasi tarafından özellikle Mustafa Reşid Paşa kasidelerinde dile getirilecektir. Tanzimat döneminde yetişen, devlet tarafından tahsil için 1849'da Fransa'ya gönderilen ve kültürel olarak pozitivist Batı düşüncesini benimseyen Şinasi, Tanzimat'ın banisi olması ve Türkiye'de modernleşme anlamında eskisinden çok farklı bir dönemi açması dolayısıyla Mustafa Reşid Paşa'yı, ilki Fransa'ya gitmeden hemen önce 1849'da, 3'ü ise Fransa dönüşünde olmak üzere yazdığı 4 kasideyle yüceltir. Kasidelerin içeriğine baktığımızda Mustafa Reşid Paşa'nın şahsında Tanzimat dönemini yüceltme ve kamuoyuna anlatma misyonunu Şinasi'nin üstlendiğini görüyoruz.

Şinasi'nin devrin padişahı Sultan Abdülmecid için kaside yazmaması, onun yerine Mustafa Reşid Paşa'yı tercih etmesi ise dikkat çekicidir. Başta bu bilinçli tavır olmak üzere pek çok tarafıyla klasik kaside geleneğinden ayrılan Şinasi'ye göre Tanzimat'ın asıl sahibi padişah değil Mustafa Reşid Paşa'dır. Ayrıca ilki hariç kasidelerin içeriğinde de ciddi anlamda gelenekten bir kopuş söz konusudur. Mustafa Reşid Paşa için yazdığı kasidelerde, akli her şeyin önüne koyan aydınlanma düşüncesi, kitapsız ve peygambersiz Tanrı inancını savunan deizm ve pozitivizm doğrultusunda hareket eden Şinasi, 18. yüzyılda Batı'da ortaya çıkan, 19. yüzyılda ise her alanda yaygınlık kazanan ve sınırları çizilen ilerleme (terakki) merkezli medeniyet anlayışını daha öncekileri geçersiz kılan yeni bir din olarak algılamıştır.⁸ “Kanun”, “reisicumhur”, “millet”, “taassub”, “adalet”, “kan”, “zulmet”, “cehalet”, “nur” Şinasi'nin Mustafa Reşid Paşa kasidelerinde Tanzimat'ı ve Mustafa Reşid Paşa'yı anlatma yolunda, Aydınlanma felsefesi çerçevesinde sıklıkla kullandığı kelimeler ve kavramlardır. Onun Osmanlı Devleti tarihinde modernleşme anlamında önemli bir dönüm noktası sayılan Tanzimat ve Mustafa Reşid Paşa hakkındaki düşünce ve değerlendirmelerini, kasidelerden aşağıda seçtiğimiz beyitlerde net bir şekilde görmek mümkündür.

Bu kasidelerden ilki olan 1265 (1849) tarihli “üslub-ı kadîm üzere” yazdığı kasidede Şinasi'nin şeklen ve içerik açısından büyük ölçüde geleneğe bağlı kaldığını görüyoruz.⁹ Ona göre tarihte çok başarılı sadrazamlar iş başına geçmiştir. Ancak Mustafa Reşid Paşa özellikle adaletle hareket etmesi yönüyle hepsinin üstündedir. Bu yönüyle de Osmanlı saltanatının ve devletinin iftihar edeceği bir devlet adamıdır:

Nice sadr-ı şeref-endûz-i adâlet ki odur
Mefhâr-i saltanat u devlet-i Âl-i Osmân

Mustafa Reşid Paşa, Allah'ın isteği ve desteği doğrultusunda “muhteri-i Tanzîmât” olarak devleti ve dini ihya etmiş, bozulmuş olan bu kurumlara yeniden hayat kazandırmıştır. “Muhyî-i devlet ü dîn” Divan edebiyatında Şeyh Galip'de de gördüğümüz üzere şairlerin devlet adamları ve padişahların yaptıkları işleri övmek için kullandıkları nitelemelerden birisidir. Nitekim Şinasi de dönem şartları ışığında bu sıfatı Mustafa Reşid Paşa için kullanacaktır:

Muhyî-i devlet ü dîn muhteri-i Tanzîmât
Mazhâr-ı feth-i mübîn mazhar-ı şer'-i Rahmân

8 Şinasi'nin yetişmesi, fikirleri ve düşünce dünyası ile ilgili olarak bkz. (Tanpınar, 1985, ss. 198-204) ile (Mermutlu, 2003, ss. 187-208)

9 Metinde Şinasi'nin şiirlerinden alıntılar yapılırken İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin'in birlikte hazırladığı, *Şinasi- Bütün Eserleri* (Bursa 2005, 359 s.) başlıklı çalışmadan yararlanılmıştır.

Mustafa Reşid Paşa Osmanlı Devleti'nin ışığıdır. Onun adaletinin parlaklığı sayesinde karanlık, zulmet ortadan kalkmış, gizlenmiştir:

Sensin ol neyyir-i devlet ki fûrûğ-i adlin
Âlem-ârâ olalı zulmet-i zulm oldu nihân
(Kaside, 1849)

Şinasi, Fransa'dan döndükten sonra yazdığı kasidelerde ise Mustafa Reşid Paşa'nın şahsında Tanzimat hakkında elbette destek babında çok daha cesur değerlendirmeler yapar. Buna göre Mustafa Reşid Paşa Osmanlı Devleti'ni pozitivizmin üç hâl yasasında dile getirilen insanlığın üçüncü aşamasına ulaştırmıştır. Paşa ülkede hak ve adaleti tesis ederken, kanun koyarken insanlığın önceki dönemlerinde olduğu gibi savaşı, kan dökmeyi tercih etmez. Onun maksadı dünyayı yakıp yıkmak değil, medeniyet yolunda insanlığı ıslâh etmektir:

Hakk u insâf ile kan etmeden ettin kânun
Oldu bâtıl işi cellâd-ı le'immin battâl
Mahv ü ifnâ değil ıslâh-ı beşerdir maksûd
Şem'i itfâ kolay ammâ ki ne güçtür iş'al
(Kaside, 1857)

Deizm sayesinde Tanrı'nın varlığını ispat etmek için kitaba gerek yoktur. Kutsal kitaplar olmadan da pekâlâ Tanrı'nın varlığı rasyonel akıl yoluyla ispat edilebilir. Mustafa Reşid Paşa'nın yürürlüğe koyduğu Tanzimat gücünü rasyonel akıldan almalıdır:

Kitâpsız görülür sun'-ı sâni ezeli
Tutar hayâtını şâhid vücûd-ı Hakk'a darîr
(Kaside 1857)

Şinasi'ye göre artık insanın rasyonel akıl rehberliğinde koyduğu kanunlar geçerlidir. Bu kanunlar sayesinde zayıfın kuvvetliler üzerindeki zulmü, hakimiyeti sona erecek, dünyada ve Osmanlı Devleti'nde hak ve adalet bu şekilde sağlanacaktır. Bunu yapmaya çalışan ve hayata geçirecek olan ise tabîi ki Mustafa Reşid Paşa'dır:

Mugâlib oldu tabîi tabâyi-i zî-rûh
Kavî zaîfi eder kahr ü cebr ile teshîr
Bu cebri men' için akl-ı beşer kodu kanun
Ki etdiler ana hikmetce adl ü hak ta'bîr
(Kaside 1857)

Mustafa Reşid Paşa Aydınlanma felsefesinin ve pozitivizmin semavi dinlerin yerine ikame etmek istedikleri medeniyet, insanlık dininin peygamberidir. Bununla beraber Şinasi mucizeye inanarak kendisiyle çelişkiye düşmekten de çekinmez. Mustafa Reşid Paşa'nın "vücud-i mu'ciz"inin taassubu, cehaleti ve karanlığı ortadan kaldırdığını düşünür:

Aceb midir medeniyet resûlü dense sana
Vücûd-i mu'cizin eyler ta'assubu tahzîr
(Kaside, 1857)

Bununla birlikte o bu yeni dini yerleştirmek için toplumsal hafızada doğruluğu, saygınlığı, kudsiyeti tescil edilmiş sıfatları "fahri cihan" ve dönemleri "vakt-i saadet" gibi kavramlara başvurmaktan, bunları araçsallaştırmaktan da çekinmez. Bir bakıma Şinasi, Hazreti Peygamber için dile getirilen "fahri cihan" sıfatını ve asr-ı saadet dönemini bağlamından kopararak Mustafa Reşid Paşa ve dönemi etrafında Tanzimat'ı övmek için kullanmıştır. Bu çerçevede medeniyet peygamberi olan Mustafa Reşid Paşa'nın ağızından çıkan ve daha önce hiç söylenmeyen sözler ona Tanrı tarafından bildirilmiş birer "âyet-i beyyine"dir.

Sensin ol fahri cihân-ı medeniyet ki hemân
Ahdini vakt-i saâdet bilir ebnâ-yı zaman
Ne aceb nâtık-ı i'câz-ı hikemdir dehenin
Âyet-i beyyinedir âleme her bir sühanın

Bir medeniyet peygamberi olan Mustafa Reşid Paşa Tanzimat'la birlikte Osmanlı ülkesinde yaşayanları cahiliye döneminden çıkarmış ve esaretten kurtararak özgürlüğüne kavuşturmuştur. Hazırladığı ve yürürlüğe koyduğu kanunlar padişaha "haddini" bildirmiş ve sınırlarını belirlemiştir. Artık padişahlar bu yeni dönemde eskisi gibi yönetimde sınırsız bir yetkiye sahip olamayacaklar, herkesin uymak zorunda olduğu, rasyonel aklın ürünü kanunlar dairesinde hareket edeceklerdir. Şinasi'ye göre bu durum şüphesiz yeni dönemi eski dönemden ayıran, devlet-birey ilişkisini modern manada yeniden şekillendiren hayırlı bir sürece karşılık gelmektedir:

Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esir
Cehlimiz sanki idi kendimize bir zencir
Bir ıtık-nâmedir insana senin kânunun
Bildirir haddini Sultan'a senin kânunun
(Kaside, 1858)

Kasidelerinden seçtiğimiz örnek beyitler ışığında Tanzimat süreci hakkındaki düşüncelerini ana hatlarıyla ortaya koymaya çalıştığımız Şinasi, bu düşüncelerini ileride neşredeceği *Tercüman-ı Ahvâl* ve *Tasvir-i Efşkâr* gazetelerinde yayınladığı makalelerinde daha da geliştirerek okuyucuya duyuracaktır. Her ne kadar kendisinden çok şey öğrenmekle beraber başta Ziya Paşa ve Namık Kemal olmak üzere Tanzimat aydınlarının bu süreç hakkında bütünüyle Şinasi gibi düşünmedikleri açıktır. Özellikle bu iki isim Şinasi'nin aksine modernleşme sürecini yer yer İslâmî miras ve referanslar eşliğinde düşünme çabalarıyla hocalarından ayrı bir yerde duracaklardır.

Sonuç

Osmanlı tarihinde yaklaşık 50 yıl arayla gerçekleşen Nizam-ı Cedid ve Tanzimat süreçleri ile ilgili olarak net bir konum alan Şeyh Galip ile Şinasi arasındaki benzerliklere gelince;

1. Şeyh Galip ve Şinasi, Nizam-ı Cedid ve Tanzimat öncesi dönemleri modernleşme süreçlerini Osmanlı Devleti için kaçınılmaz ve devletin hayatiyeti için gerekli bir süreç olarak görmüşlerdir.
2. İktidara yakın olmak her iki şairin de ortak özelliğidir.
3. Her iki şair de modernleşme hareketinin yanında olmuşlar, bu sürecin en önemli aktörlerini, Şeyh Galip III. Selim'i, Şinasi Mustafa Reşid Paşa'yı birer mitik, ideal "kahraman" olarak yüceltmişlerdir.
4. III. Selim ve Mustafa Reşid Paşa her iki şaire göre Allah tarafından dünyayı düzene koymakla görevlendirilmişlerdir. Bu çerçevede şairler tarafından "muhyî" (ihya eden, yeniden canlandıran) sıfatıyla nitelendirilmişlerdir.
5. Her iki şair de düşüncelerini ortaya koyarlarken özellikle kaside nazım şeklini tercih etmişler, bu nazım şeklinin kendilerine sağladığı imkânlardan faydalanmışlardır.
6. Kanun, cedid, tecdid, nizam, adalet, nur; köhne, cehalet, harabiyet vs. kelimeleri her iki şairin de kendi düşünce dünyaları içinde sık kullandıkları kelimelerdir.

İlgili süreçleri ele alış tarzı bakımından Şeyh Galip ile Şinasi arasındaki ayrılıklar ise aşağıdaki noktalarda kendisini göstermektedir:

1. Şeyh Galip III. Selim'i tavsif ederken varlıkların öncelik sırasına göre hareket etmiş, Şinasi padişahın hatta Hazreti Peygamber'in yerine Mustafa Reşid Paşa'yı geçirerek bu sırayı bozmuştur.
2. III. Selim yaptıkları ışığında Şeyh Galip tarafından gelenekten gelen "müceddid" ve "mehdi" sıfatlarıyla nitelendirilmiştir. Şinasi ise Mustafa Reşid Paşa'yı aydınlanma

sonrası ortaya çıktığı düşünülen medeniyet dininin peygamberi olarak görür. Başka bir deyişle modernleşme kahramanları müceddid ve mehdî’den peygambere dönüşmüştür. Kahramanın dönüşümü modernleşmenin Cumhuriyet boyutunda ise yine şairler eliyle daha ileri noktalara taşınacaktır.

3. Şeyh Galip modernleşmeyi geleneğin, İslâmın zamanın şartlarına göre ihyası olarak ele alır ve modernleşme konusunda “mukabele bi’l- misl” düşüncesinden hareket eder. Şinasi’de ise “ihya” fikri olmakla beraber geleneksel dönemlere ve kavramlara yaptığı vurgu oldukça sınırlı ve pragmatiktir. Dolayısıyla kullandığı “ihya” kavramı hem gelenek hem de modernlik açısından sorunludur. Ayrıca “kanun” örneğinde olduğu gibi geleneksel kavramların modern dönemlerde kazandığı anlamları benimsemiştir.
4. Şeyh Galip modernleşmeyi İslâm’ın ehl-i sünnet ve onun tasavvuf anlayışı çerçevesinde ele almaya çalışır. Şinasi’nin düşünce yapısında ve modernleşme anlayışında semavî dinlere, kutsal kitaplara ve peygamberlere yer yoktur. Deizm çerçevesinde Tanrı’ya inanır.
5. Şeyh Galip’in modernleşme yaklaşımında askeri binalar ve teknoloji ön plandadır. Savaş karşıtı olan Şinasi ise pozitivizmin üç hâl kuramından hareketle insanlığın “akıl” dönemine girdiğini düşünerek bu dönemde insanlığın bilimsel çalışmalara ve adaletin tesis edilmesine ağırlık verilmesini ister.

Sonuç olarak Nizam-ı Cedid ve Tanzimat ölçeğinde Osmanlı modernleşmesinin şairler tarafından nasıl algılandığını, bu süreçte III. Selim ve Mustafa Reşid Paşa ile yakın ilişki kurmuş olan Şeyh Galip ve Şinasi’nin şiirlerinden bir tarafıyla takip etmek mümkündür. Aynı dönemlerde yaşamış bu iki şairin modernlik yaklaşımları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, zamana bağlı olarak nelerin değiştiğini ve nelerin aynı kaldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu benzerliklerin ve farklılıkların sonraki dönemlerde de farklı kişiler, olaylar ve birbirine zıt oluşumlar etrafında çeşitlenerek karşımıza çıkması ise modernleşme sürecinin bir gerçeği olarak karşımızda durmaktadır.

Kaynakça / References

- Beydilli, K. (1999). Küçük Kaynarca’dan Tanzimat’a ıslahat düşünceleri. *İlmi Araştırmalar* (8), 25-64.
- Beydilli, K. (2009). Selim III. *DİA*, c. 36, 420-425.
- Dilçin, C. (1993). Şeyh Galip’in şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedid, *Türkoloji Dergisi* (11), 209-219.
- Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlana’dan sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Görgün, T. (2011). “Teedid”, *DİA*, c. 40, 234-239.
- Mermutlu, B. (2003). *Sosyal düşünce tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Özel, A. (2020). Mukabele bi’l-misl. *DİA*, c. 31, 103-107

- Shaw, S. J. (2008). *Eski ve yeni arasında: Sultan III. Selim'in yönetiminde Osmanlı İmparatorluğu (1789-1807)*. (H. Güldü, Çev), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şakul, K. (2005/2). Nizam-ı Cedid düşüncesinde batılılaşma ve İslâmî modernleşme. *DÎVÂN İlmi Araştırmalar* (19), 117-150.
- Okçu, N. (2014). N. *Şeyh Gâlib Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (Erişim: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf>)
- Parlatır, N., Çetin, N. (2005). *Şinasi: bütün eserleri*. Bursa: Ekin Basım Yayın.
- Şirvanlı Fatih Efendi, (2001). *Gülzâr-ı Fütûhât*. (Beyhan, M. A., Haz.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1985). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

6. BÖLÜM / CHAPTER 6

BEHÇET NECATİGİL'İN VE HİLMİ YAVUZ'UN ŞİİRLERİNDE GELENEĞİN BİR YANSIMA BİÇİMİ OLARAK ŞEYH GALİP VE ŞİİRİNİN İZLERİ

TRACES OF SHEIKH GHALIB AND HIS POEMS AS REFLECTIONS OF TRADITION IN BEHÇET NECATIGİL AND HILMI YAVUZ

Yılmaz DAŞCIOĞLU¹

¹Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya, Türkiye.

E-mail: yilmazd@sakarya.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.06

ÖZ

Modern Türk şiirinin en önemli sorularından birisini geleneksel şiir ile ilişki kurma konusu oluşturmaktadır. Modern Türk şairlerinin gelenek karşısındaki tutumları çeşitlilik göstermektedir. Açıkça değersizleştirme yönündeki tutumlar olduğu gibi geleneksel şiirin imgesel, ritmik ve daha geniş çerçevede poetik gücünden yararlanmak isteyen birçok şair bulunmaktadır. İlk başarılı örneğini Yahya Kemal'de gördüğümüz bu anlayış Cumhuriyet'ten sonra üç ana çizgi üzerinde sürmüştür: Geçmiş ile bir duygudaşlık ilişkisi kuranlar; geleneksel şiirin dayandığı özün, dünya görüşünün modernin şiirin beslenme kaynağı olması gerektiğine inananlar; geleneksel şiirin özünden ziyade poetik, teknik imkânlarından yararlanmak isteyenler. Genel bir yaklaşımla oluşturulan bu kategorilerin Divan şiirine yönelmesinde farklılıklar olmasına karşın özellikle Şeyh Galip ortak bir ilgi odağı durumundadır. Bu ana çizgilerden üçüncüsünü oluşturan Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz için de Şeyh Galip hem Divan şiirinin temsilcisi hem de başta tasavvufi kültür olmak üzere geniş bir kavramsal zemin üreten imge durumundadır. Böylece Galip'in adı hem şiirde ölümsüz olmanın göstergesi hem de özellikle Hilmi Yavuz'un şiirinde biyolojik varlığın geçiciliğine karşın estetik varlığın kalıcılığını temsil eden ve şair-özenin kendisini empati ile içine akıtmak istediği bir imge-kşi durumundadır. Bu tür tasarrufların bir yandan Divan şiiri geleneğinin ve elbette Şeyh Galip'in yüzyıllar sonra yaşama gücünü gösterdiğini, öte yandan modern şairlerin geleneğe yönelmekle kendilerini eklemlererek var olmayı sürdürebilecekleri bir estetik zemine sahip olma bilincini yansıttığını söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galip, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, modern Türk şiiri, gelenek

ABSTRACT

One of the most important concerns of modern Turkish poetry is to establish a bond with traditional poetry. The attitudes of modern Turkish poets towards tradition vary. While there are attitudes overtly aiming to discredit traditional poetry, there are many poets whose intention it is to utilize the imaginative, rhythmic, and, in a broader scope, poetic influence of such poetry. This tendency, of which the first successful representative was Yahya Kemal, has progressed in three main lines since the proclamation of the Republic: those who establish a sympathetic relationship with their past; those who believe that the essence and philosophy of traditional poetry should be an enriching source for modern poetry; and those who intend to utilize the poetic and technical possibilities of traditional poetry rather than its essence. Within these categories, which were determined using a general approach, there are differences in the treatment of Divan poetry. However, Sheikh Galip is a common center of attention. For Behçet Necatigil and Hilmi Yavuz, who represent the third of these main lines, Sheikh Galip is both the representative of Divan poetry and an image that produces an overall conceptual background, particularly in the context of Sufi culture. Thus, within poetry, Galip's name is both a symbol of eternal being and an image-persona that, particularly in Hilmi Yavuz's poetry, represents the permanence of aesthetic existence, despite the mortality of biological existence. Through empathy the poet-subject intends to infuse his entity within himself. It can be said that, on the one hand, such predilections show the permanence of the Divan poetry tradition and, undoubtedly, of Sheikh Galip's as a representative thereof even after many centuries, and on the other hand, that they reflect modern poets' awareness of having an aesthetic ground through which they can continue to exist when they maintain the tradition with affiliation.

Keywords: Sheikh Galip, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Modern Turkish poetry, Tradition

Extended Abstract

One of the most important concerns of modern Turkish poetry is to establish a bond with traditional poetry. It is generally accepted that the process of formation of a new style of poetry based on the model of Western literature and by negation of traditional poetry takes part in a broader scope that reaches beyond poetry and literature. The magnitude of the crisis between tradition and modernity in literature is directly proportionate to the extent and quality of this paradigmatic change. The attitudes of modern Turkish poets towards tradition vary. Aside from attitudes aiming overtly at the discrediting of traditional poetry, the issue of how to establish a bond with tradition has manifested itself through several different lines. Accordingly, it is possible to say that Yahya Kemal played a leading part in connecting traditional and modern poetry, and his transformative use of sound and image elements that can be reproduced in the modern by excluding the playful skill shows of traditional poetry, set a model for Turkish poetry in the Republican period. After the proclamation of the Republic, three main categories of poetry lines were formed by poets who reflect the tradition of Divan poetry in their own poems. The first line of poetry tends to follow the past and the aesthetics of the past with an emotional attitude, especially in terms of sound elements. The second line assumes that the cultural essence, philosophy and ethos on which traditional poetry is based can be reproduced through the structural elements of modern poetry and considers

Divan poetry as a source of richness. The third line, while keeping the ideological essence of traditional poetry away, assumes that the texts expressing the unchanging aspects of human reality down the ages with an individual sensitivity can be reinterpreted in contemporary poetry, and that some structural elements of Divan poetry in terms of technique and formal elements can be modernized thus reproducing the aesthetics of classical poetry and adopting them. These different poetic lines represent the schools that make the old poetry continue in the new poetry thanks to various approaches and different ways. Undoubtedly, there are also veins and channels that differ somewhat from these lines and which can be added to the categories in question in elaborate studies. For instance, one could observe that, although some approaches allude to traditional poetry in form, there are other approaches that can form a category on their own which try to turn the essence of the tradition inside out and decontextualize it using ironic language.

Sheikh Galip is one of the main representatives of modern Turkish poets who have an interest in Divan literature. Along with poets such as Fuzûlî, Bakî, Nef'î, Sheikh Galip has been regarded as one of the apexes of classical Turkish literature. The reason for honoring Sheikh Galip in this way is due to his work on the mathnawi of *Hûsn ü Aşk*, written by him at a young age. In addition, the rhetoric he manifested in the poems of his *Divan*, and especially the images he uses that push the limits of the imaginary world of the tradition, are also noteworthy. Accordingly, it is seen that modern Turkish poets refer to Sheikh Galip in various ways and utilize his poems.

Among those who handle Divan poetry as a reservoir of aesthetic value is Behçet Necatigil who is the founding poet of the line which takes on the principle of utilizing Divan poetry in terms of poetic features and exemplifying this through various practices. His disciple, Hilmi Yavuz, who turned Necatigil's attitude into a trend, is also worthy of mention. Yavuz, who enriched Necatigil's perspective on the tradition and produced both its theory and practice, also became a guide for a number of poets succeeding him. Necatigil, who analyzes traditional poetry in order to find the elements that will form his own poetry, has also extended the scope of poetic possibilities with various intertextual techniques, while transposing the figures of speech of classical literature to modern literature in a specific way. Although it is seen that this predilection of the poet intends to enrich the technical possibilities on a large scale, it is also understood that it has an aspect related to the essence, namely, to general human nature and to feelings such as love and death. Both Necatigil and Yavuz have verses and poems that refer to Sheikh Galip and his poetry. It is possible to interpret these references within a general intertextuality practice, which primarily leads to traditional poetry, even mythology, and

Western literature. Besides, traces of both a poetic preference and of a timeless relationship forging a link between abstract human situations can be seen in the references to Sheikh Galip's verses. It should be noted that in both poets' interest in Galip, there is a desire to reproduce the image of Sheikh Galip as an interesting actual personality, a poet-dervish who lived in a certain era, as well as an intention to access the imaginative and conceptual richness of the motifs in Galip's poems. Hilmi Yavuz, particularly in a poem titled "talan ve galib", seems to imply the poet Yavuz's motive, as the persona, to identify with Galip and to exist on an aesthetic level thus overcoming death. Galip's poetic and sufistic personality, as well as the imaginative representation of certain anecdotes about his life, function as a way of neutralizing the contradiction between the mortality of the biological existence in question and the permanence of aesthetic existence. Thus, it can be alleged that the interest in Galip and in the traditional poetry to which he is affiliated, lies beyond a mere poetic whim.

Giriş

Bilindiği gibi modern Türk şiirinin tarihi, aynı zamanda geleneksel şiir ile ilişki kurmanın hem pratik hem de teorik ve ideolojik bir sorun olarak tartışıldığı bir sürecin de adıdır. Farklı dönemlerde farklı şairlerin bu konuya yaklaşımı ise poetik tutumları kadar dünya görüşleriyle de ilişkilendirilmiştir. Bu farklılıklar Türk şiirinin son birkaç yüzyıldaki karakterini belirleyen faktörlerin başında gelmektedir. Denilebilir ki geleneksel şiirin karşısındaki her türlü tutum modern Türk şairinin modernite karşısındaki tavrını değerlendirebilmek için de başvurulabilecek ana ölçütlerden birisi durumundadır aynı zamanda. Esasen iç içe geçmiş, içinden çıkılmaz bir karşıtlıktan ibaret olan bu olguya tamamıyla kayıtsız kalmak da onun karşısında eleştirel veya ironik tutum almak yahut ona potansiyel bir kaynak olarak yaklaşmak da aynı derecede etkin bir gösterge kabul edilebilir. Nitekim Batı tarzı şiire yönelişin en başından itibaren geleneğin ötekileştirilmesi ile idealize edilmesi gibi geleneğin bugün modernin koşullarının dışında yaşayabilme imkânı varmış gibi davranmak arasındaki ilişki paralel akan iki sabit zıtlığın temsili Türk şiiri adına her zaman verimli ve sürekliliği olan sonuçlar doğurmamıştır. Hatta bir ikili karşıtlığın yerine, geniş bir yelpazeye dağılan çok farklı tavırlar sergilene gelmiştir. Doğrusu, bu kategorik tavırların yerine bu iki imkânı birlikte nasıl değerlendirebileceğini düşünen ve uygulayan şairlerin bundan kazançlı çıktığıdır.

Bu bağlam içerisinde özel olarak şiir geleneği karşısında şairlerin tutumlarını, yok sayma veya reddetme tavrını bir tarafa bırakırsak dört ana kategoride toplamak mümkün görünüyor. Elbette daha ayrıntılı bir tasnif çalışmasında bu kategorilere yenileri eklenebileceği gibi bunlar arasındaki ortaklık, benzerlik yahut karşıtlık ilişkilerine dayanarak farklı gruplandırmalar da yapılabilir. Ayrıca modern şiirin gelenekle ilişkisi bağlamında bize göre Yahya Kemal tecrübesinin ana özelliği olan Batı şiirini çalışarak klasiğin poetik özelliklerinden seçme yapmak, bir bakıma geleneğin modern içerisinde yeniden üretilebilecek yönlerini ihya etmek diğer şairler için de bir model oluşturmuştur. Belki bir prizma gibi de nitelendirilebilecek olan Yahya Kemal'in bu tecrübesi kendisinden sonraki Türk şiiri için; sırasıyla klasik şiire bir hatıra değeri yükleyerek yönelme veya duygusal sığınma arzusu, geleneksel şiirin poetik ve ideolojik unsurlarını değersizleştirmeye dönük ironik yaklaşım, geleneksel şiirin dünya görüşünü oluşturan değerler paradigmasını bir yana bırakarak poetik unsurların özellikle şiir tekniği açısından modern şiirin içerisinde kullanılmasına dönük sanatçı tutumu ve geçmişin şiirini üreten dünya görüşüne bağlı kalarak içerik ve biçim öğelerini modern şiirde yeniden üretme yaklaşımı olarak farklı farklı damarlar şeklinde genişleyerek sürmüştür dersek abartılı olmaz. Elbette bu saydığımız, gelenekle ilişki kuran şiir damarları veya çizgilerine, onu tamamen yok sayanların tutumu ile biçimsel araçlar ve söylem özellikleri ile geleneği aynen taklit edenlerin pratikleri dahil edilmemiştir.

1. Geleneğin İmkânları

Bu yazıdaki amacımız bakımından bu kategorilerin tamamına değinmeyeceğiz. Ancak yukarıdaki gruplandırmada bize göre üçüncü çizgiyi oluşturan Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz'un şiirlerindeki geleneksel şiirin bir temsili olarak Şeyh Galip'e ve onun şiirine ilişkin izleri görmeye çalışacağız. Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz, hoca öğrenci bağı ile birbirini izleyen, benzer bir poetik anlayış çerçevesinde geleneksel şiire ilgi gösteren iki şairdir ve söz konusu yaklaşımın Türk şiirinde kendine özgü bir tarza dönüşmesini sağlayan iki öncü, kurucu şair olarak nitelendirilebilirler. Bu anlayışın Hilmi Yavuz'dan sonra da temsilcileri bulunmaktadır. Necatigil ve Yavuz, şiirlerinde gerek dünya edebiyatlarını değişik dil ve ülkelerdeki temsilcilerine gerekse Türk edebiyatının farklı dönem ve türlerdeki örneklerine göndermeler yapmaktadırlar. Bu şairlerce gönderme yapılan isimlerden birisi de Şeyh Galip'tir. Bu genel çerçeve içerisinde şairlerin bu türlü tasarrufu elbette öncelikle bir metinlerarasılık ilişkisidir. Bununla birlikte modern şairin kaynak şair ve eserlerine yönelmenin mahiyetinin niyet ve sonuç bakımından da tartışılması gerekir. Bu yönelişin salt teknik ve poetik imkân araştırmasından başlayarak en geniş anlamıyla dünya görüşü zemini oluşturma gayesine kadar uzanan bir yelpazeye dağıldığını söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda mesela Sezai Karakoç'un Şeyh Galip atıflarının bu şairlerden farklı olduğuna işaretle yetiniyorum.

2. Geleneksel Şiire Yönelmede Bir Yol Açıcı: Behçet Necatigil

Behçet Necatigil 1940'lı yıllardan itibaren şiirlerinde eski edebiyatın birtakım sanatlarını şiirinde kullanmış olmakla birlikte, asıl soyut şiire yöneldiği dönemden itibaren klâsik edebiyatın çeşitli öğelerini modern şiirin yapı malzemesi durumuna getirerek, bir bakıma modernize ederek kullanmıştır.¹ Bu yaklaşımdaki niyetin ilk ögesi çok anlamlı ve soyut bir yapı oluşturmaktır. Bilindiği gibi soyutlama, her şeyden önce zaman, mekân ve bağlamı oluşturan koşulların aşılmasına dönük bir işlemdir. Tek katmanlı bir yapıya sahip olan geleneksel şiir, anlam sanatları ile bu statik yapıyı çok yönlü yorumlamaya açmak isteyen bir teknik imkânlar dizisine sahiptir. Şiirlerinde hiçbir zaman anlamı tamamen boşlamamış, tesadüfe bırakmamış bir şair olan Behçet Necatigil, anlamı çok yönlü hale getirmek için klasik şiirin söz sanatlarından modern bir yaklaşımla yararlanmayı teklif eder ve uygular. Böylece Divan şiirinin teknik imkânlarını çağın poetik anlayışı ile birleştirerek çok anlamlı, çok katmanlı şiir metinleri kurar. Zaten ona göre çağın şiiri ancak geçmişe referanslarla ilerlemelidir. (Necatigil, 1983, s. 517) Yalnız Behçet Necatigil'in şiirlerinde gördüğümüz zengin metinlerarası mozaiğin, onun şiir ve gelenek anlayışı ile sıkı sıkıya

1 Bu konudaki bazı düşünceler ve ifadeler, *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar Behçet Necatigil'in Şiiri* (2006) adlı kitabımızdan alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için oraya da bakılabilir.

bağlı olduğunu söylemek mümkündür. O, şiirin kişisel bir duyuş ve buluş yeteneği olduğu kadar, uzun bir zaman süresi içerisinde, devirlerden devirlere aktarılıp gelmiş olan sayısız büyük şair ve yazarın bıraktığı miras üzerinde yükselmesi gereken, kültürün ortak yapı malzemelerinden birisi olduğuna inanır. Kişisel duygu ve buluş yeteneği, gerek ulusal kültürün ve gerekse insanlık kültürünün ortak değerleri durumuna gelmiş olan usta sanatçıların eserleri ile yoğrulursa ortaya çıkan eserin ölümsüz olacağı açıktır. Şairin bu yaklaşımı, arketipler konusunda olduğu gibi, metinlerarasılık konusunda da oldukça zengin bir birikimi eserlerine yansıtmasına neden olmuştur. Özellikle kendi edebiyatımızın geçmişinden yararlanılması gerektiği konusunda kesin bir dille şunları söylemektedir: “Şiir, millidir, önce dil yanıyla bu toprağa bağlıdır. Yüzyıllar yılı bu dili işlemiş usta şairlerin dil tecrübelerinden, dile kattıkları zenginliklerden yararlanmak gerekir. Çok yeni kelimeler bir yana, her kelimede, hele şiirlerden geliyorsa bir çağrışım gücü, bir anı zenginliği vardır.” (Necatigil, 1983, s. 88)

Behçet Necatigil, Türkoloji bölümündeki öğrenimi sırasında Divan şiirinin, yapısal özelliklerini iyi bir biçimde kavramış olmanın getirdiği donanımı kendi şiir estetiğini kurarken bir avantaja dönüştürüyor. Böylece eski şairlerin eserlerindeki unsurları bazen yeni anlam ve çağrışımlar oluşturmak için bazen de söyleyiş çeşitliliği ve ifade zenginliği sağlamak amacıyla kullanmıştır. Bu özelliği taşıyan şiirlerinde gelenekten yararlanma konusunda kendine özgü bir örnek oluşturduğunu söylemek gerekir. Bu kendine özgü oluşu özellikle, eski söz varlığını yeni kalıpları üretmek amacıyla, özgün metindeki bağlamından çıkarıp yeni söyleyiş imkânı sağlayan yapı oluşturma tekniği olarak nitelendirebiliriz. Nitekim 1965 yılında “Kasideler” ve “Gazeller” bölümlerinden oluşan *Divançe* adlı kitabı, hem kitabın hem de bölümlerin adından başlayarak Divan şiirine bir çok açık göndermelerle bu ilgisini okura göstermek istemiştir. Elbette bu kitabından önceki ve sonraki şiirlerinde eski şiire, şair adlarını anarak, pek çok dize veya imgeye örtük yahut açık göndermeler yaparak, Divan şiirinin karakteristiğini oluşturan edebi sanatları kullanarak şiirini oluşturan kaynaklardan birisinin klasik Türk şiiri olduğunu göstermiş, ayrıca bunu düzyazı ve konuşmalarında da açıklamıştır.

Bu kitapta bulunan “Divan” (Necatigil, 1997, s. 101) adlı şiirde çok yönlü okumaya elverişli ve yoruma açık dizeler şairin geleneksel şiire bakışını ele verecek işaretler taşır.

Ne fena yazmışlar bir denizi uzun
Evet ama bir de bizden geçmeli
Yoksa hâlâ çeken nedir bilinmez
İnce bellere doğru devrilen trenleri

Bu şiirde de Necatigil’in şiir anlayışının önemli bir tarafını görüyoruz. Şair eski edebiyattan yararlanmak, geleneğin olanaklarını modern bir anlayışla günümüz şiirinde kullanmak gerektiği görüşündedir. Bize göre “Bir de bizden geçmeli” ifadesi kritik önemdedir ve onun görüşünün ayırıcı yönlerinden birisini oluşturur, daha önce başka şairler tarafından kullanılmış olan içerik ve yapı öğelerinin yeniden ele alınmasında bir sakınca görmediğini, tam tersine eskiden gelen ögenin şair tarafından yeniden ele alınması gerektiğini ima eden bu ifade içerikle ilgili bir anlama da sahip görünüyor. Yani zaman aşırı bir hakikatin eski şairlerce dile getirildiği gibi modern şairce de dile getirilebileceğini de içeriyor. Bir de insanın çağları aşan ortak, soyut ve genel durumunun bu şekilde farklı zamanlarda ve hatta farklı kültürlerde ifadelendirilmiş olması anlayışından yola çıkan bir hikmet arayışından bahsedebiliriz bu ibare bağlamında. Böylece şiir konusunda sadece poetik göndermeler, teknik bakımdan modernin içerisinde değerlendirilince güç katacak olan yapı öğelerinin kullanılmasından daha fazlası insanın eksik oluş gerçeğinin devirlere göre değişmediği düşüncesinin bir yansıması söz konusu gibidir. Gelenek onu özellikle iki noktadan insan ve dil açısından ilgilendirir. (Tarım, 2002, s. 121) Bir yandan dilin imkanlarını hazırlama, öte yandan da insana ilişkin soyut hakikatleri ifadelendirmede örnek olma zemini sunar. Nitekim kendisi de bunu “biçimi Batı’dan al, özü geleneklerden getir” cümlesiyle ifade etmektedir. (Necatigil, 1997, s. 181)

Necatigil’in şiirlerinde başka şairlerin yanı sıra Şeyh Galip’e göndermeler de bulunmaktadır. “Yün” (Necatigil, 1997, s. 181) şiirinde bulunan “Düşe kalka hasta-i gam/O hangi yollardan gelir yânimıza.” dizelerindeki “hasta-i gam” imgesinin Galip’in “düştü” redifli gazelindeki şu beyitten alındığı anlaşıyor: “Gehi zîr-i serde desti geh ayağı koltuğunda/Düşe kalka haste-i gam der-i lütf-i yâre düştü.” (Kalkışım, 1994, s. 419)

Necatigil, özellikle “Ölü” (Necatigil, 1997, s. 67) başlıklı şiirindeki şu dizelerde açık bir biçimde Şeyh Galip’i anar ve *Hüsn ü Aşk*’ı işaret eder: “Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla/ Sağlam mı tekneler aşkları geçmeye/Güç.” ve “Gider yol bir Galip’e, Yunus’a/Ama bu ne çok ölü ağlar güç.” Ateş denizindeki mumdan kayıklar oksimeronuyla yapılan imajı Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ındaki “Resîden-i râh u be-deryâ-yı âteş” kısmında yer alan: “Gûş etmiş idi o sergüzeşti/Âteş yemi üzre mûm keştî//Çıktı yolu üzre şimdi nâgâh/Ol kulzüm-i âteş-i ciğergâh//Mumdan gemiler edip hüveydâ/Kılmış nice dîv o bahri me’vâ” (Okay&Ayan, 1975, ss. 76-77) beyitlerinden aldığı açıktır. Her iki şiirde de yüzey yapıda aşkın zorluğunu, aşkta engelleri aşmanın güçlüğünü gösteren bu imge Necatigil şiirinin devamında Yunus ve Galip adlarının anılmasıyla aynı zamanda geleneğe dönüşün, ulaşmanın hem güçlüğünü hem de taşıdığı gücü işaret eden poetik bir gönderme niteliğine bürünmektedir. Çünkü bu adlar şiirde ölümsüzleşmenin göstergesi olarak anılmışlardır.

3. İmtidâdın Şairi: Hilmi Yavuz

Kabataş Lisesinden hocası olan Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz’un şiir görüşünün oluşmasında önemli bir etkiye sahip olduğu (Yavuz, 2019) gibi bu iki şairin kendilerine özgü bir şiir çizgisi oluşturdıkları ve yetişen şairler üzerinde etkili olduklarını yukarıda belirtmiştim. Bu çizginin ayırıcı özelliği metinlerarası ilişkileri poetikalarının merkezine koymaları ve bu merkezileştirmenin ayrıca özel olarak Divan şiirine dönük ilgiyi içermesindedir. Hilmi Yavuz’un gelenekle ilişkisinde model olarak Behçet Necatigil’in bulunduğu, kendisi tarafından da sıklıkla vurgulanmıştır. Bununla birlikte Hilmi Yavuz modernin içerisinde geleneğe yönelen kendisinden önceki şairler ile sonrakiler arasında bir köprü işlevi gördüğünü de belirtir. Vural Bahadır Bayrıl ve Osman Hakan A. ile yaptığı bir söyleşideki sözleri, konuyu daha iyi açıklar: “Hilmi Yavuz’un şiiri, bana göre çok önemli bir şeyi gerçekleştirdi. Biraz önce sözünü ettiğim, o radikal kopma’yı kapamaya, geçmiş’le şimdi arasındaki kopukluğu gidermeye çalıştı. Benim şiirim olmasa, Necatigil ve Çelebi ile birlikte o devamlılık ve süreklilik kayb olup gidecek, bir meşale gibi elden ele devredilemeyecekti. Kısaca, imtidad’ın şairiyim ben.”² (Yavuz, 1999, s. 125)

Hilmi Yavuz aynı konuşmada gelenekten yararlandığı kaynaklardan birisinin de tasavvuf olduğunu, aileden, çocukluktan gelen böyle bir “tinsel birikimi” bilincinde taşıdığını belirtir. Hilmi Yavuz, Divan şairleri arasında en çok Şeyh Galip’i sevdiğini, onun kendi soyağacının ilk şairi olduğunu belirtir. (Yığıtbaş, 2008, s. 58) Onun Şeyh Galip’e yönelişinin iki yönü yukarıdaki konuşmalarda kendisi tarafından ortaya konulmuştur. İlki genel bir yaklaşımın ifadesi olarak Türk şiirinde bir sürekliliğin sağlanmasında kendisine rol biçme ve böylece kendisini imtidat içerisinde bir yere yerleştirme arzusu, ikincisi tasavvufi temlerin hem ikili karşıtlıklara ve bütünlüğe dayanan yapı özelliği taşımasının poetik imkânı hem de kendi çocukluğuna da giden imge zenginliği sağlamasıdır.

Hilmi Yavuz’un (Galip’in “gencincede resm-i nev gözettim/ben açtım o genci ben tükettim” beytindeki şairane övünmenin ve elbette söylem biçiminin korunarak söz varlığındaki değiştirmelerle (burada mesela tüketme/üretme karşıtlığına dikkat çekilebilir; ilki sonrasızlık anlamı taşıırken ikincisi yukarıda şairce de dile getirilen “imtidat” kavramına işaret eder denilebilir) bir yeniden üretilişi olan “aşkları kendimle bezedim/ben aldım şiirin yılıksını ben ürettim” dizelerinden başka) Şeyh Galip’e doğrudan, bütüncül ve açık gönderme yaptığı üç şiiri var: *Hüsn ü Aşk*’taki bir mazmundan adını alan “kalp kalesi” (Yavuz, 2006, s. 131), Şeyh Galip ve Gerard de Nerval’e ithaf ettiği “akşam ve Nurusiya” (Yavuz, 2006, s. 339) ile son

2 Ayrıca bkz. Yeşilyurt, 2014, ss. 38-39

kitabında yer alan “talan ve galib” (Yavuz, 2020, s. 46-47) . İlk iki şiiri ayrı ayrı veya bir arada, Türkân Yeşilyurt, Mustafa Apaydın (Apaydın, 2001, ss. 27-28), Maksut Yiğitbaş, Abdulhalim Aydın (Aydın, 2010, s.11) ve daha başka yazarlar yazı ve kitaplarında değerlendirmişlerdir. Bu değerlendirmelerin özünde Hilmi Yavuz’un ana metnin şairini, şiirin adını, içindeki bazı imgeleri poetik bir yaklaşımla yeniden ürettiği, bu yeniden üretimde ana metnin başka kaynaklarla ilgisi ve anlamsal yapısı göz ardı edilmeden yeni çağrışımlarla genişletildiği çeşitli biçimlerde vurgulanmaktadır. Bu iki şiir yukarıdaki isimlerce ayrıntılı biçimde değerlendirildiği için ayrıca üzerinde durmaya gerek yok. Belki bu noktada şu söylenebilir; şiirlerdeki metinlerarasılıklarda Hilmi Yavuz’a özgü olan, alıntılanan imgenin farklı hatta Nurusiyyah’da olduğu gibi karşıt anlamlarda kullanılan zemin metinlerden alıntılanması sürecinin esasen bir bağlam değiştirme ve imgeyi yerinden ederek bir tür yeniden üretme ustalığıdır.

Son şiir kitabında bulunan “talan ve galib” şiirinde de artık yerleşik bir Hilmi Yavuz dili diyebileceğimiz söylem yapısıyla karşılaşırız. Şiirin merkezinde şiirin aynı anda hem öznesi ve hem nesnesi Hilmi Yavuz vardır.

talan ve galib

bu bir ilk, hilmi yavuz, bir ânda
lirik varlığına armağan olsun diye
pamuk şeyhini seçtin... bir tardiyye
yazsan? bir semâ’a başlasan, ya da?

‘vaktim yok, ölüme yetişmem gerek’
dedin. *Hüsn ü Aşk*’tan dizeler, bir bir
güzel atlara bindiler! terkilerinde
elbette Beyhan ve *Divân-ı Kebîr*...

Tabii birçok farklı yoruma da imkân verecek biçimde düzenlenmiş olan şiirin “bir ilk” ibaresi ile başlaması dikkat çekici. Daha önceki iki şiirde de Galip’e adıyla da imgeleriyle de göndermeler vardı. Ancak o göndermelerde şiirlerin biçimsel öğelerinin dönüştürüldüğü, dizelerin aynı simetri ile yeniden üretildiği, imgenin çağrışımlarla yeni bağlamlara çekildiği görülüyordu. Burada ise öncelikle Şeyh Galip’in imgeleştirildiği ve Hilmi Yavuz’un kendisine “bir armağan ol”arak seçtiği bu imgenin içine yerleşmek istediği görülüyor. Şeyh Galip “tardiyye” ile şiirsel, “sema” ile tasavvufi bir imge; şiirsel özne Yavuz, bunlar üzerinden Şeyh Galip’e ulaşmak istiyor gibi “ya da...” bir üçüncü yol, ölüm çağrışımları içeren ikinci

dörtlüğe gönderir. Kişileştirilmiş “*Hüs n ü Aşk*’tan dizeler”in “birer birer güzel atlara bin”mesi ve “terkilerinde Beyhan” ile “*Divân-ı Kebîr*”in bulunması Şeyh Galip imgesinin bilinen hikâyedeki öğelerine gönderme yapar. Peki şiirsel öznenin “lirik varlığı” bu “armağan”larla ne kazanır? Şiiri yazan öznenin hem bu örnekte hem de başka şiirlerinde bolca gördüğümüz türlü metinlerarası tekniklerle yaptığı göndermeler sadece birer oyun, hüner gösterisi şeklinde mi yorumlanmalı? Yoksa şairin biyolojik, olgusal varlığını metnin içerisinde yeniden ve sürekli kurarken farklı zaman ve kültürlerde benzerlerini arayıp bulup poetik öznesinin, “lirik varlığın”ın zamanı aşma güdüsünü karşılamaya mı çalışıyor? Yani zaman ve mekân koşulları ile sınırlı varlığını estetize ederek yeni bir zeminde varolma imkânını mı oluşturmak istiyor? Modern şiirin, şiiri yazan öznenin yazıyla kendisini inşa etme eylemi olduğu biliniyor. Bu bakımdan şiirdeki her türlü öge, özellikle Hilmi Yavuz metinlerinde olduğu gibi yoğun bir “ben” duygusunun etrafında örülen şiirlerde gönderilen metinlerin bu “ben”in kendisini zamana yayma, başka metinlere yayma ve belki de böylece dolaylı bir biçimde ölümü aşma girişimi olarak yorumlanabilir.

O halde şu söylenebilir; Hilmi Yavuz için de akılla gövde arasındaki çatışma, bedenın zaman karşısında direncini kaybetmesi ile gönlün kalıcı olma arzusu arasındaki paradoksal ilişki şiirin temel dinamiğidir. Biricik ve tekrarlanamaz olan yaşama an’larının ve elbette duygunun/duyuşun başka zamanlara taşınma isteği bu şiirlerin trajiğini oluşturuyor. Şair bu trajik durumu aşmada kullanışlı bir yol olarak metinlerarasına yönelir. Denilebilir ki bu yalnızca bir metni “dokumak” ve mekanik olarak zenginleştirmekten daha fazlasını, zaman ve mekâna yayılan bir duygudaşlık arayışını içeriyor. Şiir tam da burada kendilik kazanıyor; bu şiirler kendi başına, bir bireyin duyusuna, hazza ve eleme dayandıkları için başka metinleri de kendine özgülüyor; göndermeler kendi başına var olan bir canlının duyargaları ile benzeşiyor. Burası yayılım ve derinleşmenin eşzamanlı işlediği noktadır ve Hilmi Yavuz şiirinin karakteristiklerinden birisini oluşturur: Duyuşta derinleşme, Türkçe ve yabancı geleneklerle yayılım.

Sonuç

Şiir genellikle kavramın bir dolayımından geçerek söze dönüştüğü türdür. Bu yüzden “yalnızlık, acı, hüzn, aşk” vb. kavramlar, dilde temsil edildikleri sözcüklerle, doğrudan doğruya değil, metafor, mecaz kullanımı yoluyla dönüştürülerek metinde yer aldığında şiirleşiyor. Böylece kavram hem bireyselleşiyor, hem de yabancılaştırma tekniğiyle okurda estetik bir haz oluşturmının zemini oluyor. Gerek Necatigil’in gerekse Yavuz’un şiirlerindeki metinlerarası göndermeler ve bu arada elbette Şeyh Galip imgesine, şiirlerine ve dizelerine yukarıda işaret ettiğimiz göndermeler, her iki şairin yalnızca kültürel birikimini göstermekten,

ana metinlere dönük ilgi ve bilgilerini sergilemekten daha fazlasını, çağdaş bireyin içinde bulunduğu yalnızlık, yabancılık, hissettiği toplumsal çelişmeler ve zamana, ölüme karşı direnme arayışları içerisinde dayanak noktası, duygusal sığınak arama girişimi olarak da görülebilecek bağlamlar oluşturmaktadır.

Kaynakça / References

- Apaydın, M. (2001). "Asaf Hâlet Çelebi'nin 'Nûrusiyâh' Şiirine Bir Bakış". *İlmi Araştırmalar*, (12), s. 27-28
- Aydın, A. (2010). "Nerval'den Hilmi Yavuz'a 'Kara Güneş İmgesi'", *Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu*, Mardin Artuklu Üniversitesi.
- Daşcıoğlu, Y. (2006). *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar Behçet Necatigil'in Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınları.
- Kalkışım, M. (1994). *Şeyh Galib Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Necatigil, B. (1983). *Bütün Eserleri 6 Düzyazılar 2 Konuşmalar Konferanslar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil, B. (1983). *Bütün Eserleri 5 Düzyazılar 1 Bile/yazdı Yazılar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Necatigil, B. (1997). *Şiirler 1948-1972*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şeyh Galib. (1975). *Hüsn ü Aşk*, (Okay, O., Ayan, H., Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tarım, R. (2002). *Kültür, Dil, Kimlik Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası*. İstanbul: Özgür Yayınları
- Yavuz, H. (1999). "Kısaca, İmtidad'ın Şairiyim Ben!", Şiir Henüz. (Bahadır, V., Hakan, O. Söyleşi yapan). İstanbul: Est- Non Yayınları.
- Yavuz, H. (2006). *Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2005*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, H. (2020). *Talan Şiirleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Yeşilyurt, T. (2014). *Hilmi Yavuz Şiirlerinde Geleneğin Yeniden Üretimi*. İstanbul: Yasakmeyve Yayınları.

7. BÖLÜM / CHAPTER 7

HÜSN Ü AŞK'IN KİMYASI

THE ALCHEMY OF HUSN U ASHK

Ahmet DOĞAN¹

¹Prof. Dr., Ahi Evran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırşehir, Türkiye
E-mail: ahmetdogan@ahievran.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.07

ÖZ

Hüsn ü Aşk, Şeyh Galip'in (öl. 1799) kendi ifadesiyle "esrârını Mesnevi'den aldı[ğı]" tasavvufi-sembolik bir eserdir. Galip, "mîrî malı" olarak değerlendirdiği Mesnevi'den kendisine uzanan Mevlevîliğin ve bütün bir tasavvufî geleneğin sembol hâline dönüşen imgeleriyle kendi özgün hayallerini ustaca yoğurduğu *Hüsn ü Aşk*'ında, esas olarak insanın "kemal"e uzanan yolculuğunu takhiye eder. *Hüsn ü Aşk*'taki sembolik dönüş[üm] yolculuğu, esere ismini veren kahramanlardan Aşk'ın, Hüsn'e talip olmasının ardından kendisine sunulan, "diyar-ı kalb"den "kimya"nın getirilmesi şartını kabul etmesiyle başlar. Hüsn'e kavuşması için Aşk'ın bulması gereken "kimya", insanoğlunun ezeli hayali olan altın elde etme çabalarına aracılık eden maddi/deneysel bir araç olmaktan çok, tinsel (manevî, ruhsal) bir dönüşümün vasıtası olarak kullanılmıştır. Geliştiği her kültürde ezoterik (içrek, bîatîni) düşünceyle yakın ilişkisi olan kimya, tüm mistik geleneklerde olduğu gibi sufizmde de manevî bir dönüşümün simgesi olarak alınılmış ve sufilerce asıl kimya, kalplerin dönüşümü olarak düşünülmüştür. Kimyanın madde dediği şey, "geleneksel benlik" (sıradan insan); onun iksir aracılığıyla dönüştüğü altın, "evrensel benlik" (kâmil insan) ve iksir de (kibrit-i ahmer) gönülleri altına çeviren ermişlerin nazarı olarak değerlendirilmiştir. *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde de Aşk'a, sevdiğine kavuşması için öncelikle "kimya"yı getirmesinin şart koşulması, "kimya"nın dönüşümün simgesi olmasından kaynaklanır. Aşk'ın, Hüsn'e biçilen pahayı bulmak üzere kalp diyarına yaptığı yolculuk neticesinde elde ettiği "kimya", aslında yolun bizzat kendisi olur ve onu Hüsn eyler.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, Yolculuk, Kimya

ABSTRACT

Husn u Ashk (Beauty and Love) is a sufi-symbolic work that Sheikh Ghalib, in his own words, "received his secret from *Mathnawi*". Sheikh Ghalib used the symbols of Mawlana Jalâl ad-Dîn Rûmî's *Mathnawi* and Sufi tradition, which he called "mîrî good" in his *Husn u Ashk*. Sheikh Ghalib, who skillfully combined his own original dreams with these symbols and images, in his *Husn u Ashk*, mainly told the story of the journey of man to ripeness. The symbolic transformation journey in *Husn u Ashk* begins when Ashk (Love), one of the heroes who gave the work its name, agrees to bring "alchemy" from the "diyar-ı kalb" that was stipulated to him after he aspired to Husn

(Beauty). The “alchemy” that Ashk must bring to Husn to reach her is not a material tool that humanity has dreamed of since ancient times, interested in turning worthless mines into gold. The alchemy here has been used as a means of spiritual transformation. Alchemy, which has a close relationship with esoteric thought in every culture in which it develops, has been adopted as a symbol of spiritual transformation in Sufism as in all mystical traditions. According to the Sufis, the actual alchemy was the transformation of hearts. The equivalent of matter in Chemical Science is the “conventional self”. The Philosopher’s stone that turns a substance into gold is the glance of sheiks. The resulting gold was evaluated as the perfect human. In *Husn u Ashk* mathnawî, Ashk was asked to bring “alchemy” to reach his loved one, because “alchemy” is the symbol of transformation. Ashk’s journey to bring alchemy is alchemy itself.

Keywords: Sheikh Ghalib, *Husn u Ashk* (*Beauty and Love*), Journey, Alchemy

Extended Abstract

Husn u Ashk (*Beauty and Love*) is a mystical, symbolic mathnawî of 2041 distich written by Sheikh Ghalib in 1197 (Gregorian 1783). It is an excellent work that reflects Ghalib’s innovative spirit. According to Ziya Pasha, Sheikh Ghalib seems to have been born to write for *Husn u Ashk*. *Husn u Ashk* (*Beauty and Love*) has taken a unique place in classical Turkish literature thanks to its excellence in discourse and originality in fiction. With *Husn u Ashk*, Sheik Ghalib transformed the Turkish mathnawî tradition, which takes the Nizâmî-i Gencevî as an example and he put his stamp on the history of literature as a genius.

Sheikh Ghalib, who took the inspiration of *Husn u Ashk* (*Beauty and Love*) from Mawlana Jalâl ad-Dîn Rûmî’s *Mathnawî*, describes a mystical inner journey in his work, in which he makes intensive use of the symbols of the Sufi tradition in which he resides. According to the Dervish Esrar Dede who suffered (be a dervish) under the supervision of Ghalib, *Husn u Ashk* contains of the secrets of the inner journey in Mevlevî. In *Husn u Ashk*, almost everything such as “Benî Mahabbet”, “Mollâ-yı Cünûn”, “Sühan”, “Gayret”, “Hayret”, “hisâr-ı kalb”, “çeh” especially the heroes who gave the work its name, comes to the fore in the symbolic sense. One of the Sufi symbols that Ghalib has cost himself in his work is “alchemy”.

Alchemy is referred to as the wedding price that the “Benî Mahabbet” tribe wanted after Ashk (Love), one of the heroes who gave the *Mathnawî* its name, aspired to Husn (Beauty). The tribal elders who advise Ashk, who wants Husn, that there can be no effortless treasure mehr” (dowry price); they say that Husn expresses priceless value, that his “mehr” (dowry price) will be accordingly, and that he must bring alchemy to reach him. The ‘alchemy’ that the tribesmen require from Ashk to bring him from the “diyâr-ı kalb” (land of the heart) is the symbol of transformation. Alchemy, which has mediated humanity’s dreams of obtaining gold since time immemorial, has been used as an experimental tool. It has also been seen as a universal elixir of healing and immortality. The work of turning worthless substances

in alchemy into gold, the most valuable substance on Earth, has been associated with the discovery of the divine essence in man. In this context, it has been stated that the most basic element of transformation in alchemy and the effective substance known as the potion or philosopher's stone is the heart of man or himself.

Alchemy, which is to purify the polluted soul of Man and return it to its first state, and in this aspect is of a purely spiritual nature, has been called “alchemy of felicity” in the Islamic world. What alchemy calls matter is the ‘traditional self’; the gold he turns into through the potion is also a competent person (perfect human). In *Husn u Ashk (Beauty and Love)*, Ashk is told that he must go on a difficult journey to the “land of the heart” to find alchemy, as the real alchemy is the transformation of hearts.

The heart, which is the center of mystical consciousness and is a power that allows man to open up to the order above the senses, is the place of change and transformation. Since the heart is the only place where a person will find an entire world in his eternity and know his “own”, Ashk does not need to fall into the deserts like Mecnun. The seas, mountains, deserts, etc. obstacles that he must overcome to mature are not outside, but inside, deep in his heart. To reach Husn, Ashk must first go to land of the heart (diyâr-ı kalb), where there are very big troubles on his way, and bring alchemy from there. Ashk will complete himself by facing the forces and difficulties that try to distract him from his path as he moves through his spiritual depths during his journey to the castle of the heart. According to Mevlana, the danger of a path to the treasure is directly proportional to the value of the treasure. Therefore, Ashk suffers great difficulties on his journey in the land of the heart (diyâr-ı kalb), which he went out to meet Husn. A thousand-headed snake with embroidered skin, candle ships floating in a sea of fire, the ruins of gamut, the palace of mourning, giants, fairies, wild animals and witches are just some of the scourges waiting for Ashk during the journey.

Like mines that undergo different processes in alchemy and undergo the treatment of fire by waiting, Ashk is also purified by the ordeal it has suffered throughout the journey. Ashk overcomes the dangers it faces during its journey only with the help of “Suhan” (logos, word). A guide, Suhan, has the property of elixir (philosopher's stone), which is the effective substance of the alchemical process.

Ashk, who enters the “land of the heart” under the guidance of Suhan, finds everyone and everything before the journey here. Ashk realizes that Husn and himself are the same in “castle of the heart”, which he enters in hopes of finding “alchemy”. Ashk completes its transformation by finding maturity as a result of this journey, which is his personal alchemy and achieves an “absolute” serenity with Husn.

Giriş

Klasik Türk şiirinin son büyük temsilcisi olduğu hususunda hemen tüm kaynakların ittifak ettikleri ve bu bağlamda kendisinden övgüyle bahsettikleri Şeyh Galip, hakkında söylenen övgü dolu sözleri ve şöhretini büyük ölçüde *Hüsn ü Aşk* mesnevisine borçludur. Bir ikinci güneşine benzeyen ömrüyle Osmanlı şiir semasını son kez aydınlatan Galip, Ziya Paşa'nın eşsiz ifadesiyle; sanki *Hüsn ü Aşk*'a vücut vermek için cihana gelmiş bir “şâir-i yegâne”dir. Şeyh Galip, eserin “sebeb-i te'lif” (kitabın yazılma sebebine dair) bölümünde ifade ettiği üzere *Hüsn ü Aşk*'ı, bir şiir meclisinde Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ının aşılamayacağını söyleyenmesine binaen kaleme almıştır. *Hayrâbâd*'ı, Feridüddin Attar'dan çalınma bir kıssa olarak değerlendiren Galip, bir hırsıza düzülen methiye olarak değerlendirdiği bu eserin herhangi bir orijinallığe sahip olmadığını ve dolayısıyla bu kadar fazla övgüyü de hak etmediğini düşünür:

El-hak çalıp alma kıssadır ol
Hırsızlara hayli hissedir ol

Pîrâne tekellûf etmiş elhak
Vermiş hele kâr-ı düzde revnak

(208, 209)¹

Nâbî'nin olgunluk döneminde yazmış olduğu eserden çıkarılacak olan dersin sadece ‘dünya fânî âhîret bâkî’ gibi ‘harcîâlem’ bir düşünce olduğunu ve bunu işitmedik hiçbir kulak olamayacağını söyleyen Galip, artık farklı bir şeylerin anlatılması gerektiğini iddia eder:

Merd ana denir ki açâ nev-râh
Erbâb-ı vukûfî ede âgâh

(212)

Sarf ettiği bu iddialı sözleri dolayısıyla meclistekilerce davasını ispata zorlandığında henüz yirmi altı yaşında olan Galip, kendi deyişiyle “çemeni görülmedik bir gül” derlemek arzusuyla “divan yolu”ndan ayrılarak bir “vâdî-i kemîn”e (tuzaklarla dolu yol) yönelir. Şeyh Galip, altı ay kadar süren bu zorlu yolculuktan, yanında paha biçilemez bir hazine olan *Hüsn ü Aşk* ile döner. Eserini kısa bir zaman zarfında tamamlayarak özgünlüğü üzerine “billâh bu özge mâceradır” diye ant içen Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*'ın kısa sürede tamamlanmış olmasının, aceleye getirilmiş anlamına gelmeyeceği noktasında;

Engüş-t-i hatâ uzatma öyle
Beş beytine bir nazîre söyle

1 *Hüsn ü Aşk*'tan yapılan alıntılarda [Ece, Selami (2012). *Hüsnüne Aşk Olsun*, Erzurum: Fenomen Yayınları.] künyeli çalışma esas alınmıştır.

Az vaktde söyledimse anı
Nâ-puhteligin değil nişânı

(2015, 2016)

mısralarıyla okuyucuyu/eleştiriciyi meydan okurcasına uyararak eserine olan inancını vurgular. Eseriyle Türk mesnevi geleneğini dönüştürmeyi başaran Galip, daha evvel ulaşılammış olan yüksek bir şiir olgunluğuna ulaşmayı da başarmıştır (Bilgegil, 1997: 402; Gibb, 1999 C: IV: 398). Âvîze gibi renk ve ışık dolu (Tanpınar, 1995: 310) olan *Hüsni ü Aşk* mesnevisinin getirdiği yenilikçi ruhla geleneğin yıpranan yanlarını onaran Şeyh Galip, ‘geçmişî hâl içinde hissettiği kadar geleceği de aynı zaman dilimi içerisinde hissetmek’ (Kantarcıoğlu, 1981: 26) suretiyle hem geleneğin bir devamı olma hem de bütün zamanların okuyucusuna hitap edebilme imkânı bulmuştur. Böylece kendi sesiyle birlikte geleneğin sesini de ötelere taşımaya muvaffak olmuştur.

Şeyh Galip, bu özgün eserin ilhamını Mevlana’nın *Mesnevisi*’nden almıştır. Kendi kaleminden çıkan *Hüsni ü Aşk* nüshasının der-kenarına Mesnevi’yi tam dokuz kez okuduğuna dair not düşen (Gölpınarlı, 1968: 15) Şeyh Galip, *Hüsni ü Aşk*’taki Mevlana’ya övgü bölümünde *Mesnevi*’den aldığı ilhamı;

Esrârını Mesnevî’den aldım
Çaldım velî mîrî malı çaldım

(2019)

Feyz erdi Cenâb-ı Mevlevî’den
Aldım niçe ders Mesnevî’den

(2029)

mısralarıyla açıkça dile getirir. Cenâb-ı Mevlevî’nin feyziyle *Mesnevi*’den nice dersler alan ve başsız ayaksız aşk yollarına düşen Galip, temellük ettiği tasavvufî geleneğin sembolleriyle *Hüsni ü Aşk*’ında mistik bir iç yolculuğu anlatır. Galip’in nezaretinde çileye soyunan Esrar Dede’nin ifadesiyle (2000: 376) Mesnevi-i Manevi’nin ilhamıyla Mevlevî sülukunun sırlarının anlatıldığı bir şaheser olan *Hüsni ü Aşk*’ta, esere ismini veren kahramanlar başta olmak üzere Benî Mahabbet, Mollâ-yı Cünûn, Sühan, Gayret, Hayret, hisâr-ı kalb, kuyu, cadı, âh kılıcı gibi hemen her şey sembolik anlamıyla ön plâna çıkar. İçinde bulunduğu geleneğin mensuplarınınca fark edilmesi dolayısıyla Galip’in açıklama ve sergileme ihtiyacını en aza indirgeyen bu yoğun simgesel mirastan (Holbrook, 1998: 96) biri de “kimya”dır.

Hüsni Akdine Biçilen Paha: Kimya

Hüsni ü Aşk’ta kimya, mesneviye ismini veren kahramanlardan Aşk’ın Hüsni’ye talip olması üzerine, mensubu oldukları Benî Mahabbet kabilesinin istedikleri mihr (mehr, mehir, nikâh

bedeli) olarak zikredilir. Hüsn'ü isteyen Aşk'a, zahmetsiz rahmetin olamayacağı noktasında nasihat eden kabile uluları; Hüsn'ün paha biçilemez bir değer ifade ettiğini, 'mihir'inin de buna göre olacağını ve ona ulaşmak için kimyayı getirmesinin şart olduğunu söylerler:

Sâdât-ı kabîle etdi tedbîr
Kim mehrine eyle nakdi tevfir

Hüsn akdine çok bahâ gerekdir
Evvel sana kîmyâ gerekdir (1242, 1243)

Kıvılcım taneleri ekip paramparça kalpler biçen kabile büyüklerinin, Hüsn'e talip olan Aşk'tan getirmesini bekledikleri 'kimya', dönüşümün simgesidir.

Tabiatla bulunan değersiz madenleri, uzun ve zahmetli bir süreçte altına dönüştürme, maddenin içinde saklı olan altını ortaya çıkarma uğraşı olan kimyanın (alchemy), geliştiği her kültürde ezoterik (içrek, bâtnî) gelenekle yakın bir ilişkisi olmuştur. Hatta hemen bütün kimyagerler, basit metalleri altına çevirme veya dünyevi hayatı birazcık daha uzatacak bir iksir yaratmak gibi beyhude bir amaçları bulunmadığından sanatlarının esasını ezoterik bir teknik olarak tanımlamışlardır (Cockren, 2008: 13). Bu bağlamda “opus magnum” (ars magna, büyük sanat) olarak zikredilen kimyanın amacı hem insan ruhunun kurtuluşu hem de kozmosun iyileştirilmesi (Eliade, 2000: 251) şeklinde düşünülmüştür. Kimyacılar, çilenin erginleyici işlevini madde üzerine yansıtmışlardır. Erginlenenin çektiği çile, ölüm ve dirilişe denk sayılan kimya işlemleri sayesinde cevhere dönüştürülür, yani aşkın (müteal) bir varlık kipine kavuşarak altın olur. Çile olmaksızın ebedî yaşama ulaşmak mümkün değildir (Eliade, 2000: 164). İnsanın kirlenmiş ruhunu arındırarak yeniden ilk hâline döndürme uğraşı olan ve bu yönüyle sadece manevi (içsel/bâtnî) doğada olan kimya, İslam dünyasında 'saadet kimyası' olarak alımlanmıştır (Guenon, 1997: 93). İbn Arabî, tek bir hakikat üzerinde gerçekleşen başkalaşmalarda ortaya çıkan doğal, ruhani ve ilahi bir ilim dediği kimyayı (İbn Arabî, 2008: 34) insanın manevi miraç yoluyla nefsinin arındırılması şeklinde yorumlamıştır.

Kimyâ-yı Saâdet (Saadet Kimyası) ismini verdiği eserinde İmam-ı Gazâlî, bakır ve pirinci kırmızı altın yapan maddi kimyanın mecaz; insanlık cevherini hayvanî kirlerinden arındırıp saflaştırarak onu altın gibi değerli kılan mücadele kimyasının ise hakikat olduğunu söyler (Gazâlî, yty: 10). Değersiz metalleri altın yapacak olan maddi kimya, hiçbir kocakarının sandığında bulunmayıp yalnızca padişahların elinde bulunduğu gibi, ebedî saadet kimyası da sadece Allah'ın katında bir hazine olarak mevcuttur. Hakiki olan saadet kimyasının gökte Allah'a yakın meleklerin cevherinden, yerde de peygamberlerin kalbinden ibaret

olduğunu söyleyen Gazâlî'ye göre hakikat kimyasını, peygamberlerin dışında arayanların işleri kalpazanlık ve kazançları ise hüsrandan başka bir şey olmaz. Kimyayı peygamberlerin rehberliğinde arayanlar ise mücadele potasında kalp cevherini aratarak paha biçilemez bir hazineye dönüşürler. Kimyadan maksat, kalbi dünya bağlarından kurtarıp her türlü hayvani sıfatlardan arındırmak suretiyle insanın kendi hakikatini bilmesi ve Allah'a yönelmesi (Gazâlî, yty: 12) olduğundan fena (fenafillah) yolundaki sufilerin, kimyagerliği meslek edindiği görülür:

Zer eyler kendünün miss-i vücûdın hâk-i zilletde

Fenâ ehli baka tursan kamusı kîmyâyîdür (Üsküplü İshak Çelebi, Gazel 86/4)

Şeh-i mülk-i kanâat her biri ankâ hümâyız der

Vücûdu pûte-i iksîre koyduk kîmyâyız der (Şeyh Galip, Müseddes 4/8)

Sufilere göre dünyalık arzuların peşinde gidip gelen ve herhangi bir şeyin etkisiyle hemen bozuluveren insanın nefsi, adi bir metal gibidir. Bu nefis, ilahi bir sanatkâr gibi düşünülen mürşidin ellerinde yoğrulmak suretiyle hiçbir kötülükten etkilenmeyen asil bir ruha dönüştürülmektedir (Nasr, 1981: 296). Nefsin büyük sıkıntılarla ve acılarla dolu arınması sonucunda uğradığı bu dönüşüm, kimyadan alınan betimlemelerle ifade edilmiştir (Neville, 2000: 92; Lee, 2002: 11; Schimmel, 2004b: 23). Buna göre kimyanın madde dediği şey ile kastedilen sıradan insan (geleneksel benlik); onun iksir sayesinde dönüştüğü altın ise kâmil insan (evrensel benlik) olmaktadır.

Kimyada, dönüşümü sağlayan ve 'filozof taşı', 'kibrit-i ahmer', 'iksir' gibi farklı şekillerde isimlendirilen müessir maddeyi bulmak isteyen kişinin, dünyanın derinliklerini ziyaret etmesi gerekir (Eliade, 2000: 178). Sembolik anlamıyla zikredilen bu derinlik, *Hüsni ü Aşk*'ta "diyâr-ı kalb" olarak ifade edilir. İnsan, kemalini ancak kalbin potasında yanıp yakılmak suretiyle elde edeceğinden *Hüsni ü Aşk*'ın kahramanı Aşk'a da kimyayı kalp diyarında bulacağı söylenir:

Turma sefer et diyâr-ı Kalb'e

Cân baş ko reh-güzâr-ı Kalb'e

Ol şehirde kîmyâ olurmuş

Yolda belî çok belâ olurmuş

(1244, 1245)

Mistik bilincin merkezinde bulunan ve insanın duyular üstü nizama açılmasını sağlayan bir meleke olan kalp, değişimin ve dönüşümün mekânıdır. Yaratıcının insanın içine yerleştirdiği ve kendisinin de içine yerleştiğini söylediği irfan ve idrakin asıl mekânı olan kalp, insanoğlunun nihai kurtuluşu elde etmek üzere 'kutsal toprak' simgesiyle sürekli olarak arayıp durduğu yerdir.

Ona ulaşmak noktasında gerekli vasıfları olmayanlar için ulaşı(l)a(maz olan bu kutsal bölgeye ancak ilahi lütfun rehberliğinde çıkılan zorlu bir yolculuk neticesinde varmak mümkündür (Guenon, 2004: 89). Mutlak hüsnün bilkuvve bütün insanların kalbinde bulunmasına rağmen yalnızca insan-ı kâmilin onu temaşa edebilmesindeki sır da burada saklıdır.

Sufilerin ifade ettiği üzere Allah'ın celal ve cemal sıfatlarının mükemmel bir terkibi olan insanın, bu sıfatları içselleştirerek kemalini bulması ancak kalbinin derinliklerine inmesiyle mümkün olur. Kalp insanın, sonsuzluğunda bütün bir âlemi bulacağı ve “kendi”ni bileceği yegâne yer olduğundan Aşk'ın Mecnûn misali çöllere gitmesine gerek yoktur. Onun, kemalini yakalaması için aşması gereken çöller, dağlar, denizler vs. engeller dışarıda değil içeride, kalbinin derinliklerindedir. Aşk, Hüsn'e ulaşmak için öncelikle yolunda büyük belaların bulunduğu kalp şehrine gitmek ve oradan kimyayı getirmek zorundadır. Aşk, “hisâr-ı kalb”e (kalp kalesi) yaptığı yolculuk esnasında kendi ruhsal derinliklerinde ilerlerken onu yolundan alıkoymaya çalışan güçlerle ve güçlüklerle yüzleşerek kendisini ikmal edecektir. Mevlana'nın deyişiyle, hazineye giden bir yolun tehlikesi, hazinenin değeri ile doğru orantılı olduğundan (Mesnevî, C V: 3223-3226) Aşk, Hüsn'e kavuşmak için kalp şehrine yaptığı yolculukta pek çok mihnete duçar olacaktır. Nakış nakış derisiyle bin başlı bir yılan, ateş denizinde duran mumdan gemiler, gam harabeleri, matem sarayı, devler, periler, vahşi hayvanlar ve cadı; yolculuğu esnasında Aşk'ı bekleyen belalardan yalnızca birkaçıdır:

Bin başlı bir ejder-i münakkaş
Mûmdan gemi altı bahr-ı âteş

Bin yıllık yol Harâbe-i Gam
Anın ötesi sarây-ı mâtem

Meşhûr o yolun başında câdû
Her mûyî yılan yalan değil bu

(1246-1248)

Ruhun arınması, değişmesi ve dönüşmesi için zahmet verici, bela ve sıkıntı dolu bir süreçten geçmesi kaçınılmaz bir durumdur. Tıpkı kimyada değişik işlemler gören ve potada bekletilerek ateşin terbiyesinden geçen değersiz maden gibi dönüşüm sürecindeki yolcu da değişik sınamalardan geçer. Bu yüzden Aşk'ın kimyaya ulaşması hiç de kolay olmayacaktır. Onu kimyaya götürecek olan yol, Ahmed-i Gazâlî'nin söylediği üzere, her türlü varın ortaya konduğu ve kazancının da sadece ‘hiçlik’ olduğu (2004: 24) bir yoldur. Aşk, bizzat kimya olan bu yolculuk sayesinde sabır, tevekkül, rıza, teslim, fakr, hüzn, korku ve ümit hâllerini içselleştirerek dönüş(üm)ünü tamamlayacak ve Hüsn'e kavuşacaktır:

Allah mu'ın olup geçersen
Kalb şehrinin âbını içersen

Kıl andaki kîmyâyı hâsıl
Gel bunda ol işte Hüsn'e vâsıl

(1253,1254)

Kimyayı elde etmek üzere yola çıkan Aşk, daha ilk adımında, lalası Gayret'le birlikte oldukça derin bir kuyuya düşer ve kuyunun dibinde korkunç bir dev tarafından esir edilir. Böylece kuyu, Sultan Veled'in ifadesiyle (2014: 117/1845) nefisle mücadele anlamına gelen kimya sürecindeki büyük kutsal savaşın yaşandığı bir mekân hâlini alır. Aşk'ı girdap gibi kendisine çeken kuyu, içi feryat ve figanla dolu bir karanlıklar ülkesine benzemektedir. Hiçbir dinginliğin bulunamadığı bu karanlık ve dar kuyu, tüm korkunçluğuna rağmen Hz. Yusuf'un kuyudan Mısır azizliğine uzanan serüveni bağlamında olumlanır:

Düşdüğine eyleme te'essüf
Mî'râcını çehde buldı Yûsuf

(1267)

İnsanın çektiği sıkıntılarla yükselişi arasındaki bu doğru orantı, kimya sürecinin bir parçasıdır. Kimyada, tabiattaki bütün madenlerin toprak altında geçirdikleri çileli bekleyişe bağlı olarak değer kazandıkları ve nihayet altına dönüştüklerine inanılır. Bu inanış, ıstırap içinde 'kanını dökerek' uzun bir sabır döneminin sonunda olgunlaşan ve kerem güneşinin vurmasıyla değişen, belki de paha biçilmez bir mücevher hâline gelen insan kalbinin dönüşümünü simgeler (Schimmel, 2004a: 23). Yusuf'un kuyudan Mısır azizliğine varan yükselişi, eski şeklin bozulması ve yeni şeklin başlaması bağlamında kimya süreciyle benzerlik (Neville, 2000: 93) arz eder.

Aşk, kimyayı bulmak üzere çıktığı yolculuğun hemen başında düştüğü bu kuyudan Sühan'ın yardımıyla kurtulur. Güzellik ve aşkın künhüne vakıf, gönlü genç bir ihtiyar olan Sühan, kimya sürecindeki müessir madde (kibrit-i ahmer) olan ve nazarıyla gönülleri altına çeviren mürşit/rehber (Mesnevi, C II: 3351; Gâlib, 1996: 131) rolünü icra eder. Kimya sürecinde ihmal edilemez bir yeri bulunan manevi rehberin rolünü üstlenen Sühan, Aşk'ın yolculuğundaki engelleri bertaraf etmede ona yardımcı olur. Aşk, kimya sürecinde ancak Sühan'ın yardımları sayesinde yolculuğuna devam edebilir.

Sühan'ın yardımıyla kuyudan kurtulmayı başaran Aşk, bu kez bin yıllık mesafesi olan bir çölde "gam harabeleri"ni aşmak zorundadır. Ümitsizlik ve korkunun, kar ve karanlıkla arttığı, cinlerin cirit oynadığı, nur ile zulmetin bir kalıba girmiş olduğu bu yer âdetâ nurdan ve karanlıktan yüz binlerce perdeyle Mutlak Varlık'ı örten kesret dünyasının bir eğretilmesi

gibidir. Nitekim burada Aşk'ı tutsak eden cadının tavsifinde kullanılan imgeler de hep dünyayı çağrıştırır. Her yanı zift, katran ve ateş olan cadı, o kadar çirkindir ki dudakları fil leşinin hortumunu andırır. Tehlikeli bir büyücü olan cadı, süslü elbiseler ve değerli takılarla çirkinliğini saklayıp Aşk'tan kendisini nikâhlamasını ister. Nefsin arındırıldığı kimya sürecinde dünyanın, yüzüne perde örtüp güzel elbiseler giyen ve mücevherat takarak kendisini seyre dalanları esir eden bir kocakarı (Gazâlî, yty: 59) metaforuyla anlatılması sıklıkla görülen bir durumdur. Aşk, bu kocakarının isteğini reddettiği için çarımha gerilince İsa Peygamber'in acısını tecrübe eder. Yolculuğun hemen başında düştüğü kuyuda Yusuf Peygamber'in kederini deneyimleyen Aşk, yine bu aşamada cadının, "Nemrudluk" edip kendisini ateşin karşısına asmasıyla İbrahim Peygamber'in ıstırabına ortak olur.

Aşk'ın, gam harabelerinden sonraki durağı, yolculuktan evvel kendisine bahsedilmiş olan "ateş denizi" olur. Ateşten yaratılmış olan dîvler (cin, şeytan, dev), mumdan gemilerle bu ateş denizinde herhangi bir zarar görmeden seyretmektedir. Mumdan gemileri havada tutmak suretiyle erimesine mani olan dîvler, bu sayede pek çok "ebleh"i (ahmak, akılsız) kandırıp avlarlar.

Keşfileri ber-hevâ tutarlar

Çok ebleh-i bî-nevâ tutarlar

(1552)

Tanelerle kuş avlayan avcılar misali dîvlerin, kendisini mumdan gemilerine alarak yok edeceklerini anlayan Aşk, mumdan gemilerle ateş denizini geçme akılsızlığına düşmez. Dîvlerin mumdan gemisine binen pek çok akılsız, ateşte yok olurken Aşk, ateş denizini kendisine Hüsn tarafından hediye edilen atı Aşkar sayesinde uçarak geçer. Ateş, Aşkar'ın üzerindeki Aşk'a tıpkı Rabbine sığınan İbrahim'e olduğu gibi serin ve selamet olur. İçerisindeki Nemrut'un simsiyah cinleriyle, cehennem kuyuları gibi girdaplarıyla, kıvılcım ve kan seli gibi ürkütücü imgelerle sürekli olumsuzlanan ateş denizinin bu yakıcı, yutup yok edici yönünden kendisi de ateş imgeleriyle tanıtılan Aşkar etkilenmez.

Ateş denizi, Hüsn'e kavuşması için Aşk'ın, mutlaka bulması icap eden 'kimya' ile doğrudan ilgilidir. Bu ilgi, Aşk'ın hemen yanında ateş denizini kanatlanarak geçen lalası Gayret'in dilinden söylenen:

Gayret dedi Aşk'a yakma cânın

Bu âteşidir o kîmyânın

Mânend-i ukâb eyle pervâz

Ol pûte-i imtîhânda mümtâz

(1595, 1596)

mısralarıyla açık bir şekilde ifade edilir.

Aşk, kemalini elde edeceği kimyayı bulma yolunda “arındırıcı” bir işlevselliği olan ateş denizini geçtikten sonra, cennet bahçelerinin baharını andıran “Çin sahilleri”ne ulaşır. Kimyayı bulmak üzere çıktığı dönüşüm yolculuğunun bu durağında Aşk, Hüsn’e benzettiği, güzelliği ile akılları çelen Huşruba adındaki Çin prensesine âşık olur. Hakikat menziline varmak üzere mesafe kateden Aşk’ın, Huşruba’nın (akıl çelen) cazibesine kapılarak mecaz yoluna düşmesi; eşyanın hakikatine vakıf olmada aklın yetersiz kaldığına delalet eder. Aklın, hakikatin idraki hususundaki yetersizliği ve aldatıcı olma durumu, sülün kılığında ortaya çıkan Sühan vasıtasıyla Aşk’a hatırlatılır. Ancak Aşk, Sühan’ın uyarılarını dikkate almadığı için Huşruba (akıl çelen) tarafından zâtü’s-suver kalesine (suretler kalesi) hapsedilir. İçerisindeki hayalden ibaret kulelerle zamana yepyeni hediyeler sunan “kale-i zâtü’s-suver” (suretler kalesi) de mutasavvıfların dilinde su üstündeki nakış (nakş ber-âb) olarak bilinen dünyayı çağırıştırır. Aşk, hapsediği suretler kalesinden çıkmak için yaptığı girişimlerden bir netice alamaz ancak Sühan’ın yönlendirmesiyle bu kaleyi ateşe verince kurtulmayı başarır. Suretler kalesini ateşe verip orada bulunan her şeyi yakan Aşk, “hevâ”yı ayakları altına alarak bu yangını da arınma vesilesi kılar.

Aşk’ın kimyayı bulmak üzere kalp diyarına yaptığı yolculuğu esnasında karşılaştığı her türden olumsuz varlık ve tehlikeli durum Mevlana’nın; “her düşman senin ilacındır, senin için hoş ve faydalı bir kimyadır” (Mesnevi, 2000 IV: 694) sözleriyle ifade ettiği üzere onun için hoş ve faydalı bir kimya hâlini alır.

Kalp kalesine yaptığı yolculuğun en tehlikeli aşamasını arkada bırakarak havf u reca arasında yürümeye devam eden Aşk, yolun bitimine doğru elbisesini taşıyamayacak kadar zayıflar. İpek gibi mehtabın ışığı dahi vücuduna yük olur ve harfe gerek duymayacak ölçüde etkileyici bir manaya dönüşür. Vücudunun tüm parçaları dağılmakta olan Aşk, yoklukla varlığı âdetâ kendinde bütünleştirir. İçine düştüğü derin ümitsizliğe rağmen Hüsn’ü anmayı ihmal etmeyen ve ona olan ihtiyaçlarına ısrarla devam eden Aşk’ın imdadına yine Sühan yetişir. Sühan bu defa beyaz sakallı, beyaz saçlı, nur yüzlü, Cebrail’in sırdaşı bir ihtiyar olarak Kur’an’ın nuru gibi yere iner ve Aşk’a muhtaç olduğu kimyaya çok yaklaştığını söyler:

Zîrâ sen o kîmyâyâ muhtâc

Derdin senin ol devâyâ muhtâc

(1894)

Sühan’dan işittiği bu güzel haberle, âdetâ taze bir can bulan Aşk, Gayret’i de arkada bırakarak Sühan’ın rehberliğinde kalp diyarına ulaşır. Aşk, burada Mollâ-yı Cünûn, Gayret, İsmet, Hayret, Benî Mahabbet gibi yolculuktan evvelki herkesi ve her şeyi hazır bulur. Yolculuk esnasında ‘celâl’in potasında yanıp yakılmak suretiyle ‘kemâl’ini bulan Aşk’a,

geldiği bu son noktada Sühan tarafından Hüsn'ün kendisi ve kendisinin de Hüsn olduğu söylenir:

Kim Aşk Hüsün'dür ayn-ı Hüsn Aşk

Sen râh-ı galatdan eyledin meşk

(1999)

Hüs'nün kendisinde bulunmasından dolayı en başından beri bir “râh-ı galat” (yanlış yol) üzere yürüyen Aşk'ın yaşadığı bu paradoksal durum, Mevlana'nın hazine arayan fakirin bizzat kendisinin hazine olmasındaki gibi ancak yolun kimyasıyla mümkün olur. Kendisine “sonsuz yakınlıkta” olan Hüsn'ü aramak için çıktığı yolculuk sonunda, yeniden başladığı noktaya dönen Aşk, bu hakikati Sühan aracılığıyla öğrendiği için henüz birlik (vahdet), tam anlamıyla tahakkuk etmiş olmaz. Tıpkı sidretü'l-müntehâ (son uçtaki sidre ağacı; varılabilecek en son nokta, son makam) gibi yalnızca nebevî bir rehberlik sayesinde gelinebilecek olan bu noktada “birlik”ten gayri bir şeyden bahsetmek mümkün olmadığından (İbn Arabî, 2008: 56) Sühan, daha fazla ilerleyemez ve Aşk'ı Hayret'e teslim eder. Vuslatta “hayret”ten başka bir şey olmaması dolayısıyla, Aşk'ın [Hüs'n'de] fena bulduğu kimya süreci Hayret'le tamamlanır. Hayret, fenafillahın yaşandığı tam bir samt (susma, sükût) hâlinin ifadesidir.

Buldı bu mahalde kışa pâyân

Bundan ötesi değil nümâyân

Sad şükr ola Hayy-i Lâ-yemût'a

Kim erdi söz âlem-i sükûta

(2007, 2008)

Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için “kimya”yı getirmek üzere çıktığı yolculuk, bizatihi kimyanın kendisi olur. Yolculuğun sonunda gerçekleşen fena mertebesinde Şeyh Galip'in ifadesiyle “kelâm-ı samtın deryâlar gibi pür-cûş, mahabbet râzının hâmûş, rumûz-ı aşkın bî-zebân u gûş” (Müseddes 4/4) söylenmesi esas olduğundan Galip de “âlem-i sükût”a çekilir.

Sonuç

Tasavvufi-sembolik bir eser olan *Hüs'n ü Aşk* mesnevisinde, âşık (salik, mürit, arayıcı) durumundaki Aşk'ın, sevgili (maşuk, mutlak güzel, aranan) konumundaki Hüsn'e vasıl olmak üzere kalp diyarına yaptığı tehlikeli yolculuk anlatılır. Hüsn'e kavuşmak için kalp diyarından kimyayı getirmek zorunda olan Aşk'ın çıktığı tehlikeli yolculuk, aslında tamamen kalbin derinliklerine doğru yapılan sembolik bir yolculuktur. Bu yolculuktaki kimya da maddi olarak değersiz madenlerin altına dönüştürülmesi ameliyesi şeklinde değil, ezoterik (içrek,

batını) gelenekteki simgesel anlamıyla kullanılmıştır. Ezoterik gelenekte kimya sıradan insanın, büyük sıkıntılara katlanarak, bitmek bilmeyen belalara ve acılara, sabır ve tevekkülle direnerek geçirdiği değişim/dönüşüm ile aşkın insan (kâmil insan) olmasıdır.

Kalp şehrine yaptığı yolculukla esasen kendi ruhsal derinliklerinde ilerleyen Aşk, bu zorlu yolculuk esnasında kendisini yolundan alıkoymaya çalışan pek çok güçlükle mücadele etmek mecburiyetinde kalır. Yolculuk boyunca karşısına çıkan tüm güçlükleri olağanüstü yardımlar sayesinde aşmayı başaran Aşk, kimyayı almak üzere kalp kalesine girdiğinde ‘hakikat’i idrak eder. Aşk’ın dikey boyutlu gerçekleştirdiği bu yolculuk onun kalbî miracı olur.

Yolculuk esnasında değişik sınamalardan geçen Aşk, dairesel olan yolculuğunu tamamlayıp kalp kalesine ulaştığında Hüsn’ün aslında kendisi ve kendisinin de Hüsn olduğunu fark etmesiyle kimyevi dönüşümünü tamamlar. Aşk’ın kimyayı getirmek üzere çıktığı bu yolculuk olmaksızın aşkın insanlığa (insan-ı kâmil) ulaşması mümkün olmadığından “yolculuk” bizzatıhi “kimya” olur.

Kaynakça / References

- Ahmed-i Gazâlî (2004). *Aşkın hâlleri* (Turan Koç - M. Çetinkaya, Çev.). İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Bilgegil, K. (1997). *Hüsn ü Aşk’a dair, M. Kaya Bilgegil’in makaleleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Cockren, A. (2008). *Simya sanatı ve simyacılar [Alchemy rediscovered and restored]* (Murat Sağlam, Çev.). İstanbul: Mitra Yayınları.
- Doğan, A. (2017). *Hüsn ü Aşk: Aşk’ın kalb’e yolculuğu [Dönüşüm sürecindeki insanın sembolik seyahati ve Hüsn ü Aşk örneği, yayımlanmış doktora tezi]*, İstanbul: Değişim Yayınları.
- Ece, S. (2012). *Hüsnüne aşk olsun*, Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Eliade, M. (2000). *Demirciler ve simyacılar* (Mehmet Emin Özcan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Esrar Dede (2000). *Tezkire-i şu’arâ-yı Mevlevîyye* (İlhan Genç, Haz). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gibb, E. J. W. (1999). *Osmanlı şiiri tarihi* (Ali Çavuşoğlu, Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1968). *Şeyh Gâlib: Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Gölpınarlı, A. (2000). *Mesnevi ve şerhi (6 Cilt)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2014). *Sultan Veled İbtidâ-nâme*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Guenon, R. (1997). *Geleneksel formlar ve kozmik devirler* (Fevzi Topaçoğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guenon, R. (2004). *Âlemin hükümdarı, dinlerde merkez sembolizmi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Holbrook, V. (1998). *Aşkın okunmaz kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İbn Arabî (2008) *Fütühât-ı Mekkiyye C 8* (Ekrem Demirli, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İmam-ı Gazâlî (yty). *Kimyâ-yı saâdet* (Ali Arslan, Çev.). İstanbul: Merve Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1981). *T. S. Elliot’un şiirlerinde insanın kendisini geliştirme teması*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lee-Vaughan L. (2002). *Çağrı ve yankı (Sufilerin rüya çalışmaları ve ait olma psikolojisi)* (Enise Ergün, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

- Nasr, S. H. (1981). *İslam'da düşünce ve hayat* (Fatih Tatlılıoğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Neville, K. (2000). Çok renkli giysi: sufi dönüşümü, *Bildiriler, Uluslararası Mevlâna Bilgi Şöleni* 15-17 Aralık 2000, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Schimmel, A. (2004a). *Tanrının yeryüzündeki işaretleri*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Schimmel, A. (2004b). *İslam'ın mistik boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Şeyh Gâlib (1994). *Dîvân*, (Muhsin Kalkışım, Haz.). Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Şeyh Gâlib (1996). *Şerh-i cezîre-i Mesnevî*, (Turgut Karabey, Mehmet Vanlıoğlu, Mehmet Atalay, Haz.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1995). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Üsküplü İshak Çelebi (2014). *Dîvân* (Murat Keklik, Haz.). (Doktora tezi). Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

8. BÖLÜM / CHAPTER 8

KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA'NIN KALEMİNDEN MEVLEVİLER

MAWLAWIS IN KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA'S WRITINGS

Özlem DÜZLÜ¹

¹Öğr. Gör. Dr., Sakarya Üniversitesi, Rektörlük Türk Dili Bölümü, Sakarya, Türkiye
E-mail: oduzlu@sakarya.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.08

ÖZ

Osmanlı coğrafyasında varlığını yüzyıllarca sürdüren Mevlevilik, bünyesinde çok sayıda sanatkâr yetiştirmiştir. Bu sanatçı grubunun önemli bir kısmını ise şairler oluşturur. Tarikat içerisinde yetişerek klasik Türk şiiri sahasında eser vermiş olan hatırı sayılır miktarda şairden biri de Keçecizâde İzzet Molla'dır. Aileden Mevlevi olan İzzet Molla Mevlana'ya ve Mevleviliğe olan sevgisini manzum eserlerinin pek çoğuna da değişen ölçülerde yansıtmıştır. Bu sevginin en çok yansıdığı eseri ise *Bahâr-ı Efkâr* adlı divanıdır. Divanda yer alan hemen her gazelinin sonuna Mevlana ya da Mevlevilikle ilgili bir beyit ekleyen şair Mevlevi muhitlerindeki bazı gelişmeler ile Mevlevi mekânlarında gerçekleştirilen yapım onarım faaliyetlerini yazdığı tarihlerle kayıt altına almıştır. Bunların dışında Mevlana, Mevlevi büyükleri ve Mevlevilikle ilgili pek çok manzume de kaleme alan şair tarikat mensuplarını konu alan bir manzumeye de yer vermiştir. On sekiz beyit olmasıyla da dikkat çeken bahse konu manzume genel itibarıyla Mevleviliğin ve Mevlana'nın övgüsü olarak kabul edilebilir. Mevlevilerin istiğnâ, fakr gibi özellikleri; tabiatlarına dair bazı hususlar, kıyafetleri, aşk ve akıl konularındaki kabiliyetleriyle söz konusu edildiği manzume tarikata yönelik bazı eleştirilere işaret etmesi bakımından da dikkat çekicidir. Yazımızda tarikat içinden bir şairin hisleri ve gözlemlerinin bir yansıması olarak şiirine aktardığı bu hususların izahına çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevilik, Mevlana, Keçecizâde İzzet Molla, klasik Türk şiiri, *Bahâr-ı Efkâr*

ABSTRACT

The Mawlawiyah order, which for centuries continued its existence in Ottoman lands, educated many artists within its system. A significant section of this group of artists consists of poets. One of the many poets who was educated in the dervish order and who produced works in the field of classical Turkish poetry is Keçecizâde İzzet Molla. In his poetic works, İzzet Molla, who descended from a Mawlawi family, reflected his love in various ways for Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî and Mawlawiyah, the greatest example of this being his divan titled *Bahâr-ı Efkâr*.

In addition to adding a couplet related to Rûmî and Mawlawiyah to the end of each ode he wrote, the poet also recorded some developments in Mawlawi neighborhoods in his historical writings including construction and repair works which took place in Mawlawi lodges. In addition to writing many poems about Rûmî, the elderly Mawlawi, and Mawlawiyah, the poet also wrote a poem on the members of the order. The poem in question, which consists of 18 couplets, can generally be considered a eulogy to Mawlawiyah and Rûmî. This poem deals with the characteristics of Mawlawis such as *istiğna* (reluctance) and *fakr* (poverty), as well as their nature, clothes, and skills in love and wisdom. It is also important in terms of pointing to some criticisms about the order. In this article, an attempt will be made to explain these issues written by a poet from within the order itself and mentioned in his poem as a reflection of his feelings and observations.

Keywords: Mawlawiyah, Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî, Keçecizâde İzzet Molla, classical Turkish poetry, *Bahâr-ı Efkar*

Extended Abstract

Many artists were educated in the Mawlawiyah order, which for centuries maintained its existence as one of the leading orders in the Ottoman Empire. Among these artists are those who produced works in the field of classical Turkish poetry. Keçecizâde İzzet Molla, educated in the late period of classical Turkish poetry, is among these artists.

İzzet Molla, who came from a Mevlevi family from Konya, reflected his love for Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî and Mawlawiyah in most of his works. The work in which the poet reflected this love the most intensely is the divan titled *Bahâr-ı Efkar*. In this rather voluminous divan, Keçecizâde İzzet Molla added a couplet related to Rûmî and Mawlawiyah to the end of almost every ode, and in addition to these odes, he authored some historical records regarding death, reaching the rank of martyrdom, some developments in the Mawlawi world, and construction and maintenance works in Mawlawi lodges. In addition, the poet, who has independent poems on Rûmî, Mawlawi elderly, and Mawlawiyah, also has an 18-couplet poem in his divan in which he deals with the members of the order.

In fact, the poet indirectly dealt with some characteristics of Mawlawis in several of his other poems which he dedicated to Rûmî and in which he included issues related to Mawlawiyah, but one poem in particular stands out as it directly deals with Mawlawis. This poem, titled “Kıt’a Der-Vasf-ı Gürûh-ı Mevleviyân”, is noteworthy in that it displays typical characteristics of Mawlawiyah poetry style, including an 18-couplet format and a “Mawlawis” rhyme.

The poem in question, which starts with a reference to Şems-i Tebrizî due to his influence on Rûmî, and then moves on to Rûmî himself, is basically a eulogy to Rûmî and Mawlawiyah. In addition to including issues such as the characteristics of Mawlawis like *istiğna* and *fakr*,

their natures, their skills in love and wisdom, and the superiority of Mawlawiyah over other orders, the poem is noteworthy in that it points to some criticisms about the order. These are important in that they are a reflection of the feelings and observations of a poet writing from within the order itself. The aim of this article is thus to explain these issues which the poet wrote by filtering them through his feelings and thinking.

In the introduction section of the poem, the poet states that Mawlawis were nourished by Şems-i Tebrizî by virtue of his having had a strong influence on Rûmî. The poem goes on to emphasize the fact that the members of the order did not care about anything but Allah and did not rely on worldly blessings as people with *istiğna*. Pointing to the fact that they did not attach importance to material wealth, the poet described them as merciful individuals with a soft nature. According to the poet, Mevlevis, who are skilled at love, are also a group who use wisdom in the best way possible. Izzet Molla, who considers the members of the order at the highest rank of abstinence *-terk-i terk-* in Sufism, stated that they were not engaged with anything but Allah, and that they needed nothing but Allah. The poet mentions clothes such as *sikke* and *aba* and uses some issues related to these clothes as a means of describing the characteristics of Mawlawis. The Mawlawi order saw itself as superior to other orders, and as a member thereof Izzet Molla also mentions this as a dominant thought in his poem expressing that Mawlawiyah was the most competent order in terms of reaching Allah.

Izzet Molla, who generally mentioned the positive characteristics of Mawlawis, also pointed to the existence of incompetent people within the order and people who displayed behavior that could be the target of criticism both from inside the order and out.

While Keçecizâde Izzet Molla mentioned some negative points related to the order in the final couplets of the poem, he also expressed that these adversities could not be generalized to the order as a whole.

Giriş

Mevlevilik, başta Anadolu olmak üzere, Osmanlı coğrafyasında yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş bir tarikatır. “Mevlana Celâleddin Rûmî”den (öl. 1273) ilham al(ınarak)” (Ambrosio, 2012) kurulan tarikat onun ölümünden sonra kurumsallaşmış (Türer, 2005) ve zamanla siyasi, içtimai ve kültürel olarak nüfuz sahibi bir tarikat hâline gelmiştir.

XVI. yüzyılın sonlarından itibaren şehir merkezlerinde faaliyet gösteren ve elit tabakaya hitap eden bir tarikat hüviyeti kazanmaya başlayan Mevlevilik, aynı zamanda bünyesinde pek çok sanatkârın yetiştirdiği bir tarikatır (Türer, 2005). Bu sanatçı grubu arasında klasik Türk şiiri sahasında eser veren çok sayıda şair de yer almıştır. Klasik Türk şiirinin son döneminde yetişmiş Keçecizâde İzzet Molla da (öl. 1829) bu şairlerden biridir. Mevlana’ya ve Mevleviliğe olan sevgi ve bağlılığını manzum eserlerinin büyük bir kısmına değişen ölçülerde yansıtan şair “*Bahâr-ı Efkar*” adlı divanının her köşesini Mevlana’nın adıyla süslemiştir” (Şahin, 2007). Divanında Mevlevilikle ilgili pek çok hususa da yer veren İzzet Molla; Mevlana, Mevlevi büyükleri ve Mevlevilikle ilgili müstakil manzumeler de kaleme almıştır. Bu manzumelerden biri de yazımıza konu olarak seçtiğimiz tarikat mensuplarına dair bir kıt’adır. İzzet Molla’nın tarikatın içinden bir şair olarak Mevlevilere bakışını aksettirdiği bahse konu manzume şairin Mevlevilik ve Mevlevilerle ilgili hislerini ve gözlemlerini barındırması açısından dikkat çekicidir. Manzumede yer alan Mevlevilikle ilgili hususların daha iyi anlaşılması için yazımızda önce Osmanlı’da Mevleviliğin genel görünümü ile İzzet Molla’nın eserlerinde Mevleviliğin nasıl yer aldığı konusunda bilgi verilmiş; daha sonra manzumenin beyitleri açıklanmaya çalışılmıştır.

1. Genel Hatlarıyla Mevleviliğin Osmanlı’daki Görünümü

Osmanlı Devleti’nin kuruluş dönemlerinde Anadolu’da tasavvuf ve tarikat hayatı hayli canlı olmasına rağmen tarikatlar sonraki yüzyıllara kıyasla henüz yeterince yaygın değildir. Osmanlı Devleti’nin Anadolu’da siyasi bütünlük ve sosyal huzuru sağlamasının ardından Anadolu toprakları tarikatların gelişip yaygınlaşmasına müsait bir hâle gelmiş ve tasavvuf tarihi açısından tarikatlar en yaygın, aktif ve canlı dönemini Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşamıştır (Türer, 2005).

Devletin kuruluş dönemlerinde Anadolu’daki mevcut tarikatların en büyüğü Mevleviye ve Rifâiye idi. Bu tarikatlardan Mevlevilik XIV. yüzyılda Anadolu’nun birçok bölgesine yayılmıştı (Türer, 2005).

Abdûlbaki Gölpınarlı; Mevleviliği “esma”yı, bir başka ifadeyle şeriatı, esas tutanlar ile aşk ve cezbeyi esas alan bâtnî karakterliler olmak üzere iki büyük zümreye ayıran

tasavvuf erbabından ikincisine dahil eder. Gölpınarlı, bu itibarla Mevlevilerin kendilerini diğer tarikatlardan ayrı görüp esmayı esas tutan bütün tarikatlara “suî tarikatları” dediklerini söyler. Ancak Mevleviler nasıl “esma”cıları kendilerinden ayrı görmüşlerse bu tarikatların mensupları da Mevlevileri kendilerinden aşağı görmüşlerdir (2006).

Gölpınarlı, Mevlevileri Melâmetîlikten gelen bir tarikat olarak görmekle birlikte, son zamanlara kadar, Mevlevilerin meşrep itibarıyla kendilerini ikiye ayırdıklarını söylemiştir. Bunlardan ilki, Gölpınarlı’nın zahitler olarak da ifade ettiği, şeriat kurallarına bağlı olan Veled kolu; ikincisi ise Kalenderî tarzı benimseyen Şems koludur. Yine Gölpınarlı Bahariye Mevlevihanesini Mevlevî rintliğinin merkezi, Yenikapı Mevlevihanesini ise zahitliğin karargâhı olarak nitelemiştir (2006).

Tarikatın ehlişünnetin inanç ve esaslarına ve şeriat kurallarına bağlı olan Veled kolu Osmanlı yönetimiyle iyi münasebetler içinde olagelmıştır (Türer, 2005). Hatta XVII. yüzyıldan itibaren âdeti bir devlet müessesesidir (Gölpınarlı, 2006). Zaman zaman vezirler, padişahlar tarikata ehemmiyet vermiş; onların maiyetinde bulunanlar da Mevleviliğe akmışlardır (Gölpınarlı, 2006). Padişahlar iktidara gelir gelmez yeni tekkeler inşa etmiş ve eski binaları onarmakta tereddüt etmemişlerdir. Denilebilir ki Mevleviliği gözde tarikatı olarak gören Osmanlı sarayı bunun karşılığında tarikat tarafından desteklenmiştir. Özellikle III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemleri Osmanlı sarayının tarikatla dayanışma izlerini taşımaktadır (Ambrosio, 2012).

III. Selim, Mehmed Emin Çelebi’nin Nizam-ı Cedîde karşı Konya isyanını âdeti tertip ve idare etmesine rağmen Mevleviliğe bağlılığını gevşetmemiştir. Mevleviliğe karşı büyük sevgi duyan II. Mahmud da tarikatı desteklemiştir (Gölpınarlı, 2006). İki hükümdarın bu tavırlarının altında yatan bir sebep de Mevlevileri destekleyerek Bektaşî grupların gücüne karşı koymak istemeleridir (Gölpınarlı, 2006; Ambrosio, 2012).

II. Mahmud döneminin önemli devlet adamlarından olan Hâlet Efendi (öl. 1822) -Keçecizâde İzzet Molla’nın da hamisi- “devletin tek sözü geçer adamı” olduğu gibi “Mevleviliğin de tek mümessili”dir. Sultan Mahmud’un Yeniçerileri ortadan kaldırmasına da mâni olan Hâlet Efendi gözden düşmeden önce düşmanlarını yok etmeye uğraşan ve halkı yıldırma için adam öldüren biriydi (Gölpınarlı, 2006).

Rivayete göre konağında oturduğu odanın kapısında tennureli iki Mevlevî dervişini niyazda tutan Hâlet Efendi erenlerin hizmetini de bu dervişlere gördürürdü. Hatta bir gün Nâsır Abdülbâki Dede’nin (öl. 1821), bu yüzden Hâlet Efendi’yi öven bir zata “İcâzetname alamaz olsaydı. Dervişleri evliya kapısından vazgeçirdi, ağniyâ kapısına alıstırdı. Yâr u

ağyâr içinde sikkeli, tennureli Mevleviye hizmet ettirmekten utanmıyor.” dediği Gölpınarlı tarafından rivayet olarak anlatılmıştır (2006).

Genel olarak devlet tarafından destek gören Mevlevilik 16 ve 17. yüzyıllarda -Kadızâdeliler hareketi olarak da bilinen- sufi adapları etrafında yoğunlaşan muhalif hareketlerin eleştirilerinden muaf tutulmamışlar, özellikle de sema dolayısıyla softaların kınamalarına maruz kalmışlardır. Yine de Mevlevilik başka tarikatlara nazaran şeriat ve sufi adapları arasında en dengeli tarikat olarak nitelenebilir (Ambrosio, 2012; Gölpınarlı, 2006).

XVI. yüzyılın başlarında Anadolu’nun köylerinde oldukça yayılmış durumda olan Mevlevilik daha sonra devlet ricalinin intisap etmesi ile köylerden kasabalara, kasabalardan da şehirlere intikal ederek “yüksek zümre”ye mâl olmaya başlamıştır (Tanrıkorur, 2004; Türer, 2005). Sağladıkları ikamet olanağıyla Osmanlı toplumunun önemli sosyalleşme merkezlerinden olan Mevlevi tekkeleri aynı zamanda birer sanat ve kültür merkezidir (Ambrosio, 2012). Edebiyat, musiki, hat, tezhip, minyatür alanlarında pek çok sanatkâr Mevlana’nın eserleriyle beslenerek sanatlarını ortaya koymuşlardır (Türer, 2005; Ambrosio, 2012). Bu sanatçı grubunda şairler önemli bir yer tutmaktadır. Şiir Mevlevi kültürü içerisinde her zaman canlı tutulmuş, şeyh ve dedelerin büyük çoğunluğu ve dervişlerin önemli bir kısmı şiirle yakından ilgilenmişlerdir. Bunlar arasından şair diye anılacak kadar şöhret bulanların sayısı da oldukça fazladır (Küçük, 2003). Şuara tezkirelerinde yer alan tarikat ehli 320 klasik Türk şairinin 220’si Mevlevi kökenlidir (Tanrıkorur, 2004; İsen, 1997; Küçük, 2007). Bu şairlerden biri de Keçecizâde İzzet Molla’dır.

2. Keçecizâde İzzet Molla’nın Şiirlerinde Mevlevilik

Kimilerine göre klasik şiir sahasının Şeyh Gâlib sonrasındaki en büyük şairi olan Keçecizâde İzzet Molla aslen Konyalı ve Mevlevi tarikatına mensup bir ailenin çocuğudur (Özyıldırım, 2002; Şahin, 2004, 2007; Bülbül, 1989). Kendisi de Yenikapı Mevlevihanesi şeyhlerinden Nâsır Abdülbâki Dede’nin müntesiplerindendir (Özyıldırım, 2002).

Tanpınar’a göre İzzet Molla, birçok şair gibi tasavvufu çeşitli safhalarıyla yaşamaktan ziyade onu kabul eder. Onun tasavvufu, “devrin ve feleğin cilvelerinden şikâyetlerini zarif bir şekilde örten bir tür feragat hissi” ve “hayatın sıkıntıları karşısında bir dergâha iltica”dan öteye gitmez (1997). Bununla birlikte şairin manzum eserlerinin birçoğunda tasavvufî ilhamın damgası görülür. Bu ilhamın *Hazân-ı Âsâr* isimli divanı dışında Mevlevi kisvesiyle görüldüğü söylenebilir.

İzzet Molla'nın eserlerinde Mevleviliğin şekil özelliği olarak yansımaları bazı manzumelerin beyit sayıları ve seçilen rediflerde görülmektedir. *Bahâr-ı Efkâr* adlı divanında "Mevlevilikle ilgili şiirlerin beyit sayılarının çoğunlukla 'nezi-i Mevleviye' uygun olarak dokuz ve katları biçiminde olduğu görülmektedir" (Şahin, 2004; 2007). Şeyh Gâlib ve başka bazı Mevlevî şairlerde de görülen bu tasarruf *Mihnet-keşân* mesnevisinin sonunda Mevlana'ya hasrettiği manzumede de görülür. Şairin bazı şiirlerinde "yâ hazret-i Mevlana, semâ, ney" gibi Mevlevilikle ilgili redifleri seçmiş olması da şekil hususiyetleri açısından dikkate değerdir (Şahin, 2007).

Mihnet-keşân ve *Gülşen-i Aşk* mesnevilerinin sonunda Mevlana vafında birer manzumeye yer veren (Şahin, 2007) şair *Nâz u Niyâz* adlı mesnevisinde de Mevlana'yı övdüğü bir manzume kaleme almıştır (Şahin, 2007). Tasavvufî nitelikli *Gülşen-i Aşk* mesnevisinin *Hüsni ü Aşk*'tan ilhamla kaleme alınması da eserin Mevlevilikle ilişkisi açısından dikkat çekmektedir (Şahin, 2007).

Daha önce de isimleri geçen *Hazân-ı Âsâr* ve *Bahâr-ı Efkâr* adlı iki divanı bulunan İzzet Molla *Bâhâr-ı Efkâr*'ı Mevlana'ya ithaf etmiş ve divanını Mevlana'nın gölgesinde tertip ettiğini bizzat söylemiştir (Şahin, 2004; Arslan, 2019).¹ Şiirlerinde Mevlana'ya duyduğu sevgi ve hayranlığı dile getiren İzzet Molla hemen her gazelinin sonuna Mevlevilikle ilgili bir beyit eklemiştir (Şahin, 2004; Arslan, 2019). Şiirlerini "İzzet" mahlaslı diğer şairlerin şiirlerinden ayırmak için böyle bir yönteme başvurduğunu söyleyen İzzet Molla'nın bu uygulamasının bir sebebi de Mevlana'ya olan sevgi ve bağlılığıdır (Özyıldırım, 2002; Şahin, 2007). Tanpınar'ın İzzet Molla'dan önce de örneklerine rastlandığını² belirtmekle birlikte İzzet Molla'nın uygulamadaki ısrarıyla hususiyet arz ettiğini söylediği konu hakkındaki görüşleri bahse konu şiirlerde Mevleviliğin rolünü net bir şekilde ortaya koymaktadır:

"Eski şiirin bütün repertuarını içine alan ve ayrıca, Mahmud II devrinin sanat hususiyetlerinden birini teşkil eden lâkayt ve rindâne hayatın bütün şuhluklarına iştiraktan çekinmeyen bu gazeller, son beyitleriyle daima Mevlana'ya dönerler. Bu suretle biraz yukarda geçen bütün hayal ve mazmunlar, yaşanmış hayat serpintileri, bu son beyitle birdenbire âdeta mecâzî bir ifade 'sırrı' bir derinlik kazanırlar, çok defa da, aydınlığın karşısında silinen gölgeler gibi, ezeli ve biricik hakikatın tecellisi ile kendiliklerinden kayboluverirler. İşte en maddî

1 Sâye-i Monlâ'da tertîb eyledim cevherlerin
'İzzetin gencine-i divânı oldu müntehab (G. 24/5, s. 360)

2 Bu uygulamanın örneklerinin Şeyh Gâlib Divanı'nda bulunmasına Sedit Yüksel ve ona atfı E. Sıddık Şahin de değinmiştir. Bkz. Sedit Yüksel, (1980), *Şeyh Galip eserlerinin dil ve sanat değeri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 88.; Ebubekir S. Şahin, (2006). Keçeci-zade İzzet Molla'nın eserlerinde mevlîlik ve şairin yayımlanmamış bir na't-i mevlânası. *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Sempozyumu*. Konya. s. 91.

hazlarla ‘sırrî’ bağlantı arasındaki bu gidip gelme, İzzet Molla’da dikkat edilecek taraftır” (1997).

Divanında bu gazeller dışında Mevlevi muhitlerindeki bazı gelişmeler ile Mevlevi mekânlarında gerçekleştirilen yapım onarım faaliyetlerini tarihleriyle kayıt altına alan şair; Mevlana, Mevlevi büyükleri ve Mevlevilik hakkında pek çok müstakil manzume de kaleme almıştır (Şahin, 2007; Ceylan&Yılmaz, 2005, s. 37). Bu manzumelerden biri de, yazımızın konusunu oluşturan, Mevlevi tarikatı mensupları hakkında yazdığı kıt’a-i kebîredir.

2.1. Keçecizâde İzzet Molla’nın Mevlevileri Konu Alan Manzumesi

İzzet Molla’nın söz konusu manzumesi “Kıt’a Der-Vasf-ı Gürûh-ı Mevleviyân” başlığını taşımaktadır. “Mefûlû/Fâilâtü/Mefâilû/Fâilün” vezniyle yazılan manzume “Mevlevileri” rediflidir. Başlığında “kıt’a” yazılı 18 beyitlik bu manzume kıt’a-i kebîre nazım şeklinden matla beyti bulunmasıyla, nazmdan ise mahlas kullanılmasıyla farklılık gösterir. Manzumenin 18 beyitten oluşması da dikkat çeken bir husustur. Daha önce de belirtildiği üzere Mevlevilikte 18 sayısına önem atfedilir. Bu durum hem nezr-i Mevlana’yla hem de Mevlana’nın Mesnevî-i Mânevî’nin 18 beytini bizzat kaleme almış olmasıyla ilgilidir (Şahin, 2007; Karaköse, 2016; Top, 2007).

İzzet Molla’nın önce Mevlana üzerindeki etkisi sebebiyle Şems-i Tebrizî’yi; sonra da Mevlana’yı anarak başladığı bu manzume genel olarak Mevleviliğin ve Mevlana’nın övgüsüdür. Bu kıt’a Mevlevilerin istiğna, fakr gibi özellikleri, tabiatlarına dair bazı tespitler, bazı kıyafetlerinin söz konusu edilmesi; aşk ve akıl konularındaki kabiliyetleri, Mevleviliğin diğer tarikatlara üstünlüğü gibi hususlara yer verilmesi yanında tarikata yönelik birtakım eleştirilere işaret etmesi açısından da dikkate değer bir manzumedir. Esasında şair Mevlana’ya yazdığı ve Mevlevilikle ilgili hususlara yer verdiği diğer manzumelerinde de Mevlevilere ait bazı özelliklere dolaylı yoldan değinmiş, birkaç beyitte de doğrudan Mevlevi güruhuna ait bazı özellikleri dile getirmiştir.³ Bununla birlikte bahse konu manzume bütünüyle Mevlevilere

3 Cihânın türlü türlü kâlesin seyr eyledim ‘İzzet
Gürûh-ı Mevlevîye reng-i istiğnâ yaraşmışdır (G. 108/7, s. 409)

Felâtûnlar delisidir gürûh-ı Mevlevîyânın
Gezerler ‘âlemi anlar velî divâne divâne (G. 457/6, s. 600)

Seni terk etmeden dünyâ sen ol kim târik-i dünyâ
Cihât-ı şeşden olmuşdur berî bak devr-i Mevlana
Bu tahtın pâdişâhıdır ‘azîzim merd-i bî-pervâ
Yaraşmışdır gürûh-ı Mevlevîye tavr-ı istiğnâ
Kanâ’tden yapılmış bir binâdır matbah-ı Monlâ (M. 12/11, s. 674)

Ayrıca bu hususlar için bkz. İlknur Arslan. (2019). *Keçecizade İzzet Molla’nın Bahar-ı Efkar adlı divanında mevlana ve mevleviliğe dair unsurlar*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

hasredilmesi ve tarikat mensuplarını daha geniş bir perspektifle söz konusu etmiş olması bakımından ayrıca dikkat çekmektedir. Yine manzumede yer verilen hususlar tarikat içinden bir şairin hisleri ve gözlemlerinin yansıması olması sebebiyle de önem arz etmektedir. Bu itibarla şairin duygu ve düşünce süzgecinden geçirerek şiire aktardığı bu hususlar manzumenin bütün beyitlerinin açıklanması suretiyle incelenmeye çalışılmıştır.⁴

Perverde kıldı Şems-i Hüdâ Mevlevîleri

Mihr etdi subh-ı sıdk u safâ Mevlevîleri (M. 3/1, s. 700)

Hakk'ın güneşi/Şems'i Mevlevileri yetiştirdi, güneş Mevlevileri doğruluk ve saflık sabahı yaptı.

“Mevlana’yı etkileyen, onun ruhunda fırtınalar kopmasına sebep olacak düzeyde tasavvufî bilgi ve birikime sahip, ilim ve tasavvufun zirvesinde kâmil bir zat” olan Şems-i Tebrizî, ondaki cevheri yüzeye çıkarmıştır (Top, 2007). Bu itibarla beyitte Şems’in Mevlana üzerindeki etkisine işaretlerle Mevlevilerin Şems’ten beslendiği söylenmiştir. Ayrıca “mihr” kelimesiyle “şems”in “güneş” anlamına da gönderme yapılan beyitte güneşin, ışık kaynağı olmasından kinayeyle, Mevlevîleri doğruluk ve saflık sabahına ulaştırdığı ifade edilmiştir. Tasavvufta “safâ”, “nefsânî özelliklerden arınm(ışlık)” (Cebecioğlu, 2009), “sıdk” da “iç ve dışta, Allah ile beraberliği, istikâmet üzere muhafaza etmek” (Cebecioğlu, 2009) olduğundan beyitte Şems’in seyr ü sülûk yolunda Mevlevî adab ve erkânına etkisine işarette bulunduğu söylenebilir. Manzumeye Şems’in Mevlana’ya etkisi itibarıyla bu beyitle başlanıp ikinci beyitte Mevlana’nın zikredilmesi de dikkat çekici bir husustur.

Etdi gınâ-yı sikke-i Hünkâr-ı evliyâ

Müstağni-i nükûd-ı fenâ Mevlevîleri (M. 3/2, s. 700)

Velilerin sultanının sikkesinin/kûlahının zenginliği Mevlevileri fanilik nakitlerinin doyunu/umursamazı yaptı.

Mevlana’nın “velilerin sultanı” ifadesiyle yüceltildiği beyitte Mevlevilerin istiğna sahibi oluşları söz konusu edilmiştir. Bilindiği gibi istiğna “Allah’a vasıl olanın onunla yetinmesi hâli(dir)” (Cebecioğlu, 2009). Dolayısıyla beyitte başlarına sikke giyen Mevlevilerin Allah’tan başka hiçbir şeyi (mâsivâ) umursamadıkları söylenmiş; Mevlana’nın sikkesi de tarikat ehli olmaktan kasıtlı bu hâlin sağlayıcısı olarak ifade edilmiştir. Beyitte âdetâ Mevlevîliğin göstergesi olarak addedilen sikke “mâdeni para, akçe” (Ayverdi, 2008) anlamına da işaret edecek biçimde kullanılarak ihâm-ı tenasübe sokulmuştur. Bu ilişki beyitte ayrıca “maddî

4 Manzume şairin *Bahâr-ı Efkar* adlı divanının Ömür Ceylan ve Ozan Yılmaz tarafından hazırlanan neşrinden alınmıştır. Bkz. Ömür Ceylan ve Ozan Yılmaz, (2005). *Hazâna sürgün bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Divân-ı Bahâr-ı Efkar*. İstanbul: Kitap Sarayı, s. 700-701.

zenginli(ğin) tasavvufi olarak pek hoş görülmem(esi)” (Cebecioğlu, 2009) şeklindeki anlayışı da akıllara getirmektedir.

Pirâhen-i derûnları gâyet incedir

Zîr-i ‘abâda görme kaba Mevlevîleri

(M. 3/3, s. 700)

Aba altındaki Mevlevileri kaba görmeyesin. Zira onların gönül gömlekleri/iç gömlekleri pek incedir.

Tasavvuf edebiyatında Allah’ın “Rahmân” ismiyle “gönül” arasında bir münasebet kurulur. Rahmân kalp yufkalığı olup gönül de genellikle “rahmet ve yumuşaklık” anlamında kullanıldığından gönül Rahmân isminin tecelli yeri olarak düşünülür (Kurnaz, 1996). Keçecizâde İzzet Molla da Mevlevilerin gönül gömleklerinin çok ince olduğunu söyleyerek beyitte hem bu anlayışa hem de Mevlevilerin tabiatlarına dair özelliklerinden birine işaret etmiştir. Şair “kaba ve kalın yünlü kumaştan yapılan hırka, cübbe ve bilhassa palto türü üst giysi” (Öztoprak, 2010) anlamındaki “abâ”yı giyen Mevlevilerin dış görünüşlerine bakılarak kaba sanılmaması gerektiğini söyleyip onların merhamet sahibi ve yumuşak tabiatlı olduklarını ifade etmiştir. “Gösterişsiz ve maliyeti düşük ol(an)” (Öztoprak, 2010) bu derviş kıyafetinin “dünya nimetlerini önemsememenin sembolü” (Öztoprak, 2010) olması da, bir önceki beyitte de dile getirilen, istiğna anlayışının tekrarı olarak kabul edilebilir. Şairin “kaba” kelimesini iham-ı tenasüp yaparak “önden açık, düğmeli, uzun kollu, yanları yırtmaçlı, astarsız, uzun üst elbisesi” (Öztoprak, 2010) “kabâ”yı hatırlatacak şekilde kullanması da sözü edilen istiğna anlayışına işaretettir.

Mevlâya Mevlevî yaraşır kulluk etmeğe

Yâ Rab kapından etme cüdâ Mevlevîleri

(M. 3/4, s. 700)

Allah’a kulluk etmeye Mevlevî olan yaraşır; Ya Rab Mevlevileri kapından uzaklaştırma/ayırma.

İzzet Molla bu beyitte Allah’a layığıyla kulluk edebilecek olan kulların Mevleviler olduğunu söyleyerek bu hâlin devamı için Allah’tan niyazda bulunmuştur. Beyitte Mevlevilerin kulluk etmeğe yaraşır olarak nitelenmesi Mevleviliğin adap, erkân, usul ve esaslarıyla yüceltilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla şaire göre kulu Allah’a ulaştıracak en doğru yol Mevleviliktir ki daha önce de bahsedildiği üzere, bu görüş tarikatın genelinde hâkimdir.

Mahsûbdur ‘adetde de lafz-ı Muhammed’e

Say bu hesâbı etme fedâ Mevlevîleri

(M. 3/5, s. 700)

Ebced sayısı bakımından da Muhammed sözüne denk gelir; bu hesabı say/dikkate al, Mevlevileri feda etme.

Mevlevî lafzının Muhammed lafzıyla aynı sayısal değerde (92) oluşu Mevlevîler için önemli bir husustur (Yılmaz, 2007). Beyitte bu hususa dikkat çeken İzzet Molla, bir önceki beyitte yaptığı gibi, Mevlevîliğin diğer tarikatlardan üstün olduğunu ima etmiştir. İzzet Molla'nın “Bir şey uğrunda değerli bir şeyden vazgeçme” (Ayverdi, 2008) anlamı bulunan “fedâ” kelimesini tercih etmesi bu üstünlük iddiasının göstergesidir.

Almaz cihânı bir dilim etmekle verseler

Açlıktan ölse mülk-i ginâ Mevlevîleri (M. 3/6, s. 700)

Gina ülkesinin Mevlevileri açlıktan ölseler bile bir dilim ekmeğe dünyayı değişmezler.

Daha önceki beyitlerde de söz konusu edilen istiğna anlayışı üzerine kurulmuş bu beyitte Mevlevîlerin bir dilim ekmek karşılığında cihânı alabilecek olmaları durumunda bile dünyaya itibar etmeyecekleri söylenmiştir.

Bir hum şaraba ‘akl-ı Felâtun’u almayız

Mecnûn sanır gören ‘ukalâ Mevlevîleri (M. 3/7, s. 700)

Bir küp şaraba Eflatun’un aklını almayız, Mevlevileri gören akıllılar/bilgiçlik taslayanlar mecnun zanneder.

Tasavvufta şarap aşk, mahabbet, şevk ve vecdi temsil eder. Şarap gibi aşk da insanın aklını kullanmasını engeller ve kınanmayı gerektirecek hâl ve hareketlere sebep olur. Bu hâl ise sülûkun sonuna ulaşmış kemal ehline mahsustur (Uludağ, 2005). Mevlana düşüncesinde de kendinden geçişin bir ifadesi olan aşk hakikat alanında vuslata ulaşmanın biricik yoludur (Çelik, 2006). Keçecizâde İzzet Molla da aşkın temsili olan şaraba Eflatun’un aklını değişmeyecek Mevlevîlerin akıl ehli tarafından mecnûn zannedileceğini söyleyerek Mevlevîlerin aşk ehli oluşlarını dile getirmiştir. Bunu yaparken de klasik edebiyatta “akıl ve zekâ timsali” (Onay, 2000) Eflatun ile cünun ve “âşık timsali” (Onay, 2000) Mecnûn’u kullanmıştır.

Her biri kişver-i hiredin pâdişâhıdır

Bilsen şu gördüğün bûdelâ Mevlevîleri (M. 3/8, s. 701)

Şu gördüğün bûdelâ Mevlevileri/Mevlevî velilerini bilsen, her biri akıl ülkesinin padişahıdır.

Beytin anlaşılabilmesi için “bûdelâ” kavramının bilinmesi gerekir. Bûdelâ, “dünyadan habersiz kalacak kadar kendini ahirete, gönlünü Hakk’a veren ermiş (kimselerdir)” (Uludağ, 2005). Bunlar gözden kaybolup bir anda çok uzak mesafelere gidebilirler, gözden

kaybolduklarında yerlerine kendilerinin aynısı olan canlı bir beden (bedel) bırakırlar (Uludağ, 2005). “Veliler arasında insanların işlerinde tasarruf için manevi olarak müsaade verilmiş kişiler (olan bûdelâyâ) herkesçe tanınıp bilinmemelerinden dolayı gayb erleri (de denmiştir)” (Cebecioğlu, 2009).

Bir önceki beyitte Mevlevilerin aşk ehli olmalarını söz konusu eden İzzet Molla burada Mevlevileri akıl ülkesinin padişahı olarak nitelemiştir. Bu niteleme akla hükmetme kabiliyetinden ileri gelmektedir. “Nazari aklı reddede(n mutasavvıflar) Yeni Platonculuğun etkisiyle keşf ve marifet anlayışlarıyla uyuşan farklı bir akıl anlayışı ileri sür(müşlerdir)” (Uludağ, 2005). Mevlana’ya göre mertebe olarak aşkın gerisinde olan akıl tek başına yeterli olmamakla birlikte Allah’a ulaşmanın vasıtalarından biridir (Çelik, 2006). Zira akıl, Allah’a ibadet etmenin ve cennete girmenin vasıtası olan düşünce, ibadetin yolunu gösteren ışıktır (Uludağ, 2005). Dolayısıyla Mevleviler aklı da en iyi şekilde kullanan gürüttür. “Bûdelâ” tabiriyle Mevlevilerin dünyadan habersiz kalacak şekilde gönlünü Allah’a vermiş kimseler oluşları ve âdetâ sûreten varlıklarını sürdürdükleri kastedilmiş olabilir. Beyitte “bilsen” denilmesi bûdelânın herkes tarafından tanınıp bilinmemesine bir gönderme olmalıdır. Yine beytin söz dizimi beyitte kastedilen grubun Mevleviler içindeki ermişler ya da tüm Mevleviler olmak üzere iki farklı şekilde anlaşılmasına imkân vermektedir. Ayrıca şairin beyitte akılla idrak edilmesi güç bazı özelliklere sahip “bûdelâ” ile “aklı” bir arada kullanması özellikle yapılmış bir tercih gibi görünmektedir.

Yek hatvesinde vâsıl olur kurb-ı hazrete

Her kim ederse râh-nümâ Mevlevîleri

(M. 3/9, s. 701)

Kim Mevlevileri kılavuz yaparsa tek adımında hazrete yaklaşır.

Tasavvufta “hazret” kavramı “makam, mertebe, Hakk’ın huzuru” (Uludağ, 2005) anlamlarında kullanılmaktadır. Bu itibarla beyitte Hakk’a ulaşma yolunda Mevlevileri kendine kılavuz edinenlerin attıkları tek adımla Hakk’ın huzuruna varacakları söylenerek daha önce de dile getirilen tarikatlar arası üstünlük iddiası tekrar edilmiştir.

Anlar külehllerinde dahi terki terk eder

Soydu o rûtbe nefy-i sivâ Mevlevîleri

(M. 3/10, s. 701)

Masivâdan el çekiş Mevlevileri öyle bir soydu ki onlar artık külâhlarında bile terki terk eder.

Zühd anlayışının söz konusu edildiği beyitte “terk” kelimesi hem tasavvufi bir ıstılah hem de kıyafet terimi olarak cinaslı kullanılmıştır. “Ariflerin ıstılahında dünyevi bağlardan

kurtulmak (anlamındaki) zühd ile eş anlamlı” (Seccâdî, 2007) terk aynı zamanda dervişlerin başlarına giydikleri tac ve külahların üzerinde, dikey inen ve dilim dilim görüntü veren alametlerin adıdır (Cebecioğlu, 2009). İzzet Molla beyitte terkin bu anlamlarından faydalanarak Mevlevilerin giydikleri terksiz külahı/sikkeyi⁵ zühdün simgesi gibi kullanmıştır. Böylelikle Allah’tan uzaklaştıran varlıklardan yüz çeviren Mevlevilerin külahlarında bile terk bulundurmadıklarını söylemiştir. Bu yüz çevirmeyi ifade etmek üzere kullandığı “soymak” kavramına “derviş olmaya karar verip evvelce giymiş olduğu elbiseyi çıkarmak, hizmet elbisesi olan tennureyi ve ârakıyyeyi, semâ çıkardıktan sonra da sikkeyi giyinmek” (Gölpınarlı, 1963) anlamındaki Mevlevi tabiri “soyunmak”ı hatırlatacak biçimde yer vermiştir. Beyitte dikkat çeken bir husus da Mevlevilerin külahlarının terksiz oluşunun dört şekli olan terk kavramının son mertebesi olan “terk-i terk”i hatırlatacak biçimde kullanılmasıdır.

Mümkün mi bilme setre-i Lâ-ya’kilûndan

Erbâb-ı summ u büküm ü amâ Mevlevîleri (M. 3/11, s. 701)

Kör, dilsiz ve sağırklar erbabı (olan) Mevlevileri “lâ-ya’kilûn” setresinden bilmek mümkün mü?

Mevlevilerin dünyaya ilgisizliğinin söz konusu edildiği bu beyit *Mesnevî-i Manevî*’deki “Ben onun hayrından başka hayır bilmem. Ben ondan başkasına sağır, dilsiz ve körüm” (Karaismailoğlu, 2009) anlamındaki beyte bir telmih olarak kabul edilebilir. Keçecizâde İzzet Molla, Mevlevilerin Allah’tan başka hiçbir şeyle meşgul olmamalarını onları “kör, sağır ve dilsiz” şeklinde niteleyerek dile getirmiştir. Bu şekilde tavsif ettiği Mevlevilerin düşünmeden/akıl etmeden de bilinemeyeceğini ifade etmiştir. Beyitte Bakara Suresi 171. ayetten⁶ iktibas yapılması akıl etmeyenlerden/anlayamayanlardan kastın ise Mevlevilik dışında kalanlar olduğunu düşündürmektedir.

Etdim şifâ-yı şeyh-i re’îsi mütâla’a

Yazmış cemî’-i derde devâ Mevlevîleri (M. 3/12, s. 701)

Baş şeyhin şifasını iyice bir değerlendirdim, (Allah) dertlerin tamamına Mevlevileri deva (olarak) yazmış.

Tasavvufta şifa “melekutî nurların yansıması nedeniyle kalbin hastalıklarının yok olmasıdır” (Seccâdî, 2007). Dert ise bir manasıyla “Hak’tan uzak olmaktan kaynaklanan

5 Konu hakkında bkz. Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, (2006). *Tarîkat kıyafetleri*. (M. Serhan Tayşi ve Mustafa Aşkar, Haz.), İstanbul: Sufî Kitap, s. 29-31.

6 “وَمَثَلُ الْإِنكَارِ الَّذِي يَقُولُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءَ وَنِدَاءَ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَفْقَهُونَ” -İnkâr edenleri imana çağıran (Peygamber) ile inkâr edenlerin durumu, bağırıp çağırmadan başka bir şey duymayan hayvanlara seslenen (çoban) ile hayvanların durumu gibidir. Onlar sağırdirler, dilsizdirler, kördürler. Bundan dolayı anlamazlar” (Web1).

belalar ve musibetler(dir)” (Uludağ, 2005).⁷ Beyitte de kalbin hastalıklardan temizlenmesi suretiyle Allah’a ulaşma yolunda Mevlana’nın rolüne dikkat çekilmiş ve onun gösterdiği yol dertlere şifa olarak zikredilmiştir. Zira “müride tasarrufta bulun(arak) onun kalp aynasını saf bir hâle getir(ecek)” (Seccâdî, 2007) olan şeyhtir. Beyitte Mevlana’nın çizdiği yolu takip eden Mevleviler de bütün dertlerin devası olarak gösterilmiştir.

Hijdeh hezâr ‘âleme mâlikdir ol gürûh

Muhtâc sanma sen fukarâ Mevlevîleri

(M. 3/13, s. 701)

Sen o fakir Mevlevileri muhtaç sanma, o topluluk on sekiz bin âleme sahiptir.

Klasik edebiyatta kesretin ifadesi olan ve sayılamayan çokluk ifade eden her durum için kullanılan (Karaköse, 2016) on sekiz bin âlem mefhumu tasavvufta çeşitli boyutlarıyla bütün bir kâinatı temsil etmektedir (Cebecioğlu, 2009). Mevlevilikte “nezr” uygulamasının da dayandırıldığı bu anlayışa göre Allah’ın “diri” anlamına gelen “Hayy” adının kainattaki karşılığı olarak -sayısal değeri 18’dir- on sekiz bin âlem mefhumu kullanılır. Bu sayıya ulaşmak için akl-ı küll, nefs-i küll, dokuz gök, dört unsur, cansızlar, bitkiler ve canlıların toplamı olan 18 sayısı Araplar tarafından son sayı olarak kabul edilen bin ile çarpılmıştır (Gölpınarlı, 1963). Bahariye Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede “nezr-i Mevlana”nın on sekiz oluşunun sebebini Mevlana’ya günde on sekiz defa tecelli-i zat zuhur etmesiyle açıklamış ve her nezir de bin sayıldığı için on sekiz bin âlemi müşahade ettiğini söylemiştir (Gölpınarlı, 1963).

Beyitte Mevlevilerin fakrını anlatmak için on sekiz bin âlem mefhumu kullanılmıştır. “Fukara” olarak da isimlendirilen mutasavvıfların fakrı manevi muhtaçlık hâli olup Allah’tan başka hiçbir şeye ihtiyaç duymamasıdır. Bu itibarla mutasavvıflar mal-mülk sevgisinden azadedirler (Cebecioğlu, 2009). Beyitte de Mevlevilerin muhtaçlığının dünyevi bir muhtaçlık olmadığı Mevlana’nın on sekiz bin âlemde tecelli-i zatı müşahadesine gönderme yapılarak ifade edilmiştir.

Görmez mi yoksa gördüğü bir başka şey midir

Münkir nasıl görür ‘acabâ Mevlevîleri

(M. 3/14, s. 701)

Görmüyor mu yoksa gördüğü başka bir şey midir? Acaba münkir, Mevlevileri nasıl görüyor?

Şair bu beyitte inkârcıların Mevlevileri gördükleri hâlde inkâr etmeye devam etmelerinin şaşkınlığını ifade etmiştir. Bir bakıma Mevleviliğin yüceltildiği beyitte münkirden kasıt bir sonraki beyitte de söz edilen zahit olabilir.

7 Dert aynı zamanda “sevgiliden sevene geçen ve katlanılmasına güç yetmeyen hâl, İlâhî aşk” anlamında da kullanılmaktadır (Uludağ, 2005).

İnkâr ederse Hazret-i Monlâ'yı eylesin

Zâhid niçün arar zu'afâ Mevlevîleri

(M. 3/15, s. 701)

İnkâr ederse Hz. Mevlana'yı eylesin, zahit neden zayıf/kudretsiz Mevlevileri arar?

“Dinin özünden habersiz şekilci ve zahirci kişi, arif ve âşık olmayan kimse” (Uludağ, 2005) olarak tanımlanan zahit imandan hiçbir zaman hakikate ulaşamamıştır. “Dinî konularda idraki zayıf, her işin ancak dış kabuğuna nüfuz edebilen, öze inmesini beceremeyen, ilim ve imanı zahirî yönüyle anlayan ve anladıklarını ısrarla başkalarına anlatıp öğütler veren” (Pala, 1999) kimseleri simgeleyen zahit tipi bu beyitte Mevleviliği inkârın yollarını arayan tiptir. İnkâr için kudretsiz Mevlevileri arayan zahidin Mevlana'yı inkâr etmesinin ise mümkün olmadığının söylendiği beyitte seyr ü sülûk yolunda tarikat adap ve erkânı ile usul ve esaslarına uygun hareket etmede yetersiz görülen kişilere işaret olabileceği gibi tarikat içerisinde toplumun diğer kesimlerince eleştirilere hedef olabilecek davranışlarda bulunan kimselerin varlığına da işaret olabilir. Zira, daha önce belirttiği üzere, diğer tarikatların da kendilerini Mevlevilerden üstün gördükleri, zaman zaman diğer tarikatlarla birlikte fakat sema nedeniyle Mevlevilerin biraz daha fazla tepki gördüğü dönemlerin bulunduğu, tarikatın nadir de olsa yönetimle ters düştüğü konuların olduğu kaynaklarda da yazılıdır.

Bi'llâhi Pîr'i görse yine etmez i'tikâd

Göster bana diyen kudemâ Mevlevîleri

(M. 3/16, s. 701)

Eski Mevlevileri bana göster diyen (biri) billahi Pîr'i de görse yine inanmaz.

Mevleviliğe itibar etmeyen birinin Mevlana'yı görmesi hâlinde bile ikna olmayacağını ifade edildiği beyit önceki beytin devamı olarak düşünülebilir. Beytin ikinci mısraı toplumda tarikat içerisinde kıdemli/ehil kişilerin olmadığı yönünde eleştiride bulunan kesimlerin olduğunun göstergesidir.

Şemşîr-i i'tirâzına hâmem göğüs gerer

Kim ta'n ederse işte salâ Mevlevîleri

(M. 3/17, s. 701)

Kim Mevlevileri ayıptıyorsa hodri meydan! Kalemim onun itiraz kılıcına göğüs gerecektir.

“Çağırma, davet etme, davet” anlamındaki “salâ” (Ayverdi, 2008) aynı zamanda Mevlevi tabiridir. Mevlevilerin davet anlamında kullandığı “salâ”nın sebebi çağırana göre -yemek, namaz vb.- değişir (Cebecioğlu, 2009). Kelime beyitte bu anlamına da işaretle tevriyeli kullanılmış olup şair Mevlevileri ayıplayanları ve Mevleviliğe itiraz edenleri kalemi vasıtasıyla

işin hakikatini anlamaya davet eder. “Salâ” kelimesinin “bir mahallenin çocuklarının başka bir mahalle çocuklarıyla taş kavgalarına çıkmaları” (Devellioğlu, 1999) manasıyla da kullanılması beytin muhataplarının büyük ölçüde tarikat dışındakiler olduğunu düşündürmektedir. Beyitte ayrıca “bir fikri, bir kararı kabul etmeyerek karşı çıkma ve bu tarzda söylenen söz” (Ayverdi, 2008) anlamındaki “îtiraz” kelimesinin tasavvufta “şeyhe dil ve kalp ile teslim olmama hâli” (Cebecioğlu, 2009) karşılığında kullanılması ve “itiraz”ın kılıca teşbih edilmesi de dikkat çekicidir. Zira bu durum dışarıdan veya içeriden gelen itirazların/kınamaların sertliği veya değersizliğinden kinaye olabilir. Kalem tasavvufta “ayrıntılı ilim” (Uludağ, 2005) anlamına da gelmesi şairin bu itirazlara ilmiyle cevap vermek için davette bulunduğunu gösterir.

Mîzâb-ı feyz-i Hazret-i Monlâ değil mi kilik

‘İzzet n’ola ederse senâ Mevlevîleri

(M. 3/18, s. 701)

Kalem Mevlana’nın irfanının oluşu değil mi? İzzet Mevlevileri övse ne olmuş/şaşılmı mı?

İrfan; “sezgi, ruhi tecrübe ve manevi yolla elde edilen bilgi(dir)” (Cebecioğlu, 2009). İzzet Molla, kalemini Mevlana’nın irfanının aktarıcısı olarak nitelemiş ve onunla Mevlevilere yaptığı övgülere şaşılmaması gerektiğini söylemiştir.

Sonuç

Keçecizâde İzzet Molla’nın aile mirası olarak bulduğu Mevlevilik onun sanatını da besleyen kaynaklardan biri olmuştur. İzzet Molla içindeki Mevlana ve Mevlevilik sevgisini manzum eserlerine de yansıtmış, hatta *Bahâr-ı Efkar* adlı divanına bu sevgiyi baştan sona nakşetmiştir. Divanında Mevlevi muhitlerindeki bazı gelişmelerden -ölüm, şeyhlik makamına gelme gibi- Mevlevi mekânlarında gerçekleştirilen yapım onarım faaliyetlerine kadar Mevlevilikle ilgili pek çok hususa yer veren şair; Mevlana, Mevlevi büyükleri ve Mevlevilik hakkında müstakil manzumeler de kaleme almıştır. Bu manzumelerden biri de onun Mevlevi tarikatı mensuplarına hasrettiği kıt’adır.

Manzumenin şekil hususiyetleri arasında Mevlevilik açısından dikkat çeken hususları on sekiz beyitten oluşması ve “Mevlevileri” redifli olmasıdır.

Manzume muhteva açısından ise genel itibarıyla Mevlana ve Mevleviliğin övgüsü olarak kabul edilebilir. Şair Mevlana üzerindeki etkisi dolayısıyla Mevlevilerin Şems-i Tebrizî’den beslendiklerini söyleyerek giriş yaptığı manzumede tarikat mensuplarının istigna sahibi kişiler olarak Allah’tan başka hiçbir şeyi umursamamalarına ve dünya nimetlerine itibar etmemelerine sık vurgu yapmıştır. Mevlevilerin maddi zenginliği önemsememelerine de işaret

eden şair onları merhamet sahibi ve yumuşak tabiatlı kimseler olarak tarif etmiştir. Şaire göre aşk ehli olan Mevleviler aynı zamanda Allah’a ulaşma yolunda aklı da en iyi şekilde kullanan gürhtur. Tarikat mensuplarını tasavvuftaki terk kavramının en son mertebesinde -terk-i terk-gören İzzet Molla onların Allah’tan başka hiçbir şeyle meşgul olmadıklarını ve Allah’tan başka bir şeye ihtiyaç duymadıklarını söylemiştir. Manzumede sikke, aba gibi kıyafetleri söz konusu eden şair bu kıyafetlere dair bazı hususları Mevlevilerin özelliklerinin ifadesi için vasıta yapmıştır. Genel olarak kendilerini diğer tarikatlardan üstün gören Mevlevi tarikatının bir mensubu olarak İzzet Molla tarikatta hâkim olan bu düşünceyi bahse konu manzumede de söz konusu etmiş ve Mevleviliğin Allah’a ulaşma yolunda en yetkin tarikat olduğunu ifade etmiştir. Manzumede soyunmak, salâ ve nezir gibi Mevlevilik terimlerine işaret eden şair *Mesnevî*’ye de telmih yapmıştır.

Manzumede genel itibarıyla Mevlevilerin olumlu özelliklerini söz konusu eden İzzet Molla tarikat içinde ehil olmayan ve tarikat adap ve erkânı ile usul ve esaslarına uygun hareket etmede yetersiz görülen kimseler ile tarikat içinden veya dışından bazı kimselerin eleştirilerine hedef olabilecek davranışlarda bulunan kişilerin varlığına işaret etmiştir. İzzet Molla söz konusu olumsuzluklara da yer vermekle birlikte bunların tarikatın geneline teşmil edilemeyeceğini savunmacı bir üslupla ifade eder. Bu da onun Mevlana’ya ve tarikatına bağlılığının göstergesidir.

Kaynakça / References

- Ambrosio, A.F. (2012). *Bir mevlevinin hayatı- 17. yüzyılda sufilik öğretisi ve ayinleri* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kitap yayınevi.
- Arslan, İ. (2019). *Keçecizade İzzet Molla’nın Bahar-ı Efkar adlı divanında Mevlana Ve mevleviliğe dair unsurlar*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Ayverdi, İ. (2008). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Bülbül, İ. (1989). *Keçecizâde İzzet Mollâ*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Ceylan, Ö., Yılmaz, O. (2005). *Hazâna sürgün bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkar*. İstanbul: Kitap Sarayı.
- Çelik, Z. (2006). *Mevlana’da akıl-aşk ilişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Develioğlu, F. (1999). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- El-İslâmbolî, Y. (2006). *Tarikat kıyafetleri* (M. Serhan Tayşi ve Mustafa Aşkar, Haz.). İstanbul: Sufi Kitap.
- Gölpınarlı, A. (1963). *Mevlevî âdâb ve erkânı*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlana’dan sonra mevlevilik*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- İsen, M. (1997). *Ötelerden bir ses divan edebiyatı ve Balkanlarda Türk edebiyatı üzerine makaleler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (2009). *Mesnevî*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Karaköse, S. (2016). Klâsik edebiyatımızda on sekiz bin âlem mefhumu. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(2), 687-704.
- Kurnaz, C. (1996). Gönül. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 14. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Küçük, S. (2003). *Mevlevîliğin son yüzyılı*. İstanbul: Simurg Yayıncılık.
- Küçük, S. (2007). İstanbul mevlvihanelerinin Türk sanat ve edebiyat hayatına katkıları (XIX. asır). *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Sempozyumu* (ss. 507-528). Konya: Selçuk Üniversitesi Matbaası.
- Onay, A.T. (2000). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Öztoprak, N. (2010). Divan şiirinde giyim kuşam üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (4), 103-154.
- Özyıldırım, A.E. (2002). *Keçeci-zade İzzet Molla'nın Mihnet-Keşân'ı ve tahlili*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Pala, İ. (1999). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Seccâdi, S.C. (2007). *Tasavvuf ve irfan terimleri sözlüğü* (Hakkı Uygur, Çev.). İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Şahin, E.S. (2004). *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın divanları: Bahâr-ı Efkâr ve Hazân-ı Âsâr*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şahin, E.S. (2007). Keçeci-zade İzzet Molla'nın eserlerinde mevlvîlik ve şairin yayımlanmamış bir na't-i Mevlânası. *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Sempozyumu* (ss. 87-99). Konya: Selçuk Üniversitesi Matbaası.
- Tanpınar, A.H. (1997). *19. 'uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanrıkorur, B. (2004). Mevlevîyye. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 29. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Top, H. H. (2007). *Mevlevî usûl ve âdâbı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Türer, O. (2005). Osmanlı Anadolu'sunda tarikatların genel dağılımı. A.Y. Ocak (Ed.), *Osmanlı toplumunda tasavvuf ve sufiler kitabı içinde* (ss. 207-246). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Web1: <https://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/bakara-suresi-2/ayet-170/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1> (E.T: 08.05.2021).
- Yılmaz, O. (2007). Keçecizâdeler Mevlana eşliğinden devletin zirvesine bir mevlvî ailesi. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (408), 22-26.

9. BÖLÜM / CHAPTER 9

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE MEVLANA'NIN GÖRÜNÜMLERİ

APPEARANCES OF RUMI IN MODERN TURKISH POETRY

Sevim GÜLDÜRMEZ¹

¹Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: sevimguldurmez@istanbul.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.09

ÖZ

Mevlana ve onun eserleri, klasik şiirimizin ziyadesiyle istifade ettiği kaynaklarından birisidir hatta bilhassa Mevlevi şairler vasıtasıyla oluşan edebî muhitlerin izini şiirlerden sürmek, Mevleviliğin fikrî yapısının sanatsal görünümünü müşahade etmek mümkündür. Bir tarafı ile bu duruma modern Türk şairinin vücuda getirdiği eserlerde de birbirinden farklı biçimlerde ve muhtelif bakış açıları ile rastlanabilir. Diğer yandan yalnızca geleneği sürdürmek, onun bir parçası olmak, ona eklenmek anlayışının dışında da eleştiri maksatlı kullanımlar da kendisini göstermektedir. Modern Türk şairi için Mevlana, yalnızca şiirine kaynaklık eden bir konu değildir artık; kendi yetiştirme tarzının, ideolojisinin, inançlarının, kültür birikiminin yönlendirdiği ve hatta bunların yansıtıcısı olduğu bir tercih konumuna gelmiştir. Ayrıca dönemin sosyal ve siyasi olayları da bu yönelimde oldukça etkili olmuştur. Bu sebeple Mevlana ve Mevleviliği konu alan şiirlere toplumsal yahut ferdî bütün cepheleri ile yaklaşmak ve bir bütün olarak değerlendirmek ihtiyacı hasıl olmaktadır. Bu çalışmada önce klasik şiirimizde Mevlana ve onun etrafında oluşan kültürün akislerini seçtiğimiz iki örnek; Leyla Hanım ve Nef'i üzerinden vermeye, ardından da Neyzen Tevfik, Yahya Kemal, Arif Nihat Asya, Fazıl Hüsni Dağlarca, Asaf Halet Çelebi, Nâzım Hikmet, Attila İlhan, Sezai Karakoç, Hüsrev Hatemi gibi şairlerin şiirleri etrafında değerlendirerek panoramik bir bakış açısı ile modern Türk şiirinin seyri içerisinde Mevlana'nın görünümünü ortaya koymaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk şiiri, Mevlana, Mevlevilik, Metinlerarasılık, Gelenek

ABSTRACT

It is obvious that Rumi and his works are one of the sources of classical Turkish poetry, and it is possible to trace the atmosphere of the Mawlawi poets from their poems or to read the poetry of the emerging cultural circle. Modern Turkish literature poets, on the other hand, show a difference in the way they perceive and reflect them, as well as using the sources of classical poetry. For some people, Rumi is a spiritual shelter. For others, he is a part of the

culture that has started to become popular and wants to be included in. According to some, he is a way of seeing that does not change in the changing world or can be adapted to this world and at the same time will give people the power of understanding and for some, he is a means to travel between texts in the forest of symbols. In this context, in this study, not only traces of Rumi, his works, or Mawlawi culture were traced in modern Turkish poetry, but also how Rumi is perceived in the poems of poets who have different perspectives and methods, were determined together with their own understanding of poetry and similar and different aspects. From this point of view, the poems of poets such as Leyla Hanım, Nefi, Neyzen Tevfik, Yahya Kemal, Arif Nihat Asya, Fazıl Hüsni Dağlarca, Asaf Halet Çelebi, Nâzım Hikmet, Attila İlhan, Sezai Karakoç, Hüsrev Hatemi were evaluated with a panoramic view.

Keywords: Modern Turkish poetry, Rumi, Mawlawiyah, Intertextuality, Tradition

Extended Abstract

It is not possible to expect modern Turkish poetry to continue the classical poetry tradition completely because similar to the fact that we have to keep up with the age we live in, it is natural for poets to look at Rumi from their own point of view. In this context, everyone has built their own Rumi and also as we see, in the example of Nâzım Hikmet, the view of Rumi has not progressed in a straight line even for a single personality, as in many other areas of life. This is the main reason why we chose Leyla Hanım, Nefi, Neyzen Tevfik, Yahya Kemal, Arif Nihat Asya, Fazıl Hüsni Dağlarca, Asaf Halet Çelebi, Nâzım Hikmet, Attila İlhan, Sezai Karakoç and Hüsrev Hatemi among dozens of poets by examining modern era Turkish poetry. All of them have a different worldview, stance, upbringing, and artistic understanding, the only common point of their poems is that they deal with Rumi directly or in the context of intertextual relations. In this context, in her poem titled “İstiham-ı Ez-Cenâb-ı Mevlâna Kuddise Sırruhu”, Leyla calls Rumi to mend her heartbreak, to benefit from his guidance, to forgive the feeling of rebellion rising for her sins, to feel compassion and to end the separation. This is the poetry of seeing Rumi and the universe of meaning he contains as a shelter, a sanctuary. Nefi wrote a poem for Rumi and various comments were made that he was influenced by Rumi due to this poem. Neyzen Tevfik’s approach to Rumi is quite far from the classical poet’s approach. Based on the physical characteristics of Rumi, Neyzen Tevfik initially criticizes his lifestyle, dressing, and stance. In fact, he spreads these criticisms to the place where he spent his life, making the analogy of Rumi as “a bat in the sun”, saying that science cannot take place here. However, towards the end of the poem, Neyzen Tevfik says that the real wisdom of Rumi stems from this way of life. *In The Universe of İsmail Dede Efendi*, Yahya Kemal connects with Rumi through music and Dede Efendi, and readers are reminded of Rumi with the sound of reed flute rising from the poem. This music is the reason for Yahya Kemal’s interest in Rumi because the important musicians whose climate

he entered were also the composers of the Mawlawi rites. The poems in Arif Nihat's book "Kubbe-i Hadra" refer to Rumi directly or indirectly. On the other hand, the poet's close relationship with Ahmet Remzi Akyürek enabled him to get to know Mawlawi closely, and he was promoted to the Mawlawi sheikhdom by taking his hand from him. Fazıl Hüsni Dağlarca did not write poems by putting Rumi in the center, Rumi is a part of Anatolia in his poetry. In the poem titled "Konya", Fazıl Hüsni focuses on Konya rather than Rumi, but the atmosphere of the city brings him to Rumi. Asaf Halet, like Arif Nihat Asya, has a close relationship with Ahmet Remzi Akyürek, took music lessons from him, and had an interest in Sufism. Nâzım Hikmet is the grandson of a Mawlawi poet, Mehmed Nâzım Pasha, the governor of Konya at the time. The poet started to write his first poems with his grandfather and met with Mawlawiyah through conversations in his grandfather's house. However, Nâzım's view of Rumi is not always the same. He made a parody of a Rumi rubai in 1945-46. Attila İlhan directly refers to the names of not only Rumi, but also Mimar Sinan, Fatih Sultan Mehmet, and Koroğlu in the poem titled "Ottoman eulogy", and he welcomes the "little people", whose names he has referred to and which social history has begun to bring to the fore, to his poetry through their duties. Sezai Karakoç, the verses that are in *Hızır'la Kırk Saat (Forty Hours with Khidr)*, tell us about Rumi's journey, his loss of Shams, his search for him, and finally finding himself and the Mesnevi. Apart from Rumi reflected in his poetry, there is also a Rumi who played a role in the formation of Sezai Karakoç's philosophy of "resurrection". Hüsrev Hatemi, on the other hand, tried to respond to the speculative discourses about Rumi and Shams from time to time by using his poetry. While doing this, he prevented them from being read only as a poem of an idea by strengthening the verses aesthetically with alliterations. In conclusion, it can be said that Neyzen Tevfik both approves and criticizes Rumi, in this context, he gives importance to practice rather than theory. Yahya Kemal evaluates him within the music circle as the carrier and transmitter of a cultural accumulation. Arif Nihat Asya looks around with Rumi, sees what he sees with him, objects with him or finds peace. Fazıl Hüsni Dağlarca includes his childhood, the place, and Rumi, who embraces him. Asaf Halet Çelebi writes the poem of a ritual, but he does not act only for the purpose of art, contrary to the productions of someone who approaches his surroundings with this sensitivity; Nâzım Hikmet revolves around Rumi as if he is singing a whirlwind, he thinks he is getting away, but it ends with him again. Attila İlhan sees Rumi as a classic, attaches importance to his philosophy, and is convinced that he is an enlightening power. He is the architect of Sezai Karakoç's resurrection, he is a story of journey and self-discovery, and for Hüsrev Hatemi, Rumi is the rising voice, a friend - his poem is the expression of which side he is on. In other words, Rumi is present in his poetry as a result of the interest of the modern period Turkish

poet, that is, it is a choice. Rather than reading this as a continuation of the tradition, it should be evaluated together with a source from which poetry can be fed, social and political events of the period, and the biography of the poet.

Giriş

Mevlana'nın ve onun eserlerinin klasik Türk şiirinin kaynaklarından birisi olduğu muhakkaktır ve yetişen Mevlevi şairlerin teneffüs ettikleri atmosferin izlerini şiirlerinden sürmek yahut teşkil edilen kültür dairesinin şiirini okumak mümkündür. Modern Türk edebiyatı şairleri ise klasik şiirin kaynaklarını kullanmanın yanı sıra bunları algılama ve yansıtmaya biçiminde değişiklik gösterir. Kimileri için Mevlana manevi bir sığınak, kimilerine göre popülerleşmeye başlayan ve içerisinde yer alınmak istenen kültürün bir parçası, kimilerine göre değişen dünyada değişmeyen ya da bu dünyaya uyarlanabilecek, aynı zamanda insana idrak kuvveti kazandıracak bir görme biçimi, kimilerine göre ise simgeler ormanında metinlerarası yolculuk yapmaya yaracak bir vasıta. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı yalnızca modern Türk şiirinde Mevlana'nın, onun eserlerinin yahut Mevlevilik kültürünün izlerini sürmek değil, farklı bakış açılarına ve yöntemlere sahip olan şairlerin şiirlerinde Mevlana'nın nasıl algılandığını kendi şiir anlayışları ile birlikte ortaya koyarak birbirleri ile benzer ve ayrı yönlerini tespit etmektir.

1. Klasik Türk Şiirinde Mevlana ve Mevlevilik

Modern Türk şiirinde Mevlana'nın görünümünü panoramik olarak örnekler üzerinden incelemeye başlamadan önce Klasik Türk şiirinin bilhassa son döneminden seçilmiş birkaç örneğe yer vermek isteriz: Leyla Hanım ve Nef'î. Bu iki şairin seçilmesinin en önemli sebebi Mevleviliğe mensup bir kadın şairin perspektifinden Mevleviliğin görünümünü tespit etmek diğer yandan hicivleri ve eleştirel tavrı ile meşhur bir klasik dönem şairinin Mevlevilik konusundaki tutumunu değerlendirmektir.

Klasik Türk şiirinin son dönem şairlerinden birisi olan Leyla Hanım'ın şiirine bakarsak:

Câna kâr eyledi nâr-ı firkat
Firkatin çekmeye yokdur tâkat
Hâlîme eyle nigâh-ı şefkat
Meded et bendene yâ Hazret-i Pîr (Önder, 1973, s. 59)

Mevleviliğe müntesip olması sebebiyle Galata Mevlevihanesi bahçesine defnedilmiş olan Leyla Hanım'ın şiirlerinde Şeyh Galip tesirleri görülür fakat beşerî aşk düşüncesi bu tasavvufi etkiye galip gelir. (Ünver, 2003, 157) Leyla Hanım “İstirhâm-ı Ez-Cenâb-ı Mevlâna Kuddise Sırruhu” başlıklı şiirinde gönül kırıklığını tamir etmeye, yol göstericiliğinden istifade etmeye, günahları için yükselen isyan hissini bağışlamaya, merhamet hissine gark olmaya, ayrılığa son vermeye Mevlana'yı çağırır, şiir boyunca son mısralarda “Medet et...” şeklinde

Mevlana'ya seslenir. Bu, Mevlana'yı ve onun ihtiva ettiği mana evrenini bir sığınak, melce olarak görmenin şiiridir.

Mesnevi ammâ ki her beyti cihân-ı ma'rifet
Zerresiyle âftabın berâber pertevi

Âlem-i ma'nâ hurşîd-i cihân-ârâ gibi
Devr eder girmiş semâ'a anda rûh-ı Mevlevî (Akkuş, 2018, s. 30)

Nef'î ise Mevlana için bir şiir yazmıştır ve bu şiir sebebi ile Mevlevilikten etkilendiğine dair muhtelif yorumlar yapılmıştır. Diğer yandan “Mecmûa-yı Şuarâ-yı Mevleviyân” başlıklı bir Divan nüshasının bulunması, Farsça şiirlerini tasavvuf etkisi ile kaleme alması bu fikirleri kuvvetlendirmiştir. (Akkuş, 2006, s. 524) “Der Medh-i Hazret-i Mevlâna Kuddîse Sırruhû” başlıklı şiirinde de genel olarak Mevlana ve Mevlevilikten dem vurarak muhtelif isimlerle onu kıyaslama yoluna gider ve Mevlana'nın feyzinden, mana âlemindeki hünerinden bahseder. Bilhassa şiirdeki Mevlevi vurgusu bilinçli bir kullanım olarak kendisini göstererek temelde Mevlana'ya işaret edilir.

2. Modern Türk Şiirinde Mevlana ve Mevlevilik

Klasik edebiyatımızın son dönemlerinden Mevleviliğe mensup olan ve Mevlevilikten etkilendiği düşünülen iki şairin şiirlerinden verilen örnekler Mevlevi kültürünün şiir geleneğimiz üzerindeki tesirini gözler önüne sermektedir, şüphesiz Mevlana klasik Türk şiirinin başlıca kaynakları arasındadır. Modern Türk şiirine geldiğimizde ise bunun form değiştirerek devam ettiğini görüyoruz. Başlangıcından itibaren bir tarama yaptığımızda doğrudan Mevlana'nın yer aldığı pek çok şiire rastlamaktayız. Reşit Paşa, Ferid Kam, Tahir Olgun, Mevlevi şair Ahmet Remzi Akyürek, Halit Fahri Ozansoy, Halide Nusret Zorlutuna, Neyzen Tevfik, Yahya Kemal gibi Tanzimat'tan itibaren günümüze gelene kadar pek çok şair şiirlerinde Mevlana'ya dokunmuşlar yahut Mevlana onların şiirlerine dokunmuştur. Biz bu çalışmada Mevlana'ya, Mevlevi kültürüne, bilhassa geleneğe yaklaşım noktasında tesir kuvveti yüksek ve bizi muhtelif algılama biçimlerine yönlendirecek bazı şiirler seçtik ve bununla birlikte Mevlana'nın modern Türk şiirindeki görünümünü panoramik olarak vermek istedik.

Bu bağlamda ilk şair Neyzen Tevfik:

Başında bir keçeden takke amma, sicri ucu
Pek öyle dikkat edilmez, şi'arı göz yorucu

...

Bıyıklar ağzını örtmüş, bu bir sükût-ı belîğ
Fırâak-i Şems'i eder sabr-u aşk ile tebliğ

...

