

MEVLÂNÂ MESNEVÎ'SİNİN YAYGIN OLARAK OKUNMASINA ONTOLOJİK BİR YAKLAŞIM

(An Ontological Study on the Reading of Mevlânâ's Masnawi)

Mustafa AKSOY*

ÖZET

Mevlânâ'nın Mesnevî'si yazıldığı devirden itibaren çok okunmuş ve kültür dünyasında etkili olmuş bir eserdir. Eserin, orijinalinden diğer dillere yapılan çevirileri de çok yaygın olarak okunmuştur. Goethe gibi büyük bir yazar bu eserin çevirisini okumakla yetinmemiş, eseri orijinal şekliyle okumak için, eserin yazıldığı dil olan Farsçayı öğrenme gereği duymuştur.

Günümüzde çeşitli inceleme ve açıklamalarda kullanılan önemli yaklaşımlardan biri de *ontolojik yaklaşım*dır. Sanat ve edebiyat eserlerinin incelenmesi ve değerlendirilmesinde, ontolojik yaklaşımın bir dalı olan sanat ontolojisi kullanılmaktadır. Bu yaklaşım ele aldığı konuyu çeşitli varlık tabakalarına ayırmakta ve bu varlık tabakalarındaki derinliğe göre değerlendirme yapmaktadır. Mesnevî de bu bakımdan incelendiğinde, eserin, derin bir varlık tabakası yapısına sahip olduğu görülmektedir. Onun yaygın okunması ve etkili olmasında, sahip olduğu bu ontolojik derinliğin önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ Celâleddin Rûmî, Mesnevî-i Mânevî, Ontoloji, Çok anlamlılık,

ABSTRACT

Mevlânâ's Masnawi is a famous work that has a great effect on the cultural world and was read from its writing date. It was popularly read both in its original language .Persian, and the languages that it is translated.

The great writer, Goethe, was not contended with reading its translation and he felt to learn Persian for reading it from the original.

The ontological point of view is the one of the most popular method for analysing literary works today. This method, firstly, separates the subject in various layers of existence. After that, it makes evaluation according to the structure of the layers of existence. When Masnawi is analysed from this point of view, one can see that it has a very profound layer of existence. This ontological profundity effects on its populaity and get itself exorcized.

Key Words: Mawlânâ Jalâl-ad-Din Rûmî, Masnawi-i Manavi, Ontology, Multi meaning

Giriş

Edebî eser veren yazarlar mümkün olduğunca geniş bir kesime hitap etmek bunun yanı sıra eserleriyle kalıcı bir isim bırakmak isterler; fakat çok geniş bir okuyucu kitlesine asırlar geçmesine rağmen hitap etmek; sözünü, sesini, duygularını duyurmak; çok farklı insanları gönülden etkileyebilmek her yazara has bir durum değildir. Dünyada bunu ancak sınırlı sayıda

* Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen – Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, maksoy@comu.edu.tr

yazar başarabilmiş, çok farklı insanların gönüllerine hitap edip onları sürekli etkilemeye devam edebilmiştir. Edebiyat eserleri, bu kendilerine has bir ölümsüzlük taşıyan ve çok farklı insanlara hitap edip bir şeyler aktarabilen özellikleriyle bir varlık olarak çeşitli edebiyat teorileri ışığında incelenmeye çalışılmışlardır. Çeşitli teorik yaklaşımlar, edebiyat eserlerini anlamak, yorumlamak ve değerlendirmek için kullanılmıştır. Bu yüzyılda edebiyat eserlerini anlama ve değerlendirmede kullanılan çağdaş teorilerden birisi de *ontolojik yaklaşımdır*. Bu yaklaşım, edebiyat eserini, bir varlık olarak ele almakta ve edebiyat eserinin diğer varlıklarla ilişkisini irdelemektedir. Bunu gerçekleştirirken de diğer varlıklardan onu (edebî eseri) ayıran ve edebiyat eserini bir varlık olarak edebiyat eseri kılan özellikler üzerinde durmaktadır. Ontolojik yaklaşım, edebiyat eserini bir sanat varlığı olarak değerlendirmekte ve onun varlık olarak değerlilik özelliklerini ortaya çıkarmaktadır. Bu yaklaşım çerçevesinde edebiyat eseri de diğer varlıklar gibi; çok katmanlı, derinlikli bir yapı ve anlam yapısı özelliğiyle değerlendirilmektedir. Derinlikli yapı, somuttan soyuta doğru ne kadar geniş bir derinlik ve giriftlik gösteriyorsa, o kadar çok ve geniş okuyucuya hitap edebilen değerli yapıları ortaya koyabilmektedir.

Bu çalışmada, dünyanın en çok okunan eserlerinden biri olan, Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin "Mesnevî-i Mânevî" isimli eseri, bu ontolojik yaklaşım noktasında değerlendirilmeye çalışıldı. Şüphesiz, bir eserin çok geniş bir kitleye her zaman hitap etmesi ve asırlar geçmesine rağmen ölmeyip yaşamasında birçok nedenler olabilir. Çok farklı yaklaşım ve değerlendirmelerle bu konuya yaklaşılabılır. Bu çalışmada ise, ontolojik yaklaşım çerçevesinde bir varlık olarak; onun edebiyat eseri varlığından kaynaklanan yapısıyla geniş kesimlere hitap etmesi ve ölümsüzlüğü değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Mevlânâ ve Mesnevî-i Mânevî

Mevlânâ Celâleddin Rûmî, babası Harzemşahların ünlü sultanü'l-uleması Bahaüddin Veled'in Moğol istilasının önünden kaçıp Anadolu'ya doğru göçüyle bölgeye gelmiştir. İlk din ve tasavvuf eğitimini Horasanî bir mutasavvıf olan babasından almıştır. Şam ve Halep gibi devrin önemli kültür merkezlerinde sağlam bir eğitim almış, daha sonra Konya'ya yerleşmiştir. Bu devrede hem mistik hem klasik İslam eğitimi alanlarında kendisini yüksek düzeyde geliştirmiştir.

