

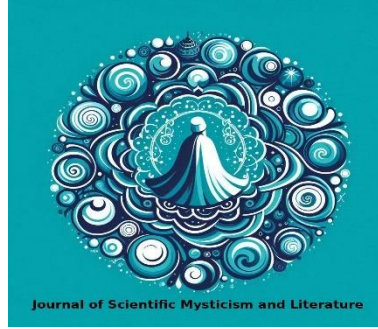
ISSN: 3062-2085

Tasavvuf ve Edebiyat Bilimsel Dergi

Journal of Scientific Mysticism and Literature



Vol. 2 | Sayı: 1 | Jan. 2026



**JOURNAL OF SCIENTIFIC MYSTICISM
AND LITERATURE (JSML)
BİLİMSEL TASAVVUF VE EDEBİYAT DERGİSİ**

**Edebiyatın çeşitli daları, Dil, İrfan, Felsefe Dergisi
Various branches of literature, Language, Wisdom, Philosophy
Magazine**

Web: <https://dergi.neu.edu.tr/index.php/neujsml>

Email: jsml@neu.edu.tr , rumi.rc@neu.edu.tr

ISSN: 3062-2085

January/ Ocak 2026

Volum/Cilt:2

No./ Sayı: 1

**Dergi yılda 4 sayı olarak yayımlanmaktadır.
The magazine publishes four issues per year**

**NEAR EAST UNIVERSITY
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ**

Yayın kurulu/ Editorial board

Prof. Dr. Ghadir Golkarian

Prof. Dr. Esra Karabacak

Prof. Dr. Mustafa Yeniasır

Prof. Dr. Burak Gökbulut

Prof. Dr. Prof. Dr. Ali Efdal özkul

Prof. Dr. Ali Temizel

Prof. Dr. Ali Güzelyüz

Prof. Dr. Nimet Yıldırım

Prof. Dr. Ali Yıldırım

Prof. Dr. Derya Örs

Dergi imtiyaz sahibi: YDÜ, Rumi Araştırmalar Merkezi

Journal Publisher: NEU, Rumi Research Center

Chief-in-editor/Başeditör: Prof. Dr. Ghadir Golkarian

Co- editors/Yrd. Editörler:

Assoc. Dr. Shabnam Golkarian

Assoc. Dr. Aytaç Zeynalova

Dr. Feride Seyidova

Dr. Murat Cem Acaralp

Tasarım/ Designe: Shabnam Golkarian (Özdaş)

Başeditör yazışma adresi: ghadir.golkarian@neu.edu.tr

Journal address: Neu Campus, Art & Sciences Faculty,
Rumi Research Center, Floor 3, No.325
Nicosia- TRNC



FIELD EDITORS/ ALAN EDİTÖRLERİ:

- Prof. Dr. Esra Karabacak (Near East University-TRNC)- Turkish Language and Contemporary Dialects
- Prof. Dr. Mustafa Yeniasır (Near East University-TRNC)- Modern Turkish Literature
- Prof. Dr. Touraj Atabaki (HKSB Academy – Netherlands)- History and Philosophy of Literature
- Prof. Dr. Ahmet İçli (Bitlis University, Turkey)- Turkish Literature
- Prof. Dr. Münir Drkiç (Süleyman Demirel University – Bosnia-Herzegovina)- Eastern Languages
- Prof. Dr. Eynulla Mededli (AIA-Azerbaijan)- History and Philosophy of Azerbaijani Literature
- Prof. Dr. Hojjatollah Javani (Tehran Al-Zahra University-Iran)- Mysticism and Religion
- Prof. Dr. Elizabeth Alexandria (University of Manitoba – Canada)- English Language and Literature
- Prof. Dr. Nimet Yıldırım (EAÜ – Turkey)- Persian Language and Literature
- Prof. Dr. Ali GÜZELYÜZ (İÜ-Turkey)- Classical Persian Literature
- Prof. Dr. Burak Gökbulut (YDÜ – TRNC)- Turkish Folk Literature
- Prof. Dr. Atilla Jorma (University of Finland- Finland)- Russian Language and Literature
- Assoc. Prof. Dr. Shabnam Golkarian (YDÜ- TRNC)- History of Islamic Architecture
- Assoc. Prof. Dr. Esmethanım Memmedova (BDÜ- Azerbaijan)- Azerbaijani Language
- Assoc. Prof. Dr. Nargisa Shoaliyeva (UIA- Uzbekistan)- Uzbek Language and Literature
- Assoc. Prof. Dr. Fazilat Hussain (Karachi University- Pakistan)- Urdu Language and Literature
- Assoc. Prof. Mohammad Khakpour (Tabriz University- IRAN)- Persian Literature and Language
- Assoc. Prof. Qaisar Ahmad (Azad National Urdu University Hyderabad- India)- Urdu Literature



BİLİMSEL DANIŞMAN/ SCIENTIFIC ADVISORY

- Prof. Dr. İrfan Suat Günsel, Near East University – TRNC
- Prof. Dr. Mustafa Kurt, Near East University – TRNC
- Prof. Eynulla Medetli, Azerbaijan National Academy of Science – Azerbaijan
- Prof. Dr. Rafael Huseynov, Khazar University – Azerbaijan
- Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu, Kirikkale University – Turkey
- Prof. Dr. Ali Yildirim, Firat University – Turkey
- Prof. Dr. Münir Drkiç, University of Sarajevo – Bosnia, Herzegovina
- Prof. Dr. Touraj Atabaki, The Netherlands Royal Academy of Art and Sciences – Netherlands
- Prof. Dr. Ahmet İçli, Bitlis University – Turkey
- Prof. Dr. Necati Demir, Ankara Gazi University – Turkey
- Prof. Dr. Orhan Söylemez, Kastamonu University – Turkey
- Prof. Dr. Reza Abdi, Ardebil Farhangian University – IRAN
- Assoc. Prof. Yurdal Cihangir – Girne American University – TRNC
- Assoc. Prof. Şentaç Arı, Girne American University – TRNC
- Assoc. Prof. Fazilat Hussain, Karachi University – Pakistan
- Assoc. Dr. Mohammad Khakpour, Tebriz University – IRAN
- Assoc. Dr. Shabnam Golkarian, Near East University- TRNC
- Assoc. Dr. Ebrahim Daneshi, Mohaghegh Ardebili University – IRAN
- Assoc. Dr. Elizabeth Aparecida Hautz, São Paulo University, Brazil
- Assoc. Prof. Asuman Gokhan, Erzurum Ataturk University – Turkey
- Assoc. Prof. Shabnam Golkarian, Near East University – TRNC
- Assoc. Prof. Nergiza Shoaliyeva, International Islamic Academy – Uzbekistan
- Assoc. Prof. Berna Karagözoğlu, Ağrı University – Turkey
- Dr. Selman Karadağ, Konya Selçuk University – Turkey
- Dr. Pune Karimi, Erzurum Technical University – Turkey
- Dr. Narmin Aliyeva, Azerbaijan Museum of Literature – Azerbaijan
- Dr. Zohre Heidari Bani, Tehran Payam-e Nour University – IRAN
- Dr. Şeyda Arısoy, Erzurum University - Turkey



Orhan Veli Kanık'ın Yineleme Sanatı – Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Saracoğlu	1-13
Kelile ve Dimne'deki "Aslan ile Tavşan" Hikayesinin Mesnevi'deki Yansımaları	14-20
Prof. Dr. Nimet Yıldırım	
Metaphors of Piety in the Mathnavi'i Sharif and Ali Sher Navoi's Turkish Divans	21-40
Dr. Muhterem Saygın	
The Construction of Architecture in Mysticism and the Approach to Islamic Architecture	41-60
(An Analytical Study on Metaphysics, Space, and Meaning)- Assoc. Prof. Shabnam Golkarian	
Poetic and Functional Potentials of the "Line" Metaphor in Muhammad Füzuli's Layli	61-69
And Majnun- Prof. Dr. Khuraman Hummatova	
Türk Hümanizmini Besleyen Temel Kaynaklar- Dr. Gülara Yenisey	70-75
Seyyid Yahya Bakuvi and Rumi- Prof. Dr. Elmira Abasova	76-84
Common Religious- Epic Sages of the Oghuz Turks (A Historical and Geographical on	85-91
The Subject)- Assoc. Prof. Aybeniz Rahimova	
Yunus Emre'nin Şiirlerinde Anlatım Değerlendirmesi- Prof. Dr. Esra Karabacak	92-100

EDİTÖR YAZISI/ EDITORIAL ARTICLE



CONTACT

Near East University,
Art & Sciences
Faculty,
TLL Dep. No.305
ZIP: 99138
Nicosia, TRNC, Via
Mersin 10
+90(392)2236464
+90(392)6802000
Editor.jsml@neu.edu.tr
www.dergi.neu.edu.tr/index.php/neujsml

“Her harf bir sır, her kelâm bir yolculuktur...”

Tasavvuf ve Edebiyat Dergisi’nin dördüncü sayısına ulaştığımız bu güzel merhalede, her bir satırın bir hakikat arayışına vesile olduğu inancımızla siz değerli okuyucularımızı bir kez daha muhabbetle selamlıyoruz.

Bu sayımızda, geçmişin kadim hikmetleriyle günümüz insanının içsel arayışları arasında köprüler kurmaya devam ediyoruz. Çünkü biliyoruz ki tasavvuf, zamanla sınırlı olmayan bir hakikatin sesidir; edebiyat ise bu sesin dile gelen hâlidir. Bugün, hem bireyin iç dünyasında yankılanan sorulara hem de toplumsal hafızamızda yer etmiş kültürel izlere dönerek, derinlikli metinlerle karşınızdayız.

Dördüncü sayımızda yer alan makaleler, sadece akademik bir disiplinin sınırlarında değil, aynı zamanda ruhu dinlendiren, gönlü yontan, zihni uyandıran bir edebî-tasavvufî yolculuk sunmayı hedefledik.

Dergimizin oluşum sürecinde emeği geçen yazarlarımıza, araştırmacılarımıza, tasarım ve yayın ekibimize gönülden teşekkür ediyor; bu dergiyi ellerinde tutan, gözleriyle satırları takip eden ve kalbiyle hisseden her bir okuyucumuzu, bu ortak yolculuğun en kıymetli yolcusu olarak selamlıyoruz. Yeni sayımızın, gönüllerde hoş bir seda bırakması temennisiyle...

Baş Editör:
Bilimsel Tasavvuf ve Edebiyat Dergisi

Prof. Dr. Ghadir Golkarian

“Every letter is a secret, every word a journey...”

As we reach this beautiful milestone of the Second volume, First No. issue of the Sufism and Literature Journal, we once again greet you, our valued readers, with affection, believing that every line is a means to a search for truth.

In this issue, we continue to bridge the ancient wisdom of the past with the inner quests of today's humanity. For we know that Sufism is the voice of a truth that is not limited by time; literature is the expression of this voice. Today, we present you with profound texts that address both the questions that resonate within the individual's inner world and the cultural traces etched in our collective memory. The articles in our fourth issue aim to offer a literary-Sufi journey that soothes the soul, refines the heart, and awakens the mind, transcending the boundaries of an academic discipline.

We extend our heartfelt thanks to our writers, researchers, design, and publishing teams who contributed to the creation of our journal. We salute every reader who holds this magazine in their hands, follows the lines with their eyes, and feels it with their hearts, as a precious companion on this shared journey. We hope our new issue leaves a pleasant echo in our hearts...

Editor-in-chief
Scientific Mysticism and Literature Magazine

Prof. Dr. Ghadir Golkarian



Orhan Veli Kanık'ta Yineleme Sanatı

The Art of Repetition in Orhan Veli Kanık

Erdoğan SARACOĞLU¹

Email: erdogan.saracoglu@neu.edu.tr

Orcid No: <https://orcid.org/0009-0005-4730-767X>

ÖZET

Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde yineleme (tekrar), hem biçimsel hem de anlamsal düzlemde önemli bir anlatım aracıdır. Şair, geleneksel şiirin süslü dilini reddederken, gündelik konuşma dilinin doğallığını ve ritmini yinelemeler yoluyla şiire taşır. Sözcük, dize veya düşünce tekrarları; şiirde müzikaliteyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda ironiyi, sıradan olanın estetiğini ve halk diliyle kurulan samimi ilişkiyi güçlendirir.

Yineleme, Orhan Veli'de çoğu zaman bilinçli bir sadelik stratejisidir. Aynı kelimenin ya da ifadenin tekrarı, anlamı derinleştirmekten çok, gündelik hayatın tekdüzeliğini, insanın basit arzularını ve modern bireyin içsel boşluğunu görünür kılar. Bu yönüyle yineleme, Garip şiirinin temel ilkeleriyle uyumlu olarak, okuru duygusal bir yoğunluktan ziyade düşünsel bir farkındalığa davet eder.

Sonuç olarak Orhan Veli'de yineleme sanatı, klasik şiirdeki ahenk unsurundan farklı olarak, sadelik, ironi ve gerçekçilik ekseninde işlev kazanır; şiiri yapaylıktan arındırarak yaşamın kendisine yaklaşır.

Anahtar kelimeler: Yineleme, Orhan Veli Kanık, Garip Akımı, Sadelik, Gündelik Dil

ABSTRACT

In the poetry of Orhan Veli Kanık, repetition functions as a significant stylistic and semantic device. While rejecting the ornate language of traditional poetry, the poet employs repetition to convey the natural rhythm and simplicity of everyday speech. The repeated use of words, lines, or ideas not only creates a sense of musicality but also reinforces irony, sincerity, and the aesthetic value of ordinary life.

Repetition in Orhan Veli's poems often serves as a deliberate strategy of simplicity. Rather than deepening meaning in a conventional lyrical sense, repeated expressions highlight the monotony of daily life, basic human desires, and the inner emptiness of the modern individual. In this respect, repetition aligns with the core principles of the Garip movement by encouraging intellectual awareness rather than emotional excess.

In conclusion, repetition in Orhan Veli's poetry operates not as a traditional harmonic ornament but as a tool of simplicity, realism, and irony, bringing poetry closer to lived experience.

Keywords: Repetition, Orhan Veli Kanık, Garip Movement, Simplicity, Everyday Language

ÖNSÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin en belirleyici kırılma noktalarından biri, şiirin dil, konu ve estetik anlayışında yaşanan köklü dönüşümdür. Bu dönüşümün merkezinde yer alan Orhan Veli Kanık, şiiri gündelik hayatın doğal akışıyla buluşturarak, geleneksel şiir algısını bilinçli bir biçimde sarsmıştır.

¹ Yrd. Doç. Dr., YDÜ, Fen – Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lefkoşa, KKTC

Onun şiirinde süs, mecaz ve ölçü geri plana çekilirken; sade, yalın ve tekrarlarla güçlenen bir anlatım öne çıkar.

Bu çalışma, Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde yineleme sanatının işlevini ve anlam boyutunu incelemeyi amaçlamaktadır. Yineleme, çoğu zaman basit bir söz sanatı olarak görülse de Orhan Veli'nin şiirinde, bilinçli bir estetik tercih ve poetik duruşun parçası hâline gelir. Tekrar edilen sözcükler ve ifadeler, yalnızca ritim yaratmakla kalmaz; modern insanın sıradanlığı, içsel boşluğu ve hayata karşı geliştirdiği ironik bakışı da görünür kılar.

Bu önsözle birlikte sunulan metin, Orhan Veli'nin şiir dünyasında yinelemenin nasıl bir anlam kurucu unsur olarak kullanıldığını ortaya koymayı; Garip şiirinin temel ilkeleri doğrultusunda, sadelik ile derinlik arasındaki ilişkiyi değerlendirmeyi hedeflemektedir. Çalışmanın, hem edebiyat öğrencileri hem de modern Türk şiirine ilgi duyan okurlar için açıklayıcı ve yol gösterici bir çerçeve sunması amaçlanmıştır.

GİRİŞ

Orhan Veli Kanık, 13 Nisan 1914'te İstanbul'da doğar. Çocukluğu Beykoz ve Beşiktaş'ta geçen Orhan Veli yedi yaşında Galatasaray Lisesi'nin İlkokulu'na yatılı olarak verilir. İlkokulda Fransızcaya karşı büyük ilgi duyan Orhan Veli, çalışkan bir öğrenci olarak hocalarının dikkatini çeker.

1925 yılında annesiyle beraber Ankara'da görev yapan babasının yanına gider ve orada Gazi İlkokulu'nun beşinci sınıfına yazılır.

Bir yıl sonra Ankara Lisesi'ne yatılı öğrenci olarak verilir. Lisede Ahmet Hamdi Tanpınar, Rıfki M. Meriç gibi hocalardan edebiyat dersi alır. Onların da yönlendirmesiyle edebiyata merak salıp yazı ve şiirler yazmaya başlar. Divan Edebiyatı ile Halk Edebiyatı'nın tüm inceliklerini öğrenir. Aruz ölçüsüyle çok güzel şiirler yazar.

İlkokulun son sınıfında Oktay Rifat'la, bir iki yıl sonra da lisede Melih Cevdetle tanışır. İşte ilerde Garip Hareketi'ne damgasını vuracak olan Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet üçlüsü, o günlerde biraraya gelir.

İlk şiirlerini Varlık Dergisi'nde 1936 yılında arkadaşlarıyla birlikte yayınlayan Orhan Veli, bazı şiirlerinde Mehmet Ali Sel takma adını kullanır. Üç arkadaş Türk Edebiyatında yeni bir çığır açacak olan Garip Şiirlerinde örnekler vermeye, Varlık'ın 15 Eylül 1937 tarihli sayısında başlarlar.

Garip Hareketi'nin şairlerine o dönemin aydınlarının “garip” gözle baktığını gören üç arkadaş, 1941'de ortaklaşa yayınladıkları şiir kitabına Orhan Veli'nin arkadaşı Cavit Yamaç'ın önerisiyle “Garip” adını koyarlar. Böylece Garip, bir kitabın adı olduğu kadar bir akımın da adı olur.

Garip Hareketi, kendinden önceki şiir anlayışlarına ve felsefelerine bir tepkinin ifadesidir. Onlar ölçü ile uyaka karşıdır. Edebi Sanatlar şiirde mutlaka gerekli olan unsurlar değildir. Şiir dilinin, yeni, doğal ve konuşma diline yakın bir anlatım şekline dönüşmesi gerekir. Bu nedenle Orhan Veli şiirlerinde hem kendini zorlayarak sanat yapmak hem de özellikle sıfat kullanmaktan özellikle kaçınmaktadır. Çünkü sanatlı ve süslü anlatıma karşıdır. O, şiirin sözcüklerle yazıldığına inanan bir şairdir. Şiirlerinde kullandığı dil, halkın konuştuğu güncel dildir. Ona göre doğa güzel ve eşsiz bir görünüme sahip olduğu için, doğayı ve güncel olaylarla insanları anlatırken gerçekleri süslemeye gerek yoktur. Gerçeği olduğu gibi, yakın bir biçimde yansıtmak gerekir. Orhan Veli:

Deli eder insanı bu dünya,
Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,
Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç,

Derken bize yaşama sevgisini derinden duyurur.



Şiirde sanat yapmaktan kaçınan Orhan Veli'nin en çok kullandığı yazınsal sanatlar başta konuşma dilinde de kullanılan anlamla ilgili sanatlar olan Yineleme (Tekrir) sanatı olmak üzere, Tenasüp (İlgileme), Tezat (Karşıtlık) ve İstifham (Sorulama) sanatları gelir.

Bir zamanlar İstanbul Türküsü adlı şiirinde:

“İstanbul'da Boğaziçinde,
Bir fakir Orhan Veli'yim;
Veli'nin oğluyum,
Tarifsiz kederler içinde.
Urumelihisarı'na oturmuşum;
Oturmuş da bir türkü tutturmuşum.”

diyen ve şiirinde yineleme sanatı yapan Orhan Veli, henüz 36 yaşında iken hayata veda etti. O, bugün Rumelihisarı'nda siyah taşlarla örülüp kademe kademe yükselen setler üstünde bembeyaz mermer taşlarından yapılan mezarında bir erguvan ağacının gölgesinde yatmaktadır.

1. Kurumsal Çerçeve ve Şiir Dili

Yineleme sanatının şiirde anlamı pekiştiren ve ritmik yapı oluşturan temel araçlardan biri olduğu, Türk şiiri üzerine yapılan dilbilimsel ve poetik çalışmalarda ayrıntılı biçimde ele alınmıştır (Aksan, 2005). Bu bağlamda yineleme, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda anlam kurucu bir dil stratejisidir.

2. Orhan Veli ve Garip Harekati

Orhan Veli Kanık'ın şiir anlayışı, Garip Hareketi'nin temel ilkeleri doğrultusunda, süslü anlatıma ve geleneksel kalıplara bilinçli bir karşı çıkış olarak değerlendirilmiştir (Bezirci, 1991; Tuncer, 1997). Şairin şiirlerinde konuşma diline yaklaşan yalın anlatım ve yineleme unsurları, bu poetik tavrın belirgin göstergelerindendir (Sazyek, 2006).

3. Şiir Örnekleri ve Metinsel Yineleme

Makale boyunca örneklendirilen şiirler, Orhan Veli'nin **Bütün Şiirleri** adlı eserinden alınmış olup, yineleme sanatının farklı türlerini açık biçimde ortaya koymaktadır (Kanık, 2004). Bu şiirlerde tekrar edilen sözcük ve dizeler, gündelik hayatın tekdüzeliğini ve modern bireyin varoluşsal durumunu görünür kılar (Fuat, 2000).

4. Karşılaştırmalı ve Eleştirel Bağlam

Modern Türk şiirinde yineleme ve şiir dili üzerine yapılan çalışmalar, Orhan Veli'nin poetikasını değerlendirmede karşılaştırmalı bir zemin sunmaktadır. Bu bağlamda Cemal Süreya şiiri üzerine yapılan dil çalışmaları, Garip sonrası şiir anlayışını anlamada tamamlayıcı nitelik taşır (Güneş, 2007).

5. Yineleme Sanatı ve Orhan Veli

Anlamla ilgili sanatların başında gelen Yineleme (Tekrir) sanatı, etkili bir anlatıma ulaşmak, anlamı pekiştirmek ve ses uyumunu sağlamak için şiirdeki bazı sözcük veya söz öbeklerinin yinelenmesiyle (tekrarlanmasıyla) yapılan bir sanattır. Bu yinelemelerin kimi zaman bütün bir dizenin (nakarat gibi) yinelenmesi yoluyla yapıldığı da görülür. Hatta şiirin birinci bendi ile son bendinin aynen tekrarlanarak yapılan yinelemeler de vardır. Metinsel yineleme dediğimiz bu tür yinelemelerde esas amaç, başta anlamın daha da pekiştirilmesini sağlamak ve okuyucunun dikkatini şiirdeki konu üzerinde yoğunlaştırmaktır.

Yineleme sanatı, Türk şiirinin her döneminde ve her türünde görülen bir sanattır. Ayrıca konuşma dilinde de bir anlatım özelliği olarak anlamı pekiştirmek için sık sık farkında olmadan yineleme sanatına başvurulur.

İşte şiirde betimleyici anlayışa, sanatlı ve süslü anlatıma karşı çıkan Orhan Veli, şiirin sadece yalın ve anlaşılır sözcüklerle yazılabileceğini savunur. Bu nedenle onun şiirleri konuşma diline çok yakındır. O, şiirde dize veya parça güzelliğine değil, bütünlüğe önem verir. Kullandığı dil halkın dilidir. Ona göre anlatım düz ve dolaysız olmalıdır. Bu nedenle onun şiirlerinde görülen yazınsal sanatların başında konuşma dilinde de kullanılan yineleme sanatı gelir. İşte biz bu çalışmamızda Orhan Veli'nin şiirlerindeki yineleme sanatı üzerinde duracağız. Vereceğimiz örnekler, Yapı Kredi Yayınlarının Orhan Veli, Bütün Şiirleri adlı kitaptan alınmıştır. Yineleme sanatının çok değişik türleri vardır. Bunlar, dilbilim çalışmalarında kullanılan adlarıyla yinelemenin türleri olarak örnekleriyle ele alınacaktır.

5..1. Çok Ekli Yineleme

Bir sözcüğün değişik eklerle yinelenildiği bu tür, Orhan Veli'nin şiirlerinde oldukça yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

Bu dünyada biraz da yaşayalım

O tek başına

Ben tek başıma

(Gölge, s.40)

Hiçbir şeyden çekmedi dünyada

Nasırdan çektığı kadar

(Kitabe-i Seng-i Mezar I, s.45)

Duyarlarsa öldüğünü alacaklılar

Haklarını helal ederler elbet.

Alacağına gelince ...

Alacağı yoktu rahmetlinin.

Beni bu güzel havalar mahvetti.

Böyle havada istifa ettim

Evkaftaki memuriyetimden.

(Kitabe-i Seng-i Mezar II, s.46)

(Güzel Havalar, s.57)

Dizi dizime değer bir tazenin

Çarşafı, ama hafifmeşrep;

(Yolculuk, s.73)

Musiki ruhun gıdasıdır

Musikiye bayılıyorum.

(Eskiler alıyorum, s.80)

Düzce'deyim Yeşil Yurt otelinde.

Otelin önü çarşı,

Salepçiler salep satar otele karşı.

(Yol Türküleri, s.85)

Kıskanma, güzelim, kıskanma;

Senin yerin başka,

Onun yeri başka

(Şanolu Şiir, s.96)

Hürriyete gelin olacaktı, yaşasaydı;

Bu teller onun telleri



Bu duvak onun duvağı işte

(Kapalı Çarşı, s.102)

Ne çamaşıra gidilir artık ne cam silmeye;
Bulaşıksa kendi bulaşıkları.

(Altındağ, s.109)

Dişli, dişliye karşı
Dişlilerin arasında
Güçsüz güçlüye karşı.

(Karşı, s.119)

Bir baş düşünürüm başımda
Bir mide düşünürüm midemde
Bir ayak düşünürüm ayağımda
Ne halledeceğimi bilemem.

(Dalgacı Mahmut, s.120)

Nasıl korku verir sessizlik insana;
İnsan nasıl konuşur kendisiyle;

(Yalnızlık Şiiri, s.122)

Geçen kuşları görürsün hiç olmazsa
Dört duvarı göreceğine.

(Pencere, s.124)

Küçüktüm, küçüktüm,
Oltayı attım denize;

(Macera, s.139)

İnsanlar sevmesini bilir
Yaşamayı sevdiği kadar.

(Aşk Resmigeçidi, s.146)

5.2. Önyinelemeler

Dizelerin başındaki sözcüklerin ya da söz öbeklerinin yinelenmesidir. Önyineleme, Orhan Veli'nin şiirlerinde sık rastladığımız yineleme türlerindendir.

Geç bunları, anam babam, geç;
Geç bunları bir kalem
Bilirim ben yaptığımı.

(Dedikodu, s.44)

Gemilerim, yan yata yata,
Gemilerim, kurşun kalemiyle çizilmiş;
Gemilerim kırmızı bayraklı.

(Gemilerim, s.56)

Ne şu değirmen Ferhat ağanın,
Ne de bu türkü hazin;
Ne açım ne susuz
Ne de gurbet elde yalnız.

(Yol Türküleri, s.88)

Ne atom bombası,
Ne Londra Konferansı;
Bir elinde cımbız,
Bir elinde ayna;
Umurunda mı dünya!

(Cımbızlı Şiir, s.98)

Köpükler ki fena kalpli değil,
Köpükler ki dudaklara benzer;
Köpükler ki insanlarla
Zinaları ayıp değil

(Denizi Özliyenler İçin, s.101)

Ölünce kirlerimizden temizlenir
Ölünce biz de iyi adam oluruz

(Ölüme Yakın, s.103)

Kiminiz kürek çeker, sıya sıya;
Kiminiz midye çıkarır dubalardan;
Kiminiz dümen tutar mavnalarda;
Kiminiz çımacıdır halat başında;
Kiminiz kuştur, uçar, şairâne;
Kiminiz balıktır, pırıl pırıl;
Kiminiz vapur, kiminiz şamandıra;
Kiminiz bulut, havalarda;
Kiminiz çatanadır, kırdığı gibi bacayı
Şıp diye geçer köprü'nün altından;
Kiminiz düdüktür, öter;
Kiminiz dumandır, tüter;
Ama hepiniz, hepiniz ...
Hepiniz geçim derdinde.

(Galata Köprüsü, s.118)

Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük;
Kimimiz nutuk söyledik.

(Vatan İçin, s.127)

Kimi peygambere inanır;
Kimi saat köstek donanır;
Kimi kâtip olur, yazı yazar;
Kimi sokaklarda dilenir.
Kimi kılıç takar böğrüne;
Kimi uyar dünya seyrine.

(Pireli Şiir, s.130)

Montör Sabri ile
Daima geceleyin
Ve daima sokakta
Ve daima sarhoş konuşuyoruz.

(Montör Sabri, s.204)

Ben ki her akşam yatağımda
Onu düşünüyorum
Onu sevdiğim müddetçe
Yatağımı da seveceğim.

(Yatağım, s.207)

Ne başımda bulut gezdiririm,
Ne sırtımda mühür-ü nübüvvet.
Ne İngiliz kıralı kadar mütevaziyim,
Ne de Bay Celâl Bayar'ın
Ahır uşağı kadar aristokrat.

(Ben Orhan Veli, s.216)



Yolum asfalt
Yolum toprak
Yolum meydan
Yolum gökyüzü
Ve ben neler düşünüyorum!

(Veda, s.228)

5.3. Artyinelemeler

Dizelerin sonlarındaki sözcüklerin ya da söz öbeklerinin yinelenmesidir. Bilindiği gibi eski şiirimizde genellikle dörtlük ya da beyit sonlarında aynı ekin, sözcüğün veya söz öbeğinin yinelenmesine “redif” denir. Fakat bugün şairler redif gibi düzenli olmamakla birlikte şiirlerinde zaman zaman dize ya da bölüm sonunda kimi sözcükleri yinelemektedirler. İşte bu tür yinelemelere Orhan Veli’nin şiirlerinde sık sık rastlamaktayız.

Sarhoş oldum da
Seni hatırladım yine;
Sol elim,
Acemi elim,
Zavallı elim.

(Sol Elim, s.39)

Çayın rengi ne kadar güzel,
Sabah sabah,
Açık havada!
Hava ne kadar güzel
Oğlan çocuk ne kadar güzel
Çay ne kadar güzel.

(Ne Kadar Güzel, s.54)

Çok sevdiğim salatayı bile
Aramaz mi olacaktım
Ben böyle mi olacaktım

(Sevdaya mı Tutuldum, s.55)

Yokuştan bir Döne çıkar
İsa Balı’nın ardından
Hanoğlu Kocabey çıkar
Ayvaz çıkar, Hoylu çıkar;
Bir yandan Köroğlu çıkar.

(Yol Türküleri, s.86)

Bir hastamız var, makine bekliyor.
Bir hastaları varmış, makine bekliyor.

(Yol Türküleri, s.88)

Dağların tepesinden,
Birdenbire denizi göreceğiz,
Denizi Gökke bir göreceğiz.

(Yol Türküleri, s.89)

Kıskanma güzelim kıskanma;
Senin yerin başka,
Onun yeri başka

(Şanolu Şiir, s.96)

Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları;
Sizin için;
Herşey sizin için.

(Sizin İçin, s.114)

Dere tepe bedava,
Yağmur çamur bedava
Camekânlar bedava
Acı su bedava
Esirlik bedava

(Bedava, s.126)

Hayat bulur,
Sıhhat bulur,
Bereket bulur.

(Sucunun Türküsü, s.133)

Öyle bir yerde olmalıyım ki,
Ne karpuz kabuğu gibi
Ne ışık, ne sis, ne buğu gibi ...
İnsan gibi.

(Dalga, s.135)

Hür olsak der,
Eşit olsak der,
İnsanları sevmesini bilir
Yaşamayı sevdiği kadar.

(Aşk Resmigeçiti, s.144)

Dem bezm-i visalinde heba olmak içindir
Cânım senin uğrunda feda olmak içindir
Nabzım helecânımda sedâ olmak içindir
Cânım senin uğrunda feda olmak içindir
Güzel kadınları severim
İşçi kadınları da severim
Güzel işçi kadınları
Daha çok severim.

(Şarkı, s.183)

(Quantitatif, s.214)

Yol düzdür.
Üzerinden tramvay geçer,
Adamlar geçer,
Kadınlar geçer

(Bebek Suite'i, s.237)

6. Metinsel Yineleme

Halk şiirimizde kullanılan nakarata benzer kalıp halindeki yinelemelere denir. Orhan Veli'nin şiirlerinde görülen bu tür yinelemelerde genellikle iki yazınsal sanat bir aradadır. Hem metinsel yineleme hem de istifham (Sorulama) ya da nida (ünlem) sanatları birlikte kullanılır. Bazı metinsel yinelemelerde dizedeki sözcükler aynen tekrarlanırken, bazı yinelemelerde ise iki dizedeki bir veya iki sözcük ya yer değiştirir ya da yerini farklı sözcüklere bırakır. Örneğin aşağıdaki şiirin başında ve sonunda kullanılan 2 dize hem metinsel yineleme hem ünlem hem de kişileştirme sanatları olarak kullanılmış, ayrıca birinci dizedeki “sakın” sözcüğü yerine, son dizede “ne olur” sözcükleri kullanılmıştır.

Kargalar sakın anneme söylemeyin!



Kargalar ne olur anneme söylemeyin!

(Bayram, s.36)

Gözlerim

Gözlerim nerede?

Gözlerim

Gözlerim nerede?

(Gözlerim, s.41)

Harbe giden sarı saçlı çocuk!

Harbe giden sarı saçlı çocuk!

(Harbe Giden, s.50)

Hava ne kadar güzel!

Çay ne kadar güzel!

(Ne Kadar Güzel, s.54)

Beni bu güzeler havalar mahvetti,

Beni bu güzeler havalar mahvetti.

(Güzel Havalar, s.57)

Nedendir biliyor musun;

Nedendir biliyor musun;

Seni hâlâ seviyorum, eski karım.

(Eski Karım, s.62)

İnanma, ceketim, inanma

İnanma, ceketim, inanma

(Kuşlar Yalan Söyler, s.63)

İstanbul'da Boğaziçi'nde

Bir fakir Orhan Veli'yim;

Veli'nin oğluyum,

Tarifsiz kederler içinde.

İstanbul'da Boğaziçi'ndeyim;

Bir fakir Orhan Veli,

Veli'nin oğlu;

Tarifsiz kederler içindeyim._____

(İstanbul Türküsü, s.74)

Nerde böyle hüzünlenmek o zaman?

Nerde böyle hüzünlenmek o zaman?

(Ah! Neydi benim..., s.100)

Gemiler geçer rüyalarımda,

Allı pullu gemiler, damların üzerinden;

Ben zavallı,

Ben yıllardır denize hasret,

Gemiler geçer rüyalarımda,

Allı pullu gemiler, damların üzerinden;

Ben zavallı,

Ben yıllardır denize hasret,_____

(Denizi Özliyenler İçin, s.101)

Akşamüstüne doğru, kış vakti;

Akşamüstüne doğru, kış vakti;

(Ölüme Yakın, s.103)

Şöhretmiş, kadınmış, para hırsıymış;
Zamanla anlıyor insan dünyayı.
Şöhretmiş, kadınmış, para hırsıymış;
Hepsini unuturuz.

(Ölüme Yakın, s.103)

Kuşlara, yapraklara dönmüşüm,
Pır pır eder durur bahar rüzgârında.
Kuşlara, yapraklara dönmüşüm;
Cümle âzâm isyanda;
Kuşlara, yapraklara dönmüşüm;

(Pırpırlı Şiir, s.105)

İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı;
İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı;

(İstanbul'u Dinliyorum, s.115-116)

NOT: Orhan Veli'nin İstanbul'u Dinliyorum adlı şiiri, 6 bentten oluşmaktadır. Her bendin başında ve sonunda yukarıda örneğini verdiğimiz dizeler metinsel yineleme olarak geçmektedir.

Bedava yaşıyoruz, bedava;
Bedava yaşıyoruz, bedava;

(Bedava, s.126)

Su taşırım, eşeğim önümde;
Deh, eşeğim, deh!
Bin kişinin canına can katar günde;
Deh, eşeğim, deh!

(Sucunun Türküsü, s.133)

Öyle bir yerde olmalıyım,
Öyle bir yerde olmalıyım ki

(Dalga, s.135)

Herşey birdenbire oldu.
Herşey birdenbire oldu.

(Birdenbire, s.140)

Düzüldü uçsuz bucaksız alay,
Çingiraklar çalar kapılarda.
Düzüldü uçsuz bucaksız alay,
Bak, son hasad başladı rüzgârda.

(Buğday, s.160)

7. Sözdizimsel Yinelemeler

Aynı sözdizimin kullanıldığı dizelerde ortaya çıkan ve yapısal koşutluğa yol açan bir yineleme türüdür.

Mektup alır efkârlanırım
Rakı içer efkârlanırım
Yola çıkar efkârlanırım
Ne olacak bunun sonu bilemem.

(Efkârlanırım, s.66)

Alışamıyacak mıyım?
Unutamıyacak mıyım?
Güneşten sonra yattım



Güneşten önce kalktım.

(Yol Türküleri, s.86)

Bu dağlardan geçmedinse,
Bu sulardan içmedinse,
Yaşadım deme be ahabap.

(Yol Türküleri, s.87)

Alnın sıcak mı değil mi bilmiyorum;
Dudakların ıslak mı değil mi bilmiyorum;

(İstanbul'u Dinliyorum, s.116)

Kuşlar geçer bulutların üstünden,
Yağmur yağar bulutların üstüne.
Kuşlar geçer trenin üstünden,
Yağmur yağar trenin üstüne
Kuşlar geçer gecenin üstünden,
Yağmur yağar gecenin üstüne.
Ve ay gelir, kuşlar nereye giderse
Güneş doğar yağmurun üstüne.

(Üstüne, s.222)

Bir evin bir köpeği vardı;
Kıvrır kıvırdı, adı Çinçon'du, öldü
Bir de kedisi vardı: Maviş,
Kayboldu.

(Hayat Böyle Zaten, s.224)

Mektepten kaçıyorsun,
Kuş tutuyorsun,
Deniz kenarına gidip
Fena çocuklarla konuşuyorsun,
Duvarlara fena resimler yapıyorsun;

(Fena Çocuk, s.232)

8. Zıt Koşut Yineleme

Bir bölüm ya da dize başındaki sözcük veya söz gruplarının aynı bölüm ya da dize sonunda yinelenmesine zıt koşut yineleme diyoruz. Orhan Veli şiirlerinde, zıt koşut yinelemeyi fazla kullanmamıştır.

Elifbamin yapraklarında
Gemilerim, yelkenli gemilerim.

(Gemilerim, s.56)

İnanma, ceketim, inanma
Kuşların söylediklerine;

(Kuşlar Yalan Söyler, s.63)

Gemiler vardı limanda gemiler
Her biri yeni bir ufka gider.

(Yol Türküleri, s.89)

Kıskanma güzelim kıskanma;
Senin yerin başka,
Onun yeri başka.

(Şanolu Şiir, s.96)

Hele martılar, hele martılar,
Her bir tüylerinde ayrı telaş!

(Gün Olur, s.113)

Sizin için, insan kardeşlerim,
Her şey sizin için;
Gerin, bedenim, gerin;
Doğan güne karşı.

(Sizin İçin, s.114)

(Karşı, s.119)

Pencere, en iyisi pencere;
Geçen kuşları görürsün hiç olmazsa;

(İçerde, s.124)

Bedava yaşıyoruz, bedava;
Hava bedava, bulut bedava

(Bedava, s.126)

Ne hoş, ey güzel Tanrım, ne hoş
Maviliklerde sefer etmek!

(Açsam Rüzgâra, s.164)

İçkiye benzer bişey var bu havalarda.
Kötü ediyor insanı, kötü ...
İçkiye benzer bişey var bu havalarda.
Sarhoş ediyor insanı, sarhoş.

(İçkiye Benzer Bir Şey, s.221)

TARTIŞMA

Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde yineleme sanatının kullanımı, modern Türk şiirinde biçimsel bir tercih olmanın ötesinde, poetik bir tavrın göstergesi olarak değerlendirilmelidir. İncelenen metinler, yinelemenin yalnızca ses ve ritim unsuru olarak değil; anlamı dönüştüren, okurla şiir arasında yeni bir ilişki kuran yapısal bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yineleme, klasik şiirdeki ahenk ve belagat anlayışından bilinçli bir kopuşu temsil eder.

Makale kapsamında ele alınan örnekler, Orhan Veli'nin tekrarları çoğu zaman ironik bir mesafe kurmak amacıyla kullandığını göstermektedir. Aynı kelimenin ya da ifadenin yinelenmesi, duygusal yoğunluğu artırmaktan ziyade, gündelik hayatın sıradanlığını ve tekrar eden doğasını vurgular. Bu durum, Garip şiirinin “olağan olanı şiirin merkezine yerleştirme” anlayışıyla doğrudan örtüşmektedir. Yineleme, böylece hem içerik hem de biçim düzeyinde anlam kurucu bir işlev üstlenir.

Öte yandan, yineleme sanatının bu şekilde kullanılması, şiirin “basit” ya da “kolay” olduğu yönündeki eleştirileri de yeniden düşünmeyi gerekli kılar. Makalenin ortaya koyduğu üzere, Orhan Veli'de sadelik, yüzeysel bir anlatım değil; aksine bilinçli bir poetik indirgeme ve estetik tercihtir. Yineleme, bu indirgeme sürecinde şiirin taşıyıcı kolonlarından biri hâline gelir ve modern bireyin dünyayla kurduğu mesafeli, ironik ilişkiyi görünür kılar.

SONUÇ

Bu çalışma, Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde yineleme sanatının, geleneksel söz sanatları anlayışından farklı bir işlev üstlendiğini ortaya koymuştur. Yineleme, şairin şiir dilini sadeleştirme çabasının temel araçlarından biri olarak; ritim, ironi ve gerçekçilik ekseninde çok katmanlı bir anlam üretimine katkı sağlamaktadır. Tekrar edilen sözcük ve ifadeler, şiiri süslemekten ziyade, yaşamın kendisine yaklaştıran bir etki yaratır.



Elde edilen bulgular, Orhan Veli'nin şiirinde yinelemenin, Garip akımının poetik ilkeleriyle doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda yineleme, modern Türk şiirinde “yüksek söylem” yerine “yaşanan hayatı” merkeze alan yeni bir estetik anlayışın taşıyıcısıdır. Şair, tekrar yoluyla okuru duygusal bir coşkuya değil; farkındalığa, düşünmeye ve gündelik olanın şiirselliğini yeniden keşfetmeye davet eder.

Sonuç olarak, Orhan Veli Kanık'ta yineleme sanatı, basit bir teknik unsur değil; şiirin anlam dünyasını kuran, modern Türk şiirinin yönünü belirleyen ve şiiri hayatla yeniden buluşturan temel bir poetik strateji olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle çalışma, Orhan Veli şiirinin biçim–anlam ilişkisini anlamaya yönelik yapılacak yeni araştırmalar için de sağlam bir zemin sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2005). *Şiir dili ve Türk şiir dili* (5. bs.). Engin Yayıncılık.
- Bezirci, A. (1991). *Orhan Veli* (8. bs.). Altın Kitaplar.
- Fuat, M. (2000). *Orhan Veli*. Adam Yayınları.
- Güneş, Z. (2007). *Cemal Süreya'nın şiir dili*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kanık, O. V. (2004). *Bütün şiirleri* (9. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Sazyek, H. (2006). *Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Garip hareketi* (3. bs.). Akçay Yayınları.
- Tuncer, H. (1997). *Garipçiler*. Akün Yayınları.



Kelile ve Dimne'deki "Aslan ile Tavşan" Hikayesinin Mesnevi'deki Yansımaları Reflections of the "Lion and The Rabbit" Story from The Kalila and Dimna in The Mathnavi

Nimet Yıldırım¹

Email: sahname79@gmail.com

Orcid No: <https://orcid.org/0000-0001-6544-7573>

ÖZET

Mevlâna Celâleddin-i Rumî'den La Fontaine'e kadar sayısız kişiye ve esere kaynaklık eden *Kelile ve Dimne*, konusuyla ve hikâyeleriyle dünyada âdeta bir "Kelile ve Dimne Edebiyatı" oluştururmuştur. Mevlâna, *Kelile ve Dimne*'den çok sayıda hikâyeyi kendi tarzı ve engin anlamlı sentezlemeleriyle ünlü başyapıtı *Mesnevi*'sinde olağanüstü güzellikler ve derin anlam yüklemeleriyle didaktik hikâyeler ve aralarına serpiştirilmiş öğütleri ve uyarıları zenginleştirerek bu tarzın en güzel örneklerini vermiştir.