Uyûn-ı felsefe a'mâ, vukuf-ı fen kötürüm
Bu yerde ben şunu bildim demek cahîm, uçurum

...

Bilirse al neyi vakt-i terânedir Neyzen
Hayat bir dem-i sıhhat, kaçırma fırsatı sen. (Ada, 2009, ss. 165-168)

Neyzen Tevfik'in "Mevlana" şiirinden misal olarak alınmış bu beyitler gösteriyor ki şairin Mevlana'ya yaklaşımı klasik şairin yaklaşımından oldukça uzaktır. Neyzen Tevfik Mevlana'nın fiziksel özelliklerinden hareket ederek onun yaşayış tarzına, giyinişine, duruşuna dair ilk başta bazı eleştiriler getirir, hatta hayatını geçirdiği mekâna da bu tenkitlerini sıçratarak Mevlana için "güneşte bir yarasa" benzetmesi yapar, burada fen bilimlerinin yer alamayacağını söyler ancak şiirin sonlarına doğru ise Mevlana'nın asıl hikmetinin bu yaşayış tarzından kaynaklandığına işaret eder. Bununla "himmet" in sırrına eriştiğini kabul eder fakat bu tam manası ile bu durumu desteklediğini de göstermez. Tıpkı Faust'un teorik bilginin hayatın akışında yer bulamamasına itirazı ve pratikten yanalığı, ânı yaşamadaki hassasiyeti gibi Neyzen Tevfik de şiirin son beytinde neyini eline alır, hayatın tam içinde bulunduğu andan mürekkep olduğunu söyleyerek harekete geçer. Şairin bu duruşu kardeşi Ahmet Şefik Kolaylı'nın şu sözlerini hatırlatır: "Bence Mevlana ile Neyzen arasında yakın bir ilgi vardır. Bu iki kişinin de ulaşmak istediği hedef aynı, fakat izledikleri yollar ayrıdır. Mevlana, Neyi dergâha sokmuş, Neyzen dergâhtan çıkararak halkın ayağına götürmüştür. Mevlana'nın Neyi ile Neyzenin meyi aynı tasavvuf potasında birlikte eriyen iki kardeşler. Mevlana'ya Veli, Neyzene Deli diyenler, veli ile deli arasındaki büyük tasavvuf kavramını anlamayanlardır." (Karaalioğlu, 2004, s. 42) Neyzen Tevfik, Mevleviliğin kendi içindeki kurallarına, yöntemlerine itiraz eder. "Öz Duygum" başlıklı şiirinde tasavvuf kültürünü bir bütün olarak telakki eder ve bu kültür içerisinde bulunduğu yeri kendisi konumlandırır; yani eleştirileri bulunmakla birlikte kendini dışarıda tutmaz, aksine "Meşrebim Mollâ-yı Rûmî, mezhebim Bektâşîdir." diyerek Mevlana'nın felsefesine olan yakınlığını dile getirir: Bütün problem pratiktir.

Mevlana'yı şiirine konu eden bir diğer şair de Yahya Kemal'dir:

Mesnevî şevkini eflâke çıkarmış Nây'iz
Haşre dek hemnefes-i Hazret-i Mevlânayız

Sine sûrah besûrah kanar vecdinden
Teşne-i zevk-i ezel leb-be-leb-i sahbâyız

Şeb'i lâhutda manzume-i ecrâm gibi
Lafz-ı bîşnev'le doğan debdebe-i ma'nâyız

Meyi peymâne be-peymâne dökken sâkiden
Yine peymâne diler neşve-i ser-tâ-pâyız

Şems-i Tebrîz hevâsiyle semâ' üzre Kemâl
Dâhil-i dâire-i bâl ü per-i Monlâyız (Beyatlı, 1962, ss. 95-96)

“İsmail Dede'nin Kâinatı”nda Yahya Kemal, musiki ve Dede Efendi vasıtası ile Mevlana'yla bağ kurar, şiirden yükselen ney sesi eşliğinde Mevlana hatırlatılır. Yahya Kemal'e göre musiki, geçmişte anda duyumsamayla sağlayan ve istikbale aktaran, milletin bütün macerasını içinde taşıyan, birleştirici bir güçtür. Bu sebeple eski musikiden anlamayan başka hiçbir şeyden anlamaz. Yahya Kemal'in Mevlana'ya olan ilgisinin sebebi de işte bu musikidir. Çünkü iklimine girdiği önemli musikişinaslar aynı zamanda Mevlevî ayinlerinin bestecileridir. Dede Efendi de millî kültürümüzün aktarımını sağlayacak ve imtidad fikrini sağlamlaştıracak bestelerini, içinde yetiştirdiği atmosferle yoğurarak dış dünyaya sunar. Yahya Kemal'in dahil olduğu mana evreni musiki ve sema dairesinden müteşekkildir. Bunun bir aksini yine şairin “İtrî” şiirinde görmek mümkündür: “Na'tıdır en mehîbi, en derini/ Vâkıa ney, kudüm gelince dile, / Hızlanan mevlevî semâiyle / Yedi kat arşa çıkmış “Âyîn”i” (Beyatlı, 1974, s. 17)

Mevlana'ya şiirlerinde yer veren bir diğer şair Arif Nihat Asya'dır:

*Her etek tennuredir,
Her satır bir sûredir,
Her eda mânâ demek..
Konya Mevlâna demek!*

...

II

*Görün ibret, kilid altında kalan bir uluyu ...
Ki duâlarla dilekler ve adaklar sorsun:,
Hangi tâli' kapatmış bu mübârek kapuyu?
Örülen pencereler altında
Uyu Pîr'im, uyu yârim, uyu Hünkârım uyu!*

Bir sofradayım: azım, çoğum; Mevlânâ.

Dursam, yürüsem batım, doğum, Mevlânâ.

Yârin sesi, yârin sözü, yârin yüzüsün..

Sen yoksan eğer ben de yoğum, Mevlânâ! (Yücebaş, 2005, s. 97)

Arif Nihat'ın "Kubbe-i Hadra" isimli kitabındaki şiirler doğrudan ya da dolaylı olarak Mevlana'dan bahseder; izler taşır. Yukarıda alınan örnekler ise şairin Mevlevilik ve Mevlana'ya bakışını ifade etmesi noktasında önem arz eder. Diğer yandan şairin Ahmet Remzi Akyürek'le yakın münasebet içinde olması, Mevleviliği yakından tanımasını sağlamıştır ve ondan el alarak Mevlevi şeyhliğine yükselmiştir (Yıldız, 1997, s. 22). Bilhassa bu dönemden sonraki şiirlerinde Mevlana'ya yer vermesi tesadüfî değildir. Mevlana felsefesini önemsemesi, manevi varlığına değer vermesi dışında şiirinden bir itirazın sesi de yükselir. "Konya Mevlana demektir!" ya da "Görsün ibret, kilid altında kalan bir uluyu..." mısraları 1925 yılında türbe ve zaviyelerin kapatılması dolayısı ile Mevlana'nın türbesinin müzeye çevrilmesine de işaret eder. Her ne kadar Konya ve Mevlana'nın özdeşleşmesi yahut Mevlana'nın vefatı ile duyulan hüznün anlatılsa da alt metinde şiirlerin dikkat çekmek istediği bu hususları da ıskalalamamak lazımdır. Şair hem hece ile hem aruz ölçüsü ile hem de serbest şekilde Mevlana şiirleri yazmış, birkaç rubaisini bizzat kendisi Farsçadan çevirmiştir. Bu hem Mevlana'ya hem de rubai türüne olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Yani Arif Nihat Asya Mevlevilik kültürünün havasını solumuş, içerisinde yer almış, Mevlana'ya olan sevgi ve ilgisini eserlerine aksettirmiş ve bunu yalnızca tesir noktasında değil bilinçli bir tercih olarak yapmıştır.

Mevlana şiiri yazan bir diğer şair ise Fazıl Hüsnü Dağlarca'dır.

Parlar Orta Anadolu'nun unutulmuş beyazlığı

Genişler, vatan kadar;

Dağlarda genç,

Ovalar bahtiyar.

Cihan güzellikleriyle cihan üzre

Uyumuş Selçuklar, Kahraman,

Bir yeni kervan beklemektedir,

Kervansaraylarda zaman.

...

Her yanda rüzgâr ve hikmetler

Mevlâna doldurmuş her tarafı,

Bir ince yeşil,

Aklın ve bütün insanların affı,

Ahireti mamur olmuş herkesin,
Konya mısın nesin? (Yücebaş, 2005, s. 104)

Fazıl Hüsnü Dağlarca, Mevlana'yı merkeze alarak şiirler yazmamıştır. Mevlana onun şiirinde Anadolu'nun bir parçası konumundadır. “Konya” başlıklı şiirde de Fazıl Hüsnü Mevlana'dan çok Konya'ya odaklanır ancak şehrin atmosferi onu Mevlana'ya ulaştırır. Kubbe-i Hadra yani yeşil kubbe ismi ile bilinen Mevlana dergâhı yahut müzesi şiirde kendisini “bir ince yeşil” ifadesi ile gösterir, dolayısı ile şehrin daha çok manevi atmosferine gönderme yapılarak aklın ve bütün insanların affının burada mümkün olduğu söylenir. Fazıl Hüsnü, burada devrin başka hadiselerini de işin içine katmıştır. Zira insan aklı ile dünyaya verilen zarar, zedelenen değerler, uzaklaşılman maneviyat ve ön plana çıkarılan madde, Mevlana gibi ilim insanların öğretileri ile hâline yoluna konacaktır. Şair pusulasını Anadolu'ya, bozkıra, Konya'ya çevirerek hikmeti bu toprakların yetiştirdiği ilim insanlarında bulur. Tıpkı “Sanat” şiirinde Faruk Nafiz'in söylediği gibi “bir parça yeşil çini” ona heyecan verir, yazılmamış bir destan gibi karşısında duran Anadolu'nun destanını yazmaya çalışır. Metin merkezli bu değerlendirmenin yanında işin içine şairin biyografisini de katarsak Fazıl Hüsnü çocukluk yıllarının bir kısmını Konya'da geçirmiştir; bu yılların ve Konya'nın, Mevlana'nın üzerindeki tesiri oldukça fazladır. 1958 yılında Konya'da “Mevlana'da Olmak/Gezi” kitabını yayınlayan şair bu kitapta bulunan şiirlerinde Konya'ya bütünüyle Mevlana ile bakar, önceki şiirlerinde olduğu gibi artık Mevlana Konya'nın bir parçası değil, Mevlana Konya olur.

Mevlana şiiri yazan bir başka şair ise Asaf Halet Çelebi'dir.

Tennure giymiş ağaçlar
aşk niyâz eder
mevlana
içimdeki nigâr
başka bir nigârdır
içimdeki sema'a
nece yıldızlar akar
ben dönerim
gökler döner
benzimde güller açar
güneşli bahçelerde ağaçlar
-halaka-ssemavati-vel'ard'h-
yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda

çemen çocukları mahmur
 câaan
 seni çağırıyorlar
 yolunu kaybeden güneşlere
 bakıp gülümserim
 ben uçarım
 gökler uçar (Çelebi, 2015, s. 48)

Asaf Halet'in de tıpkı Arif Nihat Asya gibi Ahmet Remzi Akyürek'le bir münasebeti vardır, ondan musiki dersleri almıştır, tasavvufa karşı bir ilgisi de mevcuttur. Şair ayrıca “Mevlana'nın Rubailer” başlığıyla Mevlana'dan seçilen rubailer tercüme ettiği bir eser de yayınlamıştır. Buna ek olarak “Seçme Rubailer”de de Mevlana rubailerinin tercümesine yer vermiştir. “Mevlâna Hayatı-Şahsiyeti” başlıklı eserinde ise Mevlana'ya dair biyografik bir çalışma yapmıştır. “Mevlâna ve Mevlevilik” başlıklı çalışması ise biyografik bir eser olmasının yanında Mevlevilik tarikatının geniş ölçüde anlatıldığı bir eserdir. Tüm bu çalışmalar gösteriyor ki Asaf Halet, Mevlana üzerine ziyadesiyle mesai harcamıştır. Yukarıya aldığımız “Semâ-ı Mevlânâ” şiiri şairin bu kültüre ziyadesiyle aşına olduğunun bir ifadesidir. Şiirde bütün bir tabiat sema eder yahut şair etrafına bu nazarla bakar. Ancak bu dışarıdan bir bakış değildir, şiir kişisi de tennure giymiş ağaçlarla, dönen gökle, ney havalarını dinleyen yılanlarla birlikte döner. Aslında bütünde dünya topyekün olarak sema etmektedir. Ayrıca metinlerarası bağlantıların yoğun olduğu bu şiirde hem Mevlana'nın eserlerine hem de klasik Türk şiir geleneğine göz kırplır ve tabii bu yapılırken işin içine musiki de katılır. Bu, şiiri bir ayin kompozisyonuna ulaştırır. Mevlana'ya dair pek çok eseri bulunan Asaf Halet, bu şiirinde açık bir şekilde Mevlana'ya işaret etse de öteki şiirlerinde bu netliği görmek pek mümkün olmaz.

Mevlana'yı şiirine konu edinen bir diğer şair Nâzım Hikmet'tir.

Sararken alınımı yokluğun tacı
 Silindi gönülden neşeyle acı
 Kalbe muhabbette buldum ilacı
 Ben de müridinim işte Mevlana
 Edebe set çeken zulmeti deldim
 Aşkı içten duydum, arşa yükseldim
 Kalpten temizlendim, huzura geldim
 Ben de müridinim işte Mevlana (Nâzım Hikmet, 2008, s. 1964)

Nâzım Hikmet, Mevlevî bir şairin, devrin Konya valisi Mehmed Nâzım Paşa'nın torunudur. Şair, ilk şiirlerini dedesinin yanında yazmaya başlamış, dedesinin evindeki sohbetler vasıtası ile Mevlevîlikle tanışmıştır. Yukarıya aldığımız şiir de Nâzım'ın şiire başladığı ilk yılların mahsulüdür; bu şiiri henüz on dokuz yaşındayken yazmıştır. Şiirde Mevlana'ya intisap eden, tasavvufa aşinalığı bulunan, hatta onu iyi tanıyan, dünya ile ilgili her şeyi ardında bırakarak “yokluğun tacı”nı giyen ve böylelikle kalbi huzur bulan, aşka kavuşan bir insan portresi vardır. Şiir Mevlana'ya yazılan açık bir mektup gibidir. Ancak Nâzım'ın Mevlana'ya bakışı her zaman bu yakınlıkta olmaz. 1945-46 yıllarında Mevlana'nın bir rubaisinin parodisini yapar.

Sûret heme zillest ü heyûlâ mî-dân
Tasvîrgereş illet-i ûlâ mî-dân
Lâhût be-nâsût fûrû [b]e-âyed lik
Nâsût zi-lâhût hüveydâ mî-dân

Bir gerçek âlemde gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil,
Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ filân değil.
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:
‘Suret hemî zillest...’ filân diye başlayan değil... (Gariper & Küçükcoşkun, 2008, ss. 97-98)

Artık Nâzım Hikmet dünyaya dedesinin yanında geleneksel kültürle büyüyen bir genç olarak bakmaz, şiirini ekseriyetle ideolojisi yönlendirir. Mevlana yerini başka kaynaklara ve yönlendirmelere bırakır. Bu aslında salt Mevlana'ya karşı bir duruş ya da değişim değildir, “eski” olarak nitelendirilecek her şeye bir başkaldırıdır. Metafizik yerini fiziğe, mana yerini maddeye, gelenek “putları yıkıyoruz” söylemine bırakır ancak bu yalnızca bir dönem, şairin bakışını gölgeleyen bir perde misalidir, perde Nâzım'ın hayatının son yıllarına doğru tekrar aralanmaya başlar. Şair bu parodisinden pişman olmuş gibidir. Tekrar Mevlana'yı kendi dünyasına ve eserlerine çağırır, öyle ki “Yaşamak Güzel Şey Be” kardeşim romanının kahramanı Ahmet, dedesi tarafından Mesnevi ile uyutulur, “Dinle neyden ki hikâyet kılmada, ayrılıklardan şikâyet kılmada” beyitini roman boyunca tekrarlayıp durur, Mevlana'yı “Bir büyük şair var, mistik, ama çok büyük.” şeklinde tanımlar. (Nâzım Hikmet, 1992, s. 140) Bu, aslında yalnızca şairin Mevlana'ya dönüşü değildir, içinde yetişmiş olduğu kültür birikimine, geleneğe, köklerine dönüşüdür, bir telafi çabasıdır.

Mevlana'yı şiirine konu edinen bir diğer şair Attila İlhan'dır.

o saydam duvardır ki böler
var olanlarla artık olmayanları

bulutlu bir sessizlikte
yaşlarını sonsuza tamamlayanları

evrende çoğul yıldızlarıyla
samanyolları sayılır düşünceler
dönerler dururlar dönerler dururlar
ne başları bellidir ne sonları

nurdan bir ağaç sayılır mevlânâ
ney pırıltılarıyla aralıksız
anlaşılmaz bir yerinden aydınlatır
gönül kandili sönmüş olanları (İlhan, 2018, s. 60)

“Osmanlı Kasidesi” başlığını taşıyan şiirde Attila İlhan yalnızca Mevlana’nın değil Mimar Sinan’ın, Fatih Sultan Mehmet’in ve Köroğlu’nun da ismini doğrudan anar. Sosyal tarihin ön plana çıkarmaya başladığı, isimlerini zikrettiği “küçük insanları” ise görevleri vasıtası ile şiirine buyur eder. Attila İlhan’ın aynı ideolojiyi paylaştığı kesimden farklı olan tarafı ise içinde yetişmiş olduğu birikimi toptan reddetmemesi, bunu göz ardı eden anlayışa karşı çıkması ve yeninin ikamesi uğrunda geleneğin üzerini tamamıyla çizmemesidir. Bu şiirinde de bu anlayışın yansımalarını görürüz, ney pırıltıları ile etrafını aydınlatan bir Mevlana portresi karşımızdadır fakat buradaki aydınlatmak kelimesi tesadüfi olarak kullanılmamıştır. Bunu her iki anlamda düşünmek mümkündür, hem bir inanç unsuru olarak etrafına nur saçmak, ilmi ve maneviyatı, felsefesi ile insanların önünü açmak hem de aydınlanmacı düşüncenin merkeze aldıkları neticesinde uğradığı hayal kırıklığını ortadan kaldırmak, umutsuzluğa düşen insanı bu karanlıktan kurtarmak, boşluğu gönül kandillerini yeniden yakarak doldurmak şeklinde. Attila İlhan yalnızca Mevlana’yı şiirinde zikretmekle kalmaz, döneminde edebiyatçıları arasında cereyan eden bir Mevlana tartışmasında da fikrini müdafaadan geri durmaz. Bu tartışma *Cumhuriyet*’in Melih Cevdet Anday’a Mevlana’yı ve klasikler meselesini sorması ile başlar. Anday “Türk edebiyatı yeni bir edebiyattır. Bu nedenle, klasikleri olmaması doğaldır. Klasiklerimiz yok diye üzölmek anlamsız. İlle de klasiğimiz olacak diye bir şey yok. Mevlânâ’nın neden bir klasik olmadığına gelince. Mevlânâ, Türkçe değil, zaten Farsça yazmıştır. Herkesin hayran olduğu mesnevi ise açık saçık hikâyelerle dolu bir müstehcendir.

Mevlânâ'yı gözünde bu kadar büyütenlerin Mevlânâ'yı bir kez olsun okuduklarını sanmam. Ben dişimi sıktım ve okudum. Ayrıca, herkesin Mevlânâ'ya ait sandığı, 'Ne olursan ol gene gel' deyimi de Mevlânâ'ya ait değildir. Batılıların Mevlânâ'ya hayran olduğu da yalandır, kendi mübalağamızdır." der. (İleri, 1988, 10) Buna karşılık Atilla İlhan da "Mevlana elbette bir Türk klasiğidir. Her millet, bir medeniyet çerçevesi içinde gelişir. Türk medeniyeti de Doğu İslam medeniyeti çerçevesinde gelişmiştir. Nasıl ki Fransız kültürü içinde Latince ve Yunanca yazmış büyük yazarlar varsa, Türk edebiyatında da Arapça ve Farsça yazmış büyük yazarlar vardır. Bunlar birer Türk klasiğidir. Üstelik Melih Cevdet Anday'ın zannettiği gibi Batı-Hristiyan kültürünün Doğu-İslam kültürüne bir üstünlüğü yoktur. Evrensellik iddiası ise emperyalizmin dünyaya 'cebren ve hile' ile kabul ettirmek istediği bir iddiadır." diyerek Tomris Uyar ve Selim İleri ile birlikte Mevlana'yı Türk klasiği arasında kabul edenlerden olur.

Mevlana'yı şiirine konu edinen bir diğer şair de Sezai Karakoç'tur.

Şems nasıl değiştirdi
 Bengisu sarnıçlarından geçerek
 Mevlâna Celaledin'i
 ...
 Şam çarşılarında Şems'e rastlamadın mı
 Yolun bir kıyısında o öbürü bir kıyısında
 Şems bir soruydu
 Bir cevaptı Mevlâna
 Benziyorlardır bir arada
 Kişinin kendisi ile yaptığı bir konuşmaya
 ...
 Şam çarşılarında Mevlana
 Aradı durdu Şems'i
 Bir yitip bir buldu Şems'i
 Şems bir bengisuydu O'na
 ...
 Sonra yorgun bir Şam öğlesinde
 Sıcaktı çekirgeler kavrulurken
 Çömeldi bir su kıyısında
 Hızır'ı gördü alı yeşili gördü suda
 Şems'i gördü ve buldu kendini

Şam çarşılarında Şems alındı Mevlâna'dan
Kendisine Mesnevi verildi (Karakoç, 2016, ss. 62-63)

*Hızır*la *Kırk Saat* içerisinde yer alan bu mısralar Mevlana'nın yolculuğunu, Şems'i kaybetmesini, onu aramasını fakat sonunda kendisini ve *Mesnevi*'yi bulmasını anlatır. Şiirde Mevlana, Şam çarşılarını dolaşır, rüzgâra, yağmura, güneşe, gördüğü herkese, Muhyiddin İbnü'l Arabî'ye Şems'i sorar, sonunda Hızır'ı görür ve su ona Şems'i getirir. İnsanın ilk aynasıdır su, yansımaları, kendisini ilk gördüğü yer; Sezai Karakoç da bunu kullanır, yerde, gökte, hayvanatta ve nebatatta Şems'i arayan Mevlana ona ancak kendi aksinde kavuşur. Mevlana'nın çektiği bu çilenin kendisini bulmak dışında başka bir sonucu daha vardır: *Mesnevi*. Şiirine yansıyan Mevlana'nın dışında Sezai Karakoç'un "diriliş" felsefesinin teşekkülünde rol oynayan bir Mevlana da vardır. Şair, *Sütun* kitabında "Batıdan Haçlıların, Doğudan da Moğolların yıkıp yaktığı Anadolu, Mevlana sayesinde yeniden nasıl dirilmişse biz de öyle dirileceğiz." der. (Karakoç, 1969, s.59) Sezai Karakoç'un bununla birlikte Mevlana hakkında yazdığı bir biyografik eseri de vardır. (Karakoç, 2012) Bir Mevlana enstitüsü kurulması gerektiğini de savunmuştur.

Mevlana'yı konu alan bir diğer şair ise Hüsrev Hatemi'dir.

Sindi sırtkan sırtlanlar,,
Şımarık şapşal şeytanlar,
Çok bilmiş çenebaz çakallar,
Varsın kara çalsınlar Şems'e
Ve Celâleddin Rûmî'ye;
Celâleddin sevinci ki doruktaydı,
Ölümden bir an önce bile...
Beli dost, sen bile sevinç kılıcını,
Böyle rahat ölürüm,
Beli yâr, işte böyle son bulmalı ömrüm. (Hatemi, 2018, s. 167)

Hüsrev Hatemi, dönem dönem Mevlana ve Şems'le ilgili ortaya çıkan spekülatif söylemlere şiirini kullanarak cevap vermek yoluna gitmiştir. Bunu yaparken de mısraları aliterasyonlarla estetik açıdan da kuvvetlendirerek yalnızca bir fikrin şiiri olarak okunmasının da önüne geçmiştir. Mevlana'nın şeb-i arus düşüncesine de gönderme yaparak ölümün onun nazarında bir sevinç kaynağı olduğunu söylemiştir, ölümden dünyada yaptıkları ile ilgili endişeleri olan insanlar korkuyorsa ve Mevlana ölümü bir sevinç vasıtası olarak görüyorsa, demek ki ona isnat edilen durumların hiçbirisi doğru değildir, demek istenmiştir.

Sonuç

Sonuç olarak modern Türk şiirinin klasik şiir geleneğini tamamen devam ettirmesini beklemek mümkün değildir. Zira bizim yaşadığımız çağa -ölçüsünü kendimiz belirleyeceğimiz şekilde bile olsa- ayak uydurmak mecburiyetinde olmamıza benzer olarak şairlerin de kendi bulundukları noktadan Mevlana'ya bakmaları pek tabiidir. Bu bağlamda hem herkes kendi Mevlana'sını inşa etmiş hem de Nâzım Hikmet örneğinde gördüğümüz gibi Mevlana'ya bakış da hayatın diğer pek çok alanında olduğu gibi tek bir şahsiyet için bile düz bir çizgide ilerlememiştir. Leyla Hanım, Nef'î, Neyzen Tevfik, Yahya Kemal, Arif Nihat Asya, Fazıl Hüsni Dağlarca, Asaf Halet Çelebi, Nâzım Hikmet, Attila İlhan, Sezai Karakoç ve Hüsrev Hatemi'yi modern Türk şiirini inceleyip onlarca şair arasından seçmemizin en büyük sebebi de budur; hepsi birbirinden neredeyse farklı dünya görüşlerine, duruşa, yetişme tarzına, sanat anlayışına sahiptir, buradaki şiirlerinin birbiri ile tek ortak noktaları Mevlana'yı doğrudan ya da metinlerarası ilişkiler bağlamında ele almalarıdır. Neyzen Tevfik, Mevlana'yı hem onaylar hem tenkit eder, bu bağlamda teoriden ziyade pratiğe önem verir. Yahya Kemal onu bir kültür birikimin taşıyıcısı ve aktarıcı olarak musiki dairesi içerisinde değerlendirir. Arif Nihat Asya etrafına Mevlana ile bakar, gördüklerini onunla görür, onunla itiraz eder ya da huzura erer. Fazıl Hüsni Dağlarca çocukluğunu için içine katar, mekânı önemser ve mekânla birlikte ona kucak açan Mevlana'yı. Asaf Halet Çelebi bir ayının şiirini yazar fakat yalnızca sanat gayesi ile de hareket etmez, etrafına bu duyarlılıkla yaklaşan birinin ürettiklerine aksidir bu. Nâzım Hikmet tıpkı sema ediyormuşçasına Mevlana'nın etrafında döner, uzaklaştığını sanır ama yine onda son bulur. Attila İlhan Mevlana'yı bir klasik olarak görür, felsefesine önem verir, aydınlatıcı bir güç olduğuna kanaat getirir. Sezai Karakoç'un ise dirilişinin mimarıdır, bir yolculuk ve kendini bulma hikâyesidir. Hüsrev Hatemi içinse yükselen sestir; Mevlana bir dosttur, şiiri hangi tarafta bulunduğuunun ifadesidir. Neticede Mevlana, modern dönem Türk şiirinin ilgisinin sonucunda şiirinde vardır; yani bu bir tercihtir, bunu yalnızca geleneğin devamı şeklinde okumaktan ziyade şiirin beslenebileceği bir kaynak, dönemin sosyal, siyasi olayları ve şiirinin biyografisi ile birlikte değerlendirmek gerekir.

Kaynakça / References

- Ada, İ. (2009). *Azâb-ı mukaddes*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Akkuş, M. Nef'î. *İslâm ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nefi>
- Akkuş, M. (2018). *Nefî divânı*. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nefi>
- Beyatlı, Y. K. (1962). *Eski şiirin rûzgârıyla*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi gök kubbemiz*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.

- Çelebi, A. H. (2015). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Gariper, C. & Küçükcoşkun, Y. (2008), Nâzım Hikmet'in sanat evreninde bilinç parçalanması ve Mevlâna karmaşası. *Erdem*. s. 83-110. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/671579>
- Hatemi, H. (2018). *Ağustos melali toplu şiirler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İleri, S. (1988, 6 Şubat). Açık saçık klasikler. *Milliyet*. Erişim Adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/141664806.pdf>
- İlhan, A. (2018). *Yasak sevişmek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaalioğlu, S. K. (2004). *Neyzen tevfik hayatı ve şiirleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Karakoç, S. (1969). *Günlük yazılar II- sütun*. İstanbul: Fatih Yayınları.
- Karakoç, S. (2012). *Mevlana*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2016). *Hızır 40 saat*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2008). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1992). *Yaşamak güzel şey be kardeşim*. İstanbul: Adam Yayınları
- Önder, M. (1973). *Mevlânâ şiirleri antolojisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünver, İ. (2003). Leyla hanım. *İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/leyla-hanim--sair>
- Yıldız, S. (1977). *Arif Nihat Asya'nın şiir dünyası*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Yücebaş, H. (2005). *Edebiyatımızda Mevlâna*. İstanbul: L&M Yayınları.

10. BÖLÜM / CHAPTER 10

TÜRK ROMANINDA MEVLANA VE MEVLEVİLİĞİN GÖRÜNÜM BİÇİMLERİ

APPEARANCE FORMS OF RUMI AND MAWLAWIYAH IN TURKISH NOVEL

Derya GÜLLÜK¹

¹Dr., Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir, Türkiye
E-mail: dgulluk@bandirma.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.10

ÖZ

XIII. yüzyılda yaşamış bir mutasavvıf olan Mevlana Celaleddin Rumi (1207-1273), eserleri ve ortaya koyduğu fikirleriyle Türk kültür tarihinde yadsınamayacak bir yere sahiptir. Mevlana'nın vefatından sonra kurumsallaşan Mevlevilik de Türk kültürü için kendisinden çokça istifade edilen bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Mevlana'nın vermiş olduğu eserler ve düşünceleri etrafında bir tasavvuf geleneği oluşmuş ve bu gelenek edebiyat dünyasında da spesifik ve çok yönlü bir gündem yaratmıştır. Türk romanında başat bir konu olarak Mevlana ve Mevlevilik birbirinden farklı veçheleriyle ele alınarak işlenmiştir. Cumhuriyet'ten bugüne farklı ideolojilerin çatışmasıyla ortaya birbirinden farklı Mevlana algılarının çıktığını görürüz. Bu algıda, Mevlana'nın senkretik yapısının ön plana çıkarıldığını ve her dönem değişen din algısıyla birlikte birbirinden farklı Mevlana kimliklerinin icat ve inşa edilerek araçsallaştırıldığını müşahade ederiz. Tüm bunlar, Türk romanındaki Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimlerine de sirayet etmiştir. Mevlana'nın doğumunun 800. yılına denk düşen 2007 yılının UNESCO tarafından "Dünya Mevlana Yılı" olarak kabul edilmesiyle birlikte, Türk romanında da Mevlana'ya olan ilgi artmış ve Mevlana adeta yeniden keşfedilmiştir. Mevlana'nın popüler kültürün bir unsuru olarak tüketim nesnesine dönüştürülmesi de tam olarak bu yıllara denk düşmüştür. Nihayetinde, Mevlana'nın Türk romanında daha ziyade ideolojik bir angajmanla kurgulandığını ve "hümanist" bir karakter olarak ön plana çıkarıldığını, Mevleviliğin de mûsiki aracılığıyla kültürel bir zenginlik olarak romanlarda işlendiğini görüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, Mevlana, Mevlevilik, Tasavvuf, Musiki

ABSTRACT

Mawlana Jalal al-Din Muhammad Rumi (1207-1273), a Sufi who lived in the 13th century, has an undeniable place in the history of Turkish culture with his works and ideas. Mawlawiyah, which was institutionalized after the death of Rumi, also appears as a source of great benefit for Turkish culture. A Sufi tradition has formed around the

works and thoughts of Rumi, and this tradition has created a specific and versatile agenda in the world of literature. As a major subject in the Turkish novel, Rumi and Mawlawiyah are treated from different aspects. From the Republic to the present, we see that different perceptions of Rumi emerged as a result of the conflict of different ideologies. In this perception, we see that Rumi's syncretic structure is brought to the fore and instrumentalized by the invention and construction of different Rumi identities with the changing perception of religion in every period. All these have also affected the appearance forms of Rumi and Mawlawiyah in the Turkish novel. With the declaration of 2007, which coincides with the 800th anniversary of Rumi's birth, as the "World Rumi Year" by UNESCO, the interest in Rumi in Turkish novels has increased and Rumi has been rediscovered. Rumi's transformation into a consumption object as an element of popular culture also coincided with these years. In the end, we see that Rumi is fictionalized with an ideological engagement rather than in Turkish novels and is brought to the forefront as a "humanist" character and Mawlawiyah is handled in the novels as a cultural richness through music.

Keywords: Turkish novel, Rumi, Mawlawiyah, Mysticism, Music

Extended Abstract

Mawlana Jalal al-Din Muhammad Rumi have been influential in Turkish culture and art for centuries. Today, it continues to hold an important place in the history of Turkish culture. Rumi, who came to the forefront with his Sufi identity, has gained an important place in the world of Turkish science and culture with his qualities such as poet, literary, and musician, and has been dealt with in a wide spectrum in our literary world. It has been frequently used and continues to be used as a fictional element in Turkish novels. When we look at Rumi from a biographical perspective, we see that there are two separate Rumi. What is almost a milestone for his life and marks a turning point is the change, the transformation he experienced as a result of his encounter with Shams Tabrizi and his friendship with him. The first Rumi we met, he is a guide no different to classical Islamic scholars and mystics, who calls his students, followers and all people to guidance, and who teaches the orders and prohibitions of Islam. Rumi, who is a friend of Shams, is a Sufi who has gone through everything and devoted himself to sema rituals. Therefore, in the novels, Rumi's relationship with Shams, the transformation he has experienced since his friendship with him, his scientific and Sufi aspect, Mawlawi rites and music are frequently encountered. In this study, in which we examine the aspects of Rumi and Mawlawiyah in Turkish novel in general terms, it is seen that in some novels Rumi is placed in the fictional world with a different identity, sometimes he is placed on a line close to biographical reality, and sometimes he is cut off from Rumi's Sufi tradition and thought of love and tolerance. We see that it is handled in kind and processed out of context. This is an indication that the identity of Rumi was rediscovered through construction and invention. Rumi's thought based on tolerance and love has found a response in every period and this interest is still alive today.

All the conflict in *Sinekli Bakkal* is calmed by Vehbi Dede, who is a representative of the musical and cultural accumulation of Mawlawiyah. With characters representing two different aspects of the same religion, while Imam İlhami Efendi's approach to religion and his perception of religion were criticized, Mawlawi Vehbi Dede represented a mystical perception of religion, which stands out with its love, tolerance and musical aspects, is brought to the fore as an element that will end the conflict in society. In *Huzur*, Mümtaz's divine love for Nuran is treated as a fundamental phenomenon that establishes music, culture, and civilization, which is the main hero of the novel, just as it takes place in the magical atmosphere of a whole old music, especially the Ferahfezâ Mawlawi rite. In *Kara Kitap*, Rumi was fictionalized as artistically flawed, with homosexual inclinations, and his works as stolen and incomprehensible with his thoughts. In order to support this, the historical background was used and while the events were approached from a different perspective, the relationship between Shams and Rumi was opened to question. Eflâtun's journey towards reaching the truth and becoming a perfect human in *Suskunlar* begins with hearing a sound that no one has heard. This enchanted sound is the sound of a ney. The reed sound heard by Eflâtun is inspired by both the identification of the Sufi tradition with the ney and the sema, and the philosophy of Rumi on this issue. Eflâtun's journey from Sofuayyaş to Galata Mawlawi Lodge, woven with symbols, is a "seyr u suluk", a course processed with mystical metaphors. In Şafak's novel *Aşk*, on the other hand, mysticism and mystical values, concepts and persons have been detached from their historical context and a different perception of mysticism has been created in the focus of love.

Giriş: Mevlana ve Mevlevilik

“Herkes kendi zannınca benim dostum oldu ama,
kimse içimdeki sırları araştırmadı” (Mevlana)

Yaşadığı çağı aşarak mesajı günümüze kadar ulaşan ve Türk tasavvuf geleneğinin önemli mutasavvıflarından biri olan Mevlana Celâleddîn-i Rûmî¹ (1207-1273), 1207 yılında IX. yüzyıldan itibaren ünlü mutasavvıflar yetiştiren ve kuvvetli bir mistik cezbeye dayalı tasavvuf akımı olan Melamiliğin belli başlı merkezlerinden olan Belh’de dünyaya gelmiştir. Mevlana’nın yaşamına dair büyük değişim, 1244’de Konya’ya gelen Şems-i Tebrizî ile tanışmasıyla başlar. Altı ay boyunca, “Selahaddin-i Zerkûbî’nin hücresinde gece gündüz arkadaşıyla yemeden, içmeden ve bütün insani ihtiyaçlardan uzak halvet eder” (Schimmel, 2010, s. 19). Mevlana’da mistik bir ruhun oluşumu da Şems-i Tebrizî’yle olan dostluğunun neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu iki dost arasındaki ilişki, halk tarafından farklı yorumlanınca Şems-i Tebrizî ortadan kaybolur (Schimmel, 2020, s. 45). Mevlana’nın manevi dünyasının ve düşüncelerinin şekillenmesinde önemli bir yer edinen ve eserlerinde derin izler bırakan, âdeta Mevlana’nın ruh ikizi olarak karşımıza çıkan Şems-i Tebrizî, onun hayatında gizemli bir yer edinmekle birlikte, Mevlana’yı tanımak ve anlamlandırmak adına bilinmesi gereken önemli şahsiyetlerden biri olarak konumlandırılır. Mevlana’nın manevi yönü Şems-i Tebrizî ile tamamlanmış ve aralarındaki dostluk gerek döneminde gerekse de sonrasında spesifik ve çok yönlü bir gündem oluşturmuştur. Bu ilişkinin müphemliği, yazarların dikkatinden kaçmamış ve romanlarda birbirinden oldukça farklı kurgular ışığında işlenmiştir.

Mevlana’nın vefatını müteakip oğlu Sultan Veled tarafından bir tarikat olarak kurumsallaşan Mevlevilik, beylikler dönemiyle beraber ilk Mevlevihanelerin açılmasıyla sosyal ve kültürel yaşamda yer edinmeye başlamıştır. XVI. asırdan itibaren Osmanlı devlet adamları tarafından ilgiye mazhar olan Mevlevilik, imparatorluğun genişlediği her yere ulaşma imkânı bulmuştur. Mevlevihaneler, Osmanlının hattat, nakkaş, musikişinas ve büyük şairlerini yetiştiren önemli kültür ve sanat merkezleri hâline gelmiştir (Gölpınarlı, 1983, ss. 269-273). Devlet tarafından kabul gören ve desteklenen Mevlevihaneler, Türk kültür ve sanat yaşamını yüzyıllardır besleyen bir kaynak olarak bugün de aynı değeri haizdir. Mevlana’ya nispet edilen Mevlevilik tarikatını Eflakî, silsile yoluyla Hz. Ali’ye bağlamıştır. Hüsametdin

1 Mevlana hakkında geniş bilgi için bkz. Sultan Veled, *İbtidâ-Nâme*, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2014; Ahmet Eflakî, *Ariflerin Menkubeleri*, Çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006; Feridun bin Ahmed-i Sipehsâlâr, *Mevlânâ ve Etrafindakiler*, Çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2011; Bediüzzaman Firûzanfer, *Mevlânâ Celâleddîn*, Çev. Feridun Nafiz Uzluk, Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2005; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddîn*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2015; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2006.

Çelebi'den sonra tarikatın başına geçen Sultan Veled, kendisinden sonra yerine oğlu Ulu Arif Çelebi'yi bırakır. Bundan sonra da Mevleviliğin merkezi konumunda olan Konya Mevlana Dergâhı'nda Mevleviliğin postnişinliğine “Çelebi” unvanı verilen Mevlana soyundan gelen şeyhler geçer.²

Ünü sınırlarımızı aşan Mevlana, günümüzde daha ziyade ilahi aşk, sevgi ve hoşgörüyle zihinlerde yer edinmiştir. Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları* isimli çalışmasında, Mevlana'nın gücünün, insani şartlarda hayat bulan fakat tamamıyla Allah'ın merkezileştiği bir aşktan gelmekte olduğunun altını çizerek Mevlana'nın Türk kültürü, tasavvufu, sanatı ve edebiyatı için önemli bir figür olarak ön plana çıktığını ve tüm bu mefhumlar için kurucu bir rol oynadığını ifade eder (2016, s. 345). Mevlana, kültür dünyamızda öylesine bir yer edinmiştir ki, Yahya Kemal içerisinde bulunduğumuz medeniyet âlemini “Mesnevî medeniyeti” olarak değerlendirmiştir. Tanpınar, Yahya Kemal'le aralarında geçen bir sohbeti şu şekilde aktarır:

Bir gün Yahya Kemal'e ‘Neydi bu eskilerin hayatı acaba? Nasıl yaşarlardı?’ diye sormuştum. Gülererek ‘Gayet basit, dedi, pilav yiyerek ve Mesnevî okuyarak. Medeniyetimiz pilav ve Mesnevi medeniyetiydi.’ Birkaç yıl sonra Bağlarbaşı’ndan Karacaahmet’e doğru inen yolda, -kim bilir hangi vesile ile canlanan maziye yakalama arzusuyla aynı düşünceye döndü. ‘Medeniyetimiz Mesnevi ve cihad medeniyetiydi’ dedi (Tanpınar, 1995, ss. 25-26).

Mevlana'nın *Mesnevi*'si, Türk tasavvuf tarihi ve kültüründe olduğu kadar bir kurgu ögesi olarak sıklıkla karşımıza çıktığı Türk romanında da önemli bir yere sahiptir.

Ahmet Yaşar Ocak, Türkiye’de Tanzimat’la ortaya çıkan ve Cumhuriyet’le daha da belirginleşen, muhafazakâr çevrelerle Batılılaşmacı ideolojilerin çatışması ve bunlara 1960’lardan itibaren sol ideolojilerin de katılmasıyla birlikte birbirinden çok farklı Mevlana’ların ortaya çıktığının altını çizer (Ocak, 2018, ss. 120-122). Bu bağlamda Mevlana’yı ve onun tasavvufi geleneğini doğrudan anlayabilmenin en iyi yolu, 13-14. yüzyıl Anadolu’sunu ve o günün siyasi, sosyo-ekonomik, kültürel yapısını iyi tanımak ve değerlendirmektir. Anadolu’nun İslâm kültür geleneği içinde yetişmiş bir mutasavvıf olan Mevlana, babası M. Bahâeddin Veled ve babasının halifesi Burhaneddin Muhakkık-ı Tirmizi vasıtasıyla da Sünnî esaslara dayalı zühdi yaşantısını ahir ömrüne dek sürdürmüştür (Ocak,

2 “Mevlevilik, tarih boyunca halk tabakalarından devlet adamlarına kadar toplumun her kesiminden insanların mânevî hayatı üzerinde etkili olmuş, birer güzel sanatlar akademisi gibi çalışan Mevlevi dergâhlarından birçok âlim, ârif ve kâmilin yanı sıra Türk kültür ve sanatının en önemli temsilcileri yetişmiştir” Daha geniş bilgi için bkz. Ş. Barihüda Tanrıkorur, “*Mevlevîyye*” TDV İslam Ansiklopedisi (DİA), Ankara: TDV Yayınları, Cilt: XXIX, 2004, 468-475 ; Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2006.

2018). Ahmet Yaşar Ocak, Mevlana'nın farklı tasavvuf telâkkilerini bir araya getirerek yepyeni bir biçimde onları birleştiren tam bir senkretist olduğunu söyleyerek, onun senkretizmini temelde üç yola bağlar:

1. Necmeddîn Kübrâ (1211)'nin insanı esas alan, sünnî esaslara dayalı ve kısmen zühdî nitelikli taavvuf mektebi,
2. Muhyiddîn-i Arabî (1241)'nin mükemmel bir metafizik ve mistik sistem halinde tasavvuf dünyasına sunduğu Vahdet-i Vücut mektebi,
3. Kaynağını Horasan Melâmitiyyesi'nden alan, coşkun bir ilâhî aşk ve cezbe dayalı, zühdü ihmal eden Kalenderî tasavvuf (Ocak, 2018, s.138).

Buradan yola çıkarak söyleyebiliriz ki Mevlana üzerine bir analiz yapabilmek, salt onun hayat hikâyesinden ziyade; dönemini, yaşantısını ve eserlerini birlikte ele almak ve incelemekle mümkün olabilir. Mevlana'nın bir senkretist olarak ön plana çıkması; birbirinden farklı düşünce sistemlerini birleştirmesi ve bunları uzlaştırmış olması, söz konusu edebiyat ve roman olduğunda daha da bir işlerlik kazanmış ve bu yönüyle yazarlarımızca sıklıkla bir kurgu ögesi olarak kullanılmıştır. Tanzimat'tan bugüne uzanan Türk romanı serüveninde Mevlana ve Mevleviliğe bakışın çeşitliliğinde de böyle bir kadrajın ön plana çıktığını görüyoruz. Çalışmamızda bu çeşitlenmeye odaklanacağız.

Mevlana ve Mevlevilik denildiğinde akla gelen ilk konulardan birisi de kültürel bağlamda oldukça önemi haiz mûsiki ve semâdır.³ Mevlana, vecd ve istiğrak hislerini raks ve musikiyi bir araya getirerek semâda birleştirmiştir. Mevlânâ ile kendinden önceki sufilerin semâ meclisleri arasında önemli bir farklılık arz etmez. Fakat zamanla, Mevleviliğin kurumsallaşması nihayetinde, semâ da Mevleviliğe has bir mefhum olarak görülerek bu minvalde Mevleviliğin bir esası olarak zikredilmiş ve bu doğrultuda çeşitli tartışmalara kapı aralamıştır. Bir taraftan Mevlana'nın semâ yapmadığına dair söylemler ön plana çıkarken diğer yandan ise Mevlana'nın zamanında da tıpkı Mevlevilikte sonradan tezahür ettiği gibi semâ âyinlerinin varlığının muhkem olduğu iddia edilir (Uludağ, 1999, ss. 357-358). “Dinle neyden çün hikâyet etmede / Ayrılıklardan şikâyet etmede” beytinden mülhem, Mevlana'nın güzel ses mânâsına gelen semâ ile güzel söz söylemek anlamına gelen şiire şahsi bir alaka duyduğu, ney sesinin ahengiyle birlikte Rabb'ı ile arasındaki tüm perdeleri kaldıran insanın aşkı olarak tahayyül ettiği Allah'ı seyre dalmasına bir vesile olduğu, telakki edilir (Uludağ, 1999, s. 359). Türk sufiliğinin temellerini atan Mevlana, yaşadığı çağdan itibaren tasavvuf anlayışı ve *Mesnevi*'siyle Türk edebiyatı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Edebiyatın

3 Mûsiki ve semâ noktasında daha geniş bilgi için bkz. Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsiki ve Semâ*, İstanbul: Marifet Yayınları, 1999.

yanında mûsikî ve semâya verdiği önemle birlikte Mevlevilik klasik Türk musikisini besleyen temel kaynaklardandır. İtri ve Dede Efendi gibi isimlerin de aralarında bulunduğu birçok musikîşinas Mevlevihanelerde yetişmiştir (Horata, 2006, s. 552).

Din algısının farklı zaman ve zeminlerde birçok değişime uğradığı aşîkârdır. Ancak Mevlana ve Mevlevilik bu algıdan azade tutulmuş, sadece Osmanlı döneminde değil, tekke ve zaviyelerin kapatıldığı Cumhuriyet döneminde de diğer tekkeler gibi kapatılmakla birlikte ayrıcalıklı bir muamele görmüştür. Bu farkı bakışın müsebbibi ise Mevlana'nın eserlerini aşk ve hoşgörü üzerine temellendirmiş olması, döneminde var olan dini taassuba karşı çıkan bir “hümanist” olarak görülmesinden mülhemdir (Tural, 2011, s. 33). Mevlana hoşgörüye dayalı mistik din algısı ve senkretist yapısıyla, batılılaşma serüvenimizle birlikte sıklıkla gündeme gelen bir mutasavvıf olmuştur. Bu yapı onun XXI. yüzyılda da hümanist kimliğiyle ön plana çıkarılmasına da kaynaklık yapmıştır.

Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le hız kazanan yeni kimlik inşalarında ideal bir isim olarak görülen Mevlana, dönemin konjonktürüne göre yazarlarımızca yeni bir kimlik çerçevesinde icat ve inşa edilerek bambaşka bir kimliğe bürünmüş ve romanlarda farklı görünüm biçimleriyle karşımıza çıkmıştır. Yeni bir kimlik inşa etmede edebiyatın rolünü düşündüğümüzde, Mevlana ve Mevleviliğin oldukça zengin bir kaynak olarak ön plana çıktığını görüyoruz. Çalışmamızda, ele alacağımız romanları seçerken bu kimlik inşası, icat ve keşfi çıkış noktamızı oluşturmuştur. Bu sınırlar içerisinde inceleyeceğimiz romanları belirlerken, Mevlana ve Mevlevilik hususunda bize ana hatları ve farklı bakış açıları veren romanlar üzerine odaklandık. Bu meyanda, çalışmamızın sınırlarını aşan birçok romanı bu çalışmanın dışında tutmak durumunda kaldık. İlk olarak Cumhuriyet döneminden Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* başlıklı çalışması ele alınmış, Cumhuriyet'in “yobaz” din adamı tasavvurunun karşısına yeni bir din adamı kimliği inşa etmek adına Mevlevi bir sufi kimliği ön plana çıkarılmıştır. İkinci olarak ele aldığımız roman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'udur. Toplumsal dönüşümlerin odağında ve huzursuzluğun hâkim olduğu bir ortamda Mevlevi musikisi yeniden keşfedilerek gerek bireysel gerekse de toplumsal huzuru sağlayan bir unsur olarak musiki ön plana çıkarılmıştır. Ele aldığımız diğer bir roman ise Orhan Pamuk'un postmodern kurgusuyla ön plana çıkan anlatısı *Kara Kitap* 'tır; anlatıda, Mevlana ve Mevleviliğe yaklaşım diğer romanlardan oldukça farklıdır. Mevlana ve Şems arasındaki ilişki tartışmaya açılmış, Mevlana daha ziyade kişisel zaaflarıyla ön plana çıkarılmış ve bambaşka bir Mevlana kimliği inşa edilmiştir. Postmodern bir kurgu olarak karşımıza çıkan İhsan Oktay Anar'ın romanı *Susunkunlar* ise Mevlana'dan ziyade Mevleviliğin edep ve erkânını ön plana çıkarmasıyla dikkatleri çekmektedir. Son olarak, Elif Şafak'ın *Aşk* romanında, 2000'li

yılların modernist algısının ve modern insanının ön plana çıkarıldığı ve adeta aşk odağında yeni bir Mevlana kimliğinin icat edildiğini görürüz. Bu bakış açısını da dikkate alarak Türk romanındaki Mevlana algısına yaklaştığımızda Mevlana'daki hümanist yanın oldukça güçlü bir şekilde işlendiğini görüyoruz. Mevlevilik söz konusu olduğunda ise musiki ve semâ ayinleri ön plana çıkmıştır. Bu çalışmada, Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*'ı (1935), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u (1949), Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı (1990), İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'ı (2007) ve Elif Şafak'ın *Aşk* (2009) romanları üzerinde durularak, Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimleri incelenecektir.

1. Ana Hatlarıyla Cumhuriyet'ten Bugüne Türk Romanında Mevlana ve Mevlevilik

Cumhuriyet'ten günümüze Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin⁴ izdüşümlerini görmek istediğimizde, bu oldukça geniş zaman zarfı içerisinde, dönemin değişen ve dönüşen siyasi ve sosyal yapısını göz ardı ederek konuyu ele alamayacağımız aşikârdır. Değişen zemin, dönüşen zaman ve elbette ki dönemin siyasi ve sosyal havası Mevlana ve Mevlevilik hususunda farklı algılar yarattığı gibi birbirinden farklı Mevlanalar da keşfetmiştir. Bunun yansımalarını romanlarda da görebilmekteyiz. Tanzimat romancılarının dönemin havasının da alametifarikası olarak bir mesafe ayarlama çabasıyla konuya eğilmediklerini, romanlarda çoğunlukla belli belirsiz tiplerle okuyucuya Mevlana ve Mevleviliği sezdirdiklerini görürüz.⁵ Bu sezgi Cumhuriyet'e geldiğimizde daha bir belirginleşmeye başlar. Bu dönemde, Mevlana ve Mevlevilik kültürel bir öge olarak ele alınır.⁶ İnci Enginün, "Romancılarımız ve Mevlânâ" başlıklı makalesinde, Cumhuriyet döneminde özellikle Halide Edip'in eserlerinde Mevleviliğin oldukça geniş bir yer edindiğinin altını çizmekle birlikte bu dönemde, Reşat Nuri'nin *Çalığışu*'nu, Müfide Ferit'in *Pervaneler*'ini ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unu örnek olarak verir (Enginün, 2004). 1950'li yıllardan itibaren, kendileri de özellikle tasavvufi bir gelenekten gelen, Sâmîha Ayverdi, Emine Işın, Nezihe Araz ve Münevver Ayaşlı gibi isimlerin eserlerinde, mesaj kaygısı içerisinde oldukları ve kurguyu öteleyerek tasavvufi

-
- 4 Sezai Coşkun "Türk Romanında Mevlâna ve Mevlevîlik" başlıklı makalesinde tematik bir inceleme yapmış ve Türk romanındaki Mevlana ve Mevleviliğe bakışı, yazarların fikir dünyasından yola çıkarak çeşitli başlıklar altında incelemiştir. Sezai Coşkun'un mezkûr çalışması için bkz., "Türk Romanında Mevlâna ve Mevlevîlik". *Mevlâna Celâleddin Rumi Makaleleri*, Konya, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2005, 31-75.
 - 5 Tanzimat romanında konuya yaklaşımı ana hatlarıyla görebilmek adına bkz. Canan Öktemgil Turgut, "Tanzimat Romanında Tasavvuf ve Tarikatların Yeri", *DTCF Dergisi*, 56.1, 2016, 249-286.
 - 6 Cumhuriyet Döneminde Mevlana ve Mevleviliği işleyen romanlar: Halide Edep Adıvar, *Yeni Turan* (1912), *Vurun Kahpeye* (1926), *Sinekli Bakkal* (1935), *Hayat Parçaları* (1963); Reşat Nuri Güntekin, *Çalığışu* (1922); Müfide Ferit Tek, *Pervaneler* (1924); Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* (1931), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949); Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* (1949).

öğretiyi ön plana çıkardıklarını görebilmekteyiz.⁷ Nezihe Araz'ın *Aşk Peygamberi*, Cihan Okuyucu'nun *İçimizdeki Mevlânâ* gibi romanları ise daha ziyade biyografik bir anlatının hâkim olduğu eserler olarak karşımıza çıkar.⁸ 1990 yılında yayınlanan Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı ve 1997 tarihli Elif Şafak'ın *Pinhan*'ı ise 2000 öncesi Mevlana ve Mevleviliği işleyen ve kurgularıyla farklı bir bakış açısı sunan romanlar olarak ön plana çıkmaktadır.

Doğumunun 800. yılına mütevellit 2007 senesi Mevlana nezdinde UNESCO tarafından “Dünya Mevlânâ Yılı” olarak ilân edilmiş⁹ ve bu tarihten itibaren Türk romanında da Mevlana ve Mevlevilik konusu altında yazılan romanlarda bir artış olduğunu görülmüştür.¹⁰ Mevlana'yı anlatmaya odaklanan bu romanların daha çok onu anlamlandırma çabası içerisine girdiklerini müşahade ederiz. Mevlana ve onun mütemmimi olarak görebileceğimiz Şems-i Tebrizi'nin ilişkileri birbirinden farklı şekillerde romanlarda işlenmiş, bu romanlar çoğu zaman yazıldıkları dönemin konjonktürüne uygun bir zeminde kurgulanarak farklı farklı Mevlanalar ve Mevlevilik algısı ortaya konmuştur. Biz de bu çalışmamızda, özellikle ele alacağımız romanlarda gerek tarihsel gerekse de tematik açıdan farklı doneleri işlemek adına, farklı dönemlerde yayınlanmış ve farklı bakış açılarıyla yansıtılmış romanlarda Mevlana ve Mevleviliğin görünümünü ele aldık.

2. Türk Romanında Mevlana ve Mevlevilik Kurguları

2.1. Taassup ve Tasavvuf Tahayyülleri Arasında Bir Roman: *Sinekli Bakkal*

“Şakadan anlamayan, gülmeyen ve güldürmeyen bir hilkatten kadın, sadece korkuyordu. Belki bunun için Mevlâî tekkelerine devama başladı”

Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen isimlerinden Halide Edip Adivar'ın, konumuz minvalinde önemli bir yere haiz romanı *Sinekli Bakkal* (1935), İstanbul Aksaray'da romana

7 Sâmiha Ayverdi, *Batmayan Gün* (1939), *Yaşayan Ölü* (1942), *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944); Nezihe Araz, *Aşk Peygamberi* (1972); Münevver Ayaşlı, *Pertev Bey'in Üç Kızı* (1968), *Pertev Bey'in İki Kızı* (1969); Emine Işinsu, *Nisan Yağmuru* (1997), *Kaf Dağı'nın Ardında* (1999).

8 Bu noktada daha geniş bir inceleme için bkz. Secaattin Tural, *Türk Romanında Mevlânâ*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1997.

9 Millî Kütüphane Başkanlığının, UNESCO'nun 2007 yılını “Dünya Mevlânâ yılı olarak ilân etmesi sebebiyle *Mevlânâ Bibliyografyası* hazırlanmış olması da bu ilginin bir yansıması olarak görülebilir. Millî Kütüphane Başkanlığı, *Mevlânâ Bibliyografyası (Bibliography of Mawlana)*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

10 İhsan Oktay Anar, *Suskunlar* (2007); Ahmet Ümit, *Bab-ı Esrar* (2008); Elif Şafak, *Aşk* (2009); Serhan Olcay Anılan, *Hamdım, Piştım, Yandım-Mevlânâ* (2008); Oktay Tiryakioğlu, *Mevlana-Aşk Beni Sende Öldürür* (2011); Sinan Yağmur, *Aşkın Gözyaşları I Tebrizli Şems, Aşkın Gözyaşları II Hz. Mevlânâ* (2011); *Aşkın Gözyaşları III Kimya Hatun*; Hasan Saraç, *Kor-Aşkın Merkezi Mevlânâ'ya Yolculuk* (2014); Sadık Yalsızçıanlar, *Diyamandı* (2015); A. Yılmaz Soyyer, *Mevlevî* (2016); Devrim Altay, *Şemsî Tebrizi ve Mevlana* (2017).

adını veren Sinekli Bakkal mahallesinde geçmektedir. Romanın temel izleğinde din ve mûsikî vardır. Bu iki simgesel değere, bireysel ve toplumsal yaşamın kurulmasında sentezleyici bir rol verilmiştir. Mahallenin katı ve mutaassıp imamı Hacı İlhami Efendi ile munis ve hoşgörülü Mevlevî şeyhi Vehbi Dede karakterlerinin nezdinde, taassup ve tasavvuf gibi birbiri karşısında konumlandırılan İslâm'ın iki farklı yorumu ve yönü tartışmaya açılmıştır. Mahallenin imamı Hacı İlhami Efendi'nin kendisinin tasvip etmediği bir evlilik gerçekleştirip, orta oyuncusu Tevfik'le evlenen kızı Emine, eşinden ayrılarak kızı Rabia ile birlikte baba evine dönmüş ve Rabia ilk eğitim ve terbiyesini dedesinden alarak hafız olmuştur. Rabia'nın kaderini belirleyen şey çocukluğunda dedesi aracılığıyla dinin katı, taassup derecesine varan soğuk yüzüyle tanışması değil, Selim Paşa konağının hanımı Sabiha Hanım tarafından sesinin güzelliği sebebiyle keşfedilerek konağa çağırılması ve burada Mevlevî Vehbi Dede'yle tanışması olacaktır. Rabia için bu tanışma bir dönüm noktasıdır. Çocukluğundan itibaren dedesinin tedrisatından geçen ve hafız olan Rabia'nın Vehbi Dede'yle tanışması ve ondan mûsikî dersleri almaya başlamasıyla birlikte romanda gerilimi doğuran bir çatışma alanı açılır. Hafız olan Rabia, Vehbi Dede'yle mûsikî derslerine başlar, şan eğitimi alır; ud ve kanun gibi alaturka enstrümanları hemen kavramaya ve öğrenmeye başlar. Tüm bunlarla birlikte Rabia adeta bu iki karakterin temsil ettiği fikrî âlemin bir sentezi olarak büyük bir değişim ve dönüşüm içerisine girer. Vehbi Dede'yle tanışmasından itibaren artık onun etkisi altındadır. Bir tarafta hayatın bütünüyle dışında kalan ve taassuba varan bir din algısı diğer tarafta “hoşgörü” odağında, sevgi ve mûsikînin çevrelediği, hayatın içinde mistik bir din algısı ve bunlarla mücessem hale gelen hayatındaki önemli iki figürle birlikte, Rabia'nın merkeze yerleştirildiği bir kurgu, *Sinekli Bakkal*'ın atmosferini yaratır.

Romanda, Mevlevî Vehbi Dede karakteri ile mahallenin imamı ve Rabia'nın dedesi olan Hacı İlhami Efendi bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkarılır. Adeta iki farklı din algısının temsilcileri olarak görebileceğimiz Vehbi Dede ile “olumsuz din adamı” figürüne karşılık gelen imam İlhami Efendi'nin kişiliklerinin, karakterlerinin ve din algılarının roman boyunca yazar tarafından bir tezat içerisinde verildiğine şahitlik ederiz. Henüz romanın başından Hacı İlhami Efendi'ye mesafeli yaklaşan yazar, onun sert mizacını tasvire üslubundan başlar. Sesi öylesine kalın ver gürdür ki “vaaz eder gibi şedit bir talâkatla konuşur, gündelik lâkırdıları bile Kuran okur gibi tecvitle söyler, her elif onun ağzından ‘dallın’deki elif miktarı çekilir” (Adıvar, 2010, ss.14-15). Bu ses, bıçak gibi keskindir ve insanların üzerinde bir korku yaratır. Cumhuriyet dönemi romanlarında sıklıkla karşılaştığımız “yobaz” din adamı figürünün *Sinekli Bakkal*'daki temsilci Hacı İlhami Efendi'dir. Onun nezdinde bu yaşamda iki yol seçeneği vardır; bu yollardan ilki cennete açılırken diğeri cehenneme çıkar. Dahası, “Cennet

yolcuları bambaşka insanlardır. Gülmezler, oynamazlar, rahat etmezler ve kimseye rahat vermezler” (s.15). Zaten cehenneme gidenler de eğlenceye, cümbüşe düşkün gafillerden başkası değildir. Bütün bir yaşamı katı kurallar ve yasaklarla çevrili Hacı İlhami Efendi, Abdülhamid döneminde değil de on dördüncü asırda dünyaya gelse, dönemin softalarından bir olarak karşımıza çıkacağı ifade edilir:

Eğer Sinekli Bakkal imamı İkinci Abdülhamid’in tedhiş devrinde gelmeyip de on dördüncü asırda gelseydi, gözlerinin ateşi, akidesinin korkunçluğu, bilhassa üslubunun kudretiyle sürüleri başına toplayıp herhangi bir fikir peşinde sürükleyecek softa tiplerden biri olabilirdi (s. 13).

On dördüncü asırda dünyaya gelmediği için softa ol(a)masa da yirminci asırda bir “yobaz” olarak karakterize edilen Hacı İlhami Efendi’nin karşısına Vehbi Dede’nin çıkarılması, romanın kurgusu açısından da oldukça manidardır. Nihayetinde mahalleli tarafından seilmeyen imam, insanlarda korku ve huzursuzluk yaratmaktan öte bir meziyet taşımaz. Hazza ve sevince karşı bitmek tükenmek bilmeyen bir düşmanlık içerisindedir. Hatta “iyilik, kötülük düşüncesiyle, yoksullara yardım, yalan söylememek, kalp kırmamak gibi ahlaki kaidelerle” (s.12) hiç ilgilenmez. Torunu Rabia’nın üzerinde bıraktığı korku, yine onun dilinden Vehbi Dede’ye aktarılır; “Çoluğu çocuğu bütün gün korkuturdu. Bilseniz neler çektim. İnsana ne rahat, ne huzur verirdi. Bütün gün ölüm, cehennem, zebani konuşurdu. İçime koyduğu korkudan bir türlü kurtulamıyorum, belki ölünceye kadar kurtulamayacağım...” (s. 331). Rabia’nın, belki de tüm mahallelinin, üzerindeki bu korku bulutu Vehbi Dede’yle birlikte dağılacaktır. Onun sükûneti, Rabia’ya da mahalleliye de adeta bir iç huzuru getirecektir.

Hacı İlhami Efendi’nin karşısına çıkarılan Mevlevi Vehbi Dede oldukça munis, sevgiyi hayatın ve dinin merkezine yerleştiren, Müslüman olmayan Peregrini ile de Rabia’nın babası Tevfik’le de sohbet edebilen, yüzü dünyaya dönük, insanları ayırt etmeksizin seven, imamın aksine müspet kişiliği ve hoşgörülü yaklaşımıyla ön plana çıkan bir karakter olarak öne çıkar. Romanda sıklıkla ney üflerken ve *Mesnevi* okurken karşımıza çıkan Vehbi Dede, Rabia üzerinde oldukça etkili olacaktır. Doğu mûsikîsini Vehbi Dede’den öğrenen Rabia, Batı müziğini de İtalyan piyanist Peregrini’den öğrenir. Doğu-Batı sentezini sağlayan ideal bir karakter olarak çizilen Rabia, dedesi aracılığıyla geleneksel ve katı bir din tedrisatından geçmiş olsa da Vehbi Dede’nin etkisiyle zihnindeki din telakkisini bambaşka bir yere oturtacaktır. Öyle ki Hristiyan Peregrini ile evlenmek isteyecektir. Bu minvalde, Peregrini’den Müslüman olmasını ve Sinekli Bakkal mahallesinde ikamet etmesini isteyen Rabia ancak bu şartlar altında Peregrini ile evlenecektir. Bu meyanda, Rabia’nın ilham kaynağı ve destekçisi Vehbi Dede’dir. Bir noktada Vehbi Dede karakteri, Doğu ile Batı’yı buluşturan, bu sentezi

gerçekleştiren bir güçtür. Onun bu gücü tamamıyla temsil ettiği mistik din algısından ileri gelir. İslâm mistisizminin, yaşam karşısındaki konumlanışını, tavrını ve dünya görüşünü benliğinde barındıran Mevlevî bir karakter olarak Vehbi Dede, romandaki bütün çatışmayı da sonlandırır. O, imam İlhamî Efendi gibi değildir. Vehbi Dede hayata “aşk”la bakar ve romanda bu yaklaşımı en iyi özetleyen diyalog şu şekildedir;

“Vehbi Dede’ye soralım. O, öteki hacılara, hocalara benzemez. Ne dersin, Dede Efendi? Terakki için Şeytan’ın namını ilâ edelim mi?

Dede tatlı tatlı güldü:

Bence Şeytan ve Allah diye kâinatta iki kuvvet yoktur. Hepsi, her şey bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. Cüz ve ferdlerden en muazzam güneşlere kadar, insandan, göze görünmeyen böceklerle kadar hep bir tek yaratıcı kudretin eseri. İyi kötü, güzel çirkin, Allah Şeytan; bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasın da, kendi kendini halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmekte olan bir kudret var... O, o... Kâinat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Halik... Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nurunun en parlak, en ezeli olduğu bir yer, sırrının makesi bir tek şey vardır: Aşk!

Mesnevi okur gibi bunları söyledikten sonra acemaşırın makamında bir mısra terennüm etti:

Aşk bes, bâki heves!” (ss. 85-86)

Vehbi Dede’nin bütün bir kâinatı aynı nurun yansıması olarak görmesi, iyi ve kötüyü, güzelle çirkin ve aradaki bütün farklılıkları silerek insanları bütünleştirmesi, insanlığa aşk penceresinden bakması, onun din telakkisinden mülhemdir. O, Mevlevî bir musikişinastır ve romanda; hayata, ilahî kâinatı anlayan ve seven bir gözle bakan mütevazı bir karakter olarak çizilir. Tasavvufu temsil eden Vehbi Dede’nin Mevlevî oluşu ve bütün sorunların çözümünü noktasında, onun temsil ettiği anlayışın olması, romandaki çatışmayı sonlandıran kültürel bir birikim ve dinin olması gereken yüzü olarak görülür. *Sinekli Bakka*’daki bütün çatışma, musiki ve Mevlevîliğin kültürel birikiminin bir temsilcisi olan Vehbi Dede aracılığıyla yatıştır ve dinginliğe erişir. Aynı dinin iki ayrı vechesini temsil eden karakterlerle; imam İlhamî Efendi’nin dine yaklaşımı ve din algısı eleştirilirken, Mevlevî Vehbi Dede’nin temsil ettiği “sevgi, hoşgörü ve mûsikî” yönüyle ön plana çıkan mistik bir din algısı, toplumdaki çatışmayı bitirecek bir unsur olarak dikkatlere sunulur. Böylelikle Mevlana’dan ve onun temsil ettiği tasavvufî öğretiden yola çıkılarak yeni bir din adamı kimliği inşa edilmeye çalışılmış ve bu yeni kimlik Vehbi Dede karakterinde müşahhas hâle getirilmiştir.

2.2. Kültürel Bir Zeminde Musiki, Aşk ve Mevlevilik: *Huzur*

“Ferahfezâyı, acemaşıranı, beyatîyi, sultanîyegâhı, nühüftü, mahuru tercih ederlerdi. Bunlar asıl ruh iklimleriydi...”

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1949’da yayımlanan romanı *Huzur*’da bütün bir hayata ve kâinata sanatkar gözlerle bakan Mümtaz ile çocukluğundan beri mûsikîyle yakından ilgili Nuran’ın aşkı konu edilirken, musiki, kültürel bir zemin olarak bu aşkın talihini çizer. II. Dünya savaşının arifesinde, toplumsal bir huzursuzluğun ve Doğu-Batı çatışmasının odağa alındığı romanda mûsikî adeta asli bir kahraman olarak kendini gösterir. Tanpınar da *Huzur*’un yayınlanmasından yaklaşık bir yıl sonra vermiş olduğu röportajda, mûsikîyi İstanbul’la beraber anlatısının asli bir karakteri olarak görecektir ve “romanın asıl kahramanları, İstanbul ve mûsikîdir” diyecektir (Tanpınar, 2017, s. 470). Tanpınar, Mümtaz’ın Nuran’a duyduğu aşka, kadim bir kültürün bütün bir birikimini, tarihini, kültürünü, mûsikîsini, kısacası bir milletin talihini birleştirmek arzusundadır. Mûsikî, *Huzur*’da gerek bireysel gerekse de toplumsal meselelerin açılmasında ve çözüme ulaşmasında temel bir izlek olarak ele alınır. Bireysel bir huzursuzluğun eşliğinde olan Mümtaz huzuru Nuran ve mûsikîde bulacaktır.

Huzur’da Mümtaz’ın babadan tevarüs eden Mevlevilik ile anneden iktibasla Bektaşî olan Nuran’a duyduğu yarı ilâhî aşk, bir yerde bu iki tarikatın kültürel birikiminin temsilcisi olan Nuran’da mücessem hâle gelir. İstanbul içinde ortaya çıkan bu iki kültürel birikimin temsilcisi olan Nuran, dedesi tarafından Mevlevî geleneğinin klasik müzik ve şiirinin birikimine sahip olarak yetiştirilmiş, diğer bir yandan da babaannesi tarafından Bektaşî geleneğinin Türk halk kültürü ve zevki ile bütün unsurlarına sahiptir (Yalçın, 2006, s. 273). Mümtaz için Nuran’daki en mühim husus mûsikîdir. Taner Timur’a göre *Huzur*’daki “Cemaatçiliğin ideolojik kılıfı tasavvuf, özellikle Mevlevilik. Bireyler tarikatlar içinde erirler. Mistik esinini ve Mevlevî âyini son derece övücü bir coşkuyla” (Timur, 2002, s. 340) anlatılır. Mümtaz, Boğaziçi’nde büyüyen ve yüksek bir sanat zevkine sahip Nuran’a adeta bir sanat eseri gibi yaklaşır ve zihninde mûsikîyle onu birleştirerek tahayyül eder. “Mümtaz olduğu yerden Nuran’ın sesini dinlerken ve gayretin zorladığı çehre değişikliklerini seyrederken, o da İsmail Dede gibi tekrarlıyordu: ‘Bulunduğun yer cennetimizdir’” (Tanpınar, 2009, s. 150). Mümtaz nezdinde Nuran’ın olduğu her yer, aynen “acemaşırın bestenin” nihai beytinde anlatıldığı gibi cennettir. İlk defa Nuran’ın evine gittiğinde de “Nuran’ın yaşadığı ev, acemaşırın bestenin son beytinde anlattığı cennetti” (s. 151) diyecektir. Aşklarını yaşadıkları İstanbul’da Nuran ve Mümtaz, İstanbul pitoreski ve musikiyle birlikte her şeyi derinleşerek yaşarlar. Öyle ki iki sevgili İstanbul’da keşfettikleri yerlere musikiden isimler verirler; “Küçük Çamlıca’daki kahve onlar için Derunîdil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran’dan Tab’î Mustafa Efendi’nin

Bayatî’den Aksak semaisini, o -Çıkamaz derun-i dilden efendim muhabbetin- diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti” (s.167). Bu aşkın kurucu ögesi musikidir.

Mümtaz Nuran’a olan aşkında, kültürümüzün yapı taşlarından Türk mûsikîsinin bütün bir terennümünü duyar. Eski mûsikîmizin kadim bestelerinde Nuran’ın birbirinden farklı çehrelerini sezer. Onun zarafetine ve güzelliğine meftun bir hâl içre kendi iç dünyasının ahengini, bu aşk ve mûsikî eşliğinde inşa eder. Bu meyanda Mümtaz, Nuran’a duyduğu aşkla kendi sanatkâr kişiliğini kurmakta ve aşkını bir sanat eserine çevirmenin çabası içerisinde:

Böylece Nuran, Mümtaz için, benliğine sınırsız bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fani varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahluk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş mucizeli mevcut oluyor, onda sanatının ve iç âleminin nizamlarını buluyordu. (...) Mümtaz’ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi. Mümtaz, Nuran’ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabesinde, Hafız Post’un rast semai ve bestelerinde, Dede’nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rûzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran’ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu (ss. 207-208).

Mûsikî, sadece Mümtaz ve Nuran aşkının kurucu ögesi olarak değil toplumsal meselelerin çözümü noktasında da bir köprü görevi üstlenmektedir. Bu minvalde mûsikî, Mümtaz’ın hayatının her anında olduğu gibi aşkının merkezinde de vardır. Nuran’la gece yürüyüşlerinde ayın “Ferahfezâ Peşrevi’ni” terennüm ederler. Birlikte oturdukları kahveye Derûnidil derler. Nuran’dan sık sık Mahur Beste’yi dinler. Mûsikî ve Nuran, Mümtaz’ın benliğini bütünüyle meşgul eden iki varlıktır.

Huzur; “İhsan”, “Nuran”, “Suat” ve “Mümtaz” başlıklarını taşıyan dört bölümden müteşekkil bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Berna Moran, bölümlere verilen mezkûr başlıklardan mülhem, söze mevzu edilen kahramanları, Mümtaz’ın yaşamında üstlendikleri rolle ilişkilendirerek okur. Bu bağlamda, mevzubahis edilen dört bölümün, bir müzik eserindeki -özellikle bir senfonideki- bölümlendirmelerin görevini yüklendiğine dikkatleri çeker. Tanpınar’ın *Huzur*’u kurgularken özellikle müzik formunu gözettiğini ve bu minvalde eserini kurmaya çalıştığını ifade eden Moran, her bir başlığın belli bir ruh hâliyle

ilişkilendirilerek “movement”lar şeklinde kurguladığına dikkatleri çeker (Moran, 2018, s. 274). “Birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı. Tanpınar, bununla da yetinmeyerek, her bölümü belli temalar etrafında kurmuş ve birtakım motiflerle” (Moran, 2018, s. 274) desteklemiştir. İlk bölümün savaş temiyile ilişkilendirilen toplumsal çatışmalarla işlerlik kazandığı; ikinci ve üçüncü başlıklarda kurulan estetiğin ise son bölümde kendisini “değerler çatışması”na bıraktığı görülür. Farklı bir söyleyişle, Mümtaz’ın huzursuzluğuna ve buhranına sebep olan değerler çatışması bir yerde romanın kurucu nüvesini oluşturur. Bu minvalde, romana konu edilen tema ve kavramların işlenişi aynı zamanda kurguyu bir müzik formuyla eşgüdümlü olacak biçimde düşünmemize yol açarak romanın atmosferini kurar (Moran, 2018, s. 274). Moran’ın da altını çizdiği gibi romanda şahsi ve toplumsal meselelerin çözümünde musiki önemli bir rol üstlenir.

Fatma Tüysüzöğlu ve Tolga Bektaş’ın “Ferahfezâ Mucizesi: ‘Huzur’” isimli makalelerinde, Mevlevî Ayinleri ile *Huzur* arasındaki ilişki ele alınmış ve *Huzur*’un kurgusunda Tanpınar’ın Mevlevî Âyini’nden etkilenmiş ve bu minvalde eserini kurmuş olabileceği kanaatine varılmıştır. Mevlevî ayinlerinin birinci selâmları orta giderdedir. Bu meyanda, birinci selâm ile *Huzur*’un birinci bölümü arasındaki koşutluk taşıdıkları yoğunluk bağlamında örtüşürken ikinci selâmın karşımıza çıkan dingin yapısı, *Huzur*’un ikinci bölümünde Nuran ve Mümtaz’ın ilişkilerinin konu edildiği bölümle paralel ilerler. Romanda üçüncü bölümde hareketlenme başalar; bu bölüm, anlatının ilerleyişi noktasında da bir ritmin söz konusu olduğu gibi psikolojik sâikler noktasında da coşkunun arttığı bölümdür. İkinci ve dördüncü bölümler *Huzur*’da, Nuran ve Mümtaz’ın hikâyelerine odaklanır. Bu minvalde, Nuran ve Mümtaz’ın aralarındaki yakınlık ve birbirlerine yaklaşımları, Mevlevî ayinlerinde ikinci ve dördüncü selâmın birbirine benzemeleriyle ilişkilendirilir. Mümtaz’ın romanın başında kendi dünyasında yaşıyor olması sona gelindiğinde ise toplumsal hakikatleri görmesi ve bir yerde yaşama dönmesi; tıpkı Mevlevî semâsında mevzubahis olduğu gibi, manevi bir yolculuğa koyulan dervişlerin bu yolculuk neticesinde tekrardan yaşama dönmeleriyle ilişkilendirilebilir. *Huzur*’da tüm yaşananlar doğrusal bir çizgi şeklinde süregelmez. Olaylar durmaksızın başa döner. Mümtaz içerisindeki durum ve yaşadıkları doğrultusunda bir sıkıntı içerisinde ve bunun sebepleri roman boyunca anlatıldıktan sonra tekrar başlangıç noktasına dönlür. Bu minvalde *Huzur*, Mevlevî ayiniyle bir koşutluk içerisinde. Söz konusu olan adeta bir “dönüş”tür. Bu dönüş de zihinlere Mevlevî Ayinleri’nde yapılan semâ’yı hatırlatır (Tüysüzöğlu & Bektaş, 2003). *Huzur*’da Mümtaz’ın Nuran’a duyduğu yarı ilahî aşk, başta Ferahfezâ Mevlevî ayini olmak üzere bütün bir eski musikinin büyümlü atmosferinde gerçekleştiği gibi, romanın asli kahramanı olan musiki, kültür ve medeniyeti kuran temel

bir olgu olarak işlenmiştir. Ferahfezâ Mevlevî ayini romanda sadece estetik bir form olarak değil, hayatın manevî yönünü inşa eden bir vechesi olarak ele alınmıştır. Musikide bir milletin tarihini ve talihini gören Tanpınar, buradan hareketle medeniyetimizin kurucu bir ögesi olarak musikiyi görür. Musiki gerek şahsi gerekse de toplumsal yaşamda var olan huzursuzluğu huzura erİştirecek bir güçtür.

2.3. Bir Arayış Hikâyesi: *Kara Kitap*

“Ne kadar zaman arayacağım seni ev ev, kapı kapı? Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak?”

Orhan Pamuk’un 1990’da yayımlanan *Kara Kitap* başlıklı anlatısı, metinler arası ilişkilerin yoğun bir şekilde işlendiği ve kişinin “kendisi” olabilmemesinin yolunun ancak bir başkası olabilmekten geçtiği fikrinin ön plana çıktığı postmodern bir anlatıdır. Doğu geleneğinde sıklıkla işlenen “arayış” temini, Attar’dan Mevlana’ya Mevlana’dan Şeyh Galip’e uzanan bir genişlikte ele alarak gerek tema gerekse de yapısal olarak yeniden üreten Pamuk, Şehrikalp apartmanında son bulacak bir seyr ü sülûk hikâyesi anlatır. Söz konusu olan bir “arayış” hikâyesidir. Bu varoluşsal arayış,¹¹ Galip’in kaybolan eşi Rüya ve onun amcasının oğlu Celâl’in ortadan kaybolmalarıyla birlikte, iki farklı arayış izleği ile devam eder. Galip, bir taraftan onları ararken diğer bir taraftan da kendi iç dünyasında bir arayış içerisine girer. Galip, Celâl ve Rüya’yı ararken, bir yerde kendini arıyordur. Her insan ve mekânda kendinden izler bulur, bunlardan kaçtıkça da yine kendine döner. Ancak Celâl’i bulduğunda Rüya’yı da bulabileceğine inanan Galip, bütün dikkatini Celâl üzerinde toplar. Galip’in İstanbul sokaklarında Celâl’i aramasıyla Mevlana’nın Şam sokaklarında Şems’i araması arasında bir koşutluk kurulur. Celâl gazetede köşe yazarıdır ve Galip, onu, gazetede yayımlanan yazılarından yola çıkarak bulabileceğine inanır. Romanda, Celâl karakterinin Mevlana Celâleddin Rumî’yle, Galip karakterinin ise Şeyh Galip’le koşutluk oluşturacak şekilde kurgulandığı aşıkârdır. Galip, Rüya’ya *Hüsn ü Aşk*’ı okurken aşık olur. Celâl ise “Mevlânâ’dan kendinden söz eder gibi söz ediyor, kelimeler, cümleler arasında ilk bakışta göze çarpmayan sihirli bir yer değiştirmeden yararlanarak, kendini Mevlânâ’nın yerine” (Pamuk, 1991, s. 422) koyuyordur. Temelde iki ana bölüme ayrılan romanın; ilk bölümü, kendi içerisinde on dokuz alt bölüme ayrılırken ikinci bölümü de yine kendi içerisinde on yedi alt bölüme ayrılmıştır. Toplamda otuz altı bölümden oluşan romanda, her bir bölüm yine o bölümle ilintili bir epigrafla başlatılarak yapısal olarak da *Mesnevi* ve *Hüsn-ü Aşk*’la

11 Galip’in Celâl’i bulmak için çıktığı “arayış” yolculuğu, içsel bir dönüşüme evrilecektir. Bu içsel dönüşümü, tasavvufî benlik çözülmesi (fena) ile benlik bütünlemesinin (beka) bir örneği olarak okuyan Sooyong Kim’in çalışması için bkz. Sooyong Kim, “Mürşid ile Mürid: *Kara Kitap*’ı Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasavvuf”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, (Der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

bir ünsiyet kurulmuştur. Bu minvalde roman, kurgusal açıdan da *Mesnevi* ve *Hüsn-ü Aşk*'la ilişkilendirebileceğimiz ve metinlerarasılığın yoğunlukla işlendiği postmodern bir kurguya sahiptir.

Romanın kayıp kahramanı Celâl ile Mevlana arasında bir ilişki kurulmuş, Mevlana, tasavvufî bir kişilikten ziyade Şems ile olan ilişkisinden mülhem ele alınmıştır. İnsanın “kendisi” olabilmesi için bir başkası olabilmesi gerekliliğini işleyen Orhan Pamuk, Mevlana ve Şems ilişkisini bu bağlamda bir arketip olarak kullanmıştır diyebiliriz. Romanın ikinci kısmının üçüncü bölümü “Şemsi Tebrizî’yi Kim Öldürdü” başlığını taşır ve Mevlana’ya atfedilen bir epigrafla başlar; “Ne kadar zaman arayacağım seni ev ev, kapı kapı? / Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak?” (s. 412). Bu bölümde Mevlana ile Şems arasındaki ilişki tarihsel arka plandan bağımsız, sıra dışı bir bakış açısıyla ele alınır. Galip, kayıp Celâl’i aramaktadır ve bu yolda onun en yakın arkadaşı Celâl’in gazetedeki köşe yazılarıdır. *Mesnevi*’ye ve Mevlana’ya üvey babasının Mevlevî olmasından mülhem ilgi duyan Celâl, gazetedeki köşesinde bu konu üzerine yazılar kaleme almaktadır. Celâl’in kaybolmasıyla onun evine yerleşen Galip, onun bütün yazılarını, notlarını okumaya koyulur ve Celâl’in yayımlanmamış yazısından yola çıkarak Mevlana’ya dair çıkarımlarda bulunur. Mezkûr köşe yazısında Celâl, *Mesnevi*’nin özgün olmadığına ve Mevlana’nın eserinin çalıntı olabileceğine dair bir iddiada bulunuyordur:

Yayımlanmamış bir köşe yazısı ise şu cümleyle başlıyordu: ‘Mevlana’nın en büyük eseri denen Mesnevi baştan sona bir çalıntıdır!’ Bu cümlemin arkasından akademik yorumcuların saygısızlık korkusu ve gerçek kaygısı arasında gidip gelen bir üslupla gösterdikleri benzerliklere abartılarak işaret edilmişti. Mesnevi’deki falanca hikâye ‘Kelile ve Dimne’den alınmış, filanca hikâye Attar’ın ‘Mantık-ut Tayr’ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi ‘Leyla ve Mecnun’dan kaldırılmış, ötekisi ‘Menâkıb-ı Evliya’dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların uzayan listesi içinde ‘Kıssas-ı Enbiya’yı, ‘Binbir Gece Masalları’nı ve İbn Zerhânî’yi de gördü. Bu listenin sonuna Celâl başkalarından hikâye yürütmek üzerine Mevlana’nın düşüncelerini eklemişti. (s. 424).

Celâl, Mevlana’nın “çalldığını” iddia ettiği bütün metinlerin tek tek listesini yapmış ve bu yaklaşımı, Mevlana’nın kendisi olmaya dayanamayan psikolojisinin bir alametifarikası olarak görmüştür. Neticede kendileri olmaya dayanamayan ruhların ancak başkalarının kimliğine büründüğü zaman huzur bulabileceğini iddia ederek Mevlana’nın bir hikâye anlatıcısı olmak adına tüm bunları yaptığını ifade eder.

Galip'in, Celâl'in Mevlana ve Mevlevilik üzerine yazdığı bütün yazıları okuduktan sonraki çıkarımı da bir hayli ilginçtir. Galip, Celâl'i mutasavvıf şair Mevlana'ya bağlayan gücün, ne onun geride bıraktığı eserleri ne de tasavvufî görüşünün olduğuna inanmamaktadır. Mevlevî ayinlerinin de Celâl'in hiç dikkatini çekmediğini söyleyen Galip, "Mevlâna'da Celâl'i en çok ilgilendiren şey, hayatının bazı dönemlerinde bazı erkeklerle kurduğu 'cinsel ve mistik' yakınlıklarla bunların hikâyelerine de yansıyan esrarı ve sonuçlarıydı" (s.418) diyerek, tarihsel bağlamdan kopmuş ve bu ilişkiye farklı bir gözle bakmıştır. Celâl'i Mevlana'da çeken şey ne onun kişiliği ne tasavvufî yönü ne de eserleridir. Mevlana'da onu ilgilendiren, bazı erkeklerle kurmuş olduğu "cinsel ve mistik" yakınlıklardır. Galip, bu iddiayı bir adım daha öteye taşıyarak, Mevlana'nın Şems'ten sonraki dostluklarını da bu "cinsel ve mistik" yakınlıklardan mülhem okur. Tüm bu okumalardan çıkan sonuç, Galip'in çıkarımlarını doğrulayacak şekilde zuhur eder. Neticede, Şems'in ortadan kaybolması ya da öldürülmüş olabileceği iddiası sonrasında Mevlana'nın kurduğu dostluklar, müridlerinin karşı çıkmasına karşın, donanımsız kişilerden olmuştur. Nitekim bunlar da Mevlana'nın ilişkilerinin merkezinde "cinsel" eğilimlerinin olduğunu gösteren önemli işaretlerdir:

Celâl'e göre, herkesin kanıtlamaya çalıştığı gibi Tebrizli Şems'in 'çok kuvvetli bir sufîyane cezbe'ye' sahip olmasının değil, Mevlâna'nın kendi ruhsal ve cinsel durumunun belirtilerini gösteren bir başka işaretti bu seçim. Nitekim, bu ikinci halifenin ölümünden sonra Mevlâna'nın, kendine 'hemdem' olarak seçtiği üçüncü halife, ikincisini aratmayacak kadar özelliksiz ve parlaklıktan yoksundu (s. 418).

Celâl'e göre, Şems ve Mevlana'nın karşılaşmaları ve altı ay boyunca bir hücreye kapanarak oradan çıkmamaları, sorgulanması gereken bir konudur. Bir yerde Mevleviler tarafından sorgulanmayan bu konuyu, yazar sorgulamaya açar, "Bir medrese hücresinde altı ay ne yaptıkları, ne konuştukları sorusunu, Mevlevilerin çok az değindikleri bu lâik soruyu, Celâl dindar okurlarını daha fazla öfkeliendirmemek için yazısında dikkatle bir kurcaladıktan sonra, asıl konusuna geçiyordu" (s. 419) diyerek, Mevlana'nın cinsel yönelimini tartışmaya açar.

Pamuk, tarihsel arka planı kullanarak, Şems'in öldürülmesi meselesine dair de farklı bir çıkarım yapar. Celâl'in, Şems'i Mevlana'nın öldürdüğüne dair inancı tamdır, neticede bu durumdan en büyük çıkarı onun sağlayacağı kanaatindedir, "Sevgilinin öldürülmesiyle bundan en çok yarar sağlayan kimsenin Mevlâna olduğunu, bu sayede sıradan bir hoca olmaktan en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıktığını" (s.429) söyler. Mevlana'nın Şems'in ölümünden sonra, "acemi katillerin bilinen numaraları olan ölüme inanmamak, deli divane olmak, gidip de kuyudaki cesede bakmamak gibi tuhaflıklar" (s.429) göstermesini de bu cinayetin kanıtı olarak görür.

Orhan Pamuk, ele aldığımız diğer romanlardan farklı olarak Mevlana ve Şems arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmış, tarihsel bağlamından kopararak kurgulamıştır. Postmodernizmin ikircikli doğasından da mülhem, metnini oldukça kaygan bir zeminde inşa eden Pamuk’un anlatısında, Mevlana özellikle sanatsal açıdan kusurlu bulunmuş, eserleri çalıntıdan ibaret görülerek düşünceleriyle anlaşılmasız bir karakter olarak ön plana çıkarılmışsa da postmodern bir kurgu olmasının getirmiş olduğu muğlaklıkla meseleyi farklı veçhelere çekilebilecek minvalde işlemiştir.

2.4. Postmodern Bir Kurgu ve Mevlevilik: *Suskunlar*

“Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür.”

İhsan Oktay Anar’ın postmodern bir kurgu üzerine inşa edilen ve yayınlanması “Mevlana Yılı”na denk düşen romanı *Suskunlar* (2007), ihtiyar bir bekçinin Yenikapı Mevlevihanesi’nde semâ eden bir dervişin hayaletini görmesiyle başlar. Anlatı, “Yegâh”, “Dügâh” ve “Segâh” isimleriyle başlıklandırılan üç bölümden müteşekkildir. “Mevlevilik âdabına, rütbelerine, Mevlevihane’nin işleyişine, ney ve musikinin Mevlevilikteki yerine ilişkin bilgiler *Suskunlar*’ın sıkı örgüsünü oluşturmaktadır” (Karaca, 2008). Bununla birlikte romanın ismi de Mevlevilikle sıkı sıkıya ilişkilidir. Mevlevilikte ölen kişiye “hamuş”, Mevlevihanelerde bulunan mezarlıklarda medfun kimselere ise “hamuşan” yani susmuş olanlar, suskunlar denir. Romanda mekân olarak seçilen Yenikapı ve Galata Mevlevihanelerinin ise anlatının mihenk noktasını oluşturan Mevlevilik bahsi için zemin oluşturduğu aşikârdır. Yegâh başlığını taşıyan bölümde işittiği sesi takibe kalkışan ihtiyar bekçi Yenikapı Mevlevihanesi’nde bulur kendini. “Evet! İnsanı kahreden o gıcırta, semâhânede ‘döndüklerinde’ etekleri açılan tennureleri ve başlarında sikkeleriyle, Mevlevi dervişlerinin haftada iki kez mukabele icrâ ettikleri binadan geliyordu” (Anar, 2018, s.12). İhtiyar bekçinin gördüğü hayaletin başında Mevlevi külâhı üzerinde ise tennure olması oldukça manidar olduğu gibi gördüğü bu hayaletin semâ yapmakta ve etrafında mavi bir ışık saçmakta oluşu da bu minvalde önemlidir.

Romanın Dügâh bölümü, Eflâtun’un annesinin mezarının başında bulunmasıyla başlar. Çocukluğundan beri kimsenin duymadığı garip bir ıslık sesi duyan Eflâtun, bu sesin peşine düşer. Her yerde kendisini çağıran ve “gel” diyen bu sesi arar. Sıklıkla bu çağırıcı sesin peşine düşen Eflâtun, bir gün dedesi kalın Musa tarafından sandık odasına kapatılır ve tam yedi yıl burada kalır. Bu yedi yıldan sonra duyduğu güzel sesin tekrar peşine düşen Eflâtun, sonunda o sesi de kaynağını da bulur. Duyduğu ses Galata Mevlevihanesi’nden geliyordu ve bu bir ney sesidir. Mevlevihane’den içeri girer ve otuz kadar Mevlevi dervişinin dokuz yüz doksanlık tespihle zikir çektiğine şahit olur. Dervişler “Allah” adını zikrediyorlardır. Bu

dervişlerin, “Başlarında ‘sikke’ dedikleri uzun serpuşları, sırtlarında ise düğmesiz ve iliksiz siyah hırkaları vardı” (s. 120). Eflâtun, içeri girip dergâhın şeyhine “beni siz mi çağırdınız?, Bana siz mi “gel” dediniz?” (s. 120) diye sorar. Şeyh, Eflâtun’a “Biz insanlara ‘gel’ diyenleriz. Doğru yere geldin” (s. 122) yanıtını verir. Daha sonrasında Mevlevi gelenekleri minvalinde Eflâtun’u selamlayarak onu neden huzura çağırdıklarını açık eder:

Gözlerinin içi gülen şeyh, usûl gereği, kalkmadan önce yeri öptü ve ‘Evet’ dedi. ‘Senin temiz kalbine ihtiyacımız var. Bazıları var ki buraya gelir ve huzur bulur, yine bazıları var ki buraya gelir ve bizler onda huzur buluruz.’ Diğer canlar da yeri öpüp ayağa kalktıklarında, şeyh ellerin göğsünde çapraz yaptı ve hafifçe eğilip Eflâtun’u selamladı (s. 122).

Derviş hücrelerinin bulunduğu bölüme geldiklerinde Eflâtun, muntazaman işittiği o olağanüstü sesin ney sesi olduğunu idrak eder. Etkilendiği bu sesin ney sesi olduğunu öğrenen Eflâtun, neyi öğrenmek için yemin eder ve artık Mevlevihane’de yaşamayı arzular. Bu arzusunu şöyle dillendirir: “Ben artık neyin ıslığının, ayrıca onu ışıtmemiz için bize kulaklar ve dediklerini anlamamız için bir de gönüller veren Mevlâ’nın âşığıyım. Artık buraya aidim ve destur verilirse, burada kalmak istiyorum” (ss. 142-143). Şeyh İbrahim Dede’nin ikrar getirmesiyle, dervişlerin giydiği ateşten gömleğe talip olan Eflâtun, “üç gün boyunca saka postunda dizleri üzerine oturup uyumadan, uyuklamadan, yemeden, içmeden, konuşmadan” (s. 143) “çile”sini tamama erdirir. Mevlevi adabı ve geleneği gereği; “mutfakta geçecek tam binbir günlük çilesinin başında” (s. 143) Eflâtun, birbirine müteakip görevlerinin ihyasına girer; öncelikle “ayakçı” olarak mutfakta çalışmaya başlar, sonrasında “pazarcı” olarak çarşı pazar dolaşarak alışveriş yapar, “somaççı” olduğunda ise sofraları kurup kaldırma görevini üstlenir, “meydancı” olduğunda kahveleri yapan Eflâtun’un tüm bu sınavları geçmesiyle birlikte kendisine “semâ öğretilir” ve başına sikke denilen serpuşu takmış olur (s.143). “Bu süre sonunda başına takması için yünden bir arakkiye, üzerine giymesi için geniş etekli bir tennure ve beline bağlaması için de bir elif nemed verildi. (...) Çivili tahtada semâzen başı tarafından kendisine semâ öğretildi ve böylece hakettiği sikke denilen serpuşu başına taktı” (s. 143). Anlatı boyunca sadece derviş olabilmek için çekilen çileye değil, dervişlerin mutfakta üstlendikleri görevler minvalinde sıfatlandırılmalarına da oldukça geniş yer verilir. Bütün ayak işlerini yapanlara ayakçı, alışveriş yapanlar pazarcı olarak tasnif edilirken, sofrayı kurup kaldırmakla görevli kişiler somaççı olarak adlandırılırken, müritlere kahve yapanlara meydancı, dergâhın kandillerini yakmakla yükümlü olanlara kandilci, dibekte kahve dövenlerin ise tahmişçi olarak adlandırıldığı görülmektedir. Davut’un aktardıkları meyanında öğreniriz ki ikiz kardeşi olan “Eflâtun’un, çilesi bin bir gün sürmesi gerektiği hâlde tam on

senedir dibekte kahve dövü[yordur]” (s. 156). Eflâtun, anlatı nihayete erdiğinde, kâhinin söyledikleri minvalinde, dedelik sıfatına erişemeyerek yaşamına bir tahmişçi olarak devam edecektir.

Roman boyunca çeşitli Mevlevilik geleneklerinin ön plana çıktığı görülürken, özellikle mutfakta geçirilen çilenin anlatıda kendisine genişçe bir yer bulduğu görülür. Sofra ve mutfak adabının ayrıntılarıyla anlatıldığı bölümde, tuz ve ekmek yenerek başlanan yemek sonlarında gülbank çekildiği söylenir. Yemek piştiğinde ise “Hûû somata salâ” nidalarıyla herkes yemeğe davet edilir. Bu gelenek ve usûller anlatıda şu şekilde dile getirilir:

Bu sırada kazancı dede ‘Hakk berekâtını vere! Yiyenlere nâr-ı imân ola! Dem-i Hazreti Mevlânâ, sırr-ı Ateşbâz-ı velî, Hû diyelim, Hû! Diye bir gülbang çektikten sonra canların tekmili, bir ağızdan ‘Hûûû!’ diye bağıldılar. Yemek pişmişti. Nitekim az sonra, semâhânenin sol tarafında bulunan mutfaktan, canlardan birisi, soluğu yettiğince, ‘Hûûûû somata salâââ!’ diye bağırarak kardeşlerini yemeğe çağırdı (s. 130).

Tüm bunların yanı sıra mutfaka girerken “baş kesmek” olarak adlandırılan saygı ifadesini icra ettikleri ve yemek esnasında kesinlikle konuşmadıklarına dikkatler çekilmiştir. Mevleviliğe özgü bu husus ve hassasiyetler dışında yine Mevlevilik nezdinde mana bulan söylemlere de yer verilmiştir. Mevleviliğe dair hususi bir kullanımı olan “fakir” kavramsallaştırması, Neyzen İbrahim Efendi tarafından kullanılmayınca dikkatlerden kaçmayan bu durum diğer dedelerce sorunsallaşır: “Neyzen İbrahim Dede, Mevleviler arasında kabul görmüş ve rağbette olan bir kurala uymaz, yani kendisinden bahsederken ‘ben’ yerine ‘fakir’ zamirini asla kullanmaz, ‘gittim’ veya ‘geldim’ demek yerine ‘fakir gitti’ ve ‘fakir geldi’ demezdi” (s.140-141). Buna binaen Neyzen İbrahim Dede kendisine şaşıranlara cevaben, “ ben henüz ‘fakir’ bile olamadım. Yalan mı söyleyeyim? Dilerim bir gün gelir, gerçek bir fakir olurum” (s. 141) cevabını verir. İki Mevlevi’nin Mevlevi usullerince selamlaşmasına ise “görüşmek” denilmektedir. Anlatıda, Neyzen İbrahim Dede ile Eflâtun’un karşılaştıklarında öncelikle yeri öpüp oturduktan sonra görüştükleri söylenir. Bu durum nihayetinde İbrahim Dede, Eflâtun’a “Aşk olsun!” sözcüğüyle karşılık verir. “Aşk olsun” veya “aşk vermek” Mevlevilik adabında “hoş geldin” manasını taşımaktadır. Bu dikkatler noktasında konuya bir açıklamaya getirme gereği duyan anlatıcı, bu tabirleri bilmeyenler için açıklama yapar; “... İbrahim Dede, ‘Aşk olsun!’ dedi. ‘Hoş geldin’ yerine bu kelimeleri söylemek bir Mevlevi edebindendi” (s. 143). Anlatıda sıklıkla geçen “baş kesmek” tabiri ise Mevlevilikteki, selamlaşma yöntemlerinden biridir. “Lanetli ev” olarak işaretlenen Rafael’in evinin bulunduğu sokaktan geçen dervişler, neden bu sokaktan ve evin önünden geçtiklerinde baş kesmekte olduklarına dair bir mana

veremezler. Anlatıya akseden gelenek minvalinde, “baş kesmenin” Mevlevilikte saygı ve sevgi göstergesi olarak önem arz etmektedir. Mevlevilikte, kapıya doğru sırtını dönmeksizin geri geri yürümek de bir saygı göstergesi olarak tanımlanır. Mürşitler, dervişin huzurundan ayrılırken ona sırt dönmeyi bir saygısızlık alameti olarak gördükleri için, bu doğrultuda hareket ederler. Galata Mevlevihanesi’nde de bu adabın uygulanışı da anlatıda kendisine yer bulur; “Az sonra mutfakta çile dolduran canlardan biri tepsi içinde dört fincan kahveyle geldi. Bu ikrâm herkese tek tek sunulduktan sonra kapıya doğru geri geri yürüdü ve baş kesip çıktı” (s. 211). Mevleviliğe dair husus ve hassasiyetlerin kendisine bir hayli geniş yer bulduğu anlatıda; Mevlevilik erkânı ve âdabı ile Mevlevihanelerin yapısı, kurumsal işleyişi ve mûsikînin tarikattaki konumlandırılışına dair bir hayli malumat verilen romanda, dervişlerin çile bağlamında yapmış oldukları hizmetler, Mevleviler nezdinde önemli bir yere haiz mutfak kültürü, selamlaşma yöntem ve usulleri gibi Mevleviliğin kurumsallaşmış yapısındaki önemli esaslar romanda oldukça geniş bir yer edinmiştir.

Suskunlar’da bir taraftan Mevleviliğin edep ve erkânı anlatılırken diğer bir tarafta söz konusu olan Eflâtun’un seyr ü sülûkudur. Eflâtun’un hakikate erişme ve kâmil insan olma yolundaki yolculuğu, kimsenin duymadığı bir sesi iştmesiyle başlar. Bu efsunlu ses ney sesidir. Eflâtun’un işittiği ve etkilendiği bu sesin ney olması ele aldığımız konu minvalinde oldukça manidardır. Nihayetinde gerek tasavvuf geleneğinin ney ve semâ ile özdeşleşmesi gerekse de Mevlana’nın bu husustaki felsefesinden mülhem, neyin anlatının merkezinde konumlandırılmış olması önem arz etmektedir. Eflâtun’un Sofuayyaş’tan başlayan ve Galata Mevlevihanesi’nde nihayete eren sembollerle örülü yolculuğu, mezkûr geleneğin tasavvufi metaforlarla işlenmiş bir seyr ü sülûk hikâyesidir.

2.5. Dünyevi Aşk İle İlâhi Aşkın Arasında Bir Roman: *Aşk*

“On İkinci Kural: Aşk bir seferdir. Bu sefere çıkan her yolcu, istese de istemese de tepeden tırnağa değişir. Bu yollara dalıp da değişmeyen yoktur.”

Mevlana’nın tasavvuf geleneğinden farklı bir yerde konumlandırıldığı, evrensel bir fenomen ve hümanist bir karakter olarak ön plana çıkarıldığı Elif Şafak’ın 2009 yılında yayınlanan romanı *Aşk*, kurgusuyla oldukça dikkatleri çekmiş, yayınlandığı tarihten bugüne sayısız baskısı yapılmıştır. Roman, tasavvufun temel olgularından “aşk” üzerine kurgulanmış ve beş ana bölüme ayrılmıştır. Şafak, her bölümü “B” (ب) harfiyle başlatarak, *Mesnevi*’nin bişnev (dinle) kelimesiyle açılmasına gönderme yapmıştır. Sırasıyla; “toprak”, “su”, “rüzgâr”, “ateş” ve “boşluk” başlıklarını taşıyan bu bölümlerin isimlendirilmeleri de tabiattaki dört

temel unsura atfen yapılmıştır. Romanda, iki ayrı hikâyenin birlikte sürüklendiğini görürüz. İlk hikâye, XII. yüzyılda Konya’da yaşanmakta iken onunla koşutluk içerisinde olan diğer hikâye XXI. yüzyıl Amerika’sında yaşanmaktadır ve aradan geçen sekiz asırda özünü kaybetmeyen tek şey “aşk”tır. XII. yüzyılda Konya’da Mevlana ile Şems arasındaki tasavvufi aşk ile 21. yüzyılda Yahudi olan Ella’yla sonradan Müslüman olmuş A. Z. Zahara arasındaki dünyevi aşk işlenir. Bu iki aşk romanda tek bir çizgide ilerler. Bir yerde Şafak, farklı kültür ve inançları Mevlana şemsiyesi altında birleştirme çabasındadır. Şems’in Mevlana’nın yaşamına, Zahara’nın da Ella’nın hayatına girişiyle birlikte, bir dönüşüm yaşanacaktır ve bu dönüştürücü güç de aşk olarak vurgulanacaktır. Romanda birbirine paralel işlenen iki hikâyede de aşkla birlikte kişiler bir iç huzuruna erişir. Şems’in din algısı ve bunu yaşayışı nasıl Mevlana ve Müslümanlar üzerinde etkili olmuşsa Zahara’nın sufi kimliği de Ella ve Batı’daki birçok insanın manevi yaşamı üzerinde etkili olmuştur. Kırk yaşında, eşyle problemler yaşayan, evliliğini sorgulayan ve aşka inanmayan üç çocuk annesi Ella, oldukça mutsuzdur ve bu mutsuzluk onu bir arayışın eşiğine getirmiştir. Bir yayınevinde editör olarak çalışmaya başlamasıyla birlikte tüm bu mutsuzluğunun geçeceğine inanır. Yayınevinden Ella’ya üzerine rapor yazması için *Aşk Şeriatı* isimli bir roman verilir. Bu roman, *Aşk*’ın temel hikâyesini oluşturur. Romanın yazarı hakkında bir bilgisi bulunmayan Ella, romanın içerisine girdikçe konuya ilgisi arttıkça bu meyanda yazarını da merak etmeye başlar ve onunla da internet aracılığıyla yazışmaya başlar. Tıpkı elindeki romanının gezgin derviş gibi Zahara da bir gezgindir ve gezip gördüğü yerlerin fotoğraflarını Ella’ya gönderir. Bir süre sonra Ella dört gözle Zahara’dan gelen mailleri beklemeye başlar. Onunla yazışmaları sıklaştıkça duyguları da belirginleşmeye ve aşka doğru evrilmeye başlayacaktır. Şems’in 21. yüzyıldaki yansıması Zahara’dır. Sufizm etkisiyle Müslüman olan Zahara, Ella’nın dönüşümünde ve kendini bulmasında asli bir figür olarak karşımıza çıkar.

Başlangıçta aşka dair inancı olmayan Ella, aşkı ancak masallarda yaşanan efsanevi bir tutku olarak görür ve “Aşkmış meşkmış ne gam! Ne önemi var? Aşk dedikleri, Ella’nın öncelikler sıralamasında gerilerde bir yerde kalmıştı çoktan. Ancak filmlerde olurdu aşk. Ya da hayal ürünü romanlarda” (s. 12) diyerek, içinde bulunduğu çağda aşkın pek de mümkün olmadığına inanır. Ancak, Ella, *Aşk Şeriatı*’nı okudukça ve Zahara’yı yakından tanıdıkça aşka dair inancı değişmeye ve içsel bir dönüşüm yaşamaya başlar. Öyle ki Ella kendisine bir yapılacaklar listesi bile hazırlamış ve bu liste dahilinde yaşamaya başlamıştır. Listesinde; bedenine yönelik olduğu kadar ruhuna yönelik yapılacaklar da vardır. Ella’nın dönüşümünün başlangıcı olan bu liste, aşka hem dünyevi hem de uhrevi bir mahiyet kazandırmaktadır. Bir tarafta Loreal kremler, kıvrışıklıklar ve rejimler diğer bir tarafta ise Rumi’nin kitaplarıyla

açılacak olan aşk yolu. Tabii bu aşka erişebilmesi için de bir kural vardır, o da ölmeden evvel ölebilmek yani nefsini öldürebilmektir.

Mevlana da içinde var olan bir boşluktan şikayetçidir. Öncelikle hâlini; “Çok şükür Allah’a ki huzurlu bir ailem, lekesiz itibarım, kadim dostlarım, sadık müritlerim ve benden feyz alan talebelerim var. Ömrü hayatımda fakr-u zaruret bilmedim” (s.131) şeklinde şükürle anar. Fakat yine de içinde bir sıkıntı, eksiklik vardır; “Peki, ama o hâlde neden anlayamadığım, açıklayamadığım bir boşluk var içimde? Öyle bir boşluk ki günbegün büyümekte? Fare gibi sinsice, sessizce, hırslı ve haris, bu eksiklik duygusu ruhumu kemirmekte. Nereye gitsem içimdeki boşluk da benimle gelmekte” (s. 132) diyerek içindeki huzursuzluğu ve boşluğu dile getirir. Bu boşluk, Şems’in Konya’ya gelmesiyle dolacaktır. Şems, Mevlana’nın manevi hayatında büyük bir değişime sebep olacak ve onu bir tekâmüle eristirecektir. “Emin olduğum her bilgiyi sildi, beni hocayken yeniden talebe hâline getirdi” diyecek olan Mevlana, “Ben Şems’te ruhdaşımı buldum. Böylesi bir buluşma hayatta ancak bir kez olur. Otuz yedi yılda bir kez!” dedikten sonra bu dostluğu sorgulayanları ve Şems’i niye bu kadar sevdiğini soranlara ise şu cevabı verir; “Kim bu soruyu sorar, demek ki anlamaz; kim ki anlar, zaten bu soruyu sormaz” (s. 241). Mevlana Şems’le tanışmasıyla birlikte artık mutasavvıf bir kişilikten ziyade etrafta şiirler okuyarak gezen bir şaire dönüşür. Romanda dönüşüm yaşayan kahramanlardan birisi olarak karşımıza çıkan Mevlana, Şems’le tanışmadan evvel toplum nezdinde sevilen, saygıyla karşılanan, Konya’nın en büyük camilerinde vaazlar veren ve talebelerini eğiten, onların yetişmesin noktasında hassasiyetler taşıyan bir din âlimiyken, Şems’le tanışmasıyla birlikte bir dönüşümün eşiğine gelir ve artık “aşk ateşi” ile yanan ve her dem aşkı söyleyen bir aşk savunucusuna dönüşür. Şems ise; katı, kuralcı ve bağnaz bir din algısı karşısında, ruhları terbiye eden mistik bir kahraman olarak ön plana çıkarılır. Mevlana’yı İslâm âleminin Shakespeare’i olarak tanımlayan Şafak, onu katı, kuralcı, bağnaz bir din algısından ziyade kapısını herkese açan, hoşgörülü ve barışçıl birine dönüşmesini dönemindeki toplumsal çatışmayı arka plana yerleştirerek ifade eder:

Derinlere kök salmış taassupların, önyargıların çağında; evrensel, kapsayıcı barışçıl bir maneviyatı savundu. Kapısını istisnasız her insana açık tuttu. Tıpkı o zamanlar olduğu gibi, bugün de nicelerinin “kâfirlere karşı savaşmak” olarak tanımladığı zahiri bir cihâddansa, insanın kendi içine yönelerek olgunlaşmasını hedefleyen bâtinî bir cihat üzerinde durdu (Şafak, 2014, s. 38).

Şems’in, Konya’ya vardığında ilk olarak tanıştığı kişiler, toplum tarafından aşağılanan, hor görülen ve farklı tabakaları temsil eden, sarhoş Süleyman, dilenci Hasan ve fahişe Çöl Gülü gibi isimler olur. Mezkûr isimlerle diyalog içerisine giren Şems, ilk olarak caminin dışına

odaklanmış ve ötekini görmeyi hedeflemiştir. Bir taraftan toplumsal yapıyı çözümleyen Şems, diğer bir taraftan XIII. yüzyıl Anadolu'suna eleştirel bir yaklaşım getirir. Mevlana henüz caminin dışına çıkmamış ve bu insanlarla diyaloga girmemiştir. Toplumda fark edilmeyenleri “Fildişi kulelerinde oturan âlimlerin görüş alanlarına girmeyen kimseler” olarak tanımlayan Şems, “Eğer Mevlâna toplumun düşkün kesimlerini henüz kucaklamamışsa, bu hususta ona yardım etmek, onunla düşkünler arasında köprü olmak isterim” (s.195) diyerek, Mevlana ile bu insanlar arasında bir köprü kurma düşüncesindedir. Aşk, romanda sadece 13. yüzyılda değil 21. yüzyılda da insanlığın pusulası olarak görülür. Her dönemde var olan huzursuzlukların, kültürel çatışmaların, önyargıların, şiddetin ve ötekine karşı duyulan tedirginliğin ancak aşkla çözüme kavuşacağını savunan yazar, “böylesi zamanlarda aşk latif bir kelime değil, başlı başına bir pusuladır” (s. 31) diyerek, aşkı insanlığa bir pusula kılar. Romanın sonunda Zahara'ya duyduğu aşk sebebiyle ailesini terk ederek Konya'ya gelen ve daha sonrasında ise Zahara'nın ölümüyle yalnız kalan Ella'nın zihninde aşksız yaşamın beyhudeliği vardır. “Başlı başına bir dünyadır aşk. Ya tam ortasıydıymdır, merkezinde, ya da dışındadır, hasretinde” (s.415) diyerek aşkı hayatın merkezine yerleştirir.

Romanda aşk; gerek XIII. yüzyılın Anadolu'sunda gerekse de XXI. yüzyılın Amerika'sında insanın değişim ve dönüşümünde önemli bir rol oynadığı gibi, toplumsal çatışmaları da sonlandıran bir mefhum olarak görülür. Öyle ki Mevlana, başlangıçta “hâkim çizgiye yakın duran bir din âlimiyken” Şems'le yollarının kesişmesiyle “alışılalgeldik tüm kurallardan çıkmaya cüret eden adanmış bir gönül ehli, aşkın ateşli savunucusu” (s. 38) olarak tahayyül edilmiş, “aşk” odağında kavram ve kişiler kurgunun bir ögesi olarak dönüştürülmüştür. Mevlana, tasavvufi kimliğinden ziyade hümanist ve evrensel bir fenomen olarak yeni bir kimlik etrafında icat ve inşa edilerek bu yönüyle ön plana çıkarılmıştır.

Sonuç

Mevlana, şair, edip, mûsikîşinas gibi vasıflarıyla, Türk ilim ve kültür âleminde önemli bir yer edindiği gibi edebi dünyamızda da oldukça geniş bir spektrumda ele alınmıştır. Genel hatlarıyla Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin hangi veçheleriyle ele alındığını incelediğimiz bu çalışmada, kimi romanlarda Mevlana'nın kurmaca dünya içerisine yerleştirilerek farklı bir kimlikle karşımıza çıktığını, kimi zaman biyografik gerçekliğe yakın bir çizgiye yerleştirildiğini kimi zamansa Mevlana'nın tasavvuf geleneğinden koparılıp aşk ve hoşgörü düşüncesi minvalinde ele alındığı ve bağlamından kopuk bir şekilde işlendiğini görürüz. Bu da Mevlana kimliğinin inşa ve icat yoluyla yeniden keşfedildiğinin bir göstergesidir. Mevlana'nın hoşgörü ve sevgi eksenli düşüncesi, her dönemde bir karşılık bulmuş ve bugün de bu ilgi canlılığını korumaktadır.

Sinekli Bakkal'daki bütün çatışma, musiki ve Mevleviliğin kültürel birikiminin bir temsilcisi olan Vehbi Dede aracılığıyla yatıştır ve dinginliğe erişir. Aynı dinin iki ayrı veçhesini temsil eden karakterlerle; imam İlhami Efendi'nin dine yaklaşımı ve din algısı eleştirilirken, Mevlevi Vehbi Dede'nin temsil ettiği; sevgi, hoşgörü ve musiki yönüyle ön plana çıkan mistik bir din algısı, toplumdaki çatışmayı bitirecek bir unsur olarak ön plana çıkarılır. *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu yarı ilâhi aşk, başta Ferahfezâ Mevlevi ayini olmak üzere bütün bir eski musikinin büyümlü atmosferinde gerçekleştiği gibi, romanın asli kahramanı olan musiki, kültür ve medeniyeti kuran temel bir olgu olarak işlenmiştir. *Kara Kitap*'ta, Mevlana sanatsal açıdan kusurlu, eşcinsel eğilimleri olan, eserleri çalıntıdan ibaret ve düşünceleriyle anlaşılabilir biri olarak kurgulanmıştır. Bunu desteklemek amacıyla da tarihsel arka planı kullanılmış ve olaylara farklı bir gözle yaklaşılrken, Şems ile Mevlana arasındaki ilişki sorgulamaya açılmıştır. *Suskunlar*'da bir taraftan Mevleviliğin edep ve erkânı anlatılırken diğer bir tarafta söz konusu olan Eflâtun'un seyr ü sülûkudur. Eflâtun'un hakikate erişme ve kâmil insan olma yolundaki yolculuğu, kimsenin duymadığı bir sesi işitmesiyle başlar. Bu efsunlu ses ney sesidir. Eflâtun'un işittiği ve meftun olduğu sesin ney olması gerek tasavvufi geleneğin ney ve semâ ile özdeşleşmesi gerekse de Mevlana'nın bu husustaki felsefesinden mülhemdir. Eflâtun'un Sofuayyaş'tan başlayan ve Galata Mevlevîhanesi'nde nihayete eren sembollerle örülü yolculuğu, tasavvufi metaforlarla işlenmiş bir seyri sülûk hikâyesidir. Şafak'ın *Aşk* romanında ise tasavvuf ve tasavvufi değerler, kavram ve kişiler, tarihsel bağlamından koparılmış ve aşk odağında farklı bir tasavvuf algısı yaratılarak kurgunun bir ögesi olarak dönüştürülmüşlerdir. Mevlana tasavvufi kimliğinden ziyade hümanist ve evrensel bir fenomen olarak yeni bir kimlik etrafında icat ve inşa edilerek bu yönüyle ön plana çıkarılmıştır. Nihai kertede görüyoruz ki, XIII. yüzyılda yaşamış ve tasavvuf geleneğinden gelen mutasavvıf bir isim olan Mevlana, postmodern bir kurgu içerisine yerleştirilirken, kişiliği de dahil olduğu tasavvuf öğretisi de araçsallaştırılarak kurgunun bir ögesi olarak dönüştürülmüştür. Türk romanında Mevlana ve Mevleviliğin görünüm biçimlerini ele aldığımız bu çalışmada, görüyoruz ki Mevlana, ziyadesiyle hümanist bir kimliğe bürünmüş ve yazarların vermek istedikleri mesajların ana taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır.

Kaynakça / References

- Adivar, H. E. (2010). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ahmet, Eflâkî. (2006). *Ariflerin Menkabeleri*. (Tahsin Yazıcı, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Enginün, İ. (2004). "Romancılarımız ve Mevlâna". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yayınları. 580-586.
- Anar, İ. O. (2018). *Suskunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Feridun bin Ahmed-i Sipehsâlâr (1977). *Mevlana ve Etrafindakiler*. (Tahsin Yazıcı, çev.). İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Horata, O. (2006). "Türk Kültür Hayatında Mevlana ve Mevlevilik". *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 551-555.
- Kaplan, M. (1997). "Mevlânâ'yı Nasıl Anlamalı?". *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, İstanbul: Dergâh Yayınları. 9-24.
- Karaca, A. (2008). "Suskunlar'ın sıkı öyküsü." *Kitap-lık* (112), 99-106.
- Kim, S. (2013). "Mürşid ile Mürid: Kara Kitap'ı Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasavvuf". *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. (Nüket Esen, der.). İstanbul: İletişim Yayınları. 233-255.
- Köprülü, F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Moran, B. (2018). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2018). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (1991). *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları
- Schimmel, A. (2010). *Ben Rüzgarım Sen Ateş, Mevlânâ Celâleddin Rumî, Büyük Mutasavvıfın Hayatı ve Eserleri*. (Senail Özkan, çev.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Schimmel, A. (2016). *İslamın Mistik Boyutları*. (Ergun Kocabıyık, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sultan Veled. (2014). *İbtidâ-Nâme*. (Abdülbaki Gölpınarlı, çev.). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Şafak, E. (2014). *Aşk*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Tanpınar, A. H. (1989). *Beş Şehir*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi. (1995). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Timur, T. (2002). *Osmanlı – Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tural, S. (2011). *Türk Romanında Mevlânâ*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tüysüzöğlü, F., Bektaş, T. (2003). "Ferahfezâ Mucizesi: 'Huzur'" *Kitap-lık*. (63), 103-111.
- Uludağ, S. (1999). *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Yalçın, A. (2006). *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1946-2000)*. Ankara: Akçağ Yayınları.

11. BÖLÜM / CHAPTER 11

OSMAN FEVZİ OLCAY'IN MUHTASAR MENÂKIB-I MEVLÂNÂ İSİMLİ ESERİ

OSMAN FEVZİ OLCAY'S MUHTASAR MENÂKIB-I MEVLÂNÂ

Mevlüt İLHAN¹, Ermiş DANDAN²

¹Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Amasya, Türkiye
E-mail: ilhanmevlut@gmail.com

²Yüksek Lisans, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim
Dalı, Muğla, Türkiye
E-mail: ermisdandan@gmail.com

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.11

ÖZ

Amasyalı olan Osman Fevzi Olcay 1887 yılında dünyaya gelmiştir. Kara Vaiz olarak tanınan Ahmed Hilmi Efendi'nin oğlu olan Olcay, Amasya'da çeşitli okullarda eğitim gördükten sonra yine Amasya'da erkek öğretmen okulu olarak kurulan Darülmuallimin'den mezun oldu. İstanbul'da da bir yıl eğitim görmesinin ardından babasının görev yaptığı medresede eğitim aldı. Bu eğitimlerinin yanında hüsn-i hat sanatına ilgi duydu ve kendini bu alanda geliştirdi. Farklı memuriyetlerde bulunmasının yanında savaş zamanlarında orduda görev aldı. Özellikle İstanbul Kütüphaneleri Kitap Tasnif Komisyonunda görev yaptığı zamanlarda aldığı notlardan ve topladığı kaynaklardan, yazdığı eserleri oluşturmasında oldukça faydalanmıştır. Başta Amasya ile ilgili olmak üzere, çok sayıda tarihî eser ortaya koyan Olcay, bu eserlerinin neredeyse tamamını kendi el yazısıyla eski harfli olarak kaleme almıştır. Osman Fevzi Olcay'ın eserlerinden biri de *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ* isimli bu çalışmanın da konusunu oluşturan kitabıdır. 38 varaktan oluşan eser 12 Ekim 1940 tarihinde tamamlanmıştır. Eser, Mevlana'nın silsilesinin verilmesiyle başlar. Öncelikle Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled'in hayatı hakkında bilgiler verildikten sonra Mevlana'nın hayatı ve menkıbelerine yer verilir. Sonrasında Mavlana'nın dost ve halifeleri ile oğlu Sultan Veled'in anlatıldığı eser, sonda yer alan şeyhlerin ve mevlevihanelerin listesinin verilmesiyle son bulur.

Anahtar Kelimeler: Osman Fevzi Olcay, *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ*, Mevlana

ABSTRACT

Osman Fevzi Olcay, who is from Amasya, was born in 1887. He is the son of Ahmed Hilmi Efendi, known as the Kara Vaiz. After studying at various schools in Amasya, he graduated from Darülmuallimin, which was

established as an all-male teacher training high school in Amasya. After studying in Istanbul for a year, he received education in the madrasah where his father worked. In addition to this training, he took an interest in the art of calligraphy (hüsn-i hat) and developed himself in this field. He served in the army during wartime as well as holding different positions as a civil servant. When he served in the Istanbul Libraries Book Classification Commission, he benefited greatly from the notes he took and the resources he collected in the creation of his works. Olcay, who has produced many historical works, especially about Amasya, wrote almost all of these works in his own handwriting in old letters. One of the works of Osman Fevzi Olcay is the book called *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ*, which also forms the subject of this study. The work, consisting of 38 leaves, was completed on October 12, 1940. The work begins with the giving of Rûmî's lineage. First, after giving information about the life of Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî's father, Bahaeddin Veled, Rûmî's life and legends are given. Afterwards, the work in which Rûmî's friends and caliphs and his son Sultan Veled are told, ends with the list of sheikhs and mevlevihanes.

Keywords: Osman Fevzi Olcay, *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ*, *Mawlânâ Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî*

Extended Abstract

Osman Fevzi Olcay, who is from Amasya, was born in 1887. He is the son of Ahmed Hilmi Efendi, known as the Kara Vaiz. After studying at various schools in Amasya, he graduated from Darülmualimin, which was established as an all-male teacher training high school in Amasya. After studying in Istanbul for a year, he received education in the madrasah where his father worked. In addition to this training, he took an interest in the art of calligraphy (hüsn-i hat) and developed himself in this field. He served in the army during wartime as well as holding different positions as a civil servant. When he served in the Istanbul Libraries Book Classification Commission, he benefited greatly from the notes he took and the resources he collected in the creation of his works. Olcay, who has produced many historical works, especially about Amasya, wrote almost all of these works in his own handwriting in old letters.

In his works, he refers to himself as “Expert of ancient Turkish and Islamic writings and historian of Amasya”. Osman Fevzi Olcay has works titled *Mecmûa-i Eşâr*, *Amasya Şehri*, *Menâkıb-ı Mîr Hamza Nigârî*, *Türklerin Faziletleri ve Övgüleri*, *Selçuk Türkleri'nin Zuhûru ve Osmanlı İmparatorluğu*, *Amasya Meşâhiri*, *Adliye Tarihçesi*, *Bildiklerim-Gördüklerim-İşittiklerim*, *Muhtıra Defteri*, *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa*. Most of these works are translations or compilations. One of the works of Osman Fevzi Olcay is the book called *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ*, which also forms the subject of this study. According to the footnote on page 2a, this work was written with an effort to present Bahaeddin Veled Çelebi's (İzbudak) *Menâkıb-ı Hazret-i Mevlânâ* in a style that everyone can read and understand. Olcay states that he wrote his work because the work of Bahaeddin Veled Çelebi was written in a Sufi style and in an incomprehensible way. While composing his work, Bahaeddin Veled

Çelebi benefited from works such as İbtidânâme, Sipehsâlar, Menâkıbü'l-Ârifin, Sefine-i Mevleviyye, Tevârîh-i Mevleviyye, Tezkire-i Mevleviyye. Therefore, these works also constitute the source of Osman Fevzi Olcay's work.

The work, consisting of 38 leaves, was completed on October 12, 1940. The work begins with the giving of Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî's lineage. In the work, information about Rûmî's father is given under the title of Sultanü'l-Ulema Hazretleri. Later, under the title of Hazret-i Mevlânâ, the life and legends of Rûmî are explained. Under the title of Mevlânâ's Situation in the Last Periods of His Life, Rûmî's old age and his death are explained. Under the title of Bu Bahs Cenâb-ı Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin İlim ve Ma'ârifdeki Kudret ve Varlığından ve Buna Dâ'ir Ma'lûmâtıdan Haber Verir, information about Rûmî's scientific degree, education, wise words and quotations from his works are given across five chapters. The work continues with information and legends about Rûmî's friends and caliphs such as Şems-i Tebrizî, Sheikh Selâhaddin-i Zerkûb Konevî, Çelebî Hüsameddin. The last chapter of the work contains brief information from the life of Rûmî's son Sultan Veled and his legends. Osman Fevzi Olcay added 2 tables to the end of his work. The names of these tables are Mevlânâ'nın Makamında Hilafet ve İrşadatda Bulunan Çelebîlerin Esamileri and Memâlik-i İslâmiyye'de Bulunan Mevlevîhâneler'in Bulunduğu Yerler. The first table contains the names of 29 sheikhs who served as caliph after Rûmî's death, and information about them. In the second table, there are the mevlevihanes and information about them. There are 81 mevlevihane in this list. This work, written in Osman Fevzi Olcay's own handwriting, was generally written in rik'a script. In addition, calligraphy types such as kufî, sülûs, ta'lik and nesih were also used. In this study, firstly, information about Osman Fevzi Olcay's life is given. Afterwards, his works are listed and brief information about the works is presented. Finally, after giving information about the work named Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ, the text of the work is given.

1. Osman Fevzi Olcay'ın Hayatı ve Eserleri

1.1. Hayatı

Osman Fevzi Olcay'ın hayatı ile ilgili bilgileri çoğunlukla kendi *Tercüme-i Hâl*'ini yazdığı *Amasya Meşâhiri* isimli eserinin ilgili bölümünden öğrenmekteyiz.¹ Hasanoğulları olarak tanınan Kara Vaiz Ahmed Hilmi Efendi ile Feride Hanım'ın oğlu olarak 1887 yılında Amasya'nın Sofular Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Amasya'nın Mehmet Paşa Mahallesi'nde bulunan Çukurkonak Mahalle Mektebi'nde eğitime başlamış, daha sonra Çöplüce Mektebi'ne devam ederek buradan mezun olmuştur. Amasya Saraydüzü eteğinde bulunan İdadi Mektebi'ne kaydolarak rüşdiye ve idadiyi başarıyla tamamlamıştır. Osmanlılarda erkek öğretmen okulu olarak kurulan Darümuallimin'e devam edip buradan mezun olarak babasının dostlarından Rumeli Kazaskeri Ödemişli Mustafa Efendi'nin himayesinde İstanbul'da Darülfünun'un Arziyat² (Jeoloji) bölümüne başladı. Bu bölümde bir yıl eğitim aldıktan sonra babasının davetiyle Amasya'ya dönerek babasının görev yaptığı Mehmet Paşa Cami ve Medresesi'nde 5 yıl ders aldı. Çeşitli ilimlerde tahsil görmesinin yanında hüsn-i hatta özel bir ilgi duyarak kendini bu alanda geliştirdi.

1912 yılında gönüllü olarak Balkan Harbi'ne katıldı ve 13 ay Trakya civarında askerlik yaptı. Terhisinden sonra Amasya'ya dönerek bir buçuk yıl kadar hüsn-i hat öğretmenliği yaptı. 1914 yılında Dünya Savaşı'nın ilan edilmesiyle yeniden askerliğe çağırılan Olcay, savaş boyunca Asker Alma Kalemi Memurluğu görevinde bulundu. Kazım Karabekir Paşa emrinde Ermeni tehciri için kurulan teşkilatta görev aldı. Mütarekeye kadar devam ettiği askerlik görevini tamamlamasının ardından 6 Ocak 1919 tarihinde Amasya Emlak Dairesi'ne tahsildar olarak atandı. Aynı zamanda hüsn-i hat hocalığı yapmaya da devam etti. Daha sonra Maliye Tahsildarlığı yaptığı dönemde işgal kuvvetlerinin Amasya'ya girmesiyle tehcir görevinde bulunan kendisiyle birlikte 43 arkadaşının idam edilmek üzere teslim edilmesi talep edildi. Yerel silahlı birliklerin yardımıyla işgalcilerin Amasya'dan gönderilmesi neticesinde idam edilmekten kurtuldular. Millî Mücadele'yi takiben Amasya Tütün İnhisar Memurluğuna atandı. 2 yıl 5 ay burada çalıştıktan sonra müdürle tartışarak görevinden alındı. 35 gün kadar Amasya'nın Zara Nahiyesinde öğretmenlik yaptıktan sonra 1929 yılında Samsun'da İskân Müdürlüğünde bir sene görev yapıp aynı kadro ve görev ile İstanbul'a tayin edildi. 3 yılın sonunda görevinden alınmasının ardından bir yıl İstanbul Arşiv Dairesinde ve bir yıl da

1 Müellifi tarafından *Amasya Meşâhiri* diye isimlendirilen ve Amasya Yazma Eser Kütüphanesi 05 Ba 787 numarada kayıtlı olan yazma eserin 182. sayfasında tercüme-i hâl yer almaktadır. Eser hakkında Turan Böcekçi (2002) tarafından bir kitap çalışması yapılmıştır.

2 Fevzi Olcay'ın kendi yazısı olan tercüme-i hâlinde  şeklinde olan kelime başka çalışmalarda, muhtemelen, “riyâziyât” ile karıştırılarak “matematik” olarak ifade edilmiştir. Bk. Olcay, 2016.

Atatürk'ün emriyle İstanbul Kütüphaneleri Kitap Komisyonunda çalıştı. İstanbul'da çeşitli nahiyelerde görevlerde bulundu. İstanbul Vilayet Evrak Kaleminde memurluğunun ardından Sarıyer'de yazı işlerinde memurlukta bulunduktan sonra emekli oldu.

Kendini eserlerinde “Kadım Türk ve İslâm yazıları mütehasısı ve Amasya müverrihi” olarak tanımlayan Osman Fevzi Olcay, 1973 yılında İstanbul'da vefat ederek Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir.

1.2. Eserleri

Osman Fevzi Olcay eserlerinde kendinden “Kadım Türk ve İslâm yazıları mütehasısı, Amasya müverrihi Osman Fevzi Olcay” şeklinde bahsetmektedir. Yukarıda hayat hikâyesinde de anlatıldığı üzere hüsn-i hat konusunda kendini geliştiren ve farklı zamanlarda öğretilik yapan Olcay'ın aşağıda sıralanan eserlerinin tamamına yakını (*Türklerin Faziletleri ve Övgüleri* isimli eser basılıdır.) kendi el yazısıyla kaleme alınmıştır. Eserler genel itibariyle rîk'a hattıyla yazılmış olsa da kûfî, talik, sülüs hatlarında da Osman Fevzi Olcay'ın maharetlerini bu eserlerde net bir şekilde görmektediriz. Aşağıda, müellifin eserleri kronolojik olarak sıralanmış, haklarında çalışma yapılanlar ayrıca belirtilmiştir.

1.2.1. Mecmûa-ı Eşâr

Son dönem Osmanlı Mevlevî şeyhlerinden olan mutasavvıf ve şair Ahmet Remzî (Akyürek) Dede'nin bazı manzumelerini ihtiva eden eser, M. Fatih Köksal tarafından 2016 yılında bir makale konusu olarak işlenmiştir. Eser, 1935 yılında rîk'a hatla kaleme alınmıştır.

1.2.2. Amasya Şehri

1937 yılında yazılan eser, Amasya isminin kökeni, Amasya'nın doğal, coğrafi, iktisadi durumları ile iklimi hakkında bilgiler verdikten sonra sırasıyla Amasya'da yetişen hükümdarlar, devlet adamları, şeyhülislam, büyük âlimler, müderrisler, bilim adamları, şair ve edipler, hattatlar ve büyük mutasavvıflar hakkında bilgiler vermektedir. Amasya'da bulunan Selçuklu ve Osmanlı kitabelerinin anlatıldığı eserde eski Yunanlılar devrine ait bazı yerler tanıtılmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasındaki durumlar ile Atatürk'ün Amasya'ya gelişi hakkında bilgiler verilmiştir. Eser, Harun Küçük ve Kurtuluş Altunbaş tarafından 2017 yılında yayımlanmıştır.

1.2.3. Menâkıb-ı Mîr Hamza Nigârî

Amasya'da medfun bulunan ve Amasya'nın manevi ikliminin oluşmasında önemli etkileri olan Mir Hamza Nigarî hakkında yazılan eser, Mir Hamza Nigarî'nin soyu, memleketi, şemaili,

eserleri ve başlıca mürit ve talebelerinden bahsetmektedir. 1938 yılında tamamlanan eser hakkında Ali Rıza Ayar ve Recep Orhan Özel tarafından bir makale çalışması ortaya konmuştur (2014).

1.2.4. Türklerin Faziletleri ve Övgüleri

Arap Edebiyatının en büyük nesir yazarlarından kabul edilen Câhız'ın Türkler hakkında yazdığı *Fezâilü'l-Etrâk* isimli eserin Türkçeye çevirisidir. Eser, Tefeyyüz Kitabevi tarafından 1939 yılında İstanbul'da basılmıştır. Câhız ve eseri hakkında birtakım bilgiler verildikten sonra eserin çevirisine geçilmiştir. Türklerin karakteri ve askerlik maharetleri hakkında bilgiler anlatılmaktadır. Söz konusu eserin, müellifin diğer eserlerinden farklı olarak sadece basılı nüshası bulunmaktadır.

1.2.5. Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ

Mevlana Celaleddin-i Rumî'nin hayatı ve menkıbelerinin anlatıldığı eser, 1940 yılında kaleme alınmıştır. Mevlüt İlhan tarafından bir bildiriye (2017) konu edilen, çalışmamızın da esasını oluşturan bu eser hakkında ayrıntılı bilgiler ileride verilecektir.

1.2.6. Selçuk Türkleri'nin Zuhûru ve Osmanlı İmparatorluğu

1940 yılında yazılan eser, Selçuk Türkleri'nin nerelerden zuhura geldiği ve ne sûretle hükümet kurdukları hakkında bilgiler vermektedir. Eserde Selçuklu idarecilerinin kimlerden oluştuğu, nerelerde ve ne kadar süre tahtta kaldığı ve devletin yıkılması anlatılmaktadır. Ayrıca Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan III. Selim zamanına kadar olan padişahlar hakkında kısa bilgiler verilmektedir. Müellif eserini oluştururken *Tevârih-i Mevleviyye*, *Selçuknâme*, *Ravzatü'l-Ebrâr* ve bazı Arap tarihlerinden faydalandığını belirtmektedir. TBMM Yazmalar Koleksiyonu'nda bulunan eser hakkında çalışma yapılmamıştır.

1.2.7. Amasya Meşahiri

1942 yılında kaleme alınan eser, isimleri tarihe intikal eden Amasyalı 183 önemli şahsiyet hakkında bilgiler vermektedir. Amasya Şehri isimli eserinin bir tamamlayıcısı mahiyetinde hazırladığı eserinde Osman Fevzi Olcay, kendi hayat hikâyesine de yer vermektedir. Yazar, bu eserini Atatürk'ün emri ile İstanbul Kütüphaneleri Kitap Komisyonunda görev yaptığı sırada tamamladığını ifade eder. Eser, *Amasya Ünlüleri* adıyla 2002 yılında Turan Böcekçi tarafından yayımlanmıştır.

1.2.8. Adliye Tarihçesi

1944 yılında kaleme alınan eser, Osman Fevzi Olcay'ın İstanbul kütüphanelerindeki tarihî eserleri tetkik için görevlendirildiği Kitap Tasnif Komisyonundaki görevi sırasında topladığı

notlarından meydana getirilmiştir. Adalet mefhumu prensiplerinden doğan kanun ve nizamın esaslarına dair kısa bilgileri ihtiva etmesi açısından eserin adı müellifi tarafından *Adliye Tarihçesi* olarak belirlenmiştir. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 4094 numarada kayıtlı, 57 yapraktan müteşekkil olan ve Osman Fevzi Olcay'ın kendi el yazısıyla kaleme aldığı eser üzerine henüz bir çalışma yapılmamıştır.

1.2.9. Bildiklerim, Gördüklerim, İşittiklerim

Yazıldığı tarih itibariyle 65 yıl önce Amasya halkından kimlerin gelip geçtiğinden, yazarın aynı dönemde yaşadığı kimselerden bilip gördükleri, görüşüp sevdikleri ve duyup haklarında fikir sahibi olduğu kimselerden bahsetmektedir. Amasya'daki mahalleler ile bazı hanelerin sahipleri, medreseler, müderrisler ile mutasavvıflar, bazı önemli şahsiyetlerin biyografileri, Amasya'nın örf ve adetlerinden örnekler, Amasya'nın bağ ve bahçeleri ile Amasya halkı arasında kullanılan atasözlerini ihtiva eden eser, 1967 yılında tamamlanmıştır. 2016 yılında Turan Böcekçi ve Mehmet H. Seçkiner tarafından *Amasya Hâtıraları* adıyla yayımlanmıştır.

1.2.10. Muhtıra Defteri

Tarihî, edebî müntehab eşârı ve bazı felsefî eserleri ihtiva eden Muhtıra Defteri, 1967 yılında tamamlanmıştır. Eseri bir bildiri ile tanıtan M. Fatih Köksal, eser için “Dört başı mamur bir kitap olmayıp eskilerin ‘kırkambar’ dedikleri türden, kendisine ve yakın çevresine ait bazı şiirlerin, tarihî bazı notların, yakın döneme ve yaşadığı devre ait kimi notların yer aldığı bir tür ‘mecmua’dır.” (Köksal, 2017, s. 1185) demektedir.

1.2.11. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa

Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları koleksiyonunda Y. 3554 numarada bulunan eser, kütüphane kayıtlarına göre rik’a hatla her sayfada 16 satır olmak üzere 22 varaktan oluşmaktadır.

Osman Fevzi Olcay'ın bunlardan başka Amasya Yazma Eser Kütüphanesi kayıtlarına göre 05 Gü 126/1 numarada kayıtlı *Durûbü'l-Emsâl* adlı bir eseri bulunsa da söz konusu yazma incelendiğinde eserin, Olcay'a ait olmadığı görülmüştür.

2. Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ

Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi 175 numarada kayıtlı olan eser, 38 varaktan oluşmaktadır. Osman Fevzi Olcay tarafından kendi el yazısıyla 1940 yılında kaleme alınmıştır. Yazmanın sonunda “İşbu menâkıb-ı Mevlânâ hakkındaki bu eser 12 Teşrîn-i evvel Pâzâr günü

sabâhı tulû'-ı şemsde hitâm bulunmuşdur.” ifadesine göre eserin tamamlanma tarihi olarak 12 Ekim 1940 tarihini söyleyebiliriz.

2a sayfasındaki dipnota göre bu eser, Bahaeddin Veled Çelebi'nin (İzbudak) *Menâkıb-ı Hazret-i Mevlânâ* isimli eserinin herkesin okuyup anlayacağı bir tarza sokulmasına gayret edilerek yazılmıştır. Bahaeddin Veled Çelebi'nin eserinin gayet sufiyane bir üslupla yazıldığını ifade eden Olcay, aynı zamanda eserin muğlak ve çok çetin ifadeler kullanılarak yazıldığını belirtmektedir. Aynı dipnota göre, Bahaeddin Veled, Burhaneddin Muhakkik, Mevlana, Şems-i Tebrizî ve Sultan Veled'in eserleriyle 25 yıldan fazla meşgul olan Bahaeddin Veled Çelebi kendi eserini oluştururken *İbtidânâme*, *Sipehsâlâr*, *Menâkıbü'l-Ârifîn*, *Sefîne-i Mevleviyye*, *Tevârîh-i Mevleviyye*, *Tezkire-i Mevleviyye* gibi eserlerden faydalanmıştır.

Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ, Mevlana'nın silsilenameleri ile başlamaktadır. İki farklı silsileye yer verilirken Mevlana bir silsileye göre Hz. Ebû Bekir soyundan gelmekte, diğer silsileye göre ise dedesinin annesi tarafından Hz. Peygamber soyundan gelmektedir.

Eserde, “Sultânü'l-Ulemâ Hazretleri” [2b] başlığında Mevlana'nın babası hakkında bilgiler verilmektedir. Daha sonra “Hz. Mevlânâ” [8b] başlığı ile Mevlana'nın hayatı ve menkıbelerine geçilmektedir. “Mevlânâ'nın Hayâtının Son Devrelerindeki Vaziyeti” [17b] başlığı altında Mevlânâ'nın yaşlılık zamanları ile vefatı anlatılmaktadır. “Bu Bahs Cenâb-ı Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin İlim ve Ma'ârifdeki Kudret ve Varlığından ve Buna Dâ'ir Ma'lûmâtдан Haber Verir” başlığı altında beş fasıl halinde Mevlana'nın ilmî derecesi, tahsilleri, hikmetli sözleri ve eserleri hakkında bilgiler ile eserlerinden alıntılara yer verilmektedir.

Eser, Şems-i Tebrizî, Şeyh Selahaddin-i Zerkub Konevî, Çelebi Hüsameddin gibi Mevlana'nın dost ve halifeleri hakkında bilgiler ve menkıbelerle devam etmektedir. Eserin son faslı ise Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in hayatından kısa bilgiler ile menkıbelerini ihtiva etmektedir.

Osman Fevzi Olcay eserinin sonuna 2 tablo eklemiştir. Söz konusu tablolardan ilki “Mevlânâ'nın Makamında Hilafet ve İrşadatda Bulunan Çelebîlerin Esamileri” başlığı altında Mevlana'nın vefatından sonra halifelik görevinde bulunmuş isimler ile onların doğum tarihleri, şeyhlik süreleri ve vefat tarihleri yer almaktadır. Bu tabloda 29 şeyhin ismi bulunmaktadır. İkinci tablo ise “Memâlik-i İslâmiyye'de Bulunan Mevlevîhâneler'in Bulunduğu Yerler” başlığı altında sırasıyla mevlevihanenin bulunduğu yer, orada medfun bulunan kişiler veya orayı inşa eden kişi, ismi geçen mevlevihanedeki şeyh ile binanın inşa tarihi yer almaktadır. Bu tabloda ise 81 mevlevihane ile bunlar hakkındaki bilgiler yer almaktadır.

Yazmanın fizikî hususiyetlerinden bahsedilecek olursa, müellif hattıyla kaleme alınan eserde genel itibariyle rik'a hattı kullanılmıştır. Ancak aynı zamanda hattat olan müellif eserinde başka hat çeşitlerini de kullanmıştır. Örneğin, eserin ismini kûfi hatla yazarken, eser hakkında bilgiler verdiği ön söz mahiyetindeki kısa bölümde rik'a, hemen peşinden gelen silsile-name başlığı altında ise sülüs hat kullanmıştır. Metin içinde çeşitli başlıklarda, ayet ve hadis alıntılarında ve beyit örneklerinde yer yer bahsedilen hat çeşitleri ile bunların yanında ta'lik hat da kullanılmıştır. Ayrıca müellif, metinde vurgu yapmak istediği yerlerde yazıyı daha büyük yazarken, dipnot mahiyetindeki açıklamalarda daha küçük şekilde yazmaktadır. Eser, Osman Fevzi Olcay'ın diğer müellif hattı yazmalarında olduğu gibi yazma özellikleri açısından da dikkati çekmektedir.

Sonuç

Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ isimli eser Osman Fevzi Olcay tarafından 1940 yılında kaleme alınmıştır. Eserin müellifi ile ilgili bilgileri çoğunlukla kendisinin tercüme-i hâlini yazdığı *Amasya Meşâhiri* isimli eserinden öğrenmekteyiz. Amasya'da doğan ve çeşitli alanlarda eğitimler alan Olcay, özellikle hat sanatına özel ilgi duymuş ve kendini bu alanda geliştirmiştir. Kendi el yazısıyla yazdığı eserlerinde hattatlık maharetini göstermiştir. Başta Amasya ve İstanbul olmak üzere çeşitli şehirlerde memuriyet görevlerinde bulunmasının yanında özellikle memleketi olan Amasya ile ilgili araştırmaları ve kitapları dikkati çekmektedir. Olcay'ın tespit edilen 11 eseri bulunmaktadır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan *Muhtasar Menâkıb-ı Mevlânâ* 2017 yılında Uluslararası Amasya Sempozyumu'nda bir bildiri ile tanıtılmıştır.

Müellifin eser üzerinde verdiği bilgilerden 12 Ekim 1940 yılında tamamlandığı görülen eser, Bahaeddin Veled Çelebi'nin (İzbudak) *Menâkıb-ı Hazret-i Mevlânâ* isimli eserinin sadeleştirilmiş ve herkesin anlayacağı bir şekle sokulmuş halidir. Bahaeddin Veled Çelebi'nin eserinin sufiyane bir üslupla yazıldığını ifade eden Olcay, aynı zamanda eserin muğlak ve çok çetin ifadeler kullanılarak yazıldığını belirtmektedir. Eserde, başta Mevlana Celaleddin-i Rumî'nin hayatı ve menkıbeleri olmak üzere, babası Bahaeddin Veled, oğlu Sultan Veled, Şems-i Tebrizî, Şeyh Selahaddin-i Zerkub Konevî, Çelebi Hüsameddin gibi isimlerin hayatları ve menkıbelerinden örnekler bulunmaktadır. Eserin sonunda Mevlevî şeyhlerinin isimleri ile İslam dünyasında bulunan mevlevihanelerin isimlerinin yazılı olduğu iki ayrı tablo bulunmaktadır. Söz konusu tablolarda 29 şeyh ve 81 mevlevihanenin ismi yer almaktadır.

Eser, günümüz alfabesine aktarılırken transkripsiyon alfabesine başvurulmamıştır. Uzatma işaretleri ile gerekli görüldüğü yerlerde hemze ve ayın harfleri gösterilmiştir. Müellifin eser

içinde kullandığı dipnotlar yine dipnot şeklinde gösterilmiş ve dipnotun başına “[Müellifin dipnotu]” ibaresi eklenmiştir. Eserde kullanılan Arapça ve Farsça ifadelerin anlamları dipnotta verilmiştir. Ancak bu ifadelerden metin içinde anlamı açıklananlar ayrıca dipnotta gösterilmemiştir. Söz konusu ifadeler ayet alıntısı ise ilgili sure ve ayet dipnotta belirtilmiştir.

Bu çalışma ile özellikle Amasya için önemli eserler vermiş olan Osman Fevzi Olcay'ın bir eseri daha yayımlanmış olacaktır. Üzerinde çalışma olmayan diğer eserlerinin de yakın zamanda bir çalışmaya konu olmasını temenni etmekteyiz.

Kaynakça / References

- Ayar, A. R., Özel, R. O. (2014). Osman Fevzi Olcay'ın “Menâkib-ı Mîr Hamza Nigârî” adlı risalesi. *Amasya İlahiyat Dergisi*, (3), 187-201.
- İlhan, M. (2017). Osman Fevzi Olcay'ın Muhtasar Menâkib-ı Mevlâna adlı eserine dair. M.F. Köksal, C. Güzel, G. Cevger, A. Özbayraktar, M. İlhan (Ed.), *Uluslararası Amasya sempozyumu bildiriler kitabı C.2* içinde (s. 1079-1087). Amasya: Kibatek.
- Köksal, M. F. (2016). Bir Ahmed Remzi Dede muhibbi: Osman Fevzi Olcay ve mecmuası. *Yâ Kebîkeç* içinde, (s. 465-474). İstanbul: Kesit Akademi.
- Köksal, M. F. (2017). Osman Fevzi Olcay'ın “Muhtıra Defteri” ve eserde Amasya'ya dair bazı notlar ve şiirler. M.F. Köksal, C. Güzel, G. Cevger, A. Özbayraktar, M. İlhan (Ed.), *Uluslararası Amasya sempozyumu bildiriler kitabı C.2* içinde (s. 1183-1196). Amasya: Kibatek.
- Olcay, O. F. (1939). *Türklerin faziletleri ve övgüleri*. İstanbul: Tefeyyüz.
- Olcay, O. F. (1940a). *Muhtasar Menâkib-ı Mevlânâ*. TBMM Kütüphanesi, No: 175.
- Olcay, O. F. (1940b). *Selçuk Türkleri'nin zuhuru ve Osmanlı İmparatorluğu*. TBMM Kütüphanesi, No: 71-1129.
- Olcay, O. F. (1942). *Amasya meşâhiri*. Amasya Yazma Eser Kütüphanesi, No: 05 Ba 787.
- Olcay, O. F. (1944). *Adliye tarihçesi*. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 4094.
- Olcay, O. F. (2002). *Amasya meşâhiri*. T. Böcekçi (Haz.). Amasya: Amasya Belediyesi.
- Olcay, O. F. (2016). *Bildiklerim-gördüklerim-işittiklerim (Amasya hâtıraları)*. T. Böcekçi, M. H. Seçkiner (Haz.). Amasya: Amasya Belediyesi.
- Olcay, O. F. (2017). *Amasya şehri*. H. Küçük, K. Altunbaş (Sade.). Amasya: Amasya Belediyesi.

EK: METİN

MUHTASAR MENÂKIB-I MEVLÂNÂ

Kaddesallâhu Sirrehu

Ma'nevî âlemde lâyük olduğu merâtibi bulup “Ulu Tanrı’ya” kurbiyyet peydâ eden ve Türkler’in özce neslinden zuhûra gelen ve mâbihi’l-iftihârımız olan “hazret-i Mevlânâ Celâleddîn” bin hazret-i Sultânü’l-Ulemâ Muhammed Bahâeddîn Veled Çelebî’nin nâm-ı âlîlerine yazılan işbu menâkıb-ı şerîfe taraf-ı âcizîden teberrûken yazılmışdır. Muvaffakiyetimi Ulu Tanrı’mdan beklerim.³

Kadîm Türk ve İslâm Yazıları Mütchassısı ve Amasya Müverrihi

Osmân Fevzi Olcay

1940

Silsilenâmeleri

Hazret-i Mevlânâ Muhammed Celâleddîn bin Hazret-i Sultânü’l-Ulemâ Muhammed Bahâeddîn Veled bin Ahmed Hatîbî bin Hazret-i Hüseyin Hatîbî bin Mahmûd bin Mevdûd bin Sâbit Belhî bin Müsebbib bin Mutahhar bin Hamâd bin Abdurrahman bin Ebî Bekr es-Siddîk *ırdvânullâhi te’âlâ aleyhim ecma’în*.

Ve eyzan: Hazret-i Mevlânâ Muhammed Celâleddîn bin Cenâb-ı Sultânü’l-Ulemâ Muhammed Bahâeddîn Veled ibnü’ş-Şeyh Hüseyin el-Hatîbî bin Şerîfe Firdevs Hâtûn bintü’l-İmâm Şemsü’l-E’immetü’l-Serahsî el-Hanefî ibn Şerîfe Hâlise Hâtûn bintü’ş-Şeyh Abdullâhü’s-Serahsî ibn Seyyid İbrâhîm-i Sâlis Serahsî ibn Seyyid Mûsâ Sâlis el-Medenî ibnü’l-İmâm Muhammedü’l-Cevâdü’l-Nâkî ibn İmâm Alî Rızâ ibnü’l-Mûsâ el-Kâzım ibn Ca’ferü’s-Sâdık ibn Muhammed el-Bâkır ibn Zeyne’l-Âbidîn ibnü’l-İmâmü’l-Hüseyin ibn Fâtımatü’z-Zehrâ binti Nebiyullâh ve Refîka-i Vasî Resûlullâh *salavâtullâhu ve selâmehü aleyhim ecma’în*.

3 [Müellifin dipnotu] Bu eser Sultânü’l-Ulemâ ve Burhâneddîn Muhakkik, cenâb-ı Mevlânâ ve hazret-i Şems-i Tebrîzî ve Sultân Veled hazerâtının âsârıyla rub’-i asrdan ziyâde meşgûl olduğunu beyân eden ve bilhâssa bunların âsârından olan *İbtidânâme*, *Sipehsâlâr*, Eflâkî’deki sâdât-ı Mevleviyye’nin menâkıbından, *Sefîne-i Mevleviyye*, *Tevârih-i Mevleviyye*, *Tezkire-i Mevleviyye* gibi mu’teber eserlerden hulâsaten ve muhtasar olarak yazıldığını mü’ellif Bahâeddîn Veled Çelebî eserinde îzâh eder. Eserin aslı gâyet sûfiyâne bir üslûbla yazılmakla berâber aynı zamânda muğlak ve çok çetin ibâre ve cümleler kullanıldığı görülmüş ve bu i’tibârla herkesin okuyup anlayacağı bir tarza sokulmasına gayret edilmek sûretiyle kısaca bu menâkıb-ı şerîfe taraf-ı âcizîden ayrıca yazılmışdır.

Sultânü'l-Ulemâ Hazretleri

Bu âlim hazret-i Mevlânâ'nın pederleridir. Nâm u nesebleri de şudur: Fâhru'l-etkiyâ ve zuhru'l-asfîyâ Sultânü'l-Ulemâ-yı Muhammed Bahâeddîn Veled ibn eş-Şeyh Hüseyin el-Hatîbî ibn Ahmed el-Hatîbî el-Belhî ibnü's-Şeyh Mahmûd Sıddîkî ibn Mevdûd Sıddîkî ibn Sâbit Sıddîkî ibn Müsebbib Sıddîkî ibn Mutahhar Sıddîkî Belhî ibn Hamâd Sıddîkî ibn Abdurrahman bin Ebî Bekr es-Sıddîk hazerâtına dayanmaktadır.

Eflâkî hâşîyesindeki îzâhâta göre “Belh” hükümdârı olan cenâb-ı İbrâhîm bin Edhem kızını cenâb-ı Müsebbib Sıddîkî'ye verip bundan Sâbit Belhî ve ondan Mahmûd ve ondan Hüseyin Belhî vücûda gelmişlerdir ki bunlar Sultânü'l-Ulemâ'nın vâlid-i mâcidleridir.

Annesi tarafından cenâb-ı Peygambere kadar dayanan silsileleri ise şöylece devâm eder: Hazret-i Sultânü'l-Ulemâ ibn Hüseyin el-Hatîbî ibn Ahmed el-Hatîbî Firdevs Hâtûn Serahsî bint Şemsü'l-E'immetü'l-Serahsî ibn Hâlise Hâtûn Serahsî bint Abdullâh Serahsî ibn İbrâhîm Sâlis Serahsî ibn Mûsâ Sâlis Medenî ibn İmâm Muhammed el-Nâkî ibn İmâm Alî Rızâ ibn İmâm Mûsâ Kâzım ibn İmâm Ca'ferü's-Sâdık ibn İmâm Muhammed Bâkır ibn İmâm Alî Zeyne'l-Âbidîn ibn İmâm Hüseyin bin Fâtımatü'z-Zehrâ bint Hazret-i Muhammed *sallallâhu te'âlâ aleyhi ve sellem ve sahbihi ecma'in*

Bu silsilenâmelerin ilmî derecesi belli değilse de herhangi eski zamânlarda her âilenin kendi elinde bulunan bütün şecerelerin ya'nî silsilenâmelerin en sahîh kısmından elde edilmiştir. Şunu muhakkak bilmelidir ki Sultânü'l-Ulemâ'nın kendileri Türkler'in hem dînî bakımdan ve hem de dünyevî umûrundan riyâsetde bulunup iftihâra değer hizmetleri görülen en büyük hândândandır. Hicretin 543 yılında Belh'de doğmuştur. Vâlidesi Alâeddîn Hâr[ze] mşâh'ın kızı Melike-i Cihân Emetullâh'dır. Bu Hâr[ze]mşâh denilen zât meşhûr Celâleddîn Hârzemşâh'ın ammîsidir.

Menâkıb kitâblarında yazıldığına göre ve bunu te'yîd eyleyen âsâr-ı Mevleviyye'ye nazaran Sultânü'l-Ulemâ hazretleri dostlarına bir gün Şehzâde Celâleddîn'i göstererek “Benim oğlum iki cihânın sultânıdır. Ana ve baba tarafından hazret-i Ebû Bekr'e ve cenâb-ı İmâm Alî'ye nisbeti olup öteden beri gerek ceddi ve gerek ammîsi Harzem diyârında pâdişâh ve pâdişâh-zâdedirler. Ma'a-hâzâ biz dünyânın saltanatını erbâbına terk edip bekâ diyârının yolunu ve bekânın saltanatına yüz tutmuşlardınız. Öyle dünyâ devletinin kavgalı ve endişeli mâcerâlarına meyl göstermediğimiz için öz vatanımızdan uzak düşüp dünyâ sa'âdetinden mehcûr olduk.” buyurmuşlardır.

Kendileri kâbil-i hitâb bir çağa geldiği sırada bir gün vâlidesi bunu alıp babasının kitâbları bulunduğu odaya götürüp binlerce cild kitâblarını ziyâret etdirir. “Ben Sultân-zâde olduğum

hâlde memleketimizin meşhûr Hatîb Oğulları sülâlesinden ve asrımızın nâm-dâr ulemâsından bulunan pederine beni babamın nikâh eylemesi mahzâ peder beğîn âlim, sâlih, kâmil ve terbiyeli olduğundandır. Ben de mikdâr-ı kâfi tahsîl gördüm. İlmin kıymetini bildiğimden pederine ma'a'l-iftihâr vardım. Akrân u emsâlim arasında bununla iftihâr eylerim. Cenâb-ı Hakk'a hamd eylerim ki seni de ilm tahsiline kâbil ve hüner ü ma'rifete mâ'il olarak yetiştirdim. Göreyim oğlum seni, o kıymetli ömrünü hevâyâ isrâf edip de sonunda sakın peşimân olmayasın. Hazîneler değerinde gördüğün şu kitâblar cihânda her kimseye nasîb olmayacak derecededir. Babamın bana ayırmış olduğu servet, helâl ü zülâl gazâ mâlî olup emlâk ü emvâlimizde evlâdımızı hattâ sülâlemizi mes'ûd ve müreffeh yaşatacak kadar kâfidir. Binâenaleyh bunlardan müstefid olmalısın.” diye nasihatler edip vâlidesinin bu haklı ve yerinde olan sözlerine imtisâl ederek az zamân zarfında taraf-ı Peygamberî'den Sultânü'l-Ulemâ mazhar buyurulup cumhûr ulemâ tarafından kendisine bu unvân tebşîr ve teblîğ edildi. Sultânü'l-Ulemâ'nın vâlide ve pederinin erkek çocuğu olmadığından makâmına kardeşi oturmuşdur ki Celâleddîn Hârezimşâh'ın pederidir.

Sultânü'l-Ulemâ, Belh emîri olan amûcası Sultân Rükneddîn'in kızı Mü'mine Sultân'ı almışdır. Karaman'da medfûn olan Vâlide Sultân budur ki hazret-i Mevlânâ ile birâderi Alâeddîn Çelebî'nin vâlideleridir. Mevlevîler arasında “hazret-i Mâder” diye meşhûrdur. Görülüyor ki hazret-i Mevlânâ'nın gerek peder-i mükerrerleri ve gerekse vâlide-i muhteremeleri cihetinden hândân-ı Peygamberî'ye intisâbı olduğu ve ecdâdı ise Türkler'in en mümtâz meliklerinden bulunduğu hâlde:

Sülâle-i şeref-i hân-vâde-i Sıddîk
Vücûd-ı pâk-ı kerâmet-feşân-ı Mevlânâ

Halîfe-zâde vü şehzâde vü Nâbî-zâde
Se rütbedür şeref-i dûdmân-ı Mevlânâ

diye seyyidü'ş-şu'arâ Nâbî'nin şu beyti ile anlaşıldığı gibi aslâ gurûr ve dünyâ rütbelerine iltifât etmeyip sarf-ı ilm ü kemâlât yolunu tutup insân-ı kâmil yetiştirmeği kendilerine yol edinmiş olan bu büyük mürşidin bundan dolayıdır ki dünyâyı titreten ve cihânı istilâ eyleyen mülûk ve ümerânın nâm u şânı kalmadığı hâlde kendilerinin ma'nevî füyûzâtı sâyesinde tanımayan kalmamışdır. Cenâb-ı Pîr'in saltanatı ma'nevî ilm ve ibâdete munhasır olup yârânıyla birlikde hayâtını böylece geçirmiştir. Peder-i mükerrerleri Sultânü'l-Ulemâ sabâh namâzından sonra kendine mahsûs câmi'-i şerîfde birkaç sâ'at ders ile meşgûl olur ve bundan sonraki vaktini medresede talebeleriyle dervîşleriyle ilmi sâhada meşgûl olurlardı. Horâsân ve sâ'ir İslâm diyârından gelip kendilerinden herhangi bir mesâ'il-i mühimmeyi soranlara cevâbını vererek yazdıkları fetvâların altına “Kitâb-ı Sultânü'l-Ulemâ Muhammed

Bahâeddîn Veleddü'l-Hatîbî el-Belhî el-Bekrî” diye imzâlarını kordardı. Konya'nın o zamânki fukahâlarından biri fetvâlarındaki Sultânü'l-Ulemâ ta'bîrini sildiğini iştîmiş ve buna müte'essir olup “Zavallı pek yakında sahîfe-yi âlemde vücûdunun silineceğini düşünse daha iyi olmaz mı idi?” buyurmuş ve fi'l-hakîka aradan çok vakit geçmeden o bî-çârenin dünyâdan alâkasının kesildiği haberi verilmiştir.