Mevlânâ'nın en önemli eserlerinden biri Mesnevî'dir. Mesnevî'nin ilk on sekiz beytini kendisinin yazdığı, kalan kısımlarını Çelebî Hüsameddin'e söyleyerek yazdırdığı bilinmektedir. Eser biraz da Mevlânâ çevresindeki insanların isteğiyle yazılmıştır. Eserin ilk cildinin ne zaman yazılmaya başlandığı bilinmemekle birlikte, bir süre duraklamadan sonra yazıldığı; bilinen ikinci

cildine ise 1264'te başlandığı bilinmektedir. Altı cilt tutan 25700 beyitlik eserin son cildi, Mevlânâ'nın ölümüne yakın, 1265 – 1266'da bitmiştir.

Eser, yazıldığı devirden itibaren büyük itibar görmüş ve çevresini, gittikçe yayılan bir şekilde etkilemeye başlamıştır. Bu etkilemede Mevlânâ'nın, Anadolu'daki çeşitli gelenekleri uzlaştırmasının ve uzlaştırıcı bir yapı taşımasının da büyük önemi vardır. XII. yy. Anadolu'sunda, iki tasavvuf cereyanı büyük etkinliğe sahip olmuştu. Bunlardan birisi “*Irâkîler*” denilen zühd ve takva anlayışının ağır bastığı ahlâkçı mektep; diğeri ise, “*Horasânîler*” olarak isimlendirilen, melâmet prensibini benimsemiş, daha esnek, estetik yanı ağır basan ve daha çok cezbe önem veren akımdır. Bunlardan birincisi daha çok Bağdad ve çevresinde doğup gelişmiş, ikincisi Mâverâünnehir ve Hârezm bölgesinde gelişmiş bir akımdı. Yesevîlik, ikinci geleneğin popüler yanını oluşturuyordu (Ocak, 2002: 430 – 431). Mevlânâ bu iki gelenekten de yararlanarak XIII. yüzyılda bir sentez oluşturmuştur. Onun yaygın bir şekilde sevilip tanınmasında, bu sentezci anlayışın da büyük etkisi olabilir.

Mevlânâ eserlerini Farsça yazmakla birlikte devrinde, sadece kültür düzeyi yüksek çevrelerde değil, halk düzeyinde de büyük etki yapmıştır. Devrinde, Anadolu Türkmenlerini etkileyen Hacı Bektaş-ı Velî, onunla yakın ilişki içindedir. XIV. yy. da Türkçe Garibnâme'yi yazan Âşık Paşa, yine beylikler devri büyük şairi Yunus Emre ondan derinden etkilenirler ve eserlerini yazarken Mevlânâ'dan yararlanırlar (Ocak, 2002: 435). Beylikler devri ardından gelen Osmanlı devrinde de Mevlânâ etkisi, Anadolu'da yayılarak devam eder.

Özellikle Mesnevî, Mevlânâ daha hayattayken kazandığı değer ve ilgiyi, hep üzerinde tutmaya devam etmiştir. Bu eseri okuyan ve kendisine “*mesnevîhân*” denen insanlar, XV. yüzyılda görülmeye başlanır ve gelen asırlarda da bu gelenek devam eder.

XVII. yüzyılda Mesnevî'yi şerh etme geleneği yaygınlaşır. Türkçe ve Farsça çok sayıda mesnevî şerhi yazılmıştır. Bu şerhler içinde, Anadolu'da yapılan Ankaravî Rûsûhî İsmail Dede Şerhi ve Sarı Abdullah Efendi Şerhi çok ün kazanmıştır. Ankaravî, Mesnevî'nin altı cildini ve devrinde kendisinin bulduğunu iddia ettiği yedinci cildini şerh eder. Sarı Abdullah Efendi ise birinci cildini beş cilt hâlinde şerh etmiştir. Bu şerhte devrinin bütün bilgi birikimini sergiler. Ayrıca Mısır ve Hindistan gibi ülkelerde Mesnevî şerhleri yapıp basılmıştır.

Mesnevî, XVIII. yüzyılda, Süleyman Nahîfî tarafından çok başarılı bir şekilde, manzum olarak Türkçeye çevrilmiştir. Bu çeviri de çok meşhurdur (Ritter, 1988: 43 – 59; Mevlânâ, 1966: T – L).

Mesnevî'nin mesnevîhânlar tarafından, yirminci yüzyıl başlarında da Anadolu'da çeşitli mescitlerde halka okunduğunu, halk tarafından vecd içinde dinlendiğini bilmekteyiz. Ömer

Seyfettin, “Diyet” adlı hikâyesinde, mahalle mescidinde bir akşam namazı sonrasında, iki garip derviş tarafından okunan Mesnevî’yi dinleyen Koca Ali’nin hâlini şöyle tasvir eder: “Mânâsını anlamadığı bu lisanın uhrevî âhengi, onun sakin kanını, sular altında saklı derin bir girdap gibi kaynattı.” (Ömer Seyfeddin, 1981: 7-8).

Mesnevî, XVIII. yüzyıldan itibaren çeşitli batı dillerine çevrilmeye başlanmıştır. İlk olarak 1799’da Jaques de Wallenbourg tarafından Fransızcaya çevrilmiştir. Daha sonraları 1849’da George Rosen tarafından Almancaya ve 1881’de James W. Redhause tarafından da İngilizceye çevrilmiştir. Bu çevirilerden sonra başka araştırmacılar da Mesnevî çevirilerine devam etmişlerdir. Özellikle R. A. Nicholson Mesnevî’yi, 1926’da, altı cilt olarak tekrar İngilizceye tercüme etmiş; eser ve yazarı Mevlânâ üzerinde ciddi çalışmalar yapmıştır. Veled İzbudak’ın yaptığı ve Abdülbaki Gölpınarlı’nın diğer Mesnevî şerhlerini karşılaştırarak meydana getirdiği Türkçe Mesnevî tercümesi yapılırken bu eserden yararlanılmış, beyitlerin sıralanışında bu çalışma esas alınmıştır (Mevlânâ, 1966: M – S).