Eser III. yüzyılda Hint hükümdarlarından birinin oğullarını eğitmekle görevlendirdiği bir rahip tarafından şehzadeler için hazırlanmış, daha sonraları Sasani hükümdarı Hüsrev Enuşirvân zamanında tabip Borzûye'nin birkaç Sanskritçe kaynaktan daha yararlanarak Pehlevî dilinde tercümesi ve telifi yoluyla meydana getirilmiştir. Abdullah b. Mukaffa bazı katkılarda bulunarak eseri Arapça'ya çevirmiştir. Birtakım dünya dillerine yapılan *Kelile ve Dimne* çevirilerinin hemen tamamı İbn Mukaffa metnine dayanmaktadır. Söz konusu eser daha sonra Farsça'ya da çevrilmiştir.

Kitabı oluşturan masalların kahramanları hayvanlardır. Eserin ana kaynağı, bir hükümdarın oğullarını eğitmek amacıyla yazıldığı ve aynı şekilde genişletilmiş versiyonları da birtakım hükümdarların istekleriyle hazırlandığı için kitabın konusu daha çok ailevî ve siyasi terbiyedir; ancak yeri geldikçe ahlâk değerlerine de göndermeler yapılır.

Kelile ve Dimne'de görece kısa olarak anlatılan önemli bölümlerden "Aslan ile Tavşan" hikâyesi Mevlâna tarafından alabildiğine genişletilerek, birtakım olaylara göndermelerle, didaktik, ahlaki ve derin anlamlı öğütler ile bezenerek mesnevide son derece güzel ve etkili pasajlar halini almıştır. Bu makalede *Kelile ve Dimne*'nin "Aslan ile Tavşan" hikayesinin Mesnevi'deki yansımaları ele alınıp incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kelile ve Dimne, Mesnevi, Mevlâna, Enuşirvan, Abdullah b. Mukaffa.

ABSTRACT

The Kalila and Dimna, which has served as a source for countless individuals and works, from Rumi to La Fontaine, has virtually created a "Kalila and Dimna Literature" worldwide with its subject matter and stories. In his renowned masterpiece, the Mathnavi, Rumi, with his own unique style and profoundly meaningful synthesis of numerous stories from the Kalila and Dimna, enriched them with didactic stories imbued with extraordinary beauty and profound meaning, interspersed with advice and warnings, has provided the finest examples of this style.

The work was prepared for the sons of a third-century Indian ruler by a priest tasked with educating his sons. Later, during the reign of the Sassanid ruler Khosrow Anushirvan, the physician Borzuya translated and edited the work into Pahlavi, drawing on several additional Sanskrit sources. Abdullah ibn

¹ Prof. Dr., Erzurum Atatürk Üniversitesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye



Muqaffa made some contributions and translated the work into Arabic. Almost all translations of the Kalila and Dimna into various world languages are based on Ibn Muqaffa's text. This work was later translated into Persian.

The characters of the tales that comprise the book are animals. Because the work's primary source material was written for the education of a ruler's sons, and similarly expanded versions were prepared at the behest of various rulers, the book's subject matter is primarily familial and political education; however, references to moral values are also made at times.

The story of "The Lion and the Rabbit," a relatively brief and important section in the Kalila wa Dimna, was expanded upon by Rumi, adorned with references to various events and didactic, moral, and profound advice, thus forming a series of extremely beautiful and impactful passages in the Mathnavi. This article will examine the reflections of the Kalila wa Dimna story of "The Lion and the Rabbit" in the Mathnavi.

Keywords: Kalila wa Dimna, Mathnavi, Rumi, Enushirvan, Abdullah b. Mukaffa.

GİRİŞ

Kelile ve Dimne, III. yüzyılda Hint coğrafyasında siyasî ve ahlâkî eğitim amacıyla kaleme alınmış, Sasânî döneminde Borzûye tarafından Pehlevîceye çevrilmiş, daha sonra Abdullah b. Mukaffa aracılığıyla Arapçaya aktarılmıştır (Munşî, 1982). Eserin bu Arapça nüshası, sonraki Farsça ve diğer dillere yapılan tercümelerin ana kaynağını oluşturmuştur. Hayvan hikâyeleri üzerinden iktidar, ahlâk ve hikmet kavramlarını ele alan Kelile ve Dimne, Mevlâna'nın Mesnevî'sinde de güçlü bir anlatı kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mevlâna, Mesnevî'de Kelile ve Dimne'de görece kısa biçimde anlatılan hikâyeleri genişleterek onları tasavvufî, ahlâkî ve metafizik bir derinliğe kavuşturmuştur (Furûzânfer, 2001; Zemânî, 2000). Bu bağlamda "Aslan ile Tavşan" hikâyesi, kader, akıl, tevekkül ve ilahî hikmet tartışmalarının merkezinde yer alır.

1. Kelile ve Dimne'de "Aslan ile Tavşan" Hikâyesi

Kelile ve Dimne'de "Aslan ile Tavşan" hikâyesi, hayvanların zalim bir aslanın baskısından kurtulmak için geliştirdikleri akılcı bir çözümü konu edinir. Hikâyede aslan, her gün bir hayvanın kendisine teslim edilmesi şartıyla diğer hayvanlara saldırmamayı kabul eder. Kura tavşana çıktığında ise tavşan, aklını kullanarak aslanı kendi yansımasıyla kandırır ve onu kuyuya düşürerek öldürür (Munşî, 1982).

Bu anlatıda tavşan, fiziksel güçten yoksun olmasına rağmen zekâ ve tedbir sayesinde zulmü ortadan kaldıran bir figür olarak sunulur. Hikâye, siyasî iktidarın sınırları ve aklın gücü üzerine açık bir mesaj taşır.

1.1. Mesnevî'de "Aslan ile Tavşan" Hikâyesi

Mevlâna, Mesnevî'de bu hikâyeyi yalnızca ahlâkî bir öğüt olarak değil, insanın kaderle ilişkisini tartışan derin bir tasavvufî anlatı hâline getirir (Mevlâna, 1996). Mesnevî'de aslan ile diğer hayvanlar arasında geçen diyaloglar, tevekkül ile tedbir arasındaki dengeyi ortaya koyar. Aslan, sebeplere sarılmanın gerekliliğini savunurken, hayvanlar tevekkülü öne çıkarır.

Mevlâna'ya göre gerçek hikmet, akıl ile tevekkülün birlikte işletilmesidir. Tavşan figürü burada ilahî ilhamla hareket eden bilgeyi temsil eder. Küçük ve zayıf görünmesine rağmen, Tanrı'nın ona bahsettiği idrak sayesinde güçlü olanı alt eder (Çelebioğlu, 2014).

1.2. Karşılaştırmalı Değerlendirme



Kelile ve Dimne'de hikâye daha çok siyâsî ve ahlâkî bir çerçevede ele alınırken, Mesnevî'de ontolojik ve tasavvufî bir boyut kazanır. Mevlâna, hikâyeyi insanın iç dünyasındaki nefis–akıl mücadelesinin sembolü hâline getirir. Aslan nefsin kudretini, tavşan ise ilahî akılla desteklenen hikmeti temsil eder (Zemânî, 2000).

Bu yönüyle Mesnevî'deki anlatı, yalnızca zulmün sona erdirilmesini değil, insanın kendi içindeki aslanı yenmesini hedefler.

2. ASLAN İLE TAVŞAN HİKÂYESİ'NİN KELİLE E DİMNE'DEKİ ANLATIMI

Meltemi, cennetin kokularını bile geride bırakacak kadar hoş kokulu yemyeşil bir ormanlıkta, suyu havası mis gibi çimenliklerle çevrili, rengarenk, gözleri kendinden geçiren manzarası göklere yansıyan, her daldan binlerce yıldızın parıldadığı, her yıldızına binlerce feleğin hayran kaldığı gökleri ışılatan bir yer (Munşî, 1982) ...

Gülümsüyor Güneş'e mutluluklar içerisinde açmış goncalar

Etrafını sarmış sayısız rengarenk güller

Bulutlar sanki yakutlar yağdırmış tomurcuklar üzerine

Meltem kızıl goncalar saçmış yeşillikler üzerine

Nimetleri, yeşillikleri ve soyu alabildiğine bol olduğu için orada çok sayıda yabani hayvan birlikte huzur ve mutluluk içerisinde yaşamaktaydı. Ancak bütün huzur ve mutlulukları aslanın yanında yaşamaktan dolayı zehir zıkkım oluyordu. Aslanla aynı yerde yaşamak bütün ahalinin hayatlarını karartıyordu.

Günün birinde bütün bu hayvanlar toplanarak aslanın huzuruna onunla görüşmeye gittiler. Kral aslana şöyle dediler: “Sen her gün bin bir zahmete girip, sıkıntıya katlanarak sonuçta bizden bir tane avı tuzağına düşürebiliyor, onu yiyebiliyorsun. Bu durumda biz de bin bir korku ve endişe içerisinde senin korkunla yaşamak zorunda kalıyoruz. Canımızı dişimize takıp önünde var gücümüzle kaçıyoruz. Sen de bizi yakalamak için peşimizden koşup hep yoruluyorsun. Şimdi biz bir şey düşündük. Bu düşüncemizi size iletmek istiyoruz. Eğer dinlersen planımız hem seni rahatlatacak, artık av peşinde koşmayacaksın, hem de biz korkusuz ve güven içerisinde yaşayacağız. Bize bu bilmedik zamanlarda yaptığın saldırıları bırakırsan, biz her gün kurayla içimizden birini belirleyip kralımıza getirip huzuruna teslim edeceğiz” (Munşî, 1982).

Aslan hayvanların bu isteklerini kabul etti. Anlaştıkları gibi planlarını uygulamaya başladılar. Her gün kurayla bir arkadaşlarını belirleyip aslana götürüyorlardı. Aradan bir zaman geçti. Bir gün kura tavşana çıktı. Tavşan bu beklenmedik durumdan çok rahatsız oldu ve şöyle dedi: “Eğer benim gönderilmem konusunda birazcık sabırlı olursanız, bu zalimin yaptığı kötülüklerden hepimizi, sonsuza dek kurtaracağım”. Diğer hayvanlar tavşanın bu dileğine bir sıkıntı olmaz, tamam bekleyelim” diye cevap verdiler.

Tavşan kafasında tasarladığını yaptı, beklemeye başladılar. Aslanın yemek saati geçti, sonra da yavaş yavaş aslanın bulunduğu yere doğru yola koyuldu. Yanına vardığında aslanı açlıktan kendinden geçmiş, kızgın ve öfkeli gördü. Öfkesi bütün hareketlerinden belliydi. Ağzı kupkuru kesilmişti. Açlık ateşi onu en hızlı esen yele yüklemiş gibiydi. Hayvanların verdikleri sözde durmamış olmalarından dolayı pençeleriyle toprağı yararak öfkesini yatıştırmaya çalışıyordu (Munşî, 1982).

Birden aslan yanına yaklaşmakta olan tavşanı gördü. Hemen sordu: “Nasılsın? Hayvanlar nasıllar?” Tavşan şöyle cevap verdi. Bugün kurada bir tavşan çıkmıştı. Bana verdiler. Ben de aldım size getiriyordum. Yolda bir aslan önümü kesti ve sana getirdiğim tavşanı elimden çekip aldı. Ben ona: “Bu kralımızın payı” dediysem de hiç dinlemedi bile. Öfkeyle şöyle dedi: “Bu yemyeşil avlak, bu ormanlar ve buradaki avlar bir tek bana yaraşır. Çünkü güçlü de benim görkemli de benim.” Ben de onun bu sözleri üzerine koşa koşa gelip siz kralımıza haber vereyim dedim.” Kral aslan yerinden kalktı ve şöyle dedi: “Gel



göster bakalım onun yerini bana.” Tavşan öne düştü, aslan arkadan onu izledi. Birlikte gittiler. Aslanı bir kuyunun başına götürdü. İri bir kuyuydu, içerisindeki su pırıl pırıldı, bir ayna gibiydi. Suya bakınca insanın yüzünü inceden inceye yansıtıyor, dibindeki taşlar görünüyordu (Munşî, 1982).

Kuyunun başına geldiklerinde tavşan aslana: “İşte o, bu kuyuda şimdi. Ben ondan çok korkuyorum. Eğer hükümdarım beni kucağına alırsa aslanı ona gösteririm” dedi. Aslan da hemen tavşanı kucakladı ve birlikte kuyuya bakmaya başladılar. Aslan bir de ne görsün o tavşanını çalan aslan tam da karşısında. Hemen tavşanı kucağından kuyunun kenarına fırlattı ve kuyuya atladı. Atlamasıyla kuyunun dibini boy-laması bir oldu. Kan içen nefsin ve murdar canını cehennem kralı Malik’e teslim etti.

Bütün bu planların ardından canını kurtaran tavşan da mutluluklar içerisinde hayvanların yanına döndü. Bütün hayvanlar toplanmış onu bekliyorlardı. Uzaktan belirince koşup sabırsızlıkla sordular: “Ne oldu aslan ne yaptı?” Tavşan onlara şöyle cevap verdi: “Onu kuyunun suyunda yüzdürüp dibine daldırdım; Karun gibi topraklara battı gitti, gidin artık huzur içerisinde yaşayın, artık aslan yok.”

Hayvanlar mutluluk atlarını binip sevinçle sürmeye başladılar, güven dolu huzur ovalarında neşeye yaşadılar. Her zaman şu dizeleri okuyorlardı:

Ölecek bir gün herkes. Yemin onun ölümüne sevinmedim ki

Düşmanını ölümünü görünce de insan, hayat ne güzel ki! (Munşî, 1982).

طایفه نخچیر در وادی خوش
بودشان از شیر دایم کشمکش

بس که آن شیر از کمین می در ربود
آن چرا بر جمله ناخوش گشته بود

حیله کردند آمدند ایشان بشیر
کز وظیفه ما ترا داریم سیر

بعد ازین اندر پی صیدی میا
تا نگرده تلخ بر ما این گیا

Güzel bir vadide av hayvanları, sürekli aslanın korkusundan sıkıntı içerisinde yaşıyorlardı. Aslan, her zaman pusudan çıkıp birisini kapıp almaktaydı. Bu yüzden o otlaktan pek hoşlanmıyorlardı. Bir hileyle aslanın huzuruna geldiler. “Bizim görevimiz olsun sana her gün doyuralım. Artık hiçbir avın ardından koşma, bu otlak, bize acı ve zehir olmasın” dediler (Mevlâna, 1992).

گفت آری گر وفا بینم نه مکر
مکرها بس دیده‌ام از زید و بکر

من هلاک فعل و مکر مردم
من گزیده زخم مار و کژدم

مردم نفس از درونم در کمین
از همه مردم بتر در مکر و کین

گوش من لایلدغ المؤمن شنید
قول پیغامبر بهجان و دل گزید

Aslan şöyle dedi: “Hile görmez isem, vefa göreceğim olursam evet doğru. Ondan, bundan çok hileler görmüşüm ben. İnsanların yaptıklarından, hilelerinden yok olmuşum; yılanlar, akrepler çok ısırılmışlar beni. İçimde pusu kurmuş nefis ise, kibir ve kin bakımından bütün insanlardan daha kötü. Benim kulağım



“Mümin bir delikten iki kez sokulmaz” sözünü duydu; Peygamber’in sözünü can u gönülden kabul etti.” (Mevlâna, 1996).

Av hayvanları tevekkülü çalışıp kazanmaya tercih ederek hep birlikte şöyle dediler: “A her şeyi bilen hekim! Sakınmayı bırak; sakınma, insanı yazgının elinden kurtaramaz. Yazgıdan çekinmede iç çatışmaya ve kötülüğe sürükler, yürü git, tevekkül et ki tevekkül her şeyden iyidir. Be heyecanlı ve aceleci adam! Yazgı ile pençeleşme de yazgı seninle kavgaya tutuşmasın. Tanyerini ağartan Tanrı’dan bir yara gelmesin diye kulun Tanrı’nın kararı karşısında ölü gibi olması gerek.” (Mevlâna, 1996).

Aslan ise çalışıp kazanmayı tevekküle, teslimiyete tercih ederek şöyle dedi: “Evet, tevekkül kılavuz olsa da sebeplere sarılmak da Peygamber’in sünnetidir. Peygamber, yüksek sesle “Tevekkül ile birlikte devenin ayağını da bağla” der. “Çalışıp kazanan kimse Tanrı’nın sevgilisidir” sırrını dinle de sebeplere sarılmada tembel olma” der (Mevlâna, 1996).

Hayvanlar, yine tevekkülü öne çıkararak ona: “Tevekkülü terk etmek ve kazanma peşinde çabalamak iman zayıflığındandır. İnsanlar boğazları için bir lokma arar dururlar” dediler. Tevekkülden daha güzel kazanç yoktur. Tanrı’ya teslim olmaktan daha sevgili ne olabilir? Niceleri beladan belaya kaçır giderler; yılanlar ejderhaya sızarak. İnsan hile yaptı da hilesi tuzak oldu kendisine. Can sandığı, kan içen bir düşmandı. Kapıyı kilitledi ama düşman evinin içindeydi. Firavun’un hilesi de işte buna benzer bir efsaneydi. O kinci, yüz binlerce çocuk öldürdü; aradığı da kendi evindeydi (Mevlâna, 1996).

Aslan şöyle dedi: “Evet ama kulların Tanrısı ayaklarımızın önüne bir merdiven koydu bizim. Dama doğru basamak basamak çıkmalı, sebepler aranmalı. Ayağın var iken nasıl kendini total edersin; elin var, nasıl pençeni saklarsın? Senin bu kadcırcık küçücük aklın da yok olur, aklı uçup giden baş kuyruk kesilir! Şükürsüzlük uğursuzdur, ayıptır. Şükürsüzlük, şükretmeyi, ateşin dibine kadar çeker götürür. Tevekkül edeceksen çalışma konusunda tevekkül et; önce tohumunu toprağa saç, sonra da Tanrı’ya tevekkül et! (Mevlâna, 1996).

Hepsi ona bağıarak şöyle dediler: “Sebepler tohumlarını eken o aşırı düşkünler nice yüz binlerce kadın, erkek neden zamanın faydalarından yoksun kaldılar? Dünyanın başlangıcından bu yana yüz binlerce yüzyıl, ejderha gibi ağızlarını açmışlar O bilge, anlayışlı kişilere düzenler kurmuşlar, hileleriyle dağları bile dibinden koparmışlardır. Ulu ve görkemli Tanrı, onların hilelerini “Onların hileleri yüzünden dağların tepeleri bile oynar, yıkılırdı” diye niteledi. O avlanmalarından, o çalışmalarından ezelden verilen paydan başka bir ellerine bir şey geçmedi. A ünlü kişi! Kazanmayı bir addan başka bir şey değil; A kurnaz ve hilekâr adam! Çalışmayı bir vehimden başka bir şey sanma.” (Mevlâna, 1996).

Aslan çalışmanın faydalarını bildirerek: “Doğru söylüyorsun ancak burada peygamberlerin, inananların çabalarını da gör” dedi. Çektikleri cefa, kahr, soğuk sıcak günler, sıkıntılar karşılığında Ulu Tanrı onların çabalarını boşa çıkarmadı. Onların bu yolda başvurdukları çareler ve çıkış yolları da her konuda inceden inceye idi. Çünkü zarıftan ne gelirse zarıftır. Tuzakları felek kuşunu yakaladı; noksanları hep tamamlandı. A ulu kişi! Peygamberlerin ve velilerin yolunda çabala! Kaza ve kaderle pençeleşmek kutlu cihat sayılmaz. Bizi bunlarla savaştıran da kaza ve kaderdir (Mevlâna, 1996).

Bu dünya zindan, bizler de zindanlıklarız. Zindandan bir yol kaz da kurtul! Dünya nedir ki? Tanrı’dan gafil olmak. Kumaş, para, ölçüp tartarak kazanmak ve kadın değil. Din yolunda kullanmak için kazandığın mala Peygamber, “ne güzel mal” demiş. Suyun geminin içinde olması gemiyi batırır. Gemi altındaki su ise gemiyi yürütür, kurtarır. Mal ve mülk sevgisini gönlünden çıkardığından Süleyman, kendisine yoksul adını verdi. Ağzı kapalı testi, içi hava ile dolu ve ağzı da kapalı olduğundan engin sular üzerinde yüzüp gider. İçerisinde dervişlik havası oldukça insan, dünya denizine batmaz, o denizin üstünde durur, kirlerden uzak kalır (Mevlâna, 1996).

Aslan bu yolda birçok kanıt söyledi. Onlar, aslanın cevabıyla kandılar. Tilki, geyik, tavşan ve çakal dedikoduyu bıraktılar. Bu anlaşmada zarar etmemek için kükremiş aslanla ahitlerde sözleşme imzaladılar: Zahmete katlanmadan her günün payı gelecek, aslan başka bir girişimde bulunmayacaktı. Her gün



kura kime çıkarsa o, aslanın yanına sırtlan gibi koşar, teslim olurdu. Bu kadeh dönerek sıra tavşana gelince; tavşan haykırdı: “Ne zamana dek bu zulüm?” (Mevlâna, 1996).

Aslana gitmekte geciktiğinden av hayvanları tavşana itiraz ederek dediler ki: “Bunca zamandır biz sözümlerde durarak canlarımızı feda ettik. A inatçı! Bizim kötü bir adımızı da kötüye çıkarma! Aslan da incinmesin. Yürü, yürü çabuk yürü!” (Mevlâna, 1996).

Tavşan: “Dostlar, bana biraz süre verin, yapacağım düzenle siz de belalardan kurtulun. Benim hilemle hem canımız kurtulsun, bu hileyle kurtuluş çocuklarınıza da miras kalsın. Her Peygamber, ümmetine dünyada böyle kurtuluş yolları öğretir. Peygamberler, insanlar arasında gözbebeği gibi küçük görünse de feleklerden çıkıp kurtuluş yolunu görürler. İnsanlar, peygamberleri; gözbebekleri gibi küçük gör-düler, gözbebeğinin büyüklüğünü kimse anlayamadı.” (Mevlâna, 1996).

Hayvanlar ona “A eşek! Kulak ver! Kendini tavşan gibi gör aşma sınırlarını. Bu ne söz şimdi? Senden daha iyiler, onu akıllarına bile getirmedi. Sen ya gururlandın ya da yazgı, arkamızdan geliyor bizim. Yoksa bu söz, sen gibisine nerden yaraşacak?” dediler (Mevlâna, 1996).

Tavşan şöyle dedi: “A dostlar! Tanrı bana şöyle ilham etti. Gerçekten zayıf birisi, güçlü bir görüş ve tedbir sahibi olmuştur. Tanrı’nın arıya öğrettiğini ne aslan ne de yaban eşiği bilir (Mevlâna, 1996).

Bu sözün sonu yoktur. Kulak ver, tavşan hikâyesini anla!

Eşek kulağını sat, başka bir kulak al ki bu sözü eşek kulağı anlayamaz! Yürü, tavşanın tilki gibi kurnazlığına bak, onun düşüncesini ve aslanı mağlup edişini gör! Bilgi, Süleyman mülkünün yüzüğüdür; bütün âlem cesettir, ilim candır. Bu hüner yüzünden denizlerin, dağların, ovaların yaratıkları, insanoğluna karşı çaresiz kalmıştır. O yüzden kaplan, aslan; fare gibi korkmaktadır. O yüzden ovada, dağda bütün vahşi hayvanlar gizlenmişlerdir. O yüzden periler, şeytanlar, kenarı boylamışlar, her biri gizli bir yerde mekân tutmuşlardır.

İnsanoğlunun gizli düşmanı çoktur. İhtiyata riayet eden kişi, akıllıdır. Bizden gizli; güzel, çirkin, nice yaratıklar vardır ki onlar, daima gönül kapısını çalıp dururlar. Yıkanmak için dereye girince derenin dibindeki diken sana zarar verir. Diken suyun dibinde gizli olsa da sana batınca varlığını anlarsın. Vahiy ve vesveselerin ıstırapları, binlerce kişiden gelir, bir kişiden değil. Şüphe ediyorsan sabret, duyguların değişince onları görürsün, sorun ortadan kalkar. O zaman kimlerin sözlerini reddetmişsin, kimleri ulu görmüşsün anlarsın (Mevlâna, 1996).

Ondan sonra dediler ki: “Ey akıllı tavşan! Aklındakini ortaya koy! Ey aslanla pençelesen, kavgaya girişen, düşündüğün şeyi söyle! Danışmak, insana anlayış ve akıl verir; akıllar da akıllara yardım eder. Peygamber: “*Ey tedbir sahibi, danış ki kendisiyle danışılan kişi emindir*” dedi (Mevlâna, 1996).

Tavşan, aslana gitmede biraz gecikti, sonra pençesi kuvvetli aslanın yanına gitti. Aslan, tavşan gecikti diye pençesiyle toprağı kazmakta, kükremekteydi: “Ben, o alçakların sözü hamdır, sözlerinde durmazlar demiştim. Onların gürültüleri beni yaya bıraktı. Bu felek beni ne vakte kadar aldatacak ne vakte kadar? Tedbirsiz emir, adamakıllı aciz kalır. Çünkü ahmaklığından dolayı ne önünü görür ne ardını!” dedi. Yol düzgün ama altında tuzaklar var. Yazının tarzı hoş ama içinde mana kıt. Sözler, yazılar, tuzaklara benzer. Tatlı sözler, bizim ömrümüzün kumudur. İçinde su kaynayan kum pek az bulunur; yürü, onu ara! (Mevlâna, 1996).

Aslanın kızgınlığı arttı, titizlendi. Baktı ki tavşan, uzaktan geliyor. Korkusuz ve çalımli bir tavırla hidetli, titiz, kızgın, suratı asık bir halde koşmakta. Aslanın hizasına yaklaşp ilerleyince aslan bağırdı: “Bire adam! Ben ki filleri parça parça etmişim; ben ki erkek aslanların kulağını burmuşum. Bir tavşan parçası kim oluyor ki böyle benim emrimi ayak altına atsın! Tavşan uykusunu ve gafletini bırak; ey eşek, bu aslanın kükreyişini dinle!” (Mevlâna, 1996).



Tavşan dedi ki: “Eğer efendimiz affederlerse aman dileyeceğim, mazeretim var.” Aslan: “Ey ahmaklardan arta kalan, bu ne biçim özür? Padişahlar huzuruna bu zaman mı gelinir? Sen vakitsiz öten horozsun başını kesmeli. Ahmağın mazereti dinlenmez. Ahmağın özü kabahatinden beter olur” (Mevlâna, 1996).

Tavşan “Dinle ve ondan sonra ne yaparsan yap! Ben kuşluk vakti yola düştüm, arkadaşım ile padişahıma geliyordum. Arkadaşlarım senin için başka bir tavşanı da bana yoldaş etmişlerdi. Bir erkek aslan, kulu-nuzun kanına kastetti. Ben ona “Biz padişahlar padişahının kuluyuz” dedim. Dedi ki: “Utan be! Padişahlar padişahı dediğin kim oluyor? Eğer huzurumdan iki adım ileri atarsan seni de padişahını da paramparça ederim.” “Beni bırak, bir kerecik daha padişahımın yüzünü görüp seni haber vereyim” (Mevlâna, 1996).

Aslan dedi ki: “Bismillah, haydi gel bakalım, nerede o? Doğru söylüyorsan düş önüme! Onun da cezasını vereyim, onun gibi yüz tanesinin de. Fakat bu sözün yalansa seni cezalandırırım.” Tavşan; onu, kurduğu tuzağa düşürmek için kılavuz gibi öne düştü. Her ikisi de kuyunun bulunduğu yere yaklaştılar. İşte sana hilebaz, saman altından su yürüten bir tavşan! Düşman sözü dinleyen hali budur. Hasetçinin dostu olanın uğradığı cezaı gör! Haman’ı dinleyen Firavun’un, Şeytan’ı dinleyen Nemrûd’un hali budur. Düşman her ne kadar dostça söylese de her ne kadar taneden, yemden bahsederse de sen onu tuzak bil! Sana şeker verirse sen bunu zehir bil, bir iyilikte bulunursa onu kahır bil! Kaza gelince kabuktan başka bir şey göremez, düşmanları dostlardan ayıramazsın. Böyle olunca yalvarmaya başla, ağlayıp inlemeye, duaya devam et! “Rabbim, sen gizlileri bilirsin. Günahtan dolayı bizden intikam alma” diye yalvar, yakar! “Ey aslanları yaratan! Eğer biz bir köpeklik etmişsek bu pusudan bizim üstümüze aslanı saldırma! Güzel suya ateş şeklini, ateşe de su inceliğini verme!” diye niyaz et!” (Mevlâna, 1996).

SONUÇ

“Aslan ile Tavşan” hikâyesi, Kelile ve Dimne’den Mesnevî’ye uzanan süreçte biçimsel ve anlamsal dönüşüme uğramıştır. Mevlâna, bu hikâyeyi genişleterek ona tasavvufî bir derinlik kazandırmış, akıl, kader ve tevekkül kavramlarını insanın içsel yolculuğunun temel unsurları hâline getirmiştir. Bu durum, Mesnevî’nin yalnızca bir edebî eser değil, aynı zamanda bir irfan metni olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Çelebioğlu, A. (2014). *Mesnevî-i Şerîf* (ss. 45–112). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Furûzânfer, B. (2001). *Şerh-i Mesnevî-i Şerîf* (ss. 210–265). Tahran: İntişârât-i Dânişgâh-i Tahran.

Munşî, N. (1982). *Kelile ve Dimne* (M. Minovî, Yay. Haz.; ss. 83–88). Tahran: İntişârât-i Emir Kebir.

Mevlâna Celâleddin-i Rûmî. (1996). *Mesnevî-i Manevî* (Cilt 1, ss. 1–181). Tahran: Emir Kebir Yayınları.

Zemânî, K. (2000). *Şerh-i Câmi’-i Mesnevî* (ss. 132–198). Tahran: Dânişgâh-i Tahran.



Mesnevî- i Şerif'te ve Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe Divanlarında Takva Metaforları Metaphors of Piety in the Mathnavi-I Sharif an Ali Sher Navoi's Turkish Divans

Muhterem SAYGIN¹

Email: muhteremsaygn213@gmail.com

Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-2336-5139>

ÖZET

Kâinatta her şey bir ölçü ve denge üzerine tesis edilmiştir. Bu durum tasavvufta âlem-i suğra diye nitelendirilen, ruh ve bedenden oluşan insan için de geçerlidir. Maalesef günümüzde madde-mana dengesi, madde lehine bozulmaya başlamıştır. Böylece nefsinin hevesleri peşinde koşan, vicdani değerlere yabancı, tüketim odaklı ve doyumsuz bir insan tipi ortaya çıkmaktadır.

Sözcük anlamı korunmak, sakınmak olan takva Allah'tan korkarak onun yasakladıklarını terk etmek; Allah'ın rızasını kazanmak için onun emirlerini yerine getirmek manasına gelen bir din ve tasavvuf terimidir. Takva, İslamiyet'te ve tasavvufta mühim bir yere sahiptir. Kısaca takva, kulun Allah korkusuyla veya ona saygı duyarak nefsini dizginleyebilmesidir. Bu bakımdan takva, kişiyi nefsinin esiri olmaktan koruyan bir kalkan gibidir.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin (1207-1273) dinî tasavvufî öğütleri içeren Mesnevî adlı eseri, insanlar tarafından çok beğenilmiş ve bu eserin başka dillere pek çok kez çevirileri yapılmıştır. Ayrıca, Mesnevî sözlükleri ve şerhleri de hazırlanmıştır. Mesnevî'de Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, İslam'da ve tasavvuf kültüründe mühim bir yere sahip olan takvaya önemi nispetinde yer vermiştir. Metafor, sanatkârların dile estetik bir hususiyet kazandırma yöntemlerinden biridir. Bu çalışmanın hedeflerinden biri Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevîde takvayı nasıl algılandığını, anlamlandırdığını ve anlattığını ortaya koymak; söz konusu eserde geçen takvayla ilgili metaforları açıklamaktır.

Ali Şîr Nevâyî (1441-1501), edebiyatımızın güzide şahsiyetlerindendir. O; Garâ'ibü's-Sıgar, Nevâdirü's-Şebâb, Bedâyi'u'l-Vasat ve Fevâidü'l-Kiber adlı divanlarında takva kavramına kapsamlı bir şekilde yer vermiş, takvayı farklı hayal ve tasavvurlar içinde ele almıştır. Bu çalışmanın diğer amacı Ali Şîr Nevâyî'nin yukarıda adı geçen dört Türkçe divanında takvayı hangi hayal ve tasavvurlar çerçevesinde ele aldığını açıklamak, söz konusu divanlarda takva hakkında oluşturulan metaforları tetkik etmektir. Ayrıca tablo ve grafikler yardımıyla Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Ali Şîr Nevâyî'nin takva hakkında oluşturdukları metaforlar karşılaştırılmakta, farklılık ve benzerlikler tespit edilerek bazı çıkarımlarda bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Mesnevî, Ali Şîr Nevâyî, Takva, Metafor.

ABSTRACT

Taqwa, meaning to protect or abstain, is a religious and Sufi term that conveys the idea of fearing God, abandoning what He has forbidden, and fulfilling His commands to earn His approval. Taqwa holds a significant place in Islam and Sufism. In short, taqwa is the ability of a servant to restrain their desires through fear of God or respect for Him. In this respect, taqwa is like a shield that protects a person from becoming a slave to their desires.

Mevlânâ Jelâleddin-i Rûmî's (1207-1273) Mathnavi, a work containing religious Sufi advice, was highly acclaimed and has been translated into many languages. Mathnavi dictionaries and commentaries have also been prepared. In the Masnavi, Mevlânâ Jelâleddin-i Rûmî emphasizes the importance of piety, which holds

¹ Dr. Millî Eğitim Bakanlığı, Denizli/Merkezefendi Nalan-Mustafa Kaynak Bilim ve Sanat Merkezi, Denizli-TÜRKİYE



a significant place in Islam and Sufi culture. Metaphor is one-way artists imbue language with an aesthetic quality. One of the objectives of this study is to reveal how Mevlânâ Jelâleddin-i Rûmî perceives, interprets, and describes piety in the Masnavi, and to explain the metaphors related to piety found in the work.

Ali Sher Navoi (1441-1501) is one of the distinguished figures of Turkish literature. In his divans (Gara'ibü's-Sığâr), Nevâdirü's-Şebâb, Bedâyi'u'l-Vasat, and Fevâidü'l-Kiber), he comprehensively addressed the concept of piety, exploring it within various imaginations and conceptions. Another aim of this study is to explain the framework within which Ali Sher Navoi addressed piety in the aforementioned four Turkish divans and to examine the metaphors related to piety created in these divans. Furthermore, the metaphors of piety created by Mevlânâ Jelâleddin-i Rûmî and Ali Sher Navoi are compared using graphics, highlighting differences and similarities and drawing conclusions.

Keywords: Mevlânâ Jelâleddin-i Rûmî, Mathnavi, Ali Sher Navoi, Piety, Mataphore.

GİRİŞ

Takva, Allah'ın emir ve yasaklarına uyma konusunda kişinin taşıdığı hassasiyettir. Takvayı sadece dinin hükümlerine uyma konusunda hassas davranmak olarak değerlendirmemek gerekir. Müslüman nasıl ki gayrimüslimlerin ülkesinde gıda maddelerinin içerisinde alkol veya domuz eti olup olmadığı konusunda kılı kırk yarıyorsa ve bunu takvanın bir gereği olarak görüyorsa rüşvet, vakıf malları, velâyet, vesâyet, miras gibi konularda, işçi-iş veren ilişkilerinde, okul, hastahane ve kamuya ait mallar konusunda da titiz davranmak zorundadır. Tabiata ve canlılara saygı duymak ve onlara zarar vermemek takva kavramı çerçevesinde değerlendirilmelidir (Uludağ, 2010, s. 485).

Mesnevî-i Şerîf kâmil insan, erdemli toplum şiarıyla insanın ve toplumun tekamülünü sağlamak için yazılmış bir eserdir. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî bunu Mesnevî-i Şerîf'in ilk cildindeki önsözde şöyle dile getirmiştir: “Şüphe yok ki Mesnevî gönüllere şifadır, hüznüleri giderir, Kur'an'ı apaçık bir hâle koyar, rızıkların bolluğuna sebeb olur, huyları güzelleştirir” (Mesnevî, 1/ Önsöz). Yine Abdurrahman-ı Câmî'nin Mevlânâ için söylediği “Peygamber değil fakat kitabı vardır” sözü Mesnevî'nin bu işlevini hatırlatmaktadır (Ceyhan, 2004, s. 326). Mesnevî'de üzerinde önemle durulan din ve tasavvuf terimlerinden biri de takvadır. Mevlânâ bu kavramı etkileyici bir biçimde anlatabilmek için bazı metaforlardan yararlanmıştır. Çalışmanın hedeflerinden biri Mesnevî'deki takva metaforlarının mahiyetini açıklamaktır. Bu çalışmada Mesnevî'den yapılan alıntılar, Veled (Çelebi) İzbudak'ın Mesnevî tercümesinden alınmıştır.

İslam edebiyatı geleneğinde din ve tasavvuf terimleri şairler tarafından ayrıntılı bir şekilde edebî eserlerde işlenmiştir. Ali Şîr Nevâyî Garâ'ibü's-Sığâr, Nevâdirü's-Şebâb, Bedâyi'u'l-Vasat ve Fevâidü'l-Kiber adlı divanlarında takvayı, aşk kavramıyla da ilişkilendirerek farklı tasavvurlar çerçevesinde ele almıştır. Şairin başvurduğu yöntemlerden biri de metaforlardır. Çalışmanın amaçlarından bir diğeri de söz konusu eserlerdeki takva metaforlarını açıklamak ve Mevnevî-i Şerîf'te oluşturulan takva metaforlarıyla benzerlik ve farklılıkları ortaya koymaktır.

1. İslam ve Tasavvufta Takva

İslam'ın esası iyiliği emretmek kötülüğü nehy etmektir. Dolayısıyla takva iyiliği emir, kötülüğü nehiy konusunda kulun hassas davranması ve bu konuda kaygılanmasıdır. Takva, korumak, korunmak, sakınmak, saygı göstermek, itaat etmek, dindar olmak, korkmak, çekinmek manasına gelen vikâye masdarından gelmektedir (Uludağ, 2010, s. 484).

Türkçe sözlükte takva “1. Allah'tan korkma. 2. Dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp buyurdıklarını yerine getirme, züht” denilerek tanımlanmıştır (Akalin vd. 2011, s. 2254). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat adlı eserde “Allah'tan korkma Allah korkusuyla dinin yasak ettiği şeylerden kaçınma” (Devellioğlu, 2003, s. 1028), Kâmûs-ı Türkî'de “Allah'tan korkup menhiyâtten çekinme, tevakkî, perhizkârlık, züht” (Şemseddin Sami, 1978, s. 336), Müntahabât-ı Lügât-i Osmâniyye adlı sözlükte “Günahtan sakınmak, kendini gözetmek, Allahüteala hazretlerinden korkmak” (Redhouse, 2016, s. 474), Lügât-i Nâcî'de “Cenâb-



ı Hak'tan sakınma, mahâfetu'llah ile menâhîden tevakkî" (Kartal, 2021, s. 686) Arapça-Türkçe Sözlükte "Allah korkusu" (Kantar, 2010, s. 208) denilerek tarif edilmiştir.

Dinî ve Felsefî Ahlâk Lügatçesi'nde günah işlemekten ve ilahî cezadan sakınmak, Allah'ın emir ve yasaklarına uymak, şeriatın adabına uygun davranmak denilerek açıklanmış; takvanın insanın suretini tezyin, siretini tenvir, uhrevi saadetini temin edeceği ifade edilmiştir (Bilmen, 1967, s. 28).

Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü'nde kelimenin Arapça korkma, sakınma ve kaygılanma anlamına geldiği söylenmiş, dini derin bir anlayışla yaşama ve dinde hassaslık olarak tanımlanmış, takvanın dışı Allah'ın hududunu muhafaza etmek, içi ise ihlas ve niyet olarak görülmüştür. Ayrıca aynı eserde takvanın "1. Avamın takvası: Bu sahibini ebedî cehennemden korur, 2. Havassın takvası: Sahibini cehenneme girmekten korur. 3. Ehassın takvası: Sahibinin cennette derecesini yükseltir ve Allah'ı müşahedeye lâayık kılar" denilerek takvanın üçe ayrıldığı belirtilmiştir (Cebecioğlu, 2014, s. 472).

Kur'an-ı Kerim'de takva, Allah katındaki gerçek üstünlük ölçütü (Hucurat, 49/13), azık edinen için azığın en hayırlısı (Bakara, 2/197), insanlar için bir örtü ve ziynet elbisesi (A'râf, 7/26) olarak nitelendirilmiştir.

Yüce Kur'an'ın Çağdaş Tefsiri adlı eserde takvanın Arapçada canlı bir varlığın dışarıdan gelen tehlikelere karşı kendini koruması anlamına geldiği söylenmiştir. Kur'anda bu kelimenin insanı manevî azaptan ve bu azaba sürükleyecek davranışlardan korunmak anlamında kullanıldığı belirtilmiştir. Aynı eserde takvanın Kur'an'da üç farklı manada kullanıldığı ifade edilmiştir. Bunlardan birincisi şirkten korunmak, ikincisi İslam'a girdikten sonra büyük veya küçük günahlardan sakınmak, üçüncüsü ise kalbi, meşgul edecek her şeyden temizleyip Allah'a tam yönelmek anlamında sâf dindarlığı karşıladığı ifade edilmiştir (Ateş, C. 1 1988, s. 99).

Takva ile aynı kökten olan ittikâ, takî, etkâ, müttakî gibi diğer türevleri ve bunların fiil biçimleri Kur'an-ı Kerim'de 285 yerde geçmektedir. Takva kelimesi ise Kur'an-ı Kerim'de 17 ayette zikredilmiştir. Genel olarak müfessirler takvaya sözcük anlamından hareketle "Allah'tan korkun" manasını vermişlerdir. Takva, söz konusu edilen anlamı içermekle birlikte sevenin sevdiğinin gönlünü incitmekten çekinmesi, yaratana karşı saygı ve sorumluluk duyma hassasiyetini de ifade etmektedir. Dolayısıyla bu kavramı "Allah bilinci, Allah'a karşı sorumluluk bilinci" bağlamında da düşünmek mümkün görünmektedir. Takva sahibi anlamına gelen müttakî sözcüğü Kur'an-ı Kerim'de 48 ayette geçer. Bu ayetlerde takvanın faziletlerinden, takva sahiplerinin özelliklerinden ve onlara verilecek mükafatlardan bahsedilmiştir (Uludağ, 2010, s. 484).

Takva ile ilgili pek çok hadis nakledilmiştir. Bu hadislerden bazıları şunlardır: "Mümin Allah'a duyduğu saygı nisbetinde O'nun katında değerlidir" (Buhârî, Menâkıb, 1; Müslim, Fezâ'il, 168). "Hz. Peygamber insanlar içinde en çok takvâya sahip kimsedir" (Buhârî, İ'tisâm, 27; Müslim, Sıyâm, 74). Bir kutsî hadiste evliyanın takva sahibi müminler olduğu ifade edilmiştir (Ebû Dâvûd, Fiten, 1). Takva ile ilgili olarak bir hadiste şüpheli olan şeylerin terkedilip şüpheli olmayanlara yönelmesi tavsiye edilmiştir (Buhârî, Büyû, 3; Tirmizî, Kıyâmet, 60; Ebû Dâvûd, Büyû, 3). Yine günah işlemekten sakınmayla ilgili olarak "Günah seni rahatsız eden ve gönlüne yatmayan şeydir" denilmiştir (Müslim, Birr, 14; Tirmizî, Zühd, 52). Hz. Peygamber eliyle göğsüne işaret ederek, "Takvâ buradadır" demiş (Müslim, Birr, 32; Tirmizî, Birr, 18) ve "Allahum, nefsim/kalbime takvâsını ver!" diye dua etmiştir (Müslim, Zikir, 73; Nesâî, "İsti'âze, 13). Peygamberimiz takva sahibi bir müminin ahlakının da güzel olacağını söylemiştir (Tirmizî, Birr, 55).