Sultânü'l-Ulemâ'nın Belh'den hicreti pek nâzik bir zamâna tesâdüf etmiştir. O sırada ammîzâdesi Celâleddîn Hârezmşâh gâyet mu'azzam ve cihân-gîrliğine mağrûr, ihtîşâmı sever bir pâdişâh idi. Bundan dolayı herkesi kendine gücendirmişdi. Saltanatı cebbârâne idâre eylediğine ve âdilâne harekete karşı lâkaydından dolayı pâ-y-dâr olmadı. Her sultân İslâm halîfelerine yılda hediye gönderip bu sûretle umûr-ı hükûmeti ve saltanatı te'mîn eylediği hâlde Sultân Celâleddîn “Benim öyle halîfeye gönderecek fazla mâlım yokdur. O yoldaki mâlımı memleketimdeki yüzlerce medreselere hediye eylerim.” deyip göndermezdi. Bunun için halk nazarında kendisinin saltanatı meşrû' sayılmadığı gibi halîfe Nasreddinullâh dahî bunun hareketlerine kızarak putperest Cengiz'e “Hârezm diyârını sana verdim.” diye fermân yazdırmıştı. Demek ki Cengiz'den Hudâ'ya gidiyordu. Bu sırada mu'âhede hilâfında olarak Cengiz'in ordusundan gelen büyük bir kârânı Celâleddîn'in ammîsi tarafından belli edilmeksizin soydurulup Cengiz zâdelerinden biri o meyânda helâk oldu. Cengiz'in kârânı te'âtîsi ve her nevi ticârî mu'âhede meyânemizde bağlı iken uç beği olan dayın kârânımı vurdu, milletimin mâlını yağma ve cihânda emniyet altında olan ticârî ve o meyânda oğlumu öldürdü. Sözü'n kısası dayını ve avnesini bağlayıp şu kadar mâl ve dinârı alıp hemen te'allül göstermeden bana gönderin, büyük bir adamla rikâbıma i'tizâr ile yoksa vatanımdan bir kere çıkacak olursam senin bi'l-umûm memleketlerinde dayının benim kârânlarıma yaptığını tatbîk edeceğim.” tarzında zehir zenberek daha birçok şeyler yazmıştı. O azametli pâdişâh böyle küstâhâne bir mektûba bi't-tab' i'tizâr ve bu zilleti kabûl edemeyip haksızlığı bile bile Cengiz'in mâhiyetini meydâna koyacak bir tarzda cevâbda bulundu ya'nî zarar-ı maddî hallolunabilir. Ve haksız tecâvüzünde hüsn-i niyyetle îcâbına bakılırsa da makâm-ı celâdetime karşı irtikâb eylediğin beyânât şöyledir böyledir. Ben de sana şöyle yaparım, böyle ederim diye yüksek perdeden gerek Cengiz'e ve gerek tâ'ifesine demedik bırakmadı. Ve her iki taraf birbirlerinin üzerlerine atılmağa başladı. O sırada Sultân Celâleddîn'in fevkalâde azamet ve hûn-hârlığından ve her zamân gâ'ileler açmasından dolayı ma'iiyetinde bulunan ümerâyı dahî dil-gîr eylemişti. Belh ahâlisi ise gâyet sâlih ve takvâ ehli olmalarına mukâbil ilm-i kelâma, kütüb-i Yunaniyye'ye, hükemâ meşrebine gâyetle mütemâyil bulunan ve her bulunduğu memlekete mu'azzen da'vet edildiği hâlde bir gâ'ile çıkararak kahren nefyedilen meşhûr İmâm Fahrreddîn Râzî ve emsâli mütekellimîn Sultân Celâleddîn'in kendisine yaklaşması üzerine âmmenin nefretini mûcib sebeplerden birini teşkil eyliyordu. Ta'dâdı mümkün olmayan sebeplerden dolayı bütün Hârezm diyârında gitdikçe artmakda olan zûlm bunların hepsi de pâdişâhın ve hükûmetin

hesâbına geçmiş bulunurdu. Tam bu esnâda Sultânü'l-Ulemâ memleketdeki fenâlıkların günden güne artmakta olduğunu görünce kendisi de pâdişâhın hükûmetin tenkîdini her cum'a namâzında halka va'z ve zikir esnâsında artırmağa başlamışdı. Hattâ bu husûsdaki iştîdîğini anlamak üzere bir cum'a günü bizzât pâdişâh, İmâm Fahreddîn Râzî ile bir meclisde iken Sultânü'l-Ulemâ yine ber-mu'tâd va'za çıkıp bi'l-münâsebe hükûmetin tenkîdi yolunda sâlihîn yolunu terk edip hükemâ-yı Yunaniyye'nin dedikodusu ulemâ beyninde şüyû' bulduğuna dâ'ir zamânın ümerâsının müvâhazasını mücib çok şiddetli ve mü'essir sözler söyledi, bunun üzerine Sultânü'l-Ulemâ'nın ammîzâdesi⁴ olduğu hâlde gerek Hanefî, Şâfi'î mezheb ihtilâfı ve gerekse akâid ve amel cihetlerinden ya'nî eski sûfiyyûn mesleğinin sâlikleri ve diğer kelâm mes'eleleri ile aklı fikri yorgun ve dolgun bir sermest menzilesinde olması cihetinden en çok hasmı olan "Fahru'r-Râzî" pâdişâha Sultânü'l-Ulemâ'nın memleketde binlerce müridleri başına topladığından ve hükûmet aleyhinde va'z ederek halkı hükûmete düşmân eylediğinden ve şu sırada bir gâ'ile zuhûr ederse bi'l-husûs başlarında hândân-ı saltanata mensûb ve salâh ve doğruluğuyla tanınan Sultânü'l-Ulemâ bulunursa saltanat umûrunun muhtell olacağı cihetle bu muhâtaranın önünün alınmasını nâzikâne bir sûretle teklîf edilip şöyle karışık bir zamânda îcâb eden tedbîrin alınması husûsunu icbâr eyledi.

Rivâyet olunur ki ertesi sabâh pâdişâh memleketin kal'e kapısının anahtarını mukarrebelerinden biri vâsıtasıyla Sultânü'l-Ulemâ'ya gönderip "Bir postda iki sultân yaraşmaz ve bir meşelikde iki arslan bağdaşmaz. Eğer kendisinin memleketde saltanat sürmek hevesi varsa işte kal'enin anahtarlarını gönderiyorum. Saltanatı mübârek olsun, değilse tuttukları yol böyle bir zamânda fitne ve fesâdî işgâl edeceğinden mahzâ fikri halkı irşâd eylemekse diyâr-ı âherde neşr-i dîn ve tarîkat eylesinler." tarzında tebligâtta bulunup bunun üzerine Sultânü'l-Ulemâ'nın vaktiyle dünyâ saltanatından nasıl ferâgat edip ma'nevî saltanat yolunda olmadığını ve aynı zamânda aslâ mâ'il-i fesâd olmak değil mahzâ her memleketde her zamân için ulemânın mecbûrî vazîfelerinden olan emr ü nehyi halka anlatmakdan aslâ vazgeçilemeyeceği gibi bundan da kat'iyen çekindiğini binâenaleyh bu husûsda kimseden de pervâsı olmadığını ve fakat pâdişâhın serd eylediği ma'zereti kabûl edip hemen memleketden çıkmağa hâzır olduğunu söyleyip o hafta zarfında hâzırlanarak umûm vatandaşlarla bir vedâ' va'zı yaptıktan sonra hükûmete itâ'at ve müzâheret cihetini söyleyerek umûm halka vedâ' edip ertesi gün memleketten ayrılmışdır. Halkın bir kısmı Sultânü'l-Ulemâ'nın peşini ta'kîben onlar da kendisiyle birlikde diyârını terk eylemeğe başlar. Bu vazi'yeti duyan pâdişâh bundan dolayı müte'essir olarak Sultânü'l-Ulemâ'nın tekrâr memleketde kalmasını bildirmiş ise de artık hicret yolundaki ilâhî irâdenin

4 [Müellifin dipnotu] Ahmed Hatibî ile Ömer Hatibî ikisi de *radıyallâhu anhumâ* Hatibî'nin oğullarıdır. Ahmed Hatibî'nin oğlu Seyyid Hüseyin Hatibî'den Sultânü'l-Ulemâ zuhûra gelmiştir. Ömer Hatibî'nin oğlundan da İmâm Fahreddîn Râzî doğmuştur.

tecellî eylemiş bulunmasından tekrâr kalmağı kabûl etmeyip bundan sonra bir hafta daha kalıp ve kaldığı haftanın cum'asında bir va'z edip “Şeyh bir kimsenin benimle hicret eylemesine râzı değilim. Ben kendi adamlarımdan başkasını refâkatime kabûl etmem. Ve size de tarafımdan falan zâtı mürebbî ta'yîn eyledim. Benim rızâmı isteyenler memleketlerinde oturup hükûmetine mâddî ve ma'nevî yardım ve hizmetde bulunsunlar” tarzında artık kat'î vâdî'ni yaparak belde ahâlîsinin kanlı gözyaşları arasında çok hazîn bir ayrılık vukû' bulmuştur.

Ferdâsı gün Sultânü'l-Ulemâ'nın berâberinde ancak üç yüz kadar ma'iyyetleri erkânı vardı. Bunlar bir kârvân teşkil edip eşyâsının kısm-ı a'zamî kitâb olarak develere yükletilip şehirden ayrılışı bir hazîn manzara arz etmekte idi. Zâten bahâneye bakan halk ne pâdişâhdan ve ne de hükûmetden zerre kadar memnûn olmayıp Sultânü'l-Ulemâ'nın muhâceretini müte'âkib memleket halkı da bundan sonra dağılmağa başlamıştı. Tam bu sırada kazâ-yı Rabbânî'nin mî'âdî hülûl edip Cengiz'in sahrâlara sığmayan Tatar ordusuyla memleket üzerine çullanarak Sultânü'l-Ulemâ'nın ba'zı mukarreblerine “Biz gideriz amâ cenâb-ı Zu'l-celâl'in şükr-i gazab ve intikâmı bizi ta'kîb eyler.” buyurması aynen zuhûr edip bu vak'ada memleket halkının dûçar olduğu fâcî'a cidden yüreklerin tahammül edemeyeceği bir şekil almışdır. ⁵ وَأَتَّقُوا فِتْنَةً لَا تُصِيبَنَّ الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْكُمْ خَاصَّةً. Gerek Sultânü'l-Ulemâ'nın ve gerekse “Fahrü'r-Râzî”nin birbirine meslek ü mezheb düşmânları olduklarına dâ'ir kendi eserlerindeki şehâdet tetabbu' erbâbı için ma'lûmdur. İmâm Fahrü'r-Râzî'nin ba'zı eserlerinde sûfiyye aleyhinde şiddetli hücumlarda bulunduğu görülür. Bu cür'et ü teferrukacılık müşârünileyhin sâlik olduğu tekellüm mesleğinin mahsûlüdür denilebilir. Hattâ ehl-i kıbleyi küfr ü taddil etmemeklik gibi yüksek şî'âr sâhibi olan İmâm-ı A'zam Ebû Hanîfe bile tefsîrinin birkaç yerinde ve hattâ sâ'ir ba'zı eserlerinde şiddetle ta'n eylemekden çekinmemişlerdir.

Sultânü'l-Ulemâ'nın Belh'den hicretleri 609 târîhinde vukû' bulup hicret esnâsında cenâb-ı Mevlânâ Muhammed Celâleddîn beş ve kardeşi Alâeddîn Çelebî de yedi yaşlarında idiler. Bağdâd yoluyla Hicâz'a niyyet edip berâberlerinde birçok ulemâ Rûm diyârına gelmişti. Hattâ bu meyânda sâhib-i *Dav'* (*Dav'u'l-Misbâh*) ve sâhib-i *Kitâb-ı Kudûrî*'de⁶ bulunmakda idiler. Bu iki zât Karaman'da medfûndur.

5 “Aranızdan yalnız zalimlere erişmekle kalmayacak fitneden sakının.” Enfâl/25

6 [Müellifin dipnotu] Hâşîye-yi Eflâkî'de nakl olunan rivâyet pek de mevsûk değil gibi. Çünkü *Kitâb-ı A'lâmü'l-Ahbâr min Fukehâ-yi Mezhebü'l-Lu'mân el-Muhtâr* adlı eserde Şeyh İmâmü'l-Fakîh Ebu'l-Hüseyn Ahmed bin Mehmed Ca'fer ibn Hemedân el-Kudûrî dedikten sonra ⁷قيل نسبة إلى قرية من قرى البغداد يقال لها القذور وقيل ومات القدوري وقيل نسبة إلى بيع القذور وهي جمع القدر رحمه الله سنة ثمان وأربع مائة ببغداد [Kudûrî -Allah rahmet eylesin- 408'de vefat etti] ibâresiyle de târîh-i vefâtı ve defn olduğu yeri gösterilmiştir. *Keşfü'z-Zünûn*'da da aynı târîh 408 yalnız şârih Kudûrî meyânında ve Muhammed bin İbrâhîm er-Râzî el-Müsemmâ Bi'n-Nûrî Şerhü Muhtasarü'l-Kudûrî el-Müteveffâ sene 615 hamse aşere ve sitte-mie diyor. Sultânü'l-Ulemâ'nın rikâbında gelen sâhib-i Kudûrî olmayıp târîh-i vefâtı Sultânü'l-Ulemâ'nın bu diyârda bulunduğu zamâna muvâfık ve kendisi Rey şehrinden olan şârih Kudûrî olup Karaman'da da irtihâl eylemiş ola. (Ahmed Remzî el-Mevlevî)

Sultânü'l-Ulemâ herhangi bir şehre uğramışsa umûm halkın kabûl u iltifâtına mazhar olup ikâmet ettikleri şehirlerde fevkalâde hürmet ü ikrâm görmüşlerdir. Hele Bağdâd'a pek şanlı bir sûrette girip ümerâ, ulemâ, eşrâf-ı memleket ve meşâyih ve sâ'ir halk müşârünileyhi şehir hâricinden harâretle istikbâle koşdular. O esnâda Şeyh Şihâbeddîn Sühreverdî, müşârünileyhe mukâbil olunca hemen katırından inip dizini öperek lâıyk oldukları hürmeti îfâ eyledikten sonra kendilerini hânesine da'vet eyledi ise de Sultânü'l-Ulemâ beyân-ı memnûniyyet ederek "Ulemâ tâ'ifesine medrese yaraşır." buyurup derhâl Mustansırıyye medresesine indiler. Şeyh Sühreverdî teberrüken hizmet yoluyla ayaklarından çizmelerini çekmiştir. O sırada Bağdad emîri bulunan Halîfe Nâsreddînnullâh'dan dahî büyük misâfire hürmet ü ri'âyet gösterilmiştir.

Sultânü'l-Ulemâ cum'a günü umûmî bir va'z yapıp Bağdad halkına birçok mü'essir nesâyih-i lâzîmede bulunmuş ve halîfe vü ümerâyı ağır bir sûrette muvâhaza ederek "Aklınızı başınıza alın, vakit kalmadı. Cengiz bir belâ-yı âsumân gibi başınıza çökecektir." deyip o sırada halkın feryâd u figânı arşa kadar yükselmiş ve hakîkten az zamân sonra Hülâgu, Bağdad'a gelip târîhlerde ma'lûm olan fecâyî' zuhûr etmiştir. O esnâda Bağdad'da Konya ümerâ ve eşrâfından ba'zı kimseler bulunup Sultânü'l-Ulemâ'nın vaz'ında hâzır olarak kendilerine beyân-ı memnûniyyet eylemişlerdir. Ve Konya'ya avdetlerinde keyfiyeti Sultân Alâeddîn'e anlatıp pâdişâh bunun üzerine 'ani'l-gıyâb müştâkı olup kendilerini bir da'vetnâme ile Konya'ya teşrîflerini bildirmişdir.

Sultânü'l-Ulemâ, Bağdad'dan Hicâz'a varıp haccı îfâ eyledikten sonra avdetlerinde güzârgâhda bulunan memleketlerde kona göçe Şâm-ı şerîfe gelip Şâm emîri melik-i eşrefden son derece hürmet ü iltifâta nâ'il olmuştur. Oradan kalkıp Haleb ve Malatya yoluyla Erzincan'a uğrayıp oradan da doğruca Karaman vilâyetine gelerek bu memleketlerin ba'zılarında iki üç yıl ve ba'zılarında ise birkaç ay ikâmet eylemiştir. Erzincan emîri Sultânü'l-Ulemâ'nın nâmına bir medrese ve Karaman emîri Emîr Mûsâ dahi bir medrese inşâ ettirmişlerdir. Haremi ile büyük oğlu 'Alaaddin Çelebî Karaman'da vefât edip oraya defnedilmiştir. Kabirleri medresenin dershânesi içindedir. Sultân 'Alâeddîn kendilerini Konya'ya müte'addid def'âlar da'vet edip nihâyet menhiyyâtı terk etmek şartıyla geleceğine söz vererek 'Alâeddîn ise bu teklifi hüsn-i kabûl edip ondan sonra Konya'ya gitmişlerdir.

Pâdişâh şehir hâricinde istikbâl ederek kendine pek çok hürmet ve iltifât eylemiş ve bu mülâkât pek samîmî olmuştur. 'Alâeddîn bu 'azîz misâfirini sarâyına da'vet eylemiş ise de Sultânü'l-Ulemâ "ulemâ ve e'imme medrese, meşâyih ve dervîşâna hângâh, ümerâya sarây, tüccâra han, gurebâya zâviye, şarhoşlara ise meyhâne yakışır." diye o zamânın belli başlı medresesi olan Altûniye Medresesi'ne gitmişlerdir. Müşârünileyhin Konya'yı teşrîflerinden

sonra birçok medrese inşâ edilmiş ve Konya şehri bundan sonra bir hayli ‘ulemânın toplantı mahalli olmuştur. Konya şehri bundan sonra ‘âdetâ “Buhârâ-yı sâni” olmuştur.

Sultânü’l-‘Ulemâ’nın sâdık mürîdlerinden biri kasâp diğeri ekmekçi olarak iki derviş vardı. Bunlara o zamânın geçer akçesi olan bin dinâr verip medresenin ta’âmını te’mîn ettirip kimseyi ‘atıye ve hediye aldirmaktan men’ eylemişti. O sırada Cenâb-ı Şehâbeddîn Sühreverdî Konya’ya gelerek ‘avârifü’l-me‘ârifini Sultânü’l-‘Ulemâ’ya gösterdi. Beğenerek pek ziyâde takdîrine mazhar oldu. Ve dediler ki “Sühreverdîler ‘azîz ve muhterem ve erbâb-ı salâh ve felâhdandır.” diye Cenâb-ı Sühreverdî’yi taltîf eyledi. Sultânü’l-‘Ulemâ, Sultân ‘Alâeddîn ile fevkalâde muhabbetde olup pâdişâh dâ’imâ kendileriyle müşâvere eder ve her ne iş husûsunda olursa müşârûnileyhin fikir ve mütâla’larını alır ve kat’iyen ondan danışmadan bir iş görmezdi. Hattâ sarâya teşriflerinde tahtlarına berâber oturdukları vâki’ olmuştur. ‘Âdetâ bir ‘askerin âmirine hürmeti gibi Sultânü’l-‘Ulemâ’ya o yolda hürmet ederdi. Hattâ her ikisinin vefâtları biraz fâsıla ile vuku’ bulmuştur.

Sultânü’l-‘Ulemâ’nın irtihâli hicretin 628 senesi rebîyülâhîr ayının on sekizinci günü seher vaktinde vuku’ bulup el-yevm bulunduğu türbeye defnedilmiştir.

Sultân ‘Alâeddîn mermerden bir sandûka yaptırıp vefât târihlerini üzerine yazdırmış ve türbenin etrâfını da duvârla çevirtirmiştir.

Eflâkî’de Emîr Mu‘înü’l-dîn Süleymân Pervâne’nin Hazret-i Sultânü’l-‘Ulemâ’ya emsâli görülmeyen bir kubbe yapmasını Cenâb-ı Mevlânâ’dan su’âl edip “Kubbe-yi eflâktan güzel kubbe olamaz. Bu tâk-i minâ ile iktifâ eylemek kâfi ve münâsiptir” buyurmuştur diye îzâh eder.

Hâlen mevcûd olan türbeleri mustatîl büyük bir binadır. İçerisinde yüz kadar sandûka olup ortada Hazret-i Pîr, Sultân Veled’le berâber ayrıca bir kümbet vardır. Onların ayak uçlarında Sultânü’l-‘Ulemâ’nın sandûkası görülür.⁷

“Ma‘ârif” nâmındaki güzîde eserleri olan Fârsî ‘ibâreli menşûr ve içerisi başından nihâyetine kadar hakâyıkla dolu olan üç cilt üzerine tertîp olunmuş bu kitâp ehl-i tasavvûf ‘indeinde gayet makbûldür.

Hazret-i Mevlânâ

Ma’şûku’l-enbiyâ kutbu’l-evliyâ mahbûb-ı Rabbü’l-enâm el-müstagnî ‘anî’l-medâyihi ve’l-elkâb Mevlânâ celâlû’l-millet ve’d-dîn Muhammed bin Muhammed Hüseyin el-Hatîbî el-Belhî el-Bekrî el-Ulvî.

7 [Müellifin dipnotu] Türbelerinin şimdiki bulunduğu yer şehrin hâricinde bir bahçe olup müşârûnileyh bir gün bu civârda gezerlerken “Benim sülâlemin burası mahall-i medfeni olacaktır.” dediği duyulur. Ve Sultân ‘Alâeddîn’e kadar bu söz intikâl edip ‘Alâeddîn dahi bunun üzerine mezkûr bahçe yerini hazrete bağışlar.

Hicretin 604 senesi rebî'ü'l-evvel ayının altıncı günü doğmuştur. Neseb-i 'âfîleriyle Konya'ya geldikleri târîh pederlerinin menâkıbında yukarıda bahsedilmiştir. Mevlânâ daha çocukluğunda 'ilm tahsîli husûsunda büyük bir kâbiliyet gösterip az zamânda mukaddemât-ı ulûmu elde eylediği gibi Nişâbü'r'a muvâsalatında pederleri ma'iyetinde Şeyh Attâr ile görüşüp müşârünileyh, hazret-i Mevlânâ'nın âtiyen ihrâz eyleyeceği kemâlâtı keşfedip pederlerini tebşîr eyledikten sonra *Esrâr-nâme* adlı eserinden bir nüshasını Mevlânâ'ya hediye eylemiştir. Kezâ Şâm'a muvâsalatlarında dahı pederleriyle birlikde cenâb-ı Şeyh Muhyiddîn-i Ekber'i ziyârete gitdiklerinde Şeyh-i müşârünileyh dahı Sultânü'l-'Ulemâ'nın arkasında küçücük Mevlânâ'yı temâşâ edip "Subhânallâh, bir deryâ bir gülün arkasına düşmüş gidiyor" buyurdıkları meşhûrdur.

Belh'den hicretlerinde Mevlânâ beş yaşlarında idiler. Hicret lafzı 608 târîh düşmüştür. Şâm'dan ayrılıp Karaman'a dönüşlerinde Mevlânâ on üç yaşında olup pederlerinin muhâceretlerinde birlikde ma'-'âile hicret eden ve cenâb-ı Mevlânâ'yı omzunda büyüten Hâce Şerefeddîn Lâlâ-yı Semerkandî nâm zât Gevher Hatun adlı kızını verip hazret-i Sultân Veled ve Muhammed Alâeddîn Çelebî Karaman'da bu hatundan doğmuştur. Sultânü'l-'Ulemâ, Mevlânâ'yı Halep'de Halâviyye müderrisi Kemâleddîn ibn-i 'Adîm nâm zâta göndermişti. Meşâhîr-i 'ulemâdan olan bu zâtdan ders okudu. Bilâhare üç sene kadar da tahsîl için Şâm'da kalıp tekrâr Konya'ya geldiler. Ve tahsîl esnâsında Mevlânâ'nın hizmetinde bulunan Kemâleddîn⁸ Tebrîzî henüz tahsîl esnâsında Mevlânâ'nın Haleb'den Şâm'a gelmeleri Haleb'e Moğolların leşkeri gelip tahsîl yapamayacağını anladığından ileri ileri geldiğini söylemiş ve hakikat keşf eyledikleri gibi az zamân sonra Halep vilâyeti Moğolların istilâsına uğramıştır.

Bundan sonra Sultânü'l-'Ulemâ hayâtının son devrelerini yaşadığını anlayıp oğlu Mevlânâ'yı huzûruna çağırarak "Oğlum Celâleddîn! İşte ben artık bu fenâdan göçeceğim. Gâ'ib 'âleminin elçileri bu haberi verdiler. Sakın ha sakın huzûr-ı ilâhîde beni mahcûb edecek harekâtdan sakın ve çekin. 'İnd-i ilâhîde şâdmân olacak ef'âle çalış, bu vasiyetimi inci gibi kulağına takın." der. Ve peder-i mükerrerlerinin irtihâlini müte'âkib makâmlarına geçerek dervîşân ve cenâb-ı Mevlânâ'yı pederlerine â'id 'aynı hürmet ve ta'zîmâtı ifâya başladılar.

Mevlânâ dahı bi'l-mukâbele bunların kimini tilmîzliğe kabûl kimini dahı terbiye ve teslîk eylemek husûsundaki lütuflarını esîrgemeyerek bu sûretle birçok kimseleri yetiştirdi. Ve pederlerinin makâmlarını hakkıyla temsîl eylemeğe başladı. Ekser zamânlarını medresede

8 [Müellifin dipnotu] [Dipnot Kemâleddîn kelimesinden olsa da açıklamanın bu isimle ilgisi yoktur.] Bu takrîrden hazret-i Pîr'in on üç yaşına bâlig olduğunda Gevher Hatun'u nikâh etmişler gibi anlaşılıyorsa da Eflâkî'nin îzâh eylediği vechile nikâh 623 senesinde olup hazret-i Pîr on sekiz yaşında idiler. Şu hâle nazaran Belh'den hicretleri sırasında beş yaşında olup Karaman'a muvâsalatlarında on üç yaşında bulunduğu ve beş sene sonra te'ehhül eylediği tezâhür eylemekdedir. (Ahmed Remzi)

geçirip ‘umûma va’z eylemek husûsunda pederlerinin usûllerini ta’kib ederlerdi. Cenâb-ı Mevlânâ, hazret-i Şems ile görüşmezden evvel on sene kadar pederinin tarîkini ihyâ ve nâsı irşâd ile meşgûl olup mülâkâtdan sonra iki sene kadar o yolda devâm edip sonra ba’zı kimselerin cenâb-ı Şems’e vâkî’ olan tecâvüzleri üzerine Mevlânâ her şeyi terk eyledi. Ve vazîfeyi halîfelerine tevdi’ eyleyip hazret-i Şems’e olan ma’nevî alâkayla bir müddet bu sûretle kaldı. Peder-i mükerrerleri Sultânü’l-‘Ulemâ’ya taraf-ı peygamberîden işbu unvânın ihsân buyurulduğunu ‘âlem-i menâmda görüp sabâhleyin kendilerine müjdeye gelenlerden biri de Seyyid-i Sırdân Burhâneddîn Muhakkik-i Tirmizî’dir. Daha o zamândan kendilerine muhib olup bilâhare ‘inâyet eylemiş ve hicret esnâsında memleketi olan Tirmiz şehrinde ‘ilm ve irşâda me’mûr edilmişti. Bir mantûk فاتح المؤمن قاته ينظر بنور الله⁹ fehvâsını halkın kalbindeki zemâ’iri keşf eylediği nâs arasında yayılmakla Seyyid-i Sırdân unvânıyla Belh, Buhârâ, Semerkand, Tirmiz taraflarında böyle yâd olunurdu. Ulûm-ı kelime bilhâssa mantık, hesâb, hey’et-i tıbb ilimlerindeki ihâtâları dolayısıyla muhakkik diye meşhûr idi. Sultân Veled hazretlerinin “*İbtidânâme*”lerinde hikâye olunduğu gibi müşârûnileyh birçok zamân memleketinde ulûm-ı zâhire ve bâtinayî neşr eyledikten sonra bir gün iştiyâkından Rûm diyârında bulunduğunu haber alıp Konya şehrine gelerek büyük mürşidini sorar ve bir sene evvel vefât eylediğini haber alıp o sırada Karaman’da bulunan hazret-i Mevlânâ’yı Konya’ya da’vet için bir nâme yazıp dervîşleriyle gönderdi. Kendisi türbe-i şerîfe civârındaki Sencâriye¹⁰ Mescidi’nde i’tikâf eyler.

Seyyid Burhâneddîn: Meşhûr *Nevâdirü’l-Usûl* müellifi Hakîm Tirmizî gibi ‘ulûm-ı ‘akliyye ve fûnûn-ı kelâmiyye vü cedeliyyeyi okuduktan sonra kitâb ve sünnetin hakâyıkından nasibini aldıktan sonra sûfiye mesleğine intisâb eylemiştir. Cenâb-ı Mevlânâ, Şems-i Tebrizî’ye nasıl ‘âşık olmuşsa Seyyid Muhakkik de Hakîm Senâ’î’ye müştâk olmuştu. Şems-i Tebrizî *Makâlât*’ında der ki: “Seyyid’de rûhun mest edici kokusu Mevlânâ’dan ziyâdedir. Pek çok ilmi vardı. Fakat hiçbir şeyle mukayyed olmazdı”. Seyyid Sahîh Ahmed Dede’nin *Tevârihü’l-Mevleviyye* adlı eserlerinde Şeyh Muhammed Şemseddîn Tebrizî seyâhati esnâsında yolu Tirmiz beldesine tesâdüf edip Seyyid Burhâneddîn Muhakkik Hüseyin Tirmizî ile görüşdüğünü ve kırk gün kadar müşârûnileyhle hem-sohbet olduğunu yazmaktadır. Binâenaleyh bu gibi zevâtın birbirlerini ezelden bilip tanıdıklarını ve birbirleriyle aynı yoldan gittiklerini ve aralarında ma’nevî irtibâtın mevcûd olduğu gâyet tabî’idir.

9 “Müminin ferâsetinden korkun, çünkü o, Allah’ın nuru ile bakar.”

10 [Müellifin dipnotu] Hâlen Sencâriye diye böyle bir mescid yoktur. Sultân Selîm Câmi’i önündeki dükkânların bulunduğu yer vaktiyle hân olduğuna ve derûnunda bir de mescid bulunduğuna ve *Kâfiye*’de yazıldığına bakılırsa Senceristân hânkâh ma’nâsına gelip “Zencirli Mescid” gibi bir ta’bîden muharref olsa gerektir.

İşte Mevlevîler'in seyr ü sülûku ve irşâd, terbiyet yollarındaki rehberleri Hakîm Senâ'î, Şeyh Attâr ve Sultânü'l-Ulemâ ve Seyyid Burhâneddîn ve cenâb-ı Mevlânâ ve Şems-i Tebrîzî ve Sultân Veled gibi hulefâ-yı Mevlânâ ile ve bunların âsârı ile meslek ve meşrepleri mukâyese edilmektedir.

Hazret-i Mevlânâ, cenâb-ı Seyyid'in Karaman'da mektûbunu alıp derhâl da'vete icâbet ederek Konya'ya vardığında doğruca müşârûnileyhin bulunduğu mescidin yolunu tutar ve orada kendisiyle samîmî bir mülâkât yaparlar. Bu görüşme esnâsında Seyyid Muhakkik¹¹, şeyhine ve Mevlânâ da peder-i zî-şânlarıyla görüşmüş gibi her ikisi de neş'elenerek gözlerinden meserret damlaları dökülmeğe başlar. Bu hâl bir müddet devâmdan sonra kesb-i sükûnet edip muhtelif mevzû'lardan sohbet devâm eder. Hazret-i Mevlânâ'ya sorulan su'âllere karşı gâyet ârifâne verdiği cevâblar Seyyid Muhakkik'in meserret ve iftihâr hissiyle göğsü kabarıp cenâb-ı Mevlânâ'yı tahsîn ederek "Hezârân tahsîn ve âferîn ey mürşidimin hayrû'l-halefi" der. Ve sonra sözlerine devâm ederek peder-i mükerrerminizin ulûm-ı zâhireyye olan fevkalâdeliği fazîlet derecesi yönünden tavsîf için cânib-i nübüvvetten kendilerine "Sultânü'l-Ulemâ" lakabı buyurulduğu ve bunu diyâr-ı Harezmi ulemâsının da kabûl ve tasdîk eylediğinin binâenaleyh bu ciheti siz de ihrâz eylemişsiniz, hattâ ulûm-ı zâhîrenin yegâne dehr[i] olmuşsunuz, fakat pederinizde bir ilim daha vardı ki o, ilm-i ledünnî bilirdi. İşte ilm-i zâhîri nasıl tahsîl eylemiş iseniz ilm-i hâli de benden öğrenmeniz îcâb eder. Zîrâ bu ilmi bana peder-i mükerrerminizin emânet eylemiştir der. Ve bundan sonra cenâb-ı Mevlânâ, Seyyid Muhakkik'in hizmetlerine teslîm-i nefis eylemiştir. Bu sûretle büyük mürşidin hizmetinde dokuz sene kalıp tarîkatin âdâb ve erkânını bundan ikmâl eylemiş ve pederlerinin *Ma'ârif* adlı eserlerini Mevlânâ'ya birkaç def'a takrîr eylemiştir. Hazret-i Mevlânâ, pederlerinin vefâtında yigirmi dört yaşında ve iki çocuk sâhibi mükemmel ve mükellef bir zât idi. Sipehsâlâr ve Eflâkî'nin dedikleri gibi Mevlânâ olgun dolgun kâfi derecede feyzini almış bulunurdu. Bu büyük mürşidin esâsen tâ çocukluk devrinden beri ara sıra kendilerini vecd ve istiğrak kaplayıp hazîn bir saz sesi kulağına aksedince derhâl semâ eylemeğe başlardı. Peder-i mükerrerlerinden rivâyet ediliyor ki henüz beş yaşında bulunduğu sırada çocuklarla damda oynarlarken içlerinden biri "Hâydi arkadaşlar, şu damdan öbür dama atlayalım." deyip zâten

11 [Müellifin dipnotu] Hazret-i Mevlânâ'nın terbiye ve teslîkîni Seyyid Muhakkik'den gördükten sonra Sipehsâlâr ile Ahmed Eflâkî muhtelif rivâyetlerle hazret-i Pîr'in doğrudan doğruya pederlerinden terbiye ile teslike muvaffak olduğunu ve pederlerinin vefâtından sonra kendisi olgun dolgun kâmil bir şeyh olduğunu ve Seyyid'le görüşmelerinden sonra ondan merâtibini ikmâl eylediğini yazarlar. Binâenaleyh Mevlânâ ile Şems-i Tebrîzî arasında bu seyr [ü] sülûk hakkında ihtilâf vâki' olmuştur.

Kimisi hazret-i Şems ile mülâkâtdan evvel Mevlânâ âdetâ bir müderris iken hazret-i Şems elinden irfând sâhasında bu varlığı ve lâyük olduğu kemâlini kazandığını söylerler. Başkaları da hazret-i Mevlânâ vaktiyle âlim, sâlih bir zât iken hazret-i Şems geldi, azdırdı. Ders ve devri bıraktı, yerine sekr ve istiğrak çalıp çağırma ve raks ile vakit geçirmesine sebep oldu derler. Binâenaleyh bu sözlerin hepsi de noksân ve yanlışdır.

Mevlânâ olarak doğmuş olan mini mini Celâleddîn “Damdan dama atlamak kedilerin kârıdır. Biz insânız, hâydi biz âlî bir himmete dayanarak gönüllere uçalım.” buyurup semâ eylemeğe ve döne döne uçağa başlamışdır. Bu meyânda hazret-i müşârünileyhin:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست

ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست¹²

gazel-i âlîlerini hatırlamamak kâ’îl değildir. Sultânü’l-Ulemâ, Mevlânâ’yı makâmlarına bir velî-yi kâmil olarak bırakmışdır. Bu i’tibârla peder-i âlîlerinin dereceleri bi’l-cümle evliyâ ve kâmilîn huzûrunda Mevlânâ’nın pederi olmakla iftihâra lâıyk olabilir. Ve’l-hâsıl cenâb-ı Mevlânâ’nın son zamânlarındaki hâlât ve makâmâtının esâs ve mâyesi evvelki hâllerinde de mevcûd idi. Binâenaleyh kendilerinde bu yüksek hasletler eğer mevcûd olmasa idi veyahud peder-i mükerrerlerinin müridlerinden fâ’ik bir zât bulunmuş olsa idi şüphesiz ki makâma o geçirilirdi. Nitekim pederlerinin vefâtında Hüsâmeddîn’in ulu şânından dolayı Sultân Veled ona tekaddüm edemedi. Halbuki Sultânü’l-Ulemâ’nın vefâtında müridlerinin cümlesi cenâb-ı Mevlânâ’yı tercîh edip onu kendilerine mürşid ittihâz eylediler. Hazret-i Mevlânâ, Konya’da bir müddet sohbetden sonra tekrâr tahsîl için Şâm’a azîmet edip ve Kayseriyye’ye avdetlerinde Seyyid Muhakkik tarafından üç halvet çıkarması rivâyet edilmektedir ki meşhûr olan bir sâlike halvet çıkarmak bir mürebbî ve bir mürşidin vazîfelerindendir. Fakat merâtibi tekmiîl eylemek için şeyhinden aldığı emri bir ma’nevî vazîfe telakkî edip bunu tatbîk eylemiş bulunmaları dahı mümkinâtındandır. Ma’a-hazâ bu rivâyetin derece-yi sahîhi ma’lûm değildir.

Bir de Mevlânâ’nın maksadı cenâb-ı Seyyid Muhakkik’e intisâbı nez’ edilmek olmayıp belki hakîkati aramaktır. Yoksa seydidin mürebbîliğini küçük görenlerden değiliz. Farz-ı muhâl olacak öyle olsa dahı bir veliyyullâhın mübâdî-yi sülûkunda alelâde bir mürebbî de delâlet edebilir. Mürşidini fersah fersah geçmiş bulunan ehl-i kemâl velîler cihânda pek çokdur. Seyyid Muhakkik Tirmizî asrının ulemâsı ve tasavvufta ve bi’l-hâssa riyâzât ve mücâhidâtta güzîdelerinden idi.

Hazret-i Mevlânâ’nın hazret-i Şems-i Tebrîzî’ye intisâbı dahı bi’l-cümle menâkıb-nüvîsler tarafından reddedilmektedir. Bunların irtibâtı bir sohbetden ibâretdir. Ağyardan uzak kalarak bir halvetde aylarca sohbet eylemişlerdir. Ba’zı def’a yanlarına Şeyh Selâhaddîn ve Çelebî Hüsâmeddîn ve Sultân Veled’i kabûl ederlerdi. Bu da nâdiren vukû’ bulmuşdur. Hazret-i Şems için Mevlânâ’nın sohbet şeyhi olduğunu söylerler. *Mesnevî*’de buna dâ’ir Mevlânâ’nın şu beytiyle bu husûsu îzâh edilmektedir.

12 Aşkın sesi her an sağdan soldan “biz göklere (yukarıya) çıkıyoruz, kim seyretmek için yola koyulmak ister” diye gelmektedir.

کز برای حق صحبت سالها

بازگو حالی از آن خوش حالها¹³

Menâkıblarda şu hikâye pek meşhûrdur: Hazret-i Mevlânâ yine bir gün bir mu'tâd Şems-i Tebrîzî'nin kemâlâtından bahsederlerken dervîşlerinden birisi o esnâda vecde gelip bir âh çekerek "Keşke ne olurdu o büyük velînin kemâl-i bâ-cemâlini görmek ve inciye benzeyen sözlerini işitmek şerefine mazhariyyet bize de müyesser olaydı." gibi pek samîmî bir iştiyâk izhâr eyler. Zavâllının bu ayrılık gayrılık görmesi karşısında o zâtın hakkıyla takdîr edilememesi Mevlânâ'nın gayret-i velâyetlerine dokunarak o bîçâre dervîşe pür-hiddet şöylece cevâbda bulunur. "Ey basar-ı iz'ânî ve irfânî kısa, ey basîret kudreti kıt dervîşceğiz! Karşındaki zâtı anlamak, takrîr etmek idrâkinden mahrûm olduktan sonra farz et ki Cüneyd-i Bağdâdî ve Ebâ Yezîd-i Bestâmî sohbetine erişmiş olsan ve diyelim ki hazret-i imâmü'l-evsiyâ ve cenâb-ı sultânü'l-enbiyânın şeref-i sohbetleriyle kâmkâr bulunasın, ne kazanacaksın bugün senin şu anda huzûrunda bulunup sohbetini dinlediğin zâtın hâlât ve makâmâtı o derece efzûn ve havsala-yı idrâkden o derece bîrûndur ki onun her saçının bir telinde nice Şemsler berdâr olmuşdur." **Beyt:**

شمس تبریزی که شاه دلبرست

با همه شاهنشهی جاندار ماست¹⁴

diğer bir gazelinde de;

گفت لبم ناگهان نام گل و گلستان

آمد آن گلزار کوفت مرا بر دهان

گفت که سلطان منم جان گلستان منم

حضرت چون من شهی و آنکه یاد فلان¹⁵

Rivâyetdir ki bîçâre dervîş hücûm-ı gazabdan müte'essir olup vücûdunu bir âteş basarak yayılmış ve günlerce hasta düşüp kalmışdır. Şu hikâyeden anlaşılıyor ki Veliyyullâh'ın şânında hak ve hakîkat hâricinde hükm vermek büyük bir cür'etdir. Ma'a-hazâ cenâb-ı Mevlânâ,

13 (Hüsameddin Çelebi) "Benim seninle yıllarca dostluğumun hakkı için (Şems ile aranızdaki olan) o güzel hallerden bahsediver" dedi.

14 Şems-i Tebrizi gönül fethedenlerin şahıdır (gönül şahıdır), ama bütün şahlığıyla bizim (canımızı koruyan) bekçimizdir.

15 Dudağım birden gül ve gül bahçesinden söz ettiğinde o gül yüzlü (sevgili) benim ağzımın üstüne vurdu. "Sultan benim, gül bahçesinin canı da benim, benim gibi şahın huzurunda nasıl başka biri (herhangi bir şey) aklına gelebilir" dedi.

hazret-i Şems'i çok severdi. Ve onu senâ edip bu husûsda kendilerini kalbden müşârünileyhe bağlamışdır. Fukarâ-yı Mevleviyye'den Abdulvehhâb Dede'nin *Sevâkıbu'l-Menâkıb* adlı eserinde hazret-i Şems, hazret-i Mevlânâ'nın dervîşi olduğunu delâ'iliyle mufassalan yazdığı gibi Mollâ Câmî de aynı fikirde olduğunu söylemiştir. Ne ise sadede gelelim:

Cenâb-ı Mevlânâ, Seyyid Burhâneddîn ile Konya'da bir sene kadar kaldıktan sonra ayrılarak Şâm'a gelmişlerdir. Seyyid Burhâneddîn, Kayseriyye'de kalıp Mevlânâ Şâm'da dört sene kalarak bu müddet zarfında ilim tahsiline meşgûl olmuş ve o sırada şeyh-i ekber Seyyid Muhyiddîn Arabî, Şeyh Sa'adeddîn Hamevî, Şeyh Osmân Rûmî, Şeyh Evhadüddîn Kirmânî ve Şeyh Sadreddîn Konevi ile mülâkât eylemiştir. Bir gün Mevlânâ Şâm'da bir meydânda dolaşırken kalabalık arasında acib bir kimseye tesâdüf eder. Başında külâh-ı nemedî giyip bir ruka-i siyâhî yüzüne nikâb koymuş bu zât Mevlânâ'ya yaklaşarak elini öpüp “Ey cihân sarrâfı, ey âdemden anlayan zât, beni anla ve bul” der. Hazret-i Mevlânâ derhâl kendine gelip anunla meşgûl oluncaya kadar savuşup gitmiş. İşte bu zât hazret-i Şems idi. Az zamân sonra Mevlânâ Konya'ya avdet eder. Kayseriyye'ye geldiklerinde Kayseri Emîri ve Seyyid Muhakkik ve sâ'ir ulemâ ve eşrâf-ı memleket istikbâl edip hazret-i sâhib-i Isfahân'ı emîr-i belde sarâyına götürmek isterse de Seyyid Burhâneddîn Muhakkik, Mevlânâ'nın âdetleri medreseye gider diye medreseye götürdü ve orada misâfir eyledi. Burada Seyyid Muhakkik ile bir müddet kaldılar ve müşârünileyhle ma'ârif ve hakâyıka müte'allık sohbetlerde bulundular. 638 târihin içinde Seyyid Burhâneddîn, cenâb-ı Sultânü'l-Ulemâ'dan aldığı ma'nevî umûr yolundaki hilâfetin sırrını ve tarîkatin yol ve erkânı Mevlânâ'ya telkîn edip ferdâsı senenin Muharrem ayında hazret-i Mevlânâ Konya'ya geldiler. Ve Konya'ya vardıklarında Şeyh Sadreddîn Konevî'nin ilm-i meclisine mülâzemeteye başladı. Cenâb-ı Mevlânâ, Seyyid Burhâneddîn ile Konya'da ve Kayseriyye'de çıkardığı halvetlerle mecmû'u 1001¹⁶ güne bâlig olduğu Seyyid Sahîh Ahmed Dede yazmaktadır. Cenâb-ı Mevlânâ büyük mürşidi Seyyid Muhakkik'i Konya'ya da'vet ve Konya'da oturmalarını ricâ eylemişlerse de buna karşı Mevlânâ'ya şu

16 [Müellifin dipnotu] Mevlevî tarîkatına intisâb edecek olan bir dervîş evvelâ zâhirî elbisesini soyunup matbah-ı Mevlânâ'da usûl ve âdâbı vechle bin bir gün hizmet etmeğe mecbûrdur. Bu hizmet bitdikden sonra hücreye çıkarılıp bir Mevlevî halifesine intisâb ederek ondan artık hayâtının sonuna kadar ma'nevî feyzini almağa çalışır. Binâenaleyh bu esâs dâ'iresinde çalışmak ve bin bir gün hizmet eylemek bir tâlib için Mevlevîliğin ne demek olduğunu ona öğretir, yoksa herkes kolay kolay Mevlevî olamaz. Bu tarîkatin sâhibi Mevlevîliği yalnız târik-i dünyâ olarak ve dünyâ umûrundan el çekdirip yalnız âhiret için çalışmağı emretmeyip bilakis dünyâ umûrunda hayâtını kazanmak için usûl-i vechle kâr u kesbinde bulunmağı da tercüme etmekle berâber sanâyi' yolunda da çalışmağı beyân eyler.

Bilhâssa bu tarîkatin şâyân-ı dikkat esâslarından biri insânlık mefhûmunun icâblarına uyarak herhangi bir tâlibi evvel emirde insânî yollara alıştırıp iyice tekâmül etmedikçe o tâlibe tarikat yolu gösterilmez. Bu i'tibârla Mevlevîye intisâb edip hâddeden geçemeyen kimse tâm Mevlevî olamaz. Bunun için Mevlevîlikdeki aranılan başlıca meziyyet evvelâ insânlığı ve insâniyeti bilmek sonra da tarîkatin usûlünü öğrenmektir. Herhangi bir ferd Mevlevî olmak için evvel emirde bu yolu öğrenir. Mevlevîler kibâr ve nezîh rûhlû mütevâzî olup kibir ve gurûr bilmezler. Hattâ nefesine gurûr verici “ben” kelimesini dahi kullanmayıp “fakîr” ta'birini kullanmak bu tarîkatin sâlikîninin âdetlerindendir.

yolda cevâbda bulunmuştur. “Gâyet gazûb kükremiş bir arslan Rûm tarafına müteveccihen koşa koşa gelir. Hâlbuki ben de meşe-zâr vilâyetin arslanıyım. İki arslan ma’lûmdur ki bir ormanda geçinemezler.” demiştir. Ve Mevlânâ bu sözleri üzerine hazret-i Seyyid’e yol verip tekrâr Kayseriyye’ye gitmiştir. Ve bir sene kadar Kayseriyye’de oturduktan sonra vefât edip cenâb-ı Mevlânâ mürşidin vefâtını haber alarak Kayseriyye’[ye] gitmiş ve merhûmun kabrini ziyâret ve ba’zı nefis kitâblarını alıp kalan kitâblarını da sâhib-i İsfahânî’ye hediye ederek Konya’ya avdet eylemiştir.

Cenâb-ı Mevlânâ, Seyyid Muhakkik’in irtihâlinden sonra geceli gündüzlü zâhir ve bâtın ilimleriyle meşgûl olup beş sene mütemâdî bir sûretde riyâset ve mücâhidâtla hayât geçirmiştir. Bî-hadd kat’-i merâtib edip şöreti başdan başa Rûm diyârına yayılmağa başlamış ve binlerce âlim ve ârifler kendisine ma’nevî bir gönül bağlılığı ile bendeleri olmuştur.

Hazret-i Mevlânâ’nın Şems-i Tebrîzî ile mülâkâtından sonra kendilerinde zuhûra gelen ba’zı hâlât-ı fevkalâdeden dolayı turuk-ı Mevlevîye müntesibini arasında zuhûra gelen ba’zı dedikodular cereyân etmiş ise de bu gibi e’âzim-i evliyâullâhın rûhu hâllerine vâkıf olmadan onlara dil uzatmak hiçbir zamân doğru olamaz. İslâm târîhleriyle alâka ve meşgûl olanlarca ma’lûmdur ki ekser dîn uluları halvet-nîşîn olup Allâh’ı aşkın kalbinde tüten dumanı çok def’alar zâhirde görüldüğü gibi olmayıp aşkın tecelliyâtı başka başka zuhûra gelir ki bunu fehm ve idrâk edemeyenler onun zâhiri görüşüne aldanarak dil uzatmağa ve ta’n eylemeğe kadar cür’et ederler. İşte bu kabilden olan dedikodularda büyük bir kusûr ve uzvu kâbil olmayan cürmlerdendir. Cenâb-ı Mevlânâ’nın hazret-i Şems’e karşı olan ma’nevî aşk ve muhabbeti dolayısıyla ona başka ma’nâ vermek isteyenler dünyâ ve âhirette kendilerini hiçbir vakit mes’ûliyetden kurtaramayacaklarını düşünmelidirler. Bu sırrın hakîkatine ilim ve vukûf ve tecrübe gibi şeylerle ermek mümkün değildir. Ehl-i sûrete mâhiyet ve ehemmiyyetini teslîm ettirmek de kâbil değildir. Muhakkak olan bir şey varsa o da dâ’imâ bunun böyle olmasıdır. Bundan ziyâdesini izâha mevzû’ mütehammil olmamakla berâber mübhemde bırakmak muvâfık görülemediğinden bunu mesâ’ilin hallinde salâhati hâ’iz olan Sultân Veled’in “*İbtidânâme*” adlı eserlerini ve buna dâ’ir nakli kâbil ve mümkün olan ba’zı yazılarını buraya derh eylemek husûsunu fâ’ideli görmekdeyiz. Mevlânâ Celâleddîn’in Şems-i Tebrîzî’ye meftûn ve onun sohbetine müştâk olmasındaki sır ve hikmetin sebeplerini şöylece izâh edebiliriz: Cenâb-ı Hakk’ın bir sınıf ma’sûkı vardır ki bütün enbiyâ ve evliyâ o gibi vücûd-ı âlî-kadrin müştâkıdır. Meselâ: Hazret-i Mûsâ büyük peygamberlerden olduğu hâlde Hızır ‘*aleyhi’s-selâm*’ın sohbetine tâlib olması ve hazret-i sultânü’l-enbiyâ ‘*aleyhi’s-salâtu ve’s-selâm*’ efendimizin Veysel Karânî ile mülâkât eylemeğe hâhîş-ger bulunmaları ve hattâ soru

görüŖmeęe müyesser olamamalarından dolayı *إني لأجد نَفْسَ الرحمن من قبل اليمن*¹⁷ tarzında iŖtiyâk eylemeleri, kezâ hazret-i Cüneyd'in Ahmed-i Zındık'a kavuŖmaęa arz u izhâr eylemesi, kezâ İmâm Şâfi'î'nin Şeybân Râ'î nâm zâtın sohbetinden mütelezviz olduęu ve hiçbir zamân onunla mülâkâtı fevt etmemeleri ve kezâ İmâm-ı A'zâm Ebû Hanîfe'nin “Behlül” ile gâyet gizli mülâkâtları ve İmâm Şa'rânî'nin (Aliyyü'l-Havassı) vesâ'ire gibi İslâm târîhlerinde bu sayılan dîn ulularının bu gibi ashâb-ı cezbe son derece gönül verip müŖtâk olmaları onlar için ayân u beyân olup bizlerce aklımızdan çok nihân olan birer mes'elelerdendir. İşte böyle bir sebepten dolayı cenâb-ı Mevlânâ da Şems-i Tebrîzî'ye gönül baęlamıŖ ve müŖtâk olmuŖdur.

Hazret-i Mevlânâ, Şems-i Tebrîzî'nin hem-cinsi idi. Sırları, gevherleri bir asıldan idi. Zevce ile zevce muhtâc olmayan bir türden doęmuŖlardı. Anun için birbiriyle yâr olup aęyârdan uzak olarak ilâhî mertebede hamdeleyi geçdiler. Bunların hâl ve Ŗânını bilmek her velîye müyesser olamaz. Şems-i Tebrîzî'nin ma'ârifî, meŖrebi, seyâhati, gaybûbeti ve cenâb-ı Mevlânâ'nın kemâlât u hâlâtı ve her ikisi arasında geçen mesâhabâtı gerek *Dîvân-ı Kebîr*'de gerekse *Mesnevî-yi Şerîf*'deki îzâh edilen Hızır '*aleyhi's-selâm* kıssasıyla Mûsâ '*aleyhi's-selâm* kıssalarına pek yakın müŖâbeheti vardır. Şems-i Tebrîzî'nin bir münâcâtında “Yâ Rabbi! Hâssân-ı ilâhiyyenden benim sohbetime tahammül eden kimdir?” der. Ve cevâben “Sohbet bulmak için Rûm diyârına sefer eyle” denilir, derhâl olduęu mahalden kalkarak Rûm diyârına sefer edip Ŗehir Ŗehir, iŖitdięini araya taraya nihâyet 26 Cemâziyelâhir 642 târîhine tesâdüf eden salı günü Konya Ŗehrine gece vakti eriŖir. Ve Penbe FerûŖân Hân'ına nâzil olurlar. Sabahleyin mezkûr hânın peykelerinde oturmakta olan eŖrâf u tüccârân cenâb-ı Şems'i görüp Mevlânâ da bu azîz misâfirin geldięinden ma'lûmu olup hâna doęru yürümeęe ve yolda büyük bir kalabalık halk dahı hazret-i Mevlânâ'nın peŖini ta'kîb ederek azîz misâfirin elini öpmeęe gidiyorlardı. Mezkûr mahale eriŖip hazret-i Şems kâmil yanı bu olduęunu derhâl anlayıp misâfirin mukâbilinde bulunan safın öbür tarafına kendileri otururlar. Bir müddet birbirlerini gözden geçirdikten sonra kalplerdeki eŖrârı anladıkdan sonra hazret-i Şems başını kaldırıp “Yâ Mevlânâ rahimekallâh” diye hitâbda bulunduktan sonra aralarında çok harâretli musâhabeler yapılır. Buna dâ'ir fazla ma'lûmât “*HâŖiye-yi Eflâkî*” ile “*Tevârîh-i Mevleviyye*”de mevcûddur. Hazret-i Mevlânâ'nın dershânelerinde hazret-i Şems ile sohbet esnâsında cenâb-ı Şems'in gözü ba'zı kitâba iliŖir. Ve bunlar “Ne kitabıdır?” diye Mevlânâ'dan sorar. Ve bu su'âle karŖı cenâb-ı Mevlânâ sohbetinden iğtinâm için “Bunlar kîl u kâlden ibâretidir” der. “Senin anunla ne iŖin var?” deyince hazret-i Şems hemen onları önündeki havuza atar. Cenâb-ı Mevlânâ “Behey dervîŖ, ne yaptın? Bu kitâbların ba'zısı pederimin fevâ'idi idi ki bunlar bulunur Ŗey deęildir. Birisi de Ŗeyh Attâr'ın NiŖâbur'da uğrayıp ellerini öptüęüm zamân bana hediye

17 Yemen tarafından Rahmân'ın nefesini alıyorum.

eyledikleri *Mantıku't-Tayr*, âlî-kavl *Esrâr-nâme*'dir" deyince hazret-i Şems elini havuza sokup kitâbları almış ve çıkardığı zamân bu kitâbların bozulmamış olduğu görülmüştür. Cenâb-ı Mevlânâ "Bu ne sırdır?" diye hayret edince "İşte buna ilm-i hâl derler" buyurmuştur. Ondan sonra Mevlânâ bu gibi kâlden ferâğ olup hâl ilmi ile meşgûl olmuşlardır. Eflâkî nakl eyler ki cenâb-ı Mevlânâ, hazret-i Şems'in birinci def'a gaybûbetinde Hüsâmeddîn Çelebî'ye şöyle imlâ edilmesini bildirmiştir.

سافر المولى الأعزّ الداعي إلى الخير خلاصة الأرواح سرّ المشكاة والزجاجة والمصباح شمس الحق والدين نور
الله في الأولين والآخرين أطال الله عمره و لقانا بالخير لقائه يوم الخميس الحادي والعشرين من شهر شوال سنة ثلث
و أربعين و ستمائة¹⁸

Şu ibâreye göre 21 Şevvâl 643 târîhine tesâdüf eden perşembe günü gaybûbet eylediği anlaşıyor. Bu def'a 121 gün Konya'da ikâmet etmiştir. Gaybûbetinden sonra bir ay kadar araştırılmış ise de bulunamamıştı. İşte müşârüniyehin bu gaybûbeti cenâb-ı Mevlânâ'ya son derece te'sîr yapmış olmalı ki hindbârîden bir ferâce yapıdırıp başlarına da peşm-i âlî denilen külâhı giyerek gezmiştir ki Mevlevîler'in düne kadar başlarındaki taşıdıkları sikkenin rengi ve tarzı bu şekildedir. Gömleklerini de göğsü açık olarak giymişlerdir ki tennûre benzer bir tarzdadır. Ayaklarına ulemâyaya mahsûs olan sarı renkde çedîk denilen pâbüç giydiler. Ve sarığını da şeker-âvîz sûretinde sarıp ya'nî aşağısı kalın ve yukarı doğru ince ve müdevver bir tarzda olup bir arşın mikdârı fazlasını da hayretlerine doğru koyuverdiler ki bu fazlalığa taylasân derler. İşte bu tarzda kendisi[ni] bir mâtem kıyâfetine sokdı. Bütün gününü bir zamân böylelikle geçirdiler. Kendileri mûsîkî ilmi ile de alâkadâr olup hattâ "bâb" denilen çalgıya da iki tel fazla ilâve edip bunun sadâsını yükseltmiştir. Binâenaleyh gerek bu sazın ve gerek Mevlevîlerce mu'teber ve makbûl olan "ney"nin sadâsını işiden Mevlânâ coşa gelip bir zamân istiğrâktan kendilerini alamazdı. Ney hakkındaki gazelleri câlib-i dikkatdir.

آه دردت را ندارم محرمی

چون علی اه می‌کنم در قعر چاه

چه بجوشد نی بروید از لبش

نی بنالد راز من گردد تباہ¹⁹

18 İyiliğe çağırانların en şereflişi, kandilin ve kadehin sırrı, hakikatin ve dinin güneşi, Allâh'ın öncekiler ve sonrakiler içindeki nuru (Allâh onun ömrünü uzatsın ve bizi onunla hayırlı bir karşılaştırmayla karşılaştırsın) olan efendimiz 21 Şevvâl 643 Perşembe günü yola çıktı.

19 Senin (aşk) derdinden ah etmek için bir sırdaşım yok. O yüzden aynı hazret-i Ali gibi kuyunun içine doğru ah ediyorum (dert yaşıyorum). Ama o da coşunca dudaklarından ney (kamış) biter (kuyunun suyu çoğalıp taşınca etrafında kamış biter) ve ney inleyince benim sırrım açığa çıkar.

Cenâb-ı Şems'in gaybûbetinden sonra Şâm'dan hazret-i Mevlânâ'ya bir mektup gönderip bu mektup üzerine Mevlânâ güzîde bir hayli ashâbını Sultân Veled'e katarak ve zarûrî masraf karşılığı olarak da iki bin dinâr Sultân Veled'e verip ma'sûkunun diyâr-ı Rûm'a dönmelerini oğluna tenbîh eder. Efvâhda ise Şâm'da bir hânda bir karının oğluyla satranç oynarken bulacaksın diye tenbîh edildiği rivâyet olunmaktadır. Sultân Veled işbu hizmeti kabûl edip yirmi kadar berâberindeki arkadaşlarıyla Şâm'a doğru hareket eder. Ve Şâm'a vâsıl olur olmaz cenâb-ı Şems'i birkaç gün sonra araştırmağa başlar. Ve nihâyet bulup pederlerinin göndermiş olduğu hediyeği önüne koyup mektubuyla Mevlânâ'nın selâmını kendilerine bildirir.

Hazret-i Şems gülerek “Bizi sîm u zerle mi tatyîb buyuracaklar?” diye beyân-ı memnûniyyetden sonra birkaç gün zevk ve semâ ile meşgûl olup bundan sonra da'vete icâbetle oğlu Sultân ile birlikde Konya'ya müteveccihen hareket ederler.

Azîz ma'sûkunun geleceği[ni] haber alan Mevlânâ istikbâle gelip misâfirinin her vechle lâıyk olduğu derece büyük meserret ve neş'e ile karşılayıp evine misâfir ederler. Ve kendilerine “Kimyâ” nâmındaki kızı da nikâhlamışdır. Bundan sonra Mevlânâ kendi evinde misâfirle birlikde uzun müddet birlikde oturmuşlardır. Müşârûnileyhin ortanca oğlu Alâeddîn Çelebî hüsn-i letâfetde ve bilhassa ilim ve fazîletde akrânı arasında hemen müstesnâ olup peder ve vâlidelerinin ellerini öpmeğe hâneye geldikçe hazret-i Şems'e tahsîs olunan yerden geçmek zarûreti karşısında kalıp cenâb-ı Şems'in ise gayret-i velâyetleri buna râzı olmayarak bu hâlin tekerrüründen dolayı bir gün “Ey nûr-ı dîdem! Âdâb-ı zâhireye ve bâtineye alâkadar olduğun için ihtâra hâcet yoksa da ba'demâ bu hâneye hesâbla gel gît.” diye nasihat eder. Bu söz ise Sultân Alâeddîn'in gâyet gücüne gidip bundan dolayı cenâb-ı Şems'e bir infi'âl peydâ eyler. Velhâsıl bu infi'âlin tâkat getiremeyecek derecede temâdî eylemesi üzerine cenâb-ı Şems'in ansızın gaybûbetine sebep olur. Bu son gaybûbet mes'elesi etrâfında Mevlânâ'nın son derece cânı sıkılmışdır ki Şems'i aramak için bir hayli muhibbânıyla birlikde Şâm'a kadar gitmişdir. Bu gaybûbet hâdisesi hicretin altı yüz kırk üç senesinde olmuştur. Eflâkî, Şems'in gaybûbetini şu yolda zabt eyler “تاريخ الغيبة والاستشارة” (شمس الدين يوم الخميس سنة خمس و اربعين و ستمائة²⁰ 645)

Cenâb-ı Şems'in bu son gaybûbetinden sonra hazret-i Mevlânâ mâtem alâmeti olarak mâ'î renkli abâ giyip başına vefâhî külâhını gâh dehânî sarıkla ve gâh sarıksız giyer ve ba'zen de üzerine mâ'î renkli ferecî alırlardı. Ve bu esnâda makasla düzeltmeği âdet eylediler. Ve bu son gaybûbetinden sonraki hicretin altı yüz kırk altı yılında Şeyh Salâhaddîn Konevî'yi 65 yaşında tarîkat seccâdesine kâ'im-makâm ta'yîn buyurup kendileri Sultân Veled'le birlikde Şâm'a

20 Şemseddîn'in gayba gitmesi ve istişâresi 645 yılı Cuma günüydü.

gidip cenâb-ı Şems'i aramışlarsa da bulamayıp bir müddet sonra Konya'ya geri dönmüşlerdir. Ve bundan sonra Şeyh Salâhaddîn-i Zerkûb ile sohbet başladılar.

Matbû' *Cihânnümâ*'nın 282'inci sahîfesinde Tebrîz'den bahs ederken şöyle bir kayd olduğunu ecille-yi Mevleviyye'den fazîletli Ahmed Remzî Efendi²¹ hazretleri tarafında haber ve işâret olunmuştur. “Bu şehre fuzelâ ve kibârdan nice ahyâr mensûbdur. Ol cümleden Şemseddîn Muhammed bin Alî Melikdâd ki hazret-i Mevlânâ'nın mürşidi idi. Hoy'da medfûndur. Bunların şeyhi Ebû Bekir Selebâf Tebrîzî idi. Ba'zılar Şeyh Rûkneddîn Secâsî mürîdidir der. Atı yüz kırk ikide Konya'ya gelip Mevlânâ ile sohbet etdi. Ve kırk beşde dünyâdan gitdi. Kimi Konya'da medfûndur derler.”

Gelelim mevzû'umuza: Şehrin büyükleri bir gün cenâb-ı Mevlânâ'dan va'z eylemelerini ricâ edip hazret-i Mevlânâ bu ricâlarını kabûl ederek va'za başlar. Ve va'z esnâsında pek çok kimseler bî-hûş olur. Hazret-i Şeyh Salâhaddîn dahî esnâ-yı va'z'da vecde geldiler. Hazret-i Mevlânâ semâ' ederek meclisden çıkıp gitdiler, bundan sonra Mevlânâ bir daha minbere çıkmadılar. Esâsen Şems-i Tebrîzî ile mülâkâtdan sonra zikri ve dersi terk eylemişlerdi. O günkü va'zı mahzâ muhibbânın niyâzı ve Şeyh Salâhaddîn'in ricâsı üzerine olmuştu.

زاهد سجاده نشین بودم بازهد و ورع

عشق درآمد زدرم بر دیکمار مرا²²

Cenâb-ı Mevlânâ'nın altıncı def'a olarak cenâb-ı fahr-i âlem *sallallâhu 'aleyhi ve's-sellemi* rû'yâsında görüp ilm-i hakâyık kalbine münkeşif olarak peygamberin huzûrundan çıkıkdıktan sonra şu beyti söylemişlerdir.

21 [Müellifin dipnotu] Meşâyih-i Mevleviyye'den olan bu fâzıl Kayseriyye şehrendendir. Haleb Mevlevihânesi meşîhatında iken Üsküdâr Mevlevihânesi'ne gelmiş ve artık bu münâsebetle Üsküdâr'da yerleşmiştir. Hâlen Üsküdâr'da Hacı Selîm Ağa Kütüphanesi'nin müdürüdür. Ârif, şâ'ir, kâmil, afif, zarîf bir fâzıl-ı muhteremdir. Erbâb-ı ilm ve irfân arasında kadr ü kıymeti ile tanınmış hoş-sohbet ve ahlâkî mezâyâ-yı câmi' nâdirü'l-emsâl olan bu fâzıl âcizlerini bir evlâdı kadar sever ve benidenizlerine bir pederim kadar hürmetlerinde bulunurum. Meclisinde bulunanların sohbetleriyle mütelezziz eyler *sellemallâh fi'd-dâreyn* (Osman Fevzi). Mevlana'nın ser-tarîklik makâmı vardır ki Çelebi Efendi herhangi bir zamân âher mahalle gitdiğiinde mukâbeleden mâ'adâ diğer umûrün cümlesini bu makâm sâhibi vekâlet eder. Ve bugüne kadar Mevlevî teşrîfâtında ba'zı güzide makâmıların meşâyihinden mâ'adâ bi'l-umûm zâviye şeyhlerine tekaddüm eder. Çelebi Efendi ise bi'l-umûm Mevlevihâneler'in şeyhi olup diğer meşâyih onun vekili olduğuna göre “Ser-tarîk Dede” âdetâ Konya merkezi Mevlevihânesi şeyhi gibidir. Bugünkü ser-tarîklik derecesi için ahd-i Mevlânâ'dan bir esâs aranılır. Şeyh Salâhaddîn'in vekâleti ve onun vefâtıyla Hüsâmeddîn Çelebi'nin o mevki'e hâ'iz olmaları gösterilebilir. Ancak hazret-i Mevlânâ'nın zamânından sonra ser-tarîk nasbına dâ'ir bir kayd görülemediği gibi bir vakitler âdetâ bugünkü başdede derecesinde olduğu görülür. Hulâsa: Ser-tarîklik eski Mevleviler'e mahsûs olup Mevlânâ'nın dergâhında mu'tâd olan âdâb ve terbiyeye nezâret eder. Ve dervîşânî dâ'imâ göz önünde tutar. Muhâlefet ve müsâmahe edenleri ihtâr eyler. Zikr esnâsında ve sâ'ir ahvâlde kusûru olanlara tenbîhât verir. Ve bu tarîkatin âdâb ve erkânını anlatır. İşte Ser-tarîk Dede'nin vezâ'if-i umûmiyyesi bundan ibâretidir.

22 Züh't ve takvayla seccadede oturan bir zahittim ama kapımdan aşk girdi ve beni sarhoşluğa götürdü.

بشنو این نی چون حکایت می‌کند

از جدایی‌ها شکایت می‌کند²³

Bundan sonra Mevlânâ, *Mesnevî-yi Şerîf*'i söylemeğe başlamış ve Hüsâmeddîn Çelebî tarafından bunlar tamâmen zabt edilip altı cild tamâm olunca huzûr-ı pîrde okuyarak tashîhi yapılmış ve bu sûretle bitirilmişdir. Ve bu altı cild *Mesnevî-yi Şerîf* 659 senesinde başlayıp 666 târîhinde ikmâl edildiğini Seyyid Sahîh Ahmed Dede tarafından bildirilmektedir. Son cildin nihâyetinde bahsedilmiş “Şehzâdeler Hikâyesi”nin noksân olarak bırakılmış emr u işâret-i ma'neviyye ile olduğu ilâve edilmektedir. Binâenaleyh *Mesnevî-yi Şerîf* in tamâmı yirmi altı bin kûsür beyti ihtivâ etmektedir. Kitâb-ı mukaddesimiz olan Kur'ân-ı hakîm ile ehâdis-i nebevîden sonra en ileri gelen kitâb-ı İslâmiyye'dendir. Hindistân'da, Türkistân'da, Câvâ'da ve daha sâ'ir birçok memâlik-i İslâmiyye'de müte'adid def'alar basıldığı gibi bilhassa Avrupa ulemâları arasında dahî büyük bir revâç gören bu eser muhtelif lisânlarla tercüme edilip taktîr edilmiştir.

Mevlânâ'nın Hayâtının Son Devrelerindeki Vazi'yeti

Hicretin altı yüz altmış dokuz târîhinde Mevlânâ tam altmış beş yaşında bulunuyordu. Ashâbı, ahhâbı ve yârânı birlikde vezîr-i a'zam kethüdâsı olan Celâleddîn Karatâ'i Medresesi'nin önünden geçerken tevakkuf edip medreseye girdiler. Ezân vakti olduğunda ezân okundu. Müte'âkiben hazret-i Mevlânâ'nın yârânı içeri girdiler. Ve sonra da kendileri girip cümleye selâm vererek i'âde-yi selâm eylediler. Namâzdan sonra 'aşr-ı şerîf okundu. Müte'âkiben halka-yı zikr-i tesbîh ve ism-i celâl ve onu müte'âkib de yine Kur'ân'dan 'aşr-ı şerîf ve gülbang-ı Muhammedî ve na'at-ı Resûl ve bu meyânda ney u kudûm çalınmağa başladı.

Peder-i mükerrerleri Sultânü'l-'Ulemâ'nın ravza-yı mutahharada yaptığı gibi devr-i selâseye başlayıp sağdan sola ve gurûbdan âlem-i zuhûra erkân-ı kadîm üzere tavâf ve bundan sonra da semâ' edilmeğe başlanmışdır. Bu sûretle üç def'a fâsıla verilip her fâsılada selâm alır gibi niyâzda göründü. Ve üçüncü selâm akabinde sakin oturup tekrâr 'arş-ı şerîf ve ondan sonra yârân birbirleriyle musâfâha ederek hayr sâhibinin ismini yâd ve rûhunu şâd buyurdular ki âyîn-i Mevlevî bu yolda icrâsı tesebbût edilmiştir.

Eflâkî'den naklen rivâyet edildiğine göre bir gün cenâb-ı Mevlânâ'ya haremli “Ne olurdu hazret-i Hüdâvendigâr üç dört yüz sene mu'ammer olaydı. Tâ ki cihânı hakâyik ve me'ânî ile doldura idi” demekle Mevlânâ buna karşı buyurmuşlar ki: “Niçin, niçin biz Fir'avun muyuz,

23 Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları (nasıl) anlatıyor.

Nemrûd muyuz? Biz bu âlem-i hâkdânda ne işimiz var ki ikâmet ve karâr edelim. Bizim bu zindân-ı dünyâda mahbûsiyetimiz birkaç tane mahbûsînin tahlîsi içindir. Me'mûldür ki 'an-karîb vâsıl-ı bezm-i habîb oluruz."

عالم خاک از کجا گهر پاک از کجا

بر چه فرود آمدیم بارکنم این چه جاست²⁴

"Eğer bu biçâregânın tertîb ve irşâdına dâ'ir umûr ve maslahatım olmasaydı bu hâk-i elemde bir dem karâr etmezdik" buyurmuşlardır. Ömrünün son devrelerini yaşarlarken üç gün üç gece aslâ kimseye tek bir lâkırdı söylemediler. Esâsen hâline tahammül edecek kadar kimsenin de mecâlî kalmamışdır. Haremleri yanına gelip keyfini ve hâtırını su'âl eyledikde "Nasıl olacaktır diye ölümü tefekkür ediyorum" buyurmaları ile feryâd edip bir müddet bî-hûş kalmışdır. O günlerde medreselerinin önlerinde geziniyor ve ara sıra derin derin âhlar çekiyordu. Âhir vakitlerinde bir kimseye elli 'aded sîm borcu olup bunu vererek alacaklısından helâllik diler, fakat dâyin kabûl etmez, alacağını bağışlar. Cenâb-ı Mevlânâ "Elhamdülillâh bu dehşetli ukbâdan kurtuldum." der ve sevinir.

Hüsâmeddîn Çelebî hikâye ederler ki bir gün Kâdı Sirâceddîn, hazret-i Mevlânâ'yı ziyârete gelmişti. Belki o sırada Hüdâvendigâr'ın dudaklarını ıslatırlar fikriyle ben de elimde şerbet kâsesiyle duruyordum. Kendisine bir türlü iltifât buyurmadılar. Kâseyi ben Kâdı'nın eline verdim ki belki o büyük zâtın elinden alır. Ona da i'tibâr etmedi. Artık ondan sonra gördüm ki Şeyh Sadreddîn teşrîf eyledi. Kâseyi elimden alıp Hüdâvendigâr'a uzatdı. Bir yudum içip yine i'âde eyledi. Şeyh, "Mevlânâ'dan sonra bizim hâlimiz ne olur?" demekle kemâl-i mekânle "Siz de âlem-i firâkdan âlem-i visâle kesb-i ittisâl eylesiniz. Bu sûretle umduğumuz hakîkatlere erişirsiniz" buyurdular.

Hüsâmeddîn Çelebî'den rivâyet olunur ki Şeyh Sadreddîn dervîşlerle birlikde cenâb-ı Mevlânâ'nın ziyâretine gelirler. Vazi'yetlerini görüp azîm te'essûf gösterip "Şifâkellâhu, şifâ'en âcilen, inşâ'allah ref"-i derecâta bâ'isdir. Me'mûldür ki sıhhat-ı küllî yüz gösterir gibi temennîyâtda bulunur. Cenâb-ı Hüdâvendigâr buna karşı ba'de ez-în şifâkellâhu sizin olsun. Şimdi âşıkla ma'sûk arasında bir gömlekden başka hâciz yoktur. İstemez misiniz ki onu da çekip çıkaralar. Tâ ki nûr, nûra vâsıl ola.

Şeyh Sadreddîn ashâbıyla birlikde pür-giryân olup vedâ' ederek ayrıldılar. O sırada cenâb-ı Mevlânâ şu gazeli îrâd buyurarak cümle yârân u ihvânına izhâr-ı aşk eyledi.

24 Toprakdan dünya (âlem-i hâk) nerededir, temiz cevher nerede? Nereye konmuşuz (gelmişiz), burası nasıl bir yer (kalınacak yer değil ki) yükümüzü bağlayalım.

چه دانی تو که در باطن چه شاهی همنشین دارم

رخ زرین من منگر که پای آهنین دارم²⁵

Bir gün cenâb-ı Mevlânâ, ashâb ve mahremân ahhâbını toplayarak buyurdular ki “Benim vefâtımda aslâ korkmayınız. Ve bunun için de kederlenmeyiniz ki hazret-i Mansûr’un nûru, yüz elli sene sonra Ferîdüddîn Attâr’ın rûhuna tecellî eyledi ve mürşidi oldu. Herhangi hâlde olursanız benimle olunuz ve beni anınız. Ben kendimi size göstereyim ve size imdââ eyleyeyim. Hangi libâsda olursam dâ’imâ sizinle berâber olurum.

Peygamber efendimizin buyurduklarını ben de size derim ki “حَيَّاي خَيْرُكُمْ وَمَمَاتِي خَيْرُكُمْ” ya’nî hayâtım size hidâyet ve memâtda inâyetdir.

Ölüm anlarında bir gün ikinci haremi ve emîr-i âlem-i kebîrin vâlideleri olan Kerrâ Hatun ağlayarak “Ey nûr-ı âlem, ey cân-ı âdem beni kime ısmarlarsınız, nereye gidiyorsunuz?” dediler. Sanki ben nereye gidiyorum ki sizin halkanızdan hâriç değilim. Yine Kerrâ Hatun “Acabâ hazret-i Hünkâr’ın bir daha misli var mı?” demekle cenâb-ı Pîr buyurdu ki “Eğer zuhûr ederse o benim, benden başka değildir.” diye şu beyti okudular.

یکی جانیست در عالم که ننگش آید از صورت

بی‌پوشد صورت انسان ولی انسان نمی باشد²⁶

Ashâbını şu sûretle taltîf edip buyurdular ki “Benim iki cihetle âleme ta’allukum vardır. Birisi size diğeri bedene Allâh’ın inâyetiyle bedenden mücerred olup da âlem-i tecrîd ve tevhîd ve tefrîde erişirsem ikinci ta’allukum dahı size â’id olur.” buyurmuşdur.

Sipehsâlâr’a göre cenâb-ı Mevlânâ’nın artık irtihâli yaklaşıp كَلَّ شَيْئِي يَرْجِعُ عَلَيَّ أَصْلِهِ²⁷ mantûkunca artık fenâ diâvarından bekâya hâzırlanırken Konya’da li-hikmetin kırk gün zelzele olmaya başlayıp halk ahâlisi korku ve endîşeye düşdüler. Ve bu ilâhî âfetin ber-taraf edilmesi için cenâb-ı Mevlânâ’dan du’â buyurmaları niyâz edildi. Buna karşı cenâb-ı Pîr “Cem’iyyet-i kalbiyyenize hâlel getirmeyiniz. Çünkü mâder-i zemîn çok acıkmış yağlıca bir lokma istiyor. Yakın zamânda umduğuna nâ’il olur. Bu zahmetde sizden mündefi’ olur” buyurmuşdur. Gün geçdikçe mizâcı bozulmağa başlayıp artık râhatsızlıklarının kesb ve vehâmetini öğrenen yârânı sık sık ziyâretlerine gelmeğe başlamışlardır. Mevlânâ Ekmeleddîn ve Gazanferî ki her ikisi de hazret-i Pîr’in doktoru idi. Bunlar hastanın başında nöbet tutarak tedâvileriyle meşgûl oluyorlardı. Bu sûretle tedâvi edilmelerine rağmen i’âde-yi âfiyet ümîdi azaldıkça

25 Sen nasıl bileceksin ki batınımda (içimde) nasıl bir şahla oturuyorum. Benim altın yüzüme bakma çünkü demirden ayağım vardır.

26 Dünyada bir can vardır ki asla sûrete girmek istemez. İnsan sûretine girse de insan değildir.

27 “Her şey aslına geri döner.”

artık doktorlar da devâdan fâ'ide olamayacağını anlayarak hastayı hâline bırakmağa mecbûr oldular. Artık âlem-i bekâya hâzırlanmışının farkında olan Mevlânâ'nın ihtiyârı elinden gidip “irci'î” emr-i celîline pür-ihtirâm tâbî' olup bekâya rihlet eyledi.

Mevlânâ irtihâlinden evvel ashâbına başlıca şöylece vasiyyetde bulunmuşdur “أُصَبِّحُكُمْ بِتَقْوَى اللَّهِ”²⁸ tenhâda ve meydânda cenâb-ı kâdir ü zu'l-celâlden korkup çekinmenizi tavsiye eylerim. Az yemeyi, az uyumağı, az söylemeğı, isyân ve günâhdan kaçınmağı, orucunuza devâmı namâzınıza ikdâm ve gayret olunmasını, herkesden gelen cefâ ve meşakkate tahammül edilmesini sufehâ gürûhuyla görüşülmemesini sâlih ve mükemmel zevâtla hasbihâl ve sohbetde bulunulmasını tavsiye buyurmuşdur.

Mevlânâ Sirâceddîn-i Fakîh-i Tatarî'den nakledilir ki hazret-i Mevlânâ ölüm anlarında mûmâileyhi nezidine çağırıp bu du'âyı ta'lîm eylediğı ve bunu dar ve geniş zamânlarda okumağa devâm edilmesini tavsiye eylemişlerdir. اَللّٰهُمَّ اِنِّىْ اَتَقَسُّ لَكَ وَاَمَدَ نَفْسِىْ لِنَبِّكَ ya'nî “Yâ Rabbi! Senin için teneffüs ederim ve nefsimi sana ısmarladım. Yâ Rabbi! Zikrini unutduran, şevkini mahveden ve tesbîhinin lezzetini dilimden kesecek hastalığı verme ve beni azdıran azamet ve şirretimi artdıran sağlığı da verme. Ey merhametlilerin en rahîmi olan senin merhametine ilticâ ederim”.

Hastalıkları esnâsında e'imme ve meşâyihiin umûmu yanına gelip büyük mürşidlerinin ömürlerinin zevâl bulduğuna acınırlardı. İçlerinden birinin “Mevlânâ'nın irşâd ve hilâfet makâmına münâsibi kimdir?” diye su'âline karşı “Hüsâmeddîn Çelebî” cevâbını verdiler. Ve bu su'âl üç def'a tekrâr edildi. Dördüncüsünde “Mevlânâ Bahâeddîn Veled için ne cevâb buyuruluyor?” denilince buna da şu tarzda cevâb verilmişdir. “O pehlivandır, onun vasiyete ihtiyâcı yokdur” buyurmuşdur. Fakîr-i Rabbânî Fahrü'l-İbâd Mevlânâ İhtiyârüddîn İmâm Çelebî Hüsâmeddîn nakl eylemiştir ki Çelebî, hazret-i Mevlânâ'nın son günlerinde baş ucuna oturup cenâb-ı Mevlânâ da ona dayanmışlardır. Nâgâh güzel sîmâları gözüne ilişip hüsn-i letâfetinden dolayı bî-hûş olarak istiğrâka gelip اِفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِىْ اِنْ شَاءَ اللّٰهُ مِنَ الصّٰبِرِيْنَ²⁸ buyurdıklarını işitmiştir.

Sipehsâlâr'ın nakline göre irtihâlî hicretin altı yüz yetmiş iki senesi Cemâziyelâhîrinin beşinci yekşenbe günü güneş batarken vâkî' olmuşdur. O gece techîz ve tekfîni hâzırlayıp ertesi gün ya'nî cum'a günü cenâzesi kaldırılmışdır. Cenâzelerinde binler halk hâzır bulunup saltanat nâ'ibi ve memleket büyükleri ve ümerâ tabutunu omuzlarında taşımak sûretiyle büyük bir izdihâm arasında musallâya erişdirdiler. Ve namâzını kılmak için Şeyh Sadreddîn tabutun önüne gelince haykırp bî-hûş oldu. Bilâhare Kâdı Sirâceddîn Urmevî imâmete

28 Azrâ'il vazîfesini ifâya geldiklerini hissedince “Daha yaklaş hayâtım daha yaklaş. Devletli pâdişâhın dergâhının elçisi gel, gel neye me'mûr isen onu icrâ eyle. İnşâllâh beni sabırlı kullar sırasında bulursun” demiştir.

geçerek namâzı müşârûnileyh tarafından kıldırıldı. Kırk gün bütün memleket ahâlîsi kabrinin ziyâretiyle meşgûl oldular.

Hazret-i Mevlânâ'ya tâm bir irâdet ile hakîkî dost olan papazlarla sâ'ir Hristiyanlar'ın cenâze merâsimine iştirâklerini gören ba'zı kimseler bunları men' eylemeğe kalkışıp “Bu cenazenin size ne ta'alluku vardır?” gibi söylenen ve men' edilmek istenenlere karşı “Siz çok yanlış düşünüyorsunuz, hazret-i Mevlânâ öyle hemen bir dînin re'îsi ve bir kavmin ulusu değildir. Belki o mübârek vücûd tıpkı nân-ı azîz gibidir. Hiç kimse ondan müstagnî olamaz. O da hiçbir tâ'ife tahsîs edilemez” sözleriyle i'tirâz edenleri ilzâm eylemişlerdir. Ve bundan sonra hazret-i Mevlânâ'nın menakıbından sayıp dökmeğe başlayarak her bir râhip onun sohbetinden ne kadar müstefîd ve mütelezziz olduklarını ve hattâ kendi dînlerine â'id nice fâ'ideli hakikatleri ondan öğrenerek dalâletinden kurtulduklarını yana yakıla anlatmışlardır. Merhûmun cenâze merâsiminde teşrîfât vazîfesini îfâ eden dervîşlerinden Kemâleddîn Emîr Mahfîl ki mu'arrif diye yâd olunur. Bu vazîfe esnâsında Şeyh Sadreddîn Konevî'yi ileri sürüp bu yürek makâmında “Bismillâhi melikü'l-mülûku'l-muhakkikîn şeyhü'l-islâm fi'l-âlemîn” diye söze başlamakla Sadreddîn Konevî “Dünyâda biricik şeyhü'l-islâm var idi, o da gitdi. Mâdem ki umûr-ı me'ânînin vâsıtası aramızdan uzaklaşdı. Bundan böyle umûrumuzun intizâmı ve cumhûrumuzun nizâmı bozulmuş oluyor” demişlerdir. Hakîkaten hazret-i Mevlânâ'nın ebedî gaybûbetinden sonra evvelâ Fahreddîn 'Irâkî vefât edip ondan sonra birçok urefâ ve ulemâ ve meşâyih ve ümerâ kâfile kâfile vefât eylemeğe başladılar. Bundan sonra Konya şehri gün geçdikçe tenhâlaşmağa yüz tuttu. Ba'zıları da bütün bütün şehri terk ederek âher memlekete hicrete başladı. Başda tutar kalmayınca memleketde huzûr ve sükûn da kalmadı. Nihâyet sultân ve ümerânın taht ve bahtı pâ-y-mâl olup bi'n-netîce yurt Cengizler'in mihmân-hânesi olarak âlemden bereket ve sa'âdet denilen bir şey kalkmağa başladı.

Sultân Veled Çelebî'den rivâyet ve nakl olunur ki bir gün pederleri kendisine buyurmuşlar ki “Bahâeddîn bana iyice nazar eyle ki eğer ben bir gün dalım ağaç olursa beni göremezsin ve idrâk edemezsin. Sözlerimin ne demek olduğunu iyi anla ve çokça çiğne ki lezzeti çıksın. Tanenin ekilmesi cismin toprağa defni, ağaç olması da öldükten sonra ma'nevî ve ebedî hayât olduğunu îzâh yolunda anlatdılar ki toprağın altına atılan tanenin zâhirde sûreti olup nâ-bedîd olduğu hâlde bir müddet sonra zinde ve hayât bulacağına şüphe edilmemelidir. Ez-cümle enbiyâ ve ulaşmışların dahî vücûdları aslâ zâyî' olamaz” buyurmuşdur. “Yârânımız bizi ve bizim türbemizi uzak mesâfeden görünecek kadar yapsınlar ki kalben irâdet ve i'tikâd edip velâyetimizi ikrâr edecekler, ilâhî rahmete mazhar olur” buyurduklarını da nakl eylemişdir. Zamânının meşhûr kumândânlarından ve aynı zamânda dervîşânından olan İlmüddîn Kayserî, Mevlânâ'nın türbelerinin binâsı için son derece himmet edip bu husûsda oğlu Sultân Veled'le

şu yolda istişâre eylemiştir. Dünyâlıktan ne kadar mevcûdun vardır. Üç bin dirhem bu para tamâm olur. Binâ nâ-tamâm kalırsa ne ile ikmâl edersin. Hazret-i Hüdâvendigâr'ım hazîne-yi gaybdan ihsân ederler. Öyle ise tamâm-ı ihlâs ile o beyt-i ma'mûrun binâsına başlayıver" dediler. İlmüddîn'in sadâsı gâyet güzel idi. O gece sultânî sarâyı minâresine çıkarak nice münâcât ve Mevlânâ'nın eş'ârından okumağa başladı. İlmüddîn'in o hazîn sadâsını işidenlerden Emîr Pervâne ile Gürcü Hatun fevkalâde mest olup bir hayli göz yaşları dökdükleri ve ale'l-sabâh İlmüddîn'i da'vet edip bir hayli âferîn ve teyemmün eyledikten sonra seksen bin dirhem sultânî hediye ihsân eylediler. Ve bu meyânda ayrıca elli bin dirhem de Kayseriyye emvâlinden ta'yîn ve bundan başka da kendisine teşrîfât-ı halkî giydirdiler. Ve bu hediyelerden sonra cenâb-ı Pîr'in türbelerinin inşâsına başlanıp bu sûretle ikmâl edildi. Evliyâ Çelebî Seyâhatnâmeleri'nde Konya kal'esini bahsederlerken hazret-i Mevlânâ'nın dergâhının ta'mîri hakkında şöyle yazmışlardır: "Bu hakîr-i pür-taksîr bin altmış târîhinde Melik Ahmed Paşa Efendimiz sadrazam iken Karaman pâdişâhıyla bu âsitâneyi ta'mîr ve termîm edip" ifâdesine göre bu târîhde de ayrıca bir ta'mîr gördüğü anlaşıyor. Ashâb-ı hayrın cenâb-ı Hak dâreyinde ecrlarını ihsân buyursun²⁹.

29 [Müellifin dipnotu] Hazret-i Mevlânâ'nın türbesiyle civârındaki Sultân Veled Medresesi ilk def'a olarak Sultân Alaeddîn Selçukî tarafından inşâ edilmiştir. Ve inşâsına himmet eden İlmüddîn Kayserî'dir. Bundan sonra Karaman Oğulları'ndan Halil Bey Konya'yı işgâl eylediklerinde türbeyi ziyâret edip münâcât esnâsında "Ey Mollâ Hünkâr, eğer Silifke'yi küffâr elinden kurtarırsam gazâ mâlından senin üstüne bir gökkubbe yaptırım" diye nezd edip âmâlîne muvaffâk olunca derhâl bugünkü görülen kubbeyi yaptırmıştır. Kubbe-i Hadrâ nâmı verilir. Gâyet zarîf ve Selçuk tarzı ve Karamanî yaldızlı, kıymetli çinilerle işlenmiş, fakat aradan geçen uzun asırlar bu kıymetli eser üzerindeki zarâfetin bozulmağa ve çinileri dökülmeğe başlamış ve o târîhden Yavuz zamânına kadar esâslı bir ta'mîr görmeyen türbe Yavuz Selîm tarafından mükemmel ta'mîri yaptırılmışdır. Sultân Selîm, Mısır seferleri esnâsında Konya'ya uğrayıp hazret-i Mevlânâ'yı günlerce ziyâret eder ve orada hâcet namâzını edâ eylerdi. Bir gece rüyâsında cenâb-ı Mevlânâ "Selîm düşeceğim beni kurtar" deyip kolundan tutar. Ferdâsı günü meşâyihü'l-İslâm'la birlikte bu rüyânın halli için türbe etrâfında sabâh namâzından sonra gezinirlerken künbedle kible ciheti meyilli durduğu görülür. Esâsen bir arada bulunan hânedân mezârlığı ile künbed yeniden inşâ etdirilir. Ve civârında başlanmış olan büyük câmi' ve imâret ise Yavuz'un oğlu Süleymân tarafından ikmâl edilmiştir. Târîhi 925'dir. Mevlânâ'nın türbe-yi şerîfeleri bundan sonra epey zamân ta'mîr edilmemiştir. *Sefîne-yi Mevleviyye*'ye nazaran yalnız kubbe-i Hadrâ'nın Karabostân Çelebi nâm zât tarafından kendi mâlından ta'mîre kalkışmış ve fakat bu eserin mülûk-ı âsârından bulunmasından dolayı cesâret göstermemiş ve bu husûsî, arazî işler "bizim vazîfemizdir" cevâbı verilip 1110 târîhinde Ümmîzâde Hüseyin Paşa tarafından bir parça ta'mîrine himmet edilmiş 1212 târîhinde Üçüncü Selîm tarafından Kubbe-i Hadrâ'nın nisfından yukarısı yeniden yaptırılıp çinileri koydurulmuştur. 1233 Muharreminde İkinci Mahmûd tarafından tekrâr ta'mîr ve çinileri yenilenmiştir. Ve rivâyete göre yüz doksan kese sarf olunmuştur. Ve 1251 senesi bahârının Muharrem ayında binâ emîni Güllü Alî Paşa tarafından beş yüz kese sarf edilmek sûretiyle Kubbe-i Hadrâ ta'mîr edilmiş, dergâh-ı Mevlânâ'nın önündeki şâdîrvânını Birinci Selîm yaptırmıştır. İkinci Murâd da dergâhı ta'mîr ve hücreleri inşâ eylediği esnâda yeniden bir ta'mîr daha görmüştür. Herhangi inşâ ve ta'mîrâtında manzûm olarak söylenmiş târîhleri buraya teberrûken kaydedilmiştir. Ümmîzâde Hüseyin Paşa'nın ta'mîrine dâ'ir seyyidü'l-şu'arâ Nabî tarafından söylenilen târîh:

Etdi nüzûl musarra' târîh gaybdan / Ta'mîr olundu künbed-i ulyâ-yı Mevlevî (1110)

Üçüncü Selîm'in ta'mîrine dâ'ir şâ'ir Surûrî tarafından şu iki târîh söylenmiştir:

Surûrî nazmına kubbe çevirmiştir yapıp târîh / Metânet buldu yâhu künbed-i bâlâ-yı Mevlânâ (1213)

Diğeri: Kebâb-ı âsumâna kudsiyân nakş etdi târîhin / Selîm Hân yapıdı Mevlânâ'ya lillâh künbed-i âlî (1213)

Bu Bahs Cenâb-ı Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin İlim ve Ma'ârifdeki Kudret ve Varlığından ve Buna Dâ'ir Ma'lûmâtıdan Haber Verir

Cenâb-ı Pîr'in tahsîlleri ma'lûmât-ı ilmiyedeki derecesi, meslekleri, ma'lûmâta delâlet eden sözleri, en ziyâde iştigâl eylediği kitâblar ba'zı hekîmâne sözleri mizâc ve latîfeleri, meşhûr eseri:

Birinci Fasl

Hazret-i Mevlânâ lügât, edebiyât, fıkıh, hadîs ve tefsîre müte'allik müdevvin olan ilimlerde asrının âlimleri arasında hemen müstesnâ olarak tanınmıştır. Gençlik devrinde Haleb'de bulunmuş ve tahsîlini meşhûr Kemâleddîn ibn 'Adîm'den bir müddet tahsîl ederek Konya'ya dönmüş ve Konya'da birkaç medresede ders tahsîliyle meşgûl olmuştur. O zamânlarda akrânı olan ulemâ ba'zen ilmi mes'eeleri danışmak için kendilerine mürâca'at eyledikde sorulan mes'eeyi birkaç yoldan tedkîk ve tahkîk eyleyerek müşkillerini hal eylemekte güçlük çekmeyen Mevlânâ'nın bu kudretine sorucuları hayret ederlerdi.

“El-Cevâhirü'l-Mudî'e fî Tabakâtü'l-Hanîfiyye” adlı eserde îzâh olduğu gibi Mollâ Hünkâr nâmı verilen bu büyük feylosof her türlü mezâhibe vâkıf ve fıkıhda emsâli görülmeyen bir üstâd idi. Kâsım ibn Kutluboğa'nın *Tabakâtü'l-Hanîfiyye*'ye müte'allik Tâcû'r-Râcim adlı eserinde dahî şu ibâre ile tavsîf edildiği yalnız her ikisinin de silsilelerini Muhammed bin Muhammed bin Hüseyin bin Ahmed Kâsım bin Müsebbib bin Abdullâh bin Abdurrahman el-Sâdikî ibn Ebû Bekir es-Sâdik Ebû Kuhâfe el-Hâşimî tarzında zabt ve tahrîr olduğuna göre tarikat-i Mevleviyye mü'esseselerinin silsilenâmelerine uyulmaktadır. Binâenaleyh fukahâ-yı hanîfiyyeden olan bu zâtın bu yolda silsile ta'kîb eylemeleri de haklı olabilir. Hazret-i Mevlânâ'yı sitâyîşle öğmüşlerdir. Mevlânâ yedi sene kadar ilmi tahsîl eyledikten sonra tasavvuf ilmine olan fitrî kabiliyetini de zamânın yüksek mutasavvıfılarından olan Sadreddîn Konevî gibi zâtın huzûruna mülâzemet ve ma'nevî ilmin lezzetini ondan tatmıştır.

Esâsen çocukluk devresinden zekâ alâmeti hutût-ı vechiyyesinde okunmağa başlanmıştı. Mevlânâ'yı büyütüp ve onun her sûretle hizmet ve terbiyesine nezâret eyleyen Sultânü'l-'Ulemâ'nın en samîmi dostlarından olan meşhûr Hâce Şerefeddîn Lâlâ-yı Semerkandî'dir. Bu zât hem Sultânü'l-'Ulemâ'nın umûriyetlerini ve hârici hizmetlerini görür aynı zamânda mini mini Mevlânâ'nın lâlâlîğini iftihârla yapardı.

Bu zât Mevlânâ'yı yanından ayırmadı, onu berâberinde taşımaktan zevk alırdı. Hattâ Haleb'de Şâm'da senelerce tahsîlleri esnâsında berâberinde bulunmuştur. Mevlânâ'nın rûhündeki yüksek duygularını ifâde eyleyecek herhangi bir kalem onu hakkıyla vasıflandırmak

istese mutlak âciz kalır. Çünkü Mevlânâ'nın bizâtîhi taşımakda olduğu varlığını anlamak her kudretin kârı olmayıp başlı başına bir meziyyet-i ma'nevîye sâhibi bir zâtıdır. Ondaki haslet hiç kimseye nasîb olmayan bir fevkalâdeliği hâ'iz bulunmakta idi. Büyüklerine hürmet ve ri'âyetini küçüklere rahm ve şefkati esirgemezlerdi. Kusûr denilen bir şeyi aslâ kendilerinden sâdır olmadığı hâlde bilmeyerek yaptığına kâ'il olduğu kusûrunun afv ve mağfîret dileğini de dilinden bırakmazlardı. Dostlarına ve ehîbbâsına bütün telkînâtta bulunup dâ'imâ onları iyi ve selâmet yolunu gösterir bir mürşiddi.

Kendileri bir gün semâ' esnâsında vecde gelip o sırada *مَا رَأَيْتُ شَيْئاً إِلَّا وَرَأَيْتُ اللَّهَ فِيهِ* ya'nî hiçbir şey görmedim ki Hakk'ı onda görmemiş olayım deyince o sırada bir dervîş bir na'ra atıp Mevlânâ'ya yaklaşıp “Yâ Mevlânâ, her ne kadar huzûrunuzda söz söylemek küstâhlık ise de ben mestim, mestin kusûruna bakılmaz. Bu *fth* lafzı zarfîyyet içindir. Cenâb-ı Hak hakkında bu lafzın îrâdî câ'iz değildir. Çünkü o azîmü's-şân mazrûf ve muhât olamaz deyince Mevlânâ buyurdular ki sen mestsin ammâ biz de mest-i hoş-yârsınız. Eğer bu söz kâmil ve sahîh olmasaydı biz söylemezdik. Zarf, mazrûfun gayrı olsa idi i'tirâfınız yerinde olurdu. Meselâ: “Âlem-i sıfat, âlem-i zâtın zarfı olmakla berâber ikisi de birdir. Ayrı gayrı değildir. Ortada Hak'dan gayrı gördüğün eşyâda bir ân vücûd yoktur. O bir vehm ve hayâlden ibâretidir. Cenâb-ı Hak dâhili de hârici de muhîttir. Zarf da mazrûf da odur. Bizim fenâyâ, ma'dûma â'id sözümüz yoktur” buyurunca dervîşin müşkili hallolunup bundan sonra kendisine hâs mürîd oldu.

الله چونکه عارف گفت می

پشین عارف که بود معدوم شی³⁰

Hazret-i Mevlânâ nâmına Konya'da bir câmi' yapırdan Sultân İzzeddîn Keykâvus'un veziri olan Kâdî İzzeddîn Şehîd bir gün Mevlânâ'ya “ulûm-ı şerîfeden sizin okuduklarınızı bize de sa'y ile tahsîl eylediğimiz hâlde mükevvenâtdan size ma'lûm olan ma'nâyâ biz aslâ vâkıf olamıyoruz. Aklımız o gibi letâ'if-i galebeyi idrâk edemiyor. Bunun acaba sebebi nedir?” diye sordular. Hazret-i Mevlânâ gülümseyerek buyurdular ki “Evet, fakat biz bir iki varak dahî ilm-i ikbâlden mütâ'ala eyledik. O ilm herkesin kulağına ulaşmaz. Dilediklerine okuturlar. ³¹ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ. Bir cum'a günü ba'zen ümerâ ve ulemânın ricâları ile Kal'e Câmi'i'nde halka va'z veren cenâb-ı Mevlânâ'nın bu va'zında zamânının Sultân'ı da halk arasında bulunuyorlardı. Tefsîrine giriştiği âyet-i kerîmeye o kadar şümûllü ve ihâtalı îzâhâtta bulundular ki her tarafda cemâ'at mest oldu. O esnâda câmi'de hâzır bulunan büyük bir fakîh kendi kendine ta'accüb ederek hazret-i Mevlânâ'nın îrâd eyledikleri takrîr ve tefsîrinin fazlına

30 Allah Allah! Arif olan biri şarap deyince o arifin yanında nasıl bir şey yok olur?

31 İşte bu, Allah'ın lütfudur. Onu dilediğine verir. (Cum'a, 62/4).

delâlet eylediğini ve böyle bir mahâreti göstermek her vâ'izin kârı olmadığını sitâyîşle takdîr eyledi. İşte bu büyük mürşid letâ'ife kadir, her ilim ve fende mâhir olup her vechile ma'nâ ve hakâyıkı öğrenmiş varlıklı bir mürşid-i kâmil idi.

Sultân Veled “Pederlerinden bir gün لا يعرفهم غيرى ya'nî velîlerim kubbelerim altında onları benden gayrısı bilmez” me'âlindeki bu hadîs-i kudsîyenin tefsîrini su'âl buyurmuş, “Kubbeden maksad endâm ve eşkâlidir” dedikde hazret-i Mevlânâ buyurmuşlar ki Bahâeddîn o tevcihde vardır. Fakat asıl kubbeler halkın hücum ve işgâlinde gizlenmek için ba'zı şeylere hırs göstermek, bir yerde durmayıp seyâhat eylemek, ticârete sülûk etmek, dünyâ mâlî yığmak, fâ'ide vermeyen ilimlerle meşgûl olmak gibi nefsü'l-emrde gayr-ı meşrû' değil iken kısa fikirli insânlara yüz çevirtecek hareketlerde bulunmalarıdır. Bunlardan ba'zıları halkın nefretini celb için şer'in hilâfına sandıkları ba'zı hareketde bile bulunurlar. İşte o misillü kubbeler altında gizlenerek şöhetden kaçır, köşeye çekilip istirâhat eylerler. İşte bu gibi gizli erişmişleri avâm değil ba'zen havâsdan geçinenler bile kolay kolay idrâk edemezler.

Mesnevî:

قوم دیگر سخت پنهان می روند

شهره خلقان ظاهر کی شوند

این همه دارند و چشم هیچ کس

بر نیفتد بر کیاشان یک نفس

هم کرامت شان هم ایشان در حرم

نام شان را نشنوند آبدال هم³²

Bir gün dânişmendânın büyüklerinden birisi hazret-i Mevlânâ'yı ziyârete gelip sohbet ederlerken sohbet esnâsında su'âl etdiği cenâb-ı Hakk'a nefis ıtlâkî câ'iz midir, değil midir? Câ'iz ise 33 كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ “Her nefis ölüm tadını tadacaktır” me'âlindeki âyet-i kerîmenin ma'nâsınadır. Değilse niçin 34 يَا رَبِّ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ ya'nî “Yâ Rabbî, sen benim nefsimdeki olanı bilirsin ben senin nefsindekini bilemem” denildi.

32 Diğer bir grup (var ki) çok gizli gitmekte (yolculuk etmekte). Onlar zahire bağı olan insanlar arasında nasıl meşhur olurlar? Bu kadar varlıkları var ama kimsenin gözü bir an bile onların şahlığını görmez. Hem onlarda keramet vardır hem de haremelerdir. Onların adını abdallar bile duymaz.
Al-i İmran 3/185.

33 Al-i İmran 3/185.

34 Ma'ide 5/116.

Kezâlik cenâb-ı Hakk’a şey itlâkı câ’iz ise niçin هَالِكُ كُلِّ شَيْءٍ ³⁵ “Her şey helâka mahkûmdur. Helâk olacak ancak vech-i Bârî kalacak” buyurdu.

Hazret-i Mevlânâ buyurdular ki cenâb-ı Hakk’a nefis itlâkı câ’iz değildir. وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ. ³⁶ âyeti ben senin ilm-i zâtında olanı bilmem diye tefsir edilir. Ammâ şey’ itlâkı câ’izdir. قُلْ ³⁷ أَيُّ شَيْءٍ أَكْبَرُ شَهَادَةً قُلْ اللَّهُ ver. Âyet-i kerîme sarîh-i delildir. هَالِكُ كُلِّ شَيْءٍ âyet-i kerîmesi كُلِّ شَيْءٍ mahlûk takrîrinde olup muzâfun-ileyh buradan hazf edilmiştir. Bu cevâbları alan Dânişmend, cenâb-ı Mevlânâ’nın ihâtasını takdîr edip kendilerine mürid olmuşlardır. Yine bir gün Arap ulemâsından birkaç zât hazret-i Mevlânâ’yı ziyârete gelip onlarla Arapça konuşturdular. Ziyâretçiler hiç işitmedikleri birçok me’ânî-yi nâdireyi işidince mest oldular. Mevlânâ ilim ve irfân sâhibi olduğu hâlde kendilerini hiçbir ma’lûmât ve bilgi ile alâkaları yokmuş gibi gösterdiklerini ve bu mahviyetkârlığına hayrân olan Şems-i Tebrîzî bir gün medrese-yi Mevlânâ’da muhibbâne ma’ârif takrîr ederlerken “Şu zamânda rub’-ı meskûnda hazret-i Mevlânâ’nın emsâli ve nazîri olarak bir âlim yoktur. Nahiv, mantık, fıkıh vesâ’ir fenninin kâffesinde erbâb ile mübâhata iderse herhâlde onlardan ihâtalı ve daha etrâflı olduğunu beyân edip eğer ben aklımı başıma toplayıp da yüzüne tahsîl eylesem anın onda bir ilmini öğrenemem. Böyle olduğu hâlde benim karşımda kendilerini ma’lûmâtsız gibi gösterirler.

Sultân Alâeddîn-i Selçukî’nin vezîri Emîr Mü’înüddîn Süleymân Pervâne, cenâb-ı Mevlânâ’nın dervîşlerinden idi. Müşârünileyhin zevcesi Gürcü Hatun’un kendisiyle araları açıldı. Ba’zen kimseler Emîr Pervâne’nin afvı için şefâ’at eylemişlerse de bir şart ile râzı olurum ve o şartı ifâ edeceğine Emîr, nikâhı üzerine yemin eylesin der. Emîr Pervâne de nâcâr söz verir. Bunun üzerine Gürcü Hatun “Etdiğim şart beni tatlık etmiştir” deyince mes’elenin rengi değişir. Emîr Pervâne nâcâr kalıp keyfiyeti Mevlânâ’ya arz eyler. Buyurur ki “Onun etdiğini mevkûf tutarsın. Her vakit istediğinde ilâ-nihâye vereceğim der gidersin. Bu sûretle hem teklîfi kabûl etmiş olursun. Hem de va’dinde hulf etmezsin. Hem de zevcen elinden gitmez”. Hristiyan ulemâları ve papazları çok def’alar ziyâretlerine gelirler ve onun sohbetinden istifâde ederler. Ve Mevlânâ da onları her sûretle kalblerini okşar ve fikirlerini tatmîn ederek ekserîsinin Müslümân olmalarını te’mîn ederdi. Îrâd eyledikleri va’z ve nasihatlerinden birisi de ahkâm-ı İslâmiyye’nin esâsını teşkil eden bi’l-umûm insânların hakîkî bir insân olabilmek için kendine her sûretle elzem olan umûmî ve fâ’ideli esâslar üzerine telkînâtta bulunmuş olmalıdır. Mevlânâ’nın ihâtalarına yalnız *Mesnevî-yi Şerîf* i

35 Kasas 28/88.

36 Ma’ide 5/116.

37 Enam 6/19.

göstermek kâfi geldiğini söylemek yetiştir. Tevhîd, kelâm-ı tasavvuf, ahlâk, tefsîr, hadîs gibi ilimlerden başka tabîî ilimlere ve birtakım garîb hünerlere de vâkıf bulunurlardı. Rûmca lisânını öğrenip bu lisânla şiir söylemeleri düşünülürse fikr-i kuvveti ve ihâatalarının derecesini göstermeğe kâfidir.

İkinci Fasl

Mevlânâ'nın sûrî, ilim ve fenne â'id rivâyetleri menâkıblarda pek az bulunur. Çünkü bunları mahzâ ma'nevî ilme vâsita olmak üzere tahsîl eylemiştir. Matlûb hâsıl olduktan sonra ba'demâ sûrî ilimlerle meşgûl olmamıştır. Ulûm-ı hakâyika dâ'ir olan ma'lûmâtımız noksân olup menâkıb kitâblarında gerek ulûm-ı âliyye olsun gerek ma'ârif-i yakîne olsun bunlar maksûdun bi'z-zikr değildir. Maksad kemâlini bulan bir velînin mertebesini ve seyr ü sülûkunu, ahlâkını, âdâtını, makâmâtını tâliblere anlatıp onları hak yoluna teşvikden ibâretidir. Bi'l-iltizâm okuduğu usûl derslerinden, tefsîr ve hadîs kitâblarından, *Risâle-yi Kuşeyrî*, *Avârifu'l-Ma'ârif*, *Kuvvetu'l-Kulûb* ve buna benzer hakâyika dâ'ir kitâblar ile meşgûl olduklarından bahs eylemiyorlar. Diğer bir rivâyete nazaran ba'zen eserlerle meşgûliyeti istinbât olunuyor. Bu husûsda gördüklerimizden birkaçını söyleyelim. Hazret-i Hüdâvendigâr *Arâ'isü'l-Kur'ân* nâmındaki hakâyıktan bahseden bu eserle çok meşgûl olmuştur. *Fih Mâ Fih* adlı eserlerindeki şu fıkra mevzû'umuza misâl teşkîl eder. *رُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النَّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ*³⁸ ilâ-âhirihi: İnsânlar için kadın olan ayâr ve zen edilmiş hâlis altın ve buna benzer şeyleri sevmek husûsundaki alâka insânların nazarına süslü gösterildi. Hâlbuki Kur'ân'da "Zeyn, mechûl sîgasıyla süslendirildi" buyurulduğuna göre demek oluyor ki nefsu'l-emrde bunlar süslü güzel değildir. Belki ki güzellik onlardan ârif olup başka bir yerden gelmiştir. Yıldızdır ve kalıptır. Buradaki âyet-i kerîmenin ma'nâsı bu dünyâda nefsu'l-emr görülen nesneler denizin yüzünü kaplayan süprüntü ve köpüğe benzeyen şeylerdir. Bunlar ise kıymetden ârîdir demektir. Mevlânâ ekser zamân peder-i mûkerremlerinin *Ma'ârif*'ini okumuş ve onunla meşgûl olmuşlardır. Bundan başka Hekîm Senâ'î, Şeyh Attâr'ın eserleriyle de meşgûl olmuşlardır. Hattâ bir sohbet esnâsında Şeyh Attâr'ın sözünü dikkatle okuyan Senâ'î'nin esrârını anlar. Ve Senâ'î'nin sözlerini mütâla'a eden bizim kelâmımızı anlar buyurmuşlardır.

Üçüncü Fasl

Hazret-i Mevlânâ'nın âsâr-ı aliyyelerinde pek çok ma'ârif ve hikmet mevcûddur. Burada yazacağımız ba'zı menâkıblarda, mecmû'a ve kitâb kenârlarında bilhâssâ kendi el yazılarıyla olan ba'zı ma'rifetlerini yazacağız.

Vâ'izin birisi kürsüde va'z ederken “Hamd olsun cenâb-ı Hak bizi kâfirlerden eşref kıldı” tarzında münâsebet getirip bu sözü sarf eder. Orada hâzır bulunan Mevlânâ kendisini küffârla tartıp onlardan ağır görerek mağrûr olacağına enbiyâ vü evliyâ ile muvâzene edip kendisinin ne kadar alçakda olduğunu görerek noksânını ikmâle çalışsa daha fâ'ideli bir iş görmüş olmaz mı buyurmuşdur. Cenâb-ı Pîr'in değerli dostlarından olan Emîr Tâceddin El-Mu'tezü'l-Horâsânî ki hazret-i Mevlânâ bu zâtı çok severlerdi. Hattâ sohbet esnâsında kendisine “hem-şehri” diye hitâb eylerdi. Bir gün bu zâtle muhabbet ederlerken buyururlar ki “bir kimse kuyunun dibinde ene'l-a'lâ dese diğeri de bir damın tepesinde ene'l-ednâ dese ikisinin de sedâsından bulundukları makâm derhâl ma'lûm olduğu gibi bir kimsenin da'vâ-yı fenâ vü vuslat eylemesi de ârifler beyninde ma'lûm olur. Sarımsak yiyen bir kimsenin ağzındaki kokuyu bırakarak miskden itriyâtdan dem vurmakla güzel koku neşretmediği gibi kezâlik ağzına menekşe kökü alan kimsede sarmısakdan bahsetmekle menekşe kokusu zâ'il olmaz. Mevlânâ'nın eserlerini yazmakla meşgûl olan Bahâeddin Bahrî bir gün huzûr-ı Pîr'de Ebû Sa'id Ebu'l-Hayr hazretlerinin hamâmında iken dervîşlerine şurada bir peştimâlle bir tâsa mâlik bulunuyoruz. Hâlbuki o da bizim değil buyurduklarını nakledince cenâb-ı Mevlânâ buna karşı buyurmuşlar ki Ebû Sa'id'e sorunuz câmekândaki elbise ve eşyâ kimindir? Hamâm kapısına bağlı duran katır kimindir? Bunu muhakkak bilmelidir ki halkın umûrunu görmek için kâffe enbiya vü evliyânın bu âlime bir parça ta'alluku vardır. “Akıllı bir hırsız cürmlerine tevbekâr olup tâlî neticesi günün birinde beldeye re'îs olmuş hırsızların ahvâlini son derece iyi bilip tanıdığı için kimseye fenâlığa meydân vermeyip memleket halkını memnûn eylemiş. Böyle bir âdem, şeyh olsa mürşid-i kâmil olur” sözleri de *Fih Mâ Fih*'de hikâye edilmiştir.

Yine eserde beyân olunan câlib-i dikkat şu hikâyede deniliyor ki: Cenâb-ı Peygamber'in torunları İmâm Hasan ve İmâm Hüseyin hazerâtı daha küçükler iken bir âdemin âdâba mugâyir âbdest aldığını görmüşler. Ve o adamcağıza âbdest nasıl alınacağını öğretmek isteyerek yanına varıp bu bana ters âbdest alıyorsun diyor. Senin yanında her ikimiz de âbdest alalım hangimizin doğru olduğunu sen bize söyle demişler. Ve her ikisi de cedd-i pâklarının sünnet-i seniyyeleri vechile güzel bir âbdest almışlar. Zavallı adamcağız demiş ki güzel çocuklar ikinizin aldığı âbdest doğrudur. Benim âbdestim ters ve yanlışdır.

Herifin biri anasını öldürmüş. Bir dostu “Hîç insân dünyâda en ziyâde hürmet ve hizmeti üzerine farz olan vâlidesine bu fenâlığı irtikâb eyler mi?” demekle cevâben “Öyle şenâ'ati irtikâb eyledi ki ancak katliyle ülke silinebilirdi” dedi. Dostu “O alçak herifi öldüreydiniz” deyince “Her gün bir âdem mi öldüreyim?” dedi. Bu fıkralar hakkında *Mesnevî-yi Şerîf* de icâb eden tafsîlât verilmiştir.

Bir gün kal'e hendekinin kenârında dururken fukahâdan birkaç kimse Karatay medresesinden çıkıp Mevlânâ'nın huzûruna gelerek kendilerini imtihân eylemek maksadıyla ashâb-ı kehfın kıtmirinin rengi nasıl olduğunu sorarlar. Bunlara cevâben “Benim gibi rengi sarı idi. Çünkü âşık idi.” buyurmuşlardır. Mahviyetkârlığının, tevâzu'larının derecesini bununla isbât eylemek kâfîdir. “Du'â ok gibidir, âmîni de onun yelekleridir” sözü de büyük mürşidindir.

Zâtın birisi niçin بَارَكَ اللَّهُ السَّبْتِ وَالْخَمِيسِ ³⁹ buyurulmuşdur diye hazret-i Mevlânâ'dan sormuşlar “Cum'aya komşuluklarından dolayı” diye cevâb vermişlerdir.

Cenâb-ı Mevlânâ bir gün Mu'înüddîn Emîr Pervâne'ye buyurmuşlar ki hayâtta kaldıkça dört kibleye teveccüh eyle ve yönel, zirâ Ka'be namâzın kiblesidir. Âsumân du'ânın kiblesidir. Sultân-ı âdil hâcetın kiblesidir. Dil-i merdân-ı Hudâ ise kible-yi nazar-ı Mevlâ'dır” buyurmuşdur.

Bir gün Emîr Pervâne'nin sarâyında erbâb-ı kemâle hitâben bu dünyâda cenâb-ı Hak bizlere sûrî ve ma'nevî bir hayli ni'metler ihsân buyurdıklarından bahsederlerken Şeyh Tâceddîn Erdebilî öyle ise niçin الدُّنْيَا جِيفَةٌ وَتَالِيهَا كِلَابٌ ⁴⁰ buyurmuşlardır deyince buyurdular ki “Her işde cemî' iştihâ ki yerine getirmek için dünyâda fazla talebde bulunma ki aranızda cîfe ve kelâb sırrı tecellî etmesin. Mevlâ'nın rızasına uygun hizmet et ki الدُّنْيَا مَزْرَعَةُ الْآخِرَةِ ⁴¹ sırrına mazhar olasın.

Dervîşin birisi خَمْرَتْ طِينَةُ أَدَمَ أَرْبَعِينَ صَبَاحًا ⁴² hadîs-i şerîfinin sırrını Mevlânâ'dan sordular. Cenâb-ı Mevlânâ buna şu yolda cevâb verdiler. “Eğer cenâb-ı Hak, âdemin çamurunu gece yoğura idi cümle âdem oğulları zulmânî ve katı meşreblî olurlardı. Gündüz yoğura idi hepsi nûrânî ve latîf olurlardı. Sabâh vaktinde yoğurdular ki kimisi kalbleri karanlık kâfir ve şakî kalmış, kimisi ise nûrânî ve mü'min olmaları için” buyurdular.

Mecnûn, Leylâ'ya bir mektûb yazmak isteyip kalemi eline alarak şu beyti yazmışdır:

حَيَّاكَ فِي عَيْنِي وَاسْمُكَ فِي فَمِي

وَزَكَرَكَ فِي قَلْبِي إِلَى ابْنِ اَكْتَب

Ya'nî “Ey Leylâm, hayâlin gözümde, nâmın dilimde, yâdın kalbimdedir. Şu hâlde ben kime mektûb yazarım. Uzakda gâ'ibde kimsem yokdur” der ve bunun üzerine kalemi kırıp kâğıdı parça parça eder, bir tarafa atar.

39 Allâh cumartesiyi ve cumayı mübarek kılsın.

40 Dünya bir pisliktir, ona talip olan da köpeklerdir

41 Dünyâ, ahiretin tarlasıdır.

42 Adem'in tabiatı kırk sabah yoğruldu.

Dünyâ umûruna dalanlar öbür tarafın bekâ olan âhenk ve huzûrunu bilemezler. Bizler orayı bura kafasıyla idrâk edemeyiz. Âhiret hakkındaki rivâyâtın bir kısm-ı mühimî dünyâ aklına zekâsına dayanarak halledilecek iş değildir. Orada görüp bilinecek şeyleri onun mukâbil zıddı olan dünyâ kafasıyla ölçmeğe hâcet yoktur.

Bir çocuğun eline kıymetli bir inci danesi geçse iki adım ileride birisi ona kırmızı bir elma verip elinden kolaylıkla alabilir. Üçüz alan üçüz verir. Kıymetdâr bir cevher bir çocuğun elinden el kadar bir ekmeğe kolayca almak mümkündür.

Fih Mâ Fih’de hazret-i Mevlânâ’nın şu vasiyyetleri şâyân-ı dikkatdir. Ehl-i kemâle günün birinde ilâhî esrâr yolu kalbinde açılmağa başlar. “Sakın açılan bu yolu nâ-ehl-i ağıyâra söylemeyiniz. Hikmeti nâ-ehline verirsiniz hikmete zulmedilmiş olur. Ehlinden sakınırsanız ehline zülm eylemiş sayılırsınız” buyurdıkları bu meşhûru îrâd eyledikten sonra “Bir sevdiğin dilber olsa da gizlice hânene gelse ve beni kimseye ifşâ eyleme dese herkese söyler misin?” tarzında nice nüktelerle tavzîh buyurmuşlardır.

Mecâlis-i Seb’a’da “Büyük mutasavvıflardan birisi havf erkektir, ricâ dişidir. Bunun ikisinden bâkiyât-ı sâlihât doğar.

Zâtın birisi Basra’dan hurmâ alıp orada satar ve para kazanır. O tâcirin basîretine delâlet eder. Fakat oradan gayrı âher memlekete götürüp de kâr ederse basîrete delâlet etmez, çünkü o zamân mesâfeden kazanmıştır” buyurmuşlardır.

Dördüncü Fasıl

Hazret-i Mevlânâ’nın Latifelerine Müte’allik Ba’zı Ârifâne Sözlerinden Bahs Edecektir

Kendilerinden su’âl buyurulmuş olmalı ki en menfûr ses, şehvet ilcasıyla zuhûr eden sesdir. Eşek ancak karnının açlığında veya çiftleşmek ârzû ettiği vakit anırdığı cihetle onun zırlaması hakkında ⁴³ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ buyurulmuştur.

Bir kimsenin üzerindeki söküğü dikerken kadınlarca ağızlarına bir tane veya saman çöpü verirler. Mevlânâ’nın harem-i âlileri Kerrâ Hatun bir gün hazretin üzerindeki sökülen mahalli dikerlerken bu âdet hâtırına gelerek tatbîk etmek istediğini Mevlânâ hissedip “Be’is yok, sen sağlam dik. Benim ağzımda ⁴⁴ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ vardır buyurmuştur.

Kendilerini ziyâret eden râhiplerden biriyle şöyle bir latîfede bulunmuş “Sakalınızı beyâz görüyorum. Galibâ sizden yaşlı olmalı” buyurur. Râhip buna karşı “Hayır efendim, o benden

43 Çünkü seslerin en çirkin, şüphesiz eşeklerin sesidir! (Lokmân 31/19).

44 De ki: O, Allah’tır, bir tek tir. (İhlâs 112/1).

yirmi sene sonra dünyâya gelmiştir”. “Öyle ise o sizden evvel nûrâniyet kesb etmiştir. Ondan ibret alıp onunla hem-renk olmağa gayret etmekliğiniz lâzım gelmez mi?”. Bu nükte râhiye te’sir edip İslâmiyeti kabûl ve aynı zamânda dervîşleri zümresine dâhil olmuştur.

Fihî Mâ Fih’de şöyle bir hikâye vardır: Birisi eşeğini kaybetmiş ve bulmak için üç gün oruç nezretmiş ve merkebin için yaptığı bu nezri yerine getirerek orucunu tutmuş. Fakat ne çâre ki eşek ölmüş. Buna sâhibinin son derece cânı sıkılmış. Başını göğse kaldırıp “Eğer bu tuttuğum oruçları Ramazân’a mahsûb etmezsem adam değilim. Benden bâd-ı hevâ kazanmak mı istiyorsun?” der.

Hazret-i Mevlânâ’nın hâ’iz oldukları mekârim-i ahlâkiyyelerine delâlet eden inzivâ, kanâ’at, fakrla fahr, sehî, inâyet, müşfik, merhametli, âdâb ve nezâhate hürmetkâr, vefâlî, mütevâzî’, halîm, sabûr olmakla berâber i’tikâdda fazîlet, mezhebde kudsiyet, tarîkatde ulviyet Kur’ân’a ta’zîm, namâz ve zikrullâha â’id envâ’-i me’ârif olup vücûdunu riyâzete, nefsi mücâhedeye, kendilerini zikrullâha ve uykusuzluğa, az yemeğe ve konuşmağa, dînin icâblarına olan ihtimâmı vecd ve ma’nevî sekr ve istiğrâk, semâ’, aşk, şevk, sülûk ve amellerindeki büyüklük, rû’yâ ta’bîrindeki mahâretleri ilâ-âhire gibi yüksek vasıflarını saymakla bitirmek mümkün değildir. İlim ve amellerine dâ’ir olan tercüme-i hâli münâsebetiyle geçen sûrî hayâtı cismânî sîretlerine karşı kat kat müreccahdır. Binâenaleyh kimseden beklenilemeyen hakikatleri bilip her bahse müte’allik husûsları kolaylıkla tahlîl eden büyük bir mutasavvıfıdır.

Beşinci Fasıl

Hazret-i Mevlânâ’nın hulefâlarının ve ashâbının yüksek makâmından bahsedecektir. Muhammed Burhâneddîn Muhakkik el-Hüseynî et-Tirmizî ki bu zât akrânı arasında yüksek varlığı ile tanınmış olan mutasavvıflardandır. ⁴⁵ اتَّقُوا فِرَاسَةَ الْمُؤْمِنِ فَإِنَّهُ يَنْظُرُ بِنُورِ اللَّهِ Halkın iç yüzünü keşf eylemesi nâsi arasında şüyû’ bulup kendisine “Seyyid Sırdân” diye yâd edilirdi. Daha hayâtının bidâyetinde zekâ nûru hutût-ı veçhesinde belirmeğe başlamışdı. Sultânü’l-Ulemâ’dan sonra ulûm-ı dîniyyede kendilerinden ziyâde varlıklı ve geniş ihâtalı Mevlevî fâzılları gösterilmeğe imkân yoktur. İlm-i hey’et, mantık, hesâb, mûsîkî gibi ilimlerde dahi emsâlî yoktur. *Makâlâtı*’nı dikkatle gözden geçirenler bu hakikati görecekllerinde şüphe yoktur. Hazret-i Mevlânâ’nın terbiyelerini ikmâl için Tirmizî’den Konya’ya geldikleri vakit aynı hâlde idi. Belh’den Konya’ya kadar olan seyâhatleri on sekiz sene devâm edip iki sene de Konya’da kalmışdır. Ve Konya’da kaldığı bu müddet zarfında Mevlânâ’nın terbiyesiyle meşgûl olmuştur. Sultânü’l-Ulemâ, halveti Mûsevî mezhebine â’id olduğunu ve riyâzeti ise İsevî meşrebinden add eyledikleri hâlde cenâb-ı peygamberin cebel-i Hirâ’da bir müddet

45 Müminin ferâsetinden korkun, çünkü o, Allah’ın nuru ile bakar.

için riyâzet eylemeleri ictihâd-ı seniyyelerinden bulunduğundan dolayı bir nebze halvetde bulunmağı hoş görürlerdi.

İşte Seyyid Burhâneddîn'in Tirmiz şehrinde gelmelerindeki maksad mahzâ bu hizmeti görmek içindir. Tahkîk ve bildirildiğine göre cenâb-ı Mevlânâ'nın gerek Seyyid Burhâneddîn ile ve gerekse cenâb-ı Şems-i Tebrîzî ile halvetleri 1001 güne bâliğ olmuştur.

Cenâb-ı Burhâneddîn Muhakkik, hazret-i Mevlânâ'nın atabeyi idi. Ya'nî cenâb-ı Pîr'in zâhir ve bâtın ma'lûm olan kemâlâtı yolunda onun hizmetine nezâret eylemiştir ki bundan dolayı atabey unvânı almıştır. Mollâ'yı bir ay tahsîl [için] Şâm'a gönderip avdetinde Kayseriye'de kalarak orada halvetlerde, tatlı sohbetlerde bulunduklarından bu vechle kendisine Mevlânâ'dan denilmektedir.

Seyyid Burhâneddîn, Tirmiz'de oldukları esnâda muntazaman tahsilde bulunurken Konya'ya ve oradan Kayseriye'ye geldiklerinde tadrîsi tamâmen terk edip ömrünün sonuna kadar mücâhede ve riyâzet ve vecd ve istiğrâkla vaktini geçirmiştir. Hattâ son zamânlarını kâmilten halkdan uzaklaşmak sûretiyle başlı başına hayâtını geçirmeğe başlamıştır. Mevlevîler'in zurefâsından sayılan Seyyid Sahîh Ahmed Dede'nin bildirdiğine göre cenâb-ı Seyyid Burhâneddîn'in doğum târîhi 565 ve cenâb-ı Sultânü'l-Ulemâ'ya intisâbı 605 ve Konya'ya gelmeleri 630 târîhinde olup Konya'da birkaç sene cenâb-ı Mevlânâ'nın peder-i mükerrerleriyle sohbetde bulunup kendisiyle hem-bezm olduktan sonra hazret-i Mevlânâ'yı Şâm'a tahsile getirip Mevlânâ'nın avdetinden sonra Konya'da halvetini bitirmiş ve Konya'dan Kayseriye'ye gitmiştir ki azîmet târîhi 640 olup 641 târîhinde vefât eylemiştir.

Cenâb-ı Seyyid Burhâneddîn⁴⁶ hem Sultânü'l-Ulemâ'nın talebesi ve hem de o büyük müşşidin dervîşlerindendir. *Makâlât* adlı eser-i ârifânelerinde buyururlar ki: “İnsânlar takımı bir yemiş gibidir. Hâm iken ağzı buruşdurucu ve acı olur. Fakat ölüp kemâle erince tadı

46 [Müellifin dipnotu] Ba'zı mecmû'alara göre Seyyid Burhâneddîn'in doğum târîhi 561 ve vefât târîhi 642 olarak gösterilmiştir. Ve şu kıt'a ile te'yîd edilmekte olduğu da görülmektedir.

نید قحمر دمر دید

نیدقہ دار نید ناہر د تسہ

[Din alimi Seyyid Tirmizi Muhakkik din burhanının yakîn yoludur.]

نیدلا یجموا تسینا مکناز
نید ی تابوا دولوم لاسد (Sânî 561)

[O ikinci Muhiyyeddin'dir ve onun doğum yılını “sûbatı” olarak gör]

یما ن ل قتل لاسد قہر دز
(642) یما سلا درسد اللہ سقد

[O ünlünün vefâtı senesini “Kaddas'allah sırruhu's-sâmî” olarak belirlendi.]

Mukîm belde-yi Kayseriye cümlesi dahı 642 olarak vefât târîhi deniliyorsa da Kayseriye şer'iyye mahkemesi sicilinde saklı 644 târîhli bir vakfiyede Seyyid-i müşârûnileyhin şâhid olarak gösterildiğine göre derece-yi sıhhati mu'allel kalmıştır. Mahkeme-yi şer'iyye sicilindeki 644 târîhi vakf-nâmeden sonra vefât eylediğine delâlet ettiğini Ahmed Remzî Efendi üstâdımız tesbît eylemiştir.

lezzeti yerine gelip yemiş-i latîf olduğu gibi mütekâmil insânlar da tatlı ve sevimli olurlar” buyurmuşdur.

Yine buyururlar ki: “Cenâb-ı Hakk’a yakın olan âdem oğulları mizâçlarını cenâb-ı Hakk’ın kelâmına uydururlar ve ondan hûy kaparlarsa her nevi fenâlıklardan kendilerini korumuş olurlar. Zirâ Kur’ân-ı kerîm her türlü fenâlıktan münezzhdir. Binâenaleyh Kur’ân’ı oku ki hayâtın Kur’ân’a uysun ve ondan hûy kapsın ki kendini korumuş olasın”

Yine buyurmuşlardır ki: “Va’z esnâsında cemâ’at neş’eli olmazsa benden güzel sözler sadır olmaz. Çünkü cenâb-ı Hak, taleb ve ihtiyâç olmadıkça hîçbir şey vermez. Eğer insânın bakmağa ihtiyâcî olmasaydı gözleri ve işitmeğe ihtiyâcî olmasaydı teşkilât-ı bedende kulağı vermezdi” buyurmuşdur.

Bu da cenâb-ı Seyyid sözlerindendir: “Her şeyde esâs hüsn-i niyyetdir. Bir kimse sû’-i niyyetle peygamberin huzûrına varsa, ondan istifâde edemez. Kim olduğunu bilmemek şartıyla, bir puta tapan kâfirin huzûrına hüsn-i niyyetle girse ondan müstefid olur. Şu hâlde bundan anlaşılıyor ki insân her ne kazanırsa kendi kazanır”.

Makâlât’ında buyuruyor ki: “Birisi bir şeyhin huzûrına gelmiş onların sohbetinden istifâde edeceği yerde tavana bakarak “Şeyh Efendi tavanınızda sakatlık var” demekle Şeyh Efendi, dervişlerine hitâben “Pâbûçlarını çeviriniz, bu âdem herze-vekîldir” demiştir.

Nefsinin istediği şekilde yaşayan kimseler ârzû olunacak şekilde cân çekiştirip ölürler. Sen saygısızca istediği yerde dolaşan arıları görmedin mi ki kasâb birkaç def’a onu etin üzerinden kovaladı, vazgeçmedi üçüncü def’a satırı alıp ona yapıştırdı. Cânsız olarak yere düştü. Ben sana her yere konma demedim mi denildi. Bal arısı ise fermâna itâ’at gösterip oturdu kalkdı. Ona da ⁴⁷ ثُمَّ كُلِّي مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ buyuruldu.

Cenâb-ı Seyyid gençliğinde babasına demiş ki: “Benim bir mesleğim var. Kim benim mesleğimi müşevveş etmezse o benimle yaşayabilir. İster müslümân olsun ister kâfir olsun. Benim mesleğimi teşvîş eden de hâ müslümân olmuş, hâ kâfir olmuş benimle yaşayamaz” demiştir.

⁴⁸ اَلصَّدَقَ تَرَدُّ الْبَلَا وَتَزِيدُ الْعُمْرُ hadîs-i nebevîsi kendilerinden su’âl edilmiş olmalı ki cenâb-ı Burhâneddin sadakanın şu sûretle fazîletinden bahsederek demiştir ki: “Sadaka sâhibinin elinden hakkınca dört söz söyler! Fânî idim bâkî eyledin. İkincisi az idim çoğalttın. Üçüncüsü düşman idim dost eyledin. Dördüncüsü evvelce sen beni bekliyordun, şimdi ise ben seni himâye eyliyorum.

47 Sonra meyvelerin hepsinden ye... (Nahl/69).

48 Sadaka belayı defeder, ömrü uzatır.

“İnsânlar kendi selâmetini başkalarının selâmetinde aramalıdır. Kelâmı da hazret-i Burhâneddin’in sözlerindendir”.

Bu Bahs

Mevlânâ Celâleddin Rûmî’nin Ma’şûku Cenâb-ı Şems-i Tebrîzî’nin Terceme-yi Hâlinden ve Onun Ba’zı Husûsâtından Bahs Edilecektir

Cenâb-ı Şems-i Tebrîzî’nin hazret-i Mevlânâ ile aralarında olan hâlâtdan yukarıda kısmen izâh edilmişti. Şimdiki bahsimizde burada bir nebze terceme-yi hâlinden bahsedeceğiz.

Müşârünileyhin nâm u şöhretleri Muhammed Şemseddin bin Alî bin Melikdâd Tebrîzî’dir. *Mecmû’ü’l-Füsahâ* nâm eserin nakline göre: Hazret-i Şems daha çocuk iken pek güzel idi. Babası onu korumak için sakalı gelinceye kadar evden dışarıya çıkarmamıştır. O sırada kadınlarla “kılâbdân” ile iş işlemek san’atını öğrenmiş ve bu mahâretini iyi elde eylediği için “şems-i zer-dûz” nâmı verilmiştir.

Hazret-i Mevlânâ tarafından kendisine verilen lakab şöyledir: el-Mevlâ el-eazz ed-dâ’î ile’l-hayr hülâsatü’l-ervâh sırru’l-mışkâtî ve’z-zücâce şemsü’t-hakki ve’d-dîn nûrullâh fi’l-evvelîne ve’l-âhirîn. Mevlânâ bu zâtın ismini anarken sultânü’l-fukarâ sultânü’l-gurebâ derlerdi. Tebrîz’de ise “pîrân-ı tarikat ve irfân-ı hakikat, kâmil-i Tebrîzî” diye yâd ederlerdi.

Hazret-i Şems bidâyeten Şeyh Ebû Bekr-i Selebâf Tebrîzî’nin mürîdi olup Şeyh Rûkneddîn Sencâsî ve cenâb-ı Baba Kemâl Cündî gibi büyük mutasavvıfın da mürîdi olduğu rivâyetleri söylenilmektedir. Ma’nevî varlığında gün geçdikçe yükselmeğe başlayan bu zât kendisiyle hem-hâl olacak bir merd-i kâmil aramak üzere seyâhate çıkar ve birçok İslâm diyârını gezerek râstladığı memleketdeki birçok meşâyihî kendine cezbedip mürîdi olurlardı. Ve kendine ayâr arayan Şems-i Tebrîzî günün birinde Rûm diyârına kadar seyâhat idüp Konya’ya gelir ve Konya’da Mevlânâ Celâleddin Rûmî ile görüşürler (642’de Cemâziyelâhir ayının altıncı günü). Seyâhat esnâsında giydiği elbisesi yalnız siyâh bir abâ ve aynı zamânda yüzünde siyâh bir nikâb “peçe” vardı. Müşârünileyhin her bir ahvâli müstesnâ denecek kadar nazar-ı dikkati celb olup müstesnâ güzelliği ve ahlâkının temizliği bir insân için gıpta edilecek derecede idi. Daha pek küçük yaşta iken pederleriyle bir nehir kenârından geçerlerken bir tavuğun altında çıkan ördek yavrularının ırmağa dalıp çıktıklarını görüp tavuk ise karadan çırpınarak bağırdığını seyreden hazret-i Şems o vaz’iyeti babasına göstererek işte “Sizinle benim aramdaki münâsebetde şu kara hayvânıyla su hayvânlarının kuluçkadan çıkan yavrularının muvakkat münâsebetleri gibidir. Bu münâsebet sona erince meslekler, meşrebler tamâmen ayrılır” demiştir. Ve hakîkaten müşârünileyhin son gaybûbetine kadar ancak kendi meslek ve

meşrebinden anlar. Pek mahdûd kimselerle görüşüp sâ'ir insânlardan uzaklaşmıştır. Ve hattâ yüzünü dahı kimseye göstermeyerek nikâbla gezmeği tercih eylemiştir.

Cenâb-ı Şemsi'n kimden tahsîl eylediği ma'lûm değildir. Fakat birçok san'at ve görülmedik hünelerde tâm bir vukûf sâhibi olup ins ü cinni teshîrde dahı mahâret-i kâmile vardı. Konya'yı teşriflerinde Mevlânâ ile sohbet esnâsında zabt olunan konuşmaları ki "*Makâlât-ı Şems*" diye meşhûr olan bu eserde "Benim lisânımı Mevlânâ'dan gayrı kimse anlamaz" dedikleri gibi idi. Mezhepleri selef-i sâlihîn mezhebidir. Bâtıl te'villere i'tikâd etmeyip Kur'ân, hadîs-i şerîfe bağlanmayan sözleri tamâmen reddederdi. Hurâfât, âlâyîş ve merâsimi sevmeyen temiz rûhlı bir insân-ı kâmil idi. Ve'l-hâsıl ilâhî bir âşık olup vecde geldikleri vakit ellerini yukarı kaldırıp gözlerini kapayarak semâ eylerdi. Hazret-i Mevlânâ'yı da semâ'a teşvîk eyleyen bu büyük sûfidir. Cenâb-ı Şems kimseden çekinmez, gâyet sert ve doğru sözlü ve hakîkati beyân etmekden zevk alan bir mürşîd-i kâmil idi. Zâhirinde ne ise bâtını da aynı olup murâ'îleri sevmediklerinden dervîşlerinin ba'zılarını gücendirdikleri de vâki' olmuştur. Ma'nevî varlığının hudûdunu sona erdiren belli başlı bir mürşîd olup onun hâlâtını tavsîf eylemek her kalemin kârı ve her merâmın kudreti kâfi olmadığına ancak bu kadarla iktifâ eyledük.

Şeyh Selâhaddin-i Zerkûb Konevî: Bu büyük sûfi de ma'nevi kemâlâtını cenâb-ı Seyyid Burhâneddin ile hazret-i Mevlânâ'dan bitirip tâm salâh-ı hâl kesb eylemiştir. Kendisi Konyalı diye tanınmış ise de esâsı Konyalı olmayıp Şeyh Şems-i Tebrîzî'nin hemşehrilerindendir. Bu zâtın ilmi yokdur. Ve ümmî olarak yetişmiştir. Seyyid Burhâneddin'in olsun, hazret-i Mevlânâ'nın olsun sohbetlerinden müstefid olup bu iki büyük mürşîdin kendilerinden işitdilerini zabt eyleyip Şems-i Tebrîzî'den ve sâ'ir sâdât-ı Mevleviyye'den duyduğunu hâfızasında saklamak sûretiyle birçok ma'ârif ve hakâyıkı kalbinde gizlemiştir. Cenâb-ı Mevlânâ, Şems-i Tebrîzî'yi gâ'ib eyledikten sonra artık ona karşı olan aşk ve muhabbetlerini Salâhaddin'e sardırılmışdır.

Cenâb-ı Selâhaddin kıl u kâlden başı hoş olmayan bir zât olup sorulmadan aslâ kendinden bir şeyi söylemez. Ve dâ'imâ dinleyici vaz'iyetinde kalırdı. Hazret-i Mevlânâ yanında kadr u kıymeti o kadar yüksekti ki Mevlânâ'dan her ne iltimâs edilirse aslâ reddedilmezdi. Ehl-i beytinden biri cenâb-ı Mevlânâ'ya karşı kusûr işleseler Salâhaddin derhâl aralarını bulmağa çalışır. Bundan dolayı Mevlânâ kendisini son derece sever ve hattâ kerîmesi Fâtıma Hatun'u Sultân Veled'e nikâh eylemiştir. "Bacu Han" külliyyetli mikdârda topladığı askerle Konya'yı işgâl eylediğinde memleket halkı endîşeye düşerek Mevlânâ'dan çâre bulunması için temînâtta bulunurken hazret-i Pîr "Hiç korkmayınız. Cenâb-ı Hak sizi Salâhaddin'e bağışladı. Bu şehre Tatar'ın katli'âmı erişmeyecektir" buyurmuşlardır. Bu sâyede Konya şehrinde bir gûnâ mühim bir tecâvüz de vâki' olmamıştır.

Şems-i Tebrîzî'den sonra cenâb-ı Mevlânâ'nın özce dostu olan Salâhaddîn kendisini Mevlânâ'ya o kadar sevdirmişdi ki Mevlânâ ona her husûsda ehl-i beytini ve evlâdını ve hattâ bütün müridlerinin umûrunu ve yapılacak vazîfe ve hizmetlerini ona tevdi' buyurmuşlardı. On sene kadar bu yolda hazret-i Mevlânâ'nın sohbetleriyle hem-dem olan Salâhaddîn'in kendilerine ansızın bir hâl gelip mübtelâ olduğu rahatsızlık bekâya rihlet eylemeğe vesîle olmuş ve hicretin 657'inci senesine tesâdüf eden Muharrem ayının guresinde yetmiş beş yaşını bitirdikten sonra Tanrı'nın rahmetine kavuşmuştur. Merhûmun cenâzesi hazret-i Mevlânâ tarafından âyîn-i tarîkat üzere kaldırılarak namâzı kılındıktan sonra Sultânü'l-Ulemâ'nın merkadlarının sağ tarafına gömdürüldü.

ای ز هجرانت زمین و آسمان بگریسته

دل میان خون نشسته عقل و جان بگریسته⁴⁹

gazeli Mevlânâ tarafından söylenmiştir. Tanrı'nın rahmetine doya doya kansın.

Bu Bahs

Çelebî Hüsâmeddîn'in Menâkıbından Bahs Eder

**Hazret-i Ebû Yezîdü'l-Vakt Cüneydü'z-Zamân Miftâh-ı Hazâ'inü'l-Arş Emîn
Künûzü'l-Ferş Hüsâmü'l-Hak ve'd-Dîn Hasan bin Muhammed bin el-Hasan bin Ahî
Türk**

Bu zât 622 senesinin Muharrem ayının guresinde Konya şehrinde doğmuştur. Ceddi Ebû'l-Vefâ Bağdâdî ki aslen Bağdâdlı olup orada doğmuş ve orada vefât eylemiştir. 647 yılında kendisi ümmî olmaları dolayısıyla ba'zı kimseler tarafından mahzâ küçük gösterilmek duygusuyla kendilerinden bir va'z yapmaları istenip Çelebî ise halkdan beklenen bu va'zın ertesi günü yapacağına söz verir. Ve kendisinin hâl-i menâmda "âlim ve hekîm" ism-i celîli ile mazhar olup bu tecellî eden ma'nevî sırrın kuvvetine dayanarak sabâhdan kürsîye çıkar ve ilk def'a olarak cemâ'ate şu sözleri sarf eder: "Akşam Kürt olarak yatdım. Ve sabâhleyin Arap olarak kalkdım" demiştir. İşte o sene oğlu Ahî Türk Urmevî doğdu. Ve babasının vefâtı üzerine Urme'ye hicret eylemiştir ki bu yer Tebrîz'e yakın bir Türk şehridir. Ancak Ahî Türk'ün ismi ma'lûm değildir. Binâenaleyh bu zât Kürdî olarak müştehir ise de ekser müslümân Kürtler gibi aslen Türk oldukları hâlde ecdâdının bir müddet Kürdistân'da oturması hasebiyle kendilerine Kürtlük isnâd edildiği de me'mûldür. Bunun en mühim delîli ise Ahî Türk unvânının alınmış bulunmasıdır. Çelebî Hüsâmeddîn'in babası Konya şehrinin ahîsi idi. Rûm diyârında ahîlik uzun zamân yer alıp onların mütâla'aları ve muvâfakatları alınmadan bir iş yapılamadığı

49 Ey! Senin ayrılığından yer ve gökyüzü ağlamaktadır. Gönül kan içinde oturup akıl ve can da ağlamaktadır.

gibi Anadolu'nun ahîlerinin de Çelebî Hüsâmeddîn tarafından yetiştirildiği ve bu meyânda Seyyid Battâl Gâzî tekyesinin şeyhi umûm ahîlerin re'îsliğini yapmıştır. Hüsâmeddîn Çelebî babasının sağlığında Mevlânâ ile son derece söyleşip muhabbetleri yolunda idi. Hazret-i Mevlânâ'nın medresesine devâm eylediği zamân on yedi yaşlarında tâze bir fidân gibi genç ve gayet güzeldi. Babası Ahî Muhammed 639 târîhinde vefât eyledi. Vefâtını müte'âkib oğlunu ahîler babası yapmak istenilmiş ise de Hüsâmeddîn kabûl etmemiştir. Ve bütün mâl ü emvâlini Mevlânâ uğruna sarf ederek ömrünü de Mevlânâ'nın uğrunda geçirmiştir. Hüsâmeddîn Çelebî gayet nâzik, terbiyeli, affî, zarîf ve mütevâzî olup herkese güzel mu'âmele yapmaktan ve herkesin hâcetini tesviye eylemekden zevk alan bir zât olduğu için memleket halkı nazarında gâyet hürmet ve iltifât görürdü. Ve'l-hâsıl ecdâdının ahîliği ve sehîliği irsen kendisine intikâl etmiş bulunurdu. Hazret-i Mevlânâ, Hüsâmeddîn Çelebî'yi o kadar sever ve ona o derece hürmet ederdi ki bu hâli görüp işidenler Hüsâmeddîn Çelebî'nin şeyh ve Mevlânâ'nın da onun mürîdi sanarlardı. Cenâb-ı Mevlânâ ekser vakit vecd ve istiğrâk âleminde bulundukları zamân bi'l-umûm umûrunu Hüsâmeddîn Çelebî'ye gördürürdü. Hattâ Mevlânâ'nın irtihâlinde oğlu Sultân Veled hazretlerini pederlerinin vâris-i tâmmı olmaları dolayısıyla makâmlarına geçmelerini teklîf eylemeleri üzerine Sultân Veled “Cenâb-ı Hüdâvendigâr sağlıklarında sizi bu hilâfet mesnedine tasvîb buyurmuşlardı. Binâenaleyh o âli-makâma peder-i mükerrermin tensîb buyurduğu vechle ancak niyâbet edecek sizden başkamız yoktur. Bugün halîfe-yi Mevlânâ sizsiniz” diye hazret-i Çelebî'yi makâmına oturtdu. Ve bu sûretle Hüsâmeddîn Çelebî, hazret-i Mevlânâ'nın makâmında on iki sene kaldı.

İbtidânâme, İntihânâme, Rebâbnâme adlı bu güzîde eserler müşârünileyhin olup aktâb-ı Mevleviyye'nin menâkıbını ve onların varlıklarını ve aynı zamânda *Mesnevî-yi Şerîf* in şerh ve îzâhına delâlet eden bu eserleri kemâlâtını isbâta kâfi olarak gösterilebilir. Bundan sonra Mevlânâ'nın sulbünden gayrı hiçbir kimseye Mevlânâ'nın makâmına oturturulmuş değildir. Cenâb-ı Pîr'in erkek oğullarından en ehliyetlisi geçirilmiş ve yalnız Ebû Bekir Çelebî'nin yerine kızlarından olma Kara Hisârlı Ârif Çelebî makâma oturturulmuştur. Mevlânâ'nın irtihâlinde sonra Hüsâmeddîn Çelebî makâm-ı Mevlânâ'ya getirilmiş ve Mevlevî cemâ'ati müşârünileyhin hizmetlerine tevdi edilmiştir. Çelebî Hüsâmeddîn: Bir gün dervîşânıyla birlikte “bâğ-ı hümmâm” nâm mahalle gitmiş bulunuyordu. Ansızın bir dervîş gelip “Ka'be-i Hadrâ⁵⁰”nın ucundaki 'aleminin düşüğünü ve Ka'be-i Hadrâ'nın sakatlandığını haber verdi. Bundan müte'essir olan Çelebî Hüsâmeddîn bir müddet te'sirini izhâr eyledikten sonra hazret-i Pîr'in irtihâl târîhini dostlarına sordu. On seneyi doldurup on birinci seneye basdığı haber verilince “Artık çağrıldık, durmamak gerekir” diye kendini bir hayvâna bindirip evine

50 Ka'be-yi Hadrâ bu hâdiseden sonra Karamanoğlu Halil Beg tarafından ta'mîr etdirilmiştir.

götürdüler. Bunun üzerine bir kaçkın esîr-i firâş olup hicretin 683 târîhine tesâdüf eden Şa'bân ayının yirmi ikinci çarşamba günü bu âlem-i fenâdan bekâyâ göçdüler.

Bu Fasl

Sultân Veled Menâkıbından Bahs Eder

Sultânü'l-ulema hazretleri Belh'den hicretlerinde her memlekette az çok ikâmet ederek Konya'ya Sultân Alâeddîn'in da'veti üzerine gelmişti. Karaman'da on üç yıl oturdular. Orada bulundukları zamân haremli Mü'mine Sultân ile büyük oğlu Alâeddîn Çelebî 624 târîhinde vefât eylemişti. Ve bu sene içinde Hâce Şerefeddîn Lâlâ-yı Semerkandî'nin kızı Gevher Hatun'u Mevlânâ'ya nikâh edilmişti. İşte Sultân Veled bu kadından dünyâyâ gelmiştir. 25 Rebî'ü'l-âhir 623'de ve bir sene sonra da Âlaeddîn Çelebî dünyâyâ gelmiştir. Dedelerinin adı olan Muhammed Bahâeddîn Veled diye isim konuldu. O vakitleri veled-i begtemur, evlâd-ı müderris, veled-i hatîb tarzında lakab ve unvân verilmek usûlü vardı. Sultânü'l-Ulemâ'nın unvânı "Veled Sultân" iken torununa da Sultân Veled diye lakab verildi. Kardeşine de üç sene evvel vefât eden büyük oğlu Muhammed Âlaeddîn Çelebî'nin nâmı verildi. Sultân Veled on sekiz yaşına geldiği zamân pederleriyle berâber gezerlerken iki kardeş sanırlardı. Her ikisi de birbirinden ayırt edilemeyecek kadar yek-digerine benzerlerdi.

Hazret-i Mevlânâ bir gün medresenin dîvânına celî hattla Bahâeddîn Veled için bizim Bahâeddîn tâlihlidir. Hoş yaşadı hoş ölü ma'nâsını ifâde eden yazıyı yazmıştır. Hakîkaten Sultân Veled riyâzât ve mücâhedâta muhtâç olmadan umduğu terbiyeyi bulmuş ve makâm-ı vahdete ulaşmıştır.

جمله شیخان دین کرده ریاضت کزین

خیره شدم اندرین چون بمن آسان رسید

نازم بر عاشقان زانکه منم ای جوان

دلبر و معشوق حق حصتم چوبان رسید⁵¹

Sultân Veled gâyet mütevâzi ve pederlerinin halîfelerine karşı gösterdiği hürmet ve alâkayı hîçbir şeyhzâde göstermemiştir. Kendisi peder-i mükerrerlerinin vârisi olmak i'tibârıyla babasının yolunu ta'kîb ederek Müslümân ülkelerinde tarîki tevsi' için binlerce zevâtı ta'kîb ederek ma'nevî yolda kendine bend ederek hesâbsız âşıkları Mevlevî muhibbânı sırasına geçmiştir.

51 Bütün din şeyhleri riyazet ve çile çekmeyi seçmekte ama bu (aşk yolu) nasıl bana kolay geldi, şaşırdım. Ey genç! Ben aşıklıkla övünürüm çünkü ben Hak tarafından sevilen sevgiliyim, benim hakkımda çobanlık yetmiştir (Ben çoban olmayı hak etmişimdir).

İbtidânâme, *Rebâbnâme*, *İntihânâme* adlı kıymetli eserleri onun değerini isbâta delîl olarak gösterilebilir. Birâderi Âlaeddîn Selçûkî'nin perde çavuşluğunu îfâ eylediği rivâyet edilmektedir.

Cenâb-ı Mevlânâ: Mahdûm mükerrerleri için söylemiş oldukları şu kelâmı celb-i dikkatdir: “Bahâeddîn benim bu âleme gelmekliğim senin zuhûruna vesîle olmak içindir zîrâ benim hep âsârım kavlimdir. Sen ise fî'lîmsin” buyurmuştur. Şu söze bakılınca Sultân Veled'i anlamadan Mevlânâ'yı anlamak biraz müşkilcedir. Binaenaleyh Mevlânâ'nın ma'nevî âlemine girmek için Sultân Veled'in kapısından girilmek lâzımdır. Bir aralık hazret-i Mevlânâ bir bahâr mevsimi dostlarıyla berâber Merâm Câmi'i denilen bu yere gelmişlerdi. O gün câmi'-i şerîfde gâyet neş'eli bir mukâbele okundu.

بیا که باز جانها را شهنشه باز می‌خواند

بیا که گله را چوپان بسوی دشت می‌راند⁵²

Matla'mı hâvî bahâriyye tercî-i bendini o zamân inşâd eylediler. Bir aralık Sultân Veled o tepeden Konyâ'yı temâşâ idüp başdan başa çinîlerle süslenmiş sarâyları, türbe ve câmi'leri medreseleri seyredip zarîf bir manzara arz iden şehrin güzelliğine hayrân olarak “Şu Konya şehri ne güzel bir şehirdir” demesi ile buna karşı pederleri Mevlânâ “Ey oğul, Konyamız mübârek şehirdir. Dostlarım şâhid olsun bu beldeyi sana bağışladım” deyince Sultân Veled bu sözlerine fevkalâde memnûn olurlar. Ayaklarına kapanarak yüzünü gözünü sürmeğe başlar. Mevlânâ sözlerine devâm iderek dediler ki “Bizim türbemiz ve büyük pederin Sultânü'l-Ulemâ'nın ve onun ihvân ve yârlarının burada bulunduğu müddetce bu Konya şehrine aslâ zeval yoktur. Yabancı atı ayak basamaz. Âsî kılıçlarını Konyalılar'a çekemez. Ve bu şehirde kan dökülmez” buyurmuştur.

Sultân Veled buyurur ki: Bir gün hazret-i Mevlânâ semâ idiyorlardı. Çok vecde geldi. O ešnâda hemân bana doğru yönelip yakama sarılarak şehâdet parmağıyla işâret edip gözümün içine bakdı. Ve dedi ki “Bahâeddîn, amân hâ amân sonra sen bilirsin” ve sonra dönüp ihvâna buyurdu ki “Ey benim yârânım Allâh aşkına sakın zühd ve takvâdan hâricine bir adım atmayınız. Birbirinizin elinizi bırakmayınız. Cisminizi âdâb ile ma'mûr ediniz” gibi tenbîhâtta bulundular.

Peder-i mükerrerlerinin yolunda çalışarak doksan altı yıl ömrünü ma'nevî yolunda sarf eden Sultân Veled birkaç gün hastalanarak büyük oğlu Ulu Ârif Çelebi'yi yanına çağırıp ve dostlarıyla görüşerek bu sûretle hicretin yedi yüz on ikinci yılına tesâdüf eden Recep ayının onuncu cumartesi gecesi seher vaktinde vefât edip cenâzesi pederlerinin yanına defnedilmiştir. Ve bundan sonra makâmına oğlu Ulu Ârif Çelebî geçirildi.

SON

İşbu menâkıb-ı Mevlânâ hakkındaki bu eser 12 Teşrîn-i evvel Pâzâr günü sabâhı tulû'-ı şemsde hitâm bulunmuşdur.

Bi-hamdillâhi ve'l-minneti

Mevlânâ'nın Makamında Hilafet ve İrşadatda Bulunan Çelebîlerin Esamileri

Esâmî	Doğum Târîhi	Müddet-i Meşihat	Târîh-i İrtihâl
Hüsâmeddîn Çelebî	621	11	683
Sultân Veled Efendi	623	12	712
Ulu Ârif Efendi	670	49	719
Âbid Efendi	682	25	729
Vâcid Efendi	685	3	723
Âlim Efendi	692	9	751
Âdil Efendi	695	19	770
Âlim Efendi	705	23	798
Ârif Efendi	746	26	824
Pîr Âdil Efendi	781	41	865
Cemâleddîn Efendi	841	51	915
Hüsrev Efendi	886	54	965
Bûstân Efendi	961	28	1040
Ebû Bekr Efendi	965	8	1052
Mehmed Ârif Efendi	1006	3 Ay	1052
Pîr Hüseyin Efendi	988	2	1077
Abdülhalîm Efendi	1025	13	1090
Bûstân Efendi	1055	27	1117
Sadreddîn Efendi	1080	7	1124
Mehmed Ârif Efendi	1096	35	1159
El-hâc Ebû Bekr Efendi	1133	40	1199
El-hâc Mehmed Efendi	1155	30	1230
Saîd Hemdem Efendi	1222	30	1235
Sadreddîn Efendi	1242	25	1298
Fahreddîn Efendi	1244	7 Ay 8 Gün	1299
Safvet Efendi	1252	5	1305
Abdülvâhid Efendi	1275	20	1325
Abdülhalîm Efendi	1291	3	
Mehmed Bahâeddîn Veled Efendi	1284	9	

Memâlik-i İslâmiyye'de Bulunan Mevlevîhâneler'in Bulunduğu Yerler

Esâmî-yi Memleket	Medfûn Bulunan Zevât veya Bânisi	Esâmî-yi Meşâyih	Târîh-i İnşâ
Âsitâne-yi hazret-i Pîr	Sultânü'l-Ulemâ ve hazret-i Mevlânâ	Muhammed Bahâeddîn Çelebî	
Eskişehir	Hasan Dede Efendi	Bahâeddîn Dede	
Üsküdâr	Nu'mân Dede	Ferruh Çelebî	1205
Antakya	Zincir-şiken Muhammed Çelebî	Sa'id Hemdem Dede	
Aydın	Horâsânî Alî Dede	Sâkıb Dede	
Ermenek		Hüsâmeddîn Dede	
Edirne	Celâleddîn ve Cemâleddîn Çelebî	Salâhaddîn Dede	
İzmir	Âkîf Dede	Nûri Dede	842
Üsküp	Hasan Dede	Alî Dede	
Ankara	Hasan Dede	Mustafâ Nûri Dede	
Erzincân	Dede Sultân	El-Hac İbrâhîm Dede	
Antalya	Abdulganî Çelebî Dede (Bânî)	Muhammed Şâh Dede	1263
Amasya	Arap Dede	Ahmed Cemâleddîn Dede	
Urfa	Haydar Dede	Hasan Dede	
İzmit		Abdulfettâh Dede	
Akçaşar	Bahşî Dede	Fâ'ik Dede	
Ulukışla		Sa'id Dede	
Eğirdir	Nûrullâh ve Seyfullâh Dede	Yûsuf Dede	
Isparta		Nûri Dede	
Elbasan	Murâd Dede	Hâfız Dede	1068
Bahâriyye	Nazîf Dede	Bahâeddîn Dede	1131
Bursa	Ahmed Cünûnî Dede	Muhammed Şemseddîn	1029
Bosna Saray	Seyyid Abdulfettâh Dede		
Burdur	Fedâ'î Dede	Fehmî Dede	
Bilecik			
Bozkır			
Bağdâd	Sultân Dîvânî		
Belgrad			
Belgradcık			
Beyşehir			
Tokat	Ramazân Dede	Abdülhâdî Dede	1048
Demirci	Muhammed Nûri Dede (Bânisi ve Şeyhi)		
Tire	Hayrullâh Dede		
Çorum		Hüsâmeddîn Dede	
Haleb	Muhammed Şâtır	Ahmed Remzî Dede	995
Humus	Abdurrahman el-Cûşî	Abdurrahman Dede	
Hamâ			
Denizli	Kırcalı Alî Dede	Hasan Alî Dede	
Diyârbakır			
Sivas	Ulu Ârif Çelebî	Hüsâmeddîn Çelebî	

Selanik	Kerimüddîn Dede	Salâhaddîn Dede	1024
Siroz	Ramazân Dede	Celâleddîn Dede	
Sakız	Hızır Dede	İsmâ'il Dede	
Şems Türbesi	Şemseddîn Tebrizî	Hâcî Rızâ Dede	
Şâm	Kartal Dede	Muhammed Sa'îd Dede	993
Sandıklı	Alî er-Rûmî Alemdâr Sultân Dîvânî	Cevrî Dede	
Samsun	Hâfız Alî Dede	Muhammed Emîn Dede	
Tavşanlı	Seyf Dede	Ziyâeddîn Dede	1139
Trablusşâm	Mervî Ahmed Dede	Muhammed Şefîk	
Antep	Şa'bân Dede	Mustafâ Dede	1048
Galata	Şârih-i Mesnevî İsmâ'il Rûsûhî	Ahmed Celâleddîn Dede	926
Filibe	Şeyh İbrâhîm Efendi	Muhammed Nasîb Dede	
Kayseri	Seyyid Burhâneddîn Tirmizî	Hüsameddîn Dede	1048
Kâsımpaşa	Sırrî Abdî Dede	Seyfeddîn Dede	1041
Kastamonu	Dede Sultân	Hâmil Çelebî	
Karaman	Vâlîde Sultân ve Alâeddîn Çelebî	Sa'deddîn Çelebî	
Karahisar-i Sâhib	Sultân Dîvânî	Râşid Çelebî	
Kudüs-i Şerîf	Dânişî Alî Dede	Âdil Dede	
Kıbrıs	Sipâhî Mustafâ Dede	Celâleddîn Dede	1015
Kırşehir	Şeyh Süleymân Velî		
Gelibolu	Ağazâde Muhammed Hakikî Dede	Muhammed Burhâneddîn Dede	
Kerkük	Hâcî Muhammed Dede	Abdullâh Dede	
Girid	Kara Şems Dede	Muhammed Şemseddîn Dede	
Kengeri [Çankırı]	Şeyh Cemâleddîn	Hasîb Dede	
Kütahya	Erguvan Çelebî	Sâkîb Çelebî	
Kilis	Niyâzî Muhammed Dede Efendi	Muhammed Emîn Dede	1048
Lazkiye	Vâlîde-i İbrâhîm Edhem	Muhammed Râgıb Dede	
Manisa	İshak Çelebî	Celâleddîn Çelebî	
Mısır	Abdulcelîl ve Abdulcemîl Çelebîler	Mustafâ Dede	
Merâm	Cemel Alî Dede	Nizâmeddîn Çelebî	
Medîne-i Münevvere	Aşkî Dede	El-Hac Hamza Dede	
Mekke-i Mukerreme	Müneccim Ahmed Dede	Orhan Salâhaddîn Dede	
Muğla	Hüdâ'î ve Şâhidî Dedeler	Cemâleddîn Dede	
Marmaris	Sarı Ata Sultân	Hasan Dede	
Midilli	Hamîd Dede	Nazîf Dede	
Mar'aş		Selîm Dede	
Niş	Dede Efendi	Muhammed Dede	
Niğde	Kemâl Ümmî	Hüsameddîn Dede	
Vodina	Mustafâ Dede Efendi	Hasan Dede	
Yenikır	Kemâl Ahmed Dede ve Ebû Bekir Çelebî	Muhammed Abdalbâkî Dede	
Yenişehir-i Fener	Vücûdî Dede		

12. BÖLÜM / CHAPTER 12

ARŞİV BELGELERİ IŞIĞINDA ŞEYH GALİP VE ŞİİRLERİ HAKKINDA YENİ BİLGİLER

NEW INFORMATION ABOUT SHEIKH GHALIB AND HIS POEMS IN THE LIGHT OF ARCHIVE DOCUMENTS

Mücahit KAÇAR¹

¹Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: mukac80@gmail.com

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.12

ÖZ

Türk edebiyatı tarihinin önemli kaynaklarından birisi olan arşiv belgelerinin edebiyat tarihimizin bazı karanlık noktalarını aydınlatacak önemli bilgileri ihtiva ettiği hususu, bu kaynağın kullanılmasına dayanan çalışmaların artmasıyla son yıllarda daha da belirginleşmiştir. Özellikle de şairlerle padişahların ilişkilerinin tespitinde bu belgeler önemli bir rol üstelenebilirler. Türk edebiyatının en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilen Şeyh Galip'in şiirlerinin ve tasavvufi düşüncelerinin anlaşılması noktasındaki çalışmalar sürmektedir ancak şairin hayatı ve şiirlerinin tespiti gibi çalışmaların artık yapılmadığı görülmektedir. Halbuki yazma eser kütüphanelerimizde ve arşivlerde bulunacak yeni belgeler ve eserler vesilesiyle Şeyh Galip ve diğer şairlerimiz hakkında bilinenlere yeni bilgiler ekleneceği, hatta mevcut bilgilerin değişebileceği de muhtemeldir. Bu çalışmada, Cumhurbaşkanlığına bağlı Osmanlı Arşivleri'nde ve Topkapı Sarayı Arşivi'nde tespit ettiğimiz bazı belgeler ışığında Şeyh Galip'in hayatı hakkında yeni bilgiler ve şu ana kadar yayımlanmamış birkaç şiiri ele alınarak şairin hayatına dair bilgilere ve divanına katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Çalışmamızda, Şeyh Galip'in eşi ve çocukları hakkındaki arşiv belgelerine dikkat çekildiği gibi Üçüncü Selim'le olan ilişkisinin bazı örneklerine de değinilmiştir. Çalışmada ayrıca Şeyh Galip'in arşiv belgelerinde tespit ettiğimiz ve şu ana dek bilinmeyen birkaç şiirine de işaret edilmektedir. Dolayısıyla, Galip'in hayatı ve ailesi hakkındaki bilgilerimizin arşiv belgelerine göre güncellenmesi gerektiği gibi arşiv belgelerinin Türk edebiyatı tarihi çalışmalarında da daha yoğun bir şekilde kullanılması gereği de ortadadır.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galip, III. Selim, Arşiv, Şiir

ABSTRACT

Archival documents are a significant source which shed light on the history of Turkish literature and which contain important information that illuminates some dark points of our literary history. The use of these archives has become more evident in recent years with an increase in studies based on findings from this source. These documents

can play a particularly important role in determining the relations between poets and sultans. Studies on understanding the poems and mystical thoughts of Sheikh Ghalib, considered to be one of the greatest poets of Turkish literature, continue, but studies about the poet's life and works in general are no longer carried out. However, it is possible that new information may be added to what is known about Sheikh Ghalib and other poets, and that even existing information may change, thanks to new documents and works which have been found in our manuscript libraries and archives. In our study, attention is drawn to the archival documents about Sheikh Ghalib's wife and children, as well as some examples of his relationship with Selim III. In this study, we will also draw attention to a few poems of Sheikh Ghalib that we have identified in the archive documents and which have been unknown until now. The aim of this study is to contribute to existing knowledge about Sheikh Ghalib and his divan by considering new information about his life and some of his unpublished poems in the light of some documents recently found in the Ottoman Archives of the Presidency and the Topkapı Palace Archive. In the light of this new discovery it is clear that information about Ghalib's life and family should be updated according to the archival documents. Our study also emphasises the necessity of using archival documents more intensively in studies on the history of Turkish literature.