Dünya edebiyatının en büyük eserlerinden biri kabul edilen Mesnevî, batıda da birçok sanatkarı derinden etkilemiştir. Örnek olarak; ünlü Alman yazar Goethe de bu eserden derinden etkilenmiş ve eseri orijinalinden okuyabilmek için Farsçayı öğrenmeye çalışmıştır (Mitler, 1988: 86).

Bugün Mesnevî, birçok dile çevrilmiş ve yaygın bir şekilde okunmaktadır. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri, Hindistan ve Pakistan; eserin en yaygın okunduğu ülkelerdir. İnternet ortamında yapılan bir taramada ‘Mesnevi-i Manevi’ yazıldığında on bin, ‘Mevlânâ Celaleddin Rumi’ yazıldığında ise iki yüz bin civarında bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Bu sonuçların çok geniş bir kısmını, başta İngilizce olmak üzere, değişik dünya dillerinden yayınlar oluşturmaktadır. Yine değişik dillerde çok sayıda Mesnevî çevirisini ve Mevlânâ’nın diğer eserlerinin çevirilerini içeren kitapların ilanlarını kolayca görmek mümkündür. Dünyanın birçok yerinde, Mevlânâ’yı seven insanların oluşturdukları toplulukların çeşitli etkinliklerini görmek de mümkündür. Bütün bunlardan Mesnevî’nin, günümüzde de yaygın bir şekilde, hem de dünyanın çok geniş bir kesiminde, sevilerek okunduğunu anlamaktayız.

Ontoloji ve Sanat Eserinin Ontolojik Yapısı

Varlık, varlık kavramı ve varlık soruları üzerine düşünme felsefede, Platon’a ve Aristoteles’e kadar gider. Varlık ve varlık sorunları üzerine XX. yüzyılda, Nicolai Hartmann’ın kurup geliştirdiği bir felsefe anlayışı olan *modern ontoloji*, var olanı ve varlığın bütününe kendine konu olarak alır (Tunalı, 1984: 1).

Modern ontoloji varlığı ele alırken, onu tabakalar düzeni içinde bir yapı olarak alır. Bu tabakalar heterojen bir yapıya sahiptirler; fakat bağımsız, birlikten yoksun bir yapı da değildirler. Bu tabakalı yapı içinde her tabaka, kendi yapısı içinde bir bütündür. Bununla birlikte, her zaman tabakalar arasında da bir birlik ve bütünlük vardır. “Modern ontoloji dört ana varlık tabakası kabul eder. Bunlar, madde (inorganik), organik varlık tabakası, ruhî tabaka ve tinsel varlık (Geist) tabakası.” (Tunalı, 1984; 23).

Bu tabakalar üst üste bir yapılanma gösterir. En alttaki tabaka, en geniş yer tutar; onun üzerindeki tabakalar ise gittikçe daralma gösterirler. En alttaki tabaka maddî tabakadır. Maddî varlık tabakası bütün evreni kuşatır. En küçük fizikî varlıklardan en büyük fizikî varlıklara kadar bütün varlıkları içine alır. Onun üzerinde organik varlık tabakası bulunur. Bu tabaka, canlı olarak varlıkları içine alan tabakadır. Bitkilerden başlayarak, tek hücreli canlılardan insana kadar bütün canlıları içine alır. Bu tabakanın üzerinde ruhî varlık tabakası yer alır. Bu tabakada bilinç vardır. Bu tabaka kendi başına var olamaz, bir alt tabakayla birlikte var olur ve onun tarafından taşınır. Ruhî varlık tabakasının üzerinde tinsel varlık tabakası yer alır. Bu alanı kültür dünyası oluşturur. Bu tabakayı ruhî bireyler taşırlar. Ruhî varlıkta bireyler esasken, bu varlık tabakası ortak bir tabakadır. Bir çağın, bir halkın tinsel varlığı ortaktır ve ortaklık özelliğini taşır (Tunalı, 1984: 21-27).

Varlık üzerine geliştirilen bu yeni felsefe ve anlayış, sanat eserlerini anlama ve incelemede de kullanılır. Bu alan *sanat ontolojisine* girer. Burada var olan sanat eseri, bir estetik objedir. Sanat eseri olan estetik objenin yapı analizini yapmak, sanat eserinin yapı analizini yapmaktır. Sanat eserinin varlığı, kendisine özgü bir varlıktır. Real varlıktan aşkın bir varlıktır. Sanat eseri hâline gelmiş olan bir varlık, real varlığı aşar; bu, bizim kendisinde bir ifade, bir anlam bulmamızdan kaynaklanır. Bu özellikleriyle sanat eseri bir yandan real bir varlık taşırken diğer yandan da anlam ve ifade varlığı taşır. Sanat eseri birbirinden farklı, biri real diğeri irreal iki varlık tabakası üzerinde, iki heterojen tabaka üzerinde taşınırken aynı zamanda tam bir birlik de gösterir (Tunalı, 1984: 66-69).