2. Diğer Kavramlarla İlişkisi

İnsan kendisine, ailesine, çevresine, doğaya, içinde yaşadığı topluma ve yaratıcıya karşı sorumludur. Dolayısıyla insan, Allah'a saygının yani takvanın sonucu olarak onun yarattıklarına da saygı göstermelidir. Aile içinde, komşuluk ilişkilerinde, trafikte, sokakta, kamu kurumlarında, alışverişte, iş yaşamında kısaca sosyal yaşamın her alanında birbirimizin haklarına ve doğadaki canlılara karşı saygılı ve adil olmalıyız. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de "Ey iman edenler, adil şahitler olarak Allah için hakkı ayakta tutun. Bir topluluğa olan kininiz, sizi adaletten alıkoymasın. Adalet yapın. O takvaya daha yakındır" (Mâide, 5/8) denilmiştir. Hak, hukuk konusunda titiz davranmak, kul hakkını gözetmek takvanın gereğidir.



İç disipline sahip olamamak ve öz denetimi sağlayamamak günümüz insanının mühim sorunlarından. Kişinin Allah'tan korkarak veya ona saygı duyarak nefsinin isteklerini sınırlandırabilmesi yani gerçek manada takvaya sahip olması insanda öz denetim ve iç disiplinin oluşumuna katkı sağlar.

Allah'a inanmayan bir insanın takva sahibi olmasını bekleyemeyiz. Bu sebeple iman, takvanın ön koşuludur. Kur'an'da, "Eğer mümin iseniz Allah'a karşı takvâ sahibi olunuz" buyurularak (Mâide, 5/11, 57, 88) takva ile iman arasındaki ilişkiye işaret edilmiştir (Uludağ, 2010, s. 485).

Takva sözcüğü, Kur'an-ı Kerim'de üç anlamda kullanılmıştır: Birincisi haşyet ve heybet manasıdır. Allahu Teala şöyle buyurmuştur: "Yalnız benden korkun" (Bakara, 2/41). "Allah'a döndürüleceğiniz bir günden sakının" (Bakara, 2/281). İkinci manası taat ve ibadettir. Yüce Allah şöyle buyurmuştur: "Ey imân edenler! Allah'tan hakkıyla korkun" (Al-i İmran, 2/102). Bu ayetin tefsirinde İbn Abbas şöyle demiştir: "Allah'a hakkıyla itâat edin." Mücahid de şöyle demiştir: "Bu, itâat edip isyan etmemek; zikredip (hatırlayıp) unutmamak ve şükredip nankör olmamaktır" Üçüncü manası ise kalbin günahlardan temizlenmesidir. İşte bu hakiki takvadır (Erginli, 2006, s. 999).

Takva, kulun Allah'tan korkup ona saygı duyarak nefsinin isteklerini kontrol etmesidir. Bu durum insanı günahlardan sakınmaya, Allah'ın yasakladıklarını terk etmeye sevkeder. İbn Atâ sabrı, nefsin arzularından uzak durmak diye tarif etmiştir (Muratoğlu, 2018, s. 46). Takva sahibi olmak zordur ve bu durum sabır gerektirir.

Takva, kulun rabbine derin bir saygı duymasına vesiledir. Bu durum onun kalbinde edebi muhafaza etmesini, eylemlerinde ve ilişkilerinde edep çerçevesinde hareket etmesini sağlar. Allah'ın ve O'nun şiarlarının tâzîmi, takvadan kaynaklanır (Erginli, 2006, s. 193).

Havf, Arapçada korku anlamına gelir. Bir din ve tasavvuf terimi olarak "Allah'ın kahrından korkarak dinde sabit olmak demektir. Bunun zıddı recâ (umma, ümidli olma)'dır. Diğer bir tarife göre havf, yasaklanan şeylerden ve günahlardan utanmak ve bu hususta üzüntü duymak demektir." (Cebecioğlu, 2014, s. 199). Tasavvufta havfin çeşitli makamları olduğu ifade edilmiştir: "Havfin ilk makamı takvadır. Bu makamda muttaki, sâlih ve âmil olanlar bulunur. Havfin ikinci makamı hazerdir (sakınmadır). Bu makamda zahidler, vera ve huşu sahipleri bulunur. Üçüncü makam haşyettir. Bu makamda âlimler, âbidler ve muhsinler bulunur. Dördüncü makam veceldir. Bu, zikredenlerin, muhiblerin (gönülden Allah'a bağlananların) ve ariflerin makamıdır. Beşinci makam işfâktır (Rabb'e saygıdan dolayı kötülükten sakınmaktır). Bu, siddikların, şehidlerin, muhiblerin (sevenlerin) ve mukarrebın sınıfından hususi olanların makamıdır. Bunların korkusu, ceza endişesiyle elde edilen şeyleri görmekten değil, sıfatın sahibinden dolayı sıfatları bilmekten kaynaklanır" (Erginli, 2006, s. 497). Bu açıklamalardan havf ve recanın takvayla ilgili olduğu anlaşılmaktadır.

İffet, şehvet kuvvetinin akıl ve şeriat doğrultusunda terbiye edilmesidir (Erginli, 2006, s. 413). Dolayısıyla Allahtan korkan, onun yasakladıklarından çekinen kişinin iffetini muhafaza etmesi beklenir.

İbadetin iki şartı vardır: Biri gayret ve çalışma neticesinde elde edilen iktisab, diğeri ise sakınma manasındaki ictinabdır. İktisab taat fiilleri işlemek, ictinab masıyyet ve kötü işlerden uzaklaşmaktır. Bu ise takvadır (Erginli, 2006, s. 406). Dolayısıyla itaat, ibadet ve takva arasında da münasebet bulunmaktadır.

İslam dininin esası iyiliği yayma, kötülüğü yasaklamadır. Allah'tan korkan ve Allah'ın rızasını kazanmak isteyen kişi bu anlayış üzere yaşamını şekillendirmelidir. Bu sebeple takva sahiplerinin ihlaslı, ahlaklı ve dürüst olması beklenir. "Allah'ın kuluna verdiği en güzel şey takvadır; bütün faziletlerin kaynağı olan takvânın temeli ihlâstır. Takva güzel ahlâk ve helâl lokmadır. Tevekkül, rıza ve sabır takvanın göstergesidir" (Uludağ, 2010, s. 486).

Tasavvuf terimlerinden vera', takva ile hemen hemen aynı anlamdadır. Vera' "Allah'tan korkarak şüpheli şeylerden kaçınmak, mubah ve mekruhlarda bile titiz davranmayı ifade eder. Kulun gazab veya rıza hâlinde gayrıyı konuşmaması, bütün gayretini Allah rızasına yöneltmesidir" (Cebecioğlu, 2014, s. 524). Takva ve vera' sahipleri sürekli nefis muhasebesi yaparlar. Taat, havf, reca, vera', nefis ve takva arasında şöyle bir ilişki bulunmaktadır: "Tâat; kurtuluşun yolu, ilim ise bu yolun rehberidir. Tâatın aslı (temeli) verâ, verânın



aslı takva, takvanın aslı nefis muhasebesi, nefis muhasebesinin temeli ise havf ve recâdır” (Erginli, 2006, s. 337).

Dünya hayatı geçicidir. Kur'an-ı Kerim'de bu husus pek çok ayette ifade edilmiştir. Bu ayetlerden bazıları şunlardır: “Dünya hayatı, gurur metaından başka bir şey değildir” (Âl-i İmrân, 3/185). “Dünyanın metai azdır. Ahiret ise muttakiler için daha hayırlıdır...” (Nisâ, 4/77). “Dünya hayatı sadece bir oyun ve eğlenceden ibarettir” (En'âm, 6/32). Takvayla ilgili bir diğer terim de zühttür. Züht, kişinin dünyaya rağbet göstermemesidir. Allah'tan korkan ve ona saygı duyan gerçek takva sahipleri dünyaya karşı perhizkar bir tutum içinde olurlar.

Kainat, Allah'ın yarattığı güzelliklerin müşahede edildiği bir yerdir. “Kâinat ve içindeki her şey nakıştır. Kitaptan nasıl kâtip, yazar; tablodan nasıl ressam akla gelirse, bu kâinatı görünce de hemen hâtıra onu yaratan gelmelidir. Zaten kâinat, Allah'ın bilinmesi için yaratılmıştır. Allah kendisini bildirmek için kâinatı halk etmiştir” (Karabey, 2017, s. 146). Tasavvufta müşahede ve tefekkür bir ibadet gibi telakki edilmiştir. Kulun Allah'ın sonsuz kudretini müşahede ederek tefekkür etmesi onun takvasını artırır: “Tefekkürden müşahede ve takva neşet eder” (Erginli, 2006, s. 269).

3. Bazı Mutasavvıflara Göre Takva

İbn Mesrûk'a göre takva, Allah'a duyulan saygının semeresidir. Allah'ın yarattıklarına saygı göstermek, Allah'a olan saygının sonucudur. Kul bu saygıyla takvanın hakikatine erer. Muhâsibî'ye göre kalpteki gerçek takva ibadetlerde Allah'ın rızasını, beden ve organların takvası ise hak, hukuk gözetmekten ibarettir (Uludağ, 2010, s. 486).

El-Nehrecûrî takvayı insanları ahiret yurduna ulaştıran bir vasıta olarak düşünmüş ve şöyle demiştir: “Dünya deniz, âhiret de sahildir. Takva gemi, insanlar da yolcudur” (Kuşayrî, 1978, s. 109). Cürcanî bu terimi, “icabettiren fiillerden kendini uzak tutarak korunmak” şeklinde tanımlamıştır (Cebecioğlu, 2014, s. 472).

Her konuda olduğu gibi takva hususunda da ölçülü olmak gerekir. Ebû Osmân “takva tam hududunda durmaktır. Bu hududun ne gerisinde kalmaz, ne de onu aşmadır” (Kuşayrî, 1978, s. 119) demiştir.

Takvanın kulun kalbine yerleşmesi gerekir. Bu hususta Ca'fer bin Muhammed “kul ile varlık arasında gerekli olan kulun kalbine takvanın yerleşmesidir. Takva kalbine yerleşince de oraya ilmin bereketi konaklar ve kuldan dünya sevgisi gider” (Kuşayrî, 1978, s. 114) demiştir.

Hoca Ahmet Yesevî; zahitlere züht, amel ve takvanın gerektiğini (Tatçı, 2016, s. 172), daima züht ve takva eyleyenin Hakk'ın didarını görmeye nail olacağını (Tatçı, 2016, s. 205), ahir zaman şeyhlerinden bahsettiği şiirinde ise onların suretini düzeltip züht ve takva kılmayıp iç âlemlerini bozduklarını (Tatçı, 2016, s. 188) ifade etmiştir.

Gazzâlî takvayı “müminin iradesiyle kalbini kötülüklerden arındırması” şeklinde tanımlamıştır. Gazzâlî, Kur'an'da takva kavramının “haşyet ve havf” (el-Bakara 2/41), “itaat ve ibadet” (Âl-i İmrân 3/102), “kalbi günahattan koruma” (en-Nûr 24/52) anlamında kullanıldığını dikkat çekmiş; gözün, kulağın, dilin, kalbin ve midenin takva bakımından beş önemli organ olduğunu belirtmiştir (Uludağ, 2010, s. 486).

Ebû Ali Şakik Bin İbrâhîm El-Belhî'ye göre bir insanın takvası üç şeyde belli olur. Bir şeyi alışında, bu şeyden kendini alıkoyuşunda ve sözünde (Kuşeyrî, 1978, s. 65). Ebu's-Serî Mansûr Bin Ammâr'a göre takva âriflerin en güzel elbisesidir (Kuşeyrî, 1978, s. 79). Ebu'l-Favâris Şâh Bin Şücâ El-Kirmânî'ye göre takvanın alameti veradır. Veranın alameti ise şüpheli şeylerde durmaktır (Kuşeyrî, 1978, s. 92).

Kulun ibadet ve taatına güvenmemesi, bunları gösteriş için yapmaması gerekir. Muhâsibî, takva sahibi olduğunu sanıp büyüklenen ve başkalarını hor gören sözde dindarlardan bahsederken bunların şeytanın kandırdığı kimseler olduğunu, gerçek takva sahiplerinin kendini başkalarından önemsiz, başkalarını kendinden değerli görmesi gerektiğini söylemiştir. Vâsîtî ise bu hakikati “Takvâ kulun kendini takvâsından korumasıdır” diyerek dile getirmiştir. (Uludağ, 2010, s. 486)



4. Mesnevî-i Şerîf'te Takva

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Mesnevîde takvayı genellikle sözlük anlamıyla veya dinî tasavvufî bir terim manasında kullanmıştır. Mesnevî'de Kayser elçisinin Emîrûlmü'minîn Hz. Ömer'i bir ağaç altında uyur bulması hadisesinin anlatıldığı kısımda Hz. Ömer'i gören elçinin onun heybetinden ürpermesi tasvir edilirken takvanın sözcük anlamı da anımsatılarak Allah'tan korkarak takva yolunu tutan kişinin hâinden cin ve insanların korkacağı söylenmiştir. “*Bir kişi Hak'tan korkup takva yolunu tuttu mu; cin olsun, insan olsun, onu kim görse korkar*” (Mesnevî, 1/ 114).

Takva, kulun Rabbine olan saygısından ve korkusundan onun emirlerini yerine getirme ve yasakladıklarını terk etme konusunda taşıdığı kaygıdır. Dolayısıyla takva sabır gerektirir. Mesnevîde takva anında gösterilen sabrın tesiri şu sözle anlatılmıştır: “*Davâ zamanı göğüsleri doğuya benzer, fakat takva zamanı sabırları, adeta bir şimşektir*” (Mesnevî, 6/ 11).

Mesnevîde takva ile kanaat arasındaki ilişkinin açıklandığı kısımda kanaatin sıkıntılarına katlanmanın da takvadan kaynaklandığı söylenmiştir. “*Böyle adam, takvasında kanaat bucağına kaçır, yoksul gibi nekesliğinden, tembelliğinden değil! Kanaattan meydana gelen darlık, takvadandır*” (Mesnevî, 4/ 251).

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye göre din ve takvası olan kişi iyi işler işler ve dünya bu iyi işler sayesinde düzelir: “*Senin takvan, dinin var, iyi işler işlersin, öyle ki âlem, onlarla düzelir, kurtuluşa erer*” (Mesnevî, 6/ 24).

Mesnevî'de eşek dünyayı ve şehveti simgelemektedir (Cebecioğlu, 2010, s. 433). Takva, irade ve iman sahiplerine has bir mefhumdur. Bu durum, namus ve takvanın eşekte bulunmayacağı söylenerek anlatılmıştır. “*Eşek, nerde, namus ve takva nerde? Eşek, korkuyu, ürkmeyi, ricayı ne bilir?*” (Mesnevî, 6/ 306).

Ebu Hureyre'den (r.a.) nakledildiğine göre peygamberimiz bir gün ashabına müflis kimdir diye sormuş, ashab parası ve malı olmayan kişidir cevabını vermiştir. Bunun üzerine peygamberimiz “*Şüphesiz ki ümmetimin müflisi kıyamet günü namaz, oruç ve zekât sevabıyla gelip fakat şuna sövüp buna zina isnad ve iftirası yapıp, şunun malını yiyip, bunun kanını döküp, şunu dövüp bu sebeple iyiliklerinin sevabı şuna buna verilen ve üzerindeki kul hakları bitmeden sevapları biterse, hak sahiplerinin günahları kendisine yükletilip sonra da cehenneme atılan kimsedir*” buyurmuştur (Müslim, Birr 59; Tirmizî, Kıyamet 2). Mesnevîde bu hadis anımsatılarak takvası olmayan kişinin durumu müflise benzetilmiştir. “*Ben, onu bir mecliste gördüm, takvası yok bir müflisten ibaret*” (Mesnevî, 2/ 261).

Klasik edebiyat geleneğinde zahit, ibadetini riya için yapan bir tip olarak gösterilmiştir. Mesnevîde bu hususla ilgili bir kıssa anlatılmış ve takva göstermek deyimi, gösteriş için ibadet etmek anlamında kullanılmıştır. “*Bir beyin, kölesine, git, şarap getir demesi. Köle şarap testisiyle şarap getirirken doğrulukla emreden bir zahidin, yolda bir taşla testiye kırması. Emir, duyunca zahidi tedibe gitmesi. Bu vak'a İsa aleyhisselam zamanında oldu. O vakit daha şarap haram edilmemişti. Fakat zahit, takva göstermede ve halkı zevkten alıkoymaktaydı*” (Mesnevî, 5/ 280).

Takva sahipleri ifadesi Kur'an-ı Kerim'de pek çok ayette zikredilmiştir (Bakara, 2/66, Tevbe, 9/36, Tevbe, 9/44, Tevbe, 9/123, Hüd, 11/49, Hicr, 15/45, Nahl, 16/30-31, Meryem, 19/13, Meryem, 19/18, Meryem, 19/63, Meryem, 19/72, Meryem, 19/85, Meryem, 19/97, Nûr, 24/34, Furkan, 25/15, Furkan, 25/74, Şuarâ, 26/90, Kasas, 28/83, Zümer, 39/61, Muhammed, 47/15). Mesnevîde bu ifadeye iktibas yapılmıştır. “*Mademki sen böyle istiyorsun. Tanrı da böyle istiyor. Tanrı, takva sahiplerinin dileğini ihsan eder*” (Mesnevî, 4/ 1). “*Hatta o takva sahibi, yalnız kendi halini görmez... Batıdakilerin halini de görür, doğudakilerin halini de!*” (Mesnevî, 4/ 272). “*Ey kardeş, şu düğümün açılmasına çare nedir? İsrailoğlu dedi ki: Bunu takva sahibi içer. Takva sahibi de Firavun'un gittiği yoldan usanan, Musa'laşan kişidir*” (Mesnevî, 4/ 276).

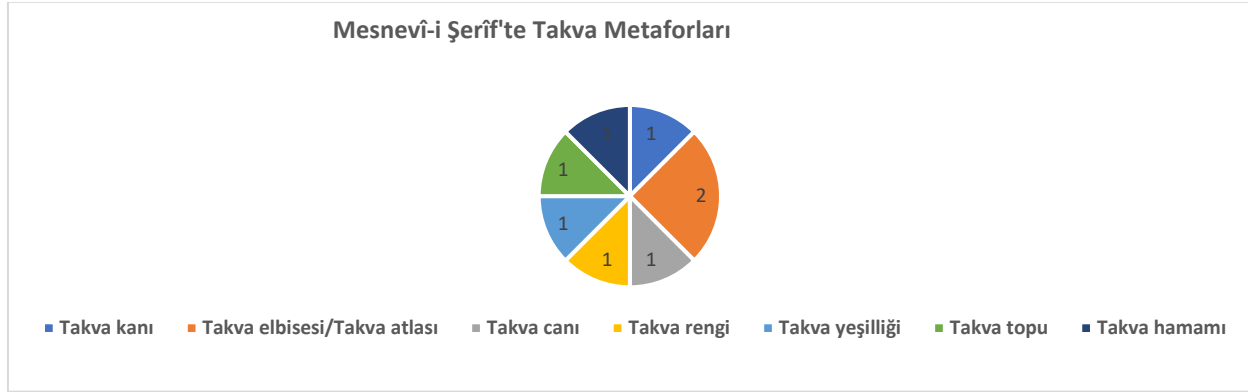
Mesnevîde takva sahipleri ifadesi üzerinden bazı derecelendirmeler yapılarak takva sahiplerinin imamı, takva sultanı gibi tabirlere yer verilmiştir. “*Ey takva sahiplerinin imamı, bu hayallere kapılanları, yakın makamına kadar götür!*” (Mesnevî, 4/ 120).



Mevlânâ, Mesnevî-i Şerîf'te Ebüzeid'in Hasan Harkânî'nin doğacağını yıllarca önceden müjdelemesi, onun suret ve siretine dair bilgiler vermesi ve tarihçilerin tahkik için bunları yazdıklarını anlattığı bölümde Ebüzeid için takva sultanı tabirini kullanmayı tercih etmiştir. “Bir gün o takva sultanı, dervişleriyle sahradan geçerken, Ansızın ona Rey civarında Harkan tarafından bir kokudur geldi (Mesnevî, 4/ 147).

5. Mesnevî-i Şerîf'te Takva Metaforları

Yunanca meta (öte) ve pherin (taşımak, yüklenmek) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan metafor, bir yerden başka bir yere götürmek manasına gelir (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 15). Metafor, bir varlığın bazı yönlerinin başka bir varlığa aktarıldığı zihinsel ve dilbilimsel süreçlerdir (Cebeci, 2013, s. 10). Monroe Beardsley, metaforu minyatür bir şiire benzetmiştir (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 9). Sanatkârlar metaforu sözcüğe yeni anlamlar ve çağrışımlar yükleyerek onu çok anlamlı ve derinlikli hale getirmek; ifadeye estetik bir boyut kazandırmak, duygu, düşünce, kavram ve hayalleri daha etkili anlatmak için kullanırlar. Mesnevî'de takvayla ilgili oluşturulan metaforlar aşağıda grafikte gösterilmiştir.



Grafik 1: Mesnevî-i Şerîf'te Takva Metaforları

5.1. Takva Kanı

Mesnevî-i Şerîf'te dünya tuzağa, emeller ise o tuzağın tanelerine benzetilmiş; emellerin takvayı yok etmesi takvanın kanını dökmek ifadesiyle somutlaştırılmıştır. “İstek yok mu? İşte o, sıçramak, kaçmaktır; onun adaletine karşı takvanın kanını dökmektir” (Mesnevî, 6/ 33).

5.2. Takva Atlası/ Takva Elbisesi

Mesnevî'de Kur'an-ı Kerim'den ve hadislerden iktibaslar yapıldığı gibi Kur'an'ın üslup özelliklerinin taklit edildiği bölümler de vardır. Kur'an-ı Kerim'de “Ey Ademoğulları, biz sizin çirkin yerlerinizi örtecek bir elbise ve size süs kazandıracak bir giyim indirdik (var ettik). Takva ile kuşanıp donanmak ise bu daha hayırlıdır” (A'râf, 7/26) denilmiştir. Mesnevî'de benzer şekilde takvanın elbise veya atlastan bir giysi olarak tasavvur edildiği metaforlar vardır. “İşsizlerle masal arıyanlar, o Türke benzerler, gaddar ve aldatıcı âlem de o terziye benzer. Şehvetler ve kadınlar, bu dünyanın gülünç şey söylemesidir. Ömür, ebedilik kaftanı ve takva elbisesi dikilmek üzere o terzinin önüne verilmiş atlas kumaştır” (Mesnevî, 6/ 138). “Sırtındaki takva atlasıyla ülfet nuru, hamdetmesinin nişanesidir” (Mesnevî, 4/ 144)

5.3. Takva Canı

Mesnevî'de şeriat ve marifet kavramlarından bahsedilen bölümde şeriat ve takvanın canı Allah'ı tanımak olarak nitelendirilmiştir. “Şeriatın canı da ariftir, takvanın canı da. Marifet, geçmiş zamanlardaki zahitliğin mahsulüdür” (Mesnevî, 6/ 167).



5.4. Takva Rengi

Renk ve nakış, tasavvuf edebiyatında dünyadaki geçici güzellikleri simgeler. “Dünya da eski deyimle televvün yani renkler âlemdir. Kâinat ve içindeki her şey nakıştır. Onu yapan ise Allah’tır” (Karabey, 2017, s. 146). Mesnevî’de dünyadaki güzelliklerin geçici olduğu vurgulanmış, baki olanın ise doğruluk, takva ve yakın rengi olduğu söylenmiştir. “İbadet edenlerdeki doğruluk, takva ve yakın rengi, ebediyen bakidir” (Mesnevî, 1/ 375).

5.5. Takva Yeşilliği

Mesnevîde şehvet ateş, takva yeşillikle ilişkilendirilmiş ve takva yeşilliği ifadesine yer verilerek Hz. İbrahim’in ateşe atılıp ateşin bir gül bahçesine dönüşmesi hadisesi hatırlatılmıştır. “Şulelenip duran şehvet ateşini takva yeşilliği, hidayet nuru haline soktunuz; hırs ateşiniz bilim, bilgisizlik karanlığı ilim oldu; hırs ateşinizi attınız, o ateş diken gibiydi, gül bahçesine döndü” (Mesnevî, 2/ 196-197). Ayrıca yeşil bereketin remzidir dolaylı olarak takva ve bereket arasında bir münasebet kurulmuştur.

5.6. Takva Topu

Mesnevî’de Dekukî’nin hikâyesinin anlatıldığı bölümde onun dini konulardaki bilgisi vurgulanmış ve Dekukî’nin takva topunu meleklerden çeldiği söylenerek onun takvası övülmüştür. Takva kavramı, gûy u çevgân oyunu üzerinden somut bir şekilde anlatılmıştır. “Dekukî fetvada âdeta halkın imamıydı, takva topunu meleklerden bile çelmişti” (Mesnevî, 3/ 158).

5.7. Takva Hamamı

Hamam insanların yıkanıp kirlerinden arındığı bir mekândır. Takva da kulu günahlarından arındırır. Hamamın içinde ateş yakılan bölüme külhan denir. Külhan hem hamamı aydınlatır hem de suyun ve hamamın ısınmasını sağlar. Bu bakımdan Mesnevî’de şehvet külhan, takva ise hamam olarak tasavvur edilmiştir. “Dünya şehveti, külhana benzer. Takva hamamı da onunla aydınlanır. Fakat takva sahipleri bu külhanda safa ve zevk içindedirler. Çünkü onlar, hamama girmiş, yunup arınmışlardır” (Mesnevî, 4/ 20)

6. Ali Şîr Nevâyî’nin Türkçe Divanlarında Takva

Ali Şîr Nevâyî’ye göre kâinatın yaratılış sebebi aşktır. Bu sebeple onun şiirlerinin odağında sevgi ve aşk konusu vardır. O bu hakikati, Garâ’ibü’s-Sıgar’ın dibacesinde geçen rubaide “Allah’ın aşk denizini doldurup insana söz incisi ile keyfiyet cevheri vererek onu bu denize dalgıç yaptığını” söyleyerek estetik biçimde ifade etmiştir.

Subhânellâhi hüve’l-‘aliyyü’l-müte’âl

Kim eyledi ‘ışk bahrını mâl-â-mâl

İnsanı çü anda saldı gavvâs-mi’sâl

Hem gevher-i hâl birdi hem dürr-i makâl (H. D. Rub. 1)

(Her şeyden münezzeh olan yüceler yücesi Allah, aşk denizini ağzına kadar doldurup keyfiyet cevheri ve söz incisi verdiği insanı dalgıç gibi bu denize saldı.)

Nevâyî’nin Garâ’ibü’s-Sıgar, Nevâdirü’s-Şebâb, Bedâyi’u’l-Vasat ve Fevâidü’l-Kiber adlı divanlarında takva genellikle aşkla ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Türk İslam edebiyatı geleneğinde dinin zahiri hükümlerini yerine getirerek cenneti arzulayan zahit tipi ile muhabbeti ve aşkı ön planda tutarak sevgiliye (Allah) kavuşmayı tercih eden rint tipi arasındaki çatışmaya sık yer verilmiştir. Bu durum Ali Şîr Nevâyî’nin söz konusu eserlerinde de dikkati çekmektedir. Aşağıdaki beyitte şeyh sözcüğü ile kastedilen zahit, harabat ehli ise rinttir.

Kılma köp ey şeyh ‘aybım hân-kâhga yitmesem



Kim harâbât ehli hoşrak ehl-i takvâdın yırak (N. Ş. G. 317/6)

(Ey şeyh! Tekkeye gelmesem beni çok ayıplama, harabat ehlinin (rint) takva ehlinde uzak olması daha iyidir.)

Şair her ne kadar takva ehli olmakla itham edilse bile kendisini aşk zümresinden (rint) biri olarak nitelendirmiştir.

Nevâyî içer bâde ol şûh tutgaç

Niçe gerçi takvâ bile müttehemdür (N. Ş. G. 134/9)

(Gerçi hep takva ile itham edilse de Nevâyî, o şûh [sevgili] bade [aşk] sunsa onu içer.)

Tasavvufta geçmiş ve gelecek kaygısından kurtulmuş, anı yaşayan sufiye ibnû'l-vakt denir (Cebecioğlu, 2014, s. 229). Aşağıdaki beyitte gül yüzlü saki ve meyi kendisine ganimet olarak gören Nevâyî kendini ibnû'l-vakt bir rint (âşık) olarak nitelendirmekte, takva ehli ise zahidi karşılamaktadır.

Ey Nevâyî hûr u kevser tangla takvâ ehliga

Sin ganimet tut bu kün gül-çihre sâkî birle mül (N. Ş. G. 371/7)

(Ey Nevâyî! Huri ve kevser yarın takva ehlinedir, sen bugün gül yüzlü saki (sevgili) ile şarap içmeyi (aşkı) ganimet olarak gör.)

Ali Şîr Nevâyî aşkı yücelttiği şiirlerde züht ile birlikte takvayı aşka karşıt bir kavram olarak görmüştür. Bu tür şiirlerde o, zahit tipinin önemseydiği bir kavram olması bakımından takvayı olumsuz tasavvurlar içinde ele almıştır. Züht ve takva ehli dini hükümler konusunda sürekli nasihat eder, âşık ah edip aşk yüzünden çektiği acıları anlatmaya başlayınca züht ve takva ehli dağılıp gider.

Zühd ü takvî ehli pendimga eger cem' olsalar

Gam imes bir âh berkidin barısın butratay (B. V. G. 633/2)

(Züht ve takva ehli öğüdümü dinlemek için toplansalar gam değil, bir ah şimşeği ile hepisini dağıtayım.)

Aşk, tevbe ve takvayı terkettirir. Beyitte gül yanaklı saki sevgiliyi, mey ise aşkı simgelemektedir.

Dime kim tevbe vü takvîni kaçan terk itting

Sâki-i gül-ruh u mey şifteşi tâ boldum (B. V. G. 430/6)

(Tevbe ve takvayı ne zaman terk ettin deme, gül yanaklı saki ve meye mübtela olduğum zaman.)

Takva, akıl sahipleri için söz konusudur. Sevgili, âşığın aklını başından alır. Aşk zuhur edince takva ortadan kalkar.

Kaçan boldung dimeng bîgâne 'akl u hûş u takvîdin

Munı sormag ni hâcet ol periga aşnâ bolgaç (B. V. G. 96/4)

(Akıl sağduyu ve takvaya ne zaman yabancılaştın deme, bunu sormaya gerek yok o periyi [sevgili] gördüğümde beri.)

Âşığın gönlünde takva ve zühte istek yoktur.

'İşk câmidin Nevâyî tevbe kılmak sa'b irür

Hassa kim yok zühd ü takvî birle könglüm ragbeti (F. K. G. 679/9)

(Ey Nevâyî! Aşk kadehinden tevbe etmek zordur, esasında gönlümün züht ve takvaya rağbeti de yoktur.)



Nesnelerin, varlıkların sufînin nazarında yok olması fenâ makamıdır. (Cebecioğlu, 2014, s. 161). Böylece o, her varlıkta Allah'ın kudretinin ve güzelliğinin tecellilerini görecektir. Aşağıdaki beyte göre aşk, fena (yok olma) töresini telkin etmekte; şeyh yani zahit ise takvâyı emretmektedir.

Vasl tahsîli için iy şeyh takvî kılma emr

Kim fenâ âyînin iyleptür manga irşâd 'ışk (F. K. G. 329/8)

(Ey şeyh [zahit]! Kavuşma tahsili için bana takvâyı emretme, aşk bana fena usulünü irşat etmiştir.)

Kulun zât ve sıfatının, Hakk'ın zât ve sıfatında fânî olmasına” fenafillah denilmektedir. Fenafillah, “*Dünya ilgilerini tam anlamıyla ortadan kaldırarak Allah'a yönelmektir*” (Cebecioğlu, 2014, s. 162). Aşağıdaki beyitte fena ilmi ile kastedilen tasavvuftaki fenafillah makamı olmalıdır.

Ey Nevâyî kıl fenâ 'ilmini yahşı kesb kim

Eylegey-sin def' eger takvâ bolursa mübtedî' (N. Ş. G. 291/7)

(Ey Nevâyî! Fena ilmini iyi öğren çünkü takva tekrar tekrar ortaya çıktıkça onu fena ilmiyle yok edeceksin.)

Şeyh yani zahit fena usulünden nasipsiz olduğundan Allah'a kavuşmanın taat ve takvayla mümkün olduğuna inanır.

Bî-nasîb irding fenâ âyînidin ey şeyh kim

Dost vaslın tâ'at u takvâga isnâd eyleding (N. Ş. G. 347/8)

(Ey şeyh fena usulünden nasipsiz olduğun için dostu kavuşmayı taat ve takvaya dayandırdın.)

Aşağıdaki beyitte deyr dünya, bir kadeh-keş muğ-beçe sevgili, din ve takva canibi ise zahit anlamındadır.

Bir kadeh-keş mug-beçe könglüm alıptur deyr ara

Din ü takvî cânibidin iy hayâl-i hâm kit (F. K. G. 82/2)

(Kilise içinde [dünya] bir kadeh sunan güzel gönlümü almıştır, ey din ve takva ehlinde gelen ham hayal benden uzaklaş.)

Klasik Türk edebiyatı geleneğinde kadeh (şarap) aşkın sembolüdür (Doğan, 2008, s. 68-69). Aşağıdaki beyitte takva ile aydınlanmanın mümkün olmadığı, kadeh (aşk) mumunu parlatmak gerektiği ifade edilmiştir.

Nevâyî imdi kadeh şem'ini yarutkıl kim

Yaruglug olmadı takvâ bile manga melhûz (G. S. G. 295/9)

(Nevâyî! Eğer takva ile aydınlanma mümkün olmadıysa şimdi kadeh (aşk) mumunu parlat.)

Şarabın helal olduğu dönem Hz. İsa'nın devridir. Sevgilinin güzellik bakımından kiliselerdeki duvar resimleri ve heykellerle ilişkilendirildiği beyitte sevgili bir Hristiyan güzeli olarak düşünülmüş; sevgili (sanem) devrinde züht ve takvanın haram, meyın (aşk) ise helal olduğu ifade edilmiştir.

Mey müdâm iç ol leb-i mey-gûn sanem devrinde kim

Zühd ile takvâ haram u mey helâl oldu yana (G. S. G. 548/2)

(O şarap dudaklı put gibi güzel olan sevgilinin devrinde züht ve takva haram şarap [aşk] yine helal oldu, bu yüzden sürekli şarap iç.)

Aşk ile züht ve takva ilişkisi aşağıdaki beyitte imar etmek ve yıkmak tezaadı çerçevesinde açıklanmıştır. Aşkın kişiyi bozarak imar etmesi, aşkın verdiği sıkıntılarla kulu kâmil insan haline getirmesidir.

Zühd ü takvî buzdı âbâd iylemek birle mini



Şükr kim 'ışk u cünûn buzmak bile âbâd iter (B. V. G. 142/2)

(Züht ve takva beni mamur eyleyerek bozdu, şükür ki aşk ve delilik beni bozarak imar eder.)

Bade hem gerçek anlamda hem de mecazi olarak (aşk) takvaya engel teşkil eder. İslamda delilerin dini bir yükümlülüğü yoktur. Cünûn (delilik), âşık olma halini ifade eder ve âşığın aklı başında değildir. Bu bakımdan deliler için takva söz konusu olamaz. Aşağıdaki beyitte Nevâyî, takvaya mâni olan durumları dile getirmiştir. Buna göre gençlik, şarap, aşk ve delilik takvaya engeldir.

Dime zâhid ki takvâga ni mâni' dur ki bar durlar

Şebâb u bâde vü 'ışk u cünûn ser-be-ser mâni' (G. S. G. 305/6)

(Zahit takvaya ne engeldir deme; gençlik, şarap, aşk ve delilik bunların hepsi takvaya manidir.)

Gençlik döneminde takva ve züht ile iştigal etmek zordur. Ama gençlikte ibadet ve taatla uğraşmak ve takva ehli olmak daha faziletlidir. Aşağıdaki beyitte gençlikte takva ehli olmamanın verdiği pişmanlık anlatılmaktadır.

Karıdım 'isyân ara imdi peşimânîlîg ni sûd

Kâşki kılsam idi takvî yigîtlîk çağıda (B. V. G. 560/6)

(İsyân içinde yaşlandım, şimdi pişmanlık fayda vermez. Keşke gençlik döneminde takva sahibi olsaydım.)

Fevâyîdü'l- Kiberdeki bir mukaddimeden alınan aşağıdaki şiirde de gençliğini günah işleyerek geçiren ve yaşlılığında bunun utancını yaşayan kişinin duyguları dile getirilmektedir.

Öz halining yigîtlîkide fisk bile tebâhlığı ve karılığda şermendeliğdın rû-siyâhlığıda aytur (Gençliğinde işlediği günahlarıyla harap olanın yaşlılıkta utançtan yüzünün kara oluşunu anlatır)

Yigîtlîkimde ki takvî vü zühd vaktı idi

Fücûr u fisk bile zayı' iyledim evkât (F. K. Muk. 739/1)

(Gençliğimde takva ve züht zamanı idi, günahlarla vaktimi zayı ettim.)

Aşağıdaki beyitte şair, artık yaşlandığını ve gençlik dönemindeki heveslerini terk edip tevbe ederek züht ve takvayı arzulaması gerektiğini söylemiştir.

Nevâyî yigîtlîkni koy çun karıdın

Kılıp tevbe bol zühd ü takvîga tâlib (B. V. G. 50/7)

(Nevâyî artık yaşlandın, gençlik heveslerini bırak, tevbe edip züht ve takvayı iste.)

Aşağıdaki beyte göre tevbe ve takva yaşlılara lazımdır.

Tevbe vü takvî karıgan ilge boldı lazime

İy yigîl bilgil ganîmet 'ışk u mecnûnluk çağın (F. K. G. 522/7)

(Tevbe ve takva yaşlılara gereklidir. Ey yigîl! Aşk ve delilik dönemini kendine ganîmet olarak bil.)

Nevâyî, takvanın riyasız olması gerektiğine inanmıştır. Aşağıdaki iki beyitte şair bu durumu dile getirmiştir.

Tasavvuf irmez zühd ü takvî vü ta'at

Ki anda riya yol tapar bî-tevakkuf (F. K. G. 319/3)

(Riya onda durmadan yol buluyorsa, züht, takva ve taat tasavvuf değildir.)

İrür mahz-ı takvî velîkin riyâsız

'Ubûdiyyet-i sırf u 'ayn-ı telattuf (F. K. G. 319/4)



(Temiz kulluk ve g zellik kaynağı halis takvadır ancak takvanın riyasız olanıdır.)

Nev y 'ye g re safaya erişmek isteyen  nce z ht ve takvay  kendisine şiar edinmelidir.

Burun z hd   takv ni iylep ş ar

Didim kim yitişkey saf y  manga (F. K. S. 681/III-6)

( nce z ht ve takvay  şiar ediniz bana bir safa bahşolunur, dedim.)

Sevgilinin g zellik unsurları da takvaya engel olmaktadır. Aşağıdaki beyte g re sevgilinin g z  islam ehlinin canını alan katil, sa ları ise takva ehlini boğmak i in ip olarak tasavvur edilmiştir.

K zi  sl m ilining canın alurga k til

Z lf  takv  ilining bogz d n asmakka t n b (B. V. G. 42/3)

(G z   sl m ehlinin canını almak i in katildir, sa  telleri takva ehlini boğazından asmak i in iptir.)

Sevgili (k fir), sa  tellerini z nnar ipi gibi salınca takva ehlinin imanında y z bin d ğ m oluşmaktadır.

Veh ni k fir irkin ol kim z lfining z nn r d n

Sald  y z ming ‘ukde takv  ehlininig  m n da (B. V. G. 563/5)

(Yaz k! O nasıl bir k firdir? Sa larının tellerini z nnar ipi gibi saldı, takva ehlinin imanında y z bin d ğ m oluştu.)

Ali ş r Nev y 'nin T rk e divanlarında takvanın s zc k anlamına, din ve tasavvuftaki manalarına dair anıştırmalar yapılmıştır.  sl m, din, iman, k f r, isyan, akıl, sabır (ş k b), tevbe, taat, ilm, f sk (f cur), riya, fena, feyz gibi din ve tasavvufla ilgili terimler takvayla  eşitli y nlerden m nasebet kurulmak suretiyle ş irlerde zikredilmiştir. Aşağıdaki beyitte z ht ve takva yakın anlamda kullanılmıştır. Beyte g re aşk gelince z ht ve takva gider.

Z hd   takv  butraş ng kim bu ki e mey i keli

Beyt 'l-ahz n nga ş h-i b de-peym y m kil r (B. V. G. 174/2)

(Z ht ve takva dağıl n   nk  bu gece bade sunan ş h sevgilim h z n k şeme mey i meye gelir.)

Aşağıdaki beyitte tevbe ve takva bir arada zikredilmiştir. Beyte g re aş ğ n tevbe ve takvay  terk etmesinin sebebi aşktır.

Dime kim tevbe v  takv ni ka an terk itting

S ki-i g l-ruh u mey ş fteşi t  boldum (B. V. G. 430/6)

(Tevbe ve takvay  ne zaman terk ettin deme g l y zl  bir sakiye ve meye tutulduğ m zaman onları terk ettim.)

Akıl, sabır, z ht ve takva bir arada ve aşkla ilişkilendirilerek aşağıdaki beyitte ge mektedir. ş rhoşun aklı başında değıldir ve ondan kişiye zarar gelebilir. Sevgilinin mest oluşu akıl, sabır, z ht ve takva i in uyarı niteliğı taşımaktadır.

‘Akl u sabr u z hd   takv  c n ma k lm ng gul v

 ıkt  mest ol ş h turmay imdi her yan botrang z (F. K. G. 224/3)

(Akıl, sabır, z ht ve takva can mda kargaşa  ıkarmay n, o ş h [sevgili] mest  ıkt , ş imdi her yere ka ış n.)

Aşk yağması y z nden g n ldeki sabır, ilim, akıl, z ht ve takva g nl  terk edip gider.

Ni k ls ng imdi kil k ngl mge kim t r c-  ‘ış k ngd n

ş k b   ‘ilm   ‘akl   z hd   takv d n fer g olmiş (N. ř . G. 264/5)



(Senin aşkının yağmasından sabır, ilim, akıl, züht ve takva gönlü terk etmiş; gel gönlüme ne yapacaksan yap.)

Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe divanlarında takva ile ilgili olarak “takva ili, ehl-i takvâ, ehl-i takvî, zühd ü takvî ili, takvî cânibi” gibi terkiplerle Kur'an-ı Kerîm'de pek çok ayette zikredilen “takva sahibi” (Bakara, 2/66, Tevbe, 9/36, Tevbe, 9/44, Tevbe, 9/123, Hûd, 11/49, Hicr, 15/45, Nahl, 16/30-31, Meryem, 19/13, Meryem, 19/18, Meryem, 19/63, Meryem, 19/72, Meryem, 19/85, Meryem, 19/97, Nûr, 24/34, Furkan, 25/15, Furkan, 25/74, Şuarâ, 26/90, Kasas, 28/83, Zümer, 39/61, Muhammed, 47/15) ifadesine iktibas yapılmıştır. Aşağıdaki beyitte takva ehli ifadesi kullanılmıştır.

Niçe zühd ü 'âfiyet içre körüp takvâ ilin

Özni 'ışk âşûbıdın 'âlem ara rüsvâ körey (G. S. G. 675/5)

(Takva ehlini hep züht ü afiyet içinde kabul edip özümü bu dünyada aşk kargaşasından rezil rüsva olmuş göreyim.)