Keywords: Sheikh Ghalib, Selim III, Archive, Poetry

Extended Abstract

The fact that archival documents are one of the main sources to be consulted in order to properly write the history of Turkish literature has become more evident in recent years. As İsmail Erünsal, who has written pioneering works in this field, emphasized in one of his articles, archive documents contain important information that will illuminate some dark spots in our literary history.

Considered one of the greatest poets of Turkish literature, Sheikh Ghalib continues to attract the attention and interest of literary researchers today with studies on his works. Until 2016, 48 books, 50 theses, 308 articles and 36 papers were published about Sheikh Ghalib. However, it is possible that new information will be added to what is known about Sheikh Ghalib and our other poets, and even existing information may change, thanks to new documents and works to be found in our manuscript libraries and archives.

The aim of this study is to contribute to the existing information about Sheikh Ghalib and his divan by considering new information about his life and some of his unpublished poems in the light of some documents recently found in the Ottoman Archives of the Presidency and the Topkapı Palace Archive.

The documents that we discuss in our study contain records about a document of approval given to Sheikh Ghalib allowing him to get snow and ice from the palace. This document shows us that Sheikh Ghalib was valued like other state officials. In the other two documents, there are records of the grants that Selim III made to Sheikh Ghalib on different occasions.

In a document dated 13 October 1799, we see that ten months after the death of Ghalib, his children demanded a salary and a house from the sultan due to the difficult situation they had fallen into, and the sultan gave them a salary.

It is well known that Ghalib's Divan has been the subject of three different studies, but it is still possible that there are poems that are not included in the poet's divan. We see that some of Sheikh Ghalib's poems were recorded in some documents in the Topkapi Palace Archive. In our study, the text of these three new poems is also presented.

According to the archive documents we have, the distribution of the inheritance left by Sheikh Ghalib to his wife and children after his death is apparent and upon their request his children received help from the sultan, their demands having been accepted. Likewise, in these documents, the personal belongings that Sheikh Ghalib left behind after his death are evident, and it is understood that the majority of these belongings consist of the books he owned. While Ghalib's intellectual abilities can be discussed from different angles through his books, it is obvious that information about his life and family should be updated according to the information we found in the archival documents.

We also have some examples of Ghalib's relationship with Selim III. These documents reveal that besides the money and other gifts given to Sheikh Ghalib, snow and ice, which are very valuable in the summer months, were regularly sent to Ghalib's Mawlawi Lodge. In addition, the documents show that he was the overseer of a foundation with authority given to him by the sultan and that he made a request to the sultan to change the administrators of the foundation and that this demand was implemented. The last new discovery that the archival documents reveal to us about Ghalib is regarding a few unknown poems of the poet. The contents of these poems also point to the relationship between the poet and Selim III.

It is hoped that with a deeper examination of the archive documents, other documents related to the subject will be found and that the life of Ghalib and his relationship with Selim III will become clearer in our minds with new studies to be made in the light of these.

Giriş

Türk edebiyatı tarihinin hakkıyla yazılabilmesi için başvurulması gereken temel kaynaklardan birinin arşiv belgeleri olduğu gerçeği, bu kaynağın kullanılmasına dayanan çalışmaların artmasıyla son yıllarda daha da belirginleşmiştir. Bu alanda öncü çalışmalar kaleme alan İsmail Erünsal'ın¹ da bir makalesinde vurguladığı gibi arşiv belgeleri edebiyat tarihimizin bazı karanlık noktalarını aydınlatacak önemli bilgileri ihtiva etmektedirler (Erünsal, 1977, s. 214).

Türk edebiyatının en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilen Şeyh Galip, eserleri üzerinde yapılan çalışmalarla günümüzde de edebiyat araştırmacılarının dikkat ve ilgisini çekmeye devam etmektedir. Şeyh Galip'in *Divan*'ı, *Hüsn ü Aşk*'ı ve *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'si birçok yazıya konu edilmiş ve Şeyh Galip hakkında hazırlanan bibliyografik bir kitaptaki tespitlere göre kendisi hakkında 2016 yılına kadar 48 kitap, 50 tez, 308 makale ve 36 bildiri yayımlanmıştır (Koncu, Çakır ve Alptekin, 2016). Çalışmaların büyük bölümünün Galip'in şiirlerinin ve tasavvufi düşüncelerinin anlaşılması noktasına yoğunlaştığı görülmektedir. Şeyh Galip gibi bir şaire dair her türlü ayrıntının ortaya konulduğu kanaatinin yaygınlığı sebebiyle, son zamanlarda Galip'in hayatına dair bilgilerin ve şiirlerinin tespiti gibi çalışmalar yapılmamasının da son derece doğal olduğunu düşünüyoruz. Ancak yazma eser kütüphanelerimizde ve arşivlerde bulunacak yeni belgeler ve eserler vesilesiyle Şeyh Galip ve diğer şairlerimiz hakkında bilinenlere yeni bilgiler ekleneceği, hatta mevcut bilgilerin değişebileceği de muhtemeldir.

Bu çalışmada, Cumhurbaşkanlığına bağlı Osmanlı Arşivleri'nde ve Topkapı Sarayı Arşivi'nde tespit ettiğimiz bazı belgeler ışığında Şeyh Galip'in hayatı hakkındaki yeni bilgiler ve şu ana kadar yayımlanmamış birkaç şiiri ele alınarak şairin hayatına dair bilgilere ve divanına katkıda bulunmayı amaçlıyoruz.

1. Şeyh Galip ve Çocukları Hakkında Yeni Bilgiler

Yukarıda işaret ettiğimiz gibi Şeyh Galip hakkında çok sayıda çalışma mevcut olup bunlar arasından iki tanesi bizim de bu başlık altında yapmak istediğimiz türden çalışmalar olması açısından dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi Abdulkadir Gürer'e ait olup kendisinin 1993 yılında tamamladığı “Şeyh Galip Dîvânı (İnceleme-Metin)” adlı doktora tezinde yararlandığı bir belgeye dayanarak yazdığı yazıdır. Şeyh Galip'in soyu, tahsili ve hayatının gençlik yılları hakkında son derece önemli bilgiler ihtiva eden bu belge, Galata

1 Arşiv kaynaklarının kullanılmasıyla, edebiyat tarihimizin temel kaynağı olarak kullanılagelen tezkirelerdeki birçok bilginin değişeceğine, bazı bilinmeyen hususların da ortaya çıkacağına inanan İsmail Erünsal'ın arşiv belgelerine dayanarak kaleme aldığı çalışmalarını bir araya topladığı önemli çalışması için bkz. (Erünsal, 2008).

Mevlevihanesi'nde bulunan Şeyh Galip Divanı'nın başında yer almakta olup yaklaşık dört yapraktan oluşmaktadır. Buradaki bilgiler, Şeyh Galip'in yakın dostlarından Pertev mahlaslı Muvakkitzade Mehmed Nurî tarafından kaleme alınmıştır. Bu belge sayesinde Şeyh Galip'in dedesinin Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Kûçek Muhammed olduğunu, soyunun Kırım'dan geldiğini ve iyi bir eğitim aldığını öğreniyoruz (Gürer, 2000, s. 203-225).

Şeyh Galip'in hayatıyla ilgili bilgilere büyük katkıda bulunan diğer bir çalışma da Talip Mert tarafından yayımlanmış olup arşiv belgelerine dayanmaktadır. Bu yazıda ele alınan belgelerin birincisi, Şeyh Galip'in kendi el yazısıyla yazılmış olup belgede, kendisinin nazır olduğu Hasan Ağa vakfıyla ilgili olarak mahkemeye yansıyan bir olayı padişaha arz ettiğini görmekteyiz. Yazıda ele alınan diğer belgelerden de Şeyh Galip'in ölümünden sonra kayda alınan terekesini yani kendisinden geriye kalan malını ve borçlarını, Şeyh Galip'in mütevazı bir hayat sürdüğünü gösteren eşyalarının neler olduğunu, kimlere borçlandığını ve ölmeden önce hangi kitaplara sahip olduğunu öğrenebilmekteyiz. Aynı yazıda, Şeyh Galip'in Mehmed Mecdî ve Şerîfe Zübeyde isimli çocukları olduğunu, Galip'in ölümünden sonra bu çocukların vasiliklerinin anneleri Şerife Aişe Hanım'a verildiğini, öğrenmekteyiz. Bu belgeye göre; Şeyh Galip'ten kalan toplam para 5392 kuruş iken toplam borcu da 2513 kuruştur. Dolayısıyla kendisinden net olarak 2878 kuruş miras kalmış, bundan da eşi Aişe Hanım'a 359 kuruş, babası Mustafa Reşid Efendi'ye 479 kuruş, oğlu Mehmed Mecdî'ye 1359 kuruş, kızı Şerife Zübeyde'ye de 679 kuruş kalmıştır. Diğer belgelere göre de Şeyh Galip'in karısı Aişe Hanım, çocuklarının 2138 kuruşluk mirasını yönetmek amacıyla vasi atanmış ve çocuklarına aylık 12 kuruş harcamaya yetkili kılınmış olup Aişe Hanım'ın çocukların mirasından zaman zaman etrafındaki kişilere borçlar verdiği ve bu borçların kayıt altına alındığı görülmektedir (Mert, 2009, s. 10-14).

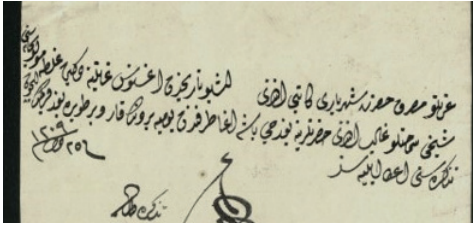
Bu bölümde ele alınacak belgeler, bizlere III. Selim ile Şeyh Galip hakkındaki ilişkiye dair ipuçları sunmaktadır. Fatih Usluer, III. Selim'in sır katibi olan Ahmed Efendi'nin kaleme aldığı Ruzname'ye dayanarak Şeyh Galip ile III. Selim arasındaki ilişkinin zannedildiği kadar yakın olmadığını, bu ikilinin yüz yüze görüştüklerine dair tek bir kayıt bulunduğunu belirterek, III. Selim ve Şeyh Galip dostluğunun kaynaklara mübalağalı bir şekilde yansıdığının rahatlıkla söylenebileceğini ifade eder:

Bugün elimizde 9 Recep 1205-Ramazân 1217/15 Mart 1791-Aralık 1802 tarihleri arasında gün gün III. Selîm'in neler yaptığını anlatan bir Rûz-nâme vardır. Şeyh Gâlib'in 9 Şevval 1205/11 Haziran 1790'da Mehmed Emîn Çelebi tarafından Galata Mevlevihanesi şeyhliğine getirilmesinden 26 Recep 1213/3 Ocak 1799'daki vefatına kadarki dönemi de kapsayan bu günlükte Şeyh

Gâlib'in adı sadece iki yerde geçmektedir. Bunlardan birincisi Mevlevihanenin tamiri için Şeyh Gâlib'in yazdığı kasidenin Bâb-ı Âlî tarafından sultana gönderildiği 11 Recep 1206/4 Mart 1792 tarihli notta geçmektedir (Arıkan 1993: 63). İfade edildiği gibi şiir bizzat şair tarafından takdim edilmemiştir. Şeyh Gâlib'den bahseden diğer not ise 20 Muharrem 1207/7 Eylül 1792 tarihinde III. Selim'in Galata Mevlevihanesinde mukabeleye katılması bahsinde "zâviye-i mezkûrun şeyhi olan Es'ad Gâlib Dede Efendi'ye bir çıkın ve misâfir meşâyîha bir çıkın altın ihsân..." şeklinde geçmektedir (Arıkan 1993: 94). III. Selim ile Şeyh Gâlib'in yüz yüze görüşmelerine dair tek kayıt budur (Usluer, 2013).

Aslında, elimizdeki tek kaynak III. Selim'in sır katibi Ahmed Efendi'nin Ruzname'si olsaydı belki böyle bir çıkarımda bulunulabilirdi ancak bu yazıda paylaşacağımız birkaç belgeden de anlaşılabilirceği gibi dönemin tüm belgeleri elde edilip okunmadıkça bu konuda net hükümlerde bulunmamak gereği ortaya çıkar.

Aşağıdaki 25 Zilkade 1209 / 13 Haziran 1795 tarihli arşiv belgesinde (AE.SSLM. III.350.20106) görüleceği üzere, Şeyh Galip'in saraydan kar ve buz alabilmesi için gerekli olan belgenin verilmesi onayı kaydedilmiştir.

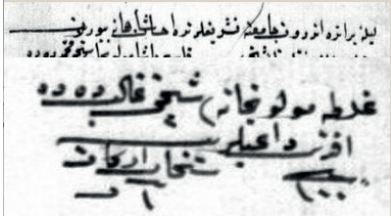


İzzetlü masraf-ı hazret-i şehriyârî kâtibi efendi, işbu târîhden Ağustos gâyetine degin Galata Mevlevîhânesi şeyhi semâhatlü Gâlib Efendi hazretlerine Buzcubaşı Ağa tarafından yevmiye bir denk kar ve bir torba buz verilmesi için tezkeresini i'tâ eylesiniz. 25 Zilkade 1209 / 13 Haziran 1795

“Osmanlı arşiv belge ve defterlerinde Karcıbaşı ve Buzcubaşı unvanı taşıyan görevliler; Padişah, Valide Sultan, Kadın Efendiler ve harem dairesine kar ve buz tahsisatı yapmakla” (Türkmen, 2011, s. 208) görevli olup kar ve buz, “yaz mevsiminin başlangıcı olan Haziran ayından Ağustos ayı sonuna kadar üç ay boyunca her gün” (Göncü, 2012, s. 73) saray ahalisine ve devlet erkânına dağıtırlardı. Bu belge bize, Ş. Galip'in diğer devlet erkânı gibi değer gördüğünü göstermektedir.

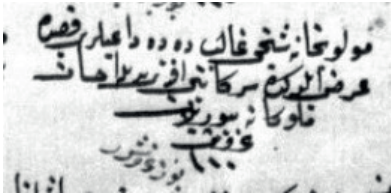
Şeyh Galip'le ilgili aşağıdaki iki belgede ise III. Selim'in Şeyh Galip'e farklı vesilelerle bulunduğu ihsanların kayıtları bulunmaktadır. Bunların 29 Şaban 1208 / 1 Nisan 1794 tarihli olanında Berat gecesinde Enderun Camiinde hazır bulunanlardan Şeyh Galip'e 100 kuruş

ve bir kürk verildiği kaydedilmiş, 29 Zilkade 1208 / 28 Haziran 1794 tarihli olanında ise Şeyh Galip'in padişaha sunduğu kaside mukabilinde kendisine 100 kuruş ihsan edildiği belirtilmiştir.



Leyle-i Berâtda Enderûn Câmî'ine teşriflerinde ihsân buyurılan

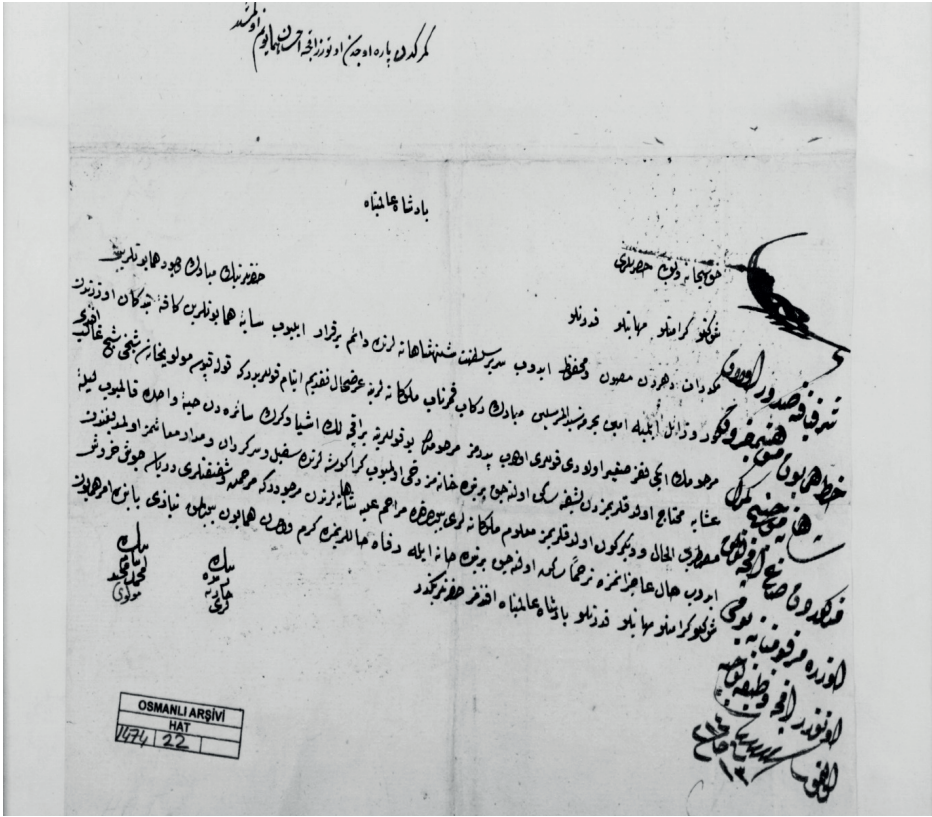
Galata Mevlevihânesi şeyhi Gâlib Dede Efendi dâîlerine 100 kuruş ve 1 sincâb erkân kürk (TS. MA.d. 02439.0052.00)



Mevlevihâne Şeyhi Gâlib Dede dâîleri kaside arz eyledikde sır kâtibi efendi yediyle ihsân-ı mülûkâne buyurulan yüz kuruş (TS. MA.d. 02439.0042.00)

Şeyh Galip ile III. Selim ilişkisine dair bilgilerimize katkıda bulunan bu iki belgenin dışında, Galip'in padişah yanındaki kıymetine işaret eden bir belge daha bulunmaktadır. Daha önce Muallim Cevdet'in ortaya çıkardığı, birçok çalışmada da kendisine atıfta bulunulan 13 Cemaziyelevvel 1214 - 13 Ekim 1799 tarihli bu belgede (Osmanlı Arşivi Hat 1474-22), 27 Receb 1213-4 Ocak 1799 tarihinde vefat eden Galip'in ölümünden 10 ay sonra, çocuklarının düştükleri zor durumdan dolayı padişah'tan geçim vesilesi olacak bir maaş ve ev istedikleri, padişahın ise kendilerine gümrük mukataatından 30'ar akçe maaş bağladığını görmekteyiz. Ancak bu belgeden çıkarılan sonuçlar maalesef yanlış olmuştur. Bizim bu çalışmada ayrıntılı olarak içeriğini vereceğimiz bu belgeye dayanarak Ş. Galip'in üç çocuğu olduğu veya bu belgeye göre iki erkek çocuğuna maaş bağlandığı iddia edilmiştir.² Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi Ş. Galip öldüğünde Mehmed Mecdî ve Şerife Zübeyde isimli iki çocuğu geride kalmıştır.

2 "Ele geçen bir fermanın Ahmed ve Mehmed adlarında iki oğlu olduğu ve padişahın bu çocuklara İstanbul Gümrük Mukataasından 30'ar akçe maaş bağladığını görüyoruz (İpekten, 1996, s. 15); Elimizdeki belgeler bize, eşinin kim olduğunu ve hangi tarihte evlendiğini belirtmemekle birlikte, onun ikisi erkek ve biri kız olmak üzere üç çocuğu bulunduğunu göstermektedir: Ölümünden üç yıl önce doğan kızı Zübeyde için Esrar Dede'nin yazmış olduğu tarihi biraz önce anmıştık. Yine rahmetli M. Cevdet, şairin ölümü dolayısıyla, çocukları Ahmet, Mehmet Mecit ve Zübeyde'ye İstanbul Gümrüğü mukataası malinden otuzar akça gündelik bağlandığını gösteren resmi bir belge (ferman) elde etmiştir" (Yüksel, 1980, s. 30); "Muallim Cevdet tarafından bulunan bir fermanında, İstanbul Gümrüğü mukataasından otuzar akçe gündelik tahsis edilen Ahmet, Mehmet Mecit ve Zübeyde adlarında üç çocuğundan söz edilmektedir" (Ayvazoğlu, 1995, s. 24).



Hakk subhânehu ve te'âlâ hazretleri şevketlü, kerâmetlü, mehâbetlü, kudretlü pâdişâh-ı âlem-penâh hazretlerinin mübârek vücûd-ı hümayunlarını mükedderât-ı dehrden masûn u mahfûz idüp serîr-i saltanat-ı şehinşâhânelerinde dâim ber-karâr eyleyüp sâye-i hümayunların kâffe-i bendegân üzerinden dûr u zâil eylemeye. Âmin bi-hürmeti seyyidi 'l-mürselîn.

Mübârek rikâb-ı kamer-tâb-ı mülûkânelerine arz-ı hâl-i takdîm-i eytâm kullarıdır ki Kulekapısı Mevlevihânesi şeyhi Şeyh Gâlib Efendi merhûmun iki nefer sağır evlâdı kulları olup pederimiz merhûmun bu kullarına bir akçelik eşyâ ve gerek sâireden habbe-i vâhîde kalmayıp leyle-i işâyâ muhtâc olduklarımızdan başka sâkin olunacak bir nebze hânemiz dahi olmayıp kirâ köşelerinde sefîl ü ser-gerdân ve medâr-ı maîşetimiz olmadığından muztaribu 'l-hâl u dige-gûn olduklarımız ma'lûm-ı mülûkâneleri buyuruldukda merâhim-i aliyye-i şâhânelerinden mercûdur ki merhamet ü şefkatleri deryâsı cûş [u] hurûş idüp hâl-i âcizânemize terahhûmen sâkin olunacak bir tîre hâne ile refâh-ı hâllerimize kerem ü ihsân-ı hümayun buyurulmak niyâzı bâbında emr-i hümayûn şevketlü, kerâmetlü, mehâbetlü, kudretlü pâdişâh-ı âlem-penâh efendimiz hazretlerinin dür.

Çalışmamızda yayınladığımız bu belgelerde Şeyh Galip’e saraydan buz ve kar verilmesi, farklı vesilelerle kendisine ihsanda bulunulması ve ölümünden sonra da Galip’in çocuklarına destek olunmaya devam edilmesi Galip ile III. Selim arasındaki ilişkinin sıradan bir ilişki olmadığını göstermektedir. Talip Mert’in yazısındaki bir belgede geçtiği üzere padişahın Ş. Galip’i bir vakfa nazır olarak ataması, 10 Safer 1209/6 Eylül 1794 tarihinde Şeyh Galip’e mesnevihanlıklara atanacakları önerme hakkı verilmesi ve bunlara benzer başka hususlar düşünüldüğünde ikili arasında dönem kaynaklarında geçtiği gibi yakın bir ilişki olduğu söylenebilir. Ancak yukarıda da dediğimiz gibi başka belgelerle de teyit edilmeye muhtaç olan bu yakın ilişkinin olmadığını söylemek de kolay değildir.

2. Şeyh Galip’in Bilinmeyen Birkaç Şiiri

Bilindiği üzere Galip’in divanı üç farklı çalışmaya konu edilmiştir, ancak yine de şairin divanına girmeyen şiirlerinin bulunması muhtemeldir. Nitekim geçmiş yıllarda Şeyh Galip’in yayımlanmamış şiirlerini ele alan bir çalışma, Erdoğan Taştan tarafından kaleme alınmıştır. Bu çalışmada, Şeyh Galip’in Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Bölümü 776 numarada bulunan bir şiir mecmuası içinde bulunan bazı şiirleri sunulmuştur. Yazar, *Gâlib Divanı*’nı doktora tezi olarak hazırlayan Abdulkadir Gürer’in de bu şiir mecmuasında bulunan şiirlerin önemli bir kısmını çalışmasında kullandığını, ancak bu tezin henüz yayımlanmamış olmasının şiirlerin geniş okuyucu kitlesine ulaşmasını engellediğini düşünerek bu şiirleri araştırmacıların istifadesine sunmayı amaçladığını ifade etmektedir. Dolayısıyla, aslında bu çalışma, Gürer’in kitap olarak basılmayan ve maalesef metnine de kolaylıkla ulaşılmayan tezinde bulunan ancak diğer iki çalışmada bulunmayan 1 gazel, 2 rubai, 1 kıta, 13 tarih manzumesi, 18 tarih mısraı ve 22 müfredin metnine yer vermektedir (Taştan, s. 2012, s. 2825-2855).

Biz de Topkapı Sarayında bulunan bazı belgelerde Şeyh Galip’in bazı şiirlerinin kaydedildiğini gördüğümüzde öncelikle Gürer, Kalkışım ve Okçu’nun divan neşirleri (Gürer, 1993; Kalkışım, 1994; Okçu, 1993) ile Taştan’ın söz konusu çalışmasına baktık. Diğer çalışmalarda bulunmayan 20’ye yakın şiirin çoğunun Gürer’in tezinde bulunduğunu, geriye kalan 3 şiirin ise hiçbir çalışmada bulunmadığını tespit ettik. Aşağıda Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi’nde TSMA. E. 0361 numarada bulunan bu şiirlerin her birinin muhtevasına değinildikten sonra şiirlerin metnine yer verilmiştir.

Söz konusu belgede yer alan aşağıdaki beyitler, aslında ilginç bir özellik de göstermektedir. Bilindiği üzere “*III. Selim tarafından Mevlânâ’nın türbesine gönderilecek örtünün baş tarafına yazılmak için bir beyit istenmiş ve o da;*

*Müceddid olduğu Sultân Selîm'in dîn ü dünyaya
Nümâyândır bu nev-pûşîdesinden kabır-i Monlâ'ya*

beytini yazmıştır” (Usluer, 2013). Bu beyit aynı zamanda *Galip Divânı*’nda bulunan ve ilk iki bendi

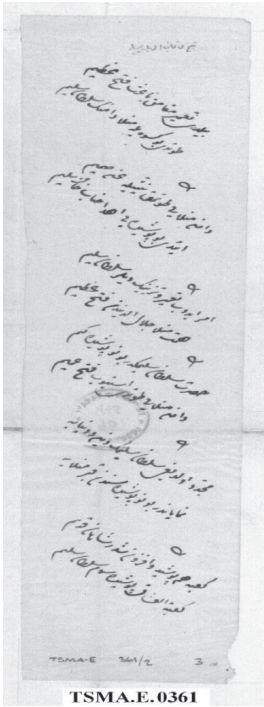
Zihî pûşîde-i zerdûz-ı pür-zer zühre-pîrâye
Ki kat-ber-kat müreccâh köhne tâk-ı çarh-ı bâlâya
Zemîni belki fâyik atlas-ı gerdûn-ı hadrâya
Resâdır perde perde vâsıl etmek arş-ı a'lâyâ
Ki misli girmemiştir çeşm-i mihr-i âlem-ârâya
Münevver bir âfâkdır gûyiyâ subh-ı tecellâyâ
Müceddid olduğu Sultân Selîm'ün dîn ü dünyâyâ
Nümâyândır bu nev pûşîdesinden kabır-i Monlâyâ

Selîm Han İbn-i Sultân Mustafâ kim dâd-perverdir
Süleymân tahtına hem zâtı hem âsârı zîverdir
Sipihri çok zamândan ârzûsu bir dilâverdir
Vücûd-ı pâk-i pür-cûdu bu yüz başına efserdir
Hele bulsun biraz işler karâr emr-i mukarrerdir
Cihân ser-te-ser feth edecek şâh-ı serverdir
Müceddid olduğu Sultân Selîm'ün dîn ü dünyâyâ
Nümâyândır bu nev pûşîdesinden kabır-i Monlâyâ

şeklinde olan bu terci-i bendin vasıta beytini de oluşturmaktadır. Esrar Dede tezkiresinde, Galip’in sultana beyit yazıp gönderdiği ifade edildiği halde³, şu ana kadar yayımlanmış çalışmalarda, bu beytin yukarıda işaret ettiğimiz terci-i bendle birlikte yazılıp padişaha sunulduğu ifade edilmekteydi.⁴ Ancak aşağıda metnini vereceğimiz belgeden hareketle Galip’in örtüye yazılması için Sultan III. Selim’e 6 beyit sunduğunu, bunlar arasından da söz konusu beytin seçildiğini söyleyebiliriz.

3 “Hubb-i hanedân-ı Mevlânâ kuddise sırruhu’l-isnâ ol şehin-şâh-muhibb-i mahabbet-i destgâhu dil-i idrâkinden ser-zede olup evvelâ türbe-i kürsi-rütbe-i Hudâvendigârın sandûka-i ‘arş-resâsına misâl-i atlâs-ı gerdûn hazra bir pûşîde-i zer-dûz-ı gevher-endûd ve bir perde-i müzer-keş-i bûkalemûn-ı ‘Anka-maksûd yapıdurup pûşîdenün kitâbe-i cânib-i re’sine tahrîr olunmaga bir beyt mukteza vü şâyân olmaga Hazret-i Dede Efendinün ol beytün inşâdî niyâz olunmışdı ki ol zamân henüz Südlücede münzevî idiler ve bi’l-bedâhe bu beyti inşâ ve huzûr-ı şehryârîye ‘arz olındukda hâme-i gevher-nigâr-ı zer-tarla tahrîr olındı. Beyt: Müceddid oldığı ...” (Genç, 2000, s. 384).

4 Konuyu bu şekilde ele alan çalışmalardan birkaçı için bkz: (İpekten, 1996, s.10; Yüksel,1980, s. 17; Okçu, 1993, s. 5; İsen, 1995, s. 42).



Bildi ta‘ mîr-i makâmın bâ‘ iş-i feth-i ‘ azîm

İttı bu kisveyle Monlâ dâmenüñ Sultân Selîm

*

Dâmen-i Monlâyı tutmak niyyetiyle ‘ an- şamîm

İtti bu püşideyi ihdâ cenâb-ı Hân Selîm

*

Emr idüp tağyîr u tezyînüñ diler Sultân Selîm

Himmet-i Mollâ Celâleddinden feth-i ‘ azîm

*

Hażret-i Sultân Selîmüñdür bu nev püşide kim

Dâmen-i Monlâyı itti isteyüp feth-i ‘ amîm

*

Müceddid olduğı Sultân Selîm’üñ dîn ü dünyâyâ

Nümâyândır bu nev püşidesinden kabır-i Monlâyâ

*

Ka‘ be hem püşid u efzûn şod zi-şâhân-ı qadîm

Ka‘ betü’l-‘uşşâk püşide sivum Sultân Selîm

Çalışmamızda ele alacağımız diğer iki şiir ise yeni yıl tebrikleri muhtevalı kıt’a-yı kebirlerdir. Galip, sırasıyla H. 1206/1791 ve 1207/1792 yeni yıllarını tebrik ettiği sultana, bu şiirlerin sonunda, ebced hesabıyla o yılın tarihini veren ifadeler kullanmaktadır. Örneğin H. 1206 yılının gelişi üzerine Sultan III. Selim’e sunduğu aşağıdaki ilk kıt’a-yı kebir ebced hesabıyla “vakt-i meserret” tamlamasıyla H. 1206 yılına tarih düşürmektedir. Galip’in bu şiirinin merkezinde Sultan III. Selim’in meyhaneleri kapatması⁵ ve başka şiirlerinde de belirttiği⁶ gibi sultanın bir nevi Mehdî olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır.

Şâh-ı Cem-câh-ı zamân hażret-i Sultân Selîm

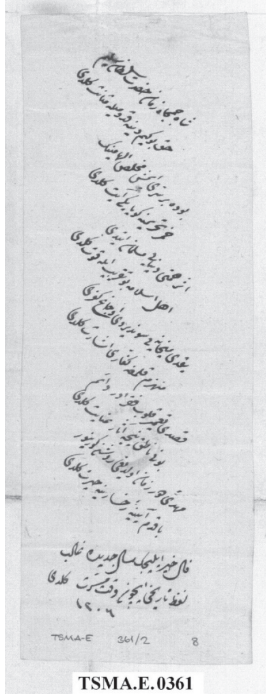
Hağ bu kim dîne kudümiyle metânet geldi

Bu da bir sırrı imiş mağlaş-ı İlhâmînüñ

Haṃr tahrîmine gūyâ yeñi âyet geldi

5 Sultan III. Selim’in huzurunda toplanan meşveret meclisinde “Meyhaneler kapansın.” kararı alınmış, bu yüzden rakı ve şarabın alınıp satılması, bilhassa ehl-i İslâm’ın içki kullanması tamamen yasaklanmıştır (Ünal, 2003, s. 285).

6 Nitekim bu kasidelerin birinde, “Ol Pâdişah ki verdi mühimmât-ı devlete / Hüsn-i nizâm Mehdî-i sâhib-zamân gibi” demek suretiyle padişahı Mehdiye benzetmektedir (Okçu, 1993, s. 7).



Eser-i himmeti dünyâyı müselmân itdi
Ehl-i İslâma bu takrîb kuvvet geldi

Yıktdı meyhāneyi söndürdi ocağ-ı küfri
Münhezim kılmğa küffârı işâret itdi

Kaşd-ı ta‘mîr-i kulüb-ı fuḳarâdur dâ‘im
Bunı nâṭık nice âşâr-ı ‘inâyet geldi

Mehdî-i devr-i zamân olduḡı rüşen görünür
Baḡdum âyîne-i ruḡsârına ḡayret geldi

Fâl-ı ḡayr eyleyicek sâl-i cedîde Gâlib
Lafz-ı târîḡi için vaḡt-i meserret geldi (1206)

III. Selim’in devrinin adalet ve mutluluk içinde yaşandığına işaret edilen diğer şiirde de “baht-dâr” kelimesiyle 1207 yılına işaret edilmektedir.

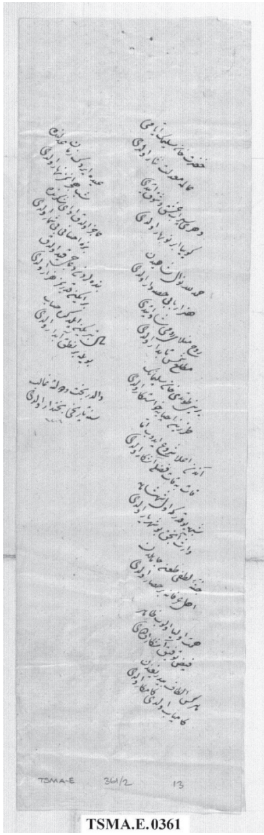
Hâzret-i Hân Selimün eyyâmı
‘Âleme ma‘delet-nisâr oldı

Dehri sîr-âb-ı ‘aşk u şevḡ itdi
Gūyiyâ ebr-i nev-bahâr oldı

Ḥamdulillâh nevâl-i şâhîden
Hezâr bâbı ḡişşedâr oldı

Rûḡ-ı Monlâ-yı Rûmı şâd itdi
Maṭla‘-ı şems-i tâbdâr oldı

Yerini tutdı Ḥân Süleymānuḡ
Ṭarzını iḡyâya ḡâstḡâr oldı



Andan a‘lā şürū‘ ammā

Ḳat-be-ḳat fazlı āşikār oldı

Şübhe yokdur ki ol şehinşāha

Vāriş ancak bu şehriyār oldı

Cennet-i luṭfi ṭa‘n-ı cāhilden

Ehl-i ‘irfāña bir ḥişār oldı

Himmet-i evliya olup zāhir

Feyz-i tevfiḳ āşikār oldı

Herkes elṭāf-ı bī-dirīğinden

Kāmyāb oldı kāmkar oldı

‘İyda irdük zamān-ı ‘adlinde

Şeb-i hicrānımız nehār oldı

‘Āciz olduk edā-yı şükrinde

Bize ihsānı bī-şümār oldı

Bendelerden du‘ācı kāyḍ olduk

Bir iken ḳadrmiz hezār oldı

Sāl tebrīki eyledükde hisāb

Böyle bir nutk-ı ābdār oldı

Sāl tebrīkin eyledükde hisāb

Böyle bir nuṭḳ-ı ābdār oldı

Dāldur baht u devlete Gālib

Sene tārihi bahtdār oldı

Sonuç

Daha önce İsmail Erünsal'ın da birkaç makalesiyle vurguladığı gibi arşiv belgeleri Osmanlı şiirinin ve şairlerinin anlaşılması için son derece önemli kaynaklardır. Edebiyat araştırmacılarının bu değerli kaynaktan daha çok yararlanması gereği, Şeyh Galip'i konu edinen bu çalışmamızla bir kez daha vurgulanmak istenmiştir.

Elimizdeki arşiv belgelerine göre Şeyh Galip'in ölümünden sonra geride kalan eşi ve çocuklarına bıraktığı mirasın dağılımı, çocuklarının padişahın yardım rica ettikleri ve bu taleplerinin kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Aynı şekilde, bu belgelerde Şeyh Galip'in ölümünden sonra geride bıraktığı şahsi eşyaları belli olup bu eşyaların büyük bölümünün kendisinin sahip olduğu kitaplardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Galip'in kitapları üzerinden kendisinin entelektüel yönü farklı açılardan ele alınabileceği gibi, hayatı ve ailesi hakkındaki bilgilerimizin arşiv belgelerine göre güncellenmesi gereği de ortadadır.

Galip'in Üçüncü Selim'le olan ilişkisinin bazı örnekleri de elimizdedir. Bu belgelerde Galip'e ihsan edilen paralar ve diğer hediyeler yanında Galip'in mevlevihanesine yaz aylarında çok değerli olan kar ve buzun düzenli olarak gönderildiği, padişah tarafından kendisine verilen bir beratla bir vakfın nazırı olduğu ve vakfın yöneticilerinin değiştirilmesi için padişaha talepte bulunduğu ve bu talebin uygulandığını görüyoruz. Arşiv belgelerinin Galip hakkında bize sunduğu son bilgiler de şairin bilinmeyen birkaç şiiridir. Bu şiirlerin muhtevaları da aynı zamanda Galip ile III. Selim ilişkisine işaret etmektedir.

Arşiv belgelerinin daha da derinlemesine incelenmesiyle konuyla ilgili başka belgelerin de bulunacağını ve bunlar ışığında yapılacak yeni çalışmalarla Galip'in hayatının ve III. Selim ile ilişkisinin zihinlerimizde daha da netleşeceğini umuyoruz.

Kaynakça / References

- Ayvazoğlu, B. (1995). Şeyh Galib'in hayatı. *Şeyh Galib Kitabı* içinde. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Erünsal, İ. E. (1977). Türk edebiyatı tarihine kaynak olarak arşivlerin değeri. *Türkiyat Mecmuası*, (19), 213-222.
- Erünsal, İ. E. (2008). *The Archival Sources of Turkish Literary History* (Cemal Kafadar, Gönül Alpay Tekin, Ed.). Cambridge: Harvard University, The Department of Near Eastern Languages and Literatures.
- Genç, İ. (2000) *Esrar Dede, Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevlevîyye*. Ankara: Ankara Kültür Merkezi Bakanlığı Yayınları.
- Göncü, T. C. (2012). Osmanlı saray sofrasında kar ve buz Kullanımı. *Milli Saraylar*, (10), 73-85.
- Gürer, A. (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı (inceleme-metin)*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürer, A. (2000). Şeyh Gâlib hakkında yeni bilgiler. *Türkoloji Dergisi*, XIII (1), 203-225.
- İpekten, H. (1996). *Şeyh Gâlib (hayatı, sanatı, eserleri)*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- İsen M. (1995). Osmanlılarda devlet-sanat ilişkisi ve bu ilişkinin III. Selim’le Şeyh Galib’deki görüntüsü. *Şeyh Galib Kitabı* içinde. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Kalkışım, M. (2010). Şeyh Gâlib. *DİA*, 39, 54-57.
- Kalkışım, M. (1994). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Koncu, H., Çakır, M. ve Alptekin Sarıoğlu, L. (2016). *Eser-i Aşk: Şeyh Gâlib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Mert, T. (2009). Hazine-i Evrak: Fakirhane-i Gâlib Dede. *Türk Edebiyatı*, (424), 10-14.
- Okçu, N. (1993). *Şeyh Galib (hayatı, edebî kişiliği, eserleri, şiirlerinin umûmî tahlili, divânın tenkidli metni)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Taştan, E. (2012). Şeyh Gâlib ve yayımlanmamış şiirleri. *Turkish Studies*, 7 (4), 2825-2855.
- Türkmen, M. N. (2011). Osmanlı döneminde saray ihtiyaçlarının karşılanması: Kar ve buz temini. *Akademik Bakış*, 4 (8), 203-214.
- Ünal, U. (2003). İdari ve sosyal alanlarda Nizâm-ı Cedîd çabaları. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, (14) , 273-289.
- Yüksel, S. (1980). *Şeyh Galip (Eserlerinin dil ve sanat değeri)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Usluer, F. (2013). ŞEYH GÂLİB, Mehmed. *TEİS*. Erişim adresi: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyh-galib-mehmed> Erişim tarihi: 20.08.2021

Teşekkür: Bu belgelerin tespitinde yardımlarını gördüğüm değerli doktora öğrencim Dr. Muhammed Duman’a çok teşekkür ederim.

13. BÖLÜM / CHAPTER 13

ŞEYH GALİP'İN DÜŞÜNCE ATLASINDAKİ KAYNAKLAR VE ŞAHSİYETLER

SOURCES AND PERSONALITIES IN SHEIKH GHALIB'S ATLAS OF THOUGHT

M. Muhsin KALKIŞIM¹

¹Prof. Dr., Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Trabzon, Türkiye
E-mail: m.muhsin@yahoo.com.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.13

ÖZ

Bu çalışmada Şeyh Galip'in dört eseri (Dîvân, Hüsn ü Aşk, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî, Es-Sohbetü's-Sâfiyye) taranmış; ayet ve hadislerle birlikte 100'ün üzerinde şahsiyet tespit edilmiştir. Çalışmamızda bunlardan belirgin olarak öne çıkan 47'si üzerinde durulmuş, diğerleri liste hâlinde verilmiştir. Şeyh Galip, eserlerinde Kur'ân'ın 72 suresinden 176 ayete ve Hz. Muhammed'in 43 hadisine atıf yapmıştır. Peygamberlerden Hz. İbrahim, Hz. Yakup, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Süleyman ve Hz. İsa daha ön planda ele alınmış, ledünnî ilmi temsil eden Hz. Hızır, şair tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Sahabe-i kiramdan Hz. Ebubekir ve Hz. Ali isimlerine özellikle vurgu yapılmış olup onun fikrî müktesebatında yer alan kadınlar arasında Hz. Meryem ve Hz. Fatime ilk sırada görülmektedir. Şeyh Galip'in düşünce atlasında sayısal bakımdan ağırlığı 22 mutasavvıf teşkil etmektedir. Mevlana'dan önceki silsilede bilhassa Hallac-ı Mansur ve Muhyiddin-i Arabî, müellifin ruh dünyasına nüfuz etmiş iki isimdir. Klasik Türk şiirinin geleneğiyle paralel olarak felsefî alanda Eflatun ve Aristo'ya, nakkaşlıkta Mani ve Bihzad'a önemli atıflar yapan müellifin ele aldığı şahsiyetler arasında fıkıh âlimlerinin belirgin bir yeri yoktur. Birer âşık karakteri olan "Ferhad" ve "Kays", aşk mesleğinin saliki olan Şeyh Galip için iki önemli kaynaktır. Şiirde eskilerden Fuzulî'yi ve Şevket-i Buharî'yi referans alan Şeyh Galip, hocası Süleyman Neşet'ten de etkilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galip, şahsiyet, Divan, Hüsn ü Aşk, Şerh-i Cezire-i Mesnevî, Es-Sohbetü's-Sâfiyye

ABSTRACT

In this study, four works of Sheikh Ghalib (*Dîvân, Hüsn ü Aşk, Şerh-i Cezire-i Mesnevî, Es-Sohbetü's-Sâfiyye*) were reviewed, and more than 100 scholarly sources and personalities were identified. We focused on 47 that stand out in this study and listed the remaining sources and personalities. Sheikh Ghalib referred to 176 verses from 72 chapters of the Quran and 43 hadiths of Prophet Muhammad (saw) in his works. Among the prophets, Abraham (as), Jacob (as), Joseph (as), Moses (as), Suleiman (as), and Jesus (as) were especially highlighted. Khidr (as), who

symbolizes knowledge because of God's blessing, was also frequently mentioned by the poet. From the companions of the Prophet Muhammad (saw), a particular emphasis was placed on the names of Abu-Bakr and Ali. Maryam and Fatimah were among the women included in his intellectual acquis and mentioned most. 22 Sufis formed Sheikh Ghalib's atlas of thought. Among the Sufi scholars, Al-Hallaj and Ibn Arabi were the two most important figures chronologically before the Rumi. In parallel with the tradition of classical Turkish poetry, the author makes essential references to Plato and Aristotle in the philosophical field and Mani and Bihzad in miniature painting. Fiqh scholars do not have a prominent place in his works. Farhad and Qays, the characters of a love story, are two critical sources for Sheikh Ghalib, a pilgrim of love. Sheikh Ghalib, who takes Fuzuli and Shawkat Bukhari as references in the poem, was also influenced by his teacher Suleiman Nashat.

Keywords: Sheikh Ghalib, personality, *Diwan*, *Hüsün ü Aşk*, *Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, *As-Sohbetü's-Sâfiyya*

Extended Abstract

Sheikh Ghalib (1757-1799) was born and raised in a Mawlawi family and was shaped by the Mawlawi culture. Muhammad Asad, who was involved in asceticism (riyazat) in the Konya Mawlana Dervish Lodge in 1784, completed his asceticism in Istanbul Yenikapı Mawlawi Lodge in 1787 and became "Dede" (Cell-niche). Galip Dede, who received the caliphate from Sheikh Ali Nutkî Efendi and was appointed as the Sheikh of Galata Mawlawi lodge in 1791, and was tasked with the assignment of the Mathnawi-khans in 1794. Sheikh Ghalib is also the last great peak of classical Turkish poetry.

In this study, we tried to put forward the intellectual acquis of a classical poet from the Sufi tradition. Four works of Ghalib, who is a Mawlawi sheikh (*Dîvân*, *Hüsün ü Aşk*, *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*, *Es-Sobeti's-Sâfiyye*) were reviewed, and more than 100 scholarly sources and personalities were identified. In the study, 47 of them, which stand out significantly, were emphasized, and the others were listed. We can classify Sheikh Ghalib's intellectual resources and the personalities he dealt with in his works as follows:

1. The Quran and the Prophet Muhammed: Sheikh Ghalib referred 176 verses from 72 chapters of the Quran in his works, and he referred to 43 hadiths of Prophet Muhammad (saw). Quranic verses and hadiths are referred to as wholly or partially.

The Quran is a revelation that has come from God's throne. Other words are human words and are considered within the context of "inspiration" in regular expression. If unseen knowledge has come to prophets, it is a revelation; if it comes to other persons, it is "inspiration." Revelation is shadowless, pure, and clean. Inspiration, on the other hand, can be mixed at times and can be tainted. Even if the inspiration comes from a miracle source, it cannot claim to be similar to the Quran.

The Quran refers to Allah's Shariah from the attribute of "Kalam"; The universe is the shari'ah that comes from the attribute of "İrade/will."

2. Prophets: Among the prophets, especially Abraham (as), Jacob (as), Joseph (as), Moses (as), Suleiman (as), and Jesus (as) especially highlighted It is a remarkable approach that the poet frequently mentions Khidr (as).

3. Companions: Rumi genealogically reaches Ali according to the sect and Ebûbekr according to the blood. In the works of Sheikh Galip, an emphasis is placed on the names of Abu-Bakr and Ali. Sheikh Galib sees his profession as "Bakriyyah" and "Alaviyyah".

4. Woman: Among the women in Sheikh Ghalib's intellectual acquis, Maryam and Fatimah draw attention.

5. Philosophy: In parallel with the tradition of classical Turkish poetry, Plato and Aristotle have been allocated a vital place.

6. Sufism: Sufis (23 persons) constitute the numerical weight in Sheikh Ghalib's scholarly sources. We can list these Sufis chronologically as follows: "İbrahim b. Edhem", "Bayezid-i Bistami", "Cüneyd-i Bağdadî", "Hallac-ı Mansur", "İmam-ı Gazzalî", "Abdulhalık-ı Gucduvani", "Feridüddin-i Attar", "Muhyiddin-i Arabî", "Şems-i Tebrizî", "Celaleddin Muhammed Rûmî", "Sadreddin-i Konevî", "Ateş-baz-ı Velî", "Sultan Veled", "Celaleddin Ergun Çelebi", "Mevlana Camî", "Sultan-ı Divanî", "Yusuf-ı Sine-çâk", "İsmail Ankaravî", "Sakıb Mustafa Dede", "Şeyh Ebu Bekr Çelebi", "Mustafa Reşid Efendi", "Esrar Dede", and "Ali Nutkî Efendi". What is striking in this list is that the names after Rûmî, with a few exceptions, belong to the Mawlawiyah sect. Hallac-ı Mansur and Muhyiddin-i Arabî are two names in particular that penetrated the spirit world of the author in the series before Rumi's strain. His father, Mustafa Reşid Efendi, guided Ghalib intellectually and spiritually. Esrar Dede has an essential place among his peers in Sheikh Ghalib's intellectual and emotional world.

7. Miniature painting: In this category, two prominent miniature painters (Mani and Bihzad) were cited within the poetry tradition.

8. Poetry: Sheikh Ghalib, referring to Fuzuli and Shawkat Bukhari from his predecessor, was influenced by his teacher Suleiman Nashat Efendi. He inherited Sebki Hindî through Shawkat Bukhari. It is seen that Hoca Nashat interacted with his students, especially Muvakkıtzade Pertev.

9. Story: The love characters of the stories Farhad and Şirin and Layla and Majnun, became a legend in different geographies, "Farhad" and "Kays" are two crucial role models for Sheikh Ghalib, who is a pilgrim of love.

10. Fiqh: Fiqh scholars do not have a prominent place among the intellectual sources of Ghalib Dede, a Mawlawi sheikh. It is noteworthy that the author referred to Abu Hanifa on two issues. According to Ghalib, madhhab imams, especially Abu Hanifa, did not teach about love and did not declare or describe love. The author, elsewhere, emphasizes the particular fatwa of Abu Hanifa on the subject that “foreigners can read the Quran in their language in prayer.”.

Giriş

Şeyh Galip (1757-1799), Mevlevî bir ailede doğup büyümüş ve Mevlevî kültüründen beslenmiştir. 1784'te Konya Mevlana Dergâhı'nda çileye giren Muhammed Es'ad, 1787'de İstanbul Yenikapı Mevlevihanesi'nde çilesini tamamlamış ve “Dede” (Hücre-nişin) olmuştur. Bilahere Şeyh Ali Nutkî Efendi'den hilâfet alan ve 1791'de Galata Mevlevihanesi şeyhliğine tayin edilen Galip Dede'ye 1794'te Mesnevî-hânlıkların inhâsı görevi verilmiştir. Şeyh Galip, aynı zamanda klasik Türk şiirinin son büyük zirvesidir.

Bu çalışmada sufi gelenekten gelen bir klasik şairin fikrî müktesebâtı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Mevlevî şeyhi olan Galip'in dört eseri (Dîvân, Hüsn ü Aşk, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî, Es-Sohbetü's-Sâfiyye) taranmış, taranan metinler kısaltma ile gösterilmiştir: (D) Kalkışım, M. M. (2013). **Şeyh Galip Dîvânı**, Ankara, Türkiye: Akçağ Yayınları; (ESS) Kutluk, İ. (1948). “Şeyh Galip ve as-Sohbet-üs-Sâfiyye”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. III, S. 2., s. 21-47; (HA) Okay, O.; Ayan, H. (1992). **Hüsn ü Aşk**, İstanbul, Türkiye: Dergâh Yayınları; (M) Şeyh Galip (1252). **Dîvân**, Bulak; (ŞCM) Şeyh Galip (1996). **Şerh-i Cezîre-i Mesnevî**, (Haz. Turgut KARABEY, Mehmet VANLIOĞLU, Mehmet ATALAY), Erzurum, Türkiye: Atatürk Ün. Fen-Edebiyat Fakültesi Yay. Ayet ve hadislerle birlikte 100'ün üzerinde şahsiyet tespit edilmiştir. Çalışmada bunlardan belirgin olarak öne çıkan 47'si üzerinde durulmuş, diğerleri liste hâlinde verilmiştir. Şeyh Galip'in fikrî kaynaklarını ve düşünce atlasında yer alan şahsiyetleri şöyle tasnif edebiliriz:

1. Kur'ân-ı Hakîm

Şeyh Galip'in eserlerinde Kur'ân ve ayetleri; “kerîm”, “furkân”, “hitâb”, “masdûk”, “masdûka”, “mâ-sadak”, “medlûl”, “müeddâ”, “hakîkat”, “mantûk”, “vârid” ve “nass” gibi isim ve sıfatlarla tavsif edilmiştir.

Kur'ân, insanları zulûmattan nura, cehaletten aydınlığa kavuşturmuş, ölü kalpleri diriltmiştir. Hüsn ü Aşk'taki “Bahs-i Sâni Der-Lüzûm-ı Sühan” bölümü dikkat çekici tespitleri ihtiva etmektedir: Cahiliyet devrinde bilginleri bir fesâhat iddiası sarmıştı. Ukâz pazarı kurulur ve herkes şiirlerini ortaya koyardı. Kılıç ile dil orada karşılaşırdı. İrticalın arkasından kavgaya gelirdi. Mutlak hayat sahibi olan Allah Kur'ân'ı dünyaya bir ihsan olarak indirince fesâhat ve i'caz birleşip kavmin en güzel söz söyleyenlerine dehşet verdi. Allah o yolunu şaşırmış kavmi âciz bırakmak için benzerini yazmalarını teklif etti. Hayy ve Kâdir olan Allah'ın kelâmının i'câzı, hâlâ yerinde durmaktadır. Eğer şimdi iyiyi kötüyü ayırma kabiliyeti olmasa Allah'ın o âciz bırakma işi faydasız olurdu. Şiir ve fesâhat kayboldu Kur'ân'ın bu üstünlüğü görünmezdi.

Söz ustası şâir kalmasa Allah’ın bu delili noksan olurdu. İşte delil ile rakibimi susturdum, Kur’ân ile kabiliyetimi isbat ettim (HA, 1992, s. 133-134).

Kur’ân, vahiydir ve Arş-ı A’zamdan gelmiştir (HA, 1992, s. 23; M/2, 1252, s. 71). Diğer sözler, beşer kelâmıdır ve örfî ifadeyle “ilham” çerçevesinde ele alınır. Gaybî bilgi, peygamberlere gelmişse vahy; diğer şahıslara gelmişse “ilham”dır. Vahy, gölgesizdir, saftır ve durudur. İlham ise bazen karışık olabilir ve hafriyatla birlikte ortaya çıkabilir. İlham, bir keramet kaynağından gelmişse de Kur’ân’a nazire olma iddiasında bulunmaz (HA, 1992, s. 18).

Kur’ân, Allah’ın “Kelâm” sıfatından kaynaklanan şeriatı; kâinât ise “İrâde” ve “Kudret” sıfatına dayanan şeriatıdır. Aynı zamanda Kur’ân, kâinât kitabının özetidir, hülâsasıdır. Kur’ân-ı Mübîn, varlığın anlamını bize bildirir. Diğer taraftan “insan” da kâinatın özetidir. Müellif, Dîvân’ında “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen” (M, 1252, s. 70) derken iki olguyu öne çıkarır: zübde-i âlem (âlemin özeti), merdüm-i dîde-i ekvân (kâinatın gözbebeği). Her şeyin her şeyle ilgisi olduğu perspektifinden bakan Şeyh Galip, insan ile Kur’ân arasında paralellikler kurar. Kaş, rahmet kitabının besmelesidir. Dudak, Kevser Suresi’ne işâret etmektedir (HA, 1992, s. 287). Burada “besmele” hattı, şeklen kaşa benzetilmiştir. Kaşın, yüz aksâmının en üstünde bulunması da ayrı bir tevâfuktur. Mürşid-i kâmilin sözü, âşıkın virane kalbini mamur eder, mürde gönlünü ihyâ eder. Bu haliyle dudak, Cennet’teki Kevser ırmağı gibidir. Fetih Suresi, güzel yanağına hat olmuştur. Çekilen kaşlar, başta çekilen bir besmele olmuştur (M, 1252, s. 29). Ağız ve dudağın kenarındaki ayvacık tüyleri, şekil itibariyle nesih hattıyla çizilmiş bir “vav”a benzemektedir. “Ve’n-neml” Suresi de “vav”la başlamaktadır (M/2, 1252, s. 31). Şâir, burada “hat” ile “karınca” arasında bir müşâbehet kurmuştur. Klasik Türk şiirinde yârın yüzü “âyîne”ye, “safha”ya ve “Mushaf”a benzetilmiştir. Sevgili mazmununda yüz istiaresi öne çıkar. Yüz, muhtelif varlık kategorilerini temsil ederken aynı zamanda Kur’ân’a da sembol olmaktadır (D, 2013, s. 140; M, 1252, s. 30; M/2, 1252, s. 78, 79).

Kur’ân, bir bürhan mu’cizesi olarak münkirleri ilzam ederken diğer taraftan insanı yeniden inşa eder (HA, 1992, s. 134).

Tablo 1. İktibaslar

İKTİBÂS	KUR'ÂN'DA YERİ	ME'ÂLİ	MÜELLİFİN ESERLERİNDEKİ YERİ
إِيَّاكَ نَعْبُدُ	Fâtiha, 5	“Yalnız sana ibadet ederiz.”	ŞCM, 1996, s. 19
وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ	Bakara, 3	“Kendilerine verdiğimiz mallardan Allah yolunda harcarlar.”	ŞCM, 1996, s. 12
صُمُّ بَعْمُ عُمِي	Bakara, 18	“Onlar sağırılar, dilsizler ve körlerdir.”	ŞCM, 1996, s. 92
وَأِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا	Bakara, 23	“Eğer (kulumuza) indirdiklerimizden herhangi bir şüpheye düşüyorsanız.”	ŞCM, 1996, s. 39
إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا	Bakara, 26	“Şüphesiz Allah (hakkı açıklamak için) sivrisinek ve onun da ötesinde bir varlığı misal getirmekten çekinmez.”	ŞCM, 1996, s. 16
فَتَلَقَّى آدَمَ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ	Bakara, 37	“Bu durum devam ederken Âdem, Rabbinden bir takım ilhamlar aldı ve derhal tevbe etti.”	ŞCM, 1996, s. 106
فَهِيَ كَالْجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً	Bakara, 74	“Artık kalpleriniz taş gibi yahut daha da katıdır.”	ŞCM, 1996, s. 25
ثُمَّ وَجَّهَ اللَّهُ	Bakara 115	“Allah'ın yüzü oradadır.”	M/2, 1252, s. 134
كُنْ	Bakara, 117; Âl-i İmrân, 47; Nahl, 40; Meryem, 35; Yâsîn, 82; Mü'min, 68	“Ol.”	M/2, 1252, s. 63, 78
كُنْ فَيَكُونُ	Bakara, 117; Âl-i İmrân, 47; En'âm, 73; Nahl, 40; Meryem, 35; Yâsîn, 82; Mü'min, 68	“Ol (der), o da hemen olur.”	HA, 1992, s. 23
وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا	Bakara, 148	“Herkesin yöneldiği bir kiblesi vardır.”	ŞCM, 1996, s. 145
يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ	Bakara, 185	“Allah sizin için kolaylık ister.”	ŞCM, 1996, s. 105
يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَيَّامِ فَلَمْ يَكُنْ لَهَا قَوْلٌ مِمَّا يَسْأَلُونَكَ	Bakara, 189	“Sana hilâl şeklinde yeni doğan ayları sorarlar. De ki onlar (insanlar ve özellikle hac için) vakit ölçüleridir.”	ŞCM, 1996, s. 81
وَلَا يُجِيبُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ	Bakara, 255	“Onun bildirdiklerinin dışında insanlar onun ilminden hiçbir şeyi tam olarak bilemezler.”	ŞCM, 1996, s. 155

وَاللّٰهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَّشَاءُ va'llâhu yudâ'ifu limen yeşâu biğayrı hisâb (va'llâhu yudâ'ifu limen yeşâ') وَاللّٰهُ يَرْزُقُ مَنْ يَّشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ va'llâhu yerzuku men yeşâu biğayrı hisâb	Bakara, 261 Bakara, 212	"Allah dilediğine kat kat (hesapsız) fazlasını verir."	ŞCM, 1996, s. 116
وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا	Bakara, 269	"Kime hikmet verilirse ona pek çok hayır verilmiş demektir."	ŞCM, 1996, s. 193
أَمَّنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ	Bakara, 285	"Peygamber, (Rabbi tarafından) kendisine indirilene iman etti."	ŞCM, 1996, s. 52
لَا نَفَرُّ بَيْنَ مَنْ رَّسَلِهِ	Bakara, 285	"Allah'ın peygamberlerinden hiçbiri arasında ayırım yapmayız."	ŞCM, 1996, s. 82
لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ	Bakara, 286	"Herkesin kazandığı (hayır) kendine, yapacağı (şer) de kendinedir."	ŞCM, 1996, s. 115
بِيَدِكَ الْخَيْرُ	Âl-i İmrân, 26	"Her türlü iyilik senin elindedir."	ŞCM, 1996, s. 71
قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي	Âl-i İmrân, 31	"(Resûl'üm) de ki eğer Allah'ı seviyorsanız bana uyunuz."	ŞCM, 1996, s. 101
وَأُنَبِّئُكُمْ بِالْأَكْمَةِ وَالْأَبْرَصِ وَأُخْبِي الْمَوْتَى	Âl-i İmrân, 49	"(Allah'ın izniyle) körü ve alacahı iyileştirir, ölüleri diriltirim."	ŞCM, 1996, s. 133
مَنْ أَنْصَارِي إِلَى اللَّهِ	Âl-i İmrân, 52	"Allah yolunda bana yardımcı olacaklar kimlerdir?"	ŞCM, 1996, s. 147
فِيهِ آيَاتٌ بَيِّنَاتٌ مِّمَّا إِبْرَاهِيمَ	Âl-i İmrân, 97	"Orada apaçık nişâneler, İbrahim'in makamı vardır."	ŞCM, 1996, s. 74
اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقَاتِهِ	Âl-i İmrân, 102	"Allah'tan ona yaraşır şekilde korkun."	ŞCM, 1996, s. 186
وَمَنْ يُرِدْ ثَوَابَ الْآخِرَةِ نُنَوِّتْهُ مِنْهَا	Âl-i İmrân, 145	"Kim de ahiret sevabını isterse ona da bundan veririz."	ŞCM, 1996, s. 114
وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ	Âl-i İmrân, 159	"İş hakkında onlara danış. Kararını verdiğin zaman da artık Allah'a dayanıp güven."	ŞCM, 1996, s. 114
وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ	Âl-i İmrân, 180	"Göklerin ve yerin mirası Allah'ındır."	ŞCM, 1996, s. 207
رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا	Âl-i İmrân, 191	"Rabbimiz! Sen bunu boşuna yaratmadın."	ŞCM, 1996, s. 57
إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ	Hacc, 5; Hucurât, 13; Nisâ, 1; En'âm, 98; A'râf, 189; Zümer, 6	"Şunu bilin ki biz sizi tek bir nefisten yarattık."	ŞCM, 1996, s. 82

وَاتَّبَعَ مَلَّةَ إِبْرَاهِيمَ خَبِيرًا	Nisâ, 125	“İbrahim’in Allah’ı bir tanıyan dinine tâbi olan kimseden (dince daha güzel kim vardır?)”	ŞCM, 1996, s. 74, 173
يُحِبُّهُمْ	Mâide, 54	“(Allah) onları sever.”	ŞCM, 1996, s. 207
يُحِبُّونَهُ	Mâide, 54	“Onlar da onu (Allah’ı) sever.”	ŞCM, 1996, s. 207
يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ	Mâide, 54	“(Allah) onları sever. Onlar da onu (Allah’ı) sever.”	ŞCM, 1996, s. 110
ذَٰلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ	Mâide, 54	“Bu, Allah’ın dilediğine verdiği lutfudur.”	ŞCM, 1996, s. 225
وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ	Mâide, 92	“Allah’a itaat edin, Resûl’e de itaat edin.”	ŞCM, 1996, s. 147
مَا عَلَى الرَّسُولِ إِلَّا الْبَلَاغُ	Mâide, 99	“Resûl’e düşen (vazife) ancak duyurmaktır.”	ŞCM, 1996, s. 35
كُنْتُ أَنْتَ الرَّقِيبَ	Mâide, 117	“(Artık onlar üzerine) gözetleyici yalnız sen oldun.”	ŞCM, 1996, s. 137
وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا	En’âm, 25	“Kulaklarına da ağırlık (verdik).”	ŞCM, 1996, s. 92
وَلَا رَطْبٌ وَلَا يَابِسٌ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ	En’âm, 59; İsrâ, 46; Kehf, 57	“Yaş ve kuru ne varsa hepsi apaçık bir kitaptadır.”	ŞCM, 1996, s. 13
فَلَمَّا أَفْلَحَ قَالَ لَا أَحِبُّ الْإِنْسَانَ	En’âm, 76	“(Yıldız batınca) batanları sevmem, dedi.”	ŞCM, 1996, s. 173
فَلَمَّا رَأَى السَّمَاءَ بَازِغَةً قَالَ هَٰذَا رَبِّي	En’âm, 78	“Güneşi doğarken görünce de Rabbim budur, dedi.”	ŞCM, 1996, s. 173
أُولَٰئِكَ لَهُمُ الْأَمْنُ وَهُمْ مُهْتَدُونَ	En’âm, 82	“İşte güven onlarındı ve onlar doğru yolu bulanlardı.”	ŞCM, 1996, s. 220
لَمْ يُذَكِّرْ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ	En’âm, 121	“Üzerine Allah’ın adı anılmadan (kesilen hayvanlardan yemeyin).”	ŞCM, 1996, s. 141
رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ	A’râf, 23	“Ey Rabbimiz! Biz kendimize zulmettik. Eğer bizi bağışlamaz ve bize acımazsan mutlaka ziyan edenlerden oluruz.”	ŞCM, 1996, s. 105
كُلُوا وَاشْرَبُوا	A’râf, 31	“Yiyin, için.”	ŞCM, 1996, s. 191
وَلَا تُسْرِفُوا	A’râf, 31	“Fakat israf etmeyin.”	ŞCM, 1996, s. 191
أَرِنِي	A’râf, 143	“Zatını bana göster.”	HA, 1992, s. 92
لَنْ تَرَانِي	A’râf, 143	“Sen beni asla göremezsin.”	M/2, 1252, s. 85, 127 HA, 1992, s. 93, 114
أَلَسْتُ	A’râf, 172	“Ben (sizin Rabbiniz) değil miyim?”	HA, 1992, s. 331

بَلَى	A'râf, 172	"Evet."	M/2, 1252, s. 90 HA, 1992, s. 331
وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا	A'râf, 179	"Gözleri vardır, onlarla görmezler."	ŞCM, 1996, s. 65
فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا	A'râf, 204	"Onu dinleyin ve susun."	ŞCM, 1996, s. 15
وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى	Enfâl, 17	"Attığın zaman sen atmadın, fakat Allah attı (onu)."	ŞCM, 1996, s. 137
نِعْمَ النَّصِيرُ	Enfâl, 40; Hacc, 78	"O ne güzel yardımcıdır."	M/2, 1252, s. 115
إِذْ هُمَا	Tevbe, 40	"Hani onlar (mağaradaydı)."	M, 1252, s. 4
وَلَا تَحْزَنْ	Tevbe, 40; Hicr, 88; Nahl, 127; Ankebût, 33; Neml, 70; Tâhâ, 40; Kasas, 13; Fussilet, 30	"Üzülme."	M, 1252, s. 4
فَلْيَنْصَحُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكَوْا كَثِيرًا	Tevbe, 82	"Az gülsünler, çok ağlasınlar."	ŞCM, 1996, s. 109
وَلْيَبْكَوْا كَثِيرًا	Tevbe, 82	"Çok ağlasınlar."	ŞCM, 1996, s. 109
تَجْرِي تَحْتَهَا	Tevbe, 100	"Zemininden (ırmaklar) akan (cennetler)."	D, 2013, s. 122
ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا	Tevbe, 118	"Sonra (eski hallerine) dönmeleri için (Allah) onların tevbesini kabul etti."	ŞCM, 1996, s. 107
لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ	Tevbe, 128	"Andolsun size kendinizden öyle bir peygamber gelmiştir ki sizin sıkıntıya uğramanız ona çok ağır gelir. O, size çok düşkündür."	ŞCM, 1996, s. 143
أَحْسِنُوا الْحُسْنَىٰ وَزِيَادَةُ	Yûnus, 26	"Güzel davrananlara daha güzel karşılık, bir de fazlası vardır."	ŞCM, 1996, s. 52
وَالِيهِ تُرْجَعُونَ	Yûnus, 56 Yâsîn, 83	"Ve yalnız ona döndürüleceksiniz."	ŞCM, 1996, s. 208
بِسْمِ اللَّهِ مَخْرَاهَا	Hûd, 41	"Onun yüzüp gitmesi Allah'ın adıyladır."	M, 1252, s. 34
وَلَا تُرْكُوا إِلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا فَتَمَسَّكُمُ النَّارُ	Hûd, 113	"Zulmedenlere meyletmeyin; sonra size ateş dokunur (cehennemde yanarsınız)."	ŞCM, 1996, s. 127
لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ	Hûd, 119	"Andolsun ki cehennemi tümüyle insanlar ve cinlerle dolduracağım."	ŞCM, 1996, s. 152
سَبْعُ شِدَادٍ	Yusuf, 48	"yedi kıtlık yılı"	M, 1252, s. . 41

وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ	Ra'd, 15	"Göklerde ve yerde bulunanlar Allah'a secde ederler."	ŞCM, 1996, s. 26
أُولُوا الْأَلْبَابِ	Ra'd, 19; İbrahim, 52; Zümer, 9, 18, 21	"akıl sahipleri"	M/2, 1252, s. 157
طُوبَى لَهُمْ وَحَسَنُ مَا بِ	Ra'd, 29	"(İman edip iyi işler yapanlara) ne mutlu! Varılacak güzel yurt da onlar içindir."	ŞCM, 1996, s. 75
أَكْلُهَا دَانِمٌ	Ra'd, 35	"Yemişleri süreklidir."	ŞCM, 1996, s. 50
وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ	İbrahim, 11	"Mü'minler ancak Allah'a dayansınlar."	ŞCM, 1996, s. 188
وَمَا نُنَزِّلُهُ إِلَّا بِقَدَرٍ مَّعْلُومٍ	Hicr, 21	"Biz onu ancak belli bir ölçüyle indiririz."	ŞCM, 1996, s. 187
وَتَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي	Hicr, 29	"Ona ruhumdan üflediğim zaman (siz hemen secdeye kapanın)."	ŞCM, 1996, s. 82
فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ	Hicr, 37	"Sen kendilerine mühlet verilenlerdensin."	ŞCM, 1996, s. 44
إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ	Hicr, 42	"Şüphesiz kullarım üzerinde senin bir hakimiyetin yoktur."	ŞCM, 1996, s. 44
لَعَمْرُكَ	Hicr, 72	"hayatın hakkı için"	M, 1252, s. 76
وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ	Nahl, 68	"Rabbim bal arısına ilham etti."	ŞCM, 1996, s. 225
وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ	İsrâ, 70	"Biz, hakikaten insanoğlunu şan ve şeref sahibi kıldık."	ŞCM, 1996, s. 88, 89
وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا	İsrâ, 82	"Zalimlerin ise yalnızca ziyanını artırır."	ŞCM, 1996, s. 208
قُلْ كُلُّ يَعْمَلْ عَلَىٰ شَاكِلِهِ	İsrâ, 84	"De ki herkes kendi mizaç ve meşrebine göre iş yapar."	ŞCM, 1996, s. 160
قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي	İsrâ, 85	"De ki ruh Rabbimin emrindendir."	ŞCM, 1996, s. 82
رَأْبَعُهُمْ كَلْبُهُمْ	Kehf, 22	"Dördüncüleri köpekleridir."	ŞCM, 1996, s. 100
وَتَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ مَنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ	Gâşiye, 15 Kehf, 31 Duhân, 53	"sıra sıra dizilmiş yastıklar, ince ve kalın dîbâdan yeşil elbiseler"	ŞCM, 1996, s. 95
أَتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا	Kehf, 65	"Ona katımızdan bir rahmet vermiş, yine ona tarafımızdan bir ilim öğretmiştik."	ŞCM, 1996, s. 142
هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ	Kehf, 78	"İşte bu, benimle senin aramızın ayrılmasıdır."	ŞCM, 1996, s. 142

مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا فَأَتَيْنَ سَبَبًا	Kehf, 84-85	“Ona (muhtaç olduğu) her şey için bir sebep (verdik). O da bir yol tutup gitti.”	ŞCM, 1996, s. 116
لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِزَاةً أَلَكِلِمَاتِ رَبِّي لَنَفَذَ الْبَحْرُ قَوْلَ أَنْ تَنْفَذَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا	Kehf, 109	“Rabbimin sözleri için derya mürekkep olsa ve bir o kadar da ilâve getirsek dahi Rabbimin sözleri bitmeden önce deniz tükenecektir.”	ŞCM, 1996, s. 223
وَاتَيْنَاهُ الْخُكْمَ صَبِيًا	Meryem, 12	“Henüz sabi iken ona (ilim ve) hikmet verdik.”	ŞCM, 1996, s. 140
نَسِيًا مَنِيًّا	Meryem, 23	“Unutulup (gitseydim).”	ŞCM, 1996, s. 48, 48
إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آثَانِي الْكِتَابِ	Meryem, 30	“Ben Allah'ın kuluyum. O, bana Kitab'ı verdi.”	ŞCM, 1996, s. 140
وَأْمُرْ أَهْلَكَ بِالصَّلَاةِ وَاصْطَبِرْ عَلَيْهَا	Tâhâ, 132	“Ailene namazı emret; kendin de ona sabırla devam et.”	ŞCM, 1996, s. 114
لَا نَسْأَلُكَ رِزْقًا نَحْنُ نَرْزُقُكَ وَالْعَاقِبَةُ لِلتَّقْوَى	Tâhâ, 132	“Senden rızık istemiyoruz; (aksine) biz seni rızıklandırıyoruz. Güzel sonuç, takvâ ileidir.”	ŞCM, 1996, s. 114
مِنْ الْمَاءِ كُلِّ شَيْءٍ حَيٍّ	Enbiyâ, 30	“Her canlı şeyi sudan (yarattık).”	ŞCM, 1996, s. 85
قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ	Enbiyâ, 69	“Ey ateş! İbrahim için serinlik ve esenlik ol, dedik.”	ŞCM, 1996, s. 162 HA, 1992, s. 280
رَبُّهُ آتَى مَسْنَى الضُّرِّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ	Enbiyâ, 83	“Rabbine “Başıma bu dert geldi. Sen, merhametlilerin en merhametlisisin.” (diye niyaz etmişti).”	ŞCM, 1996, s. 191
نَفَخْنَا	Enbiyâ, 91; Tahrîm, 12	“Üfledik.”	M, 1252, s. 93
رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ	Enbiyâ, 107	“âlemlere rahmet”	ŞCM, 1996, s. 131
نِعْمَ الْمَوْلَى	Hacc, 78	“Ne güzel mevlâdır.”	ŞCM, 1996, s. 127
فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا	Mü'minûn, 14	“Bu kemikleri etle kapladık.”	ŞCM, 1996, s. 88
فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ	Mü'minûn, 14	“Yapıp yaratanların en güzeli olan pek yücedir.”	ŞCM, 1996, s. 68
كُلُّ جَزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ	Mü'minûn, 53	“Her grup kendilerinde bulunan (fikir ve davranış) ile sevinip böbürlenmektedirler.”	ŞCM, 1996, s. 75
يَوْمَ تُشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ	Nûr, 24	“Yapmış olduklarına dilleri, elleri ve ayaklarının aleyhlerinde şahitlik edeceği gün (onlar için çok büyük bir azap vardır).”	ŞCM, 1996, s. 26

تُوبُوا إِلَى اللَّهِ	Nûr, 31	“Allah’a tevbe ediniz.”	ŞCM, 1996, s. 104
تُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَا الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ	Nûr, 31	“Ey mü’minler! Hep birden Allah’a tevbe ediniz ki kurtuluşa eresiniz.”	ŞCM, 1996, s. 104
اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ	Nûr, 35	“Allah, göklerin (ve yerin) nurudur.”	ŞCM, 1996, s. 176
مَالِ هَذَا الرَّسُولِ يَأْكُلُ الطَّعَامَ وَيَمْشِي فِي الْأَسْوَاقِ	Furkân, 7	“Bu ne biçim peygamber; (bizler gibi) yemek yiyor, çarşılarda dolaşıyor!”	ŞCM, 1996, s. 55
هَبَاءٌ مَّنْثُورًا	Furkân, 23	“saçılmış zerreler”	ŞCM, 1996, s. 61, 101
يُبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ	Furkân, 70	“Allah onların kötülüklerini iyiliklere çevirir.”	ŞCM, 1996, s. 106
يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ	Şu’arâ, 79	“Beni yediren, içiren (odur).”	ŞCM, 1996, s. 194
مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَا أَنْتَ إِلَّا بَشَرٌ مِّثْلُنَا	Şu’arâ, 154, 186 Yâsîn, 15	“Sen de ancak bizim gibi bir insansın.”	ŞCM, 1996, s. 52
إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ	Şu’arâ, 227 Tîn, 6	“ancak iman edip iyi işler yapanlar”	ŞCM, 1996, s. 89
إِنِّي أَنَا اللَّهُ	Kasas, 30	“Bil ki ben Allah’ım.”	M/2, 1252, s. 152
إِنَّكَ لَا تُهْدِي مَنْ أَخْبَتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ يُهْدِي مَنْ يَشَاءُ	Kasas, 56	“(Resûlüm!) Sen sevdiğini hidayete erdiremezsin; bilakis, Allah dilediğine hidayet verir.”	ŞCM, 1996, s. 35
وَكَايُنَ مِنْ دَابَّةٍ لَا تَحْمِلُ رِزْقَهَا اللَّهُ يَرْزُقُهَا وَإِنَّاكُمْ	Ankebût, 60	“Nice canlı var ki rızkını (yanında) taşımıyor. Onlara da size de rızık veren Allah’tır.”	ŞCM, 1996, s. 114
كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا	Rûm, 50	“Arzı, ölümünün ardından nasıl diriltiyor!”	ŞCM, 1996, s. 111
فَانظُرْ إِلَى آثَارِ رَحْمَتِ اللَّهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا	Rûm, 50	“Allah’ın rahmetinin eserlerine bir bak: Arzı, ölümünün ardından nasıl diriltiyor!”	ŞCM, 1996, s. 132
إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ	Lokmân, 19	“Unutma ki seslerin en çirkinini merkeplerin sesidir.”	ŞCM, 1996, s. 14
وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ	Lokmân, 25	“Andolsun ki onlara “Gökleri ve yeri kim yarattı?” diye sorsan, mutlaka “Allah” derler.”	ŞCM, 1996, s. 66
لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ	Ahzâb, 21	“Andolsun ki Resûlullah, sizin için güzel bir örnektir.”	ŞCM, 1996, s. 101

وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدْرًا مُقَدُّورًا	Ahzâb, 38	“Allah’ın emri mutlaka yerine gelecek, yazılmış bir kaderdir.”	ŞCM, 1996, s. 162
اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا	Ahzâb, 41	“Allah’ı çokça zikredin.”	ŞCM, 1996, s. 199
إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ	Ahzâb, 72	“Biz emaneti göklere ve yere teklif ettik.”	ŞCM, 1996, s. 144
يس	Yâsîn, 1	“Yâsîn.”	M/2, 1252, s. 161
وَمَا لِيَ لَا أَعْبُدَ الَّذِي فَطَرَنِي	Yâsîn, 22	“Bana ne olmuş ki beni yaratana ibadet etmeyecekmişim.”	ŞCM, 1996, s. 32
عُرْجُونِ الْقَدِيمِ	Yâsîn, 39	“eğri hurma dalı”	M, 1252, s. 2, 49
إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا	Sâd, 44	“Gerçekten biz (Eyyub’u) sabırlı (bir kul) bulmuştuk.”	ŞCM, 1996, s. 191
أَقَمْنِ شَرَحَ اللَّهِ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ	Zümer, 22	“Allah kimin gönlünü İslâm’a açmışsa”	ŞCM, 1996, s. 20, 36
لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ	Zümer, 53	“Allah’ın rahmetinden ümit kesmeyin.”	ŞCM, 1996, s. 105
ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ	Mü’min, 60	“Bana dua edin, kabul edeyim.”	ŞCM, 1996, s. 73, 109, 116
مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا	Fussilet, 46 Câsiye, 15	“Kim iyi bir iş yaparsa bu kendi lehinedir. Kim de kötülük yaparsa aleyhinedir.”	ŞCM, 1996, s. 52
وَلَوْ يَسْطِ اللَّهُ الرِّزْقَ لِعِبَادِهِ لَبَغَوْا فِي الْأَرْضِ	Şûrâ, 27	“Allah kullarına rızkı bol bol verseydi yeryüzünde azarlardı.”	ŞCM, 1996, s. 40
الْعِلْمُ عِنْدَ اللَّهِ	Ahkâf, 23 Mülk, 26	“Bilgi ancak Allah’ın katındadır.”	ŞCM, 1996, s. 225
اللَّهُ الْغَنِيُّ وَأَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ	Muhammed, 38	“Allah zengindir. Siz ise fakirsiniz.”	ŞCM, 1996, s. 190
مَا تَقَدَّمَ	Feth, 2	“geçmiş”	M, 1252, s. 38
الظَّالِمِينَ بِاللَّهِ ظَنُّ السَّوْءِ عَلَيْهِمْ ذَانِرَةُ السَّوْءِ وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ	Feth, 6	“Allah hakkında kötü zanda bulunanlar, kötülük çemberi başlarına gelsin! Allah onlara gazap etmiştir.”	ŞCM, 1996, s. 157
يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ الذِّيِّ	Hucurât, 2	“Ey iman edenler! Seslerinizi Peygamber’in sesinin üstüne yükseltmeyin.”	ŞCM, 1996, s. 147
إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ	Hucurât, 10	“Müminler ancak kardeşirler.”	ŞCM, 1996, s. 76
وَالطُّورِ	Tur, 1	“Tur’a andolsun.”	M/2, 1252, s. 62
قَابَ قَوْسَيْنِ	Necm, 9	“iki yay arası”	M, 1252, s. 3 HA, 1992, s. 16, 30

أَوْ أَذْنَى	Necm, 9	“hattâ daha da yakın”	M, 1252, s. 91, M/2, 1252, s. 83
مَا أَوْحَى	Necm, 10	“(Allah kuluna) vahyini (bildirdi).”	M, 1252, s. 2, 34 ŞCM, 1996, s. 225
مَا زَاغَ	Necm, 17	“Kaymadı.”	M, 1252, s. 77
عِنْدَهُ عِلْمُ الْغَيْبِ	Necm, 35	“Gaybın bilgisi kendi yanındadır.”	ŞCM, 1996, s. 187
وَأَنْ لَّيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى	Necm, 39	“Bilsin ki insan için kendi çalışmasından başka bir şey yoktur.”	ŞCM, 1996, s. 114
فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِيكٍ مُّقْتَدِرٍ	Kamer, 55	“Son derece kuvvetli o Hükümdarın hak ve dürüstlük meclisinde yerlerini alırlar.”	ŞCM, 1996, s. 71, 71
كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ	Rahmân, 26	“Yeryüzünde bulunan her canlı yok olacaktır.”	M/2, 1252, s. 134
لَمْ يَطْمِئُنُّوْا إِنْسُ قَبْلَهُمْ وَلَا جَآءُ	Rahmân, 56	“Onlara ne insan ne de cin dokunmuştur.”	ŞCM, 1996, s. 95
هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ	Hadîd, 3	“O ilktir, sondur, zâhirdir, bâtındır.”	ŞCM, 1996, s. 13, 137
وَهُوَ مَعَكُمْ	Hadîd, 4	“O sizinle beraberdir.”	ŞCM, 1996, s. 79
وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ	Hadîd, 4	“Nerede olsanız o sizinle beraberdir.”	ŞCM, 1996, s. 149
أَقْرَضُوا اللَّهَ أَقْرَضُوا اللَّهَ	Hadîd, 18 Müzzemmil, 20	“Allah’a ödünç verenler”	M, 1252, s. 5 ŞCM, 1996, s. 147
فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِيَ الْأَبْصَارِ	Haşr, 2	“Ey akıl sahipleri! İbret alın.”	ŞCM, 1996, s. 100
لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْنَاهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ	Haşr, 21	“Eğer biz bu Kur’ân’ı bir dağa indirseydik muhakkak ki onu Allah korkusundan baş eğerek parça parça olmuş görürdün.”	ŞCM, 1996, s. 201
لَا يَعْصُونَ اللَّهَ	Tahrîm, 6	“Allah’a karşı gelmezler.”	ŞCM, 1996, s. 199
إِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ	Kalem, 4	“Sen elbette yüce bir ahlâk üzeresin.”	ŞCM, 1996, s. 101
إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا	Me’âric 19	“Gerçekten insan, pek hırslı (ve sabırsız) yaratılmıştır.”	ŞCM, 1996, s. 91
إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا	Me’âric 19-21	“Gerçekten insan, pek hırslı (ve sabırsız) yaratılmıştır. Kendisine fenalık dokunduğunda sızlanır, feryat eder. Ona imkân verildiğinde ise pinti kesilir.”	ŞCM, 1996, s. 109

وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا	Nûh, 14	“Oysa sizi türlü merhalelerden geçirerek o yaratmıştır.”	ŞCM, 1996, s. 85
لَا تَذَرْ	Nûh, 26	“Bırakma.”	HA, 1992, s. 96
لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ	Kıyâme, 16, 17	“(Resûlüm!) Onu (vahyi) çarçabuk almak için dilini kımıldatma. Şüphesiz onu toplamak (senin kalbine yerleştirmek) ve onu okutmak bize aittir.”	ŞCM, 1996, s. 15
إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ تُطْفَةِ امْشَاجِ نُبُلَيْهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا	İnsân, 2	“Gerçek şu ki biz insanı katışık bir nutfeden yarattık; onu imtihan edelim diye kendisini iştir ve görür kıldık.”	ŞCM, 1996, s. 186
يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا	Nebe, 18	“Sûra üflendiği gün, bölük bölük (Allah’a) gelirsiniz.”	M, 1252, s. 123
فَالْمُدَبِّرَاتِ أَمْرًا	Nâzi’ât, 5	“İş düzenleyenlere andolsun.”	ŞCM, 1996, s. 130
طَامَةُ الْكُبْرَى	Nâzi’ât, 34	“her şeyi alt üst eden o büyük felâket”	M, 1252, s. 8, 15, M/2, 1252, s. 133
كِتَابِ الْفُجَارِ لَوْ فِي سَجِينِ	Mutaffîfîn, 7	“Günâhkârların yazısı, Siccîn’de olmaktadır.”	ŞCM, 1996, s. 56
ذَكََا ذَكََا	Fecr, 21	“parça parça”	ŞCM, 1996, s. 201
ارْجِعِي	Fecr, 28	“Dön!”	M/2, 1252, s. 137
وَاللَّيْلِ	Leyl, 1; Duhâ, 2	“And olsun geceye.”	M, 1252, s. 3
وَالضُّحَى	Duhâ, 1	“And olsun kuşluk vaktine.”	M, 1252, s. 3
أَلَمْ نَشْرَحْ	İnşirâh, 1	“Biz (senin göğsünü) açıp genişletmedik mi?”	M, 1252, s. 3
أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ وَوَضَعْنَا عَنكَ وَزْرَكَ الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ	İnşirâh, 1-3	“Biz senin göğsünü açıp genişletmedik mi? Belini büken yükünü senden alıp atmadık mı?”	ŞCM, 1996, s. 69
ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ	Tîn, 5	“Sonra onu aşağıların aşağısına indirdik.”	ŞCM, 1996, s. 89, 89
عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ	Alak, 4, 5	“Kalemle (yazmayı) öğretti. İnsana bilmediklerini belletti.”	ŞCM, 1996, s. 11
فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ	Zilzâl, 7, 8	“Kim zerre miktarı hayır yapmışsa onu görür. Kim de zerre miktarı şer işlemişse onu görür.”	ŞCM, 1996, s. 112
عَيْنِ الْمَنفُوشِ	Kâria, 5	“atılmış renkli yün”	M, 1252, s. 15 HA, 1992, s. 323

2. Peygamberler

2.1. Hz. Muhammed

Hz. Muhammed aleyhi's-salâtü ve's-selâm (571-632) Kur'an'ın mübelliğidir. Aynı zamanda Kur'an da onu tavsif etmektedir: "Ve inneke le'alâ hulukin azîm." / Sen elbette yüce bir ahlâk üzeresin (Kalem, 4). Onun sıfatı böylece Kur'an'a hem zarf, hem de mazruf olmuştur (HA, 1992, s. 16, 19).

Şeyh Galip, "müseddes" formundaki iki na'tinde Hz. Muhammed'le ilgili bazı tavsifler yapar:

İlk na'tin bend sonlarında "Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim / Hak'dan bize sultân-ı müeyyedsin efendim." beytini 7 kez tekrarlar. O, resullerin sultanı, çâresizlerin ebedî devletidir. Allah'ın divanında baş köşede oturan, Hicr Suresi'nde "le-amrük" (hayatın hakkı için) menşuruyla teyid edilen bir şahsiyettir. Bekâ ikliminin minberinde onun hutbesi okunur. O, Cezâ gününün mahkemesinde hükmü tutulan, Allah'ın arşında gül-bangı çekilen, göklerde ve yerde ism-i şerîfi zikredilen bir zattır. Haşir günü nebiler ve veliler, şaşkınlık içinde iken, herkes "nefsî" diye canhıraş bir çabanın içine girdiğinde şefaati Hz. Muhammed'e mahsus olacaktır (M, 1252, s. 76-77).

İkinci na'tte ise "Ey ki tîğ-ı çeşm-i mâzâgına kurbân olduğum / Görme lâıyık hûn-ı hasret içre galtân olduğum." beytini tekrarlar ve şair "dil peşîmân ü zebân nâlân ü sîne pür-mihen" bir halde onun şefaati talep eder. (M, 1252, s. 77-78).

"Allah'ın hediyesi olan ruhlar, peygamberler şahının yolunda topraktır. O şahın tahtının mekânı yoktur, melekler onun süpürgesidir. Ay, o şahın ayağını öpmek için parça parça oldu. Cebail ona verilen ihsanın habercisi, Mikâil onun kâhyasıdır. Onun temiz varlığı 'levlâk' ile tavsif edilmiştir. Kur'an'a göre vasfı zarf ile mazruftur. Onun tâkının kapısı 'kâbe kavseyn'dir; ayağının bastığı yer iki âlemin ilmidir. Pâyesi, gökler ülkesinin hükümdarlığı, gölgesi yeryüzünün ayıdır."; "Mâdem ki o nur yaratılmışların ilkidir, ona Huda'yı takib eden desem mazurum."; "Onun geldiğini müjdelemek için İsa sanki tâ feleğin minberine çıkmıştır. Onun yaratılması, kâinâtın varlığına sebeptir; onun ümmetleri ilmin sırrına mirasçısıdır."; "Kur'an, Resûl'ün vasıflarını ve büyük ahlâkını tarif etmiştir." (HA, 1992, s. 16-19).

Hızır'ın çeşmesi ortaya çıktı ve ebedî ruhlara su verdi. Nokta-i süveydâ (siyah nokta) yayıldı ve içinde miraç gecesi sırroidi. Hz. Peygamber, mi'racda cemaat olan nebilerin ruhlarına imam oldu. Birinci göğ'e ayak basınca ay iki parça oldu. Ayın ikiye bölünmesi gerçekte göğ'sün yarılmasını ispat içindi. Utarid göğ'üne vardığında şair ondan özür diledi. Üçüncü kat gökte Zühre, Hz. Fatimetü'z-Zehra'yı şefaati yaparak Hz. Peygamber'in

afvından nasibini aldı. Dördüncü kat gökte Hz. İsa, ondan feyz aldı ve sanki yeniden ihya oldu. Beşinci gökte Merih'e erişti. Merih, kan ağlayarak af diledi ve feleğin eteğini gül rengine boyadı. O gök yolcusu, onun suçunu Azrail'e bağışladı. Altıncı kat gökte göklerin kadısına şeriatı öğretti, önceki hükümleri kaldırdı. Yedinci gökte Zühal, Bilâl'i şefaataçı kılıp yüzünü yere sürdü. Ayağı göğün en yüksek katına basınca sabit ve seyyar yıldızlar parladı. Bütün burçlar onun teşrifıyla yerlerine geldi. (Şair, burada burçlarla ilgili tasvirler yapar ve “Kâbe kavseyn'in şehsüvârı iki cihanın ötesine sefer etti.” der) (HA, 1992, s. 20-31).

Tablo 2. Hadis-i Nebevî iktibasları

İKTİBÂS	KAYNAK KİTAP	ME'ÂLİ	MÜELLİFİN ESERLERİNDEKİ YERİ
حب الوطن من الايمان	Keşfü'l-Hafâ	“Vatan sevgisi imandandır.”	ŞCM, 1996, s. 12
اوتيت جوامع الكلم	Nesai Buharî Müslim Keşfü'l-Hafâ	“Bana en güzel ifade tarzı verildi.”	ŞCM, 1996, s. 20
لكل مقال مقام	Keşfü'l-Hafâ	“Her sözün bir yeri vardır.”	ŞCM, 1996, s. 31
اني استغفرالله في كل يوم سبعين مرة	Ehâdis-i Mesnevî	“Ben, günde yetmiş defa Allâh'a tevbe ederim.”	ŞCM, 1996, s. 34
السعيد سعيد في بطن امه	Ehâdis-i Mesnevî	“Said kişi, annesinin karnında da saiddir.”	ŞCM, 1996, s. 35
الدين النصيحة	Buharî	“Din, nasihatten ibarettir.”	ŞCM, 1996, s. 44
خلق الله آدم على صورته	Keşfü'l-Hafâ	“Allah, Âdem'i kendi suretinde yarattı.”	ŞCM, 1996, s. 51
موتوا قبل ان تموتوا	Keşfü'l-Hafâ Ehâdis-i Mesnevî	“Ölmeden önce ölünüz.”	ŞCM, 1996, s. 57, 82
هل شفت صدره	İbni Mâce	“Göğsünü yardım mı?”	ŞCM, 1996, s. 58
فاحببت	Keşfü'l-Hafâ	“İstedim.”	ŞCM, 1996, s. 78, 85
كل مولود يولد على الفطرة	Keşfü'l-Hafâ	“Her doğan İslâm fitratı üzere doğar.”	ŞCM, 1996, s. 83
سبقت رحمتي على غضبي	Keşfü'l-Hafâ	“Rahmetim gazabıma galip geldi.”	ŞCM, 1996, s. 88
العظمة رداء والعزة ازارني فمن نازعني بواحد منهما فقد قصمت ظهره	El-Ehâdisü'l-Kudsiyye İhyâ	“Büyüklik benim elbisem, izzet ise gömleğimdir. Bunlardan herhangi biriyle benimle mücadeleye kalkışanın sırtını yere getiririm.”	ŞCM, 1996, s. 89
من عرف نفسه فقد عرف ربه	Keşfü'l-Hafâ	“Nefsini bilen Rabb'ini bildi.”	ŞCM, 1996, s. 90 ESS, 1948, s. 38
الدنيا جيفة و طالبها كلاب	Keşfü'l-Hafâ	“Dünya leştir, tâlipleri de köpelerdir.”	ŞCM, 1996, s. 94

ان الله لا ينظر الا صورتكم و اعمالكم بل ينظر الا قلوبكم و نياتكم	Keşfü'l-Hafâ	“Allah sizin suretlerinize ve fiillerinize bakmaz, kalplerinize ve niyetlerinize bakar.”	ŞCM, 1996, s. 97
انما الاعمال بالنيات ولكل امرى	Buharî	“Ameller, ancak niyetlere göredir. (Herkes niyetinin karşılığını görür.)”	ŞCM, 1996, s. 101
التائب من الذنب كمن لا ذنب له	Keşfü'l-Hafâ Ehâdis-i Mesnevî	“Günahından tevbe eden kişi günah işlememiş gibidir.”	ŞCM, 1996, s. 105, 162
كثرة الضحك تمييت القلب	Keşfü'l-Hafâ	“Çok gülmek kalbi öldürür.”	ŞCM, 1996, s. 111
من زرع حصد	Keşfü'l-Hafâ	“Eken, biçer.”	ŞCM, 1996, s. 112
اطلبوا العلم ولو بالالصين	Keşfü'l-Hafâ	“Çin’de bile olsa ilmi isteyiniz.”	ŞCM, 1996, s. 115
من طلب شيئا وجد وجد	Keşfü'l-Hafâ Ehâdis-i Mesnevî	“Bir şeyi isteyen bulur.”	ŞCM, 1996, s. 117, 141
من قرع بابا ولج ولج	Keşfü'l-Hafâ Ehâdis-i Mesnevî	“Kapıyı çalan ve ısrar eden girer.”	ŞCM, 1996, s. 117
الرفيق ثم (قبل) الطريق	Keşfü'l-Hafâ	“Yola çıkmadan önce arkadaş edin.”	ŞCM, 1996, s. 121
المرء مع من احب	Keşfü'l-Hafâ	“Kişi sevdiğiyle beraberdir.”	ŞCM, 1996, s. 126
كنت سمعه و بصره	Buharî	“Onun (gören) gözü ve (işiten) kulağı olurum.”	ŞCM, 1996, s. 137, 138, 186
نحن نحكم بالظاهر له نحن نعمل بالباطن	Ehâdis-i Mesnevî	“Biz zâhîrle yargıda bulunuruz, ancak bâtınla amel ederiz.”	ŞCM, 1996, s. 142
التكبر على المتكبر صدقة	Keşfü'l-Hafâ	“Kibirliye karşı kibirlenmek sadakadır.”	ŞCM, 1996, s. 144
العلماء ورثة الانبياء	Keşfü'l-Hafâ	“Âlimler, peygamberlerin vârisleridir.”	ŞCM, 1996, s. 147, 225
ادبني ربي فاحسن ادبي	Keşfü'l-Hafâ	“Rabb’im beni terbiye etti. Terbiyemi de güzel yaptı.”	ŞCM, 1996, s. 149
من ابتدع ظلما فعليه وزره وزر من يعمل به	Ebû Dâvûd	“Kim kötü bir çığı açarsa onun ve onu işleyenin günahı kendisine aittir.”	ŞCM, 1996, s. 153
مالا عين رأيت ولا اذن سمعت ولا خطر على قلب بشر	Müslim	“Gözün görmediği, kulağın işitmediği, beşerin kalbinden geçmeyen şeyler vardır.”	ŞCM, 1996, s. 178
الدنيا حرام على اهل الاخرة والاخرة حرام على اهل الدنيا و هما حرامان على اهل الله	Keşfü'l-Hafâ	“Âhiret ehline, dünya haram oldu; dünya ehline de ahiret haram oldu; dünya ve ahiret (her ikisi) ise, ehlullâha haram oldu.”	ŞCM, 1996, s. 179

من انا مولاه فعلى مولاه اللهم وال من والاه وعاد من عاداه	Ehâdîs-i Mesnevî	“Ben kimin mevlâsı isem, Ali de onun mevlâsıdır. Allahım, ona yaklaşanı sen de yaklaştır, ona düşmanca davranana, sen de düşmanca davran.”	ŞCM, 1996, s. 182 M/2, 1252, s. 148
الفقر فخرى	Keşfü'l-Hafâ	“Fakirlik benim iftiharımdır.”	ŞCM, 1996, s. 188
ابيت عند ربى يطعمنى و يسقینى	Ehâdîs-i Mesnevî	“Ben Rabb’imin yanında gecelerim. O, beni yedirir ve içirir.”	ŞCM, 1996, s. 194
الجوع طعام الله يحى به ابدان الصديقين	Ehâdîs-i Mesnevî	“Açlık, Allah’ın siddık kullarının bedenlerini ihya ettiği bir taamdır.”	ŞCM, 1996, s. 196
المعدة رأس الداء والحمية رأس الدواء	Keşfü'l-Hafâ	“Mide hastalıklarının (evidir), perhiz ise şifanın başıdır.”	ŞCM, 1996, s. 197
كنت كنزا مخفيا فاحببت	Keşfü'l-Hafâ	“Gizli bir hazine idim. (Bilinmekliği) sevdim/istedim.”	ŞCM, 1996, s. 207 M/2, 1252, s. 9
اشد البلاء على الانبياء ثم الاولياء	Ehâdîs-i Mesnevî	“Belâ ve musibetlerin en ağırı, peygamberlere, daha sonra da salihlere (velilere) gelir.”	ŞCM, 1996, s. 218
استفتت قلبك ولو افتاك المفتون	Keşfü'l-Hafâ	“Müftüler fetva verseler de sen fetvayı kalbinde ara.”	ŞCM, 1996, s. 222
لولاك لولاك لما خلقت الافلاك	Keşfü'l-Hafâ Müstedrek	“Sen olmasaydın, sen olmasaydın, felekleri yaratmazdım.”	HA, 1992, s. 16,28
اول ما خلق الله نورى	Müsned (İmâm Ahmed) Müstedrek Mevâhibü'l-Ledünniye	“Allah, önce benim nurumu yarattı.”	HA, 1992, s. 17

2.2. Hz. İbrahim (Halil)

Hız. İbrahim, ulü'l-azm (azm sahipleri) denilen beş peygamberden biridir. Diğerleri, Hız. Nuh, Hız. Musa, Hız. İsa ve Hız. Muhammed’dir. Babil ahalisi, güneşe, aya, yıldızlara, putlara ve hükümdarlarına tapmakta iken Allah, Nemrud ibni Ken’an zamanında onlara Hız. İbrahim’i peygamber olarak göndermiştir.

Hız. Halil, bu beyti Ka’benin haremine yazmıştır: Ey İsmail! Kaşlarının yayına kurban olayım (D, 2013, s. 454). Aşk Halil’inin sofrası, imanın bir ücreti midir? Yoksa tevhid misafirhanesinde misafir yok mudur? (M/2, 1252, s. 37). Renkli nimetler sofrası ufuklara kurulmuştur/çekilmiştir. Mevlana’nın mutfağı aşkın Halil’ine safâ gülzârıdır (M, 1252,

s. 7). Gündüz güneşin doğuşunu seyr ettin. Bir de gurup vaktinde onun ölümünü ve yok oluşunu seyr eyle. “Güneşi doğarken görünce de Rabbim budur, zira bu daha büyük, dedi. O da batınca dedi ki batanları sevmem.” buyuran Hazret-i İbrahim Halilullah mesleğine git ki “İbrahim’in, Allah’ı bir tanıyan dinine tabi oldu.” hükmü ile memuruz. Yoksa tek gözlü şeytân gibi zâhiri görüp ötesini görmeyenler zümresinden olma (ŞCM, 1996, s. 173). Hazret-i İbrahim aleyhisselam mancınıktan Nemrut’un ateşine atılırken Cebrail aleyhisselam gelip “Bir ihtiyâcın var mı?” diye sorduğunda “Var, ama sana değil!” diye cevap vermiştir (ŞCM, 1996, s. 74). Cenâb-ı Hak, Halil’ine ateşi serin ve selâmetli kılmıştır. Ateşe düştü, lâkin yanmadı. Ârif dahi ma’siyete düşer, lâkin müptelâ olmaz. Ammâ Nemrud mizaçlı olan nefis ehlinin kibirli ve heybetli tıynetlerine bir parça ateş dokunsa yandıkça yanar, helâketin zirvesine çıkar ve o ma’siyetin içinde geberir kalır (ŞCM, 1996, s. 163).

D: 29, 244, 283, 433, 454; ŞCM: 74, 162, 163, 173

2.3. Hz. Yakup

Hz. İshak’ın oğlu olup lakabı İsrâîl’dir. Bu sebeple oğullarına ve torunlarına “Benî İsrâîl” denilmiştir. Hz. İshak’tan sonra peygamber olarak Ken’an ilinde kalmış, bilahere Mısır’a gitmiştir. Oğlu Yusuf’tan ayrı kaldığı için fevkalâde üzülmüş, görme yeteneğini kaybetmiş ve evi külbe-i ahzâna/hüzünler kulübesine dönmüştür.

O Yusuf gömlekliler yazık ki gönülden gizlenip bu safâ aynasını Yakup’un gözü eylemişlerdir (D, 2013, s. 226). Gam Yakup’unun kan akıtan gözünün cevherine şiir ülkesinin Yusuf’u uygundur (M/2, 1252, s. 34). Heves Zeliha’sı mahrum, akıl Yakup’u mahzundur (M/2, 1252, s. 82). Gam Yakup’uyum aşk ile toprak olsam da. Cânımdan azîzsin helâk olsam da (M/2, 1252, s. 150).

D: 127, 190, 262, 279, 357, 362, 442; HA: 93, 323

2.4. Hz. Yusuf

Hz. Yusuf’un hikâyesi, Kur’an’da “ahsenü’l-kasas” (kıssaların en güzeli) olarak tavsiye edilir. Şeyh Galip, bu derinlikli ve girift kıssanın çeşitli yönlerine atıflar yapar, telmihlerde bulunur.

Yusuf’un gamıyla dolu istiğnâ Mısır’ı mıyım, hasret Nil’ine garkolmuş rezil ve rüsvâ Galip miyim, bilmiyorum? (M, 1252, s. 70). O sihir çocuğu yanağının ayı yansıyınca aldattır. O ay, Mısır’ın Yusuf’una bile kuyunun penceresinden görünür (M/2, 1252, s. 28). Zülf/saç, heves Zeliha’sından güzellik Yusuf’unun yanağının eteğine uzanan/musallat olan bir eldir (M/2, 1252, s. 66). Arzu, bana candan aziz olan kardeşlerimi almadan Yusuf’tan elini

kesmezdi (M/2, 1252, s. 100). Yusuf'un kanlı gömleğinden şan ve şeref al; kardeşler arasında muhabbetle hem-renk olarak görün (M/2, 1252, s. 113). Neyin siyah hânesi nağme Yusuf'una bir kuyu olsa Kays (Mecnun), hakikat Mısır'ının / ülkesinin saltanatından dem vurur (M/2, 1252, s. 116). Gül hariminin Yusuf'ları, kendini beğendirmek için istek Zeliha'sına visali arz ederdi (M/2, 1252, s. 123). Ellerin kesilmesi temâşânın karşılığıdır. Gönül ülkemiz aşkın ile doludur. Ey can Yusuf'u, sorma ki rüyadır bu (D, 2013, s. 443). Düştüğüne üzülme, Yusuf da yükselişini kuyuda bulmuştur (HA, 1992, s. 224). Zindan ve kuyunun kilidi açılmış, Yusuf yine Mısır'a sultan olmuştu (HA, 1992, s. 322). Hazret-i Yusuf alâ-nebiyyinâ ve aleyhi's-selâm (çocukken) bir gün aynaya bakıp cemâline hayrân olmuş, hatırına "Acaba köle olup satılsam ne kadar değer ederdim?" diye bir düşünce gelir. İşte odur ki sonraki kıssaları malumdur (ŞCM, 1996, s. 185).

D: 116, 151, 152, 155, 190, 262, 267, 268, 272, 300, 318, 326, 329, 382, 406, 410, 421, 443; ŞCM: 185, 202, 203, 218; HA: 163, 224, 300, 322

2.5. Hz. Musa

Hz. Musa'ya "yed-i beyzâ" (beyaz el) mucizesi, Fir'avn'a karşı çıkışı, Tur dağında Allah'la mükâlemesi, Hızır'la olan hikâyesi ve esasının ejderhaya dönüşmesi ile atıf yapılmıştır.

Hz. Musa'nın beyaz parıltılı elinden Hz. Şuayb'ın menkıbeleri şubelendi (M/2, 1252, s. 62). [Hz. Musa, Hz. Şuayb'ın kızı ile evlidir.] Ey şaşılacak ney! Sen, Hudâ'nın sırrısın. Hem ağaç hem de hidayet ateşisin. Sana "innî ene'llâh" (Şüphesiz ben Allah'ım) sözü çok güzel yakışır. Sen, Musa'sın, ejderhâsın ve neysin (M/2, 1252, s. 152). Ulûhiyet dairesinin pek muazzam, ihatasının pek mükerrerrem olduğunu bil. Sâlihi de fâsıkı da içine alır. Nasıl Musa aleyhisselam Allah'ın kulu ise Fir'avn da kuludur (ESS, 1948, s. 39). Hikmetli söz, başka bir tavidir. Her konuşan, Tur vadisinin Kelîm'i gibi olur mu? (D, 2013, s. 59). Niyaz Tur'una varmamız işe yaramadı. Kelîm gibi tecelli ateşine/şimşegine hasretiz (M/2, 1252, s. 50). Sen de Musa aleyhisselam gibi Hızır'ın hükmü altında git (ŞCM, 1996, s. 142). Beden dağı tecelli şimşeginden kılıca rehin olmuştur. Aşk Kelîm'i, sine Tur'unda yer almış mıdır, bilmiyorum (M/2, 1252, s. 82).

D: 27, 147, 248, 445; HA: 322, 331; ESS: 39; ŞCM: 142

2.6. Hz. Hızır

Hz. Hızır, Hz. Musa devrinde yaşayan, kendisine ilm-i ledün ve hikmet verilen bir peygamber veya mü'mindir. İskender ve Hızır âb-ı hayâta tâlip olmuşlardır (M, 1252, s. 8). Hızır, âb-ı hayâtı bulup içmiş, İskender ise içememiştir. Ancak vaktin Hızır'ı himmet ederse İskender'in ruhu âb-ı hayattan bir kadeh içebilir (M, 1252, s. 45). Sabırsız ve varlıksız Galip,

gam yolunun gecesinde hayret vâdisinde kalmışken onun/Beyhan Sultan'ın bakışı Hızır gibi yetiştirdi (M, 1252, s. 56). Şems ve Mevlana'nın durumu Hızır ve Musa'nın pozisyonu gibidir (M, 1252, s. 61). İskender'e faniliğin zehirli içkisinden bir kadeh veririz. Hızır'ız, lâkin yokluk yoluna kılavuzluk yaparız (M/2, 1252, s. 47). Ey Galip! Kalemimin Hızır'ı Divan sahasını yeşertmeseydi düşünce Cennet'inin gülleri yetişmezdi (M/2, 1252, s. 47). Sultânım! Sen zulümle şöhret buldukça tenimdeki aşk yarası, selâmet gemisinin Hızır'ıdır (M/2, 1252, s. 95). Hızır'ın suyuyla boş toprak yeşillenir (HA, 1992, s. 121). Düşkûnlere yetişir (HA, 1992, s. 253). Ma'nâ Hızır'ı gayb yolunu açar ve dünya İskender'in aynası olur (HA, 1992, s. 323). Hazret-i Hızır'a, Hızır isminin verilmesi, kudretten kinâyedir. Hattâ, bastığı yerler yeşerdiği için Hızır'a "sebz-pey" derler. Ve yeşil rengin hayâtla münâsebeti bundan da anlaşılır (ŞCM, 1996, s. 111). Bir pîre mürîd olmuşsan teslim ol, muhâlefetten sakın. Musa aleyhisselam gibi Hızır'ın hükmü altında git. Kıssa: Hazret-i Musa ulü'l-azm bir peygamber iken "Ona katımızdan bir rahmet (vahiy ve peygamberlik) vermiş, yine ona tarafımızdan bir ilim öğretmiştik." (Kur'ân, 18/65) hakikatinden dahi ders almak niyetiyle Hazret-i Hızır'a teslimiyet gösterir ve güneş gibi safâ sabahına refâkat eder. Tâ ki Hazret-i Hızır'dan şeriatın zahirine muhalif görünen hakikatın örtülü halleri âşikâr olduğunda nübüvvet hasebiyle Zâhir ismi Hazret-i Musa'ya galebe edip muhalefet gösterir (ŞCM, 1996, s. 142).

D: 23, 32, 33, 46, 51, 96, 109, 111, 115, 147, 155, 165, 193, 249, 263, 273, 287, 300, 301, 377, 410, 430; HA: 21, 87, 90, 95, 121, 123, 223, 232, 253, 258, 286, 323, 325; ŞCM: 75, 80, 111, 118, 119, 142, 143

2.7. Hz. Süleyman

Hz. Süleyman; saltanatı, yüzüğü/mührü, karınca ile muhaveresi, Sabâ melikesi Belkıs'la olan hikâyesi ve Hüdhüd kuşu ile birlikte zikredilir.

Hz. Süleyman, insanlara ve cinlere hükmetmektedir (ŞCM, 1996, s. 98). Hz. Süleyman'ın parmağındaki yüzüğü چراغ olunca Arş'ın parlayan kandili kıskanır (M, 1252, s. 14). Onun düşünce sayfasında Süleyman mülkünün anlamı ve karıncanın gönül talebi bir bir âşikâr oldu (D, 2013, s. 58). Süleyman ile karıncanın itibarını bilmeyen onları Belkıs'ın tahtı ile yoldaş zanneder (M, 1252, s. 56). Himmet Belkıs'ının tahtı bilmem Süleyman'sız mıdır (M/2, 1252, s. 36). Ey Galip! Ben ma'nâ Süleyman'ıyım; gönlüm belâgat Hüdhüd'üdür (M/2, 1252, s. 90). Kalbinin sayfasını soluğun feyzine âmâde kıl; tâ ki Süleyman'ın mührü gönülden gönüle nakşolsun (M/2, 1252, s. 107). Za'fımız, cânânın dudağındaki ayvacık tüyü gibi bize bir unvandır. Karıncayız ama bize Hz. Süleyman iltifat etmektedir (M/2, 1252, s. 114).

D: 43, 46, 58, 104, 116, 210, 251, 282, 313, 370, 396, 406, 407; ŞCM: 98, 125

2.8. Hz. İsa

Hız. İsa, Şeyh Galip'in eserlerinde zâhidliği, tecerrüdü, âhir zamanda nüzulü, hastalara şifâ vermesi, ölüleri diriltmesi, eşyanın emrine âmâde olması, çarmıha gerilmesi, göğe yükselişi, kilisedeki suretleri, eşiği ve beşikte konuşması gibi özellikleriyle yer almıştır. Ayrıca Dîvân'da "Mesih" redifli bir gazel vardır (M/2, 1252, s. 18).

Hız. Mesih'in soluğu can bahşeder (M, 1252, s. 31). Bütün eşya ve kâinat onun emrine râm olmuştur (M, 1252, s. 10). Bu dünyevî ilgiler kilisesinde tecerrüd ehlinin bedeni suskun kalmaktan Hız. İsa'nın sureti gibi olur (M/2, 1252, s. 25). Yeni çıkan hatta/ayvacık tüyüne hasta gözün va'dini bağlaması âhir zamanda Hız. İsa'nın dönüşü müdür, bilmiyorum (M/2, 1252, s. 82). Mesih, boşuna mucize davasında bulunmasın; onun ruh bahşeden dudağına sırdaş olamaz. O kâfir putta/güzelde Yezdân'ın bu lutfuna şaşılır: Hattı Cibrîl-i Emîn, gözü sihir yapan Mesih'tir. Mesih, aşkının çarhıyla evini yıkıp terk ve tecerrüd ayağıyla toprağı çiğnedi (M/2, 1252, s. 18). Beşikte Mesih ve anne karnında Yahya aleyhisselam nebi olduğu gibi anadan doğma veliler de vardır (ŞCM, 1996, s. 123). Zamanın tabipleri bakış Mesih'inden ders alıp Eyyub sabrını bu hastanın ilacı yapmışlardır (M/2, 1252, s. 24). Hız. Mesih'in tasviri puthanede/kilisede kalmıştır, ama mücerred ma'nâsı yükseklerdededir (M/2, 1252, s. 29). Onlar Hız. İsa'yı maddî kayıtların çarmıhına gerdiklerini zannederler. Halbuki o, dördüncü kat göktedir (M/2, 1252, s. 86) ve güneşin çeşmesinde abdest almaktadır (M/2, 1252, s. 105). Ney asası aşk Mesih'inden nefes alır; ney ejderhası/yılanı dem çekip ölüye can bahşeder (M/2, 1252, s. 117). Hak yolunda aklın ve nefsin işi sürekli budur: Biri Mesih'i rehber edinir, diğeri eşiği (M/2, 1252, s. 120). Perhiz ve riyazetle sıtma titremesine maruz kaldı. Mesih'in orucu güneşe neler etti? (M/2, 1252, s. 124).

Şeyh Galip, Mesnevî-yi Şerif'ten bir hikâye nakleder: Hazret-i İsa alâ-nebiyyinâ ve aleyhisselam bir gün acele ile gidermiş. Mü'minlerden biri rast gelip sormuş: Ey Allah'ın peygamberi, bu acelen nerededir ve kimden kaçyorsun? Cevâb buyurmuşlar ki bir ahmaktan kaçıyorum (ŞCM, 1996, s. 133).

D: 43, 119, 155, 236, 239, 250, 258, 262, 270, 278, 287, 319, 322, 324, 331, 344, 357, 358, 379, 395, 410, 428, 438, 443 (Mesih/ 72, 81, 116, 154, 231, 246, 254, 262, 270, 279, 288, 290, 296, 317, 341, 358, 362, 387, 392, 411, 415, 418, 423); HA: 18, 66, 91, 95, 116, 267, 309, 322, 330; ŞCM: 123, 125, 133, 147

3. Hz. Meryem

Hız. İsa'nın annesi ve Hız. Davut'un soyundan gelen İmran'ın kızıdır. Bir gün Hız. Cebrail, bir delikanlı suretinde ona görünür, Hız. İsa'yı müjdelar ve üfleyip gider.

Gül goncası Meryem’dir ki kendisine ruh üflenmiş; bülbüller, zinde soluklu Cebrail gibi kanat açmıştır (M, 1252, s. 20). Nefesten nefese takdîr Meryem’i oğlunu beslemekte ve tedbir İsa’sı doğmaktadır (M/2, 1252, s. 107). Ney’in bîgâne ma’nâsı dile gelse Meryem’in bedeni Cebrail’in ruhuyla arkadaş olur (M/2, 1252, s. 116). Şafak, Meryem ağacıydı ve hoş nefesli İsa doğmuştu (HA, 1992, s. 322).

D: 53, 124, 125, 155, 265, 379, 395, 410; HA: 95, 116, 322

4. Sahabeler

4.1. Hz. Ebûbekr

Ashâb-ı Kirâm’ın ileri gelenlerinden olan Hz. Ebûbekr (573-634), hulefâ-i râşidîn’in ilki, Hz. Peygamber’in yol arkadaşı ve en sadık dostudur.

Dîvân’da “mihr ü meh” redifli tevhidden sonra Hz. Ebûbekr’e yazılan 18 beytlik bir na’tın yer alması dikkat çekicidir (M, 1252, s. 4-5). Şeyh Galip bu şiirde bazı tespitler yapar: Hz. Ebûbekr, sıdkı ile safâ sabahının doğrulayıcısı ve saf sinesiyle Hz. Peygamber’in halifelerinin başıdır. Kur’an’da onun sıfatı “ikinin ikincisi”dir. Çünkü Sevr mağarasında Resûlullah’a kader arkadaşı olmuştur. “Velâ tahzen” hitâbı ona yöneliktir. Semâ ehli onun tecerrüdüne bakıp gıpta ederler. O, Âl-i Abâ’ya müntesiptir. İrfanıyla ve vefasıyla Hz. Peygamber’in en yakın dostudur. Feyzini Bâtın isminden aldığı için sükûtuyla hidayet sahiplerinin mürşididir. (Hafî zikir yapan tarikatler, silsile olarak Hz. Ebûbekr’e dayanırlar.) İrtidad edenlerle harbetmiş, bütün sermâyesini Allah yolunda İsar etmiştir. Fakr u fenanın seçkin bir suretidir. Mâsivâyı terketmiş, keramet kapılarını açmıştır. Onu pîşvâ/önder olarak tanımayan Müslüman olmaz. Çünkü o, kelime-i tevhîddeki “lâ”nın suretidir. Hz. Ebûbekr, Hz. Mevlana’nın büyük ceddidir. Hafâ/gizlilik sırlarını izhar eden odur. Ey Galip! Melekût seyrinin himmetini ondan al. Çünkü Hz. Ebûbekr, iki cihân Resûlünün mi’râcının sırrıdır.

Yine Dîvân’daki bir mesnevîde Mevlana’nın “evlâd-ı Sıddîk” (M, 1252, s. 114) olduğunu vurgulayan Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk’ta ise onu “vekîl-i Sıddîk” (HA, 1992: 32) olarak görür. Müellif, Hz. Ebûbekr hakkında yazdığı bir rübâide özet bilgiler aktarır: Hz. Ebûbekr, çâr yâra / dört halifeye serdardır. Hz. Muhammed’in (a.s.v.) her hâl ü kârda (gece ve gündüz) en yakın arkadaşıdır. O, hem hafî (gizli) zikir yapan tarikatlerin pîri hem de Hz. Mevlana’nın ceddidir (M/2, 1252, s. 148).

D: 23, 25, 26, 30, 192, 220, 440; HA: 32

4.2. Hz. Ali

Hz. Peygamber'in amcası Ebû Tâlib'in oğlu olan ve onun yanında büyüyen Hz. Ali (600-661), hulefâ-i râşidînin dördüncüsüdür. Hilâfet dönemi 656-661 yıllarındadır.

Dîvân'ında müstakil 1 müseddes, 4 rübâî ve 1 beytle yer alan Hz. Ali, üç yönüyle Şeyh Galip'e me haz olmuştur: 1. Hikmet, 2. Velâyet, 3. Şecaat.

Müellife göre Hz. Ali, “Ben kimin mevlâsı isem Ali de onun mevlâsıdır. Allah'ım, ona yaklaşanı sen de yaklaştı, ona düşmanca davranana sen de düşmanca davran.” hadis-i nebevîsine mazhar olmuştur (ŞCM, 1996, s. 182; M/2, 1252, s. 148). Dîvân'ında “İkrârımız ser veririz ahde kavîyiz / Biz şâh-ı velâyet kuluyuz hem Alevîyiz” (M, 1252, s. 79-80) nakaratlı bir müseddes yazan Şeyh Galip'in Hz. Ali'ye bakış tarzı ehl-i sünnet anlayışı çerçevesindedir. Bir na'tinde “Bû Bekr Ömer Osmân ü Alî yârlarıdır” (M, 1252, s. 76), bir rübâîsinde “Bû Bekr Ömer Osmân u Alîdir şâhım” (M/2, 1252, s. 148) diyen Şeyh Galip, başka bir rübâîde hüsn-i ta'lil yaparak Hz. Ali'yi “rübânın son mısraı” gibi özel bir konumla tavsif eder (M/2, 1252, s. 148).

Hz. Ali, “Ben kimin mevlâsı isem Ali de onun mevlâsıdır.” iltifatının sultânıdır. Hz. Muhammed'in cemâlinin güneşine ay olmuştur. İlâhî sırları ortaya çıkaran ve onlara mazhar olan odur. Hz. Ali, on iki imamın kafilesine serdardır. Onlar, Hüseyin, Musa, Ca'fer, iki Hasan, üç Muhammed ve dört Ali'dir. (M/2, 1252, s. 148). (On iki imam: Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Ali Zeynelâbidîn bin Hüseyin, Muhammed El-Bakır, Ca'fer-i Sâdık, Musa El-Kâzım, Ali Er-Rıza, Muhammed Et-Tâkî El-Cevâd, Ali Nâkî, Hasan-ı'l-Askerî, Muhammed Mehdi)

Hikmet

Şeyh Galip, ilim şehrinin kapısı olan Hz. Ali'nin “Sen, kendini küçücük bir cisim mi sanıyorsun? Halbuki sende büyük bir âlem saklıdır.” beytine Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de atıf yapmış (ŞCM, 1996, s. 36), Hâtem-i Asamm'ın rüyasına değinmiştir: “Hattâ rivâyetdir ki kudemâdan Hâtem-i Asamm hazretleri vâkı'asında Hazret-i Murtazâ Ali kerremellâhu vecheh cenâblarını görüp ahsen-i ahlâktan su'âl etdikde ağniyânun fukarâya tevâzu'udur deyü buyurmuşlar.” (ŞCM, 1996, s. 144).

Hz. Ali'nin ilim ve hikmetine işaret eden bir menkıbe de “çâh-ı Alî”dir. Şeyh Galip, “ney” redifli gazellerinde “Neyin sadâsının alevi Nahşeb şehrinin ayının ışıkları gibidir. Çünkü ney (kamış) kuyusu Hz. Ali'nin gözünden nazar almıştır.” (M/2, 1252, s. 116); “Hz. Ali'nin kuyusundan sır veren neyin demi ve onun nağmeli sesi, süluk feyzinin zemzemesini çıkarır.” (M/2, 1252, s. 117) (Demirci, 2009, s. 408) der.

Bir rivayete göre Leyle-i Mirac'da Cenâb-ı Hakk, Habîb'ine (s.a.v.) bazı sırlar söylemiş; Resûlullah, bu doksan bin sırdan otuz binini halka âşikâr etmiş, otuz binini havassa bildirmiş, geriye kalan otuz binini ise gizli tutmuştur. Bu arada Hz. Ali'ye de İlâhî hüviyyete dair pek çok sırrı izhâr etmiş ve bunları saklı tutmasını tenbihlemiştir. Lâkin Hz. Ali tahammül edemediği sırrı boş bir kuyuyla paylaşmıştır. Bunun üzerine kuyunun suyu kana dönüşür veya taşar. Kuyunun yanında bir kâmiş biter. Bu kâmiş bir çoban ney haline getirir ve çalar. Resûlullah Efendimiz, bir gün o bölgeden geçerken ney sesini duyar ve etrafındakilere “Bu ses benim Cenâb-ı Ali'ye söylediğim esrârı haber veriyor.” der ve “Ya Ali niçin sırları ifşa ettin?” diye sorar. İmâm-ı Ali “Ya Resulellah halktan hiç kimseye ağzımı açmadım.” diye cevap verir. Resûl-i Ekrem, “Ya bu sır nedir, o sır değil midir?” dediğinde Hz. Ali özür dileyerek “Ya Resulellah daha fazla tahammül edemediğim için kırdı boş bir kuyuya söylemiştim.” der. (Demirci, 2009, s. 406; Konuk, 2008, s. 125-126)

Velâyet

Şeyh Galip'e gör Hz. Ali, “şâh-ı velâyet”tir (M, 1252, s. 79-80). İslâm tarihinde ümmetin ana mihveri olan seyyidler ve şerifler, onun neslinden gelmiştir. Müellif, Es-Sohbetü's-Sâfiyye'de Mevlana'nın Hz. Ali'ye nisbetini şöyle açıklar: “Mevlana'nın nesebinde iki, nisbetinde de iki taraf mevcuttur. Bekriyye tarafı peder cihetinden olmakla nesebde Aleviyye'den kuvvetli, Şemsüddîn-i Tebrizî cihetinden de Aleviyye tarafı nisbette Bekriyye'den daha kuvvetlidir... Bizim tarikimize isteyen Bekriyye, isteyen de Aleviyye desin, ma'nâ birdir.” (ESS, 1948, s. 40).

Galip Dede, Hüsn ü Aşk'ta Hz. Mevlana ile ilgili medhiyye bölümünde “İrfan diyarının tahtında hükümdar olan (Mevlana), Allah'ın arslanının/Hz. Ali'nin seccadesine oturmuştur.” der (HA, 1992, s. 32). Hz. Mevlana, “Hz. Ali'nin neslinden gelenlerin göğünde güneş, onun yolunda yürüyenlerin altın silsilesidir.” (HA, 1992, s. 32).

Şecâat

Hz. Ali, “şîr-i Yezdân”/Allah'ın arslanıdır (HA, 1992, s. 32). Kuvvetlilikte bir efsane olan Rüstem bile onun yanında yaya kalır (M, 1252, s. 59). Elindeki kılıcı (Zülfikâr) ise destânî bir hüviyet kazanmıştır: Korkusundan Allah'a sığınan sevgilinin süzgülü bakışlı büyüleyici gözü, her sözde Ali'nin Zülfikâr'ına yemin eder (M/2, 1252, s. 31). Fütüvvetin ve soyluluğun parolası “La fetâ illâ Alî lâ seyfe illâ Zü'l-fikâr” (Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan başka kılıç yoktur.) cümlesidir. (M/2, 1252, s. 159). Sevgilinin bakış Haydar'ı Sıffın vak'ası misali hat Hâricîlerini nazarının kılıcından geçirdi (M/2, 1252, s. 72). Bir cihangir olan Hz. Ali'nin kınından çıkardığı keskin kılıcı, sevgilinin kıvrımlı saçına benzetilmiştir (M, 1252, s. 33).

D: 30, 147, 148, 192, 273, 274, 410, 411, 440, 451, 453 (Haydar/54, 75, 128, 145, 148, 149, 151, 162, 173, 340), (Kerrâr/45), (Murtazâ/45, 440), (Ebû Turâb/378); HA: 32, 258, 322: ESS: 41; ŞCM: 36, 144, 182

4.3. Fatime-i Zehra

Hiz. Fatime (605/609-632), Hiz. Peygamber'in soyunu devam ettiren kızı olup Hiz. Ali'nin zevcesi, Hiz. Hasan ve Hüseyin'in anneleridir. "Zehra" ve "Betül" lâkapları vardır.

Bu gece, Fatime-i Zehra'nın hanedanından bir mest/âşık gördüm. Bakış kılıcından cevherin zehirli yeşil suyu dalgalanıyordu (M/2, 1252, s. 94). Üçüncü kat göğün kapısı açıldı. Zühre (Venüs), Hiz. Fatimetü'z-Zehra'yı şefaathçi ederek peygamberin affından nasibini aldı (HA, 1992, s. 26). Peygambere, temizlerin/iffetlilerin en büyüğü Fatime'nin babasına salât olsun (HA, 1992, s. 161).

D: 154, 374; HA: 26, 161

5. Sûfiler

5.1. İbrahim b. Edhem

İçinde bulunduğu maddî imkânları terkederek zühd ve tasavvuf yolunu seçen İbrahim b. Edhem (?-778), aynı zamanda tâbî'inden ve tebeu't-tâbî'inden hadis rivayet etmiştir.

Onun söz ülkesi büyük bir şehirdir ki her bucağı İbrahim Edhem'in tahtı değerindedir (HA, 1992, s. 33). İbn-i Edhem hazretleri saltanattan daha büyük bir nefsanî arzu yokken onu terk edip ve fakirlik zilletinden daha büyük bir meşakkat yokken onu tercih edip "Sadece gönül maksuduna kavuşsun, ne olursa eyvallâh." demiştir (ŞCM, 1996, s. 96). İbn-i Edhem hazretleri Belh mülkünü acı görüp terk etmekle kâmiller mertebesine ulaştığı gibi sen de elindeki güzellik mülkünü kesret/çokluk görüp bağlanıp kalma (ŞCM, 1996, s. 177). O himmet sahibi; saltanattan vazgeçmiş, İbrahim Edhem gibi tacını ve tahtını terk etmiştir (ŞCM, 1996, s. 180).

D: 240; HA: 33; ŞCM: 96, 177, 180

5.2. Bayezid-i Bistamî

Asıl adı Ebû Yezîd Tayfur olan Bayezid-i Bistamî (777-875), büyük mutasavvıflardandır.

Dîvân'da yer alan 11 hikâye/mesnevîden biri Bayezid-i Bistamî ile ilgilidir (M, 1252, s. 119). Bayezid-i Bistamî, âriflerin sultanıdır (ŞCM, 1996, s. 135). Kendisine "Nasıl sabahladın?" diye sorulduğunda "Benim ne sabahım var ne de akşamım." diye cevap vermiştir (ŞCM, 1996, s. 164).

D: 229; ŞCM: 34, 44, 135, 162, 164

5.3. Cüneyd-i Bağdadî

Sûfilerin seyyidi ve imamı olarak bilinen Cüneyd-i Bağdadî (?-909), tasavvufun usul ve esaslarını düzenleyen büyük bir mutasavvıftır.

Şeyh Galip'e göre Cüneyd-i Bağdadî, Mevlana'nın tarikat silsilesinin reisidir (ESS, 1948, s. 40). Hikâye edilir ki Cüneyd-i Bağdadî, va'z meclisinde Mansur'u gördüğü zaman tedbiren bazı sırları ketmedermiş. Bir gün Mansur, tanınmayacak bir kıyafetle gelip meclisin bir köşesinde gizlice oturmuş. Ansızın Hz. Cüneyd'in diline tevhid sırlarından "Cübbemde Allah'tan başkası yoktur. Ben, Sübhan'ım, şanımlı ne büyüktür." gibi bazı konular gelmiş. Sahv âlemine döndüğünde "Meclisimizde Mansur var, dışarı çıkarınız." der. Bu duruma taaccüp edenlere şöyle der: "Bu keşf olunan sırlar Mansur'un mertebesinden ve arzusundan zuhur etti. Ona gereken odur ki bizim va'z meclisimize gelmeye. Zira va'z, avam içindir. Mansur'un derdine derman olacak sohbetler, avamı helâk eder. Afyona mübtela olan tiryaki üç dirhem afyon ile kendine gelip sevinç kazanır. Alışkanlığı olmayan kimse, bir dirhem yese nereye gideceği malumdur. Hülâsa, sâdık âşık gerek ki mürşide ister istemez sırları keşfettire" (ŞCM, 1996, s. 37-38).

D: 223; ESS: 40, 41; ŞCM: 37, 38

5.4. Hallac-ı Mansur

Vahdet-i Vücûd mesleğinin önemli sûfilerinden biri olan Hallac-ı Mansur'un (858-922) asıl adı Hüseyin b. Mansur olup babasının mesleğinden dolayı kendisine "Hallac" denmiştir. Eserleri: 1. Kitâbü't-Tavâsîn, 2. Dîvân, 3. Ahbârü'l-Hallac.

Şeyh Galip'e göre aşk, Mansur'un tecelli ateşidir. Her darağacı, Tur dağındaki (Hz. Musa'ya "Şüphesiz ben Allah'ım." diye hitabın geldiği) ağacı hatırlatır. Vahdet diyarı belâ semtindedir. Nişan taşı ise Mansur'un minaresidir (M/2, 1252, s. 2). Şair, "gülmedim" redifli bir gazelinde "Mansur gibi bahçedeki güle bakarak darağacında asıldım ama gülmedim." der (M/2, 1252, s. 89). Mansur, asılırken "Aşkın abdestine kan lazımdır." demiştir. Bu yakınlık nafilelerin fazlalığından ortaya çıkar (M/2, 1252, s. 25). Mansur'un boğaz neyi aşkın nevasıyla darağacının makamına uygun teraneler söyler (M/2, 1252, s. 26). Kays'a ve Mansur'a mecaz ve hakikat açısından bakılırsa birine "deli", diğerine "mülhid" denildiği görülür (M/2, 1252, s. 31). Başını göğe salan Mansur, "Yâ Hak" dedi ve menziline aldı. "Ene'l-Hakk" davasında yayların kirişi gevşetilmiş ve kavga uzanmıştır (M/2, 1252, s. 36). Mansur'u birlik darına (diyarına/darağacına) çeken şey, dünyevî ilgilerin korkusudur. Dedikodudan uzak kalmaya sevenlerin çokluğu mani olur (M/2, 1252, s. 64). Birdenbire gelip giden vahdet ehlini görenler, darağacındaki Mansur'u

ve Meryem oğlu İsa'yı hatırlarlar (M/2, 1252, s. 97). Hazret-i Mansur “Aşkta iki rekat namaz vardır ki onun abdesti ancak kanla sahih olur.” demiştir (ŞCM, 1996, s. 28).

D: 156, 235 263, 265, 271, 274, 281, 320, 326, 334, 367, 379, 410; HA: 42, 254, 271, 274, 325; ŞCM: 28, 37, 38, 135

5.5. İmam-ı Gazzalî

Asıl adı Ebû Hâmid Muhammed olan ve “Hüccetü'l-İslâm” sıfatıyla anılan İmâm-ı Gazzalî (1058-1111), Eş'ârî kelâmcısı, Şâfi'î fıkıhçısı ve mutasavvıftır. Fıkıh, mantık, kelâm, felsefe, tasavvuf/ahlâk konularında yüzlerce eser kaleme alan müellifin başlıca eserleri: 1. El-Müstasfâ fî İlmi'l-Usûl, 2. Mi'yârü'l-İlm, 3. Mihakku'n-Nazar fî İlmi'l-Mantık, 4. Fedâ'ihu'l-Bâtınıyye, 5. El-İktisâd fî'l-İ'tikâd, 6. El-Maksadü'l-Esnâ fî Şerhi Esmâ'illâhi'l-Hüsna, 7. Faysalü't-Tefrika Beyne'l-İslâm ve'z-Zendeka, 8. Makâsıdü'l-Felâsife, 9. Tehâfütü'l-Felâsife, 10. Mişkâtü'l-Envâr, 11. El-Münkız mine'd-Dalâl, 12. İhyâ'ü Ulûmi'd-Dîn, 13. Cevâhirü'l-Kur'ân, 14. Kimyâ-yı Sa'âdet, 15. Nasihatü'l-Mülük, 16. Minhâcü'l-Âbidîn.

Hüccetü'l-İslâm Ebû Hâmid el-Gazzalî kuddise sırruhu Risâle-i Rûhiyye'de “Beşerî ruhlar, nutfenin isti'dâd kazanmasından sonradır.” demiştir (ŞCM, 1996, s. 80).

ŞCM: 80, 81, 85

5.6. Abdulhâlık-ı Gucduvânî

Nakşibendiliği sistemleştiren Abdulhâlık-ı Gucduvânî (?-1179/1220), Orta Asya sûfliliğinin gelişmesinde önemli bir misyon üstlenen Hâcegân silsilesinin kurucusudur. Hâce Bahâeddîn Nekşibend'e zikr-i hafiye ma'nâ âleminde telkin etmiştir. Eserleri: 1. Risâle-i Sâhibiyye, 2. Vesâyâ.

Şeyh Galip, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de Abdulhâlık-ı Gucduvânî'nin tespit ettiği 8 kelimât-ı kudsiyenin 5'ine Safî'nin Reşehât'ından naklen atıflar yapar: Hûş der-dem (ŞCM, 1996, s. 15), sefer der-vatan, bâz-gerd, yâd-dâşt (ŞCM, 1996, s. 17), halvet der-encümen (ŞCM, 1996, s. 23).

ŞCM: 15, 17, 23

5.7. Feridüddin-i Attâr

İranlı bir mutasavvıf ve şair olan Ebû Hâmid Feridüddin Muhammed (1145-1221), eczacılık ve tıp ile meşgul olduğu için “Attâr” lakabını almıştır. Başlıca Eserleri: 1. İlâhî-nâme, 2. Esrâr-nâme, 3. Musîbet-nâme, 4. Hüsrev-nâme, 5. Muhtâr-nâme, 6. Mantiku't-Tayr, 7. Dîvân, 8. Tezkiretü'l-Evliyâ.

Şeyh Galip, bir gazelin mahlas beytinde (M/2, 1252, s. 104), Attâr'ın ismini zikretmiştir. Şeyh Attar'ın ayağının toprağıym ki onun himmeti Mesnevî'nin müşkil derslerini anlamada bana üstad olmuştur (Nef'î'ye Tahmîs/ M, 1252, s. 86). Dîvân'da Attar'dan nakledilen bir hikâyeye şu ifadeyle başlanır: Sır ehli olanların bezmini güzel kokuya garkeden ma'nâ şeyhi Feridüddin-i Attâr, söz buhurundan bir soluk bahşeder ve lafız dumanından ma'nâ kokusu verir (M, 1252, s. 117). Nâbî'nin kaleme aldığı Hayr-âbâd'ın konusu Feridüddin-i Attâr'ın İlâhî-nâme'sinde geçer. Bunun üzerine Galip Dede, Hüsn ü Aşk'ta "Şeyh'in sözüne söz katmak Nâbî'ye uygun düşer mi?" (HA, 1992, s. 39) der. Attar; Mesih eserli müjdeleyici, ma'nevî âyetlerin tasdik edicisi ve Mesnevî beyitlerinin şerh ve beyan edicisidir (ŞCM, 1996, s. 217). Şeyh Galip, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de Attar'ın "Küfür, kâfire; din, dindara; aşk zerresi ise Attâr'ın gönlüne aittir." beytini (ŞCM, 1996, s. 210) iktibas etmiştir.

D: 175, 225, 391; HA: 40; ŞCM: 19, 44, 89, 210, 217, 218

5.8. Muhyiddîn-i Arabî

Muhyiddîn-i Arabî (1165-1240), Vahdet-i Vücûd anlayışının öncülerindendir ve "Şeyh-i Ekber" olarak tavsif edilir. Başlıca Eserleri: 1. Fütûhât-ı Mekkiyye, 2. Füsûsu'l-Hikem, 3. Dîvân, 4. Rûhu'l-Kuds fî Münâsahati'n-Nefs, 5. Kitâbu İşârâtı'l-Kur'ân fî Alâ'imi'l-İnsân, 6. Eş-Şeceretü'n-Nu'mâniyye, 7. Kitâbu'l-Cem' ve't-Tafsîl fî Esrârı'l-Ma'ânî ve't-Tenzîl.

Şeyh Galip, Dîvân'ında Muhyiddîn-i Arabî'yle ilgili bir rübâî yazmıştır. Hazret-i Şeyh, "kûn fe-kân" ilmine vâkıftır. Tevhidî hakikatleri âşikâr eden odur. Arabın övüncü, Arap olmayanların ise bürhândır. O, "şeyhullâh-ı emân"dır (M/2, 1252, s. 149). Müellif, Mevlana ve Muhyiddîn-i Arabî'nin naklettiği hadislerle itimad ettiğini belirtir: Çünkü onlar keşif sahiplerinin muktedâsı/imamı ve hadis âlimlerinin itinalı olanlarıdır (ŞCM, 1996, s. 118). Yavuz Sultan Selim'in Muhyiddîn-i Arabî'nin kabrini tespit ettirip imar etmesine işaret eder: "Selîm-i Evvele olmuşdu zâhir sırr-ı Muhyi'd-dîn" (M, 1252, s. 63). Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de Muhyiddîn-i Arabî'nin Fütûhât-ı Mekkiyye (ŞCM, 1996, s. 21, 56, 75, 208), Füsûsu'l-Hikem (ŞCM, 1996, s. 32, 114) ve Emru'l-Hükmi'l-Merbût (ŞCM, 1996, s. 61) eserlerine atıflar yapılmıştır.

D: 150, 441; ŞCM: 21, 32, 48, 56, 60, 75, 80, 81, 98, 114, 118, 131, 137, 144, 155, 171, 208

5.9. Şems-i Tebrizî

Şems-i Tebrizî (1186-1248), Mevlana Celâleddîn-i Rûmî'nin gönül dünyasında büyük değişimlere yol açan ve dostu tarafından şiir defterine ismi verilen (Dîvân-ı Şems-i Tebrizî) bir sâfîdir.

Hüsni ü Aşk'ta vak'anın başladığı “Âgâz-ı Dâstân-ı Benî Mahabbet” bölümünde şairin kalemi “dil-zinde-i feyz-i Şems-i Tebriz” olmuş yani Şems-i Tebrizî'nin feyziyle gönü hayat bulmuştur (HA, 1992, s. 47). Mevlana, Hz. Ebu Bekr'in soyundan gelmektedir ve Bekrîdir. Mevlevilik ise Şems-i Tebrizî tarikinden Hz. Ali'ye istinad etmektedir ve Alevî bir tarikattır (ESS, 1948, s. 40). Şeyh Galip, Râmiz Beg'in “Hemân ayn-ı Muhammed'le Ali'dir Şems ü Mevlana” mısraını nakarat olarak aldığı tercî'inde Şems-i Tebrizî'yi Hz. Peygamber'e, Mevlana'yı ise Hz. Ali'ye benzetmiştir. Bu durumda Şems, ilim şehridir; Mevlana ise onun kapısıdır (M, 1252, s. 61).

Bu şiirde müellifin Şems ve Mevlana ile ilgili yaptığı benzetmeler dikkat çekicidir:

Hz. Muhammed ve Hz. Ali
 Evliyâ kâfilesinin en mükemmel iki ferdi
 Güneş ve pırıl pırıl bir sabah
 Aşk şâhının iki kudret eli
 Sıfât ve Zâta iki büyük bürhân
 Aşkın ruhuna iki mihrâb
 Birbirinden görünen karşılıklı iki hayret aynası
 Hakikat nuru ve tarikat erkânı
 Güneş ve ay
 İslâm ve îmânın gönül ehillerindeki iki sırrı
 İki bayramın sureti
 Kalp ve ruha iki âb-ı hayat çeşmesi
 Hızr ve Musa'nın talebinin anlamı
 İki ma'nâ sultanı
 Küfrü ve nifakı sürgüne gönderenler
 Cemâl ve celâlin mushafını tefsîr
 Şa'saali iki nur

Şems-i Tebrizî, kimya nazarlı olup bakırı altına çevirir (M/2, 1252, s. 32). Siyah taş, Şems-i Tebrizî'nin terbiye nazarında kalınca elmasa dönüşür (M/2, 1252, s. 55). Aşk'ın Şems'i/güneşi ışık verince Mevleviler zerrelere gibi semâ ederler (M/2, 1252, s. 63). Şeyh Galip, kendine şöyle hitap eder: Çarha kuzular gibi girip Şems'in aşkına kurban ol. Çünkü marifet baharı bu menzilden zuhur eder (M/2, 1252, s. 25-26). Ben safâmı Hudâ'nın Şems'inde bulmuşum. Dünyada ister güneş olsun ister olmasın (M/2, 1252, s. 94). Şems-i Tebrizî'den nefes almışım (M/2, 1252, s. 116). Şems'in nurunda mahvolup vuslat sabahına ulaştım. Aferin, ey talih yıldızı! Beni bahtiyar eyledin (M/2, 1252, s. 118).

Şeyh Galip, pîri Mevlana'yı andırır tarzda 28 gazelin mahlas beyitlerinde “Şems” adını zikretmiştir.

D: 13, 28, 36, 51, 101, 131, 147, 148, 157, 216, 220, 235, 243, 245, 250, 256, 264, 272, 273, 275, 302, 303, 312, 326, 330, 333, 338, 341, 349, 356, 372, 374, 376, 381, 391, 410, 414, 416, 441, 450; HA: 47; ESS: 40; ŞCM: 146, 215

5.10. Mevlana Celâleddîn-i Rûmî

H. Mevlana (1207-1273), Seyyid Burhâneddîn ve sonrasında Şems-i Tebrîzî ile tanıştıktan sonra zâhirî ilimlerden bâtinî ilimlere eğilim göstermiş ve Mevleviyye tarikatının pîri olmuştur. Eserleri: Dîvân-ı Kebîr, 2. Mesnevî, 3. Fîhi mâ Fîh, 4. Mecâlis-i Seb'a, 5. Mektûbât.

Mevlevi bir çevrede yetişen Şeyh Galip, doğrudan Mevlana ile ilgili Dîvân'ında 2 kasîde, 1 terci'-bend, 1 murabba', 1 tahmîs, 1 müseddes, 2 mesnevî, 2 gazel, 4 rübâ'î yazmış; Hüsn ü Aşk'ta ise 1 medhiyye kaleme almıştır. Ayrıca Dîvân'da Mevlana'nın 2 gazeline tahmîs yapılmış, 1 kasîde matbah-ı Monlâ, 2 gazel semâ', 1 gazel külâh-ı Mevlevî, 1 gazel Mevlevî kâfilesi hakkında söylenmiştir.

Hüsn ü Aşk'taki “Der-Vasf-ı Şerîf-i Cenâb-ı Hazret-i Hudâvendigâr Kuddise Sırruhû” bölümü, Şeyh Galip'in Mevlana'ya bakış tarzını özetler mahiyettedir: “Allah, peygamberlerini tamamlayınca bize ilim sahibi veliler geldi. Molla Hünkâr onların şahıdır. Bu dünyaya bir hükümdar kâfidir. O, irfan diyarının tahtında hükümdardır ve Allah'ın arslanının seccadesinde oturmuştur. Hakikate yol gösteren onun düşüncesidir. Hz. Ebubekir'in vekili gibidir. Ali'nin neslinden gelenlerin göğünde güneş, Ali'nin yolundan gidenlerin altın zinciridir.”; Din âlimlerinin hepsinden üstündür; ona Anadolu ülkesinin peygamberi/habercisi dense lâyıktır. Sözü'nün ma'nâsı ruh verir; Mehdî gibi şeriatı yeniden ihyâ eder. Onun kitabı, Kur'ân'ın özüdür (mağz-ı Kur'ân). “Onun söz ülkesi büyük bir şehirdir ki her bucağı İbrahim Edhem tahtı değerindedir. İbrahim-i Gülşenî gibi merttir ve o bağın yegâne bülbülüdür. Felek denen derviş, onun aşkından helâk olmuştur. Güneş ve ay onun aşkından sîne-çâk olmuşlardır. Âyet âyet şerefli beyitleri şeriatın ve hakikatın sırrıdır. Aydınlık sözleri ma'nâ meş'alesidir. Her noktası ma'nâ şeb-çerağıdır. Veliler kâfilesinin baş tâcı, asfiyanın hükümdarı ve çelebisi. Onun gark ve fark denizinin dalgaları doğuyu ve batıyı kaplar.” (HA, 1992, s. 32-34).

Hazret-i Mevlana, Allah aşkının mazharı, sıdk ve safânın kaynağıdır. O, fenâfillâh ikliminin hâkimi, bekâbillâh tahtının şâhıdır. Pâk gönlü, irfan nuruna yüksek bir göktür ve o hidayet güneşinin doğduğu yerdir. Resûl-i Ekrem'in en kâmil vârisi, cömertliğin Hâtem'idir. Rindlere

ve zâhidlere onun kemâlinin feyizleri sirayet eder. Zenginler ve fakirler, onun dergâhında kul olurlar. Keskin nazarlılar, onun ayağının toprağından gözlerine sürme ve cila alırlar. Mesnevî, Hz. İsa'nın / Cebrail'in nefesi gibidir. Onun neyine, soluğunun alevine kabul kulağını tut. Çünkü, Hz. Mevlana Tur'dur, Musa'dır ve asâdır (M, 1252, s. 5-6). “Ene'l-Hak da'vâsında binlerce dervişi vardır. Onun bazı sözleri buna delildir. Güneş, seher vakti Mevlana'nın yüzünü görmezse sema edip feleğin çarkına giremezdi (M, 1252, s. 6). Bu ma'nâ bize şüphesiz Mevlana'nın ruhundan ilham olmuştur. Bize hidayet yolunu gösteren açık bir hüküm göstermiştir (M, 1252, s. 19). Gönül şimdi Allah'a hamdolsun ki Mevlana'nın feyziyle memnun ve mesrurdur (M/2, 1252, s. 80). İnsanlar, Mevlana'nın sözleriyle ma'nâ iksirine ulaşırlar (M/2, 1252, s. 25). Mevlana, Hudâ'nın sırlarının kâşifidir. Çarhı çeviren onun himmetidir. Halen Rum ülkesinin kutbu şüphesiz Mevlana'dır (M/2, 1252, s. 149). Kevn ve mekân dairesinin hareketi Mevlana'nın himmetinin eseridir (D, 2013, s. 298). Biz, Hz. Pîr'in bendesiyiz; ezelin hayranı pervâsîz âşıklar olarak onun nefesinin feyziyle konuşuruz (M/2, 1252, s. 150). Ey Hazret-i Monlâ-yı Rûm. Sen Galip'in efendisi, diriliş sermâyesi, lutf ve kerem deryasıdır (M, 1252, s. 6).

Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk'ta en etkin kaynağının Mevlana ve Mesnevî'si olduğunu ifade sadedinde “Esrârını Mesnevî'den aldım.” (HA, 1992, s. 348), “Feyz erdi Cenâb-ı Mevlevî'den / Aldım nice ders Mesnevî'den” (HA, 1992, s. 350) der. Cezbesi ifrat derecede olanlar Mevlana'ya “Meczippların sultanıdır.” dedi. Ma'rifeti cezbesine galip olanlar da onun ledünnî ma'ârifine bakarak “Âriflerin sultanıdır.” dedi. (ESS, 1948, s. 38)

Şeyh Galip, Mesnevî'yi “Hazret-i Mesnevî” (M/2, 1252, s. 91) olarak nitelendirir. Mesnevî, bitmez ve tükenmez bir hazinedir (M, 1252, s. 64). Her lafzı ma'rifet madeni, her nutku ma'rifet lisanı, her harfî ma'rifet beyanı, her beyti ma'rifet âlemdir. Güneşinin ve zerresinin ışığı birliktedir (M, 1252, s. 85). Mesnevî, vahdetin baharına iki zamanlı bir sabahdır (M/2, 1252, s. 47). [Subh-ı dü-dem / “iki zamanlı sabah”tan maksat, herhalde fecr-i kâzib ve ardından gelen fecr-i sâdik olsa gerektir.]

Dîvân'da 34 gazelin mahlas beyitlerinde “Monlâ” (Monlâ-yı Rûm, Monlâ Celâl) ve “Mevlana” adı zikredilmiştir.

D: 13, 14, 16, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 46, 51, 69, 77, 79, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 128, 131, 132, 133, 134, 136, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 163, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 196, 197, 209, 220, 221, 243, 261, 262, 265, 266, 268, 270, 271, 272, 275, 277, 287, 290, 295, 298, 299, 300, 301, 313, 325, 329, 336, 338, 343, 347, 349, 352, 353, 357, 358, 362, 364, 365, 373, 374, 391, 395, 396, 408, 411, 415, 417, 418, 440, 441, 442, 444, 456, 458; HA: 32, 33, 34, 348, 350; ESS: 38, 39, 40

5.11. Sadreddîn-i Konevî

İslâm düşüncesinde önemli bir yeri olan Sadreddîn-i Konevî (1209-1274), Vahdet-i Vücûd telakkisinin Muhyiddîn-i Arabî'den sonraki en önemli temsilcisidir. Eserleri: 1. Miftâhu'l-Gayb ve'l-Cem' ve Tafsîlühû, 2. İ'câzü'l-Beyân fî Te'vîli Ümmi'l-Kur'ân, 3. Şerhu Esmâ'illâhi'l-Hüsnâ, 4. El-Fükûk fî Esrâri Müstenidâti Hikemi'l-Fusûs, 5. Şerhu Erba'îne Hadîs, 6. En-Nefehâtü'l-İlâhiyye, 7. En-Nusûs fî Tahkîki't-Tavri'l-Mahsûs, 8. El-Mürâselât Beyne Sadriddîn Konevî ve Nasîriddîn et-Tûsî.

Şeyh Sadrüddîn-i Konevî ki Hazret-i Pir Efendimizle devamlı sohbet ederlerdi. Kutbüddîn-i Râzî ki Metâlî' sâhibidir ve üstâdı Seyyid Şerîf-i Cürcânîdir; “Ben hadîs ilmini Sadrüddîn-i Konevî gibi bir zâttan tahsil ettim.” diye iftihar ettiği, tarih kitaplarında yazılıdır (ŞCM, 1996, s. 118-119). Ey tahkik ehline sağlam yolu soran, vahdete açık bir bürhan bulmak isteyen! Başkalarının dedikodusuna bakma, sözümü ezberle: Sadreddîn'in sözü kalbinde bulunsun (M/2, 1252, s. 149).

D: 442; ŞCM: 118, 119

5.12. Âteşbâz-ı Velî

Asıl adı Yusuf b. İzzeddin (?-1285) olup Mevlana Celâleddîn-i Rûmî'nin aşçısıdır.

Mevlevilik yoluna yeni giren dervişler, pervanedir. Aşk ocağının Âteş-bâz Pîr'i ise semenderdir (M/2, 1252, s. 28). Bu gönül mutfağında ne ateş var ne de ocak. Ey Âteş-bâz, bir sıcak nefes gönder (M/2, 1252, s. 149).

D: 267, 441

5.13. Sultan Veled

Asıl adı “Bahâeddîn Muhammed” olan Sultan Veled (1226-1312), Mevlana'nın büyük oğlu ve Mevleviyye yolunun ikinci piridir. Eserleri: 1. Dîvân, 2. Veled-nâme, 3. Rebâb-nâme, 4. İntihâ-nâme, 5. Ma'ârif.

Dîvân'da Hz. Mevlana'dan sonra oğlu Sultan Veled'in medhiyyesi yer alır. Bu şiirde onun evsâfı sıralanır: Sultan Veled, lütuf ve kerem madenidir. Bütün zamanların nev-baharıdır. O, âlemin güneşine (Mevlana'ya) aydır ve onun terbiye ışığı nur ve ziyaya mazhar olmuştur. Cenâb-ı Hünkâr'ın kucığında büyümüş ve eflâke ayak basmıştır. Beşiğinde babasının sırlarına kanmış ve hikmet sütünü içmiştir. O, levh ve kalemin ârifidir ve gönül ehline tîr/yay ve rebabın sırrını nakleder. Himmetiyle göklerin devrini tanzim etmiştir. Pervane ve ram olanların şahıdır (D, 2013, s.30-31).

Gazelde Monlâ-yı Rûm'un himmetiyle mısra çocuklarım “Devr-i Veled”dedir (M/2, 1252, s. 39). Sultan Veled, ma'nâ incisini ipliğe çekip gönülden gönüle bir mercan tesbih dizmiştir (M/2, 1252, s. 108). Sultan Veled, babasının sırrıdır. Ona tâbi olan, yolunu kaybetmez. Celâleddîn-i Rûmî'ye ulaşmak isteyen Sultan Veled'den istimdad etmelidir. Çünkü evlad, verasette ve şefaatte bütün insanların önüne geçer (M/2, 1252, s. 149). Ey Mevlevi yolunun yolcusu, durma. Bak, seyyareler eline berbat ve çeng almıştır. Gök cisimleri Sultan Veled Devri'ne âhengle uyarlar (M/2, 1252, s. 150).

Şeyh Galip, üç gazelin mahlas beytinde Sultan Veled'in adını zikretmiştir.

D: 30, 31, 268, 287, 397, 441, 442; ŞCM: 225

5.14. Celâleddîn Ergun Çelebi

Mevlana'nın ikinci göbekten torunu olan Celâleddîn Ergun Çelebi (1300-1373), Mevleviliğin yayılmasında aktif rol üstlenmiş ve Kütahya Mevlevi-hânesinin 45 yıl post-nişînliğini yapmıştır. Eserleri: 1. Genc-nâme, 2. İşâretü'l-Beşâre.

Şeyh Galip, feyzini Sâkıb Dede'den aldığını, onun da yolunu Hazret-i Ergûn'un aydınlattığını belirtir (M/2, 1252, s. 82). Sâkıb Mustafa Dede Hz. Sultan Ergun'un dergâhını mamur edip kırk yıldan fazla Mesnevî dersi vermiştir (M/2, 1252, s. 133).

D: 131, 357

5.15. Mevlana Câmî

Asıl adı Nûrüddîn Abdurrahman olan Mevlana Câmî (1414-1492), allâme, mutasavvıf ve aynı zamanda Fars edebiyatının büyük şiir ustalarından biridir. Başlıca Eserleri: 1. Dîvân(lar), 2. Heft Evreng, 3. Hadîs-i Erba'în, 4. Risâle-i Terceme-i Kelimât-ı Kudsiyye, 5. Nefehâtü'l-Üns, 6. Şerhu Fusûsü'l-Hikem, 7. Tefsîrü'l-Kur'ân, 8. Şevâhidü'n-Nübüvve, 9. Bahâristân, 10. Risâle-i Mûsikî, 11. Risâle-i Kübrâ der Mu'ammâ, 12. Risâle-i Münşe'ât.

Bir gazelinde (M/2, 1252, s. 47) Câmî'nin Baharistân'ına, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de ise (ŞCM, 1996, s. 85) Şerh-i Leme'at'ına atıf yapan Şeyh Galip, Sultân Selîm-i Sâlis'ten gördüğü lutufları Hüseyin-i Baykara'nın Mevlana Câmî'ye, Kızıl Arslan'ın Gencevî'ye yapmadığını belirtir (M, 1252, s. 19, 20).

D: 51, 53, 79, 300; ŞCM: 57, 85, 146

5.16. Sultân-ı Dîvânî

Asıl adı Muhammed olan Sultân-ı Dîvânî (1448-1530), Mevleviliğin yayılmasında önemli rol üstlenmiş ve klasik tarzda şiirler yazmış bir şahsiyettir. Burdur, Eğridir, Sandıklı, İstanbul,

Midilli, İran, Irak, Mısır, Cezayir ve Suriye’deki Mevlevihaneler onun gayretleriyle açılmıştır (Gölpınarlı, 1983, s. 122; Önkaş, 2020).

Şeyh Galip Dîvânı’nda Sultân-ı Dîvânî ile ilgili bir tercî’-bend vardır. Beş bendlik bu şiirin nakarat beyti “Yetiş ey seyf-i meslûl-i tarîkat şîr-i Yezdânî / Erenler pîşvâsı Hazret-i Sultân-ı Dîvânî”dir. Şair, ilk bendde ihtîşamlı bir giriş yapar: Şeytanın askerleri varlık iklimini yağmalamış, her taraftan neferler çıkagelmıştır. “El-amân el-amân” diye âh u efgân eden çocukların gözyaşları birikip fevc fevc “âmîn”e dönüşmüştür. Nefs-i emmâre, can ülkesine girip baştanbaşa onu zaptetmiştir. İmdada yetişecek gayb askerlerinin zamanı gelmiştir. Tarikatın kınından çıkmış kılıcı, Yezdân’ın arslanı, erenlerin önderi Hazret-i Sultân-ı Dîvânî, yetiş. Zülfikâr kılıcını kınından çıkar ve güneş gibi doğup küfrün karanlığını dağıt. Haydar olduğunu ispatla. Bozulmuş çâresiz askerlere lutfunu sığınacak bir hisar yap. Bizi yara bere içinde bırakan habîs nefsi yarala. Münâfıklar, cihani Ye’cüc askerleri gibi doldurmuştur. Gaflet ehli safâ sürmekte, uyanık olanlar ise ağlamaktadır. İnayet vaktidir, bir teselli himmetini üzerimize serp. Sen, Celâleddîn-i Rûmî’nin kendisisin. Veliler topluluğunun hükümdarı ve efendisisin. Hakikat bağının başı göklere yükselen servisisin. Mevlevilik yolunun gönülleri teshir eden Mehdi’sisin (M, 1252, s. 62).

D: 148, 149, 273

5.17. Yusuf-ı Sîne-çâk

Şâir Yusuf Sinân (?-1546) Vardar Yenicesi’nden olup meşhur şair Hayretî’nin kardeşidir. Bir dönem Edirne Muradiye Mevlevihanesi şeyhliği yapmıştır. Eserleri: 1. Cezîre-i Mesnevî, 2. Müntehabât-ı Rebâb-nâme.