Sanat eserlerine uygulanan bu ontolojik yaklaşım, edebî eserlere de uygulanmıştır. Tabakalar düşüncesini benimseyip bunu estetiğe ve edebiyata ilk uygulayan *Roman Ingarden* olmuştur. Ingarden’e göre, “Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı, onun birçok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütün olmasından ibarettir.” (Tunalı, 1984: 103). Burada birbirinden farklı tabakalar vardır; fakat her tabaka bir diğer tabaka üzerinde yükselir, bütünlüğün oluşturduğu varlık yapısından kendine göre pay alır. Bunlar tesadüfen bir araya gelmiş tabakalar değildir. Organik bir bütünü oluşturan, birbiriyle bağıntılı bir tabakalar

bütünüdür. Bu tabakalı yapı içinde, real varlık tabakası üzerinde ideal varlık tabakası gerçekleşir. Roman Ingarden, bir edebiyat eserinde, başlıca dört varlık tabakası kabul eder. Bu tabakalar hem real hem de ideal daireleri içine alırlar. Bu varlık tabakaları şunlardır:

- “1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları
2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası
3. Farklı şematik görüşler tabakası
4. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan ve olaylar) ve onların alın yazılarının tabakası.” (Tunalı, 1984: 104).

Edebî eseri ontolojik yapısıyla inceleyen diğer araştırmacı *Nicolai Hartmann* da edebiyat eserini, heterojen tabakalı bir varlık tabakası içinde ele alır; fakat o, Roman Ingarden gibi sınırlanmış ve belirlenmiş, belirli sayıda birtakım tabakalar düşünmez. Ona göre edebî eser, heterojen karakterde iki varlık dairesinden meydana gelir. Bunların birisi zaman ve uzay içinde yer alan real varlık, diğeri real zaman ve uzayın dışında bulunan irreal varlıktır. Bunlar sanat eserinin iki ana varlık tabakasıdır. Bu tabakalar da kendi içinde tabakalı bir yapıya sahiptirler. Hartmann, real tabaka olarak edebî eserdeki söz ve kelime tabakasını alır. Maddi tabakanın üzerinde yer alan birtakım varlık alanları olarak bir şiirdeki duygu, düşünce ve anlamlar; bir roman, hikâye ve tiyatro eserinde irreal bir uzay, zaman, irreal figürler, eylemler, düşünceler alınır (Tunalı, 1984; 127 - 128).

Ontolojik yaklaşım çerçevesinde, sanat eseri varlık olarak ele alınırken, belli nitelik ve özellikleriyle bir *estetik obje* olarak isimlendirilir ve ele alınırlar. Dış dünyadan bizim bilgi objesi olarak algıladığımız real varlıkların normal algılanış biçimine, *objektion* denir. Objektionda bir var olan, bir bilinç konusu, bir süjenin objesi olur; fakat var olan şeyde bir değişiklik meydana gelmez. Var olan bir nesnenin bizim süjemiz için bir obje olması, bir *objektion süreci* olarak adlandırılır.

Sanat eserinde ise bir *objektion* değil *objektivatıon* vardır. “Objektivatıon, var olan bir şeyin obje hâline gelmesi olmayıp var olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objektionda söz konusu olan, var olan bir şeyin objeleştirilmesidir. Buna karşılık objektivatıon, objektivatıondan önce var olmayan bir şeyin, her şeyden önce, meydana getirilmesidir. Objektionda canlı tin (Geist), sadece alıcıdır; objektivatıonda ise yaratıcıdır.” (Tunalı, 1984; 59). Objektivatıonda bir objeleşme değil *objektivleşme* vardır. Objektivleşmede devreye *canlı tinsel varlık*, yani *kişisel* ya da *ortak tin* girer. Bu *objektivleşmiş tinsel varlık*, varlık kategorisinde, yeni bir varlıktır. Bu varlık tabakası real varlık tabakasından ayrıdır; fakat var

olabilmesi için bir real varlık tabakasına dayanması gerekir. “Buradan, objektivleşmiş varlığın, hem tinsel hem de real varlığa katıldığı kendiliğinden ortaya çıkar. Bu, objektivationun dayandığı en temel bir kanunu ifade eder. Objektivation kanunu, çift yanı olan bir kanundur. İlk o şunu ifade eder: Tinsel içerik, real duyulur madde içine sokulduğu, yani maddeye özel bir biçim verilmekle ona bağlandığı ve onun tarafından taşındığı sürece içerilir. İkinci olarak da şunu ifade eder: Biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, daima, canlı tinin; yani kişisel ya da objektiv tinin karşı faaliyetine ihtiyaç duyar.” (Tunalı, 1984: 60).

Bu çerçevede ele alındığında bir kelime, bir cümle, bir kavram, cümleyle anlatılan bir yargı veya daha geniş bir anlatım bir *objektivation* olabilir. Estetik obje dediğimiz her türlü sanat yaratmaları, varlık olarak, bu *objektivation* kategorisinin altına girerler. Sanatçı belli bir maddede *objektivleştirdiği* canlı tinin bir süjeyi, bir başka bilinci etkilemesini ister. Bundan dolayı her *objektivation*da üçlü bir ilişki vardır. Bir maddeye konulmuş veya yüklenmiş olan şey, başka birisi tarafından ortaya çıkarılır ve kavranır. Sanat eserleri, böyle bir üçlü ilişkinin ürünleridirler (Tunalı, 1984: 63-64).

Sanat eserinde kullanılan bir varlık, tabiattaki bağlarından koparak aşkın bir nitelik kazanır. Bu durum, bizim ona yeni anlamlar yüklememiz ve onda yeni anlamlar bulmamızdan kaynaklanır. Sanat eserinde varlıklar, bu aşkın yapılarıyla yer alırlar (Tunalı 1984: 67-68).