İsyan ehli olup Allah'ın lütfuyla cennete girecek kişiler olduğu gibi takva ehli içinden Allah'ın kahrına uğrayarak dile düşmüşler de vardır. Bu hususta aklımıza ilk olarak Hz. Âdem ile Şeytan gelmektedir. Hz. Âdem günah işleyip cennetten gönderilmiş, tevbe edip tekrar Allah'ın lütfuna nail olmuştur. Şeytan (Azâzîl) ise takva sahibiyken kibre kapılıp Allah'ın kahrına uğramıştır.

Lutfung allıda kirip ravzaga ehl-i 'ısyân

Kahrıng olganda tüşüp dilga ehl-i takvâ (B. V. G. 3/5)

(Lutfunun karşısında ehli isyan cennete girmiş, kahrettiğinde ise takva ehli dile düşmüştür.)

Züht ve takva ehli, âşıklara sürekli nasihat ederler ve onları ayıplar.

Zühd ü takvî ilidin köp yitti

Her dem ol tilbege bi-dâd ü sitem (F. K. T. 681/V-50)

(Züht ve takva ehlerinden her vakit o deliye çok zulüm ve sitem ulaştı.)

7. Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe Divanlarında Takva Metaforları

Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-Sıgar, Nevâdirü's-Şebâb, Bedâyi'u'l-Vasat ve Fevâidü'l-Kiber adlı divanlarında takva ile ilgili oluşturulan metaforlar aşağıda grafik şeklinde gösterilmiştir.

7.1. Takva Dehşeti/Takva Âfeti

Takva kelimesinin korkmak, çekinmek anlamlarıyla bağlantılı olarak Nevâyî, takva şikuhu (takva dehşeti) ifadesine yer vermiştir.

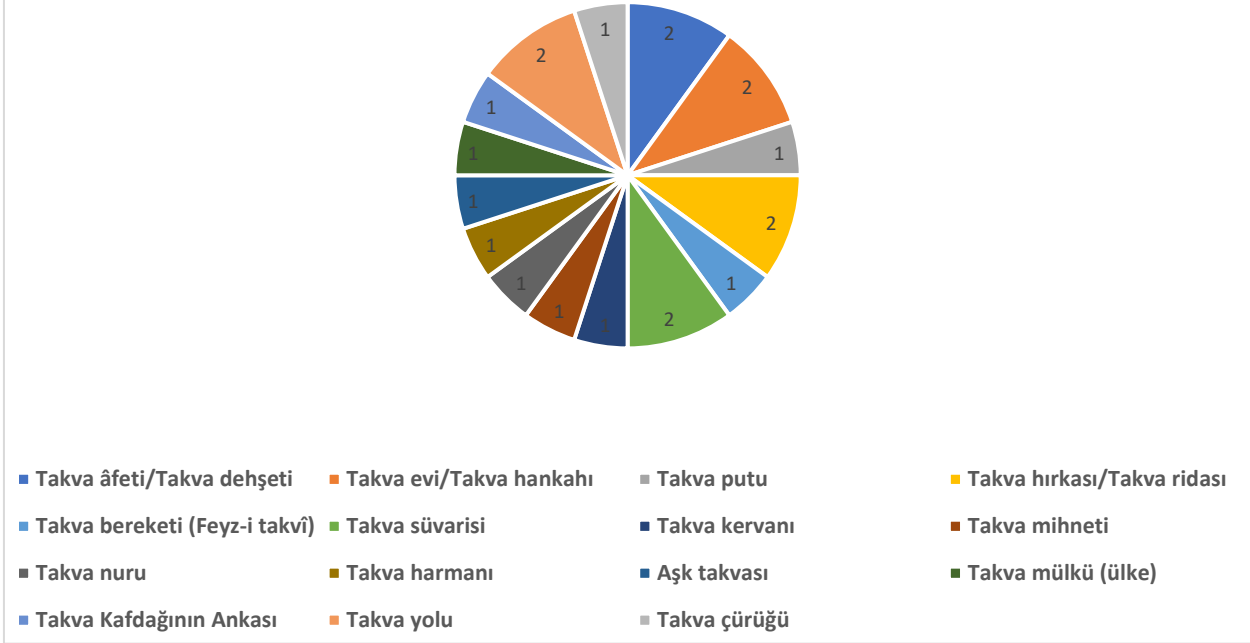
'İşking içre köksüme ança cünûn yaşın uray

Kim hîredning şevketin takvâ şikühın sındıray (G. S. G. 641/1)

(Senin aşkımdan göğsüme delilik gözyaşlarını vurayım. Aklın azametini takva dehşetiyle parça parça edeyim.)



Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe Divanlarında Takva Metaforları



Grafik 2: Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe Divanlarında Takva Metaforları

Takva ve riya zahide, aşk ise rinde ait hasletlerdir. Aşağıdaki beyitte kadeh (aşk), kişiye verdiği sıkıntılar bakımından takva ve riya ile kıyaslanmıştır.

Sâkiyâ bâde ki takvî ü riya âfetidin

Yahşırak bolsa manga sâgar-ı sahbâ âfet (B. V. G. 87/6)

(Ey saki! Bana göre kadeh belası takva ve riya belasından yeğdir.)

7.2. Takva Evi /Takva Hankahı (Tekke)

Takvanın ev olarak tasavvur edilmesi evin insanın barınağı olması, takvanın da kişiyi günah işlemekten dolayısıyla da günahların karşılığı olan azaptan koruyacağı düşüncesine dayanmaktadır. Aşağıdaki beyitte takva ev olarak tasavvur edilmiştir. Tasavvufi bir tabir olan subha “binefsihi aşikâr mevcut olmayıp fakat eşyanın sureti ile vuzuh bulduğu için heyula denilen (hebâ) güneşin ışığında görülen ince toz” demektir (Cebecioğlu, 2014, s. 444). Beyte göre külbe-i hammâr, mecazen tekke yani mürşidin bulunduğu yer anlamındadır.

Takvâ ivi hem-vâr irür subham ipi zünnâr irür

Öy külbe-i hammâr irür tâ kördüm ol çîn lu'betin (G. S. G. 520/5)

(Takva evi [benim için] uygundur, subhamın ipi zünnâr ipidir. O kaşlarının oyunlarını gördüğümünden beri benim evim şarap evidir.)

Aşağıdaki beyitte aşk ve sevgiyle zıt bir mahiyette telakki edilen takva, tekke olarak tasavvur edilmiştir.

‘İşk küfri birle takvî hân-kâhın buzmayın

Büt hayâlidin köngül deyrini ma'mûr itmeyin (B. V. G. 507/3)

(Aşk küfrüyle takva tekkesini bozmayın, sevgili hayalinden gönül kilisesini mamur etmeyin.)



7.3. Takva Putu

Takva ve akıl putlarını taş ile kırmak, aşkın önündeki engelleri kaldırmak anlamına gelmektedir. Çünkü aşk akıl ve sakınma değil, delilik ve cesaret işidir. Bu sebeple aşkın önündeki bu engelleri kaldırmak yani akıl ve takva putlarını taş ile kırmak gerekir. Beyitte delilerin taşlanması ve katedeki putların kırılması hadisesi anımsatılmıtır. Delilerin taşlanması bir mazmun olarak melametın verdiği sıkıntılara katlanmaktır. Katedeki yahut gönüldeki putların kırılması masıvanın terk edilip tevhidin ortaya çıkmasıdır.

Cünûn taşı harâbat içre her dem köksüme urmak

İrür takvâ vü dâniş bütlerin taş birle sındurmak (G. S. G. 327/1)

(Delilik taşını her vakit meyhanede içinde göğsüme vurmak, takva ve akıl putlarını taşla kırmaktır.)

7.4. Takva Hırkası/Takva Örtüsü

Takvanın hırka olarak düşünülmesi, hırkanın züht ve takva ehli tarafından giyilen bir giysi olmasındandır. Ayrıca hırka ve rida, bedeni muhafaza etmekte takva ise insanı günah işlemekten korumaktadır. Bu bakımdan aralarında benzerlik söz konusudur.

Çü pîr-i deyr takvâ hırkasın köydür didi ger hod

Anıng her târıdur cân riştesi bolmas bakıp turmak (G. S. G. 327/3)

(Kilise [meyhane] ulusu, takva hırkasını yak dedi ancak onun her teli can ipliğindendir böyle bakıp durmak olmaz.)

Takvâ ridâsı birle kim mescidga bardım deyrdin

Ay mug-beçe înek ridâ boynumda ger kıldım güneş (G. S. G. 575/2)

(Takva örtüsüyle kiliseden mescide vardım. Ey meyhaneci çırağı! Günah işledimse de rida boynumdadır.)

7.5. Takva Bereketi

Bir tasavvuf terimi olan feyz, taşmak anlamına gelir. İlâhi tecelli, bu kelimeyle ifade edilir. Feyz, her an ortaya çıkmaktadır. Varlıklar, bu feyz vasıtasıyla meydana gelir. Ancak bu varlık, zâtlarındaki imkân sebebiyle yok olmakta, fakat Hakk'ın feyziyle aynı zamanda var olmaktadır (Cebecioğlu, 2014, s. 165). Murtâz "alıştırılmış, eğitilmiş (hayvan)" (Ünlü, 2013, s. 782) anlamına gelir, mecazi olarak terbiye edilmiş nefsi karşılamaktadır.

Feyz-i takvîde çu yok bil kim irür ey murtâz

Mebde'-i feyz köp ü mey-kede pîri feyyâz (B. V. G. 276/1)

(Ey terbiye edilmiş nefis! Feyzin kaynağı çoktur ve meyhanede ulusu [mürşit] çok feyz sahibidir. [Onlardaki feyz] takva feyzinde yoktur, [bunu] bil.)

7.6. Takva Süvarisi

Ruh ve aşkın takvayla ilişkilendirildiği aşağıdaki beyitlerde, takva süvarisi ifadesiyle bir ordu tasviri yapılmış, böylece bu kavramlar somutlaştırılarak anlatılmıştır. Hayl "1. at. 2. at sürüsü. 3. atlı sürüsü. 4. zümre, takım, güruh" (Develioğlu, 2003, s. 535) manalarına gelir. Kömek, yardım (Rahimi, 2016, s. 1435) demektir.

Çu rûh hayliga nefis ister olsa artukluk

Yitür ilacıga takvî sipahı birle kömek (B. V. G. 325/3)

(Ruh zümresi nefsi çok fazla arzu ederse onlara ilaç olsun diye takva süvarisiyle yardım ulaştır.)



Yüz tümen takvî sipâhın rahşî iyler pâ-y-mâl

Mest iyler çağda cevân hûbluk meydânında (B. V. G. 563/2)

(Sarhoş [aşk] olup sevgi meydanında dolaşılan çağda, [seni] yüz binlerce takva süvarisinin atı ezer.)

7.7. Takva Kervanı

Aşk, takva ilişkisinin söz konusu edildiği beyitte hayat bir yolculuk, takva kervan olarak düşünülmüştür.

‘İşk zühdüm haylıga ot salsa tang yok kim bu berk

Dehr ara köp beyle takvî kârvânın örtedi (B. V. G. 613/6)

(Aşk, zühdümün atına/zümresine ateş salsa buna şaşılmaz, bu şimşek dünyada böyle takva kervanını çok yaktı.)

7.8. Takva Nuru

Şair, ruhu aydınlatığını düşündüğü takvayı nur (ışık) olarak hayal etmiştir.

Rûh anglap cebhesidin nûr-ı takvî lem’asın

‘Akl tapıp zâtıdın ‘ilm ü sa’adet savletin (B. V. K. 660/23)

(Ruh bir bakıma takva ışığının parıltısını anlamış; akıl onu özünden, ilim ve saadet ise atılğanlığından bulmuş.)

7.9. Takva Mihneti

Allah’a olan sevgi, saygı yahut korku sebebiyle nefsin isteklerini kısıtlamak sabır gerektiren zor bir iştir. Bu bakımdan aşağıdaki beyitte oruç ve takva gönüldeki sıkıntı olarak görülmüştür.

Kilgen irmiş meh-veşim bayram hilâlin körgeç ok

Zâyil iylerge köngüldin savm u takvî mihnetin (B. V. K. 660/42)

(Bayram hilalini görünce ay yüzlüm gönülden oruç ve takva zahmetini yok ederek hemen gelirmiş.)

7.10. Takva Harmanı

Kolay tutuşması bakımından takvanın harman olarak düşünüldüğü beyitte takva ehlinin ibadet ve taatı neticesinde elde edeceği sevabın bir anda yok olabileceği gerçeği anımsatılmıştır.

Kaysı takvî hırmenin fışk otıdın köydürmedim

Kaysı tevbe nahlini nefis ilgidin sındurmadım (F. K. G. 427/1)

(Hangi takva harmanını günah ateşiyle yakmadım, hangi tevbe fidanını nefis elinden kırdırmadım?)

7.11. Aşk Takvası

Nevâyî’nin Türkçe divanlarında genellikle aşk ve takva iki karşıt kavram olarak algılanmıştır. Aşağıdaki beyitte gönül, aşk takvasında ilerlemek isteyen bir zahit olarak düşünülmüştür.

Takvî-yı ‘ışk ara çü ‘azîmet tiler köngül

Evvel kirek ki ber-taraf itseng barı ruhas (N. Ş. G. 272/6)

(Gönül aşk takvası içinde yol almak ister, önce onun önündeki tüm engelleri kaldırman gerek.)

7. 12. Takva Mülkü



Sevgilinin güzellik unsurlarının din, züht ve takva ile ilişkisine değinilen aşağıdaki beyitte sevgilinin gözleri din yolunu kesen eşkıya, züht ve takva ise ülke olarak tasavvur edilmiştir.

Tâ karakçı közlerin din yolını urdılar

Zühd ü takvâ mülkidin kilmedi bir kârvân (N. Ş. G. 445/4)

(Yağmacı gözlerin din yolunu kestikleri için züht ve takva yurdundan bir kervan gelmedi.)

7. 13. Takva Kafdağının Ankası

Anka, Kafdağında yaşadığına inanılan esfanevi kuştur. Klasik Türk şiirinde Kaf, varlık âlemini kuşatan bir dağ olarak düşünülmüştür (Schimmel, 1999, s. 408; Pala, 2003, s. 261). Aşk-takva ilişkisinin söz konusu edildiği beyitte, aşkın hevaya düşkün sivrisinekleri akıl ve takva kafının ankasını azık yapar denilerek aşkın akıl ve takvayı yok ettiği ifade edilmiştir.

Ni hevâyîdür hevâsı ‘ışk kim her peşşei

Tu’me eyler ‘akl u takvâ kâfının ‘ankâsıdın (N. Ş. G. 469/4)

(Aşk öyle hevâyîdir ki onun her bir sivrisineği akıl ve takva kafının ankasını kendine azık eyler.)

7. 14. Takva Yolu

Tasavvuf edebiyatına göre takva (züht) ve aşk kişiyi sevgiliye (Allah) ulaştıran iki yoldur. Takva; korku ve saygı duyarak veya Allah’ın vadettiği nimetlere kavuşmak arzusuyla tercih edilen bir yoldur. Tasavvuf edebiyatında bu yola pek rağbet gösterilmeyip muhabbetle vuslata ermek yani aşk, daha muteber görülmüştür. Aşağıdaki beyitlerde züht ve takva kişiyi Allah’a ulaştıran bir yol olması bakımından söz konusu edilmiştir.

Anıng dik zühd ü takvâ yolını urdung çıkıp ösrük

Ki tüşti yüz mining pârsâ hammârlıglarga (N. Ş. G. 571/5)

(Esrik bir şekilde çıkıp onun gibi züht ve takva yolunu kestin, böylece yüz binlerce sofı meyhaneciliğe (mürşit) düştü [razı oldu].)

Sevgiliye kavuşmak için varlıktan (masıva) geçmek gerekir. Buna tasavvufta fena makamı denir. Yol olarak tasavvur edilen takva aşağıdaki beyitte varlıkla ilişkilendirilmiştir. Vuslata ermek için varlıktan ve maddeden kurtulmak gerekir. Bu sebeple takva, kişiyi vuslata erdiremez.

Vaslıng ikbâlini takvî yolıdın

Tiledim tutmadı ol çunki vücûd (F. K. T. 688/III-27)

(Sana kavuşmanın ikbalini takva yolunda arzu ettim, o varlıkla ilgili olduğundan tutmadı.)

7. 15. Takva Çürüğü

Mutasavvıflara göre gönülde sadece Allah sevgisi olmalıdır, onun dışındaki her şey çerçöp gibidir. Gönülün bunlardan temizlenmesi gerekir. Bunlar aynı zamanda kesrettir. Aşk, kişiyi Allah’a ulaştıran bir yoldur. Takva yolu ise sağlam bir yol değildir. Çirmek, “Kurumak, buruşmak, füsürde olmak, çürümek” (Ünlü, 2013, s. 252); çirim ise “(1) buruşuk, (2) pis, kir, irin” (Durgut, 1995, s. 326) manasına gelmektedir. Aşağıdaki beyitte de aşk yüceltilmiş, züht ve takva çürüğü çokluk bakımından çerçöple ilişkilendirilmiştir. Ayrıca Maide Suresi’ndeki “(Ey Muhammed!) De ki: “Pis ile temiz bir olmaz. Pisin çokluğu hoşuna gitse bile. Ey akıl sahipleri! Allah’a karşı gelmekten sakının ki kurtuluşa eresiniz.” (Mâide, 5/100) ayete mana iktibası yapılmıştır.

Berkdin lem’a vü hâşâk u hasîdin kûh kûh



‘İşk yalguz zühd u takvâ çirmekidin hayl hayl (N. Ş. G. 383/4)

(Şimşekten [bir] ışık [olur], çerçöp dağ dağdır. Aşk tek başınadır, züht ve takva çürüğünden ise sürü sürü [vardır.]

SONUÇ

Mesnevî-i Şerif’te takva ile ilgili metaforlar daha çok takvanın sözlük anlamına dair anıştırmalar üzerine teşekkül etmiş, takvanın insanı gûnahtan koruma hususiyeti vurgulanmıştır. Mesnevî’de takvanın övgü unsuru olarak kullanıldığı durumlar da mevcuttur. Takva sahibi olduğu düşünülen bazı mutasavvıflardan övgüyle bahsedilmiştir. Söz konusu eserde takva; kan, atlas/elbise, can, renk, yeşillik, top (gûy) ve hamam olarak tasavvur edilmiştir. En çok tercih edilen metafor takva atlası/takva elbisesidir (%25).

Ali Şîr Nevâyî’ye göre takva riyasız olmalıdır aksi halde züht, takva ve taat tasavvuf değildir. Temiz kulluk ve güzelliğin kaynağı riyasız takvadır. Ali Şîr Nevâyî Türkçe divanlarında takvayı kelimenin sözlük ve terim anlamını da anımsatarak İslam, din, iman, küfür, isyan, akıl, ilim, taat, fık (fûcur), riya, züht, tevbe, sabır, fena, fenafillah, feyz, gibi din ve tasavvuf terimleriyle ilişkilendirerek ele almıştır. O, nasihat üslubuyla yazdığı şiirlerinde takvayı ömrün yaşlılık dönemiyle ilişkilendirilmiş; gençliğini günah işleyerek geçirip takva gerektiren işler yapmayan kişilerin pişmanlık ve hayıflanmalarını, yaşlılık döneminde takva gerektiren ameller yapmak gerektiğini, gençlikte takva sahibi olmanın zor olduğunu ifade etmiştir.

İslam edebiyatı geleneğinde hakiki imana ulaşma çabası genel olarak iki tip üzerinden anlatılmıştır. Bunlardan rint, muhabbet ve aşk vasıtasıyla hakiki imana erişmeyi amaçlarken zahit (sofu, şeyh) ise züht ve takva aracıyla bu hedefe ulaşmaya çabalar. Bu bakımdan Ali Şîr Nevâyî’nin Türkçe divanlarında takva ile ilgili en çok üzerinde durulan husus, takvanın aşk ile zıt bir biçimde konumlandırılmasıdır. Buna göre aşk, sevgili, sevgilinin güzellik unsurları takvanın önünde bir engeldir. Şair bir beyitte takva ile aşkı meczetmiş, aşk takvası metaforunu kullanmıştır.

Nevâyî’nin Türkçe divanlarında farklı bağlamlar çerçevesinde takva; dehşet/âfet, aşk, ev/hankâh (tekke), put, hırka/örtü, bereket, süvari, kervan, nur, mihnet, harman, mülk (ülke), Kafdağının ankası, yol ve çürümüş bir varlık olarak tasavvur edilmiştir. Takvayla ilgili en çok oluşturulan metaforlar takva dehşeti/takva âfeti (%10), takva evi/takva hankahı (%10), takva hırkası/takva örtüsü (%10), takva süvarisi (%10) ve takva yoludur (%10).

Ali Şîr Nevâyî’nin Türkçe divanlarında oluşturulan takva metaforları, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî’nin Mesnevisindeki takva metaforlarından daha çeşitlidir. Bu durum Mesnevî’nin bir nasihat kitabı olmasıyla izah edilebilir. Zira iki sanatkârın eserlerini yazma amaçları farklıdır.

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî ile Ali Şîr Nevâyî’nin söz konusu eserlerinde takva konusunda ortak metafor, bu kavramın bir elbise olarak düşünülmesidir. Bu ortaklık kültürümüzün iki güzide şahsiyetinin eserlerinde Kur’an-ı Kerim’in üslup özelliğinden faydalanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim bu ifade Kur’an-ı Kerim’de (A’râf, 7/26) zikredilmiştir. Aynı şekilde Kur’an-ı Kerim’de pek çok ayette geçen takva sahipleri tabiri de iki sanatkâr tarafından pek çok kez ıktibas edilmiştir.

KAYNAKÇA

Akalın, Şükrü Halûk vd. (2011), *Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arpaguş, Sâfi (2008), *Mevlânâ ve İslâm*, İstanbul, Vefa Yayınları.

Ateş, Süleyman (1988). *Yüce Kur’ân’ın Çağdaş Tefsîri*, C. 1, İstanbul, Yeni Ufuklar Neşriyat.

Bilmen, Ömer Nasuhi (1967), *Dinî ve Felsefî Ahlâk Lügatçesi*, İstanbul, Bilmen Basımevi.

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed bin İsmail bin İbrâhim el-Cu’fî (1413/1992), *el-Câmiu’s-Sahîh*, İstanbul, Çağrı Yayınları.



- Cebeci, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Cebecioğlu, Ethem (2010), *Tasavvuf Klasikleri*, İstanbul, Erkam Matbaacılık.
- Cebecioğlu, Ethem (2014), *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara, Otto Yayıncılık.
- Ceyhan, Semih (2004), “Mesnevî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 29, s. 325-334.
- Davudoğlu, Ahmed (1977), *Sahîh-i Müslim Tercüme ve Şerhi*, İstanbul, Sönmez Neşriyat.
- Devellioğlu, Ferit (2003), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi.
- Doğan, Muhammed Nur (2008). “Divan Şiirinde Şarap Metaforları”, *Türk Dili ve Edebiyatı*, S.38, s. 68-86.
- Durgut, Hüseyin (1995), *Şeyh Süleyman Efendi-i Buhârî Lügât-ı Çağatay ve Türkî-i Osmânî (Cild-i Evvel)*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi.
- Ebû Abdîrrahmân Ahmed bin Şuayb (1992), *Sünenü’n-Nesâî*, İstanbul, Çağrı Yayınları.
- Ebû Dâvûd, Süleymân bin el-Eş’as bin İshâk el-Ezdî es-Sicistânî (1409/1988), *Sünenü Ebî Dâvûd*, (Thk. Kemâl Yûsuf el-Hût), Beyrût, Müessesetü’l-Kütübî’s-Sekafiyye.
- Erginli, Zafer (2006), *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kalem Yayınları.
- İbn Mâce, Muhammed bin Yezîd (1992), *Sünenu İbn Mâce*, İstanbul, Çağrı Yayınları.
- Kaçalin, Mustafa Sinan (2011), *Niyâzî Nevâyî’nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar El-Lügâtü’n-Nevâiyye ve’-İstişhâdâtü’l-Çağatâ’iyye*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karabey, Turgut (2017). *Nesîmî Hayatı-Sanatı-Eserleri-Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaman, Hayrettin vd. (2014). *Kur’an Yolu Meâlî*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kanar, Mehmet (2010). *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul, Say Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2021). *Lûgat-i Nâcî*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Kuşeyrî (1978), *Kuşeyrî Tasavvufun İlkeleri I (Risâle-i Kuşeyrî)*, (Çeviren: Tahsin Yazıcı) İstanbul, Kervan Kitapçılık.
- Lakoff, George ve Johnsen, Mark (2015), *Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)*, (Çeviren: Gökhan Yavuz Demir) İstanbul, İthaki Yayınları.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1995), *Mesnevî I*, (Çeviren: Veled İzbudak), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1995), *Mesnevî II*, (Çeviren: Veled İzbudak), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1995), *Mesnevî III*, (Çeviren: Veled İzbudak), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1995), *Mesnevî IV*, (Çeviren: Veled İzbudak), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1995), *Mesnevî V*, (Çeviren: Veled İzbudak), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (1988), *Mesnevî VI*, (Çeviren: Veled İzbudak), İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Muallim Nâcî (2021). *Lûgat-i Nâcî*, (Hazırlayan: Ahmet Kartal), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.



Muratoğlu, Atillâ (2018), *Sabır*, Konya, Damla Ofset Anonim Şirketi.

Mütercim Âsım Efendi (2013), *El-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi*, (Hazırlayan: Mustafa Koç, Eyyüp Tanrıverdi), İstanbul, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Onay, Ahmet Talât (2016), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (Hazırlayan: Cemal Kurnaz), Ankara, Berikan Yayıncılık.

Öngören, Reşat (2004), “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 29, s. 441-448.

Pala, İskender (2003) *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: LM yayınları.

Rahimi, Ferhad (2016), Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi Sözlüğü, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Redhouse, James W. (2016). *Müntahabât-ı Lügât-i Osmâniyye*. Haz. Recep Toparlı, Betül Eyövge Yılmaz, Yaşar Yılmaz. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Redhouse James (2016), *Müntahabât-ı Lügât-i Osmâniyye*, (Hazırlayan: Recep Toparlı, Betül Eyövge Yılmaz, Yaşar Yılmaz), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Saygın, Muhterem (2022). Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-Sıgar Adlı DivanınınTahlili. Doktora Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Saygın, Muhterem (2023). Ali Şîr Nevâyî'nin Garâ'ibü's-Sıgar Adlı Divanında Allah Tasavvuru, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı/Issue: 34, s. 190-225.

Schimmel, Annemarie (1999). *İslam'ın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Şemseddin Sami (1978), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, Çağrı Yayınları.

Taberî, Muhammed bin Cerîr (2000), *Câmiu'l-beyân fi te'vîli'l-Kur'ân*, (Thk: Ahmed Muhammed Şâkir), b.y. Müessetü'r-risâle.

Tatçı, Mustafa (2016). *UNESCO 2016 Hoca Ahmed Yesevî Yılı Anısına Dîvân-ı Hikmet Hoca Ahmed Yesevî*, Hoca Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi İnceleme- Araştırma Dizisi, Yayın No: 29, ISBN: 978-9944-237-35-2, Ankara.

Tirmizî (1356/1937-1382/1962), *el-Câmi'u's-şâhih: Sünenü't-Tirmizî*, (Nşr: Ahmed Muhammed Şâkir), Kahire, V, 736, 738.

Uludağ, Süleyman (2010), “Takva”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 39, s. 484-486.

Ünlü, Suat (2013), *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*, Konya, Eğitim Yayınevi.

Yardım, Ali. (2008), *Mesnevî Hadîsleri*, İstanbul, Damla Yayınevi.



Mistisizmde Mimarlığın İnşası ve İslami Mimariye yaklaşım (Metafizik, Mekân ve Anlam Üzerine Analitik bir İnceleme)

The Construction of Architecture in Mysticism and the Approach to Islamic Architecture (An Analytical Study on Metaphysics, Space, and Meaning)

Shabnam GOLKARIAN¹

Email: shabnam.golkarian@neu.edu.tr

Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-1858-0133>

ÖZET

Bu makale, mistik düşüncenin mimarlık üzerindeki kurucu etkisini, özellikle İslami mimari bağlamında analitik-tahlilî bir yöntemle incelemeyi amaçlamaktadır. Temel hipotez, İslami mimarlığın yalnızca estetik veya işlevsel bir pratik olmadığı; tasavvufî ontoloji ve metafizik tasavvurun mekânda cisimleşmiş bir dili olduğudur. Nitel araştırma yaklaşımıyla hermeneutik metin çözümlemesi, kavramsal analiz ve karşılaştırmalı vaka incelemesi birlikte kullanılmıştır. Metin analizinde İbn Arabî'nin tecelli ve yönelim fikri, Gazâlî'nin nûr metafiziği ve Sühreverdî'nin işrâkî kozmolojisi; mimari analizde ise ışık, merkez, kubbe, geometri, yazı ve boşluk öğeleri değerlendirilmiştir. Alan tespitleri kapsamında İran'da İsfahan (Şeyh Lütfullah ve İmam/Şah Camii çevresi), Özbekistan'da Semerkand-Buhara (Registan medreseleri, Timurlu mirası) ve Türkiye'de Selçuklu-Osmanlı çizgisi (külliye, kubbe ve iç mekân sürekliliği) seçilmiş; yapıların mekânsal kurgusu mistik kavramlarla ilişkilendirilerek okunmuştur. Bulgular, tevhid ilkesinin simetri/ritim, nûr kavramının ışık rejimi, fenâ-bekâ düşüncesinin boşluk ve süreklilik stratejileri üzerinden mekâna taşındığını göstermektedir. Makale, İslami mimarinin kutsal mekân üretimini mistik bir bilinç teknolojisi olarak yeniden düşünmeyi önerir.

Anahtar Kelimeler: Mistisizm, İslami Mimari, Mekân, Metafizik, Tasavvuf

ABSTRACT

This article examines the formative impact of mystical thought on architecture, focusing on Islamic architectural traditions through an analytical and interpretive methodology. The central hypothesis is that Islamic architecture is not merely an aesthetic or functional practice; rather, it is a spatial language in which Sufi ontology and metaphysical imagination become embodied. The study adopts a qualitative design, combining hermeneutic textual analysis, conceptual inquiry, and comparative case study. In the textual corpus, Ibn 'Arabî's notions of manifestation and orientation, al-Ghazâlî's metaphysics of nûr, and Suhrawardî's Illuminationist cosmology are discussed; in the architectural corpus, light, centrality, domes, geometry, calligraphy, and intentional emptiness are analyzed together. The cases include Isfahan in Iran, Samarkand-Bukhara in Uzbekistan, and Seljuk-Ottoman continuities in Türkiye. Findings indicate that tawhîd becomes legible through symmetry and rhythm; nûr through calibrated light regimes; and fanâ'-baqâ' through strategies of emptiness, thresholds, and continuity. The article argues that Islamic sacred space can be approached as a technology of consciousness that mediates the human encounter with the transcendent.

Keywords: Mysticism, Islamic Architecture, Space, Metaphysics, Sufism

¹ Assoc. Prof. Dr. Shabnam Golkarian, Member of Architecture faculty, Department of Architecture. Nicosia/Cyprus. <https://orcid.org/0000-0002-1858-0133>. Researcher ID: GZA-9671-2022

ÖNSÖZ

Mimarlık, tarih boyunca yalnızca barınma ya da işlevsel ihtiyaçların karşılandığı bir alan olmaktan öte, insanın evrenle, kutsal olanla ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişkinin somut bir ifadesi olmuştur. Özellikle mistik düşünce geleneklerinde mekân, nötr ve edilgen bir unsur değil; anlamla yüklü, sembolik ve bilinçli bir yapı olarak kavranmıştır. İslami düşünce geleneğinde mimarlık, estetik kaygının ötesinde, metafizik bir düzenin yeryüzündeki yansıması olarak değerlendirilmiştir. Buna rağmen modern mimarlık tarihçiliği ve eleştirel literatür, çoğu zaman İslami mimariyi yalnızca biçimsel, tarihsel veya teknik açılardan ele almış; onun mistik ve ontolojik boyutunu ikincil plana itmiştir.

Bu çalışma, söz konusu eksikliği gidermeyi ve mimarlığı mistik düşüncenin mekânsal dili olarak yeniden okumayı amaçlamaktadır. Özellikle İran, Mâverâünnehir ve Anadolu coğrafyalarında ortaya çıkan İslami mimari yapıtlar, tasavvufi düşüncenin estetik ve mekânsal bir ifadesi olarak ele alınmaktadır. Çalışma, disiplinlerarası bir perspektifle mimarlık, felsefe ve mistisizm alanlarını buluşturarak özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Mimarlık tarihinin klasik anlatılarında yapılar çoğunlukla teknik ilerleme, malzeme kullanımı ve estetik dönüşümler üzerinden değerlendirilir. Ancak bu yaklaşım, mimarlığın insan bilinciyle kurduğu derin ilişkiyi çoğu zaman göz ardı eder. Oysa özellikle mistik düşünce geleneklerinde mimarlık, insanın evrenle ve kutsal olanla kurduğu ilişkinin mekânsal bir düzenlemesidir. Bu nedenle mimari yapı, yalnızca görülen bir nesne değil; yaşanan, tecrübe edilen ve anlam üreten bir varlık alanıdır.

İslami düşünce bağlamında mimarlık, metafizik bir kozmos tasavvurunun yeryüzündeki izdüşümü olarak değerlendirilmiştir. Tasavvuf geleneği, insanın varoluşunu bir yolculuk olarak kavrar; bu yolculuğun duraklarını, eşiklerini ve merkezlerini de sembolik bir dil aracılığıyla tarif eder. Mimarlık bu sembolik dilin en görünür ve kalıcı biçimlerinden biridir. Camiler, tekkeler, türbeler ve külliyeler yalnızca işlevsel mekânlar değil; aynı zamanda bilinç hâllerini düzenleyen yapılar olarak tasarlanmıştır.

Bu bağlamda mimari mekân, insanı gündelik zamandan çıkararak “kutsal zaman” a, sıradan mekândan çıkararak “kutsal mekân” a taşır. Mircea Eliade’nin kutsal–profan ayrımı, İslami mimarlıkta somut bir karşılık bulur; mimari düzenleme, profan dünyadan kutsala geçişi mümkün kılan bir eşik oluşturur. Avlu, revak, kapı, mihrap ve kubbe gibi unsurlar bu geçişin ritmini belirler.

Bu çalışmanın önsözü, mimarlığın yalnızca estetik veya teknik bir üretim değil; mistik düşüncenin mekânda kurumsallaşmış bir dili olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır. Makalenin ilerleyen bölümlerinde bu yaklaşım, hem klasik tasavvuf metinleri hem de somut mimari örnekler üzerinden analitik biçimde temellendirilecektir.

GİRİŞ

Araştırma Problemi ve Hipotez

İslami mimarlık çoğu zaman estetik bütünlüğü, geometrik düzeni ve teknik ustalığı üzerinden değerlendirilmiştir. Ancak bu yaklaşım, mimarinin arkasında yatan düşünsel ve metafizik zemini yeterince açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel problemi şu soruda somutlaşmaktadır:



İslami mimarlık, yalnızca tarihsel ve estetik bir üretim mi yoksa mistik düşüncenin mekânda cisimleşmiş bir tezahürü müdür?

Bu sorudan hareketle çalışmanın temel hipotezi şu şekilde formüle edilmiştir: “İslami mimarlık, mistik ontolojinin ve tasavvufi düşüncenin mekânsal bir ifadesidir; mimari yapı, kutsal olanla kurulan bilinçli bir ilişkinin aracıdır.”

İslami mimarlık üzerine yapılan akademik çalışmaların önemli bir kısmı, mimari üslupların tarihsel evrimini belgelemeye odaklanmıştır. Bu çalışmalar, hanedan değişimleri, siyasi merkezler ve teknik yenilikler üzerinden önemli veriler sunmakla birlikte, mimarlığın düşünsel arka planını ikincil düzeyde ele almıştır. Oysa İslami mimarlık, yalnızca tarihsel koşulların ürünü değil; aynı zamanda belirli bir varlık anlayışının, bilgi tasavvurunun ve kozmolojik düzenin mekânda cisimleşmiş hâlidir.

Bu çalışmada kullanılan analitik yaklaşım, mimarlığı bir “metin” gibi okumayı mümkün kılar. Mimari unsurlar, kelimeler ve cümleler gibi bir araya gelerek anlam üretir. Geometri bir gramer, ışık bir vurgu, boşluk ise bilinçli bir suskunluk olarak değerlendirilir. Bu nedenle mimari analiz, yalnızca ölçü ve plan üzerinden değil; sembolik anlam, ritüel kullanım ve deneyim üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Alan araştırması kapsamında seçilen İran, Özbekistan ve Türkiye örnekleri, İslam dünyasının farklı kültürel havzalarını temsil etmektedir. Bu coğrafyalar, ortak bir metafizik zemini paylaşımlarına rağmen, mimari dili farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Bu durum, çalışmanın karşılaştırmalı niteliğini güçlendirmekte ve hipotezin farklı bağlamlarda sınanmasına imkân tanımaktadır.

Giriş bölümünün bu genişletilmiş kısmı, çalışmanın yalnızca mimarlık tarihine değil; dinler tarihi, felsefe ve kültürel çalışmalar alanlarına da katkı sunmayı hedeflediğini ortaya koymaktadır. Mimarlık burada disiplinlerarası bir kesişim noktası olarak ele alınmıştır.

Hipotez

Bu çalışmanın temel hipotezi şudur: İslami mimarlık, yalnızca estetik ve işlevsel bir pratik değildir; tasavvufi ontoloji ve metafizik tasavvurun mekânda cisimleşmiş, düzenlenmiş ve tecrübe ettirilen bir dilidir. Mekân, bir bilinç teknolojisi gibi çalışarak, insanı çokluk (kesret) deneyiminden birlik (vahdet/tevhid) ufkuna yönlendirir. Bu hipotez, İslami mimaride merkez, yönelim, ışık rejimi, geometri ve boşluk düzenlemelerinin rastlantısal değil; kavramsal bir sistemin parçası olduğu varsayımına dayanır (Nasr, 1987, s. 45–52; Burckhardt, 2009, s. 60–75).

Araştırma Yöntemi ve Kapsam

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerine dayanmaktadır. Hermeneutik metin çözümlemesi yoluyla tasavvufi ve felsefi metinler analiz edilmiş; karşılaştırmalı mimari inceleme yöntemiyle farklı coğrafyalardaki İslami yapılar değerlendirilmiştir. İran, Özbekistan ve Türkiye örneklerinin seçilmesi, İslam dünyasının farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarını temsil etmeleri açısından bilinçli bir tercihtir.

Çalışma nitel bir araştırma tasarımı sahiptir. Hermeneutik metin çözümlemesi, kavramsal analiz ve karşılaştırmalı vaka incelemesi birlikte kullanılmıştır. Metin analizinde Gazâlî’nin nûr metafiziği (Gazâlî,

2011, s. 55–79), İbn Arabî'nin tecelli ve yönelim kavramları (İbn Arabî, 2008, s. 112–128; s. 210–233) ve Sühreverdî'nin işrâkî kozmolojisi, mekânın metafizik temellerini açıklamak üzere okunmuştur. Mimari analizde ise ışık, merkez, kubbe, geometri, yazı, eşik ve boşluk gibi öğeler, yapının “nasıl bir tecrübe ürettiği” sorusu doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Alan Tespitleri ve Hipoteze Ön Yanıt

Seyyed Hossein Nasr, Titus Burckhardt ve Henry Corbin gibi çağdaş düşünürler, İslami sanat ve mimarlığın metafizik boyutuna dikkat çekmişlerdir. Bununla birlikte, bu yaklaşımların mimari örneklerle derinlemesine ilişkilendirildiği çalışmalar sınırlıdır. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Vaka okumaları İran'da İsfahan (Şeyh Lütfullah ve İmam/Şah Camii çevresi), Özbekistan'da Semerkand–Buhara (Registan medreseleri ve Timurlu mirası) ve Türkiye'de Selçuklu–Osmanlı çizgisinden seçilmiştir. Literatür ve vaka okumaları, tevhid ilkesinin simetri/ritim, nûr kavramının ışık rejimi, fenâ–bekâ düşüncesinin boşluk ve süreklilik stratejileri üzerinden mekâna taşındığını göstermektedir.

TARTIŞMA

1. Mistisizmde Mekân Kavrayışı: Ontolojik Bir Çerçeve

Mistisizmde mekân, modern anlamda edilgen, nötr ve geometrik bir boşluk olarak değil; anlamla yüklü, bilinçle ilişki kuran ve ontolojik bir derinliğe sahip bir varlık alanı olarak kavranır. Özellikle İslam tasavvufunda mekân, insanın Tanrı ile kurduğu ilişkinin hem sembolik hem de deneyimsel bir düzlemidir. Bu bağlamda mekân, yalnızca maddi bir zemin değil; varoluşun metafizik boyutlarının idrak edildiği bir tecrübe alanıdır. İbn Arabî'nin vahdet-i vücûd anlayışında mekân, varlığın tecelli ettiği bir “ayna” işlevi görür; mimari yapı ise bu aynanın bilinçli olarak düzenlenmiş hâlidir (İbn Arabî, 2008, s. 112).

Bu anlayış, mimarlığın yalnızca işlevsel veya estetik bir faaliyet olmadığını; bilakis kozmik düzenin ve ilahi hakikatin yeryüzündeki sembolik izdüşümü olduğunu ortaya koyar. Mistisizmde mekânın merkeziliği, kutsal olanla ilişkilidir. Merkez, yalnızca fiziksel bir odak noktası değil; metafizik anlamda Tanrısal birlik fikrinin mekânsal karşılığıdır. Bu durum, İslami mimaride sıkça rastlanan merkezî plan anlayışının ardındaki düşünsel zemini açıklar.

Henry Corbin'e göre, İslam düşüncesinde “hayalî âlem” (‘âlam al-mithâl), maddi dünya ile metafizik gerçeklik arasında bir köprü işlevi görür (Corbin, 1998, s. 76). Mimarlık da bu hayalî âlemin mekânsal bir tercümesi olarak değerlendirilebilir. Kubbe, mihrap, avlu ve ışık düzenlemeleri; duysal olanla aşkın olan arasında bilinçli bir geçiş alanı oluşturur. Bu noktada mimari yapı, mistik deneyimi mümkün kılan bir “aracı mekân” hâline gelir.

Ayrıca, Mistisizmde mekân, modern geometrik uzam kavrayışından ayrılır. Mekân yalnızca ölçülen ve bölünen bir alan değil; tecrübenin anlamını belirleyen bir varlık şartıdır. Norberg-Schulz'ün “genius loci” kavramı, mekânın insanı varoluşsal olarak konumlandıran bir çerçeve sunduğunu vurgular (Norberg-Schulz, 1980, s. 18–36). İslami mimaride bu konumlandırma, kutsal olanla ilişki içinde gerçekleşir.

2. İslami Mimarlıkta Tevhid İlkesinin Mekânsal İnşası

İslami düşüncenin merkezinde yer alan tevhid ilkesi, mimari tasarımın temel belirleyici unsurlarından biridir. Tevhid, yalnızca teolojik bir kavram değil; aynı zamanda estetik, mekânsal ve sembolik bir ilkedir. Seyyed Hossein Nasr'a göre İslami sanat ve mimarlık, çokluk içinde birliği görünür kılmayı amaçlar (Nasr, 1987, s. 45). Bu ilke, mimari yapılarda simetri, ritim ve geometrik tekrarlar yoluyla somutlaşır. Nasr'a göre İslami sanat, çokluk içinde birliğin görünür kılınmasıdır (Nasr, 1987, s. 23–52). Burckhardt ise ölçü ve oran



üzerinden kurulan düzenin metafizik bir uyum ürettiğini belirtir (Burckhardt, 2009, s. 88–103). Bu nedenle simetri ve ritim, sadece estetik değil, tevhidin mekânsal grameridir.

İran İslami mimarisinde, özellikle Safevî dönemi camilerinde görülen geometrik düzen, bu tevhid anlayışının mekânsal ifadesidir. İsfahan'daki Şah Camii'nde kullanılan geometrik desenler ve kubbe düzeni, izleyiciyi merkeze doğru yönlendirerek birlik fikrini bilinç düzeyinde deneyimletir. Burada mimari form, soyut bir teolojik ilkeyi duyuşsal bir tecrübeye dönüştürür.

Tevhidin mekânsal tezahürü, yalnızca merkezî planla sınırlı değildir. Boşluk kullanımı da bu bağlamda önemlidir. İslami mimaride boşluk, yokluk anlamına gelmez; aksine ilahî varlığın aşkınlığını ima eden bilinçli bir tercihtir. Norberg-Schulz'un ifadesiyle, kutsal mekân, insanı gündelik deneyimin dışına çıkarak kozmik bir düzleme taşır (Norberg-Schulz, 1980, s. 31). Bu durum, mistik deneyimin mimari aracılığıyla nasıl yönlendirildiğini açıkça göstermektedir.

3. Işık ve Metafizik Anlam: Nur Kavramının Mimari Yansımaları

İslami mimaride ışık, yalnızca fiziksel bir aydınlatma unsuru değil; derin bir metafizik anlam taşır. Kur'an'da sıkça vurgulanan “nur” kavramı, ilahî bilginin ve varlığın sembolü olarak değerlendirilir. Bu kavram, mimari tasarımda ışığın bilinçli ve sembolik kullanımına zemin hazırlamıştır. Gazâlî'nin “Mişkâtü'l-Envâr” adlı eserinde nur, varlığın hiyerarşik yapısını açıklayan temel bir metafor olarak kullanılır (Gazâlî, 2011, s. 58).

Gazâlî, nûru bilgi ve varlık hiyerarşisini açıklayan temel metafor olarak ele alır (Gazâlî, 2011, s. 55–79). Modern bir ampirik çalışma, dini mekânlarda ışığın “spiritüellik” algısıyla ilişkili olduğunu göstermiştir (Matracchi & Sadeghi Habibabad, 2021, s. 803–820).

Özbekistan'daki Semerkand ve Buhara yapılarında ışığın kullanımı, bu metafizik anlayışın mimari karşılığını sunar. Medreselerde ve camilerde ışığın yukarıdan süzülerek iç mekâna girmesi, insanın ilahî olanla kurduğu ilişkinin sembolik bir ifadesidir. Işık, mekânı homojen biçimde doldurmak yerine, belirli odak noktalarında yoğunlaşarak bilinçli bir yönlendirme sağlar. Bu durum, mistik tecrübenin aşamalı doğasına işaret eder.

Osmanlı mimarisinde, özellikle Sinan'ın eserlerinde, ışık kullanımı doruk noktasına ulaşmıştır. Kubbe altındaki ışık düzeni, mekânın maddi sınırlarını belirsizleştirerek aşkın bir atmosfer oluşturur. Burada mimarlık, mistik deneyimin sessiz bir öğretmeni gibi işlev görür.

4. Kutsal Geometri ve Kozmik Düzenin Mimari Dili

Mistisizmde geometri, matematiksel bir araç olmaktan ziyade kozmik düzenin sembolik bir dili olarak kabul edilir. İslami düşünce geleneğinde geometrik formlar, Tanrısal düzenin akılla kavranabilir izdüşümleri olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda mimarlık, soyut metafizik ilkeleri somut mekânsal formlara dönüştüren bir aracı disiplin hâline gelir. Titus Burckhardt'a göre İslami sanatın özü, biçim aracılığıyla hakikati görünür kılmaktır (Burckhardt, 2009, s. 67).

İran İslami mimarisinde kullanılan çokgenler, yıldız motifleri ve sonsuzluk hissi veren tekrarlar, varlığın hiyerarşik ama bütüncül yapısını temsil eder. İsfahan'daki camilerde geometrik desenlerin merkezi bir düzene göre kurgulanması, izleyicinin algısını merkeze —yani birliğe— doğru yönlendirir. Bu durum, tevhid ilkesinin yalnızca teorik bir inanç değil, mekânsal olarak deneyimlenen bir hakikat olduğunu göstermektedir. Şeyh Lütfullah Camii'nde sayısal düzenin kozmolojik anlamlar taşıyabileceği ileri sürülmüştür (Payandeh, Hariri, & Hakim, 2024, s. 295–305). Şah Camii çizimlerine ilişkin geometrik

analiz, oranların belirli bir matematiksel düzenle kurulduğunu gösterir (Goudarzi, Bemanian, & Leylian, 2020, s. 68–79).

Özbekistan’daki Semerkand yapılarında görülen simetri ve oransal denge, kozmik düzenin dünyevi mekâna tercüme edilme çabasının açık bir örneğidir. Medrese avlularında kullanılan geometrik düzen, bireyin mekân içinde yönünü kaybetmesini değil; bilakis anlamı adım adım keşfetmesini sağlar. Bu, mistik bilginin sezgisel ve aşamalı doğasıyla doğrudan ilişkilidir.

Osmanlı mimarisinde ise geometri, daha akışkan ve bütüncül bir mekân anlayışıyla birleşmiştir. Selimiye Camii gibi yapılarda geometrik düzen, sert sınırlar çizmek yerine mekânsal sürekliliği destekleyen bir unsur olarak işlev görür. Bu yaklaşım, tasavvufta “kesret içinde vahdet” anlayışının mimari karşılığı olarak yorumlanabilir.

5. Merkez, Mihrap ve Yönelim: Metafizik Odak Noktaları

Mistisizmde merkez kavramı, yalnızca mekânsal değil, ontolojik bir anlam taşır. Merkez, varlığın kaynağına ve ilahi hakikate işaret eden sembolik bir odaktır. İslami mimaride mihrap, bu merkez fikrinin en somut ifadesidir. Mihrap, ibadet yönünü belirlemenin ötesinde, insan bilincini ilahi olana yönlendiren bir eşik mekân olarak tasarlanmıştır. Mihrap, dikkat ve yönelimi toplayan bir eşik mekândır. İbn Arabî’nin yönelim vurgusu, mimari yönelimin ontolojik boyutunu anlamaya yardımcı olur (İbn Arabî, 2008, s. 210–233).

İbn Arabî’nin düşüncesinde yönelim, yalnızca fiziksel bir hareket değil; varoluşsal bir tercihtir. Bu bağlamda mimari yönelim, insanın içsel yolculuğuna eşlik eden bir rehber işlevi görür (İbn Arabî, 2008, s. 214). İran ve Anadolu camilerinde mihrap çevresinde yoğunlaşan süsleme ve ışık düzeni, bu metafizik yönelimi pekiştirir. Özbekistan medreselerinde avlunun merkezî konumu, eğitimin ve bilginin kutsal bir eksende örgütlendiğini ima eder. Burada mimarlık, yalnızca fiziksel hareketi değil; zihinsel ve ruhsal yönelimi de düzenler. Bu durum, mimarinin mistik pedagojik bir işleve sahip olduğunu düşündürmektedir.

6. Boşluk, Sessizlik ve Fenâ Kavramı

İslami mimaride dikkat çeken unsurlardan biri de bilinçli boşluk kullanımıdır. Modern mimarlıkta boşluk genellikle işlevsel ya da estetik bir tercih olarak değerlendirilirken, mistik mimarlıkta boşluk, varoluşsal bir anlam taşır. Tasavvufta “fenâ” kavramı, benliğin silinmesi ve ilahi varlıkta yok oluş anlamına gelir. Mimari boşluk, bu yok oluş hâlinin mekânsal bir karşılığı olarak yorumlanabilir. Boşluk ve sessizlik, mistik tecrübenin arınma boyutuyla ilişkilidir. Mohammadi’nin “gizli geometri” çalışması, geometrinin algıyı ve mekân deneyimini kurduğunu savunur (Mohammadi, 2023).

Selçuklu ve Osmanlı yapılarında geniş ve sade iç mekânlar, bireyin kendisiyle ve kutsal olanla baş başa kalmasını sağlar. Bu mekânsal sadelik, bilincin dış uyaranlardan arındırılmasına hizmet eder. Burada mimarlık, mistik tecrübenin sessiz bir eşlikçisi hâline gelir.

7. İran, Özbekistan ve Türkiye İslami Mimarisinin Karşılaştırmalı Analizi

İslami mimarinin mistik boyutunu daha somut biçimde ortaya koyabilmek için, farklı tarihsel ve coğrafi bağlamlarda ortaya çıkan mimari örneklerin karşılaştırmalı olarak ele alınması gerekmektedir. İran, Mâverâünnehir (Özbekistan) ve Anadolu (Türkiye) coğrafyaları, İslam düşüncesinin farklı kültürel tezahürlerini yansıtmaları bakımından bu çalışmanın analitik çerçevesi için elverişli örnekler sunmaktadır. Her üç coğrafyada da mimarlık, ortak bir metafizik zeminden beslenmekle birlikte, yerel estetik anlayışlar ve tarihsel koşullar doğrultusunda farklı mekânsal diller geliştirmiştir.



7.1. İran İslami Mimarisinde Kozmik Düzen ve Metafizik Süreklilik

İran İslami mimarisi, özellikle Safevî dönemiyle birlikte mistik düşüncenin mekâna yansımalarının en berrak örneklerinden birini sunar. İsfahan'da inşa edilen camiler ve külliyeler, yalnızca ibadet mekânları değil; aynı zamanda kozmik düzenin sembolik temsilleri olarak tasarlanmıştır. Kubbe mimarisi, İran geleneğinde gökyüzü ile yeryüzü arasındaki metafizik bağı simgeler. Kubbenin merkezden çevreye doğru genişleyen yapısı, varlığın ilahi kaynaktan çoğalarak tezahür edişini sembolize eder (Nasr, 1987, s. 112).

İsfahan Şah Camii'nde kullanılan çini süslemeleri ve geometrik desenler, izleyicinin algısını yüzeyden derinliğe doğru yönlendirir. Bu yönlendirme, mistik bilginin zahirden batına doğru ilerleyen doğasına paraleldir. Burada mimarlık, yalnızca estetik bir düzenleme değil; bilinci dönüştüren bir araç olarak işlev görür. Henry Corbin'in "manevi mekân" kavramı, İran mimarisinin bu yönünü anlamada önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır (Corbin, 1998, s. 141).

İran mimarisinde renk kullanımı da metafizik anlam taşır. Özellikle mavi ve turkuaz tonlarının hâkimiyeti, semavi âlemi ve ilahi sonsuzluğu çağırıştırır. Bu renk paleti, mimari mekânın duysal algısını aşarak izleyiciyi sembolik bir bilinç düzeyine taşır. Böylece mimari yapı, mistik tefekkürü teşvik eden bir "düşünme mekânı" hâline gelir. 7.1 İran: İsfahan Işık ve desen düzeni, tecrübenin kademeli açılış karakterini destekler (Nasr, 1987, s. 110–128; Payandeh et al., 2024, s. 295–305).

7.2. Özbekistan (Mâverâünnehir) Mimarisinde Bilgi, Merkez ve Sembolizm

Mâverâünnehir bölgesi, İslam düşünce tarihinin önemli ilim merkezlerine ev sahipliği yapmış bir coğrafyadır. Semerkand ve Buhara'da inşa edilen medreseler, camiler ve türbeler, mimarlığın mistik ve pedagojik işlevlerinin iç içe geçtiği mekânlar olarak dikkat çeker. Bu yapılarda merkezî avlu düzeni, bilginin ve hakikatin merkezî bir eksenle örgütlendiğini ima eder.

Semerkand'daki Registan Meydanı'nda yer alan medreseler, simetri ve oran bakımından son derece bilinçli bir düzenlemeye sahiptir. Bu düzenleme, rastlantısal bir estetik tercih değil; kozmik düzen fikrinin mimari dile aktarılmasıdır. Titus Burckhardt'ın belirttiği üzere, İslami sanatta oran ve ölçü, ilahi düzenin yeryüzündeki yansımalarıdır (Burckhardt, 2009, s. 93).

Özbekistan mimarisinde yazı ve süsleme unsurları da mistik anlamlar taşır. Cephelerde yer alan ayetler ve sembolik motifler, mimari yapıyı bir "okunabilir metin" hâline getirir. Bu bağlamda mimarlık, sözlü ve yazılı geleneğin mekânsal bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Mekân, yalnızca içinde bulunulan bir alan değil; anlamın tecrübe edildiği bir yüzeydir. Sakkal, Timurlu Semerkand mimarisinde uygulamalı geometri üzerinden kare-kûfî ve kesişen kare örgülerini tartışır (Sakkal, 2018).

7.3. Türkiye İslami Mimarisinde Süreklilik, Akış ve Tecrübe

Anadolu coğrafyasında gelişen Selçuklu ve Osmanlı mimarisi, İslami mimarlık geleneğinin daha akışkan ve bütüncül bir yorumunu sunar. Selçuklu kümbetlerinde görülen dikey vurgu, ruhun yükselişini ve dünyevi olandan kopuşu simgeler. Bu yapılar, ölüm sonrası hayat fikrini mekânsal bir dil aracılığıyla ifade eder.

Osmanlı mimarisinde ise özellikle klasik dönemde, mekânsal süreklilik ve bütünlük ön plana çıkar. Mimar Sinan'ın eserlerinde kubbe, yarı kubbeler ve yan mekânlar arasında kesintisiz bir akış sağlanır. Bu akış, tasavvufta önemli bir yere sahip olan "süreklilik" ve "devamlı tecelli" fikriyle doğrudan ilişkilendirilebilir (Ardalan & Bakhtiar, 2000, s. 156). Külliye sistemi, kutsal gündelik hayatın tamamlayıcı kurumlarıyla

birlikte kurgular; birlik fikrinin mekânsal karşılıkları için Ardalan & Bakhtiar'ın çerçevesi yol göstericidir (Ardalan & Bakhtiar, 1973, s. 55–119).

Osmanlı camilerinde iç mekânın sadeliği ve açıklığı, bireyin mekân içinde kaybolmasını değil; bilincinin derinleşmesini amaçlar. Burada mimarlık, görkemli bir gösteri aracı olmaktan ziyade, içsel bir yolculuğa eşlik eden bir rehber olarak işlev görür. Bu yönüyle Osmanlı mimarisi, mistik düşüncenin “sessiz” ama derin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

8. Modern Mimarlık ile İslami Mistik Mimarlık Arasında Karşılaştırmalı Bir Okuma

Modern mimarlık, büyük ölçüde işlevsellik, rasyonalite ve teknik verimlilik ilkeleri üzerine inşa edilmiştir. Bu yaklaşımda mekân, çoğunlukla nötr bir zemin olarak ele alınır. Oysa İslami mistik mimarlıkta mekân, anlam yüklü ve bilinçle ilişki kuran bir varlık alanıdır. Bu iki yaklaşım arasındaki fark, mimarlığın ontolojik temellerine dair derin bir ayrışmaya işaret eder.

Christian Norberg-Schulz, modern mimarlığın “yer duygusunu” büyük ölçüde yitirdiğini belirtir (Norberg-Schulz, 1980, s. 187). İslami mimarlıkta ise yer, kutsal bir bağlam içinde tanımlanır. Mekân, insanın evrende konumunu sorguladığı bir çerçeve sunar. Bu bağlamda İslami mimarlık, modern mimarlığın kaybettiği metafizik derinliği hatırlatan önemli bir gelenek olarak değerlendirilebilir.

Modern mimaride sıkça görülen aşırı sadelik ve soyutlama, mistik bir arınma ile karıştırılmamalıdır. İslami mimarideki sadelik, anlamın yokluğu değil; aksine anlamın yoğunluğudur. Bu fark, mimari formların arkasındaki düşünsel zeminin dikkatle analiz edilmesini gerekli kılar. Modern mimarlıkta mekân çoğu zaman nötr bir uzam olarak kurgulanır. Norberg-Schulz, modern dünyada yer duygusunun zayıfladığını vurgular (Norberg-Schulz, 1980, s. 185–203). İslami mistik mimarlık ise mekânı anlam yüklü bir varlık alanı olarak kurar.

SONUÇ

Bu çalışma, mistik düşüncenin mimarlık pratiği üzerindeki belirleyici rolünü, özellikle İslami mimari bağlamında analitik ve tahlilî bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmanın başında ortaya konulan temel hipotez, İslami mimarlığın yalnızca estetik veya işlevsel bir yapı faaliyeti olmadığı; aksine mistik ontolojinin ve metafizik düşüncenin mekânda cisimleşmiş bir tezahürü olduğu yönündeydi. Yapılan analizler, bu hipotezin büyük ölçüde doğrulandığını göstermektedir. Bu makale, İslami mimarlığın mistik ontoloji ve metafizik tasavvurun mekânsal dili olduğu hipotezini metin çözümlemesi ve vaka analiziyle sınamıştır. Bulgular, tevhid, nûr ve fenâ-bekâ kavramlarının simetri/ritim, ışık rejimi ve boşluk-süreklilik stratejileri aracılığıyla mekâna taşındığını göstermektedir. Mimari, bu anlamda kutsal mekân üretimini bilinç ve tecrübe düzeyinde düzenleyen bir araçtır.

Araştırma sürecinde kullanılan hermeneutik metin çözümlemesi ve karşılaştırmalı mimari analiz yöntemi, mimarlık ile mistisizm arasındaki ilişkinin yüzeysel bir sembolizmden ibaret olmadığını ortaya koymuştur. İbn Arabî, Sühreverdî ve Gazâlî gibi düşünürlerin metinlerinde geliştirilen ontolojik ve kozmolojik kavramların, mimari mekânda karşılık bulduğu görülmüştür. Kubbe, mihrap, merkez, ışık, geometri ve boşluk gibi mimari unsurlar, bu bağlamda yalnızca biçimsel öğeler değil; mistik bilincin mekânsal araçları olarak değerlendirilmiştir.

İran, Özbekistan ve Türkiye örnekleri üzerinden yapılan karşılaştırmalı inceleme, İslami mimarinin farklı coğrafyalarda ortak bir metafizik zeminden beslendiğini, ancak bu zeminin yerel kültürel ve tarihsel koşullara göre farklı mekânsal diller geliştirdiğini göstermiştir. İran mimarisinde kozmik düzen ve metafizik süreklilik ön plana çıkarken; Mâverâünnehir mimarisinde bilgi, merkez ve pedagojik işlevler



belirginleşmiştir. Anadolu coğrafyasında ise Selçuklu ve Osmanlı mimarisi, mistik düşünceyi daha akışkan, deneyimsel ve bütüncül bir mekân anlayışıyla yorumlamıştır.

Modern mimarlıkla yapılan karşılaştırma, İslami mistik mimarlığın ayırt edici yönlerini daha görünür kılmıştır. Modern mimarlığın çoğu zaman mekânı nötr ve işlevsel bir zemin olarak ele almasına karşın, İslami mimarlık mekânı anlam yüklü, bilinçle ilişki kuran ve kutsal olanla bağlantılı bir varlık alanı olarak kurgulamıştır. Bu fark, mimarlığın yalnızca teknik bir disiplin değil; aynı zamanda ontolojik ve epistemolojik bir söylem alanı olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, mimarlık tarihine ve İslami sanat araştırmalarına mistik ve metafizik bir perspektif sunmayı hedeflemiştir. İslami mimarlığın, modern akademik literatürde çoğu zaman ihmal edilen ontolojik derinliği, bu çalışma aracılığıyla yeniden görünür kılınmaya çalışılmıştır. Gelecek araştırmaların, mimarlık ile mistisizm arasındaki ilişkiyi farklı kültürel bağlamlar ve disiplinlerarası yöntemlerle daha da derinleştirilmesi, bu alanın teorik zenginliğini artıracaktır.

Bu çalışma, İslami mimarlığın yalnızca tarihsel bir miras değil; günümüz mimarlık ve mekân tartışmaları için de önemli teorik imkânlar sunduğunu göstermektedir. Özellikle modern mimarlığın karşı karşıya kaldığı anlam krizi, İslami mimarlığın mistik ve metafizik yaklaşımıyla yeniden düşünölmeye açıktır. Mekânın nötr bir zemin değil, bilinç ve tecrübe üreten bir yapı olduğu fikri, çağdaş mimari tasarım için de ilham verici olabilir.

Bu bağlamda İslami mimarlık, geçmişe ait donmuş bir form repertuarı olarak değil; mekânın anlamı yeniden ilişkilendirilmesini mümkün kılan canlı bir düşünce geleneği olarak ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (1973). *The sense of unity: The Sufi tradition in Persian architecture*. University of Chicago Press. (xviii + 151 pp.).

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. World Wisdom. (Toplam sayfa: 272).

Corbin, H. (1998). *The man of light in Iranian Sufism*. Omega Publications. (Toplam sayfa: 174).

Gazâlî. (2011). *Mişkâtü'l-envâr* (S. Uludağ, Çev.). Kabcacı Yayınları. (Toplam sayfa: 168).

Goudarzi, M., Bemanian, M., & Leylian, M. (2020). Geometrical analysis of architectural drawings in the Shah-mosque Isfahan. *Curved and Layered Structures*, 7, 68–79. <https://doi.org/10.1515/cls-2020-0007>

Grabar, O. (1987). *The formation of Islamic art* (Rev. & enl. ed.). Yale University Press. (Toplam sayfa: 256).

İbn Arabî. (2008). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (Cilt II). Dâru's-Sâdir.

Matracchi, P., & Sadeghi Habibabad, A. (2021). Explaining and evaluating the quality of “light” in religious environments and its effect on spirituality. *Frontiers of Architectural Research*, 10(4), 803–820. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.06.001>

Mohammadi, N. (2023). Exploring the hidden geometry in the physical of sacred architecture: A case study in traditional Islamic architecture of Iran. *Journal of Architectural Conservation*, 29(4). <https://doi.org/10.1080/16874048.2023.2277084>

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press. (Toplam sayfa: 198).

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli. (213 pp.).

Payandeh, M., Hariri, A., & Hakim, N. (2024). Analyzing spiritual messages in the geometric and numeric patterns of Sheikh Lotfollah Mosque based on Islamic cosmology. *Journal of Islamic Architecture*, 8(2), 295–305. <https://doi.org/10.18860/jia.v8i2.26516>

Sakkal, M. (2018). Intersecting squares: Applied geometry in the architecture of Timurid Samarkand. *The Journal of Architecture*, 23(5), 1–20. <https://doi.org/10.1080/17513472.2018.1468178>

Schimmel, A. (1975). *Mystical dimensions of Islam*. University of North Carolina Press. (Toplam sayfa: 506).

EKLER:

EK I: Kavramsal Çerçeveyi Derinleştirme — “Mekân Sözlüğü”

Bu ek bölüm, hakem değerlendirmesinde argümanın izlenebilirliğini artırmak amacıyla, çalışmada kullanılan kavramların birbirleriyle ilişkisini daha ayrıntılı biçimde açılar. Birincil kavram tevhiddir. Tevhid, “bir”in metafizik ilke olarak kabul edilmesi ve çokluğun (kesret) bu ilkenin tezahürleri olarak görülmesidir. Mimari düzlemde tevhid, merkez-çevre ilişkisi ve tekrarlı düzenekler üzerinden kurulur. Merkez, yalnızca geometrik bir nokta değildir; algının, hareketin ve dikkatin toparlandığı odaktır. Bu nedenle tevhid, mekânın “dağılma” değil “toparlanma” üreten bir düzenle kurulmasını gerektirir.

İkinci kavram nûrdur. Nûr, Gazâlî’nin metaforik düzleminde varlık ve bilginin aynı ekseninde düşünülmesini sağlar. Mimari düzlemde nûr, ışığın yalnızca aydınlatmasıyla değil, ışığın dağılım biçimiyle ilgilidir: ışık hangi yüzeyde yoğunlaşır, hangi yüzeyi gölgede bırakır, hareket eden beden bu ışık rejimini nasıl deneyimler? Bu sorular, ışığın mekândaki tecrübe üretimini anlamada kritik bir rol oynar. Matracchi ve Sadeghi Habibabad’ın çalışması, bu soruların modern ölçüm ve algı yöntemleriyle de araştırılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir (Matracchi & Sadeghi Habibabad, 2021, s. 803–820).

Üçüncü kavram fenâ–bekâdır. Fenâ, benlik iddiasının çözülmesi; bekâ ise ilahi yakınlık içinde sürekliliktir. Mimari düzlemde bu, fazlalığın azaltılması ve hareketin süreklilik içinde akmasıyla ilişkilendirilebilir. Boşluk, burada bir “eksik” değil, tecrübenin yoğunlaştığı bir sahadır. Özellikle kubbe altı boşluğu ve avlu, bu yoğunlaşmanın en belirgin örnekleridir. Boşluk aynı zamanda sessizlikle birlikte düşünüldüğünde, mimarlığın akustik ve ritüel boyutunu da devreye sokar: Mekân, sözün ve sükûtun dozunu ayarlar.

Dördüncü kavram kozmolojidir. İshrâkî gelenekte kozmoloji, yalnızca astronomik bir tasnif değil; varlığın katmanlı düzenidir. Bu düzen, sayılar ve oranlar aracılığıyla mimariye “şifrelenebilir”. Payandeh vd.’nin çalışması, Şeyh Lütfullah Camii’nde sayıların mimari dizilimle ilişkilendirilebileceğini tartışır (Payandeh et al., 2024, s. 295–305). Bu yaklaşım, mimari süslemenin ve oranların “mesaj taşıyıcı” olabileceğini güçlendirir.

EK II: Yöntemsel Notlar ve Sınırlılıklar



Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımını benimsediği için nicel genelleme iddiasında değildir. Vaka seçimleri, temsil gücü yüksek örnekler üzerinden yapılmıştır. Saha gözlemleri, doğrudan ölçüm ve çizim üretimi yerine, literatürdeki çizim/plan okumaları ve yerinde algısal tespitlerin sentezine dayalıdır. Bu, hakemli bir metinde açıklıkla belirtilmesi gereken bir sınırlılıktır. Bununla birlikte, seçilen vakaların farklı coğrafyalarda benzer kavramsal hedefleri görünür kılması, argümanın analitik kuvvetini artırmaktadır. Gelecek araştırmaların, ışık ölçümü (lüks değerleri, gün içi değişim), akustik analiz (yankılanma süreleri) ve kullanıcı deneyimi araştırmalarıyla bu tecrübe boyutunu nicel verilerle desteklemesi önerilir.

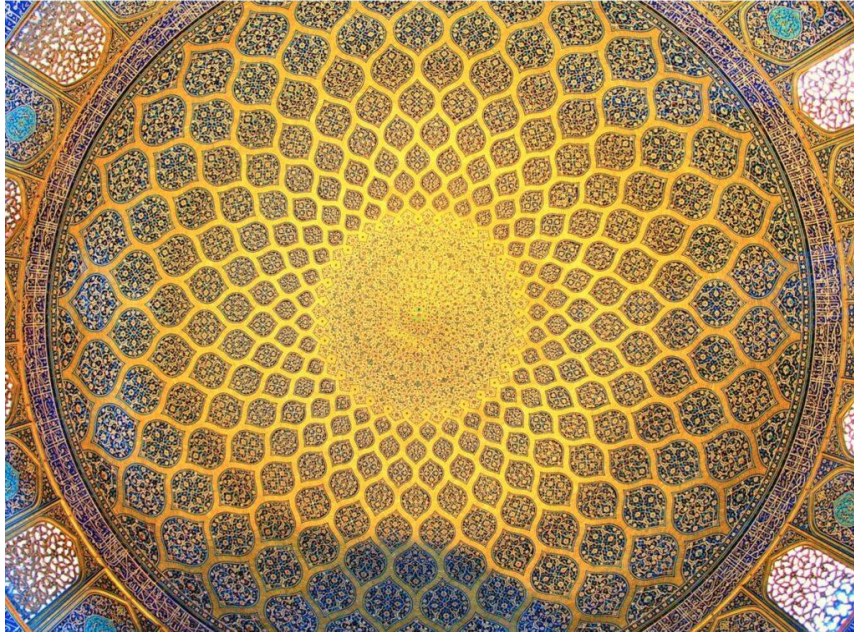
EK III: Vaka Ayrıntılandırması — Mimari Unsurların Mikro Okuması

- (1) Kubbe: Kubbe, birçok İslami bağlamda göğün ve kozmik bütünlüğün simgesi olarak okunur. İran geleneğinde kubbe, desenin merkezden yayılmasıyla birlik fikrini güçlendirirken; Osmanlı geleneğinde kubbe, iç mekânın sürekliliğini kuran bir “çatı” olmanın ötesinde, mekânın yönelimsizleşmesini ve böylece aşkınlık hissinin artmasını sağlar.
- (2) Yazı: Yazı (hat), mimari yüzeyi “okunabilir” bir düzleme dönüştürür. Kare-kûfî gibi düzenekler, metnin geometrik bir dokuya dönüşmesine imkân verir. Bu dönüşüm, söz ile biçim arasında mistik bir köprü kurar.
- (3) Eşik: Kapı, revak, dar geçit, avludan harime geçiş gibi eşikler, gündelikten kutsala geçişin dramaturjisini kurar. Bu eşikler, tecrübenin bir anda değil, kademeli biçimde açılmasını sağlar.
- (4) Avlu: Avlu, hem topluluk hem de içe dönüş mekânıdır. Gökyüzüyle doğrudan temas, “açık” bir kutsallık üretir; revaklar ise bu açıklığı ritimle düzenler.

- (5) Desen: Desen, tekrar ve ritimle zihni “dağılmadan” korur. Tekrarın, bir tür zikir ritmi gibi işlediği ileri sürülebilir. Desen, bu nedenle yüzeyi doldurmak için değil, bilinci yönlendirmek için vardır.

Bu ekler, ana tartışmanın temel önermelerini daha görünür kılmayı hedeflemiştir. Böylece makale, hem klasik kaynakların kavramsal içeriğiyle hem de çağdaş araştırmaların metodolojik imkânlarıyla daha tutarlı bir bütünlük kazanır.

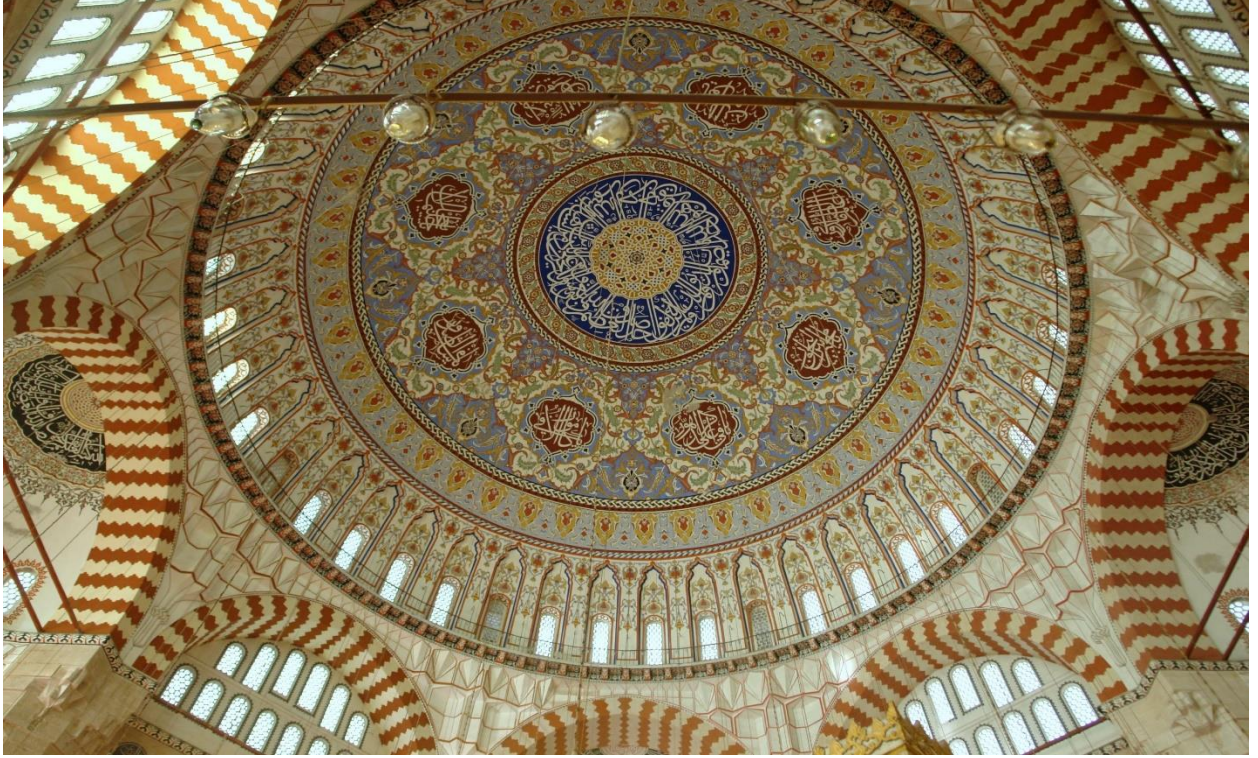
RESİMLER:



Şekil 1. İsfahan Şeyh Lütfullah Camii iç mekânında kubbe, ışık ve geometrik düzenin mistik algı üretimi



Şekil 2. Semerkand Registan Meydanı'nda medrese mimarisinde merkez, simetri ve kozmik düzen anlayışı



Şekil 3. Edirne Selimiye Camii iç mekânında kubbe altı süreklilik ve aşkınlık hissi



Şekil 4. Semerkand Bîbî Hanım Camii iç mekânında kubbe, simetri ve ölçek aracılığıyla kurulan kozmik düzen algısı



Şekil 5. Semerkand cami mimarisinde merkez–çevre ilişkisini güçlendiren kubbe mimarisi ve ışık düzeni



Şekil 6. Timurlu dönemine ait cami yüzeylerinde geometrik tekrarın tevhid ilkesini görselleştiren yapısı



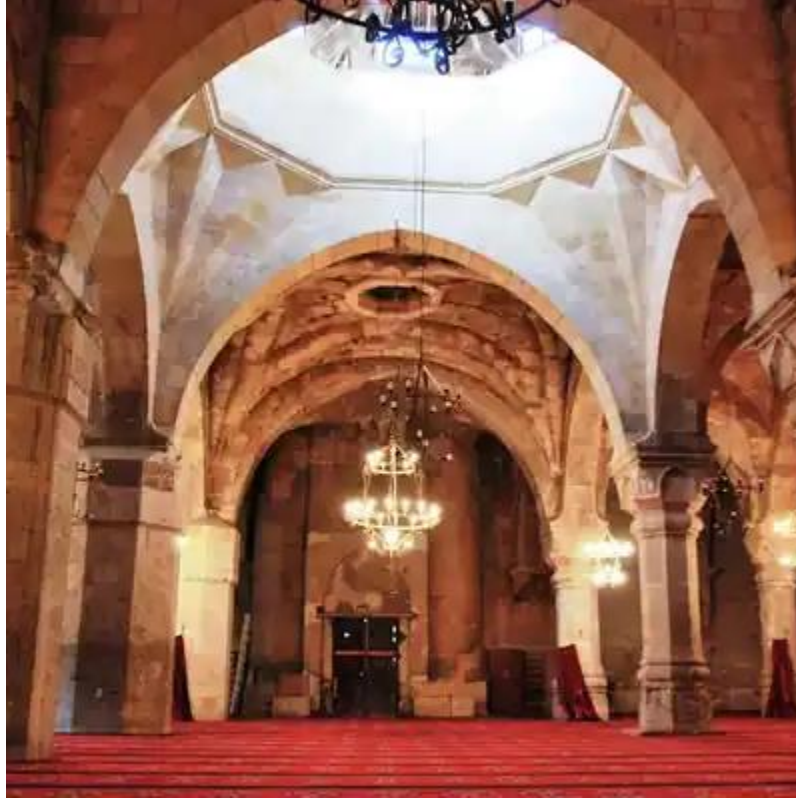
Şekil 7. Buhara Kalan Camii iç mekânında sade düzen, sessizlik ve mistik yoğunluk ilişkisi



Şekil 8. Buhara camilerinde mihrap ekseninin metafizik yönelim ve bilinç odaklanması üretimi



Şekil 9. Süleymaniye Camii'nde ışığın mekânsal dağılımı yoluyla oluşturulan metafizik atmosfer



Şekil 10. Divriği Ulu Camii iç mekânında taş işçiliği, gölge ve sessizlik üzerinden kurulan mistik tecrübe



Şekil 11. Şeyh Lütfullah Camii'nde ışığın kademeli dağılımı ile oluşturulan metafizik atmosfer (nûr rejimi)



Şekil 12. İsfahan İmam (Şah) Camii avlusunda kutsal mekâna yönelimi düzenleyen merkez–çevre ilişkisi (Eski Döneme ait bir resim)



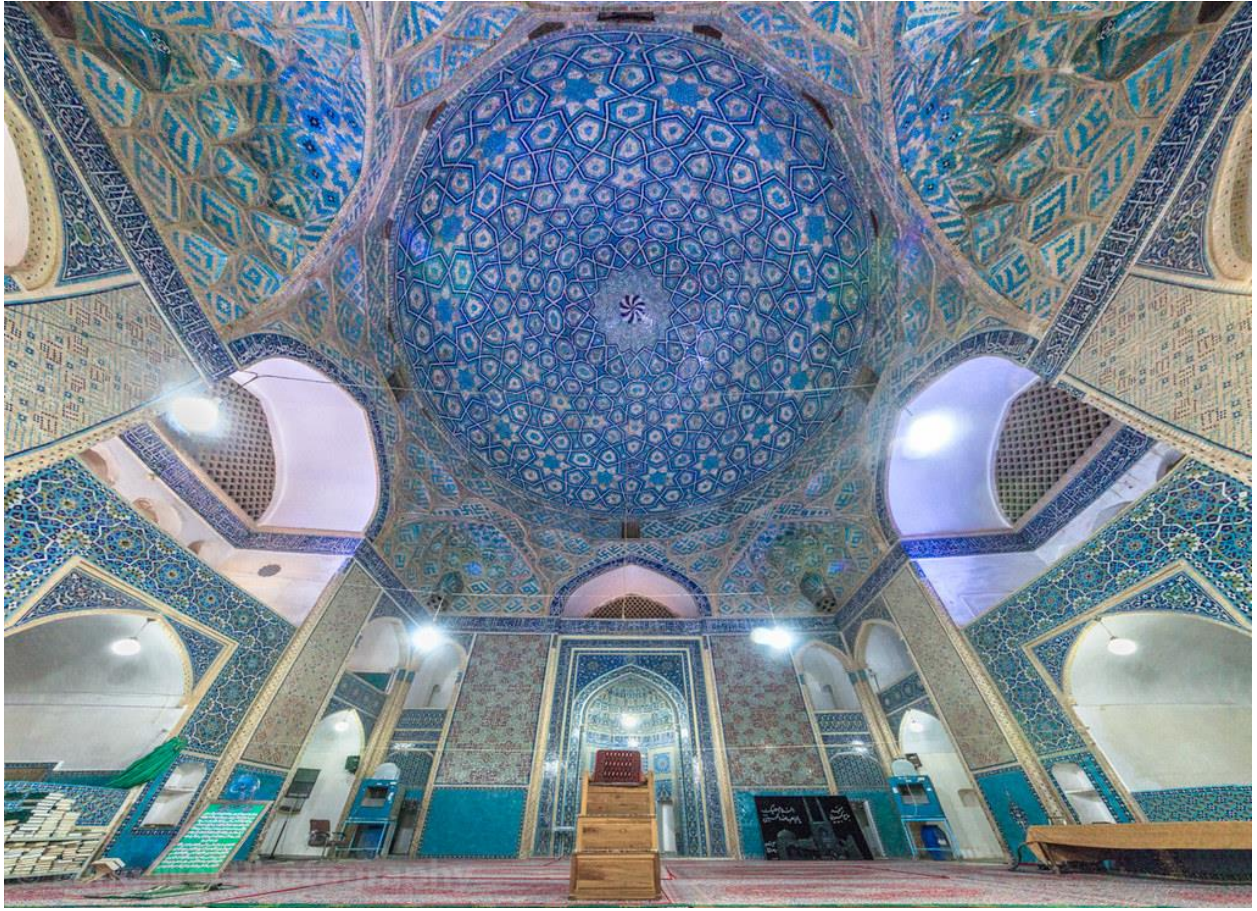
Şekil 13. İmam Camii kubbe iç yüzeyinde kozmik düzeni simgeleyen geometrik ve sayısal örgü



Şekil 14. Şiraz Nasir al-Mulk Camii'nde vitraylardan süzülen ışığın mistik tecrübe üretimi



Şekil 15. Nasir al-Mulk Camii iç mekânında renk, ışık ve zaman (sabah vakti) ilişkisi



Şekil 16. Yazd Ulu Camii iç mekânında dikey vurgu ve aşkınlık hissi



Poetic and Functional Potentials of the "Line" Metaphor in Muhammad Füzuli's Layli and Majnun

Muhammed Fuzuli'nin Leyla ve Mecnun'unda "Çizgi" Metaforunun Şiirsel ve İşlevsel Potansiyelleri

Hummatova Khuraman¹

Email: hummatovax@mail.ru

Orcid No: <https://orcid.org/0000-0003-3015-3107>

ABSTRACT

One of the symbols and metaphors employed in Muhammad Füzuli's Layli and Majnun is the line (writing). In this work, the metaphor attains both an inner (esoteric) and an outer (exoteric) meaning. Majnun (Qays) is a lover who strives to practice the art of love through writing. The line, or writing, becomes both his object of inspiration and his instrument of cognition.

In Sufi teaching, before anything else, the concept of line (writing) is associated with the Divine Tablet (Lawh al-Mahfuz)-the celestial record in which all of God's decrees are inscribed. Fundamentally, a line represents the drawn form of a letter, Word, or thought. Within the discipline of Sufism, the beautiful rendering of this form gave rise to what is known as *ḥusn al-khatt* - the art of beautiful writing (calligraphy).

In the process of writing beautifully, the human being seeks to create aesthetic forms that reflect his love for al-Ḥusn al-Muṭlaq - the Absolute Beauty. Everything inscribed with a beautiful line function as a mirror reflecting the Divine Being. From the Sufi perspective, the "line" metaphor we seek to interpret encapsulates "writing" as divine information that shapes and determines human destiny.

Keywords: Muhammad Fuzuli, Layli and Majnun, line (writing), divine information, relation between multiplicity and unity

ÖZET

Muhammed Fuzulî'nin Leylî ve Mecnun adlı eserinde kullanılan sembol ve mecazlardan biri "hatt (yazı)" mecazıdır. Bu eserde hatt mecazı hem batınî (içsel) hem de zahirî (dışsal) anlam katmanlarına sahiptir. Mecnun (Kays), aşk sanatını yazı aracılığıyla uygulamaya çalışan bir âşıktır. Hatt ya da yazı, onun için hem ilhamın nesnesi, hem de idrak aracıdır.

Tasavvuf öğretisinde hatt (yazı) kavramı, her şeyden önce Levh-i Mahfuz - yani Allah'ın tüm takdirlerinin yazılı olduğu ilahi levha - ile ilişkilendirilir. Özünde hatt, bir harfin, kelimenin veya düşüncenin çizilmiş biçimini temsil eder. Tasavvuf disiplinde bu biçimin güzel bir şekilde işlenmesi, *ḥusn-i hat* olarak bilinen güzel yazı sanatının (kaligrafi) doğmasına yol açmıştır.

Güzel yazı yazma sürecinde insan, el-Ḥüsnu'l-Mutlaq - yani Mutlak Güzellik - olan Allah'a duyduğu sevgiyi yansıtan estetik biçimler yaratmaya çalışır. Güzel hatla yazılan her şey, İlahi Varlığın bir aynası olarak işlev görür. Tasavvufî bakış açısından, burada yorumlanan "hatt" mecazı, insan kaderini biçimlendiren ve belirleyen ilahî bilgi (yazı) kavramını özünde taşır.

Anahtar Kelimeler: Muhammed Fuzulî, Leylî ve Mecnun, hatt (yazı), ilahî bilgi, kesret ve vahdet ilişkisi

INTRODUCTION

¹ Prof. Dr., Chief Researcher, Department of Turkic Peoples' Literature Nizami Ganjavi Institute of Literature, Azerbaijan National Academy of Sciences; Full Member of the Turan Academy of Sciences; Baku, H. Cavid, 117.

Muhammad Füzuli's Layli and Majnun is replete with symbols and metaphors that reflect its deep Sufi content. Among these, the metaphor of the line (khatt), or writing, holds a central position, operating on both esoteric (batin) and exoteric (zahir) levels. In the poem, Majnun (Qays) seeks to practice the art of love through writing, in which the line serves simultaneously as a source of inspiration and a medium for understanding and expressing metaphysical truths. In Sufi thought, the concept of the line is intimately associated with the Divine Tablet (Lawh al-Mahfuz), the celestial record of God's decrees. Furthermore, the aesthetic rendering of the line gives rise to husn al-khatt, the art of beautiful writing, which reflects the human aspiration to mirror al-Husn al-Mutlaq – the Absolute Beauty. Within this framework, writing becomes a conduit for divine knowledge, shaping human perception and destiny. By employing this metaphor, Füzuli's poetry merges literary artistry with spiritual insight, creating a layered work that invites both aesthetic appreciation and mystical contemplation.

Main part

One of the symbols and metaphors reflecting Sufi content in Muhammad Füzuli's Layli and Majnun is the metaphor of the line (writing). As noted in the research literature, "Such scientific concepts and terms in Füzuli's poetry are not employed for the sake of formal scholarship or to display erudition; rather, they are introduced as a poetic necessity connected with imagery and the author's intention, serving as means of comparison and analogy, and thus emerge as additional poetic qualities" (Aliyev, 1986, p. 94).

By employing the Word khatt (line), the poet creates, throughout the work, various layers of meaning and hidden implications, producing a poetic beauty imbued with both overt and subtle significance.

Eylærdiler idi khætt-i væfa mæshq,
Artardı dæmadæm onlara eshq (Füzuli, 2005).

*(They were engaged in the practice of the line of faithfulness,
And their love increased with every moment.)*

This verse represents one of the central themes of Füzuli's poetry - the unity of devoted lovers, their faithfulness, the expression of their poetic and spiritual world through writing, and the gradual intensification of love over time. In the first hemistich, the poet declares that the lover practices fidelity through writing. In other words, in the relationship between lovers, writing becomes an act of intimacy and a manifestation of loyalty. Here, love is revealed through faithfulness (wafā) and the subtle expression of emotions (khatt, the line or script). The second hemistich expresses the ever-growing nature of their love. Through constancy and the discipline of expression, Majnun's love does not fade-it increases at every moment, becoming deeper, stronger, and more enduring.

In this way, Füzuli develops a spiritual-poetic concept of unity in which love abolishes all forms of duality. The Word mashq (practice) in the verse is not merely a physical act but the experiential training of the emotions-a continuous contemplation of feeling. Such "practice" prevents love from diminishing over time; rather, it allows it to intensify, be preserved in memory, and take root in the subconscious.

In the Sufi context, this couplet conveys the idea of perpetual fidelity and spiritual self-purification. Here, love is not a fleeting emotion but a path, a slowly kindled and ever-growing flame. Füzuli presents affection as the reward for faithfulness and conceives of love as a form of spiritual discipline worthy of mystical understanding.

In the given examples, the metaphor of the line (khatt) carries both exoteric and esoteric dimensions. From the Sufi point of view, the "writing" reflected in this metaphor represents the divine information.

Ey levh, o khættin eylæ yadın,
Bir nechæ gun ol æsir-i hijran (Füzuli, 2005).
*(O Lawh, remember that line once more -
Be captive of separation for a few days' score)*

In this couplet -laconic in form yet profound in meaning- Füzuli anticipates the depiction of separation through the imagery of writing and written signs.



In the first hemistich, the poet evokes the Tablet (or, symbolically, a mnemonic code), urging not to forget the beloved's attributes-to preserve her image, not to erase her form. In the second hemistich, the poet seems to imply that if one remembers the beloved, one inevitably becomes captive to separation, for the code of memory does not bring peace; rather, it reopens the wound. This couplet embodies the poetic essence in which memory, image, and suffering are fused into a single emotional movement.

The poet addresses the Tablet (lawḥ)-perhaps the surface of the heart, the symbol of memory, or the material page upon which the "line" is inscribed. Here, one of the central motifs of Eastern poetry emerges: memory does not soothe; it intensifies pain. Remembrance does not heal; it is a fire that rekindles again and again. Within this pain lies the lover's path-the Sufi's journey of the soul toward the Divine through the burning of love. Füzuli reminds us that to remember is to suffer, yet it also means not to forget.

In Sufi doctrine, before all else, the line (writing) refers to the Divine Tablet (Lawḥ al-Mahfuz)-the sacred register in which all of God's decrees are inscribed. As it is expressed, "The manifestation of the Divine Face (essence and reality) in the world of being, and the epiphany of Divine Beauty, is called the line" (Cümşüdoğlu, 1997).

From this example, it becomes clear that the lovers, as pupils in a literary-spiritual school, engage in writing exercises as a symbolic act of covenant and devotion. The recurrent use of the Word khatt (line, writing) shows that as the lovers practice writing in the "school," their communication and intimacy gradually increase.

Mæshg etmæyæ Geys alsa bir khætt,

Leyli gashi idi ona særkhætt,

Khætt üzre qilirdi ol gozællær

Min naz ilæ bæhslær, jædællær (Cümşüdoğlu, 1997).

(When Qays would take the pen to train his art,

Leyli's brow became his border and his chart.

Along that line, those beauties would contend,

With a thousand charms, their sweet disputes would blend.)

In this brief yet profound example, Füzuli presents Majnun's struggle expressed through his handwriting-the line (khett)-as a reflection of his love, while also revealing the poetic significance of the metaphor that he so masterfully constructs.

In the first hemistich, Füzuli states that Qays (Majnun) takes up a line to practice with. In the second, he notes that Layli's eyebrow appears to him as a great line, a verse upon which his whole art and beauty search are inscribed. In Eastern poetry, the motif of the eyebrow is traditionally associated with bending, the bow, delicate pain, and the sign of passion. Füzuli later suggests that the "line" also symbolizes the lovers' subtle play and interaction within the realm of love.

Majnun (Qays) is a lover who seeks to practice the art of love; the line or writing becomes both his object of inspiration and his instrument of understanding. Layli's eyebrow marks the beginning boundary of his love, the first line of his destiny. In turn, the lovers play their game of affection around this "line"-the written trace of their spiritual bond.

Füzuli skillfully unites the aesthetics of writing and imagery into a single harmony. Here, writing (khatt) represents the movement of love, the eyebrow signifies the beginning of passion, and the wordless dialogue between the lovers becomes the struggle of emotions.

Thus, within these four lines, Füzuli fuses the beauty of the line (writing), the subtlest details of the beloved's appearance, and the divine power of love into one poetic act. Love, for Füzuli, is an art-capable of expressing itself through every gesture.

The poet implies that whenever Qays began to write, the name of Layli, symbolized by the curved script of the eyebrow line, became the heading, the opening of all his writing.

Chun lovhælær uzræ khætt yazardı,

Amdæn khættini gælæt yazardi.
Yæni ki, khæta tævæhhum ædæ,
Ol gul achilib tæbæssum edæ.
Goftaræ gælæ ki: "Bu, gælætdir,
Tærk et ki, khilaf-i ræsm-i khætdir!" (Füzuli, 2005)

*(When on the tablets he would write a line,
He'd err on purpose - error made divine.
So that she'd think: "He made a slip, indeed,"
And with a smile, the rose of lips would heed.
She'd softly say, "This line is drawn amiss -
Erase it now; such writing is not his.)*

The six-line poetic fragment we have presented is not merely a lyrical piece but a text embodying Füzuli's subtle metapoetic and philosophical reflections on the nature of the line (writing). He unites the art of writing with the language of love, transforming it into a space of dual meaning.

In the first line, the poet describes a beloved who "writes" through glances, gestures, and signs-an illusion perceived by the lover. The second line speaks of a "mistaken" play: a deliberate inaccuracy is introduced, which itself becomes an art of signification, a delicate provocation within love. The following line reveals that this "error" offers an opportunity to imagine a mistaken intention-a kind of playful double meaning. In the fourth line, the outcome shifts: the "mistake" leads to a smile, suggesting that the lover's open and tender gesture elicits the beloved's smile. In the next line, the poet indicates the "error," though the lover himself fails to grasp its hidden depth and meaning.

In this brief poetic fragment, the poet completes the game of writing, a symbolic act of intentionally departing from the rules of beauty and allusion by embodying writing itself.

The example from Füzuli's work illustrates how this game of writing expresses the delicate poetics of love. Through the motif of writing (khett), the poet creates an allegory of love in which the lover intentionally misspells Layli's name. Yet this error is not accidental-it is a veiled invitation, an aesthetic provocation, and a play with convention. In response to the mistake, the lover anticipates a smile-a mutual inner reaction-and finds comfort in it.

Thus, in this poetic fragment, the deliberate mistake in writing (the line) becomes an intuitive expression of the path leading to love. Through the lover's voice, Füzuli suggests that the intentional miswriting of a word (in this case, Layli's name) may represent the highest form of Truth, so long as it is sustained by love. The lover who consciously errs upon the Tablet may, in fact, dream that his "mistake" will prompt Layli to smile and to speak to him, saying, "What you wrote is wrong."

Elmi-xætæ ömrün eylæyib særf,
Mæshq etmiş idi hæmin iki hærf:
Bu sæfhædæ "lām" ü "yā" mükærrær,
Yazardı, onu qıladı æzbær.
Kim: "Bu iki hærfdir muradım,
Rovshæn bular ilædir sævadım." (Füzuli, 2005).

*(He spent his life in the science of the line,
Practicing two letters - subtle, divine.
On every page he'd write them o'er and o'er,
"Lām" and "Yā" - inscribed forevermore.
Saying, "These two letters are my quest, my aim,
Through them alone my knowledge earns its name.*

Through the letters "lām" (ل) and "yā" (ي), the poet introduces the reader to more subtle meanings. As S. Aliyev writes: "Füzuli says that Majnun, during his school days, devoted his life to the science of calligraphy (rasm-xatt) and learned only two letters - lām and yā, which, when repeatedly written together, would form the name Layli. (This repetition not only produces Layli's name but also reflects



Majnun's favorite occupation.) Majnun says that his eyes (savad, i.e., the ability to read and write, but also metaphorically sight) are illuminated by these two letters. Yet this is not the point where Füzuli's depiction ends - it is where it begins. Füzuli delves deeper and reveals a marvel before us: why should Layli give light to his eyes, be a source of illumination? The Word Layli ('leyl') is not merely the beloved's name; as is well known, in Arabic it means night. The night is the realm of darkness, the kingdom of obscurity. But Majnun does not see it so: for him, Layli is not darkness but a source of light - a symbol of illumination and the light of his eyes." (Aliyev, 1986)

Here, the author naturally refers to the semantic shades contained in the literal meaning of the Word Layli, and continues by developing a Sufi interpretation of the image - connecting the absence of Layli at school with the loss of divine light:

"Majnun, whose goal is light, seeks this light within his own 'darkness' and perceives his fulfillment within it. Indeed, if the lover is Füzuli's Majnun, then he must receive the light of his eyes not from day or the sun, but from the night - from Layli, from darkness itself." (Aliyev, 1986)

In Arabic and Persian lexicons, the word "khatt" (خط) carries multiple meanings:

Line, trace, or stroke; Writing, script; A row or sequence of things; The first signs of beard or mustache on a youth's face; Wrinkle or crease; Command, decree, or order; Obligation, pledge, or contract. Further compounds include khatt-i istivā (equator), khatt-i mikhī (cuneiform script used by ancient Assyrians and Iranians), xatt-i sabz ("green line," referring to the first facial hair of youth), and khatt-i Khudā (sacred or divine script) (FƏSL, 1985).

In 'irfānī (mystical) thought, the existence of the world and of the human being are unified through the metaphors of "the world as the Great Book" (Kitāb-i Kabīr) and "the human as the Small Book" (Kitāb-i Ṣaghīr). The structure of the world is reflected within the structure of man. Since the human is a microcosmic reflection of the macrocosm, he is also a book. Thus, the world is the Great Book, and the human is the Small Book.

A book implies writing, and the author of the writing of existence is God Himself. The Qur'an is not only a sacred book of divine revelation - it is also a cosmic model of writing, an inscription of the entire universe. The very essence of creation is reflected in the Qur'an, the "Book of Books."

From this perspective, the word "xatt", meaning writing, as used in Füzuli's poetry, carries profound esoteric connotations beyond its literal sense. Above all, xatt signifies the act of drawing the visible form of any letter, Word, or thought. In Sufi aesthetics, the graceful shaping of this form gave rise to the art of ḥusn-i xatt - beautiful writing or calligraphy.

In this artistic act, the human expresses divine love and inner feeling through writing - striving to manifest beauty itself, the reflection of the Absolute Beauty (ḥusn-i mutlaq). Every piece written in beautiful script becomes a mirror reflecting divine presence.

As we see in Layli and Majnun, Majnun practices repeatedly writing Layli's name in various forms, aspiring to write it beautifully - a symbolic act in which the art of writing becomes a form of devotion, a visible manifestation of love for the Divine through the beloved's name.

"Sæn gordun ola?" deyib sorardı.
Yæni, bu bæhanæ ilæ bir dæm,
Yarın göræ, ola shadu khurraem.
Elmi-xætæ omrun eylæyib særf,
Mæshq etmish idi hæmin iki hærf.(FƏSL, 1985, S.4)

*He'd ask, "Did you see her, tell me true?" -
Thus, finding a pretext, subtle and new,
To glimpse his love, his radiant flame,
And fill his heart with joy again.
He spent his life in the science of the line,
Practicing two letters - subtle, divine.*

The act of writing - of tracing letters and repeatedly inscribing Layli's name - reveals a deep parallel between Majnun's devotion to writing and the Sufi path of *sayr wa sulūk* (the mystical journey). As has been observed:

"For the *sālik* (seeker), this state corresponds to the childhood stage of his spiritual journey. To become absorbed in the contemplation of outer lines - that is, to take delight in the beauty of the visible script - is like teaching a child to recite the Qur'an. The child reads the letters and words of the Qur'an but cannot comprehend its inner meaning. Likewise, the seeker who becomes enraptured by outward beauty remains bound to the world of forms (*‘ālam al-ṣūrat*) and remains unaware of the world of meaning (*‘ālam al-ma‘nā*)." (Cümşüdoğlu, 1997)

In the same way, Majnun, during his school years, becomes enamored of Layli's outward beauty and thus remains attached to the realm of form. However, by repeating certain acts - writing her name again and again - the lover gradually comes to perceive the realm of meaning. Just as the *murīd* (disciple) who seeks to attain the *ḥusn-i muṭlaq* (Absolute Beauty) must repeatedly fulfill the requirements set by his *murshid* (spiritual guide) to reach the state of *fanā fī llāh* (annihilation in God), Majnun, too, through his repeated act of writing, experiences proximity and mystical unity with Layli.

In this way, his act of writing signifies a spiritual contact - a tactile form of intimacy through which he achieves nearness. Every line he draws is not merely a form, but a moment of union, a reflection of divine touch within the limits of human expression.

This state of nearness and unity is also beautifully expressed by Nizami Ganjavi in Layli and Majnun, as rendered in Samad Vurghun's poetic translation:

Qatlandı dizlərim qosha "lam" kimi,
"Yey" kimi bukmushəm oz əllərimi.
Ah, adın məni də adıntək edir,
O da, bax, iki "lam", iki də "yey"dir (Nizami, 1983).
*My knees are bent, like the twin "lām",
And my hands are curved, as the "yā" I am.
Ah! Your name does to me the same -
It too holds two "lāms" and two "yās" in its frame.*

The passage cited from the work can be interpreted, based on Mubariz Alizade's philological translation, as follows: the letter "lām" (ل) is written in the shape of a hook or curve, while the letter "yā" (ي) takes the form of a bent or curved line. Majnun says: "Out of my sorrow, I have folded my knees like two letters' lām', and bent my arms like two letters' yā'; from their union, the name of my beloved - Layli - is formed."

In Alizade's philological rendering, the verse reads as follows:

Ayaghum və qichlərim iki "lam" hərfi kimi əyilir,
Elim və qollarım iki "ya" hərfi kimi qatlanır.
Sənin adında da məlum olduğu kimi,
İki "lam", iki "ya" vardır (Nizami, 1981).
*My legs bend like the twin letters "lām" (ل),
My arms fold like the two "yā" (ي).
As known from your name as well –
There are two "lāms" and two "yās" therein.*

Thus, Majnun inscribes the name "Layli" on his own body. At first glance, this may be interpreted as an expression of the depth of his love - his complete self-identification with Layli, his symbolic entry into her world of thought and emotion, his spiritual encounter with her in absence, and so forth. From an artistic and philosophical perspective, all these aspects appear logically connected with the Sufi



worldview of wahdat al-wujud (the unity of being). Majnun's act of forming Layli's name with his own body symbolically represents the divine act of creation.

The Almighty first brought the material world into existence through the Word. That is, God said "Be," and the world came into being. In other words, before its material manifestation, the world existed in the Creator's consciousness as an idea - divine information - which was then expressed through sound, through the Word, and only thereafter became material Reality. In religious and Sufi philosophy, all this is symbolized in the concept of Divine Writing (al-kataba al-ilahiyya). Here, writing signifies divine destiny, programmed knowledge, the sacred design of existence.

Having already considered himself dead to the material world, Majnun - who tears his garments and abandons worldly form - exists in a purely spiritual state. By shaping his own body into the form of Layli's name, he, in that moment, attains mystical union with her.

Sæn sanma ki, oldur ol, mænæm mæn,
Bir jan ile zindædir iki tæn.
Khurram oluram, ol olsa khurram,
Gæm yetsæ ona, mænæ yetær gæm (Füzuli, 2005).

*Think not that he is he, and I am I -
With one soul, two bodies are alive.
When he rejoices, I too am glad;
If grief reaches him, it reaches me as well.*

In Sufism, this state signifies the dissolution of the concepts of "you" and "I"-that is, the disappearance of duality. All manifestations of being, regardless of their material forms or natural properties, unite and become embodied in the One. Thus, by inscribing the name "Layli" with his own body, Majnun symbolizes the divine pattern of creation. This act represents the divine union (visal), for in the beginning of creation, the elements that later became separated in form and nature were originally one, united and undifferentiated. Through the symbol of Layli, Majnun returns to that primordial unity.

It is also important to note that every element belonging to the material world, including Majnun himself-is subject to the laws of time and space. Therefore, it would be impossible for Majnun, as a living human being, to literally return to the material origin of creation, to move backward in time. However, it must be remembered that Majnun already considers himself dead.

In Sufi thought, the concept of the line (khatt) is regarded as the medium that connects the material and spiritual worlds, the realms of multiplicity (kathrat) and unity (wahdat). In poetry, the khatt also functions as an equatorial boundary between the real and the imaginary worlds. In this sense, Majnun's body has already become a "mithali badan" -a symbolic or imaginal body situated in the intermediate realm (barzakh). He exists simultaneously as a spirit in the barzakh world and as a material image in the physical world.

As long as a person lives, he remains bound by the spatiotemporal logic of the material world. After death, however, he enters a realm beyond time and space. Majnun's return to the primordial, unified state of divine creation-by shaping his body into the form of the word "Layli"-becomes possible only through this symbolic death. In doing so, his act embodies the unity of all material existence.

In Füzuli's poetic universe, the word "khatt" carries multiple meanings. In Sufi poetry, khatt may also denote the fine hair on the beloved's face, or more broadly, a veil or covering. In the science of gnosis ('irfan), everything other than God is called hijab (veil) or masiwa (that which is other than the Real). A human being may attain ma' rifah (gnosis) and haqiqat (Truth) only by removing the veils between the heart and God (Göyüşov, 2004:158). Füzuli expresses this idea in one of his ghazals:

Yuzde sirishk-ı kāmı, söyler demi-nihānı,
Kad tazharu'l-ma'ānı bi'l-khattı fi'l-lavāyeh (Füzuli, 2005).

*The blood of tears upon the cheek reveals the hidden Word,
For meanings are made manifest — inscribed as lines upon the Tablets.*

The meaning of the couplet can be interpreted as follows: "The tear flowing down the face reveals what is hidden; meanings appear upon the Tablet through the line."

Here, the poet naturally refers to the Divine Tablet (al-lawḥ al-maḥfūz), on which a person's destiny, fortune, and fate are inscribed. The tear that flows from the lover's eye reflects what has been written in his destiny. The lover, however, tries to conceal what is fated for him with his tears. Yet everything that befalls him is nothing but the realization of what has already been written on the Divine Tablet of fate.

Since man does not know what is destined to happen to him, his fate remains a mystery. The fine layer of down on the beloved's face also symbolizes this hiddenness, serving as a veil that covers the secret within. The poet expresses this idea even more profoundly in another ghazal:

Bakhma, ey jān, khatt u rūxsārına maḥbūbların,
İhtiyāt eyle, gunāh üzre gunāh etme dahi (Füzuli, 2005).

(Look not, O soul, upon the line and cheek of the beloveds;

Take heed — not to sin again.)

The interpretation of the couplet is as follows: "O soul, do not look upon that line drawn as a veil upon the face of the beautiful ones; for if you do, you shall fall into sin-sin upon sin." On the surface level, the poet seems to advise the lover not to gaze upon the face of the beloved, for in Islamic thought, looking at one who is nāmaḥram (unlawful to look at) is considered a sin. Yet, beneath this apparent moral warning lies a deeper metaphysical meaning.

In the human face, the lines and expressions reflect one's inner world. The subtle curves and features of the face act as carriers of meaning, transmitting the emotions of the inner self to the outer world. Thus, the lines of the face form a bridge between the visible (ẓāhir) and the invisible (bāṭin)-between Reality and metaphor.

From the Islamic perspective, to gaze upon the beauty of the created form-especially the human body, is to become attached to the sensual manifestation of divine beauty. Such attachment arouses desire and pleasure, which is considered sinful because it distracts one from the contemplation of the Divine Source itself.

By using the word "khatt" (line), Füzuli alludes not only to the physical feature of the beloved's face (the fine down or the curve) but also to the Divine Script-the writing on the Lawḥ al-Maḥfūz (Preserved Tablet). In Sufi philosophy, this Tablet contains all God's divine decrees and destinies. Hence, the khatt becomes a symbolic veil (ḥijāb)-a covering that separates the seeker from the Truth (al-Ḥaqq).

The khatt thus functions as both beauty and barrier: it fascinates the lover with its charm but also pulls him toward illusion (majāz), distancing him from Reality (ḥaqīqat). To look upon it without falling into the snare of desire requires self-discipline and spiritual awareness. Only the true mystic (ʿārif) can see the Truth beyond the veil of form. As the Sufis say: "Those who, upon seeing the face, perceive only the line are the ignorant; those who, upon seeing the line, perceive the face are the gnostics." (Mahir, 2012)

The word "khatt" also means "fine hair" or "covering." In classical poetry, khatt-i sebz ("green line") refers to the first down appearing on a youth's face. Füzuli frequently employs this image in his Divan, as in:

"O thou whose every utterance tells the tale of thy green line (khett-i sebz)!"

or

"The Scribe of Destiny inscribed the green line (khett-i sebz) upon the page of thy face."

In another poem about the Reyḥānī script, Füzuli extends this metaphor, blending the art of writing with divine beauty, turning the physical khatt into a sacred line that joins the earthly and heavenly realms.

Gülistanī-saʿrī-kūyin kitābın bāb-bāb, ey gül,
Khatt-i rayḥān ile jedvel chekib, gülzāre yazmışlar (Füzuli, 2005)

(O rose, thy book of grace and beauty is set forth, page by page;

With lines of basil-script, they've drawn its margin and inscribed it in the rose garden.



Concerning this, A. Safarli writes:

"In the old Arabic script, the lines of writing were called *husn-u khatt* (beautiful script). There were six main types of this calligraphy: *muhaqqaq* (accurate, true), *reyhānī*, *naskh*, *kūfī*, *shikasta*, *ruq'a*, and *thuluth*" (Safarli, 2015: 284). As we have observed, some of these calligraphic styles appear in Füzuli's poetry as poetic figures and metaphors. Thus, when speaking of Füzuli's creative legacy, it must first be noted that his concept of love is nothing other than the embodiment of Divine Love. His works, imbued with mystical devotion, represent a continuous quest for union with God and for the attainment of divine grace.

CONCLUSION

In conclusion, the symbolic and allusive language of Sufism provided Füzuli with an intricate poetic instrument through which he could articulate metaphysical realities that transcend the limits of rational discourse. In the Sufi tradition, language functions not merely as a communicative tool but as a veil - an aesthetic and spiritual medium that both reveals and conceals. By employing the subtle mechanisms of metaphor, paradox, and allegory, Füzuli transforms the ineffable experience of divine love and mystical union into an artistic form accessible to human perception, yet forever resistant to complete comprehension. Consequently, his poetry oscillates between concealment and disclosure, inviting the reader to embark on an interpretive journey toward inner understanding. What appears as mystery and enigma on the surface is, in essence, a reflection of the poet's inward illumination—a synthesis of spiritual longing (*iştīyāq*), intellectual contemplation, and aesthetic sensibility. In this unified poetic vision, beauty becomes a mode of knowing, and metaphor becomes the bridge between the visible and the unseen, the human and the divine.

REFERENCES

- Aliyev, S. (1986). *Füzulinin poetikası* (pp. 92–94, 191). Yazıcı.
- Cümşüdoğlu, N. (1997). *Füzulinin sənət və mərifət dünyası* (pp. 52, 248). Suruş.
- Fars və ərəb sözləri lüğəti. (1985). *Fars və ərəb sözləri lüğəti* (p. 695). Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı.
- Füzuli, M. (2005). *Seçilmiş əsərləri* (Vol. 1, pp. 52–54, 63, 91). Şərq-Qərb.
- Füzuli, M. (2005). *Seçilmiş əsərləri* (Vol. 2, pp. 139, 160, 327). Şərq-Qərb.
- Göyüşov, N. (2004). *Quran və irfan işığında* (p. 158). İqtisad Universiteti Nəşriyyatı.
- Hümmətova, X. (2015). *Azərbaycan şeirinin poetik qaynağında təsəvvüf*. Elm və təhsil. (Metin içinde doğrudan sayfa atfı yoktur.)
- Mahir, H. Ə. (2012). *Füzuli qəzəllərinin şərh* (Vol. 2, p. 32). Elm və təhsil.
- Nizami Gəncəvi. (1981). *Leyli və Məcnun* (M. Əlizadə, Filoloji tərcümə, izahlar və qeydlər, p. 78). Elm.
- Nizami Gəncəvi. (1983). *Leyli və Məcnun* (S. Vurğun, Trans., p. 95). Yazıcı.
- Səfərli, Ə. (2015). *Divan ədəbiyyatı sözlüyü* (p. 284). Elm və təhsil.



Türk Hümanizmini Besleyen Temel Kaynaklar **The Fundamental Sources that Nourished Turkish Humanism**

Gülara YENİSEY¹

Email: yenisey_az@yahoo.com

Orcid No: <https://orcid.org/0009-0004-6226-5116>

ÖZET

İslam Tasavvuf geleneği içinde Türk Hümanizminin özel yeri ve önemi vardır. Türk Hümanizmini besleyen temel kaynaklardan İslam Sufizminin yanı sıra eski Türk inancı olan Tengricilik de başlıca kaynak olma niteliği taşımaktadır. Türk Tengricilik inancı, çok eski çağlarda Avrasya bozkırlarında Türk kabileleri arasında ortaya çıkan Kamçılık ve Animizme dayanan dini bir inançtır. Günümüzde birçok araştırmacıya göre, Tengricilik daha sonra ortaya çıkacak bütün dinlerin ana kaynağını teşkil etmektedir. Bu inanca göre, Gök'ün ulu Tini Tanrıdır. Tanrı bütün evrenin yaratıcısı ve düzenleyicisidir.

Antik Çağla birlikte Batıda ortaya çıkan felsefi ekoller ve onların gelişmesi sürecinde Batı uygarlığı ortaya çıkmıştır. Batı uygarlığını besleyen temel değişim ve dönüşümlerin, sırasıyla Antik Yunan, Roma, daha sonra 14. yy'dan 17.yy. başına kadar sürecek olan Rönesans ve ardından 17. Yy'dan 18. Yy sonuna kadar sürecek olan Aydınlanma Çağı ile birlikte Avrupa'da yaşanacak gelişmeleri merkezi konuma getirecektir. Batıyı besleyen temel felsefi açılım ise "Hümanizm" kavramı üzerine kurulmuştur. Stephen Law, hümanizmi şöyle tanımlamaktadır: "Geniş anlamda Hümanizm, insani değerler, çıkarlar ve insan onuru üzerine kurulu düşünce sisteminden fazlasını kapsamaktadır" (Law, 2011).

Antik Çağ felsefi mirasından da beslenen İslam dünyası özellikle 9. Yüzyıl ile 17. Yüzyıl arası İslam Rönesans'ı dönemini yaşamıştır. 11. Yüzyılla 17. Yüzyıl arası dönem ise tam bir Türk Rönesans'ı dönemidir. Joel L. Kraemer, İslam Felsefesi tarihinin dönüm noktası olarak "Farabicilik Çağı" şeklinde tanımlayarak, bu dönemin 9. Yy. ve 10. Yy olduğunu ve İslam Rönesans'ının başladığı dönem olarak bilindiğini vurguluyor. Türk düşünürü olan Farabi, "el-insaniye" adını verdiği yeni kavramla İslam felsefesinde hümanizm akımını başlatan ilk düşünürdür. Hümanizm, insan merkezli bir felsefi öğretilerdir.

Yusuf Hemedani ile başlayan Türk Sufizmi Yunus Emre ile büyük bir gelişme sağlayacaktır. Yusuf Hemedani'nin öğrencisi olan Ahmed Yesevi ile Türk Aydınlanmasının ilk halkası oluşturularak, Ahi Evren, Hacı Bektaş Veli, Mevlâna Celaleddin Rumi, Barak Baba, Yunus Emre, Seyyid Nesimi, Hacı Bayram Veli, Şah İsmail Hatayi, Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedreddin, Fuzuli, Karacaoğlu, Kul Himmet ve nice başka Türk Sufilerince devam ettirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Hümanizmi; Türk Sufileri, Tengricilik; Sufizm, Mevlâna ve Yunus Emre

ABSTRACT

Within the Islamic Sufi tradition, Turkish Humanism holds a special place and importance. Alongside Islamic Sufism, which nourished Turkish Humanism, the ancient Turkic belief of Tengrism is also a primary source. Turkish Tengrism is a religious belief based on shamanism and animism that emerged among Turkic tribes in ancient times on the Eurasian steppes. According to many researchers today, Tengrism is the main source of all religions that would later emerge. According to this belief, the supreme spirit of the Sky is God. God is the creator and regulator of the entire universe.

With the emergence of philosophical schools in the West during Antiquity and their subsequent development, Western civilization emerged. The fundamental changes and transformations that

¹ Dr., Kırklareli Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü Öğretim Üyesi.

nourished Western civilization, in turn, centered on developments in Europe during the periods of Ancient Greece, Rome, the Renaissance (lasting from the 14th century to the beginning of the 17th century), and the Enlightenment (lasting from the 17th century to the end of the 18th century). The fundamental philosophical development that nourished the West was based on the concept of "Humanism." Stephen Law defines Humanism as follows: "In a broad sense, Humanism encompasses more than just a system of thought based on human values, interests, and human dignity" (Law, 2011).

The Islamic world, also nourished by the philosophical heritage of Antiquity, experienced the Islamic Renaissance period, particularly between the 9th and 17th centuries. The period between the 11th and 17th centuries is a true Turkish Renaissance. Joel L. Kraemer defines the turning point in the history of Islamic philosophy as the "Age of Farabi," emphasizing that this period, the 9th and 10th centuries, marks the beginning of the Islamic Renaissance. The Turkish thinker Farabi was the first to initiate the humanist movement in Islamic philosophy with his new concept, "al-insaniyah." Humanism is a human-centered philosophical doctrine.

Turkish Sufism, which began with Yusuf Hamadani, would achieve great development with Yunus Emre. Ahmed Yesevi, a student of Yusuf Hamadani, formed the first link in the chain of the Turkish Enlightenment. This legacy was continued by Ahi Evren, Hacı Bektaş Veli, Mevlâna Celaleddin Rumi, Barak Baba, Yunus Emre, Seyyid Nesimi, Hacı Bayram Veli, Şah İsmail Hatayi, Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedreddin, Fuzuli, Karacaoğlu, Kul Himmet, and many other Turkish Sufis.

Keywords: Turkish Humanism; Turkish Sufis, Tengrism; Sufism, Rumi and Yunus Emre

GİRİŞ

Tengricilik, çok eski çağlarda Avrasya bozkırlarında Türk kabileleri arasında ortaya çıkan Kamçılık ve Animizme dayanan dini bir inançtır. Günümüzde birçok araştırmacıya göre, Tengricilik daha sonra ortaya çıkacak bütün dinlerin ana kaynağını teşkil etmektedir. Bu inanca göre, Gök'ün ulu Tini Tanrıdır. Tanrı bütün evrenin yaratıcısı ve düzenleyicisidir.

Eski Türk inancı olan Tengriciliğin dünya dinleri üzerinde büyük etkisi olmuştur. Tatar bilimci Rafael Bezertinov, "Türklerin ve Moğolların Dini – Tengricilik" başlıklı kitabında Budizmin, Hristiyanlığın ve İslam'ın ortaya çıkışından çok daha önceki dönemlerde Türklerin kendilerine özgü dine sahip olduklarını yazmıştır. Bu din, göksel bir tanrı olan Tengri kültüne dayanmaktadır. Kökleri V-IV binyıllara uzanan bu Tanrı anlayışı, en önemli tanrısal varlık olarak görülmüş ve Ulu Bozkırda yaşayan bütün Türklere ve Moğollara özgü olmuştur (Bezertinov, 2004).

Cumacan Baycumin de eserinde benzer şekilde, "tek Tanrı inancı" üzerine kurulu olan Tengriciliğin, bozkır inancının ilk kaynağı olduğunu ve tek tanrılı Yakın Doğu inançlarının (Yahudilik, Hristiyanlık, İslam ve daha önceki dönemlerde görünmez Güneş tanrısı Aton'a bağlı Mısır tektanrıcılığı) ilk kültürel ve tarihsel çekirdeği haline geldiğini vurgulamıştır (Baycumin, 2012).

Türk düşünce sisteminin eski çağlardan süregelen temel özellikleri günümüze kadar devam etmektedir. Kısaca bunu "Tanrıya, doğaya, insana saygı" üzerine kurulu inanç sistemi olarak özetleyebiliriz. Ön Türk uygarlığı dönemine baktığımızda, Türkler, alemi birbirinin zıddı olan, fakat birbirini tamamlayan iki prensip ile açıklıyorlardı. Bunlar Gök Tanrı ve Asra yer idi. Hakikatte her şey bir feza, yani kaos halinden ibaret iken sonradan oluştuğu gök yerden, aydınlık karanlıktan, erkek cevher dişi cevherden ayrılmış ve birbirine tamamı ile zıt olan bu kuvvetlerin tekrar birleşmesinden kişi, yani ilk insan vücut bulmuştur. Orhun Kitabeleri Türk kozmogonisini iki satırla şöyle özetliyor: "*Öze Kök Tengri, asra yağız yer kılındıkta, ekin arası kişiöglü kılınmış*" (Ülken, 2009).

Bayram Kaya, Türklerin eski yaratılış hikayesini şöyle anlatıyor: "*Türk mitolojisi, evrenin ve insanın yaratılışında zorlanmaz. Önce boşluk vardır (kaos). Boşluktan aydınlık ve karanlık doğar. Yani gökyüzü ve yeryüzüdür. Üstte Gök, altta Yer-Su vardır. İkisinin birleşimi var etme gücü yaratır. Her şey bu*



birleşmeden doğar. Ancak Öd, yani zaman tanrısı yeni doğan, hayata çıkan her şeyi yer yutar. Sonunda Umay, yani ana Tanrıça yeni doğan her varlığı, loğusaları, yeni doğan bebekleri, bitkileri, hayvan yavrularını vb. korur, onları gözler” (Kaya, 2005).

Ön Türk uygarlığına özgü olan bir başka husus, kadınla erkeğin eşit konumda olduğu olgusudur. Ziya Gökalp bu hususu şöyle anlatmaktadır: *“İbrahimi kozmogonilerinde Havva, Adem’in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Halbuki Türk kozmogonisinde kadın (hatun) kişinin bir parçası değildir. O, Karahan tarafından ayrıca yaratılmış olup, “Yer Hatun” ismiyle Yerlik Han’a muadil bir kuvvet teşkil eder.”* (Gökalp, 1913).

Türk felsefi düşüncesi için çok önemli konulardan birisi de Türk Töresidir. Türk Töresi eski Türklerin yazısız hukukudur denebilir. Türk Töresinin daha sonra Orhun Yazıtlarında yazılı hale geldiğini görüyoruz. Kafesoğlu konuyla ilgili olarak şu yorumu yapmıştır: *“Tarihimizin İslam öncesi ilk kaynaklarından biri olan Orhun Abideleri’nde ve ve İslam’a girdiğimiz ilk asırlarda yazılan Kutadgu Bilig’de geniş bir şekilde izah edilen Türk Töresi şu dört ana olguya dayanmakta idi: Könilik (Adalet), Tüzlük (Eşitlik), Uzluk (İyilik-faydalılık) ve Kişilik (insanlık ve hoşgörü).”* Erken dönem Türk felsefi düşüncesinin başında etkili olan unsurların başında Dokuz Oğuz efsanesi ve Oğuz destanları gelir. Oğuzname’den çıkan siyasi ve hukuki esaslar felsefi düşüncede Oğuz töresini oluşturmuştur. Bu töreler çerçevesinde İslamdan önce Türklerin kabile teşkilatlarının çok kuvvetli olduğu, bazen asırlarca süren hatta göçebeleri bile birbirine bağlayan devletler oluşturdukları bilinmektedir (Kafesoğlu, 1970).

Türklerin İslam öncesi dinleri olarak bilinen Şamanizm, totemizm, animizm ve natürizmin inanç ve pratikleri ile yüklü bir sistemdir. Çin kaynaklarının verdikleri bilgilere göre eski Orta Asya Şamanizminin temelleri Gök Tanrı, Güneş, Ay, Su, Ateş (ocak) kültleridir. Gök Tanrı veya Tengri denen tek bir tanrıya inanan, iyi ve kötü ruhların önem kazandığı Şamanizmde Gök Tanrı ile insanlar arasında kurumsal bir ruhban sınıfı yoktur. O dönemde kamlar, yani şamanların çoğu kadındı veya kadın kıyafetine girmiş erkeklerdi. İnanç sisteminde sihir ve mistisizm önemli yer tutuyordu. Bunun dışında, şifacılar otacılar ve ata sağunlar denirdi. Misitsizmin etkileri İslamiyetten sonra erenler, dervişler ve tarikatlarda da süregelmiştir. Şamanlık dinden çok büyü kişiliğinde bozkır Türk inanç sistemidir de denebilir. Eski Türk toplumunda görülen tanrı ve “yer-su” inançlarıyla ilgisi bulunmaz. Ancak Türk inancıyla Şamanlık arasında şaşırtıcı bir uyum oluşmuştur (Poroy, 2011).

Bahaeddin Ögel Türklerin İslamiyete geçişinin onların eski inanç sistemleri üzerindeki etkisini şöyle yorumlamaktadır: *“İslamiyetin büyük tesirleri altında kalan birçok Türk kitleleri, bu dini kabul etmek zorunda kalacaklardı. Fakat Türkler hiçbir zaman İslamiyeti aynen alamamışlar ve onu ancak kendi hislerinde yoğurarak, kendilerine benzetmişlerdi. Nitekim Karahanlı devletinde İslamiyetle ilgili olarak yazılan kitaplarda, tamamı ile eski fıkıh kitaplarına uyulmamış ve İslam dini realist bir görüşle açıklanmıştır”* (Ögel, 2002).

Farabi, İbni Sina, Ahmet Yesevi ve Maturidi gibi Türk felsefi düşünce tarihini günümüze kadar etkilemiş bu çok önemli Türk düşünürlerinin Türkistan’daki Karahanlı Devleti’nde 960-1212 yılları arsında bugün de önemini koruyan Buhara, Taşkent, Semerkant, Farab ve Kaşgar’da yaşadıklarını belirtmeliyiz. Selçuklu döneminde fıkıh dalında kadı Abdülmecit Helevi, felsefe ve mantık dalında kadı İzzeddin Urmevi, Şahabeddin Sühreverdi gibi isimlere rastlıyoruz. Selçuklu döneminde Şehabeddin Sühreverdi Konya’da II. Kılıç Arslan’ın şehzadeleri Melikşah ve Süleyman’a hocalık etmiş düşünürlerdendir. Sühreverdi’nin İslam felsefesi içinde neo-platonizme yakın en önemli eseri Hikmetü’l-İşrak’tır (Poroy, 2011).

İslam felsefesi Batı felsefesi ile bir etkileşim halinde olmuştur. Sırasıyla İslam felsefesi antik Yunan ve Roma düşünürlerinin eserlerinden etkilenmiş, daha sonraki dönemlerde karanlık çağdan kurtulmaya çalışan Batı uygarlığı 11. Yy.’dan itibaren Farabi, İbni Sina, İbn Tufeyi, İbn Rüşt vb. İslam düşünürlerinin etkisiyle hızlı bir dönüşüm içine girmiştir. Batı uygarlığını besleyen temel değişim ve dönüşümlerin, sırasıyla Antik Yunan, Roma, daha sonra 14. yy’dan 17.yy. başına kadar sürecektir. Rönesans ve ardından 17. Yy’dan 18. Yy sonuna kadar sürecektir. Aydınlanma Çağı ile birlikte Avrupa’da yaşanacak gelişmeleri merkezi konuma getirecektir. Batıyı besleyen temel felsefi açılım ise “Hümanizm” kavramı üzerine kurulmuştur. Stephne Law, hümanizmi şöyle tanımlamaktadır: *“Geniş*

anlamda Hümanizm, insani değerler, çıkarlar ve insan onuru üzerine kurulu düşünce sisteminden fazlasını kapsamaktadır” (Law, 2011).

Antik Çağ felsefi mirasından da beslenen İslam dünyası özellikle 9. Yüzyıl ile 17. Yüzyıl arası İslam Rönesans’ı dönemini yaşamıştır. 11. Yüzyılla 17. Yüzyıl arası dönem ise tam bir Türk Rönesans’ı dönemidir. Joel L. Kraemer, İslam Felesefesi tarihinin dönüm noktası olarak “Farabicilik Çağı” şeklinde tanımlayarak, bu dönemin 9. Yy. ve 10. Yy olduğunu ve İslam Rönesans’ının başladığı dönem olarak bilindiğini vurguluyor. Türk düşünürü olan Farabi, “el-insaniye” adını verdiği yeni kavramla İslam felsefesinde hümanizm akımını başlatan ilk düşünürdür. Hümanizm, insan merkezli bir felsefi öğretilerdir.

Yusuf Hemedani ile başlayan Türk Sufizmi Yunus Emre ile büyük bir gelişme sağlayacaktır. Yusuf Hemedani’nin öğrencisi olan Ahmed Yesevi ile Türk Aydınlanmasının ilk halkası oluşturularak, Ahi Evren, Hacı Bektaş Veli, Mevlâna Celaleddin Rumi, Barak Baba, Yunus Emre, Seyyid Nesimi, Hacı Bayram Veli, Şah İsmail Hatayi, Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedreddin, Fuzuli, Karacaoğlan, Kul Himmet ve nice başka Türk Sufilerince devam ettirilmiştir.

13. yy. başlarından itibaren büyük ölçüde siyasi istikrarını sağlamış bulunan Anadolu Selçuklu Devleti, çeşitli tasavvuf akımlarının tercih ettiği bir toprak oldu ve özellikle Moğol istilası önünden kaçan sufilerin sığınağı haline geldi. Fuad Köprülü bu akımları şu üç gruba ayırıyor: 1) Mağrip Endülüs ve Kuzey Afrika; 2) Orta Doğu (Mısır, Suriye ve Irak); 3) Orta Asya ve İran (Maveraünnehr, Horasan ve Azerbaycan). (Köprülü, 2014) Bunları birbirlerinden ayıran en önemli nokta, tasavvuf anlayışlarında ortaya çıkıyordu. Irak gibi klasik İslam kültürü ve İslam bilimlerinin gelenekselleşmiş olduğu bir bölgeden gelen *Sühreverdilik*, *Kadirilik* ve *Rifailik* gibi tasavvuf akımlarının ahlakçı ve zühdçü karakterlerine karşılık, Maveraünnehr ve Horasan menşeli *Melametilik*, *Kalenderilik* gibi akımlar, daha çok cezbe ve estetik faktörüne dayanıyorlardı. 13. Yy.’da ortaya çıkan bir başka güçlü mektep, Bayezid-i Bistami, Cüneyd-i Bağdadive özellikle Hallac Mansur ve özellikle İslam dünyasının en büyük mutasavvıflarından Endülüslü Muhyiddin el-Arabi’nin harika bir metafizik sistem haline getirdiği *Vahdet-i Vücut* mektebi idi (Trimingham, 1971).

Ahmet Yaşar Ocak da söz konusu üç ekolü şu şekilde tanımlamaktadır: “1. Mağrip (Endülüs ve Kuzey Afrika). Mağrip tasavvufu Anadolu’da bütün zamanların en ünlü mutasavvıfı Muhyiddin-i Arabi başta olmak üzere, Afifeddin-i Tilemsani ve müridleri tarafından temsil ediliyordu. 2. Orta Doğu Mısır, Suriye ve Irak). Bu mıntaka, birbirinden mahiyet itibariyle hayli farklı, Sühreverdilik, Vefailik ve hatta Cavlakilik (Kalenderilik) gibi tasavvuf akımlarının yurdu olup, bunların ileri gelen temsilcileri Anadolu’da faaliyet gösteriyorlardı. 3. Orta Asya ve İran (özellikle Horasan ve Azerbaycan). Bu geniş mıntaka yine farklı nitelikler arzeden Kübrevilik, Yesevilik ve Haydarilik gibi tarikat şeklinde teşkilatlanmış tasavvuf akımlarından başka, özellikle Melamet mektebine mensup bazı büyük sufileri kazandırmıştı ki bunların başında hiç şüphesiz Şems-i Tebrizi gelmektedir. Kabaca bir nitelendirme yapılacak olursa, Mağrip mektebinin ahlakçı, Irak mektebinin zühdçü, Türkistan mektebinin coşkucu ve estetikçi bir karakter sergilediği söylenebilir.” (Ocak, 2009).

Basra ve Kufe sufi mekteplerinin kuru zühde dayalı klasik tasavvuf anlayışına bir tepki olarak gelişen Melametilik mektebi, İslam tasavvuf tarihinin en ilginç olaylarından olup, 9. Ve 10. Yüzyıllarda Hemedan, Hoy, Horasan, Nişapur, Herat, Belh ve Kabil gibi Türkistan’ın ve Azerbaycan’ın büyük kültür merkezlerinde doğmuştur. Geniş Türk coğrafyasında yaygın olan Türk Sufizmi başta Türkistan bölgesi, Azerbaycan ve Anadolu’da etkisini uzun yüzyıllar boyunca sürdürmüştür. Horasan Melametiliği’ne dayalı olduğu için geleneğin Horasan erenleri yahut Rum Abdalları adını verdiği Yesevi, Hayderi ve Vefai dervişlerinden oluşan Kalendirilerin Osmanlı topraklarının her yerinde olduklarını görüyoruz.

Türkistan mektebinin en belirgin özelliği olan kuvvetli cezbe, Mevlâna Celaleddin ve Yunus Emre gibi büyük sufi şairlerin şiirlerinde coşkun bir tarzda kendini açığa vurur. Her iki şair Vahdet-i Vücut gibi karmaşık bir metafizik sistemi bile çok sade ve anlaşılır biçimde rahatça terennüm eder hale getiren, ruhlarının ta derinlerinden hissettikleri Melameti-Kalenderi bu kuvvetli cezbe faktörüdür. Mevlâna ile Yunus Emre arasındaki fark Mevlana’nın kentli Türkler arasında yaşayıp onlara hitaben eserler yazmış olmasıdır. Yunus Emre ise yazları yaylalarda, kışları köyde geçiren göçer Türkler arasında yaşamış



olması gerçeğidir. Mevlâna, ne Hallac gibi vahdet noktasında kendini kaybetmiş, ne de Arabi gibi kendinin insan üstünlüğüne inanmıştır. O, bütün bu safhaları geçerek insan olabilmenin sırrına ermişti. Onun için insanlar onu kolay anladılar. Onda kendilerinden bir parça gördüler (Ocak, 2009).

SONUÇ

Sonuç olarak, Horasan Melametiliği'nin, kuru zühd (ascetisme) karşıtı cezbeci (extatique) karakterini yansıtan bu islam anlayışı İslam Sufiliğinin yapısından kaynaklanan geniş bir hoşgörüyü dayanan, mühtedileri birdenbire eski kültür çevrelerinden koparmadan, bu kültürden gelen eski inançlarını da kendi içerisinde değerlendiren bağdaştırmacı (syncretique) yani heterodoks bir İslam anlayışıydı. Böylece, Melameti-Kalenderi sufiliğinde ilahi cezbe ve Tanrı'yı aşkla sevmeye dayalı bir temelin olduğunu görüyoruz. Bu tasavvufi fikirleri en iyi terennüm edenlerin başında Mevlâna ve Yunus Emre gelmektedir. Bu ilahi cezbe ve tanrısal aşk insan merkezli olup, her iki sufi şairde en yüksek düzeyde ifadesini bulmuştur. Bu nedenle, Yunus Emre "Yaratılanı severiz Yaratıcı'dan ötürü" diyerek, Tanrı'ya olan aşkı insan sevgisi ile bağdaştırmıştır. Mevlâna ise kuru zühd ve nafil ibadetlere şiddetle karşı çıkan Melameti-Kalenderi geleneğe sıkı sıkıya bağlı olarak, "Kâbe, mecazdır. Bin kere Kabe'yi tavaf edeceğine bir kırık kalbi tamir et. Bir kalbin ihyası Kâbe-yi Ekber'dir" diyerek büyük cesaret sergilemektedir. Böylece, Türk Sufiliği'nin karakterini yansıtan ilahi cezbe ve tanrısal aşkın yanı sıra insan odaklı tasavvuf anlayışıyla Türk Hümanizmi olarak betimleyebileceğimiz bir gelenekten gelmektedir. Bazı araştırmacılar yanlışlıkla bu geleneğin köklerini Horasan bölgesindeki eski Maniheizm ve Budist mistik kültürlerden geldiğini öne sürmekteler (Ocak, 2009). Oysa, Türk Hümanizminin temelini makalemizin girişinde de bahsettiğim gibi Türklerin, İslam'a geçişinden çok öncelere uzanan, eski Gök Tanrı inancından gelen Türk Sufiliği olarak biçimlenmiş, bin yıllardan günümüze süregelen gelenekler ve dünya görüşü ile açıklamak yerinde olurdu.

KAYNAKÇA

- Abdullah, B. (2002). *Türkler*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Baycumin, C. (2012). *Turan: Vzgljad na istoriyu čelovečeskogo obščestva*. Almatı: Arıs Yayınevi.
- Bezertinov, R. (2004). *Tengrianstvo- Religiya Turkov i Mongolov, Kazan: Slovo Yayınları*.
- Gökalp, Z. (1913). Eski Türklerde içtimai teşkilat. *Milli Tettebbular Mecmuası*, (3), 385–456.
- Kafesoğlu, İ. (1970). Kutadgu Bilig ve kültür tariximizdeki yeri. *Tarix Enstitüsü Dergisi*, (1).
- Karaismailoğlu, A. (2021). *Mevlana'nın gözüyle insan ve toplum*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, B. (2005). *Türk felsefe tarihi*. İstanbul: Asya Şafak Yayınları.
- Köprülü, F. (2014). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Law, S. (2011). *Humanism: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ocak, A. Y. (2008). *Türk sufiliğine bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poroy, A. (2011). *Türklerde felsefe var mı?* İstanbul: Dharma Yayınları.
- Şeker, M. (2011). *Türk-İslam medeniyetinde Ahilik ve fütüvvet-namelerin yeri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sinanoglu, S. (1999, iyul 7). Türk hümanizmi. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Sülün, M. (2011). *Gönüller sultanı Mevlana*. İstanbul: Vefa Yayınları.

- Top u, N. (2013). * slam ve insan, Mevlana ve tasavvuf*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Trimingham, S. (1971). *The Sufi orders in Islam*. Oxford: Oxford University Press.
-  lken, H. Z. (2009). *T rk tefekk r  tarihi* (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



Seyyid Yahya Bakuvi and Rumi

Seyyid Yahya Bâkuvi ve Rumî

Elmira ABASOVA¹

Email: abasova.miras@gmail.com

Orcid No: <https://orcid.org/0009-0008-4084-4458>

ABSTRACT

Sufism, an integral part of Turkish-Islamic philosophy, holds a significant position thanks to the historical figures it has nurtured. It has also played an exceptional role in Azerbaijan's socio-political and cultural history. As an Islamic way of life and thought system, Sufism aims to lead individuals to purity of heart and soul, high morals, and ultimately, the true level of humanity through special training. Mysticism, which developed in Muslim societies from the earliest periods, became known as "Sufism," and those who followed this path were called "Sufis." The concept of "irfan" means knowing and understanding; it is divided into two parts: traditional and theoretical. With its rich history, culture, and traditions, Azerbaijan has become a center for the development of the concept of Irfan; it has nurtured leading figures of the Sufi tradition both within its own borders and across East to West. Nizami, Fuzuli, Shams-i Tabrizi, Yunus Emre, Mevlana, and many other great thinkers and prominent figures of Turkish-Islamic culture have left profound marks not only in their own regions but also on world civilization. These personalities delved into the depths of the human soul, explored the hidden world of the heart, and illuminated the spiritual life of societies. Among the most important "architects of the heart" in the world of Sufism, Mevlana Celaleddin Rumi, the leader of the Mevlevi order, and Seyyid Yahya Bakuvi, one of the founders of the Halveti school, hold a special place. As the most distinguished travelers on the path of wisdom, they have guided humanity not only in the spiritual realm but also in the fields of science and thought. This article will examine the contributions of Mevlana Celaleddin Rumi and Seyyid Yahya Bakuvi to Sufi thought. Keywords: Mysticism, Sufism, Architects of the Heart, Mevlana, Seyyid Yahya Bakuvi

Keywords: Irfan, Sufism, Architects of the Heart, Mevlana Jalaladdin Rumi, Seyid Yahya Bakuvi.

ÖZET

Türk-İslam felsefesinin ayrılmaz bir parçası olan tasavvuf, yetiştirdiği tarihî şahsiyetler sayesinde önemli bir konuma sahiptir. Azerbaycan'ın sosyo-politik ve kültürel tarihinde de tasavvuf müstesna bir rol oynamıştır. İslâmî bir yaşam biçimi ve düşünce sistemi olan tasavvuf, özel terbiyeler aracılığıyla insanı kalp ve ruh saflığına, yüksek ahlâka ve nihayetinde hakiki insanlık mertebesine ulaştırmayı amaçlar. Müslüman toplumlarda ilk dönemlerden itibaren gelişen mistisizm, "tasavvuf" adıyla tanınmış, bu yolun yolcularına ise "sûfî" denilmiştir. "İrfan" kavramı bilmek ve idrak etmek anlamına gelir; geleneksel ve teorik olmak üzere iki kısma ayrılır.

Zengin tarihi, kültürü ve gelenekleriyle Azerbaycan, irfan anlayışının geliştiği bir merkez olmuş; hem kendi topraklarında, hem de Doğu'dan Batı'ya yayılan tasavvuf geleneğinin öncü şahsiyetlerini yetiştirmiştir. Türk-İslam kültürünün önde gelen simaları olan Nizami, Fuzuli, Şems-i Tebrizi, Yunus Emre, Mevlâna ve daha pek çok büyük düşünür yalnız kendi coğrafyalarında değil, dünya medeniyetinde de derin izler bırakmışlardır. Bu şahsiyetler, insan ruhunun derinliklerine inmiş, kalbin gizli dünyasını keşfetmiş ve toplumların manevi hayatına ışık tutmuşlardır. Tasavvuf dünyasının en önemli "gönül mimarları" arasında, Mevlevîlik yolunun önderi Mevlâna Celâleddîn Rumî ile Halvetîlik ekolünün kurucularından Seyyid Yahya Bakuvi özel bir yere sahiptir. Onlar, irfan yolunun en mümtaz yolcuları olarak yalnızca manevî alanda değil, ilim ve düşünce hayatında da insanlığa yön vermişlerdir.

¹ PhD in Philosophy, Researcher at MIRAS Public Union for Support to Studying of Cultural Heritage, Senior Specialist at ANTV, Researcher-Author

Bu makalede Mevlâna Celâleddîn Rumî ve Seyyid Yahya Bakuvi'nin tasavvuf düşüncesine katkıları ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: İrfan, Tasavvuf, Kalp mimarları, Mevlâna, Seyyid Yahya Bakuvi

INTRODUCTION

Religion, as both a cultural heritage and a legacy of the past, constitutes one of the most profound and sacred spiritual values transmitted to future generations. Islam, with a history spanning more than fourteen centuries, has exerted a powerful intellectual and cultural influence across much of the world. In its essence, religion embodies spiritual progress in the truest sense, for it is inseparable from culture (Aslanova, 2002).

Throughout history, from the Great Wall of China to the Adriatic, Turkic-Islamic culture has emerged as a decisive and transformative force in shaping civilizations. Within this broad cultural and intellectual tradition, prominent Muslim Sufi thinkers and scholars – including Nizami, Fuzuli, Shams Tabrizi, Yahya Shirvani, Yunus Emre, Mawlana Jalal al-Din Rumi, Haji Bektash Veli, Nasir al-Din Tusi, Khoja Ahmad Yasawi, Mahmud al-Kashgari, al-Ghazali, Ibn al-‘Arabi, Avicenna, among others – have played a distinctive role in the history of Turkic-Islamic philosophy and religious thought. Their intellectual and spiritual contributions represent an invaluable legacy, profoundly shaping both regional traditions and humanity's universal heritage.

As a principal path of gnosis (*irfan*), the science of Sufism, rooted in ancient traditions, constitutes one of the fundamental streams of national and spiritual heritage. Sufism represents a discipline of moral refinement that defines the relationship of the noblest of creatures – the human being – with God, with himself, and with the society in which he lives. By cultivating the inner world, Sufism offers a method of ethical training that remains firmly grounded in the guidance of the Qur'an and the Sunnah. When embraced as the most beautiful form of practicing Islam, it entails the profound responsibility of adhering to the Divine Book and the exemplary life of the Prophet Muhammad (peace be upon him).

Historically, numerous religious scholars, serving as spiritual leaders, played a pivotal role in introducing Islam to Anatolia and in disseminating the *irfan* tradition, thereby securing their place in history as influential figures. Human existence, from the Sufi perspective, is conceived as a journey toward the Hereafter, for man is created for the eternal life to come. This worldview may be concisely summarized as follows: "*Faith and Islam culminate in righteous conduct and benevolence, and in the Hereafter, we are to appear before God as those who have done good*" (Sert, 2022).

Sufism has also played a significant role in the socio-political and cultural history of both Anatolia and Azerbaijan. Within Muslim societies, what would later be described as "mysticism" was originally known as *tasawwuf*, and its adherents were referred to as Sufis (Qasimov, 2020). Among the most distinguished figures of this tradition, one of the two most prominent scholars is Jalal al-Din Rumi, who lived and wrote in the thirteenth century.

Recognized as one of the most celebrated saints of the thirteenth century, Jalal al-Din Rumi was born in 604 AH (1207 CE) in Balkh, Khorasan. From an early age, he was introduced to Sufi knowledge through his father, who instructed him within the framework of the Kubrawiyya order. Although Rumi lived more than eight centuries ago, his works remain the subject of extensive study, and his ideas continue to gain increasing relevance. He is regarded as one of the most distinguished figures among Turkic-Islamic scholars and thinkers.

For centuries, Rumi's teachings have inspired profound devotion to God, the Prophet Muhammad, humanity, and the inseparable love for both the Creator and His creation, all deeply rooted in adherence to the Qur'an. The Mevlevi lodges (*mevlevihane*), founded upon his intellectual and spiritual legacy, have become enduring cornerstones of Turkish culture, ensuring the transmission of his thought and wisdom into the present day (Rahmet Kapısı, 2015).

The eminent scholar who devoted his life to the path of divine love and affection is the author of the *Mathnawi*, a monumental work comprising nearly 26,000 couplets. This masterpiece constitutes a universe of profound meaning and spiritual mystery, ranking among the rare works that skillfully



articulate the truths of Sufism and the intricacies of the human soul. Through the *Mathnawi*, Mawlana conveyed mystical concepts – often beyond ordinary reasoning – through spiritual expressions, allegories, and parables of great wisdom. He himself described the work as "a luminous path for those who seek the truth and desire to become familiar with divine mysteries" (Rihtim & Bakırkaya, 2013).

Mawlana (quddisa sirruh) thus transformed the inner journey of the human heart into a vivid literary monument, offering it as a timeless gift to humanity. The essence of the *Mathnawi* may be encapsulated in his own couplets: "*If you have a heart, then circumambulate the Kaaba of the heart! For the true meaning of the Kaaba of earth and stone is the heart itself.*" Similarly, he proclaims: "*The Exalted God has made the circumambulation of the visible Kaaba obligatory so that one may attain the Kaaba of the heart, purified and cleansed of evil.*"

The *Mathnawi* is a literary universe filled with profound secrets – an exposition of the human condition and a portrait of the soul rendered into words. In this work, Mawlana penetrated deeply into the human spirit, closely observing the inner essence of man (Rihtim & Bakırkaya, 2013).

At its core, the *Mathnawi* constitutes a dialogue between Rumi and his disciple Husam al-Din. As Mawlana (quddisa sirruh) himself stated, "*I wrote this Mathnawi for Husam al-Din.*" For Rumi, Husam al-Din embodied both the grief of losing Shams – the ocean of divine love – and the desire to share his words with a wider community.

The *Mathnawi* unfolds through hundreds of stories narrated in succession, each designed to offer lessons through reasoning and comparison. Rumi transformed abstract, metaphysical truths – often inaccessible to the ordinary intellect – into concrete forms and vivid parables. His purpose, however, was never mere storytelling. He himself declared: "*My aim in narrating tales is to convey lessons. I do not intend to entertain you with stories!*" Accordingly, he emphasized the necessity of discerning the spiritual essence within these narratives: "*O brother! Stories are like fruit, and meaning is the kernel within. The wise seek the kernel and pay no heed to the rind.*"

Central to these teachings is Rumi's conviction that a pure heart can only be attained under the spiritual guidance of the *murshid al-kamil* – the perfect master and heir of the prophets. He explained that unless the obstacles of the *nafs* (lower self) are overcome, knowledge cannot be transformed into *irfan* (gnosis), nor can one realize the true purpose of creation, attain human dignity, or discover the essence of the self. Deliverance from the ego, Rumi insisted, requires acknowledging one's nothingness before divine majesty—a realization that leads to authentic self-awareness. For him, the path of *ma'rifa* (gnosis) can only be undertaken by a heart illumined with divine love. He expressed the futility of unpracticed knowledge in unequivocal terms: "*Words of wisdom without action are like a borrowed ornamental robe. Know this well!*" (Rihtim & Bakırkaya, 2013).

Another integral aspect of Rumi's legacy is the ritual of *sema*, which emerged as a defining symbol of the Mevlevi tradition. Rumi's twenty-first generation descendant, Jalaluddin Bakır Çelebi, describes it as follows: "*Sema is the turning of the servant towards the Truth, ascending with intellect and love, renouncing the ego, dissolving in God, and returning once again to servanthood as a perfected human being*" (Rahmet Kapısı, 2015).

The *sema* ritual carries profound philosophical and spiritual meanings, embodied in its rich symbolism. Each element reflects a stage in the annihilation of the ego (*nafs*): the markings on the dervish's turban signify the ego's tombstone; his white robe represents its shroud; and the black cloak draped over it symbolizes the grave itself. The ritual begins with the dervish standing with arms crossed – a gesture affirming the oneness of God – before extending them outward. With his right hand raised toward heaven in supplication and his left hand turned toward the earth, he assumes the role of mediator, distributing to humanity what he receives from the Divine. Revolving from right to left around his heart, the dervish embraces in love every blessing bestowed by the Creator.

The *sema* is firmly rooted in the Qur'an and interwoven with praises of the Prophet Muhammad (peace be upon him). The rhythm of the drum echoes the divine command "*Be!*" (*Kun fayakūn*), while the sound of the reed flute (*ney*) evokes the divine breath that animates all creation. Following this opening stage, the second phase commences, known as the "Cycle of Sultan Veled." In this phase, the participants engage in a circular procession, greeting one another as an expression of readiness for the spiritual

journey. This symbolic salutation, performed three times, is interpreted as the greeting of soul to soul, affirming the shared path of seekers united in the quest for divine Truth.

The third stage of the *sema* consists of four salutations (*selam*).

- The first salutation symbolizes man's return to the Truth and recognition of God's majesty.
- The second expresses awe at the divine order and grandeur inherent in creation.
- The third represents the transformation of wonder and gratitude into divine love, the surrender of intellect to love. In Sufi terminology, this is the station of *fana fi'llah* – the mystical annihilation in God, the highest level of experiencing His presence.
- The fourth salutation marks the completion of the spiritual journey and the return of the dervish to his own state. At this stage, the presence of the Sheikh, alongside the participants, signifies the guiding role of the spiritual master: the leader who eases the journey and protects the seeker from its dangers.

In the fourth section, Qur'anic verses are recited, and the ritual concludes with prayers offered for the souls of all prophets and all humanity, as well as for peace. In this sense, the *sema* culminates with prayers and admonitions of Mawlana, offering timeless guidance for the people of our age.

“... Biz Hakk`ın nuruyuz, Hakk`ın aynasıyız,
O halde kendi kendimizle birbirimizle ne diye çekişip duruyoruz?
Bir aydınlık, bir aydınlıktan neden böyle kaçıyor?
Haydi şu benlikten kurtul, herkesle birleş, herkesle bir ol!...” (Rahmet Kapısı 2015).

*"... We are the light of Truth, the mirror of Truth.
Why then do we quarrel with ourselves and with one another?
Why does one light flee from another light?
Come, free yourself from the ego—unite with all, become one with all!..."*
(Rahmet Kapısı, 2015).

In the history of Sufi literature, Mawlana Jalal al-Din Rumi, remembered as the founder of the Mevlevi order, occupies a distinguished place as one of the most significant figures of the Turkic-Islamic world. His works – *Mathnawi*, *Divan-i Kabir*, *Fihi ma fihi*, *Majalis-i Sab'a*, and *Maktubat* – remain deeply relevant today, simultaneously harmonizing with real life and making invaluable contributions to the intellectual and spiritual heritage of Sufism. The continuity of the Mevlevi order into the present era owes much to the spiritual leadership of the Çelebi lineage, descendants of Sultan Veled, Rumi's son. Mawlana's counsels, composed in both Arabic and Persian, continue to serve as foundational sources not only for the study of Sufism but also for research in music, literature, and the fine arts.

Alongside Rumi – the "sultan of divine love" and a traveler of the prophetic path – another prominent figure who profoundly influenced the development of Turkic-Islamic Sufism was Sayyid Yahya Shirvani Bakuvi. Born in Shamakhi at the end of the fourteenth century, Sayyid Yahya descended from a noble lineage tracing back to Imam Musa al-Kazim, with his ancestors belonging to the family of naqibs. In his poetry, he highlighted his affiliation with the Ahl al-Bayt by adopting the pen name "Sayyid."

From an early age, Sayyid Yahya was admired for both his physical and moral qualities and was regarded by his contemporaries as an exemplary individual. Historical sources describe his character with expressions such as: "He possessed perfection and beauty," "He had extraordinary outward beauty and incomparable virtues," "He bore a unique creation of rare excellence," and "His countenance was so luminous that after forty days of spiritual retreat in his cell, the brilliance of his face would dazzle the eyes of those who looked upon him." Owing to these qualities, he was honored with the epithet *Jamal al-Din* (Rihtim & Bakırkaya, 2013).



Sayyid Yahya Shirvani Bakuvi was introduced to Sufism at a young age. His childhood in the early fifteenth century coincided with a period when Shamakhi was considered a central hub of the Khalwati order. From an early age, he regularly attended the lodge of Shaykh Sadr al-Din, where he completed his suluk, the disciplined training and education of the Sufi path. Following the death of his master, Sayyid Yahya migrated from Shamakhi to Baku.

Although Shaykh Sadr al-Din had appointed Sayyid Yahya as his successor during his lifetime and advised his disciples to pledge allegiance to him, after the Shaykh's passing, his son-in-law and chief disciple, Pirzada, claimed leadership for himself. Accepting this as taqdir-i ilahi (divine decree), Sayyid Yahya departed from Shamakhi and established himself in Baku.

Around the 1420s, during the reign of Khalilullah Khan of the Shirvanshah dynasty—when Baku briefly served as the state capital—Sayyid Yahya, with the support of the ruler, founded the first Khalwati khanaqah (Sufi lodge) in Baku, near the palace. Historical sources emphasize that Khalilullah Khan held him in the highest regard and extended generous support. As a testament to their close and sincere relationship, Sayyid Yahya dedicated his work *Kashf al-Qulub* ("Unveiling of Hearts") to the ruler.

Throughout his life, Sayyid Yahya devoted himself to training disciples within his tekke, delivering ethical and philosophical instruction, and composing numerous works. His existence was marked by zuhd (asceticism) and mujahada (spiritual struggle) (Riitim & Bakırkaya, 2013). Within the Khalwati order, he became the first figure to author a substantial corpus of works. He not only instructed his deputies (khalifas) but also systematized and disseminated the principles of the Khalwati path through his writings, ensuring their preservation and transmission to subsequent generations.

Sayyid Yahya's scholarly excellence is reflected in the breadth of his works. As he himself noted, "This poor servant has inquired from many and studied many commentaries," demonstrating his mastery in Qur'anic exegesis (tafsir), hadith, kalam, fiqh, and Sufi sciences. A considerable portion of his Persian writings is in verse, encompassing mathnawis, qasidas, and ghazals. His poetry exhibits the fervor of Hallaj and Nasimi, the mystical wisdom of Rumi and Attar, and the contemplative depth reminiscent of Nizami. While his prose is measured and balanced, his poetry varies—at times passionate, at times melancholic, and at times solemn. His verses exclusively convey Divine love, eschewing earthly or human attachment.

The mystical themes in Sayyid Yahya's poetry are central. Like Yunus Emre, Nasimi, and Ahmad Yasawi, his ultimate goal was spiritual guidance (irshad); poetry served as a vehicle for conveying Sufi truths rather than as an end in itself. The titles and content of his works reinforce this aim, passionately addressing the stations and mysteries of the Sufi path, as well as devotion to God, the Prophet Muhammad, and Imam Ali.

Sayyid Yahya's Turkish-language work, *Shifa al-Asrar*, stands as his most extensive composition. While containing some Arabic sections, its Turkish is straightforward and reflects elements of both Anatolian and Azerbaijani Turkish. The language is largely conversational. The text outlines seventy spiritual stations that a disciple must traverse on the path to guidance under a murshid (spiritual master). Throughout the work, Sayyid Yahya frequently references Quranic verses, hadiths, and the sayings of various Sufi masters, emphasizing both theoretical knowledge and practical application. By systematizing these teachings, he ensured the Khalwati path would endure as a coherent and transmissible tradition.

One notable feature of the work is its inclusion of miniatures. For example, in the discussion of *dhikr*, the heart is depicted alongside representations of parrots on five separate trees, illustrating the spiritual concepts in visual form. In *Shifa al-Asrar*, Sayyid Yahya addresses issues of purity, knowledge, worship, the self (*nafs*), and the soul (*ruh*). He quotes Imam Ali (r.a) as saying:

"Before performing ablution, a servant must purify five things: First, the heart from deceit, cunning, arrogance, envy, malice, and hostility; second, the tongue from gossip, lies, useless, meaningless, rude words, and slander; third, the body from forbidden and doubtful matters; fourth, the clothing from unlawful garments; and fifth, the external ablution itself."

The Shaykh (q.s.) comments: *"If you purify yourself as Ali (r.a) did – cleansing the heart of arrogance, envy, and deceit, the tongue of gossip and slander, the body of unlawful food, and the clothing of forbidden garments – then you become worthy of external purity."* (Rihtim & Bakırkaya, 2013).

Sayyid Yahya emphasizes that the foundation, source, cultural wealth, and treasury of all worship, Sharia, the Sufi path, and Truth is religious knowledge. As narrated in the hadith:

"Whoever leaves his home to seek knowledge to benefit from it and teach it to others, Allah grants him the reward of a thousand years of fasting and prayer for each step he takes. Angels surround him with their wings, and all living beings in the air, on land, and in the sea greet him." (Abu Dawud, *Ilm*-1; Tirmidhi, *Ilm*-19) (Rihtim & Bakırkaya, 2013).

Sayyid Yahya Bakuvi, one of the most prominent figures in the cultivation of Azerbaijani Sufism, revived and developed the Khalwatiyya order, following the example of his predecessors. From the fifteenth century onward, this order gained widespread influence across literary, philosophical, social, and political spheres, enabling it to expand significantly throughout the Muslim world.

By examining the sayings of Seyyid Yahya Bakuvi, one can truly follow the profound philosophical meaning of his guidance:

The greatest of worldly blessings is chastity, and the master of the blessings of the Hereafter is Islam.

Love is intoxication. The lover regains self-awareness only by observing the Beloved.

Khalwa (spiritual retreat) cultivates the self (*nafs*), while *siyar* (conduct in society) educates the soul (*ruh*).

The religion of Islam is like a "tree of guidance": its root is sincerity (*ikhlas*), its fruit is abstention from the forbidden, its branches are prayer, its leaves are fasting, and its water is good moral character.

Knowledge that leads to effort and supplication is the knowledge of asceticism (*zuhd*). The effort is to detach from worldly life, and supplication is to attain the Hereafter.

Knowledge is like water, and patience is like soil. Just as life exists in water and soil, so does the life of the heart exist in both.

When the wind of desire, passion, and lust blows, waves arise, and the sands are exposed. Make an effort, but do not sink the ship. Lower the anchor of enthusiasm and be patient.

When the wind of affection (*mawaddat*) begins to blow, raise the sail of love. You are about to cross the sea of self (*nafs*).

For the worlds of outward and inward existence to flourish, reason must govern the heart (*fu'ad*), and desire must be subdued.

After embracing faith, a Muslim cannot fully savor the sweetness of divine unity (*tawhid*) without strengthening belief through rational proofs and purifying it from doubt and hesitation. Only by properly understanding the meaning of the testimony (*shahada*) and sincerely accepting it in the heart with truthfulness and sincerity (*sidq* and *ikhlas*) can one experience the true delight of *tawhid*. (Rihtim & Bakırkaya, 2013)

Thus, as a significant figure in Azerbaijan's cultural history, Seyyid Yahya Bakuvi – who authored more than 20 works and composed poetry under the pen name "Seyid" – represents a thinker whose life and intellectual legacy warrant careful scholarly attention. He transformed the Khalwatiyya order, reflecting the national and spiritual characteristics of the Azerbaijani people, into one of the most influential spiritual centers of the Muslim world. His writings are composed in a style accessible even to ordinary readers, allowing them to grasp and benefit from his teachings. It is precisely for this reason that the Khalwatiyya order successfully spread across diverse regions of the Islamic world, from the Balkans to North Africa (Rihtim, 2013).

By developing a comprehensive system of thought that illuminated the profound meanings of Islam's core principles, Seyyid Yahya emphasized not only the external observances of religion but also its inner, esoteric dimensions. He also made substantial contributions to the development of the Azerbaijani



language. Although well-versed in Arabic and Persian, as were many scholars of his time, he authored *Shifa al-Asrar*, considered the most important work of Azerbaijani prose, in his native tongue, thereby enriching Azerbaijani literature.

Seyyid Yahya's philosophical and Sufi-irfan ideas remain highly relevant today, fostering reconciliation among Muslims. The study of his legacy – the true founder of the Khalwatiyya order from the 15th century onward, which traces its origins to the 11th century – is an important scholarly undertaking. Having spread globally for over five centuries and met with enduring respect, Seyyid Yahya Bakuvi occupies a prominent place in the history of the Turkic-Islamic world as a messenger of religious and philosophical thought.

It can be asserted that both Mawlana Jalal al-Din Rumi and Seyyid Yahya Bakuvi occupy an exceptional place in the intellectual and spiritual heritage of the Turkic-Islamic world. Their teachings, shaped by the Qur'anic worldview and the prophetic tradition, established two influential Sufi paths – Mevleviyya and Khalwatiyya – that profoundly shaped the ethical, philosophical, and cultural landscapes of their societies. While Rumi articulated the mysteries of the human soul through universal love, poetic symbolism, and the transformative ritual of sema, Bakuvi systematized the principles of the Khalwati order, integrating practical and theoretical dimensions of Sufism into a coherent spiritual discipline.

Rumi's spiritual humanism and Bakuvi's structured Irfan methodology converge in their shared emphasis on purification of the heart, moral refinement, and the indispensability of the spiritual master (murshid al-kamil). Despite differences in historical context and stylistic expression, both thinkers contributed to the emergence of a rich Sufi tradition that transcended geographical boundaries and continues to inspire contemporary scholarship, interfaith dialogue, and spiritual practice.

Taken together, the works and teachings of these two masters demonstrate that Sufism is not merely a mystical doctrine but a comprehensive worldview centered on divine love, self-knowledge, and ethical living. Their enduring legacy remains vital for understanding the evolution of Azerbaijani and Anatolian Sufism, as well as the broader currents of Islamic philosophy. The intellectual and spiritual models they established continue to illuminate pathways toward inner transformation, social harmony, and a deeper comprehension of the human-divine relationship.

CONCLUSION

In conclusion, it can be asserted that just as no force can extinguish the flames of a volcano, no power or authority can halt the dissemination of Sufism – particularly Islamic Sufism – into the world. The enduring relevance and contemporary applicability of Rumi's teachings, spanning eight centuries, provide tangible evidence of this Truth. Perhaps the greatest shortcoming of today's youth is their lack of familiarity with the guidance left by these perfect spiritual masters (murshids) and their insufficient acquaintance with the works of these sages.

In contemporary life, the alien and often rebellious approach of the Western world toward the Islamic values brought by the Prophet – and the widespread misrepresentation of Islam – pose dangers comparable to catastrophic events for humanity. As Rumi once asked, "If a fire breaks out somewhere, even if the Qur'an burns, does its meaning burn?" (Rahmet Kapısı, 2015). The Qur'an conveys profound truths while simultaneously urging believers to love and internalize these teachings deeply. By following the guidance of Rumi and other spiritual masters, one strives to draw near to the Divine, to earn God's favor, and to gain the Prophet's approval.

This spiritual aspiration must be realized collectively, in unity, and with respect for the principles and legacies left by our spiritual guides. May God protect humanity from disunity, inequality, and disregard for the wisdom inherited from the saints, and may He keep us steadfast on the righteous path.

At every stage of Sufi practice, a spiritual chain extends from the last murshid back to the Prophet himself. The historical authenticity of this chain is crucial to ensure the proper continuity of spiritual grace and blessings. The soundness of this chain most reliably demonstrates the integrity of a Sufi path. In the Khalwatiyya lineage, from the Prophet to Pir Umar, there were nineteen sheikhs, and up to Piri-Sani Seyyid Yahya, twenty-three sheikhs in total. Sources indicate that Seyyid Yahya had nearly 20,000

disciples, of whom 360 were authorized as successors. Among the most prominent of these disciples were Pir Vahhaddin Erzincani, Dada Umar Rovshani, Habib Qaramani, Pir Shukrullah, Alaeddin Rumi, and Ziyaeddin Yusuf Mushkuri. Through its successors (khalifas), the Khalwatiyya order subsequently spread widely across Anatolia, Iran, Azerbaijan, Africa, and the Balkans.

Seyyid Yahya Shirvani did not confine himself to transmitting his path solely through discipleship; he systematized and articulated the principles and philosophy of the Khalwatiyya order in writing. His works have preserved the intellectual framework and methodologies of this Sufi path, ensuring their continuity and transmission to the present day without alteration.

The depth and richness of Seyyid Yahya's writings reflect his scholarly knowledge, intellectual insight, and literary sophistication. The quantity of his works is remarkable. In his poetic compositions, including mathnawis and ghazals, one encounters the ecstatic spirit of Hallaj and Nasimi, the wisdom of Rumi and Attar, and the profound contemplative depth of Nizami.

Fortunately, all of Seyyid Yahya's works have survived to the present day as manuscripts, preserved in libraries around the world, particularly in Turkey. Current research identifies nineteen of his works, with nearly two hundred manuscript copies extant in Turkish libraries (Rihtim, 2013).

Seyyid Yahya succeeded in constructing an intellectual system dedicated to uncovering the profound meanings of Islam's core principles. By composing his most significant work, *Shifa al-Asrar*, in his native language, he made an enduring contribution to the development of Azerbaijani literature. Seyyid Yahya's philosophical ideas, and Sufi-Irfan thought in general, remain highly relevant today, serving as a powerful instrument for fostering reconciliation and harmony among Muslims (Rihtim, 2013).

In essence, *Shifa al-Asrar* embodies profound Sufi-philosophical reflection. The Sufi thought represented by Seyyid Yahya also contributes meaningfully to interfaith dialogue. The principle "Love the created for the sake of the Creator" highlights the universal humanist ethic of compassion, emphasizing that differences in belief or perspective do not prevent genuine love and meaningful dialogue among people.

It is therefore no coincidence that the teachings of Irfan masters such as Ibn Arabi, Jalal al-Din Rumi, and Seyyid Yahya Bakuvi continue to resonate even among non-Muslims. This attests to the universal and unifying language of Sufism at its highest expression. Finally, the study and re-examination of Seyyid Yahya Bakuvi's heritage – revered and widely respected for over seven centuries – within his native Azerbaijan is both an essential and significant scholarly endeavor.

REFERENCES

Aktaş, H. (2003). *Mevlâna okulu ve misyonu*. Edirne: Yort Savul Yayınları.

Anbarcıoğlu, M. Ü. (1961). Mevlânâ ve muhiti. *Diyanet İşleri Başkanlığı Dergisi*, (ts.), 212.
Arpaş, S. (2007). *Mevlânâ ve İslâm*. İstanbul: Vefâ Yayınları.

Aslanova, R. (2002). *İslam və mədəniyyət*. Bakı: AMEA Fəlsəfə və Hüquq İnstitutu, Elmi məqalələr məcmuəsi, XXX buraxılış. Adiloğlu.

Baitenova, N. Zh., Baizhuma, S., Meirbayev, B., & Abzhalov, S. (2025). The philosophy of humanism and tolerance by Jalal ad-Din Rumi. *The Scientific Mysticism and Literature Journal*, 2(1), 28–34.

Cahen, C. (2000). *Osmanlılardan önce Anadolu* (E. Üyepazarcı, Çev.). İstanbul.

Ceyhan, S. (2004). Mesnevi. *İçində Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 29, ss. 325–334). Ankara: TDV Yayınları.

Firuzanfer, B. (1997). *Mevlâna Celâleddin Rûmî* (F. N. Uzluk, Çev.). İstanbul.



Gölpınarlı, A. (1970). *Divan-ı Kebîr'den seçmeler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Qasimov, T. (2020). *Nəzəri irfana giriş*. Bakı: İrşad.

Mevlânâ Celâleddîn Rûmî. (2000). *Dîvân-ı Kebîr Seçmeler* (I–IV; Ş. Can, Haz.). İstanbul.

Rahmet Kapısı Uluslararası Kenan Rifai Sempozyumu Bildirileri. (2015). İstanbul, Türkiye: Nefes Yayınları.

Rihtim, M. (2013). *Seyid Yəhya Bakuvi*. Bakı: Elm və Təhsil.

Rihtim, M. (2013). *Seyid Yəhya aş-Şirvani əl-Bakuvi və Şəfa əl-Əsrar*. Bakı: Elm.

Rihtim, M., & Bakırkaya, A. (2013). *Könül memarları və irfan yolu*. Bakı: İpəkyolu Nəşriyyatı.

Sert, A. (2022). *Qəlbi tərbiyə məktəbində: İrfan söhbətləri*. Bakı: İpəkyolu Nəşriyyatı.



**Common Religious-Epic Sagas of the Oghuz Turks
(A Historical and Geographical Perspective on the Subject)**

**Oğuz Türklerinin Ortak Dinî- Epik Destanları
(Konuya Tarihî ve Coğrafi Yönünden Bir Bakış)**

Aybeniz RAHİMOVA¹

Email: aybenizragimova@gmail.com

Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-6181-3118>

ABSTRACT

An epic (epos) is an idealized artistic memory created by a people about their own history. From the mid-first millennium BCE, Turks appeared on the historical stage, spreading across a vast geography from the Sayan Mountains to the Pacific Ocean, from the Aral Sea to the Caspian Sea. These lands later became known as Turkestan. The Turks' rich worldview and traditions of statehood are reflected in ancient epics such as "Grey Wolf", "Oghuz Khagan," and "Alp Er Tonga." Among Turkic peoples, the Oghuz stand out, particularly for their strong state traditions. Scholars divide their history into three periods: ancient, medieval, and modern. Sources such as Rashid al-Din mention that the Oghuz were divided into 24 tribes. Today, the term "Oghuz" primarily refers to the Turks of Turkey and Azerbaijan, the Turkmens, and the Gagauz. Their differentiation intensified after adopting Islam, which also contributed to geographic stabilization. From the 10th century, with their conversion to Islam, the term "Turkman" emerged, and under the Seljuk alliance, Islam and Oghuz culture spread throughout the Middle East.

Religious leaders, alongside Seljuk forces, helped spread Islam in newly conquered lands. During this period, religious-heroic epics such as "Battal Gazi," "Danishmend Gazi," and "Saltukname" became widespread. These epics were considered both ideologically and politically significant and were supported by the state. The "Book of Dede Qorqud," transcribed in the 16th century, combines elements of heroism and religious heroism. It stands as a cultural memory of the Oghuz who spread Islam and shows thematic parallels with other similar epics.

Keywords: epic, epos, Turk, Oghuz, Azerbaijan, Anatolia

ÖZET

Epos, halkın kendi tarihi hakkında yarattığı idealleştirilmiş sanatsal hafızadır. MÖ 1. binyılın ortalarından itibaren tarih sahnesine çıkan Türkler, Sayan Dağları'ndan Pasifik Okyanusu'na, Aral Gölü'nden Hazar Denizi'ne kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış, bu topraklar sonraları Türkistan adıyla anılmıştır. Türklerin zengin dünya görüşü ve devletçilik gelenekleri "Bozkurt", "Oğuz Kağan", "Alp Er Tonga" gibi eski destanlarda yansımasını bulmuştur. Türk halkları arasında Oğuzlar, özellikle devletçilik gelenekleri açısından öne çıkmıştır. Oğuz tarihi üç döneme ayrılır: eski, orta ve yeni dönemler. Reşideddin gibi kaynaklarda Oğuzların 24 boydan oluştuğu belirtilir. Günümüzdeki Oğuzlar denildiğinde başlıca Türkiye, Azerbaycan Türkleri, Türkmenler ve Gagavuzlar kastedilir. Oğuzların farklılaşması İslam'ın kabulüyle artmış, bu din onların coğrafi istikrarına da etki etmiştir. X. yüzyılda İslam'ı kabul eden Oğuzlar için "Türkmen" etnonimi kullanılmaya başlanmış ve Selçuklu ittifakıyla birlikte İslam ve Oğuz kültürü Yakın Doğu'ya yayılmıştır.

¹ Assoc.Prof., The Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli, Azerbaijan National Academy of Sciences, Baku- Azerbaijan

Selçuklularla birlikte dini liderler de yeni topraklara İslam'ı taşımıştır. Bu dönemde "Battal Gazi", "Danışmend Gazi", "Saltukname" gibi dini-epik temalı destanlar yaygınlaşmıştır. Bu destanlar hem ideolojik hem de siyasi bakımdan önemli kabul edilmiş ve devlet tarafından desteklenmiştir. XVI. yüzyılda yazıya geçirilen "Kitab-ı Dede Korkut" ise hem kahramanlık hem dini-epik özellikler taşıyan, İslam'ı yayan Oğuzların kültürel hafızası olarak öne çıkar ve diğer destanlarla benzerlikler gösterir.

Anahtar kelimeler: epos, destan, Türk, Oğuz, Azerbaycan, Anadolu

INTRODUCTION

The history of a people is reflected in epic creativity and in epics, in artistic and mythologized form. Viktor Zhirmunsky, a prominent scholar of the epic traditions of various world nations, including Turkic peoples, justly stated: "The epic is the living past of a people, expressed through the idealization of heroism. Its scholarly-historical value, as well as its social and cultural-educational significance, stems from this" (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 2004).

Beyond their narrative and poetic qualities, epics function as fundamental carriers of collective memory. As Jan Assmann argues, cultural memory is constructed through symbolic forms such as myths, rituals, and epic narratives, which enable societies to preserve and transmit their foundational values across generations. In this sense, Turkic epics should be regarded not merely as literary texts but as mnemonic frameworks through which historical experience, religious transformation, and political ideology are encoded. The Oghuz epics, in particular, reflect a multilayered memory structure in which pre-Islamic mythological elements coexist with Islamic values, creating a continuous epic tradition rather than a rupture between belief systems. (Assmann, 2011, and Lord, 2000)

The epic literature of the Oghuz Turks, who initially lived in Central Asia and later settled in the Caucasus-Azerbaijan, Iran, and Asia Minor, and who established the magnificent Seljuk Empire, vividly reflects their heroic and honorable past. Particularly, their religious-heroic epics clearly express the ideological foundation of the Oghuz who spread Islam in new regions.

It should also be noted that recent studies have demonstrated that Turkic peoples inhabited the Caucasus and Anatolia long before the rise of the Seljuks. For instance, researcher Chingiz Garashkarly argues that Turks were among the earliest inhabitants not only of Anatolia but even of Greece, predating the Greeks themselves. He points to numerous pieces of evidence for the presence of the Pelasgian-Scythian civilization extending from ancient Greece (Relasgia) to Italy. One such piece of evidence is the assertion in 7th-8th century European sources that the Trojans – who shared a common origin with the Pelasgians – were identified as Turks (Cəfərov, 2004). Thus, the Oghuz Turks, who had earlier settled in Transoxiana and Central Asia, adopted Islam during this period and subsequently migrated to new territories. The ethnonym "Turkman" emerged in reference to the Islamized Oghuz Turks. This period marked the beginning of a broad process in which the Oghuz adopted Islam in large numbers.

Following the decisive defeat of the Ghaznavid army by the Seljuk alliance of Oghuz tribes at Dandanakan on May 28, 1040, the foundation of the Great Seljuk Empire was laid. Due to a scarcity of pastures in Central Asia, the Seljuks (comprising Oghuz and Turkmens) migrated en masse toward Iran, the Caucasus, Azerbaijan, Anatolia, and northeastern Arabia. After the renowned Battle of Manzikert (1071) between the Seljuks and the Byzantine Empire, most of Anatolia came under Seljuk control. This migration into the region continued into the 13th century.

During the reigns of Alp Arslan (1063-1072) and Malik Shah (1072-1092), the Seljuk Empire extended from Afghanistan and China in the east to the Mediterranean Sea in the west. However, struggles for political control persisted in these territories for a long time. In both Anatolia and the Caucasus – including Azerbaijan – conflicts arose between Muslim Oghuz and Christians (including Turkic Christians). This confrontation is vividly reflected in the surviving Dresden and Vatican manuscripts of the *Kitabi Dede Qorqud* epic.



The Seljuks engaged in prolonged wars against the Byzantine Empire and Crusaders, with control over certain regions repeatedly changing hands. Alongside Seljuk military forces, Islamic clerics and missionaries entered newly conquered lands, where segments of the local population converted to Islam. Following the rise of the Komnenos dynasty in Byzantium (from 1081), regions of Asia Minor such as Cilicia, Cappadocia, Phrygia, and Bithynia fell under Oghuz control. After the disintegration of the Great Seljuk Empire, another Turkic-Oghuz state, the Danishmendids, was established in southeastern Asia Minor and existed there for over a century (1067-1180). In central Anatolia, the Sultanate of Rum was founded and maintained power for a long period (1077-1307).

In the newly conquered territories, consolidating political authority required a strong ideological foundation. One such ideological basis was the promotion of heroic Islamic narratives that glorified the conquests, the raising of the Islamic banner in new lands, and the valor of Turkic-Oghuz warriors who fought to spread Islam. These religious-heroic epics, with their historical and ideological content, played a crucial role in legitimizing the political order and inspiring loyalty among the population.

Main part

It should be noted that the epic tradition of the Oghuz Turks dates back to much earlier periods, even before the Common Era. Their pre-Islamic epics – such as *Boz Gurd (Grey Wolf)*, *Oghuz Khagan*, *Xiongnu (Siyenpi)*, *Alp Er Tunga*, *Shu*, and *Ergenekon* – were widespread during the era of Tengriism. The influence of these ancient epics is evident in later Oghuz literature, particularly in their religious-heroic epics. It is also important to recall that the ancient Turkic belief system – Tengriism – shared essential similarities with Islam, particularly the concept of monotheism. This theological closeness is one of the reasons why the Turks embraced Islam relatively easily.

Several scholars emphasize that the relatively smooth Islamization of the Turks was not merely a political or military process, but also a theological one. Tengriism, the ancient belief system of the Turks, was characterized by a strict monotheistic worldview centered on the supreme Sky God (Tengri), a concept that closely parallels Islamic tawhid. As İbrahim Kafesoğlu and Jean-Paul Roux point out, this shared emphasis on divine unity facilitated the reinterpretation of earlier religious concepts within an Islamic framework. Consequently, rather than abandoning their former worldview entirely, the Turks resemanticized their religious symbols and epic motifs, allowing them to integrate Islam into their existing cultural and epic consciousness. (Kafesoğlu, 1984 & Roux, 1994)

According to researchers, there is a logical continuity between the literature of the Turks who transitioned from Tengriism to Islam, particularly in their epic tradition. As a widespread legend from Turkestan suggests, on the night of Mi'raj (the Prophet Muhammad's ascension to the heavens), the Prophet saw an unknown figure among the other prophets and inquired about his identity. The angel Jibril responded that the figure was not a prophet, but rather the spirit of Bugra Khan, who, 333 years later, would convert Turkestan to Islam. Upon returning to earth, the Prophet prayed for Bugra Khan and, at the request of his companions, met with the spirit of Bugra Khan and his forty disciples.

It should be emphasized that such narratives belong to the genre of menkıbe (hagiographical legend) rather than verifiable historical accounts. As Ahmet Yaşar Ocak notes, menkıbevî narratives played a crucial role in legitimizing religious and political transformations by embedding them within sacred time and prophetic authority. In the context of Turkic Islamization, legends such as the encounter between the Prophet Muhammad and Bugra Khan functioned as symbolic narratives that retrospectively sanctified historical processes and reinforced the Islamic identity of Turkic rulers and communities. (Ocak, 1992 & Köprülü, 1981)

In the context of epic thinking, the concept of one God parallels the idea of one ruler or one hero. Therefore, in ancient Turkic epics – preserved in various forms and sources – the epic heroes are essentially sovereign heroes who represent transformations of the "Tengri" (God) figure. Their will is viewed as a direct reflection of the epic consciousness that created these tales – whether it be the will of the people, the ethnic group, or the broader ethno-cultural system (İslam Ansiklopedisi, 2007).

Thus, the Oghuz Turks, throughout their historical development, replaced Tengriism with Islam precisely because of their shared monotheism. In the medieval period, the religious-heroic epics they created continued the traditions of the ancient Turkic epic worldview.

From the earliest periods, the epic literature of the Oghuz Turks reflected the worldview and distinct cultural characteristics of the people. These elements continued to manifest in the epics that emerged during the medieval period, particularly in the religious-heroic narratives. In these later works, Islam became the unifying force for the Oghuz, and the promotion of the faith, especially through armed struggle (jihad), served as a central theme. The valor of the warriors (ghazis) who fought in the name of Islam was glorified and became a defining feature of such epic texts.

In our view, the observation made by academician Nizami Jafarov about ancient Turkic epics also applies to the Islamic-era Oghuz epics. As he states: "Certainly, the epic (and particularly the ancient Turkic epic) is not merely a narrative or a tale; it is a monumental reservoir of mythic content that, under the influence of a dominant ethno-national idea, conveys a variety of plots and motifs while fully reflecting the core and subtle nuances of a nation's socio-aesthetic worldview. It cannot be restored in its entirety; it can only be imagined based on existing sources, and such imagination requires an organic unity of ideological-aesthetic, poetic-technological, and other components" (Koroğlu, 1999).

The religious-heroic epics created by the Oghuz Turks in the regions of the Caucasus, Azerbaijan, and Anatolia were initially transmitted orally among the people as popular tales and legends. Over time, these narratives were collected and written down. Among the prominent examples of this epic tradition are *Battal Gazi*, *Danışmend Gazi*, *Saltuk Gazi*, *Khavarnama*, *Abu Muslimnama*, *Hamzanama*, *Khaybarnama*, *Museyyibnama*, and others.

It is also worth noting that the Oghuz Turks followed a distinct historical path of development and that their language exhibits unique lexical and grammatical features. As Professor Farhad Zeynalov states: "The Oghuz possess an ancient history and have undergone a complex path of development. The name 'Oghuz' is already attested in the Old Turkic epic of the Göktürks. Almost all researchers who study the Oghuz refer to their ancient, medieval, and modern phases of history" (Qaraşarlı, 2021). Today, the contemporary Oghuz peoples include the Turks, Azerbaijanis, Turkmens, and Gagauz.

It has been noted that many Balkan Turks also speak a variant of Oghuz Turkic. The languages of the aforementioned contemporary peoples are considered the modern continuation of the Old Oghuz tongue. In particular, the majority of the population residing in Eastern Anatolia, in eastern regions of present-day Turkey, speaks Azerbaijani Turkic [Təhmasib, 1972]. The strong influence of Azerbaijani Turkic in the aforementioned religious-heroic epics further confirms that these works are the joint creative product of the Oghuz peoples – namely the Turks and Azerbaijanis – who lived in these regions.

Composed and recorded in the same geographical zone, *The Book of Dede Qorqud* – like *The Epic of Battal Gazi*, *The Epic of Danışmend Gazi*, *Saltuknama*, and similar works – is a collective cultural product of the Oghuz. The events' settings, the core themes, the depiction of Islamic-Christian confrontations, and the linguistic features all demonstrate the closeness of *Dede Qorqud* to the aforementioned heroic-religious epics.

From a comparative perspective, the epics of Battal Gazi, Danışmend Gazi, and the Book of Dede Qorqud form a coherent epic cycle rather than isolated narratives. As Faruk Sümer and Osman Turan underline, these works collectively articulate the ideological foundations of the Turkification and Islamization of Anatolia. The repetition of motifs such as ghaza, martyrdom, divine assistance, and the transformation of conquered spaces into Islamic centers reveals a shared epic grammar that served both religious instruction and political legitimation. (Sümer, 1999 & Turan, 2017)



As the scholar Faruk Sümer writes: "The *Dede Qorqud* epics contain accounts of internal wars and warriors among the Oghuz, struggles against non-Muslim Kipchaks, and the adventures of various beys. After these stories were epicized, they were transcribed in verse form at the beginning of the 14th century under the title *Oghuzname*. However, this version has since been lost. The epics performed by the Oghuz with the accompaniment of the *qopuz* were later written down in the second half of the 16th century, as recited by a minstrel in the Erzurum-Bayburt region" (Təhmasib, 1972).

One important point in Sümer's statement deserves emphasis: the region in which the work was recorded – Erzurum and Bayburt – is predominantly Azerbaijani-speaking. The scholar likely reached this conclusion based on the text's linguistic features.

A review of the geographical locations described in the epic suggests that it was transcribed in the Caucasus region – specifically, in Azerbaijan. Nevertheless, it should not be overlooked that the monument also references places located in Anatolia.

It is worth noting that the first religious-heroic epic recounting the settlement of the Oghuz Turks in Anatolia and their struggle to spread Islam is the *Epic of Battal Gazi*. This work, which became widespread not only among the Anatolian Turks but also among the Turks of Azerbaijan and Central Asia, is known under various titles such as *Menâkıbu Battal Gazi*, *Seyyid Battal Gazi*, *Hikâyet-i Seyyid Battal Gazi*, *Battalname*, and *Kitab-i Battal Gazi*. The epic centers on a historical figure, Battal Gazi [Hijri 122 – ca. 740 CE], who is renowned for his military campaigns during the Umayyad period against Byzantium in the propagation of Islam.

Over time, historical facts about him were blended with legends. According to some accounts, he lived near Malatya during the reign of the Abbasid caliph Harun al-Rashid. Although ethnically Arab, he was later transformed in the Anatolian Turkish legend and epic into a heroic Oghuz warrior. The epic of Battal Gazi, as preserved in the Oghuz tradition, took shape between the 11th and 13th centuries, became highly popular among the people, and was first recorded in writing in the 13th century.

While older sources indicate that Battal was active in Kayseri, Afyon, Eskişehir, and Syria, Turkish authors such as Evliya Çelebi, Gelibolulu Mustafa Âlî, and Müneccimbaşı refer to his battles in the Malatya region. He is portrayed as a fearsome figure in the Christian world, a warrior who conquered enemy cities and fortresses through both martial prowess and intelligence. In the Turkish *Battalname*, Battal Gazi is not depicted as an Arab commander, but rather as a classical Turkish *alp* or *eren* – a spiritual warrior fighting in the name of Islam.

Battal Gazi is portrayed as a hero and military commander endowed with extraordinary strength. He fights for his people, homeland, and faith – he is a *ghazi*, a warrior engaged in *jihad*. At the end of the epic, he attains martyrdom. However, the tradition of Oghuz Turkic religious-heroic epics does not end with him. The *Epic of Danishmend Gazi*, composed later, continues this tradition, focusing on the life and struggles of the historical figure Danishmend Gazi and his companions. The narrative primarily recounts their battles against the Byzantines and their efforts to spread Islam and Turkic identity in the region.

Historically, Danishmend Gazi, of the Çepni branch of the Oghuz Turks, established the Danishmendid dynasty in 1071. This polity ruled significant parts of Central Anatolia, including Sivas, Amasya, Tokat, Zamantı, Elbistan, and surrounding areas. The epic covers events from the 11th to the 13th centuries, blending real historical incidents with legends about the hero in a unique narrative style. Some scholars consider the *Epic of Danishmend Gazi* a continuation of the *Epic of Battal Gazi*.

In later periods, the *Epic of Saltuk Gazi* emerged, in which the hero continues the struggle for Islamization and Turkification, this time starting from Sinop. The events are set in central and southern Anatolia and narrated in a fluent, vivid language. Unlike earlier religious-heroic epics, *The Epic of Saltuk Gazi* contains fewer mythological elements – there are no encounters with legendary places or battles with supernatural beings. Instead, it presents a more grounded, historically rooted narrative structure.

As noted, the conquest, Islamization, and Turkification of Anatolia were ideologically and spiritually supported, which is why great attention was paid to the widespread dissemination of works about the Oghuz rulers. It is no coincidence that after the Danishmendids were defeated by the Seljuks, the Seljuk ruler Izz al-Din Kaykavus ordered his secretary Ibn al-Ayyash to transcribe the *Danishmend Qazi Epic*, which recounts the heroic deeds of his former rival Malik Danishmend. The *Saltuk Qazi Epic* was copied in the 15th century by the order of Sultan Cem, son of Mehmed the Conqueror of the Ottoman Empire. The author Abulkhair Rumi collected various narratives about Sarı Saltuk from different regions and composed the *Saltuk Qazi Epic* in three volumes.

It should be noted that during the medieval period, numerous works shared similar themes and espoused the same ideology. Common features can be observed in the plotlines, language, and characters of these epics. Particularly interesting is that these works resonate with the version of the Book of Dede Korkut (Kitabi-Ded Qorqud) transcribed in the second half of the 16th century. Although the *Book of Dede Korkut* reflects some pre-Islamic beliefs, its final version is distinctly Islamic.

Dede Korkut is portrayed both as a shaman and a sorcerer, while also possessing qualities associated with Muslim saints. The Turkish scholar Osman Turan writes about the inclusion of the *Book of Dede Korkut* in the series of Islamic epics: "The Turks experienced a long period of struggle and epic tradition to make Anatolia a homeland of Turkishness and Islam. The epics of Battal Ghazi, Danishmend Ghazi, and Dede Korkut, along with many other *menkabe* (hagiographical) works, have bequeathed to history the spirit of heroism and the ideology of jihad of that era" (Turan, 2017).

At the beginning of the epic, it is stated that Dede Korkut was a close friend of the Prophet Muhammad, his disciple, a companion who lived for three hundred years after him, and a revered sultan among the people of Shirvan. He was appointed as a "sheikh" by Salman al-Farsi, whom Muhammad had sent to Demirkapi Darband (Turan, 2017).

Throughout the epic, the Oghuz people's words, desires, and wishes, their wise sayings, and even their praises and curses clearly reflect their Muslim faith and their turning to the One God. In eight out of the twelve chapters of the epic, the Oghuz beys fight against infidels, primarily Christians. The heroes of the epic address God with names and titles such as "Allah is upon us," "Al-Qadir," "Al-Qahhar," "Al-Haqq Ta'ala," "Yaradan Qadir Tanrı" (The Creator, Powerful God), "Yaradan Allah" (The Creator Allah), "Ucalardan uca" (The Most High), "He who creates from nothing", "Allah", "King of Kings", "Aziz" (The Mighty), "Jabbar" (The Compeller), "Sattar" (The Veiler), "Ahad" (The One), "Samed" (The Eternal), "Ulu" (The Great), "The Most Generous of the generous" and others.

The Oghuz begin all their deeds by honoring God and, after Him, the Islamic Prophet Muhammad Mustafa (peace be upon him) with great respect. In their prayers, they say phrases such as "May Muhammad Mustafa forgive our sins with the water of his face." Before battles against the infidels, the Oghuz warriors perform prayers, turn to God and the Prophet, and recite blessings (salawat).

In the epic, the Oghuz warriors fight most of their battles in the path of Allah, for the cause of religion. They are truly *ghazis* and *erens* who wage jihad for Islam. The Oghuz, who raise their swords out of love for Muhammad's religion, achieve victory over the infidels by the end of the epic's episodes. After praying to Allah and the Prophet, their strength multiplies manifold. If the defeated enemy pleads for mercy, the Oghuz heroes forgive them. This characteristic of the Oghuz is also reflected in their other Islamic epics. When the Oghuz heroes defeat the infidels, capture their fortresses, and destroy their churches, they build mosques in their place. The people's tradition also notes the Shi'ism of the heroes in the *Koroğlu* epic: "Dede Korkut and thus the entire Oghuz people are presented as followers of the Shi'a sect. This is evidenced by the praise of Ali and his sons Husayn and Hasan" (Jirmunski, 2017).

CONCLUSION

Until recent times, researchers generally classified our epics into two main categories: heroic epics and love epics. However, the Oghuz peoples have created several shared medieval epics that should be regarded as religious-heroic epics. Although these works remained largely unexplored during the Soviet era, it is now time to include these epics – alongside those of other Oghuz peoples – into the history of



Azerbaijani literature. Epics such as *Battal Gazi*, *Danishmend Gazi*, and *Khavarnama* praise the Oghuz ghazis who spread Islam and Turkic identity across Anatolia. A close study of the most famous monument of the Oghuz Turks, *Kitabi-Dede Qorqud*, reveals that this work is not only a heroic epic but also a religious-heroic epic. Its central idea, narrative structure, the individual qualities of its heroes, language, and other features resonate with the aforementioned Islamic epics.

REFERENCES

- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. (2004). *Altı cildə* (Cilt 1, s. 23–78). Elm.
- Cəfərov, N. (2004). *Qədim türk ədəbiyyatı* (s. 41–96). Az Ata M.
- Golden, P. B. (1992). *An introduction to the history of the Turkic peoples* (pp. 55–89). Otto Harrassowitz.
- İslam ansiklopedisi. (2007). *Cilt 33* (s. 112–130). İSAM.
- Kafesoğlu, İ. (1984). *Türk millî kültürü* (s. 88–115). Boğaziçi.
- Koroğlu, X. (1999). *Oğuz qəhrəmanlıq eposu* (s. 9–34). Yurd.
- Lord, A. B. (2000). *The singer of tales* (pp. 1–45). Harvard University Press.
- Ocak, A. Y. (1992). *Türk halk inançlarında menkıbe* (s. 61–92). TTK.
- Peacock, A. C. S. (2015). *The Great Seljuk Empire* (pp. 67–104). Edinburgh University Press.
- Sümer, F. (1999). *Oğuzlar* (s. 121–176). Türk Tarih Kurumu.
- Təhmasib, M. H. (1972). *Azərbaycan xalq dastanları* (s. 201–245). Elm.
- Turan, O. (2017). *Türk cihan hâkimiyeti mefkûresi tarihi* (s. 133–189). BXQR.
- Zeynalov, F. (1981). *Türkologiyaya giriş* (s. 17–39). Maarif.
- Zhirmunsky, V. (2017). *Xalq qəhrəmanlıq eposu* (s. 5–28). Azərbaycan Tərcümə Mərkəzi.



Yunus Emre'nin Şiirlerinde Anlatım Değerlendirmeleri

Narrative Analysis in Yunus Emre's Poems

Esra KARABACAK¹

Email: esra.karabacak@neu.edu.tr

Orcid No. <https://orcid.org/0000-0002-6096-1677>

ÖZET

Düşünceler dil aracılığı ile ifade edilir, paylaşılır, aktarılır. Sözcüklerin yeni anlamlar kazanması ve anlatımın somuttan soyuta doğru uzanması şiir geleneğinde belirli gelişmelerin sonucudur. Şiirde ortaya çıkan üslup farklılaşması ve konu tercihleri, Fars, Arap ve Osmanlı üslubu adı altında açıklanmaktadır. Yunus Emre'nin şiirlerinde de anlamın üstünlüğünü ve maddiyatın değersizliği ifadeleri tasavvuf yükünü de taşıyarak bütünleşmiştir. Dönemin Türkçesini en iyi şekilde kullanmış; sözcüklerle, yeni ve farklı anlamlar oluşturulmuştur.

Yunus Emre üzerinde bilimsel araştırmalar yapan bilim adamları onun kendinden önceki şairlerin şiirlerini çokça okuyup özümseyişini ifade etmektedirler. Şiirlerinde genel üslup özelliklerinin yanında kendine ait özellikler de taşımaktadır. Eski Anadolu Türkçesinin en büyük temsilcilerindendir. Dilimizi son derece güzel kullanıp işleyen, geliştiren büyük önemli bir şairdir. Şiirlerinde Türkçe en güzel şeklini almıştır. Türkçenin bir edebiyat ve kültür dili olmasında Yunus Emre'nin büyük rolü vardır. Bu dil, İslâmi Türk medeniyetinin o devirde taşıdığı bütün zenginliği içine alan ve aksettiren milli bir dildir. Türk halkı Yunus Emre'de kendi dilini ve kendi iç dünyasını bulmaktadır. Çalışmamızda Yunus Emre'nin şiirlerinden örnekler seçilerek anlatım değerlendirmeleri yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, Dil felsefesi, Eski Anadolu Türkçesi, Türk şiiri, Üslup

ABSTRACT

Thoughts are expressed, shared, and conveyed through language. The acquisition of new meanings by words and the progression of expression from the concrete to the abstract are the result of certain developments in the poetic tradition. The stylistic differences and subject preferences that emerge in poetry are explained under the names of Persian, Arabic, and Ottoman styles. In Yunus Emre's poems, the supremacy of meaning and the insignificance of materialism are expressed in a way that carries the weight of Sufism.

He used the Turkish language of his time in the best possible way, creating new and different meanings with words. Scholars who have conducted scientific research on Yunus Emre state that he read and absorbed the poems of poets who came before him. Yunus Emre, played a major role in Turkish becoming a language of literature and culture. This language is a national language that encompasses and reflects all the richness of Islamic Turkish civilization at that time. The Turkish people find their own language and their own inner world in Yunus Emre. In our study, we will select examples from Yunus Emre's poems and evaluate their expression.

Keywords: Yunus Emre, Philosophy of language, Old Anatolian Turkish, Turkish poetry, Style

GİRİŞ

¹ Prof.Dr. Yakın Doğu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı.

Dil, herhangi bir zihin faaliyetinin açığa vurulmasını, bir zihinden diğer zihne aktarılmasına yarayan bir işaretler sistemidir. Dilin sağladığı soyut düşünme kuvveti insanın kendi dışındaki hakikati kavramlaştırmasında ve çevreyle ilişkiler geliştirmesinde en önemli faktördür. Dil, üretilen felsefenin yayılmasında ve paylaşılmasında önemli bir role sahiptir. Dil, önemli bir iletişim aracıdır. Zihinler arasındaki etkileşim ancak dil aracılığı ile mümkün olmaktadır. Dil düşüncelerin iletilmesinin bir aracıdır. Yunus Emre'nin şiirleri süssüz, gösteriştan uzak ve oldukça samimidir. Yunus'un şiirlerinde Anadolu insanı kendini bulmuştur. Yunus Emre'ye göre insan önce ait olduğu toplumun dilini bilmeli, o dilden konuşmalıdır. Yunus Emre, dili en iyi kullanan yazarlardandır. Özellikle birlik konusunu Allaha aşkın coşkusu içinde anlatmış ve tasavvufa canlılık getirmiştir. Dili kullanırken insan felsefesi üzerinde durmuş, hayata anlam vermiş ve insanın evrendeki yerini değerlendirirken de dili ön plana çıkarmıştır. Şiirlerde ifadeler çok açık ve yalındır. Şiir, kendiliğinden oluşan ritmik yapısıyla edebiyatta önemli bir anlatım biçimi olarak yer alır. Türk şiiri de bu konuda çok zengin bir yapıya sahiptir. Yunus Emre'nin şiirleri de anlatım bakımından doğal olarak halk diline daha uygun bir şekilde yer almıştır. Çalışmada birkaçı örneklerek anlatımbilimin bir parçasına katkı konulmak istenmiştir.

Araştırma Yöntemleri:

Çalışmanın verileri, Yakın Doğu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencilerin üslupbilim dersinde Yunus Emre'den seçtikleri şiirler üzerinden anlatım değerlendirmeleri yapılarak oluşturulmuştur.

İnceleme: Yunus'un yaşadığı yüzyıl Türk dil tarihi açısından bir geçiş aşamasıdır. Bir taraftan Eski Türkçe izleri, diğer taraftan yeni yeni şekillenen Eski Anadolu Türkçesi izleri Yunus'un şiirlerinde yer almaktadır. Başka bir ifadeyle bu dönem şairlerinin hemen hemen hepsinde benzer özellikler söz konusudur.

Ömrüm beni sen aldadun
Ah nideyim ömrüm seni
Beni deprenimez kodun
Ah nideyim ömrüm seni

Benüm varum hep sen idün
Canum içinde can idün
Hem sen bana sultan idün
Ah nideyim ömrüm seni

Kişi gerek çok bile ol gerek öğüt ala
Menzile irsem diyen bilürsin hazin hazin
Bu yol yavlak uzakdur dünya ana duzakdur
Bu duzaga ugrayan komaya kılavuzun (Tatçı, 1990).

Yunus'un şiirlerinde Arapça ve Farsça kelimeler kendi mevcut yapılarının yanısıra Türkçedeki yapıları ve anlatım özellikleri ele alınmıştır. söyleyiş özelliğine uydurmuştur. Kelimeler dini ve tasavvufi içeriklidir (Sevgi, 2012).

Yunus Emre'ye ne gam âşık melâmet bed-nâm
Küfrüm îmâna şol dem anda değışüp geldüm.

Ne Ka'be vü ne mescid ne rükû ne sücûd
Hakk'ıla dâim becid olur münâcâtumuz.



Bir ağaç ifadesi de aşağıdaki gibi sade bir dille anlatılır.

Altundandır direkleri
Gümüştendir yaprakları
Uzandıkça budakları
Biter Allah deyü deyü

Tanrıdan uzak Tanrıdan uzakkimsesiz olan insanın garipliğini şiir söyleyişi haline getirmiştir. Yunus'un şöyle bir düşüncesi yeterlidir.

Acep şu yerde var m'ola,
Şöyle garip bencileyin,
Bağrı başlı, gözü yaşlı,
Şöyle garip bencileyin.

Bir garip ölmüş diyeler,
Üç günden sonra duyalar,
Soğuk su ile yuyalar,
Şöyle garip bencileyin.

Sanat kaygısı olmaksızın söylediği sade, fakat güzel şiirlerine dönemi itibariyle benzer şiirler bulmak kolay değildir. Şiirlerinde tasavvufun söylenmesi güç fikir ve heyecanları hemen görülür. Eski dönemlere ait kelimelerle, yeni ve farklı anlamlar oluşturulmasının yolu bu şekilde çizilmiştir. Şiirlerde anlatım pekiştirilmiş ve edebî gelenekten ciddi bir şekilde yararlanmıştır. Felsefi anlatıma çok yakın bir biçim seçmesi sebebiyle, dili felsefi bir öge olarak kullanmış ve kelimelerdeki akıcılığı her konuda yazdıklarına yumuşak bir yorum getirmiş hatta İslâm dinine sevgi dolu bir yorum getirerek insan sevgisinin yayılmasına, dayanışmaya ve dinin içten sevilmesine katkıda bulunmuştur. Aynı dil felsefesine özgü bir anlatım biçimi ile karşılaştırmaya, bunların bir kuram halinde güçlü ve zayıf yönlerinin tespit edilmesi ve daha ideal bir anlam kuramı uygulamaya çalışmıştır (Kemal, 2004)| .

Yunus Emre'nin şiirleri insanın duygu, coşku, özlem ve hayallerini kendine özgü bir dille ifade eder. Dili daha canlı, daha güzel ve daha etkili hale getirerek ona bir kimlik kazandırır. Konuşma dilindeki sözcükleri özenle seçer. Onlara yepyeni anlamlar kazandırır. Kullanılan dile yeni değerler ve anlamlar kazandırır. Benzetmelere, değişmecelere (mecaz) yer verir. Somut varlıkları soyutlaştırır, soyutları da somutlaştırır. Böylece duygu ve düşüncelerine bir anlam derinliği kazandırır. Anlatımı tekdüzelikten kurtarır.

Aşkın aldı benden beni
Bana seni gerek seni
Ben yanarım dün ü günü
Bana seni gerek seni

Ne varlığa sevinirim
Ne yokluğa yerinirim
Aşkın ile avunurum
Bana seni gerek seni

Aşkın aşıklar oldurur
Aşk denizine daldırır
Tecelli ile doldurur
Bana seni gerek seni

Aşkın şarabından içem
Mecnun olup dağa düşem

Sensin dünü gün endişem
Bana seni gerek seni

Sufile sohbete gerek
Ahilere ahret gerek
Mecnunlara Leyla gerek
Bana seni gerek seni

Ölüm kavramını anlatır. Kavramlaştırırken sözlerinin gücünü arttırmak için bir takım imgelerden, edebi sanatlardan yararlanır. Bu nedenle günlük hayatta kullandığımız sözcüklere daha farklı anlamlar yükler. Bazen somut olan sözcükleri soyutlaştırır, bazen de soyut olanları somutlaştırır. Böylece bizim duygu ve hayal dünyamızı zenginleştirirler. (Eyüboğlu, 1971)

Yalancı dünyaya konup göçenler
Ne söylerler ne bir haber verirler
Üzerinde türlü otlar bitenler
Ne söylerler ne bir haber verirler

Kiminin başında biter ağaçlar
Kiminin başında sararır otlar
Kimi masum kimi güzel yiğitler
Ne söylerler ne bir haber verirler

Toprağa gark olmuş nazik tenleri
Söylemeden kalmış tatlı dilleri
Gelin duadan unutan bunları
Ne söylerler ne bir haber verirler

Yunus derki gör taktirin işleri
Dökülmüştür kirpikleri kaşları
Başları ucunda hece taşları
Ne söylerler ne bir haber verirler

Şair, duygu düşünce ve hayallerini cümlelerle anlatır. Günlük konuşma dili ile şiir dilini içiçe sokmaya çalışır. Şair günlük dildeki sözcükleri özenle seçer, onlara yepyeni anlamlar kazandırır. Olayları, nesneleri bizden farklı biçimde algılar. Onları anlatırken hayallerden, imgelerden ve izlenimlerden yararlanır. Sözcükleri kullanırken şiirin biçim, uyak, ölçü, ahenk, vurgu ve tonlama gibi özellikleri yanında birtakım benzetmelerden, mecazlardan yararlanır. Somut varlıkları soyutlaştırır, soyutları da somutlaştırarak, duygu ve düşüncelerine bir anlam derinliği katar. Şiirlerinde sözün gücünü arttırmak amacıyla bir takım söz sanatlarına başvurulur. Söz sanatları şiirde anlama bir derinlik ve duygulara incelik katar. (Doğan, 2013)

Dağlar ile taşlar ile
Çağırayım Mevlâm seni
Seherlerde kuşlar ile
Çağırayım Mevlâm seni

Sular dibinde mâhiyle
Sahralarda âhû ile
Abdal olup yâhû ile
Çağırayım Mevlâm seni



Gök yüzünde İsa ile
Tûr dağında Mûsâ ile
Elimdeki asâ ile
Çağırayım Mevlâm seni

Derdi öküş Eyyûb ile
Gözü yaşlı Ya'kûb ile
Ol Muhammed mahbûb ile
Çağırayım Mevlâm seni

Yunus Emre'nin neredeyse bütün yaşamını içine koyduğu ve bir güzellik içinde ürettiği şiirleri vardır. Bu nedenle de en çok okunan şairler arasında olmuştur.

İşitin ey yârenler,
Kıymetli nesnedir aşk.
Değmelere bitinmez,
Hürmetli nesnedir aşk.

Hem cefadır hem safâ
Hamza'yı attı Kaf'a.
Aşk iledir Mustafa,
Devletli nesnedir aşk.

Dağa düşer kül eyler,
Gönüllere yol eyler,
Sultanları kul eyler,
Hikmetli nesnedir aşk.

Kime kim vurdu ok?
Gussa ile kaygu yok.
Feryad ile âhı çok,
Firkatli nesnedir aşk.

Şair, hayatı ve dünyayı soyut ve somut yönleriyle ifade eden doğal dile ait kelime, kavram ve deyişleri kullanarak insan duygusu, düşüncesi ve hayalinin sınırsızlığı; evrenin zenginliği ve belirsizliği farklı düşünce, duygu ve hayallerin, yeni olay ve durumların zihinde oluşturduğu görüntü ve tasarımların mecazlar ve söz sanatlarıyla şiirde ifade edilmesi imgeleri doğurmuştur.

Yusufu kaybettim Kenan ilinde
Yusuf bulunur, Kenan bulunmaz
Bu akı fıkır ile Leyla bulunmaz
Bu ne yaredir ki çare bulunmaz

Aşkın pazarında canlar satılır
Satarım canımı alan bulunmaz
Yunus öldü deyu selan verirler
Ölen beden imiş, aşklar ölmez

Şiirde de hakikati aramak ve sezmek son derece önemlidir. Bütün sözcükler şiir olmak için, önce şairin yüreğine girmelidirler. Ve şairin verdiği bütünlüğe doğru yol almalıdır. Yunus Emre'de bütünün hizmetinde olmak üzere ve sadece o şiire özgü olmak üzere yepyeni anlamlar bulunmaktadır. (Kaya, 2009)

Canım kurban olsun senin yoluna,
Adı güzel, kendi güzel Muhammed,
Şefâat eyle bu kemter kuluna,
Adı güzel, kendi güzel Muhammed

Mü'min olanların çoktur cefâsı,
Ahirette olur zevk-u sefâsı,
On sekiz bin âlemin Mustafâ'sı,
Adı güzel, kendi güzel Muhammed

Yedi kat gökleri seyrân eyleyen,
Kûrsûnün üstünde cevân eyleyen.
Mi'râcda ümmetin Hak'dan dileyen,
Adı güzel, kendi güzel Muhammed

Ol çâriyâr anın gökler yâridir,
Anı seven günahlardan beridir,
On sekiz bin âlemin serveridir,
Adı güzel, kendi güzel Muhammed

Şiirin bütünü ise, parçaların dışında; onu oluşturan sözcüklerin toplamı değil; onlardan oluşan ama onları epeyce aşan, ilahi bir niteliğe sahip olursa şairin hayata bakışı ve duruşunu da daha içten anlatır (Bakırcıoğlu, 1981)

Dağa düşer kül eyler,
Gönüllere yol eyler,
Sultanları kul eyler,
Hikmetli nesnedir aşk.

Kime kim vurdu ok?
Gussa ile kaygu yok.
Feryad ile âhı çok,
Firkatli nesnedir aşk.

Denizleri kaynatır,
Mevce gelir oynatır.
Kayaları söyletir,
Kuvvetli nesnedir aşk.

Akılları şaşırır,
Deryalara düşürür.
Nice ciğer pişirir,
Key odlu nesnedir aşk

Şiirin konuşma dilinin üzerinde bir yapısı olduğu herkesçe bilinir. Şiir dili bir gizli anlatım biçimi ve gizli dil olarak da adlandırılır. Yunus Emre'nin her dizesi bize bu anlatımı hissettirir.

Zinhar gönül evinde tutma yavuz endişe,
Beriki çün kuyu kazan akıbet kendi düşe.

Kendiye yaramazı, berikiye sanan ol,
Adı Müslüman onun, kendi benzer keşişe.



Komadığın nesneyi suluban götürmegil,
Komadığın götürmek düşüre yatlı işe.

Yarın hak didarını görmeyiser üç kişi,
Bir dekçi, bir kovucu, biri gammazdır beşe,

Yunus'tan bir nasihat, tutan yavuz olmaya,
Bil ki, eyi söz ile her bir iş gelir başa.

Yüreğe indirilmeden yapılan ifadeler zaten bilim ve düşünce adamlarının işidir. Yunus Emre de aynı şekilde kelimeleri hayatımıza geçirir. Şiirin bütünü ise, parçaların dışında; onu oluşturan sözcüklerin toplamı değil; onlardan oluşan ama onları epeyce aşan, ilahi bir niteliğe sahip olan ve şairin hayata bakışını ve duruşunu da içeren ve de vermeye çalıştığı yönü de göstermeye çalışan bir bütündür. Bu bütünlük çok özel bir durumdur ve onu oluşturan sözcükler bu bütünün bir anlamlandırması olmaksızın hiçbirşeydirler. Ancak, o bütünün vereceği görevi yaptıkları oranda önem kazanır ve varolurlar.

Şu göz ki seni gördü,
O neye nazar etsin?
Şu can ki seni duydu,
Tende ne karar etsin?

Aşkına düşen aşık,
Derdine yanar dün gün,
Vaslındır ona derman
Hekim ne tımar etsin?

Aşkın ezeli Hacam,
Yoklukta komuş varın.
Bu remzi duyan aşık,
Yokluğu şıkar etsin.

Sen bir gani sultansın,
Canlar içinde cansın.
Vasfın kaleme gelmez,
Dil kanda şümar etsin.

Gerçek şaha kul olan,
Gönlünü sana veren,
Seni kendinde bulan,
Kanceru sefer etsin.

Bu çeşniyi tadana,
Kim ne vereler kana.
Derdine düşen cana,
Hekim ne tımar etsin.

Günlük dilden ve düz yazıdan farklı olarak şiir dilinin en önemli özelliklerden biri söz sanatlarını en yoğun biçimde içermesidir. Bağdaştırma, somutlaştırma, yineleme, çağrışım, eksiltili anlatım, koşutluk, karşıtlık gibi şiir dilinde sık rastlanan pek çok özelliğin kavram ilişkileri içerisinde Yunus Emre'nin şiirleri en can alıcı noktalarıyla görmek mümkündür (Kaplan, 2018)

Gel ey kardeş, Hakkı bulayım dersen,
Bir kamil mürşide varmasan olmaz,

Resul'ün cemalini göreyim dersin,
Bir kamil mürşide varmasan olmaz.

Niceler gittiler mürşid arayı,
Arayanlar buldu derde devayı,
Bin kez okur isen aktan karayı,
Bir kamil mürşide varmasan olmaz.

Gel şimdi kardeşler gidelim bile,
Nice aşıkların bağırını dele,
Cebrail delildir, Ahmed'e bile,
Bir kamil mürşide varmazsan olmaz.

Kadılar, mollalar cümle geldiler,
Kitapların hep bir yere koydular.
Sen bu ilmi kimden aldın dediler.
Bir kamil mürşide varmazsan olmaz

BULGULAR

Yunus Emre'nin şiirlerinde en dikkat çekici anlatım özelliği sade Türkçedir. Arapça ve Farsça kelimelerin yaygınlaştığı bir dönemde, halkın konuştuğu dili tercih etmesi, onun şiirlerini geniş kitlelere ulaştırmıştır. Üslubu samimi, içten ve doğrudandır. Şair, süslü anlatımdan kaçınmış; anlaşılmayı esas alan bir söyleyiş benimsemiştir. Yunus Emre'nin anlatım gücünü artıran önemli unsurlardan biri de sembollerdir. Şiirlerinde aşk, yol, deniz, dert ve gönül gibi kavramlar sembolik anlamlar taşımıştır. İlahi aşk, çoğu zaman beşerî aşkla ilişkilendirilerek anlatılır. Bu mecazlı anlatım, okuyucunun şiiri farklı anlam katmanlarıyla değerlendirmesine imkân tanır. Böylece anlatım hem somut hem de soyut boyutlar kazanır.

SONUÇ

Yunus Emre'nin şiirlerinde insan zihninin soyutlamalar yoluyla kavramlar oluşturma yeteneğine sahip olduğunu bu kavramlardan önermeler oluşturarak anlatmak istediklerini ifade etmeye çalıştığını ispatlamıştır. Bu bakımdan özellikle şiir dili kolaylıkla diğer insanlarla paylaşılır, onlara aktarılır. Yunus Emre'de sözcüklere sözlük anlamlarının dışında yeni anlamlar katılmış, onları dilin genel kuralları içindeki cümle yapılarından çıkararak farklı söz dizimleri oluşturulmuştur. Yunus Emre şiirlerinde sık sık okuyucuya ya da doğrudan kendine seslenir. Bu durum, anlatımı canlı ve etkileyici kılar. Emir kipleri ve soru cümleleriyle kurulan ifadeler, şiirlerde bir diyalog havası oluşturur. Bu yöntem, anlatımın öğretici yönünü güçlendirir. Yunus Emre'nin şiirlerinde anlatım yalnızca estetik bir amaç taşımaz; aynı zamanda öğreticidir. İnsan sevgisi, hoşgörü, alçakgönüllülük ve Allah'a bağlılık gibi evrensel değerler, sade ve etkili bir anlatımla sunulur. Bu evrensellik, onun şiirlerinin farklı dönemlerde ve kültürlerde anlaşılabilmesini sağlamıştır. Yunus Emre'nin şiirlerinin sağladığı soyut düşünme kuvveti insanın kendi dışındaki hakikati kavramlaştırmasında ve çevreyle ilişkiler geliştirmesinde en önemli faktör olmuştur. Türk şiir dilinin oluşmasında büyük rol oynamıştır.

Kaynakça

Bakırcioğlu, N. (1981). *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

Doğan, A. (2013). Yunus Emre Divanında İdeal İnsan. *Turkish Studies* 8/13, 829-839.



Eyüboğlu, S. (1971). *Yunus Emre*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Kaplan, K. (2018). Yunus Emre'nin Şiirlerinde İnsan ve Doğa. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi XI-I*, 155-166.

karabacak, e. (1972). mevlana. *Türk Dili Dergisi*, s. 29-43.

Kaya, D. (2009). *Yunus Emre ve Seçme Beyitler*. İstanbul: Vilayet Yayınları.

Kemal, A. (2004). *Yunus Emre*. İstanbul: Parıltı Yayınları.

Sevgi, A. (2012). Yunus Emre'de İnsan Sevgisinin Evrensel Niteliği Üzerine. *Turkish Studies 7/1*, 99-103.

Tatçı, M. (1990). *Yunus Emre Divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tatçı, M. (1990). *Yunus Emre Divanı-Tenkitli Metin II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.