Şeyh Galip, Yusuf-ı Sîne-çâk’ın 366 beyitlik bir Mesnevî seçkisi olan Cezîre-i Mesnevî’sini şerh etmiş, Dîvân’ında 1 tercî-bend ve 1 rübâîsini onun için kaleme almıştır. O, güzellik burcunun ayı, celâl göğünün iz süreni, aşk şemsinin nuru, safâ güneşinin ışığı, fakr ve fenanın pervâsız sultânı, ma’rifet Nil’inin ırmağı, Mesnevî feyzinin ummanı, celâletin kınından çekilmiş kılıcı, ma’nevî tahtın hükümdarı, hakikat Mısır’ının/ülkesinin Yusuf’u, Sîne-çâk-i Mevlevî’dir. Sîne-çâk, Mesnevî’nin tükenmez hazinesine mâliktir. Mevlevi sâiklere rehber olmuş, Mesnevî deryasında Cezîre gösterip onları mahv u sahv etmiş, noksanlıklardan temizleyip uyanışlarına vesile olmuştur (M, 1252, s. 64). Mısırlı Yusuf’un haberini yâd eylemez olduk. Şimdi Sütlüce’de bir ay yüzü ile şîr ü şekeriz (süt ve şeker / senli benli) (M/2, 1252, s. 47). [Şeyh Galip, Yusuf-ı Sîne-çâk’ın Sütlüce’deki kabrine yakın bir evde oturmuştur.] Gam Yakup’uyum aşk ile toprak olsam da. Cânımdan azîzsın helâk olsam da. Ey Yusuf-ı Sîne-çâk! Çâk olsam da / yırtılsam da eteğini Zeliha gibi tuttum (M/2, 1252, s. 150).

D: 13, 16, 151, 152, 243, 442, ŞCM: 11, 13, 36, 93

5.18. İsmail Ankaravî

Galata Mevlevihanesinde 21 yıl şeyhlik yapan İsmail Ankaravî (...-1631), “Rûsûhî” mahlasını kullanmış ve yaptığı muhtelif şerhlerle, bilhassa Mesnevî şerhiyle “Hazret-i Şârih” unvanını kazanmıştır. Başlıca Eserleri: 1. Mecmû’atü’l-Letâif ve Ma’mûretü’l-Ma’ârif, 2. Fâtihu’l-Ebyât, 3. Câmi’u’l-Âyât, 4. Hall-i Müşkilât-ı Mesnevî, 5. Minhâcü’l-Fukarâ, 6. Zübdetü’l-Fuhûs fî Nakşi’l-Fusûs, 7. İzâhu’l-Hikem, 8. Hücetü’s-Semâ, 9. er-Risâletü’t-Tenzîhiyye fî Şe’ni’l-Mevleviyye, 10. Hadîs-i Erbaîn Şerhi, 11. Fütûhât-ı Ayniyye, 12. Miftâhu’l-Belâga ve Misbâhu’l-Fesâha.

Şeyh Galip, Dîvân’ında Mesnevî şârihi İsmail Ankaravî için 2 kasîde, 1 kıt’a ve 2 rubâî kaleme almıştır. Mesnevî-i Ma’nevî’nin 15. yüzyıldan itibaren Türkçe tercüme ve şerhleri yapılmıştır. Şerhler arasında bilhassa İsmail Ankaravî’nin şerhi öne çıkar. Bu sebeple Şeyh Galip Dîvânı’nda Ankaravî’nin bir adı da “Hazret-i Şârih”tir.

Hazret-i Şârih, gizli sırların kâşifi, açık tecellilerin yüzünü örtendir. Keşif ve beyanda yetkilidir. Onun ledünnî ilimde lakabı “Rûsûhî”dir. Her sözün can mahremi odur. Hz. İsmail’le adaş olduğunu icra etmiş, Zemzem gibi akıcı bir nutuk irad etmiştir. Mesnevî’de şüphesiz müşkil/anlaşılmayan yerleri çözmüştür. Can Ka’be’sine yakut ve zümrütle nişan taşı bırakmıştır. Halen ince ma’nâlara vakıf olanlar kafîlesinin başıdır. Mevlevî dergâhını ihya edip Arş’ta deveran etmiştir. Âb-ı hayâtı isteyen İskender ve Hızır, Hazret-i Şârih’in yanına gelsin. Ey, Hazret-i Şârih! Galip, senin nâciz bir kulundur ve irşâdını gözlemektedir (M, 1252, s. 7-8). Şeyh Galip, “Bugün Hazret-i Şârih Rûsûhî’nin dersine şakird olan kalbime ilham gelmiştir.” dediği (M/2, 1252, s. 80) Ankaravî’nin Galata Mevlevihanesindeki kabrinin ayak ucuna defnedilmiştir.

İsmail Ankaravî, âşıkların muktedâsî/imamıdır. İrfan ve feyiz çeşmesinin taksim yerinden kana kana içmiştir. Temiz kalbi, Mesnevî hazinesinin mirasına vâris olmuştur. Hayat Hızır’ına mazhar olduğu İskenderî tekyesinde münzevi oluşundan bellidir. Cem’in tükenmez kadehini efsane zannedenler, gelsinler onun fazilet hokkasından tahkik içkisini nûş etsinler. Mesnevî’nin beyitlerini tek tek şerhedip Arş-ı A’lâ düzlemine çıkmıştır. O, sâliklerin yol göstericisidir. Himmetini Hızır edip yolunu kaybedip eğri yola sapan Galip’i kimsesiz bırakma (M, 1252, s. 8). Mesnevî’ye ait sırların hakikatı Şârih’dedir. Onun sözü manevî Kur’ân’ın tefsiridir. Gel, onun kaynağından irfan Zemzem’ini iç. İsmail Ankaravî, Mevlevî sâliklerin rehberi olmuştur (M/2, 1252, s. 150). İsmail Efendi, doğru yolun mürşididir. Sözü, safâ ehline kuvvetli bir bürhandır. O fazilet sahibi müstesnâ şahsiyete şu kemâl yeter: Şârih deyince Ankaravî anlaşılır (M/2, 1252, s. 150). Hz. Mevlana’dan himmet arayan kişi, tahkik çeşmesinin kaynağını bulup

abdest almalıdır. Kalbinin inşirahını istiyorsan Hz. Şârih'in kabrine âdâb ile gel (M/2, 1252, s. 150).

D: 31, 32, 439, 442; ŞCM: 20, 32, 204

5.19. Sâkıb Mustafa Dede

Kütahya Mevlevî-hânesinde 46 yıl şeyhlik yapmış olan Sâkıb Dede'yi (1652-1735), Ali Nutkî Dede'ye ve Şeh Galip'e intikal eden ma'nevî ve fikrî sisilenin başında görmekteyiz (Arı, 2009, s. 4). Eserleri: 1. Dîvân, 2. Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyyân.

Şeyh Galip, Dîvân'da Sâkıb Dede'nin vefatı için bir tarih kıt'ası kaleme almış, iki gazelin mahlas beytinde ismini zikretmiştir.

Şeyh Sâkıb Mustafa Hazretleri, Mevlevîlik yolunda zat güneşinin ışığı olmuştur. Hz. Sultan Ergun'un dergâhını mamur edip kırk yıldan fazla Mesnevî dersi vermiştir. Eflâkî'nin Menâkıbu'l-Ârifin'ine zeyl yazmış, selefîn ruhaniyetinden pekçok nakiller yapmıştır. Onun inşâ bağında Nergisî, kuru bir yaprak; nazm mahzeninde Gencevî, bir kapıcıdır. O seçkin şahsiyet, Mevlana'nın sırlarının kaynağı, selefîn takipçisidir (M/2, 1252, s. 132-133). Hazret-i Sâkıb'ın nazarının feyzine talip ol. Onun sırrı zâhiri ve bâtını ihata etmiştir (M/2, 1252, s. 57).

D: 131, 315, 357; ŞCM: 138

5.20. Şeyh Ebûbekr Çelebi

Garîbî mahlasıyla şiirler yazan Ebûbekr Çelebi (?-1785), 1746-1785 yılları arasında Konya Mevlana Dergâhı postnişînliği yapmıştır.

Galip, 1784'te Konya Dergâhı şeyhi Ebûbekr Çelebi'nin yanında çileye girmiş, Dîvân'da onun bir gazeline tahmîs yapmıştır.

Şeyh Es-Seyyid Ebûbekir Çelebi, zâhirî ve ve bâtınî ilimlerde “yed-i tûlâ”/derin nüfuz sahibi olup zamanın gavs-ı a'zamıydı. Nice velayet ehli ayağının toprağını mesken edindiler. Konya diyarının hırz-ı emânı/sığınağıydı. Doğrusu, veliler hanedanı cihanın esasıdır. Âhiret'e intikal edince büyük kıyamet koptu (M/2, 1252, s. 133).

D: 132, 133, 179

5.21. Esrâr Dede

Şeyh Galip'in en yakın arkadaşı olan Esrar Dede (1749-1797), Arapça, Farsça, Rumca, Latince ve İtalyanca bilen, yumuşak tabiatlı, ilim ve edep sahibi bir Mevlevidir. Eserleri: 1.

Dîvân, 2. Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye, 3. Mübârek-nâme-i Esrâr, 4. Fütüvvet-nâme-i Esrâr, 5. Lugat-ı Talyan.

Dîvân’da Esrâr Dede için 1 mersiye ve 1 tarih kıt’ası vardır.

Esrar Dede çileyi tamamladığı zaman başını tabutun hırkasına çekip sır oldu. Galip yazık ki târihini söyledi: Esrar, dostlarını şaşkın bırakıp göçtü (M/2, 1252, s. 139). İnci yağdıran bu gözüm, o vefalı dostumu ansın ve kan ağlasın. Gözüm, yüzüm ve dilim; baştanbaşa bu günahkâr cismim ağlasın. Bana hem yârim hem ağyârım; Esrâr’ımın hikâyesini duyan herkes ağlasın. Eyvahlar olsun ki az bulunur bir mücevheri kaybettim; toprağa defnedip geri döndüm. O, her gece mum gibi benimle yanardı. Gündüz, gölge gibi yanımda arkadaştı. Doğrusu tam bir âşıktı, “yâr-ı gâr” (mağara dostu) idi. Allah verdi ve yakınına aldı; biz ise bekleyişle kıyâmet gününe kaldık. Yazık ki ölüm, o gül-i handânımı elimden aldı; Esrâr’ımı, gönümü ve canımı aldı. Şurası muhakkak ki tane bitmiş ve saati gelmişti. Benim gördüğüm bu fanilik yurdunun fenasıdır. Ancak bâkî olan Allah’tır ve onun rızasıdır (M/2, 1252, s. 139-140).

D: 142, 165, 166

5.22. Mustafa Reşit Efendi

Şeyh Galip’in babası olan Mustafa Reşit Efendi (?-1801), Yanıkapı Mevlevi-hânesi şeyhi Ârif Ahmed Dede’den inâbe almış bir Mevlevidir.

Ey Galip! Ben, şanlı babamın izini takip ettim ki duâsı ve övgüsü bize hem farzdır hem de gereklidir. Mustafa isimli R/reşit, mürşit ve küllî bir üstaddir. Her himmet nazarı bize çok büyük bir iksirdir. Allah, aramızdaki gölgesini memdûd/uzun eylesin. Âlem, ancak onun yüksek şahsiyetiyle bize âlem olmuştur (M/2, 1252, s. 108).

Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk’ın 18 beytlik “Der Zikr-i Pîşvâ-yı Hod” bölümünü babası için düzenlemiştir: “Bu bahsi tamamlamaya medhe lâyıık bir şahıs sebep oldu. Ululuk yolunun âşığı yani babam Reşit Efendi, gönül zâviyesinde inzivaya çekilmiştir. Mevleviliğin yiğit dostudur. Doğrusu ben şaşkın ve disizdim, konuşmaya tâkatim yoktu, kalemimin dili susmuş, bin keder dalgası taşmıştı. Söyle diyerek söze başlattı. Onun nefesinin feyziyle tamamlandı. Bu yolunu şaşırmışın elinden tuttu, söz sanatında üstadlık öğretti. Aşk dünyasının rehberi olunca iki defa babalık etmiş olmaz mı? O büyük zat beni nefesinin feyziyle ney gibi söyletti.” (HA, 1992, s. 35-36)

D: 397; HA: 35

5.23. Şeyh Ali Nutkî Efendi

Tarihî, sosyal ve tasavvufî olayları ihtiva eden Defter-i Dervîşân isimli mecmuanın ilk kayıtlarını tutan, şair ve bestekâr olan Ali Nutkî Efendi'nin (1762-1804), Şeyh Galip ve Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin yetişmesinde önemli bir rolü olmuştur.

Yenikapı Mevlevihanesindeki çilesi esnasında Şeyh Ali Nutkî Efendi'den feyz alan Muhammed Es'ad, çilesinin bitiminde 1787'de dede olmuş, bir süre sonra şeyhinden hilâfet almış ve 1789'da Trabzon'lu Köseç Ahmed Dede'nin “Er-Risâletü'l-Behiyye fî Tarîkatî'l-Mevleviyye” isimli eserine şeyhi Ali Nutkî Efendi'nin müsâadesiyle bir tahşiye (Es-Sobetü's-Sâfiyye) yazmıştır. Müellif, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de de aynı rehberliği şeyhinden görmüştür: Yenikapı âsitânesinde irşad postunda oturan Mevlevî velilerinin hülâsası ve önde gelen asfîyânın temiz vicdanı şeyhim, azizim, mürşidim Şeyh Ebûbeker Dede Efendi oğlu Şeyh Ali Dede Efendi hazretlerinin hayat bahşeden nefesinin yardımıyla şerh u beyâna başlandı (ŞCM, 1996, s. 12). Dîvân'ında “Dedem kim Hazret-i Seyyid Alîdir / Kerâmet vech-i pâkinde celîdir” (M, 1252, s. 119) diyen Şeyh Galip, şeyhi Ali Efendi'nin hilyesine bir tarih yazmıştır (M/2, 1252, s. 137).

D: 136, 139, 229; ŞCM: 12

6. Fıkıh Âlimleri

6.1. Ebû Hanife

Asıl adı Nu'mân b. Sâbit olan İmâm-ı A'zam Ebû Hanîfe (699-767), Hanefî mezhebinin imamı ve büyük bir müctehiddir. Başlıca eserleri: 1. El-Âlim ve'l-Müte'allim, 2. El-Fıkhu'l-Ebsât, 3. El-Fıkhu'l-Ekber, 4. Risâletü Ebî Hanife, 5. El-Vasiyye.

Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk'ta İmâm-ı A'zam Ebû Hanîfe'nin verdiği husûsî fetvaya değinir: Büyük imamların başta gideni, Kur'an nazmını namaz için gerekli göstermedi. İ'câzının tamamını ve bunun ma'nâ için lüzumunu kabul etti. Sonradan vazgeçtiği rivayeti kuvvetli ise de bu konuda şunu söylemiştir: “Acemlerin kendi diliyle ta'rîz etmesi (namaz kılması) câizdir.” (HA, 1992, s. 135).

İmâm Ebû Hanife ve İmâm Şâfi'î aşk konusunda bir ders vermedi. Yani aşk mes'elesini mezhep imamları beyân edip tafsîl etmemişlerdir (ŞCM, 1996, s. 222).

HA: 135; ŞCM: 222, 223

7. Feylesoflar

7.1. Eflatun

İslâm felsefesi üzerinde önemli etkileri olan Eflatun/Platon (M.Ö. 427-347), ilkçağ Yunan filozofu ve bilgesidir. Metafizik, bilim, sanat, edebiyat, bilgi felsefesi, adalet, erdem, ahlâk, siyaset, aşk, eğitim ve estetik alanlarında fikirler serdeden Eflatun'un en önemli öğrencisi Aristo'dur. Şekil bakımından hayli işlenmiş ve değiştirilmiş 30 civarında eseri (Mektuplar, Sokrates'in Savunması, Diyaloglar) vardır.

Âlim olan kalp, dünyevî akla mesken olamaz. Aristo'yu Eflatun'un küpünde arama (M/2, 1252, s. 127). Aşkın İsa'sını bulan kalp, gökyüzü gibidir. Kendi reyi ile hareket eden akıl, hikmet küpündeki Eflatun gibidir (M/2, 1252, s. 34). Beden küpü ruh Eflatun'una kalıptır. İçinde hikmet remizlerinin dersi çok yerindedir (M/2, 1252, s. 40). O öyle bir hikmet ve kudretle ortaya çıktı ki zamanın Eflatunu'nun hükümlerine hayret verir (M, 1252, s. 39). O cinnet sarhoşları ki işleri, muayyen olan şeyleri değiştirmektedir. Eski şarabı Eflatun'un akli etmişlerdir (M/2, 1252, s. 24). Kalbin zikrini bul ve İshrâkıyyun felsefesine vâkıf ol. Şarap küpüne ait coşkunluğun âvâzını Eflatun çeker (M/2, 1252, s. 71). Hikmet küpündeki Eflatun, gönül mektebindeki çocukların oyuncağı olan bir kafes kuşudur (M/2, 1252, s. 103). Sen akla uyup gezme, Eflatun bile zamanın meyhanesinin içinde nice hikmetler olduğunu bilmez (M/2, 1252, s. 113). Yunan ilinde sırları neşredince Eflatunlar nurların sarhoşu oldu (M, 1252, s. 114).

D: 86, 89, 127, 128, 157, 220, 238, 261, 269, 278, 289, 301, 338, 384, 389, 406, 429; HA: 177; ŞCM: 210

7.2. Aristo

M.Ö. 384-322 yıllarında yaşamış ve Eflatun'un Akademi'sinde 20 yıl kadar eğitim görmüş olan Yunan filozofudur. Makedonya kralı Filip'in oğlu İskender'e 8 yıl öğretmenlik yaptı. Derslerini öğrencileri arasında gezinerek verdiği için kurduğu felsefe ekolüne Peripatos (Meşşâiyye) denmiştir. Mantık ilminin kurucusu olan ve çağının bütün ilimlerini sistematize eden (Muallim-i Evvel) Aristo'nun yüze yakın eseri vardır.

O ev, Aristo'nun rasathanesinden görünmüştür. Onun sâkinleri, göklerin/yıldızların dönüşünü seyr eder (M, 1252, s. 15). O, Aristo düşünceli zamanın şâhının sır kâtibidir. Dügümler, onun kaşıyla ima etmesine bağlıdır (M, 1252, s. 30). O hayalimin Aristosu ki cihan, kalbimin rasathanesidir (M/2, 1252, s. 34). Onun kemâl aynası karşısında Aristo daima hayret içinde başı öne eğik durur (HA, 1992, s. 325). İman ehlinin dışında olan mantık âlimlerinin reisi ve ilk muallim, Aristo değil belki ondan önce İblîs olmuştur (ŞCM, 1996, s. 61).

D: 44, 70, 129, 277, 429; ŞCM: 61; HA: 74, 325

8. Ressamlar

8.1. Mani / Erjeng

Erjeng, Sasani padişahlarından 1. Erdeşir ve 1. Şâpûr zamanlarında yaşamış olan ve Maniheizm'i kuran nakkaş Mani'nin (216-277) yaptığı resimleri ihtiva eden kutsal bir kitaptır.

O, bir şiir defteri değil; sanki el değmemiş hayaller, Erjeng'in nakış evi içinde cilvelenin (M, 1252, s. 32). Hayrete düşüren bir tavan mı, yoksa ankâ kuşunun kanadı mıdır? Onun nakışı ma'nâ Erjengi midir? (M, 1252, s. 108). Etrafını o kadar şaşılacak nakışlarla süslemiş ki Erjeng'in sayfası gelsin, ince işçilik örneklerini bundan alsın (M, 1252, s. 58). Gönül, temâşâ Erjeng'inin Mani'si midir? (M/2, 1252, s. 25). Kalbinin hazinesi bir büyü köşesi, ayna içinde Erjeng nakışları gibidir (HA, 1992, s. 86). Sayfaya bir nakış karaladığında Mani'nin şuh gözü gibi görünür (M, 1252, s. 25). Düşünce Mani'm, o put gibi güzeli tasvir etmiş. Pergelinin kaleminden çıkan eserine mâşâallâh (M/2, 1252, s. 113).

D: 64, 211, 262, 405 (Erjeng/ 74, 119, 209, 262, 264, 432); HA: 86, 300, 301

8.2. Bihzad

Kemâleddin Bihzad (1450/55-1535), Timurlular ve Safevîler dönemlerinde yaşamış, Herat ve Tebriz'de atelyeler kurmuş, fevkalâde sanat yeteneği olan bir minyatür sanatçısıdır.

Bihzad, bakış ipliğini kıl kalem yapsa cedvelinin hattını çekemez (M, 1252, s. 25). Meğerki bu, Bihzad'ın kalemi ile saadet Kaf'ına konmuş, binlerce renge sahip olan letafet sîmurgunun kanadıdır (M, 1252, s. 33). Tavusun kanadı süpürge olsa lâyıktır. Bihzad da zeminini süpüre (M, 1252, s. 108). Bihzad'ın kanı ile Mani'nin kalemi gülen gülü nakşetmiş (M, 1252, s. 109). Bu çekmece nakış ve resimde Erjeng'e Bihzad'ın ince işçiliğini hatırlatır (D, 2013, s. 432).

D: 61, 64, 76, 92, 107, 122, 209, 211, 432; HA: 301

9. Şairler

9.1. Fuzulî

Muhammed Fuzulî (1483-1556), klasik Türk edebiyatının büyük şiir ustalarından biridir. Başlıca Eserleri: 1. Dîvân, 2. Beng ü Bâde, 3. Leyla vü Mecnun, 4. Risâle-i Mu'amma, 5. Terceme-i Hadîs-i Erba'în, 6. Hadîkatü's-Sü'edâ, 7. Rind ü Zâhid, 8. Matla'u'l-I'tikâd fî Ma'rifeti'l-Mebde'i ve'l-Me'âd.

Dîvân'da Fuzulî'nin "bilipdir bilirem" redifli (M, 1252, s. 93) ve "nedir" redifli (M, 1252, s. 94) gazelerine iki tahmîs yapılmış; "senin" redifli gazeline (M, 1252, s. 82) ise nazire

sadedinde bir müseddes kaleme alınmıştır. Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk’ta “Nevayî tarzında Fuzulî, söze giden yolu bulmuş.” (HA, 1992, s. 139) der. Şerh-i Cezîre-i Mesnevî’de ise “Aşkdır ol neş’e-i kâmil ki andandır müdâm / Meyde teşvîr-i hararet, neyde te’sîr-i sadâ” (ŞCM, 1996, s. 26) beytine atıf yapılmıştır.

D: 182, 183; HA: 139; ŞCM: 26

9.2. Şevket-i Buharî

Şevket-i Buharî (1628-1700), Fars şiirinde “sebk-i Hindî” akımının önde gelen temsilcilerindendir. Tek eseri, Dîvân-ı Şevket-i Buharî’dir.

Anadolu şâirlerinin gazelde imkânsız gördüğü Şevket gibi şiir tarzını ben ortaya koydum (M, 1252, s. 16). Şevket’in hayâlinin rengi açılıp ince nakşına suret vermiş (M, 1252, s. 109). Oradaki ince işlenmiş resimler, şair Şevket’in hayâli gibi zarif idiler (HA, 1992, s. 300). Şevket’in tarzı, Mevlevilik yolunda kepenek giyenindir (M/2, 1252, s. 93). Ey Galip! Şevket gibi olan tarzımıza ve fakr elbisemize sebep, aşk hünkârına hizmettir (M/2, 1252, s. 107).

D: 46, 212, 373, 395, 421, 456; HA: 300

9.3. Hoca Neşet

Hattat ve şair olan Süleyman Neşet (1735-1807), bilhassa Mesnevî ve Farsça bilgisiyle yirminin üzerinde şairin yetişmesine vesile olmuştur. Eserleri: 1. Dîvân, 2. Tercüme-i Şerh-i Dü Beyt-i Molla Câmi, 3. Tercümetü’l-İşk, 4. Tûfân-ı Ma’rifet, 5. Muharrerât-ı Husûsiyye-i Neşet.

Şeyh Galip, “Es’ad” mahlasını 1778’de halkasına dahil olduğu Hoca Neşet’ten almıştır. Üstadı Süleyman Neşet’le ilgili bir kaside yazmış, bir gazelini tahmîs etmiş, iki matlâmı terci’inde ve gazelinde kullanmış, bir mısraını iki gazelinde tazmin etmiştir. Hüsn ü Aşk’ta da bir beytini tazmin ettiği görülmektedir.

O söz üstadı olan Neşet’in söyleyiş güzelliğini herkes beyan eder. O, mamur can ülkesinin şerefli bir beytidir; mazmun melekleri onu tavaf etse yeridir. Aferin o renkli edâlî nâzıma ki gözü bazen inci, bazen de kan saçar. Tahkikin tortusunu çekene ebedî bir sarhoşluk verir; her mısraı birer ratl-ı girandır/ağır kadehtir. Gaybî av olan sözlerinin matlâı, hayal şahinine kanat olmuştur. Tabiatının refrefi, iki cihan sırrını yüklenmiştir. Akıl keşşâfî i’câzını tefsîr ederek der ki “Sanki zamanın Mesih’inin can bahşeden soluğudur.” tabiri, mazmunların peçesi süslü gelini; ifadesi nâtukanın elindeki dil kılıcıdır. Söz incileri hep âlemin kulağında küpe olmuştur. Bu ne acaip bir debdebe, şöhrat ve şandır (M, 1252, s. 31). Ey hüner ehlinin kıblesi, ey ârif-i billâh! Kapının toprağı gönül ehline bir emniyet ve sığınma yeridir. İç âleminin

göl bahçesinde Şiraz bülbülü yüz kıskanma ile feryad ve figânın destanını söylemektedir. Su gibi akıcı olan sağlam şiirin İskender'in seddinde bir yarık açsa şaşılmaz. Sen, tabiatımı güzelleştirerek beni ihyâ ettin. Bu şeref bana ruh huzuru veren bir cevherdir (M, 1252, s. 32). Bu yayı çekince tir tir titredim; üstad Neşet'in matla'ına söz katmak ne çok zordur (M/2, 1252, s. 70). Neşet'in ismini yâd etmek, mazmun gibidir (M/2, 1252, s. 34). Galip, Hazret-i Neşet'in izinden gidince kalemi belâgat vadisinde çok dolandır (M/2, 1252, s. 35). Bu temiz nutuk, Neşet'in hasbihalidir: "Gamdan ölmem, korkarım gayret helâk eder beni." (M/2, 1252, s. 126). Söz üstadı Neşet şu beyit ile onun güzelliğini veciz bir şekilde topladı: "Yüzünün mumuna gök fanustur; pervanesi ise melektir ama ümitsizdir." (HA, 1992, s. 94).

D: 71, 72, 159, 160, 185, 279, 280, 337, 426, 427; HA: 94

9.4. Muvakkitzâde Pertev Efendi

Asıl adı Muhammed olan Muvakkitzâde Pertev (1746-1807), Hoca Neşet'in önde gelen talebelerindendir. Vak'anüvis Pertev'in eserleri: 1. Dîvân, 2. Vakâyi'-nâme.

Şeyh Galip, Dîvân'ında arkadaşı Pertev'in bir mecuasına takriz, 2 gazeline nazire yazmış ve 3 gazelini de tahmîs etmiştir. Ayrıca müşterek bir gazelleri vardır. Buna mukabil Pertev, Galip'in 26 gazelini tanzir etmiştir (Bektaş, 2007, s. 45).

Bu ince ma'naların hepsi Cenâb-ı Pertev içindir. O zâta, o eşsiz söz ustasına hasretiz (M/2, 1252, s. 50). Yüksek ahlâk sahibi Pertev'in tozuna erişmek ne mümkün? Ey Galip! Gönül bîtâb, kalem atı ise dermansızdır (M/2, 1252, s. 51). Cenâb-ı Pertev'in takipçisi oldum ve bu gazel de benim destanım olsa gerektir (M/2, 1252, s. 75). Ey Galip! Gönül aydınlık olan Pertev'in izini takip et. Allah aşkına, pervane mumuna kavuşsun (M/2, 1252, s. 110).

D: 74, 75, 185, 189, 190, 191, 306, 307, 344, 384, 401

10. Hikâye Kahramanları

10.1. Ferhad

6. yüzyıldaki bir Fars hikâyesine dayanan Hüsrev ü Şirin'in Orta Asya, Azerbaycan, İran, Türkiye ve Balkanlar'da bazı değişikliklere uğramış Türk varyantı olan Ferhad u Şirin'in erkek kahramanıdır.

Aşk dağının kenarına bu mahzun gönül ayak basmış. Ne süt ırmağına yüz sürmüş ne de Ferhad'ın kendisi ayak basmış (M/2, 1252, s. 59). Boşuna cefâ dağının Ferhad'ı olma. Şirin dudaklıların ahidleri Bîsütûn imiş (M/2, 1252, s. 57). Rüya aynasında avlusunun safâsını seyr etseydi Şirin şaşar, Ferhad süt ırmağını terk ederdi (M, 1252, s. 42). Ferhad, acı sözün

tadını bilirse yarasının ağzı Şirin'in hançerinden yapışır (M/2, 1252, s. 93). Gönül, muhabbet yolunda Ferhad ve Kays'ın izine düşüp gittikçe dağlarda ve sahralarda yolunu kaybetti (M/2, 1252, s. 113). Sevgiliyi Şirin suretine koyan hep âşıklardır. Beyim, kulağa hiç Ferhad'ın kazmasının sesi yetmez mi? (M/2, 1252, s. 127). O peri yaradılışlı bir an süt bardağını Ferhad'ın kanına döndürdü (HA, 1992, s. 293). Sanki orası Bîsûtûn dağı, lâle renkli aylar da oranın Şirinleri. Her kubbesi Ferhad'ın eseri ve her taşı Ferhad'ın mezarı (HA, 1992, s. 300). Şirin süt ırmağını seyretti, Ferhad'a yakut renkli kadehi sundu (HA, 1992, s. 323). “O karınca ki meselâ dağı delip mabûbuna vâsıl olmak ârzûsuna düşe. Sûretde mûr ise ma'nâda Ferhad-ı pür-zûrdur.” (ŞCM, 1996, s. 98).

D: 64, 92, 114, 200, 206, 282, 304, 315, 318, 359, 373, 384, 387, 405, 428; HA: 59, 77, 293, 300, 323; ŞCM: 98

10.2. Mecnun (Kays)

7. yüzyılda Arabistan'da Kays b. Mülevvah Âmirî ile Leyla binti Mehdî'nin başından geçen vakalara dayanan Leyla vü Mecnun hikâyesinin erkek kahramanıdır.

Dîvân'da 1 Leyla ile Mecnun mesnevisi, 1 “Kays” redifli gazel vardır.

Mecnun gibi başında yuvası olan bir serseriyim (M/2, 1252, s. 51). Dağınık saç, başımda Kays'a gölge salan yuva değil, semender yuvasıdır (M, 1252, s. 13). Ben aşkı söyledikçe Mecnun suskun kalır ve zincirin halkası cinnet sırrına kulak olur (M/2, 1252, s. 39). Biz ki darağıcındaki minberin hatibine cemaatiz. Namaz ve niyazda imamımız Mecnun'dur (M/2, 1252, s. 48). Ka'be'nin harimine Mecnun gibi revan olduk. Hayır duamız geçti, eserleri görmedik (M/2, 1252, s. 75). Ben ki aşk namazında Mecnun'a uymuşum. İkâmeti terk edip fitratın kanununa uymuşum (M/2, 1252, s. 82). Leyla'nın saçındaki Kays'ın belâ zinciri, bana cinnet davasında bir başka ipucudur (M/2, 1252, s. 4). Kays, kuşlar topluluğuna, peri ordusuna sultanı; aşk devletinde Süleyman'dı (M/2, 1252, s. 55). Kays'ın yolu ayrılık tefrikasından cem'e varmıştı. O, “Leyla'nın saçı” diyerek her gece perişan oluyordu (M/2, 1252, s. 55). Ben o serseri dolaşan Kays'ım ki bazen başımın üstündeki yuva semâ' eder (M/2, 1252, s. 63). Leyla'sı Kays'ın hayâline Mecnun olmuş, mumu pervâne için ağlıyor ve kalbi kan döküyordu (HA, 1992, s. 77). Mecnun gibi söğüt ağacı, saçlarını dağıtınca Leyla'ya sahraya çıkmak düşerdi (HA, 1992, s. 117).

D: 157, 190, 191, 198, 200, 206, 218, 221, 225, 251, 258, 263, 271, 272, 279, 281, 283, 287, 302, 307, 322, 329, 344, 356, 359, 364, 380, 383, 388, 390, 400, 406, 451, 455 (Kays/40, 123, 219, 239, 265, 274, 279, 282, 284, 291, 295, 313, 314, 326, 332, 375, 383, 384, 395, 402, 405, 410, 426); HA: 55, 77, 104, 117, 147, 191, 195, 204, 219

Tablo 3. Diğer fikrî kaynaklar

Abdullâh-ı Ma'ribî, ŞCM: 180	H. Osmân, D: 23, 192, 440
Abdü'l-kâdir-i Geylânî, D: 433	H. Ömer, D: 23, 26, 192, 440
Âdem Dede, ŞCM: 93	H. Şit, ŞCM: 134
Ahmed Eflâkî, D: 131; ŞCM: 146	H. Şu'ayb, D: 248
Ahmed Rifâ'î, D: 433	H. Yahyâ, ŞCM: 123, 125
Ali Şir Nevâyî, HA: 139	H. Yûnus, HA: 121
Ârif Efendi, D: 75, 76, 187, 188	H. Zekerîyya, ŞCM: 74
Bahâ'e'd-dîn Nakş-bend, D: 136	İbni Atâullâh El-İskenderî / Hikemü'l-Atâiyye: ŞCM: 114
Calinus, ŞCM: 210	İbni Haldûn, D: 127
Celâleddîn Kazvînî / Telhîs: HA: 129	İbrahim-i Gülşenî, HA: 33
Ebû Bekr Efendi, D: 133, 139	Kutbuddîn-i Râzî, ŞCM: 118
Ebû Hafz-ı Haddâd, D: 223, 224	Kümeyl bin Ziyad, ESS: 41
Ebû Tâlib-i Mekki, ŞCM: 192, 208	Nahîfî, D: 274
Eşrefoğlu Rûmî, D: 433	Nasreddîn-i Tûsî, D: 49
Fahreddîn-i Irâkî / Lemeât: ŞCM: 38, 54, 57, 118, 164, 189	Nâyî Osman Dede, ŞCM: 12
Fahreddîn-i Râzî, HA: 73	Nergisî, D: 132, 174
Fahr-i Cürcânî, HA: 74	Neşâtî, D: 394; ŞCM: 75
Fârâbî, D: 60	Niyâzî-i Mısri, ŞCM: 35
Fasih Ahmed Dede, D: 137, 166, 347	Nizâmî-i Gencevî: D: 53, 132; HA: 41, 86, 139, 347
Firdevsî, HA: 139	Öklidis, D: 128, 429
Hace Abdullah-ı Hırevî, ŞCM: 149	Ömer İbni'l-Fârız, ŞCM: 70, 93
Hadîce-i Kübrâ, D: 118, 142	Rûhî-i Bağdadî, D: 283
Hâfız Ebû Bekr Dede, D: 141	Sâbit, HA: 127
Hakîm Senâyî, ŞCM: 64, 97	Sa'd b. Ebî Vakkâs, D: 90
Hâlis Ahmed Dede, D: 132	Sa'dî-i Şirâzî, ŞCM: 57
Hasan-ı Basrî, ŞCM: 25	Sa'düddîn-i Fergânî, ŞCM: 137
Hasan-ı Kâşî, ŞCM: 134	Sarı Abdullah Efendi, ŞCM: 204
Hâtem-i Asamm, ŞCM: 144	Selâhaddîn-i Zerkûbî, D: 262, 341
Hâtem-i Tâî, D: 52, 55, 163, 266, 432	Seyyid Şerîf-i Cürcânî, ŞCM: 118, 164
Husrev-i Dehlevî, HA: 139, 347	Sinimmâr, D: 117
Hüsâmeddin Çelebi, D: 173, 302; ŞCM: 39	Sultânü'l-Ulemâ, ŞCM: 118, 144
H. Âdem, D: 30, 156, 311, 325; ŞCM: 51, 59, 60, 83, 104, 105, 134; HA: 114	Şâhidî, D: 178
H. Dâvûd, HA: 32, 260, 331, ŞCM: 65, 66	Şerîf Ahmed Dede, D: 127
H. Eyyûb, D: 262, 453; HA: 97; ŞCM: 191	Şiblî, D: 223, 224; ŞCM: 170, 171
H. Hüseyin, D: 195, 440	Tâlib-i Âmul, D: 421
H. İdrîs, D: 429	Ubeydullahu'l-Ahrar, ŞCM: 74
H. İlyâs, D: 23	Veysel Karânî, D: 313; HA: 20
H. İsmâ'il, D: 195, 454	Zünnûn-ı Mısri, ŞCM: 160
H. Nûh, D: 78, 298, 313; HA: 17, 96, 194	

DEĞERLENDİRME

Şeyh Galip'in dört eseri taranmış; atıf yaptığı ayet ve hadislerin yanında 100'ün üzerinde şahsiyet tespit edilmiştir. Çalışmamızda bunlardan belirgin olarak öne çıkan 47'si üzerinde durulmuş, diğerleri liste hâlinde verilmiştir. Bu şahıslardan bir kısmı klasik Türk şiirinin geleneğinde yer almakta ve ortak kabullere dayanmaktadır. Şeyh Galip'in fikrî kaynaklarını ve eserlerinde ele aldığı şahsiyetleri şöyle tasnif edebiliriz:

1. Kur'ân ve Hz. Muhammed: Şeyh Galip, eserlerinde Kur'ân'ın 72 suresinden 176 ayete ve Hz. Muhammed'in 43 hadisine atıf yapmıştır. Ayet ve hadis iktibasları, tamamen veya kısmendir.
2. Peygamberler: Peygamberlerden bilhassa Hz. İbrahim, Hz. Yakup, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Süleyman ve Hz. İsa daha ön planda ele alınmıştır. Ledünnî ilme vakıf olan ve ulemanın çokluğunca peygamber kabul edilen Hz. Hızır'ın şair tarafından sıklıkla dile getirilmesi dikkat çekici bir yaklaşımdır.
3. Kadınlar arasında Hz. Meryem dikkat çekici bir şekilde öne çıkmaktadır.
4. Sahabeler: Hz. Mevlana, tarikat şeceresi itibariyle Hz. Ali'ye, neseben Hz. Ebûbekr'e dayanmaktadır. Şeyh Galip'in eserlerinde sahabe-i kiramdan Hz. Ebûbekr ve Hz. Ali isimlerine özellikle vurgu yapılmıştır. Şeyh Galip, mesleğini Bekriyye ve Aleviyye olarak görür.
5. Sûfiler: Şeyh Galip'in fikrî kaynaklarında sayısal olarak ağırlığı (23 şahsiyet) mutasavvıflar teşkil etmektedir. Bu sûfileri kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz: İbrahim b. Edhem, Bayezid-i Bistamî, Cüneyd-i Bağdadî, Hallac-ı Mansur, İmâm-ı Gazzâlî, Abdülhâlîk-ı Gucduvânî, Feridüddin-i Attâr, Muhyiddîn-i Arabî, Şems-i Tebrizî, Mevlana Celâleddîn-i Rûmî, Sadreddîn-i Konevî, Âteş-bâz-ı Velî, Sultan Veled, Celâleddîn Ergun Çelebi, Mevlana Câmî, Sultân-ı Dîvânî, Yusuf-ı Sîne-çâk, İsmail Ankaravî, Sâkîb Mustafa Dede, Şeyh Ebûbekr Çelebi, Mustafa Reşit Efendi, Esrâr Dede, Ali Nutkî Efendi. Bu listede dikkati çeken, Mevlana'dan sonraki isimlerin bir iki istisna dışında Mevleviyye yoluna müntesip olmasıdır. Mevlana'dan önceki silsilede bilhassa Hallac-ı Mansur ve Muhyiddîn-i Arabî, müellifin ruh dünyasına nüfuz etmiş iki isimdir. Babası Mustafa Reşit Efendi'nin Galip'e fikrî ve ma'nevî yönden rehberlik yaptığı görülmektedir. Akranları arasında Esrar Dede'nin Şeyh Galip'in hem fikrî hem de hissî dünyasında önemli bir yeri vardır.
6. Fakihler: Bir Mevlevi şeyhi olan Galip Dede'nin etkilendiği şahsiyetler arasında fıkıh âlimlerinin belirgin bir yeri yoktur. Müellifin İmâm-ı A'zam Ebû Hanife'yi iki konuda atıf yapması dikkat çekmektedir.

7. Feylesoflar: Klasik Türk şiirinin geleneğiyle mütenasip olarak Eflatun ve Aristo'ya önemli bir yer ayırmıştır.
8. Nakkaş/Ressamlar: Bu kategoride iki büyük nakkaşa (Mani ve Bihzad), yine şiir geleneği çerçevesinde atfı yapılmıştır.
9. Şairler: Seleften Fuzulî'yi ve Şevket-i Buharî'yi referans alan Şeyh Galip, hocası Süleyman Neşet'ten de etkilenmiştir. Neşet'in talebelerinden bilhassa Muvakkitzâde Pertev'le etkileşimleri görülmektedir.
10. Hikâye Kahramanları: Farklı coğrafyalarda bir efsane haline gelen Ferhad ile Şirin ve Leyla ile Mecnun hikâyelerinin âşık karakterleri "Ferhad" ve "Kays", aşk mesleğinin sâiki olan Şeyh Galip için iki önemli karakterdir.

Kaynakça / References

- Arı, A. (2009). Sâkib Dede. *DİA*, 36. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sakib-dede> Erişim tarihi: 07.05.2021
- Bektaş, E. (2007). *Muvakkit-zâde Pertev Efendi*. Malatya: Öz Serhat Yayınları.
- Demirci, M. (2009). Mesnevî'de Hz. Ali imajı. *Hazreti Ali (Sempozyum Bildirileri) 24-25 Ekim 2007*, Erişim adresi: http://isamveri.org/pdfdrg/D125021/2007/2007_DEMIRCIM.pdf Erişim tarihi: 11.04.2021
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlana'dan sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- (D) Kalkışım, M. M. (2013). *Şeyh Galip Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- (ESS) Kutluk, İ. (1948). Şeyh Galip ve as-Sohbet-üs-Sâfiyye. *TUDED*, III (2), 21-47.
- (HA) Okay, O.; Ayan, H. (1992). *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Konuk, A. A. (2008). *Mevlana Celâleddîn Rûmî Mesnevi-i Şerif Şerhi-8*. İstanbul: Kitabevi.
- Kur'an-ı Kerim ve Türkçe açıklamalı meâli* (1992). (Ali ÖZEK, Hayreddin KARAMAN, Ali TURGUT, Mustafa ÇAĞRICI, İbrahim Kâfi DÖNMEZ, Sadreddin GÜMÜŞ, Haz.). Medine.
- (M) Şeyh Galip (1252). *Dîvân*. Bulak.
- Önkaş, N. A. (2020). Semâî, Sultan Dîvânî. *TEİS*. Erişim tarihi: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/semai-sultan-divani> Erişim tarihi: 05.05.2021.
- (ŞCM) Şeyh Galip (1996). *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*. (Turgut KARABEY, Mehmet VANLIOĞLU, Mehmet ATALAY Haz.). Erzurum: Atatürk Ün. Fen-Edebiyat Fakültesi Yay.

14. BÖLÜM / CHAPTER 14

ARİF AY'IN ŞİİRLERİNDE MEVLEVİLİK UNSURLARI VE MEVLANA

ELEMENTS OF THE MAWLAWI ORDER AND RUMI (MAWLANA) IN ARIF AY'S POEMS

Beyhan KANTER¹

¹Prof. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mardin, Türkiye.
E-mail: beyhankanter@gmail.com

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.14

ÖZ

Mevleviliğin inşa ettiği ilmî, kültürel ve sanatsal hafıza, geçmişin değerler sisteminin, mistik ve metafizik tecrübelerle oluşturulan kurucu unsurlarının ve Mevleviliğe ait öğretilerin bugüne taşınmasında önemli bir yere sahiptir. Mevlana'nın; aşkın yüceliğini, insanın küçük bir kâinat olduğunu ve insanın içindeki güzelliğin keşfedilmesinin gerektiğini yansıtan kuşatıcı yaklaşımları ve sadece kendi yaşadığı devre değil bugüne de hitap eden fikirleri, Mevlevi sanatkarların eserlerinde yoğun bir şekilde etkisini göstermektedir. Bununla birlikte Mesnevi'nin sembolik dili, esrarını, ilhamını, hikmetini ve idrakini *Mesnevi*'den alan sanat eserlerinde de estetik, tematik veya didaktik değerler olarak yer edinir. Mevleviliğin; dünya hayatı, uhreviliğin algılanışı ve sanatla kurduğu tasavvufî ilişki, pek çok şairin eserinde metafor ve imge olarak zengin çağrışım alanları ile yer edinir. Bu şairlerden biri de günümüz Türk şiirinin güçlü isimlerinden olan Arif Ay'dır. Şiirlerinde imgelere ve çağrışımlara dayalı yoğun ve metaforik bir anlatımı benimseyen Arif Ay, tasavvufî geleneğin ıstılahlarını, sembol ve mazmunlarını, mistik ve metafizik duyuş tarzını -özellikle Mevleviliğe dayalı unsurları- dış dünyanın ve çağın anlamlandırılması ve sorgulanması bağlamında işler. Bu makalede, çağdaş Türk şairlerinden Arif Ay'ın şiirlerinde Mevlana ve Mevleviliğe dair özellikler, metinlerarası unsurlar ve şairin poetik tutumu çerçevesinde irdelenecektir. Arif Ay'ın şiirlerinde Mevlana ve Mevleviliğin hangi özelliklerinin yer aldığı ve modern hayatla ne şekilde irtibatlandırıldığı tespit ve tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arif Ay, Mevlana, Mevlevilik, tasavvuf, Şeyh Galip

ABSTRACT

The scholarly, cultural and artistic memory formed by the Mawlawi order has a crucial role in transferring the values system of the past, the founding elements arising from mystical and metaphysical experiences, and the teachings of the Mawlawi order to date. Rumi's comprehensive approaches reflecting the sublimity of love, the fact

that humanity is a microcosmos and the necessity of unveiling the inner beauty of humankind, and his philosophy that addresses not only his own period but also the present, are extremely influential in the works of the Mawlawi order artists. Additionally, the symbolic language of *Mathnawi* manifests itself as the aesthetic, thematic or didactic values in the works of art which take their mystery, inspiration, wisdom and understanding from *Mathnawi*. The Sufistic relationship between the Mawlawi order and the temporary life, the perception of otherworldliness and occur metaphors and images extending to rich association fields in the works of many poets. Arif Ay, one of the prominent representatives of contemporary Turkish poetry, is among them. Using a multi-layered and metaphorical poetic language based on images and associations in his poems, Arif Ay deals with the terms, symbols, metaphors, and mystical and metaphysical sensitivity of Sufistic tradition -particularly ones based on the Mawlawi order- in the context of explaining and examining the external world and the era. In this article, the characteristics of Rumi and the Mawlawi order in the poems of Arif Ay, one of the contemporary Turkish poets, will be examined within the scope of intertextual elements and of poetics of the poet. In this work, the attempt will be to determine and analyse which features of Rumi and the Mawlawi order exist in Arif Ay's poems and how these are attached to modern life.

Keywords: Arif Ay, Rumi (Mawlana), Mawlawiyah, Sheikh Ghalib

Extended Abstract

The scholarly, cultural and artistic memory formed by the Mawlawi order has a crucial role in transferring the values system of the past, the founding elements arising from mystical and metaphysical experiences, and the teachings of the Mawlawi order to date. Rumi's comprehensive approaches reflecting the sublimity of love, the fact that humanity is a microcosmos and the necessity of unveiling the inner beauty of humankind, and his philosophy that addresses not only his own period but also the present, are extremely influential in the works of the Mawlawi order artists. Additionally, the symbolic language of *Mathnawi* manifests itself as the aesthetic, thematic or didactic values in the works of art which take their mystery, inspiration, wisdom and understanding from *Mathnawi*. The Sufistic relationship between the Mawlawi order and the temporary life, the perception of otherworldliness and occur as metaphors and images extending to rich association fields in the works of many poets. Arif Ay, one of the prominent representative of contemporary Turkish poetry, is among them. Using a multi-layered and metaphorical poetic language based on images and associations in his poems, he deals with the terms, symbols, metaphors and mystical and metaphysical sensitivity of Sufistic tradition -particularly ones based on the Mawlawi order- in the context of explaining and examining the external world and the era. Arif Ay bases his work on religious and sufistic elements in his poems while criticising the impositions and exploitation systems of modern life which capture the individual and make him/her a prisoner of objects and ambitions. However, these elements are handled not with shallow didacticism, but with an aesthetic sensitivity based on images and associations. The

most outstanding and prevailing Sufistic references in Arif Ay's poems are related to Rumi and the Mawlawi order. Rumi and the Mawlawi order in Arif Ay's poems come about both in the context of questioning the directing of the individual in the modern age and as a way of perceiving life, humanity, and existence. Therefore, the poet privileges both the Rumi period and the periods when the Mawlawi order was in effect, not with a nostalgia or romanticism, but as a shelter against the crisis brought forth by the impositions of the age and the loss of human qualities. The poet, who identifies cities such as Damascus (Şam) and Konya, which contributed to the development of Islamic civilization in scholarly and cultural respects, with Rumi and the Mawlawi order, criticises the secular fibre of modern life and its corruptive effect on the individual through these cities. In this context, periods and places in which the spheres of influence of the Mawlawi order have extended are compared with modern, secular life. Consequently, Arif Ay compares the current fate of Damascus with its past in his poems, in which he mentions the role of Islamic cities in the building of civilization and carries Rumi and Şems to his verses in the context of the cultural and scholarly memory of Damascus. The current situation of Damascus, an ancient civilization city, where the mystical experiences and friendships of Rumi and Şems-i Tebrizî are still preserved, constitutes the background of Arif Ay's poem titled "Şam Konuşuyor (Damascus Expresses Itself)" in the context of losing the cultural codes preserved by this city. Moreover, the fact that Mawlawi poet Sheikh Ghalib's favourite *mazmuns* have a wide coverage in modern Turkish poetry sets out the integrative relationship established with tradition. While Arif Ay incorporates the elements of the Mawlawi order into his poems, he alludes to the verses of Mawlawi poet Sheikh Ghalib through intertextuality. He includes the images commonly used by Sheikh Ghalib in his poems as mirror to the dissatisfaction with the conditions of the current era. In this article, the characteristics of Rumi and the Mawlawi order in the poems of Arif Ay, one of the contemporary Turkish poets, will be examined within the scope of intertextual elements and of poetics of the poet. The attempt will be to determine and analyse which features of Rumi and the Mawlawi order exist in Arif Ay's poems and how these are attached to the modern life.

Giriş

Mevleviliğin inşa ettiği kültürel ve sanatsal hafıza, geçmişin değerler sisteminin, mistik ve metafizik tecrübelerinin, kurucu unsurlarının ve Mevleviliğe ait öğretilerin bugüne taşınmasında önemli bir yeri haizdir. Mevleviliğin; dünya hayatı, uhreviliğin algılanışı ve sanatla kurduğu tasavvufi ilişki, pek çok şairin muhayyilesinde metafor ve imge olarak yer edinir. Mevlana'nın insanın küçük bir kâinat/âlem olduğunu ve insanın içindeki güzelliğin, sırların keşfedilmesini yansıtan kuşatıcı yaklaşımları, Mevlevi sanatkârların eserlerinde kendisini hissettirdiği gibi *Mesnevi*'nin sembolik dili, esrarını, ilhamını, hikmetini ve idrakini *Mesnevi*'den alan sanat eserlerinde de görülür. Söz gelimi “Gâlib, *Mesnevi*'den alınan ‘miri malı esrar’ ile vücuda getirdiği *Hüsni ü Aşk* mesnevisinde, Mevlânâ'dan kendisine uzanan bir Mevlevilik ve Dîvân edebiyatı içerisindeki şiirsel yönüyle tasavvufi geleneğin sembol hâline dönüşen imge ve mazmunlarını kendi özgün şairlik yaratılışıyla yoğurarak kullanabilmiştir” (Doğan, 2013, s. 132). *Mesnevi*'nin sembolik dili, modern Türk şiirinde de dünyanın ve yaratılışın idrak edilmesi, metafizik duyuş tarzının, mistik deneyimlerin yansıtılması, aşk ve hoşgörünün hayatın merkezine yerleştirilmesi ve modern hayata karşı uhrevi bir sığınacağın inşa edilmesi bağlamında zaman zaman bir esin kaynağı olarak karşımıza çıkar. Nitekim “yeni Türk şiirinde de doğrudan Mevlevi olan şairler olduğu gibi, Mevlânâ'ya sevgisini, özlemine, inancını belirten, Mevleviliğin sembollerinden yola çıkarak insani, İslami ve ahlaki duyuşlarını dile getiren, onu hümanist felsefenin temellerinden biri olarak görmek isteyen şairler de vardır” (Narlı, 2009, s. 107). Dolayısıyla Mevlana ve Mevlevilik, sadece Mevleviliğe intisap eden sanatkârların eserlerinde değil, Mevleviliğin kuşatıcılığına ve dış dünyayı algılayış biçimine ayrıcalıklı bir yer atfeden pek çok sanatkârın eserinde tematik ve estetik özellikler bağlamında yer edinir.

Şiirlerinde imgelere ve çağrışımlara dayalı yoğun ve metaforik bir anlatımı benimseyen Arif Ay da tasavvufi geleneğin istilahlarını, sembol ve mazmunlarını, mistik ve metafizik duyuş tarzını -özellikle Mevleviliğe dayalı unsurları- dış dünyanın ve çağın anlamlandırılması bağlamında daha çok kültürel manada işler. Arif Ay'ın şiirlerinde Mevlana dönemi, nostaljik ya da romantik bir özelemlerle değil yaşanan çağın dayatmaları ve insani vasıfların yitirilmesinin yol açtığı buhranlara karşı zihinsel ve mistik bir sığınak olarak işlenir. Dolayısıyla Mevleviliğe dayalı metafor ve göndermeler, Arif Ay'ın şiirinde mistik ve metafizik bir duyuş tarzının, kültürel hafızanın ve medeniyet söyleminin yanı sıra günümüz insanının “masiva”ya boğulan ruhsal yapısını da sorgulayacak şekilde ele alınır. Özellikle Mevlana ve Şems'in Konya ve Şam'la özdeşleşen hayatlarını, öğretilerini, mistik tecrübelerini dizelere döken Arif Ay'ın şiirlerinde söz konusu iki şehir, topoğrafik özellikleriyle değil kültürü, tarihselliği

ve medeniyet kuruculuğundaki işlevleriyle ön plana çıkar. Bu bağlamda Konya ve Şam gibi hem tarihsel hem de kültür, bilgi, hikmet vasıflarıyla medeniyet kuruculuk işlevini yüklenen şehirler, kültürel hafızaya ilişkin zengin çağrışımları ile ön plana çıkarılır. Bununla birlikte Mevlevîliğin temelini oluşturan düsturlar, ritüeller de sembolik göndermelerle bugünün sorgulanmasına aracı kılınır.

1. “Dostluk İksiri”nin İki Mür(ş)idi: Mevlana ve Şems-i Tebrizî

Mevlana ve Şems-i Tebrizî, hem “ilahi aşk sarmaşığı” (Ay, 2011, s. 33) ile beslenen dostlukları hem de insanı, dünyayı kavramaya ilişkin görüşleri ve eserlerindeki sembolik anlatımları ile asırlar öncesinin mistik ve tasavvufî sesini bugüne taşırlar. Pek çok edebî eserde Mevlana ve Şems-i Tebrizî birlikte anılmaktadır. Mevlana ve Şems’in dostluklarının, birbirlerine ilham olan fikirlerinin anlatıldığı modern Türk edebiyatı eserlerinde, Şam ve Konya da -coğrafi ve kültürel pek çok özelliklerinin yanı sıra- bu iki müstesna şahsiyetin birbirleriyle olan yakınlıkları bağlamında “referans mekânlar” olarak manevi ve mistik cepheleriyle işlenir. Şiirlerinde mekân-insan ilişkisine modern hayatın açmazlarıyla birlikte tarihsel ve kültürel bir perspektiften odaklanan Arif Ay, özellikle şehirlerin kültürel ve manevi dinamiklerini geçmiş ve şimdiye mezc ederek sunar. Zira “Arif Ay’ın şiirlerinde şehirler, hayata dair kaygıların, umutların, serzenişlerin, direnişlerin, zulümlerin, kahırların yanı sıra tarihsel ve kültürel belleğin merkezi olarak estetik dizgelerle karşımıza çıkar. Şiirlerinde şehir-insan ilişkisini kimi zaman devrimci/direnişçi bir tavırla, kimi zaman duyguları harekete geçiren lirik detaylarla yansıtan Ay, mekâna yüklenen ve bakışa göre şekillenen kimlik kurguları üzerinden bir duygu ve idrak evreni kurar” (Kanter, 2019, s. 54). İslam medeniyetinin kurulup gelişmesinde önemli rol oynayan şehirlere kültürel idrak üzerinden ayrıcalıklı bir yer atfeden Arif Ay, Konya’yı da Mevlana’nın ihdas ettiği ilim, irfan, hikmet ve gönül telakkileri bağlamında bir Mevlana Dergâhı olarak alımlar. Selçuklu Dönemi’nden itibaren Mevlevî kültürü ve irfanıyla özdeşleşen Konya’nın uhrevî havasını semâzenlerin semâ ritüelleri ile ferah ve mistik bir mekân olarak duyumsatan şair, şehrin manevi atmosferini “En Eritken Kan” şiirinde “*Mevlâna soluğu*” olarak niteler:

konya bir selçuklu kubbesi
mevlânâ soluğu bir gök
genişliği döndürüyor (Ay, 2015, s. 149)

Mevlevîliğin ilim ve irfan muhitleri, Sultan Veled’den itibaren sadece dinî ve tasavvufî öğretilerin değil, aynı zamanda sanatın da hikmetini ve estetik duyuş tarzını öğreten ve sanatsal tefekkürü mücessem kılan yerler olarak hizmet etmiştir. Selçuklulardan itibaren

Anadolu topraklarında geniş bir yayılma alanı bulan, Osmanlı Devleti'nin inkıraz içerisinde bulunduğu ve aydınların yüzünü Batı'ya döndüğü bir süreçte dahi hem toplumsal yapıdaki hem de sanat mahfillerindeki yerini muhafaza eden Mevleviliğin geniş bir coğrafyaya yayılan felsefesi ve sanat anlayışı söz konusudur. Bu bağlamda Selçuklu döneminde Mevlana'nın Konya'da inşa etmeye başladığı gönül ve irfan meclislerine göndermede bulunurken “mevlâna soluğu bir gök/genişliği döndürüyor” dizeleriyle semâ ayinlerini sezdirenen Arif Ay, dünyanın dönüşü ile semâ ayinleri arasındaki “dönme” eylemi arasında metaforik ilişki kurmaktadır. Zira Mevlana'da “semâ'nın merkezî bir rolü vardı[r]. Semâ'nın bütün hareketleri tasavvufî birer semboldür” (Çelebi, 2015, s. 71). Dolayısıyla şiirde geçen “mevlanâ soluğu” ifadesinin de tasavvufî mahiyet noktasında dikkate değer bir önemi vardır. “Soluk” kelimesi doğrudan “nefes” anlamında düşünüldüğünde, Kur'ânî referansa atıf yapıldığı görülmektedir. Hicr Sûresi'nin 29. ayetinde geçen “Ona ruhumdan üflediğim” ibaresinin¹ başta Mevlevilik olmak üzere pek çok tasavvuf mükteşebatının fikri dayanağı hüviyetinde olduğu göz önünde bulundurulursa Arif Ay'ın “mevlâna soluğu” ifadesinin daha bir anlam kazandığı dikkatlerden kaçmayacaktır. Zira “nefes”, gerek Mevlevî usulde gerekse *Mesnevi-i Mânevi*'de üzerinde hususiyetle durulan metaforik bir mahiyeti haizdir. *Mesnevi*'nin özellikle ilk 18 beytinde anlatılan ve “insan” ile özdeşleştirilen “ney” metaforu da “soluk” yani “nefes” ibareleriyle birlikte düşünülebilir.² Öte yandan Arif Ay, Konya'daki Selçuklu yapıları ile Mevlana'nın inşa ettiği gönüller arasında bir bağ kurarak şehrin mimarisi ile manevî çehresini, semâ görüntülerinin hissettirdiği kuşatıcı uhrevilik bağlamında dizelerine taşımaktadır. Bu çerçevede şair, bu dizelerin geçtiği şiirinde içinde bulunulan çağın emperyal heveslerini özellikle Orta Doğu'da yaşananlar özelinde eleştirirken Mevlana ile özdeşleşen Konya aracılığıyla İslam şehirlerini aynı medeniyet çatısı altında birleştirir. İslam şehirlerinin medeniyet kuruculuğundaki rolleri, bu şehirlerin birbirleriyle ünsiyetleri göz ardı edilmeden ele alınır. Bu bağlamda Modern Türk şiirinde Şam da, İslam medeniyetinin ve kültürünün yeşerdiği kadim şehirlerden biri olarak işlenir.

Şiirlerinde Orta Doğu'da yaşanan savaşların yol açtığı kaotik etkileri ve Orta Doğu halkının bitip tükenmeyen trajedilerini anlatan Arif Ay, geçmişinden, değerlerinden ve manevî dinamiklerinden uzaklaştırılmaya çalışılan Şam'ı, “Şam Konuşuyor” başlıklı şiirinde Şems-i

1 Hicr Sûresi 29. Ayet: “Onun şeklini tamamladığım ve ona ruhumdan üflediğim vakit siz de hemen onun için secdeye kapanın.” (<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Hicr-suresi/1831/29-35-ayet-tefsiri>)

2 Mevlâna'nın etkisiyle *Doğu-Batı Divanı*'nı (*West-östliche Diwan*) kaleme aldığı ünlü Alman romantik şairi Johann Wolfgang von Goethe'nin “Yarat Ey Sanatçı!” başlıklı beyit formatındaki şiirinde geçen *Bilde, Künstler! Rede nicht! Nur ein Hauch sei dein Gedicht* (Yarat! Ey Sanatçı, konuşma! Bir soluk olsun şiirin yalnızca.) ifadelerindeki alm. “hauch” yani “soluk” ifadesi de aynı mahiyette düşünülebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Goethe, 2014.)

Tebrizî ve Mevlana aracılığıyla dizelere taşırken tarihsel ve kültürel kopuşu hafızasızlaş(tır)ma üzerinden vurgular:

Ben Şam
adım akşam
denkleri ipek, baharat ve kitap kokan
kervanlar bende konaklar
bende saklı tarihin aklı
bende şikeste-dil insanlığın aşkı
peşinde Mevlânâ ateşi
gezdirir durur sokaklarım Şems'i
ben Şam o Şems
birimiz akşamın birimiz gündüzün ışığı
ilahi aşk sarmaşığı
ney duası
kader dansı
dostluk iksiri
basübadelmeyt şehri
geleceğin çalar saati (Ay, 2011, s. 33)

Arif Ay, Şam'ın dilinden yazılan yukarıdaki dizelerde, Şems'in kırık bir gönülle ve "peşinde Mevlânâ ateşi" ile Şam'a gittiğine ilişkin rivayetleri dile getirirken ney, semâ gibi Mevlevilik enstrüman ve ritüellerine Mevlana'nın biyografisi ve *Mesnevi*'si üzerinden göndermede bulunur. Ayrıca "peşinde Mevlânâ ateşi" ifadesinde de şairin *Mesnevi*'ye açık bir göndermede bulunduğu görülmektedir. Zira *Mesnevi*'nin 9. ve 10. beyitlerinde neyin sesinin beyhude hava değil, ateşin ta kendisi olduğunu, bu aşk ateşini gönüllerinde taşımayan insanların ise yine Mevlevî tabiriyle söylenecek olursa "bigâne" sayıldığı ifade edilmektedir. Hemen arkasından gelen 10. beyitte ise neydeki ateş ile meydeki coşma ve kabarışın altında tamamen aşkın, ilahi etkisi olduğu anlatılmaktadır.

Şam'ın sözcülüğünü üstlenen veya kendisini Şam olarak tasavvur eden şair, Mevlana'nın tarif ettiği bu ateşe talepkâr olduğunu ifade etmekte ve Mevlana'yı ilahi sırta yine bu aşk ateşiyle gark eyleyen Şems-i Tebrizî'yi, Şam'ın sokaklarında gezdirmektedir. Söz konusu şiirde Mevlana ve Şems-i Tebrizî arasında gönül ve irşatla, duygudaşlıkla, sırdaşlıkla şekillenen kuvvetli rabıtayı yani "ilahi aşk sarmaşığını" anımsatan ve Mevlana'nın tarikini "insanlığın aşkı" olarak yücelten şair, neyin çağrışım alanlarını genişleterek *Mesnevi*'nin meşhur ilk on sekiz beytindeki ney metaforunun göndermelerini duyumsatır. Bu bağlamda

“Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor;/Ayrılıkları nasıl anlatıyor” (Mevlana, 2010, s. 39) dizelerindeki neyin serzenişlerine dair ifadeler, Arif Ay'ın şiirine “ney duası” olarak yansır. Öte yandan semâ ayinlerini, insanın yeryüzüne indirilişinin yol açtığı ayrılığın izdüşümlerini sembolize eden “kader dansı” olarak duyumsatan Arif Ay, Şam aracılığıyla Mevlana ve Şems-i Tebrizî arasında kavi bağlarla örülen dostluğu hatırlatarak şehrin kültürel ve mistik hafızasını bu iki dostun karşılaşmalarının ve ayrılıklarının oluşturduğu “kemâlât yolculuğu” aracılığıyla şiirine taşır.

Şam, menkıbelere göre Mevlana ve Şems'in ilk karşılaşma mekânıdır. Mevlana Celâleddin, Konya'ya yerleştikten sonra Halep ve Şam'daki dört senelik bir tahsil devresinden sonra, otuz yaşında iken yeniden Şam'a gider. Şam'ın kalabalık çarşısından geçerken tuhaf kıyafetli bir adam yanına gelir ve elini öpüp “âlemin sarrafı beni tanı” diyerek birdenbire kaybolur. Mevlana, henüz onunla meşgul olamadan kaybolup giden kişi Şems-i Tebrizî'dir (Eflâki, 1973; Çelebi, 2015). Arif Ay'ın, “Şam Konuşuyor” başlıklı şiirinde de hem Mevlana ile Şems'in Şam'daki bu ilk karşılaşmalarına dair rivayet hem de Şems'in Konya'dan ayrıldıktan sonra Şam'a gidişine dair rivayetler sezdirilir. Şiirde geçen “ben Şam o Şems/ birimiz akşamın birimiz gündüzün ışığı” dizelerinde de Şam'ın akşam, Şems'in güneş anlamlarına gelmesi sezdirilerek semantik düzlemde bir benzetme alanı kurulur. Arif Ay, Şam ve Konya'yı inanç ve kültür coğrafyası olarak merkeze alırken âdeta Mevlana'yı bir rehber olarak bu çağa getirerek, asfalta ve petrole bulanıklaşan çağın sorgulanmasına aracı kılmaktadır. Metaforik bağlamda zamansal bir geçişin olduğu şiirde, kaybolan sadece Şems değil aynı zamanda İslam kültürünü ve medeniyetini mücessem kılan Şam'dır. Dolayısıyla şiirin alt metinlerinde “Mevlana bu çağda Şam'a nasıl bakardı?” sorusu etrafında dönemsel bir köprü kuruluyor. Şiirde, Mevlana ve Şems aracılığıyla geçmişin manevi dinamikleri şimdiye taşınırken tarihinden, kültüründen koparılan bugünün Şam'ına dair kaygılarla da dönemsel değişimler ve kolektif trajediler yansıtılmaktadır.

Arif Ay, şiirlerindeki imgelerle örülen gizli anıştırmalarla, Mevlana ve Şems'in birbirlerine hem ışık ve yol hem de mürşit olmalarını sezdirir. “Serim” başlıklı şiirindeki “içimde kalabalık çarşılar/dostum bir seni buldum” (Ay, 2015, s. 22) dizelerinde de Mevlana ve Şems'in Şam'da kalabalık bir çarşıda karşılaşmaları ve Şems-i Tebrizî'nin Mevlana'ya seslenişine dair rivayetler anıştırılarak bugüne dair sorgulayıcı göndermelerin yer aldığı şiirin anlam katmanları genişletilir. Nitekim şiirin adının “Serim” olması da Mevlana ve Şems-i Tebrizî'nin ilk karşılaşmalarını hatırlatmaktadır.

Şiirlerinde modernleşmenin insani değerleri yıpratmasını, içinde yaşanılan çağın yol açtığı hoşnutsuzluklar, yıkıcı ihtiraslar ve seküler eğilimler bağlamında eleştiren Arif Ay, sûfîlerin

bugüne yansıyan izdüşümlerini çağdaş şairler ve mütefekkirler arasında arar. Nitekim Hallac-ı Mansur, Yunus Emre, Hacı Bayram Veli ve Mevlana'nın irfanla, gönülle, hoşgörüyle ve aşkla şekillenen evrensel öğretilerini anımsatan Arif Ay, portre şiirlerinde de “Moğol İstilasıyla Haçlı Savaşları’yla tarumar olan Anadolu’nun dirilişini gerçekleştir[en]” (Ay, 2015, s. 381) bu sûfîlerin gönül ve irfan telakkilerinin tecelli ettiği çağdaşlarına odaklanır. “Sezai Karakoç” başlıklı portresinde Sezai Karakoç’u “Yunus Emre’nin, Hacı Bektaş Veli’nin, Hacı Bayram Veli’nin, Mevlana’nın yüzyılımıza düşen izdüşümü; bir medeniyet mefkûrecisi” (Ay, 2015, s. 381) şeklinde tanımlayarak Anadolu sûfîlerinin medeniyet kuruculuğundaki rolleri ile Sezai Karakoç arasında bağ kurar. “Nuri Pakdil” portresinde de “Mevlânâ’nın en öfkeli” (Ay, 2015, s. 386), “Mevlânâ ile şehirli/Gazali ile şarklı” (Ay, 2015, s. 387) ifadeleriyle, Nuri Pakdil’in İslâm’a ve hayata bakışında Mevlana etkisini dile getirmektedir. Bu bağlamda Nuri Pakdil’in *Mesnevi*’yi “ebedi bir bildiri” ve “varoluşun romanı” (Pakdil, 2014, s. 97) olarak görmesini anıştırarak dizelerini kurar. Şiirde geçen “şehirli” kavramıyla Mevlana’nın 21. yüzyılda hem Batı’da hem Doğu’da en fazla okunan İslam düşünürü olması ima edilerek hem güncelliği hem evrenselliği dile getirilmektedir. Öte yandan Arif Ay’ın Mevlana’yı şehirli, Gazali’yi Şarklı nitelemesi, Gazali’nin bir İslam düşünürü olarak daha çok teolojinin alanında konuşmasına ilişkin bir sezdirme de içermektedir. Dolayısıyla şiirde, hem Gazali’den hem de Mevlana’dan beslenen Nuri Pakdil’in Mevlana’nın şehirliliği ile kendi şehirliliğini örtüştürmeyi başardığı dile getirilmektedir. Şiirde geçen “Mevlana’nın en öfkeli” dizesiyle de Nuri Pakdil’in yaşadığı çağda dinin yarım yamalak yaşanmasından duyduğu öfkeye işaret edilir.

2. Modern Hayatın Sorgulanışında Mistik Sığınaklar: Mevlevilik ve Mevlevi Şairler

Mevleviliğe ait unsurlar, ritüeller ve sembolik anlatımlar, hem klasik Türk şiirinde hem de mistik-metafizik anlayıştan beslenen ve geleneksel damarları diri tutma çabasında olan modern Türk şiirinde önemli bir yer edinir. Öte yandan özellikle Mevlevi bir şair olan Şeyh Galip’in dizelerine ve yoğunluklu olarak kullandığı mazmunlara da modern Türk şiirinde yer verilmesi, gelenekle kurulan bütünleştirici bağı yansıtmaktadır. Nitekim Arif Ay da Mevleviliğe ait unsurları şiirlerine alırken Mevlevi bir şair olan Şeyh Galip’in dizelerine metinlerarasılık yoluyla gönderme yapar. “Gam Yüğü” başlıklı şiirine, Şeyh Galip’in *Hüsni ü Aşk* adlı eserindeki “Aşk’ın dilinden aktarılan üçüncü tardiye[de]” (Doğan, 2013, s. 159) geçen “gam defterinin tamamı yok mu?” (Ay, 2015, s. 153) dizesiyle başlayan Arif Ay, Şeyh Galip’e seslenerek “olmaz mı galip/gam bizde dağdır” (Ay, 2015, s. 153) ifadeleriyle metaforik bir bağlamda metinlerarası ilişki kurar. Şeyh Galip’in tardiyesindeki feryat ve ahlar,

Arif Ay'ın şiirinde de içinde yaşanılan çağın huzursuzlukları, çağla hesaplaşma ve kadınların gidip de dönmeyenlere yaktığı ezgiler çerçevesinde yansımaları bulur.

Ateş ve Caz kitabına Şeyh Galip'ten alıntılıdığı “Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş/Semender-tıynetân-ı aşka bestir lalezâr âteş” dizeleriyle başlayan Arif Ay, “ateş” ve “caz” imgeleriyle, Şeyh Galip'in ateş sözcüğü ile sezdirdiği “yanma” ve aşk tasavvuru arasında bir bağ kurar. Bu beyitte âşık, bahar mevsiminde gittiği bir bahçedeki her şeyi ateş olarak görmektedir. Ateş aslında, kaynağı bulunması gereken aşkın kendisidir. Âşık, kalbindeki derin duygularla baktığı her şeyi ateş olarak görür. Özellikle akşamın kızılığı ve çiçeklerden yansıyan renklerin, bahçede akan ırmağın ateş kesilmesi, ateşin yayılmasını göstermektedir. Dolayısıyla her şeyi ateşe çeviren bir aşkın varlığıyla âşık, böyle bir âlem dışında yaşayamayacağı gibi, ateşten etkilenmeyen semender gibi ateş içinde var olur. Ateş, gül bahçesi ve akarsu Hz. İbrahim'in atıldığı ateşin gül bahçesine/suya dönüşmesini de sezdirmektedir (Doğan, 2018). Şeyh Galip'in epigraf olarak alınan bu beytine ilişkin açıklamalar, Arif Ay'ın *Ateş ve Caz* kitabındaki şiirlerin de alt katmanlarındaki anlam alanlarında görülmektedir. Dolayısıyla şair, Şeyh Galip'in ateş imgesi etrafında ördüğü zengin çağrışımlı bu beytini epigraf olarak alarak kitaptaki şiirlerin ateş, aşk ve yanmak ile bütünlendiğini sezdirebilir. Öte yandan “divanında ‘vahdet’e ulaşma yolunda girilen çilenin zorluklarını ve bu yolda mürşide duyulan ihtiyacı vurgularken, âteş-bâz (ateşle oynayan) terkiibini kullanan Gâlib[in], bu terkip ile Mevlânâ'yı kast[tettiği]” (Doğan, 2013, s. 179) de düşünülürse Arif Ay'ın, *Ateş ve Caz* kitabındaki şiirlerinde ateş metaforunu kullanması Mevlana'ya ve Şeyh Galip'e bağlanabilir. Söz gelimi “ateşten mi geçiyorum/ateşi mi gezdiriyorum yollarda” (Ay, 2015, s. 411) dizelerinde, Aşk ve Gayret'in ateş denizini aşmalarına benzer bir metaforik anlamın yanı sıra Şeyh Galip'ten epigraf olarak alınan beyitte geçen semendere dair göndermeler de sezilir. Bütün bunlar bağlamında Arif Ay'ın şiirlerinde ateş imgesinin, modern çağın dayatmaları ve gerçek aşkın yitirilmesi bağlamında işlendiğini eklemek gerekir. Öte yandan “Dağ Saati” şiirinde geçen “ateş ve caz” imgelerinde de “kötürüm kenti” uzaklarda bırakan âşığının, beşerî aşktan ilahi aşka yönelişi sezdirilir. “Tırmanış Şiirinde” ise “hakikatin idraki” bağlamında gerçekleşen mistik ve metafizik yolculuk üzerinden Mevlana'nın, “hamdım, piştım, yandım” ifadeleri örtük bir şekilde anıştırılır:

zaman da yok artık
her şeyde aşk aradım
buldum ve oldum
hayata karıştım birden
bulamadım olamadım (Ay, 2015, s. 452)

Yukarıdaki dizelerde Mevlana'ya ve “benliğin keşfi”ne göndermede bulunurken dünyaya, gündelik hayatın telaşlarına, keşmekeşlerine dalan bireyin asli gerçeklikten uzaklaşması ve bunun neticesinde “mistik erginlenme[ye]” (Doğan, 2005, s. 191) ulaşamayışı sezdirilir. Zira maddi olandan uzaklaşarak her şeyde aşk aramaya başlayan insanın kemâlâta erme yolunda iken, daha sonra masivaya dalarak kemâlât yolundan uzaklaşması hayata karışmanın sebep olduğu “bulama[ma]” ve “olama[ma]” üzerinden dizelere taşınmaktadır. “Bulmak” ve “olmak” ya da “bulama[ma]” ve “olama[ma]” ifadelerinde aynı zamanda ünlü mutasavvıf Bayezid-i Bistâmî'den mülhem olduğu düşünülen ve Mevlevi erkânı içerisinde sıklıkla zikredilen “aramakla bulunmaz ama olanlar (bulanlar) arayanlardır” düsturuna bir gönderme olduğu açıktır.

Arif Ay'ın “Düştüğünü Bilirsen Kalkarsın” başlıklı şiirinde de modern hayat eleştirilirken Selçuklu Dönemi'nin manevi atmosferine özellikle Mevlevilik üzerinden göndermede bulunulur. Şiirin başlığı, *Hüsn ü Aşk*'ta mesnevinin kahramanı olan Aşk'ın sonsuz derinlikteki bir kuyuya düşmesinin ardından söylenen dizeleri anıştırmaktadır. Nitekim *Hüsn ü Aşk*'ta “Düştüğüne eyleme teessüf/Mî'râcını çehde buldu Yûsuf” mısraları ile her düşüşün içinde, yeni bir var oluş tohumu taşıması sezdirilmektedir (Doğan, 2005, s. 183). “Ney üflenlen/ rebâb çalınan/azizler çağından geldim” (Ay, 2015, s. 468) dizelerinde de Mevleviliğin hâkim olduğu dönemlere göndermede bulunan Arif Ay, “takva[nın] mağrurluğa tebdil [edildiği]” çağı eleştirirken ihtirasların gölgesinde yitirilen benlikleri sorgular. Öte yandan şiirde geçen ney metaforu ile insan-ı kâmil arasında bir bağ kurulur. Zira “Mevleviler, ruh, aşk ve insan-ı kâmil ile ney arasında büyük bir ilgi kurarlar. Onlara göre müzik, kalbi temizleyen, Allah'a yönelten ve ruhu yükseslere çıkaran bir ‘lisan-ı ilahî’dir.” (Narlı, 2009, s. 109) Her ne kadar Sultan Veled'e isnad edilse de son yapılan çalışmalar neticesinde Afyon Mevlevihanesi Şeyhi Sultan Divânî (Divâne Mehmet Çelebi) tarafından kaleme alındığı düşünülen (Ateş, 2015, s. 35-41) meşhur Niyaz Âyini'ndeki “Semâ safâ, câna şifa, rûha gıdâdır” ifadeleri de bu hususiyeti ihtiva etmektedir. Bu bağlamda Arif Ay'ın dizelerinde ney üflenlen, rebâb çalınan azizler çağı ile içinde yaşanan çağ arasındaki uçurum, modernleşmenin sancıları, insanın asli varoluşunu yitirmesi ve beşerî ihtiraslara esir olunması üzerinden dile getirilir:

Ey kudüm çalınan azizler çağı
senden uzaklaştığımızdan beri
böyleyiz işte
hazin hazlara daldık
esamisi okunmaz olduk (Ay, 2015, s. 470)

dizelerinde “azizler çağı” olarak nitelenen Mevleviliğin hâkim olduğu dönemlerin ruhundan uzaklaşılmasının bireyi geçici hazlar peşinde sürüklemesinden duyulan hoşnutsuzluk ifade

edilir. Dolayısıyla “unutmanın uyumaya, hatırlamanın ise uyanmaya karşılık gelen metaforik [...] boyutu” (Tunç, 2020, s. 62), kudüm çalınan azizler çağından uzaklaşmanın yol açtığı “epistemolojik kopuş” ile ifade edilir. Zira kudüm, Mevlevî mukabelelerinin birinci selamında âyini başlatan bir mahiyete sahiptir. Mevlana’nın bizzat kaleme aldığı “Na’t-ı Şerîf”in okunması ile başlayan âyini, kudüm darpları izler:

Kudümün ritmik düm-tek’leri, varlıktaki muazzam gidiş-gelişleri, yani misal aleminde sabit aynlerdeki varlığın arketiplerinin Allah’ın ‘kün’ (ol) emrine uyarak, şehâdet alemine inmesi (yayılması) ve tekrar buradan aslı yerlerine, yani ilm-i İlahîdeki latif hallerine dönmelerinin (toplanma) simgeleridir. [...] Mevlevî geleneğinde de gördüğümüz gibi kudümün hemen yanında yer alan ney ise, kudüme göre sürekliliği simgelemektedir. Mevlevî geleneğinde sema’a, kudüme bir darp yapılarak başlanmaktadır. Bu, Allah’ın varlığın ilm-i İlahîdeki latif siluetlerine ‘kün’ yani ‘ol’ emrini vermesine karşılık gelmektedir. Yine bundan sonra neye üflenir ki bu da Allah’ın, ‘Kendi ruhundan insana nefh etmesi’ni simgeler. (Yıldırım, 2010, s. 110).

Dolayısıyla bu darplar, Yasin Suresi’nin “‘Ol!’ der ve oluverir” (*Kün feyekün*) ifadelerini taşıyan 82. ayetine gönderme olup, Hakk Teala’nın “‘Ol!’” emrini sembolize eder ve âyinin başladığını haber verir. Buradan hareketle şairin “Ey kudüm çalınan azizler çağı / senden uzaklaştığımızdan beri / böyleyiz işte / hazin hazlara daldık / esamisi okunmaz olduk” dizelerinde “Kudüm çalınan azizler çağı”na duyduğu özlemin altında, asıl itibarıyla nesnelerin, hazların putlaştırıldığı, manevi duyarlıkların yitirildiği ve seküler bir hayat nizamının hüküm sürdüğü yakın çağın kaotik şartlarına karşı bir isyan da yatmaktadır. Buna mukabil şair, insanın yaratılan olarak Yaratıcı’sına duyduğu kulluk bilincini tüm dünyevi pratiklerinde aşikâr ettiği dönemleri ise Yaratıcı’nın “‘Ol!’” emrini sembolize eden kudümün çalındığı azizler çağı olarak tavsif etmekte ve bu devirlere derin hasret duymaktadır. Böylelikle Mevlevî ayinlerine özgü bir enstrüman olan ve metafizik ürpertilerle insanın varoluşsallığını duyumsatan kudüm şiirde, Mevlevîliğe ait bir simge değer olarak yer almaktadır.

Sonuç

Sanatla iç içe bir yol olan, hayatın, dünyanın, insanın ve varoluşun algılanışında daima aşkı gören Mevlevîlik, hem Mevlevî şairlerin hem de Mevlevîliğin sembolik dilini benimseyen şairlerin eserlerinde zengin çağrışımları ve derinlikli anlamları ile yer alır. Mevlana ve Mevlevîliğe dair özelliklerin modern Türk şiirinde yer alması, şiirsel retorikten ziyade gelenekle kurulan bağın ve modern çağın dayatmaları arasında Mevlevîliğin

öğretilerinin, ritüellerinin ve varlık anlayışının, dingin ve uhrevi bir alan olarak görülmesi ile ilişkilendirilebilir.

Modern Türk şiirinin çağdaş şairlerinden Arif Ay, şiirlerinde Mevlana'yı ve Mevleviliği hem modern çağın bireyi yönlendirmelerinin sorgulanması bağlamında hem de hayatı ve insanı, varoluşu algılama biçimi olarak ayrıcalıklı kılar. Arif Ay İslam şehirlerinin medeniyet kuruculuğundaki rollerini anlattığı şiirlerinde, Şam'ın bugünkü yazgısı ile geçmişini kıyaslayarak Mevlana ve Şems'in dostluklarını, mür(ş)idliklerini, Şam'ın mistik ve kültürel hafızası bağlamında dizelere taşımaktadır. Mevlana ve Şems-i Tebrizî'nin, mistik tecrübelerini ve dostluklarını hıfzeden kadim bir medeniyet şehri olan Şam'ın mevcut durumundan duyulan hoşnutsuzluk da Arif Ay'ın "Şam Konuşuyor" başlıklı şiirinin temelini oluşturmaktadır. Konya'yı da Mevlana'nın ihdas ettiği bir irfan, kültür ve gönül mekânı olarak "Mevlâna soluğu bir gök" olarak niteleyen Arif Ay, Mevleviliğe dair öğretileri, hususiyetleri, ritüelleri, insanın, maneviliğin yitirilişinin yol açtığı huzursuzluklar bağlamında şiirlerine taşımaktadır. Öte yandan şair, Şeyh Galip'in kullandığı mazmun ve imgeler aracılığıyla da yaşanan çağdan duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirir.

Arif Ay'ın şiirlerinde Mevleviliğe ait öğretiler, ritüeller çağın sorgulanmasına aracılık eden değerler olarak yer edinir. Dolayısıyla Mevleviliğin bütün insanları kuşatan ve dingin bir ruh hâli ihsas eden öğretileri ve ritüelleri, yaşanan çağdan kaçış için aracı kılınır.

Kaynakça / References

- Ahmet Eflâkî. (1973). *Ariflerin Menkıbeleri I* (Tahsin Yazıcı, çev.). İstanbul: Hürriyet.
- Ateş, E. (2015). Güfte-beste açısından Niyaz Âyini (İlâhisi). *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (7), 35-41.
- Ay, A. (2015). *Güne doğan koşu*. (2. bs.) Ankara: Hece.
- Ay, A. (2011). *Şiirimin şehirleri*. İstanbul: Okurkitaplığı.
- Çelebi, A. H. (2015). *Mevlânâ ve Mevlevilik*. (3. bs.) Ankara: Hece.
- Doğan, A. (2013). *Aşk'ın kalbe yolculuğu*. İstanbul: Değişim.
- Doğan, A. (2005). Hüsni ü Aşk'ta kuyu sembolü. *Milli Folklor*, 9(68), 180-189.
- Doğan, A. (2018). *Beyitler arasında açıklamalı divan şiiri antolojisi*. (Ed. Ömür Ceylan), İstanbul: Kesit.
- Goethe, J. F. (2014). *Yarat ey sanatçı*. (Ahmet Cemal, çev.), İstanbul: İş Bankası.
- Kanter, B. (2019). Medeniyet inşa eden şehirler: Arif Ay'ın şiirlerinde İslam şehirleri. *Sobider*, (42), 54-64.
- Narlı, M. (2009). Yeni Türk şiirinde Mevlânâ. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 105-115.
- Pakdil, N. (2014). *Bir yazarın notları I*. (4. bs.) Ankara: Edebiyat Dergisi.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve bellek: modern Türk şiirinde bellek metaforları*. İstanbul: Ötüken.
- Yıldırım, A. (2007). Düm-Tek" simgesi, raks ve düm-tek'li bir gazel. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (19), 107-121.

15. BÖLÜM / CHAPTER 15

GALİP DEDE ŞİİRİNDE DELİLİĞİN HOCASI: MONLÂ-YI CÜNÛN

THE MASTER OF MADNESS IN THE POEM OF GHALİB DEDE: MONLÂ-YI CÜNÛN

Songül KARACA¹

¹Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye
E-mail: songul.karaca@erdogan.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.15

ÖZ

Galip Dede'nin *Hüsni ü Aşk*'ı, Türk edebiyatının en çok işlenen ve okunan mesnevilerindendir. Tasavvufî bir eser olan *Hüsni ü Aşk*'ta olay örgüsünü oluşturan her karakter, temsili bir anlam taşımaktadır. Hüsni ve Aşk'ın yanı sıra Sühan, Hayret, İsmet ve Gayret gibi karakterler, alegorik bir anlam ve işleve sahiptir. Bu karakterlerden biri de Monlâ-yı Cünûn'dur. Hem monla hem de cünûn kelimeleriyle oluşturulan bu karakter, Hüsni ile Aşk'ın ilk hocalarıdır. Aşk yolculuğuna çıkacak kişinin ilk öğretmenin delilik hocası olması, bu karakterin mesnevideki anlamı ve işlevi hakkında bazı ipuçları vermektedir. Monlâ-yı Cünûn, onlara rıza dersi ve teslimiyet dersi öğretir. Aşk'ı yolculuğa sevk eden fetvayı da o verir. Bu sebeplerden dolayı mürşit olarak yorumlanmıştır. Mektep hocası olmasından dolayı Hz. Mevlana olarak da değerlendirilmiştir. Monlâ-yı Cünûn, *Hüsni ü Aşk*'tan başka Galip Dede'nin *Divânı*'nda bir yerde geçmektedir. Bu durum Monlâ-yı Cünûn'un, Galip Dede'nin şiirinde genel bir karakter olduğunu düşündürmektedir. Monlâ-yı Cünûn'un Galip Dede şiirindeki yeri, önemi ve neyi temsil ettiği bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmada Monlâ-yı Cünûn'un kim olduğu ve cünûn kavramının, İslâm ve tasavvuf literatüründeki yeriyle birlikte bu karakteri nasıl temellendirdiği ele alınmakta; Monlâ-yı Cünûn'un Galip Dede şiirinde *Hüsni ü Aşk*'tan hareketle neyi/neleri temsil ettiği tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Hüsni ü Aşk*, *Şeyh Galip Divanı*, Monlâ-yı Cünûn, delilik

ABSTRACT

Ghalib Dede's *Hüsni ü Aşk* is one of the most discussed and read mathnawis in Turkish literature. In *Hüsni ü Aşk*, which is a mystical work, every character that constitutes the plot has a symbolic meaning. In addition to Hüsni and Aşk, characters such as Sühan, Hayret, İsmet and Gayret have an allegorical meaning. One of these characters is Monlâ-yı Cünûn. This character created, whose name is composed of the words monla and cünûn, is the first teacher of Hüsni and Aşk. The fact that the first teacher of the person who will go on the journey of love is the madness

teacher gives some clues about the meaning and function of this character in the mathnawî. Monlâ-yı Cünûn teaches them consent and devotion classes. He also gives the fatwa that leads Aşk to travel. For these reasons, he was regarded as a master. Also, he was seen as Mawlana because he is a schoolteacher. Monlâ-yı Cünûn is mentioned elsewhere in Ghalib Dede's Dîvân, not just in *Hüsn ü Aşk*. This situation suggests that Monlâ-yı Cünûn is a general character in Ghalib Dede's poetry. The subject of this study includes Monlâ-yı Cünûn's place and importance and what it represents in Ghalib Dede's poetry. In this study, who Monlâ-yı Cünûn is and how this character is based on the concept of cünun will be discussed together with its place in Islamic and Sufic literature. Moreover, the study will discuss what Monlâ-yı Cünûn represents in Ghalib Dede's poetry with reference to *Hüsn ü Aşk*.

Keywords: *Hüsn ü Aşk*, *Sheikh Ghalib's Divan*, Monlâ-yı Cünûn, madness

Extended Abstract

Hüsn ü Aşk by Ghalib Dede is one of the most studied and read mathnawî in Turkish literature. In *Hüsn ü Aşk*, which is a Sufi work, each character in the plot has a symbolic meaning. In addition to *Hüsn* and *Aşk*, there are characters such as Sühan, Hayret, İsmet, and Gayret in the mathnawî, and each character has a meaning and function that their names express and represent. One of these characters is Monlâ-yı Cünûn. Apart from *Hüsn ü Aşk*, Monlâ-yı Cünûn is also mentioned in Dîvân by Ghalib Dede. This situation suggests that Monlâ-yı Cünûn is a general character in Ghalib Dede's poem. Therefore, this study includes Monlâ-yı Cünûn's place, importance, and what Monlâ-yı Cünûn represents in Ghalib Dede's poetry.

“Monla” is a word meaning “great scholar”. “Cünûn” means “madness”. The character that emerges with these two words, which are in contradiction when used together, is Hüsn and Aşk's first teacher when they start school. The fact that the first teacher of the person who will fall in love is the madness teacher gives some clues about the meaning and function of this character in mathnawî. Monlâ-yı Cünûn teaches Hüsn and Aşk about consent and submission. This is the first thing a lover has to learn because love prevents thinking logically. For this reason, Hüsn and Aşk first take lessons from Monlâ-yı Cünûn, the teacher of Madness. He is also an active person in the Benî Mahabbet, which is Hüsn and Aşk's tribe. Also, he has the authority to give fatwa in Benî Mahabbet, which means “Sons of Love.” Monlâ-yı Cünûn is the one who obliges Hüsn to obtain the chemistry in the Heart when he asks for permission from the older people in the tribe to marry Aşk.

Special importance is given to the concept of cünun in the Sufi tradition. This value refers to the state of insanity or self-loss that occurs when madness is involved in divine love rather than a disease. Madness, the first example of which can be seen in the hadith of the Prophet,

“Mention Allah so much that they call you mad”, became an issue discussed by many Sufis. In Sufism, madness has become tolerated and loved. This is due to the Sufis’ preference for love rather than reason when it comes to praying to God because love is closer to madness than to reason, and it requires being crazy for the beloved. Indeed, mad people are not aware of their selves. Additionally, madness is very meaningful as the first teacher of the school of love, since a person can educate himself only by passing through himself. The inclusion of Ghalib Dede in his poetry in this way is not only due to the importance given to madness by the Sufi tradition but also Ghalib Dede is a Mawlawi, and he expresses in *Hüsn ü Aşk* that he wrote while being influenced by Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî’s Mathnawi. Therefore, when it comes to the issues that make up the character of Monlâ-yı Cünûn, it is also necessary to mention how the concept of madness is handled in Rûmî’s Mathnawi, and how Monlâ-yı Cünûn is dealt with in this framework. This is one of the points this study contributes to the literature.

The summary of *Hüsn ü Aşk* is given in the study, and it is questioned on which cultural ground Monlâ-yı Cünûn character is created. However, in addition to its function and importance in *Hüsn ü Aşk*, which is a symbolic work, what he represents is another subject of this study. Accordingly, a literature review was made about the work, and the subject of what Monlâ-yı Cünûn represents was given under two headings. The first of these is that he represents a master. Taking him as a teacher and the departure of Aşk on the fatwa by Monlâ-yı Cünûn, some researchers claim that it requires Monlâ-yı Cünûn to be interpreted as a master. For some researchers, the situation is different. According to them, Monlâ-yı Cünûn is the first teacher of a school, and Monlâ-yı Cünûn represents Rûmî because Rûmî is the first master of the Mawlawi order, which is likened to a school. This work states that Monlâ-yı Cünûn might be considered as both a scholar and Rûmî.

In the study, the place of the concept of cünun in the Sufi tradition and how it bases the character of Monlâ-yı Cünûn are discussed. Specific to Monlâ-yı Cünûn, explanations are made regarding the concept of cünun in Ghalib Dede’s poem based on the Mathnawi by Rûmî. It is stated that since Monlâ-yı Cünûn is also mentioned in *Dîvân*, he should be considered as a general character in Ghalib Dede’s poem. It has been demonstrated with its justifications that both statements made so far regarding what Monlâ-yı Cünûn represents in *Hüsn ü Aşk* are possible.

Giriş

18.yy.ın en güçlü şairlerinden olan Galip Dede (öl. 1799), genç yaşta yazdığı *Dîvân ve Hüsn ü Aşk* adlı eserleriyle haklı bir şöhrete kavuşmuştur. 1783'te tamamladığı *Hüsn ü Aşk*, edebiyat çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır. Konusu; daha önce ikisi birlikte hiçbir mesnevinin kahramanı olmayan Hüsn ile Aşk'ın birbirine âşık olmaları ve Aşk'ın, Hüsn'e ulaşmak için yaptığı yolculuktur. Yol boyunca Aşk'ın geçirdiği merhaleler, insan-ı kâmil olma yolundaki alegorik anlatımlarla doludur. Hüsn ve aşkın yanı sıra insanda bulunabilecek gayret, hayret, ismet gibi bazı özellikler; mesnevide birer karakter olarak ortaya çıkmaktadır. Her biri kendi yapısına uygun duygu, düşünce ve davranış biçimi sergilemektedirler. Fakat dönüşüme uğrayan sadece Aşk'tır. Nitekim mesnevinin, sonundaki mesaj da aslında Aşk ile temsil edilen nefsin, kendini bilmesi/bulmasıdır.

Mesnevinin olay örgüsü özetle şöyledir:¹ Beni Mahabbet Kabilesinde Hüsn ile Aşk adında iki çocuk doğar. Cinsiyet çok belirgin olmasa da mesnevinin tamamı düşünüldüğünde kız Hüsn, erkek Aşk gibi temsil edilir. Hüsn ile Aşk, nişanlanır. İkisi de kederli zamanlar geçirmektedir. Kabilenin büyükleri, onların hüner tahsil etmeleri gerektiğine karar verir ve mektebe giderler. İlk hocaları Monlâ-yı Cünûn'dur ve dersleri hep rıza ve teslimiyettir. Hüsn, Aşk'a âşık olur. Aşk, başlarda Hüsn'e kayıtsızdır. Hüsn ise zaman zaman Aşk'ın halvetgahına gelir, o uyuyana kadar bekler ve uyuduktan sonra onu seyrederek. Hüsn ile Aşk, beraber Mana Mesiresi'ne giderler ve Feyz Havuzu'na ulaşırlar. Orada Sühan'la karşılaşır. Sühan, aralarındaki durumu fark eder ve Hüsn'ü yanına çağırır. Ona, kendisine uyduğu takdirde her şeyi kolayca halledebileceğini söyler. Hüsn ile Aşk bu şekilde yaşamaktayken Hayret adlı biri peyda olur ve birbirlerini görmelerini engeller. Hüsn, Hayret'in bu yaptığı yüzünden onun evini ateşe vermeyi düşünür. Fakat Sühan ona "Hayret, yârin cemalinin aynasıdır." diyerek engel olur ve Aşk'a bir mektup yazarsa ona iletebileceğini söyler. Hüsn, Aşk'a bir mektup yazar ve Sühan bu mektubu götürür. Hüsn'ün İsmet adlı bir dadısı vardır. Hüsn'ün âşık olduğunu anlar ve ona sırrını/aşkını saklamasının daha doğru olduğunu salık verir. Hüsn hemen ikna olmaz. Bunun üzerine İsmet, sırrını ifşa ederse Aşk'ın bundan rahatsız olacağını söyler. Aslında Aşk'ın Hüsn'ü inciteceğinden korktuğu için böyle söyleyen İsmet, bu gerekçeyle Hüsn'ü ikna eder ve Hüsn, sessizliğe bürünür. Hüsn, sessizliğe bürünüp içten içe yanmaya başlayınca iş değişir ve Hüsn'ün âşıklık hâlleri, Aşk'ta da görünmeye başlar. Aşk, Hüsn'e sırlıslıkla âşık olur. Aşk'ın da Gayret adlı bir lalası vardır. Aşk'ın bu hâlini görünce onunla dertleşmek ister ama sadece Aşk'ın hüznünü artırır. Aşk, ona Sühan'ın

1 Çalışmada Abdülkâki Gölpınarlı'nın *Hüsn ü Aşk* neşri esas alınmış ve beyit numaraları bu eseri referans göstermektedir.

sözünü dinlemeyi ve kendisine hizmet etmesini öğütler. O da Aşk’a yardımcı olmayı kabul eder. Aşk, Hüsn’ü kabileden ister. Monlâ-yı Cünûn Hüsn için uğraşmanın farz olduğunu söyler. Kabile halkı da kolay bir şekilde Hüsn’ü vermeye razı olmaz ve başına gelebilecek belalara razı olup Kalp Ülkesi’ndeki kimyaya hâsıl olmasını şart koşarlar. Ancak o zaman dileği gerçekleşecektir. Aşk, bunu mutlulukla kabul eder. Fakat yol, çok zordur. Önce kuyuya düşerler ve bir dev, onları hapseder. Sühan yetişir ve oradan kurtulurlar. Kuyudan sonra Aşk’la Gayret’in yolu bir harabeye uğrar. Burada çok çetin kış ve gece şartlarına maruz kalırlar. Karşılarına bir cadı çıkar. Cadı, Aşk’a talip olur ve büyüyle kendini ona güzel gösterir. Fakat Aşk, onun oyunlarına kanmaz. Kurtulmak için dua eder ve Sühan yetişir. Bu samimi yakarışlarından dolayı Allah tarafından kendisine bir mücevherli kılıç ve bir at hediye edilir. Kılıç; ah kılıcıdır, ona kim engel olmak isterse karşısındakini yok edecek güçtedir. Atın adı da Aşkar’dır. Aşk, Aşkar’a biner, Gayret’e de kanat verilir ve böylece Gam Harabesi’ni geçerler. Sürekli yol alırlar, Aşk çok yorulur. Gayret ona ümit ve güç verir ama Aşk dayanacak gibi değildir. Yolları Gam Çölü’ne düşer. Aşk, önüne çıkan her sıkıntıyı ah kılıcıyla yok eder. Böylece Gam Çölü ve Matem Sarayı geride kalır. Bu sefer karşılarına Ateş Denizi çıkar. Denizin üzerinde mumdan gemiler, içinde devler vardır. Aşk, Rabbine yalvarmaya başlar, dua eder. Bunun üzerine Aşkar gelir ve denizi uçarak geçerler. Ateş Denizi’nden sonra yolları bir bahçeye varır. Burası çok güzeldir fakat tuzakları vardır. Sühan, bir papağan şeklinde Aşk’a gelir ve onu bir güzele karşı uyarır. Hoşruba adındaki bu güzel, gelir ve Aşk’ı oyalar. Onun etkisinde kalan Aşk, ah kılıcını anlamadan kaptırır. Bir anda bahçe, bütün güzelliğini yitirir. Sühan, bu sefer sülün şeklinde yine gelir. Onu Hoşruba’ya karşı yine uyarır. Fakat Hoşruba’yı Hüsn’e benzeten Aşk, ona yine kanar ve peşinden gider. Hoşruba onu Zatu’s-Suver Kalesi’ne götürür ve kendisi ortadan kaybolur. Aşk ve Gayret orada hapsolurlar. Aşk, yine yakarışlarda bulunur, samimi bir şekilde ağlar. Sühan, bu kez bülbül olarak gelir ve ona o binayı yakmasını söyler. Aşk, Sühan’ın dediğini yapar. Bir hazine bulur ve ona sahip olur. Fakat Hüsn, o hazinede olmadığı için hazinenin bir değeri yoktur. Artık Aşk’ın takati kalmamıştır. Perişan hâldedir. Yine samimi yakarışlarda bulunur. Sühan gelir ve onu Kalp Ülkesi’ne götürmeyi teklif eder. Kalp Ülkesi’nin hükümdarının adının Hüsn olduğunu ve Aşk’tan haberi olduğunu söyler. Hüsn’ün adını duyunca Aşk, canlanır. Kalp Ülkesi’nin kalesine giderler. Bölük bölük renk renk giyinmiş kişiler Aşk’a hürmet ve hizmet ederler. Onu Sühan’la beraber bir tahta bindirip Kalp Ülkesi’nin sarayına götürürler. Kalp Sarayı’nda bir perde açılır ve Aşk; karşısında Gayret, Hayret, İsmet, Monlâ-yı Cünûn ve Sühan’ı görür. Sühan ona kendini bir yol gösterici, yardımcı ve koruyucu olarak tanıtır. Aslında Aşk’ın, Hüsn; Hüsn’ün de Aşk olduğunu söyler. Vuslat perdesi açılır.

Hüsn ü Aşk'ta üç yerde geçen Monlâ-yı Cünûn karakteri; hoca olarak ele alınmış, nasıl biri olduğundan bahsedilmiş ve mesnevinin sonunda Aşk'ın, Kalp Kalesi'ne girdiği sırada onu karşılayan kişilerin arasında, Sühan'la beraber yer almıştır. Galip Dede gibi titiz bir şairin, hem molla hem cünûn isimleriyle kurguladığı bu kişinin, mesnevideki anlamının tam olarak ne olduğu; Monlâ-yı Cünûn'un *Hüsn ü Aşk*'ta neyi temsil ettiği açıklamaya ihtiyaç duyulan bir konudur. Üstelik Monlâ-yı Cünûn, sadece *Hüsn ü Aşk*'ta da geçmez. *Dîvân*'ındaki pek çok beyitte cünûn kavramını işlemiş olan Galip Dede, bir beytinde "Monlâ-yı Cünûn" ifadesini kullanmıştır. Bu durum, Galip Dede'nin şiirinde irfan/aşk geleneği ile övülen deliliğin, Monlâ-yı Cünûn diye bir karakterle temsil edildiği kanaatini uyandırmaktadır. Yine Hz. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde delilik hakkında söylenen bazı beyitlerde, Monlâ-yı Cünûn'u hatırlatan ve *Hüsn ü Aşk*'taki "Esrârını Mesnevî'den aldım/Çaldım velî mîrî mâlî çaldım(b.2079)" beytiyle ifade edilen hususa gönderme yapıldığını düşündüren bazı ipuçlarına rastlanmıştır. Dolayısıyla Monlâ-yı Cünûn'un, Galip Dede şiirinde kim olarak temsil edildiği ve neyi ifade ettiği hususunun; Galip Dede'nin de bir parçası olduğu tasavvuf kültüründeki "cünûn/delilik" kavramı çerçevesinde ele alınması, bu çalışmanın konusunu teşkil etmektedir.

Klasik bir mesnevi olarak içerdiği yenilikler itibariyle kendisinden çokça bahsettiren *Hüsn ü Aşk* üzerinde yapılan akademik çalışmaların sayısı oldukça fazladır. Bunların bir kısmı metin neşri, bir kısmı tematik incelemeler şeklindedir.² Bu incelemelerde Monlâ-yı Cünûn hakkında bazı değerlendirmelerde bulunulduğu görülmüştür. Bu değerlendirmeler; Monlâ-yı Cünûn'un bir mürşit, şeyh ya da Hz. Mevlânâ olarak değerlendirildiği açıklamalardır. Bu çalışmada ise *Hüsn ü Aşk* ve *Dîvân*'daki "cünûn" kavramının; tasavvuf geleneği ve Hz. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si ile temellendirilerek neden Monlâ-yı Cünûn şeklinde karakterize edildiği sorgulanacak, Monlâ-yı Cünûn'un kim olduğu ve neyi temsil ettiği var olan bilgilerle birlikte tartışılacak; ve bu hususlara bir açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

1. Tasavvuf Geleneği İçerisinde *Cünûn* Kavramı

Kelime anlamı *gizlenmek, örtünmek, kapanmak* olan *cünûn*, Ebû'l-Kâsım en-Neysâbü'rî'nin (öl. 1016) *Ukâlâu'l-Mecânîn* adlı eserinde teferruatlı olarak ele alınmıştır. Cünûn kelimesinin 11.yy.daki hemen hemen bütün kullanımlarına yer verilen kitapta özellikle İslam geleneği içerisinde nasıl algılandığı hususu, şiirlerden de örnekler verilerek açıklanmıştır. Kelimenin türemiş hallerinin anlamlarıyla *cnn* kökünün nasıl bir anlam temeli teşkil ettiği

2 Galip Dede ve eserleri hakkında yapılan neşir ve inceleme çalışmaları burada hepsini sunamayacak kadar çoktur. Tematik olanları hariç tutarsak bu çalışmalar içerisinde Galip Dede'nin hayatını bütün bir şekilde ele alan en kapsamlı çalışma olarak Beşir Ayvazoğlu'nun *Kuğunun Son Şarkısı*(2015); *Hüsn ü Aşk*'a yapılan en detaylı inceleme olarak Victoria Rowe Holbrook'un *Aşkın Okunmaz Kıyıları* (2014); yine *Hüsn ü Aşk*'a yapılan en kapsamlı şerh olarak da Selami Ece'nin *Hüsnüne Aşk Olsun* (2012) adlı eserleri zikredilmelidir.

konusu şu örneklerle ifade edilmiştir: *Cinân* ve *cünûn* kelimeleri, karanlık anlamında kullanılabilmektedir. Kalp anlamına gelen *cenân* kelimesine, gizli yerde olduğu için bu anlam verilmiştir. Cinlere *cinn* denilmesi, yine insanların gözlerine görünmemelerinden dolayıdır. *Cennet* kelimesinin bu kökle olan irtibatı da zeminin, ağaçlarla kaplı olduğu için görünmeyişi dolayısıyladır. Zırha ve kalkana da sahiplerini örttüğü, gizlediği için *cünnet* adı verilmektedir. Kabre, örttüğü için *cenen*; anne karnındaki çocuğa da gizli olduğu için *cenin* denilmiştir. Tüm bunlardan sonra Neysâbü'rî, bütün bu kelimelerin hepsinde *gizli olmak, kapalı olmak, örtülü olmak* anlamlarının bulunduğunu, Mecnun'un da aklı örtülü, kapalı olduğu için kendisine bu ismin verildiğini söyler (Neysaburî 2018, s. 31-35).

Cünûn hâlinin İslam literatüründe övgü ile yer aldığı ilk örneğe; Hz. Peygamber'in bir hadis-i şerifinde rastlanmaktadır:

اكثرُوا ذِكْرَ اللَّهِ حَتَّى يَقُولُوا مَجْنُونٌ (Ahmed b. Hanbel 1991, s. 142)

“Allah'ı öyle çok zikredin ki, tâ (insanlar) size mecnun/deli desinler.”

Bu hadis-i şeriften Allah'ı zikretme hususunun, başkaları tarafından normal görülemeyecek kadar artırılması anlaşılabilir. Hz. Peygamber'in bu tavsiyesi; delilik gibi normal olmayan bir tutumun, Allah'ı zikretme söz konusu olduğunda güzel ve tavsiye edilir bir hâle dönüşebileceğini göstermektedir. Şu hâlde önemli olan; deliliğin kendisi değil deliliğe sebep olan hâldir. Eğer delilik, kişiyi Allah'a yakınlaştırıyorsa övgüye değerdir.

Bilgiye ulaşırken akıldan ziyade kalbin kılavuzluğunu öne çıkaran tasavvufta deliliğin özel bir hâli vardır: Mecsupluk. Kelime anlamı *cezbeli*, *cezbeye tutulan* demek olan meczup, cezbe hâlini taşıyan, vecde gelen, heyecanlanan, coşan kişi anlamlarına gelir. Bir tasavvuf terimi olarak cezbe, “Zahmet çekmeden ve çaba harcamadan manevi menzillerde mesafe alırken ilâhî inayetin kulun ihtiyaç duyacağı her şeyi hazırlayıp onu Hakk'a yaklaştırmasıdır. (Uludağ 2010, s. 133)” diye tarif edilmiştir. Burada Allah'ın, kulunu cezbetmesi ve ona özel bir konum vermesi söz konusudur. Meczupların bu konumlarından dolayı ilk sufiler, onları akıl ve fikirden mahrum delilerden ayırmak için “ukâlâ-yı mecânîn” deyimini kullanmışlardır. Çünkü onlar her akıllı kişinin söyleyemeyeceği hikmetli sözler söyleyebilirler (Uludağ 2010, s. 134-135). Onların bu tutumu, kültür hayatımızda “Bir divaneden bir söz çıkar, bir divana sığmaz” sözünü kelimakibar hâline getirilmiştir. Yine lâedrî olan “Defter-i divâna sığmaz söz çıkar divânen” sözü, tasavvuf geleneği içerisinde kendi benliğini Hakk'ta kaybetmiş kişinin ne kadar irfan sahibi olduğunu vurgular.

Mecsup “kendinden geçerek Hakk'a ermiş ve fena denizinde yok olup bir daha kendine gelememiş (Uludağ 2001, s. 238)” kişi, mecnun da “İlahi aşk ile kendinden geçen ve akli

dengesi bozulan Hak aşığı” olarak tanımlanmaktadır (Uludağ 2001, s. 237). Şu durumda cünûn, cezbe ile aralarındaki benzerlik düşünüldüğünde sâlikin fenâfillah hâlini yaşayabildiği durumlardan biri olarak düşünülebilir. Nitekim tasavvuf, nefsi terbiye etme yoludur ve nefis, benlikten sıyrılarak terbiye olur. Sâlik, menzile ermediği müddetçe yoldadır ve bir mürşide ihtiyaç duyar. Mürşidin ise yolculuğunu tamamlamış bir insan-ı kâmil olması gerekir. Meczup veya mecnun, ilahi aşk ile kendisinden geçmiş, fena bulmuş kişi olduğuna göre; sâlike fena makamından sözler söyleyebilir, onu irşat edebilir. Cünûn hali, zahiren aklın zâil olmasını gerektirdiğinden irşat makamı için uygun görülme de kişiyi irşat eden hâllerden/sözlerden uzaktır diye düşünülmemelidir. Çünkü benliklerini yok etmiş olmaları bakımından velilerle ortak bir özellikleri vardır. Aralarındaki bu benzerlik şu şekilde ifade edilebilir: “Ben kimim” sorusu, “ben” diye adlandırılan mevzuun aranmasından ibarettir (Cündioğlu 2019, s. 43). Necip Fazıl Kısakürek’in Abdülhakim Arvasi’den naklettiği “Veli bir türlü mevzuunu bulamaz ki ben desin!” sözü (Cündioğlu 2019, s. 43), “Cinnetin ortaya çıktığı yer, velinin kendisine işaret edebileceği *ben*in silinip yok olduğu sınırdır. ‘Size deli denmedikçe imanınız sahih olmaz!’ tenbihiyle ima olunan sınır işte burasıdır” sözleriyle açıklık kazanır (Cündioğlu 2019, s. 37).

Tasavvuf, kişinin aşkla Allah’a ulaşması yolu olduğu için deliliğe akıllılıktan daha çok önem verir. Zira aşk, cünûn hâli ile daha yakındır. Mecnûn’a ismini veren hâl, aşktan kaynaklanmaktadır.

“Veliler de hep *mecnun* olmakla suçlanmışlar ve onlar bu suçlamayı reddetmeyi asla düşünmemişlerdir bile. Arada küçük bir fark vardır; velilerin cinneti cinnet-i hakikî, delilerin cinneti cinnet-i izafîdir. Deli mevzûunu kaybedince *ben* diyemez; veli ise o mevzûyu terk edince. (Cündioğlu 2019, s. 37)”

Velinin bile isteye terk ettiği aklı, onu aklın sınırları içerisinde hapsolmaktan kurtarır. Delinin istemeden terk ettiği de öyle... Sonuçta her ikisi de benlik kaydından kurtulmuş oldukları için saygı görürler. Nitekim tasavvuf muhitlerinin meczubu/mecnunu vardır. Onlara o muhitlerde saygı duyulması, kim olursa olsun benliklerinden kurtuldukları ve Allah’ın makbul kullarından olduklarını düşündürmelerinden kaynaklanmaktadır.

Ana hatlarını bu şekilde çizebileceğimiz *cünûn* kavramı, hemen her eserde benzer bir tutumla ele alınmış ve aşk-cünûn bağlantısı kurularak benlikten kurtulma hâlini ifade etmiştir. Burada cünûn kavramının *Hüsni ü Aşk*’ta nasıl karakterize edildiğini ele alırken Monlâ-yı Cünûn’la ilgili olarak bu çalışmada temas edilecek hususlar dikkate alınmıştır. Kavramın Galip Dede’nin şiirindeki anlam dünyasını netleştirmek için Galip Dede’ye ilham kaynağı olan *Mesnevî*’den örneklerle Monlâ-yı Cünûn karakteri anlam ve işlev bakımından belirginleştirilecektir.

2. Monlâ-yı Cünûn

Monlâ-yı Cünûn, *Hüsn ü Aşk*'taki yol gösterici karakterlerden biridir. Mesnevide ilk görüldüğü yer, *Sebakdaş Şoden-i Îşân (Mektep Arkadaşı Olmaları)* bölümündedir. Hüsn ile Aşk'ın mektepte beraber olması, birbirlerini tamamlayan iki unsurun kavuşması gibi anlatılmıştır (Gölpınarlı 2013, s. 25, 26). Mektepteki dersleri *rıza* ve *teslimiyyet*dir. Onlara bu dersleri talim ettiren ise “pîr-i ta’lîm” diye geçen Monlâ-yı Cünûn’dur. Monlâ-yı Cünûn’un adının geçtiği beyitten sonra *Sıfat-ı Cünûn* başlığı ile yeni bir bölüm başlar ve cünûn kelimesinin sıfatlarından bahsedilir.

Sıfat-ı Cünûn bölümünde Cünûn’un kâmil bir şeyh olduğu; aklının tedbirleriyle hareket edenlerin müftüsü olduğu söylenir. İmkânsızlıklar vadisinde tek başına yürür, ihtimalleri düşünerek yaşama kaydından kurtulmuştur. Cehaletin karanlığa benzeyen gecesini aydınlatmış, yasaklanan şeyleri mübah kılmıştır. Düşüncesi çok yücelere erişmez, böylece düşüncenin taşlık yollarında da düşüp kalmaz. Neden ve nasıl gibi soruları sormaktan uzak fiilleri vardır, bunları sor(a)madığı için dinde de küfürde de mazurdur. Yanında şah ve köle eşittir, aklın sözü onun için saçma ve kötüdür. Tek başına hükmeden güçlü bir padişahtır, bütün hisler onun hükümlerine uyar. Hiçbir şüphesi yoktur. Allah’a bile isyan edecek olsa korkmaz, ateş onu yakmaz. Öyle başka bir sultandır ki dünyalık hiçbir şeye meyli olmayan askerleri vardır. Usul ve kıyas gibi ilmî konularda kendine has delil ve yöntemi vardır. Bir konuda bahse girerse bütün dünyaya üstün gelir, tek bir sözle en yüce bilginleri bile susturur. Hanefî fıkıh âlimi İbni Melek’i (öl. 1418’den sonra) yerin dibine sokar, Fahreddin Razi’de (öl. 1210) kusur bulurdu. Süfî şair İmâd-ı Fakîh’in³ (öl. 1371) imamesini seyredip adını Şalgam Hoca takmıştı. Onun meclisinde Mirza Can, kopuzcu; Fahr-i Cürçân ise curcunacıdır. Belâ (aşk) ikliminde şeyhülislamdır, hüküm onundur; onun sözleri, başka hiçbir hükme uymaz. Şeytan, onun ihsanına kör bir dilencidir; Aristo, onun baş soytarıdır (Gölpınarlı 2013, s. 26, 27).

Yine cünûn hakkında *Dîvân*’da geçen şu beyit; deliliğin mesti olan kişinin kesin olarak bilinen şeyleri değiştirebildiğini; öyle ki eski şarabı, Eflâtun’un aklı gibi muteber eyleyebileceğini söyler:

O mestân-ı cünûn kim işleri tebdîl-i a’yândır
Şarâb-ı köhneyi akl-ı Felâtûn eylemişlerdir (G66/9)⁴

3 Hüsn ü Aşk’ın 386. Beytinde geçen “Seyr idüp imâmesin İmâd’ın” dizesindeki İmâd’ın kim olabileceği hususunda Selami Ece’nin açıklaması tercih edilmiştir. (Ece 2012, s. 191)

4 *Şeyh Gâlib Divanı*’ndan verilen örneklerin referansları Naci Okçu neşrine göredir.

Sıfat-ı Cünûn bölümü, bir önceki bölümde bahsi geçen Monlâ-yı Cünûn’u tanıtıcı mahiyettedir. Hüsn ile Aşk’ın, mektebe ilk gittiklerinde karşılaştıkları ilk hoca, deliliğin hocasıdır. Mektepte arkadaş olan Hüsn ile Aşk’ın, Cünûn hocasından ilk öğrendikleri şey ise rıza ve teslimiyet dersidir. Çalışmanın giriş bölümündeki özetle de belirtildiği gibi Hüsn ile Aşk, doğduktan sonra nişanlanıyorlar. İkisi de kederli zamanlar geçiriyorlar. Tahsil elde etmek için mektebe gidiyorlar ve Monlâ-yı Cünûn’dan ders aldıktan sonra aşk, önce Hüsn’de ortaya çıkıyor. Hüsn, güzelliğin kendisi iken Aşk’a aşık oluyor. Monlâ-yı Cünûn’un kendine has karakteri, aşkın kendine has durumu ile özdeşleştiriliyor. Böylece aşk vadisine cünûn/delilik hâllerıyla gireleceğine işaret edilmiş oluyor. Nitekim *Dîvân*’da geçen:

Ne bilsin huşk-magzân-ı tefelsüf⁵ zevk-i zencîri
Riyâzât-ı cünûn-ı aşk âkıdan zuhûr eyler (G70/6)

beytinde Galip Dede; delilik/aşk zincirinin zevkini felsefeyle, akılla uğraşanların bil(e) meyeceğini; aşk deliliğinin riyazetlerinin, akıllı kişilerden zuhur edeceğini söyler. Kişiyi kemâle götüren, nefsi terbiye eden riyazet; insanın iradesiyle ve bilinçli olarak yapması gereken bir şeydir. Fakat beyitte akıllı/bilinçli kişinin, aşk deliliği ile hareket etmesi durumu ifade edilmektedir. Bu delilik onu zincire bağlar fakat bağlandığı zincir, zevk zinciridir. Dolayısıyla aşkla değil felsefeyle düşünenin, aşkın deliliğini/zevk zincirini anlamayacağı beyan edilir. Böylece âşık olmanın, delilik hâllerini öğrenmeyi gerektirdiği ifade edilmiş olur. Nitekim Galip Dede’nin esrârını kendisinden almış olduğu *Mesnevî*’de:

“Haydi, kalk, o delilik zincirini ayağıma vur. Çünkü ben tedbir zincirini kopardım attım. (b. 21013)”
“Fakat o devletli sevgilimin бүklüm бүклüm saçlarından başka iki yüz dane zincir getirsen ve zincirlere beni vursan, onların hepsini de kırar parçalarım. (b.21014)”

diyen Hz. Mevlânâ’nın sözleriyle Galip Dede’nin sözleri arasında ortak bir aşk/delilik zinciri metaforu olduğu görülmektedir. Bu metafor başka şarilerce de kullanılabilecek bir anlam dünyasına sahipse de aynı geleneğin/tarikatın öncüsü ve takipçisinin bu kadar benzer söylemler kullanması; Galip Dede’nin şiirindeki Hz. Mevlânâ etkisini cünûn kavramı üzerinden ortaya koymaktadır. 27 yaşında *Mesnevî*’yi 11 defa okuduğu bilinen Galip Dede’nin (Gölpınarlı 2013, s. XVIII) bu eserden ne kadar etkilenmiş olduğu, bizzat kendisinin *Hüsn*

5 Beyitteki bu kelime Naci Okçu ve Muhsin Kalkışım’ın neşrinde “tegallûf” diye okunmuştur (Okcu 2011, s. 387; Kalkışım 2013, s. 263). Fakat Naci Okçu’nun neşrindeki Arap harfli tıpkıbasımında kelime “tefelsüf” diye yazılmıştır (Okcu 2011, s. 803). Beytin anlamı düşünüldüğünde bu şekilde okumanın daha doğru olacağı kanaatine varılmıştır.

ü Aşk'ta yer verdiği “Esrârını Mesnevî’den aldım/Çaldım velî mîrî mâlî çaldım (b.2079)” beytiyle ifade edilmektedir.

Monlâ-yı Cünûn, *Hüsn ü Aşk'ta* üç yerde geçmektedir. İlki, kahramanlar aşkı tanımadan önce onlara hoca olduğu yerdir, ikincisi Aşk’ın Hüsn’ü kabilesinden istediği yerdir, üçüncüsü ise eserin son kısmındadır. Aşk, Hüsn’e kavuşmak için onu kabilesinden istemeye karar verdiğinde Monlâ-yı Cünûn bir fetva verir:

Munlâ-yı Cünûn verdi fetvâ
Kim Hüsn için oldı farz gavgâ (b. 1273)

Monlâ-yı Cünûn’un fetvası şudur: Hüsn için kavga etmek, farzdır. Nitekim mesnevinin devamında Aşk, pek çok mücadeleye girmiştir. Demek ki Monlâ-yı Cünûn’un fetvasına uyulmuştur. Bu da onun Benî Mahabbet Kabilesinde ne kadar sözü geçer biri olduğunu göstermektedir. Nitekim onun bu otoritesi ve akıllı kişilere fetva verebilmesi; Sıfat-ı Cünûn bölümündeki şu beyitle ifade edilmişti:

Ammâ ne Cünûn şeyh-i kâmil
Müftî-i müdebbirân-ı âkıl (b.373)

Monlâ-yı Cünûn’un *Hüsn ü Aşk'ta* geçtiği üçüncü yer, Kalp sarayına girilmek üzere olunan son kısımdır. Aşk, Hüsn’e kavuşmak için geçtiği zorlu yolculuktan Sühan’ın yardımlarıyla kurtulur, Kalp Sarayı’nın önünde iken bir perde kalkar ve yolculuğun başından beri ona yardım eden diğer karakterler olan Gayret, Hayret, İsmet, Monlâ-yı Cünûn ve Sühan; Kalp Sarayı’nın önünde onu beklerler. Aşk, onları görür ve Kalp Sarayı’na girerek aslında kendisi olan Hüsn’e kavuşur (Gölpınarlı 2013, s. 142-144). Mesnevinin bu kısmında onu Kalp Sarayı’na uğurlayan kişilerden sadece Sühan, Aşk’la konuşur. Hikâyenin başında onları aşka ve aşk için mücadele etmeye sevk eden Monlâ-yı Cünûn ise de menzile ulaşmış bir yolcuya söz söylemek, Sühan’a bırakılmıştır. Kemal yolculuğunu tamamlamak üzere olan biri için cünûn, yolculuğa çıkmaya başladığı sıradaki gibi gerekli değildir. Bu, Galip Dede’nin son kısımdaki beyitlerde Sühan’a söylediği sözlere rağmen Monlâ-yı Cünûn’a hiçbir şey söyletmemesi ve Monlâ-yı Cünûn’un sadece uğurlamaya gelen bir fon karakter gibi durmasından anlaşılmaktadır. Yolculuğun bütün zorlukları bitip vuslat zamanı yaklaşmışken geçirdiği merhalelerin bir nevi özeti mahiyetindeki bu bekleyiş; kişinin kendini bulma, kendi hüsnüne kavuşması için geçirmesi gereken hâllerin de bir beyanı gibidir. Nitekim *Mesnevî’de* delilikle ilgili söylenenlere bakıldığında Galip Dede’nin Monlâ-yı Cünûn karakterini oluştururken hangi çerçeveden baktığı anlaşılabacaktır:

“Coşkunluktan, delilikten başka ne varsa bu yolda insanı haktan uzak düşürür, yabancı hale sokar. (b.21012)”

Hiz. Mevlânâ'nın bu beytinin adeta 18.yy.da söylenmiş hâli Galip Dede'nin *Dîvân*'ındaki şu beytidir denebilir:

Gâlib cünûn-ı şevk-i mahabbetden aşkdan
Terk-i sivâdır anladığım niyyetin senin (G214/7)

Kendine “Muhabbet şevkinin deliliğinden bahsederek anlatmak istediğın, anladığım kadarıyla Allah'tan başka her şeyi terk etmektir.” diye seslenen Galip Dede, iyi bir öğrenci olarak üstadının tavsiyesini ne kadar özümsemiş olduğunu göstermektedir. Fakat Galip Dede şiirinde cünûnun, bir hoca olarak yer alması sadece tezat sanatıyla inşa ettiğı bir paradoks değil geleneğın rint meşrep tavrının da başka bir yansımasıdır. *Dîvân*'ında geçen şu beyitte:

Mekteb-i aşkda Monlâ-yı Cünûn-vâr Gâlib
Kim anın dersine bir tıfl-ı sebek-hân idi Kays (G155/9)

âşıklık iddiasından bulunarak kendini Mecnun'la kıyaslar. Öyle ki delilik söz konusu olduğunda kendisi varken Mecnun'a meşhur olduğı isimle yer vermeyi dahi uygun görmez, onun yerine asıl ismi olan Kays'ı kullanır. Kendini aşk mektebinde bir cünûn hocası olarak tanımlar ve Kays'ın, Galip Dede'nin hoca olduğı aşk mektebinde ancak bir talebe olduğunu söyler. Bu beyitte, *Hüsn ü Aşk*'taki Monlâ-yı Cünûn ile aynı kullanım, dolayısıyla aynı karakter görülmektedir. Aralarındaki tek fark; *Hüsn ü Aşk*'taki Monlâ-yı Cünûn, mesnevinin bir karakteri iken *Dîvân*'daki Monlâ-yı Cünûn, Galip Dede'nin kendisidir.

Monlâ-yı Cünûn'un, bir karakter olarak Galip Dede'nin şiirinde bu kadar yer tutmuş olması dikkat çekicidir. *Hüsn ü Aşk* gibi özgün bir eserde oluşturulan bir karakterin; aynı şairin divanında da aynı işlevle, üstelik kendisi olarak ifade edilmesi; bu karakterin, şairin dünyasındaki önemini ortaya koyan hususlar olarak düşünülmelidir. Yine bu karakteri oluşturan cünûn kavramının, şairin muhayyilesinde çok zengin çağrışımlarla yer alması; onu, deliliğı övmenin bir parçası hâline getirmektedir.

Mecnun/cünûn konulu akademik çalışmalarda Galip Dede *Dîvânı*'ndaki G155/9 numaralı beyte ve cünûn konusunu ele alan diğer beytlere temas edildiğı görülmüştür (Arı 2018, s. 150; Çetindağ 2015, s. 181; Akdemir 2008). *Hüsn ü Aşk*'taki Monlâ-yı Cünûn'u değerlendiren akademik yayınlar da vardır. Bunların içerisinde Monlâ-yı Cünûn'un bir mürşidi ya da Hiz. Mevlânâ'yı temsil ettiğini ileri sürenler vardır. Dolayısıyla Monlâ-yı Cünûn karakteri

hakkında ulaştığımız tüm bu bilgilerle söz konusu çalışmalardaki Monlâ-yı Cünûn tespitlerini değerlendirmek ve karakterin neyi temsil ettiğini belirginleştirmek gerekmektedir.

2.1. Bir Mürşit ya da Hz. Mevlânâ'nın Temsili Olarak Monlâ-yı Cünûn

Alegorik bir eser olan *Hüsni ü Aşk*'ın üzerinde yapılan çalışmalarda Monlâ-yı Cünûn karakterinin neyi temsil ettiği hususunu açıklayan çalışmalar vardır. Bu çalışmalarda genellikle Monlâ-yı Cünûn'un iki temsil ile açıklandığı görülmüştür: Hz. Mevlânâ ve mürşit. Bu başlık altında hangi araştırmacının Monlâ-yı Cünûn'u hangi temsil ile açıkladığı hususuna değinilecek ve Monlâ-yı Cünûn'un portresi oluşturulmaya çalışılacaktır.

Monlâ-yı Cünûn'un neyi temsil ettiği konusunda bildiğimiz kadarıyla ilk olarak Sadettin Nüzhet Ergun görüş beyan etmiştir. *Hüsni ü Aşk*'tan bahsederken şunları söyler:

“Tasavvufi bir eserdir. Dünyevî bir hikâye değildir. Hüsni, bir kıızı; Aşk, bir erkeği temsil eder. Hüsni, Allah'tan; Aşk, Arifî billâhtan kinayedir. Mensup oldukları Beni mahabbet kabilesi, arifleri gösterir. İkisinin de devam ettikleri Mektebi edep hanikahtır. Hocaları olan Mollayı cünun mürşidi gösterir. İşte bütün eser, baştan nihayete kadar bu esas üzerine devam eder. (Ergun 1932, s. 20, 21)”

Asaf Hâlet Çelebi, 1954 tarihli yazısında Monlâ-yı Cünûn'u, Ergun'un açıklamalarına uygun olarak şu sözlerle ifade eder:

“Molla-yı cünûn, mecaz halinde ifade ettiği mütekâmil varlıktır. O mollayı cünûn'dur ki imamın imâmesini, yani sarığını seyredip adına Şalgam Hoca takmıştır. İblis onun ihsanını bekleyen bir kör dilencidir. Ciddî ve vakur bir filozof olan Aristoteles önünde hokkabazlık eden bir soytarı olurur.” (Çelebi 2004, s. 125)

Vasfi Mahir Kocatürk ise ilk baskısı 1946 yılında yapılan *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*'nde mesnevideki temsilleri açıklarken şöyle der:

“Molla-yı Cünûn (Çılgınlık Mollası) adlı bir hocadan ders okurlar. Okul, tarikati temsil etmektedir; Molla-yı Cünûn da onun kurucusudur. Gâlib, bu tiple, tarikat pirini, en büyük şeyhi, dervişlerin tahayyül ettikleri en yüksek mertebeye ermiş ideal sofiyi tasvir etmekte ve Mevlânâ'yı hatırlatmaktadır. (Kocatürk 2016, s. 497)”

Kocatürk aynı eserin başka bir yerinde de “şeyh veya mürşit manasına gelen-kanaatimizce düpedüz Mevlânâ'nın tasviri olan Monlâ-yı Cünûn tipi (Kocatürk 2016, s. 506)” diyerek

Monlâ-yı Cünûn'u bir okul hocası olduğu için Mevlevilik okulunun kurucusu olan Hz. Mevlânâ'ya benzetir. Böylece Monlâ-yı Cünûn'un neyi temsil ettiği hususunda karşımıza iki temsil çıkar.

Holbrook, Monlâ-yı Cünûn'u mürşit olarak değerlendiren Saadettin Nüzhet Ergun'un tespitinin bazı tutarsızlıklar taşıdığını şu şekilde ifade eder:

“Monlâ-yı Cünûn'u Mürşid olarak yorumlayan Ergun, Aşk'a Monlâ-yı Cünûn'un himayesi altında olduğu dönemin aksine seyr ü sülukun halleri ve menzilleri biçiminde okunabilecek olan yolculuğunda rehberlik eden Sühan için bir açıklama getiremez. (Holbrook 2014, s. 243, 244)”

Çünkü mesnevinin tamamı boyunca bir mürşit gibi Aşk'a yol gösteren, zor zamanlarda yetişip ona yardım eden Sühan vardır ve Ergun buna bir açıklama getirmemiştir. Bununla birlikte Holbrook, Monlâ-yı Cünûn'u müstakil bir başlık altında incelediği yerde onu “mükemmel bir şeytirdir; akli ya da şeri tüm kısıtlamaların ötesindedir (Holbrook 2014, s. 112)” diye tanımlar.

Monlâ-yı Cünûn'un neyi temsil ettiği konusunda görüş bildiren bir diğer araştırmacı Selami Ece'dir. Ece, *Hüsn ü Aşk*'ı şerh ettiği *Hüsnüne Aşk Olsun* adlı çalışmasında Monlâ-yı Cünûn'u geçtiği yere göre açıklamıştır. Hz. Mevlânâ'nın Molla-yı Rum olarak bilinmesini örnek gösteren Ece, cünûn hâlinin aşkla olan ilgisinden bahsederek Monlâ-yı Cünûn karakterini ilk olarak Hz. Mevlânâ ile bağdaştırmıştır (Ece 2012, s. 183). Daha sonraki beyitlerde cünûnun irşat ile olan münasebetlerine de değinerek “deli olup kâmil ve rehber olmak tezadıyla telkin edilmiştir” der. (Ece 2012, s. 184-187)

Bu görüşlere ilave olarak Yenişehirli Avni'nin (öl.1884) *Hüsn ü Aşk*'a benzetilerek yazılmış fakat tamamlanamamış *Âteşkede*'sindeki Cünûn'dan bahsedilmelidir (Turan 2008, s. 873). *Âteşkede* eserinde de bir üstâd/hoca olarak Cünûn tipi vardır:

Üstâd-ı Mükerrremüm Cünûn'dur
Âteş gibi pîr-i zü-fünûndur (Turan 2008, s. 875)

Bu durum, Monlâ-yı Cünûn'un *Hüsn ü Aşk* için ne kadar önemli bir karakter olduğunu göstermenin yanı sıra cünûn hâlinin tasavvufta ne kadar önemsenen bir hâl olduğunu da göstermektedir. Yine *Hüsn ü Aşk*'tan etkilenecek yazılmış bir mesnevide bahsedilen ortak kişi/unsur olması, Monlâ-yı Cünûn'un *Hüsn ü Aşk*'taki önemini göstermektedir.

Tüm bu bahsedilenler ışığında Monlâ-yı Cünûn'un *Hüsn ü Aşk*'ta neyi temsil ettiği hakkında şu sonuca varılmaktadır: Kâmil bir mürşittir ve Hz. Mevlânâ'dır.

Monlâ-yı Cünûn kâmil bir mürşittir. Onun irşadı cünûn denen ilahi aşk ile kendi benliğinden/iradesinden dolayısıyla aklî melekelerinden sıyrılma hâlini ifade eder. Aşk yolunun cünûn ile başladığının bir ifadesi olarak Hüsn ile Aşk'ın ilk hocaları/mürşitleri Monlâ-yı Cünûn'dur. Fakat onun irşadı kısadır. Çünkü delilik irşat etse de seyr ü süluk için akıl gereklidir. Bu aşamada mesnevi kahramanlarının diğer mürşidi olan Sühan devreye girer. Nitekim Sühan, mesnevi boyunca her aşamada Aşk'a yol gösterir, yardım eder. Mesnevinin sonunda Aşk'ı Kalp Sarayı'na yolcu edenler arasında Sühan da Monlâ-yı Cünûn da vardır. Fakat Aşk, yolculuğunu tamamlamış olduğu için artık cünûna ihtiyacı yoktur. Bundan dolayı Kalp Sarayı'na girerken onunla yolculuğu hakkında konuşup Aşk'ı bilgilendiren Monlâ-yı Cünûn değil, Sühan'dır. Hem Monlâ-yı Cünûn'un hem de Sühan'ın mürşit olması sıra dışı değildir. Çünkü tasavvufta mürşidin bir kişi olmak zorunda olmadığı bilinir. Birden fazla kişi sâlikî irşat edebileceği gibi dağ, taş, kuş gibi insan dışındaki varlıklardan da kişi irşat olur. Burada önemli olan Galip Dede'nin aşk yolculuğunda önceliği cünûna verip onu itibarlı biri olarak yansıtmasıdır.

Monlâ-yı Cünûn'un Hz. Mevlânâ olarak düşünülmesi de makuldur. Kocaturk'ün aktardığı gibi tarikat mektebinin ilk hocası onun kurucusunu/pirini ifade eder ki mesnevide de Hüsn ile Aşk'ın gittikleri mektebin ilk hocası Monlâ-yı Cünûn'dur. Bu durumda Monlâ-yı Cünûn Hz. Mevlânâ olabilir. Hz. Mevlânâ'yı temsil edebilecek karakterin neden Cünûn adıyla isimlendirildiği hususu ise Hz. Peygamber'in hadis-i şerifi ve cünûn kavramının tasavvuf geleneği içerisindeki anlamları ile anlaşılabilir. Nitekim bizzat Hz. Mevlânâ, aşk hususunda deli olmanın lezzetini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Cevizlerimiz kırıldı, şu değirmende öğütüldü, un oldu. Derdimizi ne kadar anlatsak azdır. Bizim vücutlarımız, ilahi sevgi değirmeninde öğütüldü, un oldu.” (b. 21009)

“Ey bizi kınayan, bu macerayı ne vakte kadar söyleyip duracaksın? Bundan sonra artık biz deliyiz. Bize az öğüt ver.” (b. 21010)

“Ben deliliğe aşığım, akıllı ve uslu olmaktan bıktım.” (b. 20976)

Görüldüğü gibi ilahi aşk söz konusu olduğunda her şeyi bırakıp sema etmeye kalkan Hz. Mevlânâ, hem sözleriyle hem de yaşantısıyla aşk karşısında aklın hiçbir öneminin olmadığını söyler. Bu sözlerle deliliği öven bir büyüğünün eserinden ilham alan Galip Dede de deliliği aşk mektebinin ilk hocası yapar ve onun yönlendirmesiyle aşk/hakikat yolculuğu başlar.

Sonuç

Cünûn, İslâm geleneğinde Hz. Peygamber'in bir hadis-i şerifinde de olduğu gibi övülen ve sevilen bir hâldir. Kişinin aklını/iradesini aşk yolunda terk etmesi ve deliliği tercih etmesi; ne

kadar önemli olduğu bilinmesine rağmen aklın küçümsenmesi ile aşkın değerinin yüceltilmesi, tasavvuf geleneğinde sıkça rastlanan hususlardandır. Aşkın karşısında deliliğin, akla göre daha övünülecek/tercih edilecek bir husus olduğunu belirten İslâm büyüklerinden biri Hz. Mevlânâ'dır. *Mesnevî*'de, artık aşk yolunda akli bir kenara bırakmak gerektiği gibi ifadelerle deliliği övmüş ve deliliğin, aşk ile olan yakınlığı ifade edilmiştir. 27 yaşında *Mesnevî*'yi 11 defa okuduğu bilinen Galip Dede'nin de bu eserden ne kadar etkilenmiş olduğu, bizzat kendisinin *Hüsn ü Aşk*'ta yer verdiği "Esrârını Mesnevî'den aldım/Çaldım velî mîrî mâlı çaldım" beytiyle ifade edilmiştir. Böylece Galip Dede *Hüsn ü Aşk*'ta ve *Divan*'ında yer verdiği Monlâ-yı Cünûn'u nasıl anlamamız gerektiğine dair ipuçları vermiştir.

Galip Dede'nin övdüğü delilik, Hz. Mevlânâ'da olduğu gibi tasavvuftaki irfanî gelenekle açıklanan cünûn hâlidir. Bu hâl, *Hüsn ü Aşk*'ta Monlâ-yı Cünûn adlı bir karakterle temsil edilmiştir. *Divân*'ındaki birçok beyitte de cünûn kavramını aynı şekilde işleyen Galip Dede, bir beyitte kendisini Monlâ-yı Cünûn olarak göstermiştir. *Divân*'ında bir yerde de olsa kendisi olarak gösterdiği bir karakteri, *Hüsn ü Aşk*'ında bir karakter olarak işlemesi; Galip Dede şiirinde Monlâ-yı Cünûn'un önemli bir karakter olduğunu düşündürmüştür. Cünûn gibi bir kavramın "Monlâ" ismiyle beraber ele alınması hem tasavvufun deliliğe nasıl baktığını gösteren edebî bir örnek teşkil etmekte hem de Galip Dede'nin rindâne bir tavırla şiir yazdığını ortaya koymaktadır. Çünkü zâhirden bakıldığında deli olmak bir zayıflık/eksiklik iken Galip Dede şiirinde kemâl/irşat anlamı kazanmıştır. Bu da onun deliliğe bâttan baktığını göstermekte, aşk konusunda çok doğal/gerekli bir hâl olarak görüldüğü için övülmektedir. Övülmeye değer olduğu için de *Hüsn ü Aşk*'ta Hz. Mevlânâ'yı temsil edebilecek şekilde "Monlâ" olarak tanıtılmıştır.

Monlâ-yı Cünûn'un neyi temsil ettiği sorusu, *Divân*'da sadece bir yerde ve şairin kendisi olarak geçtiği için *Hüsn ü Aşk*'tan hareketle cevaplandırılmıştır. Şimdiye kadar yapılan çalışmalarda Monlâ-yı Cünûn'un mürşit veya Hz. Mevlânâ olarak açıklandığı görülmüştür. Makalede bu iki açıklamanın gerekçelerine değinildikten sonra söz konusu temsiller tartışılmış ve Monlâ-yı Cünûn'un her iki temsille de açıklanabileceği ortaya konmuştur. Çünkü Monlâ-yı Cünûn, özellikle *Hüsn ü Aşk*'ta hem mürşit hem de Hz. Mevlânâ olarak ele alınabilecek argümanlarla işlenmiştir.

Kaynakça / References

- Ergun, S. N. (1932). *Şeyh Gâlib*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Ahmed bin Hanbel (1991). *el-Müsned*. C.4. Beyrut: Dârü'l-Fikr.
- Akdemir, A. (2008). *Klasik türk edebiyatında "delilik" kavramı (Fuzûlî, Nâ'îlî, Fehîm-i Kadîm, Şeyh Gâlib Divanları ve Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi)*. (Yüksek Lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.

- Arı, A. (2018). *Gâlib Dede'nin Aşk ateşi*. İstanbul: Profil Kitap.
- Ayvazoğlu, B. (2015). *Kuğunun son şarkısı*. İstanbul: Kapı Yay.
- Cündioğlu, D. (2019). *Cenâb-ı Aşk*. İstanbul: Kapı Yay.
- Çelebi, Asaf Hâlet (2004). *Bütün yazıları*. (Hakan Sazyek, Haz.). İstanbul: YKY.
- Çetindağ, Y. (2015). *Mecnûn kitabı*, İstanbul: Kitabevi.
- Ebu'l-Kasım en-Neysaburî (2018). *Akıllı deliler*. (Yahya Atak, Çev.). İstanbul: Şule Yay.
- Ece, S. (2012). *Hüsnüne aşk olsun*. Erzurum: Fenomen Yay.
- Gölpınarlı, A. (2013). *Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Holbrook, V. R. (2014). *Aşkın okunmaz kıyıları*. İstanbul: İletişim Yay.
- Kalkışım, M. (2013). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yay.
- Kocatürk, V. M. (2016). *Büyük Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: İKÜ Yay.
- Mevlânâ (2012). *Mesnevî-i Şerîf*. Çeviren ve şerheden: Tâhirü'l-Mevlevî. haz. Recep Kibar, Abdulkadir Sarıkamış. İstanbul: Kırkambar Yay.
- Okçu, N. (2011). *Şeyh Gâlib Dîvânı hayatı, edebi kişiliği, şiirlerinin umûmî tahlîli*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Turan, L. (2008). Yenişehirli Avnî Bey'in Âteşkede mesnevisi üzerine bir İnceleme. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (4), 886-903.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Uludağ, S. (2010). *Dört kapı kırk eşik İslam toplumunda sufi gelenekler ve derviş tipleri*. İstanbul: Dergah Yay.

16. BÖLÜM / CHAPTER 16

DR. RIZA NUR'UN MEVLANA, SULTAN VELED VE ŞEYH GALİP'İN ŞİİRLERİ ÜZERİNE DİKKATLERİ

DR. RIZA NUR'S STUDIES ON JALÂL AL-DÎN MUHAMMED RÛMÎ, SULTAN VELED AND SHEIKH GHALIB'S POEMS

Yasemin KARAKUŞ¹, Ömer ARSLAN²

¹Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-mail: yasemin.karakus@istanbul.edu.tr

²Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-mail: omer.arslan@istanbul.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.16

ÖZ

Dr. Rıza Nur'un *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* (Paris, 1929) adlı çalışması, edebiyat camiası için yeni keşfedilmiş bir kaynak olmasının yanı sıra metin odaklı analitik, istatistik değerlendirme yöntemi ile edebiyat tarihi ve eleştirisi alanındaki diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Dr. Rıza Nur'un Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip gibi, tarihî ve menkıbevi şahsiyetleri neredeyse edebî şahsiyetlerinin önüne geçmiş olan üç mutasavvıf şairi incelerken dahi metin odaklı yönteminden taviz vermemesi bu bağlamda dikkat çekici bir örnektir. Dr. Rıza Nur, 2898 sayfalık eserini kendi el yazısıyla yazmıştır. Kitap, toplamda üç cilt ve dört bölümden oluşmaktadır. Dr. Rıza Nur, Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip'in şiirlerini *Klasikler* bölümünün *Türk Şairleri* alt başlığında kronolojik olarak her şairin yaşadığı devre göre ele almıştır. İncelemesinde önceliği metinlere veren Nur, kendi okumalarından çıkardığı sonuçların akabinde bu şairlerin her biri hakkında topladığı biyografik bilgilerin kaynağını belirtmiş, eleştirel bir yaklaşımla son derece ayrıntılı değerlendirmeler yapmış, bu şairlerin eserlerinden elde edilen istatistiksel verilere dayanarak titiz bir çalışma örneği sunmuştur. Dr. Rıza Nur, bu üç Mevlevî şairi, şiirlerini esas alarak değerlendirmiş ve onların Farsçanın rağbet gördüğü dönemlerde eser vermelerine rağmen geliştirdikleri Türkçe bilincini gününün şairleri için örnek göstermiştir. Tarihî ve menkıbevi şahsiyetleri ile öne çıkan bu şairlerin edebî şahsiyetlerini, metinleri üzerinden değerlendiren ve dönemi ile geçmiş dönemin edebiyatı arasında rasyonel bağlar kurmaya çalışan Dr. Rıza Nur'un bu isimlerin vezin ve kafiye kusurlarını o çağın koşullarına göre değerlendirmesi, kaynaklarına eleştirel bakışı, oransal değerlendirme gibi edebiyat araştırmalarında yaygın olmayan istatistik yöntemlerini kullanması onun analitik incelemeye ve edebiyatın tarihî gelişimine odaklanan yaklaşımının göstergeleridir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki*, Dr. Rıza Nur, Mevlana, Sultan Veled, Şeyh Galip

ABSTRACT

Dr. Rıza Nur's *Evolution of Turkish Poetry History and Its Analytical Study*, which the literary community was unaware of until a few years ago, differs from other studies in the field of literary history and criticism due to its text-oriented analytical and statistical evaluation method. In this regard, it is noteworthy that Dr. Rıza Nur did not compromise his text-oriented method while examining the works of three important sufi poets, such as Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî, Sultan Veled and Sheikh Ghalib, whose historical and legendary personalities almost surpassed their literary significance. Dr. Nur wrote the 2898-page book by hand. The book consists of three volumes and four chapters in total. Dr. Nur examined the poems of Rûmî, Sultan Veled, and Sheikh Ghalib in the *Classics* chapter under the section of *Turkish Poets*. He also stated the source of the information he had about each of these poets. By criticizing these biographical sources, he made an extremely detailed examination and presented a meticulous study case based on the statistical data from the works of these poets. Dr. Rıza Nur evaluated the three Mawlawi poets based on their poems and showed their awareness of Turkish in a period when Persian was popular as a literary language. As such he is both an example and a model for his contemporaries. Dr. Nur's prudent critique of the poets' metric and prosodic flaws by taking into account the state of the language and literature in their era, his critical approach to the biographical sources, his use of analytical methods such as statistical and proportional evaluation, which are uncommon in literary studies, are important indicators of his unique approach to the evolutionary development of literature and criticism.

Keywords: *Evolution of Turkish Poetry History and Its Analytical Study*, Dr. Rıza Nur, Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî, Sultan Veled, Sheikh Ghalib

Extended Abstract

Dr. Rıza Nur's *Evolution of Turkish Poetry History and Its Analytical Study*, a work of which the literary community was unaware until a few years ago, differs from other studies in the field of literary history and criticism due to its text-oriented analytical and statistical evaluation method. In this regard, it is noteworthy that Dr. Rıza Nur did not compromise his text-oriented method while examining the works of three important sufi poets, such as Jalal al-Dîn Muhammed Rûmî, Sultan Veled and Sheikh Ghalib, whose historical and legendary personalities almost surpassed their literary significance.

Dr. Rıza Nur was born in 1879 to a family known as İmamoğlu in Sinop. He completed primary education in Sinop, then came to Istanbul, enrolled in Medical School at the age of sixteen, and graduated from Military Medicine in 1901 as a captain. Dr. Nur, who received the title of professor of surgery in 1907, was also an active political figure who took part in political life, lived in exile, and was elected to the first parliament.

In addition to being a surgeon and politician, Dr. Nur was also a philologist and critic who has come to the fore with his studies of Turcology. He published a periodical titled *Türkbilgi*

Revüsü, wrote an *Oğuznâme*, translated Ebulgazi Bahadır Han's *Şecere-i Türk* into Turkish, and published case studies on Tefik Fikret, Ali Şir Nevaî and Namık Kemal's life and works.

The first publication that mentions *Evolution of Turkish Poetry History and Its Analytical Study* is Prof. Dr. Cihan Okuyucu's article titled "New Turkish Manuscripts in the National Library of France" published in the *Journal of Turkish Studies* in 2017. Dr. Nur wrote the 2898-page book by hand. A content record in French is attached to the beginning of the book. The book consists of three volumes and four chapters in total. The first three chapters, *Anonymous*, *Bards*, *Mystic Poets*, were almost completed in one volume, while the *Classics* chapter was quite long. This chapter includes *Uygur*, *Chagatay*, *Azerbaijani*, *Tatar*, and *Turkish poets* sections. The section of *Turkish poets* is divided into *Seljuk Period* and *Ottoman Period* sections.

Dr. Nur examined the poems of Rûmî, Sultan Veled, and Sheikh Ghalib in the *Classics* chapter under the section of *Turkish poets*. He also stated the source of the information he had about each of these poets, and by criticizing these poem collections and bibliographical sources he made an extremely detailed examination in order to present a meticulous study case.

Dr. Nur begins the chapter based on Rûmî's Turkish works and literary personality with a discussion about his nationality. He mentions that the great poet was a Turk from Khorasan, but that he wrote his poems in Persian according to the literary fashion of the time, and left just a couple of poems written in Turkish. His source about Rûmî is Veled Çelebi's publication titled *Divan-ı Türkî-i Sultan Veled*. Dr. Nur states that Rûmî has six Turkish poems consisting of three ghazals, a murabba, and two couplets. Dr Nur continues the chapter by giving information about the number of verses, verse forms, and rhyme schemes of these poems. He determines the meter of these poems as *aruz* meter and also explores the possibility that they were written with syllable meter.

Before Sultan Veled's biography, Dr. Nur states the identification tag of the book from which he received the poems he would examine: "The source we have is *Dîvân-ı Türkî-i Sultân Veled*. Veled Çelebi. Istanbul, 1342." After devoting a few words to the poet's biography, he proceeds to a formal examination of his poems and records the verse forms of 17 poems in Sultan Veled's Divan which includes Turkish poems, and number of verses contained in each poem. He also highlights the multi-lingual poems.

While examining the poems one by one in terms of meter, he draws attention to the fact that some poems credited as being written in *aruz* meter in Veled Çelebi's publication actually fit the syllable meter, showing these examples by dividing them into their syllable pauses.

Dr. Nur begins the section on “Gâlib Dede” by directly mentioning the works of Sheikh Ghalib. This time Dr. Nur’s source is *Hüsn ü Aşk* published by Tâhirü’l-Mevlevi. Under the title of “*Content*”, he emphasizes that the work is a complete mathnawi in form, and he successively summarizes each title before beginning a detailed text analysis in formal aspects. After *Hüsn ü Aşk*, Dr. Nur moves on to the *Divan of Ghalib Dede* subsection. He carefully records the titles of the poems in this work, gives very detailed statistical information such as how many poems there are and in which verse form they were written, the number of poems in Chagatay and Persian, the number of verses of ghazals, the method of composition, the pseudonyms Ghalib uses, and in which verse he uses these pseudonyms.

Dr. Rıza Nur evaluated these three Mawlawi poets based on their poems and showed their awareness of Turkish as an example that should be taken by his contemporary authors and poets. Dr. Nur’s prudent criticism of the poets’ metric and prosodic flaws by taking into account the state of the language and literature in their era, his critical approach to his sources, and his use of analytical methods such as statistical and proportional evaluation, which are uncommon in literary studies, are important indicators of his unique approach to the history of literature and criticism.

Giriş

Farklı devirlerde yaşayıp farklı tarzlarda eserler vermiş olan Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip'in eserleri incelenirken tasavvufi kimlikleri ayırt edici unsur olarak sabit bir değerlendirme kriteri oluşturmuştur. Söz konusu şairlerin eserleri ve üslupları çoğunlukla bu kriter üzerinden değerlendirilmiş, edebiyatımızın geneli için ne söylediklerinden çok, bağlı bulundukları tasavvufi görüşü metinlerine ne derecede yansıtmış oldukları araştırılmış, bu durum, edebî şahsiyetlerinin değerlendirilmesinde bir kapsam daralmasına sebep olmuştur. Dr. Rıza Nur ise *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* adlı eserinde diğer edebiyat tarihçilerinden ve araştırmacılarından farklı bir yol izleyerek bu üç Mevlevî şairin eserlerini onların tarihî ve menkıbevi hayatlarından bağımsız bir şekilde yalnızca metinlerine odaklanarak incelemiştir.

Dr. Rıza Nur, *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* adlı çalışmasında bu üç Mevlevî şairi sadece metinleri üzerinden değerlendirmiş, tasavvufi kimliklerine neredeyse hiç değinmemiştir. Bunun yanı sıra diğer biyografik bilgileri de geri planda tutmuş, incelemesinin odağına şiirleri almıştır.

Dr. Rıza Nur'un, *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* (Paris, 1929) adlı çalışması, edebiyat camiası için yeni keşfedilmiş bir kaynak olmasının yanı sıra metin odaklı analitik, istatistik değerlendirme yöntemi ile edebiyat tarihi ve eleştirisi alanındaki diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.¹ İncelemelerinde önceliği metinlere veren Nur, kendi okumalarından çıkardığı sonuçların akabinde derlediği biyografik bilgilerin kaynağını belirtmiş, eleştirel bir yaklaşımla son derece ayrıntılı incelemeler yapmış, metinlerden elde edilen istatistiksel verilere dayanarak titiz bir çalışma örneği sunmuştur. Tarihî ve menkıbevi şahsiyetleri ile öne çıkan bu üç şairi, metinleri üzerinden değerlendiren ve her birinin dönemi ile geçmiş dönemin edebiyatı arasında rasyonel bağlar kurmaya çalışan Dr. Rıza Nur'un metin odaklı incelemelerinden çıkardığı sonuçları tarihî perspektiften ayırmadan değerlendirmesi, ele aldığı kaynak ne olursa olsun keyfî bir tavırla üzerinden geçmeden tam künyesini kaydetmesi ve içeriklerini mutlaka eleştiri süzgecinden geçirmesi, istatistik ve oransal değerlendirme gibi edebiyat araştırmalarında yaygın olmayan yöntemleri kullanması, edebiyat tarihi ve eleştirisine analitik ve evrimsel yaklaşımının önemli göstergeleridir.

Çalışmamızda, Dr. Rıza Nur'un hayatı ve eserlerine değinildikten sonra, *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* (Paris, 1929) adlı eseri tanıtılacak ve Nur'un bu eserinde Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip'in eserlerini inceleme yöntemi, bu şairlerin

1 Bu eser Prof. Dr. Mücahit Kaçar yürütücülüğünde bir proje çerçevesinde tarafımızca yayına hazırlanmaktadır.

dil ve üslupları üzerindeki değerlendirmeleri, bu üç önemli ismin kendi devrindeki edebiyat için ne söylediği aktarılacaktır.

1. Rıza Nur Hakkında

Kaynaklarda “kabına sığmayan bir muhalif” (Avşar, 2011, s.45) olarak tanımlanan ve Türk siyasi tarihinin ilginç simalarından biri olan Dr. Rıza Nur, 1879 yılında Sinop'ta İmamoğlu ailesinin bir mensubu olarak dünyaya gelmiştir. İlk öğrenimini Sinop'ta tamamlamış, sonrasında İstanbul'a yerleşmiş, on altı yaşında Tıbbiye İdâdîsi'ne girmiş, 1901 yılında Askerî Tıbbiye'den yüzbaşı doktor olarak mezun olmuştur. İhtisasını Gülhane Hastanesi'nde yapmış, ileride soyadı olacak Nur mahlasını burada asistanken almıştır. 1907'de cerrahi profesörü olan Rıza Nur, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girmiş ancak sonrasında uyum sağlayamayarak istifa etmiştir. 1913 Bâbîâli Baskını'nda İttihatçılar'ın iktidarı ele geçirmesiyle yurt dışına sürülmüştür (Birinci, 2008, s. 65).

Mondros Mütarekesi'nden sonra İstanbul'a dönen Rıza Nur, son Osmanlı Meclisine Sinop mebusu olarak girmiş, meclis dağıtıldıktan sonra Ankara'da toplanan Büyük Millet Meclisine katılmıştır. Maarif, Sıhhiye ve Muavenet-i İctimâiyye vekilliği yapan Nur, Sakarya Meydan Muharebesi esnasında doktor olarak görevlendirilmiş, 1 Kasım 1922'de saltanatı kaldıran kanun metnini kaleme almıştır. Mustafa Kemal'in idaresiyle anlaşılamayan Rıza Nur, 1926'da yurt dışına gitmiş, Paris'te ve İskenderiye'de yaşamış, 1942 yılında vefat etmiştir (Birinci, 2008, s. 65-66).

Dr. Rıza Nur, siyasi polemiklerle çok fazla gündeme gelmiş, bu yönüyle hayatının farklı dönemlerinde farklı kesimler tarafından eleştirilmiş, “tezatlar içerisinde yaşayan bir kimse” (Avşar, 2011, s.27) olarak nitelendirilmiştir. Eser yazma konusunda velut biri olan Rıza Nur'un politik görüşlerini ifade ettiği eserlerinin yanı sıra tıp, tarih ve Türkoloji alanında yaptığı pek çok çalışma vardır. Edebiyata ilgisinin henüz idadi yıllarında başladığını dile getiren Rıza Nur, 1930 tarihinde yazdığı *Hayat ve Hatıratım* isimli eserinde o dönemler için şunları söyler:

“Derken bende edebiyat zevki başladı. Nâmık Kemâl'i, Ziyâ Paşa'yı, Abdülhak Hâmid'i ve daha güzide şair ve edîpleri okumağa başladım. Bütün eserlerini okuyordum. Bunlar yasaktı da gizli gizli okuyordum. Nâmık Kemâl'e tapınırcasına bir muhabbet bağladım. Birçok şiirlerini ezberledim. Bana Nâmık Kemâl büyük bir hürriyet ve vatan duygusu ve aşkı verdi. Artık vecd içindeydim. Ben de bunlar gibi güzel yazılar yazabilmek istiyordum” (Nur, 1992, s. 99).

Nur, hatıratında o tarihe kadar (1930) yazmış olduğu eserleri de listelemiş, sayılarını yetmiş bir olarak vermiş ve artık eser yazmayacağını dile getirmiştir:

“Hepsi yetmiş bir eser yazmışım. Artık hiçbir eser de yazmayacağım. Çünkü çok yorgunum. Gözlerim de bozuldu. İstirâhate pek muhtâcım ve bıktım da. Bundan böyle elimde mevcûd henûz başlamayan eserlerimden arada risâle hâlinde Fransızca olarak neşredeceğim. Fransızlar’a ve Avrupa’ya bilmedikleri iyi şeylerimizden bildirerek bir hizmet etmek fikrindeyim. Nitekim Oğuznâme ve diğer dört risâle bunlardandır. Belki bunu revü hâline koyacağım. Bunlar beni yormayacak. Çünkü hâzırdır. Sâde Fransızca’ya tercüme edeceğim. Sonra Oğuz Destânı’nı da nazmen yazabilirsem tamâmdır. Bunu da çok istiyorum. Bu, Türk Şehnâmesi olacak.”

“Buraya ilâve ediyorum ki bugün (1930) bu eseri tebyîz ve kopya ederken basılmamış eserlerimden müsveddeleri Sinop’ta olanlar ile Hâtıratım, Şiirlerim ve Türkiye’nin İhyâsı isimli eserlerimden mâadâsının bir kısmını da Paris Bibliyotek Nasyonelinin Manuskri kısmına verdim. Bu kütübhânelerde herkes tarafından okunabilir” (Nur, 1992, s. 170).

Rıza Nur, neşir faaliyetlerine bu tarihten sonra da devam etmiştir. Ölüm tarihinde yayınlanan, Mayıs 1942 tarihli *Tanrıdağ* dergisinde yer alan Rıza Nur’un *Eserleri* başlıklı yazıda Nur’un seksen kadar eser yazdığı, hepsinin sayfa yekûnunun 18147 olduğu bilgisi yer almakta, o tarihte basılan ve basılmayan eserlerinin listesi verilmektedir (*Tanrıdağ*, 1942, c.1, 15-16).

Rıza Nur’un eserleri arasında Türkoloji sahasını ilgilendiren pek çok çalışma yer almaktadır. *Türk Tarihi* (1924-1926), *Şecere-i Türk* (1925), *Oğuznâme* (1928), *Türk Sanat, Mimarisi* (1932), *Tevfik Fikret* (1932), *Ali Şir Nevâyî* (1935), *Kaygusuz Abdal Gaybî Bey* (1935), *Namık Kemal* (1936) bu eserlerden bazılarıdır. Makalemize konu edilen *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik Tedkiki* isimli çalışma *Tanrıdağ* dergisindeki ilgili yazıda henüz basılmamış eserlerin içerisinde yer almaktadır (*Tanrıdağ*, 1942, c.1, s.16).