Objektivation işleminde, real tabakadan irreal tabakanın derinliklerine doğru derinlikli bir tabakalı yapı sistemi mevcuttur. “Tabakalar; *irreal sferin*, *real sfer* ile teşkil ettiği sınırdan başlayarak gitgide arkaya doğru uzanırlar. Başka türlü söylersek; tabakalarda hüküm süren prensip, *duyulur sferden* başlamak üzere, *duyulur sferden* gitgide bir uzaklaşmadır. Bu gitgide uzaklaşma içinde *ontik* tabakalar birbirini kovalar ve sonunda *irrealite sferinin* bütünlüğünü oluştururlar. Yalnız burada hâkim olan belli bir ilke vardır. Bu ilke ise; ön yapı sınırından itibaren arka yapıya doğru ne kadar çok tabaka birbirini kovalarsa, o eser o derece bir derinlik ve zenginlik kazanır. Buna karşılık; tabaka sayısı ne kadar az olursa, bu, onun o derece sığ ve yoksul bir eser olduğunu ifade eder.” (Tunalı, 1984: 102). Bu tabakalı yapı her zaman ayrılmaz bir bütünlük içinde varlık âlemine çıkar.

Rene Wellek, *Austin Warren*, *Cleanth Brooks* ve *Monroe C. Beardsley* gibi *biçimciler* de sanat eserinin tabakalardan meydana geldiği düşüncesini taşırlar. Bu tabakalı yapı sesler, cümleler, bunların meydana getirdiği anlam birlikleri, eserin dünyası; yani olaylar, kişiler ve olaylara bakış açısından meydana gelir. Onlara göre sanat eserinin büyüklüğü, bu tabakalı yapı içinde, çeşitli ve zengin malzemenin düzene sokulmasıyla doğar. Bu büyüklük özellikle fikir, kişiler, sosyal ve psikolojik yaşantılar gibi malzemenin zenginliği, derinliği ve karmaşıklığıyla

sağlanır. Eserin klasik olması, çeşitli çağların okuruna hitap edebilmesi; yapısındaki zenginlik ve karmaşıklığa dayanır (Moran, 1981: 164).

Mesnevî-i Mânevî’de Çok Katmanlılık ve Çok Anlamlılık

Bu modern edebiyat teorisi yaklaşımları ışığında Mevlânâ’nın Mesnevî’sini inceleyecek olursak; onun da eserinde, somuttan soyuta doğru çeşitli anlam tabakaları oluşturduğunu ve bu tabakalı kullanım sistemiyle eserinde, anlam zenginliği ve karmaşıklığı sağlayan bir derinlik oluşturduğunu görmekteyiz.

Mevlânâ somut gözlemlere dayanan; oradan soyut çağrışım, duygu ve fikirlere geçen derinlikli anlatım tarzını, Mesnevî’nin başında, kendisinin yazdığı ilk on sekiz beyitte, en güzel şekilde kullanır. Bu anlatım tarzına eseri boyunca devam eder. Burada en az üç olmak üzere, gittikçe derinleşen tabakalı bir anlatım tarzı görülmektedir. Öncelikle somut gözlemlere dayalı olarak, kamışlıktan koparılıp ney hâline getirilen ve tekrar ayrıldıklarına dönmek isteyen bir kamışın macerası anlatılır. Bu somut gözlem tabakasını kullanan Mevlânâ, diğer bir tabakada, kendi ayrılık ve dertlerini anlatır. Onun bir üst tabakasında; bütün insanlığın ayrılıklarını, bu ayrılığın oluşturduğu kavuşma arzularını ve dertlerini anlatır.

Bu anlatım tarzını bir örnek üzerinde gösterecek olursak, Mesnevî’nin ilk üç beytini alabiliriz:

Be şinev ez ney çün hikâyet mi kuned	Ez cüdâyihâ şikâyed mi kuned
K’ez neyistân tâ marâ be-burîdeend	Der nefîrem merd ü zen nâlîdeend
Sîne hânem şerha şerha ez firâk	Tâ be-güyem şerh-i derd-i iştiyak

(Mevlânâ, 1380: 5).

Mevlânâ eserine *işit, dinle* çağrısıyla başlamaktadır. Dinlenecek olan şey *ney / kamış*tır. Kamış başından geçenleri anlatmaya başlamıştır ve ayrılıklardan şikâyet etmektedir. İkinci beyitte *ney/kamış*, kendisinin kamışlıktan koparılıp ayrıldığını, bu ayrılıktan sonra çıkardığı seslerin erkek-kadın, herkesi üzüp ağlattığını anlatmaktadır. Üçüncü beyitte; “büyük kavuşma arzumdan kaynaklanan derdimin açıklamalarını söyleyebilmek için parça parça/delik delik olmuş bir sine, bir gönül isterim” denilmektedir.

Bu kısmı ontolojik yapısı içinde inceleyecek olursak, varlık tabakaları olarak önce *ses* veya *işaret real tabakaları* yer almaktadır. **Bundan sonra kelime ve cümlelerden oluşan, hem real hem anlamı içeren başka bir tabaka daha yer almaktadır.** Bunların üzerinde, edebiyat eserinin *objektivationa* dayalı varlık tabakaları yer almaya başlamaktadır. Anlam tabakasında da *objektivation* tabakasından önce bir *objektion* tabakası yer almaktadır. Bu *objektion* tabakasında

bir kamışın macerası anlatılmaya başlanarak anlatıma geçilmiştir. Müzik aleti yapılacak kamış, kamışlıktan kesilir. Sonra istenilen sesleri çıkarması için ateşte kızdırılmış şişe yakılarak üzerinde delikleri açılır ve gerekli işlemlerden sonra, insanları derinden etkileyen, yanık sesler çıkaran bir müzik aletine dönüştürülür. Kamışın gövdesinde delikler açılarak kamış *ney* hâline getirilmezse ondan herhangi bir ses çıkmaz ve dolayısıyla da bir şey anlatamaz.

Mevlânâ; bu anlam tabakasının üzerine, edebiyat eserlerinde yer alan *objektivation* tabakasını oluşturmakta ve kamış, bir bilgi objesi olmaktan çıkmakta, yazarın bize anlatmak istediği birçok duygu ve düşüncenin anlatım ve etkileme aracına dönüşmektedir. Şair, bunu yaparken, edebiyat eserlerinde çok katmanlı anlatımlar için yoğun olarak kullanılan *kişileştirme*, *mecaz*, *teşbih* ve *istiare* gibi edebî sanatlardan yararlanmaktadır. Burada anlatım aracı hâline dönüştürülmüş olan kamış, öncelikle kişileştirilmiştir. Kamış; bir anlam tabakasında insanın, onun arkasından gelen anlam tabakasında ise Allah'ın varlığından koparak, yaratılan ve ona dönmeye çalışan bütün varlıkların istiaresi olarak kullanılmaktadır. Kişileştirilmenin yapıldığı anlam tabakasında Mevlânâ, kamışı kişileştirerek ayrılık derdinden dertli ve bu derdini anlatmaya, duyurmaya çalışılan insanın anlatım aracına dönüştürmüştür. Dertli insan, derdini dile getirmedi, derdine çare aramadan duramaz. Bu şekilde derdine derman bulmaya çalışır. Ne kadar etkili bir şekilde derdini dile getirebilirse dermana da o kadar yaklaşmış olur. Dertini başkalarına duyurdukça onlar da onun derdine katılıp onunla birlikte dertlenirler; fakat bu ayrılık derdine çare bulunabilmesi için derdin, çok içten ve samimî olarak ifade edilmesi gerekir. Dertin samimî, etkileyici ifadesi için de derdi dile getirenin, o derdi derinden ve içten duyması gerekir. Burada neyin yanık sesleri çıkaran delik delik göğsü, dertli insanın parçalanmış göğsü ve gönlünün anlatım aracına, çok uygun bir şekilde dönüştürülmüştür. Çok dertli insanın gönlü, derinden yaralıdır. Bu gönül yaraları fizikî yaralar olarak da ortaya çıkarlar. Yazar bu yaraları ayrılık derdine bir kurtuluş, kavuşmaya yaklaştıran bir araç olarak gördüğü için, istemektedir. Ayrılık kavramına ve bunun derdine gelince, bu kavram ve duygu da çok geniş bir duygudur. Yazar burada bir sınırlama koymayarak ayrılık derdinin anlaşılmasını okuyucuya bırakmıştır. Bu ayrılık, her türlü sevgiliden ve imkândan ayrılmayı ifade edebilecek şekilde kullanılarak büyük bir anlam zenginliğine kapı açılmıştır.

Diğer bir anlam tabakası olarak kamış; sadece bir insanın değil, bütün insanların ve insanlığın istiaresidir. Bütün insanlık, ayrılıkları ve bu ayrılıkların beraberinde getirdiği dertleri yaşamaktadır. Bu dertlerden kurtuluşun ve istediğine ulaşmanın temel yolu, istenileni içten dertlenerek istemek ve bu içtenliği karşımızdakine veya bir şey istediğimize ulaştırmamıza dayanmaktadır.

Diğer bir anlam tabakası ise; Mevlânâ'nın temsil ettiği tasavvuf düşüncesindeki *ayrılık* *derdinin* anlatılmasıdır. Başta tek bir *varlık* vardır. Bu varlık, diğer bütün varlıkların borçlu olduğu *Allah'ın varlığıdır*. *Kesret/çokluk âleminin* bütün varlıkları, bu varlıktan yaratılmışlardır. İnsan da diğer varlıklar gibi, Allah'ın varlığından koparak yaratılmış ve ebedî bir varlık kazanmak için, tekrar o varlığa dönmenin ayrılık derdiyle dertlidir. Ayrıldığı varlığa tekrar dönme ve ona kavuşma aşkıyla büyük bir dert yaşamaktadır. Burada kavuşmanın yolu, yine o aşkın ve kavuşma derdinin büyüklüğüne ve bu derdin en etkili biçimde ifade edilmesine bağlıdır. Mevlânâ bu anlam tabakasında kamışlığı Tanrı varlığının; neyi de ondan kopup ona kavuşma aşkıyla dertli varlığının anlatım aracına dönüştürmektedir.

Mevlânâ, başarılı bir şekilde oluşturduğu bu çok tabakalı anlam yapısıyla, hem anlatmak istediklerini her türlü bilgi ve anlama kapasitesi düzeyine sahip, çok geniş bir okuyucu kitlesine hitap edecek tarzda oluşturmuş hem de anlam derinliği ve etkileyciliğine sahip bir eser meydana getirmiştir. Hem bilgi düzeyi çok düşük hem de çok yüksek okuyucu kesimlerine hitap edebilen yazarlar, çok nadir yetişen yazarlardır. Bunu ancak edebiyatların büyük yazarları başarabilirler. Onlar da bunu ontolojik yapı bakımından; her kitleye hitap edebilecek, çeşitli kesimlerin anlayabileceği anlam tabakalarına dayalı çok katmanlı anlam tabakalarından oluşan eserleriyle başarabilirler. Modern edebiyat teorilerinin bakışıyla da bu eserler, edebiyat dünyasının en başarılı eserleridir. Zaten okuyucu da bu eserleri, asırlarca yaygın bir şekilde okuyarak bu eserlerin değerini tescillemektedir. Mevlânâ da yaygın okunuşuyla bunu kanıtlamaktadır.

Başarılı eser veren yazarlar; anlatmak istediklerini başarılı bir şekilde vermek, çok katmanlı anlatım yapıları oluşturmak için, eski anlatılardan da başarılı bir şekilde yararlanırlar. Bu anlatıları da, kendi anlatımlarında bir derinlik oluşturmak için, bir anlatım aracına dönüştürürler. Bu anlatılar, hitap edilen kitle için tanıdık geldikleri için de, okuyucuyu olayın içine daha kolay çekerler. Doğu kültüründe, anlatımda yaygın olarak kullanılan hayvan hikâyeleri, çocukların bile hoşuna giden bir hikâye yapısı oluştururken; anlama düzeyi yüksek okuyucular için, derinlikli başka düşünce ve duyguların taşıyıcısı ve aktarıcısı görevini görürler. Böyle bir eser, bir anlam tabakasıyla, çocuklara veya çocuk seviyesinde düşük yetişmişlik düzeyi olan kişilere hitap ederken; diğer yandan çok iyi yetişmiş, yüksek yetişmişlik ve anlayış düzeyine sahip okuyucuya da ayrı bir anlam tabakasıyla hitap eder.