Sayıları sekseni bulmasına rağmen yazdığı eserler içerisinde çok hacimli olan *Türk Tarihi* ile büyük siyasi polemiklere sebebiyet veren *Hayat ve Hatıratım* haricinde çok azının biliniyor olması Dr. Rıza Nur’un eserlerinin, siyasi kimliği ve kişiliğinin gölgesinde kaldığının göstergesidir. Şimdiye kadar Nur ile ilgili yapılan akademik tezler incelendiğinde bu çalışmaların daha çok İnkılap Tarihi disiplini çerçevesinde onun hayatı, kişiliği, mebusluk

dönemi ve Türkçülük faaliyetleri çerçevesinde olduğu görülmektedir.² *Tanrıdağ* dergisinde listesi verilen basılı eserlerinin Türk dili ve edebiyatı ile alakalı olanlarından çoğu eski harfli olarak kalmış, yeni harflere bile aktarılmamıştır. Hayatının son dönemini sürgünde geçirmesi sebebiyle önemli bir kısmı Türkiye dışındaki kütüphanelerde bulunan basılmamış eserleri ise gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir. Bu kapsamda Güler Doğan Averbek'in Berlin Devlet Kütüphanesi'nin kataloglanmamış Türkçe yazmaları arasında bulduğu ve Arzu Atik ile birlikte yayınladığı *Türk Şiirbiligi* isimli Türk şiirini tarihî süreç içerisinde ele alan çalışma ile aynı koleksiyonda bulunan *Şiir ve Nesir Bütün Eserlerim Hakkında Ma'lûmât* isimli yazma eserler dikkate değerdir (Averbek, 2020, s. 15-16). Bu makaleye konu edilen eser de aynı şekilde yurt dışı kütüphanelerinden birinin kataloglanmamış eserleri arasında karşımıza çıkmaktadır. Rıza Nur'un Türk dili ve edebiyatı sahası ile ilgili tüm çalışmalarının muhalif kimliği ve görüşlerinden azade bir şekilde yalnızca ilmî açıdan incelenmesinin sahaya katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

2. Nur'un *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlilî) Tedkiki* İsimli Eseri

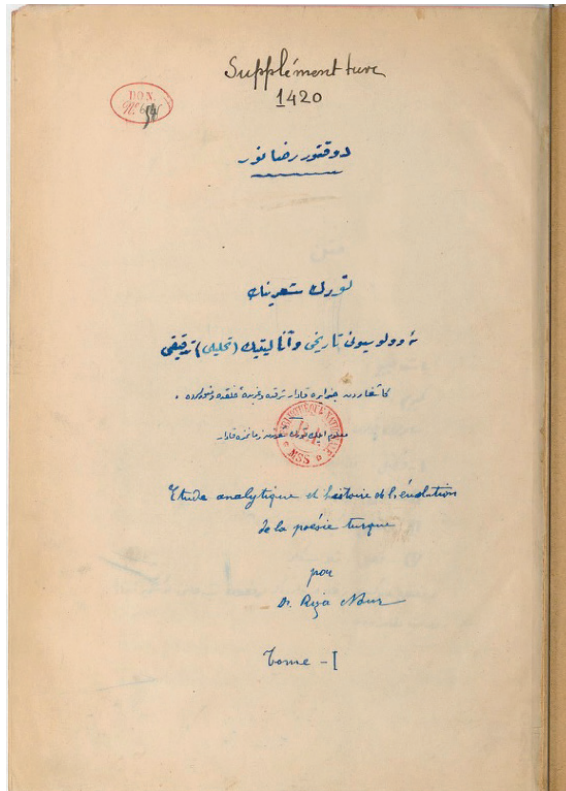
Biz, Rıza Nur'un *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlilî) Tedkiki* (Paris, 1929) isimli eserinden Prof. Dr. Cihan Okuyucu'nun 2017 yılında *Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*'nde yayınlanan "Paris Millî Kütüphanesi'nde Yeni Türkçe Yazmalar" isimli makalesi sayesinde haberdar olduk. (Okuyucu, 2017, s. 163-228) Paris Millî Kütüphanesi Doğu Yazmaları koleksiyonundaki Türkçe yazmaların kataloğu E. Blochet tarafından 1932-1933 yılları arasında iki cilt hâlinde yayımlanmıştır. Ancak Okuyucu'nun makalesinde işaret ettiği üzere bu katalogdan sonra kütüphaneye henüz yayımlanmış bir kataloğu bulunmayan iki yüzü aşkın Türkçe el yazması intikal etmiştir. Okuyucu, 2016 yılında gerçekleştirdiği iki haftalık Paris Millî Kütüphanesi mesaisinin ardından makalesinde divan, mesnevi, tarih kitapları, mecmualar gibi yetmiş beş adet eserin künye bilgilerini aktarmıştır. Bu eserler arasında Rıza Nur'un edebiyat tarihine bilhassa dikkat çeken Cihan Okuyucu, yazar hakkındaki kaynaklarda, hatta *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*'ndeki Rıza Nur maddesinde bile bu eserin yer almadığını

2 Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: Derya Sarı, "Dr. Rıza Nur'un Hatıralarının Bir Değerlendirmesi (30 Ekim 1918-1 Kasım 1922)", *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Özcan Mert, İstanbul 1996; Buket Karalı, "Dr. Rıza Nur Hayatı ve Kişiliği", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İnkılap Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Kemal Arı, İzmir 2001; Tevfik Orkun Develi, "Türkçülüğü Anlamak: Tanrıdağ Dergisi ve 1940'larda Türk Milliyetçiliği", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet Özden, Ankara 2009; Sona Khachatryan, "Dr. Rıza Nur and His Relationship to the Turkish History Thesis / Dr. Rıza Nur ve Onun Türk Tarih Tezi ile İlişkisi", *Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiye Çalışmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yusuf Hakan Erdem, İstanbul 2015.

belirtmiştir (Okuyucu, 2017, s. 163-228). Bu eser Rıza Nur'un 1930 tarihli kendi hatıratında ve sonrasında 1942 yılında *Tanrıdağ* dergisinde neşredilen listede yer almış, -Rıza Nur'dan söz eden bazı kitaplarda da bu liste aynen aktarılmıştır- ancak basılmadığı ve üzerine pek fazla yazılmadığı için bilinen yahut bilgisine kolay erişilebilen bir eser olmaktan uzak olmuştur.

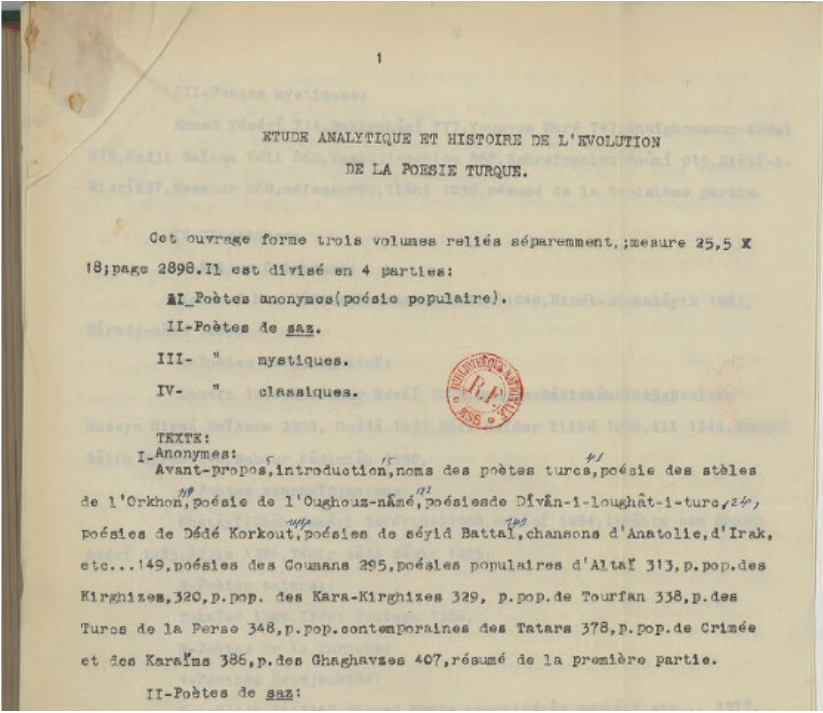
Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki isimli edebiyat tarihi, Rıza Nur'un el yazısıyla kaleme aldığı 2898 sayfadan oluşmaktadır. Nur, hatıratında bu edebiyat tarihini âlimler için yazdığını vurgulamış ve en kıymetli eseri olarak nitelendirmiştir:

“Bu eseri çok emekle vücûda getirdim. Vaktiyle Kahire’de Harb-i Umûmî esnâsında başlamıştım. Nihâyet Paris Kütübhâneleri’ndeki hazîneler çok işime yaradı. Tamâmıyla ilmî usûl ile âlimler için yazdım. Türk şiir ve şâirlerinin târîhi olmuştur. Bu eser ile Türk şiir ve şâirleri nedir, tamâmıyla malûm olur. Hemen bütün Türk şiir ve şâirlerini şiirbilig nokta-i nazarından tedkik ve tettebbu ettim. Benim en kıymetli eserim budur. Bizde henûz bu eser yazılmamıştı” (Nur, 1992, s. 166).



Resim 1: *Türk Şiirinin Evolüsyonu, Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki*, künye sayfası.

Eseri bizzat yerinde gören Okuyucu fiziki tavsifini, “Okunaklı Rika, 19st, 25,5x18, iç bb. Mavi mürekkepli yazı, yeni kağıt, yeni karton kapak.” şeklinde yapmıştır (Okuyucu, 2017, s. 163-228). Dijital nüshasını temin ettiğimiz eserin başında kütüphane tarafından eklenen üç sayfalık bir Fransızca içerik bilgisi bulunmaktadır. Eser toplamda üç cilt ve dört bölümden meydana gelmektedir. Anonimler, Saz Şairleri, Mistik Şairler ve Klasikler eserin ana bölüm başlıklarını oluşturmaktadır. Bu bölümlerden ilk üçü neredeyse bir ciltte tamamlanmış, Klasikler bölümü ise oldukça uzun tutulmuştur. Bu bölüm, Uygur, Çağatay, Azerbaycan, Tatar ve Türk Şairleri başlıklarına ayrılmıştır. Türk Şairleri başlığı ise kendi içerisinde Selçuklu Dönemi ve Osmanlı Dönemi alt başlıklarına ayrılmaktadır.



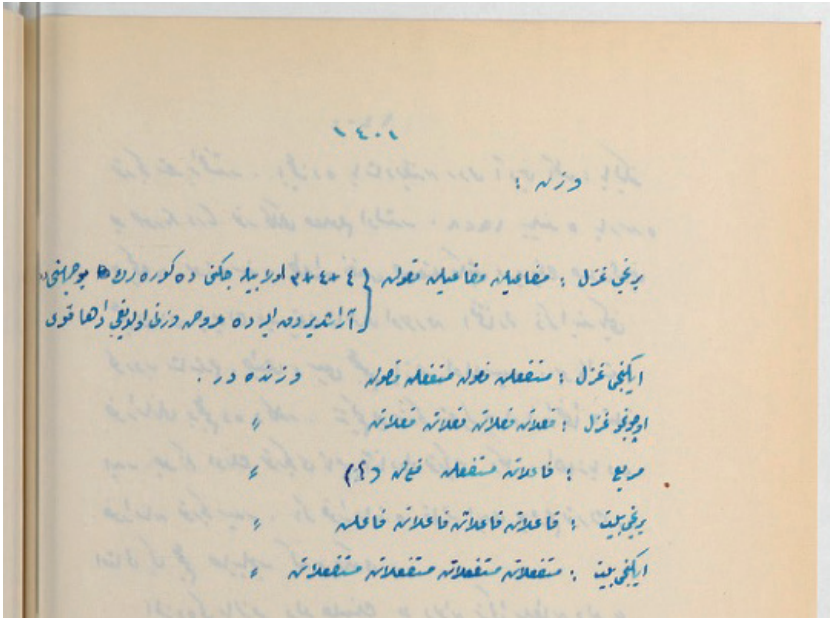
Resim 2: Eserin Fransa Millî Kütüphanesindeki Katalog Bilgisinden Bir Kesit

Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip, eserin Klasikler bölümünde, Türk Şairleri başlığı içerisinde yer almaktadır. Mevlana ve Sultan Veled Selçuklu Dönemi, Şeyh Galip ise Osmanlı Dönemi alt başlıkları içerisinde yer almaktadır. Üç büyük şairi de titizlikle ele alan Rıza Nur, Mevlana'ya yedi, Sultan Veled'e on iki, Galip Dede'ye ise kırk beş sayfa ayırmıştır. Nur, her bir şairle ilgili sahip olduğu malumatın kaynağını da belirtmiş ve yer yer bu kaynakları eleştirmek suretiyle son derece ayrıntılı bir inceleme yapmıştır.

3. *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlilî) Tedkiki*'nde Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip

Rıza Nur, eserinin Mevlana ile ilgili bölümüne Mevlana ve Türklük tartışması ile başlamaktadır. Büyük şairin esasında Horasanlı bir Türk olduğunu, ancak vaktin modasına uyarak şiirlerini Farsça yazdığını, bize bir iki tane Türkçe şiir bıraktığını söyleyen Rıza Nur, bu satırların ardından 1928 yılında Paris'te bir müzede Tahran Güzel Sanatlar Mektebi müdürüyle karşılaşma hadisesini anlatarak müdürün Mevlana Celaledin'i Acem'in en büyük mistik şairi olarak iftiharla zikrettiğini duyunca şaşırdığını ifade etmektedir. Rıza Nur, Mevlana'nın Türkçesinin tam Anadolu Türkçesi olmadığını, daha ziyade Horasan Türkçesi olduğunu, eğer Horasan'da kalsaydı bu mühim Türk'ün emsali gibi Acem sayılıp gideceğini söylemektedir (Nur, 1929, s. 1399-1400).

Rıza Nur, edebiyat tarihinde ele aldığı kişilerle ilgili kaynak gösterme konusunda son derece titiz davranmakta, elindeki malzemeyi dayandığı kaynakları eserin ilgili bölümlerinde zikretme hususuna bilhassa önem vermektedir. Mevlana bahsinde Nur'un elindeki malzeme, Veled Çelebi'nin *Dîvân-ı Türki-i Sultan Veled* (H. 1341) isimli neşridir. Rıza Nur, Mevlana'nın bu eserde üç gazel, bir murabba ve iki beyitten oluşan 6 Türkçe şiiri bulunduğunu söyleyerek bu şiirlerin mısra sayısı, nazım biçimleri ve kafiyesi hakkında bilgi vermektedir. Rıza Nur, tek tek şiirlerin aruz vezinlerini yazmış, bunların hece vezni olma ihtimallerini de değerlendirmiştir. Örneğin birinci gazel için “mefâilün mefâilün feûlün” yazdıktan sonra parantez içerisinde “4+4+3 olabileceğini de görerek, “Bu ciheti de araştırdık ise de arûz vezni olduğu daha kavî” yorumunu eklemiştir (Nur, 1929, s. 1401).



Resim 3: Mevlana'nın Türkçe Şiirlerinin Vezinlerini Gösteren Tablo

Kaynak olarak kullandığı eserlerdeki bilgileri aynen aktarmak yerine onları bir eleştiri süzgecinden geçiren Dr. Rıza Nur, Veled Çelebi'nin Mevlana ve Sultan Veled'in şivesi olan Konya şivesinin Kıpçakça olduğuna hükmetmesine karşı çıkmakta, bu tabirin ilmi olmadığını vurgulamaktadır. Rıza Nur'a göre, bu iki zâtın şiirlerinde aheng kanunu yani ünlü uyumunun tam olmaması onların şivesinin Kıpçakça olduğunu gösterecek bir delil değildir çünkü aheng kanunu ancak son asırlara doğru tekemmül etmiştir. Veled Çelebi'nin eseri incelendiğinde Rıza Nur'un karşı çıktığı satırların şunlar olduğu anlaşılmaktadır:

Selçukîler devrinden bize pek az Türkçe şiirler intikâl etdiğinden Sultan Veled'in bu şiirleri lisâniyât nokta-i nazarından pek büyük bir ehemmiyeti hâizdir. O devrin lisânını öğrenmek ve onu diğer Türk lehçeleriyle bilhassâ Mehmed Bahâeddin Efendi'nin tahkiye tarzında beyân buyurdıkları gibi Selçukîlerin Kıpçak lehçesiyle konuştuklarını ve İstanbul lehçesinin aslı Kıpçak lehçesi olduğunu isbât etmek için bu husûsta elde edilen vesikaların birini teşkil edecektir (İzbudak, 1925, s. 2).

Rıza Nur, Veled Çelebi İzbudak'ın bu görüşlerinin isabetli olmadığını kelime ve ekler üzerinden örnekler vererek ispatlamaya çalışmakta, Mevlana ve Sultan Veled'in dilinin de birbirinden farklı olduğunu vurgulamaktadır:

Veled Çelebi'nin Kıpçakça dediği bütün şimâl lehçelerinde ve hattâ Âzerî şîvesinde bulmak tapmak iken Sultan Veled'in şiirinde bulmaktır ve Dîvân-ı Türkî-i Sultân Veled meselâ bizim "den" zarf edatı o şîvelerde hep tin iken aslında mevcûd harekelere veyâ Veled Çelebi'nin harekelediğine göre bazen din ise de bazen de den'dir. Bu edatın ten, tin, tün şekillerini alarak aheng kânûnuna göre müteharrik bir edat olduğunu Oğuznâme'de gördük ki yakında bunu neşr edeceğiz. Şunu ilâve ederiz ki Mevlana ile oğlu Veled'in dillerinde çok fark vardır. İkisi bir değildir. Daha da böyle misaller bulmak mümkündür (Nur, 1929, s. 1402).

"Numuneler" başlığı altında şiir örnekleri veren Rıza Nur, Mevlana bahsini Veled Çelebi'nin eseri dışında incelediği farklı iki kaynak olan Fehim Efendi'nin *Sefinetü'ş-şuara* ve Latifi'nin *Tezkiretü'ş-şuara* eserlerindeki Mevlana ile ilgili biyografik malumatı aktararak kapatır. Büyük şairin Acem olarak tanınıyor olmasına duyduğu şaşkınlık, şiirde kullandığı vezinlerin hece vezni bakımından da tetkik edilmesi gereği ve -Veled Çelebi'ye de eleştiri olarak yönelttiği- Mevlana ve Sultan Veled'in dilinin Kıpçak şivesi olarak algılanmasının yanlış olduğu hususları Nur'un edebiyat tarihinde Mevlana ile ilgili dikkat çekmek istediği esas meselelerdir.

Sultan Veled başlığına gelindiğinde Dr. Rıza Nur'un, şair ile ilgili elindeki malzemenin yine *Dîvân-ı Türkî-i Sultân Veled* olduğu görülmektedir. Nur, şairin biyografisine birkaç cümle ayırdıktan sonra şiirlerinin biçimsel tetkikine geçerek Sultan Veled'in *Türkçe Divanı*'ndaki 17 şiirin nazım biçimlerini ve mısra sayılarını tek tek kaydetmektedir. Bu bölümde Nur, bu Türkçe şiirler arasında mülemma olan ve birkaç Farsça mısra içeren örnekleri parantez içinde belirtmiş, yararlandığı kaynakta kaside başlığı altında ele alınmış şiirlerin mısra sayıları itibarıyla gazel olarak adlandırılması gerektiğine dikkat çekmiştir.

Nazım şekilleri ve mısra sayılarına dair genel bir çerçeve çizdikten sonra vezin alt başlığına geçen Nur, bu şiirlerin veznini tayin etmekteki güçlüğü o dönemde şiirde imalelerin bolca yer almasına, devrin diline tam olarak vakıf olunamamasından dolayı bugün bazı kelimelerin yanlış telaffuz edilmesine ve istinsah hatalarına bağlamaktadır. Şiirleri tek tek vezin yönüyle incelerken Veled Çelebi'nin neşrinde aruz vezni ile gösterilmiş bazı şiirlerin heceye uygunluğu üzerinde duran ve bu örnekleri duraklarına ayırarak gösteren Nur'un -Mevlana başlığında yaptığı gibi- heceye uygun şiir örneklerine ayrı bir dikkat sarf ettiğini söylemek mümkündür:

Birinci kasideyi kısmen müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün veznine uyar bulduksa da başka vezinlere uyar mısralar ile hiçbir 'arûz veznine

uymayan mısırâlar da vardır. Hattâ bir kısım mısırâlar 16 hece yerine 14 hecelidirler. Bir de şiirde 4+4+4+4 tarzında muntazaman giden ve pek az aksayan bir sezür nazar-ı dikkatimizi celb etti. Bunu 14 heceli mısırâlarda da aradık. Onlarda 4+3+4+3 yâhûd 3+4+3+4 hâlinde bulduk. Aksayan sezürleri öyle zannediyoruz ki zamanla ve kopyalar esnâsında husûle gelen bozukluklara vermek lâzımdır. Bu hâlde bu şiirin veznine hece vezni demek dahâ muvâfıktır. Ve bir şiirde iki vezin kullanılması şiire oynaklık vermiştir. Bu sebeble Avrupa'nın bugünkü serbest şiirini o vakit bu zât yapmış demektir (Nur, 1929, s. 1407).

Sultan Veled'in şiirde iki vezin kullanmasını Avrupa'nın serbest şiirine benzeyen bir yenilik olarak değerlendiren Nur'a göre bir başka yenilik de divandaki ilk gazelin sonunda yer alan “terelellâ terelellâ” ifadesidir. Dr. Rıza Nur, Avrupa'nın modern operalarında terennüm edilen şiirlerin hususiyeti olarak, bunu henüz o vakitlerde düşünmüş olan şairi takdir eder:

Sultân Veled bu şiirinde bir mısırâ'ın icrâsı arasına terelellâ terelellâ koymuşdur. Bu tıpkı Avrupa'nın bugünkü opera, gülgülü opera ve operet gibi eserlerindeki ve terennüm edilen şiirlerindeki husûsusiyetdir ki tâ o vakit bunu bir Türkün yapmış olması pek hâşdur. Şiire güzellik vermiştir. Bir de Sultân Veled diğer şiirlerinde de görüldüğü gibi bu şiirinde bir mısırâ içindeki bir heceyi iki defa tekrâr etmiştir. Bu hâl tesâdüfî değildir, kasdîdir. Şâir bununla o dediğini tekîd etmek istemiş ve bu tekerrür şiire de tatlılık vermiştir ki sanattır. Bu şiirde iç kâfiyeler de vardır (Nur, 1929, s. 1408).

Bu incelemeden sonra divandaki nazım şekillerinin vezinlere göre dağılımını gösteren bir tabloya yer veren Rıza Nur, ardından kafiye konusuna, mahlas kullanımına ve şiirlerin içeriğine birkaç cümle ile değinmektedir. Nur, Sultan Veled'in:

Yıl on ik'ay [iki ay] yalvarasın Tanrıyı

mısraındaki “iki” ve “ay” kelimelerini birbirine ekleyerek vezne uydurmasını imlada yenilikçi bir tasarruf olarak görmektedir.

Yasemin KARAKUŞ, Ömer ARSLAN | 357

Sultan Veled'in şiirdeki tasarruflarından dersler çıkaran Rıza Nur eserinde kendi devrine eleştiri getirmekten de kaçınmamıştır. Dönemindeki şairlere Acemceyi kendilerinden çok daha iyi bildiği hâlde Türk şiir dili konusunda hassasiyet gösteren Sultan Veled'i örnek göstermiş, onun sayesinde gerçekleşen ilerlemeyi gerilettikleri için vicdan azabı çekmeleri gerektiğini vurgulamıştır:

Bir şey çok şâyân-ı dikkat, o da bu şâirin şiirlerinde Arapça ve Acemce kelimelere ender tesâdüf edilmesidir. Nefiler, Fuzûlilerden bugüne kadar gelmiş hattâ dünkü Tevfik Fikret ve bugünkü bazı şâirlerimiz Acemceyi her hâlde kendilerinden pek çok iyi bildiğine şüphe olmayan bu Selçuk devrini yaşamış altı buçuk asırlık şaire ve asrına baksınlar da Türk şiir dilini âdetâ amûdî bir vaziyetteki yamaçlara tırmandırıp yuvarlatarak geriletmelerinin ve o kadar emek, zaman ve emrlerin boşuna hebâ edilmesine sebep olduklarının azâbını çeksınler (Nur, 1929, s. 1417).

Rıza Nur, Sultan Veled'in şiirlerini dil ve vezin üzerinde yoğunlaşarak incelemiştir. Vezinleri tek tek ele alıp heceye tatbik etmeye çalışması, Türkçe şiirlerde geçen Farsça ibareleri belirtmesi, şiir örneklerindeki arkaik kelimelerin güncel karşılıklarını vermesi de bu dikkatin göstergeleridir. Nur'a göre Sultan Veled, Türk dilinin kullanımı hususunda takip edilmesi gereken örnek bir şahsiyettir.

Mevlana ve Sultan Veled'in sayılı Türkçe şiiri ile karşılaştırıldığında nicelikçe onların katbekat üstünde olan Şeyh Galip'in şiirlerini incelerken Rıza Nur yine aynı metodu kullanmıştır. Burada dikkat çeken nokta, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı ve *Dîvân*'ı için ayrı başlıklar açmasıdır.

Rıza Nur, "Gâlib Dede" bölümüne doğrudan Şeyh Galip'in eserlerini inceleyerek başlamaktadır. İlk olarak *Hüsn ü Aşk*'tan bahseden Rıza Nur'un elindeki malzeme bu kez Tâhirü'l-Mevlevî neşridir. Nur, bu bölümde "Mündericât" başlığı altında eserin bütün bölümlerinin mesnevi nazım biçimi ile yazılmış olduğunu söyleyerek her bir başlığı tek tek özetlemek suretiyle ayrıntılı bir metin ortaya koymaktadır. Ardından ikinci eser olarak *Blochet Kataloğu*'ndan istifade ettiği *Gâlib Dede Dîvânı*'nı ele alan Rıza Nur, şiirlerin serlevhalarını büyük bir titizlikle alt alta yazmış, hangi nazım şeklinde kaç şiir olduğu, Çağatayca ve Acemce şiir sayısı, gazellerin mısra sayısı, tertip usulü, Galip'in kullandığı mahlaslar, mahlasları hangi nazım şeklinde kaçınıcı mısra da kullandığı bilgisi gibi çok ayrıntılı istatistiksel bilgiler vermektedir.



Resim 5: Dr. Rıza Nur'un İncelediği *Şeyh Gâlib Dîvânı*'nın Yazma Nüshasından Bir sayfa (BNP Supp. turc 1383).

Nur, divanın İstanbul'da tab edilen son versiyonunu beğense de bunun eksik olması sebebiyle, yukarıda adı geçen yazma nüshasını esas alır. İlk olarak divandaki tüm şiirlerin başlıklarını sıralayarak biçimsel tavsiflerini yapar:

Mündericât:

- | | |
|--|--|
| 1) Der Naat-ı Seyyid-i Kâinât | <i>Kasîde, 108 mısra.</i> |
| 2) Der Medh-i Ebûbekr | <i>Kasîde, 36 mısra.</i> |
| 3) Der Medh-i Mevlânâ | <i>Kasîde, 38 mısra.</i> |
| 4) Der Medh-i Hazret-i Pîr | <i>Kasîde, 18 mısra.</i> |
| 5) Der Medh ü Niyâz Berây-ı Mevlânâ Millî Murabba (7 kıt'a, 28 mısra, y m y m. h h h m, ilh..... Çizgili mısra'lar 'aynen tekrerrür eder. Manuskride diğer bütün emsâli gibi kasîde tarzında yazılmış ise de nice gazel ve kasîde değildir.) | |
| 6) Der Vaf-ı Matbah-ı Mevleviye | <i>Kasîde, 36 mısra.</i> |
| 7) Der Vaf-ı Şeyh İsmâîl Ankaravî Şârih-i Mesnevî | <i>Kasîde, 36 mısra.</i> |
| 8) Der Medh-i Şârih-i Mesnevî | <i>Gazel, 18 mısra.</i> |
| 9) Kaside-i Mehtâb Der Vaf-ı Şâh-ı Cihân Sultân Selîm Hân | <i>Kasîde, 7 mısra, bu kasîde "Mehtâb" rediflidir.</i> |
| 10) Kaside-i Mehtâb Der Vaf-ı Sultân Selîm | <i>Kasîde 40 mısra. (Nur, 1929, s. 2089).</i> |

Listede bu şekilde 134 madde hâlinde, divandaki şiir başlıkları, nazım biçimleri ve mısra sayılarını kaydeder. Daha sonra müstakil başlıkları bulunmayan gazeller, çeşitli tarihler, kıtalar ve müfredler hakkında bilgiler gelir. Bu kısımda 345 gazel mısra sayılarına göre tasnif edilmiş, kıtalar ve müfredlerin biçimsel özellikleri de ayrıntılı şekilde aktarılmıştır. Bu listeden çıkan sonuçlar ayrıca maddeler hâlinde sunulmuştur:

1- 42 tâne kasîde ki hepsi 1816 mısradır. Kasîdeler en az 22, en çok 112 mısralıdır.

2- 2 tâne millî murabba ki 28 mısradır. Yâhûd gazeller arasındaki ile üç tanedir.

3- 43 tâne başsız kasîde ki 852 mısradır. En az iki, en çok 54 mısralıdır.

4- 352 tâne gazel ki 5348 mısradır. En az 10, en çok 42 mısralıdır.

5- 12 tane mesnevî ki 660 mısradır. En az 24, en çok 94 mısralıdır. Bunların ikisi lügaz olup yirmi dörder mısralıdır. Murabba hâlinde olanların vezni tayîn edilmemiştir.

6- 1 tâne tercî-bend ki 6 kıtalı olup 98 mısradır.

7- 1 tâne terkîb-bed ki 6 kıtalı olup 60 mısradır.

8- 8 tâne müsemmen ki ekseriyetle altışar, iki defa yedişer kıtalı olup hepsi 400 mısradır.

9- 9 tâne müseddés ki 4 tânesi beşer, 2 tânesi altışar, 1 tânesi 7, 1 tânesi 8, bir tânesi 9 kıtalıdır. Hepsî 336 mısradır.

Bu müsemmen ve müseddéslerin bendi tercîli olanlarına dîvânda tercî-bend denmiştir. Bu ad diğer bütün şâirlerimizde de karıştırılmıştır. Nitekim muhammeslerde de böyledir. Burada müsemmene Sâkînâme adı konmuştur.

10- 23 muhammes ki 14 tânesi beşer kıtalı, 5 tânesi altışar kıtalı, 2 tânesi yedişer kıtalı, 1 tânesi sekiz kıtalı olup hepsi 380 mısradır. Bunların 8 tânesinin adı muhammes, 13 tânesinin adı tahmîs, 1 tânesinin adı tard ü rekbdır. Tahmisler başkalarının gazellerinden mısralar iktibâs edilerek yazılan muhammeslerdir.

11- 10 tânesi şarkı ki Türk murabbaları olup dörder veya beşer kıtalıdır. Hepsî 188 mısradır.

12- 120 Murabba hepsi 512 mısradır. Bir kısmı rubâî tarzındadır.

13- 190 beyit ki hepsi 280 mısradır.

14- 4 mısra ki hepsi 4 mısradır.

Demek Gâlib Dede dîvânında 811 parça şiir olmak üzere 9822 mısra vardır. 13 nev' şiir şekli kullanmıştır. (Şarkılar ile diğer türde dörtlükler bir şekil sayılmıştır.) (Nur, 1929, s. 2101).

Dr. Rıza Nur, bu sonuçların devamında şairin mahlas kullanımına değinmektedir. Galip'in bazı murabbalarını Eski Türk şiiri geleneğinde yeri olan ve daha sonra halk şiirinde yaşayan dörtlük, koşma nazım biçimine bağlayarak, "millî murabba" "Türk murabba" adlarıyla anar.

Bu biçimdeki şiirlerinde mahlasını konumlandığı yer itibarıyla da halk şairleri ile Galip arasındaki tavır benzerliğine dikkat çekmektedir. Kasidelerin türleri ve kafiye konularına kısaca değindikten sonra konularına göre nazım şekillerinin dağılımını gösteren bir tabloya yer vermiştir. Bu tablo şiirlerde işlenen naat, tevhit, padişah methi, saray kadınlarının kasırları ve çağlayan methi gibi konulardan klasik gazel içeriği için kullanılmış garamiyata doğru gider:

موضوع	قصيده	باستغناء	مداير	غزل	مثنوی	شعر	مثنوی	مثنوی	مثنوی
نعت	۱						۱		
توصیف			۱				۱		
برقعه، ریحی، کشفی، آتشیا مدحی	۲			۱			۲	۱	۹
پادشاه مدحی	۸								
پادشاه تشکر	۱								
پادشاه سرای مدحی	۷						۲		
سرای قادیان، قادیان چای، علیا، مدحی	۱						۱		
رجال مدحی	۲			۱					
آتشیا، قادیان، قادیان آتشیا، قادیان، قادیان	۱۷			۱					
عکاس							۱		
ساقی نام							۱		
غزل مدحی							۱		
غزلیات							۱		
الیهیت، تصویر							۱		

Resim 6: Şeyh Galip Divanı'ndaki şiirlerdeki konuların nazım biçimlerine göre dağılımını gösteren tablo.

Bu tabloda Dr. Rıza Nur, divandaki şiirleri tür-biçim eşleştirmesinden daha kapsamlı bir tasnifle, o türde yazılmış şiirde konu edilen kişi ya da nesneyi de belirtmiştir. Tabloda geçen “eşyâ medhi” ifadesi ile o devirde inşa edilen binalar ve hayratlar için söylenmiş şiirler kastedilmektedir. “Ve sâire târîhi” ise yine inşa edilen bina ve hayrat ile doğumlar, bazı karşılaşmalar, lihye tarihleri gibi çeşitli konularda yazılmış manzum tarihlerdir. Bu tablo, Şeyh Galip'in divanındaki konu çeşitliliği, güncel olayların divana nasıl yansıdığı ve şairin sosyal ilişkileri hakkında bir bakışta fikir vermesi açısından dikkat çekicidir:

Tablo 1: Şeyh Galip Divanı'ndaki şiirlerindeki konuların nazım biçimlerine göre dağılımını gösteren tablo (Nur, 1929, s. 2105).

Mevzû'	Kasîde	Başsız	Millî Murabba'	Gazel	Terkîb-bend	Tercî-bend	Mesnevî	Şarkı	Müsemmen	Müseddes	Muhammes
Na'at	1								1	2	
Tevhîd			1						1		
Tarîkat, Dînî Şahs ve Eşyâ Medhi	6			1			4		1	4	9
Pâdişâh Medhi	8										
Pâdişâha Teşekkür	1										
Pâdişâh Sarâyı Medhi	2						3				
Sarây Kadınlarının Kasırları, Çağlayan Medhi	2	1							1		
Ricâl Medhi	6	2		1	1						
Vâkı'ât, Vefât ve sâ'ire Târîhi	12	20		2							
Hikâye							1				
Sâkinâme									1		
Garâmî Hikâye							1				
Garâmiyât				Gazellerin Çoğu		1	1	10	3	3	14
Tabî'at Tasvîri							1				

Şeyh Galip'in diğer iki Mevlevî şaire kıyasla şiir sayısı göz önüne alınmış olmalıdır ki vezin bahsinde Mevlana ve Sultan Veled bölümlerinde olduğu gibi her bir şiirin veznini ayrı ayrı incelemek yerine divanda kullanılmış 23 veznin nazım şekillerine dağılımını gösteren bir tablo hazırlanmış ve bu tablodan çıkan sonuçlara göre divanda en çok kullanılan sekiz veznin bütün vezinlere oranları yüzdeler şeklinde verilmiştir.

[illegible]

Tablo 2: Divanda kullanılan bütün vezinlerin nazım biçimlerine dağılımını gösteren tablo (Nur, 1929, s. 2106).

Vezin	Kasîde	Bayız	Gazel	Mesnevî	Tercî'-bend	Müsemmen	Müseddes	Muhammes	Milîî Murabba'	Şarkı	Rubâ'î	Murabba'	Her veznin mîkdârı
Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün	5	10	69			1	3	6		5	5		103
Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün	1	2	8										11
Mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün	12	10	51			2	2	4		1	6		88
Mefâ'ilün / mefâ'ilün / fe'ülün	1 (lûgaz)	4	4	8							1		18
Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün	6	3	59			3		6		1	3		81
Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fa'lün													
Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün	1	3	4	1									9
Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fa'lün	(lûgaz)												
Fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün	1	6	9										16
Fâ'ilâtün / mefâ'ilün / fa'lün													
Mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün	6	1	31								2		40
Mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fa'lün													
Mefâ'iletün / mefâ'iletün / mefâ'iletün / mefâ'iletün									1				1
Mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün			5					1*					6
Mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fe'ülün	3	2	30**				2				6		43
Mef'ûlü / fâ'ilâtü / mefâ'ilü / fâ'ilün	7	6	56		1	2	1	4		2	4		83
Mef'ûlü / mefâ'ilün / mef'ûlü / mefâ'ilün			2				1	2					5
Mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün / fe'ilün											25		25
Mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün / fa'lün													
Mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fe'il											39		39
Mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilün / fa'													
Fe'ülün / fe'ülün / fe'ülün / fe'ül				2									2
Müfte'ilün / mefâ'ilün / müfte'ilün / mefâ'ilün			2										2
Müfte'ilün / fâ'ilün / müfte'ilün / fâ'ilün			1										1
Müfte'ilün / müfte'ilün / fâ'ilün			2		1					1			4
Müstef'ilün / müstef'ilün									1				1
Müstef'ilâtün / müstef'ilâtün			1										1
Mütefâ'ilün / fe'ülün / mütefâ'ilün / fe'ülün /			2						1				3
Bahr-ı Tavîl: 73 tâne fe'ilâtün, 1fâ'ilâtün ile 72 tâne fe'ilâtün												1	1
Yekûn 23	43	47	336	11	1	1	8	9	23	3	10	91	14

*Tard ü Rekk

**Bu gazellerin 2 tânesi mütezâdlı olup mütezâdlarının vezinleri mef'ûlündür.

Defa	%
104	20,7
88	17,4
83	16,4
81	16,1
43	8,5
40	7,8
39	7,7
25	4,9
503	99,5

Resim 8: Divanda En Çok Kullanılan Sekiz Veznin Bütüne Oranlarını Gösteren Tablo

En çok kullandığı vezinler sırasıyla 8 tânedir:

1- Fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün / fâ'ilün,	104 defa,	%20,7
2- Mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün,	88 defa,	% 17,4
3- Mef'ûlü / fâ'ilâtü / mefâ'ilü / fâ'ilün,	83 defa,	% 16,4
4- Fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün		
Fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fa'lün,	81 defa,	% 16,1
5- Mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fe'ülün ,	43 defa,	% 8,5
6- Mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün		
Mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fa'lün,	40 defa,	% 7,8
7- Mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fe'il		
Mef'ûlü / mefâ'ilü / mefâ'ilü / fa',	39 defa,	% 7,7
8- Mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün / fe'ilün		
Mef'ûlü / mefâ'ilün / mef'ûlü / fa'lün,	25 defa,	% 4,9
	503	% 99,5

23 vezinden bu 8 vezin, vezni tayîn edilmiş olan 584 şiirin 503 kısmını teşkil etmektedir. Yani % 99,5 kısmı demektir. Diğer 15 vezin 71 def'aya münhasır kalıyor ki % 5 mikdârı gibi bir hiçtir (Nur, 1929, s. 2107).

İçerik ve vezin tablolarından sonra *Galib Dîvânı*'ndan örneklerle geçen Nur, "Numûneler" başlığı altında on dört şiir alıntılanmıştır. Verdiği örneklerle vezin ve biçim itibarıyla bazı notlar düşmüştür. Bu notlarda, veznin kelimelerin arasına gelecek şekilde takti edilebildiği şiirlerin daha ahenkli olduğunu, divanda gazel başlığında yer alan bir şiirin vezin ve kafiye itibarıyla aslında şarkıya benzediğini kaydeder.

Divanın biçim ve içerik incelemesini bitiren Rıza Nur, Tâhirü'l-Mevlevî'nin, *Hüsn ü Aşk* neşrinin hatime kısmında yer alan bilgilerle birlikte, *Esâmî*, *Sicill-i Osmânî*, *Mir 'ât-ı İstanbul*, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye* ve *Encyclopedia de l'Islam* gibi birçok kaynaktan topladığı biyografik bilgileri ve Şeyh Galip'in edebiyatına dair değerlendirmeleri aktardıktan sonra şairin edebî şahsiyeti konusunda kendi kanaatlerini bildirir:

Bütün bunlardan sonra deriz ki:

Şeyh Esad Gâlib Dede, Mehmed Esad, Esad Gâlib, Şeyh Gâlib, Gâlib Dede adlarıyla tanılan bu mümtâz şâir Şeyh Gâlib, bilhassa Gâlib Dede adıyla tanınmakta ve anılmaktadır. Arabca, Acemce dillerini pek iyi bildiği gibi Çağatayca bir gazel yazmasına bakılırsa Çağatay Türkçesini de bildiği anlaşılır. Âlimdir. Birçok Acem, Arab ve Çağatay şâirlerini okumuştur. Hem de bunları pek genç bir yaşta yapmıştır. Evine kapanmış, muntazam bir surette ve fevkalâde çalışmıştır. Bunu, tahsilini yapması Dîvân ve Hüsn ü 'Aşk'ını 26 yaşlarında bitirmesi isbât eder. Bu kadar genç yaşta bu kadar yüksek bir mahsul vermiştir.

Gâlib Dede kudretine mağrurdur. Hakkı vardır; hem de yerden göğe kadar (Nur, 1929, s. 2123).

Dr. Rıza Nur, Mevlana ve Sultan Veled'in şiirlerinde dikkat çektiği noktaya Şeyh Galip bölümünde de döner. Ona göre Şeyh Galip'in dili ve üslubu örnek alınması gereken bir yalınlıktadır; hatta Galip edebî dilde sadeleşme hareketinin öncülerinden biri sayılmalıdır. Bu düşüncesini *Hüsn ü Aşk* bölümünde şöyle dile getirmiştir:

Bunlara ve Gâlib Dede'nin dil ve üslûbuna göre bu zât eski, çok Arâbice ve Acemceli ve tetâbu-ı izâfâtî Türkçe'nin aleyhindedir. Hakikaten, o zamâna göre sâde ve el-ân güzel bir dil vücûda getirmiştir. Biz de onu edebî dilimizi Türkçeleştirme 'ameliyesinde ilk ve mühim âmillerden saymak lâzımdır. Hakikaten edebî dile yeni ve pek güzel bir şekil vermiştir. Ve bunu sarâhaten de söylüyor. Yanî bilerek yapmıştır. Onun için dilde inkulâb şerefini bazılarının yaptıkları gibi son zamâna değil ona vermek lâzımdır. Meselâ 'Abdülhak

Hâmid'in bile ekseriyâ külfeti ondan daha çoktur. Hele Gâlib'in dilindeki vüzûh, sâde güzellik ve su gibi akış hâli Abdülhak Hâmid'ininde aslâ yoktur (Nur, 1929, s. 2085).

Kendi devrindeki şairleri eleştirmek suretiyle eskiyle mukayese yöntemini sıklıkla kullanan Dr. Rıza Nur, Şeyh Galip ve Abdülhak Hâmid'i, dil kullanımları açısından Şeyh Galip'in *Dîvân*'ını ele aldığı ikinci bölümün sonunda bir kez daha karşılaştırmıştır:

Zamânı gibi bir devirde sadece bir dil yapmış ve yazmıştır. Bu tesâdüfî değildir. Çünkü külfetli dil aleyhinde olduğunu bizzât söylemektedir. Bir buçuk asr sonra yaşayan Abdülhak Hâmid'de dil çok defa Gâlib Dede'den çok külfetlidir. Bu Gâlib Dede için bir şereftir. Hakikaten Gâlib Dede dilimizde bir merhaledir (Nur, 1929, s. 2124).

Dr. Rıza Nur, Galip'in dilinin dönemine göre sadeliğini savunsa da ondaki bazı külfetli söyleyişleri de göz ardı etmemiştir:

Ancak bizdeki bu umûmî fîkr ve buna iştirâk eden Ansiklopedi de l'İslâm'a rağmen şunu da i'tirâf etmek lâzımdır ki onda bazen şöyle şeyler de vardır:
Gazel

Nigeh-i lutfi sana ey dil-i virâne 'abes
Halka-i mâtem-i gam gerdiş-i peymâne 'abes
ilh..... (s. - 100)

Bu mısraların birincisinde Türkçe kelime iki tane, ikincisinde ise hiç yoktur. Hatta Türkçe edât bile yok. Ansiklopedi de l'İslâm, dîvânı beğenmiyorsa da haksızdır. Onda da birçok pek güzel şiirleri vardır (Nur, 1929, s. 2124).

Şairin edebî şahsiyeti ve sanatkârlığı hakkındaki kanaatleri ise son derece olumludur. Nur, Hüsn ü Aşk'ı edebiyatımızın bir iftihar abidesi olarak nitelendirirken Şeyh Galip'i yüksek ve ince hayallere sahip “hakiki büyük” şair olarak görür:

Hâsılı Gâlib Dede yüksek, ince, muktedir bir şâirdir.
Gâlib Dede hakikî büyük şâirlerdendir. Dili, üslûbu güzel ve bunu o zamânın pek tumturaklı ve Türkçe denemeyecek derecede Acemce ve Arabcavî üslûbu içinde icâd etmiştir. Yalnız bu, onun bu daralmadan silkinip çıkması büyüklüğüne delildir.

Yeni, ve oldukça sâde ve pek güzel bir dil îcâd etmiştir.

Yüksek, zarîf, hayâlî vardır. Rûhunda incelik vardır. Havsala-i fikriyesi genişdir. Kelimeleri manâsı kuvvetli, katî ve vazıhtır. İhâm ve iglâka tenezzül etmez, bilakis kaçınır. Haşvi yok gibidir.

Hüsni ü Aşk yüksek ve ince hayâl için bir numûne, şiirimizin mühim ve şâyân-ı iftihâr bir âbidesidir (Nur, 1929, s. 2124).

Dr. Rıza Nur, şairin dili, üslubu ve sanatkârlığı hakkında kendi kanaatlerini bu şekilde bildirerek bölümü kapatır. Bölümün yapısı baştan sona incelendiğinde, şairin adı ana başlık olmak üzere, eserlerinin iki ayrı alt başlıkta incelenmiş olduğu görülmektedir. Bu bölümün planında, başta incelenen eserin neşri ya da yazma nüshası hakkında bilgi verildikten sonra eserin konusu, konu başlıkları, içinde bulunan nazım biçimleri, vezin, kafiye, mısra sayıları gibi biçimsel özellikler, bunların istatistikleri ve istatistik dökümden çıkan sonuçların incelenmesi, ağırlık verilen kısımdır. Daha sonra kaynaklardan toplanan biyografik bilgilere ve müellifin kendi kanaatleri gelmektedir. Bu son kısmın başlıkta kapladığı alan ve sıralamadaki konumu düşünüldüğünde edebiyat tarihlerinde alışlagelmiş sıralama olan, şairin doğum-ölüm tarihi, asıl adı, ailesi, eğitim ve meslek hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleri hakkında bilgi verme yönteminin dışında bir yol tutulduğunu söylemek mümkündür. Dr. Rıza Nur, bu isimlerin metinlerine öncelik ve ağırlık vermiş, metinlerin analitik tetkiklerini yapmış ve tarih içindeki yerlerinden hareketle kendi devrinin dili ve edebiyatı ile eserinin adında da belirttiği “evolüsyon” dikkatiyle bunların evrimsel bağlarını sorgulamıştır. İncelediği metin örneklerinde özellikle, klasik nazım biçimleri ile millî nazım biçimleri arasındaki geçişkenliği araştırmıştır. Hece ile aruzun ayrıştırılamayacak derecede benzeştiği şiir parçalarına dikkat çekmiştir. Ele aldığı şairleri, devirlerindeki duruma göre değerlendirmiş, olumlu ya da olumsuz kanaatlerinde bu hususu vurgulamıştır.

Sonuç

Dr. Rıza Nur, bu üç Mevlevî şairi, şiirlerini esas alarak değerlendirdiği bu eserinde önceliği biyografik bilgilere değil metin incelemelerine vermiştir. İncelediği metinlerin bulunduğu neşirlerin tam künyelerini, yazma nüshalarının katalog numaralarını zikretmesi modern bir tavidir. Kaynaklarına daima eleştirel yaklaşan Nur'un, çoğu alışkanlıktan kaynaklanan bazı başlık ve tanım hataları için düzeltme notları düştüğü görülmektedir. İçerik, biçim ve vezinlerin dağılımlarını gösteren istatistik tabloları hazırlaması, bu tablolardan çıkan sonuçları oranlaması, kanaatlerini örneklerle desteklemesi onun edebî metinlere analitik yaklaşımının göstergeleridir. Dr. Rıza Nur, bu tavrının yanı sıra incelediği şairlerin dil hassasiyetleri,

üslupları ile kendi devrindeki edebî manzara arasındaki bağları ya da kopuklukları görmeye çalışan bir dikkate sahiptir. Eserinin adında bu sebeple “evolüsyon” kavramını tercih etmiş olmalıdır. Mevlana, Sultan Veled ve Şeyh Galip gibi, tarihî ve menkıbevi şahsiyetleri neredeyse edebî yönlerinin önüne geçmiş olan üç mutasavvıf şairi incelerken dahi metin odaklı analitik inceleme yönteminden taviz vermemiş, Farsçanın edebî dil olarak rağbet gördüğü devirlerde bile Mevlana ve Sultan Veled’in Türkçe şiirler yazmalarını, üstelik külfetsiz bir dil kullanmalarını kendi devri için de ders alınması gereken bir dil bilinci olarak örnek göstermiştir. Dr. Rıza Nur’un *Türk Şiirinin Evolüsyonu Tarihi ve Analitik (Tahlili) Tedkiki* adlı çalışması, eski eserlerin yok sayıldığı, eskiyi gündeme getirmenin bile gericilik olarak görüldüğü bir devirde edebiyatın tarihsel gelişimine odaklanarak gününün dil ve üslup problemleri için geçmişten dersler çıkaran bir edebiyat tarihi ve eleştirisi kaynağıdır.

Kaynakça / References

- Averbek, G. (2020). Berlin Devlet Kütüphanesi’nde bulunan kataloglanmamış Türkçe yazmalar üzerine tespitler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (24),1-40.
- Averbek, G., Atık A. (2021). *Türk şiirbilgi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Avşar, B. Z. (2011). *Her zaman, her şeye, herkese muhalif bir Türkçünün portresi: Dr. Rıza Nur*. İstanbul: Bengi Yayınları.
- Birinci, A. (2008). Rıza Nur. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. s. 65-66.
- İzbudak, V.Ç. (1925). *Dîvân-ı Türki-i Sultan Veled*. İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Nur, R. (1929). *Türk şiirinin evolüsyonu tarihi ve analitik (tahlili) tedkiki*. Paris Milli Kütüphanesi, supp. turc. 1420-1421-1422.
- Nur, R. (1992). *Hayat ve hatıratım I (Haz. Abdurrahman Dilipak)*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Okuyucu, C. (2017). Paris milli kütüphanesi’nde yeni türkçe yazmalar. *Journal of Turkish Studies: Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*, 100. Yılında Millet Kütüphanesi ve Kurucusu Ali Emîri Efendi’ye Armağan, (47), 163-228.
- Kollektif. (1942). *Tanrıdağ: İlmi, Edebî, Türkçü*. C.I. İstanbul: Ülkü Basımevi.

Teşekkür: Eserin dijital kopyasını temin etme sürecimizde bize büyük yardımı dokunan Dr. Öğr. Üyesi Bülent Çağlakpınar’a teşekkürü borç biliriz.

17. BÖLÜM / CHAPTER 17

ŞEYH GALİP DİVANI'NDA MUSİKİ*

MUSIC IN SHEIKH GHALIB'S *DIWAN*

Sevda ÖZDEN¹

¹Dr., Tallin Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, Asya Çalışmaları Bölümü, Tallin, Estonya

E-mail: svdaozdn@tlu.ee

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.17

ÖZ

Mevlevi kültürü içinde doğmuş, büyümüş ve kendisi de şeyh makamına kadar yükselmiş bir Mevlevi olan Şeyh Galip, Mevlevilikte oldukça önemli bir yere sahip olan musikiye verilen değeri şiirlerine yansıtmıştır. Bu çalışmada, şairin musikiyi ele alış biçimini görmek amacıyla *Divan*'ı taranmış; *Divan*'daki musiki ile ilgili tüm unsur ve mefhumlar incelenmiş ve bunların tertip edildiği diğer kelime ve kelime gruplarıyla ilişkisi tahlil edilmiştir. Türk musikisinin en parlak dönemine şahit olan şair, *Divan*'ında musiki makamlarına, usullerine, aletlerine, icracılarına, terimlerine ve deyimlerine yer vermiştir. Musikiye ait terimleri kullandığı beyitlerde tevriye başta olmak üzere teşbih, tenasüp, iham, kinaye, istiare gibi edebi sanatlarla hayalleri zenginleştirmiştir. Mevlevi disiplininin temelinde yer alan musiki, tasavvuf terimleriyle birlikte divanda en yoğun biçimde kullanılan başlıklardan biri olmuştur. Tasavvufi terimlerin somutlaştırılmasında musiki ve musikiye ait kavramlara başvurulmuş; özellikle tasavvufi makamlar musiki makamlarına teşbih edilmiştir. Musiki aletleri ise şekil, malzeme ve aksamı ile benzetmelere tabi tutulmuştur. *Divan*'ında on bir şarkı bulunan şair; musiki ile ilgili yek-ahenk bir gazel, “ney” redifli beş gazel, “tanbur” redifli iki gazel kaleme almıştır. *Divan*'da bahsi en çok geçen çalgı aleti -Mevlevilikte de çok önemli bir yere sahip olan- “ney”i, ikinci sırada “tanbur” takip eder.

Anahtar Kelimeler: Mevlevilik, Musiki, Şeyh Galip, Divan

ABSTRACT

Sheikh Ghalib, a Mawlawi, who was born into and raised surrounded by the Mawlawi culture and who himself ascended to the rank of sheikh, reflected the value of music in his poems. Music is one of the most important aspects of the Mawlawi Order and in this study we examined Sheikh Ghalib's *Diwan* in order to evaluate the poet's approach to music. All the elements and concepts related to music were examined and their relation with other words and word groups was analyzed. The poet, who witnessed the golden age of Turkish music, included musical maqams, methods, instruments, performers, terms, and idioms in his *Diwan*. He enriched imagination with literary notions such as metaphor, reinvention, inspiration, trope, and especially “tevriye” in couplets where he used terms belonging to

* Bu çalışma, “Şeyh Gâlib Dîvânı'nın Tahlili” adlı doktora tez çalışmasından esinlenilerek hazırlanmıştır.

music. Music, which is the basis of the Mawlawi Order, is one of the areas where the poet uses Sufi terms most intensely. Some musical concepts were used while concretizing the mystical terms; in particular, the Sufi makams were likened to the musical makams. Musical instruments, on the other hand, were compared in relation to their shapes, materials, and parts. The poet, who has eleven songs in his *Diwan*, wrote one harmonious ghazal about music, five ghazals with “ney” redif and two ghazals with “tambour” redif. The “ney”, which has a very important place with regards to the Mawlawi Order, is further followed by the “tambour”.

Keywords: Mawlawi Order, Music, Sheikh Ghalib, Diwan

Extended Abstract

In this study, the selected material was analyzed in order to examine the music and concepts related to music in Sheikh Ghalib’s *Diwan*. On this basis, the study attempts to reveal the poet’s approach to music. The Mawlawi rituals practised during the performance of the most precious pieces of Turkish music have turned the Mawlawihanes into a music school and music into a discipline within the Mawlawi Order, enhancing Turkish music as a result. In the Mawlawi dergâhs ney, kudüm, and rebab instruments are practised in every corner, many makams being invented there, and many compositions created, making them very significant with regards to Turkish music history. Sheikh Ghalib was born and raised in the Mawlawi culture and even represented the Mawlawi Order as a sheikh. This study examines his approach to music, which is one of the cornerstones of the Mawlawi Order. The Mawlawi Order is the most important source of Sheikh Ghalib’s poetry with Mawlawi rites constituting the most precious works of Turkish music, since a special musical culture has developed around these rites. In addition to the circumstances that support the poet in terms of his music, the level of the audience he addresses in his poems is also very high. This fact has led the poet to deal with the music in his poems in a deeper way. It is known that not only those who were involved in the Mawlawi order, but also those who were considered as muhibs have practiced performances in the Mawlawihanes. Witnessing the golden age of Turkish music, the poet wrote his poems in a way to address the most important music lovers of his period, especially Sultan Selim III. The poet knew musical maqams, methods, instruments, musical terminology just as well as a musician and had a close relationship with the musicians of that period, which was clear from the composition of his poems even when he was still alive.

Music claims attention as a topic in which Sufi conceptions in the *Diwan* are discussed most extensively. The poet, who wrote about Sufiism and music at the same time, frequently mentioned musical maqams, instruments, methods, terms, performers, and idioms in his *Diwan*. Some concepts related to music were used while concretizing the Sufistic terms. In

particular, the Sufi maqams were likened to the musical maqams. Musical instruments, on the other hand, were compared in terms of their shapes, materials, and parts. The poet talks about musical maqams, methods, and instruments in his *Diwan* with various images and metaphors. He describes the musical instruments in detail: from shapes to construction, the materials used in their production, bodies, necks, strings, holes, accords, the tones they make, the environment in which they are played, the ways they are held, performers, listeners and so on. The terms that can have different meanings, combined with musical terms, are used in almost every couplet. The terms of music and Sufism are given in couplets in harmony with the arts of tevriye, tenasüp, cinas, and iham. In addition to 11 songs in his *Diwan*, the poet has one harmonious gazel in which he mentions musical terms and instruments. He defines the redif of five gazels as “ney” and the redif of two gazels as “tanbur”. Moreover, he uses the term “ney” 80 times and the term “tanbur” 32 times. He mentions musical maqams such as *Büzürg*, *Dil-Küşâ*, *Gülzâr*, *Hicâz*, *Irak*, *Isfahan*, *Kûçek*, *Muhayyer*, *Muhayyer-Sünbüle*, *Nâz u Niyâz*, *Nevruz*, *Nevrûz-ı Acem*, *Nevâ*, *Penç-gâh*, *Rast*, *Ruh-Efzâ*, *Şeh-nâz*, *Sünbüle*, *Sûznâk*, *Uşşâk*, *Yegâh*, *Zemzeme*; musical instruments such as *ney*, *tanbur*, *rebâb*, *kudüm*, *mûsikâr*, *santur*, *kanûn*, *def*, *çeng*, *nefir*, *tabl*, *kûs*, *ber-bât*, *kürre-nây*, *sâz*, *sîne-kemân*, *nekkâre*, *sûr*, *şes-târ*, *felek*, *ûd*; the tools used while playing these instruments such as *kemâne târ*, *tîr*, *reg*, *rişte*, *mızrâb*, *tâzene*, *tâziyâne*; performers such as *mutrîb*, *ney-zen*, *hânende*, *hîne-gâr*, *nevâ-senc*; musical terms such as *makam*, *perde*, *usûl*, *karar*, *pîş-rev*, *beste*, *güfte*, *ser-hâne*, *seyr*, *evc*(*eviç*), *pest*, *küşâd*, *hâne*, *zîr ü bem*, *zencîr*, *ahenk*, *elhân*, *hevâ*, *miyân*, *nağme*, *terâne*, *terennüm*, *sürûd*, *taksîm*, *meşk*, *âvâz*, *âvâze*, *âgâz*, *dem*, *devr*, *seyr*, *edvâr*, *zemîn*; various idioms related to music such as *âgâz eylemek*, *âheng etmek*, *ahengi artırmak*, *beste kılmak*, *bî-âheng olmak*, *dem-sâz olmak*, *dem urmak*, *devr eylemek*, *gûş tutmak*, *icrâ eylemek*, *karâr etmek*(*vermek*), *karârını bulmak*, *nağme-perdâz eylemek*, *perde açmak*, *perdeden çıkmak*, *pest eylemek*, *seyr eylemek*, *ser-âgâz etmek*, *taksîm eylemek*, *târı perdeye çekmek*, *terâne söylemek*, *tel kırmak*, *zebân vermek*. The fact that the poet gives such an important place to music in his *Diwan* is clear evidence that he had a deep knowledge of music and was familiar with the high musical culture of his time. Considering and interpreting the terms of music and Sufism together, using music as a tool in concretizing abstract concepts are methods frequently used by the poet. This study of the *Diwan* shows the poet’s view of music and the way he approaches it, as well as the musical understanding of the period, and the value and meaning attributed to music in social life, especially in dergâhs.

Giriş: Şeyh Galip ve Musiki

Bu sûr-gâh-ı mahabbet-terânedede Gâlib
Rebâb-ı matlabı gönlümce çalmadık gitdi
(G. 309/6)

Kaynaklarda hayatı ile ilgili sürekli zikredilen Yenikapı Mevlevihanesi yakınlarında bir evde doğmuş olması; Galip'in dönemin en gözde musiki merkezlerinden birinin yanı başında ve müzikle örülü bir çevrede dünyaya gözlerini açması anlamına gelir. Yenikapı Mevlevihanesi, Mevleviliğin en önemli merkezlerinden biri olarak önemli bir musiki mahfili de sayılmaktadır. Mevlevihanelerin musiki mahfilleri olmasının en önemli sebebi bilindiği üzere Mevlevi ayinleridir. Türk musikisinde bir tür olarak ele alınan Mevlevi ayinlerinde besteli ayin icra edilmesi gerekliliği, Mevlevilik'te musikinin bir disiplin olarak ele alınmasına zemin hazırlamıştır.

Babası, dedesi, aile dostları da Mevlevi olan Galip, çocukluktan itibaren çok köklü bir geleneğe ve musiki disiplinine sahip Mevlevilik terbiyesi içinde ve en önemli musiki mahfillerinden biri olan Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetişmiş; Konya'da başladığı çilesini de burada tamamlamış ve yine burada "dede" olmuştur. *Divan*'ında bunun bir yansıması olarak; Mevlana'nın, onun öğretilerinin, felsefesinin, öğütlerinin; *Mesnevi*'nin, Mevlevi büyüklerinin, şeyhlerin, dervişlerin, tarikata yeni katılan nev-niyazların, Mevlevi mutfağının, tekke ve dergâhlarının, dergâh binasının, bahçesinin, kuyusunun, ayinlerinin, sema'ının, selamının, adabının, dervişlerinin kıyafetlerinin ve eşyalarının kısacası şairin içinde yetiştiği Mevleviliğe ait neredeyse her şeyin izini bulmak mümkündür.

Kösec Ahmed Dede (ö. 1777), Mevlevilik adab ve erkânını anlattığı eserinde Mevlevi dervişlerinin sema'ı icrası için temel musiki bilgilerine sahip olmaları; kudüm ve def çalmayı, ney üflemeyi bilmeleri gerektiğini dile getirir (Kösec Ahmed Dede, 2008, s.30-31). Bu itibarla dergâhlarda Mevleviliğe soyunan dervişlerin -ilerletmeseler bile- en azından temel musiki kulağına, bilgisine ve icra kabiliyetine sahip olmaları gerektiği anlamı çıkarılır. Türk musikisinin en nadide parçalarının icrası ile gerçekleştirilen Mevlevi ayinleri, Mevlevihaneleri birer musiki okuluna, musikiyi de Mevlevilik içinde bir disipline çevirmiş ve Türk musikisini başka bir boyuta taşımıştır. Her köşesinde ney, kudüm, rebab sazlarının meşk edildiği, pek çok makamın icra ve icat edildiği, bestelerin yapıldığı Mevlevi dergâhları da Türk musiki tarihi açısından oldukça önem arz eder:

Dergâh-ı Mevlevî ki aceb aşk-hânedir
Nây u kudüm-ı velvele-sâzı şehânedir (G. 53/1) ¹

1 Çalışmada verilen beyitler, Muhsin Kalkışım'ın hazırladığı *Şeyh Gâlib Divanı* adlı eserden alınmış olup beyit numaraları bu eserdeki sıralamaya uygun biçimde hazırlanmıştır.

Sadece ayinlerin icra edildiği zamanlarda değil; ayinlerin bestelenmesi, prova edilmesi ve mutriblerin ve ayinhanların ayinlere hazırlık safhaları; ayrıca serbest zamanlarda dervişlerin hoca- öğrenci ilişkisi içinde yürüttükleri yoğun ve disiplinli musiki çalışmaları ile de dergâhlardan musiki nağmelerinin eksik olmadığı tahmin edilebilir.

Galip’e göre; Mevlevi ayinindeki tavrı, adab ve usul, melekleri kışkırtmaktadır. Bunların yanında ayinlerde icra edilen def, nay davul ve kudüm ise sultanların bile sahip olamayacağı musiki aletleridir. Sema’ meydanı ise gökleri temsil eder; güneşi, ayı, gökyüzünü ve yıldızları barındırır. Bunlar dışında başlı başına Mevlana Rumî’nin zatı burada bulunmaktadır:

Melekler reşk eder bir tavr u âdâb u rûsûmu var
Melikler mâlik olmaz deff ü ney tabl u kudûmu var
Semâ’ meydânının hem mihr ü meh çarh ü nücûmu var
Husûsâ içlerinde zât-ı Mevlânâ-yı Rûmî var (Msd. 4-VI/2)

Şairi musiki açısından besleyen zenginliğin yanı sıra, musiki bilgisini izhar ettiği şiiirleriyle hitap ettiği kitlenin düzeyinin de oldukça yüksek olmasının, şairin şiiirlerinde musikiyi daha derinlikli ele almasına vesile olduğu düşünülür. Mevlevihanelerde yalnızca Mevleviliğe intisab edenlerin değil, dışarıdan muhib olarak nitelendirilen musikişinasların da icra gerçekleştirdiği bilinmektedir. Galip’in dönemin en üst düzey musikişinasları ile birlikte teşrikimesai imkânı bulduğuna örnek olarak, Galip’in çağdaşlarından olup henüz şair hayattayken onun şiiirlerini besteleyen, 18. yüzyılın en büyük bestekârlarından Seyyid Ahmet Ağa verilebilir².

Şairin etrafının musiki seven, dinleyen, icra eden ve musikiden anlayan kişilerle çevrenlenmesinde en önemli etken şüphesiz ki Mevlevi ayinleridir. İçinde yaşadığı çevrenin ve dönemin atmosferine ek olarak Galip’in musiki ile ilişkisinde ele alınması gereken bir diğer önemli isim de Sultan III. Selim’dir. Şairin şiiirlerini sunduğu Sultan III. Selim, klasik Türk musikisinin en değerli bestecilerindendir. Şeyh Galip, bestekârlığı yanında tambur ve def çalabilen Sultan Selim ve onun etrafına toplanan musikişinaslarla en parlak çağını yaşayan Türk musikisine yakından şahitlik etmiştir.

Mevlevi dergâhı gibi güçlü bir musiki mahfilinde doğan, büyüyen, hayatının sonuna kadar bu mahfil içinde kalan, en üst düzeyde bu mahfilde şeyh makamına eren ve dergâh şeyhi olarak sayısız Mevlevi ayinine katılarak bu ayinleri yönettiği bilinen Şeyh Galip’in musiki

2 Enderun’da eğitim alan ve III. Selim’in iltifatına nail olan Ahmed Ağa, dini musikiye “ferah-feza” makamını kazandırmış; Galata Mevlevihanesi’nin muhibi olmuş; Hicaz, Saba ve Nihavend makamında üç ayin bestelemiş, hatta bu ayinleri III. Selim’in önünde icra etmiştir. III. Selim’in bu ayinlerden etkilenererek “Suz-ı Dil-ara” ayinini bestelediği söylenir. Mezarı, Galata Mevlevihanesinde bulunmaktadır. Şeyh Gâlib, ölümü üzerine düşürdüğü tarihte Seyyid Ahmed Dede’yi, musiki bahsinde hem hüner hem bilgi sahibi olan ve musiki eserleri veren Farabi’ye teşbih eder : “Musâhib Seyyid Ahmed ol hüner-mend / Ki olmuşdu bu devre pîr-i Fârâb” (T.57/1).

makamlarını, usullerini, aletlerini kısacası terminolojisini bir musikişinas kadar iyi bildiğini varsayabiliriz.

Tüm bu bilgiler zemininde Galip’in musikiye ne denli hâkim olabileceğini varsayabiliriz; ancak buna dair en önemli ispat şairin *Divan*’ı incelendiğinde ortaya çıkacaktır. Beyitlerde musiki makamları, usulleri, perdeleri; musiki aletlerinin şekilleri, sesleri, yapıları, yapımında kullanılan malzemeler, icracıları, icra biçimleri, icra edildiği mekânlar, dinleyicileri, dinleyiciler üzerindeki tesirleri gibi musikiye ait pek çok ayrıntılı bilgiye ulaşabiliriz.

1. Şeyh Galip Divanı’nda Musiki

Şairin divanı incelendiğinde onun tasavvufi yönünü en çok ortaya çıkaran başlıklardan birinin musiki olduğu görülür. Mevleviliğin temelinde musikinin yer alması, musikiye ve ona ait terimlere derin anlamlar yüklenmesine de zemin hazırlar. Musiki terimleri adeta tasavvufi terimleri somutlaştırmak adına kullanılan bir vasıtaadır. *Divan*’da, tasavvuf ve musiki terimleri teşbih, tevriye, cinas, kinaye gibi edebi sanatlarla birlikte kullanılır. Musiki makamları, tasavvuf makamlarına; makamlardaki perdeler tasavvufi makamlar arası geçişe; musiki aletlerinin gövdeleri tekkeye, telleri tasavvuf yoluna benzetilir. Musiki terimleri ile terkip edilen beyitlerde hemen hemen her kelime başka anlamları da çağrıştıracak biçimde kullanılır.

Divan’ında 11 şarkı güftesine yer veren şairin şimdiye dek 27 şiirinin de bestelendiği bilinmektedir (Türkel Oter ve Yıldırım, 2010). Beyitlerde musiki makamlarına, usullerine, musiki aletlerine, terimlerine ve deyimlerine yer veren şair, tamamında musiki alet, makam, usul ve nağmelerini konu edinen 12 beyitlik yek-âhenk bir gazel kaleme alır (G. 53). Şairin şiirlerinde kullandığı musiki aletleri seçiminde, içinde yetiştirdiği kültürün rolü oldukça büyüktür. Bu sazların Mevlevi kültüründeki önemi ile *Divan*’da kullanımı birbirine paralel bir seyir içindedir. Mevlevilik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan ney, *Divan*’da en fazla bahsi geçen musiki aletidir. *Divan*’da 80 kez zikredilen ney, beş gazelin de redifi olmuştur. Yine Mevlevi kültüründe oldukça önemli görülen tambur, iki gazelin redifi olmakla birlikte divanda en sık bahsi geçen musiki aleti olarak neyi takip eder.

Tablo 1: *Musiki Aletleri, Musiki Makamları, Musiki İcracıları, Diğer Musiki Terimleri*

Musiki Aletleri ve Aksamı	Musiki Makamları	Musiki İcracıları	Diğer Musiki Terimleri
ber-batt	Büzürg	hânende	âhenk
çeng	Cân-Fezâ	hîne-gâr	âgâz
def	Dil-Küşâ	mutrib	âvâz
felek	Hicâz	nevâ-senc	âvâze
kânûn	Irak	neyzen	beste
kemân/kemâne	İsfahan		dem
kudüm	Kûçek		devr
kûs	Muhayyer		edvâr
kürre-nây	Muhayyer-Sünbüle		elhân
mûsikâr	Nâz u Niyâz		evc
nefîr	Nevrûz		güfte
nekkâre	Nevrûz-ı Acem		hâne
ney	Nevâ		hevâ
rebâb	Nigâr		karar
santûr	Nakş		küşâd
sâz	Penç-gâh		makam
sîne-kemân	Rast		meşk
sûr	Rûh-Efzâ		miyân
şes-târ	Şeh-nâz		nağme
tabl	Sünbüle		perde
tambûr	Sûz-nâk		pest
ûd	Uşşâk		pîş-rev
***	Yegâh		savt
celâcil	Zemzeme		ser-hâne
kemâne			seyr
mızrab,tâzene,tâziyâne			sürûd
tîr			terâne
târ			terennüm
			usûl
			velvele
			zemîn
			zencîr
			zîr ü bem

1.1. Musiki Aletleri

Musiki aletleri; şeklinden, yapımına, yapımında kullanılan malzemeye, gövdesine, sapına, teline, deliğine, akorduna, çıkardığı nağmelere, çalındığı ortama, tutuluş biçimine, icra eden çalgıcısına ve dinleyicisine kadar detaylı bir biçimde beyitlere konu olur. Mevlevilik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan ney, *Divan*'da en fazla bahsi geçen musiki aletidir. *Divan*'da 80 kez zikredilen ney, beş gazelin de redifi olmuştur. Yine Mevlevi kültüründe oldukça önemli görülen tambur da iki gazelin redifi olmakla en sık bahsi geçen musiki aleti olarak neyi takip eder. *Divan*'da musiki aletlerinden *ney, tanbur, rebâb, kudüm, mûsikâr, santur, kanûn, def, çeng, nefir, tabl, kûs, ber-bât, kürre-nây, sâz, sîne-kemân, nekkâre, sûr, şeş-târ, felek, ûd'a* ve bunların yanında *kemâne târ, tîr, reg, rişte, mızrâb, tâzene, tâziyâne*" gibi aksamla ve musiki aletlerini çalmaya yarayan diğer aletlere yer verilir.

Ney (ney, nây)

Üzerinde yedi delik bulunan uzun ve düzgün biçimli yapısının yanı sıra ney; kamıştan yapılmasıyla, kamışının yetiştği sazlıktan kesilip çıkarılması ve bu yüzden hasret duyması ve bu hasretin acısıyla inlemesiyle, yapımında ateşin kullanılması ve dağlanarak üzerinde delikler açılmasıyla, içine üflenen kuru nefes ve bu nefesle hayat bulmasıyla, içinden çıkan yakıcı nağmeler ve bu nağmeler aracılığı ile sırlarını açığa çıkarmasıyla benzetmelere konu olur. Bir bütün olarak benzetmelere konu olduğu gibi; neyin delikleri, baş paresi, nağmeleri, içine üflenen nefesi, neyzeni, neyzenin dudakları ve elleri olmak üzere ayrıntılarıyla ele alınır ve neye ait bu unsurlar da ayrıca teşbihe tabi tutulur. Neyin üflemeli bir çalgı olması; Allah'ın insanı yaratırken ona ruhundan üflemesi, Cebrail'in Meryem'e ruh üflemesi, İsa Peygamberin nefesi ile ölüleri diriltmesi, hastalara şifa vermesi gibi pek çok motifle arasında ilgi ve benzerlik kurulmasına zemin hazırlar. Mevlevi musikisinde ve felsefesinde çok önemli bir yere sahip olan ve Mevlevi dergâhlarının baş çalgısı olan ney, terbiye ve eğitim öğesi olarak Mevlevilik'te vazgeçilmez bir sembol hâline gelmiştir. Onu diğer çalgı aletlerinden ayıran en önemli özelliği, aşk yolunda Mevleviliğe kapılanmasıdır:

Çeng ü nefir her biri mazharıdır bir ârifin

Hazret-i Mevlevîyedir aşkda intimâ-yı ney (G. 305/13)

Neyin uzun ve düzgün biçimi onun hak yolunda olmasına yorulur. İnce ve uzun yapısı ile elif harfine teşbih edilir. Ney, insan olmayı gerektiren unsurları yani nefesi ve elifi bünyesinde barındırır. Ney, doğru yolu gösteren boyu ile insan olmanın sırlarına işaret etmektedir:

Bir dem ü bir elif gerek âdeme âdem olmağa
Gâlib o remzi keşf eder kâmet-i Hak-nümâ-yı ney (G. 305/12)

Ney, nefesi ile tarikat kutbu bir şeyh gibi Ali'nin kuyusundan sır vermekte; salıklere yol göstermektedir (G. 304/16). Nefes yolunda ilerleyen salike göz kulak olmakta; onun doğru yolda ilerlemesine yardım etmektedir (G. 199/6). Bu yolda, dosdoğru duranlara en iyi örnektir; kuru bir kamıştır, yaprak vermesi, yeşermesi beklenmez ancak ses verir (K. 26/5). Salıkların takip etmesi gereken yola teşbih edilen ney, diğer çıkmaz sokaklara varan yollara set çekip varlığa tek gözle bakanlar için en doğru ve güvenli yoldur:

Sedd eyleyip girîveleri bir dem et sülûk
Tevhîd-i sırfa râst gelir toğrı râh-ı ney (G. 303/5)

Ney, şekil itibariyle kuyuya teşbih edilir. Neyin sırların fısıldandığı kuyudan taşan sulara yetişen kamışlıktan kesilmesi de kuyu ile anıldığı beyitlerde iham yoluyla akla gelir. Ney-kuyu benzetmesinde kuyu ile ilişkili hikâyelere ve şahıslara yer verilir. Ney kuyusu/ney kamışlarını sulayan kuyu Ali'nin gözlerinden nazar almış ve feyzini bulmuştur (G. 303/6). Neyin siyah evi, Yusuf'un atıldığı kuyu; neyden çıkan nağmeler de kuyuya atılan Yusuf'un benzetileni olur (G. 304/2). Yeryüzünde ve gökyüzünde hiçbir şey neyin ilgisi dışında kalmaz. Harut'un asılı bulunduğu kuyudan, İsa'nın yükseldiği göğe kadar her şey onun bilgisi dahilindedir ve onların sırlarını bilir. Harut'un asıldığı kuyu ve göğü rasad eden dürbüne benzetilir:

Sihr-i Hârûtdan etmiş dem-i İsâya rasad
Yerde gökde ne ki var olmadı bî-gâne-i ney (G. 304/3)

Gerek içindeki kuru hava; gerek ateşle dağlanarak üzerinde deliklerin açılması ile ney, hararet ve ateş ile ilişkilendirilir. Neye üflenen nefesin sıcak olması da gerçekte neyin sıcaklıkla ilgisini açıklamaya katkı sağlar. Aynı zamanda neyin yaradılış hikâyesinde zikredildiği üzere vatanından ayrılmanın acısıyla yanması, ilahi sırların verdiği yakıcılık ile birleşince ney-ateş ilişkisi güçlenir. Neyden çıkan inlemeler nağmeler de ateştedir; ney açık istiare ile aşğın benzetilenidir. Âşık ve ney her ikisi de vatanından ayrılmış, ayrılık acısıyla yanar. Aşğın sinesi de neyin sinesi gibi dağlanmış (G. 146/3), cefa ile inlemektedir (Mes. 6/ 8). Delik deşik vücudu ile baştanbaşa gam içindeki âşık neyden çıkan feryat ateşinin de ta kendisidir (G. 122/4). Aşğın canı da ney gibi inler, yüreği ney gibi delik deşik, yaralar içindedir; inlemeleri neyin nağmelerine denktir, başında neyin havası eser:

Oldu bu cân nâleger nağme-misâl derbeder
Yara yürekde elde ser serde yine havâ-yı ney (G. 305/11)

Neyin üzerinde bulunan delikler hüsn-i talil sanatıyla farklı bir hayal içinde verilir. Gam tufanını âşıklara nakletmek için ney, bedenini göz göz etmiş, yıkılmış virane köprülere benzemiştir:

Nakl için gördüğü tûfân-ı gamı uşşâka
Göz göz etmiş tenini bak pûl-ı vîrâne-i ney (G. 304/13)

Ateş ile ilişkisi farklı bir hayal ile ele alınan ney, bir meyhane olarak hayal edilir. Ney meyhanesinin mutfağında ateşli nefesle kebablar pişmektedir. Neye üflenene ateşin tesiri şiş olup ruh üflemeyle görevli Cebraîl'i ney meyhanesinin mutfağına kebab edecektir:

Sih-i te'siri eder Tâ'ir-i Cibrîli kebâb
Ateşin demle yanıp matbah-ı mey-hâne-i ney (G. 304/8)

Ney, usta ellerde hayat bulmakta ve en güzel nağmeleri bu ellerle yakalamaktadır. Eğer ney, iyi bir neyzenin elinde neş'enin doruğuna ulaşırsa, ona binlerce şahin av olacaktır. Neyzenin elleri ney çalarken kanatlanmış bir kuşu andırır. Ney hümayya teşbih edilir. Şeh-per ise hümanın kanadının en büyük ve en uzun tüyüdür. Neyzenin şehber eli, ney hümasının kolu kanadıdır. Eğer iyi bir neyzenin eline geçerse bu ney hüması en güzel nağmeleri avlayacak, yani çıkaracaktır:

Bâz-ı hezâr sayd olur evc-i safâda olsa ger
Şeh-per-i destî ney-zenin bâl ü per-i hüma-yı ney (G. 305/10)

Neyin baş tarafına takılan ve dudağa temas eden başpâresi, neyin başına takılması ve şekilsel benzerlikten ötürü Mevlevî dervişlerinin başlarına taktıkları külâha teşbih edilir. Sevgilinin dudağı goncadır, bu gonca dudak neyin külâhı olursa neyden çıkan ah her yere neşe ilkbaharı kokusu verecektir. Bazı türleri gül ağacından yapıldığı bilinen başpâre aynı zamanda şekil olarak goncaya da teşbih edilmektedir. Beyitten, sevgilinin neye dudakları ile nefes üflediği anlamı da çıkarılabilmekte; neyin kuru kâğıt olan gövdesi ile aşkın cansız bedeni arasında gelenekteki yaygın benzetme akla gelmektedir. Sevgilinin gonca dudağından gelen nefes, neye/aşığa hayat verecek ve canlanmanın sembolü olan ilkbahar neşesi duyulacak, goncanın kokusu ile de bu neşe kokuya bürünecektir:

La'lin olunca gonca-i tarf-ı külâh-ı ney
Bir nev-bahâr-ı neş'e verir bûy-ı âh-ı ney (G. 303/1)

Ney, içine nefes üflenmesi; nefesin üflenmesi ile ses vermesi, hayat bulması gibi unsurlar göz önünde bulundurularak İsa Peygamberle ilişkilendirilir. Beyitte hem İsa hem de Musa Peygamberi akla getirecek biçimde benzetme unsurları kullanılır. Ney, şekil olarak

Musa Peygamber ile anılan asaya ve yine onu kıssasında bulunan ejdehâya/yılana benzetilir. Kıssaya göre Musa'nın peygamberliğine inanmayanlara delil olarak asası yılana dönüşür. Ney de aşk İsa'sından nefes almış, onun ölümlere can veren nefesi ile kuru bir kamış iken canlanmıştır:

Çünkü Mesîh-i aşkdan aldı nefes asâ-yı ney
Mürdeye bahş-ı cân eder dem çekip ejdehâ-yı ney (G. 305/1)

Ağaçtan yapılmış, ateşle yanmış, uzun şekliyle nağmeler çıkaran ney, Musa Peygamber kıssasında geçen unsurlarla yapılan benzetmeler için uygun bir yapıya sahiptir. Şair, “ney” ve “ne” kelimeleri ile cinas yaparak kaleme aldığı dörtlükte neyi, kıssadaki neredeyse tüm unsurlara, Tur dağındaki ağaca, ateşe, Allah'ın seslendiği kelama³, Musa'ya ve onun esasına benzetir (R. 41). Ney, asaya; neyin içine üflenlen alev biçimindeki nefes Tur Dağı'ndaki ateşe, Mevlana da Musa Peygambere leff ü neşr marifetiyle teşbih edilir. Tur Dağı'nda Allah'ın kalamını duyan Musa Peygamberin ney ile ilişkilendirilmesinde en önemli sebep neyin ilahi sırlar anlattığına dair inanıştır:

Nâyına şû'le-i enfâsına tut gûş-ı kabûl
Tûr u Mûsa vü asâ Hazret-i Mevlânâdır (K.3/16)

Neyin nağmeleri kanatlı perilere; ney de perilerle dolu bir eve teşbih edilir. Peri ve cinler deliliğe sebep olduğu düşünülen varlıklardır ve ney bunlara ev sahipliği yaptığı için deli olarak tasavvur edilir; neyzenin dudağını yeni ay sanmakta ve deliliğini/coşkunluğunu artırmaktadır. İnanca göre delilik hâli aybaşlarında artmaktadır (Akdemir, 2007, s.36):

Toldu mürğân-ı terennümle perî-hâne-i ney
Meh-i nev sandı leb-i ney-zeni dîvâne-i ney (G. 304/1)

Ney bir caddeye, içinden çıkan çeşit çeşit nağmeler de güzel suretlere benzetilir. Ney içinde nağme cennetinin hurilerini barındırır ve bu hurileri çeşit çeşit göstermektedir. Öyle ki fezâ-yı ney; cennette olduğuna inanılan suretler çarşısının⁴ sokağında bir caddedir:

Hûr-ı Behişt-i nağmeyi gûne-be-gûne gösterir
Kûçe-i sûk-ı sûretin câddesidir fezâ-yı ney (G. 305/9)

Neyin üzerindeki yedi delik, neyin pencereleri olarak hayal edilir (G. 258/5). Yedi gönül yarası olarak adlandırılan bu perde delikleri ateşte kızdırılmış demirle dağlanarak açılır (G.

3 „İnnî enallah: Muhakkak ki ben Allah'ım.“ Kasas, 28/30.

4 “Resûlullah aleyhissalâtu vesselâm buyurdular ki: Cennette bir çarşı vardır. Ancak orada ne alış, ne de satış vardır. Sadece erkek ve kadın sûretleri vardır. Erkek bunlardan bir suret arzu ederse o sûrete girer.” (Tirmizî, Cennet 15).

304/9). Ney bir köşk, delikleri de köşkün pencereleridir. Sevinç gül bahçesi, rengini kan dolu gözden aldığı gibi ney köşküne de dağlardan açılmış pencere yakışır:

Çeşm-i pür-hûndan alır rengini gülzâr-ı tarab
Dâğlardan yaraşır revzen-i kâşâne-i ney (G. 304/10)

Ney ve kalem şekil ve işlev bakımından birbirine benzetilir. Neyin de kalemin de malzemesi kamıştır (G. 51/6). Kalem de ney gibi ah ve figan etmektedir, ney nefes ile kalem mürekkep ile sırlarını dile getirir (G. 327/5). Şair, kendini sevginin gizli sırlarını söyleyen neyle bir tutar. Ona da ilahi sırlar için heves gelmiştir (G. 9/8).

Neyi diğer musiki aletlerinden üstün kılan özelliği, nağmeleri ile herkes üzerinde tesir bırakmasıdır. Ney, bir çingiraktır. Ney çingırağının gürültüsü, yani nağmeleri sırları duymaya uzak olan gönüllere bile sesini duyurabilmektedir (G. 305/5). Ney, arkasına saf saf dizili aşk cemaatini/ musikârı almış, inleyiş namazını eda ettiren bir imamdır (G. 62/4); talebelerine âh u enîn meşki yaptıran üstâttır (G. 62/3). Ney sesi, meclisin “Ya Hû” narasına karşılık gelmektedir (G. 52/7). Ağızlardaki “Hây” ve “hû” nun yoldaşdır ve neyin “Ya Hû” narası baygınlık/ sarhoşluk âlemindeydir. Ayinlerde gülbang çekilmesi ve hazırunun “Ya Hû” şeklinde gülbanga katılması çağrıştırılır. Ney üflemek için nefes alırken “hay”, neye üflenirken “Hû” sesinin ortaya çıkışı anlamı daha güçlü kılar:

Hây-ı dehende Hûsuna hem-dem olup hüviyyetin
Âlem-i bi-hodîdedir na’ra-i Yâ Hudâ-yı ney (G. 305/2)

Neyin nağmeleri, inleme biçimindedir ve sarhoşluk verir (G. 304/6). Ney şekil olarak Kâbe’nin altın oluğuna; içinden çıkan nağmeleri de ferahlatıcı zembem suyuna teşbih edilir (G. 305/3). Ney bir kadeh, nağmeleri de alevden şaraptır (G. 304/12). Ney, kıvılcımlar saçan ah nağmeleri çıkarır. Bu yönüyle ateşler içinde kalmış semender ile ney arasında ilgi kurulur (Th. 5/4). Ney, güneşten bir eve; nağmeleri de onun ışıklarına ve nuruna benzetilir (G. 304/7). Tek sütun üstüne inşa edilmiş bir kâşanedir (G. 304/14). Nağme, oyun oynayan bir çocuğa; ney de nağme çocuğunun ata biner gibi üstüne binip oynadığı değneğe teşbih edilir:

Oynardı sahn-ı bağ-ı hayâlimde ol perî
Mânend-i tıfl-ı nağme dahı ney-süvâr iken (M.B. 23)

Tambur (tanbûr)

Divan’da on sekiz beyitlik bir gazelin redifî olan tambur, neyden sonra en sık bahsi geçen musiki aletidir. Beyitlerde ahşap teknesinin şekli, tekne üzerine oturtulan kapağı, telleri, sapı, mızrabı, çıkardığı ses ve seslerin tane tane yükselişi ile ele alınır.

“Efsaneye göre tanbur, küçük kainat olan insan bedeninden esinlenilerek icat edilmiştir. Tanburun; teknesi insanın başına, sapı vücuduna, perdeleri gırtlığına teşbihtir. Dört teli yürekteki dört damara, beşinci ise nefese teşbihtir. Nasıl ki insanda yedi felekiyatın tümü görünmekte ise, tanburda da yedi felekiyatın tamamı bu şekilde görünmektedir.”(Küçükebe, 2016, s.60).

Perdeleri tek tek kaldıran ve vahdet yolunda ilerleyen insan-ı kamil ile tambur arasında benzerlik kurulur. Tamburun klasik ahengini elde etmek için kullanılan yegâh perdesi aynı zamanda tamburun da bam telidir ve diğer tüm perdeleri yegâh ile açmaktadır; “ye-gâh, vahdet, yegâne” ifadeleri tenasüp içinde tekliği ifade eder (G. 57/2):

Açmış cemî’-i perdeyi mutlak yegâhdan
Tanbûra sor ki vahdeti merd-i yegânedir (G. 53/6)

Tambur, otuz altı perdenin en güzel biçimde icra edildiği musiki aletidir. Bu perdeler en iyi şekilde, saza özel bir ahenk ve lezzet vererek tamburda belirtilir. Ancak bu perdelerin kulağa hoş gelmesi, kulağı okşayan incelik ve süslerle özel titreşimlerin elde edilmesi için tamburun usta eller tarafından çalınması elzemdir (Behar, 2005, s.256). Tambur da tasavvuf yolunda ilerleyenler için tekke gibidir. Makamların perdeleri tambur yoluyla keşf olunur. Makam ve perde kelimeleri tasavvufi anlamları akla gelecek biçimde tevriyeli kullanılırlar:

Yoluyla keşf olunur perde-i makâmâtı
Terâne tekyesidir âsitâne-i tanbûr (G. 57/7)

Tambur, özellikle yarım küre şeklindeki teknesi ile benzetmelere tabi tutulur. Tamburun teknesi eve, kuş yuvasına, arı kovanına, tekkeye, hazineye, habâba, gökyüzü kubbesine ve harmana benzetilir. Uzun sapı ve teknesi birlikte el alındığında tambur bir kepçeye, ağır bir gürze benzer. Tamburun telleri nabız, can ipliği, damar olarak hayal edilir. Tamburun nağmeleri ise kuş yuvasından uçan kuşlara, sülün kuşuna, turna kuşuna, kovanda vızıldayan arılara, dalgaya, nimete teşbih edilir.

Tambur teknesi bir kuş yuvası, bu teknedeki çıkan nağmeler de kanatlanıp uçan kuşlar olarak hayal edilir (G. 57/8). Diğer musiki aletleri ile tambur arasında güzel bir kıyasa gidilir ve tamburun diğerlerine üstünlüğü ifade edilir. Tambur, terennüm eden kuşların bulunduğu bahçede bir kuş yuvasıdır ve bu yuvadan bahçenin en güzel sesli kuşu olan bülbülleri uçurur:

Bu mürgzâr-ı terennümde andelîb gibi
Hezâr kuş uçurur âşiyâne-i tanbûr (G. 57/9)

Rivayete göre Eflatun, tambur çalmasını iyi bilen musikiye vakıf bir filozoftur (Behar, 2005, s. 254-255). Tamburun nağmeleri turna kuşu olup önce Felatun'un sandukasını tavaf eder, oradan Hicaz'a varır. Tavafın Hicaz'dan önce Felatun'un sandukasına yapılması, musikinin Yunan kültüründe başlayıp doğuya ulaşmasına ayrıca tamburun öncelikle Yunan musikisinde yer almasına işaret eder:

Tavâf edip ser-i sandûka-i Felâtûnu
Hicâza vardı küleng-i terâne-i tanbûr (G. 57/5)

Tamburun teknesi bir tuzak, nağmeleri de tuzağa yerleştirilen çine yani kuş yemidir ve naz papağanını/sevgiliyi bu yemler ile tuzağına düşürmüştür (G. 57/13). Tamburdan nağmelerin tek tek çıkması güzel bir hüsn-i ta'lil örneği ile verilir. Tambur, tel ehli olan âşıkların gönül kuşunu avlamak için birer birer, tane tane aşk sözleri söyler. Dâne, kuş tuzaklarında kullanılan yem olup bir bir anlamına gelecek şekilde tevriyeli kullanılır:

Tel ehli dâmına dil-bestedir ki tanbûrun
Birer birer sühan-ı aşkı dâneler söyler (G. 51/3)

Tambur, tasavvuf yolunda ilerleyen ve fenafillaha ulaşmak isteyenler için yol gösterendir. Sevinç tamburunun telleri, yanıp yakılma evinin dar geçidinde birer geniş yoldur. Beyitte “tengnâ” ve “şah-reh” kelimeleri ile tezat yapılarak tamburun bu zor yolda aşığı sağladığı kolaylık ortaya konur:

Tengnâ-yı hâne-i sûz u güdâza girmege
Târ-ı tanbûr-ı sürûrun şâh-rehdir her biri (G. 325/4)

Tambur ve neyin birlikte icrası söz konusu edilir. Şah ney, yardım edilmiş anlamında da gelen mansur ismiyle bilinir. Neyin kuvvetli nutku sayesinde musiki icrasından sonra tamburun teknesi yardım paraları ile dolmuş; para dolu teknesi ve uzun sapıyla tambur, ağır bir gürze benzemiştir:

Olurdu gürz-i girân-veş o şâh-ı mansûrun
Edeydi kuvvet-i nutku i'âne-i tanbûr (G. 57/18)

Yine uzun bir sap ucundaki teknesi ile tambur; mutfak aletlerinden kepçeye teşbih edilir. Tambur hünkârın/ sevgilinin/ Allah'ın aşk mutfağında kepçe olursa tamburdan çıkan baygın nağmeler de nimet olacaktır:

Olursa matbah-ı aşkında kefçe hünkârın
Olur ni'am nagam-ı bî-hodâne-i tanbûr (G. 57/17)

Tamburu çalmaya yarayan mızrab, tamburun tellerini tarayan bir tarak olarak hayal edilir. Eğer sevgili, tezenesini tamburun tellerine tarak ederse, âşıkların emel saçını tarumar edecektir. Emel saçının karşılığı, tamburun telleridir ve akordu bozulan tamburun telleri, âşıkların isteklerini çalamayacaktır:

Olur elinde anun târümâr zülf-i emel
Edince tâzenesin yâr şâne-i tanbûr (G. 57/11)

Tamburun birbiri ardına sıralanan nağmeleri, delilerin bağlandığı zincir halkalarına benzetilir. Sevgilinin kâkülüne bağlanıp deliren âşıkların boynuna vurulan zincir halkalarının çıkardığı sesler onlara tambur nağmeleri gibi gelir. Tamburun nağmeleri; akıldan arınma, benlikten vazgeçme, aşta kaybolma hâli olan deliliğin sembolüdür:

Bağlandı târ-ı kâkülüne nağme-i cünûn
Zencîrler terâne-i tanbûrdur bana (G. 1/10)

Tamburun mutribin sinesine yaslanarak icra edilmesi; mutribin nağmeleri sinesinden akıtması hayaliyle verilir. Tambur nağmeleri su dalgalarıdır ve mutrib billur sinesini selsebil ederek bu su dalgalarını akıtır (Kt. 37/1). Tambur bir çeşme, mızrabı ise bu çeşmenin lülesidir (K.21/17). Bir başka beyitte ise tambur, ateşten bir kâseye; tellere vurarak nağmeler çıkaran mızrabı da bu ateş kâsesinden çıkan alev yalımlarına, alevden bir dile benzetilir (G. 57/10).

Rebap (rebâb, rûbâb)

Rebap, 18. yüzyıla kadar Türk musikisinin tek yaylı çalgısı iken 18. yüzyıldan sonra Mevlevi musikisi dışında pek rağbet görmemiştir. Bizzat Mevlana'nın ve oğlu Sultan Veled'in çaldığı bilinen rebabın Mevlevi ayinlerinde icrası Mevlana zamanına uzanmaktadır. Şair, levh ü kalem arıfı Sultan Veled'in -rûbabın sırlarını anlattığı eseri *Rûbabname*'ye atıfta bulunarak⁵-rûbab ve onun yayının sırrını gönül ehillerine naklettiğini söyler. Tîr, beyitte rebabın yayı olarak kullanılmıştır:

Nakl eder ehl-i dile tîr ü rûbâbın sırrın
Ârif-i levh ü kâlem Hazret-i Sultân Veled (K. 8/5)

Yerde durması için alt kısmına bir dayanak tasarlanan rebâb, bu hâli ile rebap bir ayak üzerinde niyaza durmuş⁶, ayak mühürlemiş⁷ bir rind olarak hayal edilir (G. 53/7).

5 “Neyin sesinde bir inlemeden fazla bir şey yoktur. Rebabda ise birçok inilti ve perişanlık vardır. Rebabın bütün malzemesi (deri, kıl, tel, ahşap) gariptir. Her biri kendi vatanından, kendi cinsinden ayrıldıkları için inler ve feryat ederler.” (Sultan Veled, 2011, s. 2).

6 Niyaz etmek; şeyhin huzurunda ayak mühürleyip baş kesmek.

7 Ayak mühürlemek: sağ ayağın başparmağını sol ayağın başparmağı üzerine koymak.

Şair, ney ile rebabın birlikte icrasına güzel bir hayal ile yer verir. Ney delik deşik olmuş, zayıf vücudu ile bir dilenciye, rebabın gövdesi de neyin elindeki dilenci çanağına⁸ teşbih edilir. Dilenci çanakları da rebab gövdesi gibi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmaktadır:

Eyler o şâh-ı kâm-yâb bahşîş-i şevk-i bî-hisâb
Keçkûl alıp ele rebâb gelmiş olup gedâ-yı ney (G. 305/14)

Yine ney ve rebabın birlikte icrasına örnek beyitte, ney içinden nefes oklarının fırlatıldığı ok kurbuna teşbih edilir. Bu oklar sesleri ile rebabın kulağını çan sesi gibi gürültüyle doldurmaktadır. Beyitte tîr hem ok, hem de rebabı çalmaya yarayan yay aleti anlamında tevriyeli kullanılır:

Etdi mânend-i ceres gûş-ı rebâbı pür-şûr
Kîş-i neyden atılan tîr nefesden nefese (G. 277/7)

La-dinî musikide de oldukça yaygın kullanılan rebap; düğün ve eğlencelerin başlıca çalgısı olmuştur. Bu dünyada muradını alamadığını ifade etmek için şair; aşk şarkıları söylenen bir düğün yerinde rebabını gönlünce çalamadığını söyler. İsteklerini rebap olarak somutlaştıran şair, aşk ahenginin düğün yerinde isteklerinin rebabını gönlünce çalamamış, isteklerini duyuramamış ve onlara ulaşamamıştır:

Bu sûr-gâh-ı mahabbet-terânede Gâlib
Rebâb-ı matlabı gönlümce çalmadık gitdi (G. 309/6)

Ruha oldukça tesir eden, çok etkili nağmeler çıkaran ve dinleyenlerin gönlünü yaralayan rebabın tesiri ile aşığın sinesi yaralarla dolmuştur. Rebabın nağmeleri ile aşığın âh ve inleyişleri uyum içindedir, âh ile zâra en çok rebabın anlatımı yaraşmaktadır. Aşığın gönül yaralarını artırmak için rebabın yayı hep kemanın hanesindedir, durmadan çalmaya devam etmesi gönül kuşunun yaralarına iyi gelmektedir:

Pür yâre eder sîneyi te'sîr-i rebâb
Hoş yaraşır âh u zâra takrîr-i rebâb
Tahsîn ki hâne-i kemândan çıkmaz
Mürg-i dil yârelerine tîr-i rebâb (R. 40)

Kudüm (kudûm)

Mevlevî ayinlerinde ney ile birlikte icra edilen kudüm, kutsal sayılmasından ötür Mevlevilerce “kudûm-u şerif” olarak da anılır. Sema eden dervişler kudümün vuruşuna

8 Keşkûl; Gezici bazı dervişlerin ve dilencilerin ellerinde tuttukları, Hindistan cevizi kabuğundan, metalden veya abanozdan yapılmış dilenci çanağı.

tabidir. Beyitlerde de ney ile birlikte ele alınır. Aynı anda neşe ve hüznü birlikte verebilen ney ve kudüm leff ü neşr ile hem düğüne ve mateme işaret eder:

Sûr mu mâtem mi bilinmez yakîn
Nây u kudûm ile gelir âh âh (Tc. 1-IV /5)

Feyz bir deniz olarak düşünülür. Neyin ve kudûmün ahengi ile feyz denizine dalan bir yüzücü/salikh hayal edilir. Neyin sesi ile inlemelerin dalgasına dalan, uzayan, mesafe kat eden salike kudüm yardım etmektedir. Ney ile kudüm birlikte, saliki feyz denizinde yüzdürürler. Kudüm beyitte yüzmeye yeni başlayanların beline bağlanarak onları yukarıda tutan, yüzmelerine yardımcı olan, bir bakıma can simidi görevi gören⁹- içi oyulmuş ve kurutulmuş kabağa teşbih edilir¹⁰:

Gavvâs-ı feyzdir ki uzar mevc-i nâlede
Olmuş kudûm sanki kedû-yı şînâh-ı ney (G. 303/7)

Şairin, Galata Mevlevihanesi'nin tamirini rica için kaleme aldığı kasidede, binanın harap hâlde olduğunu göstermek için mizahi biçimde bu iki çalgıya başvurduğu görülür. Bina, ney ve kudûmün çıkardığı nağme ile titreyip raks etmeye, sema etmeye başlar ancak esrarını ifşa etmemek için kendini korur, yıkılmaz:

Olur nây u kudûmün nağmesinden ditreyip raksân
Velî ifşâ-yı esrârından eyler hiştendârî (K.15/9)

Musikâr (mûsikâr, mîskal)

Musikâr, sıra sıra dizilmiş büyüklü küçüklü kamışlardan oluşan üflemeli bir çalgıdır. Saf hâlinde dizilişi ile benzetmelere tabi tutulur. Şekil itibarıyla tarağa teşbih edilir. Karışık nağmeleri bir bir çıkaran musikâr, nağme dalgalarını da bir bir açıp çözen nağme saçının tarağı olarak hayal edilir:

Mevc-i safâ-yı nağmeyi bir bir açar çözer
San mûsikâr şâne-i zûlf-i terânedir (G. 53/5)

Âşık sevgilinin zûlfünün gamıyla âh etmekte ve sinesini yırtmaktadır. Bu sayede sevgilinin zûlfüne tarak olabilmeyi umut eder. Musikâr da bunu görünce zûlfün gam havasını çalmaya başlar. Daha doğrusu aşkın zûlfün gamıyla inleyişi musikârda hevâ hâline gelir: Hevâ; istek, heves, arzu anlamları dışında musiki aletlerinden çıkan ses perdesi anlamına gelir:

9 <https://www.haberler.com/osmanli-da-can-simidiydi-simdi-lamba-oldu-4275700-haberi>

10 Mîhr ü mehden havf ile iki kedû bend eyleyip
Bahr-ı hayrette felek olmuş şînâver rûz u şeb (Neşâtî, 2019, s.32).

Mûsikâr etdi havâ-yı gam-ı zülfü şimdi
Şâne resm etmiş iken sîne-i sad-çâkimden (G. 239/8)

Beyitlerde ney ile birlikte anılarak neyin övgüsünde aracı olarak kullanılır. Neyin ustalığı, yüceliği, büyüklüğü ney-musikar karşılaştırması ile ortaya konur. Ney inleyiş namazını edâ ettiren bir imam, mûsikâr ise ney imamının arkasında saf tutmuş aşk cemaatidir (G. 62/4). Musikâr, üstâd neyin önünde sıra sıra dizilmiş, saf tutmuş âh u enîn talimi yapan mektep talebesidir:

Nâyın ki tıfl mektebidir saff-ı mûsikâr
Üstâd önünde verziş-i âh u enîn eder (G. 62/3)

Musikar, aynı zamanda gagasında pek çok delik bulunan ve ses çıkması için rüzgâra karşı duran efsanevi kuşun adıdır. Ölmeye yakın topladığı çalı çırpının üzerinde kanatlarını çırparak acı acı öten bu kuş, ortaya çıkan kıvılcım ile yanarak ölür. Beyitlerde söz konusu musiki aletine ihâm, ihâm-ı tenasüp ve tevriye ile bu anlam da yüklenir (G. 277/3, G. 57/8). Beyitte neyin pervanesi olarak hayal edilen musikar, kuş anlamı yanında iham-ı tenasüple musikar çalgı aletini de akla getirir:

Şerer-i âh saçar şu'le-i endâmından
Mûsikâr ola meğer kim yine pervâne-i ney (G. 304/11)

Musikarın efsanevi kuş ve musiki aleti olarak tevriyeli ele alındığı başka bir beyitte; gam ahengini en iyi musikarın çıkardığı onun sayesinde başka aletlere gerek kalmadığı anlamı ikinci bir anlam olarak verilir:

Sâyesinde kimsenin etmez recâ âheng-i gam
Ya'nî mûsikâr içün bâl-i hümâ lâzım değil (G. 193/7)

Çeng (çeng)

Çeng, şekli kanuna benzeyen ancak dik tutularak tellerinin çekilmesi suretiyle çalınan telli bir çalgıdır. Çengin büyük bir çalgı aleti olması yanında, çok eski zamanlardan beri kullanıla gelmesi onu “pîr” yapar. Nağmeler, büyüklü küçüklü çocuklardır ve çeng, tüm bu teraneler guruhunun piri olarak nağme çocuklarını beslemektedir. Nağmelerin büyüklü küçüklü olması da çengin farklı uzunluktaki tel yapısından çıkan nağmeler arasındaki farka işaret eder. Aynı zamanda beyitte geçen “büzürg ve kûçek” Türk musikisinin en eski mürekkep makamlarındandır:

Besler büzürg ü kûçegin etfâl-i nağmenin
Gûyâ ki çeng pîr-i gürûh-ı terânedir (G. 53/2)

Çengin tellerinden çekilerek çalınan bir alet oluşu ile Mansur'un darağacına çekilmesi arasında ilgi kurulur. Mansur, hem makam hem Hallac-ı Mansur olarak anlaşılabilecek biçimde yer alır:

Sırr-ı kemân-ı aşkı yapar tıfl-ı nağme âh
Mansûra çekdi reg-be-reg-i çengi hod-be-hod (G. 37/4)

Çengin telleri, şekil olarak sevgilinin kirpikleri ile benzerlik gösterir. Aşğın gönlünden çıkan ahenkli seslerin “pest ü küşat” olmasının sebebi çengin telleri değil, sevgilinin kirpikleridir. Pest ve küşad yine musiki terimleridir¹¹:

Dilin pest ü küşâdı ukdesi müjgâna dâ'irdir
Ne çeng-i şîrden ne nâhun-ı tedbîrden bilsin (G. 253/3)

Çeng, aynı zamanda “çeng ü çegane” olarak adlandırılan saz eğlencelerinin vazgeçilmez çalgısıdır (G. 53/4).

Kanun (kânun)

Kanun, musiki aleti anlamı yanında Sultan Selim'in övgüsünde kural, düzen, yasa anlamına gelecek biçimde tevriyeli kullanılır. Sultan yaşadığı devirde latif kanunlara öylesine ahenk vermiştir ki bestelerden başka “ah” sesi duyulmaz olmuştur (T.4/9). Devletin kanunlarının “perdeden çıktığı” bir zamanda Sultan Selim, bozulan kanunları düzene sokmuş, şifâ-sâz olup perdeden çıkan kanunlara ahengini vermiş ve Osmanlı'yı yeniden tertip etmiştir. Perdeden çıkan kanunun akordunun oldukça zahmetli olması, Sultan'a yapılan övgüyü güçlendirir:

Çıkıp kânûn-ı devlet perdeden olmuşdu bî-âheng
Şifâ-sâz oldu ihyâ eyledi Sultân Süleymânı (T.2/22)

Kanun ve çeng şekil olarak leff ü neşr sanatı ile ayın bedir ve hilal biçimlerine teşbih edilirler. Mehtab, sultanı eğlendirmek için gâh bedr gâh hilal hâline bürünür, kanun ve çeng olup ölçülü teranelerle onun huzuruna varır ve meclisin aydınlatır:

Gehî hilâl ü gehî bedr olup huzûrunda
Terâne sencî-i kânûn u çeng eder mehtâb (K.11/18)

Sevgilinin saçının parlaklığı, kanunun tellerinin şekil olarak güneş ışınlarına benzemesi ve en güzel nağmeyi çıkaran tellerin sevgilinin saç telleri ile ilgili olması motifleri bir arada kullanılır (G. 45/11). Sevgilinin zülfü ile kanunun telleri arasında kurulan ilgide “tel kırmak”

11 Bkz. Pest , Küşâd.

ifadesine başvurulur. Musikide tel kırmak, hem teli koparmak hem de ahengin, perdenin düzenini bozmak anlamında kullanılmaktadır:

Eylemiş gerçi muhayyer anı kânûn-ı havâ
Tel kırar dil-beste-i zülf olmasın dem-sâz-ı aşk (G. 169/4)

Santur (santûr)

Yamuk bir ahşap kutu şeklindeki klasik bir santurun üzerinde bulunan 72-160 tel ve bu telleri tutturmak için kullanılan çivilerden oluşur. Beyitte, santurun ana malzemesi olan tahta, yapımında kullanılan çiviler ve çivilerle dolu olan gövdesi hakkında bilgi bulmak mümkündür. Şair, sevgiliden gelen ayrılık oklarını santurun yapımında kullanılan çivilere benzetir. Bu oklar ile sinesi delik deşik, harap olmuştur ancak buna aldırılmaz çünkü bu sayede sinesi çivilerle dolu bir santur tahtasına dönmüş, fîğanını meşk edebileceği, talim edebileceği bir enstrüman/santur tahtası elde etmiştir:

Sad mîh-i tîr-i hicr ile bu sîne-i harâb
Meşk-i fîgâna tahta-i süntûrdur bana (G. 1/9)

Santur tahtası, üzerinde bulunan çivi ve mandallar ile kilitli bir hazine sandığına teşbih edilir. Nalelerin bir bir eda edildiği santur, esasında nağmelerin bin bir kilitli hazinesidir. İçinde barındırdığı nağmeleri tane tane dışarı verir. Santur tahtasının üzerinde bulunan çiviler ve mandallar ise bu nağmeleri kutuya hapseden kilitler olarak hayal edilir:

Santûr nakd-ı nâleyi bir bir eder edâ
Gencîne-i hezâr-kilid-i terânedir (G. 53/9)

Def (def)

Çok eski zamanlardan beri düğün ve eğlencelerde baş çalgı olan def, Mevlevî ayinlerinde ney, kudüm ve davul ile birlikte yerini alır (Msd. 4- VI/1). Ney ve def eşliğinde sema' eylenir (Th. 5/4, Tc. 1-II/5). Dairesel yapısıyla def ve feleğin çemberi arasında benzerlik kurulur. Şair, def ve celacil ile semaya durulmasını, feleğin çemberinin kola alınmamasını, dünyevi tüm işlerden uzak durulmasını salık verir. Burada feleği umursamama tavsiyesi de göze çarpar:

Def ü celâcille semâ et hemân
Alma kola bu felek-i çenberi (Tc. 1-II/5)

Defin kasnağı etrafında bulunan ziller (celâcil) iki beyitte söz konusu edilir. Şair, def çalındığında ses veren zillerden Mevlana'nın ihsanını haber almaktadır. Bu yüzden artık cömertliği ile nam salmış Hatem'in hediyeleriyle ilgili asılsız hikâyelere kulak vermeyeceğini

söyler. Zillerin, bağış ihsan ve hediye kelimeleri ile birlikte tenasüp içinde kullanıldığından paraya, altına teşbih edildiği düşünülebilir:

Verdi haber celâcil-i def bahş-ı Pîrden
Gûş eylemem atıyye-i Hâtem fesânedir (G. 53/12)

Memduh Sultan III. Selim’e yazılan kasidede şair, mehtabı Sultan’a hizmet etmekle ve eğlendirmekle sorumlu tutar. Mehtab, o felek mertebeli sultanın huzuruna elinde defî ve yanında rakkas zühre ile çıkar. Ayın tam hâli def biçimindedir ve zühre dans, müzik ve kadını temsil etmektedir. Mehtap, sultanın eğlencesinden sorumlu biri olarak eline defini almış, raks için zühreyi de yanına katmış huzura çıkmıştır:

Çıkar huzûruna def- ber-kef ol felek-câhın
Tarabda zühreyi rakkâs-ı şeng eder mehtâb (K.11/25)

Davul (tabl)

Davul, eski zamanlarda hükümrانlık alameti olup padişah, vezir, kumandan gibi makam sahiplerinin davulları bulunmaktaydı. Davul bahsi geçen beyitlerde kayıp, yitik anlamına da gelen “güm” ifadesi ile davulun kalın ve tok sesine işaret edilir:

Güm-nâm-ı yâd-ı hayr olan erbâb-ı mansıba
Söyler sadâ-yı güm güm-i tabl u nakâra yuf (G. 160/7)

Savaşa giderken, zafer kazanıldığında ve padişah huzurunda davul çalınması geleneğine telmih yapılır. Davula tek tokmakla vurulduğunda top sesini başarıyla takdir etmektedir (Bozkurt, 1994, s.54):

Olunca dâ’ire-i harb şule-ver yaraşır
Sadâ-yı top u tüfeng anda hem-çü tâbl-ı sürûr (K.20/11)

Boş davuldan çıkan güm sesi yahut yitik sesler, şairin zahit eleştirisi yaptığı beyitte zahidin boş sözlerine karşılık olarak kullanılmıştır (G. 238/8).

Kös (kûs)

Felek mehterhaneye, ay ve güneş de şekil itibarıyla bu mehterhanede gece gündüz çalınan köse benzetilir. Gece ve gündüz, bu kösler çalındıkça bazen maaş bazen de elbise olup tekrarlanmaktadır. Burada güneş altın paraya, ay ise gümüş paraya benzetilir. Güneş çıktığında gökyüzü mavi elbisesine; ay çıktığında ise siyah yahut lacivert elbisesine bürünmektedir:

Kûs-ı mihr ü meh çalındıkça bu nevbet-hânede
Geh ma'âş u geh libâs olup mükerrer rûz u şeb (K.1/51)

Burada kôsün gûlbank çekilirken çalındığı da hatırdan çıkarılmamalıdır. Şairin bir başka gazelinde de gûlbang; Peygamber'in adının arş ve semada yankılanması olarak ele alınır:

Gûlbang-i kudûmün çekilir Arş-ı Hudâda
Esmâ-i şerîfin anılır arz ü semâda (Msd. 1- III / 2)

Ayrıca kôsün mehter takımında askerlerin/yeniçerinin çaldığı bir davul olması beyitteki maaş ve libas kelimeleri ile akla askerlerin ulufe törenlerinde gûlbang çekildikten sonra maaşlarını ve hediyelerini almasını akla getirir.

Kürrenay (kürre-nây/ kerrenây)

Nefirin ucu kıvrılmış biçiminde, bas sesi veren büyük tunç veya gümüş boru olan nefesli bir çalgıdır. Kôs gibi kürrenâyın avazı da memduhun mülkünü ve gücünü tüm dünyaya duyurmaktadır (K.13/19). Bir deyim olan “yuf borusu çalmak” ifadesindeki yuf borusu kürrenâyın küçüğü olmakla birlikte beyitte kürre-nâya tekabül eder ve zamana, kadere yuf çekme görevini üstlenir:

Gâlib penâh-ı fakra gir ebdâl-meşreb ol
Al kürre-nâyı destine çal rûzgâra yuf (G. 160/9)

Nekkare (nakkâre/nakâr)

Kudûmün daha çok din dışı musikide ve mehter takımında kullanılan türüdür. Sultan'ın cömertliğini duyuran nakkare de semahaneye (çarh-ı çâra) ulaşmış, onun vuruşları ile semaya durulmuştur. Çünkü onun yardımları ile Mevlevihane ihya olmuştur:

Eder peyveste çarh-ı çârüme nakkâre-i cûdun
Ne revnak buldu seyr et sâyesinde Mevlevî-hâne (T.34/24)

Nefir (nefir)

Savaşlarda işaret, uyarı ve hücum borusu olarak çalınan ve aynı zamanda mehter takımında icra edilen nefesli bir çalgı olan nefir, herkesin çalabileceği bir alet olmakla; neyin yanında değerinin olmayışı ile anılır (G. 305/13).

Sur (sûr)

Ses çıkaran eğri boynuz anlamına gelen sûr, kıyamet günü İsrâfil'in çalacağına inanılan borazandır. Beyitte İsrâfil, nefh, kıyamet kelimeleri ile tenasüp ve telmih sanatıyla verilir:

Nefh eyleyicek sûr Sirâfil-i kıyâmet

Ol dem ne imiş Hazret-i Hünkârı görürler (G. 66/9)

Mansur (şah) ney ile sûr arasında ilgi kurulur; âşıklarının sazının terennüme başlaması, surun üflenerek kıyametin kopmasına benzetilir (G. 270/4):

Şeştar (şeş-târ)

Altı telli eski bir saz olup sonraları yerini tambura bırakmıştır. Zaman çalgıcısı, altı yönü (şeş ciheti) yani cihani, altı telli sazın (şeş-târın) renkli aşk nağmeleri ile doldurmuştur:

Füyûz-ı nâğme-i rengîn-i aşk ile oldu

Elinde mutrib-i dehrin bu şeş-cihet şeş-târ (K.16/6)

Felek (felek)

Yarım küre şeklindeki zil gibi yuvarlak ve bombeli nesnelere verilen felek, felke ve filke adlarının aslıdır. Feleğin çemberini kola almak; felek adlı musiki aletini çalmaktır. Gökyüzü anlamına da gelecek şekilde tevriyeli kullanılarak feleğin değil defin çalınması gerektiğini; aynı zamanda feleğin yaptığı işlerin, eziyetlerin önemszenmemesi, def ile semaya durulması gerektiği ifade edilir:

Def ü celâcille semâ' et hemân

Alma kola bu felek-i çenberi (Tc. 1-II/5)

Ud (ûd)

Telli çalgılardan ud, ney ile birlikte eğlence meclisin esas çalgılarından olarak geçer (L. 1/3).

Berbat (berbât)

Kopuza benzeyen bir çalgı aleti olup barbut adıyla da meşhurdur. Sultan Veled devrine¹² peşrev çalarak eşlik eden gezegenlerin ellerine aldıkları musiki aletlerinden biri de berbattır (R. 23).

1.1.1. Musiki Aletlerinin Aksamaları

Yay (kemâne /tîr)

Kemâne ve tîr, yaylı çalgıların tellerinden ses çıkmasını sağlayan uzun çubuk ucuna bağlı tellerden oluşan alete verilen isimdir (K.8/5, T.6/6). Beyitte tamburun yayı¹³, hallacın pamuk atarken (kabartırken) kullandığı alete teşbih edilir. İki alet şekil olarak birbirine oldukça

12 Bkz. Devr.

13 Tambur; mızraplı ve yaylı olmak üzere iki biçimde icra edilmektedir.

benzer. Mansur hem Hallac-ı Mansur'a telmihle¹⁴ hem de musiki makamı olan mansuru akla getirecek biçimde tevriyeli kullanılır. Mansur'un pamuk atarak sırları ortaya dökmesi gibi yay da tamburun mansur nağmeleri ile sırları ortaya çıkarır:

Fürûğ-ı nağme-i mansûru mâhtâb eyler
Atarsa penbe-i râzı kemâne-i tanbûr (G. 57/4)

Tel (târ / reg, rişte)

Çalgı aletlerinin telleri, târ, reg ve rişte kelimeleri ile karşılanır. Tamburun, kanunun teli târ, karanlık anlamını da akla getirecek biçimde sevgilinin saç teli olarak ele alınır (G. 45/11, G. 57/11). Tamburun telleri, sevgilinin kâkülüdür; âşıkları delirten, deliliğe götüren kakül telden çıkan nağmelerdir:

Bağlandı târ-ı kâkülüne nağme-i cünûn
Zencîrler terâne-i tanbûrdur bana (G. 1/10)

Lugat anlamı damar olan reg, beyitlerde sazın tellerine karşılık gelir (G. 37/4). Saz, insana; telleri de onun damarlarına teşbih edilir. Mızrap da bu damarı kesen neşterdir (G. 81/3). Tamburun telleri, nabız olarak hayal edilir (G. 57/15).

Zîr ü Bem

Tambur, kanun gibi sazların en ince sesi ve en kalın sesi veren telleridir. Mızrabın en kalın ve ince telleri coşturması ile gülzar makamında ateşli nağmeler başlar (K.19/8).

Mızrap (mızrab/tâzene /tâziyâne)

Çalgı aletlerinden ses çıkarmaya yaradığı için onlara dil veren, onları konuşturan alettir. Dile, neştere (G. 81/3), lüleye (K.21/17), hilale ve kamçıya (G. 57/14), kaleme (G. 165/7) teşbih edilir. Bir beyitte ise sabah rüzgarı mızrap olarak hayal edilir. Sabah rüzgarının coşturduğu ve açtığı güllerle dolan bir gül bahçesi gibi mızrabın vuruşu ile coşan teller de ateşli nağmeler çıkarmakta ve gülzar makamına giriş yapmaktadır:

Gülzâr olup âteş-nevâ kıldı ser-âgâz-ı safâ
Etdikçe mızrâb-ı sabâ tahrîk-i târ-ı zîr ü bem (K.19/8)

1.2. Musiki Makamları

Divan'da musiki makamlarından *Büzürg*, *Cân-fezâ*, *Dil-Küşâ*, *Gülzâr*, *Hicâz*, *Irak*, *İsfahan*, *Kûçek*, *Muhayyer*, *Muhayyer-Sünbüle*, *Nâz u Niyâz*, *Nevruz*, *Nevrûz-ı Acem*,

14 Mansur'a "hallaç" lakabı verilmesi ile ilgili rivayetler arasında onun bir hallacın yanına gitmesi ve hallacın dükkandan ayrılıp geri dönmesi ile Mansur'un bütün pamukları attığına şahit olması; bununla Mansur'un sırlarının, kerametinin anlaşılması hikayesi yer alır.

Nevâ, Penç-gâh, Rast, Ruh-Efzâ, Şeh-nâz, Sünbüle, Sûznâk, Uşşâk, Yegâh ve Zemzeme’ye yer verilir. Şair, makamları ele alırken makamlar arası geçişleri, onların inici ve çıkıcı özelliklerini, birbiri ardına gelen makamları, karar seslerini, duraklarını, seyrini de çeşitli sanatlarla ortaya koyar. Musiki makamları ve bu makamları perdeleri, tasavvuf makamları ve onların arasındaki perdeleri temsil eder. Tasavvufta dergâhlar bu makam perdelerini açarken musiki de, tamburun teknesi bu makam perdelerinin tek tek keşf olunduğu tekkedir:

Yoluyla keşf olunur perde-i makâmâtı
Terâne tekyesidir âsitâne-i tanbûr (G. 57/7)

Büzürg ve Kûçek

Türk musikisinin en eski mürekkep makamlarından büzürg ve kûçek; çeng bahsinde lügat anlamları büyük ve küçük ifadelerini de akla gelecek biçimde tevriyeli kullanılır (G. 53/2).

Dil-küşâ

Türk musikisinde mürekkep bir makam olup gönül açma manasına da gelecek biçimde tevriyeli kullanımı söz konusudur (G. 137/2). Can ülkesine seyahat etmek isteyen nev-niyazların “dil-küşâ” makamının seyrini, ilerleyişini takip etmeleri gerekmektedir:

Bu rûh efzâ makâm-ı dil-küşâyı eylesin seyrân
Seyahat ister ise nev-niyâzân kişver-i câna (T.14/14)

Gülzâr

Türk musikisinde mürekkep bir makam olan gülzâr; *nevâ, ser-âgâz, mızrâb, târ, zîr ü bem* gibi musiki terimleri ile birlikte hem gül bahçesi hem de musiki makamı akla gelecek şekilde verilir. Ateşli nağmelerle dolu gülzar makamı, kırmızı güllerle dolu gül bahçesine teşbih edilir (K.19/8).

Hicaz

Musikinin eski Yunan’da doğup oradan doğuya geçmesinin söz konusu edildiği beyitte; Hicaz, tavaf edilen kutsal mekâna işaret etmesi yanında ihamla musiki makamını da akla getirir. Tamburun, Eflatun’un icrası ile başlayan hikâyesinin Hicaz makamında karar kılması şeklinde de yorumlanabilir:

Tavâf edip ser-i sandûka-i Felâtûnu
Hicâza vardı küleng-i terâne-i tanbûr (G. 57/5)

Irak ve Isfahan

Türk musikisinin en eski makamlarından olan Irak ve Isfahan, neyin makamlar arası seyr geçişi bahsinde hem şehir hem de musiki makamı olacak şekilde tevriyeli kullanılırlar (G. 258/5).

Muhayyer-Sünbüle

Muhayyer ve Sünbüle, Türk musikisinin eski makamlarından olup 18. yüzyıldan itibaren birleşik makam olarak birlikte kullanılırlar (Hatipoğlu, 2018, s.1874). Açık istiare ile sünbüle teşbih edilen sevgilinin zülfü, kakülü ve perçemi bahsinde sünbüle makamına yer verilir. Beyitte “evc, uşşak, sünbüle, beste, muhayyer” musiki anlamları da akla getirecek biçimde tenasüp içinde kullanılır:

Evc-i istiğnâdan etmez vermez uşşâka karâr
Sünbüle bir bestedir ammâ muhayyer perçemin (G. 178/4)

Sevgilinin sünbül saçı ile feryad eden aşkın ahları ve inlemeleri sünbüle makamındadır. “Sünbül” ve “sünbüle” kelimeleri cinas-ı nâtık sanatına imkan kılar:

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle
Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer sünbüle (Ş. 1/ 5)

Muhayyer-sünbüle makamının seyrine muhayyer perdesi civarından başlanıp sünbüle makamına geçiş yapılması hüsn-i talil sanatı ile başka sebebe bağlanır. Aşkın sevgilinin kâkülü karşısında çektiği ahın nağmeleri; sünbüle makamı muhayylerden ödünç almaktadır:

Beste-i kâkülü feryâdı bülend etdikçe
Nağme-i âhı muhayylerden alır sünbüle karz (G. 146/2)

Nâz u Niyâz

Çağdaş Arap musikisinde kullanımı mevcut olup mürekkep bir makamdır. Neyin perdelerinden görülen makamlar arasında sayılır; beyitte “dil küşa, rast ve uşşâk” makamları ile birlikte ve hem makam hem naz ve niyaz anlamında tevriyeli kullanılır:

Görüp nâz u niyâzın dil-küşâsın perdeden nâyın
Bu râh-ı râstdan uşşâk-ı sûz u sâza yol bulmuş (G. 137/2)

Neva

Genel olarak lirik ve dinî-tasavvufî bir karakter taşıyan neva (Özkan, 2007, s.27-28), Türk musikisinin en eski basit makamlarındandır. Bülbülün nağmeleri (G. 191/3), aşkın feryadı neva makamındadır (G. 240/6). Neva makamı ile dar makamı (darağacı) arasında ilgi

kurulur. Mansur'un darağacında yukarı çekilmesi ile boğazından çıkan aşk iniltileri, neva makamındaki çıkıcı (tiz) karakteri göz önüne getirir. Dara çıkarken nağmelerin tiz perdeden söylenişi, boğazın sıkılması ile sesin tiz çıkışını da akla getirir. Beyitte münasip teraneler, asılışa uygun yükselişte notaları düşündürür. Notaların kâğıda geçirilirken dizek¹⁵ üzerindeki görüntüsü de nağmelerin tizleşmesi hâlinde asılmış baş şeklindedir:

Nevâ-yı aşk ile nây-ı gelûsu Mansûrun
Makâm-ı dâra münâsib terâneler söyler (G. 51/5)

Nevrûz-ı Acem

Acem ve Çargâh makamlarının birleşmesiyle oluşan bir makamdır. Sultan III. Selim'in övgüsünde şair, onun devrine getirdiği sevinç, neşe ve ferahlığı anlatmak için şenlik nağmelerinin çeşitliliğinden dem vurur. Arap ve Acem, çeşitliliği göstermek için kullanılmış olmakla beraber Nevruz Acem gibi günümüzde kullanılmayan Nevruz Arap makamının da olduğu bilinmektedir. Bir nağmenin bitip diğerinin başladığını göstermek için de "encam ve agaz" kelimelerinin zıtlığından faydalanılmıştır:

Envâ-ı elhân-ı tarab bu devre âheng oldu hep
Encâm-ı yâ leyl-i Arab âgâz-ı nevrûz-ı Acem (K.19/9)

Penç-gâh

Türk musikisinin en eski mürekkep makamlarından olan penç-gâh; "beş yer" olan kelime anlamı ile günde beş kere kılınması farz olan namazla ilişkilendirilir (T.23/7).

Rast

Türk musikisinde bir perde ve makamın adı olan rast, aynı zamanda uşşak makamının yedenidir. Neyin tasavvuf yolunda doğru yolu temsil etmesine atıfla rast, perde anlamı dışında doğru yol olarak da ifade edilir. Ney; rast perdesinden uşşak makamına yol bulmakta; yanma yakılma, yok olma yolunda âşıklara doğru yolu göstermektedir:

Görüp nâz u niyâzın dil-küşâsın perdeden nâyın
Bu râh-ı râstdan uşşâk-ı sûz u sâza yol bulmuş (G. 137/2)

Ruh-efzâ

Ruha tazelik veren, cana can katan anlamı yanında mürekkep eski musiki makamlarından birine karşılık gelir; her iki anlama gelecek biçimde tevriyeli ve diğer musiki terimleri ile tenasüp içinde kullanılır (T.14/14).

15 Üzerine ya da arasına notaların yazıldığı, dört aralık ve beş eşit çizgiden oluşan biçim.

Sûz-nâk

Aşkın ateşiyle yanan aşığın inlemeleri, feleğin kulağına sûznâk makamında ulaşmaktadır. Yakan, yakıcı anlamına gelen sûznâk, aşğın yanışı ile de tenasüp içindedir (G. 266/6).

Şehnaz

Türk musikisinin en eski birleşik makamlarından olup en çok kullanılan ve sevilen makamlardandır. Fakr sazının nağmelerinin inici ve çıkıcı nağmeleri sinek vızıltısına benzer ancak en yüce makam olan şehnaz makamında seyr eder:

Sâz-ı fakrın başkadır pest ü bülend-i nâlesi
Vızlamak za'fıyla mânend-i meges şehnâzıdır (G. 55/3)

Uşşak

Uşşak dörtlüsüne buselik beşlisi ilavesiyle meydana gelen ve düğâh (lâ) perdesinde karar kılan basit makamdır. Musiki eserlerinde en çok kullanılan dizi makamları mevcuttur. Dinî, aşkî ve coşkulu duygular uyandıran bir makam olarak tarif edilir (Özkan, 2012, s.231-232). Beyitlerde hem makam, hem de “âşıklar” anlamında tevriyeli kullanılır (G. 30/5, G. 45/5). Sevgili, yücelerde yani eviç makamındadır ve uşşâk/âşıklar makamına bir türlü karar kılmaz:

Evc-i istiğnâdan etmez vermez uşşâka karâr
Sünbüle bir bestedir ammâ muhayyer perçemin (G. 178/4)

Yegâh

Türk musikisinin en eski birleşik makamlarındandır. Farsça “yek- gâh” kelimelerinin birleşimi olup birinci yer, tek yer anlamına gelir. Kullanıldığı iki beyitte yegâne ile birlikte verilir vahdet ve tevhid makamına işaret eder (G. 53/6). Tamburdan çıkan tane tane nağmeler, tamburun eşsiz izleri tevhide neva makamında başlayıp orada karar edip yegâh makamına varmıştır. Yegâh makamının seyrine nevâ dizisiyle başlanmasına gönderme vardır¹⁶:

Bulup karârını mutlak nevâ-yı tevhîdin
Yegâha vardı sürâğ-ı yegâne-i tanbûr (G. 57/2)

16 Yegâh makamının seyrine neva makamı dizisiyle ve güçlü neva perdesi civarından başlanılır. Diziyi meydana getiren ses ve çeşnilerle karışık olarak gezinildikten sonra neva perdesinde rast çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada neva dizisinin asma kararları da gösterilip düğâh perdesinde uşşak çeşnisiyle yarım karar yapılır. B u arada neva dizisinin asma kararları da gösterilip düğâh perdesinde uşşak çeşnisiyle kalınarak neva makamı sona erdirilir (Özkan, 2013, s.388).

Zemzeme

Türk musikisinde bazı makam adlarının sonuna getirildiğinde (sâbâ zemzeme) söz konusu makamda bir kürdî dörtlüsü ile karar kılındığını belirten terkiptir. Beyitlerde zemzem ile birlikte cinas-ı natık sanatıyla verilir (G. 304/16).

1.3. Musiki İcracıları

Mutrîb, Neyzen, Hânende/ Hîna-ger / Nağme-perdâz

Bezmin, şarap ve dilber ile birlikte başlıca unsuru olan mutrib; tambur çalan (Kt. 37/1), def çalan (G. 196/10) olmak üzere çalgı aleti belirtilerek verildiği gibi, genel olarak çalgıcıyı da ifade eder (G. 274/2). Çıkardığı nağmeler ile meclise neşe ya da hüznün veren mutripler (K.19/15), çıkardıkları nağmelerin ateşiyle yanar, kıvılcım fiskiyelerine dönerler (G. 176/3). Onların arasındaki dedikodular hep sevgili hakkındadır. “Mıyan-ı mutriban” ifadesinde geçen “mıyan” aynı zamanda çalgıcıların hane geçişleri için kullanılan bir musiki terimidir:

Bezimde câme-veş bu cüst-cûlar hep seninçündür
Miyân-ı mutribânda güft-gûlar hep seninçündür (G. 97/1)

Mutrib sevgilinin verdiği vadin somutlaşmış hâlidir. Her vadesi yürek hoplatmaktadır. Vaat mutribi, mecliste sazını eline alıp orada bulunanları neşelendirmekte, her vadesi ile onların yüreklerini oynatmaktadır. Vaat, mutribin çaldığı sazın telleri de bitip tükenmez isteklerin ipliğidir:

Mutrib-i va'din yürekler oynadır her va'desi
Rişte-i tûl-ı emel var ise târ-ı sâzıdır (G. 55/6)

Diğer mutribândan ayrı biçimde ele alınan neyzenin nefesi, parmakları ve dudakları ile ilgili teşbihler yapılır. Nefesi ile neye hayat veren neyzenin, ney üstünde açılıp kapanan parmakları kuş kanadına teşbih edilir. Neyzen, parmakları ile neyi kanat çırparak uçan güvercin hâline getirir (G. 154/5). Neyzenin neyin baş paresine oturan dudakları hüsn-i ta'lille yeni aya benzetilir. Yeni ayda deliliğin arttığı inancına telmihle, yeni ayı gören neyin daha coşkun ve delilik hâline geçtiği söylenir (G. 304/1). Neyzenin parmakları, ateşler içinde yanan neyin pervanesi olarak hayal edilir (G. 304/2). Ney bir hüma kuşu, neyzenin parmakları da hüma kuşunu uçuran, onun en uzun kanadı şeh-perdir:

Bâz-ı hezâr sayd olur evc-i safâda olsa ger
Şeh-per-i destî ney-zenin bâl ü per-i hüma-yı ney (G. 305/10)

Nağmelerin dolup taşıdığı mecliste, hüsn-i ta'lille neyzen ve hanendenin birbirlerini bulmak için seslenmeleri hayaline yer verilir (G. 100/3).

1.4. Diğer Musiki Terimleri ve Musiki Deyimleri

Yukarıda bahsi geçenler dışında *Divan*'da *makam*, *perde*, *usûl*, *karar*, *pîş-rev*, *beste*, *güfte*, *ser-hâne*, *seyr*, *evc*(*eviç*), *pest*, *küşâd*, *hâne*, *zîr ü bem*, *zencîr*, *ahenk*, *elhân*, *hevâ*, *miyân*, *nağme*, *terâne*, *terennüm*, *sürûd*, *taksîm*, *meşk*, *âvâz*, *âvâze*, *âgâz*, *dem*, *devr*, *seyr*, *edvâr*, *zemîn* gibi musiki terimleri; *âgâz* eylemek, *âheng* etmek, *ahengi* artırmak, *beste* kılmak, *bî-âheng* olmak, *dem-sâz* olmak, *dem* urmak, *devr* eylemek, *gûş* tutmak, *icrâ* eylemek, *karâr* etmek(vermek), *karârını* bulmak, *nağme-perdâz* eylemek, *perde* açmak, *perdeden* çıkmak, *pest* eylemek, *seyr* eylemek, *ser-âgâz* etmek, *taksîm* eylemek, *târı* perdeye çekmek, *terâne* söylemek, *tel* kırmak, *zebân* vermek gibi musiki ile ilgili deyimler yer alır.

Avaz / Avaze

Avaz, beyitlerde genellikle aleve teşbih edilir (K.16/5, G. 16/5, G. 60/12, G. 132/6, G. 146/1, G. 166/2). Avaze, eski nazariyyat kitaplarına göre klasik Türk musikisinde makamların ses özelliklerine göre ayrıldığı dört bölümden ikincisidir. Beyitte, kadehe dolan şarap sesinin çıkardığı, sarhoşların gözyaşına yoldaş, şevk yanışına saz tutan kulkul avazesinden daha güzel bir ses olmadığı söylenir:

Girye-i mestâna hem-dem sûz-ı şevke sâz-gîr
Bir sadâ gûş etmedim âvâze-i kulkul gibi (G. 319/4)

Beste

Şarkının makam ve ahengi anlamına gelen beste beyitlerde bağlı, tutkun anlamlarını da kapsayacak biçimde tevriyeli kullanılır, sevgilinin zülfünün bağı ya da bestesi olacak şekilde ele alınır (G. 169/4, G. 178/4, Ş. 1/5). Beste, bülend, nağme, muhayyer ve sünbüle musikiye ait terimler olup aynı zamanda sevgilinin kâkülünün yüksekte bulunma, sümbül kokma, bağlayıcılık gibi özelliklerini taşıyan ifadelerdir:

Beste-i kâkülü feryâdı bülend etdikçe
Nağme-i âhî muhayyerdan alır sünbüle karz (G. 146/2)

Devr

Musikide usul ve tarz anlamında kullanılan devr; sudûr ve tecelli anlayışına göre varlıkları ve nesneleri açıklayan mutasavvıflara göre varlıkların Hak'tan gelişini ve O'na dönüşünü temsil etmektedir. Beyitlerde tevriye, tenasüp ve ihamla iki anlamı da kastedecek ya da

anımsatacak biçimde ele alınır (Ş. 6/ 4). Şair, gezegenlerin devrini, musiki terimi olan devri ve Sultan Veled¹⁷ devrini bir uyum içinde birlikte ele alır (R. 23). Mevlevi ayinlerinde icra etmenin gelenek hâline gelen “gül devri” peşrevi, Nay-i Osman Dede’nin Devr-i Kebir Peşrevi’nin sonradan meşhur olan ismidir. Sevgilinin gül yanağının yadı ile aşığın sinesinden çıkan ahlâ ile “gül devri” arasında ilgi kurulur:

Kemân-ı sînede gül devri pîş-rev mi yâhûd
Bu nağme yâd-ı izârınla âh u zâr mıdır (G. 76/2)

Edvar

İlm-i edvâr, Türk musikisinde makam ve usullerini dairesel hareketlerle anlatan müzik bilgisidir (T.23/7). Nazariyyat teorisine göre musiki usul ve makamlarının dairesel şekillerle anlatılması ile pervanenin ateş etrafında dairesel hareketler arasında ilgi kurulur. Pervanenin bu hareketle kendinden geçip yanması ve yok olması ancak Mansur’un sırrını ifşa edip peşrevin ilk hanesinde kalması söz konusu edilir:

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır
Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (G. 59/1)

Evc, Pest, Bülend

Tiz ve alçak seslerin karşılığı olan evc ve pest; birbirine tezat kelimelerdir. Zirve, doruk anlamına gelen evc; aynı zamanda Irak makamın inici şekli olan bir makamdır. Pest ise alçak, aşağı anlamı yanında musikideki alçak ve hafif söyleme biçimidir. Şair, yücelik zemininden alçak (gönüllülük) doruğuna çıkarken tevazunun kendisine verilen en yüce rütbe; tenezzülün ise bu zirveye çıkarken kendisine merdiven olduğunu söyler. “Zemin” ise makamın icrasındaki üç ana bölümden girişte bulunanıdır:

Urûc-ı evc-i pestîye zemîn-i ser-bülendîden
Tevâzu’ pâye-i rif’at tenezzül nerdbânımdır (G. 98/7)

Kendinde varlık görmeyip Allah’a her yönden muhtaç olduğunun farkında olma, kendi varlığından kurtulup sıfat ve zatını Allah’ın sıfat ve zatında yok etme, fenafillaha erme, manevi anlamda yok olma, hiç olma anlamına gelen fakr, bir saza teşbih edilir. Fakr sazı; her ne kadar sinek vızıltısı¹⁸ gibi pes ve bülend (alçak ve tiz) ses çıkarsa da onun makamı şehnazdır. Şehnaz, Türk musikisinin en eski birleşik makamlarından olup en çok kullanılan ve

17 İlk defa Sultan Veled tarafından uygulanan ve Mevlevi ayinlerinde, dervişlerin peşrev eşliğinde şeyhin arkasından ism-i celal çekerek semahaneyi üç defa dolaşmaları şeklindeki devir.

18 Sinek vızıltısının “fa major” olduğuna dair yazı için bkz. <https://www.mentalfloss.com/article/69639/do-all-houseflies-hum-key>.

sevilen makamlardandır. En kötü musiki eseri olarak ele alınabilecek sinek vızıltısının aslında en yüksek makamda ses verdiği söylenerek fakr makamı övülür:

Sâz-ı fakrın başkadır pest ü bülend-i nâlesi
Vızlamak za'fıyla mânend-i meges şehnâzıdır (G. 55/3),

Karar

Bir eserin durak veya bitiş sesi anlamına gelen bir musiki terimi olan karar, bir şeyde karar kılmak anlamını da akla getirecek biçimde kullanılır (G. 178/4). Mevlevilik, karar edilen makamdır (T.57/3). Figanlarını yüksek perdeden çıkaran âşık, karar sesini yüksek tutunca feryatları da feleklerin perdesini aşmıştır:

Perde-i eflâkdan çıkdı figân-ı sâz-ı aşk
Bezm-i hecrinde nevâ-senc-i karâr oldukça ben (G. 240/6)

Nağme, Ahenk, Terane, Terennüm, Sürûd

Nağme; gerek musiki aletlerinin çıkardığı sesler, gerekse aşığın çıkardığı ah ve inleme sesleri olarak beyitlerde benzetmelere konu olur (Th. 5/4, G. 1/10, G. 76/2, G. 146/2). Tamburun teknesi kuş yuvası, nağmeler de bu yuvadan uçan kuşlardır (G. 47/2, G. 57/8, G. 67/6). Şarabın dalgaları, avaz şulelerine dönmüş ve sülün kuşu nağmeler bu hararetle pişip eğlence meclisinin kebâbı olmuştur:

Bu şeb ki şu'le-i âvâza döndü mevce-i mül
Tezerv-i nağme gerekdir kebâb-ı âlem-i âb (G. 16/5)

Nağme çocuğa benzetilir (G. 37/4); terane güruhunun piri çeng, küçüklü büyüklü nağme çocuklarını besler (G. 53/2). Ney, tahtadan bir at (değnek), nağme ise ney ile oynayan çocuktur (M.B. 23). Nağme bir biri ardınca gelen dalgalara teşbih edilir (K.21/17). Nağmeler karışık saç dalgalarıdır; musikâr tarak olup bu saç dalgalarını tarayarak nağmeleri düzene sokar (G. 53/5). Neyin nağmeleri birer sırdır (G. 305/6). Ney bir kuyu, içinden çıkan nağmeler de Yusuf'tur (G. 304/2).

Aheng, yakıcılık yönüyle aleve (G. 37/3), ateşe, güle (Mes.4/ 1, Mes.4/ 3) benzetilir. Aşığa en uygun ahenk ahtır (G. 301/1).

Terane; sevgilinin zülfüne (G. 53/5), turna kuşuna (G. 57/5), dalgaya (G. 57/16); terennüm de dalgaya (G. 176/3); kuşa (G. 304/1), nağme kuşlarının yuvasına benzetilir:

Bu mürgzâr-ı terennümde andelîb gibi
Hezâr kuş uçurur âşiyâne-i tanbûr (G. 57/9)

Şarkı, türkü, nağme anlamına gelen sürûd; su sesine (G. 221/6), bülbül sesine (G. 263/3, G. 285/2), şişeden çıkan kulkul sesine (Mh. 2 /2) ve savaşa top sesine (T.23/7) karşılık gelir.

Perde

Perde, bir musiki parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık ve incelik derecesini bildiren bir terimdir. Beyitlerde bir şeyin üzerini örten ve görünmesini engelleyen örtü anlamına da gelecek biçimde tevriyeli kullanılır. Musiki parçalarında perdeler arasındaki geçişler, fena fillah yolunda ilerlenen makamlardaki örtülerin kaldırılmasına benzetilir (G. 57/7). Aşğın feryadı, ağlaması inlemesi musiki makamları ve perdeleri ile eşleştirilir (G. 327/5). Aşğın feryadı göğşe perde perde çıkmaktadır (Ş. 6/ 4).

Kemanın sazının mansur perdesine çekilmesi “la” perdesine geçiş anlamındadır. Beyitte, Hallac-ı Mansur’un dara çekilmesine telmih vardır. Mansur’un darağacına asıldığı ip ile kemanın telleri, bu telin çekilmesi ile Mansur’un darağacına çekilmesi arasında ilgi kurulur. Mansur perdesinin karşıladığı “la” notasının kelime anlamı olarak yokluğa karşılık gelmektedir. Fenafillah yolunda ilerleyenlerin Hallac-ı Mansur’a uyarak yok oluşa gidişte davranışlarını (ahenklerini ve nalelerini) ona göre düzenlediği söylenir:

Târ-ı kemânı perde-i Mansûra çekmişem
Aheng-i sâz-ı nâle-i pür-hûna uymuşum (G. 206/3)

Perdeden çıkmak, bir musiki aletinin akordunun bozulması anlamında kullanılır. Düzenin bozulması anlamında, akordu zor yapılan kanunun perdesinin çıktığı söylenir (T.2/22).

Piş-rev/Peşrev, Ser-hâne

Dört haneden meydana gelen ve Türk musikisinde başta icra edilmesi gelenek olan musiki formudur. “Ser-hane” peşrevlerin giriş hanesi olup dörtlüyü tamamlayamaması yönüyle Mansur’u eleştirmeye ve pervanenin yok oluşunu takdir etmeye aracı olur. Peşrevlerin ilk hanelerinde tiz seslere yer yoktur ve Mansur, “Enel-Hak” nidası yüzünden diğer hanelere geçemeyerek peşrevin ilk hanesinde de kalır:

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır
Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (G. 59/1)

Seyr

Seyr, musikide başlangıçtan karara kadar makamların her birinin kendine has nağmelerinin akışı anlamındadır. Nefsi terbiye etmek ve Hakk’a ulaşmak için kalp ile yapılan yolculuk,

mutlak iyiye doğru yürümek şeklinde tasavvuf anlamıyla birlikte tevriyeli kullanılır (G. 258/5). Can ülkesine seyahat etmek, Hakka ulaşmak isteyenlerin makamlarda seyr etmesi gerektiğine dikkat çekilir:

Bu rûh efzâ makâm-ı dil-küşâyı eylesin seyrân
Seyahat ister ise nev-niyâzân kişver-i câna (T.14/14)

Velvele

Türk musikisinde, usulün, ince bir san'at zevki ve müzikal yeterlilikle müzeyyen bir sanatkar tarafından darp parçacıklarına ayrılarak süslenmesidir. Velveleli usulleri ilk olarak Mevlevilerin kullandığı düşünülmektedir. Mevlana'nın şöhretinin her yanı tuttuğunu anlatmak için velvele; gürültü, patırtı anlamında tevriyeli kullanılır (G. 208/4). Özellikle Mevlevi ayinlerinde semaya hareket ve hararet kazandıracak biçimde kudüm usulleri velveleli olarak vurulmaktadır:

Dergâh-ı Mevlevî ki aceb aşk-hânedir
Nây u kûdum-ı velvele-sâzı şehânedir (G. 53/1)

Zencîr

Türk musikisi usul sisteminde yer alan 120 zamanlı bir usuldür; beyitte aşğın sazının telinin perde-i zencîre çekilmesi ile nağmelerin, gam ve zevk ahenklerini zincir gibi iç içe verecek biçimde zencir usulünde¹⁹ icra edildiği belirtilir:

Çekildi perde-i zencîre târı sâzımızın
Nevâ-yı zevk u gam âhengdir terânemize (G. 276/4)

Sonuç

Bu çalışmada, Türk musikisinin en parlak dönemlerinden birinde ve ayrıca musiki icrasının en gözde mekânlarından Galata ve Yenikapı Mevlevihanelerinde hayatını geçiren Şeyh Galip'in, divanında musikiye yaklaşımını ve onu ele alış biçimini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bunun için şairin 5500 beyitlik hacme sahip divanında musikiye ait unsurlar tespit edilmiş ve incelenmiştir. Çalışmadan çıkarılan sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Şairi ve onun şiirlerini besleyen kaynaklardan biri olan musiki ve ona ait kavramlar divanda önemli ölçüde yer tutmaktadır. Musikinin, şairin divanında en çok yer verdiği unsurlar arasında olması, şiirin içinde yaşanan çevre ve atmosfer ile kopmaz bağlarına kuvvetli bir işaretir. Şairin, kullandığı musiki terimlerini ele alış biçimi ve terimleri

19 Zencir usulü; çifte düyek (16/4), fahte (20/4), çember (24/4), devr-i kebîr (28/4) ve bereşan (32/4) usullerinin kendi yapıları içinde birbirine katılmasıyla meydana gelir (16 + 20 + 24 + 28 + 32 = 120). (Özkan, 2013, s. 255).

seçerken gösterdiği dikkati, onun bir musikişinas kadar musiki hakkında donanıma sahip olduğunu da göstermektedir. Şeyh Galip'in hayal dünyasına girmek ve şiirlerinin derinliğine vakıf olmak için divanındaki musiki ve ona ait terimlerin oldukça önemli bir anahtar olduğu görülür.

2. Şair, yaşadığı devirde başta Sultan III. Selim olmak üzere, pek çok musikişinasla aynı atmosferi paylaşmıştır. Ayinlerin musiki biçiminde icra edildiği Mevlevihanelerin musikişinasları etrafında toplaması da şairin musiki ilgi ve bilgisine katkı sağlamıştır. Pek çok musikişinas ile paylaşımda bulunduğunu varsaydığımız şairin şiirleri, henüz hayattayken dönemin en güçlü bestekarlarından Seyyid Ahmet Ağa tarafından bestelenmiştir.
3. Musiki bilgi ve birikimini şiirlerine yansıtan şair, divanında musiki makamlarından, aletlerine, aletlerin şekillerine ve aksamlarına, çıkardıkları seslere; musiki usullerine ve perdelerine, musiki icracılarına, dinleyicilerine kadar pek çok detaya yer vermiştir.
4. Şairin, musiki ile ilgili unsurları tasavvuf terimleri ile iç içe geçmiş biçimde ele aldığı görülür. Musiki terimler adeta tasavvuf terimleri somutlaştırmak için vasıta görevi görmektedir. *Divan*'da, musiki makamları, tasavvuf makamlarına; makamlardaki perdeler tasavvufi makamlar arası geçişe; musiki aletlerinin gövdeleri tekkeye, telleri tasavvuf yoluna benzetilir. Musiki terimleri ile terkip edilen beyitlerde hemen hemen her kelime başka anlamları da çağrıştıracak biçimde kullanılır.
5. *Divan*'da musikiye ait terimler Mevlevilikteki önem sırasına paralel seyirdedir. Mevlevilikte kutsal sayılan ney, şairin en fazla ele aldığı musiki aletidir. Neyi sırasıyla, tambur ve kudüm takip eder.
6. Musiki ile ilgili kavramların kullanıldığı beyitlerde tevriye başta olmak üzere teşbih, tenasüp, iham, kinaye ve istiare gibi sanatlarla anlam zenginleştirilmiştir.
7. Bu çalışma sonucunda, musiki ile ilgili bilgi ve donanımı bu derece fazla olan şairin musiki ile ilgili başka çalışmalar da yapmış olabileceği akla gelmekte; şair hakkında yapılacak yeni çalışmalarda bu hususa da itina gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Kaynakça / References

- Akdemir, A. (2007). Divan şiirinde “cünûn” ve “mecnûn” kavramları ile bu kavramların Fehîm-i Kadîm Divanı'ndaki kullanımı. *Bilig*, Bahar (41), 23-43.
- Behar, C. (2015). *Musikiden müziğe Osmanlı Türk müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (1994). Davul. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C.9, 53-55.

- Cançelik, A. (2015). Şeyh Galip Divan'ındaki bazı musiki terimlerin dinî- tasavvufî anlam açılımları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 67-77.
- Gürer, A. (1993). *Şeyh Gâlib Divanı (inceleme-metin)*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Hatipoğlu, E. (2018). Muhayyer-sünbüle makamı. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1874-1889.
- Kösec Ahmed Dede. (2008). *Et-Tuhfetu'l-behiyye fi't-tarikati'l Mevleviyye Tercümesi- Mevlevilik Adâbı, Anekdotlar*. (A. Üremiş, Haz.). Trabzon: Serander Yayınları.
- Küçükebe, H. D. (2016). Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsaneler, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (9), 51-62.
- Müstakimzade Süleyman Sadeddin. (2019). *Şerh-i İbârât- Mevlevilik, Musiki ve Semâ (İnceleme- Tenkitli Metin)*, (E. Karagöz, Haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Neşâti Ahmet Dede.(2019). *Divan*, (Mahmut Kaplan, Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2007). Nevâ. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 33, 27-28.
- Özkan, İ. H. (2012). Uşşâk. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C.42, 231-232.
- Özkan, İ. H. (2013). Yegâh. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 43, 387-388.
- Özkan, İ.H. (2013). Zencîr. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 44, 255-256.
- Sultan Veled. (2011). *Rebâbnâme*, (H. Eroğlu Çev., İsmail Koçak Ed. ve Haz.). İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Şeyh Gâlib.(1994). *Divan*, (M. Kalkışım, Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkel Oter, S., Yıldırım, A. (2010). Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerinde usûl-vezin ilişkisi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 211-227.
- <https://www.haberler.com/osmanli-da-can-simidiydi-simdi-lamba-oldu-4275700-haberi>.
- <https://www.mentalfloss.com/article/69639/do-all-houseflies-hum-key>.

18. BÖLÜM / CHAPTER 18

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE HZ. MEVLANA VE MEVLEVİLİK: VEFA MI, VEDA MI?

RUMI AND MAWLAWIYAH IN MODERN TURKISH POETRY: FIDELITY OR FAREWELL?

Ahmet Murat ÖZEL¹

¹Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: ahmet.ozel@medeniyet.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.18

ÖZ

Klâsik Türk şiirinde Hz. Mevlana hakkında dikkate değer miktarda şiir bulunmaktadır. Bir mutasavvıfın duygu dünyasını ortaya koyan bu klâsik tarzdaki şiirlerde çoğunlukla içselleştirilmiş bir tasavvuf düşüncesi ve kültürünün izlerine rastlanır. Ancak modern Türk şiirine geçişle birlikte Hz. Mevlana'nın şiirdeki temsili sorunlu hale gelir. Türk şiirinin modern evresinde Hz. Mevlana ve Mevlevilik üzerine yazan şairleri dört bölümde değerlendirebiliriz: 1) Tarihsel olarak modern şiir evresinde ortaya çıkmasına rağmen, klasik şiir dünyasına özgü şiirler yazan modernleşmemiş isimler. 2) Yeni şiirle ilişki kurmadaki zayıflıkları nedeniyle kusurlu-modern olarak adlandırabileceğimiz gruptaki şiirler. Bu şiirlerdeki şiir stratejisi genellikle Hz. Mevlana'yı klasik teşbihler ve sembolizm kullanarak özlem ve saygıyla anmak üzerine kuruludur. 3) Modern şiirimiz içinde yer alan şairlerce kaleme alınmış ama Hz. Mevlana ve Mevlevilikle ilişkisi fragmantal nitelikteki şiirler. Bu şiirlerde Mevlana ve Mevlevilik ana temayı oluşturmaz. 4) Modern şiir içinde, Hz. Mevlana ve Mevlevilik üzerine yazma sorunsalına çözümleyici örnekler sunarlar: Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, Hilmi Yavuz. Nazım Hikmet, Çelebi ve Yavuz'un bu son gruptaki şiirleri, klasik-modern gerilimine dair verimli bir tartışmanın konusu olma potansiyeline sahiptir ve bu makalemizde inceleyeceğimiz konudur. Modern Türk şiirinin, Hz. Mevlana ve Mevlevilik gibi klâsik edebiyatın önemli bir malzemesinin yeniden yazımında başarılı olamadığı söylenebilir. Yüzyıllar boyunca edebî geleneğin başat ve hatta kurucu unsuru haline gelen Hz. Mevlana ve Mevlevilik etrafındaki edebiyatın modern şiir sürecinde sahnedan çekildiğini görüyoruz.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk şiir, Mevlana, Mevlevilik, Nazım Hikmet

ABSTRACT

There is a considerable sum of poems on Rumi (Mawlana) in classical Turkish poetry. In these classical-style poems demonstrating the emotional world of a Sufi, chiefly there are traces of an internalised Sufi thought and

culture. But with the transition to modern Turkish poetry, the representation of Rumi in poetry becomes problematic. We can evaluate the poets composing about Rumi and the Mawlawi order in four parts in the modern era of Turkish poetry: 1) Unmodernised poets who, although they appeared in the modern poetry era, wrote poems specific to the world of classical poetry. 2) Poems in the group that we can refer to as imperfect-modern due to their weakness in establishing contact with new poetry. The poetic strategy in these poems is generally based on remembering Rumi with longing and respect, using classical similes and symbolism. 3) Poems written by poets included in our modern poetry, but which are fragmentary in relation to Rumi and the Mawlawi order. In these poems, Rumi and the Mawlawi order do not constitute the central theme. 4) In modern poetry, those who provide analytical examples on the problem of writing on Rumi and Mawlawiyah: Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, and Hilmi Yavuz. The poems of Nazım Hikmet, Çelebi, and Yavuz in this last group have the potential to be the subject of a fruitful discussion about the classical-modern tension and they are the subject that we will examine in this article. Modern Turkish poetry has not been successful in rewriting in modern poetry such important classical literature as Rumi and Mawlawiyah. We see that the literature around Rumi and the Mawlawi order, which has for centuries been a founding element of the tradition with the effects we have described, is fading from the scene.

Keywords: Modern Turkish poetry, Mawlana, Mawlawiyah, Nazım Hikmet

Extended Abstract

In classical Turkish poetry, along with the contributions of Mawlawi poets, there are a number of poems on Rumi formed with the contributions of poets influenced by Mawlawi poetry. These poems generally refer to Rumi as the sultan of lovers, the ornament of the universe, showing the secrets of creation, the doctor, the sun, etc. Moreover, according to them, Mesnevi resembles treasure, pearl, table, witness, or the annotation of the Holy Quran; the *sema* ' resembles the place of judgment and the banquet table; the ney resembles the cellar of secrets, and the trumpet of Israfil (Raphael). These poems, which make the emotional world of a Sufi visible and can be evaluated within *tekke* (tasawwuf) literature, chiefly have traces of an internalised Sufi thought and culture. This kind of style and poetic preference is compatible with the analysis and tradition of the classical poetry world. This tradition and style are also compatible with the reader's world, which classical poetry addresses. With the transition to modern Turkish poetry, however, the representation of Rumi in poetry becomes problematic. Despite the innovations of modern poetry, the existence of Rumi, which is an old theme, has not been fully realised. We can evaluate the poets composing on Rumi and the Mawlawi order in four parts in the modern era of Turkish poetry: 1) The poets, mostly Sufis, who wrote poems that were fully part of the world of classical poetry, although historically they appeared in the era of modern poetry: Salih Baba (b. 1906), Celaleddin Dede (b. 1908), Abdülbaki Dede (b. 1935), etc. 2) Poems that have approached modern poetry in terms of simplicity in language and abandoning the meter, but are in the group that we can call imperfect-modern due to their weakness in establishing contact with the new poetry of their time. The poetic strategy in

these poems is generally based on remembering Rumi with longing and respect, and while doing this, they continue to use stereotypical similes and symbolism of classical poetry while simplifying them. 3) Poems written by poets in our modern poetry, but which are fragmentary in relation to Rumi and Mawlawiyah. In these poems, Rumi and Mawlawiyah do not constitute the central theme. This is how we can evaluate the references to Mawlana in Ahmet Muhip Diranas's poem *Ağrı* (Pain), Attila İlhan's poem *Osmanlı Kasidesi* (Ottoman Ode), Sezai Karakoç's poem *Hızır 'la Kırk Saat* (Forty Hours with Khidr), Fazıl Hüsni Dağlarca's poem *Konya*, and Hüsrev Hatemi's poem *Derûni Âyin* (Spiritual Rite). 4) In modern poetry, those who provide analytical examples of the problem of writing on Rumi and Mawlawiyah: Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, and Hilmi Yavuz. We need take a closer look at the poems of the poets in the last group, since they have a potential to be the subject of a fruitful discussion on the classic-modern tension: Nazım Hikmet's poem *Mevlânâ* (Mawlana) and *Dergâhın Kuyusu* (Well of the Dervish Lodge), Çelebi's poem *Semâ-ı Mevlânâ* (Mawlana's Sema), and Yavuz's poem *Mevlânâ ile Şems* (Mawlana and Shems). One reason for this is that these poems establish a relationship similar to Ezra Pound's relationship with tradition in his own poetry. Pound built an avant-garde and modern poem, and in doing so he was able to generously harvest the yields of tradition into his work. This attempt turns his poetry into a fragmented, flexible, interactive, and for that very reason modern, even postmodern poetry. One of the reasons we need to take a closer look at the said poems is the close relationship especially Nazım and Çelebi established with the Mawlawi order. Although we do not know that Hilmi Yavuz established such a relationship, his profound knowledge of classical culture carries his poetry to the level of the others. Modern Turkish poetry has not succeeded in rewriting in modern poetry such important material from classical literature as Rumi and the Mawlawi order. Specifically, despite the existence of vast academic literature on Rumi and Mawlawiyah, the absence of this correspondence in poetry further intensifies the contradiction. One of the reasons for this shortcoming is that the sensitivity of modern literature towards the classical has not been aroused. Tradition has not sufficiently caught the attention of the modern poet, so he has not been adequately equipped with the harvest that can be reaped from tradition. In addition, poets who have recognised and internalised the Mawlawiyah and other traditional materials are also seen to lack a different kind of equipment that would allow them to follow and catch up with the modern. Thus, we can say that a merry coincidence similar to Pound's work did not occur in our poetry on the scale of Rumi and Mawlawiyah. Now the title of this article can be answered as follows: the representation of Rumi and Mawlawiyah includes an emotional fidelity but a poetic farewell.

Giriş

Modern şiirin doğuş koşullarına, başat tepkilerine ve yönelimlerine duyarlı olan çağdaş Türk şiiri içinde Hz. Mevlana'ya ve Mevleviliğe nadiren rastlarız. Yazıda işaret edeceğimiz birkaç modern şairin şiirleri hariç, çoğunlukla manzume diye adlandırabileceğimiz, modern şiirin tarihsel yolculuğundan habersiz bazı Mevlana şiirleri bulunuyor. Yani, başlığımızdaki modern ifadesi, bu evredeki gerçek modern örneklerle değil, Türk şiirinin modernleşmeci evresine işaret etmeyi amaçlıyor. Bu haliyle modern olan şiirlerle, modern şiirin müdahalesinden mecburen etkilenecek eksik-modern olan şiirler yazımızın konusunu birlikte oluşturacak.

Bu noktada bir hususu daha açıklığa kavuşturmalı: Türk şiirinin modern evresi hangi şiirle başlatılabilir? Bu sorunun, üzerinde anlaşılmış bir cevabı yok. Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Necip Fazıl farklı gerekçelerle modern şiirin başlatıcısı ya da habercisi sayılabilir. Dolayısıyla kurucu şair payesini vermekten sarfınazar ederek, daha pratik bir yol olarak, andığımız şairlerin temayüz ettikleri 19. yüzyılın son çeyreğiyle 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan dönemin Türk şiirinin, modernleşme virajını aldığını kabul edeceğiz. Bu sebeple dikkate alacağımız şairlerin en erken isimleri bu döneme ait olacak.

Modern şiirde Hz. Mevlana ve Mevleviliğin temsili meselesi, aslında bir yönüyle gelenek ve modernizm ilişkisinin edebî tezahürleriyle ilgilidir. Modern sanat ve edebiyat hakkındaki geniş bir literatürün varlığını hatırlatarak, burada sadece konumuzla ilişkili olarak, modern sanat ve edebiyatta geleneksel otorite ilkesinin aşındığının tespit edilmesine ve bu aşınmanın sonuçlarına dair birkaç gözlemde bulunmakla yetineceğiz.

Modern edebî yönseme, Baudelaire'den itibaren, sancılı bir süreç olan modernleşme esnasında kaotikleşen toplum, birey, şehir vb. karşısında, bir tür “yapay yüce”nin yaratımıyla da coşkuya kapılan ve bu biçimsiz ama göz önünde olan kaotik devinimi edebî yapıtta tekrarlayacak yordamlar ve biçimler yaratmak durumunda kalır. Bu yönseme, geleneksel toplumun dışarıdan gözlemleyemeyeceği bir yakınlıkta yaşadığı bütünlük ve düzen ilkesinin parçalanmasına, dağılmasına eşdeğer ve bu parçalanmayı sezecek bir akışkanlık yaratır. Modern edebiyat, modern bireyin kaotik uzamı olan şehirdeki kaygısını yakalar, modern şehrin ıslıl ıslıl çirkinliğinde bir güzellik ve canlılık keşfeder, bakışlarını ilâhî olandan yere, hatta yeraltına çevirir. Böylece Walter Benjamin'in ifadesiyle “modernizmin hakiki öznesi olan” modern kahramanı yaratır. (Baudelaire, 2013, s. 11)

Modern şiirde Hz. Mevlana ve Mevleviliğin temsili tartışması işte böyle bir matris içine oturmaktadır. Sorun şudur: Tasavvufi ve ahlaki çatısıyla, “yapay yüce”nin değil, müntesipleri

ve muhiplerince makbul ve asli olan yücenin temessül ettiği, dinin ve metafiziğin konusu olan Hz. Mevlana ve *Mesnevi* nasıl olup da modern şiir içinde temsil bulacaktır? Baştan söylemeliyiz ki, gelenekle ilişki sorunu modern Türk şiiri içinde tam aşılmış değildir. Modern Batı şiirinde aşılıp aşılamadığı meselesineyse ileride Ezra Pound'un şiiri bağlamında döneceğiz.