Mevlânâ'nın, ontolojik olarak çok katmanlı anlam yapılarını kurarken yararlandığı bir diğer anlatım tarzı ise; devrin halkı tarafından da bilinen çeşitli kıssalarla yer yer *Kelile ve Dimne*'den alınmış olan hayvan hikâyelerini anlatım aracı olarak kullanmadır. Bu hikâyeler *Kelile ve Dimne*'de ders verici küçük bir hikâyecikken; Mevlânâ, hikayeyi yayarak onun içini,

çeşitli gözlem ve bunların üzerine bina ettiği duyu ve fikirlerle doldurur. Bu hikâyecikleri kullanarak *basit-somut* bir anlam tabakasından, *derin-soyut* bir anlam tabakasına doğru, derinleşen bir anlatım oluşturur. Eserinin anlatım gücünü bu şekilde, çeşitli anlam tabakalarıyla zenginleştirip güçlendirir.

Örnek olarak; Mesnevî'nin ilk cildinde, anlatımda kullanılan aslanla tavşan hikâyeciğini bu bakımdan inceleyebiliriz (Mevlânâ, 1966: 71 – 111). Bu hikâyecik, Kelile ve Dimne'den alınmıştır (Beydaba, 1985: 108 – 109). Hikâyecikte kısaca şu olay anlatılır: Sürekli aslana avlanma korkusu yaşayan hayvanlar, onunla anlaşıp her gün bir hayvanı aslanın yiyeceği olarak vererek bu korkudan kurtulmaya karar verirler. Bu tekliflerini aslana iletirler. Aslan çalışmaya büyük önem verdiği için, bu teklifi önce kabul etmek istemese de sonunda kabul eder. Yiyecek olma sırası zayıf bir tavşana geldiğinde tavşan, çeşitli hilelerle aslanı kandırıp bir kuyuya doğru sürükler ve hileyle onu kuyuya düşürür. Hayvanlar bu şekilde aslandan kurtulmuş olurlar. Bu konuda, tavşanın başarısından dolayı tavşanı överler.

Kelile ve Dimne'de yaklaşık iki sayfaya yakın bir yer tutan bu hikâyecik, kurnazlıkla başarılı olunabileceğinin bir örneği olarak anlatılır. Mesnevî'de bu hikâyecik, 900 –1390 beyitleri arasına yayılmıştır. Bu hikâyecik anlatılırken aralara başka kıssalar da serpiştirilmiştir. Yazar anlatmak istediklerini, bu hikâyecikleri bir alt anlatım basamağı olarak kullanarak anlatılır. Somut olaylardan, soyut ve derinlik taşıyan duygu, değer ve olguların anlatımına geçer. Hikâyecik başladığında, öncelikle aslana avlanma korkusundan kurtulmak isteyen av hayvanları, *tevekkülü* temsil ederler. Bunun karşılığında aslan *çalışmayı* temsil eder. Yazar burada bu iki konuyu genişçe bir şekilde tartışır ve kendi düşüncesi yaklaşımına uygun olarak *tevekkülü*, üstün bir durumda gösterir. Zaten hikâyeciğin sonunda da *tevekkülü* temsil eden tavşan galip gelir. Yazar, bu konu etrafında; *çalışmanın her şeye tercih edilmesi, kanaat* gibi bir kısım değerleri de tartışır. Burada, hikâyeciğin anlatımı devam ederken, vurgulamaya çalıştığı düşünceyi daha etkili bir şekilde anlatmak için, araya başka kıssaları da alır. Burada Hz. Süleyman'dan bir kıssa anlatır.

Eserin çok katmanlı ve giriftlik oluşturulan yapısı içinde yazar, anlatmak istediği bir kısım temel değerlerin yanı sıra; kişinin aczini bilmesi, bilginin faydaları, sır saklamanın önemi, kaza ve kadere teslimiyet gibi birtakım konulara da değinerek bu konularda düşüncelerini dile getirir.

Yazarın anlatımda kullandığı yöntemlerden birisi de; günlük hayatta hemen herkesin karşılaşılabileceği bir kısım somut gözlemlenebilen olaylardan yararlanarak başka bir anlam tabakası oluşturup soyut duygulanımları ve fikirleri anlatmasıdır. Bir insanın gönlündeki aşktan

kaynaklanan üzüntüyü bulup yakalamanın zorluğunu anlatmak için; kendi devrinden, somut olarak karşılaşılan bir olaydan yararlanarak şöyle bir anlatım yapar: “Bir adam, ayağına diken batınca ayağını, dizi üzerine kor. İğne ucu ile diken başını arar durur; bulamazsa orasını dudağıyla ıslatır. Ayağa batan diken bulmak, bu derece müşkül olursa yüreğe batan diken nicedir? Cevabı sen ver?” (Mevlânâ, 1966: 12). Burada açıkça görüldüğü gibi; devrinde görülen somut bir olaya dayalı anlam tabakası, başka soyut bir anlam tabakasının taşıyıcısı yapılmış ve anlatılması zor bir duyguyu, etkili bir şekilde anlatmak için kullanmıştır.