Klâsik şiirde doğal olarak bu yönde bir gerilim görmüyoruz. Klâsik şiirin yapısı, belli uzlaşımlar temelinde şekillenmiştir. Klâsik şiir modern şiirin aksine, biçimsel ve tematik sürprizler ve skandalvari arayışlardan uzak kalır. Fredric Jameson'ın modern şiir bağlamında söylediklerine kulak verirsek bu, eski toplumsal grupların, özellikle de yazarın sözleşmesinde değişmez sinyaller gönderebildiği görece homojen okur kitlesinin varlığına olan bir güven üretir. (Jameson, 2008, s. 276) Şiirin bu niteliğinin toplumsal, ekonomik ve siyasi yapıların nitelikleriyle uyumlu olduğunu söyleyebiliriz. Halka halka, bir dinin, bir kozmolojinin, bir sultânın, bir cemaatin iradesine uyumlu bir toplumun şiiridir bu.

1. Klâsik Şiirimizde Hz. Mevlana ve Mevleviliğin Temsili

Hz. Mevlana ve Mevleviliğin klâsik şiirimizdeki yeri, andığımız türden bir uzlaşmanın geçerliliğini sergiler. Hz. Mevlana hakkında, onun veli oluşu, aşk ehli oluşu, sema yapması, ney ve rebaba dair bir tasavvufi simge düzeni oluşturması gibi, kabul edilmiş bir kanaatler toplamı vardır. Mevleviler için bu kanaatler kanaat düzeyinde kalmaz, daha derin bir kabul ve içselleştirme ile karşılanır. Hz. Mevlana ve Mevleviliğe değgin şiirler bu kabulleri sarsan değil, aksine bunları okşayan ve derinleştiren işlevler üstlenir. Klâsik şiir içinde bu tür Hz. Mevlana ve Mevlevilik şiirleri yazarlar, Mevlevilik müntesibi ya da muhibbi olan, ilhamlarını genellikle Mevlevilikten alan, “meslekten Mevlevi” diye adlandırabileceğimiz ve hiç de küçük olmayan bir şairler kadrosudur. Sözgelimi 16. yüzyılda altmış beş, (Açık, 2002, s. 395) 17. yüzyılda yüz on, (Tok, 2015, s. 13), 18. yüzyılda altmış dokuz, 19.-20. yüzyılda altmış altı Mevlevi şair tespit edilmiştir. (Açık, 2002, s. 395) Her yeni çalışmanın bir öncekinden daha fazla bir sayıya ulaşmasına bakarak, asıl rakamların tespit edilenlerin üzerinde olduğu tahmin edilebilir.

Bu şairlerin şiirlerinde Hz. Mevlana, aşıkların sultanı, kâinatın süsü, yaratılışın sırlarını gösteren, tabip, güneş vb. niteliklerle anılır. Yine *Mesnevî*, hazine, inci, sofrası, delil, Kur'an şerhine; sema, mahşer yerine ve ziyafet sofrasına; ney, sırlar mahzenine, İsrail'in sûruna benzetilir. (Tok, 2015) Bir sufinin duygu dünyasını görünür kılan ve tekke edebiyatı içinde değerlendirilebilecek bu şiirlerde çoğunlukla özümsemiş bir tasavvufi düşünce ve kültürün izleri bulunur. Bu şiirlerden bazıları, Mevleviliğin adabı, erkânı ve geleneğine yaptıkları atıflar sebebiyle, Gölpınarlı'nın deyişiyle, “şerh ve izah edilmedikçe anlaşılamayacak kadar Mevlevîyâne”dir. (Gölpınarlı, 1983, s. 449)

Ama bu şiirlerin hepsinin yüksek bir şiir gücünü sergilediklerini söylemek zordur. Bununla birlikte Nef'î, Neşâtî, Nâbî, Şeyh Galip gibi bazı güçlü Mevlevî şairler de vardır. Bu şairler, kendilerinden sonraki Mevlevî olan ve olmayan şairler üzerinde şöyle ya da böyle etkiye bulunmuşlardır. Bu etki sebebiyle Gölpınarlı, Mevlevî şairlerin divan edebiyatının gelişmesinde kurucu rolleri bulunduğunu iddia etmiştir. (Gölpınarlı, 1983, s. 449) Ama bu yetenekli şairlerde, bizi onları özellikle Mevlevî şair saymak zorunda bırakmayan bir şiire adanmışlık görünür. Mevlevî olmasalardı da şiir sahibi olacaklarını biliriz. Diğer, meslekten Mevlevî şairlerinse şiirleri ait oldukları Mevlevî kültürüne bağlıdır. Bu kültür çekildiği takdirde bu şiirlerin varlık sebepleri ortadan kalkar.

Osmanlı modernleşmesinin yüzyılı olan 19. yüzyıl ve özellikle modern edebiyatımızın oluşumunu hazırlayan Tanzimat Edebiyatı bağlamında da durum, önceki yüzyıllardan pek farklı değildir: Yine çok sayıda meslekten Mevlevî şair ve içlerinde çok daha az sayıda şiir yeteneği yüksek isim bulunur. Ama bu yüzyıldaki ayırt edici fark, bu kadrodaki iyi şairlerin de gelmekte olan modern edebiyatın serüvenini yakalayamamış ve böylece yeni edebiyatın yazılmakta olan tarihinin dışına düşmüş olmalarıdır. Mesela Tanzimat edebiyatının ilk örneklerinin verildiği 19. yüzyılın ortalarından itibaren en dikkate değer Mevlevî şairi olan Yenişehirli Avni (ö. 1884) yeni edebiyatın farkında olsa da, yeniliğin uzağına düşmüş ve klâsik şiiri sürdürmüştür. (Tanpınar, 1976, s. 255) Yetenekli olduğu açık bir şair böyleyken, şiir yazan başka çok sayıdaki Mevlevî dedesi arasında (Mermer, 2008) hem Tanzimat edebiyatının çıkışını görmüş ve hem de divançesi olan Süleyman Şemsi Dede (ö. 1886) (Şemsi Dede, 2017) ve ona benzeyen onlarca Mevlevînin klâsik şiirin ölçülerine ve dünyasına tamamen sadık oldukları ve modern şiirin ayırıcısında olmadıkları söylenebilir.

2. Modern Şiirde Durum Nasıldır?

Modern şiir (ya da tekrar hatırlatmak gerekirse, şiirimizdeki modern evre) içinde, Hz. Mevlana ve Mevlevîlik çevresinde şiir yazan isimleri dört kısımda değerlendirebiliriz:

1. Tarihsel olarak modern şiir evresinde yer almakla birlikte, bütünüyle klâsik şiirin dünyasına özgü şiirler yazan ve çoğu da mutasavvıf olan isimler: Salih Baba (ö. 1906) (Salih Baba, 2015, s. 311), Celeddin Dede (ö. 1908) (Önder, 1958, s. 57), Abdülbaki Dede (ö.1935) (Önder, 1958, s. 60), Ali Salâhaddin Yiğitoğlu (ö. 1939) (Yiğitoğlu, 2020, s. 94), Abdülaziz Mecdi Tolun (v.1941) (Önder, 1958, s. 61), Ferid Kam (ö. 1948), Ahmed Remzi Dede (ö. 1949) (Önder, 1958, s. 68), Tahirül Mevlevî (v. 1951) (Önder, 1958, s. 69) vb.

Yahya Kemal'in tamamen klâsik şiirin zevkiyle yazdığı ve nitekim *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabına aldığı "İsmâil Dede'nin Kâinâtı" başlıklı gazeli de bu grupta yer alabilir. (Yahya Kemal, 1962, s. 95)

2. Modern şiire dildeki sadelik, vezni terk etme bakımlarından yaklaşmış ama kendi dönemlerindeki yeni şiirle irtibat kurmaktaki zaafları sebebiyle eksik-modern diye adlandırabileceğimiz grupta yer alan şiirler. Bu şiirleri kaleme alan şairlerin Kâzım Koroğlu, Mehmet Zeki Akdağ gibi bazıları şiir tarihimiz içinde hiç yer tutmazken, Arif Nihat Asya, Halide Nusret Zorlutuna, Nezihe Araz, Bekir Sıtkı Erdoğan vb. birkaçı şöyle ya da böyle bir yere sahiptir. (Önder, 1958) Bu son grupta yer alan şairlerin şiirleri, ne meslekten Mevlevi diye adlandırdığımız şairlerin klâsik şiir dünyasına bir katkıda bulunurlar, ne de geleneksel bir temanın modern bir şiir içinde ele alınmasına yönelik bir çözüm içerirler. Bu şiirlerdeki poetik strateji genel olarak Hz. Mevlana'nın özlemle, saygıyla anılmasından, bu yapılrken klâsik şiirdeki klişeleşmiş bazı teşbihlerin ve remizlerin yalınlaştırılarak sürdürülmesinden ibarettir. (Bazı örnekler: Gel ki yollar boş değil;/ Her nefes ney, her yeşil/ Kubbe-i Hadrâ demek/ Konya Mevlâna demek! (Arif Nihat Asya); Yine yollara düşmek gerek/ Hasretin yaman, Efendim/ Göz oldu sinede yürek/ Ah, duman duman, Efendim (Halide Nusret Zorlutuna); Hasretinle çıkan yollara yollara/ Işığınla aşar yolları yolları/ Aşkın için düşen dillere dillere/ Aşkın için çeker dilleri dilleri/Mevlânam,/ Ey benim Konyalım, Konyalım (Nezihe Araz), (Önder, 1958, s. 83, 84, 89). Titriyor neyzenlerin destinde ney:/ Rûha bir ses, mûsikî sun, câ.. nâ!.../ Ey bu dergâhın büyük bânîsi, ey/ Pîrimiz, yâ Hazret-i Mevlâ... nâ... (Halit Fahri Ozansoy). (Özgül, 1986, s. 24)
3. Modern şiirimiz içinde yer alan şairlerce kaleme alınmış ama Mevlana ve Mevlevilikle ilişkisi fragmantal nitelikteki şiirler. Bu şiirlerde Hz. Mevlana ve Mevlevilik merkezi temayı oluşturmazlar. Ahmet Muhip Dıranas'ın "Ağrı" şiirinde (Dıranas, 2011, s. 90), Attila İlhan'ın "Osmanlı Kasidesi" şiirinde (İlhan, 1999, s. 51), Sezai Karakoç'ın "Hızır"la Kırk Saat" şiirinde, (Karakoç, 2008) Fazıl Hüsni Dağlarca'nın "Konya" şiirinde (Halıcı, t.y., s. 5), Hüsrev Hatemi'nin "Derûni Âyin" şiirinde (Hatemi, 2018, s. 167), yer alan Mevlana atıflarını böyle değerlendirebiliriz.
4. Modern şiir içinde, Hz. Mevlana ve Mevlevilik üzerine yazma sorunsalına çözümleyici örnekler sunanlar: Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, Hilmi Yavuz.

3. Üç Modern Örnek: Nazım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, Hilmi Yavuz

Bu son grupta yer alan Nazım Hikmet, Çelebi ve Yavuz'un şiirleri üzerinde, klâsik-modern gerilimine dair verimli bir tartışmaya konu olabilme potansiyelleri bakımından daha geniş durma ihtiyacı var. Bunun bir sebebi bu şiirlerin, Ezra Pound'un kendi şiirinde gelenekle

kurduğu ilişkiye benzeyen bir ilişki kurmalarıdır. Pound, avangart ve modern bir şiir inşa etmiş ve bunu yaparken geleneğin verimlerini cömertçe hasat ederek eserine katabilmiştir. Onun şiirlerinde Grek, Anglo-Sakson, İtalyan ve Çin edebiyatının yer yer yeniden yazımları ve montajları bulunur. Bu girişimi onun şiirini parçalı, esnek, etkileşimli ve tam da bu sebeple modern, hatta postmodern olan bir şiire çevirir.

Andığımız şiirlere daha yakından bakmaya ihtiyac duymanızın bir sebebi de özellikle Nazım ve Çelebi'nin Mevlevilikle kurdukları yakın ilişkidir. Nazım'ın çocukluğunda ve ilk gençliğinde dedesi Mehmed Nâzım Paşa vesilesiyle Mevlevi kültüründen etkilendiğini biliyoruz. Kendisi şiirler yazan, Arapça ve Farsça'dan çeviriler yapan dedesinin Mevlevi dostlarıyla sohbetlerinden etkilenecek Mevlevi zevkinde şiirler yazdığını belirtir. (Oral, 2020, s. 27) Nitekim dedesine ithaf ettiği “Dergâhın Kuyusu” şiiri bize bu etkiyi gösterir. Asaf Halet de, mistik arayışlarının duraklarından biri olan Mevlevi kültürüne hâkim bir isimdir.

Nazım'ın konuyla ilgili üç şiirinin karşılaştırılması, klâsikten moderne geçişin bir şair ölçeğinde nasıl gerçekleştiğini de gösteriyor. Bu şiirlerden, birbirine yakın bir dil ve söyleyişi temel alan ikisi, “Mevlana” ve “Dergâhın Kuyusu” başlıklı şiirlerdir. Her iki şiir de 1920 tarihlidir, yani Nazım bu şiirleri 18 yaşındayken yazmıştır. “Mevlânâ” başlıklı olanında Nazım, klâsik zevke, biçime ve söyleyişe, şiir yeteneğini görünmez kılacak derecede sadık kalır. Şiir şöyledir:

MEVLÂNÂ

Sararken alınımı yokluğun tacı

Gönülden silindi neşeyle acı

Kalbe muhabbette buldum ilacı

Ben de mürîdinim işte Mevlânâ

Ebede set çeken zulmeti deldim

Aşkı içten duydum Arş'a yükseldim

Kalbden temizlendim huzura geldim

Ben de mürîdinim işte Mevlânâ. (Nazım Hikmet, 2008, s. 1964)

Bu şiirin, eksik-modern diye adlandırdığımız şiirlerden belirgin bir farkı yoktur. “Mevlânâ” şiiri kayda değer bir şiir değildir ama “Dergâhın Kuyusu” şiiri çeşitli bakımlardan daha yakından ele alınmayı hak ediyor.

“Dergâhın Kuyusu” şiirinin şair tarafından Mevlevi dedesine ithaf edildiğine dayanarak, konu edilen dergâhın bir Mevlevi dergâhı olduğunu ileri sürebiliriz. Şiirde Nazım'ın sonraki

şiiirlerinde ortaya çıkan bazı niteliklerin habercilerini görürüz. Şiir, Nazım'ın ileride sıkça kullanacağı tahkiye unsuruna dayanır. Bu tahkiyeci karakter, bir yönüyle, İstanbul'un geleneksel mekânlarını bir kamera gibi dolaşan Akif'in şiirlerini de hatırlatır.

Yine şiir, klâsik remiz ve göndermelerden arındırılmış, bireysel çelişkileri ve korkuları sergilemesi bakımından modern bir şiirdir. Çağdaşı olan Necip Fazıl'da gördüğümüz, gecenin yarattığı müphemliğin ve bu müphemliğin doğurduğu korkuların ve endişelerin doğrudan bir ifadesi yer alır şiirde. Şair, kasvetli bir atmosferde tanık olduğu dergâhın tekinsizliğini, tasavvufi bir sığınma ve iltica ile ehlileştirmiştir. Belki şiirin, modern şairin huzursuzluğu gözü pekçe sergileme edasından kısmi olarak ayrıldığı yer bu noktadır. Yine şiirde, şairin “Kaç kere gönlümü dinledi bu yer” diyerek müdavimi olduğunu hissettirdiği dergâhın 1920'lerdeki, yani kapanmasından birkaç sene önceki tenhâlığına şahit oluruz. Bu tenhâlıkta şair, zikri sadece dervişlerin değil, aynı zamanda dergâhın kuyusunun da yaptığı fikriyle teselli bulmuştur belki de.

Şiirde Gözüümü dumandan eli bağlıyor/ İçimde yakılan bir buhurdanın.../Vuruşu duruyor kalbimde kanın gibi çarpıcı dizeler yer almaktadır.

DERGÂHIN KUYUSU

Büyükbabama

Ne içli bir dua, ne içten bir âh,
Uyuyor selviler altında dergâh!..
Kaç kere gönlümü dinledi bu yer.
Tek tük kandillerde yorgun alevler
Titriyor gecenin sert rüzgârıyla
Gece sanki sönen yıldızlarıyla
Gölgeli dergâhın dolmuş içine...
Bir inilti, bir ses... Bu yalvarış ne?

Ya Rabbi, ne içten anıldı adın!..
“Ölmeden öl!” diyen bir itikadın
Gönülden duyarak ulu sesini,
Ruha şifa sunan felsefesini,
Biri zikrediyor dergâhta işte.
Göklere yükselen bu inleyişte
Elemi gizlidir bir âh u vâhın.
Çoktan dervişleri yattı dergâhın...

Bu yalvaran kimdir, kim bu zikreden?
Yoksa ağlıyormu gönlüm bilmeden!
Gönül! Bu inilti senden mi geldi?
Hayır, işte o ses yine yükseldi,
Yine yalvarıyor, yine ağlıyor
Gözümü dumandan eli bağlıyor
İçimde yakılan bir buhurdanın...
Vuruşu duruyor kalbimde kanın.
Bir hayalet oldu yanan benliğim:
Bu kuvvetli ruh kim? Bu zikreden kim?
Kim bu varlığını kendine çeken?..
Şimdi bir zulmette gölge gibi ben
O yalvaran sese ilerliyorum,
“Benliğim ölmeden öldü” diyorum...
Böyle yürüyerek geçtikçe her an,
Gitgide geliyor sesi yakından
Git gide sinerken ben gölgelere
Yorgun ayaklarım çarptı bir yere.
Titredim bir taşâ ânî temasla,
Ömrümde bu kadar korkmadım asla:
Sanki ta kalbimi bir bıçak yardı...
Önümde bir küme karanlık vardı.
Bütün varlığını bir an unuttum,
Yavaşça eğilip o yeri tuttum.
Dergâh kuyusunun duvarıydı bu..
Yeniden benzimi sararttı korku.
Burdan geliyordu o iniltiler!
Gönülde titrerken şüpheli bir yer
Allaha yalvaran Allahın adı
Beynimin içinde bir uğuldadı.
Sanki bir dakika çarpmadı kalbim...
Ey ulu Allahım, ey ulu Rabbim!
Kuyuda zikreden, ağlayan kimdi?
İçine eğildim... Anladım şimdi:
İsm-i Celâlini candan andıkça,

Yer yer yükselerek çalkalandıkça,
Kuyunun zulmette parlayan suyu...

Kuyu zikrediyor, ağlıyor kuyu!... (Nazım Hikmet, 2008, s. 1944-45)

Şiirin bir bölümünde Nazım, “ölmeden önce ölmek” şeklindeki tasavvufi ilkeyi anar. Bu “itikad”ı, ruha şifa sunan bir felsefe olarak tanımlar. Bu tanım da Nazım’ın modernliğini görürüz. Ama bu ikircikli bir modernliktir. Pür tasavvufi/mistik bir motto, genç Nazım’ın zihninde şifa sunan bir felsefe olarak görülmekte, bu haliyle modern bir eşiğe doğru çekilmektedir:

Ya Rabbi, ne içten anıldı adın!..
“Ölmeden öl!” diyen bir itikadın
Gönülden duyarak ulu sesini,
Ruha şifa sunan felsefesini,
Biri zikrediyor dergâhta işte.

Şiir, kuyudan duyulan zikri, son derece kişiselleşmiş bir santimental üslupla aktararak biter. Zikrin, klâsik tasavvuf şiirinde çoğunlukla kişisellikten soyutlanarak, metafizik ideallere bağlanarak ele alınmasına karşılık bu finalde, ağlayan bir zâkirin (yani kuyunun) zikri, çalkalanan su benzetmesiyle elle tutulur bir duyusalılık da kazanır:

Kuyuda zikreden, ağlayan kimdi?
İçine eğildim... Anladım şimdi:
İsm-i Celâlini candan andıkça,
Yer yer yükselerek çalkalandıkça,
Kuyunun zulmette parlayan suyu...
Kuyu zikrediyor, ağlıyor kuyu!..

Nazım’ın Hz. Mevlana ve Mevleviliğe değindiği son şiiri, Rubailer başlığı altında yer alır. Konu yine Mevlana’dır ama bu kez, önceki iki şiire hâkim olan klâsik duyuşun alışkanlıkları terk edilmiştir. Nazım bu rubaisinde Hz. Mevlana’yla ve onun metafizik görüşüyle hesaplaşır. Nitekim Vâlâ Nureddin’e yazdığı bir mektupta, “Görüyorsunuz ya, polemiği ve kavgayı Hazreti Mevlana’ya kadar götürdüm. Hazretin ‘Suret hemî zıll...’ diye başlayan ve dünyanın bir hayalden, gölgeden ibaret olduğunu söyleyen bir rubaisi var, benimkisi yüzlerce yıl sonra hazrete cevap.” diyecektir. (Nazım Hikmet, 1970, s. 24)

Bir gerçek âlemde gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil,
Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ filân değil.

Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:

‘Suret hemi zillest...’ filân diye başlayan değil...” (Nazım Hikmet, 2008, s. 731)

Şiir, Hz. Mevlana’yı klâsik şiirde taşıdığı yücelik hâlesinden soyar. Hayyamvârî bir edayla kafa tuttuğu muhatabı artık rütbesiz, övgüsüz, salt Celaleddin’dir. Dahası, Hz. Mevlana ilhama mazhar bir şair olmak yerine “kızgın eti”nden bahsedilen, fazlasıyla dünyevileştirilmiş bir fanidir.

Bu üç şiir birlikte, Nazım ölçeğinde, şiirimizin yakın tarihine dair bazı ipuçları taşır. “Mevlânâ” şiirinin şairi genç Nazım, dedesi Mehmed Nazım Paşa’yı taklit ederken (ki bu şiiri bazı dostları Paşa dedenin yazdığını sanarak tebrik etmeye gelmişler, ama orada Nazım Hikmet’in yazdığı anlaşılmıştır) (Nureddin, 1969, s. 28), “Dergâhın Kuyusu” şiirinde şair Nazım Hikmet’in üslubunun habercisi olan modern nitelikler belirmiş, son rubai ise Nazım’ın Hz. Mevlana üzerinden klâsik metafizikle kısa ve kesin bir hesaplaşmasına sahne olmuştur.

Modern şiirde, konumuz bağlamında kayda değer ikinci şiir Asaf Halet Çelebi’nin “Semâ-ı Mevlânâ” şiiridir. Çelebi’nin Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Baki Dede, Galata Mevlevihanesi şeyhi Celaleddin Dede, özellikle de Üsküdar Mevlevihanesi şeyhlerinden Ahmed Remzi Dede’yle kurduğu yakın ilişkileri, bilinmektedir. (Çelebi, 2004) Bu durum Çelebi’yi Mevleviliğin son dergâhlı temsilcileri eliyle, bir süre kaybolup gidecek malumatla tanışmasını sağlamıştır. Çelebi’nin, Hz. Mevlana ve Mevlevi kültürüyle ilgili yazılarındaki portresi, Mevlevi muhitlerinden bir dervişin portresidir.

SEMA-I MEVLÂNÂ

tennure giymiş ağaçlar

aşk niyâz eder

mevlânâ

içimdeki nigâr

başka bir nigârdır

içimdeki sema’a

nece yıldızlar akar

ben dönerim

gökler döner

benzimde güller açar

güneşli bahçelerde ağaçlar

خلق السماوات و الارض

halaka-ssemâvâti vel'ard'h
yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda

çemen çocukları mahmur
câaan
seni çağırıyorlar

yolunu kaybeden güneşlere
bakıp gülümserim
ben uçarım

gökler uçar (Çelebi, 1993, s. 40)

Bu şiir, Çelebi'nin sıkça hatırlanan ve konumuz bağlamında yorumlanan şiirlerindendir. Çelebi, bu şiirde, tabiattaki bahar uyanışının pastoral bir anlatımını, sema ayinine dair (özellikle neyin Mevlevi literatüründe İsrail'in sûrunu çağrıştırdığını düşünürsek) bilinen yeniden diriliş (ve dolayısıyla bahar) yorumuna bağlar. Şiir tasavvuf ve Mevlevi literatürüne yaptığı diğer göndermelerle birlikte, tasavvufun fena, vecd, cem gibi kavramlarıyla ilişkiye geçer. (Yavuz, 1987, 101-115) Çelebi'nin bu şiiri, Mevleviliğe sadece sempatiyle yaklaşan birinin şiiri değildir. Şiirde özümsemiş bir Mevlevi kültürü ve bu özden üretilmiş, tabiat ile insanın içi, sema ile göklerin dönüşü arasında rahatça kurulmuş edebî irtibatlar bulunur. Sema ayinlerinin ortalıktan çekildiği bir zamanda, böyle bir ayinin özlemine sahip bir dervişin, dış dünyada bulunduğu sema anıştırmaları görünür şiirde. Şiirin konumuz bakımından önemi, modern bir söyleyişten ödün vermeden Mevlevi kültürüyle kurabildiği ilişkiselliklerdir. Modern şiirde bu düzeye en yaklaşabilmiş ikinci şiir yukarıda geçen Nazım'ın "Dergâhın Kuyusu" şiiridir.

Hilmi Yavuz'un "Mevlânâ ile Şems" başlıklı şiiri, bu iki büyük sufînin arasındaki ilişkinin gizemine, bu gizemin beslediği efsanevi niteliğe gönderme içeren biçimde şairin *Söylen Şiirleri* kitabında yer alır. (Yavuz, 2007, s. 233) Şiir, Hz. Mevlana ve Şems-i Tebrizî arasındaki bir diyalog olarak anlaşılmaya elverişlidir. Şiir ilk bölümde Hz. Mevlana'ya nispet edilen meşhur, "Gel, ne olursan ol yine gel" dizesini umutla yankılar ama birden Şems-i Tebrizî'nin ansızın gidişinin onu düşürdüğü acıya bükülür. Bu gidişin tesellisini, bu ikili arasındaki sevginin bitimsizliği sağlayacaktır. Şiirde gelmek ve gitmek, kavuşmak ve ayrılmak arasındaki telafi edilebilir bir fiziki mesafeye işaret vardır. Telafiyi ise fiziki olanı aşkın olan bir birlik ideali sağlar. Ayrılış da beraberiz demektir bu, çünkü biz denen şey yok gibidir. Şiir, modern

bir şiir olabilme potansiyelleri içinde, tasavvuf tarihinin meşhur bir anlatısını yine tasavvufi varlık ve birlik anlayışına başvuruyla canlı kılmayı başarır.

MEVLANA İLE ŞEMS

Aşklardır benim bildiğim

ben oluş'um sen değişim
hangi kitaptan geldiğin
bilinmez; ama sen yine de gel,
yine gel de
bir gülü sağalt o rose thou art sick
ve anlaşılmaq
her zaman gizlidir hep ayrı nedende

ah, aşktır o, bazen ir tende ölür
bazen de bedende.
görüş'üm bir yaprak, biliş'im bir dal
ve gonca gül olur kimliğim
göğüyse benim belleğim
belledin... uçan güneşler orda
ve orda, şems-i perende

birliğim dokunulmaz dirliğim
neyse o, hem gidende var biraz
ve hem de dönende!..
Aşk'la biz, ikimiz, var'la yok gibiyiz
ah giderek ne kadar az kendimiziniz
çünkü sende bir yaz olarak devam ederiz
sense bir yaz olarak bedende...

söylen'din söylenmesen de...

Sonuç

Özetlersek, modern şiirimiz, andığımız bu birkaç örnek dışında, Hz. Mevlana ve Mevlevilik gibi klâsik edebiyatın önemli bir malzemesini modern şiir içinde yeniden yazmakta başarılı olamamıştır. Geleneğin modern bir şiir yapısı içinde değerlendirilmesi ve

yeniden yazımıyla ilgili, konu ettiğimiz üç şairin başka şiirlerini de akılda tutarak, Sezai Karakoç'tan Turgut Uyar'a, Behçet Necatigil'den İsmet Özel'e kadar bir dizi önemli şairin çabası bulunduğunu söylemeliyiz. Ama bu eserler konumuz olan Mevlana ve Mevlevilik ile yaratıcı ve dönüştürücü bir temas kurmuş değildir. Bu şairlerin özellikle Mevlana ve Mevlevilikle ilişki kurmaları şart mıdır? Değilse de, belki buradaki görevimiz, geçmişte yüzyıl yüzyıl gösterdiğimiz etkileriyle, geleneğin kurucu bir unsuruna dönüşmüş Mevlana ve Mevlevilik çevresindeki edebiyatın sahneden çekildiğini belirlemek ve sebepleri üzerine düşündürmektir. Hele ki Mevlana ve Mevlevilik üzerine devasa bir akademik literatürün varlığına (Karaismailoğlu, Okumuş, Coşguner, 2013) mukabil şiirde bu karşılığın oluşmaması çelişkiyi daha da koyultmaktadır.

Bu nakısanın sebeplerinden biri modern edebiyatçının klâsik olana karşı duyarlılığının canlanmamış olmasıdır. Gelenek, modern şairin dikkatine yeterince girmemiş, böylece gelenekten yapılabilecek hasat hakkında elverişli bir donanım kazanmamıştır. Yanı sıra, Mevlevilik ve diğer geleneksel malzemeyi tanımış ve özümsemiş olan şairlerin de modern olanı izlemekte ve ona yetişmekte başka türden bir donanım eksikliği olduğu görülür. Böylece Pound'un yapıtının benzeri bir mutlu tesadüfün bizim şiirimizdeki Mevlana ve Mevlevilik ölçeğinde gerçekleşmemiş olduğunu söyleyebiliriz. Yazının başlığındaki soruyu artık şöyle cevaplayabiliriz: Modern Türk şiirindeki Hz. Mevlana ve Mevleviliğin temsili duygusal bir vefa ama poetik bir veda içerir.

Kaynakça / References

- Açık, N. (2002). *Divan Edebiyatı'nda Mevlevîlik etkisi ve Mevlevî şairler*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). GÜSBE, Ankara.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern hayatın ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelebi, A. H. (2004). *Bütün yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, A. H. (1993). *Om mani padme hum*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Dıranas, A. M. (2001). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Halıcı, F. (t.y.). *Konya şiirleri*. Konya: Konya Ticaret Odası Kültür ve Eğitim Yayınları.
- Hatemi, H. (2018). *Ağustos melali*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hikmet, N. (1970). *Bursa cezaevinden Vâ-Nû'lara mektuplar*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Hikmet, N. (2008). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlhan, A. (1999). *Yasak sevişmek*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi*. (K. Atakay, T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaismailoğlu, A., Okumuş, S., Coşguner, F. (2013). *Mevlâna bibliyografyası*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Karakoç, S. (2008). *Hızır'la kırk saat*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

- Kemal, Y. (1962). *Eski şiirin rûzgârıyla*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Mermer, A. N. (2008). *On dokuzuncu yüzyıl Mevlevî şâirleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. AÜSBE, Ankara.
- Nureddin, V. (1969). *Bu dünyadan Nâzım geçti*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Oral, H. (2020). *Nâzım Hikmet'in yolculuğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Önder, M. (1958). *Mevlâna şiirleri antolojisi*, Konya: Yıldız Basımevi.
- Özgül, M. K. (1986). *Halit Fahri Ozansoy hayatı ve eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Salih Baba, (2015). *Salih Baba divanı*. (Ş. Yalçinkaya, Haz.) İstanbul: Semerkand Yayınevi.
- Şemsî Dede, K. A. S. (2017). *Şemsî divânçesi*. (A. Tanyıldız, M. Büküm, Haz.), Ankara: Öncü Kitap.
- Tanpınar, A. H. (1976). *19uncu asır Türk Edebiyatı tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tok, E. (2015). *17. yüzyıl Mevlevî şairlerin şiirlerinde Mevlânâ ve Mevlevîlik*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Sakarya Üni. SBE, Sakarya.
- Yavuz, H. (2007). *büyük şün yaz*. İstanbul: YKY.
- Yavuz, H. (1987). *Yazın üstüne*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yığıtoğlu, A. S. (2020). *Aşkın sesi*. (Maruf Toprak vd., Haz.) İstanbul: Ketebe Yayınları.

19. BÖLÜM / CHAPTER 19

İHSAN OKTAY ANAR'IN *SUSKUNLAR*'INDA TASAVVUFİ-MEVLEVİ BÜYÜLÜ DÜNYA MİTOSU VE POSTMODERN DEKONSTRÜKSİYON

THE MYTH OF THE SUFI-MAWLAWI MAGICAL WORLD AND POSTMODERN DECONSTRUCTION IN İHSAN OKTAY ANAR'S *SUSKUNLAR*

Muhammet SALMAN¹, Resul KIRMIZIDEMİR²

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,
İstanbul, Türkiye.

E-mail: muhammetsalman_34@hotmail.com

²Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,
İstanbul, Türkiye.

E-mail: resulkirmizidemir@gmail.com

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.19

ÖZ

İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'ı, postmodern tavrın tekniklerini ihtiva eden dekonstrüksiyon ve tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya mitosuyla şekillenmiştir. Postmodern tavır, hakiki olma iddiasında olan her türlü şeyin altını oymakta ve metafizik bağlamı zedelemektedir. Hakikat ise ebedi olduğundan, insan kendini ebedi olanda haklı ve mutlak bulmakta, ebedi olanı kaybettiği sürece sonlu olmanın dayanılmaz eksikliğini hissetmektedir. Bu da kaçınılmaz olarak nihilizmi ve pesimizmi koşullar. Postmodern tavrın bu özelliği (radikal nihilizm ve dekonstrüksiyon), incelediğimiz anlatıda tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya mitosuna ile karşı karşıya getirilmiştir. Anlatıda tasavvufi-Mevlevi bir zemin seçilmesi, bu zeminin son derece kültürel ve toplumsal olduğunu, dolayısıyla belli bir kimliğe ve bakış açısına sahip olduğunu göstermektedir. Öyle ki bu bakış açısı kendi kimliğinden bir ebediyet mitosuna üretebilmiştir. Bu mitosta hakikat, musiki aracılığıyla terennüm edilmektedir ve anlatıda olaylar zinciri ahengi bozuk hakikat ve esas hakikatin arayışı çerçevesinde tasvir edilmektedir. Tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünyayı temsil eden musikişinas karakterler, kendilerine düşman olan postmodern tavrın metafizik bağlamından kopmuş insanını temsil eden karakterlerle mücadele içindedir. Bu mücadelenin merkezî konumunda yer alan Eflâtun, esrarengiz bir ses duyar ve anlatının tasavvufi-Mevlevi zeminini temsil eden bir karakter olarak seyr ü sülûk eder, ancak postmodern tavrın dekonstrüksiyonuna uğrar. Yine de bu dekonstrüksiyon esasında nihilizme değil de

hakikate ulaşmaya yardımcı olacağından, *Suskunlar*, postmodern tavrın kendi içine dönük eleştirisini olanaklı kılan yeni bir gerçeklik zemini olarak tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünyayı, insanoglunun ebediyet ihtiyacını karşılayan bir mitos olarak okura sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevilik, Hakikat, Musiki, Postmodern dekonstrüksiyon, İhsan Oktay Anar

ABSTRACT

Ihsan Oktay Anar's *Suskunlar* is shaped by the myth of the sufi-Mawlawi magical world and deconstruction which includes the techniques of postmodern attitude. The postmodern attitude undermines all kinds of things that claim to be genuine and undermines the metaphysical context. This inevitably conditions nihilism and pessimism. This feature of postmodern attitude (radical nihilism and deconstruction) is confronted with the myth of the sufi-Mawlawi magical world in the narrative we examined. The selection of a sufi-Mawlawi basis in the narrative shows that this ground is extremely cultural and social, and therefore has a certain identity and perspective. So much so that this perspective was able to produce a myth of eternity from its own identity. In this myth, the truth is chanted through music, and in the narrative, the chain of events is depicted within the framework of the search for the disharmonious truth and the essential truth. The characters representing the sufi-Mawlawi magical world are struggling with characters that represent the person who is disconnected from the metaphysical context of the postmodern attitude that is hostile to them. Eflatun, who is at the center of this struggle, hears an enigmatic voice and acts as a character representing the sufi-Mawlawi basis of the narrative, but undergoes the deconstruction of the postmodern attitude. Nevertheless, since this deconstruction will essentially help to reach the truth and not nihilism, *Suskunlar* presents the sufi-Mawlawi magical world as a mythos that meets the eternity need of mankind as a basis for reality that enables self-criticism of the postmodern condition.

Keywords: Mawlawiyah, Truth, Music, Postmodern deconstruction, Ihsan Oktay Anar

Extended Abstract

Ihsan Oktay Anar's *Suskunlar* have two floors that are confronted. One is deconstruction, which is the most important tool of postmodern attitude, while another is the myth of the magical world of sufi-Mawlawi. At first glance, we seem to be facing a postmodern narrative, especially with the use of irony and parody techniques. However, when we look carefully, we realize that there is an attitude beyond the usual nihilism of the postmodern attitude. This attitude is the introvert deconstruction of postmodern deconstruction, that is, in a way, its criticism. The most basic feature of postmodern deconstruction is the undermining of the 'everything' that claims to be true. But it doesn't really undermine 'everything' because it doesn't involve itself in everything. If he had included itself, he would have discovered that all it did was radical nihilism and meaninglessness. *Suskunlar*, on the other hand, complete the 'everything' that postmodern deconstruction deals with at this point. Now postmodern deconstruction is also included in this 'everything'. However, in order to do this, it creates a myth of truth that can be deconstructed in front of the deconstruction. This mythos is the

myth of the magical world of sufi-Mawlawi. Sufism says that in order to reach the truth, it is necessary to *sayr u suluk*. Mawlawiyah uses music as an important tool in this way. In *Suskunlar*, we can say that there is a sufi-Mawlawi attitude, since the characters who desire to reach the truth show both mystical and Mawlawi characteristics in this context. Thus, the myth of truth that is brought before postmodern deconstruction becomes the myth of the magical world of Sufi-Mawlawi. Human beings always need narratives of truth and mythos that characterize eternity. This situation has become impossible as postmodern deconstruction has always undermined it. Thus, instead of myths that inevitably characterize eternity and will prevail for many years, myths are always destined to be undermined. This made it inevitable to talk about the truth nonstop and involuntarily eliminate the quality of eternity. Thus, postmodern deconstruction damaged the metaphysical context of man. Eflatun, a character who represents the sufi-Mawlawi ground in *Suskunlar*, the *sayr u suluk* does so because he wants to find the truth. However, it is subjected to postmodern deconstruction. It is constantly ridiculed and presented to the reader in an ironic and parodying way. However, thanks to this irony and parody (i.e. deconstruction), he arrives at a place called Galata Mevlevihanesi. Here, he discovers that music is a very important tool for the interpretation of truth and plays the *ney*, an influential instrument in the Mawlawi. After this performance, he will no longer speak and he will turn to the path of the truth. In addition, the narrative contains the mythos of the truth of mankind, and all of these mythos preach silence in order to generate the truth. For example, a character named Zahir Efendi, son of Neyzen Batın Hazretleri in *Suskunlar*, essentially represents Jesus, son of God because he, like Jesus, is crucified for the sake of truth. Unlike the biblical advice of Jesus, he says that truth can be reinvigorated through music, and that ultimately even silence is a note, so it is necessary to shut up about the truth. In this context, *Suskunlar* state that it is futile to constantly chatter about truth in the world of phenomena. Therefore, the main structure of the *Suskunlar*'s was shaped by both Platonian and sufi-Mawlawi universe vision. It's a vision of the immanent and transcendent. Just as Platon philosophy is divided into a realm of phenomena and ideas, the universe is reflected in *Suskunlar* through Neyzen Batın's holiness and his son Zahir Efendi. The name Eflatun also emphasizes the philosopher Plato. Not only does it emphasize, it has a character parallel to Plato's distinction between the realm of phenomena and the realm of ideas because while trying to search for the truth in the realm of phenomena, he cannot find it in this world and sees that the truth is transcendent and even when he finds it, there is no need to speak and ask questions as he did while searching for it. As Socrates, who was involved in Plato's dialogues, said while refuting all kinds of phenomenal claims and truths and emphasizing the realm of ideas, ultimately all Eflatun knows is that he knows nothing. Indeed, the truth is not

knowledge. However, postmodern deconstruction subjects the truth to a destructive criticism as if it were information. In *Suskunlar*, it is shown that there is no knowledge of truth using both Platonian, Christianity and sufi-Mawlawi universe visions, it has been shown that truth is possible only through music and is performed with the note of silence. For example, the character named Seer of Yedikule [Yedikule Kahini], who sees science and knowledge as a worldly need, receives the news that there are signs in the sky heralding the truth. If he looks at these signs with the naked eye, he knows he's going to go blind, so he closes one eye and looks at it with the other. At this point, the postmodern attitude ironically deconstructs the idea that we cannot comprehend the truth. However, this Seer of Yedikule, who we think is the writer, then looks at the truth with the naked eye with one intact eye and conveys the latest events to the reader. And since he can't see anything after that, the seer shuts up and the *Suskunlar* ends because once the truth is found, all that remains is silence. Thus, *Suskunlar* uses the sufi-Mawlawi magical world floor to subject the concept of truth to postmodern deconstruction. However, this deconstruction actually carved itself by enabling the floor to be made possible instead of undermining this floor, thus the deconstruction of postmodern deconstruction became possible.

Giriş

Suskunlar'da, postmodern tavrı haiz bir zemin olduğu gibi tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya zemini de bulunmaktadır. Bu iki zemin, temelde ruh-beden ikiliğine dayanmaktadır. Hem Doğu düşüncesinde Mevlana üzerinden hem de Batı düşüncesinde Platoncu gelenek üzerinden bu ikilik sembolize edilip yansıtılmaktadır. Elbette bu ikiliğe sebep olan şey ise insanoğlunun hakikat karşısındaki konumudur. Çağlar boyunca hakikati farklı şekillerde algılayan ve açımlayan insanlık, günümüzde bunun altını oymakta ve bu kavramın mahiyetini bir nevi alaya almaktadır. Bu bağlamda postmodern tavrın hakikat kavramına şüpheyile yaklaşmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte hakikati ironik ve parodik sunmak amacıyla geçmiş külliyyatı talan etmekte ve bu birikimin altını oymaktadır. Bu noktada postmodern dekonstrüksiyonu salt bir yapıbozum girişimi olarak değil aynı zamanda sonu daima nihilizme varacak denli hakikatin altını oyma tavrı olarak görmekteyiz. Bu da bize bu tavrın en önemli ve belirgin silahı olan dekonstrüksiyonun daima itiraz eden ve hakikatin altını oyan bir yapıyı haiz olduğunu göstermektedir. Çünkü bu durum bilhassa ebedilikten yoksun gerçeklikler üretmeye itmekte ve insanoğlu hakikate ihtiyaç duyduğundan dolayı da insanın hakikat hakkında sürekli gevezelik etmesine kaçınılmaz olarak sebebiyet vermektedir. Oysa *Suskunlar*'da oluşturulan yeni gerçeklik zemininde, hakikat gevezeliğine adeta “sus” denmekte ve tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya mitosu, bir cevap olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasavvuf, hakikate ulaşma yolunda seyr ü sülûk etmek gerektiğini söylerken Mevlevilik ise musikiyi bu yolda oldukça önemli bir araç olarak kullanmaktadır. Anlatıda da bu iki durum yan yana işlendiğinden, tasavvufi-Mevlevi tabirini kullanmayı uygun bulduk. Ayrıca tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya zeminini insanoğlunun çağlar boyunca hakikat karşısında üretmiş olduğu büyüdü (veya fantastik) anlatımlardan olan “mitos” kavramı ile nitelendireceğiz. Çünkü mitos hem bir toplumun kültürel yapısını hem de bu kültürle oluşan kimliğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla bir toplumun hakikat karşısında üretmiş olduğu mitosu onun hayata bakış açısını da yansıtmaktadır. Bu noktada *Suskunlar*'da yer alan tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya zemini de esasında içinde bulunduğumuz toplum dairesinin hakikat karşısında üretmiş olduğu spesifik bir bakış açısı olduğundan, mitos demek durumu daha açıklayıcı kılacaktır. Dolayısıyla *Suskunlar*'ı bahsini ettiğimiz bu iki zemine paralel olarak ele almadan önce postmodern tabirine odaklanmak ve tasavvufi-Mevlevi dünya görüşünü açımlamak yerinde olacaktır.

1. Postmodern Radikal Nihilist Tavrı

Featherstone, postmodern tabiri için, “post” önekinin modernden sonraki bir kırılmayı imlediğini söyler (Featherstone, 1996, s. 21). Bu kırılmayı her ne kadar epistemolojik ve teorik

sahada göremesek de pratik sahada gördüğümüzü söyleyebiliriz. Ancak bu durum, yine de söz konusu tabirin doğru olduğunu veya var olduğunu kanıtlamaz. Nitekim Habermas, Giddens ve Eagleton gibi isimler postmodern bir dönemin varlığını yadsırlar. Sözelimi Giddens, postmodernliği modernliğin daha radikalleşmiş bir aşaması olarak tanımlar (Giddens, 1994, s. 11). Bu açıdan bakıldığında postmodern diye adlandırılan dönem veya dünya görüşü, esasında, modernliğin kendi içinde meydana gelen bir tavır, bir tepki niteliğinde görülmektedir. Biz de çalışmamızda postmodern tabirini modernliğin içindeki bir tavır olarak ele alacağız.

Peki bu tavrın sebebi nedir? Neden bunu hem inkâr ediyor hem de kabul ediyoruz? Bu sorular, esasında negatifin ve pozitifin bir arada yer aldığını, konu üzerinde herhangi bir kararın net bir şekilde verilemediğini, görmezden gelinemeyecek bir karmaşanın söz konusu olduğunu göstermektedir. Bu karmaşanın sahnesi de insandır. İnsandaki bu karmaşa somut ve soyut olan arasındaki gerilimin izdüşümüdür, diyebiliriz. Elbette bu somut ve soyut ayrımını da yine insan aklı yapmaktadır. İnsan aklının Kant'ın terminolojisine göre deneyim sahasındaki fenomenlerden yola çıkarak soyut kavramlar üretip hafızayı ve düşüncüyü oluşturduğunu hatırlayacak olursak durum daha belirgin bir hal alacaktır. Çünkü Descartes'ın özellikle üzerinde durduğu “düşünce ve varlık paralelliği” (bir bakıma buna “*mind-body* problemi” de diyebiliriz), insan doğasının beden ve akıl arasında sürekli gidip geldiğini gösterir. Bu bakımdan Kant insan aklının doğal olarak (doğası gereği) metafiziğe yöneldiğini söyler (Kant, 2015, s. 15). Çünkü insan daima metafizik olana, somut olanın (fenomenler dünyasının) ötesine yönelmek durumunda kalır. Bunun en temel sebebi ise insanın anlama yetisidir, yani aklıdır. Çünkü aklın olanağı burada yatar. Bu noktada Eagleton'ın insan ve sümüklü böcek arasında yapmış olduğu ironik karşılaştırmaya değinmek, insanın akıl sahibi olmasından dolayı anlam arayışına mahkûm olduğunu göstermesi açısından açıklayıcı olacaktır:

İnsan dediğimiz hayvan dile sahip olduğundan, duyumlu tepkileriyle kısıtlanmamış halde çok hızlı gelişme ve böylelikle kendisinin ötesine geçerek kendisini hiçliğe sürüklemek tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle insan varoluşu heyecanlı ama tehlikelidir, oysa bir sümüklüböceğin yaşamı sıkıcı ama güvenlidir. Bizden habersiz olarak yapmıyorlarsa eğer, sümüklüböcekler ve kunduzlar kılıçlarını çekerek birbirlerine saldırmazlar; kaldı ki öyle olsa bile, hiç değilse ameliyat yapamayacaklarını biliyoruz. Anlama mahkûm olan bir hayvan sürekli risk altındadır. Kendisinin ötesine gitmeye muktedir olmak biz insanların doğasına özgüdür. (2011, s. 92)

Ancak her ne kadar insanların doğasına özgü olan bu durum kaçınılmaz olsa da ortada herhangi bir denge halinden bahsetmek iyimser bir tavır olacaktır. Nitekim insanlığın en

eski zamanlarından günümüze olan macerasına bir göz gezdirdiğimizde bu denge halinden bahsetmek şöyle dursun, dengeyi kurabilme noktasına en ufak bir yaklaşmanın bile söz konusu olmadığını görmek kaçınılmazdır. Örneğin Yunan kültlerine baktığımızda (Orpheus, Dionysos, Demeter) insan aklının fenomenler dünyasını nasıl da yoğun bir şekilde fenomen ötesi bir alana yerleştirdiğini görüyoruz. Dionysos ayinlerinde kendinden geçen ve bedenini hakir görececek denli öte olana yönelmeyi arzulayan insanları düşündüğümüzde bir dengeden söz etmek zor gibi görünmektedir.¹ Orta çağda ise özellikle Batı’da Hristiyanlığın bu dengeyi sağlamak için zorlu bir görev üstlendiğini ancak bu görevin sayısız savaş ve idamla sonuçlandığını gördüğümüzde çok da başarılı olmadığını söylemek mümkündür. Nihayetinde modern dönem Orta çağın bu skolastik tavrına karşı çıkıp aklı ön plana çıkarmış ancak aklın yükselişiyle beraber Nietzsche’nin ünlü deyişiyle Tanrı da ölmüştür. Artık her şey Newton mekaniğine göre işlemekte ve hesaplanmaktadır. Somut olanın ötesi diye bir şey kalmamıştır. Bu durum esasında aranan orta noktanın bulunması yerine yukarıda bahsettiğimiz dengenin yine sağlanamadığını, yalnızca terazinin diğer tarafının ağır bastığını bize göstermektedir. Bu sefer akıl yüceltilmiş ve ilerlemeci mantık hakim olmuştur. Bu noktada aklı temel alarak insana, topluma, genel olarak hayatımıza “nesnel” bir tanım getirebilme çabasını en belirgin şekilde veren Auguste Comte’u hatırlamak faydalı olacaktır. Raymond Aron, Comte’un düşüncelerini tahlil ederken şunları söyler: “İnsan tarihinin tek olabilmesi için, insanın bütün toplumlarda, bütün dönemlerde, bilinebilir ve tanımlanabilir belirli bir doğasının olması gerekir.” (1986, s. 82)

İnsanın hakikat karşısında ikircikli bir problemi vardır. Çünkü fenomenler dünyasını yeterli bulamamakta yahut onu daima aklın olanaklarıyla soyut olarak düşünmektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi düşünce tarihinde bunun örneklerini görüyoruz. Düşünce tarihindeki bu karmaşaya nihai bir çözüm bulunabilmiş değildir. Postmodern tavır, modernizmin aklı önceleyerek dengeyi sağladığı yanılsamasına karşıdır. Ancak Eagleton’nın *Postmodernizmin Yanılsamaları* adlı çalışmasında dediği gibi bu tavrın kendisi başka bir eleştiriye olanaklı kılar. Çünkü bu iddiayı öne süren postmodern tavır da kendi kendini eleştirmeyerek esasında kendini bir üst veya bir otorite olarak konumlar. “Postmodernizme can veren eleştirel bir ruhtur, ama postmodernizm bu ruhu kendi önermelerine nadiren uygular.” (Eagleton, 2011, s. 41) Bu noktada postmodern tavrın biçimlerini kullanan İhsan Oktay Anar’ın *Susunkunlar*’ında

1 Bu noktada Nietzsche’nin Antik Yunan dünyası üzerine düşüncelerinde tam tersine Apollon ve Dionysos ikiliğinin bir çeşit denge unsuru oluşturduğunu söylediğini biliyoruz. Ancak yukarıda bahsettiğimiz Nietzsche’nin tragedya kuramıyla karıştırılmamalıdır. Nietzsche bu dengenin varlığını Antik Yunan tragedyası ve gündelik yaşamı üzerinden Homeros ve Hesiodos sonrası sistematik Yunan mitolojisi metinleri bağlamında açıklar. Bizim belirttiğimiz, Homeros ve Hesiodos öncesi Yunan kültürlerindeki ayinler ve ritüellerdir. Jacob Burckhardt’ın *Yunan Kültürü Tarihi* adlı eserini, Friedrich Wilhelm Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı eseriyle karşılaştırınız.

bu durumun özellikle imlendiğini ve postmodern dekonstrüksiyonun kendi içine dönük eleştirisini yapmaya çalıştığını görüyoruz. Bu eleştiri ise yazarlık zekâsını öne çıkaran bir şekilde tasavvufi-Mevlevi zemin kullanılarak yapılır. İnsanoğlu günümüzde sürekli mit üretmekte ve hiçbir mitte ebediyet arzusuna ulaşamamaktadır. Çünkü üretilen bu mitler düşsellikten yoksun ve metafizik bağlamından kopuk olarak inşa edilmekte ve “gerçekten” uzak kalmaktadır. “Gerçek artık işlemsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur.” (Baudrillard, 2020, s. 15) Yine Baudrillard’ın dediği gibi yalnızca kendimizi simüle etmekte ve hakikat hakkında bol bol konuşmaktayız. Çünkü söz konusu “üretilen gerçeklik”, insanoğlunun tahakkümüne göre işlevsel bir boyutta şekillenmektedir. “Bu gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğalarak dört bir yana savuran bir makinedir.” (Baudrillard, 2020, s. 15) Böyle bir simülasyonlar çağında üretilmiş ve daima altı oyulan hakikatin insana ebediyet hazzı yaşatması mümkün değildir. Oysa insanoğlu mitosa, dolayısıyla mitosun sunduğu ebediyete muhtaçtır. Çünkü yapay olmayan mitos, Nietzsche’nin de yorumladığı gibi, insanın kendini kaybettiği ve esas benliğini musiki yoluyla terennüm edip hakikatin ebedi halini algılamasını olanaklı kılar. İnsan, “Karşısında devinen mitos açısından, kendini bir tür ‘her şeyi bilme durumu’na yükseltilmiş hissettiğini, sanki gözlerinin görme gücünün yalnızca bir yüzey gücü olmakla kalmayıp içlere nüfuz edebildiğini ve sanki istencin kabarmalarını, güdülerin savaşımını, tutkuların yükselen ırmağını, şimdi müziğin yardımıyla, adeta duyularla görülebilir, canlı devingen çizgiler ve figürler bolluğu gibi karşısında gördüğünü ve böylelikle bilinçdışı heyecanların en narin gizemlerine dek dalabildiğini anımsayacaktır.” (Nietzsche, 2016, s. 131) İşte bu noktada İhsan Oktay Anar’ın *Suskunlar*’da ortaya koyduğu tasavvufi-Mevlevi zemin, hem postmodern tavrın radikal nihilizmine içe dönük bir eleştiri olanağı yaratmakta, hem de ebediyeti terennüm etmemizi sağlayacak mitosumuzdaki orijinaliteyi okura sunmaktadır. Bu noktada romana geçmeden evvel tasavvufi-Mevlevi zemini anlamak adına Mevlana’nın görüşlerine ve düşünce dünyasına da konumuz bağlamında kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

2. Mevlana ve Mevlevilik

Bahis olunduğu üzere bütün bir düşünce tarihinde ruh-beden ikiliği zemininde ortaya çıkan dengesizliği Mevlana’da da bir problem olarak görüyoruz. Özellikle insanı anlamaya çalışan, dolayısıyla insandan yola çıkan Mevlana’nın öğretisinde bu ikilik merkezi konumdur. Mevlana, tin ve ten arasındaki münasebeti şu şekilde açıklar: “Sen şu beden değilsin, o gözsün sen, o görüşsün; canı görürsen bedenden kurtulursun. İnsan, gözdür, görüştür; ötesi ettir, deridir; insanın gözü neyi görürse değeri o kadardır insanın.” (Gölpınarlı, 1985, C. 6, beyit: 814)

Dünyevi âlemde hakikati aramak onun hakkında boş gevezelik yapmaktan başka bir şey değildir. İnsanoğlu bedene olan mahpusluğunun ıstırabını çekerken hakikati yanlış yerde aramaktadır. Oysaki Mevlana, beden ve ruh arasındaki ayrımı ortaya koyarak bedene ve ruha nasıl bakmamız gerektiğini şöyle belirtir: “Bilesin ki ten, elbiseye benzer; yürü de bu elbiseyi giyeni ara, elbiseye sürtünüp durma. Cana, tanrıyı bir bilmek bir tanımak hoş gelir... Görünmeyen bir başka el var, bir başka ayak var.” (Gölpınarlı, 1985, C. 3, beyit: 1610)

Nihayetinde anlıyoruz ki beden kafesinden çıkmak için insan-ı kâmil olmak elzemdir. İnsan-ı kâmil düşüncesi ise Mevlana’da öncelikle insanın görüngüler âleminde içine düştüğü tuhaf sorular ve çıkmazlarla tasvir edilir. Bu kaotik hali anlatırken Mevlana, adeta bütün bir insanlık adına konuşur gibidir.

Kimim ben? Niçin bir sürü vesveseler içindeyim? Neden oradan oraya sürüklenip duruyorum? Fezalardaki yıldızlardan birisi miyim ki burçtan burca geçer, uğursuzluklara ağlar, mutluluklara gülerim? Göklerin burçlarındaki alçalış ve yükselişlerde bazen rüzgârlarla sürüklenir, bazen de kayıtlarla bağlanırım. Bazen yanan ateş, bazen coşan sel olurum. Ne asıldanım, ne fasıldanım, hangi pazarlarda satılırım? Bazen gulyabanilerin yolunu bile keserim. Bazen içi daralmış ve hüznülyüm. Bazen bu iki halden de uzağım ve en yüksek nesnelerden de yükseğim. (Yakışan, 2008, s. 18)

Gördüğümüz gibi Mevlana da fenomenler âleminde öte olana, esas olana hasret duymaktadır. O, içinde bulunduğu âlemde sıradan bir mahlûk olarak basitliğini hissetmektedir. Ancak bir o kadar da hakikat erbabıdır. Çünkü o âlemi bir bütün olarak terennüm etmek ister. Bu, çok dalgacı bir düşünce biçimidir. Her an cevapları zor bulunabilecek türden sorular sorulmaktadır. Mevlana’nın bu sorulara cevabı ise onun sistemleşmiş öğretisinde bulunmaktadır. Elbette bu öğretilerde hakikati bilmekten ziyade onu terennüm etmek ön plana çıkmaktadır. Hakikati terennüm etmek ise herkesin yapabileceği bir iş değildir. Bunun için insan-ı kâmil olmak gerekir. İnsan-ı kâmil olmak da tıpkı deryada inciye arayan dalgıcın görevi gibidir. Mevlana bu mecazı ise *Fîhi Mâ Fih* adlı eserinde şöyle kurar:

Mesela birisi, denize girip / tuzlu sudan ve timsahlarla balıklardan başka bir şey görmez; ve denizde bulunduğunu haber verdikleri gevher nerededir? Yoksa hadd-i zâtında gevher mi yoktur? der. Halbuki gevher, mücerred denizi görmekle ne vakit hâsıl olur? Şimdi... Eğer yüzbin kere denizin suyunu tas tas alsa gevher bulamaz. Gevhre vusûl için dalgıç lâzımdır; o da her dalgıç değil. Çâlâk ve tâli’i yâver bir dalgıç ister. Bu hünerler ve ilimler, denizin suyunu

tasla almak gibidir. Gevhere yol bulmak başka türdür. Çok kimseler vardır ki, bütün hünerler ile ârâste olmuşlar ve sâhib-i mâl ve cemâl bulunmuşlardır. Ancak onlarda o ma'nâ yoktur. Ve yine çok kimseler vardır ki, zâhirleri harâb ve hüsn-i sûret ve belâgatten ârîdirler. Ancak o bâkî olan ma'nâ onlarda bulunur; ve o ma'nâ budur ki, insan onunla müşerref ve mükerrerrem olmuştur; ve o vâsita ile sâir mahlûkat üzerine kesb-i rüchan eylemiştir. (2002, s. 169)

Burada anlıyoruz ki fenomenler âleminin basitliği ile mânâyâ ulaşmak kabil değildir. Mânâyâ, yani esas gevhere ulaşmak için insan-ı kâmil olmak gerekmektedir. Ancak sıradan bir dalgıç değil gerçekten hakikati terennüm etmek için bütün hassalarını oraya yönlendirmiş bir dalgıç olmak elzemdir. Nihayetinde bunu başaran kişi insan-ı kâmil olmakla şereflendirilir.

İnsan-ı kâmil olma durumu seyr ü sülûk tamamlamakla mümkündür. Seyr ü sülûk bahsi hem tasavvufî düzlemde hem de Mevlana'da önemlidir. Bu noktada Mesnevi'nin 3636 ve 3660 no'lu kısımlarında Mevlana, devir nazariyesi ve seyr ü sülûk hakkındaki düşüncelerini anlatmıştır. Bu beyitler üzerine Abdülbaki Gölpınarlı tarafından yapılmış bir şerh bulunmaktadır. Gölpınarlı bu şerhinde insanın cansızlar aleminden canlılar alemine geçişini ve bu geçişte belirleyici olan unsurları tahlil etmektedir. “Cansızlar, unsurlara, canlılara döner; canlılar, bitkileri yerler; insansa bütün bunları yer. İnsanın maddesi meni hâline gelmeden önce âlemin cüzü'lerinde dağınık bir hâldedir (...)” Gölpınarlı devir nazariyesinin tenasühle bir ilgisi olmadığına dair bir dikkati aktararak “küllî ruh”un alemdeki bütün zerrelere var olduğunu ve insandaki parçasının da ona “anlamak, söylemek, düşünmek” gibi nitelikler kazandırdığını belirtir. (Gölpınarlı, 1985, beyit: 3636) İnsanın tekamül süreci de bu ruhun kendisini yaratıcısıyla buluşturması ile mümkün olabilecektir.

Öte yandan Mevlana'nın insan-ı kâmil olma ve hakikati terennüm etme yolundaki en büyük aracı ise musikidir. Mevlevilikte musikinin önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. İnsanın zorlu yollardan geçerek ulaşmaya çalıştığı hakikat tektir. Bu teklikte yok olmak esas amaçtır. Musiki vasıtasıyla insan alelade olan bedeninden sıyrılır, hakikatten uzaklaşmasına sebep olan kesret âleminde kopar ve vahdet âleminde yok olur. Ancak bu yok oluşu bir olumsuzlama olarak düşünmemeliyiz. Tam tersine bu bir olumlama. Çünkü yokluk ve varlık fenomenler âlemine hapsolmuş bir insanın anlayabileceği bir şey değildir. Yokluk ve varlığın birliği insan-ı kâmil ile anlaşılacak bir şeydir. İnsan-ı kâmil olabilmek ise ancak hakikati terennüm etmekle kabildir.

Mevlana'nın ney ve insan-ı kâmil arasında kurmuş olduğu ilişki, temelde onun hakikate eren veya ona ulaşmaya çabalayan insanı anlatmak için kurduğu önemli bir mecazdır. Aynı

zamanda onun öğretisinin musiki ile olan bağına da gözler önüne sermektedir. Tabi yine bu bağın *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytinde vurgulanmış olması onun öğretisinde musikin ne kadar önemli bir yeri olduğunu bize gösterir. Bu bağlamda *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytine bakılabilir. Söz konusu beyitlerde kurulan mecaz, insanın hakikate erişme arzusunu tatmin edebileceği bir yol haritası sunmaktadır diyebiliriz. Aynı zamanda bu beyitlerdeki anlam derinliği, tasavvufi-Mevlevi dünya görüşünün de bir nevi özeti gibidir. Abidin Paşa ney ile insan-ı kâmil arasındaki ilişkiyi anlatırken “Ney kesilmeden evvel, kamışlıkta iken daima büyür, taze hayat bulurdu. Ârifin ruhu da ruhlar âleminde iken nihaysiz manevi lezzetlerden istifade ediyordu” demektedir. Bu benzerlikten hareketle, neyden “aşıkâne sadâlar”, insan-ı kâmilden de “aşıkâne ve ârifâne sözler” çıktığını belirtir. Her ikisi de dinleyenlerin aşklarını arttırıp, hakikat aleminin sırlarını duyurmakta, hissettirmektedir. (Abidin Paşa, H. 1305, s. 21-22) Dolayısıyla ney ve insan arasında mecazi bir kader ortaklığından bahsedebiliriz. Bu açıdan Mevlana kendi öğretisinde yer alan hakikat kavramını musiki aracılığıyla pekiştirmektedir.

Musiki aynı zamanda evrenin sadâsını taklit etmedir. Bunu, Sokrates öncesi filozoflardan Pisagor'da da görmekteyiz. Pisagor evrenin hareketi ve musiki arasında matematiksel bir bağıntı kurmaktadır. Bu konuda Copleston, Aristoteles'i referans göstererek Pisagorcuların kendilerini matematiğe adadıklarını fakat onlar için önemli olan keşfin ise “lirdeki notalar arasındaki müzikal araların sayısal olarak anlatılabileceğinin bulunuşu” olduğunu belirtir. Notalar arasındaki uyum gibi evrendeki uyum da sayılarla ifade edilebilir görünmüştür Pisagorculara. (Copleston, 1990, s. 35) Antik Yunan filozofu olan Pisagor'un âlem ve ahenk arasındaki bu keşfi dikkate şayandır. Öte yandan, aktarılanlara göre Pisagor ve Mevlana arasında bu bağlamda mecazi bir benzerlik de kurulmuştur.

Yalçın Çetinkaya'nın “Mevlevilikte Müzik Felsefesi” adlı çalışmasından edindiğimiz bilgilere göre Pisagor bir gün rüyasında kendisine “Kalk, falan denizin sahiline git. Orada garip bir ilim tahsil edeceksin”, denildiğini işitir. Bunun üzerine söylenen yere giden Pisagor orada kimseyi bulamamış ve kastedilenin görünen anlamından öte bir ilim olduğunu anlamıştır. Gittiği yerden dönerken de “(...) demircilerin atelyelerinden ahenkli bir şekilde yükselen çekiç seslerini duymuş. Durup dikkatlice dinlemiş. Döndüğünde bu sesler üzerinde yeniden düşünmüş ve aradığı ilmi bulmuş: Ahenk ilmi... yani seslerin ahengi üzerine kurulmuş olan mûsikî ilmi.” Pisagor bu düşüncelerini “ilâhî feyz ve Rabbanî ilham” ile derinleştirdikten sonra bir tek teli olan bir alet yapmıştır. Bu aleti kullanarak “(...) tevhide dair inşâd ettiği şiirleri (münâcât) söylemeye başlamış, halkı ahiretle ilgili işlere teşvik eden ilâhiler okuyarak, birçok kişinin dünya işlerinin terk edip ahirete yönelmelerine vesile olmuş(tur).” (Çetinkaya,

2002, s. 135)²

Pisagor'un hakikate giden yolda musikiye rastladığı bu öyküye paralel olarak Mevlana'nın da musikiye rastlayışı benzer bir şekilde anlatılmaktadır. Ahmed Eflâki'nin aktardığına göre, Mevlana bir gün Şeyh Selahaddin Zerkûb'un kuyumcu dükkanının önünden geçerken içeriden gelen çekiç seslerinin ahengiyle semâya ve raksa başlamıştır.

Kuşluk vaktinden ikindiye kadar semâ oldu. Ondan sonra Mevlana 'Durdurunuz' diye buyurdu. Tam bu sırada gûyendeler yetişti. Mevlâna semâ'ya tekrar ciddiyetle başlayıp bu gazeli söyledi:

'O kuyumcu dükkânında bir hazine meydana çıktı.

Bu ne şekil, bu ne mânâ, bu ne güzel, bu ne güzel ilâh.' (Ahmed Eflâki, 1989, C. 1, s. 461-463)

Kurulan benzerlik bize gösteriyor ki tasavvufi dünyadan aktarılan bu felsefi düşünce şekli Mevlana'ya kadar gelmiştir ve bu durum, esasında Mevlevilik ekolünün temelinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Dolayısıyla son derece bilinçli bir şekilde, Mevlevilikte yer alan musiki aracılığıyla hakikati terennüm etme mecazı, *Suskunlar*'da bir ebediyet mitosu olarak ele alınmakta ve postmodern tavrın dünyevileşmiş ve yapay gerçekliklerine (simülasyonlar) bir cevap olarak okura sunulmaktadır. Bu noktada anlatının amacını açık kılmak adına *Suskunlar*'da yer alan postmodern tavır ve tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünya mitosu arasındaki çatışmaya odaklanmamız faydalı olacaktır.

3. Hakikatin Altını Oyan Postmodern Dekonstrüksiyon

Yukarıdaki açıklamalarımız ışığında romana odaklandığımızda esasında anlatının ne sadece postmodern tavırdan mülhem bir anlatı olduğunu ne de salt tasavvufi-Mevlevi düzlemde ibaret olduğunu söyleyebiliriz. İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'ını okurken kullandığımız bu perspektif, bize yeni bir gerçeklik zemininin söz konusu olduğunu göstermektedir. Bu karmaşık zemin postmodern tavrın teknikleri kullanılarak oluşturulmuştur. Bu tekniklerden en göze çarpanı metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık tekniği kullanılarak *Kitab-ı Mukaddes*'te yer alan Tekvin kısmı yeniden ele alınmış ve bu, anlatıda kurulan yeni bir gerçeklik zemininin odağını oluşturmuştur. Örneğin Tekvin'de Tanrı'nın yaratımı yedi gün sürerken *Suskunlar*'da Tanrı her gün farklı bir makamda terennüm eder ve yaratılış bu şekilde gerçekleşir. Tekvin'de "Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı" denilmekteyken,

2 Baron Rodolphe D'Erlanger, *La Musique Arabe*, Livre I, 272,-273./ Ayrıca : Katip Çelebi, *Keşfu'z- Zünûn an Esâmî'l-Kütüb ve'l-Fünûn*, İstanbul Hicri 1392. C.II, S. 903. Alıntı yapılan kaynak: Çetinkaya, Y., (2000) *Mevlevilikte Müzik Felsefesi*, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Suskunlar'da "... Yaradan, yerin toprağından adam yaptı ve onun burnuna, makamı gizli bir nağme üfledi" (Anar, 2016, s. 138) şeklinde bir cümle geçmektedir. Tanrı ve insanoğlu arasındaki ilişkinin *Suskunlar*'da nağme aracılığıyla olanaklı kılındığı görülmektedir. Yani hakikat, musiki aracılığıyla insanoğluna teneffüs ettirilmiştir. Bu da bize anlatının muhtevası ve biçiminin musiki ile ilintili olduğunu göstermektedir. Öyle ki anlatıda kurulan gerçeklik zemininin musiki ve hakikat arasında kurulan bu bağıntıyla merkezileştirilmiş olduğunu belirtebiliriz. Öte yandan musiki anlatının yapısına paralel olarak ikili bir yapıdadır. Bir taraftan postmodern dekonstrüksiyona tabi olan ve altı oyulan dünyevi musiki, diğer taraftan hakikati terennüm etmeyi olanaklı kılan aşkın musiki karşımıza çıkmaktadır. Örneğin anlatının "Yegâh" bölümünde musikinin ve hakikatin altı oyulmaktadır. Burada musiki, hakikatin keşfi için bir araç olma şeklinde değil, daha çok dünyevi bir şekilde ele alınmıştır, diyebiliriz. Henüz ilk sayfalarda, Müslüman âlemini sabah namazına kaldırmak için nevbet vuran mehter takımının Hüseyini Semâî'sini icra etmesi şöyle tasvir edilir:

Hızır Paşa'nın zurnazenleri zurnalarını zırıl zırıl zırlatırlarken zırlı zirveye varıp hitam bulunca, ortamda sanki tammat başlıyor, tak tak tammeleri ile köszenler tokmakları vurup tumturak ile kösleri tokur tokur tokurdattıyorlar, tokmaklarını sanki kâfirin beynine indirmek için ta yukarı kaldırıp köslere acımasızca darp ederlerken, dudakları hınçla yukarı doğru büzülüyor; çevganiler ise çın çın çingirakları çınçılan misali çınçın çınçır çingırdata çingırdata sallarlarken, davulzenler tokmaklarını güm güm indire indire davulları gümgüme ile gümbür gümbür gümbürdetiyorlardı; bu arada boruzenler de yanaklarını şişirip borularını ciğerlerinin bütün gücüyle üflemekteydiler. (Anar, 2016, s. 16)

Bu pasaj yazarın özenle seçtiği kelimeler ile anlattığı şeyin (ihtişamlı mehter takımı) okura hissettirilmesi amacıyla bu şekilde oluşturulmuştur diyebileceğimiz gibi, bizce, bir "gürültü" olarak da okunabilir görünmektedir. Zira anlatının ilerleyen kısımlarında musikinin teşkil ettiği anlam dairesine hiçbir şekilde alınamayacak denli "gürültü" vardır burada. Esas olan musiki, Tanrı'nın nağmesidir, ki bu nağme de sessizliğe en yakın olandır. Bu noktaya ilerleyen sayfalarda ayrıca değinilecektir.

Aynı zamanda anlatıda yer alan musikişinas karakterler de pasifize edilmiş ve bu karakterlerden bazıları, dünyevi bir karakter olan Kalın Musa'nın himayesinde tasvir edilmiştir. Mehteranda bir köszen olan Kalın Musa yukarıda alıntılıdığımız semâî bittikten, ezan okunduktan sonra kalabalığın arasından sıyrılır ve namazdan firar edip evine gider. Kalın Musa, kısa boylu, gür sesli ve ağzı son derece pis olan bir karakterdir. Okkalı küfürler ağzından

düşmediği için mehterandan kovulma tehlikesi yaşayınca, “Bir daha küfür edersem ecdadımı cümle âlem kerksin! diye yemin etmişti.” (Anar, 2016, s. 18) Kalın Musa eve döndüğü vakit, kırk dokuz yaşındaki mahdumu Veysel Efendi’yi, kendisine yasaklandığı halde “insanın yüreğini oyup ciğerini delen, ziyadesiyle hüznü ve alabildiğine dokunaklı bir armudî kemeçe” nağmesi çalarken yakalar. Kalın Musa evinde kemeçe çalınmasını yasaklamıştır, zira o, mahdumunun kendi mesleğini (köszenlik) devam ettirmesini istemekteyken Veysel Efendi armudî kemeçe çalmaya heves etmiştir. “... Kalın Musa’ya göre bu, kelimenin tam anlamıyla bir mebun mûsikîsiydi.” (Anar, 2016, s. 23) Mahdumu Veysel Efendi hakiki musikiyi icra etmek isterken Kalın Musa buna engel olan, esas musikiye düşman olan bir karakterdir. Çünkü mahdumu Veysel Efendi esas musikiyi terennüm etmek isteyen ancak Kalın Musa tarafından engellenen ve altı oyulan bir karakterdir. Veysel Efendi bu noktada esas musikiyi terennüm etmek isteyen musikişinas karakterlerden biridir. Musiki bir nevi onun hüviyetidir. Ancak anlatıda tasvir edilen musikişinas karakterler de “Yegah” kısmında karikatürize edilmiş, ironik bir şekilde tasvir edilmiştir. “Kısacası bu adamın, musikiye uygun olarak kımıldamayan yeri yok gibiydi. Fakat onu bu kadar coşturan nağme, segah perdesi yerine bir tokat şaklamasıyla kesiliverdi. ‘Seni gidi laf anlamaz!’ diye bağırdı kalın Musa, ‘Sana defalarca dedim bu evde kemeçe çalınmayacak diye!’” (Anar, 2016, s. 21) Öte yandan yalnızca Veysel Efendi değil diğer musikişinas karakterlerin de altı oyulmaktadır. Bunlar da esas musikiyi icra etmek isterler. Ancak ekmek parası için dünyevi musikiyi icra ederler. Örneğin meyhanede Dâvut’un musiki icra etmeyi öğrendiği hocalarından biri olan ve ekmek parası için dünyevi musikiyi icra eden Kör Bağdasar’ın tasviri, ironi yöntemi kullanılarak dekonstrüksiyona uğratılmıştır:

Kör Bağdasar sıska olmasına siskaydı ama, artık nedense, insanda bir tokat patlatma arzusu uyandıran ensesi epeyce şişkin ve kat kattı. Ancak armudî kemeçede tek isim olduğu ve bağladığı besteler, Konstantiniyye’nin tüm meyhaneleri yanı sıra Enderûn’da da kabul gördüğü için kendisine saygıda kusur edilmiyor ve yağlı ensesine artık pek şaplak yemiyordu. (Anar, 2016, s. 32)

Yine Kör Bağdasar’ın biraderi de Dâvut’un musiki icra etmeyi öğrendiği bir diğer hocası olan topal Kırkor’dur. Bu musiki üstadları dünyevi musikiyi çalarlar. İnce ve hakiki musiki onların icra ettiğinden oldukça uzaktır. “Çünkü ayyaş milleti mûsikîyi gürültülü sever. İnce mûsikîden anlamaz.” (Anar, 2016, s. 34-35) Bu musiki de tıpkı onlar gibi kör ve topaldır. Onların icrası dünyevi ve para karşılığı olduğundan hakiki musikiden uzaktır. Bunun farkında olan Kör Bağdasar “Muhteşem Neyzen Bâtın bizi bu halde görse, herhalde suratımıza tükürürdü” (s. 34) der.

Anlatıda insanoğlunun metafizik olana yani hakikate olan ihtiyacı, dinsel deneyimden yoksun bir şekilde tasvir edilmekte ve Pereveli İskender Cüce Efendi adlı karakter tarafından onun altı oyulmaktadır. Dinin kendisi dinsel deneyimden uzaklaşmış, ritüellerin sathiliğinde kaybolmuş olarak tasvir edilmektedir. Bu noktada devreye, musikiye ve hakikatin dünyevi olanın ötesinde aranmasına karşı olan Cüce Efendi adlı karakter girer. “...seneler önce Rumeli tarafındaki Pereve denilen bir beldeden geldiği sanılan Hacı İskender, yahut Pereveli İskender Efendi, nasıl söylemeli, hem cüce denilecek kadar kısa boyluydu. Ayrıca, ölü birer ahtapotu andıran elleri ta dizlerine kadar sarkardı.” (Anar, 2016, s. 47) Yine çarpıcı bir şekilde tasvir edilen bu karakter bulunduğu muhitte oldukça söz sahibidir. Cüce Efendi musikişinas karakterlere karşı olan ve onların büyü-lü-gerçekliğı haiz dünyasının altını oyan oldukça dünyevi bir karakterdir. O, esasında, musikinin ve onunla şekillenen hakikatin altını oyan, anlatının tasavvufi-Mevlevi zeminine saldıran, dolayısıyla postmodern tavrı simgeleyen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. “...vaazlarında önce dinden imandan bahsetmesine rağmen, konuyu dönüp dolaşıp, bir küfür saydığı musikiye getirmesi şaşırtıcıydı. Evet! Bu yedi karışık efendi, bir asır önce yaşamış Birgivi Mehmet Efendi’nin *Tarikat-ı Muhammediye* adlı eserini defalarca okuyup hatmederek, Mevlevilerin semâsının ve musikisinin, kâfirliğin ta kendisi olduğuna hükmetmiş Kadızâdeli bir vâizdi.” (Anar, 2016, s. 49) Hakiki olanı terennüm etmeyi arzulayanlara o kadar karşıdır ki vaazlarını bir otorite olarak cemaate sunan Cüce Efendi, kimi zaman amacından sapar ve tek görevi musikiyi ortadan kaldırmakmışçasına ona saldırır. “Her şey bir yana, sadece musikî yapmak değil, onu dinlemek de insanı dinden çıkarırdı.” (Anar, 2016, s. 49), der.

4. Eflâtun’un Seyr ü Sülûku

Anlatının tasavvufi-Mevlevi düzleminde merkezi bir konumda yer aldığını gördüğümüz Eflâtun’un arayışının, postmodern tavrın dünyevi tahakkümüne karşı hakikat arayışını temsil ettiğini öne sürebiliriz. Bu bağlamda Eflâtun, kaynağını bilmediği esrarengiz bir ses duymakta ve onu arama ihtiyacı sebebiyle odasından dışarı çıkmaktadır. Bu sesin cazibesine bir türlü karşı koyamayan Eflâtun onu takip etmektedir. Dışarı çıktığında üzerinde yalnızca bir entari vardır ve yalın ayaktır. Dünyevi karakterlerin yaşamında görüntü ne kadar önemliyse, Eflâtun için de bir o kadar önemsizdir. Onun için esas önemli olan hakikati terennüm edebilmektir. Ancak buna zıt olarak adını attığı dünyada her şey metafizik bağlamdan kopuk bir şekilde tasvir edilmektedir. “Ortalık biraz yağda kızarmış soğan kokuyor, bazen de insanın burnuna at idrarı ve tütsü kokusu geliyordu.” (Anar, 2016, s. 83) Dünyevi olan her şey o kadar ayrıntılı tasvir edilmiştir ki Eflâtun’un sâfiyeti okura iyiden iyiye hissettirilmekte ve bu tezatlık karaktere yoğunlaşmayı sağlamaktadır. Çünkü Eflâtun, anlatıcının da belirttiği gibi o temiz

kalbiyle yardıma ihtiyacı olduğunu düşündüğü sesin sahibine doğru giderken "... bir yandan da, ikide bir yüzüne konan sinekleri eliyle kovalıyor, ortasındaki oluktan kirli su akan yoldaki at ve deve pisliklerine, sivri hayvan kemiklerine basmamaya dikkat ediyordu." (s. 83-84) Bu noktada tasavvufta önemli bir husus teşkil eden seyr ü sülûku hatırlayabiliriz. Çünkü Eflâtun hakikati aramak amacıyla yola çıkar. Seyr ü sülûk eden dervişler de bu amaçla dünyevi âlemde yolculuğa çıkarlar. "Seyr u sülûk, yola girmek ve sonunda Hakk'a vuslattır. Hakk'a vuslat, Allah'ı görüyormuşçasına kulluk şuuruna ermek ve daima Hakk ile bir olabilmektir." (Coşanay, 2017, s. 202) Dolayısıyla Eflâtun'un duyduğu sesi takip etmesi ve nihayetinde insanoğluna nağmeyi üfleyen Hakk'ı musiki aracılığıyla terennüm etmesi onun tasavvufi düzlemde seyr ü sülûk ettiğini bize göstermektedir. Ancak yolculuğu esnasında postmodern dekonstrüksiyona uğrayacak ve temsil ettiği düzlemin altı oyulacaktır. Yani seyr ü sülûk ve tasavvufi-Mevlevi büyüdü dünyanın parodisi yapılacaktır. Çünkü yolculuğu esnasında postmodern tavrın dünyasını simgelediği yorumuna ulaştığımız, metafizik bağlamından kopmuş karakterler tarafından alaya alınıp ironik bir şekilde tasvir edilecektir.

Eflâtun'un karşısına yedi büyük günahı simgeleyen yedi karakter çıkmaktadır. Sırasıyla bunlar; *kıskanç* sofu bir bakkal, at sırtında insanlara tepeden bakan zâdegân sınıfından *kibirli* bir delikanlı, *tembel* bir dilenci, enikonu şişman ve semirgin bir efendi *obur*, *öfkeli* ak sakallı bir ihtiyar, kara kalpaklı *cimri* bir Rum tüccar ve *zina* yapan bir yeniçeri zabiti. Eflâtun yol boyunca karşılaştığı bu kişileri duyduğu sesin sahibi sanmış ancak her defasında, "beni siz mi çağırdınız?" sorusuna sert karşılıklar almıştır. Kimisi ona defol git derken kimisi de onu dövmüş ve burnunu kanatmış, kaşının açılmasına sebep olmuştur. Nasıl ki Aziz Pavlus yedi şeytani günaha karşı "Mesih İsa'ya ait olanlar, benliği, tutku ve arzularıyla birlikte çarmıha germişlerdir" (Kutsal Kitap, 2018, Galatyalılar 5:24) demişse, Eflâtun da bu yedi şeytani günahı simgeleyen karakterlere karşı dünyevi benliğini çarmıha germiş, esas olanın aşkıyla tutuşmuştur. "Tüm bunlara rağmen Eflâtun kulaklarında tınlayıp onu kanatlandıran, o aydınlık ve esrarengiz ıslığa dikkat kesilmişti. Yüzünden gözünden kanlar akmasına rağmen artık o, yaralı bedeninden çok, huzur içindeki ruhunun ta kendisiydi." (Anar, 2016, s. 115) Tasavvufi-Mevlevi zemini temsil eden Eflâtun, her ne kadar tamamen altı oyulmaya çalışılsa da nihayetinde amacına ulaşacak ve sonsuz olandan yoksun dünyevi olana cevap verecektir. "Evet! Lamı cimi yoktu, yakında birilerinin kendisini çağırdığı aşıkardı. Söylenecek çok önemli bir şey varmış gibi konuşan bir can dostunun sesine benziyordu. Bu ses kesinlikle bir emir değildi. Hatta bir rica gibi bile görünmüyordu. Daha çok bir tavsiye, belki de bir temenniydi." (Anar, 2016, s. 91) Dolayısıyla bu sesin metafizik bağlamından kopmuş olan ve salt dünyevi olanda hakikati bulacağını sanan postmodern insana verilen bir mesaj olduğunu söyleyebiliriz.

Artık insanları doğrudan rahatsız etmek istemeyen Eflâtun “Bunun için gözlerinden çok kulaklarına güvence, belki daha münâsip olurdu.” (Anar, 2016, s. 106) Nihayetinde Mevlevi bir karakter olan Eflâtun, hakikatin dünyevi âlemde aranamayacağını, artık onun ancak musiki aracılığıyla terennüm edilebileceğini kavramaktadır. Bu noktada Mevlana’nın “Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür” sözünü hatırlarsak Eflâtun’un ne demek istediği daha açık bir hal alacaktır. Mevlana, ancak musiki aracılığıyla aklın sınırına giderek ve o sınırı geçerek hakikati terennüm etmenin mümkün olduğunu söyler.

Metafizik bağlamından kopmuş insanı temsil eden yedi karakter Eflâtun’a hep “git” demiştir. Çünkü Eflâtun hakikate erecek bir karakterdir. Dünyevi âlemde hakikati aramak mümkün değildir. Bu yüzden böylesi bir arayışta olan insan bu âlemde istenmez, kendisine yer bulamaz. Galata Mevlevihanesine vardığında Mevlevihanenin şeyhi İbrahim Dede de Eflâtun’a şöyle der: “Senin buraya gelmenin sebebi sadece bizim ‘Gel’ dememiz değil, ayrıca onların sana ‘Git’ demeleri. Hiç kimseye ‘kötüdür’ deme. Aslında onlar, bilmeden iyilik eden insanlardır.” (Anar, 2016, s. 123) Bu noktada postmodern tavrın radikal nihilizmi son bulmaktadır. Çünkü her ne kadar tasavvufî-Mevlevi zemini temsil eden Eflâtun’un altının oyulması amaçlansa da esasında bu dekonstrüksiyon bir nevi hakikate gidilecek yolun bulunmasına yardımcı olmuştur. İşte bu noktada İhsan Oktay Anar yazarlık dehasını kullanarak hem Batı düşüncesinden hem de Doğu düşüncesinden iki düşünürü bir araya getirir ve postmodern dekonstrüksiyonun içe dönük eleştirisini yine onun yöntemini kullanarak olanaklı kılar. Sokrates’in kötülüğün olanaksızlığı tezi ve Mevlana’nın “ne olursan ol gel” sözü bir araya gelir. Böylelikle postmodern dekonstrüksiyona uğratıldığı sanılan hakikat arayışı, bu dekonstrüksiyon sayesinde olanaklı olur. Çünkü Eflâtun’a “git” diyenler, ona “gel” diyenlerin yolunu göstermiştir.

Hakk’la bir olmak isteyen ve onu terennüm etmek isteyen Eflâtun, tıpkı Bezm-i Elest’ten kovulmuş insan gibi sazlıktan ayrılır ve O’nun (Hakk’ın) hasretini çeken ney ile buluşur ve neyi üflemeye başlar. Bundan sonra Eflâtun bir daha ne konuşur ne de duyar. Çünkü fenomenler âlemi ile olan bağı kesilmiştir. O artık hakikati musiki aracılığıyla terennüm etmektedir. Hatta bu durumu gören ve anlamayan dedelerden biri “Zavallı sağır olmuş! Yazık! Ney üflemeye çok hevesi de vardı. Şimdi hem sağır hem de dilsiz!” (s. 146) der. Fakat aslında Eflâtun hakikati terennüm etmiş ve fenomenler âleminin bir kopyalar âlemi olduğunu anlamıştır. Bu noktada Platon’un mağara alegorisinden bahsetmemiz hem açıklayıcı olacaktır hem de Eflâtun’un adı üzerinden yapılan sembolizasyonu anlaşılır kılacaktır. Bu alegoride mağarada gölgeleri gerçekliğin kendisi sanan insanlar vardır. Çünkü öyle sıkı sıkıya zincirlenmişlerdir ki arkalarına bakıp esas aydınlığı görememektedirler. Ancak Platon şöyle der:

Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikinden daha gerçek gibi gelmez mi? (Platon, 2017, s. 232)

Eflâtun'un seyr ü sülûkunu da bu minvalde düşünmemiz mümkündür. Çünkü Eflâtun da dünyevi âlemdeki seyahatinde acılar çekmekte, ancak nihayetinde hakikati terennüm ettiği zaman fenomenler âlemi ile olan bağı kopmakta ve hakiki olanın bu âlemin ötesinde olduğunu düşünmektedir. Her ne kadar Platon bu yola nasıl erişileceği konusunda tatmin edici cevaplar vermese de anlatı tasavvufi-Mevlevi düzlemde bu cevabı vermektedir. O da neydir. Duyduğu ışıgı yani Tanrı tarafından kendisine üflenene ve her insana has olan nağmeyi, neye üflediği zaman hakikati terennüm etmiştir.

Eflâtun'un ney ile hakikati terennümü aşk yolunda kurulan bir mecaz köprüsüdür. Bunu da en iyi Mevlevilikte görmekteyiz. Bu yüzden bir aşk kitabı olan *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytinde neyden bahsedilmiş ve hakikati terennüm etmek için mecaz yapılmıştır. Bu bağlamda “*Mesnevî*'nin ‘aşk’ üzerine oturduğunu ileri sürdükten sonra, oradan neşet eden her şeyin, Mevlevî musikîsinin de aşktan neş’et ettiğini söyleyebiliriz.” (Çetinkaya, 2000, s. 129) O halde Eflâtun'u tasavvufi-Mevlevi düzlemde inşa edilen bir karakter olarak yorumlarsak, o da tıpkı Mevlana gibi aşk ateşi ile yanmakta ve unutulana nağmeyi tekrar terennüm edip Hakk'la bir olmak istemektedir.

5. Ahengi Bozuk Notalar ve Hakikatin yahut Suskunluğun Terennümü

Anlatının temelinde yer alan bu gerçeklik zeminin Platon felsefesi ve Hristiyan teolojisi arasındaki ilişkiye paralel olarak geliştirildiğini de söyleyebiliriz. Bilindiği üzere Platon felsefesi varlığı ikiye ayırmakta, görünen âlem (kopyalar âlemi) ve görünmeyen âlem (idealar âlemi) olarak tanımlamaktadır; “...yani idea, düşünce cinsinden olanın varlığının tasdikidir; maddenin, maddi olanın varlığının ise elden geldiğince inkârıdır.” (Arslan, 2016, s. 198) Ayrıca bu felsefenin, Kilise Babaları üzerinden Hristiyan teolojisine de etkide bulunduğu görüşünü göz önüne alırsak, Etienne Gilson'ın “Latin Babalar ve Platonculuk” arasındaki ilişkiye değinirken Tanrı ve varlık arasındaki bağıntı üzerine yaptığı yorumu bizim için açıklayıcı olacaktır:

“... o salt anlamda varlık olmayan değil de bir anlamda da bir varlık olan bir varlık olmayandır; çünkü o yalnızca gücü sayesinde varlıkta tezahür etmiş bir varlık olmayandır. Demek ki varlık onda gizliydi. Oysa gizli olanın tezahürüne üreme denir. Böylece her şeyin nedeni olan Tanrı, üreme aracılığıyla *tout ontos* nedendir. ‘Ön-varlık’ta (preetre) gizlenen ve onun meydana getirdiği varlık, tam anlamıyla Logostur, yani doğrulmuş olduğu için Oğul’dur...” (Gilson, 2007, s. 124)

Yani Platon felsefesi ve Hıristiyan teolojisi arasındaki bu paralellik esasında varlığın iki yüzü olduğunu niteleyen bir durumdur. Anlatıya odaklandığımızda da kurulan yeni gerçeklikte hem Platon felsefesi hem de Hıristiyan teolojisinde yer alan bu ikilik hakimdir. Bu noktada Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri ve onun mahdumu Zâhir Efendi’nin bu paralelliği imlediğini söyleyebiliriz. Neyzen Bâtın’ın Hıristiyan teolojisindeki Baba’yı ve Platon felsefesindeki en yüce ideayı simgelediğini, Zâhir Efendi’nin ise Tanrı’nın oğlu İsa’yı ve en yüce ideanın tezahürünü simgelediğini söylemek mümkündür.

Bu gerçeklik zemini aynı zamanda insanın hakikate olan ihtiyacını ve onunla olan münasebetini de vurgulamaktadır. Öte yandan anlatıda modern dönemin alacalı haline de odaklanılmış ve metafizik bağlamından kopmuş olan insanın dünyevi hali okura sunulmuştur. Bu noktada bir eleştirinin de söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü içinde bulunduğumuz dönem modern dönemdir ve bu dönem bilginin her yerde olanaklı kılınmasından dolayı alacalı bir dönem olmuştur. Postmodern tavrın yaptığı da budur. Örneğin modernite eleştirisi yapan ünlü düşünür Nietzsche, metafizik bağlamını yitiren insanın, daima geçmiş üretimleri alıp talan ettiğini ve tekrar tekrar altını oyduğunu söylemektedir: “...çünkü biz modern insanlar kendimize ait bir şeye sahip değiliz; ancak kendimizi yabancı zamanlar, töreler, sanatlar, felsefeler, dinler ve bilgilerle hem de tıka basa doldurduğumuzda, dikkate değer bir şeye benziyoruz, yani belki de bizim zamanımıza düşmüş bir Eski Helen’in bize diyebileceği gibi, birer ayaklı ansiklopedi oluyoruz.” (Nietzsche, 2018, s. 30) Esasında bu durum modern bir durumdur ve günümüzde buna postmodern tavır demektedir. Postmodern tavır bunu her alanda yapmaktadır ve bir Nietzsche yorumcusu olan Julian Young da bu tavrı eleştirmektedir; “İnsanın aklına bu noktada (...) post-modern adıyla anılan mimari, kendi kültürümüzün içi boşaltılmışlığının bir ifadesi olarak geçmişin ve yabancıların üsluplarının talan edilmesi de geliyor.” (2017, s. 198) Bu alacalı karnavalda kişi bir kültür oluşturmamakta, yalnızca kendisine bir deneyim ve seyir sahası oluşturmaktadır. Ancak bu durum daima gerçekliğin altını oymakta ve nihilizme götürmektedir. Nitekim modern insan bu açıdan metafizik bağlamını yitirdiğinden ahengi bozuk insandır. Bu noktada yine Nietzsche’nin görüşlerini hatırlayacak olursak:

İşte bir halkın -ayrıca bir insanın da- değeri, ancak yaşantılarına bengiliğin damgasını vurabildiği kadardır: çünkü bununla adeta dünyevilikten çıkar ve zamanın göreliliğine ve yaşamın hakiki, yani metafizik anlamına ilişkin, bilinçdışındaki içsel kanaati gösterir. Bir halk, kendini tarihsel olarak kavramaya ve etrafındaki mitsel tabyaları yıkmaya başladığında, bunun tam tersi gerçekleşir: bu durum genellikle kesin bir dünyevileştirmeye, daha önceki varoluşunun bilinçdışı metafiziğinden tüm etik sonuçlarıyla birlikte bir kopuşla bağlantılıdır. (Nietzsche, 2016, s. 139)

Suskunlar'ın "Segâh" bölümünde insanın bengiliğe yani ebedi mitosa damgasını vurduğu ve dünyeviliğin ötesine erişmeye çalıştığı şey musiki ile temsil edilir. Bu musiki Âsım'ın musikisidir. Ancak Âsım'ın musikisinin, tıpkı metafizik bağlamını yitirmiş modern insan gibi ahengi bozulmuştur. Eflâtun'un kardeşi Dâvut bu ahengi bozuk olan saz semaisinin lanetiyle cedelleşmektedir. Dâvut, Galata Mevlevihânesinin şeyhi İbrahim Dede Efendi'ye saz semaisinin olduğu kağıdı götürür ve Dede Efendi buradaki eserin çok ustaca olduğunu söylese de bir aşığı kanatlandıracak nitelikte olmadığını, dünyevi olana bağımlı kaldığını belirtir: "Eğer Âsım aşık idi ise, böyle bir şey yazacağını zannetmiyorum. Çünkü aşk insanı kanatlandırıp uçurur. Peygamberimizin miracını hatırla. İçinde o sevgi olmasaydı hiç bu kadar yükselir miydi?" (Anar, 2016, s. 156) Bu eserde bir kusur vardır. Bu kusur ise eserin bir türlü kanatlanıp uçamamasıdır. Âsım tıpkı modern insan gibi metafizik bağlamını yitirmiş ve acı çekmektedir:

İbrahim Dede, 'Belki de, onu çok rahatsız eden bir kusuru düzeltmeni istiyor,' dedi. 'Bedenini bu dünyaya bırakan Âsım'ın göklerde olması gerekirdi. İki nedenden ötürü: Hem öldüğü hem de aşık olduğu için. Hayatında tamamlanmamış, eksik ya da kusurlu bir şey olduğu için yeryüzü onu çekiyor herhalde. Anlaşılan, ruhunun özgür kalmasını engelleyip onu dünyaya çeken bir ağırlık var. Bu sakın bizim şimdi incelediğimiz o 'ağır' saz semaisi olmasın? Bana kalırsa bu eser Âsım tarafından yazıldı ve musikîde epeyce maharetli biri, belki de kötü niyetle bu semâîyi değiştirdi. Senin önündeki mesele, bu 'ağır' eseri kanatlandırıp uçurmak! Eğer bunu başarırısan, belki de Âsım huzur bulacak ve eseriyle birlikte göklere yükselecek.' (Anar, 2016, s. 157-158)

İbrahim Dede bu eserin biri tarafından bozulduğunu ve bu yüzden kusurlu olduğunu belirtir. Âsım'ın lanetinin müsebbibi Cüce Efendi'dir. Çünkü Âsım, Nevâ'ya olan aşkını icra etmiştir. Ancak Cüce Efendi bu aşkın ahengini bozmuş ve tıpkı hakikat hakkında çok konuşan postmodern tavrın yaptığı gibi odağı bozan bir şeyler eklemiştir. Çünkü Cüce Efendi on

bir parmaklıdır ve bu musikiye fazladan şeyler ekleyip onu dünyevi âleme bağlamıştır. Öte yandan Cüce Efendi artık musikinin ölmesi gerektiğini, bunun da musikişinas karakterlerin ölümüyle mümkün olacağını söylemekte ve vaazlarında ısrarla bunu emretmektedir. Ayrıca Çapraz Bayram ve çetesine de bunu öğütlemektedir. Tıpkı modern insan gibi akli yüceltmekte ve hakikati akıl aracılığıyla dünyevi âlemde bulacağı yanılsamasına kapılmaktadır. Çünkü insanın dünyevi âlemde bilgi sahibi olması, onun akliyle mümkündür. Dolayısıyla modern insanın yaptığı gibi hakikat ile arasına mesafe koymaktadır. Yine de bunun farkında değildir. *Suskunlar*’da insanoglunun mitosunu simgeleyen tasavvufi-Mevlevi zeminin altını oymaya çalışmaktadır. “Ancak, bazıları var ki bunlar sarhoşlardan da beterdir. Çünkü bunlar, ‘Aklın yokluğu’ demek olan şuursuzluğu, hiç utanıp sıkılmadan, hâşâ, Allahü Subhânehü ve Teâlâ’ya bir yaklaşma olarak görürler. İşte bunlar, ‘musiki ve sema’ı bir ibadet olarak gören Mevlevilerdir.” (Anar, 2016, s. 177) Oysa insanın hakikat ile olan bağı akla imanla mümkün değildir. İnsanın hakikat ile olan bağı tıpkı *Suskunlar*’ın gerçeklik zemininde olduğu gibi musiki aracılığıyla mümkündür. Bu musiki ise esas olanın, hakikatin terennümüdür. Bu bakımdan tıpkı insanlığın ahengi bozulan bir devrinde yeryüzüne gelen İsa gibi ortaya çıkan Muhteşem Neyzen Bâtın’ın mahdumu Zâhir Efendi, esas musikiyi şöyle anlatır:

‘Her musikî, sesin değil de, aslında sessizliğin bir taklidi.’

Derken şunu da söyledi:

‘Musikî sessizliğe ne kadar yakınsa, o kadar da mükemmel olur.’

Nihayet şu sözleri mırıldandı:

‘Kulakları hassas olduğu halde hiçbir şey işitmeyen kişi, O’nu dinliyordur.’

Şunu da dedi:

‘Sessizlik de bir perdedir. Sessizliği işitebilirsin. ‘Es’ bile bir perdeye kıyasla, ‘ses’ tir.’

Yüzünde bir hüznün belirdi ve dedi:

‘İnsanlara neyi söylediğimi ve onları neye davet ettiğimi hemen hemen kimse anlamadı. Oysa onlara neyi ve ondan üflenen nefesi anlatmış, hepsini ney’e davet etmiştim. Kulağı olan işitti.’ (s. 231)

Zâhir Efendi’nin bu sözleri bir bakıma hakikat hakkında çok konuşmanın ve onun bir bilgi olduğu ve öğrenilmesi gerektiği düşüncesinin yanlışlığını ifade eder. Çünkü hakikate erenler tıpkı Eflâtun gibi “ene’l hak” demeye bile gerek duymazlar. İbrahim Dede de tıpkı Zâhir Efendi’nin bahsettiği gibi Eflâtun’un musiki vasıtasıyla hakikati terennüm ettiği anı anlatırken bu mesajı vermektedir:

Akılsızların, Eflâtun'un gâipten işittiğini söyledikleri şu 'ıslığı' belki hatırlarsın. Sözü'nü ettiğim gece, ondan bu ıslığı ney ile bana üflemesini rica etmiştim. Dediğimi yaptı. Neyi eline aldı ve dudağına götürdü. Bir Çârgâh taksîme başladı. Değme neyzenin üstesinden gelemeyeceği güzellikte bir taksîmdi bu. Derken, önce onun başka bir makama geçki yaptığını sandım, ama hayır! Şimdi de bir Segâh taksîme başlamıştı. Büyüleyici bir musikîydi bu. Hele hele ardından Dügâhâ geçtiğinde kendimi kanatlanmış, uçuyor zannettim ve... Sonunda olan oldu: Yegâhâ geçmişti! Bunda yanılmamıştım, kardeşin Eflâtun, yegâh perdesinde karar etti ve Yaradan'la, yegâhta yekvücut oldu. O anda Ene'l Hakk' demeye bile gerek duymadı. Yaradan o ve o da Yaradan olduğu için, ona secde etmek Yaradan'a secde etmek olacağından, kardeşinin ayaklarına kapandım. (Anar, 2016, s. 242)

Çünkü hakikat demek "susmak" demektir. Oysa modern insan bilgiyi esas almakta ve onu yüceltmektedir. Anlatıda yazarı temsil ettiğini düşündüğümüz Yedikule Kâhini de ilk başta bu gaflette bulunmuştur:

Hatta öyleki, neredeyse gün boyu, filozofların ve kadîm âlimlerin eserlerini satır satır kırâat eden kâhin, bilgiyi bir nimet kabul ettiği için Ramazan ayında sahurdan sonra okumayı bırakır, nefsini bastırarak iftar zamanına kadar elini kitaba sürmez, ancak akşam ezanını işittiği zaman Aristâtalis'in *Badü't Tabîyye* başlıklı meşhûr eserinden bir bölüm okuyarak orucunu açardı. Bununla birlikte, ilim konusunda deryâ gibi olan kâhin, epeyce dindar da olduğundan, sadece ve sadece bir tek kitap kaleme almış, böylece kafa sermayesinin kırkta birini, okusunlar öğrensınler diye cahil cühelâ takımına zekât olarak vermişti. (Anar, 2016, s. 159)

Dâvut'a ahengin biri tarafından bozulmuş olduğunu söyleyen Şeyh İbrahim Dede ise hakikat için savaşımaya devam etmektedir. Ancak tıpkı diğer musikişinas karakterler gibi onun da altı oyulur ve alaya anılır. Çünkü Eflâtun'un hakikati terennüm eden musikisi için kendinden geçen bu karakter bir anda kibirlenir ve dergâhta kusursuz bir musiki icra eder. Ayrıca bu musiki oldukça dünyevidir. Öyle ki dinleyenler arasından biri onun hakkında şöyle düşünmektedir:

Ahlaklı görünen insanların, hele hele bir Mevlevî şeyhinin, aslında herkes gibi ahlaksızın teki olduğuna inanan ve şaraptan çok, bu inançla sarhoş olmaktan zevk alan bu cins kişiler, İbrahim Dede'nin meğerse en fazla bir meyhane çalgıcısı seviyesinde olduğunu düşünmeye başlamışlardı. (Anar, 2016, s. 209)

Onların böyle düşünmesi ilk aşamada tasavvufî-Mevlevî düzlemde yer alan bir karakter olarak gördüğümüz Şeyh İbrahim Dede'nin altının oyulmasına sebebiyet verir. Ancak bu altını oyma durumu da yine tıpkı yedi büyük günahı simgeleyen ve Eflâtun'u alaya alan karakterlerin yaptığı gibi son kertede hakikate hizmet edecektir. Çünkü Şeyh İbrahim Dede, Çapraz Bayram ve çetesine musikişinas karakterleri öldürmesi gerektiğini söyleyen Cüce Efendi'nin niyetini bilmektedir. Eğer kendisini yedi büyük musiki üstadı olarak gösterirse Eflâtun'un yerine geçecek ve onu koruyacaktır. Nitekim öyle de olmaktadır. Şeyh İbrahim Dede diğer musiki üstadları gibi boğularak öldürülür. Bu durum da bize genel anlamda anlatıda postmodern tavrın ve dekonstrüksiyonun kendi içine dönük eleştirisini bir kez daha göstermektedir. Şeyh İbrahim Dede Dâvut'u uyarmak için ona bir mektup gönderir. Bu mektupta Dâvut'a gerçekten ebedi mitosumuzu yakalamamız gerektiğini ve ona inanmamız gerektiğini söyler:

Biliyorum, masallara, cinlere ve perilere yakın zamana kadar pek inanmazdın. Rafael'in evindeki o yarattığı ışıtmışsındır. Onun düşmanlığı sadece sana, bana, Eflâtun'a değil, herkesedir. Ama onunla bizim aramızda bir fark var. Hani derler ya! Güya ki Âdem'in burnuna hayat nefesi üflendi ve güya ki bizler hala o nefesi solumaktayız; hayatında öyle bir olay olur ki, buna inanasın gelir! Bir de bakarsın ki, bu masal gerçeğin ta kendisiymiş! Yine biz fanilerin burnuna o Muhteşem Neyzen'in 'hayat nefesi'ni üflediğini, ama bunun sadece 'nefes' değil, daha da ötesi, bir 'nağme' olduğunu söyleyenler de çıkmamış değildir. Ömrümüz boyunca belki de bu nağmeyi mırıldanırız. Bütün bunlar doğrudur belki de. (Anar, 2016, s. 240)

Burada verilen mesaj esas olanın dünyevi âlemde yer alan bilgi ve bu bilginin yeniden üretilip altının oyulması değil, ebedi mitosun sağlayacağı metafizik ihtiyaçtır. İnsanlığın bu metafizik ihtiyaçta olmasının sebebi bilgiye olan merakı ve bu merakın kurbanı olmasıdır. *Kitab-ı Mukaddes*'te iyiliğin ve kötülüğün bilgisini ihtiva eden ağacın meyvesini yiyen insan, hakikatten kovulmuştur. Yılan insanı baştan çıkartmış ve onu dünyevî âleme çekmiştir: “Yılan, ‘Kesinlikle ölmezsiniz’ dedi, ‘Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.’” (Kutsal Kitap, 2018, Yaratılış 3:4-5)

Suskunlar'da bu yılan Cüce Efendi'nin efendisi Tağut'tur. Çatal dillidir ve “konuşarak” insanları baştan çıkarır. Hakikati terennüm etmeyi arzulayan bir karakter olan Dâvut, Tağut'un çatal dilini koparır ve Tağut bir daha konuşamaz. Böylelikle hakikat hakkında konuşmanın gereksizliği bir kez daha okura sunulur.

Nihayetinde Dâvut, kardeşi Eflâtun'u korur ve Muhteşem Neyzen Bâtın, Eflâtun'a nağmeyi üfler. Postmodern tavrı temsil eden ve salt dünyevi anlamda karşımıza çıkan karakterler musiki ve hakikat arasındaki mecaz köprüsünü yıkamazlar. İnsanoğlu anlatının gerçeklik zemininde hakikati musiki aracılığıyla yeniden terennüm eder. Ayrıca yazarın kendisi olarak yorumladığımız Yedikule Kâhini ise gökyüzünde yıldızları gözlemlerken Zâhir Efendi'nin tezahür edeceği yönündeki hakikati gören bir gözü kör olduğu için artık tek gözü görmektedir. Bu göz ise son kez okura nihayeti anlatmak için kehanet aynasına bakmaktadır. Bu nihayet ise şudur:

Kâhin, görebilen tek gözüyle aynaya baktı ve uzun boylu, çekik gözlü o adamı gördü. Bunu görmek, kendisi gibi diğerlerinin de içinde yaşadıkları o dünyadaki asıl hakikati görmek demektir. Gözün görevinin görmek değil, hakikati görmek olduğunu söyleyen âlim aklına geldi. Hakikati gören gözün başka hiçbir şey görmesine gerek yoktu. Yedikule Kâhini'nin yegâne gözüne de bu şekilde perde indi. Ama kör olmasına rağmen hiçbir şey görmüyor değildi. Gözlerinin ona gösterdiği yegâne şey, o uçsuz bucaksız karanlıktı. Tıpkı sessizliği dinleyen Eflâtun gibi, kâhin de sustu. Belki de susmak, gerçeği anlatmanın tek yoluordu. (Anar, 2016, s. 268)

Hakikati terennüm eden ve o deryâda yok olup esas varlığa erişen bir daha konuşmaz ve fenomenler âlemiyle bir bağı kalmaz. Bu noktada postmodern radikal nihilizmin geçmişi tekrar tekrar ortaya koyup bunun altını oyması ve kaosa sürüklemesi boşa çıkmış, bunun yerine insanoğlunun ebedi mitosu terennüm etmesi ve sonrasında “susmayı” öğütlemesi, postmodern tavra bir yanıt olmuştur. Çünkü tıpkı Hayâlî'nin mısralarında belirttiği gibi Hakk'ı biz bulduk diyen söz sahipleri yalnızca bir saniye kapılmışlardır. Oysa gerçekten Hakk'a erişenler susmuşlardır.

Hakkı biz bulduk deyu zann etmesün ashâb-ı kaal
Cûylar çün erdiler deryâya hâmûş oldular (Erdoğan, 1983, s. 384)

Anlatıda hakikat ve musiki arasındaki ilişkiye paralel olarak oluşturulan yeni gerçeklik zemini yine anlatının makam adlarıyla şekillenen yapısına uygundur. “Yegâh”, “Dügâh” ve “Segâh” bölümlerinden oluşan anlatıda “Çârgâh” bölümü yoktur. Âsım'ın saz semâîsi için Kör Bağdasar'ın, Çârgâh makamı ile ilgili söyledikleri bu noktada dikkat çekicidir:

Belki Bâtın bile, yani o Muhteşem Neyzen de dinleseydi hayran kalırdı. Ama peşrevleri, semâîleri ve oyun havaları için seçtiği bir tek makam vardı. Bu makam ne idi, biliyor musun? Hani şu uğursuz makam...

Dâvut, ‘Yoksa Çârgâh makamı mıydı?’ diye sordu, ‘Hazreti Peygamber Kur’an’ı bu makamla okumuş derler. O yüzden Çârgâh bir oyun havası çalan ya da bu makamda dünyevî bir beste bağlayan kişi çarpılmış güya!’ (Anar, 2016, s. 38)

Suskunlar da bu yoruma sadık kalır ve Çârgâh makamında edilecek en güzel terennümün susmak olduğunu Yedikule Kâhini’nin ağzından belirtir.

Sonuç

Sonuç olarak *Suskunlar*’da bir taraftan hakikatin altını oyan postmodern zeminin temsiline, bir taraftan da tasavvufi-Mevlevi büyü gerçelik (mitos) zeminine rastlamaktayız. Ancak bize göre iki zemin de bilinçli olarak kullanılmıştır. Postmodern tavrın hakikatin altını oyan ancak içe dönük bir eleştiri yapmayan yapısına *Suskunlar*’ın tasavvufi-Mevlevi zemininde yer alan musikişinas karakterler cevap vermektedir. Dünyevi âlemi temsil eden karakterler arasında hakikati arayamayacağını anlayan Eflâtun, aşkın olana musiki aracılığıyla erişebileceğini anlamıştır. Bu noktada postmodern tavrın insanını temsil ettiğini düşündüğümüz yedi günahı simgeleyen karakterler Eflâtun’u alaya almışlar ve tasavvufi-Mevlevi zeminin altını oymaya çalışmışlardır. Ancak eğer bu karakterler Eflâtun’a “git” demeseydi, o asla hakikate eremeyecekti. Bu noktada anlıyoruz ki postmodern dekonstrüksiyon kendi içine dönük bir eleştiri yapma olanağını, *Suskunlar*’ın gerçelik zemininde bulmaktadır. Bunu sağlayan yegâne şey de insanoğluna ebedi olanı terennüm ettirecek olan -yerel anlamda- tasavvufi-Mevlevi mitostur. Bu mitos hakikatle musiki aracılığıyla ilişki kurulabileceğini söylemektedir. Oysa postmodern tavrın insanı bu musikiyi (yani ebedi olanı, mitosu) unutmuş ve dünyevi olanı terennüm etmiştir. İşte bu insan metafizik bağlamından kopmuş, bir bakıma ahengi bozulmuş insandır. Bu bozuk ahenk *Suskunlar*’da Âsım’ın icrası olan saz semâîsidir. Pereveli Cüce Efendi bu musikiyi dünyevi âleme mahpus kılmıştır. Dünyevi âlem ise hakikati daima üreten ve onun hakkında sürekli konuşan âlemdir. Oysa hakikati terennüm eden birisi onun hakkında konuşma gereği duymaz. İşte *Suskunlar*’da hakikat, hakkında daima konuşan postmodern tavra bir cevap niteliğinde, onu terennüm edenin bir daha konuşmayacağı, tasavvufi-Mevlevi zeminde ifade edilmektedir. Bu da postmodern tavra yönelik bir eleştiri olmakta ve bu eleştiri yine postmodern tavrın kendi teknikleri kullanılarak yapılmaktadır. Dolayısıyla postmodern tavrın yaptığı tek şeyin, altını oyarak hakikat hakkında konuşmak olduğunu söyleyebiliriz. Bu da modern dönemin hakikat hakkında -Giddens’ın belirttiği gibi- daha radikal bir şekilde konuştuğunu bize göstermektedir. Böylelikle *Suskunlar* esasında tasavvufi-Mevlevi zemini bir araç olarak kullanıp postmodern dekonstrüksiyonun kendi içine dönük dekonstrüksiyonunu yapmakta ve bu yolla mitosun önemini göstermektedir.

Kaynakça / References

- Abidin Paşa, (1305, h.) *Tercüme ve Şerh-i Cami-i Mesnevi-i Şerif*. İstanbul: Dersaadet Matbaası.
- Ahmed Eflâki, (1989) *Ariflerin Menkıbeleri* (Tahsin Yazıcı, Çev.). İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Anar, İ. O. (2016) *Suskunlar*. İstanbul: İletişim Yay.
- Aron, R. (1986) *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*. (Korkmaz Alemdar, Çev.) Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.
- Arslan, A. (2016) *İlkçağ Felsefe Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Baudrillard, J. (2020) *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatu Yay.
- Coşanay, B. (2017) *Tasavvuf Düşüncesinde Seyr u Sülûk Üzerine Bir İnceleme*. *Anasay* (2), 199-216.
- Çetinkaya, Y. (2000) “Mevlevilikte Müzik Felsefes”i, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Eagleton, T. (2011) *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Mehmet Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Erdoğan, H. C. (1983) *Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Featherstone, M. (1996) *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Mehmet Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (1994) *Modernliğin Sonuçları*. (Ersin Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Gilson, E. (2007) *Ortaçağda Felsefe*. (Ayşe Meral, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yay.
- Gölpınarlı, A. (1985) *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi*. Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Kant, I. (2015) *Arı Usun Eleştirisi*. (Aziz Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kutsal Kitap*. (2018) İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi-Yeni Yaşam Yayınları.
- Mevlâna Celâleddin Rûmî (2002) *Fîhi Mâ Fîh*. (Tercüme: Ahmed Avni Konuk, Yay. Haz. Selçuk Eraydın). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Mevlâna Celâleddin Rûmî (2007) *Mesnevi-i Şerif*. (Tercüme: Süleyman Nahifî) İstanbul: Timaş Yay.
- Nietzsche, F. W., (2016) *Tragedyanın Doğuşu*. (Mustafa Tüzel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yay.
- Nietzsche, F. W., (2018) *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası*. (Mustafa Tüzel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yay.
- Platon (2017). *Devlet*. (Sabahattin Eyüboğlu – M. Ali Cimcoz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yay.
- Yakışan, N., (2008) “Mevlana’nın Felsefeye Bakışı”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Young, J., (2017) *Nietzsche; Bir Filozofun ve Felsefesinin Biyografisi*. (Bülent O. Doğan, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yay.

20. BÖLÜM / CHAPTER 20

“MÂNEND-İ BEYT-İ MESNEVÎ”: MEVLANA VE ŞEYH GALİP’TE ÇOCUK

“LIKE A COUPLET OF MATHNAWÎ”: CHILD IN MAWLANA JALÂL AL-DÎN MUHAMMAD RÛMÎ AND SHEIKH GHALIB

Dursun Ali TÖKEL¹

¹Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail: datokel@fsm.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.20

ÖZ

Divan edebiyatının hayattan ve insandan kopuk olduğuna dair yaygın kanaat, bu tip araştırmalara fırsat tanımamaktadır. Maalesef, bu tür küçük ama son derecede önemli insani dokunuşlar inceleme evrenimizde kendine pek yer bulamıyor. Şairler de insandır; babadır, evlattır, merhamet sahibidir, duyguları vardır, insana ve topluma karşı birtakım vazifeleri bu vazifeleri yaparken içine düştüğü zaafı vardır. Şairlerin pek çoğu çoğunlukla kıtalarda ve diğer nazım biçimlerinde de bu düşüncelere dair görüşlerini dile getirmişlerdir. Bu çalışmada, Mevlana ile Şeyh Galip’in özellikle çocuk, çocukluk veya çocuk eğitimi ve kişiliği meselelerine dair dikkatlerine yer verilmeye çalışılacaktır. Şeyh Galip bazen 7 beyitlik bir manzume ile bir doğum tebriği yazmış ve doğan çocuk için sevinçlerini belirtmiş, bazen de birinin vefatı için bir ağıt yani mersiye kaleme alarak üzüntülerini belirtmiştir. Başlığa bakıldığı zaman vefat eden kişi sanki yaşlı bir kişiymiş gibi algılanıyor. Halbuki bir başka kaynağa baktığımızda Şeyh Galip’in İskender Dede diye bahsettiği ve derin üzüntülerini kalem aldığı kişinin bir çocuk olduğunu görüyoruz, hem de 6 yaşında vefat eden bir çocuk. Bazen de Şeyh Galip’i çocuğun kimliğine bir çocuğun kim olduğuna ve önemine dair fikir beyan ederken veya bu konulardaki toplumsal inançları aktarırken görüyoruz. Şeyh Galip, aynı zamanda ilk ninni yazan divan şairi olarak bilinir. Bu yazıda, divan şairinin de bir insan olduğu gerçeğinden yola çıkarak Şeyh Galib’in çocuk, çocukluk ve çocuk eğitimi meselesini ele alış biçimine değinilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mevlana, Şeyh Galip, Divan Şiiri, Kıt’a, Çocuk, Çocuğa bakış

ABSTRACT

The widespread opinion that Divan literature is disconnected from life and people blocks the path of research on pedagogy and education in classical literature.. Unfortunately, such small but extremely important human touches

do not find much place in our universe of study. Poets are people too: The poet is a father, a son, has compassion, has feelings, has some duties towards people and society, and has weaknesses while performing these duties. Many of the poets expressed their views on these ideas, mostly in stanzas and other verse forms. This study attempts to focus attention of Mawlana Jalâl Al-Dîn Muhammad Rûmî and Sheikh Ghalib, especially on the issues of child, childhood or child education and personality. Sheikh Ghalib sometimes wrote birth congratulations in 7 couplet poems and expressed his joy for the born child, and sometimes he wrote laments for the death of someone, that is, an elegy, expressing his sadness. Looking at the title, the deceased is perceived as if he was an old person. However, when we look at another source, we see that the person Sheikh Ghalib mentioned as Iskender Dede and for whom he penned his deep sorrows was a child, a child who passed away at the age of 6 years. Sometimes we see Sheikh Ghalib expressing an opinion on the identity of the child, who that child was and their importance, or conveyed social beliefs on these issues. Sheikh Ghalib is also known as the diwan poet who wrote the first lullaby. This article, starting from the fact that the diwan poet is also a human being, attempts to touch on the way Sheikh Ghalib deals with the issue of the child, childhood and child education.

Keywords: Mawlana Jalâl Al-Dîn Muhammad Rûmî, Sheikh Ghalib, Diwan Poetry, Couplet, Child, Overview of the Child

Extended Abstract

It is possible to argue that the most important issue in the progress of civilizations is education.. Societies that have educated their children and young people in the best way have established great civilizations, produced great technologies, and dominated the world. Societies that are left behind in education, that do not care about their children and young people and push them around, have not gone beyond being imitators of the societies that educate their children.

In classical Turkish literature, poets and prose writers represent both thought and art. Over the centuries, changing civilizations, encountering different cultures, and people’s tendency to take it easy have led us to view some negative behaviors in people. In the Ottoman Period and before, what was the status of the testimony of Classical literature besides the historical records on the issue of child education? In other words, our classical literature detailing family, child education, view of marriage, etc. Has the subject been adequately studied? Since the research of diwan literature researchers on macro subjects has not reached the level of micro subjects yet, these issues come to the agenda of researchers only on certain occasions. But it cannot be thought that any period’s literature is indifferent to such matters, which are among the most basic human issues.

Since our subject in this article is Sheikh Ghalib’s view of the child, we want to focus on this issue. The emphasis on children in Sheikh Ghalib’s diwan has always drawn my attention. However, since he is the spiritual founder of Mawlawiyah, it is necessary to look at Rûmî

and the child issue in Mawlawi in detail. Rumi brought up many humanitarian issues that the global public was not aware of until recently.. Rûmî touched upon almost every issue related to child education and put forward views on this subject, perhaps much more advanced than modern pedagogy would say. I think that Sheikh Galib, who is a Mawlawi, has the same sensitivity as Rûmî about children. After all, they were primarily fed from *Mathnawi* and Mawlawi culture.

A very good example of how seriously children were taken and how important this was in our ancient culture is seen in Akşemsettin's address to his son Hamdullah Hamdi. Akşemsettin loved his son when he was still in his mother's womb, saying, "My Aristotle is a smart, scholarly, writer, scholar son...". Lullaby, which is a folk literature verse type, is also found in diwan poetry. Other diwan poets wrote the lullaby, the first example of which we see in Sheikh Ghalib's work called *Hüsn ü Aşk*.

In this article, we tried to focus on the meaning of the word child in Sheikh Ghalib. This word has not only been used in its concrete and primary meaning, of course, there are also metaphorical uses by the poet. There is no doubt that we need to examine the diwans and, of course, the other works of diwan poets in this respect. The views of diwan poets, who are themselves sons and fathers, about children undoubtedly stand as hidden treasures in their diwans. Sheikh Ghalib, being a Mawlawi, seems to have shown in his works the importance Rûmî gave to the education and raising of children. The most important feeling that a person seeks throughout his life is the feeling of "being valuable" and "respected". It is possible to see how much importance Rûmî gave to children in his works and it is understood that Sheikh Ghalib also had the same sense of importance. We see this clearly in the descriptions in the poems he wrote for the births and deaths of children. This study is undoubtedly an introduction to this issue, and I am sure that we will see the guiding and eye-opening thoughts of our poets on this important subject in more detail with more comprehensive studies. And I am sure that the behavioral models presented with the expression "ideal child education" were living and were being kept alive in the deepest way in our ancient culture. We need to study and scrutinize the ancient texts in detail in order to rediscover them.

Giriş

Klasik edebiyatımız ve klasik şairlerimiz, genelde eğitim felsefesi ve özelde de aile, kadın ve çocuğa bakış meselesinde nasıl bir duruş sergiliyorlardı? Batı toplumunda düşüncenin felsefe ve dil sanatının edebiyat olarak tezahürü bilinen bir şeydir. Bizim kadim kültürümüzde müstakilen felsefeci misyonunu taşıyan düşünürlerimiz yok. Bizim için şair ve nasir hem düşünceyi hem de sanatı temsil eder. Yani bizim ediplerimiz hem şairlerimiz hem nasirlerimiz hem kanaat önderlerimiz ve hem de filozoflarımızdı. En başta Ahmet Yesevî hazretleri olmak üzere daha sonraları Anadolu’ya akınlar halinde gelip İslam’ı yayan Horasan erenleri ve onların talebeleri, Mevlana, Aşık Paşa, Ahmet Fakih, Sultan Veled, Yunus Emre vb. Anadolu erenleri hemen tamamen mutasavvıf şair kimselerdi. Onların aile, kadın, çocuk ve eğitim meselesi hakkındaki fikirlerine dair neler biliyoruz, biliyor muyuz? Eğer bilmiyorsak kurucu felsefemizin, bizi çok kısa zamanda cihan hakimi yapan dinamikleri hakkında ne kadar sağlıklı konuşabiliriz?

Bir medeniyetin en büyük davası, eğitim davasıdır. Çocuklarını, gençlerini en iyi şekilde eğiten toplumlar büyük medeniyetler kurmuşlar, büyük teknolojiler üretmişler ve dünyaya hâkim olmuşlardır. Eğitimde geri kalan, çocuğunu, gencini önemsemeyen, onu itip kakan toplumlar ise, çocuğunu eğiten toplumların taklitçileri olmaktan öteye gidememişlerdir. Çocuğunu, gençliğini kaybeden neyi bulmayı ummaktadır ki: “Çocuğu kaybetmişler, hayat sahasında faziletli ve fedakâr insan arıyorlar.” (Topçu, 2008, s. 28).

Pek çok konuda olduğu gibi çocuk eğitimi ve çocuğa bakış tarzımızda da Hz. Peygamber Efendimizi örnek almayı bir yana bırakalı çok uzun yüzyıllar oldu. O, kadına ve çocuğa aşığılayıcı tutumu tamamen ortadan kaldırarak onları fevkalade yüceltici bir tavırla insanlık tarihinde benzeri olmayan bir insan eğitim modeli yaratmıştı. Bu model, Müslümanların kırk elli yıl içerisinde, dünyada eşi görülmedik büyük fetihler gerçekleştirmesine yol açmıştı. Bu durumu anlatan Mehmet Akif’in şu dikkati hayli ilginçtir:

“Şu cihan-ı medeniyet, bırakalım Peygamberi, acaba Ebu Bekir gibi, acaba Ömer gibi, Ali yahud diğer Ashab-ı Kiram gibi adam yetiştirdi mi? Yetiştirebildi mi? Pek a’lâ onlar o siyaseti nereden öğrendiler? Kable’l-İslam hepsi cehalet içinde idiler. Dünyanın ücra bir köşesinde oturuyorlardı. Onları din-i islam terbiye etti. Evet, din-i islam’ın şekl-i sahihi...” (Ersoy, 2012, s. 209).

Evet bu *şekl-i sahih* ile cihana hükmedenler sonra ne oldular?

Aradan yüzyıllar geçti, medeniyet değiştirmeleri, farklı kültürlerle karşılaşma, insan fitratının kolayca kaçma temayülü bizi insana bakışımızda bir takım olumsuz davranışlara

itti. Bilhassa kadın ve çocuk meselesinde dinimizin asli kaynaklarında ve Dede Korkut'ta ifadesini bulan millî duruşumuzun yerini İsrailiyyat ve mitsel birtakım inançların alması bizi bu konularda aşırılığa sevk etti. Onlara bakışımızdaki küçümseyici, olumsuzlayıcı, hafife alıcı, eğitimleri konusunda gayri ciddi davranıcı temayül bizi ileri götürmedi, haklı çıkarmadı, aksine geride bıraktı, bundan kaynaklanan pek çok olumsuz sonucun doğmasına sebep oldu.

*Kadının saçının uzun aklının kısa olduğu, saçının her telinin dibinde bir şeytan yattığı, ona sorulursa alınacak cevabının tersinin yapılmasının doğru olduğu, sırtını sopasız, karnını sıpasız bırakmamak gerektiği, okumuş kadının şeytan olacağı, bilhassa kız çocuklarının kesinlikle okutulmaması gerektiği, çocuğu muhatap olarak ciddiye almamanın doğru olacağı, onu kucağa alıp sevmenin, hele hele de öpmenin erkeklığe yakışmayacağı, karşısında ciddi ve asık suratlı olunmazsa çocuğun şımaracağı, çocuk eğitiminde sopanın cennetten çıkma olduğu, dayak atmazsan çocukların başa çıkacağı vb. pek çok fasit görüşün ne dinimizle ilgisi vardı ne de milliyetimizden gelen inançlarla. Ama bunlar bizi bir örümcek ağı gibi kapladı ve yüzlerce yıl hâkim oldu. Sonuçta da kaybeden biz olduk. Kaygılar haklıydı belki ama bu kaygıları yok etmek için tutulan yol, uygulanan yöntem fevkalade yanlış oldu. Bu durumdan nasıl çıkılacağımız aslında bellidir: Bizi cihan hakimi yapan o eğitimin *şekl-i sahîhine* dönerek:*

“Bizim adam olabilmemiz için çocuklarımızı okutmaktan, îcab-ı asra göre terbiye etmekten başka çare olmayacağını anlamayan ya hiç yoktur ya pek azdır. Kendimiz ister okumuş ister okumamış ister iyi bir terbiye görmüş ister görmemiş olalım artık maziye karışmış sayılacağımız için bu gün düşüneceğimiz bir şey varsa o da istikbâldir, evlatlarımızdır.” (Özgen, 2013, s. 4).

Akif'in bu dikkati bize tam da şu atasözünü hatırlatıyor: *Yiğit düştüğü yerden kalkar.* Çocukların eğitimi meselesine sadece Mehmet Akif değil, özellikle son dönemde pek çok Osmanlı aydını kafa yormuş, görüş belirtmişti. Bu konunun ne kadar önemli olduğuna dair Ahmet Mithat Efendi'nin, bir soru eşliğinde dikkatini paylaşmak istiyorum.

O Kadar Beylik Varken Neden Cihan Hâkimi Osmanlı Beyliği Oldu?

Böyle bir soru sorulmuştur ve hakikaten de sorulmalıdır. Kayı boyu Anadolu'ya geldiğinde yaklaşık beş yüz (dört yüz kırk dört diyen de var) çadır olduğu söylenir. İnsanları bu soruyu sormaya iten temek faktör, Osmanlılar henüz üç beş yüz çadır halinde beylik olmak yolunda ilerlerken Anadolu'da devletler halinde beyliklerin olduğudur. Osmanlılar Söğüt havzası ve civarında iken Anadolu'da Aydınoğulları, Candaroğulları, Germiyanogulları, Karamanoğulları, Karesioğulları, Menteşeoğulları vb. pek çok beylik vardı. Neden onlar büyük bir imparatorluk kuramadılar da bu, Osmanlı'ya nasip oldu?

Bu sorunun muhtemel pek çok cevabı vardır şüphesiz. Konumuz doğrudan bu olmadığından biz meselenin başka bir yönüne eğiliyoruz. Bu soruya cevap verenlerden biri de büyük edibimiz Ahmet Mithat Efendi idi. O, meseleye tamamen “eğitim”, bilhassa “çocuk eğitimi” zaviyesinden bakmış. Onu bu soruya verdiği cevap şu: “Söğüt nahiyesine nüzul eden 400 çadır halkının pek az zaman içinde Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarının birer kısm-ı cesimini kabza-i tasarrufa geçirmeleri dahi az acip vukuattan değildir. Bunun da sebeb-i sahihi terbiye-i etfal meselesidir.” (Ahmet Midhat, 2013, s. 88).

Evet, Ahmet Mithat Efendi’ye göre Osmanlı’yı cihan hâkim yapan asıl sır onların *çocuk eğitimine fevkalade önem vermeleri* idi. Demek bu önem daha sonraları verilmedi ki baht izmihlale döndü.

1. Hz. Mevlana ve Çocuğa Bakış

Osmanlı Dönemi ve öncesinde çocuk eğitimi meselesinde tarihî kayıtların yanında acaba klasik edebiyatın şahitliği ne durumdadır? Yani acaba klasik edebiyatımız; aile, çocuk eğitimi, evlilik müessesine bakışı vb. konular açısından yeterince incelendi mi? Çocuk eğitimine hassaten değinen mesneviler ve sair eserler bir yana çocukla ilgili müstakil olarak kaleme alınan Nabî’nin *Hayriye*’si ve Sünbülzade Vehbî’nin *Lütfiye*’si bile esas alınsa bu soruya hemencecik olumlu bir cevap vermek zor. Batı’da çocuğa ve çocuk eğitimine bakışı kökten değiştiren Jean-Jacques Rousseau’nun *Emile*’in yaptığı büyük tesiri bizde henüz herhangi bir eserimiz yapmadı, yapamadı. Eğer yapsaydı acaba bu hangi eserimiz olurdu? Divan edebiyatı araştırmacılarının makro konular üzerindeki araştırmaları henüz mikro konulara sıra gelecek seviyeye ulaşmadığından bu bahisler ancak belirli vesilelerle araştırmacıların gündemine gelmektedir. Ama hiçbir devir edebiyatının en temel insani meselelerden olan böylesi konulara bigâne kaldığı düşünülemez. Ben inanıyorum ki bir gün mikro seviyede de bu konular üzerinde çalışmalar yapılacak ve divan şiirinin bu yönü en kapsamlı şekilde ortaya çıkarılacaktır.

Bir zamanlar tamamen esirgelediğimizin intikamını alırcasına şimdi de aşırı derecede boca ederek adeta kendisiyle evlatlarımızı boğduğumuz *sevginin* nerede, nasıl, ne miktar kullanılması gerektiğine dair Fuzulî’nin şu uyarısı bütün çağlar boyunca insanlık için hakikatli ve ebedî bir uyarı değil midir?

Ey hâce ger kulundan oğulluk murâd ise

Sefkat gözüyle bak ana dâ’im oğul kimi

V’er oğlunu umarsan ola sâhib-i edeb

Elbette eyle zillate mu’tâd kul kimi (Fuzûlî, 1958, s. 494).

Fuzulî'nin bu kıtası hem çocuklarımızı sevmeye bir ölçü öneriyor bize, hem çocuk eğitiminde nasıl bir yol izleyeceğimizi ve hem de insanî ilişkilerde nasıl bir metot uygulayacağımızı. Şüphesiz bu bir tane örnek, bu anlamda üzerinde durulsa daha pek çok örnek Divan edebiyatımızın bu sahada bir hazine olduğunu gösterecektir.¹

Bizim bu yazıdaki mevzumuz Şeyh Galib'in çocuğa bakışı olduğu için bu mesele üzerine yoğunlaşmak istiyoruz.

Şeyh Galip divanında çocuklara yapılan vurgu her zaman dikkatimi çekmişti. Bu yüzden bu konuyu müstakil olarak çalışmak istedim. Fakat zaten bir Mevlevî olması hasebiyle Şeyh Galip'ten önce aslında Mevlana ve Mevlevilikte çocuk meselesine, hem de ayrıntılı olarak bakmak gerek. Bizim bu yazıdaki amacımız bu değil belki ama, Hz. Mevlana'nın çocuk eğitimi ve çocuklara davranışı üzerine sık sık durduğunu ve bu konuyu çok ciddiye aldığını görüyoruz. Yani Mevlevîlik ve çocuk meselesi ayrıntılarıyla incelenmelidir. Hatta kanaatime göre çocuk eğitim meselesinde Hz. Mevlana'yı örnek almış olsak eminim çok isabetli bir yol tutmuş olurduk.

İnsanlığın son zamanlarda farkına vardığı pek çok önemli meseleyi Hz. Mevlana gündeme o devirde getirmiş. Efsaneler, masallar meselesindeki dikkati bunu apaçık gösteriyor. Masallar ve sair halk anlatılarının çocuk eğitimdeki önemli rolü son yüzyılda keşfedilmişken o, yüzyıllar öncesinden bu metinlerin ne kadar önemli bir *hazine* olduğundan bahsediyor:

“Hani çocuklar masal söylerler ya... Fakat masallarda nice sırlar, nice öğütler vardır. Görünüşte saçma şeyler söylerler, ama sen onları masal sanma sakın. Bütün viranelerde define aramaya koyul..!” (Mevlana, 1991, C.III, s. 221).

Hz. Mevlana çocuklarına kızdıklarında “geber” diye bağırarak annelere yönelik eleştirileri yanında onların bu tavrını “Annen sana geber, dese bu sözle sendeki kötü huyun gebermesini ister” diyerek tevil eder (Mesnevî, C.III, b. 4017).

Oynamayan Çocuk Bir İhtiyardır, Çocuk Eğitimde Özgürdür

Bugünkü pedagojideki çocuk ve oyun kuramları göz önüne alındığında Hz. Mevlana'nın çağının çok çok ilerisinde olduğu rahatlıkla görülecektir. Bu konu, Hz. Mevlana'da müstakil bir eser oluşturacak kadarengin bir şekilde işlenmiştir. Yine eğitim alacağı alan hususunda çocuğun/gencin ne kadar özgür olduğu meselesi de Hz. Mevlana'nın gündemindedir.

1 Bu alanda yapılmış bir çalışma için bk. Adnan İpekdağ (2013). *Mesnevîlerde Aile ve Çocuk: Kutadgu Bilig, Leyla vü Mecnun, Pentname, Hüsn ü Aşk, Hayriye, Lütfiye*. (Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Hız. Mevlana, çocukların oynadıkları oyunlarla olgunlaştıklarını düşünür. Örneğin erkek çocuklarının oynadıkları tahta kılıçlarla, kız çocuklarının ise ellerindeki oyuncak bebeklerle oynarken aslında kendilerini geleceğe hazırladıklarını düşünür. (Mesnevî, C.VI, b. 2255; C.V, b.3597,3598). Bunun ne kadar önemli olduğu şuradan belli: “*Mevlâna’nın bu fikirleri de yine son yıllarda bilimsellik kazanan ‘oyunla eğitim’ formasyonunun yüzyıllar öncesinde ortaya konmasıdır*” (Şimşekler, 2021: <https://semazen.net/hz-mevlanada-evlilik-aile-ve-cocuk-egitimi-nuri-simsekler/>). Hız. Mevlana’nın çocuk ve oyun meselesindeki şu tespiti bugün bu anlamdaki en bilimsel tespitin tam da özünü oluşturmuyor mu? “Yaşlı bir adam yüz yaşında bile olsa oyunla vakit geçirince akıllı sayılmaz; hâlâ ham ve çocuktur. Bunun gibi oyun oynamayan bir çocuk da ihtiyardır.” (Mevlânâ, 1990, s. 227).

Çocuklarının eğitimi meselesinde, çocuğun özgürlüğü nereye kadar tanınmalıdır? Bu soruya anne-babaların cevabı ne olurdu acaba? Bugün en çok tartıştığımız konuların başında ebeveynlerin çocuklara eğitim meslesinde aşırı müdahil davranması ve adeta neyi nerede ne kadar okuyacağına kadar karışmasıdır. Bu konunun toplumun en kanayan yaralarından biri olduğuna şüphe yok. Kendi istediği değil de anne-babasının istediği bölümleri/branşları okuyarak hayata tümüyle mutsuz ve küskün başlayan nice gencimiz var. Hız. Mevlana’nın bu konudaki tavrı gerçekten çok radikal bir özgürlük içermekte ve bireyi bu konuda tamamen özgür bırakmakta, anne-baba müdahalesini pek de kabul eder görünmemektedir:

“Bâyezîd’in babası, çocukluğunda fıkıh öğrenmesi için mektebe götürdü. Müderrisin önüne gelince Ebâyezîd: “Bu bana öğretmek istediğiniz fikhullah mıdır?” dedi. Ona: “Hayır, Ebû Hanîfe’nin fikhıdır” dediler. O, “Ben fikhullahı öğrenmek istiyorum” dedi. Babası onu nahivcinin (gramer hocası) yanına götürünce: “Bu, nahvullah mıdır?” diye sordu. Nahivci: “Hayır, Sibeveyh’in nahvidir” karşılığını verdi. O da “Ben bunu istemem” deyip gitti. Böylece babası onu hangi hocaanın önüne götürdü ise aynı şeyi söyledi ve nihayet aciz kalan baba onu kendi başına bıraktı. Bundan sonra Ebâyezîd bu arzu içinde Bağdat’a geldi ve Cüneyd’i görürü görmez, “İşte Fikhullah!” diye bağırdı. Kuzu nasıl olurda kendisini sütüyle besleyen anasını tanımaz?” (Mevlânâ, 1990, s. 228-229).

Çocuğuyla İlgilenen Baba Kılıbık Değildir

Çocuklarıyla ilgilenmeyi, onlara bakmayı *kılıbıklık* zanneden babaların Hız. Mevlana’dan öğreneceği çok şeyler var:

“Mevlâna’nın oğlu Sultan Veled Hazretleri henüz meme emen bir çocukken daima babasının kucağında uyurdu. Mevlâna, teheccüd zamanı kalkıp gece namazını kılacağı vakit, Sultan Veled bağırır ve ağlardı. Mevlâna Hazretleri, susturmak için namazı bırakır, onu kucağına alır ve tekrar uyuturdu” (Eflâkî’den naklen Şimşekler, 2021: <https://semazen.net/hz-mevlanada-evlilik-aile-ve-cocuk-egitimi-nuri-simsekler/>).

Onun, çocukların eğitim, bakım ve yetiştirilmesinde gösterdiği titizliğin Peygamberî mirasın bir sonucu olduğu şuradan bellidir:

“Mesnevihân Sirâceddin Mevlâna’nın, çocuklarla olan iletişimini anlatırken şöyle der: Bir gün Hüsâmeddin’le birlikte Mevlâna’yı ziyaret etmek için medreseye gelmiştik. Birdenbire bahçenin kapısı açıldı, bir de baktım ki, Mevlâna’nın torunu Çelebi Emir Ârif’i küçük bir arabaya oturtmuşlar, lalası da onun arabasını çekiyor. Mevlâna, hemen yerinden kalkarak arabanın ipini mübarek omzuna koyup; ‘Ârif’e öküzçülük edebilirim’ dedi. Bunun üzerine Çelebi Hüsâmeddin de kalkarak arabanın bir tarafını tuttu, bir iki defa medresenin avlusuna dolaştırdılar. Çelebi Ârif, tatlı tatlı gülüyor ve seviniyordu. Mevlâna, ‘Çocukları okşamak, şeriat padişahı ve hakikat ayının feleği olan Peygamberimizden biz Müslümanlara kalmış bir mirastır. Peygamber; ‘Çocuğu olan çocuklaşsın’ buyurmuştur,’ dedi ve şu şiiri okudu:

Babanın akli dünyayı ölçerse de küçük çocuğun anlaması için ‘ti ti’ der. Mademki, işim-gücüm çocuklardır; o halde çocukların diliyle konuşmak lâzımdır.” (Eflâkî’den naklen Şimşekler, 2021: <https://semazen.net/hz-mevlanada-evlilik-aile-ve-cocuk-egitimi-nuri-simsekler/>).

Anne-Baba İlk Öğretmen

Hiz. Mevlana çocuk eğitimi ile ilgili hemen her meseleye değinmiş, bu da babanın görevleri üzerine çok ince bir dikkati:

“Çocuğunun düzenli olarak okula gitmesini temin etmek; eğer gitmek istemiyorsa onu ödüllendirme yöntemiyle para ve çeşitli hediyeler vererek gitmesini sağlamaktır. Çünkü çocuk henüz okulda görüp öğrendiklerinin faydasını, ileride ne işe yaradığını henüz bilmemektedir. Yine Mevlâna’ya göre; çocuk okuldaki bilgilerin ne işe yaradığını bilip, anladıktan sonra hiçbir zorlama olmadan okula gidecektir. Yani kısaca söylemek gerekirse babanın çocuğunun eğitimindeki görevi; onun eğitimi için gerekli olan maddi-mânevî

alt yapıyı tesis etmektir” (Eflâkî’den naklen Şimşekler, 2021: <https://semazen.net/hz-mevlanada-evlilik-aile-ve-cocuk-egitimi-nuri-simsekler/>).

Mesnevi ve sair eserlerini okudukça “keşke çocuklarımıza nasıl davranacağımızın ölçüsü Hz. Mevlana olsaydı. Keşke eğitim sistemimizi onun görüşleri üzerine kursaydık” demekten kendimi alamıyorum. Gözüne görünen hayaletlerden korkan ve bununla nasıl baş edeceğini bilemeyen bir çocuğa annesinin tavsiyesini bize harika bir hikâye ile veren Hz. Mevlana bugün bu konuda modern pedagojinin diyeceğinden belki de çok daha ilerde bir yol göstermektedir. Bu hikayede aynı zamanda anne-çocuk ilişkisinin de nasıl olması gerektiğine dair harika veriler var:

“Küçük bir çocuk annesine: ‘Anne, bana gece karanlıkta şeytan gibi korkunç bir karaltı görünüyor, çok korkuyorum’ dedi. Annesi ona: ‘Korkma, o karaltıyı gördüğün zaman cesaretle üzerine doğru atıl. O vakit bunun hayal olduğu belli olur’ dedi. Çocuk: ‘Ah anneciğim! Eğer o karaltıya da annesi öyle tavsiye etmişse, o zaman ben ne yapayım ve ona konuşma ki görünmeyesin dediyse ben onu nasıl tanıyım?’ dedi. Annesi: ‘Onun yanında konuşma, kendini ona bırak ve bekle, belki ağzından bir söz çıkar...’” (Mevlânâ, 1990, s. 63).

Hız. Mevlana devam eden bu hikâyesinde çocuğun/insanın korkusuyla yüzleşmeden o korkudan kurtulamayacağına dair temel ilkeyi aktarmaktadır. Bu mesele “Bir insanı tanımak istersen onu konuştur” bahsinde işlenmektedir. Annenin çocuğa korkuları karşısında metin olmayı sadece tavsiye etmekle kalmayıp bunun yollarını da göstermesi bugün dahi ihtiyaç duyduğumuz en temel anne-çocuk iletişimi esaslarından biridir.

Bugün dahi eğitim sisteminde en şikâyet ettiğimiz konuların başında, öğretmenlerin çocuklara konuları öğretmede sabırsız davranmaları meselesi gelmektedir. Öğrenmek bir süreç işidir. Herkes her konuyu aynı hızla öğrenemez. Öğretmen, öğretme konusunda fevkalade sabırlı olmalıdır. Buna dair Hz. Mevlana’nın bir tavsiyesi hepimizin kulaklarına küpe olacak cinstendir:

“Bir öğretmen öğrenciye yazı yazmayı öğretirken, tek harfleri bitirip sıra satıra gelince, önce çocuk bir satır yazıp öğretmene gösterir. Bunun hepsi öğretmenin gözünde yanlıştır. Fakat o yine de: ‘Hepsi güzel, iyi yazmışsın; aferin, aferin! Yalnız bu bir tek harfi biraz çirkin yazmışsın. Böyle olacak. Ha! Şu harfi de iyi yazamamışsın!’ der ve çocuğu incitmeden, incelikle böylece o satırın birkaç harfini kötölemek suretiyle yazıyı düzeltir. ‘Şöyle yapmalı’ diye gösterir. Geri kalanı beğenir ve bu aferinlerle onun zayıf tarafını kuvvetlendirir. İşte bu şekilde yavaş yavaş öğretir ve ona yardım eder” (Mevlânâ, 1990, s. 204-205).

Bu tembihlerin başlangıç zamanlarında dikkate alındığı anlaşıyor, pek çoğunu daha sonraları terk etmiş olmalıyız ki, çocuk eğitiminde hâlâ istenen seviyelerde değiliz. Hz. Mevlana'nın *evlilik* üzerine şu dikkati, bizim hakikatleri bir yana atıp nasıl da sureti ve zahiri hakikat yerine koyup derin bir gaflete düştüğümüzü apaçık gösteriyor. Bugün nikah ve düğün törenleri için su gibi harcanan paraları, o paraları ödemek için evliliğinin başlangıç zamanlarını, yani en mutlu olunması gereken zamanları zehre çeviren âdetleri “gelenek” diye dayatanlar keşke Hz. Mevlana'nın uyarılarını dikkate alsaydılar. Nikah, düğün ne içindir? Asıl meyve olan çocuğun doğması için suretteki görüntülerdir, bunlar arazdır, asıl cevher insan neslinin devamını sağlayacak bir çocuğun doğmasıdır: “Kadını nikahlamak arazdı, mahvolup gitti. Fakat o arazdan bize evlat cevheri meydana geldi” (Mevlânâ, 1991, s. 72). Şimdi insanlar bu sözdeki hakikati anlasalar, nişan, düğün, nikah vb. yerine oluk oluk akıttıkları paraları çocuklarının eğitimi için harcamazlar mıydı?

2. Şeyh Galip ve Çocuk

Bir Mevlevi olarak Şeyh Galip'in çocuk konusunda Hz. Mevlana'nın taşıdığı hassasiyeti aynen taşıdığını düşünüyorum. Sonuçta onlar birincil olarak *Mesnevi*'den ve Mevlevi kültüründen besleniyorlardı. Babasının tek çocuğu olması sebebiyle de çok kıymetli bir evlat olduğuna şüphe yok. Şeyh Galip bin bir gün çileye girmek amacıyla Konya'ya gittiğinde, babası hasretine dayanamayıp onun Konya'dan İstanbul'a gelmesini istemiş ve bu arzusu yerine getirilerek çilenin İstanbul'da tamamlanmasına karar verilmişti. Şeyh Galip'in ilk hocası da babası idi. *Divan*'ında ve *Hüsn ü Aşk*'ta onu bu bakımdan hayırlarla yad etmesi babasının onu yetiştirmedeki emeğine önemli bir işarettir.

Bir gazelinde babasını *mürşid-i üstâd-ı küll* diye büyük bir övgüyle anar, onun yolunu takip ettiğini söyler ve ona hayır dualar eder. Şeyh Galip'e göre babasının *her himmet nazarı* onun için büyük bir şifa kaynağı, bir iksirdi:

*Peyrev oldum ben de Gâlib vâlid-i zî-şânıma
Küm duâ vü medhi hem farz u hem elzemdir bize*

*Mustafâ nâm u Reşîd ü mürşid-i üstâd-ı küll
Her nigâh-ı himmeti iksîr-i a'zamdır bize*

*Farkımızda sâyesin Allâh memdûd eylesin
Âlem ancak zât-ı vâlâsıyla âlemdir bize* (Okçu, 1993, C.I, s. 1).

Sadece divanda değil bir vesile ile babasının kendi üzerindeki yapıcı rolünü şükranla anarak meşhur mesnevisi *Hüsni ü Aşk*’ta bulunan “Miraç” bölümünü de babasının teşvikleriyle yazabildiğini, Mevlana’nın tarzını da babasından öğrendiğini söylemektedir. Şeyh Galip’e göre babası ona aşk âleminde kılavuzluk ettiği için babalığı iki kere hak etmektedir:

*Bulmağla hitâm bu mebâhis
Bu zât-ı sûtûde oldu bâis*

*Üftâde-i râh-ı ser-bülendi
Yani Pederim Reşid Efendi*

*Bu güm-rehin oldu dest-gîri
Öğretti sühanda tarz-ı pîri”*

*Çün oldu cihân-ı aşka rehber
Olmaz mı übüvveti mükerrer* (Okçu, 1993, C.I, s. 1).

Şeyh Galip doğduğunda, babasının, *eser-i aşk* ve *cezbetullah* tabirlerini, onun doğum tarihini belirtmek için seçmesi, bir babanın çocuğunu *ne olarak görmesi* gerektiğine de bence önemli bir işarettir. Bilmiyoruz, belki de Şeyh Galip’in babası bunu gördüğü bir işaret üzerine söylemişti. Ama ne olursa olsun insanın doğan çocuğunu “aşkın eseri” ve “Allah’ın cezbesi” olarak nitelemesi onu nasıl yüce bir varlık olarak karşıladığını ve ondan beklentilerini göstermiş olmaktadır.

Düşünüyorum da bizlere “Çocuklara, ‘aptal, geri zekalı, yapamazsın, başaramazsın’ vb. olumsuz sıfatlarla hitap etmek çok sakıncalıdır. İyi ve kendilerine öz güvenleri olan başarılı insanlar olmalarını istiyorsak onlara muhakkak olumlu sıfatlarla hitap etmeliyiz” diyen bugünün pedagogları geliyor gözlerimin önüne. Doğumu, *Eser-i aşk* ve *cezbetullah* olarak karşılanan bir çocuk da herhalde bir gün olsa Şeyh Galip olurdu!

Çocuklara böylesine önemli hitapların eski kültürümüzde ne kadar çok ciddiye alındığına ve bunun da ne kadar önemli olduğuna çok güzel bir örnek Akşemsettin hazretlerinin oğlu Hamdullah Hamdi’ye hitabında görülmektedir. Evliya Çelebi, “beşerin yazamayacağı bir eserdir” diye fevkalade iltifatlarla övdüğü Hamdullah Hamdi’nin eseri olan *Yûsuf u Züleyhâ*’nın nasıl yazıldığını anlatırken bu meseleye de dikkatlerimiz çekmekten geri durmamış. Akşemsettin hazretleri, daha annesinin karnında iken Hamdullah Hamdi’yi “Benim Aristo akıllı, ilimler sahibi, yazar, âlim oğlum...” diye severmiş. İnsan anne karnında böyle sevilirse herhalde öyle olmaktan başka çaresi de kalmaz:

“Bu zât batn-ı mâderde iken pederleri vâlidelerinin karnına urup; ‘Bre benim zî-akl-ı Aristo, zû-fünûn, şair, musannif, müellif oğlum’ derlermiş. Hikmet-i Huda zât rahm-ı mâderden müştâk olduktan sonra sekiz yaşında iken divan sahibi olup Leylâ ile Mecnûn kitabını ve Mevlid-i manzumu telif etmişlerdir. Ama Yusuf u Züleyhâsı makdur-ı beşer değildir. Hakikaten feyz-i ilahiye mazhar olan bir zekânın kelâmıdır” (İsen, 1989, s. 231).

Şeyh Galip’in aldığı eğitimden bahsedilirken,

“Hazreti Şeyh (Şeyh Gâlib), ‘aslanın ilk hallerine (şibl) derler. Bedr’in yani ayın on dördüncü halinin başına da hilal derler’ anlamındaki Arapça beytin manasına uygun olarak, çocukluk günlerinde ilim ve fenlerden pek çoğundan nasip almıştır. Ancak babasından okuduğu Şâhîdî manzumesinden başka, bir kimseden Farsça’ya ve nazma dair bir şey öğrenmemişlerdir” (Enver, 2010, s. 233).

tespitinden yola çıkarsak bir çocuk için bir babanın ne ifade ettiğini ve onun yetişmesinde babanın rolünün önemini de öğrenmiş oluruz. Böylece büyük adamların arkasında nasıl bir ebeveyn olduğu da açığa çıkmış olur. Hiç şüphesiz ki, büyük bir insan, istisnalar dışında, büyük bir anne-babanın, büyük emeklerinin meyvesidir.

Baba

Kaynaklarımız şairlerimizin özel hayatları hakkında maalesef ayrıntılı bilgiler vermiyorlar. Mevcut bilgimize göre Şeyh Galip’in biri kız ikisi erkek olmak üzere üç çocuğu vardı:

“Şeyh Galib’in Şerife Âişe adında bir şeyh kızıyla evlendiği, bu evlilikten Zübeyde isminde bir kızı, Ahmed ve Mehmed isimlerinde iki oğlu olduğu, Şer’î Siciller Arşivi’nde bulunan tereke kayıtlarından ve şairin ölümü dolayısıyla padişahın bir fermanla çocuklarına Gümrük Mukâtaası’ndan 30’ar akçe maaş tahsis ettiğine dair belgeden anlaşılmaktadır. Esrar Dede’nin divanında kızı Zübeyde’nin doğumuna düşürülmüş bir tarih de bulunmaktadır” (Kalkışım, 2010, C. 39, s. 54-57).

Esrar Dede, Şeyh Galib’in 1795’te doğan kızı Zübeyde’nin doğum tarihi için şu beyti söylemiş:

Doğdu bir mahdumesi hemçün çerağ-ı âftâb

Eyledi rûşen ocağın şeyhimin sultanının (Ergun, 1935, s. 51).

Bu beyit bir kız çocuğunun doğumu için yazılmış olmakla fevkalade önemlidir. Klasik kültürde erkek çocuğun önemsendiği ve kız çocuğunun görmezden gelindiğine ilişkin söylem böylesi bir beyitle bile olmuş olsun anlamını yitirmektedir. Şairin, bu kızının doğumuyla Şeyh Galip’in *evinin aydınlandığını* ifade etmesi (*eyledi rûşen ocağın*) kız çocuklarının doğumunu eski insanların nasıl karşılamış olduğunu da göstermektedir. (Burada, “*kızı olmayan evladım var demesin*”, “*Kız çocuğu eve bereket getirir*”, “*Kız, babaya sevgi ve şefkati öğretir*” diyen büyüklerimizin sözleri geliyor aklıma.)

Bu beyit bir başka açıdan daha da önemlidir. Eski kültürümüzde erkek çocuk için *mahdum* kelimesinin kullanıldığı ancak kız çocukları için *mahdum* kelimesinin müennesi olan *mahdûme* kelimesinin kullanılmadığı, bunun yerine kız evlat için *kerîme* denildiği söylenir, yaygın olan inanç budur. Fakat bu beyitte Esrar Dede’nin Şeyh Galip’in kızı için *mahdûme* kelimesini yeğlediğini görüyoruz. Demek ki *mahdûme* kelimesi kız için de kullanımda imiş. Bunun niye önemli olduğu sorulabilir. Dikkat edilirse *mahdûm* kelimesi “*kendisine hizmet edilen*” demek. Yani eski insanlar bu kelimeyi kullanarak, anne-babayı çocuğun efendisi olarak değil, hizmetkârı olarak gördüklerini ifade etmiş olmaktadırlar. Bu çok önemli bir pedagojik bir ayrıntıdır. Çocuklarımız “*hizmetçilerimiz*” değil, aksine “*efendilerimizdir*”. “Bu kelimeyi sadece erkek çocuklar için kullanmak, anne-babaların erkek çocuğa hizmeti kendilerine şiar edindiklerini, ama kız çocuk için bu kelimeyi kullanmayarak ona hizmetle kendilerini yükümlü görmediklerini göstermiş olurlardı” şeklinde batıl görüş de böylece çürümüş olmaktadır. Evet yukarıdaki beyitten anlıyoruz ki kızlar da bir evlat olarak *mahdûmedirler*; yani kendisine hizmet edilen kişi.

Şeyh Galip’in bu kızı dışında, Ahmed ve Mehmet adında iki de oğlu vardır, fakat onlarla ilgili ayrıntılı bir bilgiye sahip değiliz.

Çocuk Kimdir?

Şeyh Galip, şiirlerinde çocuklar ve çocukluk üzerine görüşlerini de belirtmiştir. Ben bunu önemli görüyorum. Şaire göre çocuk kimdir sorusunun cevabı aynı zamanda o çağın çocuk algısının yansımalarından biri olacaktır. Bu bazen şairin bireysel görüşünün, bazen mensup bulunduğu inanç dairesinin, bazen de çağın yaygın anlayışının bir yansıması olabilir. Ama bu ve benzeri değerlendirmelerin şairin ufkü, çocuktan ziyade daha derinden yatan “insan anlayışı” için de önemli bir gösterendir.

Şair, aşağıdaki beyitte, temiz bir çocuğun babanın şeref ve izzet kazanmasına vesile olacağı söyler ve bunu da bir yayın bir oka muhtaç olmaklığıyla verir. Nasıl kemanın kıymet ve değerini artıran bir ok ise, babanın değer ve itibarını artıran da temiz bir çocuktur.

Benzetme ilginçtir ve aslında tartışmaya da açıktır: Gerçekten de bir ok olmadan bir yayın ne işe yarayacağı meçhuldür. Yani, bir yayın amacı ok atmaktır. Eğer ok yoksa yay ne işe yarar? Aynı şey baba-evlat münasebetinde söylenebilir mi? Yani biz çocuk yoksa baba ne işe yarar diyebilir miyiz? Diyemeyiz şüphesiz. Ama Şeyh Galip burada *bâis-i i'zâz-ı peder* diyerek *çocuğun izzet ve şeref vericiliğinden* değil *onun izzet ve şeref arttırıcılığından* bahsediyor. Babanın çocuk olmaksızın da izzet ve şerefi vardır şüphesiz ama değerli bir evlat onun bu şeref ve izzetini daha da *arttırır*. Tarihe baktığımızda nice evlat hakikaten babası için büyük bir onur ve şeref kaynağı olmuştur.

Veled-i pâk olur bâis-i i'zâz-ı peder

Dâimâ tîr verir kadr-i kemâna revnak (Okçu, t.y., s. 311).

Mevlevilikte Şems ve Sultan Veled yolu şeklinde iki kol olduğundan bahsedilir. “*Şems-i Tebrîzî’nin yolunu “Tarîkat-ı Işkıyye-i Şemsiyye-i Celâliyye”, Sultân Veled’in yolunu ise “Zühhd” olarak tanımlayanlar vardır*” (Küçük, 2021: <http://sultanveled.semazen.net/?p=279>). Konumuz bu olmadığından ayrıntısına girmiyoruz ancak Şeyh Galip bir dörtlüğünde bu tartışmalarla muhatap olmuş olmalı ki, Sultan Veled’in önemine dair yazdığı bir dörtlükle Sultan Veled kolunun önemini anlatmıştır. Burada “*el-veledü sırrı ebîhi*” yani “*Çocuk babasının sırrıdır*” sözünü anarak, Sultan Veled’in Hz. Mevlana’nın sırrını taşıdığını ve gerçek yolun da onun yolu olduğunu söylemiş olmaktadır. Şeyh Galip’in burada Mevlevilikteki önemli bir menkıbeye de gönderme yaptığı açıktır:

“Bir gün Mevlana, medresenin sofrasında, gençlik çağındaki Sultân Veled sağ, diğer oğlu Alâeddîn de sol tarafında otururken, gayb âleminde yeşiller giymiş iki şahıs gelir ve Sultân Veled’in elinden tutup götürürler. Bir süre sonra onu geri getirdiklerinde ‘Bu genç Bahâ Veled’in (k.s.) neslinin devâmı için lâzımdır’ derler. Sonra Alâeddîn’i götürürler ama geri getirdikleri zaman bir şey söylemezler. Halkın feryatları içinde ne olduğunu sormaları üzerine Mevlana: ‘Bahâeddîn’i bizim soyumuzun devâmı için bir süre dünyâda tutacaklar. Fakat Alâeddîn’i çok tutmayacak, yakın zamanda götürecekler’ buyurur. Eflâkî, bu olayı yorumlarken, Alâeddîn’in gerçekten de fazla sürmeden Şems-i Tebrîzî (ö.645/1247) olayında çarpılıp öldüğünü, Sultân Veled’in temiz bir kalple yıllarca yaşadığını ve ‘çocuk, babasının sırrıdır’ hadisinin sanki özellikle Sultân Veled için irâd edildiğini söyler” (Küçük, 2021: <http://sultanveled.semazen.net/?p=279>).

Bu dörtlükte Şeyh Galip, Sultan Veled yolu dışındaki yolları tutanları “*Ey Mevlevilik yolunun yolcuları, Pîr’in (Hz. Mevlana) evladına uyun, yolunuzu şaşırmayın, ‘çocuk babanın sırrıdır’*

hakikatini göz önüne alırsak, o çocuk Sultan Veled’den başka kim olabilir” diye uyarmaktadır. Hadis olup olmadığı tartışmalı olan ve hadis olmama ihtimali çok daha yüksek olan “çocuk babasının sırrıdır” sözünün, Şeyh Galip için burada önemli bir referans kaynağı olduğu açıktır.

*Ey sâlik-i râh-ı Mevlevî ol âgâh
Evlâdına uy pîrinin olma güm-râh
Fehvâ-yı latîf el-veled-i sırr-ı ebîh
Sultân Veled degil de kimdir billâh* (Okçu, t.y., s. 439).

Doğum Günü Tebrikleri:

Mevleviler arasında, doğum günleri için tebrikler ve ölüm için de mersiyeler yazma adetinin yaygın olduğu anlaşıyor. Yukarıda Şeyh Galip’in kızı için yazılan bir tebrikten bahsetmiştik. Bunun gibi Şeyh Galip’in de çeşitli zamanlarda doğum için tebrikler yazdığı görülmektedir. Bu tebriklerde onun çocukla ilgili görüşlerini de bulmak mümkün elbette.

“Tarîkat-ı Aliyye-i Mevleviyyeden Hüseyin Efendi Nâm Zâtın Mahdûmu Velâdetine Târîhdir” başlıklı tebliğinin başlığından da anlaşılacağı gibi, Şeyh Galip, Mevlevi büyüklerinden Hüseyin Efendi’nin oğlunun doğumu için yedi beyitlik bir manzume yazmıştır.

Bu manzumede dikkat çeken yön, Hüseyin Efendi’nin Yusuf adını verdiği bu çocuğunu *nefes evladı* eylediği şeklindeki ifadedir. *Nesib* kelimesinden, Şeyh Galip’in Hüseyin Efendi’nin soyunu, asil ve necip olarak tanımladığı anlaşıyor. Şeyh Galip’e göre böyle bir evladı olduğu için Hüseyin Efendi ne kadar iftihar etse azdır. Şairin doğan bu çocuk için *nahl* yani meyve demesi de önemlidir. Evlat anne-baba ağacının bir meyvesidir. Fakat *nefes evladı olması* ne demektir?

Nefes evladı ile ilgili sözlükte şöyle bir tanım var:

“Nefes Evladı: Çocuğu olmayan kadına, erenlerden birinin himmet etmesi ile çocuğu dünyaya gelince o çocuğun, himmet edenin manevî evladı olduğunu bildiren bir terim. Bektaşîler, Hacı Bektaş Çelebilerini, Hacı Bektaş Velî’nin nefes evlâdı olarak kabul ederler” (Cebecioğlu, 2021 :<http://tasavvufkitapligi.com/i/uploads/429779tasavvuf-terimleri-ve-deyimleri-sozlugu.pdf>).