Yazarın anlatımını etkili kılmak için kullandığı yöntemlerden biri de konuyla ilgili *Kur’ân*’dan alıntı yapma, *Hz. Muhammed* (sav)in sözlerinden konuyla ilgili birini verme, yerine göre bilinen bir *atasözünü* kullanmadır. Zayıflara, zor zamanda Allah’ın yardımının yetişeceğini anlatırken *Kur’ân*’dan şu alıntıyı yapar: Zayıfları sen yardımcısız, kimsesiz sanma; *Kur’ân*’dan “İzâ câe nasrullah”ı oku (Mevlânâ, 1966: 105). Burada “İzâ câe nasrullah” alıntısı, Allah’ın yardımı geldiğinde, anlamını taşımaktadır. Bununla, zor durumda olan insanlara İlâhî yardımın yetişeceği anlatılmaktadır. Ayrıca, yukarıda belirtilen tevekkül ve çalışmanın önemi konularını tartışırken tevekkülle ilgili, “Tevekkülle beraber yine devenin ayağını bağla”; çalışmayla ilgili, “Çalışan kimse Tanrı sevgilisidir” hadislerini alıntı yapar (Mevlânâ, 1966: 73). Sır saklamanın önemi vurgulanırken, “Her kim sırrını saklarsa çabucak muradına erişir” hadisini alıntı yapar (Mevlânâ, 1966: 14). Anlatımı etkili kılmada kullanılan diğer yöntem ise; atasözleri ve deyimleri, yerine göre yoğun bir şekilde kullanmadır. “Sen vakitsiz öten horozsun, başını kesmeli. Ahmağın mazereti dinlenmez. Ahmağın özrü kabahatinden beter olur. Cahilin özrü her ilmin zehridir.” (Mevlânâ, 1966: 94). Bu ifadelerde görüleceği gibi yoğun bir şekilde; atasözü, deyim ve vecize denebilecek özlü sözlerden, anlatımda yararlanılmaktadır.

Sonuç:

Modern teorik yaklaşımlar, edebiyat eserlerini değerlendirirken eseri değerli kılan ölçütler olarak eserdeki orijinalitenin yanı sıra, anlam derinliği ve giriftliğini de göz önüne alırlar. Bu yaklaşımlardan biri olan ontolojik yaklaşım, eserin anlam derinliğini ve giriftliğini inceleme ve ortaya koymada, en önemli çağdaş yaklaşımlardan biridir. Bizim kültür dünyamızın, önemini yıllar boyu okunmasına rağmen kaybetmemiş önemli yazarlarının eserleri, bu yaklaşımlarla incelendiğinde, eserin değeri ve yaşamasının nedeni açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu tür eserlerin yazarları öncelikle güçlü bir gözlem yeteneğine sahiptirler. Çevrelerindeki olayları çok iyi gözlemlerler. Ayrıca derin bir duygu ve fikir dünyasına sahiptirler. Okuyucuya aktarmak istedikleri duygu ve fikirleri, gözlemlerini anlatım aracı olarak

kullanarak gayet başarılı bir şekilde anlatırlar. Örnek olarak; Türkçenin en önemli şairlerinden biri olarak kabul edilen Fuzûlî de aynı anlatım tarzını kullanır (Kortantamer, 1993: 425). XIII. yy.dan bu yana eserleriyle yaşayan ve günümüzde; dünyanın birçok dilinde, birçok yerde yaygın olarak okunan Mevlânâ da aynı anlatım tarzını kullanmıştır. Anlatımını öncelikle, sağlam gözlemler üzerine bina eder. Bu gözlemlere dayalı olarak sağlam bir somut anlatım tabakası oluşturur. Sonra onun içini, yukarıda belirtilen anlatım vasıtalarını kullanarak çeşitli duygu ve fikirlerle doldurur; fakat bu işlemi oluştururken anlatımda bir derinlik oluşturur. Eseri okuyan ve çeşitli anlama yeteneğine sahip okurlar, bu derinlikli anlatım içinden, alabilecekleri anlamı kendilerine göre algırlarlar. Eser bu tabakalı ve derinlikli anlatım tarzıyla, çok çeşitli okur tiplerine hitap eder, bu şekilde de çok yaygın bir okuyucu kitlesine kavuşur. Ayrıca eserde, bu anlatım tarzıyla, insanlar için her zaman yaşayan ve önemini koruyan aşk, sevgi, iyilik, çalışma ve benzeri konular işlendiği için eser, okunmaya ve yaşamaya devam eder.

KAYNAKÇA

- BEYDABA. (1985). *Kelile ve Dimne*. Çeviren: Ömer Rıza Doğrul. Ankara.
- KORTANTAMER, Tunca. (1993). *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*. Akçağ Yayınevi. Ankara.
- MEVLÂNÂ CELALEDDİN MUHAMMED-İ BELHÎ-İ RUMÎ. (1380). *Mesnevî-i Mânevî*. Çap Şeşum. Tahran.
- MEVLÂNÂ. (1966). *Mesnevi I*. Çev. Veled İzbudak. 5. Baskı. İstanbul.
- MİTLER, Louis. (1988). *Ottoman Turkish Writers: a Bibliographical Dictionary of Significant Figures in pre-Republican Turkish Literature*. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Lang.
- MORAN, Berna. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 4. Baskı. Cem Yayınevi. İstanbul.
- RİTTER, H.. (1988). “Celaleddin Rûmî”. İslam Ansiklopedisi. 3. Cilt. İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar. (2002). “Selçuklular ve Beylikler Devrindi Düşünce”. *Türkler*. c. 7. Ankara.
- ÖMER SEYFETTİN. (1981). *Diyet*. Bütün Eserleri 4. Yağmur Yay. İstanbul.
- TUNALI, İsmail. (1984). *Sanat Ontolojisi*. İ.Ü. Edebiyat Fak. Yayınları. İstanbul.
- WELLEK, Rene, Austin Varren. (1993). *Edebiyat Teorisi*. Çeviren: Doç. Dr. Ömer Faruk HUYUGÜZEL. Akademi Kitabevi. İzmir.