*Mesned-nişîn-i matbah-ı Monlâ-yı Rûm olan
Ya’nî Hüseyin Efendi o pür-kadr ü i’tibâr*

*Olmuş meğır ki kendi küçük zâde-i Nesib
Etse revâdır öyle sa’âdetle iftihâr*

*Anı o zât çün nefes evlâdı eylemiş
Buldu bu gûne hıdmet-i vâlâya iktidâr*

*Bir nahli geldi âlem-i dünyâya lâ-cerem
Kıldı Nesîb Yûsuf ile evvelde nâmdâr*

*Olsun o tıfl ömr-i azîz ile kâm-yâb
Kıldı nigâh-ı himmeti pîr-i kerem-şi'âr*

*Her kim bu hânedâna düşer ser-bülend olur
Nâz eylese sipihre anun bendesi ne var*

*Târîh dedi Es'ad-ı Gâlib bu mısra'ı
Sırrı Nesîbin ola bu Yûsufdan âşikâr (Okçu, t.y., 97).*

Divandaki 37. Kıt'a "Reîs-i Esbak Râşid Efendi Merhûmun Mahdûmı Hasan İffet Begîn Velâdet Târihidir" başlığıyla, Râşid Efendi'nin çocuğunun doğumu için yazılmış;

*Kılup deryâ-yı irfân mevc-i mevzûn
Dogar mânend-i gevher tıfl-ı mazmun*

Beytiyle başlayıp,

*Dedi Gâlib bu mısra birle târîh
Hasan İffet Bey ola ömrün efzûn*

Beytiyle son bulan 21 beyitlik bir doğum tebriğidir. (Okçu, t.y., s. 95-96).

Bu tebriknamesinde Şayh Galib'in çocuk tasvirleri hayli dikkat çekicidir. Nasıl nisan yağmurlarının getirdiği rahmetle sadepler denizlerde inciler yaparsa; *bu çocuk da marifet denizlerinde doğmuş bir eşsiz incidir:*

*Ki etdi feyz-i nisân ile izhâr
Muhît-i ma'rîfet bir dürr-i meknûn*

Ve bu çocuk, *gecenin karanlığını yarıp parçalayarak doğan güneş gibidir.*

*Olup bir tıfl-ı nev-tâli'le hurrem
Cihâna kıldı çün hurşîd şebhûn*

Yine Dibandaki 38. Kıt’a “*Yenikapu Dergâh-ı Şerîf Aşçıbaşı Bulunan Şerîf Ahmed Dedenin Mahdûmu Muhammed Kudretullâh Efendinin Velâdetlerine Târîhdir*” başlığı altında,

*Şerîf Ahmed Dede merd-i tarîkat
Yüzünden dogdu bir mihr-i münevver*

Beytiyle başlayıp,

*Dedim târîh-i mîlâdını Gâlib
Muhammed Kudretullâh lutf-ı Haydar*

Beytiyle son bulan Şerif Ahmed Dede’nin oğlu Muhammed’in doğumuna yazılmış 7 beyitlik bir tarih kıt’asıdır (Okçu, t.y., s. 96-97).

Bu kıt’ada da Şeyh Galip “Yüzünden dogdu bir mihr-i münevver” mısraıyla doğan bu çocuğu *güneşe* benzetmiştir. Şeyh Galip’in bu teşbihle aziz Pir’i Hz. Mevlana’yı takip ettiği apaçıktır. Zira Hz. Mevlana da ikinci hanımından olan oğlu için “ay” sıfatı kullanmıştı. Eflakî’nin anlattığına göre “Oğlu Muzaffereddin Emir Âlim Çelebi’nin doğumu nedeniyle Hz. Mevlana “Selam ey âşıklar, Çünkü zamanın ayı doğdu mısraıyla başlayan bir gazel yazmıştı” (Lewis, s. 2010, s. 164).

Çocuk Vefatına Tarih

Şeyh Galip divanında sadece çocukların doğumlarına düşülen tarihlere rastlamıyoruz. Divanda vefat tarihi de var. “*Târîh-i Vefât-ı İskender Dede*” başlıklı tarih bu bakımdan hayli ilginçtir. Bu başlığa bakarak biz vefat eden İskender’in *dede* unvanından dolayı yaşlı bir zat olduğunu düşünebiliriz. Halbuki vefat eden, Şeyh Galip’in müşidi Ali Nutkî Dede’nin tek evladı olan İskender’dir ve sadece altı yaşında bir çocuktur.

“Ali Nutkî Dede’nin 1792’de İskender adlı bir oğlu olmuştur. Yeğenin doğumunu amcası Abdülbâkî Nâsır Dede şu tarih beytiyle müjdelemiştir:

*Nâsırâ mısra’-ı târîhi ki zîbâ düşdi:
Mevlevî gülşeninin nev gülidür İskender-1207*

Fakat İskender çok fazla yaşamamış ve 1798’de 6 yaşında vefat etmiştir” (Erdoğan, 1998: <https://semazen.net/istanbulda-kutahyalı-bir-seyh-ailesi-seyyid-ebubekir-dede-ve-ahfadi-mustafa-erdogan/>).

Şeyh Galip çok hürmet ettiği şeyhinin evladının vefatı üzerine aşağıdaki manzumeyi kaleme almıştır. Şairin İskender’i “*Mazhar-ı tevhîd idi mânend-i beyt-i Mesnevi*” mısraıyla nitelemesi gerçekten hayli ilginç bir teşbihtir. Şaire göre İskender, tıpkı *Mesnevi*’nin beyitlerinin olduğu gibi tevhidin sırlarından biri idi.

Bir çocuğu bir *beyte* teşbih etmek Galipçe bir nazarın sonucu olmalı. O zaman Ali Nutkî Dede de adeta *Mesnevi* gibidir ve oğlu da *Mesnevi*’nin bir beytine benzer. Beyit deyince de küçük görmemeli zira Şeyh Galip’e göre *Mesnevi*’nin her bir beyti (tabii ki burada kastedilen Hz. Mevlana’nın *Mesnevi*’sidir.) tevhit sırrını ihata eden bir ummandır.

*Seyyid İskender Dede ol tıfl-ı sâhib-sırr-ı Pîr
Nahl-ı pâk-i Şeyh E’s-seyyid Aliyy-i Mevlevî*

*Tıfl-ı nev-zâd idi gerçi hurd idi enzârda
Mazhar-ı tevhîd idi mânend-i beyt-i Mesnevi*

*İtmeyip bu tekyegâh-ı âlem-i kevne nazar
Zâhir oldu kendide şevk-ı likâ-yı Uhrevî*

*Tıfl-ı endek-sâl iken sırr-ı kemâl idip zuhûr
Akıbet bu tekye-i vâlâda oldu münzevî*

*Vâsıl-ı kurb olıcak Gâlib dedi târîhini
Buldu iskender Dede budur hayât-ı ma’nevî (Okçu, t.y., s. 104).*

Ninni

Bir halk edebiyatı nazım türü olan ninniye divan şiirinde de rastlanır. İlk örneğini Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ta Tardiye nazım biçimiyle verdiği ninni daha sonraki kimi divan şairleri tarafından da yazılmıştır.

“Bu tardiyyeden önce, ‘*Zindegânî-i ‘Aşk yâhud Sıfat-ı Perverîş-i ‘Aşk*’ adlı bölüm gelmektedir:

*Bed’ eyledi ‘Aşk pîç ü tâba
Bend oldu kımât-ı ıztırâba
«Aşk; sıkıntı ve endişeye başladı, ıstırap bezine bağlandı.»
Yapdırdı sipihr-i pür-felâket
Tâbûtdan oña mehd-i râhat*

«*Felaket dolu felek, ona tabuttan bir istirahat beşiği yaptırdı.*»

Tâ dîdesi ola hâba mu’tâd

Bu şi’ri ederdi dâye inşâd

«*Gözü uykuya alılsın diye, dadısı ona bu şiiri söyledi.*»

Ardından Tardiyye nazım şekliyle, dadısının Aşk’a ninni olarak okuduğu şiir başlar” (Öztekin, 2016, s. 47).

Ey mâh uyu uyu ki bu şeb

Gûşunda yer ede bang-i yâ Rab

Ma’lûm değil eğerçi matlab

Öyle görünür ki hükm-i kevkeb

Sih-i siteme kebâb olursun (Doğan, t.y., s. 23-24).

Mısralarıyla başlayan bu tardiye,

Bîdârlık ile etme mu’tâd

Uyhudan olur olursa imdâd

Bir zehr sunup bu çarh-ı cellâd

Gâlib gibi kârın ola feryâd

Bezm-i eleme rebâb olursun (Doğan, t.y., s. 23-24).

Mısralarıyla son bulur.

Sonuç

Bu yazımızda, insan evladı anlamındaki çocuk kelimesinin Şeyh Galip’teki karşılığı ve manası üzerinde durmaya çalıştık. Bu kelime sadece somut ve birincil anlamıyla kullanılmamıştır şüphesiz, şair tarafından imgesel kullanılışları da vardır.

Mesela bunlardan birine göre *mana denilen çocuk, şairin kalbinin çocuğudur*:

Rûh-ı kudsî beled-i kalbimdir

Tıfl-ı ma’nâ veled-i kalbimdir (Okçu, t.y., s. 244).

Bu ayrı bir konu olduğu için biz bunun üzerinde durmadık. Divan şairlerinin divanlarının ve elbette sair eserlerinin bu açıdan müstakilen incelenmesine ihtiyacımız olduğuna şüphe yok. Bilindiği gibi Nabî’nin *Hayriye*’si ve Sünbülzade Vehbî’nin *Lütfiyye*’si müstakilen çocuk eğitimi üzerine yazılmış iki önemli eserimizdir. Bunların çocuk eğitimi açısından incelemeleri çeşitli çalışmalarla yayınlanmaktadır. Ama kendileri de birer evlat, birer baba olan divan şairlerinin çocuk hakkındaki görüşleri şüphesiz divanlarının içinde, birer saklı hazine

olarak durmaktadır. Şeyh Galip, bir Mevlevî olmakla, Hz. Mevlana'nın çocuk eğitime ve büyütilmesine verdiği önemi eserlerinde göstermiş görünüyor.

İnsanın hayatı boyu aradığı en önemli duygu “değerli olma”, “saygı görme” duygusu imiş. Hiç kimse “değerli olma hissi tatmin edilmeden” yaşayamaz imiş:

“Önem hissi kaybolduğunda, kişi önemin yerini doldurabilmek için dikkatini gücün farklı ve genellikle sapkın veya nevrotik formlarına yönlendirir. Şiddet veya buna yakın eylemler kişiye bir önemsenme, değerli olma, güç hissi verir (o duygunun asıl duygunun yerine geçip geçmediği o anda önemli değildir) bu da bireye bir önem hissi verir. Hiçbir insan önemli olduğu hissi olmadan uzun süre var olamaz... Birçok şiddet eyleminin altında, bu önem hissini olmaması ve bunun mücadelesi yatar” (May, 2013, s. 35-36).

Hz. Mevlana'nın eserlerinde çocuklara ne kadar önem verdiğini görmek mümkündür, aynı önem hissini Şeyh Galip'in de taşıdığı anlaşılıyor. Bunu çocukların doğum ve ölümleri için yazmış olduğu şiirlerdeki nitelemelerde açıkça görüyoruz. Bizim bu incelememiz bu meseleye giriş mahiyetindedir şüphesiz, daha kapsamlı incelemelerle şairlerimizin bu önemli konudaki yol gösterici ve ufuk açıcı düşüncelerine çok daha ayrıntılı bir şekilde göreceğimize eminim. Ve şundan da eminim ki bugün “ideal çocuk eğitimi” ifadesiyle sunulan davranış modelleri kadim kültürümüzde en derin şekilde yaşıyordu, yaşatılıyordu. Bizim bunları *yeniden keşif* için kadim metinleri ayrıntılarıyla incelemeye ve irdelemeye ihtiyacımız var.

Kaynakça / References

- Enver, Ali (2010). *Mevlevî şâirler-Semahâne-i Edeb*. (Tahir Hafizoğlu, Haz.). İstanbul: İnsan Yay.
- İpekdal, Adnan (2013). *Mesnevilerde aile ve çocuk: Kutadgu Bilig, Leyla vü Mecnun, Pentname, Hüsn ü Aşk, Hayriye, Lütfiye*. (Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Ahmet Mithat Efendi (2013). *Peder olmak sanatı*. (Gizem Akyol, Haz.). İstanbul: Dergâh Yay.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Erişim adresi: <http://tasavvufkitapligi.com/i/uploads/429779tasavvuf-terimleri-ve-deyimleri-sozlugu.pdf>
- Lewis, Franklin (2010). *Mevlânâ geçmiş ve şimdi, Doğu ve Batı*. (Gül Çağalı Güven ve Hamide Koyukan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Fuzulî (1958). *Dîvân*. (Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedîr Yüksel, Müjgan Cunbur, Haz.). Ankara: TTK.
- Küçük, Hülya. *Mevlevîliğin Sultân Veled Kolu: Tarikat-ı Işkıyye-i Veledîyye-yi Celâliyye*. Erişim adresi: <http://sultanveled.semazen.net/?p=279>, 10.07.2021.
- Ersoy, Mehmet Akif (2012). *Tefsir yazıları ve vaazlar*. (M. Ertuğrul Düздаğ, Haz.). Ankara: DİB.
- Mevlânâ (1990). *Fihî Mâfih*. (Melihâ Ülker Anbarcıoğlu, Çev.). İstanbul: MEB.
- Mevlânâ (1991). *Mesnevi*. (Veled Çelebi, Çev.) C. I-VI İstanbul: MEB.
- İsen, Mustafa (1988). “Edebiyat tarihimizin kaynaklarından Evliya Çelebi Seyahatnâmesi”. *Marmara Üniv. Fen-Edeb. Fak.Türklük Araştırmaları Dergisi*, (IV), s. 229-233.

Kalkışım, Muhsin (2010). “Şeyh Gâlib”. *DİA*, C.39. İstanbul: TDV. s. 54-57.

Erdoğan, Mustafa (1998). “İstanbul’da Kütahyalı bir şeyh ailesi: Seyyid Ebubekir Dede ve ahfâdı”. *İstanbul Araştırmaları*, (7), s. 125-169.

Özgen, Mustafa (2013). “Mehmet Akif Ersoy’un Türk eğitimine katkıları”. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (27), s. 1–22.

Okçu, Naci (1993). *Şeyh Gâlib*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Topçu, Nurettin (2008). *Amerikan mektupları düşünen adam aranızda* Dergah yay., İstanbul 2008, 5. Baskı, s. 28.

Şimşekler, Nuri. *Hız. Mevlâna’da evlilik, aile ve çocuk eğitimi*. Erişim adresi: <https://semazen.net/hz-mevlanada-evlilik-aile-ve-cocuk-egitimi-nuri-simsekler/>, 08.07.2021.

Öztekin, Özge (2016). “Ninniyi divan şairlerinden dinlemek”. *folklor/edebiyat*, 22(88). s. 45-68. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/542473>,

May, Rollo (2013). *Güç ve masumiyet: Şiddetin kökenleri üzerine bir inceleme*. (Mihriban Doğan, Çev.). İstanbul: Say Yay.

Ergun, Saadettin Nüzhet (1935). *Şeyh Gâlib - Hayatı ve eserleri*. İstanbul: Bozkurt Matbaası.

Şeyh Gâlib. *Hüsni ü Aşk*. (Muhammet Nur Doğan, Haz.).Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf?0>, s. 23-24., 10.07. 2021.

Şeyh Gâlib. *Dîvân*. (Naci Okçu, Haz.). Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf?0>, s. 311. (11.07.2021)

21. BÖLÜM / CHAPTER 21

ŞEYH GALİP'İN *CEZİRE-İ MESNEVÎ* ŞERHİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME*

A COMPARATIVE ANALYSIS OF SHEIKH GHALİB'S ANNOTATION OF *CEZİRE-I MESNEVÎ*

Seda UYSAL BOZASLAN¹

¹Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye
E-mail: subozaslan@gmail.com

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.21

ÖZ

Şerh geleneği, İslam geleneğinde hem fıkıh, kalam, hadis, tefsir gibi dinî metinler hem de mantık, felsefe, tıp, aruz, belagat, gibi ilmî konulu metinlerle ilgili mensur ve manzum metinlerin şerhleriyle ivme kazanmıştır. Türk edebiyatında edebî ve dinî nitelikli Arapça ve Farsça eserlerin şerh edildikleri bilinmektedir. Bu tip eserlerden biri Mevlana Celaleddin Rumî'nin *Mesnevi-i Manevî*'sidir. *Mesnevi* tercüme ve şerhlerinde özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda bir artış gerçekleşmiştir. *Mesnevi* üzerine yapılan bu çalışmalar arasında ilgili beyitlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan seçkilerin şerhleri olan intihab şerhleri önemli bir yere sahiptir. Yûsuf-ı Sîne-çâk'ın eseri *Cezîre-i Mesnevî*, söz konusu seçkilerin en önemlilerindendir. Çeşitli yüzyıllarda farklı şarihler tarafından şerh edilen bu eserin son şerhi Şeyh Galip tarafından kaleme alınmıştır. Şeyh Galip'in eseriyle ilgili tespit edilebilen yazmalar M. 1791-92 tarihini göstermektedir. Karşılaştırma yönteminin esas alındığı bu çalışmada 18. yüzyılın öne çıkan şair ve şarihlerinden Şeyh Galip'in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'sini diğer Cezîre şerhlerinden ayıran nitelikleri üzerinde durulmuş ve ondan sonra başka bir şerh yazılmamasının nedenleri tartışmaya açılmıştır. Çalışmanın sonucunda Galip'in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'sini diğer şerhlerden farklı kılan özelliklerin onun döneminin aşan yöntemi ve eserini besleyen kaynakların çeşitliliğiyle ilgili olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*, Şeyh Galip, Şerh, 18. yüzyıl, Şerh yöntemi

ABSTRACT

The tradition of annotation gained a foothold in the Islamic tradition due to the annotation of religious works of tafsir, hadith, fiqh, and kalam, and of scientific works in the fields of logic, prosody, philosophy, rhetoric, and

* Bu çalışma, KTÜ'de Prof. Dr. Mücahit Kaçar danışmanlığında hazırlanan ve 2016 yılında sunulan "Abdülmecid Sivasî'nin Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'si (Metin-İnceleme) ve Yûsuf-ı Sîneçâk'ın Cezîre-i Mesnevî'sinin Türkçe şerhleri (Karşılaştırma Sadeleştirilmiş ortak metin)" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

medicine. In Turkish literature, Arabic and Persian works - both literary and religious - were annotated too. One such work is Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî's *Mathnawi-i Manawi*. It was particularly in the 16th and 17th centuries that translations and annotations of *Mathnawi* increased in number. Among several works on *Mathnawi*, anthologies written by compiling couplets from *Mathnawi* based on the interrelatedness of their meaning hold a significant place. Yûsuf-ı Sîne-çâk's *Jazeera-i Mathnawi* is one of the most important of these anthologies. The last annotations of this work, on which annotations were written over the centuries, was penned by Sheikh Ghalib, who was numbered among the most outstanding poets and annotators of the 18th century. The earliest manuscripts of Sheikh Ghalib's work date back to 1791-2 C.E. This study, in which the comparative method is employed, explores which aspects of Ghalib's *Sharh-i Jazeera-i Mathnawi* distinguish it from other annotations of *Jazeera-i Mathnawi* and why no other annotation was written after it. The study's findings suggest that the main aspects that answer these questions are Ghalib's methodology that was unprecedented for his time and the diversity of sources that inform his writing.

Keywords: *Sharh-i Jazeera-i Mathnawi*, Sheikh Ghalib, Annotation, 18th century, Methodology of annotations

Extended Abstract

The verb 'şerh etmek', which is the Turkish equivalent for the verb 'to annotate', is defined in dictionaries as 'to cut, to slice, to split-open, to explain, and to elucidate'. However, the 'to explain' and 'to elucidate' meanings of the verb have widened to cover the meanings of 'to clarify, to explain a complicated matter, to reveal the hidden and the covert'. It is stated that the tradition of annotation began with Aristotle in the West and gained pace in the Islamic tradition due to the annotation of not only religious works regarding tafsir, hadith, fiqh, and kalam, but also of scientific works in the fields of logic, prosody, philosophy, rhetoric, and medicine. In Turkish literature, it is seen that Arabic and Persian works of both literary and religious qualities were annotated as well. One such work is Rûmî's *Mathnawi-i Manevî*, which is counted among the most significant works. The 16th and 17th centuries saw an increase in the numbers of translations of and annotations for *Mathnawi-i Manevî*. Güleç classifies these annotations as partial annotations, selective annotations, preamble annotations, annotations for a number of couplets, annotations for the first 18 couplets, and annotations for selected couplets (2008, p.136-245).

According to the sources, selective annotations, and anthologies for *Mathnawi* that were comprised by grouping related couplets held a significant place in terms of quantity and quality, and the 16th-century poet Yûsuf-ı Sîne-çâk's anthology of couplets *Jazeera-i Mathnawi* is among the most noteworthy of these works. *Jazeera-i Mathnawi*, meaning 'the isle of *Mathnawi*', comprises of 366 couplets that were compiled by Yûsuf-ı Sîne-çâk from the six volumes of *Mathnawi* based on the interrelatedness of their meaning. *Jazeera-i Mathnawi* was novel in that it was organised by grouping couplets according to their interrelatedness

in terms of meaning, and it had the quality of a compilation as a collection of couplets. It is suggested that the work was written for the purpose of informing newly initiated dervishes on the core doctrines of the Mawlawi order. Yûsuf-ı Sîne-çâk's work was highly revered in all eras, it was read in Mawlawi lodges for centuries, and it was annotated in Turkish by several annotators. The last of these selective annotations was written by Sheikh Ghalib. The full title of Ghalib's work is *Semahâtu Lemaâtu Bahrü'l-Manevî bi-Şerhi Cezîreti 'l-Mesnevî*. The earliest manuscript of this work dates back to 1791-2 C.E. In his work, Ghalib included an additional couplet which was traditionally read along with *Mathnawi*, thus raising the number of annotated couplets to 367. While setting out his work, Ghalib stated that he would provide two different commentaries for each couplet – one from the perspective of *Mathnawi*, another from the perspective of Cezîre – despite the fact that the couplets were identical in both works; he also declared that he would address not only those newly initiated to the Mawlawi order, but also bear in mind others who had reached a further point in their spiritual journey. Ghalib begins his work with a verse from the Qur'an expressing gratefulness and thanks to Allah and praising and saluting the Prophet Mohammed. Briefly mentioning himself and how he was initiated into the Mawlawi order, he touches upon Yûsuf-ı Sîne-çâk's *Jazeera-i Mathnawi*. He states that he undertook this task of annotating 366 couplets from *Mathnawi* selected on the basis of their interrelatedness under the guidance of Sheikh Ali Dede. Suggesting that each couplet that exists identically in *Mathnawi* and *Jazeera-i Mathnawi* could be interpreted differently from the two perspectives, he announces his intention to include in his work both of these different interpretations.

This study explores the aspects that distinguish Ghalib's annotation for *Jazeera-i Mathnawi* from other annotations and that make it the last one written for Yûsuf-ı Sîne-çâk's work. The present study shows that Ghalib's *Sharh-i Jazeera-i Mathnawi* differs from other annotations in that Ghalib's introduction to his work sets out a methodology by mentioning that two different sets of commentaries would be included. Other annotators, on the other hand, resort to conventional statements along with certain official information. Ghalib's introduction resembles the modern annotations of our age in that it deals with the work that is to be annotated and its author, and it explains why the annotation is written, to what purpose it will serve, which audience it addresses, and what methodology is adopted. Framing such an introduction which is close to the modern-day introductions, Ghalib seems to be much better-informed in terms of theory, compared to other annotators. Ghalib's inclusion of different interpretations and his independent style indicate that his annotation was based on the accumulative knowledge of all other annotations and completed with his own knowledge.

Another distinctive aspect of Galip's work is the diversity and the wide range of sources that are referred to. In addition to two different interpretations of the couplets that follow the explanations of words' denotative and connotative meanings and the translation of the couplets, Ghalib enriched his work by referring to verses from the Qur'an, hadith, sayings and opinions of important personalities, and to other couplets quoted from *Mathnawi* as well as poetry by poets he admired. His unprecedented methodology, his versatile style that compiles different interpretations and offers his own interpretation on top of them, and the diversity of sources he refers to stand out as the distinctive aspects that distinguish Ghalib's annotation from others and make it the last annotation written for *Sharh-i Jazeera-i Mathnawi*.

1. Şerh Geleneği ve *Cezîre-i Mesnevî*'nin Türkçe Şerhleri

Sözlükte “bir şeyi kesmek, dilmek, kesip yarmak, açmak, net görülebilecek hâle koymak, açıklamak, izah etmek” (Mutçalı, 2012, s. 477) anlamıyla yer alan şerhin “açıklamak ve izah etmek” anlamları, sonraları “bir durumu açıklığa kavuşturmak, müşkil bir meseleyi açıklamak, kapalı ve gizli şeyleri ortaya çıkarmak” (Saraç, 2007, s. 121) biçiminde genişlemiştir. Şerh çalışmalarının Batı’da Aristoteles zamanında ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Yazar, 2011, s. 19-20). Tefsir araştırmalarıyla birlikte İslami gelenekte de yer alan şerhlerin, Kur’an başta olmak üzere öncelikle dinî metinleri anlamlandırmak için yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanında şerhler; mantık, tıp, aruz, belagat, felsefe gibi ilimlerle ilgili mensur ve manzum metinlerle de hız kazanarak daha fazla çalışma alanına yayılmıştır (Saraç, 2007, s. 122). Bunların yanı sıra edebî ve dinî niteliği olan Arapça ve Farsça eserlerin de Türk edebiyatında şerh edildiği görülmektedir. Ünü farklı ülkelere yayılmış, dinî-tasavvufi ve ahlakî öğretileriyle evrensel bir dile ulaşmış ve farklı dillere çevirisi yapılmış Mevlana Celaleddin Rumî’nin *Mesnevi-i Manevi*’si bu tür eserlerin en önemlilerinden biridir. Eserin gördüğü ilgi ve konu edildiği şerh ve tercüme bakımından müstesna bir yere sahip olduğu ve Osmanlılarda böyle başka bir eserin yer almadığı kaynaklarda özellikle belirtilmektedir (Horata, 2007, s. 566). Güleç, *Mesnevi-i Manevi*’nin tercüme ve şerhlerinde özellikle XVI ve XVII. yüzyılda artış görüldüğünü, *Mesnevi*’nin tamamına yapılan şerhlerin dışında farklı biçimlerde tercüme ve şerhlerin de kaleme alındığını ifade etmektedir (2008, s. 138). Aynı çalışmada *Mesnevi*’nin tamamına yapılan şerhlerin dışındakiler üzerinde de durulmuştur. Bunlar; kısmen yapılan şerhler (*Mesnevi*’nin bir kısmına yapılanlar), seçme beyitlere (intihab) yapılan şerhler, dibace (ön söz) şerhleri, *Mesnevi*’nin birkaç beytine yapılan şerhler, Mevlana’nın bizzat kaleme aldığı ilk on sekiz beytin şerhleri, seçme beyitlere beş beyit ilavesiyle yapılan şerhler olarak sınıflandırılmıştır (2008, s. 136-245).

Mesnevi şerhleri arasında ilgili beyitlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan seçkilerin şerhleri olan intihab şerhlerinin nicelik ve nitelik bakımından önemli bir yeri olduğu söylenmektedir. XVI. yüzyıl şairlerinden Yûsuf-ı Sîne-çâk’in *Cezîre-i Mesnevî*’si bu seçkiler arasında dikkate değer bir konuma sahiptir (Güleç, 2008, s. 165). Yûsuf-ı Sîne-çâk¹, Vardar Yenicesi’nde doğmuş, ilmî eğitimini alırken İbrahim Gülşenî sohbetlerine dâhil olmuş ve Mısır’da bir süre onun hizmetinde bulunmuştur. Konya’ya giderek Mevlevîliğe intisap eden

1 Bu kısımda Yûsuf-ı Sîne-çâk ve *Cezîre-i Mesnevî*’si ile ilgili bilgiler şu eserlerden derlenmiştir: İlhan Genç, *Esrar Dede Tezkire-i Şu’arâ-yı Mevlevîyye*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2000, s. 524-530; Abdülkâki Gölpinarlı, *Mevlânâ’dan Sonrası Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 124-127; İbrahim Kutluk, *Kınalı-zâde Hasan Çelebi Tezkiretü’ş-şuarâ*, II. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 1085-1086.

şair, orada hizmetini tamamladıktan sonra pek çok seyahatte bulunmuştur. Edirne'de şeyhlik yapmış, bu sırada ortadan kaldırdığı bazı vakıflar nedeniyle düşmanlıklara maruz kalmış ve hayatının vefat edene (H. 941-M. 1546/1547) kadarki kısmını İstanbul'da geçirmiştir. Sîne-çâk'ın *Cezîre-i Mesnevî* yanında Müntehabât-ı Rebâb-nâme'si, Nazîre-i Muhammediye'si ve bunların dışında on üç manzumesi bulunmaktadır (Gölpınarlı, 2006, s. 125). Bunlar arasında en çok bilinen, tercüme ve şerhlere konu olan eseri *Cezîre-i Mesnevî*'sidir. “*Mesnevi* adası” anlamına gelen bu eser, Sîne-çâk'ın *Mesnevi-i Manevi*'nin altı cildinden anlam ilişkisi kurarak seçip bir araya getirdiği 366 beyitten oluşmaktadır. Eser beyit seçkisi olmasıyla derleme olmasına rağmen mana bakımından birbiriyle ilgili beyitlerin seçilmesi ve bir araya getirilmesiyle yeni bir eser özelliği göstermektedir. Eserdeki başlıklardan hareketle eserin Mevlevilik rehberi olduğu anlaşılmaktadır. Sîne-çâk'ın tarikata yeni giren bir kişinin karşılaştığı durumlarda ne yapacağını bilmesi ve öğrenmesi amacıyla yazdığı anlaşılmaktadır (Güleç, 2008, s. 189).

Cezîre-i Mesnevî, Mevleviler arasında her çağda beğenilmiş ve saygı görmüş, yüzyıllardan beri Mevlevilerce okunmuş ve altı Türkçe şerhi Türk edebiyatında yer bulmuştur.² Bu şerhlerin çalışmaya dâhil edilenleri şunlardır: *Lemaât-ı Bahri'l-Ma'nevî Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* (İlmî Dede), *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* (Abdülmecid Sivasî), *Şerh-i Manzûm-ı Cezîre-i Mesnevî* (Abdullah Bosnavî), *Hall-i Tahkîkât ve Aynü'l-Füyûz* (Cevrî İbrahim Çelebi), *Semahâtu Lemaâtı Bahrü'l-Manevî bi-Şerhi Cezîreti'l-Mesnevî* (Şeyh Galip) (Uysal Bozaslan, 2016, s. 5).

İlk Türkçe Cezîre şerhi, İlmî Dede'nin *Lemaât-ı Bahri'l-Ma'nevî Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'sidir. Eser, H. 979/ M. 1571 yılında yazılmış mensur bir şerhtir. Eserin kaleme alınma sebebi dervişlerden birinin Farsça bilmeyenlerin de Cezîre'yi anlamasını istemesidir. Bu isteğin İlmî Dede'ye iletilmesi üzerine *Mesnevi*'den seçilen 360 beyit şerh edilmiştir (Mengüç, 2005).

Cezîre'nin ikinci Türkçe şerhi, Halvetî şeyhi Abdülmecid Sivasî'nin (H. 971 (M. 1563) *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'sidir. H. 1011 (M. 1602)'de kaleme aldığı eserinin giriş niteliğindeki ilk yapraklarında Sivasî, İlmî Dede'nin, *Cezîre* şerhini okuduğunu ve şerhte bazı konuları eksik bulduğunu söylemiştir. Sivasî özellikle İlmî Dede'nin beyitleri şerh ederken icazlı ve mecazlı kısımları açıklamadığını ifade etmiştir. Mananın tam anlaşılamadığını düşünen, icazlı ve mecazlı yerleri daha kapsamlı bir biçimde açıklamayı hedefleyen Sivasî, eserine giriş

2 Güleç, 2008, s. 204'te Ferid Efendi adında bir Mevlevî'nin de *Cezîre-i Mesnevî*'yi şerh ettiği tespiti edilmiştir. DTCF Kütüphanesinde Saib II 3010'da yer aldığı belirtilen bu şerhe yaptığımız araştırmalar neticesinde ulaşılamamıştır. Bu nedenle çalışmaya bu şerh dâhil edilmemiştir.

niteliğinde bir bölümle başlayarak *Mesnevi*'nin ilk 18 beyiti başta olmak üzere toplam 359 beytini şerh etmiştir (Uysal Bozaslan, 2016).

Melamî şeyhi Bosnavî'nin H. 1038 (M. 1628/1629)'de yazdığı şerh, Türkçe şerhlerin üçüncüsü ve Cezîre'nin manzum ilk şerhidir. Bosnavî, eserin başında Yûsuf-ı Sîne-çâk'i övmüş ve eseri kaleme alma sebebini de bir dostun tavsiyesi olarak açıklamıştır. Şarih, Cezîre şerhine başlamadan önce 28 beyitlik bir giriş kaleme almıştır. Bu kısımda İlmî Dede'nin mensur bir Cezîre şerhi olduğuna değinmiştir. *Mesnevi*'yle aynı vezinde yazılan *Şerh-i Manzûm-ı Cezîre-i Mesnevî* adlı bu şerhte öncelikle Farsça beyte yer verilmiştir. Devamındaki beyitler ise beytin tercümesi ve açıklamasını kapsamaktadır (Bankır, 2004).

Cevrî İbrahim Çelebi'nin H. 1057 (M. 1647)'de kaleme aldığı Cezîre şerhi olarak kaynaklarda *Hall-i Tahkîkât* ve *Aynü'l-Füyûz* adlarıyla iki ayrı eseri yer almaktadır. Eserlerin yöntemi aynı olup bir beyite beş beyit ilave etmek suretiyle beyitlerin şerh edildiği anlaşılmaktadır. *Hall-i Tahkîkât*'ta *Mesnevi*'nin ilk 18 beyitiyle birlikte yine *Mesnevi*'den seçilmiş 22 beyite ve şerhlerine yer verilmiştir. Böylelikle şarih, şerhde toplam 40 beyiti ele almıştır. *Aynü'l-Füyûz*'a ise *Hall-i Tahkîkât*'ta yer verdiği ilk 18 beyiti dâhil etmemiş, Cezîre'nin 352 beyitini ihtiva eden bir eser meydana getirmiştir. Şarihin toplamda 370 beyiti ele aldığı söylenebilir (Gümüş, 2009; Hidayetoğlu, 1986).

Cezîre'ye yapılan son şerh, Şeyh Galip'in tam adı *Semahâtü Lemaâtü Bahrü'l-Manevî bi-Şerhi Cezîreti'l-Mesnevî*'sidir. Bu çalışmada dikkat çeken yönleriyle diğer şerhlerden ayrılan ve daha çok *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* adıyla bilinen eserin Cezîre şerhleri arasındaki yeri belirlenmeye çalışılacaktır.

2. Şeyh Galip ve *Semahâtü Lemaâtü Bahrü'l-Manevî bi-Şerhi Cezîreti'l-Mesnevî*

Sebk-i Hindî ekolünün Türk edebiyatındaki en büyük temsilcilerinden biri olan Şeyh Galip'in tam adı *Semahâtü Lemaâtü Bahrü'l-Manevî bi-Şerhi Cezîreti'l-Mesnevî* olan şerhinin tespit edilebilen nüshalarından en eski tarihli H. 1206 (M. 1791-92) yılını göstermektedir (Şeyh Gâlib, 1996, s. 10). Şeyh Galip, Seyyid Ali Dede'nin gösterdiği yolda ilerlemek üzere Sütlüce'de bir eve taşınmış ve Ali Nutkî Dede'nin isteği üzerine bu eseri yazmaya başlamıştır. Galip, *Mesnevi* okunurken okunması âdet olmuş bir beytin şerhini de ilave ederek şerhinde 367 beyte yer vermiştir. *Mesnevi* ve *Cezîre*'de beyitler aynı olmasına rağmen iki esere göre de beyitleri yorumlayacağını, hem Mevlevîliğe yeni başlayanların hem de sona varanların vasıflarını gözeteceğini ifade etmiştir. Cezîre'deki 35 başlıktan 31'ine yer vermiş, bu başlıklarda öncelikle hangi konuya yer verileceği kısaca açıklanmıştır (Şeyh Gâlib, 1996).

2.1. Şeyh Galip'in Şerhinin Mukaddimesi

Şeyh Galip, eserine Allah'a hamd, Hz. Muhammed'e salat ve selam içeren Kur'an'dan bir ayetle başlamıştır. Kısaca kendisinden ve Mevleviliğe girişinden bahsettikten sonra Yûsuf-ı Sîne-çâk'ın *Cezîre-i Mesnevî*'sine değinmiştir. Bu kısımdan sonra da Cezîre şerhinde mesneviden seçilmiş birbirleriyle ilişkili 366 beyiti Şeyh Ali Dede'nin önderliğiyle şerh etmeye başladığını açıklamıştır. *Mesnevî* ve *Cezîre*'de aynı beyitler yer almasına karşın bu beyitlerin iki farklı yorumu olabileceğini bildiren Galip, bu yorumların ikisini de şerhinde kullanmayı amaçladığını belirtmiştir. Böylelikle beyitleri açıklama biçimini de ortaya koymuştur. Ayrıca Galip, eserini Mevlevilik denizine dalanlara değil Mevleviliği öğrenmek için ilk adımını atanlara hitaben yazdığına da değinmiştir (1996, s. 11-12).

Galip, kısaca eserinin bu kısmında kendisinden ve Mevleviliğe girişinden, şerh edeceği eser ve yazarından, şerhini kaleme alma sebebinden ve amacından, şerhin hitap ettiği topluluktan ve şerh yönteminden bahsetmiştir.

İlk şerh olan İlmî Dede'nin şerhinin giriş kısmında besmele, hamdele ve salveleden sonra Mevlana ve Yûsuf-ı Sîne-çâk övülmüş, *Cezîre-i Mesnevî*'nin oluşum süreci anlatılmıştır. Esere başlama sebebi ise dervişlerden birinin Farsça bilmeyenlerin de bu eseri okuyup anlayabilmeleri için eserin şerh edilmesi isteği olarak açıklanmıştır (Mengüç, 2005, s. 29-30).

Abdülmecid Sivasî'nin *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'sine hamdele ve salveyleyle başlayıp şeyhi Şemseddin Sivasî'yi ve Mevlana'yı övgüyle anmıştır. Bu kısımdan sonra Sivasî, İlmî Dede'nin şerhini gördüğünü mananın tam anlaşılmadığını düşündüğü yerleri açıklamak gerektiğini vurgulayarak eserini telif sebebini ve yılını açıklamıştır (Uysal Bozaslan, 2016, s. 31).

Hamdele ve salveyleyle başlayıp Yûsuf-ı Sîne-çâk övgüleriyle devam eden ve birkaç beyitle *Cezîre-i Mesnevî*'yi tanıtan manzum ilk şerh Bosnavî'ye aittir. Cezîre'den şerh edilecek ilk beyite kadar olan giriş kısmında eserin adının *Şerh-i Manzume-i Cezîre-i Mesnevî* olduğunu, İlmî Dede'nin bu eseri mensur olarak tercüme ve şerh ettiğini ifade etmiştir. Bu bölümdeki bilgilerden Bosnavî'nin Sultan Murad zamanında yanına gelen bir dostunun teşvikiyle eseri kaleme aldığı anlaşılmaktadır (Bankır, 2004, s. 23-38).

Cevrî'nin *Cezîre* şerhi, *Hall-i Tahkîkât* (ilk 18 beyitle birlikte 40 beytin şerhi) ve *Aynü'l-Füyûz* (Cezîre'den seçilmiş 18 beyitin dışındaki 352 beyitin şerhi) olarak bir bütün değerlendirildiğinde *Hall-i Tahkîkât*'ın girişinde tevhid, na'at, 4 halifeye ve Sofu Mehmed Paşa'ya övgüler düzerken Cezîre'den seçilen 40 beyitin Sîne-çâk'ın eserine güzel bir giriş

olması isteğiyle şerh edildiğinden de bahsetmiştir. Sîne-çâk ve Cezîre'den övgüyle söz eden şârih, faydalı ve kısa bir seçki eser olmasıyla eseri şerh ettiğini dile getirmiştir (Gümüş, 2009, s. 238-240). Benzer şekilde *Aynü'l-Füyûz*'un giriş kısmında da *Mesnevi* ve Sîne-çâk hakkındaki düşüncelerini ifade eden şârih, Cezîre'nin meydana getirilişini, şerhe verdiği ismi aktarmıştır (Hidayetoğlu, 1986, s. 1-5).

Şeyh Galip'in mukaddimesinde iki farklı yoruma yer vereceğini söyleyerek yöntem belirtmesi onu diğer şârihlerden ayıran en önemli özelliğidir. Bu durum diğer şârihlerin yanında Şeyh Galip'i teori bakımından donanımlı da göstermektedir. Ayrıca şerhinde kendisinin Mevlana'dan sonra en fazla ön plana çıkan kişi olması daha mukaddimeden itibaren kendini gösterir. Diğer şârihlerin şerh mukaddimleri Şeyh Galip'inin yanında klasik kalıplarla ve bazı resmi bilgiler içeriyor görüntüsü vermektedir. Galip, çağında görülmeyen bir özellikle modern zamanların ön sözlerini andıran bir mukaddime ortaya koymakta, daha özgür bir tutum sergilemekte, farklı yorumlara yer vererek kendi şerhinin bütün şerhlerin de okunmasıyla ve kendi donanımlı bilgisiyle tamamlanmış bir sonuç niteliğinde olduğunun işaretini vermektedir. Galip'ten sonra *Cezîre-i Mesnevî* şerhi yazılmamış olmasının nedeni büyük olasılıkla Galip'in bu çok yönlü tutumudur.

2.2. Şerhte Takip Edilen Yöntem

Şerhler yöntemlerine, biçimlerine, şerh edilen eserin diline ve muhtevasına göre 4'e ayrılarak incelemektedir. Geleneksel, hall-i müşkilat veya tercümeyle yakın şerh ve modern şerhler yöntemlerini; manzum ve mensur oluşları biçimlerini; kaynak metnin Arapça, Farsça ya da Türkçe oluşu dillerini ve son olarak da edebî, dinî, tasavvufî veya bilimsel nitelikli olmaları da muhtevalarını meydana getirmektedir (Kılıç, 2008, s. 363-369). Bu tasnife ek olmak üzere Güleç, *Mesnevi* şerhlerini de metodu (geleneksel ve yeni şerhler), amacı (okurları bilgilendirmek ve bir düşünce veya inanç sistemini açıklamak), biçimi (manzum ve mensur), şerh edilen metnin durumu (düzenli ve düzensiz) ve şârihin tarikatı (Mevlevilik ve diğer tarikatlar) bakımından sınıflandırmıştır (2009, s. 222-229). Bu tasnife göre, Şeyh Galip'in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'si okurları bilgilendirmeyi amaçlayan düzensiz bir şerh olup (seçme beyitlerden oluşan bir eserin şerhi olması sebebiyle) mensur biçimli, geleneksel bir şerhtir. Geleneksel şerhler arasında yer alması onun şerhte kelimelerin dilbilgisel açıklamalarını verip kelime kelime izah ettikten sonra beyiti bütünüyle tercüme etmesinden kaynaklanmaktadır.

Galip, şerhine ilk 18 beyitin şerhiyle başlamıştır. Şerh metninin geneline bakıldığında bu beyitlerin diğer beyitlere göre daha kapsamlı ve ayrıntılı bir biçimde açıklandığı söylenebilir.

Güleç, *Cezîre-i Mesnevî*'de yer alan 35 konu başlığının³ 31'inin (Der beyân-ı kitmân-ı sır, Der-beyân-ı hâl-i hod-perestân, Der beyân-ı zemm-i mâl u câhest ve Der-beyân-ı âfet-i şöhret hariç) Şeyh Galip'in şerhinde yer aldığını belirtmiştir (2008, s. 202). Ancak bu konu başlıkları anlamı bozmayacak biçimde küçük farklılıklar içermektedir. Örneğin Cezîre'nin ilk başlığı "Der-beyân-ı tâlibân ki ez ilm-i ilâhî be-âlem-i sun' üftâte end ber müceb-i Hubbu'l-vatan mine'l-îmân ve vatan-hâ-yı aslî-i hod mî-talebend" iken Galip'in şerhinde bu başlık "Der beyân-ı hâl-i tâlibân, ki ez 'ilm-i İlâhî be-âlem-i sun' üftâde-end ve ber-muktezâ-yı 'hubbü'l-vatan mine'l-îmân' vatan-ı asli-yi hod-râ yâd mî-konend" biçimindedir. Şerhte öncelikle bu konu başlıklarının açıklaması yapılmış, sonrasında ilgili beyitlerin şerhine geçilmiştir. Şarih, bahsi geçen ilk başlıkta *Mesnevî*'nin ilk 18 beyitini şerh edeceğini ve Cezîre yazarının bu beyitlerin anlamını sadece yeni başlayanlara göre ele aldığını ifade etmiştir. Mukaddime kısmında da belirttiği üzere Galip, hem yeni başlayanlar hem de sona erenler açısından iki yönlü bir açıklama yapmayı hedeflediğini şu sözlerle yinelemiştir:

"Cevâmî'ü'l-kelimden vâki' olup hem ahvâl-i ibtidâya ve hem evsâf-ı nihâyetü'n-nihâyeye mutâbık iken Hazret-i Sîne-çâk yalnız erbâb-ı ibtidâya dâ'ir olan me'ânî-yi şerfesinde kasd buyurmuşlardır. Lâkin ma'nâ-yı mezkûr sehlü'l-me'hâz olup şerhde tedkîke hâcet olmadığından nâşî bu fakîr iki cânibi birden idâreye niyyet etmişimdir" (Şeyh Gâlib, 1996, s. 12-13).

Şeyh Galip'in şerhinde beyitler kelime kelime tercüme edilmiş sonrasında açıklama kısmına geçilmiştir. Beyitlerdeki fiillerin dilbilgisi bakımından tahlilleri yapılmış ve kelimelerin oluşma biçimleriyle birlikte hangi anlama geldikleri açıklanmıştır. Bunlara örnek olmak üzere şerhin ilk beytinden aşağıdaki kısım örnek verilebilir.

- 3 1. Der-beyân-ı tâlibân ki ez ilm-i ilâhî be-âlem-i sun' üftâte end ber müceb-i Hubbu'l-vatan mine'l-îmân ve vatan-hâ-yı aslî-i hod mî-talebend (18 beyit), 2. Der-beyân-ı bî-derk-i müstemiân (8 beyit), 3. Der beyân-ı ketmân-ı sır (8 beyit), 4. Der beyân-ı zât-ı pâk-i Hazret-i Hüdâvendigâr kudde sırrihu (9 beyit), 5. Der nasihat-i münkirân (7 beyit), 6. Der beyân-ı mukallid in ki hod-râ be-kâmilân kıyâs mî-koned (11 beyit), 7. Der beyân-ı zât-ı pâk-i ârifân (5 beyit), 8. Der beyân-ı taksîm-i merâtib-i evliyâ-yı kirâm 9. Der beyân-ı ittihâd-ı evliyâ-yı ızâm (7 beyit), 10. Der beyân-ı menâzil-i hilkat-i Âdemîst (8 beyit), 11. Der terğib-i taleb-i marifet (10 beyit), 12. Der beyân-ı himmet-i tâlibân (5 beyit), 13. Der beyân-ı nehy kerden ez sûret u der terğib be-ma'nâ (12 beyit), 14. Der beyân-ı tevbe (8 beyit), 15. Der beyân-ı fevâid-i girye vü zârî (8 beyit), 16. Der beyân-ı kesb-i mücâhede (8 beyit), 17. Der beyân-ı ân ki men karaa'l-bâbe vellecce lecce (17 beyit), 18. Der beyân-ı ân ki tâlib-râ her âyine ez-pîr nâ güzirest (9 beyit), 19. Der beyân-ı müsâhabet-i merdân-i Hüdâ (12 beyit), 20. Der beyân-ı nehy kerden ez müsâhabet-i müddeiyân ve müzevirân (11 beyit), 21. Der beyân-ı ta'rîf-i zât-ı pâk-i pîr (10 beyit), 22. Der beyân-ı istikâmet-i tâlibân ve âdâb-ı hîdmet-i pîrân (17 beyit), 23. Der beyân-ı imtehan-ı şeyh (7 beyit), 24. Der beyân-ı terk-i ta'nest (7 beyit), 25. Der beyân-ı ta'n zeden-i münkirân şeyh-râ (9 beyit), 26. Der beyân-ı hâl-i hod-perestân (13 beyit), 27. Der beyân-ı in ki her hûbî-râ ki aybî âher-i an zîstest (7 beyit), 28. Der beyân-ı terk-i fenâ kesb-i bekâ (7 beyit), 29. Der beyân-ı terk-i dünyâ (10 beyit), 30. Der beyân-ı zemm-i mâl u câhest (14 beyit), 31. Der beyân-ı âfet-i şöhret (5 beyit), 32. Der beyân-ı fevâid-i nîstî (5 beyit), 33. Der beyân-ı tevekkül ü kanâ'at (11 beyit), 34. Der beyân-ı riyâzet ü gurisnegî (28 beyit), 35. Der beyân-ı aşk ve muntehâ-yı vey (33 beyit)

بشنو این نی چو حکایت میکند
از جدایها شکایت میکند

”dinle شنیدن bu ney, ki beyne’l-‘uşşâk müşârün-bi’l-benândır. Yahud kendi vücûd-ı fânî-i hestî-nümûdlarından kinâyeye ola ki vech-i şebah gûyâlîğî kendinden olmayıp ilkâ ile olduğı ‘ayândır. چون vâvın işbâ’ıyla ne şekil demek, ‘Arabîde کیف lafzı gibi, hikâyet ediliyor, از جدایها ayrı demek, cüdâlıklardan جدا ayrı demek, Bundaki yâ, yâ-yı masdariyyedir. Âhirindeki cem’ hâ’sıdır...” (Şeyh Gâlib, 1996, s. 14)

Galip, açıklama yaparken ayet ve hadislerden Arapça, Farsça veya Türkçe manzum ve mensur metinlerden, ibretlik hikâyelerden ve kendi şiirlerinden örnekler vererek konunun anlaşılır olmasını sağlamaya çalışmıştır. Birinci beytin şerhinde Galip’in ayetten yaptığı alıntı şöyledir:

“Pes meselâ havâssdan olan kuvve-i sâmi’anın lezâyiz-i sûriyyesi, esvât-ı sâzece-i latîfedir ve lezâyiz-i ma’neviyyesi, kelimât-ı hakâyık-simâtdır. Ke-zâlik mekârih-i sûriyyesi⁴ لصوت الحمير انكر الاصوات انكر انكر mü’eddâsınca olan esvât-ı kerîhe vü mekârih-i ma’neviyyesi, beyit”

چون هوا ژاژ او بکوش سپود
(1996, s. 14). کوش کفارت کناه شمود⁵

On ikinci beytin şerhinde Leyla ve Mecnun hikâyesinin bir kesitiyle konuya açıklık getirmeyi amaçlarken şerhin içinde harmanladığı örneklem eserini sağlam bir zemine oturtmasına olanak sağlamıştır. Bu ve bunun gibi metinlerin bağlam içinde metne dâhil edilmesi kaynakları bakımından zengin bir şerh metninin ortaya koyulması sonucunu doğurmuştur.

“Öyle hikâyet olunur ki Kays-ı ‘Âmirî ser-geşte-i beyâbân-ı cünûn olup Leylî Leylî deyu gezer yürür iken Leylâ’nın yolu nâ-gâh anın üzerine uğrayıp, “Ey darbü’l-mesel-i rüsvâyân-ı ‘aşk, senin matlûb-ı cânın olan Leylâ benim” dedikde, ol serâsîme-i sahbâ-yı vecd aslâ sarf-ı dimâğ etmeyip, “Var git ki senin mahabbetin beni senden fâriğ etdi” demiş” (Şeyh Gâlib, 1996, s. 28).

“Der-nasîhat-ı münkirân” bölümünde yer alan aşağıdaki beyti

کار درویشی و رای فهم تست
سوی درویشان منکر مست مست

4 “...Seslerin en çirkini eşek sesidir.” Kur’ân, 31/19.

5 “Hava, onun boş sözünü kulağa ulaştırınca; kulak (onu) günaha kefarete saydı.”

dervişlerin işlerini herkesin anlayamayacağı, o nedenle hor görülmemeleri gerektiği, insanların zannettiği gibi refah hâlinin mal, mülk, evlat ve aile ile olmadığı, dervişlerin bilgisizliğine bakıp yollarından vazgeçmelerinin yanlış olduğu şeklinde açıklamıştır. Şeyh Galip'in kendi Divan'ından seçtiği “Manevi yokluğum (fakirliğim) Allah’a öyle bir uçmuş ki yünden hırkamız himmet hüması için parça parça kanat olmuştur.” anlamındaki beyit aşağıdaki gibidir.

Lâ-mekân-pervâz-ı fakrım kim hüma-yı himmete

Bâl ü perdîr rîze rîze hırka-i peşmînemiz (Şeyh Gâlib, 1996, s. 59).

İlmî Dede, Bosnavî ve Cevrî’de şerh yöntemiyle ilgili bahsi geçen özelliklerin çoğu yer almamaktadır. İlmî Dede sadece anlamla ilgilenmiş, beyiti kelime kelime açıklamamış, kelimelerin dilbilgisel özelliklerine de yer vermemiştir. İlmî Dede 360 (359’u *Mesnevi*’den, 1’i *Mesnevi* okunduğunda okunması adet olmuş beyit) beyti tercüme etmiştir. Beyit tercüme edildikten sonra bazen sayfalarca açıklama yapmış bazen de kısa açıklamalarla beyti izaha çalışmıştır. Beyitleri açıklarken beyitin anlamı dışında fazla bilgi vermemiş, konu etrafında ayet, hadis ve veciz sözlerden faydalanmış, kendi sanat ve ilminden bahsetmemiştir. Bazı beyitlerde soru-cevap yöntemiyle konuşma üslubu içinde şerh yaptığı görülmektedir (Mengüç, 2005, s. 54-55).

Sivasî’nin kullandığı şerh yöntemi Şeyh Galip’inkine benzemektedir. Şerh metninde Cezîre’de geçen 35 başlıktan (Der-beyân-ı tâlibân ki ez ilm-i ilâhî be-âlem-ı sun” üftâte end ber müceb-i Hubbu’l-vatan mine”l-îmân ve vatan-hâ-yı aslî-i hod mî-talebend, Der beyân-ı ketmân-ı sır, Der beyân-ı fevâid-i nîstî ve Der beyân-ı riyâzet ü gurisnegî hariç) 31’ine yer verilmiştir. Sivasî başlıkların altında hangi konuyu ele alacağına değinmeden doğrudan *Cezîre*’den alıntılacağı Farsça beyite ve şerhine geçmiştir. Kelimelerin dilbilgisel açıklamaları yapılmış, mecazlı terkip ve kelimelerin Hisarî ve Ni’metullah başta olmak üzere Arap ve Fars lügatlerindeki anlamlarına yer verilmiştir. “Ma’nâ” diye başlayan kısımda beytin tercümesi yapılmış ve bazı beyitlerdeki açıklanmaya muhtaç kısımlar “ya’nî”yle başlayan cümlelerle izah edilmiştir. Şerhte İlmî’de olduğu gibi “soru-cevap” biçiminde izahlar ve örnekler de mevcuttur. Kendi şiirleriyle birlikte başka şairlerin Farsça, Arapça ve Türkçe şiirlerine de yer verilmiştir (Uysal Bozaslan, 2016, s. 49-53).

Bosnavî, İlmî Dede’nin şerh metodunu uygulayarak mensur bir eseri manzum kaleme aldığını ifade etmiştir. Bu bilgiden de anlaşılacağı üzere şerhine çok fazla yenilik katmamıştır. İlk 18 beytin şerhiyle başladığı eserinin bu kısmına başlık vermemiştir. Şerhte Farsça beyit, beytin tercümesi ve açıklaması biçiminde bir sıralama izlenmiştir. *Cezîre-i Mesnevi*’de yer

alan 35 başlıktan (Der-beyân-ı tâlibân ki ez ilm-i ilâhî be-âlem-ı sun' üftâte end ber müceb-i Hubbu'l-vatan mine'l-îmân ve vatan-hâ-yı aslî-i hod mî-talebend ve Der beyân-ı terk-i dünyâ başlıkları hariç) 33'üne yer veren Bosnavî, ayet, hadis iktibaslarına, hikâyelere ve kendi ya da başka şairlerin şiirlerine şerhinde değinmemiştir (Bankır, 2004, s. 22-35).

Cevrî'nin hem *Hall-i Tahkîkât* hem de *Aynü'l-Füyûz*'da takip etmiş olduğu yöntemin aynı olması bu eserlerin birlikte ele alınmasına imkân sağlamaktadır. Bir beyiti beş beyitle şerh eden şarih, önce şerhini yapmış sonra da şerhe konu beyite yer vermiştir. Eserde beyitlerin bazen tercüme özelliği gösterdiği ve konu başlıklarının açıklanmadığı görülmektedir. Ayet, hadis ya da hikâyeleri şerhine dâhil etmeyen Bosnavî, Cezîre'den 34 başlığa şerhinde yer vermiştir. Bir bölüme “bişnev” lafzıyla başlayan kendine has bir adlandırma yapan şarih, “Der-beyân-ı tâlibân ki ez ilm-i ilâhî be-âlem-ı sun' üftâte end ber müceb-i Hubbu'l-vatan mine'l-îmân ve vatan-hâ-yı aslî-i hod mî-talebend”ve “Der-beyân-ı bî-derk-i müstemiân” başlıklarını kullanmamıştır (Hidayetoğlu, 1986).

Galip'in şerh yöntemine bakıldığında en başa Cezîre'den aktardığı beyti yerleştirdiği görülmektedir. Bu kısımdan sonra beyitte yer alan kelimeleri dilbilgisel kurallarıyla tek tek açıkladığı ve beytin önce anlaşılan ilk anlamına yer verdiği görülmektedir. Yapılan tercümenin ardından *Mesnevi* ve *Cezîre* açısından iki farklı yoruma yer verdiği ve bu yorumlar için zaman zaman ayet, hadis, önemli şahsiyetlerin söz ve görüşlerinden zaman zaman da *Mesnevi*'den alıntılanan başka beyitler, kendi ve beğendiği diğer şairlerin şiirlerinden örnekler verdiği dikkat çekmektedir. Özellikle Mevlana'nın bizzat kendinin kaleme aldığı ilk 18 beyitin şerhi hacmi ve muhtevası bakımından diğer beyitlerden ayrılmaktadır. Sivasî'nin yöntem bakımından ortaya koyduğu şablon Galip tarafından genişletilerek kullanılmıştır. İlmî Dede'yi yöntem bakımından takip eden diğer şarihlerin ulaşamadıkları bir seviyede şerhler yapan bu iki şarih beyitleri inceleme biçimlerinden kullandıkları kaynaklara, kullandıkları üsluptan verdikleri şiir örneklerine kadar pek çok noktada kesişmişlerdir. Bu kesişme aynı olma çabasından çok, kendilerini farklı öncelikleri ve kendilerine özgü bir biçimde ifade etme istekleriyle ilgilidir.

2.3. Şerh Yaparken Yararlanılan Kaynaklar

Şeyh Galip, *Cezîre-i Mesnevi* şerhinde başvurduğu kaynaklardan mukaddime kısmında bahsetmemiştir. Cezîre'den aldığı beyitleri açıklarken yararlandığı kaynakların ya da alıntı yaptığı beyitlerin çeşitliliğine bakılırsa bu tercihlerin özgün olma isteğiyle ilgili olduğu söylenebilir. Hemen her şerh metninde olduğu gibi temelde ayet ve hadislerden yararlanan Galip, *Mesnevi* gibi tasavvuf metinlerinde özellikle yer verilen sahih olmayan hadislerden ve

Mesnevi'nin *Cezîre*'de yer almayan beyitlerinden de yararlanmıştı. Bunun yanında Galip'in kendi eserlerinden alıntılacağı beyitlerin şerhin geneline bakıldığında azımsanmayacak kadar çok olduğu fark edilmektedir. Hüsn ü Aşk ve Divan'ından alıntılacağı şiirlerin çoğunun kendi eserlerinden olması, hem onun sanatı ve Mevlevilikle arasındaki bağı göstermekte hem de kendi şiirleri hakkındaki kanaatini ortaya koymaktadır. Galip, *Cezîre* şerhini adeta bir buluşma noktası olarak görmekte, Mevlana ile kendisini ve *Mesnevi*'den alıntılanan başka beyitlerle kendi şiirlerini aynı pencerede buluşturmaktadır. Böylelikle çok katmanlı yapısıyla *Cezîre* şerhi Mevlana ve Galip arasında köprü görevi görmektedir. Şerh-i *Cezîre-i Mesnevi*'de örnek olarak yer verilen şiirlerin sayısal durumu tespit edildiğinde bunların çoğunun Şeyh Galip'e ait olması şerh metninde kendini referans aldığını, edebî anlamda kendini ve sanatını öncelediğini, şerhin çok katmanlı yapısı içerisinde kendi şiirini Mevleviliği merkeze koyarak meydana getirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Özetle Galip, Mevlevilikle ilgili önemli bir eseri şerh ederken ona ait olan sanat eserlerinin her bakımdan bu tasavvufi görüşe dayandığını da dolaylı olarak ortaya koymaktadır. Aşağıdaki tabloda *Cezîre* şerhinde yer alan şiirlerin sayısal durumu gösterilmiştir.

Tablo 1. *Cezîre* Şerhinde Yer Alan *Mesnevi*'nin Diğer Beyitleri ve Galip'in Kendi Şiirlerinin Sayısal Durumu

<i>Mesnevi</i> 'den Beyitler	Şeyh Galip'in Şiirleri	Diğer Şairler
9	32	24

Galip'in şerhine bakıldığında anlaşılır olma çabasının ve bilgi birikiminin kaynakların çeşitliliğine yansıdığı fark edilmektedir. Mevlevi kültürü ve anlayışı içinde göstermiş olduğu titizlikle yaklaşık 60 kaynağa doğrudan ya da dolaylı olarak başvurduğu dikkat çekmektedir. Galip, bu kaynakların bazılarından beyit ve hikâye örneği verirken bazılarından da görüş, söz, rüya ya da olay aktarmıştır. Aktardığı görüş veya beyite başka birisinin yapmış olduğu şerhler konusunda farklı tutumlar sergilemiştir. Aktardığı görüşü destekleyip desteklemediğini açıkça ifade ederek kendi özgün yorumunu beyan etmekten kaçınmamıştır.

Örneğin bir beytin şerhinde Hazret-i Şeyh İsmail Ankaravî'nin hikmetli üslubunun kuralının gözetildiği söylenmiştir. Bu kurala göre doğru nasihatın nasıl olması gerektiği şöyle açıklanır: Nasihat eden nefsinin gafiller zümresine indirdikten sonra nasihatini açıklamalıdır. Bu fikri desteklemek için Kur'an-ı Kerim'de Habib-i Neccar kıssasında geçen "Beni yaratana ne diye kulluk etmeyeyim?" ayetinin tefsirine yer verilmiştir. Mananın özünü buna göre kurunca beyitte geçen ruh kelimesinin, "aşkın tahsis edilmesinde gamlar çekip henüz isteğine ulaşamamışken ömrünü tüketen" anlamıyla anlaşılacağı ve Abdullah Efendi'nin de bu görüşe

katıldığı beyan edilmiştir. Bu görüşe göre gam, aşkın öğrenilmesine dair olan gam olarak açıklanmıştır. Ama Galip bu gamın aşkın kendisi olan (aynî’l-aşk) gam olarak açıklanmasını daha uygun bulduğunu vurgulamıştır.

“Bu beyt-i şerîfde şurrâh-ı Mevlevî’den sâbıkı’n- bi’l-hayrât olan Hazret-i Şeyh İsmâ’il-i Ankaravî kaddesa’l-lâhu sırrahu’l-‘azîz üslûb-ı hakîm kâ’idesi gözedilmiştir, buyururlar. Ve üslûb-ı hakîmi imhâz-ı nush için nâsîh, nafsini gâfiller zümresine tenzîl edip ba’dehu nushı beyân etmektedir deyip, Kur’ân-ı Kerîm’de Habîb-i Neccâr kıssasında kavmine mahall-i nushda وما لى لاعيد الذى كفى فطرنى ayet-i kerîmesinin tefsîrini tafsîl ü tahkîk edip hulâsa-i ma’nâyı öyle ‘ahz buyururlar ki bu hûş ‘aşkın tahsîsinde gamlar çekip ve henüz matlaba nâ-resîde iken ifnâ-yı ‘ömr etmişlerdir demek ola, demişler. Ve fâzıl-ı tahrîr-i ma’nevî ‘Abdullah Efendi cenâbları dahi hazret-i müşarûn ileyh cenâblarına ittibâ’ edip bu ma’nâyı tahsîn buyurmuşlar. Bu sûretde ما غم Lafzındaki gam, tahsîl-i ‘aşka dâ’ir olan gam olup, ‘ayn-ı ‘aşk olan gam olmamak münfehimdir. Zîrâ tahsîle dâ’ir olan irâde mertebesidir. Ammâ fakîr hâtırına gelir ki ‘ayn-ı ‘aşk olan gam murâd olunup ma’nâ bu vechile verile...” (Şeyh Gâlib, 1996, s. 32).

“...De ki: Ruh Rabimmim emrindendir” ayetinin tefsirini Mukâtil bin Süleyman’ın “nûrumdan” diye yorumlaması, bu ruha ruh-ı emrî ve nurullah demesi karşısında Mevlana’nın bu ruhu ruh-ı insanî kabul etmesinin nükteli gerekçesini açıklamıştır. Bu açıklamayla Mevlana’nın görüşünü tercih ettiğini ifade etmiştir (Şeyh Gâlib, 1996, s. 82-83).

Galip’in yukarıda verilen örneklerin aksine bazı kaynakları ve müelliflerini örnek aldığı, onların görüşlerine katıldığı ve övgüyle bahsettiği de görülmektedir. Bunlar arasında İbn-i Arabî’nin özellikle Fütuhât’ı başta olmak üzere *Füsûsü’l-Hikem*’i, *Emrû’l-Hükmü’l-Merbût Risalesi* ve Abdülhâlîk Guccuvânî’nin *Reşehât*’i önemli bir yere sahiptir. Şerh metninde adı en fazla geçen kaynak kişilerden olan İbn-i Arabî’nin bir hadis hakkındaki yorumunu örnek vermiş ve beyiti sadece bu yorumla açıklamıştır. “Yeryüzünde bir kişi bile Allah dese kıyamet kopmaz.” anlamındaki hadisi İbn-i Arabî’nin “Hakikatte, zikirle Allah’ı zikredenin mürşit olduğu, onun varlığının bütün kâinatı koruduğu, göz bebeği olan insan arif olmazsa o anda dünyanın alt üst olacağı” biçiminde yorumladığını söyleyerek beyiti şerh etmiştir.

“... لا تقوم الساعة ما دام فى العرض رجلا يقول الله الله...” hadîs-i şerîfinin ma’nâsında Hazret-i Muhyiddîn, “Hakk, zıkr ike zikru’llâh olan ‘ârif-i bi’llâhdır. Anın vücûdu cemî’-i ekvânı hıfz u zabt eder. İnsânü’l-‘ayn olan şahıs ‘ârif

olmazsa, ol ânda cihân zîr ü zeber olacağına, bu hadîs-i şerîfde delâlet vardır” buyurmuşlar...” (Şeyh Gâlib, 1996, s. 131).

Hadis-i şerif geçen bir beytin şerhinin sonunda ise hadis konusunda saygı duyduğu Mevlana'nın hadis ilmini Şeyh Sadreddin Konevî'den öğrenmeyi iftiharla anlattığına değinmiştir. Bunu anlatırken aralarında hoca öğrenci ilişkisi olan Seyyid Cürcanî ve Kutbuddin Razi'den de bahsetmiştir. Mevlana'nın hadis bilgisini sorgulamadığını ve onun bu husustaki bilgisine güvendiğini böyle izah etmeyi tercih etmiştir (Şeyh Gâlib, 1996, s. 119).

Ayrıca Galip, Cezîre şerhinde geçen bir beytin açıklamasında “افمن شرح الله صدره للاسلام” ayetine telmih olduğunu, “sadr”ın şerhinde Şeyh İsmail Ankaravî'nin güzel bir açıklama yaptığını söylerken övgüyle ona “*Mesnevi* definesinin fatihi” demiştir. Bunun yanında “Allah onun bereketini ve sırlarını bize ihsan etti.” sözüyle onun bilgisinden faydalandığını da beyan etmiştir. Konuyla ilgili cümleleri şu şekildedir: “...Ve bu beyt-i şerîfde للاسلام افمن شرح الله صدره لافمن âyet-i kerîmesine telmîh vardır. Ve şerh-i sadr mâddesini fâtih-i define-i Mesnevî hazret-i Şeyh İsmâ'il-i Mevlevî اسرارہ افاضنا الله ببركات افاضنا güzel beyân buyurmuşlardır...” (Şeyh Gâlib, 1996, s. 20).

Şeyh Galip'in şerh metninde başta Divan'ı ve Hüsn ü Aşk'ı olmak üzere çeşitli Türk, Fars ve Arap şairlerin şiirlerinden örneklerle yer verdiği görülmektedir. Kendi şiirleri dışarıda tutulursa örnek beyitlerin/mısraların çoğunun Türk şairlere ait olduğu söylenebilir. Beyitleri yer alan Türk divan şairleri; Ruşenî, Fuzulî, Halîmî, Niyazî-i Mısrî, Hayalî, Ruhî-i Bağdadî, Hakanî, Neşatî, Şeyhî Âdem Dede, Bursalı Cinanî ve Nef'î'dir. Konuyla ilgili olmak üzere burada birkaç örnek verilebilir. Şems-i Tebrizî'nin *Divan*'ından olan beyit aşağıdaki gibidir. İştimenin öneminden bahsederken *Tebrizî Divanı*'ndan “Söz, söz ehlinin yanında değerlidir. Söz, gökyüzünden inmiştir, hakir görülemez.” anlamında bir beyiti alıntılanmıştır.

Zîrâ ma'ârif mer'ıyyâtan değildir. Bir ma'nâyı iştmedikce 'ilm-i icmâlî hâsıl olmaz. Beyit

سخن بنزد سخنور بزرگوار بود

(Şeyh Gâlib, 1996, s. 15) ز آسمان سخن آمد سخن نه خوار بود

Başka bir beytin şerhinde Fuzulî Divanı'ndan bir alıntıyla konuyu izah etmeye çalışmıştır. Temsilî olarak neydeki inlemeler ve meydeki coşkuyla diğer eşyaların durumu karşılaştırılmıştır.

Temsîl tarîkıyla neydeki efgân ve meydeki galeyân zıkrı buyurup, sâ'ir eşyâyı anlara kıyâs eylemişlerdir. Beyit:

‘Aşkdır ol ol neş’e-i kâmil ki andandır müdâm
Meyde teşvîr-i harâret neyde te’sîr-i sadâ

Ya’nî ins ü melek ve cinn ü cemâd ü cân-verân, mahabbet-i ilâhî ile hayy u kâ’imdir. (Şeyh Gâlib, 1996, s. 26)

Galip’in bazen bir beytin şerhini yaparken açıkça başka bir beyte telmih olduğunu belirttiği ve bahse konu beyti şerhine dâhil ettiği görülmektedir. “Üzümlerin yaratılmasından önce her biri şarap içmişlerdir. Sesler ve sarhoşluklar göstermişlerdir.” anlamına gelen beyitte Arap şairlerden Ömer İbni’l-Fâriz’in Kaside-i Hamriyye’sinin matla beytine telmih yapıldığını ileri sürmektedir. Bu ve bu biçimde istiare, kinaye, telmih vb. edebî sanatlara şerh metninde yer verilmesi şarihin estetik kaygısını gösteren, esere yaklaşımını açıklayan ve anlaşılır olmaya çalışırken edebîlikten de uzaklaşmayan tavrını ortaya koyması bakımından kıymeti haizdir.

Bu beyitte ‘Ömer İbn’i’l-Fâriz hazretlerinin Kasîde-i Hamriyyesi’nin matla’ı olan beyit,

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل ان يخلق الكرم

beytine telmîh olduğu âşikârdır. (Şeyh Gâlib, 1996, s. 70-71)

Şerh metninin hemen her beyitinde şerhi zenginleştiren bir unsurun yer alması oldukça dikkat çekicidir. Yukarıda ayrıntılarıyla bahsedilen bu özelliklerinin dışında Hallac-ı Mansur, Cüneyd-i Bağdadî, Beyazîd-ı Bistamî vd. önemli şahsiyetlerin sözlerine; Molla Câmî, Ebu Hâmid el-Gazalî, Baha’üddin-zâde vd. âlimlerin görüşlerine; Leyla ve Mecnun ve İlahîname’den kısa hikâyelerle Hz. Yusuf, Zünnun-ı Mısırî ve Hz. Şiblî gibi önemli kişilerle ilgili rivâyetlere şerh metninde genişçe yer verilmiştir. Şerh metninde doğrudan ya da dolaylı olarak bahsi geçen kaynak kişiler veya eserler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo2. Galip'in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'sinde Bahsi Geçen Kişiler veya Eserler

	<i>Kişiler</i>	<i>Eserler</i>
Şiir Örnekleri	Şeyh Galip	<i>Divan, Hüsn ü Aşk</i>
	Mevlana	<i>Mesnevî</i>
	Nef'î	<i>Divan</i>
	Ebu Talib-i Mekki	<i>Kûtu'l-Kulûb</i>
	Sâib	<i>Ferheng-i Eşar</i>
	Veledî	<i>Ma'ârif</i>
	Bursalı Cinanî	X
	Mesnevî-yi Veledî	X
	Akşemseddin	X
	Sâ'ib-i Mevlevî	X
	Şeyhî Âdem Dede	X
	Ömer ibni'l-Fârîz	<i>Kaside-i Hamriyye</i>
	Rûhî-i Bağdadî	X
	Hakânî	<i>Hilye</i>
	Neşatî	X
	X	<i>Gülîstan</i>
	Hayalî	X
	Sâhib bin Abbâd	X
	Hz Ali'nin	X
	Niyazî-i Mısri	X
	Abdullah Efendi	X
	Halimî	X
	Fuzulî	<i>Divan</i>
	İbni Arabî	X
	Feridüddin-i Attar	X
	Ruşenî	X
Sözler	Hallac-ı Mansur	X
	İbni Arabî	<i>Füsûsu'l-hikem</i>
	İbni Arabî	<i>Emrû'l-Hükmü'l-Merbût</i>
	Cüneyd-i Bağdadî	X
	Bayezid-i Bistamî'nin	X
	X	<i>el-Mu'cemü'l-Mufasssal</i>
	Hacı Abdullah Hırevî	X
	Ahmed b. Âsım-ı Antakî	X
Görüşler	Abdülhâlık Gucduvanî	<i>Reşehât</i>
	'Ubeydullah Ahrar	<i>Reşehât'taki görüşü</i>
	İbni Arabî	<i>Fütühât</i>
	Molla Camî	X
	Huccetu'l-İslam Ebu Hâmid el-Gazalî	<i>Risale-i Ruhiyye</i>
	Mukatil	X
	İbni 'Atâ'ullah el-İskenderî ⁶	<i>Füsûsu'l-Hikem</i>
	Baha'üddin-zâde	<i>Şerh-i Fıkhu'l-ekber</i>

6 Tanınmış sûfîlerden İbn 'Atâ'ullah el-İskenderî'nin adı, yaralanılan kaynaktaki İbni 'Atâ'ullâh el-Üsküdâr şeklinde okunmuştur (Şeyh Gâlib, 1996, s. 114). Yapılan taramalar sonucunda böyle birine ulaşılamamış, bu şahsın kuvvetle muhtemel İbn Atâ'ullâh el-İskenderî olabileceği düşünülmüştür (Kara, 1999, s. 327-328).

Hikâyeler ve Rivâyetler	Feridüddin-i Attar Hasan Basrî X X Asma'î İbni Arabî X Hakîm Senayî X X X	<i>Esrarname</i> X <i>Leylâ vü Mecnûn</i> <i>Zünnûn- Mısırî ile ilgili bir hikâye</i> X X <i>Hiz. Şiblî ile ilgili bir rivâyet</i> <i>İlâhîname</i> <i>Şah Sencer'le ilgili bir rivayet</i> <i>Hiz. Yûsuf'la ilgili rivayet</i> <i>Hâtem-i Asamm'la ilgili rivayet</i>
Hakkında Bilgi Verilmeden Sadece Adı Geçen Kişi ya da Eserler	Molla Camî İmam Gazalî X X X X X	<i>Şerh-i Lemeat</i> <i>Risale-i Ruhiyye</i> <i>İbni Edhem</i> <i>Külhan-ı Lâyhar</i> <i>Hakîm Senâî</i> <i>Harut ve Marut</i> <i>Hâtem-i Süleyman</i>
X: "Bilgi yok." anlamında kullanılmıştır.		

İlmî Dede'ye ait Cezîre şerhinde başka şairlerin şiirlerinden ve çeşitli ilmî eserlerden yararlanılmamıştır (Mengüç, 2005, s.55). Kime ait olduğu belirtilmemiş birkaç beyit dışında şerhteki beyitlerin tamamı şerhe konu olan *Cezîre-i Mesnevî*'ye aittir.

Sivasî, İlmî Dede'nin eserini anlaşılır hâle getirme çabasında olmakla *Cezîre-i Mesnevî* şerhinde farklı önemli kişilerin şiirlerine ve eserlerine başvurmuştur. Şairinden bahsetmediği pek çok şiirin yanı sıra en fazla kendi, şeyhi Şemseddin Sivasî, Câmî, Hâfız, Yazıcıoğlu Mehmed ve Kasımî'nin şiirlerine yer vermiştir. Ayrıca eserde kelimelerin açıklanmasında Hisarî ve Ni'metullah sözlüklerine, İbni Arabî, Mevlana, Yunus Emre, Gazalî, Kurtubî ve Fahreddin Râzî'nin görüşlerine, *Şerh 'ul-mevâkıf*, *Hâşiye-i Metâli*, *Acayibü'l-kulûb*, *Beyzavî Tefsiri*, *Reşehât* gibi ilmî eserlere ve Cüneyd-i Bağdadî, Bayezid-i Bistamî ve Ebu'l-Hasan Harakanî gibi önemli şahsiyetlerle ilgili hikâyelere başvurmuştur (Uysal Bozaslan, 2016).

Bosnavî İlmî Dede'nin şerhinde söylediklerini manzum bir biçimde ortaya koyduğu için onun metnindeki şerh kaynaklarını örnek almıştır. Tercüme yapmadan beytin açıklamasına başlamıştır. Şerh metninde ayet ve hadisler dâhil herhangi bir ilmî eseri de kaynak göstermemiştir (Bankır, 2004).

Cevrî de şerhinde İlmî Dede gibi ilmî kaynaklara başvurmayan şarihlerdendir. Onun şerhi çoğu zaman tercüme olmaktan çıkamamıştır.

Şeyh Galip'in kaynaklar konusundaki hassasiyeti hem biçim hem de muhteva bakımından okuyucuyu tatmin edecek niteliktedir. Manzum (şiir, mısra, beyit, rubai, tercî' vd.) ve mensur olmak üzere İbn-i Arabî, Gucduvânî, Attar, Câmî gibi önemli şahsiyetlerin eser, söz, görüş veya şiirlerinden yaptığı alıntılarla şerhini sağlam bir zemine oturtmuştur. Bunun yanında çoğu kendi eserlerinden olan örneklerle sanatı ve Mevlevilik arasındaki bağına hatta bu yolla da Mevleviliğe olan yakınlığını ortaya koymuştur. Biçimsel açıdan klasik şerh yöntemiyle meydana getirilmiş bu metni, hem *Mesnevi* hem de *Cezîre* açısından değerlendirmesi, örnek verdiği görüşlere karşı çıkıp katılması ya da kendi görüşünü ortaya koyması gibi sebeplerle çok katmanlı ve orijinal bir hâle getirmiştir. Bir beyiti 5 beyit ekleyerek açıklama çabasında olan Cevrî'yi bir kenara koyarsak Galip dışındaki diğer şarihlerin İlmî Dede'yi esas almaları da Galip'i diğerlerinden farklı bir yere koyan özellikleri arasındadır.

Sonuç

Bu çalışmada Cezîre şerhlerinden Galip'in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevi*'sini yöntem ve muhteva bakımından ele alınmıştır. Çalışmada öncelikle Cezîre şerhleri ile ilgili bilgi verilmiş, Galip'in şerhinin son şerh olmasının sebepleri ve orijinallik göstergeleri üzerinde durulmuştur. Yöntem bakımından beyitlerin kelimelerinin tek tek anlamlarının verilmesi, dilbilgisel kurallarıyla açıklanması, beyitin bütünüyle ilk anlamı verildikten sonra *Mesnevi* ve *Cezîre* açısından iki farklı yorum yapılması dikkat çekicidir. Bunların yanında Galip yorumlarını başta ayet, hadis, önemli şahsiyetlerin söz ve görüşleriyle zenginleştirirken başta kendi şiirleri olmak üzere *Mesnevi*'den başka beyitler ve beğendiği şairlerin şiirleriyle ilmek ilmek işlemiştir.

Şeyh Galip'in kaynaklar konusundaki hassasiyeti hem biçim hem de muhteva bakımından okuyucuyu tatmin edecek niteliktedir. Manzum (şiir, mısra, beyit, rubai, tercî' vd.) ve mensur olmak üzere İbn-i Arabî, Gucduvânî, Attar, Câmî gibi önemli şahsiyetlerin eser, söz, görüş veya şiirlerinden yaptığı alıntılarla şerhini sağlam bir zemine oturtmuştur. Mevleviliği özümseyişini ve eserlerinin belki de tümünde bu görüşün benimsenişini Divan ve Hüsni Aşk'tan yaptığı alıntılarla kanıtlamıştır. Bunun yanında çoğu kendi eserlerinden olan örneklerle sanatı ve Mevlevilik arasında bir bağ kurmaktadır. Şerhinde *Mesnevi* ve *Cezîre* açısından iki farklı yoruma yer vermeyi amaçlaması bu eserleri iki ayrı eser kabul ettiğini göstermektedir. *Cezîre*'den *Mesnevi*'ye köprü konumundaki şerhi biçimsel açıdan klasik şerh yöntemiyle meydana getirilmiştir. Galip'in başvurduğu kaynakların çeşitliliği ve toplamı göz önünde bulundurulduğunda örnek verdiği görüşlere karşı çıkıp katılması ve kendi görüşünü açıkça ortaya koyması gibi sebeplerle çok katmanlı ve orijinal bir şerh meydana getirdiği söylenebilir.

Diğer şerhlerle birlikte değerlendirildiğinde kapsamı ve yararlandığı ilmî kaynaklar bakımından onları aştığı belirtilmelidir. İlmî Dede, Bosnavî ve Cevrî'nin eserlerinin kapsamı, muhtevaları, kaynakları bakımından Şeyh Galip ve Sivasî'nin şerhleriyle bir tutulamayacağı anlaşılmaktadır. İki kapsamlı şerhe bakıldığında bazı benzer ve farklı yönlerin olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle kaynaklar bakımından Gazalî, İbnî Arabî, Câmî gibi önemli şahsiyetler her iki şerhe de konu edilmiştir. Bunun yanında önce beyitlere yer verilip sonra beyitlerdeki dilbilgisel açıklamalara, kelime anlamlandırmalara, tercümelere ve açıklamalara (ayet, hadis, hikâye ve görüşlerle) değinilmesi benzerlik göstermektedir. Fakat özellikle Şeyh Galip'in şiir örneklerinin sayısı, çeşitliliği ve doğrudan kendini ve Mevlana'yı referans alması eserini sadece Mevlevilik bağlamında değerlendirdiğini göstermesi bakımından Sivasî'den ayrılmaktadır. Şerhinde ise daha çok kendisi yanında şeyhinin şiirlerini alıntıl原因 Sivasî, bu yaklaşımıyla eserini daha çok tarikatlar bağlamında ele almış olabileceğini düşündürmektedir. Galip ve Sivasî'nin yolları kendilerini farklı eğilimler, öncelikler ve kendilerine özgü bir biçimde ifade etme istekleriyle pek çok noktada kesişmektedir.

Biçimsel açıdan klasik şerh yöntemiyle meydana getirilmiş bu metni, hem *Mesnevi* hem de *Cezîre* açısından değerlendirmesi, örnek verdiği görüşlere karşı çıkıp katılması ya da kendi görüşünü ortaya koyması gibi sebeplerle çok katmanlı ve orijinal bir hâle getirmiştir. Bir beyiti 5 beyit ekleyerek açıklama çabasında olan Cevrî'yi bir kenara koyarsak Galip dışındaki diğer şarihlerin İlmî Dede'yi esas almaları da Galip'i diğerlerinden farklı bir yere koymaktadır. Ayrıca Galip'in mukkaddimeden itibaren Mevlana'dan sonra en fazla kendini ön plana çıkarması, iki farklı yorumla şerhini gerçekleştirmesi, özgür bir tutumla eserinde yer verdiği farklı yorumların üzerine de bir yorumu olması onu ve eserini diğer şerhlerden ayıran en önemli özelliklerdendir. Onun donanımlılığı ve çok yönlülüğüyle ilgili bu tespitler Galip'ten sonra *Cezîre-i Mesnevî* şerhi yazılmamasını belirleyen niteliklerdendir.

Kaynakça / References

- Bankır, M. M. (2004). *Şerh-i cezîre-i mesnevî (Metin-inceleme)* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Esrar Dede (2000). *Tezkire-i şu'arâ-yı mevlevîyye* (İ. Genç, Neş.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ'dan sonrası mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güleç, İ. (2008). *Türk edebiyatında mesnevî tercüme ve şerhleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güleç, İ. (2009). Dağılmış incileri toplamaya yardım etmek: Şerh tasnifi meselesine küçük bir katkı. *Turkish Studies*, 4(6), 213-230.
- Gümüş, Z. (2009). Mesnevi'ye Cevrî'nin manzum şerhi: *Hall-i tahkîkât*. *Turkish Studies*, 4(6), 231-250.
- Hidayetoğlu, A. S. (1986). *Aynü'l-füyûz (Tenkidli metin ve inceleme)*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Horata, O. (2007). Türk kültür hayatında mevlana ve mevlevilik. T. S. Halman vd. (Ed.), *Türk edebiyatı tarihi C. I içinde* (s. 565-570). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kara, M. (1999). İbn Atâ'ullâh el-İskenderî. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (19. Cilt, 337-338). Erişim adresi: <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/19/C19006400.pdf>
- Kılıç, A. (2008). Dağılmış incileri toplamak: Şerh tasnifi denemesi. *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına I. Uluslararası Klasik Edebiyat Sempozyumu 2007* içinde (s. 363-369). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Kınalı-zâde Hasan Çelebi (2014). *Kınalı-zâde Hasan Çelebi Tezkiretü 'ş-şuarâ II. Cilt* (İ. Kutluk Neş.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mengüç, H. T. (2005). *İlmî Mehmed Dede 'nin Cezire-i mesnevi şerhi*. (Yüksek Lisans Tezi). Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mutçalı, S. (2012). *Arapça-Türkçe sözlük*. İstanbul, Türkiye: Dağarcık Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (2007). Şerhler. T. S. Halman vd. (Ed.), *Türk edebiyatı tarihi C. II* içinde (s. 121-133). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şeyh Gâlib. (1996). *Şerh-i cezire-i mesnevî (T. Karabey vd., Neş.)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Uysal Bozaslan, S. (2016). *Abdülmecid Sivasî'nin Şerh-i Cezîre-i Mesnevi'si (metin-inceleme) ve Yûsuf-ı Sineçâk'ın Cezîre-i Mesnevi'sinin Türkçe şerhleri (Karşılaştırma-sadeleştirilmiş ortak metin)*. (Doktora Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Yazar, S. (2011). *Anadolu Sahası Klâsik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

22. BÖLÜM / CHAPTER 22

ŞEYH GALİP'İN ŞİİRLERİNDE MEVLANA ESİNTİSİ

INFLUENCE OF MAWLANA JALÂL AL-DÎN MUHAMMAD RÛMÎ IN SHEIKH GHALIB'S POEMS

Ali YILDIRIM¹

¹Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elazığ, Türkiye
E-mail: ayildirim@firat.edu.tr

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.22

ÖZ

Mevlana, çağları aşan düşüncesi ve şiirleri ile sadece bizim kültür ve edebiyatımızda değil pek çok farklı kültür ve edebiyat üzerinde kalıcı etkileri olan bir mütefekkir ve şairdir. Onun düşüncelerinin sadece doğu toplumlarında değil aynı zamanda batı toplumları üzerinde de etkileri olmuştur. Şiirlerinin merkezine koyduğu insan sevgisi ve ilahî aşk teması bütün insanlıkta oldukça önemli karşılıklar bulmuştur. Mevlana, şiirlerinde sadece aşkı dile getirmemiş, aynı zamanda varlık yokluk sorununa da tasavvuf düşüncesi çerçevesinde şiirlerinde yer vermiştir. Özellikle vahdet-i vücud anlayışı bağlamında Yaratıcı, yaratma, yaratılanlar ve özellikle insanın konumu, birbirleri ile olan münasebeti onun şiirlerinin önemli bir tarafını oluşturmaktadır. Soyut ve derin düşünceleri içeren bu teorileri yerine göre günlük hayatın içinde yer alan olay, olgu ve nesnelerden yararlanarak anlatmıştır. Örneğin Mutlak varlık olan Yaratıcı ile yaratılanların birbirine nispetini ayna, aynaya bakan; gölge, gölge sahibi; demir tozu, mıknaş; saman çöpü, kehribar gibi hayatın içindeki tecrübeler aracılığıyla okuyucusuna aktarmaya çalışmıştır. Mevlana'nın bir düşünür ve şair olarak etkisi aynı zamanda Türk edebiyatı ve şairleri üzerinde de etkili olmuştur. Onun adına izafeten kurulan Mevlevilik'in, başta Anadolu olmak üzere yakın coğrafyalarda pek çok takipçisi ve müntesibi olmuştur. Şeyh Galip, klasik şiirin önemli bir temsilcisi olmanın yanı sıra Mevlevilik'in de önemli timsal şahsiyetlerindendir. Onun söylemlerinden ne derece bir Mevlana hayranı olduğunu anlıyoruz. Şüphesiz bu hayranlığın şiir ortak paydasında izlerinin var olmaması düşünülemez. Şeyh Galip'in şiirlerine Mevlana etkisi bağlamında baktığımızda oldukça fazla benzerlikler ve etkilenmelerin olduğu görülmüştür. Bu çalışmada Mevlana'nın *Mesnevi*, *Divan-ı Kebir* ve *Fihî Mâ Fih* adlı eserlerinin Şeyh Galip'in şiiri üzerindeki etkisi örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlana, Mevlevilik, Şeyh Galip, Şiir, Etkilenme

ABSTRACT

Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî was both a thinker and a poet whose ageless thoughts and poems influenced not only our culture and literature but also others. His thoughts have had a great and lasting influence -

both in eastern and western societies. “Humanity” and “divine love” which are the essential themes of his poems have gained full recognition all over the world. Not only did Rûmî express love in his poems, but he also included the problem of existence and non-existence in his poems within the framework of mysticism. Especially in the context of unity of existence, Creator, creation, creatures and especially the position of human and their relationship with each other constitute an important part of his poems. He explained these theories, which include abstract and deep thoughts, by making use of events, facts, and objects in daily life, where appropriate. For example, he tried to convey the relation of the Creator, the Absolute Being, and creatures to each other through experiences in life, such as mirror-to-mirror, shadow-shadow owner, iron powder magnet, straw and amber. As a thinker and a poet, Rûmî influenced Classical Turkish Literature and classical poets more. Mawlawiyah, which was founded on his behalf has had a lot of followers and members particularly from Anatolia and nearby countries. Sheikh Ghalib was also an example of Mawlawiyah as well as being a representative of classical poetry. We can easily understand from his words that he was a true follower of Rûmî. Undoubtedly this admiration is seen clearly in his poems and shares common ground with Rûmî’s poems. There are a lot of similarities in his poems in respect to Rûmî’s influence. In this study we tried to show the similarities and the influences from Rûmî’s *Mathnawî*, *Divan-ı Kebir* and *Fîhi Mâ Fîh* in Galip’s poem using examples.

Keywords: Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî, Mawlawiyah, Sheikh Ghalib, Poetry, Influence

Extended Abstract

Sheikh Ghalib who lived in the second half of the 18th century was the last top figure of Turkish Classical Poetry. He was not only a great poet but also an important representative of Mawlawiyah. Later he reached the level of sheikh as a dervish. It is known that in his youth he read and studied Mawlana Jalâl al-Dîn Muhammad Rûmî’s literary works especially the *Masnavi* several times. Sheikh Ghalib wrote a lot of eulogies about Rûmî and Mawlawiyah in his *Divan* and masnavi “*Hûsn ü Aşk*”. At the same time he wrote two explanations for two example poems, one of which is in Arabic and the other is in Turkish. All these show the strength of Rûmî’s influence on Sheikh Ghalib’s emotions and thoughts.

It is possible to see the influences of Rûmî’s literary works especially the *Masnavi*, *Divan-ı Kebir* and *Fîhi Mâ Fîh* in Sheikh Ghalib’s poems for he was very much influenced by him. According to the intertextual theory a text is always influenced by the earlier texts either in so e way or another. For this reason no text can be completely original. In this regard it is impossible for Sheikh Ghalib not to be influenced by Rûmî about whom he said, “I got the mystery from him”. Rûmî’s modellings were changed to new forms and interpretations in Sheikh Ghalib’s poems by his own perspective. Despite the language differences and the approximate five-hundred-year interval it is not difficult to see all these resemblances and relations with Rûmî in Sheikh Ghalib’s poems.

Poetry is based on recomposition not imitation. We can see clearly how Sheikh Ghalib was influenced by Rûmî’s emotional and intellectual side, especially in his *Şerh-i Cezire-i*

Mesnevî-i Masnavi in which he explained some verses from the *Masnavi*. Ghalib used some of his own verses as examples while explaining Rûmî's verses. These verses also show us what Ghalib learned from Rûmî's poems and how he interpreted them.

Some clues for some conceptions especially those of existence, absence, the position of man among God and other creatures, man's turn to God and his love of God can be easily found within these verses.

Rûmî used "Hamuş", which means mum, as a *nom do guerre* in order to emphasize the inadequacy of language for the description of some transcendentals like God, and his relationship with creatures. Sheikh Ghalib also refers to emphasizing the importance of silence. The tale of well told in *Hüsn ü Aşk*, which is the most important literary work of Sheikh Ghalib, was also told in a similar way in Rûmî's *Fîhi Mâ Fîh*. There are themes of deprivation, desire, effort and using the mind as common grounds in this common tale which describes attaining the object of desire. Also wearing "the dress of fire" and "maturning by burning" are seen in most verses. Distress and the pleasure of love are mentioned in those verses which are love oriented. In this regard the perfect harmony of fire and water as contrary elements and the perfectness as the result of this harmony occurs in both poets' poems.

The ney seems like a dominant musical instrument in Rûmî's life and his literary works. Here the ney symbolizes the creation of man, his eternal journey, and his return to his original position before being created. The ney also appears very often in Sheikh Ghalib's literary works. There is a resemblance between the stages of ney construction and man's story of creation. Meanwhile we see that the deep and tragic sound of the ney is also the sound of absence and the divine voice.

Sheikh Ghalib's approach to fate in his literary works is also seen in Rûmî's poems. Especially "the cloth" metaphor which represents man's fate which is cut - determined by God's will, takes place in Ghalib's poems, too. Man's passiveness and nakedness are common points both in Rûmî's and Sheikh Ghalib's poems.

Viewing contrast as being the same as being identical, the realm of existence is the main characteristic of Sufi poetry and it is seen both in Rûmî's and Ghalib's poems. The most remarkable example of this characteristic of Sufi poetry is that blasphemy and faith are considered as the same as each other and this is also seen in the poems of both poets. This perspective takes place in the stage of "cemü'l-cem" which is the highest level in Sufism. It is a kind of understanding that considers everything as nothing except God. This point of view resembles a traveller who considers all ways to his destination as the same as each other after his arrival.

Giriş

18. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Şeyh Galip (1757-1799), klasik şiirimizin son zirve şahsiyetidir. O, klasik şiirimizin büyük bir şairi olmasının yanı sıra Mevleviliğin de önemli temsilcilerinden biridir. Şeyh Galip, sadece bir Mevlevi değil, aynı zamanda bu tarikatta şeyhlik makamına ulaşmış birisidir. Onun genç yaşında başta *Mesnevi* olmak üzere Mevlana'nın diğer eserlerini de tekrar tekrar okuyup, incelediği bilinmektedir. Şeyh Galip aynı zamanda, *Divan*'ı ve *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde Mevlana ve Mevlevilikle ilgili pek çok methiye kaleme almıştır. Yine o, *Mesnevi* seçkileri üzerine biri Türkçe, diğeri Arapça olmak üzere iki şerh yazmıştır. Bütün bunlar, Şeyh Galip'in his ve düşünce dünyası üzerinde Mevlana'nın etkisinin ne derece kuvvetli olduğunun göstergeleridir.

“Mevlânâ'ya, Mevlevî şair ve âlimlere son derece bağlı olan Şeyh Gâlib eserlerinde özellikle de *Dîvân*'ı ile *Hüsn ü Aşk*'ında yeri geldikçe bunları anmış, övgülerini yapmıştır. *Hüsn ü Aşk*'ta ve *Divân*'ında Şeyh Gâlib tasavvufa ve özellikle de Mevlânâ ve Mevlevîlikle ilgili unsurlara sıklıkla yer vermiştir. Şair, *Divan*'ında başta Mevlânâ olmak üzere diğer Mevlevî büyüklerini anmış Mevlevîliğe özgü terimleri de kullanmıştır. *Hüsn ü Aşk*'ta 'Mi'râciyye'den sonra Mevlânâ'ya yazdığı medhiyye gelir. Şeyh Gâlib *Divanı*'nda yer alan şiirlerden 3 kasîde, 1 terci' bend, 1 tahmis, 2 mesnevî ve 3 rubâî Mevlânâ için yazılmıştır” (Batislam 2007, 76).

Mesnevî ammâ ki her bir lafzı kân-ı ma'rifet
Mesnevî ammâ ki her nutku lisân-ı ma'rifet
Mesnevî ammâ ki her harfi beyân-ı ma'rifet

Mesnevî ammâ ki her beyti cihân-ı ma'rifet
Zerresiyle âfitâbının berâber pertevi (Tahmis-1)

Bu derece Mevlana'nın etkisinde kalan Şeyh Galip'in şiirleri üzerinde *Mesnevi* başta olmak üzere *Divan-ı Kebir*, *Fîhi Mâ Fîh* gibi eserlerin izlerinin olmaması düşünülemez. Metinlerarasılık kuramına göre kaleme alınan her metin kendisinden önceki metinlerden öyle ya da böyle etkilenmektedir. Dolayısıyla hiçbir metin tamamen özgün değildir. Hele “Esrarını *Mesnevi*'den aldım” diyen Galip'in Mevlana ve eserlerinden etkilenmemesi söz konusu olamaz. Mevlana'nın temsilleri, Galip'in duygu ve düşünce süzgecinden geçerek yeniden yeniye saçaklanmaktadır. Farklı dillerde söylenmesi, dil imkânlarının serbestisi, yaklaşık beş yüz yıllık zaman farkı gibi etkenlere rağmen bu ilgileri ve benzerlikleri her

zaman görmek mümkündür. Zaten şiiriyet, bir örneği olduğu gibi almaktan öte onu yeniden yorumlayıp kurgulamakta yatmaktadır. Bu çalışmada Mevlana'nın *Mesnevi*, *Divan-ı Kebir* ve *Fîhi Mâ Fîh* adlı eserlerinin Şeyh Galip'in şiiri üzerindeki etkisi örneklerle ortaya konmaya çalışılacaktır.

“Gâlib, Mevlevî geleneğindeki metinlerarasılığı yazı ve hayat arasındaki daha genel bir karşılıklı ilişkinin bir parçası olarak resmetmiştir. Mevlânâ şiirini manevî tecrübelerin kendisinde şekillendiği bir araç olarak ele almıştır. Mevlânâ başlı başına [sanat için] şiiri hor görür: ‘Kişisel özelliklerimden biri, kimseyi sıkımayı istemememdi. Arkadaşlar beni ziyarete geldiklerinde onları memnun etmek için çok alakadar olur ve bu suretle onları eğlemek için şiir okurum. Yoksa şiirle benim ne işim olur? Vallahi şiirden nefret ederim. Gözümde hiçbir değeri yoktur’” (Holbrook 2010, 348).

Gelenekte Allah'ı zikretmenin dilden ziyade kalp ile olmasının fazileti üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla “zikr-i hafi” denilen gizli olan ve kalpten yapılan zikir, sadakat ve hakikatin göstergesi olmuştur. “Sufiyane duayı yani zikri en iyi manalandırmış zat, Celalettin-i Rumî'dir. Kendisine sorulur: Usulünce yapılmış bir duadan başka Allah'a yaklaştıracak bir yol var mıdır? O da *Fîhi Mâ Fîh* 'te şu cevabı verir: Hayır, fakat dua sadece şekillerden ibaret değildir. Zikir ve dua ruhun dalması kendinden geçmesidir ki, o zaman bütün şekiller ortadan kalkar” (Schimmel 2002, 17). İşte Mevlana'nın bu saiklerle zaman zaman mahlas olarak kullandığı “hâmûş” kelimesini, Şeyh Galip de bir beytinde aynı minval üzere kullanmıştır:

“Susalım, **susmak da delilikle aynı hamurdandır**; şu akıl denilen nesne, öylesine bir ateştir ki onu pamuğa sarıp gizliyoruz biz” (DC1.975).

“**Sus, susmak, bal şerbeti içmekten de iyidir**. Sözü yak, vazgeç remizden, kinayeden” (DC2.25).

Var ise gamzen etdi cihâna bu sırrı fâş
Gâlib **hamûş-tab'** ise bî-akl u hûş idi (G318-7)

Şeyh Galip'in Mevlana'nın eserlerinden ne şekilde ve nasıl etkilendiğini veya Mevlana'nın söylemlerini nasıl yorumlayıp yeniden kurguladığını öğrenmek için en uygun örnekler, onun *Mesnevi* 'ye yazdığı şerhlerinde görülmektedir. Aşağıdaki örneklerde de görüleceği gibi Şeyh Galip, şiirde geçen kelimelerden de yararlanmakla birlikte, daha çok beytin muhtevası ve kavramlarını dikkate almaktadır. Onun söyleyişi ile dile getirmek gerekirse Mevlana'daki “esrâr”, şiirinin teması yapmaktadır.

Örneğin Mevlana’nın, yokluk ve yokluğun aşağısının yukarısının, yakınlığının uzaklığının olamayacağı şeklindeki söylemindeki “yakınlık” ilgisi; Hz. Peygamber’in Miraç’ta Hakk’a yakınlığı ve Cebail’in yaklaşamaması hususu ile harmanlanarak yeniden kurgulanmıştır. Yine Şerh’in devamında bulunan *Mesnevi* beytinde geçen “Burak” ve “yokluk atı” ilgisiyle de bir bağlantı kurulmuş gözükmektedir:

“**Yok** olana yukarı nedir, aşağı ne? **Yok** olanın ne yakınlığı olur ne uzaklığı ne geç kalışı!

Tanrı’nın sanat yurdu da yokluktandır, hazinesi de. Sen, **varlığa** aldanmış kalmışsın, yokluk nedir, ne bileceksin?” (MC3.4515).

“Vücûd-ı mevhûma firîfte olan şahıs, ne bilir, nîst nedir, nîst lafzı ne ma’nâlara şâmildir? Zîrâ sûfîyye, nîstî derler, fenâdan mahz murâd ederler. Yine nîstî derler, gayb-ı mutlak murâd ederler. Ve nîstî derler, vücûd-ı mâ-sivâyı murâd ederler. Öyle olunca firîfte-i vücûd-ı vehmî olanlar ne bilir ki nîstî, gayb-ı mutlaka ıtlâk etdiklerin ve sûfîyye hazerâtı bekâyı, fenâdan tahsil canibine gittiklerin, anlar nîstî lafzını işitdikleri gibi hemân ‘adem-i mahz ma’nâsını tasavvur ederler.

Beyit li-münşi’ihi;

Sedd-i reh olur âteş-i aşk ehl-i vücûda

Cibrîl-i hîred Sidre-i kurbetde zebûndur (G89-3)”

“Yokluk küheylânı, ne de güzel bir buraktır. Yok olduysan seni varlık makamına götürür!” (MC4.555).

“Güzel burâk oldu, yokluk semendi, seni bekâ canibine götürür, eğer durmazsan, himmetini mü’eddâsınca fenâ-yı mahzda dahi seyrun-li’llâhdan bir ân hâlî olmayıp sülûkunda ihtimâm edersen hâlet-i fenâ seni makâm-ı bekaya iletip ma’a’l-istikâme ve’l-’adâle rûcû’ ta’bîr olunan mertebe-i irşada irsâl ve behîşt-i bekâ-bi’llâhdan hayât-ı câvide îsâl eder. Anıncün fakr-ı tâtammîn bu fenâ ta’bîr eyledikleri makâm-ı ‘azîzü’l-himâyâ mümâseleti olmağla, belki hû hûsî olmağla elfahru fakru buyurulmuştur.” (*Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, 187).

Şeyh Galip, Mevlana’nın kullandığı ve muhtemelen evet anlamına da gelen “belâ” kelimesini, musibet yönüyle ve “cân” kelimesini de “gönül” kavramıyla almış. Galip’in “viran misafirhane” ilave kurgusu olmakla birlikte, “nevbet davulu” ve “lâ kılıcı” tamlamalarına gönderme yapılmamıştır:

“Ben de Lâ kılıcıyla kurban olmuş bir âşığım. Canım, belâ davulunun nöbet vurulduğu yer!” (MC3.4098).

“Bela tablının nevbet-gâhıdır. Ya’nî ben ki ‘aşk ile mahv-ı vücüd edip mıkırâz-ı lâ ile gerden-i da’vâyı kesip üzmüş ve hâne-i cânımı tabl u nakkâre-i belâyâ nevbet-gâh-ı sûr u safâ Ne derd-i ‘aşk ile cân vermeden pervam ve ne belâ-yı gün-â-gün-ı mahabbetden teberrâm vardır.

Li-münşi’ihi;

Kande bir derd ü belâ var ise gelsin es-salâ

Bunda dil nâmında bir vîrân misâfir-hâne var” (*Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, 221).

“Hezâr cân-ı şîrîn kurbân-ı mihmân-ı ‘aşk olmağa sezâdır. Ammâ ne çâre ki fedâ-yı kudûm-ı yâr edecek bir dil-i nâ-tüvândan mâ’adâ nâ-peydâdır.” (*Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, 221).

“Sen donmuş, taş kesilmiş birisin; bu söze, bu nefese lâıyk değilsin... Evet, sen de **kamışsın** ama içinde **şeker yok!**” (MC3.3870).

“Sen donmuşsun, bu nefese lâıyk değilsin, şükre mukârın değilsin, eğerçi kamışsın, ammâ şeker kamışı değilsin.

Li-münşi’ihi:

Fûnûs-ı nev-zuhûru değil şem’-i âhın ol

Aşk âteşiydi deşde berg-i giyâh-ı ney (G303-3)

mûcibince berg ü bâr-ı vücûdu neyistân-ı pür-âteş-i ‘aşkdan reste olan zerd-rûyân-ı mahabbetin demsâz olduklan âheng-i iştiyâkdan her bî-şükr-i halâvet-i fenâ, sâhib-mezâk olamaz ve ol güne füsürde-dilân-ı hevânın serd etdiği dem-i serd-i delil bî-esâsdan giriftârân-ı belâ-yı ‘aşk, teselli bulamaz. Ziyâde muhkem oldu, benim bend zencîrim” (*Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, 221).

Aşağıdaki beyitle ilgili olarak alıntılacağı kendi beytinde ise, sadece “kan” ilgisi ile bağlantı kurduğu görülmektedir:

“Şehitlere kan, sudan yeğdir. Bu yanlış söz de yüzlerce doğrudan yeğ!” MC2.67).

“Li-nâmıkıhı:

Çekildi dîv-i gam zencîre zencîr-i cünûnumla

Hat-ı âzâdi-i hicrim yazıldı kendi hûnumla (G283-1)

emsali ârzû-yı şehâdet-i ‘aşka dâ’ir olan âsârın ve ta’rîf-i hakikat şehâdeti nâtik söylenen eş’ârın midâdı bir mahalle cereyân etse Fırât u Ceyhun, belki Kızılırmak’dan efzûn bir deryâ-yı hûn olmak muhtemeldir.” (*Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, 216).

Aşağıdaki örnekte de kişinin saçlarının ağarması gerçekliğini, çok daha farklı bir şekilde yeniden kurgulamıştır:

“İhtiyar, akıl ihtiyarıdır oğlum. Saçın, sakalın ağarmasıyla adam, adam olmaz.” (MC4.2163).

“Pîr deyu ‘akl ü hikmet pirine derler, ey oğul, yoksa, kılın beyazlığı değil, başta ve sakalda, ya’nî şeyh-i hikmete denir. Yoksa şeybete, şeyh denmez.

Li-münşi’ihi

Dil ki sengîn ola işler mi gam-ı mûy-ı sefid

Ne kadar bî-hûdedir penbe-i dâğ-ı yâkût (G24-9)

Fi’l-vâki’ yâkûtu penbe içine korlar, ammâ âteş, dâğına zerre kadar tesir edip işletmediği gibi, aksakal dahi kalb-i sengîne zerrece mülayemet vermeyip bi-fâide odur.” (*Şerh-i Cezire-i Mesnevî*, 141).

1. Şeyh Galip’in Şiirlerinde Mevlana Esintisi

1.1. Mevlana -Hüsn ü Aşk

Şeyh Galip’in Divan’ının yanı sıra diğer önemli eseri *Hüsn ü Aşk* mesnevisidir. O, yüzyıllardır süregelen klasik mesnevi geleneğini çok daha değişik bir üslup ve kurgu ile ortaya koymuştur. Özellikle geleneksel mesnevilerdeki sembolik anlatımı bir üst seviyeye taşıyarak alegorik bir eser ortaya koymuştur. “Galip, *Mesnevi*’den alınan ‘mir’î malı esrâr’ ile vücuda getirdiği Hüsn ü Aşk mesnevisinde, Mevlana’dan kendisine uzanan bir Mevlevilik ve Divan edebiyatı içerisindeki şiirsel yönüyle tasavvufi geleneğin sembol hâline dönüşen imge ve mazmunlarını kendi özgün şairlik yaratılışıyla yoğurarak kullanabilmiştir” (Doğan 2013, 132).

Galip, klasik şiirimizde sözün tükendiğinin iddia edildiği bir ortamda yeni bir nefes, yeni bir duyuş ve düşünüş ile söz konusu mesnevisini altı ay gibi kısa bir sürede bitirerek farklılığını ortaya koymuştur. “Gâlib, yeni söz söyleme imkânı kalmadığı iddialarına karşı devamlı surette itiraz eder: Mâdemki hadiselerde daima bir yenileşme vardır; ‘mazmun’ da bunun zaruri neticesi yenileşecektir. Zira ‘feyz-i suhen’ nihayetsizdir; önceden gelenlerin bunu tüketebilmesi, imkân dışındadır” (Bilgegil 1992, XI).

Hüs n ü Aşk'ta yüzyılların imbiğinden süzölüp gelen bir usare, bir öz niteliği ön plana çıkmaktadır. Galip, gelenekte uzun uzun anlatılan duygu ve düşünceleri konsantre, kesif bir üslupla mücmelen vermiştir. “Karakterlerin ve olayların yüklendiği ağır simgesel miras, Galip’in açıklama ve sergileme ihtiyacını en aza indirgemiştir. Bu sayede *Hüs n ü Aşk*, İslam dünyası romansları konusunda verdiği mükemmel bilgiyle, kendi türünün bir özetidir” (Holbrook 1998, 96).

“Şu kurtuluştan canınız sıkılıyor da bu **kuyu dibinden** sıkılmıyor ha; peki öyleyse, kalın kuyu dibinde, mübarek olsun” (DC3.1487).

“Kim **tabiat kuyusunda** kalmışsa **ipe** benzeyen **düşünceye** sarılmaktan başka çaresi yoktur” (DC4.2297).

Mevlana, Şems-i Tebrizî (1185-1248)’den dinlediği bir kuyu hikâyesini *Fîhi Mâ Fîh* adlı eserinde anlatmaktadır. Kuyunun sıkıntısını, kuyudakine ulaşmanın ve kuyudan çıkmanın zorluğunu anlattığı bu hikâye, hemen benzer bir şekilde Şeyh Galip’in *Hüs n ü Aşk* mesnevisinde karşımıza çıkmaktadır. Aşk’ın yolculuğunda, daha ilk aşamada onun karşısına çıkan kuyu engeli, hemen bütün ayrıntıların örtüştüğü yeni bir versiyonla tanzim edilmiş gözükmektedir. *Fîhi Mâ Fîh*’te “ansızın” rastlanan kuyu karşısında, ansızın düşülen bir kuyu sembolü söz konusudur. Arzu nesnesinin ulaşılmaz veya ulaşıldıktan sonra çıkılmaz bir kuyuda olması ortak benzeşeninin yanında, kuyu dibindeki yaratık, birinde “zenci” diğ erinde ise “dev” sembolleri ile verilmiştir. *Fîhi Mâ Fîh*’te geçen “kesilen ip” kurgusu *Hüs n ü Aşk*’ta “ay ve güneş ipleri”nin bile ulaşamayacağı derinlik kurgusu ile verilmiştir. En önemli benzeşenlerden birisi de problem çözücü kişilerin birinde “akıllı kişi”, diğ erinde ise yaşlı ve tecrübeli biri olan “Sühan” karakteri ile ortaya çıkmasıdır. Şüphesiz her iki hikâye de insanın nefsi veya bilinçaltı ile yüzleşmesi ve onun üstesinden gelmesi söz konusu edilmiş gözükmektedir.

“Tanrı sırrını kutlasın, Mevlânâ Şemseddîn buyurur, anlatırdı. Büyük bir kervan bir yere gidiyormuş. Çöle düşmüşler. Ne bir mâ murluk bulmuşlar ne bir içim su. Derken **ansızın bir kuyuya** rastlamışlar; fakat **kovası yokmuş**. Bir kap elde ederler, ip bulurlar. Kaba bağlayıp kuyuya sallarlar. Çekince bakarlar ki **ip kesilmiş** kova yoktur. Bir kap daha bulup sallarlar. Çekince bakarlar ki ip kesilmiş, kova yok. Bir kap daha bulup sallarlar. Gene ip kesilir. Derken kervandan birini iple kuyunun dibine indirirler, o da **çık maz**, orda kalır. Kervanda **akıllı biri** varmış; o, ben ineyim der. Onu sallarlar. Kuyunun dibine varması yaklaşıncı **korkunç bir zenci** karşısına çıkar. Akıllı adam, bundan kurtulmama imkân yok, bâri aklımı başıma devşireyim, kendimi

kaybetmeyeyim, bakalım, başıma ne gelecek der. Zenci, uzun masal söyleme der, tutsağımsın benim, **doğru cevap** vermedikçe hiçbir şeyle kurtulamazsın. Adam, buyur der. Zenci, yerlerden neresi daha iyidir diye sorar. Akıllı adam, kendi-kendine tutsağım, çaresizim onun elinde; Bağdat desem yahut başka bir şehri söylesem belki onun yerini kınamış olurum der. İnsana nerde bir eş-dost bulunursa orası daha iyidir; isterse orası kuyu dibi olsun, orası daha iyi; isterse fâre deliği olsun, orası daha iyi diye cevap verir. Zenci, beğendim-beğendim, kurtuldun; dünyada bir tek adam var, o da sensin; şimdilik seni bıraktım-gitti; senin yüzünden öbürlerini de **âzâd** ettim; bundan böyle hiç kan dökmeyeceğim; dünyadaki bütün insanları senin sevginle sana bağışladım der. Sonra da bütün kervan halkını suvarır, kandırır. Şimdi bundan maksad, anlamdır; bu anlamı bir başka çeşit söyleyebilmek de mümkün, fakat mukallid, ancak şu şekli görür; onlara söz söylemek güçtür. Şimdi bu sözü başka bir örnekle söyleyen de duymazlar” (*Fîhi Mâ Fih*, 18. Bölüm).

Yukarıda bahsedilen hikâye ile *Hüsni ü Aşk*'ta geçen kuyu hikâyesinin ortak benzeşenlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Ansızın varılan kuyu-Ansızın düşülen kuyu

Çün girdi o merd-i râh râha
Evvel kademinde düşdi çâha (HA.1258)

Suyuna ulaşılamayan kuyu-Dipsiz kuyu

Ammâ ki ne çâh çâh-ı gird-âb
Mânend-i ebed verâsı nâ-yâb (HA.1259)

Arzu nesneleri; Su-Suya yansıyan ay

Velhâsıl o mihr-i âlem-ârâ
Ber-aks olup etdi çâhı me'vâ

Düşdüm o hevesle ka'r-ı çâha
Kim çehde karîn olam o mâha (HA.1315)

Kuyuya inen adamlar-Gayret ve Aşk

Dutdılar ol iki derd-mendi
Taktılar ayağına kemendi (HA.1275)

Zenci-Dev

Bir dîve meger o çâh-ı mihnet
Olmuşdı makâm-ı hâb u râhat

Bir dîv ki var niçe sipâhı
Her birisi ma'den-i siyâhî (HA.1273-74)

Akılî adam-Sühan

Bir subh Sühan yetişdi ol pîr
Geldi ser-i çâha etdi takrîr (HA.1299)

Makul cevap-ip

Kim ol reseni dutarsa muhkem
Hıfz eyler anı o ism-i a'zam (HA.1305)

Aşk'ın yolculuğundaki engellerden birisi de “ateş denizi”dir. Aşk, ateş denizini kanatlanan atı Aşkar'ın üzerinde geçer. Aşkar da Aşk'ın kendisi de ateşle aynı mizaçta olduğu için bu engeli, aklın hilafına rahatlıkla geçmektedir. Mevlana hem *Mesnevi* hem de *Divan*'ının pek çok yerinde ateşe dair kurgular yapmıştır. Ona göre aşkta yol almanın önemli rükünlerinden birisi yanmaktır. Zaten bir ifadesinde de “Hamdım, piştim, yandım” demektedir ki, aşk yolunda pişmek yeterli olmayıp yanmanın zarureti vardır:

“Derken önüne **iki vâdi çıktı**; birisi ateşti, öbürü güllük-gülistanlık. **Gir ateşe, atıl ateşe** de gül bahçesinde neş'elere, safâlara dal diye bir ses geldi. Diyordu ki ses: Güllüğe dalarsan kendini külhan ateşinin içinde bulursun; ateşe atılırsan İsa gibi, meleklerin kanatları üstünde göğe ağarsın; gülistâna dalarsan Kârûn gibi yere batarsın” (DC5.3946).

Çıkdı yolu üzre şimdi nâgâh
Ol **kulzüm-i âteş-i cigergâh**

Mûmdan gemiler edip hüveydâ

Kılmış niçe dîv o bahri me'vâ
Çün âteş o kavme etmez âzâr
Âzürde olur mı **nârdan nâr** (HA.1550-51-52)

Hüsni ü Aşk’taki en vurgulu beyitlerden birisi “Benî Muhabbet”in temmuz güneşini elbise gibi giymeleri, yakıcı ışıkları da su olarak içmeleri idi. *Divan* ve *Mesnevi*’de bu minvalde kurgulanmış pek çok beyit olduğu gözlenmektedir. Şüphesiz Şeyh Galip’in hayal dünyası üzerinde bu kurguların oldukça fazla etkisi olmuştur:

“Bırak beni de **güneş gibi ateşten bir elbise** giyineyim, o ateşle de güneş gibi bütün dünyayı bezeyim, ıstıyım. Güneş de onun aşkıyla gökyüzünde hem yanıp yakılıyor hem de her solukta, onun yakışına lâıyım diye şükürlerde bulunuyor” (DC5.6053).

“O altınlar saçan ay yüzlü geldi ya, artık insanlar **güneş gibi altınlarla bezenmiş elbiseler** giyerler” (DC6.1476).

“**Gündüzün elbisemiz güneşin ziyası...** Geceleyin döşek ve yorganımız ay ışığı. Açlığımızdan değil mi ayı, okkalık ekmek sanıp elimizle gökyüzüne saldırıyoruz” (MC1. 2255).

Giydikleri âfitâb-ı temmûz

İçtikleri şu’le-i cihân-sûz (HA.245)

1.2. Mevlana’nın Şiirleri ve Galip Divanı’ndaki Bazı Ortak Kavram ve Kurgular

Mesnevi ve *Divan-ı Kebir*’de geçen beyitlerin veya beyit içindeki ibarelerin Şeyh Galip’in divanında da benzer şekilde geçtiği örneklere rastlamaktayız. Şöyle ki *Cezire-i Mesnevi* şerhindeki tercihlerinden de gördüğümüz kadarıyla Şeyh Galip, kuru bir taklit veya alıntı yapmaktan çok, orada geçen düşünce ve duygulanımları hemen tamamen yeniden kurarak söylemiş gözükmektedir. Bunu, belki klasik şiirimizin kat ettiği estetik yolun zirvelere çıkması ile izah etmek mümkündür. Mevlana’dan esinlenerek yeniden kurgulanmış olarak değerlendirebileceğimiz beyitlerde daha yalın ve sade bir şekilde anlatılan deruni düşünceler, Şeyh Galip’in beyitlerinde artistik bir söyleyişe dönüşmüştür.

1.2.1. Akıl/ruh-İsa-nefis/cehalet-eşek

Nefsin benzetileni olarak doğaüstü varlıklar, zapt edilmesi güç olan hayvanlar, yılan, çıyan gibi soğuk/itici haşereler kullanılagelmıştır. Bunun yanı sıra kültürümüz ve edebiyat çevremizde küçümsenen ve olumsuz değerlendirilen hayvanlar da nefse benzetilmiştir. Mevlana’nın, *Divan* ve *Mesnevi*’nin değişik yerlerinde insanın beden tarafını “çamura saplanmış eşek” metaforu ile verdiğini bilmekteyiz. Ancak bunun dışında tarihteki bazı ilgilere de atıf yaptığını görmekteyiz. Hz. İsa’nın çoğunlukla bir eşeğe binerek gezmesi ilgisi, edebiyat ve kültürde kendisine yer bulmuştur. Mevlana’nın akıl ve nefsi Hz. İsa ve eşiği bağlamında kurgulamasını, Şeyh Galip’te de görmekteyiz:

“Fakat sen, İsa’yı bıraktın da eşeği besledin. Hulâsa eşek gibi perdenin ardında kaldın gitti! **Bilgi ve irfan, İsa’nın talihidir, ey eşek sıfatlı, eşeğin talihi değil!** Eşeğin anırmasını duyar, acırsın. Halbuki bilmezsin ki eşek, sana eşeklik telkin ediyor. İsa’ya acı, eşeğe değil; tabiatı aklına baş etme. Bırak tabiatını, ağlaya dursun... sen, ondan al, canın borcunu öde! Yeter artık yıllarca eşeğe kul oldun. Çünkü eşeğe kul olan, eşeğin ardından gider. ‘Onları artta bırakın’ dan murat nefstir. Nefis geride, aklın ilerde gerek. Ama bu aşağılık akıl da eşekle aynı mizaçta. Çünkü bütün fikri onu nasıl elde ederimden ibaret. İsa’nın eşeği gönül mizacına malik olmuş, akıllar makamında yer tutmuştur. Çünkü akıl galebe çalmıştı, eşekse zayıftı. Eşek, şişman ve kuvvetli biniciden zayıflar.” MC2-1850-1860).

“Ey **eşek değerli; aklının azlığından** bu eşek, ejderhalaştı. Gönülün İsa’dan hastalandıysa yine ondan iyileşir, sıhhat yine ondan gelir, onu bırakma. Ey nefesi hoş Mesih, cihanda yıllansız hazine olmaz... eziyetlerle nasılsın? İsa, Yahudileri görünce ne hâle gelir; Yusuf, hasetçi kardeşler elinde ne olur? Sen, gece gündüz bu azgın kavmin ardından koştukça, nasıl olur da gece gibi, gündüz gibi ömre medet bağışlar, yardım edersin.” (MC2-1850-1860.)

“**A eşek, inadından eşeklikte kalakaldın. Nerden Mesih’e ait ruhlardan bir koku alacaksın?**” (MC5-2815).

Dâ’im tarîk-i Hakda budur **akl u nefse kâr**

Biri **Mesîhi** reh-ber eder âharı **harı** (G313-8)

1.2.2. Âşık-gam

Aşkın zuhura gelmesi için ayrılığın olması gerekir; ayrılık ise aşktaki en önemli sıkıntı ve kederdir. Âşıklar aşkın derdinden, gamından zahiren şikâyetçi olurlar; hakikatte aşk derdinin tedavisini asla istemezler. Zira aşk derdinin tedavisi aşkın bitmesi demektir ki âşıklar hiçbir zaman bunu gerçekten talep etmezler. Mevlana ve Şeyh Galip’ten aldığımız örneklerde geçen gam dünyevi olan gamdır. İnsanın yaratılışı geçmişin özlemi ve geleceğin kaygısı ve kederi ile donatılmıştır. Ancak âşıklar ne geleceğin ümidi ne de geçmişin özlemi içinde olurlar. Onlar ‘ân’a tabi olan vaktin çocukları olup sıradan insanlara ait olan bu manadaki kederden/gamdan azat olmuşlardır.

“**Gama** yol yok senin sarhoşlarına yaklaşmaya; düşünceyle **gam, Hasan’ın babasının (halkın) işi-gücü**” (DC4.2296).

“**Âşık**san eğer, **bırak gamı**, ko-gitsin; düğünü seyret, vazgeç yastan.”
(DC6.2431)

“A **gam**, bedenimin tüyleri gibi beni kaplasan gene de bana yük olamazsın sen; bu durak, şekerlerle dopdolu, senin bir **işin yok burada**. Gam-gussa, o gönülde olur ki boş şeylere heves etmiştir; gam, o düzenbaz güzelin bulunmadığı yere gider hep” (DC4.3108).

Âşıktâ keder n’eyler gam halk-ı cihânındır

Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır (Ms.5)

“Binlerce **ateş**, binlerce **duman**, binlerce **gam**; **adı aşk**. Binlerce **dert**, binlerce **belâ**, binlerce **cefâ**; adı sevgili” (DC3.1735).

Derd-i mihnetdir belâdır adı aşk

Bir marazdır ibtilâdır adı aşk (G168/1)

1.2.3. Ateş-ateş-ateş

Aşkın kavram alanı içine giren en önemli unsurlardan birisi ateştir. Ateş azabın göstergesi olduğu gibi pişmenin, olgunlaşmanın, tatlanmanın da göstergelerindendir. Aşk söz konusu olduğunda ateşin olumlu ve olumsuz gözüken bu yönleri, işin içine girmektedir. Aşk hem bir sıkıntı hem de bir ferahlık; hem bir keder hem de bir neşedir. Aşk yolunda karşılaşılması zaruri olan ateş, şiiirlerde sık sık söz konusu edilmiştir. Bir mısra veya beyit içinde sıklıkla yapılan ateş vurgusu her iki şairde de karşımıza çıkmaktadır:

“Yüz **ateş** gibi, huy **ateş** gibi, şarap **ateş** gibi; üçü de hoş; can bu ateşler yüzünden alt-üst olmuş, darmadağın olmuş, feryatlar içinde, nerelere kaçayım deyip duruyor” (DC3. 4237).

Bana dūzahdan ey meh dem urur gülzârlar sensiz

Dıraht âteş nihâl-i dil-keş âteş berg ü bâr âteş (G139/4)

1.2.4. Âşık=Ateş=Semender

“**Aşk ateş**, benim canım da **semender** değil mi? Aşk ocak, benim canım da ayarı tam altın değil de ne!” (DC3.2365)

“Şükürler olsun ki **yandık** biz, yanmayı öğrendik biz, hem de **semenderin yolunu**- yordamını ciğerden öğrendik biz.” (DC4.3986)

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cūybâr âteş

Semender-tıynetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş (G139-1)

1.2.5. Ateş=Su

Özellikle tasavvufî metinlerde, varlıktaki zıtlıklar ve akla hâlel getirici durumlar, İlahî hikmeti anlama noktasında sık sık söz konusu edilmiştir. Zıtlıkların uyumsuzluğundan çok, onların imtizacı ve aynılığı üzerinde durulmuştur. Allah'ın dışındaki her şeyi aynı veya hiç mesabesinde görme anlayışı tasavvufta önemli aşamalardan birisidir. Kâmil insan lütfu da kahır da bir görebilendir. Bu bağlamda akıl kıstasına göre uyumsuz, su ve ateş gibi biri birinin zıddı olan nesnelerin imtizacında mükemmellikler görülebilmektedir. Allah'ın zıt görünen celal ve cemal sıfatlarının imtizacından kemal husule gelir, denilmiştir. Mevlana ve Şeyh Galip de iki zıt unsur olan ateş ve suyun birbirini ikmal noktasında oluşturdukları mükemmelliği, benzer düşünceler içerisinde vermişlerdir. Şeyh Galip bunu sadece dış tabiatla ilgili değil, aynı zamanda aşk hâleti içindeki insanların mizacı için de kullanmıştır:

“Birbirine **zıt olan ateş ile su** beraber düşüp kalksınlar, beraber oturup gezsinler diye bağ, bahçe aşk ateşiyle daha da fazla yeşermeye, daha da fazla gelişmeye” (DSC.I 394-7).

Yâkût-ı sirîşkiz yerimiz dîde vü dildir
Âteşle sudan hâsıl olur bir **güheriz** biz (G107-10)

Âteş ü âbı bir **şükûfe** edip
Gösterir sun'ı ülfet-i ezdâd (G24-9)

“Bizim **susuzluğumuza** bak da o **feyizli** perdeden çalıp söyle; a gözümün nuru, nemli gözlerimizi gör de çal, söyle” (DC.2.-1320).

Riyâz-ı hayreti **sîr-âb-ı feyz** eder Gâlib
Akınca su gibi mevc-i **terâne-i tanbûr** (G57-17)

12.6. Ateş=Güneş elbisesi

Aşkın meşakkatini, zorluğunu anlatmanın pek çok göstergesi söz konusudur. Bunlardan birisi de zihinlere kesif bir acı ve ıstırap bırakan ateşten elbise giyinmektedir. Kültürümüzde daha çok “ateşten gömlek giymek” deyiimi ile anlatılan bu durum, tasavvufî söylemlerde de oldukça fazla yer bulmuştur. Mevlana'nın eserlerinde bu minvalde oldukça fazla örnek geçmektedir. *Hüsn ü Aşk*'ta “âfitâb-ı temmuz” tamlaması ile karşımıza çıkan bu elbise Galip'in divanındaki bazı beyitlerde de karşımıza çıkmaktadır:

“Bu **güneş**, Tanrı vergisiyle zengindir, ne taç ister, ne **elbise**; yüzlerce kele külâh olur o, her çıplağa **elbise**.” (DC1. 1426)

“Dostlar, yeise düşmeyin, zahmetten sonra rahmete kavuşursunuz; ancak **sevğiden** başka bir **elbise** giymeyin, sevğiden başka bir libasa bürünmeyin” (DC1.1581).

“**Düşünce elbiselerinden** soyun, at onları üstünden; çünkü **güneş** ancak çıplakları kucaklar.” (DC1.2604).

“Güzellik **güneşi** göğsünü açtı; yalımları içinde **elbiselerinizi** soyun” (DC1.1273).

“Bırak beni de **güneş gibi ateşten bir elbise** giyineyim, o ateşle de güneş gibi bütün dünyayı bezeyim, ısıtayım. Güneş de onun aşkıyla gökyüzünde hem yanıp yakılıyor hem de her solukta, onun yakışına lâyıgım diye şükürlerde bulunuyor” (DC5.6053).

“O altınlar saçan ay yüzlü geldi ya, artık insanlar **güneş gibi altınlarla bezenmiş elbiseler** giyerler” (DC6.1476).

“**Gündüzün elbisemiz güneşin ziyası...** Geceleyin döşek ve yorganımız ay ışığı. Açlığımızdan değil mi ayı, okkalık ekmek sanıp elimizle gökyüzüne saldırıyoruz” (MC1. 2255).

Giydikleri âfitâb-ı temmûz

İçtikleri şu’le-i cihân-sûz (HA.245)

Harîr-i şu’leye tebdîl edip libâs-ı teni

Fenâda anladı zevk-ı hulûd pervâne (G285-4)

“Dervîşlerin mertebesi halkın fehm etdiği gibi değildir. Anların **ta’âmları, cû’ ve libâsları, ‘uryânlıktır**. Nâs, zann eder ki refâh-ı hâl dedikleri mülk ü mâl ve evlâd ü ‘iyâl ile olur. Anınçün dervîşlerin nâ-dânlığına bakıp mesleklerinden ictinâb ederler. Hâlbuki, beyt li-münşi’ihi:

Lâ-mekân-pervâz-ı fakrım kim hümâ-yı himmete

Bâl ü perdîr rîze rîze hırka-i peşmînemiz” (Şerh-i Cezire-i Mesnevî, 59).

1.2.7. Can fanusu/şule

Gelenekte can, latifliği itibarıyla şîşe ve fanusa benzetilmiştir. Zaman zaman gönle de benzetilmesinin en önemli taraflarından birisi onun içindeki alev veya ateştir; zira canın/ gönlün içinde de aşk ateşi yanmaktadır. Gök kubbenin cam bir fanusa, güneşin ise onun

içinde yanan aleve benzetilmesi ilgisi ile bağlantılar kurulmuştur. Mevlana'nın beyitlerinde karşımıza çıkan bu kurgulamalar, Galip'in şiirlerinde de karşılık bulmuştur:

“**Gökyüzü fanusu gibi can**, ateşlerle dopdolu; sanki bakır mıyız, kalp mıyız, yoksa halis altın mı, bunu anlamaya yarayan bir ocak.” (DC2.3216).

“Acaba **can kandili** mi, Direfş-i Gâvyânî mi? Yoksa ışığına son olmayan o can mumu mu?” (DC5.5349).

Bir **şu'lesi** var ki şem'-i **cânın**
Fânûsuna sığmaz âsumânın (Tard u rekb)

Şem'-i fânûs-ı reh-i hayretde
Şu'le-âvâz-ı ceres besdir bes (132-6)

1.2.8. İman-küfür

Tasavvuftaki üst söylemlerden birisi de varlık âlemindeki her şeyi aynı veya hiç görme anlayışıdır. Bu durum, menzile, maksuda ulaşmış bir yolcunun bilincidir; menzile ulaşan için artık yolların kısa uzun, doğru yanlış olmasının bir anlamı kalmamıştır. Bu aynı zamanda tasavvuftaki fark, cem', cem'ü'l-cem hâllerleriyle izah edilir. “Tefrika sadece masivayı görmek, cem' masivayı Allah'la kaim görmek, cem'ü'l-cem ise Hak'tan başka hiçbir şeyi görmeme hâlidir” (Uludağ 1995, 116). İşte özellikle Mevlana'nın söylemlerinde karşılaştığımız küfürle imanı bir görme anlayışı, cem'ü'l-cemi tecrübe eden ariflerin hâlidir. Şeyh Galip de bu minvalde söylemlerde bulunmuştur.

“**Gece küfürdür, imansa mum**; fakat güneş doğdu mu **iman, küfre** der ki; yeter artık, bizim İşimiz kalmadı, geçtik gittik” (DC2. 571).

Bir sohbet-i mihr imiş anı subh eder îzâh
 İmân-ı seher küfr-i şebistân arasında (G297-4)

“Ateşin dumanı **küfürdür, ışığı iman**; bense can mumunu küfrün de ötesine götürmedeyim, imanın da” (DC4.76)

“Bir bize bakın, bir aşkın yüzüne; İkimizden hangimiz daha usta a dostlar? İman aşktır, küfür biziz; **küfre** de bak, **imana** da. İman, küfürle ses-sese vermiş; bir perdeden şarkı okuyorlar. Anlayan-bilen bile bu sözü anlamazken bilgisiz, anlayışsız, nerden anlayacak bu sözü?” (DC6.4054-55).

Garazım bu ki biraz sûz u güdâz eyleyeyim
Sühan-ı aşk eğer **küfr** ise de söyleyeyim (M-11)

“Bir can, **kâfir** saçlarından başkasına **iman** getirdiyse şavkının ateşiyle küfrünü de yak-yandır onun, imanını da” (DC5.5722)

Küfr-i zülfün yâd eden **mü'min müselmân** olmasın

Nûr-ı vechin seyr eden kâfir sanem-hân olmasın

Ebruvânın fıkır eden zâhidde îmân olmasın

Aşkına dil bağlayan âlemde şâdân olmasın (M-7)

“**Kafirlik Hakk'ın. Celal isminin tecellisi** gereği savaşımaya, insanları birbirine kırdırmaya geldi. **İman ise Hakk'ın Cemal isminin tecellisi** gereği barışmaya, insanları birbirine sevdirmeye geldi. Fakat aşk, savaşı da barışı da ateşe vermek için geldi.” (DSC1.643-3).

“**Küfür Allah bilgisi olmak bakımından küfür değildir**, Hakk'a kâfir deme, burada dur! Küfür, cahillikten meydana gelir, fakat küfrün takdiri, Allah'ın bilgisidir” (MC3.1370).

“Onun bulunduğu yerde **ne küfür var ne iman**. Çünkü o içtir, küfürle imansa deri.” (MC2. 3322).

“**Küfür** bile yaratana nispetle **bir hikmettir**. Fakat bize nispet edecek olursan bir âfet, bir felâkettir.” (MC1.1996).

“**Küfür de** o ululuk sahibi Allah'a âşıktır, **iman da**; bakır da o kimyanın kuldur, gümüş de!” (MC1.2446).

Küfr ü îmân hem Celâl ile Cemâlin bendesi

Mihr ü meh mengûş-ı gûşî iki çâker rûz u şeb (K1-2)

کفر و ایمان نیست آنجایی که اوست

زانکه او مغز ست وین دو رنگ و بوست

“**Küfr ü iman yoktur** ki o mahalde ol kâmil vardır; ol sebebdendir ki kâmil mağz u lübbdür. Bu ikisi, yani küfür ve iman, reng ü bûdur.

Bağlamışlardır **ene'l-hakk küfrünün** zünnârını

Berhemenler kim mukîm-i ma'bed-i gîsûsudur (G52-2)". (Şerh-i Cezire-i Mesnevî 163).

“Pes küfr ü îmân anın makamına irmez. Zîrâ kâmil, vâsıl-ı ‘ayne’l- yakındır. O bahse isneyniyyet girmez. Ma’lûmdur ki **kûfr ü îmân**, ‘arazdır. Anınçûn reng ü bûya teşbih olunmuş. ‘Ârif ise lübbü’l-elbâbdır. Hakka’l-yakîn mertebesinde fânî-fi’llâh olanların makamı ehadiyyetü’z-zât olup bi’l-cümle i’tibâr-ı sıfatdan ayrılmışlar.” (Şerh-i Cezire-i Mesnevî 163).

1.2.9. Kumaş-can-varlık-kader

Kader ve kaza kavramları İslam’da en çok tartışılan konulardan olmuştur. İnsanın kaderinin ne kadar kendi iradesinde ne kadar Allah’ın hükmü altında olduğu meselesi çokça söz konusu edilmiştir. Bütün bunlara rağmen insanın kaderinin ezelde takdir ve taksim edildiği düşüncesi daha baskın olarak karşımıza çıkmaktadır. İşin içinde bir taksim ve bölüştürme söz konusu olduğunda, tecrübe ettiğimiz âlemdeki örneklerle başvurulmuştur. Bunlardan birisi de bir terzinin kumaş topunu belli yerlerden istediği gibi kesmesi, gerçekliğidir. Terzi makası karşısındaki kumaş ile takdirat karşısındaki insan, aynı mesabede değerlendirilmiştir. Mevlana’nın söylemlerinde geçen bu benzetmeler, Galip’te de karşımıza çıkmaktadır:

“Toyumuz, düşünümüz kutlu olsun dünyaya. **Tanrı**, toyu, düşünüyü bir **kumaş** gibi tam bizim boyumuza göre **ölçtü, biçti**” (DC1.251).

“**Varlık kumaşımızı** nazınla, edanla yak; bu güzel bir zekâttır, yoksulun nasibidir bu” (DC3.922).

“Fakat **kumaşı**, alıcı ne kadar alacaksa o kadar **keserler**; kumaş uzun amma boy kısa. O uzun boyu getir bana ki uzunluğunu görünce Ay’ın bile yay kirşi kopar, getir de kumaşı boydan boya vereyim” (DC3.2759-60).

“Gaybın dükkânında yeşil **elbiseler biçtiler**, kalk a terzi, otur dükkâna, batır iğneyi kumaşa.” (DC4.522).

“Çevikleş, er ol, **Tanrı yüzlerce kumaş** verir sana; kara toprak da bak, altın olmuş, kapkara kan, süt kesilmiş” (DC4.3466).

“Ne vakit o an gelecek ki ey Tanrı, biz bizden ayrılacağız; noksan sıfatlardan arı **Tanrılık yağması** bütün **kumaşlarımızı** talan edip gidecek?” (DC4.4085).

“Suyu, toprağı, suya, toprağa bıraktın, **can kumaşını** da tutun, gökyüzüne çektin.” (DC6.3250).

“Âşık, bedensiz kaldı mı, ona öylesine bir **can elbisesi** getirirler ki tez elli çulhalar dokumamış kumaşına; nerde dokuması, hani ipliği?” (DC7.8640).

O zamân ki bezm-i cânda **bölüşüldü kâle-i kâm**
Bize hisse-i mahabbet dil-i **pâre pâre** düşdü (G311-2)

1.2.10. Parça parça gönül/ İstek-kâm/Kader makası/Can kumaşı

“**Gönül paramparça** oldu, görenler gördüler; fakat bütün şu varlık da bir bakışla ne hallere gelmede?” (DC7.1186).

“Sâkî, biz Ülker burcundan **yeryüzüne düştük**; kulağımızı altı telli zevk sazının nağmelerine verdik. Hasta gönlün tamburla bir başka nağmesi var; **yüz parça olmuş gönlü** onun havasına verdik biz” (DC7.4475).

“Padişahlık elbisesinden soyundun da yamalı hırka giydin; o yüzden de **gönlümüzü** ona benzettin, **paramparça** ettin.” (DC7.5297).

“**Gönlüm paramparça** oldu da her parçası aşka düştü; her parçam ondan bir iz vermeye başladı.” (DC7.6570).

“Meyhanemizin coşkunluğu, münâcâtımızın nuru güzel; **dilek, istek perdelerimizi** de sen yırttın, sen; anlat hadi” (DC4.3904).

“Bu yıl bülbüller, ne haberler veriyor; yarabbi, dudu kuşlarına ne biçim şekerler sunuluyor? Bu yıl bahçeye gir de seyret, o kuru dallar ne meyveler vermede ne meyveler. **Makas** ortada, boyuna **elbiseler biçiliyor**, başından tacı gidene kemerler bağışlanıyor.” (DC1.585).

“Gayb dükkânında yeşil **elbiseler biçtiler**, kalk a terzi, otur dükkâna, batır iğneyi kumaşa” (DC4.522).

“Gazeli bırak da ezele bak; çünkü benim gamım da ezelden gelmiştir, sevdam da” (DC5.992).

O zamân ki **bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm**
Bize **hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre** düşdü (G311-2)

Sahrâ-yı ademde eyledin cûd
Verdin yok iken **libâs-ı mevcûd** (HA.1580)

1.2.11. Ney-İlahi ses

Mevleviliğin resmî enstrümanı gibi algılanan ney, özellikle *Mesnevi’de* çok yönlü benzetmelere dâhil edilmiş gözükmektedir. Özellikle insanın ‘ayn’ı, ilahi bilgide huzur ve

sükûn içinde iken kendi iradesi dışında balçıktan yaratılarak içine ilahi nefha'nın üfürülmesi ile ezelden ebede yaptığı yolculuğu; sazlıktan kesilip pek çok zor ameliyelerden geçirilerek mükemmel neye dönüştürülen kamış ile sembolize edilmiştir. Nasıl ki insanın mayasında ilahi bir yön ve ilahi nefes potansiyel olarak varsa, sazlıktaki kamışta da aynı ses ve nefes vardır; ancak insanın kemalat aşamasına denk gelen zor ve çetin ameliyeler, ona da uygulandığında bu deruni ve ilahi sesleri duymak mümkündür. Galib de bir beytinde neyden zuhur eden deruni ve yanık nağmelerin Hakk'ın ve hakikatin sesi olduğuna bir göndermede bulunmaktadır:

“**Ney sesini** dinle! Aslında o ses ney'in değildir. Ona üfleyenin duygularının **ney'den** duyulan **nağmeleridir**. Sen aşk şarabını içmeğe bak! Gam kendi derdine düşmüş, çırpınıp duruyor” (DSC.I.249-3).

“Beni **ney** gibi **feryada** getiren Sen'sin; beni, çeng gibi akord et, **seslendir!**” (DSC.II 880-2).

Mevc urur âyîn-i Mevlânâda zevk-ı iştîyâk

Bâng-ı ney Gâlib o bezmin na'ra-i **Yâ Hûsudur** (52-7)

1.2.12. Ney-esrâr

Ney, Hazret-i Ali'ye isnat edilen bir hikâye ile bağlantılı olarak da şiire geçmiştir. Pek çok şairin zaman zaman beyitlerinde atıfta bulundukları hadiseye göre Hz. Peygamber, Hz. Ali'ye bazı sırları söyler, bu sırların azameti karşısında zorlanan Hz. Ali, kimseye söyleyemediği bu sırları kör bir kuyuya giderek ifşa eder, bunun üzerine kuyu bir anda suyla dolup taşar. Şüphesiz bu sırlar Gayb âlemine ait sırlar idi. İşte Mevlana, sulak yerlerde biten sazlar ve dolayısıyla ney'deki nağmelerin bu ilahi sırlardan haber verdiğini dile getirir. Galip de esrâr ile ney arasındaki bu ilgiyi bazı beyitlerinde yeniden kurgulamıştır:

“**Kuyu**, benim ahımdan coşar da ağzında **kamış** biter. O kamış da ney olur feryada başlar. Benim gönül **sırlarımı** etrafa yayar” (MC.III 1190-5).

“İçimiz **ney** gibi bomboş, saki üflüyor da söylüyoruz. Yoksa **biz söz söylemek istemeyiz**” (DSC.II 732-7).

“Elbette bir **ney** yapan vardır ki, kamışa şekil, suret veriyor. Nefes verilmeden, içine üfürülmeden, neyin **feryad** ettiğini kim görmüştür?” (DSC.III 1173-5).

Figân u âh-ı Gâlib kalmadı mestûr o zâlimden

Çıkardı perdesinden hâme hem-çün ney pey-ender-pey (327-5)

1.2.13. Pota-iksir

Pota, sert ve kalın metallerin eritilerek istenen şekil ve boyuta indirgenmesine yardımcı olan alettir. Ancak pota bu işlemde bir araçtır; asıl etken olan ise ateştir. Aşkta da ateşin ve yanmanın zarureti bilinmektedir. Kimya (simya) denilen ilimde sıradan adı metallerin bir takım tılsım ve iksirlerle altına dönüştürmesi ameliyesinden bahsedilmektedir. Ancak bu işlemin madde yönü bu olmakla birlikte, bir de mana yönü vardır ki o da ham, işlenmemiş ruhun manevi iksirlerle harmanlanarak aşk ateşiyle eritilmesi neticesinde kemalata ulaşmasıdır. Gerek Mevlana’nın söylemlerinde gerek Şeyh Galip’in söylemlerinde karşımıza çıkan budur:

“Yürü, yurt bomboş, kıvama gelmemiş şarabı sun bize; **potaya** girmiş, ayarı tam altını seven, aşk âleminde hamdır” (DC3.2369).

“Gümüşün, **potadan** sâf bir halde, sızırılmış bir hale gelmede, her can gözü kör olanın **potasına** verme onları; eritme onları” (DC3. 2172)

Şeh-i mülk-i kanâ’at her biri ankâ hümayız der
Vücûdu **pûte-i iksîre** koyduk **kîmyâyız** der
Zer-i mahbûb-ı aşkız sikkemiz var bî-recâyız der
Cemî’an Hazret-i Monlâya onlar hâk-i pâyız der (Müseddes-4)

“‘ayn-ı **iksîr**-misâl, hem münevver ve hem münevvir olmak isti’dâdını tahsîl edip, meselâ altun ki münevverdir, ammâ ‘araziyyeti gidip iksîr kaldıkda münevvir dahi olup, sâ’ir ma’âdini zehebe ilhâk edebilir. Pes rûhun ve mülkûn şeref-i zâtîlerine söz yok. Ammâ beşerde olan **iksîriyyet** anlarda yokdur ki cins-i hayvânı mele’-i a’lâya ilhâkla pâye pâye vâsıl-ı ‘âlem-i lâhût edemezler. Ammâ cins-i ma’denden **olan iksîr gibi** cins-i benî Âdemden olan enbiyâ vü evliyâ dahi tarh olundukları benî nev’lerini, hal’ ü ilbâs tarîkiyle ‘ayn-ı hüviyyetden sîr-âb edip, mâhiyyetinde mestûr olan kuvveyi, fi’le çıkarırlar.” (Şerh-i Cezire-i Mesnevî, 69).

1.2.14. Şişe-gönül/can

Gelenekte gönlün şişeye benzetilmesi yaygın kurgulardandır. Gönlün şişe gibi hassas olması, her an kırılabilir olması, kırıldıktan sonra asla tamir edilememesi gibi yönlerden benzetmeler söz konusu edilmiştir. Klasik şairlerimizin pek çoğu da bu ilgilerle şiirlerinde şişe gönül ikilisine yer vermişlerdir. *Mesnevi* ve *Divan*’da bu ikili, değişik yönleriyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Galip de aynı şekilde şiirlerinde buna çokça yer vermiştir. *Divan*’daki “düşdü” redifli gazelin matla beytinin, yaratılmaya bağlı olarak kırılma, dışlanma

ve uzaklaştırılma duyguları ile kurgulandığını görmekteyiz. Özellikle şişe taş zıtlığı ile verilen bu duygu, birbirinin kopyası gibi gözükmetedir:

“Bu şarabı içmek istersen yürü, önce **şişe** gibi daral, **şişe** oldun da vur kendini **taşımıza**, vur taşımıza kendini” (DC.268).

“A ayrılık **şişesiyle** oynayıp duran, dikkat et, **taşlık** bir yere geldik, şu sırça gönlüm daraldı, aman, aklını başına al, sakın kırmayasın. Şu ayrılık **taşlığından** buluşma yeşilliğine varmak için tez olmalısın, burayı bırakmazsan çaresiz kırsın beni.” (DC2.3827).

“Gökyüzünün **şişesi**, güneşin yalımından bile çatlamadı da dün; gölgesi olmayan birinin gölgesini gördü, **kırıldı** gitti” (C4. 3574).

Başka âlemdir humâr u iş-i sâfi-meşrebân
Olamaz mînâ-yı gerdûn **teng-dildir şişemiz** (113-5)

Yine zevrak-ı derûnum **kırılıp kenâra düşdü**
Tayanır mı **şişedir** bu reh-i **sengsâra** düşdü (G311-1)

1.2.15. Şişe-peri

Doğu geleneklerindeki bir inanış olan şişeye veya lambaya peri ve dev gibi latif varlıkları kapatma ve onlara hükmetme anlayışı hem Mevlana hem de Şeyh Galip'te karşımıza çıkmaktadır. Peri veya cin, aynı zamanda onu şişeden kurtaranın dileklerini yerine getirme özelliği ile de bilinmektedir. Peri ve cin latif varlıklar olmaları hasebiyle, üst âleme ait mana bilgilerini de sembolize etmektedir. Gönlün şişeye benzetildiği bu kurgularda sevgili gönül şişesine kapatılmak istenen peri olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Fakat benim **perim**, afsunlarla **şişeye** girmedi gitti; onun işi afsundan da dışarı bir iş, efsaneden de” (DC3.790).

““Nerde olursanız olun, o yana dönün’, dedin ya; **gönül şişesiyle** ben de **senin perini** çağırıyorum” (DC4.2153).

“Ne afsun okuyayım sana a periler padişahı? Şişeye, afsuna sığmazsın” (DC6.3146).

Şikeste hâtır-ı dîvânegân velî bilmem
Peri-i şişe mi yok nâz-ı nâzükâne mi yok (G172-4).

Biz ol **perî-i şîşe**-i hüsn ü nezâketin
Za’f-ı mahabbetiyle hayâl-i mücessemiz (G127-4)

Şîşe-i tab’ı şikest olmadan ehl-i sühanın
Uğramaz ma’nî-i bî-gâne **perî**-hânesine (G281-2)

Kaldı nûr-ı nigeheim **şîşede** kalmadı arak
Almadan penbe-i mînâsını uçdu o **perî** (G310-2)

1.2.16. Şîşe-namus

Yine yaygın benzetmelerden birisi de namus, ar gibi olumlu addedilen hasletlerin şîşeyle kurgulanmasıdır. Hassaslık ilgisi de olmakla birlikte kırılınca geri dönüşümünün mümkün olmaması yönünün dikkate alınarak böyle bir benzetmenin yapıldığı görülmektedir. Akıl kıstasına göre hayatın olmazsa olmazlarından olan ar, haya, namus gibi kavramların aşk söz konusu olduğunda hiçbir “kıymet-i harbiyesi” kalmamaktadır. Dolayısıyla aşk yolunda akıl bineklerinin, her ne kadar kıymetli gibi sayılsa da tamamen ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bu da gelenekte şîşe ve cam gibi kırılınca tamiri mümkün olmayan nesnelerle karşılanmıştır. “Namus şîşesini kırmak” her iki şairde de sıklıkla geçen kurgulardandır:

“Arı bıraktık, **namus şîşesini kırdık**, sarhoşuz; yüzlerce tövbeyi bozduk, yüzlerce ahdi boşladık” (DC5.2958).

Dâ’im **şikest-i şîşe-i nâmûsdur** işim
Ger ol günâha tevbe dedimse hatâsı var (95-4)

Seng-i ta’n etmededir **şîşe-i nâmûsu şikest**
Bezm-i rindânda bu fağfûr bu Cemşîd olmaz (123-2)

1.2.17. Takdir=Pay

Takdirat, kısmet, pay, bölüşmek ve bunlara razı olmak ilgisi her iki şairde de benzerliklerle ortaya çıkmaktadır

“Yemek içmek, sıcacık somun, o soğuk kişilerin nasibi; şu **âşıkların nasibi** de **saltanat, kutluluk, neşe. Pay edenin payına bak** da hiç savaşa, inada kalkışma; bu işte inada, savaşa girerisen iş daha da beter olur.” (DC4.3975).

“Can kuşu, “ya hû” deyince üveyik kû, kû, nerde, nerde demeye başladı; o da kokusunu bile alamadın, **payına bekleyiş düştü** dedi.” (DC5.5475).

Erişip bahâra **bûlbûl** yenilendi sohbet-i gül
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karâra düşdü (G311-4)

1.2.18. Tedbir-Takdir

İnsanın kaderine ne kadar müdahil olup ne kadar müdahil olamayacağı noktasında farklı görüşler ortaya konmuştur. İslam, bu meselede orta bir yol bulup Külli iradenin yanı sıra cüzi iradeyi de işin içine dahil etmiştir. Ancak gelenekte sıklıkla dillendirilen, tedbir takdiri bozamaz, anlayışı hem Mevlana'nın hem de Galip'in ortak görüşü olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Derhal kalk, ayağıma o zinciri vur; çünkü ben, **tedbir** silsilesini yırttım gitti.”
(M.C6. 610).

“Gönlünde yalnız onun **aşkı bulunsun, beyhude tedbirlerde bulunma**, hiçbir yerde konaklama, **bir ancağız** bütün varlığı yok et.” (DC1. 1770).

“Ne kadar çalışsan **takdir, tedbiri bozar**, onun düzeni bizim gibi yüzlercesinin kilimini aldı götürdü.” (DC1.2155).

Tedbîrini terk eyle takdîr Hudânındır
Sen yoksun o benlikler hep vehm ü gümânındır
Birden bire bul aşkı bu tuhfe bulanındır
Devrân olalı devrân erbâb-ı safânındır (Msd.5)

Ey bendesin öldürücü hünkâr
Tedbîr nedir elimde nem var (HA.935)

1.2.19. Yokluk-ses

Allah'ın bilgisinde ezelden beridir var olan 'suretler' (A'yân-ı sâbite), O'nun 'kün' (ol) sesi ile varlık alanına çıkmış oldular. Dolayısıyla ses ile yokluk ve varlık arasında bu anlamda bir ilgi olduğu açıktır. Yine tasavvufi metinlerde ezel meclisi olarak da bilinen 'Bezm-i Elest'te Allah'ın insanların ruhları ile ahitleşmesi dolayısıyla konuşması söz konusudur. İşte zaman zaman 'ney'in de dâhil edildiği “ilk ses”e bu şekilde göndermeler vardır. Mevlana bu yokluk seslerini daha çok mevcudatın varlık alanına çıkmasının müsebbibi olan ilahi “kün” sesi olarak dillendirirken Galip, var oluştaki yok oluşu hatırlatan bir kurgu ile karşımıza çıkmaktadır:

“Ben dedi, yokum, kıyıda bir kamışım ben, derd için, derman için bir şekle bürünmüşüm de öyle görünüyorum” (DC1.2803).

“Her dem Allah’tan ‘Elestü’ sesi gelir, cevherlerle arazlar da o sestem var olmaktadırlar. Gerçi bunlardan zâhiren ‘**Belâ**’ sesi gelmezse de onların **yokluktan** gelmeleri, var olmaları ‘Belâ’ demeleridir. Ağacın, taşın anlayışını söyledim ya. Hemen şimdilik bunu anlatan şu hikâyeyi dinle!” (MC1. 2110).

“Şu aşağılık yeryüzünden yüceldi mi varlıktan soyunurum, fakat vardığım **yokluk âleminde** de kulağıma gene senin **sesin**, senin **hey heylerin** gelir” (DC2.441).

“Canların, **yokluktan gelen seslerini** işit; yokluk gibi hiç seslenme. Sır, seslendi mi sırlığı kalmaz; a sır, seslenme, gelme” (DC7. Rb.1).

“Sarraf olan canların hepsi de mekânsızlık denizinden inci gibi, mercan gibi canlar? kıyıya saçıyorlar.” (DC2.2997).

“Bütün bu sesler, bu nağmeler, kıyısı bulunmayan denizdendir; kıyısızdır, fakat coşar, dalgalanır, köpürür” (DC6.3545).

Belâ mevc-âver-i gird-âb-ı hayret nâ-hudâ nâ-bûd

Adem sâhillerin tutdu dirîgâ **bâng-ı nâ-mevcûd** (Mst.9)

“Böyle olunca, mücerred görünmeyen şey, ma’dümdür demek câ’iz olur mu? Pes nâle-i neyde olan sırr-ı ‘aşk dahi bunun gibidir. Görünmez amma, vardır. Ve şöyle böyle var değil hem mevcûd ve hem mûciddir. Zahirin bakılsa ney-zenin deminden münfa’ıl bir nefesdir”. (Şerh-i Cezire-i Mesnevî, 25).

1.2.20. Yolcu= Ezelden ebede hasta, sarhoş bir şekilde yolunu yürüyen insanoğlu

Mesnevi’deki ney metaforunun insanın ezelden ebede giden yolculuğunu ve serüvenini anlattığı bilinmektedir. İnsan her ne kadar bir sosyal varlık da olsa bu ezeli yolculuğunu tek başına yapmaktadır. Özellikle hasta ve sarhoş gibi kavramlarla bir acziyet ve zayıflık içindeki bu yolcunun, her şeye rağmen gideceği, sığınacağı başka bir kapı da yoktur. O kapı da sevgilinin kapısından başkası değildir. Mevlana ve Galip’te insanın özellikle maddi tarafının benzetileni olan sarhoş, hasta, garip gibi vasıfları hemen hemen aynı kurgularla karşımıza çıkmaktadır:

“**Sarhoş bir halde**, salına-salına gidiyorum, can gibi gizlice gidiyorum, o padişahın gelmekte olduğu tarafa, sora-sora, ariya-ariya gidiyorum. Devlet sarayı yapıldı, göğün sarığı çözüldü, **düş-e-kalka gitmede**, çünkü sarhoşlar meclisinden geliyor” (DC1.448).

“Kimdir bu, kimdir bu ki tatlı-tatlı, güzel-güzel gelmiş; **sarhoş, ayakkapları koltuğunda**, evimize girmiş.” (DC1.1648).

“Yüzlerce defa yaralandığın evin, gene de **kapısına düştün**, çevresinde dönüp durmadasın” (DC6.3068).

“Şu gönül o mecliste ne içti ki sarhoşlar gibi çamurlara bulanmış; o meyhaneden **sarhoşlar gibi tökezleye tökezleye, yalpa vura vura** geliyor” (DC5.5434).

Gehi **zîr-i serde desti** geh **ayağı koltuğunda**

Düş kalka haste-i gam **der-i lutf-ı yâra düşdü** (G311-3)

Kûy-sıfat pey-rev olup sen dahi

Düş yola fark eyleme **pâ vü seri** (Terci-bend I-13)

Olur bî-ilticâ **ser-geşteğân-ı vâdî-i hayret**

Bu **yolda** reh-nümâ olmağa gird-bâd yetmez mi (G333-4)

Sonuç

Şeyh Galip, bir Mevlevî müntesibi olmanın yanı sıra, bu tarikatta şeyhlik mertebesine ulaşmış bir Mevlana hayranıdır. Galip’in eserlerinde Mevlana ve Mevlevilik övgüsünde pek çok şiirin olması da bunun bir göstergesidir. Bütün bunların dışında asıl önemli olan, Şeyh Galip’in duygu ve düşünce dünyası üzerinde Mevlana’nın etkisinin ne derece ve nasıl şekillendiğidir. Şeyh Galip’in şiirlerine baktığımızda Mevlana etkisinin ilk bakışta hemen açıkça görülmediği anlaşılmaktadır. Şüphesiz bu, Galip’in Mevlana’nın düşüncelerini yeniden yeniye kurguladığı, onları harmanlayarak yeniden dizayn etmesinin bir sonucudur. Dolayısıyla Şeyh Galip’in şairiyet yönünü keşfetmeden bunu tam olarak anlamının zor olduğu görülmektedir.

Galip, Mevlana’nın Allah, varlık, yokluk, insan, aşk, ayrılık gibi hususlarda ortaya koyduğu düşüncelerini hemen bir tercüme şeklinde almamıştır. O, öncelikle beytin muhtevası, beyitteki düşünce ve duygulanımı şairlik yeteneği ile yeniden ihya etmiş gözükmektedir. Bunu belki de Galip’in üzerinde çokça etkisi olan Hint üslubunun sembolik kullanımlara getirdiği dinamizm ile açıklamak mümkündür.

Şüphesiz Şeyh Galip’i hem şairiyet hem de inanç bağlamında Mevlana’ya bağlayan en önemli taraf, tasavvuf neşvesidir. Bunun izlerini biz, Şeyh Galip’in şiirlerinde aynı coşku ve vecd içinde gözlemlemekteyiz. Şüphesiz Şeyh Galip, Mevlana’nın Farsça olarak dile getirdiklerini Türkçenin imkânları içerisinde yeniden kurmuştur. Dolayısıyla Şeyh Galip’in

şiiirleri *Mesnevi* veya *Divan-ı Kebir*'den yapılmış basit çeviriler olmayıp farklı bir dilde, yeni ve üst düzey bir hayal gücü ve şiiriyet ile oluşturulmuş gözükmeektedir. Dolayısıyla Şeyh Galip'in Mevlana'nın şiirlerinden etkilenmesinin fikrî ve hissi yönünü daha çok tasavvuf umdeleri ve kavramları bağlamlarında değeriendirmek mümkündür. Bu bağlamda her iki şairin şiirlerindeki benzerlikler, tasavvufun ortak kavram ve kurgularında aranmış, tasavvufun aşk, aşkın yakııcılığı, aşkın dönüştürmesi, varlık-yokluk, fena-beka, zıtlıklardaki hikmet, madde-mana gibi kavramları noktasında oldukça fazla benzerlikler bulunmuştur.

Kaynakça / References

- Batıslam, H. D. (2007). Gâlib'in Mevlânâ'ya yazdığı dört medhiye. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (2), 75-84.
- Bilgegil, K. (1992). *Hüsn ü Aşk'a dair, Hüsn ü Aşk*. (Orhan Okay, Hüseyin Ayan, Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Doğan, A. (2013). *Hüsn ü Aşk: Aşk'ın kalb'e yolculuğu*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Doğan, M. N. (2011). *Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Holbrook, V. R. (2010). Suretler kalesi: Mevlânâ ve Gâlib (Arş. Gör. Murat Ak, Çev.). *İstem, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 15, 345-361.
- Holbrook, V. R (1998). *Aşkın okunmaz kıyıları* (Erol Köroğlu-Ergin Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mevlânâ (2016). *Divan-ı Kebir - Seçmeler* (Şefik Can, Haz.) (DSC). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Mevlânâ (1985). *Mesnevî-i Şerif 6 Cilt*. (Abdûlbaki Gölpınarlı, Haz.). (MC). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mevlânâ, (2015). *Divân-ı Kebir 8 Cilt*. (Abdûlbaki Gölpınarlı, Haz.). (DC). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Mevlânâ, (2008). *Fihî Mâ Fih*. (Abdûlbaki Gölpınarlı, Haz.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Schimmel, A. (2002). *Aşk, Mevlânâ ve mistisizm*, İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.
- Şeyh Gâlib, (1996). *Şerh-i Cezire-i Mesnevî*. (Turgut Karabey, Mehmet Vanlıoğlu, Mehmet Atalay, Haz). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Uludağ, S. (1995). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları.