

**T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Halk Bilimi Bilim Dalı**

Zehra BAYIR

**MEVLÂNÂ'NIN MESNEVÎ'SİNDE
NESNE DÜNYASI**

Yüksek Lisans Tezi

**Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL**

YOZGAT-2016

**T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Halk Bilimi Bilim Dalı**

Zehra BAYIR

**MEVLÂNÂ'NIN MESNEVÎ'SİNDE
NESNE DÜNYASI**

Yüksek Lisans Tezi

**Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL**

YOZGAT-2016

T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 80110513016 numaralı öğrencisi Zehra BAYIR'ın hazırladığı “**Mevlânâ'nın Mesnevi'sinde Nesne Dünyası**” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 16/11/2016 Çarşamba günü saat 13:00'te yapılmış, tezin onayına ~~OY ÇOKLUĞU/~~ OY BİRLİĞİYLE karar verilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN



Üye : Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL (Danışman)



Üye : Yrd. Doç. Dr. Özlem DEMREN



ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../20..... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2016

Doç. Dr. Yaşar TÜRK BEN

Enstitü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Mevlânâ'nın Mesnevi'sinde Nesne Dünyası" adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16/11/2016
Zehra BAYIR

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR	VI
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM YAPISALCILIK

1.1.YAPISALCILIK VE FERDİNAND DE SAUSSURE	10
1.1.1. Dil (Language)- Söz (Parole).....	13
1.1.2. Gösteren-Gösterilen ve Gösterge	15
1.1.3. Eşsüremlilik/ Artsüremlilik.....	17
1.1.4. Dizimsel/Çağrışımsal Bağıntılar	18
1.2. RUS BİÇİMCİLİĞİ	18
1.3. METAFOR VE METAFOR TÜRLERİ	20
1.3.1. Metafor.....	20
1.3.2. Metafor Türleri.....	24
1.4. SİMİLİ (SİMİLE)	25
1.5. SİNEKDOKİ (SYNECDOCHE).....	26
1.6. METONİMİ (METONYMY)	26
1.7. SEMBOL/ SİMGE / İŞARET / İMGE	28

İKİNCİ BÖLÜM MESNEVÎ ve MEVLÂNÂ

2.1. MESNEVÎ NAZİM ŞEKLİ	34
2.2. MEVLÂNÂ'NIN MESNEVÎ'Sİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER	35
2.3. MEVLÂNÂ'NIN ŞİİRİNDE NESNELER VE YAPISALCI İLGİ	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM MESNEVÎ VE NESNELER

3.1.MEVLANA'NIN MESNEVÎ'SİNDE NESNE İNCELEMESİ	42
1. Afyon	42
2. Ağaç	43
3. Akik.....	50
4. Altın	51
5. Anahtar.....	56
6. Anber.....	57
7. Ambar.....	58
8. Armut	59
9.Arpa.....	60
10. Asa	61
11. Asma	62
12.Ateş	63
13. Ayine (Ayna).....	67

14. Ayran.....	68
15. Ayva.....	69
16. Azık.....	70
17. Badem.....	71
18. Bakır.....	71
19. Bal.....	72
20. Balgam.....	75
21. Balta.....	75
22. Bardak.....	76
23. Bayrak.....	77
24. Berg(Yaprak).....	78
25. Beşik.....	79
26. Bıçak.....	79
27. Boya.....	80
28. Buz.....	80
29. Ceviz.....	82
30. Çakmak.....	83
31. Çamur.....	84
32. Çanak.....	85
33. Çengel.....	85
34. Çerağ(Mum, fitil).....	85
35. Çıban.....	88
36. Çimen(Çemen).....	88
37. Çömlek.....	89
38. Dal.....	89
39. Davul.....	90
40. Değnek (Deynek).....	91
41. Demir.....	92
42. Diken.....	93
43. Dolap.....	94
44. Duvar.....	95
45. Düdük.....	96
46. Düğüm.....	97
47. Ekmek.....	98
48. Elbise.....	99
49. Elma.....	100
50. Fesleğen.....	100
51. Fındık.....	101
52. Gemi.....	102
53. Gömlek.....	103
54. Gül.....	104
55. Gümüş.....	105
56. Gübre.....	107
57. Haçer.....	107
58. Helva.....	108
59. Hırka.....	109
60. Hicap (Perde).....	110
61. Hilat.....	112
62. Hurma.....	113
63. İğne.....	114

64. İnci	115
65. İncir	117
66. İp	118
67. İplik	119
68. Kabak	120
69. Kabuk	121
70. Kadeh	123
71. Kafes	125
72. Kalem	126
73. Kamış	128
74. Kapı	129
75. Karpuz	130
76. Kâse	131
77. Kılıç	132
78. Kilit	133
79. Koruk	134
80. Kum	135
81. Merhem	135
82. Mey(şarap, bâde)	136
83. Mıknatıs	137
84. Mızrak	137
85. Mum(şem', fitil)	138
86. Ney	139
87. Sadef	142
88. Üzüm	143
89. Üzerlik	144
90. Zırh	145
SONUÇ	147
KAYNAKÇA	151
DİZİN	158
ÖZGEÇMİŞ	160

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Nesne Dünyası

Zehra BAYIR

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL

2016-Sayfa: 158 + VIII

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN
Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL
Yrd. Doç. Dr. Özlem DEMREN**

Mevlânâ Celâlettin Rûmî'nin, şiiri ve şairlik yönü edebiyat açısından incelendiğinde onun söze ve sözcüklere kazandırdığı katkı büyüktür. Sözcüklerin yeni anlamlar kazanması, anlatımın somuttan soyuta doğru taşınması Mevlânâ'nın şiir geleneğinin bir sonucudur. Mevlânâ dönemin şiir geleneğinden ciddi bir şekilde yararlanmıştı. Mevlânâ eserlerinde; halk tabirlerine, Türk geleneklerine, örflerine, inançlarına ve daha pek çok konulara yer vermiştir. Bu, *Mesnevî* adlı eserinde de görülmektedir. Nitekim Mevlana'nın *Mesnevî*'sine başta Türkçe ve Farsça olmak üzere pek çok şerh yapılmıştır. Bu çalışmada Ahmet Avni Konuk'un on üç cilt olarak hazırladığı *Mesnevî-i Şerif Şerhi* incelenerek nesnelere tespit edilmiştir. Nesnelere, bilinen ve görünen şekillerinin arka planında aslında bir içyüzü bulunmaktadır. Bu nesnelere aslını veya içyüzünü sadece bu nesnenin "kendisi" itibarıyla anlayamayız. Bu bakımdan bir nesnenin mahiyetinin ne olduğu sorusu bu nesnenin bulunduğu bağlamın mahiyetinin ne olduğu sorusuyla iç içedir. Bu çalışmada nesnelere; metafor, metonimi, sembol ve yapısalılık bağlamında incelenerek nesnelere işlevselliklerinin ne olduğu sorusuna cevaplar aranacaktır. Böylece Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sine farklı açıdan bakılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ, Mesnevî, metafor, sembol, yapısalılık.

ABSTRACT

Master Thesis

World of Objects in Mawlana's Masnawi

Zehra BAYIR

Supervisor: Ass. Prof. Dr. Tuğçe ERDAL

2016-Sayfa: 158 + VIII

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL

Yrd. Doç. Dr. Özlem DEMREN

When Mawlana Jalal al-Din al-Rumi's poetry and side of being a poet is reviewed in terms of literature, it could be seen that the contribution that he made to expressions and words is great. Words' gaining new meanings, expression's removal from concrete to abstract is a result of Mawlana's poetry tradition. Mawlana seriously made a good use of poetry tradition of the age. In this works, Mawlana has mentioned numerous variety of topics such as daily use of language, Turkish traditions, customs and believes. This is also true for his masterpiece Masnawi. Indeed, a good many of paraphrases both in Turkish and Persian are seen in his masterpieces. In this work, Ahmet Avni Konuk's Praphrase of Masnawi which is prepared as 13 volumes is reviewed and objects are determined. Objects, in fact have a hidden side in the background of their known and visible shapes. We cannot perceive the essence or the inner side of these objects not only in consideration of the object "itself". From that point of view, the question of what an object is comprised of is interrelated with the question of what its context is. In this study, it is aimed to disuss the effectiveness of objects in terms of their relevance to the topic metaphor, metonymy, as a symbol and a structuralism. In this way Mawlana's Masnawi is going to be looked through from a different view point.

Keywords: Mawlana, Masnawi, metaphor, metonymy, symbol, structuralism.

KISALTMALAR

As.	Aleyhisselam
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Hz.	Hazreti
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri
vs.	ve saire



ÖNSÖZ

Bu çalışmada Mevlânâ'nın *Mesnevî*'de kullandığı nesnelere; metafor, metonimi, sembol ve yapısalılık bağlamında incelenecektir. Çalışmanın amacı, *Mesnevî*'de geçen nesnelere adlandırmak, açıklamak ve nitelenektir. Başka bir deyişle nesnelere yerine onu çağrıştıracak başka bir nesneyi koyarak ifade etmektir. Böyle bir amaçtan yola çıkıldığı zaman ortaya birbirinden değişik anlamlarla karşılaşılabileceği bir gerçektir. Böylece söz konusu nesne üzerine düşünenler için bu çalışma bir örnek teşkil edecektir.

Ayrıca bu çalışmada bir edebiyat kuramı olan yapısalılıktan da yararlanılacaktır. Mevlânâ'nın, *Mesnevî*'sinde nesnelere nasıl algılandığı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu nesnelere metafor, metonimi, sembol ve yapısalılık bağlamında incelenerek nesnelere Mevlânâ'daki anlamları tespit edilecektir.

Mevlânâ Celâlettin Rûmî'nin *Mesnevî* adlı eserine bugüne kadar sayısız şerh ve tercüme yapılmıştır. Mesnevî şerhlerinin içinde Ahmet Avni Konuk'un şerhi önemli ve öncelikli bir yer tutmaktadır; çünkü Ahmet Avni Konuk'un şerhinde beyitler sadece Türkçe okunuşlarıyla değil, beyitlerin açıklaması da ayrıntılı olarak verildiğinden bu şerh tercih edilmiştir. Ayrıca Ahmet Avni Konuk'un bu şerhine diğer çalışmalarda da pek çok atıfta bulunulması tercih edilmesinin bir diğer sebebidir. Dolayısıyla bahsi geçen eser esas alınarak çalışma oluşturulacaktır. Ahmet Avni Konuk'un şerhindeki izahından yararlanarak nesnelere yorumlanacaktır. Nesnelere yorumlandığında Mevlânâ ve şiiri hakkında da önemli sonuçlar elde edilecektir.

Ahmet Avni Konuk'un *Mesnevî-i Şerif Şerhi* toplam on üç ciltten oluşmaktadır. Bu şerhten hareketle hazırlanacak çalışmada öncelikle insan ve hayvan ifade eden sözcükler hariç, canlı ve cansız somut nesnelere tespit edilecektir. Sözcüklerin öncelikle TDK tarafından yayımlanan *Türkçe Sözlük*'teki temel anlamları verilecektir. Sonra bağlamsal anlamları, daha sonra da Mevlânâ'da geçen anlamları belirtilecektir. Ayrıca soyut tamlamalar dışında tespit edilen somut nesnelere metafor, metonimi ve sembol bağlamında yorumlanması araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmada bir edebiyat kuramı olan yapısalılık da *Mesnevî*'deki nesnelere çerçevesinde incelenecektir.

Bu tez çalışmasının ortaya çıkışında, bana zamanının önemli kısmını ayıran, bilgisiyle beni yönlendiren danışman hocam, Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL'a sonsuz

teşekkürler sunarım. Ayrıca, hayatımın her anından benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme ve eşime de teşekkür ederim.

Yozgat, Kasım 2016 Zehra BAYIR



GİRİŞ

Klasik Türk şiirinin temeli, sözcüklerin birden fazla anlamına ve metaforlara dayandığından şairlerin eserlerinde duyurmak istediklerini yakalamak kolay bir uğraş değildir. Türk edebiyatında şiir eleştirilerinin yeterli düzeyde olmamasının sebeplerinden biri de klasik şiirin barındırdığı kapalılıktır. Oğuz Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* adlı kitabında Brittan'ın açık ya da kapalı metin kavramlarının Eco tarafından geliştirildiğini ifade etmektedir. Ona göre kapalı metin, yorumlanmak istenmeyen ya da belirli bir biçimde bir bağlam oluşturularak yorumlanmayı babul eden metindir. Başka bir deyişle kapalı metin, serbest yorumlanmayı reddeden, metnin kendisinden hareketle yine metnin kendisiyle açıklanabilen metindir (Cebeci 2013: 24).

Klasik şiirde, metaforik ifadelerin bulunması sebebiyle klasik şiirler kolay anlaşılır olmayabilir. Aslında şiirin anlamı, okuyucunun algısıdır. Fakat bu kavrama güçlüğü, klasik şiir üzerine bilimsel bir çalışma yapılamayacağı anlamına gelmemektedir. Değişik yöntemler kullanılarak klasik şiirdeki anlam ortaya çıkarılabilir. 20. yüzyılda Saussure ile birlikte ortaya çıkan yapısal dilbilim bu yöntemlerden biridir. Bu çalışmada tercüme ve şerhi Ahmet Avni Konuk'a ait olan 13 ciltlik *Mevlânâ'nın Mesnevî-i Şerif Şerhi* (Konuk 2008-2009: 13 Cilt) yapısal dilbilim yöntemi kullanılarak metafor, metonimi ve sembol kavramları çerçevesinde incelenecektir.

Bu çalışmada Mevlânâ'nın ve *Mesnevî*'nin tercih edilmesinin nedeni, yaşadığı dönemin edebi özelliklerini ve o dönemdeki manevî dünyayı ayrıntılı anlatmasıdır. Mevlânâ'nın hayatı, insan yetiştirmekle ve insanlara hakikati ya da manevî dünyayı açıklamakla geçmiştir. Mevlânâ'nın söylediklerinin büyük bir kısmı Farsça olsa da o zamanki Anadolu insanların hepsine hitap etmiştir. Evrenselliği ile ünü bütün dünyaya duyulmuştur. Mevlânâ, kendisine daima Kur'ân-ı ve Hz. Muhammed'in hadislerini rehber edinen bir mutasavvıftır. Mevlânâ'nın ne demek istediğini, mesajlarını, sözcüklerin gerçek anlamını anlayabilmek için bu eser tercih edilmiştir.

Bu çalışmanın amacı *Mesnevî'nin* şerhi veya Mevlânâ'nın kendisi değildir. Çalışma, yapısal dilbiliminin temel verilerinden hareketle klasik bir metni farklı bir bakış açısıyla yeni bir çerçevede oluşturacak şekilde yorumlanması amacını gütmektedir. Divan şiirinin oluşum dönemi sayılabilecek tarihte eser veren Mevlânâ, hem metafor dünyasının yalınlığı ve çarpıcılığı hem de dilinin zenginliğiyle dikkat çekmektedir. Özellikle *Mesnevî*'sinde görülen edebi gücü, şairin hiçbir edebi kaygı güdülmeden gösterdiği başarıdan gelmektedir. Bu bağlamda Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si hakkında genel bir bilgi vermek çalışmanın içeriğine hazırlık bakımından önemli olacaktır.

Seyhan Ertuğrul'un *Tasavvuf Edebiyatında Mevlânâ ve Mevlevî* adlı kitabında Mevlânâ hakkında Samiha Ayverdi'den aktardığı ifade şudur:

Bir ruh mimarı, bir sanat ve fikir yapıcısı, bir medeniyet inşacısı olan Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, XIII. asır Anadolu'sunun huzursuz haritasını, bir tarla sürer gibi kazınmış, bellemiş, ekmiş böylece de gelecek zamanların manevî ve medenî zahiresini hazırlamıştır (Seyhan 2007: 36).

Mevlânâ, araştırmalara sıklıkla konu olmuş Türk mutasavvıflarındandır. *Mesnevî*'si ise bunca zaman geçmesine rağmen hâlâ tazeliğini koruyan eserlerinden biridir. *Mesnevî*'nin Türk toplumu için değeri Emine Yeniterzi'nin "Klasik Türk Edebiyatı Ahlâkî *Mesnevî*lerinde Mevlânâ'dan İzler" başlıklı makalesinde şu anekdot da dikkat çekicidir: "Ahmet Hamdi Tanpınar bir gün Yahya Kemal'e sorar: 'Üstat, biz Viyana kapılarına kadar nasıl gittik?' Yahya Kemal şöyle cevap verir: 'Pilav yiyerek ve *Mesnevî* okuyarak.'" (Yeniterzi 2006: 3). Bu anekdot, Mevlânâ ve *Mesnevî'nin* önemini açıkça göstermektedir.

Mevlânâ'nın Türk halkının zihninde ve gönlünde yer etmesinin bir başka önemi de şiirsel dili ve beyitlerle ifade ettiği düşüncelerinin yapısıdır. Bu şiirsel anlatımın metaforlarla kelimelere yansıtışı, Mevlânâ'nın anlaşılmasını güçleştirmiştir. Mevlânâ'nın şiirsel üslubu içerisinde kullandığı insan ve hayvan dışında kalan somut kavramların anlamlarına yönelik böyle bir çalışma, onun metaforu, sembolü, nesneyi nasıl bir düşünce dünyası içinde tasarladığını görmek, yüzeysel yapının altında yatan derin yapıyla yüzleştirir.

Nurullah Çetin, *Şiir İncelemeleri* adlı kitabında okuyucunun şiirden anladığı ya da hissettiği şeyin zihninde ya da duygularında oluşan etki olduğunu belirtmektedir. Şiirdeki anlamın nesirdeki gibi düz anlamıyla olmadığını, şiirde

mecazi, simgesel bir dil kullanılarak anlamın dolaylı olarak aktarıldığını vurgulamaktadır. Şairin sözcüklere ya da sözcük gruplarına özel bir tasarrufta bulunarak verdiği özgün anlam mecazi anlamdır (Çetin 2012: 35).

Mesnevî'de daha çok benzeyenin anlatılması ve benzeyenden hareketle benzetilene ulaşılması dikkat çekicidir. Türkçede bu kavramı karşılayan edebî sanat istiaredir. Çoğunlukla benzeyenin başka bir deyişle somut olanı yorumlanarak soyut olana varılmıştır. Sözcüklerin anlam kazanması onun şiirinde somuttan soyuta doğru olmaktadır.

V. Doğan Günay, *Metin Bilgisi* adlı kitabında bir metinden söz edebilmek için gerekli olan koşulun dilsel öğelerden bir kesitin somut ve elle tutulur bir varlığının olması gerektiğini savunmaktadır. Sözceleme edimi, bir metnin somut durumunu ve kişilerarası iletişimini oluşturmaktadır (Günay 2007: 44). Dilsel açıdan incelenen metin bu özelliklere sahiptir.

Joseph Vendryes, *Dil ve Düşünce* adlı kitabında dilin bir göstergeler dizgesi olduğunu ve göstergenin de olabilmesi için iki kişi arasında bir anlaşmanın bulunması gerektiğini ifade etmektedir (Vendryes 1968: 15).

Anlam, zihinde yer edinmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda anlama olmadan bir değer ifade etmeyebilir. Kavranılamayan ve bu yüzden de anlamsız gelen ifadeler zihinde doğru ipuçlarını yakaladığında ortaya çıkabilir. Algılanamayan başka bir deyişle bilinemeyen öğeler sadece bir varsayımdan ibaret olabilir. Nesnenin ya da kavramın kendi içindeki anlamı zihnin anlam yüklemesiyle ortaya çıkacaktır.

H.P. Rickman, *Anlama ve İnsan Bilimleri* adlı kitabında dili, göstermeyi kolaylaştırmak amacıyla ifadelerin sistemli bir düzene sokulması olarak tanımlamaktadır. Fiziksel bir görüntü bir şeyle, zihinsel ya da fiziksel bir nesneyle ilişkilidir. Ancak dildeki ifade, işaret edip gösterdikleri şeyle onların belirli anlamını meydana getirmektedir (Rickman 2000: 74).

Nesneyi ya da kavramı anlamlandırma çabası öncelikler dilin görevidir. Dil, sistematik bir biçimde anlama sürecini geliştirir. Herhangi bir gönderge varsa bu göndergenin işaret ettiği bir gösterge ve göstergenin de bir anlamı olacaktır.

Bedia Akarsu, *Dil-Kültür Bağlantısı* adlı eserinde Alman dilbilimci Humbolt'un dil ile ilgili düşüncelerini aktarır. Humbolt'a göre dil, insanın doğasına bağlıdır. Dil olmadan insanın da olmayacağını ifade eden Humbolt, dilin hazır olarak

verilmiş bir şey olmadığını ve insanın kendisinden zorunlu olarak meydana geldiğini belirtmektedir. Dilin bir insanın doğasında bulunan bir şey olmasının yanında tarihsel bir gerçekliğinin de bulunduğunu ifade etmektedir. Başka bir deyişle dil tarih içinde gelişir (Akarsu 1998: 20-21-22). Dolayısıyla dilin yeteneğe bağlı bir yapı olduğu anlaşılabilir. Ayrıca Akarsu; Humboldt'a göre dil yapılarındaki farklılıkları, belli araçlarla belli gayelerin gerçekleştirilmesine doğru ilerleyen bir devinim olarak ve uluslara şekil kazandıran bir şey olarak incelemeye zorladığını ifade etmektedir (Akarsu 1998: 26).

Akarsu, yukarıda adı geçen kitabında Humboldt'ta dilin, düşüncenin gerçekleşmesi için şart olduğunu vurgulayarak düşüncenin kendini bir gerçekleştirme koşulu olmasının dilin asıl önemli yanını oluşturduğunu belirtir. Düşünce, ruhu harekete geçirir ve karanlıktan aydınlığa, sınırlılıktan sonsuzluğa, göğsün derinliklerinden dışa doğru yayıldığını, ayrıca sesin kendine uygun aracı bir ruha karşılık geldiğini ifade eder. İçten gelen kımıldanmalar dış dünyadaki nesnelere gibi bir sürü açık işaretlerle insana nüfuz eder (Akarsu 1998: 38).

Gösteren ve gösterilen, dil bağlamında gelişen bir yapıdır. Sözcüklerin anlamları, sözcüğün o sözcüğü ortaya çıkaracak bir göndergeyle ilişkisi yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Nermi Uygur *Dilin Gücü* adlı kitabında dildeki felsefeden de söz etmiştir. Dildeki felsefenin dildeki dünya görüşüyle anlamdaş olduğunu vurgulamaktadır. Dünya görüşü ise insanın evreni, tümüyle dünyayı algılayışına verilen addır. Bir dilin dünya görüşü o dilin dünya yorumudur. Başka bir deyişle dünyanın o dille, o dildeki kuruluşu, düzenlenişi, dünyanın o dili konuşanlarca büründüğü biçimdir (Uygur 2015: 78).

Akarsu'ya göre dil, yalnızca nesnelere ve düşünceleri betimlemezler, aynı zamanda bilme ve yaratmayı da sağlarlar. Düşünceler dilleri yarattığı gibi diller de düşünceleri yaratırlar. Dil, her kavramı betimlemekte aynı şekilde ne kadar hareket ederse, kavramları kavramak ve düşüncedeki anlamı yaratmak bakımından da ruha o kadar elverişli olmalıdır (Akarsu 1998: 42-43). Mevlânâ'nın da ruhunu anlayabilmek için dilini ve düşüncelerini anlamak gerekmektedir. Çünkü o ruhu anlayabilmek için öncelikle dilini anlamak ve özümsemek gereklidir.

Şiir dilinin oluşmasında metaforlar önemli bir konuma sahiptir. Metaforlar şiirdeki imge atmosferini güçlendiren önemli unsurlardan biridir. Çeşirli nesnelere ya da kavramlar arasındaki ilgilerin şiirde belirlenmesi, anlamın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Akarsu, yukarıda adı geçen kitabında Alman dilbilimci Leibniz'in görüşlerine de yer vermiştir. Leibniz; "Dil, aklın aynasıdır." diyerek akıl ile dilin karşılıklı olarak birbirine bağlı olduğunu, akıl olgunlaştıkça dilin de olgunlaşacağını ve böylece herkesçe anlaşılır bir dilin oluşacağını ifade eder (Akarsu 1998: 40).

Leibniz'in görüşünden hareketle anlamı ortaya çıkarmak nesnelere ya da kavramlar arasındaki ilişkinin zihinsel olarak belirlenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Metinlerin konusu ne olursa olsun metin içerisinde kazandığı anlam sözcüklerin ve dilin çağrışımsal alanından ve akıldan ayrı düşünülmemektedir.

Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi* adlı kitabında dünyaya insanlar gibi kendi kendini belirleyen bir akılsal irade tarafından yönetilen gizemli türden bir özne ya da yaratılmışçasına bakmanın mümkün olabileceğini öne sürmektedir. Estetik yargı gücünün herhangi bir kavrama bağlı olmadığı için nesnelere zihinlerimize uyarlamış olduğunu vurgular (Eagleton 2010: 122-123).

Mustafa Durak, *Şiir Dilinin Ardında Şiir Cini Tek Şiir İncelemeleri* adlı kitabında şiirin üretilmesinin mikro düzlemde zihinsel işlem ve süreçlerle bütünlenen bir süreç olduğunu, bu işlem ve süreçlere ulaşabilmenin ütopyik görünebileceğini ifade etmektedir. Bu üretme sürecini, bir somutlama olan şiiri anlama ve anlamlandırma çabası olarak tanımlamaktadır. Böyle bir süreci çözme çabası ve metin üzerinde gerçekleştirilmiş değişiklikler yazarın kendisiyle, ruhsal ve zihinsel yapısıyla ilintilidir (Durak 2007: 10).

Durak'ın düşüncelerinden hareketle metinleri anlama ve yorumlama bir düşünce, duygu, imge ve bu imgeyi çözme çabasıyla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla metinlerin çok katmanlı bir yapısı bulunmaktadır. Bu katmanlı yapısı çözümlenerek taşıdığı anlam bulunabilir.

Terry Eagleton; *Şiir Nasıl Okunur?* adlı kitabında şiirin, biçim ve içerikten oluştuğunu ifade etmektedir. İçerik, bir şiirin söylediği şeye gönderme yapması iken biçim, şiirin onu nasıl söylediğine gönderme yapmasıdır. Dolayısıyla bu iki kavram birbirinden ayrıdır. Biçim şiirin ses tonu, ritim, söyleyiş başka bir deyişle yapı

anlamıyla kullanılır. Biçim ve içerik ayrımı anlam motifinin anlambilimsel görünüşüdür. Dolayısıyla bu ayrım faydalı bir ayrımdır (Eagleton 2015: 103-104-105).

Anlamı ortaya çıkaran dilsel sürecin çözümlenmesiyle olmaktadır. Dilin edebî ve estetik durumunu ortaya çıkaran biçimdir. Ayrıca biçimi de ortaya çıkaran içeriktir. Konular, sözcükler, duygular, imgeler, sesler metnin anlam dünyasını oluşturan öğelerdir.

Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi-I Dil* adlı kitabında kavram ya da nesne oluşumu problemini mantık ile dil felsefesine dayandırır. Kavrama ilişkin bütün mantıksal çözümler sözcükleri incelemeye ve kavram, terim, kelime problemlerini tek bir problem olarak birleştirmektedir. Kavramın içeriği kelimenin içeriği ve etkinliğiyle aynı olarak düşünülür. Hakikat göstergelerin başka bir deyişle ses göstergelerinin bağlantısıyla ilişkilidir (Cassirer 2015: 289-290).

Zihin sözcüğü hem göndergesel düzeyde hem de anlam düzeyinde algılamaktadır. Göndergeler, zihne çağrışım yoluyla ulaşarak yeni anlam dünyası yaratmaktadır.

Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü* adlı eserinde sözün hakikat sorunu alanına ait olduğunu ve bireyin yalnızca dil yoluyla hakikat hakkında sorular sorup cevaplar verme teşebbüsünde bulunabileceğini aktarmaktadır. Söz ya da imaj, insandaki psikolojik ifadeyi yakalayabilir. Söz, ruhsal bir tecrübeyi ifade edebilir (Ellul 2015: 38).

Cassirer'e göre dilde, sanatta, mitosta karşımıza çıkan sembolik işaretler var olmadıkları halde onların bütün mevcudiyeti anlamdan doğar. Bu işaretlerin içeriği anlam içinde kaybolur. Bilinç belli anlam bileşimlerini belli somut duyuşal içerikler oluşturarak kendi kontrolü altına alır. Dilsel göstergeler oluşturulurken içeriğin kendisi bilinçte yeni bir anlam ya da karaktere bürünür. Bu yapı dönüşümü dilde, bilimde, sanatta ve mitosta farklı şekil ve oluşum ilkelerine göre gerçekleşmektedir. (Cassirer 2015: 64-65).

Her yeni imge, nesnelere yeni bir anlam yüklemekle görevlidir. Nesnelere tekrar tekrar yorumlanmasıyla ortaya çıkan anlam yeni bir imgenin oluşmasına da fırsat verebilir.

Gökhan Yavuz Demir, *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği* adlı kitabında anlamın dilde duran bir nesne olmadığını belirtmektedir. Anlam, dil oyunu içindeki unsurların kullanımlarından ortaya çıkmaktadır. Wittgenstein'in "anlam kullanım tarzıdır" ifadesinden hareketle bir kelimenin anlamını bilmenin onun kullanımını bilmek demek olduğunu da vurgulamaktadır (Demir 2015: 103).

Görünürdeki anlamın altında yatan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan bir yöntem olan yapısalcı yöntem; yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadığını, yapı içinde nesnelere birbirleriyle olan bağıntılarından anlam kazandıklarını savunur. Bir başka deyişle yapısalcı yöntem, anlamı tek tek nesnelere üzerinde aramaz. Nesnelere arasında ilişkiler yoluyla anlamı sağlar. Buna göre yapısalcılık, birbirine bağlı parça-bütün ilişkisini birlikte algılama yoludur. Bu konuda Ayşegül Yüksel'in *Yapısalcılık ve Bir Uygulama* adlı kitabında Robert Scholes'ten aktardığı tanım yapısalcılığın en genel tanımıdır: "Yapısalcılık, en geniş anlamda gerçeği tek tek nesnelere değil de nesnelere arasındaki ilişkilerde arama yoludur." (Yüksel 1981: 6).

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında edebiyattaki yapısalcılığın Fransa'da 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, A.J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzveton Todorov gibi eleştirmenlerin ve yazınbilimcilerin başlattığını belirtmiştir (Moran 2013: 185). Bu araştırmacılar kuramsal ve uygulamalı çalışmalarını eserlerin yapısını göstergebilim ve anlambilimi örnek olarak incelemişlerdir.

Dolayısıyla yapısalcılık ile göstergebilim arasında sıkı bir ilişki vardır. Ahmet Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi* adlı kitabında bu konuda şunları ifade etmiştir:

Felsefecileri yapısalcılık şemsiyesi altında birleştiren en önemli nokta, kültür ve deneyimin büyük bir bölümünün, belirli bir bağlamda anlamı yaratan yasalar ve basit terimlerle yönetilen karmaşık gösterge sistemleri yoluyla anlaşılacağı düşüncesi ya da kavrayışıydı. (Cevizci 2012: 646).

Bu nedenle yapısalcılık göstergebilim ile birlikte anılmaktadır. Ferdinand de Saussure'ün çalışmaları gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Gösterge Bilim Kurumları 1* adlı eserinde Saussure'ün dilsel yapıların ana ögesinin "gösterge" olduğunu belirtmiştir. Saussure'e göre gösterge, iki ögeden oluşur. Bunlar kavram ve işitimi ögesidir. Dil göstergesi bir "kavram" ile "işitimi imge"sini birleştirir. Saussure

göstergeyi oluşturan iki öğeden iştirim imgesini “gösteren”, kavrama ise “gösterilen” adını verir (Rifat 2000: 27). Ele alınan Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sindeki somut kavramlar göstergebilim ve yapısalcılık yöntemi kullanılarak yorumlanmaya çalışılacaktır. Şiirde sunulan nesnelere çağrışımlarından ve somut göstergelerin anlamlandırılmasından yararlanarak yorumlanacaktır. *Mesnevî*'deki somut nesnelere arasındaki ilişki, bilimsel temellere dayandırılarak verilmeye çalışılacaktır.

Mevlânâ, bütün eserleri içerisinde ayrı bir yerde konumlandığı *Mesnevî* adlı eseri ele alınarak metni oluşturan iki temel yapı olan yüzey ve derin yapı bakımlarından incelenmiştir. Güçlü metaforlarla örülmüş bu eserdeki yüzey ve derin yapıların içini açmak hem dilsel hem de anlamsal açıdan önemlidir.

George Lakoff ve Mark Johnson'nın *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil* adlı kitabına göre “metaforun özü, bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir.”(Lakoff-Johnson 2010: 27). Bir başka deyişle metafor, bir şeyin diğeri yoluyla betimlenmesi yoludur. Aynı zamanda metafor terimi metonomiyi de kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Metonomi, bizde ad aktarması, düz değişmece, mecaz-ı mürsel olarak adlandırılmaktadır. Batı'da bu şekilde adlandırılan bu sözcük, çalışmamızda metafor kapsamında değerlendirilecektir.

George Lakoff ve Mark Johnson'nın adı geçen eserinde metafor kavramı kelime olarak “metapherein” kelimesinden türemiştir. Yunanca “transfer” anlamına gelen metafor “meta” ötelemek demektir ve “phrein” ise taşımak demektir. Kelime anlamı olarak da “ bir yerden başka bir yere götürmek” anlamına gelir (Lakoff, Johnson 2010: 11). Türkçede metafor, “benzetme, öğretileme”; Arapçada “istiare” kelimeleriyle karşılanmaktadır.

Bu çalışmanın bir başka kavramı da “sembol” kelimesidir. Türkçede “sembol” kelimesi, “remiz”, “alamet”, “misal”, “timsal”, “alamet”, “nişane”, “rumuzat” kavramlarıyla da karşılanmaktadır. Türkçede sembol, imge, simge, alegori, işaret gibi sözcükler çoğunlukla aynı anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır. Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları Bölüm I-II* adlı kitabında sembolün tanımını şu şekilde ifade etmiştir:

Temsili bir karşılığa uyarak bir başka şeyi ifade eden, hazır olmayan veya algılanması olanaksız olan bir şeyi, doğal bir ortamda zihne davet eden her kişisel işaret(alâmet) bir sembol, simgedir. Bunlar bir desen, bir eşya, bir resim, isim, diyalog, alegori, kişi, kuruluş olabilir. Sembol/simgesi; yakıştırmak, yansıtmak,

benzetmek, bir araya toplamak olarak da tanımlanabilir. Bir simgenin, sembolün kendisinin ne olduğu değil, iletmek istediği mesaj önemlidir (Ersoy 2000: 12).

Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi dil göstergeleri bir başka deyişle dilde kullanılan sözcükler birer simge, semboldür.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve modern dilbilimin kurucusu olan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, dilin terimler dizini ya da sözcükler listesi olmadığını vurgulamıştır. Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* adlı kitabında Saussure'ye göre dilin, birbiriyle sıkı ilişkiler içinde görev gören bir göstergeler dizgesi ya da göstergeler bütünü olduğunu ifade etmiştir. Saussure'e göre göstergeler dilde, dilin seslerinden oluşur ve nesneyle adı değil, kavramla ses imgesini nedensiz bir bağla birleştiren öğelerdir. Örneğin; g,ü,n,e,ş seslerinden oluşan göstergenin iki yönü bulunmaktadır. Bunlardan biri "gösterilen"dir ki bu "güneş" in kendisi değil, güneş kavramıdır. Zihinde, düşüncede göstergeyle canlanan güneş görüntüsüdür. İkincisi ise zihinde bulunan "gösteren" olup bir ses olmayıp sesin imgesidir. Bu ses imgesi sesin bulunmadığı ortamda, sessiz okumada bile "gösterilen" i çağrıştırır. Gösteren ve gösterilen bir kağıdın iki yüzü gibi birbirlerini çağrıştırırlar. Gösterdikleri kavramlar her dilde ayrı karşılıkları olduğu için nedensiz sayılırlar. Böylece aynı kavram Arapçada "şems", Farsçada "afitâb" göstergeleriyle karşılaşılır. Yani ses bileşimleriyle dile getirdikleri nesnelere arasında bir ilişki bulunmamaktadır. Bu kavramlar her dilin kendince oluşturduğu birer simgedir (Aksan 2013: 73-74).

Çalışmaya konu olan Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinde göstergelerin, sembollerin dil düzeni içinde hangi anlamı taşıdığı, temel anlamlarıyla birlikte metinde bulunan başka anlamları, metafor ve metonomi bağlamında incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

YAPISALCILIK

1.1.YAPISALCILIK VE FERDİNAND DE SAUSSURE

Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabına göre Yapısal dilbilim 1857-1913 yılları arasında yaşayan İsviçreli Ferdinand de Saussure ile başlamıştır. Dile yeni bir bakış açısı getiren Saussure'ün bu kuramı 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Saussure'ün ölümünden sonra 1976'da ders notları *Genel Dilbilim Dersleri* adı altında yayımlanmıştır. Böylece dilbilimde yeni bir çağ yaşanmıştır. Saussure'ün bu kuramından önce dil, dilbilimciler için bir takım dil olgularının toplamıydı ve diller tek tek ele alınırdı. Ancak Saussure dil çalışmalarının zaman içinde geçirdiği değişiklikleri inceleyerek dilin kurallarını bulmuştur. Saussure dili, belli bir zaman içerisinde ele alarak eşzamanlı (synchronic), kendi kendine yeten bağımsız bir sistem olarak incelemiştir. Dilin zaman içerisindeki evrimlerine yönelmeye artzamanlı (diachronic) yaklaşım denir. Saussure, eş zamanlı yaklaşımı daha çok benimsenmiştir. Örneğin 16. yüzyıl Türkçesi ile 20. yüzyıl Türkçesini ayrı olarak eş zamanlı incelenirse farklı iki sistem bulunmuş olur. Bu iki zaman içinde Türkçenin gelişim evreleri de incelenirse bu artzamanlı bir incelemedir. Hâlbuki, bugünkü Türk dilinin sistemini açıklamak için bu gelişimi incelemeye gerek yoktur. Çünkü dilin öğeleri arasındaki bağıntıların oluşturduğu yapıları açıklamak “sistemi anlamak” demektir (Moran 2013: 186-187).

Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* adlı kitabında günümüzde “yapı” sözcüğünün yerini dizge (sistem) sözcüğüne bıraktığını ifade etmiştir (Yücel 2005: 29).

Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim* adlı eserinde dili, herhangi bir toplumun ya da ulusun bireyleri arasında anlaşmayı sağlayan yerleşik bir “dizge” olarak tanımlar. Bu dizgenin, belli ses birleşimlerinden, sözcüklerden ve morfemlerden oluştuğunu belirtir (Aksan 2003: 51).

Yücel'in yukarıdaki adı geçen kitabında Saussure'e göre dizge; doğrudan kavranabilen elle tutulur bir nesne veya bir töz değil, bir biçimdir. Doğa bilimlerinden farklı olarak dili anlamak isteyen bilim adamının önünde elle tutulabilir bir nesne yoktur. Dilbilimcinin araştırma nesnesini kavramak isteyen bilim

adamı ele alacağı kavramın ögeleri arasındaki ilişkiyi farklılıklar ya da karşıtlıklar aracılığıyla kavrar. (Yücel 2005: 29). Saussure, bu düşüncesini Cenevre- Paris benzetmesiyle açıklar:

Her gece saat 23'te Cenevre'den kalkan Cenevre-Paris ekspresinin vagonları da görevlileri de sık sık, hatta her gün değişebilir; bu nedenle "Cenevre-Paris ekspresi" derken hep aynı tren değildir söz ettiğimiz; gerçekte, her yıl saat 23'te Cenevre garından kalkan 365 treni tek bir gerçeğin karşılığı sayarak böyle konuşuruz; bu gerçeği somut bir tren değil, demiryolu ulaşımında söz konusu 365 trenin tümü için geçerli bir durum belirler; aynı gün ulaşım katılan tüm öteki trenlerle kurduğu uzamsal ve süremsel bağıntılardan doğan bir gerçektir. Dil konusunda da böyle: her öge bir dizgeye bağlanır, her öge bir dizgeyi varsayar (Yücel 2005: 29).

Yapısalcı uygulamacıların hepsi yapısalcılığı bir felsefe öğretisi değil bilimsel bir yöntem olarak tanımlar. Yapısal incelemede tüm yapısalcı uygulamacıların paylaştığı ana ilkeleri Moran kitabında şu şekilde sıralamaktadır:

1. Edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanması ya da değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması demektir.
2. Bundan ötürü edebiyatın tarih içindeki gelişimi bir yana bırakılarak her şeyden önce eşzamanlılık içinde incelenmesi gerekir.
3. Edebiyatın eşzamanlılık içinden kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesi ise bu yapıyı oluşturan ögelerin birbiriyle olan bağıntılarının yani işlevlerinin saptanması demektir.
4. Bunu yapmak için de, dilbilimdeki söze tekabül eden somut edebiyat eserlerinden yola çıkarak bunların uyduğu sisteme(dil'e) ulaşmak şarttır; çünkü sistem ile tek tek eserler arasındaki bağıntı, dilbilimde dil ile söz arasındaki bağıntının benzeridir (Moran 2013: 198).

Yapısalcı yöntemin yönelimlerini de Tahsin Yücel aşağıdaki altı maddede özetlemektedir:

1. Ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesi
2. Nesnenin kendi ögeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması;
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması;

4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim vb. gibi artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların eşsüremsel olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirildiği ölçüde yer verilmesi;

5. Nesnenin 'kendi başına kendisi için' incelemesinin sonucu olarak 'doğa ötesel' değil, 'özdekçi' bir tutum izlemesi;

6. Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğretisi değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi oluşturmaya yönelmesi, dolayısıyla düşünsel hiçbir ilgi bulunmaması (Yücel 2005: 16).

Bu yöntemin yönelimlerinin ortaya koyduğu temel özellik; yapısal çalışmanın bir nesne üzerinde yapılması, o nesneye ilişkin özelliklerin dizgeye bağlanması, nesneye özdekçi (somut) bir tutumla yaklaşılması ve tüm bunların çözümlenmesi şeklinde özetlenebilir.

Beşir Göğüş'ün (vd.) *Yazın Terimleri Sözlüğü* adlı kitabında yapısalcılığın tanımını şu şekilde ifade edilmektedir:

Dili ve dille ilgili ürünleri yapı açısından ele alarak inceleyen, dilbilimle birlikte, yazın, felsefe, toplumbilim, ruhbilim gibi bilim dallarında uygulanan araştırma ve çözümleme yöntemi: Bu yöntemle şiir, roman, öykü, masal gibi yazın türleri yalnızca metin olarak ele alınıp, yapılarını oluşturan öğeler arasındaki bağıntılar, işlevleri yönünden incelenir (Göğüş 1998: 129).

Yapısalcılığın çeşitli şekilleri olduğundan dolayı tanımlama yapmak zordur. Ahmet Cevizci'nin *Paradigma Felsefe Sözlüğü* adlı kitabındaki yapısalcılık tanımını ise şu şekildedir:

Dilbilimden, kültür araştırmalarına, halk masallarına ve edebiyat metinlerine kısaca tüm anlatı (narrative) türlerine kadar, geniş bir alanda uygulaması görülen farklı anlamlar yüklense de genel olarak "yapı"nın belirleyiciliğinden hareket eden felsefi ve toplumsal problemleri "yapı" kavramından hareketle açıklamaya çalışan yaklaşımın adıdır (Cevizci 1999: 44).

Berke Vardar, *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık* adlı kitabında yapısalcılığın kilit taşının "yapı" kavramı olduğunu vurgulamıştır. "Yapı" kavramının ana ilkesi ise "iç inceleme" kuralıdır. Her anlatımın yapısı özerk bir bütündür; değerini birbirinden alan, aynı anda bir arada bulunan eş zamanlı öge ya da olguların örüldüğü, türlü düzeylerde kurulan bağıntıların dokunduğu, belirlediği tümel bir oluşumdur. İç inceleme ilkesi bütünün bu özelliklerinden doğan uyulması zorunlu bir araştırma koşuludur (Vardar 2001: 9). Hemen belirtmek gerekir ki tek bir

yapısalcılık yoktur. Yapısalcı yöntemi kullanan pek çok bilim dalı ve bu bilim dalları arasında da önemli yöntemsel farklılıklar vardır. Sosyoloji’den mimariye kadar pek çok uygulama alanı olan yapısalcı yöntem; şiir, masal, tiyatro, roman gibi metinlerde de ağırlıklı olarak kullanılmaktadır.

Marshall Sahlins, *Tarihsel Metaforlar ve Mitsel Gerçeklikler* adlı kitabında Saussure’ün bir bilimsel nesne olarak dil modelinden hareket ederek oluşturduğu yapısalcılık kuramından bahsetmektedir. Saussure’e göre yapısalcılık dilin sistemli bir biçimde incelenmesidir. Dil için de geçerli olan şey, göstergenin kavramsal değerini belirleyen, göstergenin birbiriyle ilişkili olduğu diğer göstergelerdir. Göstergelerin sistemik ortamda diğer göstergeler arasındaki karşıtlıklar, onun kendi içindeki değerini ve anlamını oluşturmaktadır (Sahlins 2014: 13-14). Hilmi Uçan, *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi* adlı kitabında göstergebilim ve yapı kavramının, nesnelerin ya da soyut kavramların anlamlandırılmasında karşıt anlamları düşünerek bir anlama ulaştırmaya çalışan bir düşünce yöntemi olduğunu belirtmektedir. Uçan’a göre, göstergebilim karşıtlıklar içinde farklılıkları dikkate alarak nesnelere ve olayları anlamlandırmaktadır. Uçan, bu ilkenin yapısalcılığın temel ilkesi olduğunu da vurgulamaktadır (Uçan 2015: 130).

Saussure’e göre araştırmacı; dili, dil yetisini, öğeleri arasındaki farklılıkları karşıtlıklar yoluyla kavrayabilir. Dili bir göstergeler sistemi (semiyotik sistem) olarak gören Saussure’ün düşüncelerini daha iyi anlayabilmek için ikili kavram karşıtlıklarını açıklamak uygun olacaktır.

1.1.1. Dil (Language)- Söz (Parole)

Saussure; biri dil (langue), diğeri söz (parole) olmak üzere iki karşıtlığı ele alır. Saussure’e göre dil, bir dil sistemine verilen addır. Söz ise dilin somut kullanımınıdır (Moran 2013: 187). Böylece dil tek başına kullanılabilecek bir nesne durumuna gelir. Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında, kendisi somut ve bireysel olan “söz”ün arkasında, onu belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem (yapı) olduğunu belirtmiştir. Bu yapı dildir. Dilbilimin amacı ise bu yapıyı ortaya çıkarmaktır. Bunu ortaya çıkarabilmek için de “söz” ü inceler (Saussure 1985: 17). Bu noktadan hareketle yapısalcı uygulamacıların amacı “söz”den yola çıkarak

kavramı biçimlendiren temel dizgeye “dile” ulaşmaktır. Bu iki kavram bir bütünlük sergilemektedir.

Emile Benveniste'nin *Genel Dilbilim Sorunları* adlı kitabında ise dil, hangi ekin içinde kullanılırsa kullanılsın, hangi tarihsel durumda ele alınırsa alınsın her dil için geçerli olan ve parçaların birleşimlerle eklenmesiyle anlam kazanan bir dizge olarak temellendirilmiştir. Yapı sözcüğü de belli bir düzeyde birimleri ekleyen özel bağıntı türü olarak tanımlanmıştır. Böylece bir dizge, her birimin öbür birimlerle kurduğu “karşıtlıklar ve bağıntılar” bütünü içerisinde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla dili göstegeler dizgesi ve aşamalanmış birimlerin düzenlenişi olarak ele alan yapısalcılık kuramı ortaya çıkmıştır (Benveniste 1995: 26-27).

Doğan Aksan; *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi* adlı kitabında dili insanlar arasında başlıca anlaşma aracı, açığa vurma, açıklama, simgeler(semboller) sistemi olarak tanımlayan araştırmacıların bulunduğunu ifade etmektedir. O'na göre dil, insanın düşündüğünü bir başkasına aktarmasına ve başkasının düşüncesini anlamaya yarayan bir düzendir (Aksan 1978: 17).

Özcan Başkan'ın *Lengüistik Metodu* adlı kitabında Prag Okulu ve Saussure yer vermiştir. Prag okulunun Saussure'ün “Dilde, ayrılıklardan başka bir şey yoktur.” sözünden esinlendiğini ifade etmiştir. Dildeki ayrılıkların öncelikle belli karşıtlıklardan sonra olduğunu ve karşıtlıklardaki kelimeleri birbirinden ayıran şeylerin kelimelerin bütünü değil sesler arasındaki ayrılıklar olduğunu belirtir. Dolayısıyla dildeki sesleri karşıtlıklar ve ayrılıklar şeklinde göstermek mümkündür. Bu fikri benimseyip geliştiren Prag okulunun “yapısalcılık” anlayışına görevselcilik de denmektedir. Onlara göre dildeki birliklerin, sözcüklerin anlamlarını ayırt etmede görevleri bulunmaktadır (Başkan 1967: 73-74).

Düccane Cündioğlu, *Kur'ân'ı Anlama'nın Anlamı* adlı kitabında anlamın sadece dilin temel birimi olan sözcükler ya da gösterge düzeyinde değil, aynı zamanda söylemin temel birimi olan cümle düzeyinde de ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Böylece bu bakış açısı F. Saussure'ün langue - parole (dil-söz), N. Chomsky'nin competence-performance (edinim-kullanım) ayrımını benimsemektedir (Cündioğlu 2014: 44-45).

Dolayısıyla dil, sesler aracılığıyla ifade edilir. Dil, ifadelerin oluşmasına izin verdiği için dinamik ve canlı bir yapıdır. Sözcüklerin anlamını ortaya çıkarabilmek için dil birlikleri oldukça önemlidir.

1.1.2. Gösteren-Gösterilen ve Gösterge

Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I* adlı kitabında Saussure'ün diğer önemli kavram çiftini gösteren ve gösterilen olarak belirtmiştir. Saussure'e göre dilin arkasında bir yapı, bir sistem bulunmaktadır. Bu yapının unsurları göstergelerdir. Saussure, göstergeyi iki ögeden meydana getirmiştir. Bunlardan birincisi işitimi imgesi olan gösteren, diğeri ise kavram imgesi olan gösterilendir (Rifat 2000: 27). Gösterge, bu iki imgenin birleşmesinden ortaya çıkar. Sözelimi herhangi bir dilde söylenen "çiçek" sözcüğü gösteren, bu sözcüğün akılda uyandırdığı çiçek kavramı ise gösterilendir. Herhangi bir dilde söylenen çiçek sözcüğü ile akılda uyandırdığı çiçek kavramı, birlikte çiçek dediğimiz kavramı oluştururlar. Bu da bir göstergedir. Dil göstergesi bir kavram ile işitimi imgesini birleştirir.

Caner Kerimoğlu, *Genel Dilbilime Giriş* adlı kitabında Saussure'ün ifade ettiği gibi bütünü belirtmek amacıyla gösterge sözcüğünün kullanılması gerektiğini, kavram yerine gösterilen(signifie), işitimi imgesi yerine de gösteren(signifier) terimlerinin benimsenmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Kerimoğlu 2014: 31).

Emile Benveniste, *Genel Dilbilim Sorunları* adlı kitabında gerçekliği bir "göstergeyle" gösterim yetisi ve göstergeyi de gerçekliğin gösterimi olarak "algılama" olarak tanımlar. Böylece bir şeyle başka bir şey arasında bir anlamlama bağlantısı kurulmalıdır. Bu yeti, bir nesnenin belirgin yapısını ayırt etmek ve farklı bütünlükler içinde bu nesneyi belirleyebilme yetisidir. Buna da simgeleştirme yetisi adı verilir (Benveniste 1995: 31).

Rifat, Saussure'e göre dil göstergesinin iki ilkesi olduğunu vurgular. Bunlar göstergenin nedensizliği ve göstergenin çizgisel özelliğidir. Göstergenin nedensizliği, gösteren ile gösterileni birleştiren bağ nedensizdir. Gösterge, gösteren ile gösterilenin birleşmesinden doğar. Göstergenin çizgiselliği ise işitimsel nitelikli olan gösteren, sadece zaman içinde gerçekleşir ve zamandan kaynaklanan nitelikler taşır. Bu

nitelikler: Bir yayılım gösterir ve bu yayılım bir tek boyutta ölçülebilir. O da bir çizgidir (Rifat 2000: 27).

Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji* kitabında Saussure'ün gösterilenin gösterenden ayrılmaz olduğunu belirterek gösterilen ve gösterenin tek ve aynı üretimin iki yüzünü oluşturduğunu ifade etmektedir. Böylece gösterge dizgesini inceleyen bir bilim dalı olan göstergebilimin çifte rolü olduğunu ifade etmiştir (Derrida 1994: 31).

Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri* adlı kitabında Saussure'e göre göstergebilim anlayışının toplumsal nitelikli olduğunu ve göstergelerin toplumdaki yaşamını inceleyen bir bilim olduğunu vurgulamaktadır. Saussure'e göre bu bilim dilbilimine de uygulanabilir. Böylece Saussure dilbilimin belirli bir alana bağlanacağını düşünür (Vardar 1982: 62).

Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler* adlı kitabında göstergenin düşünmeye zorlayan bir şey olduğunu belirtmektedir. Gösterge bir karşılaştırmanın göstergesi olup bu karşılaştırma düşünmeye ya da yaratmaya götürür. Yaratma ise düşünme ediminin doğuşudur. Düşünmek yorumlamaktır. Başka bir deyişle bir göstergeyi açıklamak, geliştirmek, saf yaratmanın biçimidir (Deleuze 2004: 102).

Özcan Başkan, *Bildirişim İnsan Dili ve Ötesi* adlı kitabında dili, bir toplulukta insanların birbirleri ile karşılıklı olarak anlaşmaya yarayan bir bildirişim düzeneği olarak tanımlamaktadır. Bu bildirişim düzeneği iki kısımdan oluşmaktadır. Bunlardan birincisi “saymaca” olarak ifade ettiği sözlü ya da yazılı sözcük göstergeleridir. İkincisi ise saymaca nitelikli olarak ifade edilen göstergelerin kullanımını düzenleyen kurallar topluluğudur. Dolayısıyla bu tanımda “gösterge” olarak sözcükler kastedilmektedir. Kurallar topluluğuna da “dilbilgisi ya da gramer” adı verilmektedir (Başkan 1988: 102). Başkan, yukarıda adı geçen kitabında, dildeki sözcükleri gösterge olarak kullanan insan dilini en gelişmiş ve en yetkin bir bildirim aracı olarak ifade etmektedir (Başkan 1988: 18).

Doğan Aksan, *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi* adlı kitabında kavramların tanımına yer vermiştir. O'na göre kavramlar, insanın çevresindeki nesnelere, olay ve durumlara ait, kişisel gözlem ve deneyimlere dayanan tasarımların insan zihninde var olan bir yeti olduğunu ve bir soyutlamayla dile dönüşen yönü başka bir deyişle göstergelerin gösterilen yanıdır. Aynı zamanda

kavramların insanoğlunun yetiştiği çevreye, birikimlerine ve ruhsal durumuna göre kişiden kişiye farklılıklar gösterdiği ve aynı dil birliği içindeki insanlarda belli bir niteliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır. Yalnızca tek tek sözcüklere bağlı olarak kavramları tanıma olanağı değil onların ilişkili oldukları başka kavramlarla da bağlantı ve ayrımları tanıma olanağı sağlayacağını ve bunları tanımanın çözme yetisine bağlı olduğunu belirtmektedir (Aksan 1999: 41-42).

Dolayısıyla dil, gösterge dizgesiyle karşılaştığında geniş bir anlama ve anlatma olanağına sahip olmaktadır.

1.1.3. Eşsüremlilik/ Artsüremlilik

Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I* adlı kitabında Saussure'ün dilbilim üzerine bir diğer çalışmasının eşsüremlilik ve artsüremlilik kavramlarıyla ilgili olduğunu belirtmiştir. Saussure'e göre dilbilim iki ayrı yaklaşımla incelenebilir. Bunlar: Eşsüremlilik ve artsüremlilik dilbilim (Rifat 2000: 27).

Eşsüremlilik dilbilim, var olan bir dilin ve bu dilin dizgeyi oluşturan öğeleri arasındaki bağlantılarının belirlenmesidir. Artsüremlilik dilbilim ise eşsüremlilik dilbilimin tam tersidir. Bir dilin dizge oluşturmada bir ögenin başka bir öge yerine geçme olayının belirlenmesidir. Böylece eşsüremlilik dilbilim dilin öğelerini belirli bir zaman içindeki durumunu ele alır. Artsüremlilik dilbilim ise dilin tarihsel gelişim aşamasındaki dönemleri incelemeyi amaçlar. Saussure, eşsüremlilik dilbilimin önemini vurgular ve dilin yapısının eşsüremlilik olduğunu belirtir. Artsüremlilik incelemenin eşsüremlilik dizgelerin incelenmesini gerektirdiğini ve eşsüremlilik bir incelemeden sonra, artsüremlilik bir inceleme yapılarak dizgelerin evrimsel yasalarının saptanabileceğini söyler (Rifat 2000: 27).

Berke Vardar, *XX. Yüzyıl Dilbilimi* adlı kitabında eşsüremlilik ve artsüremlilik boyutun yöntemlerinin de birbirinden ayrı olduğunu ifade etmektedir. Bu iki bakımdan ayrılıktan birincisi, yani eşsüremlilik tüm yönteminin bireylerin tanıklığına başvurmak olduğu ve bireylerin bilincinde ne ölçüde var olduğunu araştırmak gerekli oluşudur. Oysaki artsüremlilik dilbilim öngörüllü (geçmişten bugüne) ve artgörüllü (bugünden geçmişe) bakış açılarını ayırmak zorundadır. İkinci ayrılık ise eşsüremlilik incelemenin konusunu her dildeki olgular bütünü oluşturur. Oysaki artsüremlilik

dilbilimde ögelerin aynı dilden olması zorunluluğu yoktur. Bu iki biçim arasında ilişki kurulabilmesi için tarihsel bağların bulunması yeterlidir (Vardar 1999: 27).

Yapısalcılık yaklaşımının kullandığı yapı, başka bir deyişle dil yapısının iki özelliği bulunmaktadır. İlki eşsüremlilik, diğeri ise artsüremliliktir. Dilin eşsüremliliği bir boyutta olması yani bütünü parçalarıyla olan ilişkileridir. Artsüremlilik ise dilin içerdiği ögelerin tarihçesini betimlemektir.

1.1.4. Dizimsel/Çağrışımsal Bağlılar

Saussure'ün aynı eserinde dil, bağlantılara dayanır ve dil dizgesi içinde iki tür bağlantının bulunduğunu ifade eder. Bunlar dizimsel ve çağrışımsal bağlantılardır. Saussure'e göre dil ögeleri arasındaki bağlantılar ve ayrılıklar, her biri belli bir değerler düzeni içinde birbirinden farklı alanda meydana gelir. Bu iki kavramın karşıtlığı, her birinin özünü daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Konuşma sırasında sözcükler de birbirine bağlandığı için dilin çizgiselliğine dayanan bağlantılar kurarlar. Bu ögeler söz zincirinde birbiri ardına sıralanırlar (Saussure 1985: 133). Rifat'ın yukarıda geçen kitabında aktardığına göre dizimsel bağlantılar, aynı söz zinciri içinde birlikte olan ögeler arasındaki bağlantılardır. Çağrışımsal bağlantılar ise söz zincirinde birbirinin yerine kullanılabilecek ögeler arasındaki bağlantılardır. Her dilsel öge, konuşmacıda ya da dinleyicide farklı nitelikleri çağrıştırır (Rifat 2000: 28). Saussure bu konuda şunu belirtir:

Bir dizimdeki her öge değerini yalnız daha önce, daha sonra ya da kendisinden hem daha önce hem de daha sonra gelen ögelerle olan karşıtlığından alır (Saussure 1985: 133).

Yapısalcılığı tam olarak anlayabilmek için ilk olarak Saussure'ün yeni dilbilim anlayışını, ikinci olarak da 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Rus Biçimciliği'nin iyi bilinmesi gerekir.

1.2. RUS BİÇİMCİLİĞİ

Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* adlı kitabında “edebi yapısalcılık”tan bahseder:

Edebi yapısalcılık 1960'ta ortaya çıkmıştır. Ve modern yapısal dilbilim kurucusu Ferdinand de Saussure'ün yöntem ve görüşlerini edebiyata uygulama girişi olarak geliştirdi (Eagleton 2014: 108).

Moran'a göre edebiyatta yapısalcılığı Fransa'da 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, A.J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazınbilimciler başlattı (Moran 2013: 185). Bu araştırmacılar kuramsal ve uygulamalı çalışmalarıyla eserin yapısını göstergebilim ve anlambilimi örnek alarak incelemişlerdir.

Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerinin Metinleri)* adlı kitabında biçimci öğretinin yapısal dilbilimin başka bir deyişle Prag dilbilim çevresinin temsil ettiği akımın kaynağında yer aldığını ifade etmektedir (Todorov 1995: 17).

Rus Biçimcileri yazınsallığı (edebiliği) “ostroneie” kavramıyla açılmışlardır. İngilizlerin defamiliarization sözcüğü ile karşıladıkları bu kavram dilimize “alışkanlığı kırmak” olarak çevrilmiştir (Moran 2013: 178). Rus Biçimcilerinin temel iddiası şudur:

Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak nesnelere, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil, alıştığımız kullanımlardan farklıdır (Moran 2013: 178).

Fransa'da 1960'lı yıllarda edebiyat alanındaki yapısalcılığın iki kaynağı bulunmaktadır. Bunlardan biri yapısal dilbilim, diğeri ise “Rus Biçimciliği”dir. Roman Jakobson çalışmalarını 1920'de Rusya'dan ayrılarak Prag'da sürdürmüştür. Böylece Roman Jakobson, Rus Biçimcileri ile Fransız yapısalcılar arasında bir köprü görevi yapmıştır. Bir süre sonra T.Todorov, Rus Biçimcilerinin bazı yapıtlarını Fransızcaya çevirerek Rus Biçimcilerinin daha iyi tanınmasını sağlamıştır. Fransız yapısalcılığı da diğer ülkelere yayılmıştır (Moran 2013: 191).

Rus Biçimcileri, edebiyat incelemesini diğer tür incelemelerinden ayrı tutmuşlardır. Edebiyat incelemesini kendine özgü bir yöntemle dayandırarak esere yönelik eleştiriyi benimsemişlerdir. 19. yüzyılda edebiyat incelemesi esere dönük olmamıştır. Ya sanatçıya dönük ya da dış dünyayı yansıtır diyerek tarihe,

sosyolojiye ve politikaya dönük eleştiriler yapmışlardır. Rus biçimcileri ise eserden hareket etmişlerdir (Moran 2013: 178).

Rus Biçimcileri yazınsallığın özünü alışkanlığı kırmak olarak görmüşlerdir. Onlar için üzerinde durulan asıl sorun metnin bunu nasıl sağlandığıdır. Kullanmalık dil bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye yarar. Bunu kullanırken kullanmalık dilin bilincine varılmaz. Bu dil, işaret ettiği şeyleri algılamamızı sağlar. Şairde ise bu dil farklıdır. Şair için dil, şeffaf bir cam değildir. O; dili istediği gibi bozar, бүker, kuralları çığner, altüst eder ve böylece alışmadığımız bir düzene girdirir. Şairin dile kazandırdı ne ise, onu yeni bir gözle görmemizi sağlar (Moran 2013: 179).

Rus Biçimcileri'nin ayırıcı özelliklerinden biri de şudur: “Rus Biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil, dil karşısındaki tutumu.” (Moran 2013: 179).

Gennady Pospelov, *Edebiyat Bilimi* adlı kitabında Rus Biçimcilerinin metin dışı değil metnin kendisini esas alan sanatın doğasını dönüştürmek, saptırmak, alışkanlığı kırmak, gündelik olanın ötesine taşımak ve şiir dilinin gündelik dilden bağımsız bir dil olduğu iddiasında bulduklarını dile getirir. Bu yüzden Rus Biçimcileri'ne pek çok eleştiri de yöneltilmiştir (Pospelov 1995: 35).

Eagleton yukarıda geçen aynı kitabında Rus Biçimcileri'nin, edebiyatın özel bir dil kullanımıyla tanımlanabileceğine inandıklarını ifade etmiştir. Bu yüzden de herkes metafor gerçeği ile yüzleşmek zorundadır. Rus Biçimcileri edebiyat değil edebî metinlerde kullanılan özel dil ile “edebîliği” tanımlamayı amaçlamışlardır. Biçimciler “yadırgama”nın edebî olanın özü olduğunu düşünmüşlerdir (Eagleton 2014: 20).

Bu bilgilerden hareketle Rus Biçimcilerin ortaya attığı ilkeler yalnızca yapısalcılığın temel kaynaklarından biri değildir. Aynı zamanda yazınbilim ve göstergebilimde de kullanılan kavram ve yöntemlerin temelini oluşturmaktadır.

1.3. METAFOR VE METAFOR TÜRLERİ

1.3.1. Metafor

Lakoff ve Johnson'a göre Yunanca'da “öte” anlamına gelen “meta” sözcüğü ile “taşımak, aktarmak, götürmek” manasındaki “pherein” kelimelerinin

birleşminden oluşan “metapherein” sözcüğünden türetilen metafor, “bir yerden başka bir yere götürmek” anlamına gelir (Lakoff Johnson 2010: 11).

Paul de Man, *Okuma Alegorileri* adlı kitabında Aristoteles’ten Roman Jakobson’a kadar uzanan retorik teorilerindeki metaforun klasik tanımını vermektedir: “Kavramlaştırma, benzerliklerden hareketle, karşılıklı yer değiştirme veya birini diğerinin yerine koyma” olarak tanımlamıştır (Man 2008: 165).

Svitlana Neterova, *Mevlânâ’nın Mesnevî İsimli Eserinde Metaforik Anlatımın Metafizik Boyutu* adlı doktora çalışmasında klasik anlamda metaforu, kısaltılmış bir teşbih olarak kabul etmektedir. Edebî sanat olarak kabul edilen metafor, aralarında benzerlik ilişkisi olan iki sözcükten birini kullanarak diğerini çağrıştırmadır. Bu şekilde iki kavram arasındaki benzerlik ilgi, sebebiyet gibi ilişkilerin tespit edilmesiyle ortaya çıkar (Nesterova 2011: 24).

“Metafor” un karşılığı Türkçede “eğretileme” ve Arapça kökenli bir kavram olan “istiare”dir. Tahir’ül Mevlevî’nin *Edebiyat Lügâtı* adlı kitabında metafor anlamına gelebilen kavramlar arasında mecaz, mecaz-ı mürsel, istiare, eğretileme, teşbih, teşbih, kinaye, telvihat gibi terimler ile karşılanır (Tahir’ül Mevlevî 1994: 71-96-159-168-169-171).

Yukarıda sıralanan kavramlar içeriği bakımından farklılık göstermesine karşılık mecaz; metafor kavramında en yakın kavramdır. Tahir’ül Mevlevî, bu durumu şu şekilde açıklar:“Lugatte ‘geçilip gidilen yer’ demek olan mecaz, beyan tabirlerindedir. Hakikat, mecaz, kinaye diye üçe ayrılan kelime nevi’lerinin ikincisidir.”(Tahir’ül Mevlevî 1994: 96).

Bu eserde istiare ise “teşbih ile alakalı mecaz” olarak tanımlanmaktadır (Tahir’ül Mevlevî 1994: 71).

Metafor kavramında benzeyen ile benzetilen unsurları arasındaki orantıya dikkat edilmelidir. Metaforda önemli olan daha çok benzeyenden hareketle benzetilene gidilmesidir. Türkçe de bunu anlatan kavram “istiare”dir. Çoğunlukla benzeyenin bilinen ve somut olmasına dikkat edildiği için buradan hareketle soyut olana yani bilinmeyene varılır. Nusrettin Bollelli, *Belâgat* adlı kitabında istiareyi “hakiki mana ile mecazi mana arasındaki benzerlikten dolayı bir kelimenin masasını geçici olarak alıp başka bir kelime için kullanmak” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca hakiki manayı kastetmeye yarayan bir karinenin bulunmasının şart olduğunu da

belirtir (Bolelli, 2015: 90). Numan Kürekçi ise *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar* adlı kitabında istiareyi “bir şeyi gerçek anlamı dışında, çeşitli yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anmak” olarak tanımlamaktadır (Kürekçi 2013: 51).

Menderes Coşkun ise “Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsili İstiare ve Alegori” başlıklı makalesinde şu şekilde görüşlerini dile getirmiştir:

19. asırda Rezaizade Mahmut Ekrem ve Süleyman Paşa gibi yazarlar, Türk belagatıyla ilgili çalışmalarında hem Batı retorikinden hem de Arap belagatından ciddi bir şekilde yararlanmışlardır. Aliterasyon, teşhis, intak gibi terimler, Türk edebiyatına 19. asırda kazandırılmıştır (Coşkun 2006: 52).

Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)* adlı kitabında “istiare” madde başlığında parantez içinde “metaphore” yi kullanmış ve iki kavram birbiriyle aynı şeymiş gibi bir tutum sergilemiştir. Ayrıca alegori ve sembolle ortak olabileceğini de ifade etmiştir (Bilgegil 1989: 154).

George Lakoff ve Mark Johnson’un *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil* adlı kitabını Türkçeye çeviren Gökhan Yavuz Demir, kitabın önsözünde istiare/eğretilemenin metoforu karşılamayacağını ifade eder. Yavuz, “metafor”a karşılık olarak “istiare” ve “eğretilemeyi” neden kullanmadığını açıklarken şunları belirtir:

Bizim ‘açık istiare’, ‘kapalı istiare’, ve ‘mürekkep/temsili istiare’ deyip geçtiğimiz yerde Batı düşüncesi ‘ontolojik metafor’, ‘yönelim metaforu’, ‘konvensiyonel metafor’, ‘poetik metafor’, ‘kavram metaforu’, ‘kompleks metafor’, ‘karma metafor’ ve ‘iç içe geçmiş metafor(telefosoped metphor)’ gibi ayrımlara gitmiştir. (Lakoff-Johnson 2010: 17).

Lakoff ve Johnson’a göre “metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir.”(Lakoff-Johnson 2010: 27).

Lakoff ve Johnson, günlük hayatımızda kullandığımız metaforların tesadüf değil, aksine kendileriyle tecrübemizi kavramlaştırdığımız tutarlı sistemleri ilişkilendirdiklerini ileri sürmüşlerdir (Lakoff-Johnson 2010: 167). Lakoff ve Johnson, yalnızca düşüncenin değil, gündelik hayatımızda var olan tartışmak, zaman, hayat, mutluluk vb. faaliyetlerin de metaforik olduğuna işaret etmişlerdir. Bundan dolayı metaforlar sadece bir dil sorunu değil, aynı zamanda bir düşünce ve eylem sorunudur (Lakoff-Johnson 2010: 28).

Metafor konusuna değinen bir başka isim ise *Metafor ve Şiirin Dilinin Yapısal Özellikleri* adlı kitabı hazırlayan Oğuz Cebeci'dir. Oğuz Cebeci'ye göre metaforun tanımı farklıdır. O'na göre metafor, Eski Yunancadaki meta (üzeri-ne) ve phrein (taşımak) sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. Bir "şey" in bazı yönlerinin bir başka "şey" e transfer edildiği zihinsel ve dilbilimsel süreçtir. Metafor İngilizcede "figurative language", Türkçede ise "mecaz" ya da "eğretileme dili" olarak adlandırılır. "Söylendiği şeyi kastetmemesiyle" standart dilden ayıran özelleşmiş dilin temel bir formudur. Buna göre ironi, yalan, abartı gibi "söylendiği şeyle kastettiği şey" arasında "fark" bulunandır. Söylendiği şeyle kastettiği şey arasında fark bulunmayan, yeni, aynı olan ise "düz" dildir. Bu dil, sözcüklerin standart sözlük anlamını karşılar. "Eğretileme (mecaz)" dili ise düz anlamıyla belirli bir nesneyle bağlantılı olduğu varsayılan terimlerin, başka nesneye aktarılacağı varsayımından yola çıkar. Dilin düz kullanımına müdahale ederek oluşur. Bu müdahaleler taşıma veya transfer niteliği taşır. Böylece geniş, yeni, özel ya da kesin anlamlar oluşur (Cebeci 2013: 9-10).

Metafor üzerine diğer bir tanımı yapan kişi ise Valery'dir. Ona göre metafor, sözcüklerin "şeyler" olarak algılandığı "büyüsellğe ilişkin tavır" dır (Cebeci 2013: 63).

Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları* adlı kitabında metaforları, edebî ya da bilimsel inşalar olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda metaforlar bir çağın, bir kültürün, bir ortamın yansımalarıdır. Ona göre metaforlar onları kullananların faaliyetlerini ve düşüncelerini ifade etmektedir. Böylece metaforlar bir entelektüel iklim yakalar ve kendileri bir bellek biçimidir. Metaforlarda belleğin gizli süreçlerini yansıtmak imgeler bulunmaktadır. Metaforlar ipucu veren fosiller gibi okurun içinde bulunduğu metnin yaşını tahmin etmesine yardımcı olurlar (Draaisma 2014: 21).

Draaisma' ya göre metaforlar bir zıtlıklar birliğidir. Somut ile soyutu, görsel ile sözeli, çizgisel ile kavramsal olanı birleştirirler. Bir metaforda belli bir durumu ortaya çıkarmak için somut ilişkiye atıfta bulunulur. Metaforun temeli soyut ilişkileri anlamak ya da formüle etmek için somut bir imgenin kullanılmasıdır. Duyusal ve algısal olmak üzere iki düzeyi bulunmaktadır. Birisi sözel adlandırmaların akışkan sınırlarını çizerken diğeri sözel ve semantik düşünce düzeyidir. Metafor bu iki düşünce düzeyi arasında bir arabulucudur (Draaisma 2014: 35).

Dolayısıyla metafor, insanın zihninde çok önemli ve derin bağlar içeren ilişkilerin kurulmasını sağlamaktadır.

1.3.2. Metafor Türleri

Oğuz Cebeci, yukarıda adı geçen kitabında kavramsal ve dilsel metaforun birbirinden ayrılması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre metaforun “düşünce boyutu” ile o boyutu ifade eden “dilsel boyutu” arasında farklılık bulunmaktadır (Cebeci 2013: 240).

George Lakoff ve Mark Johnson, *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil* adlı kitabında ve Oğuz Cebeci'nin adı geçen eserinde metafor türlerini şu şekilde açıklamışlardır:

Kavramsal metafor (Temel metafor); otomatik, çaba gerektirmeyen ve o dili konuşan insanlar açısından düşüncenin doğal bir unsuru olarak kabul edilen metafordur. Bu metaforun aynı zamanda “geleneksel” olduğu da söylenebilir (Cebeci 2013:240). Temel bir metafor bir şiirde “özgün” bir biçimde bulunabilir. Ancak özgün metaforik kavramın, “genel bir kavramsal metaforu” ifade etmesi gerekir. Bir metaforun özgünlüğü kavramsal ve dilsel açıdan ayrı ayrı ele alınmalıdır. Özgün ifade, düşüncenin de özgün olmasını zorunlu kılmaz. Özgün düşünce özgün dil gerektirir. Temel kavramsal metaforlar, bir kültürün tüm üyeleri tarafından paylaşılan genel kavramsal araçlardır (Cebeci 2013: 241-242). Bilinç dışı, otomatik, dikkat çekici olmayan gelenekselleşmiş metaforlara “temel metafor” adı verilir (Cebeci 2013: 243).

Dilsel metaforlar ise kavramların, düşüncelerin kullanım tarzı, dildeki ifadeleridir. Örneğin, “Zaman paradır.” bir kavramsal metafordur. “Zamanımı tüketiyorsun.” sözü “Zaman paradır.” kavramsal metaforunun dildeki örneğidir, dolayısıyla bir dilsel metafordur. Dildeki ifadeler metaforik ifadelerdir ve bu ifadeler metaforik kavramların yüzeydeki bildirimleridir (Lakoff-Johnson 2010: 30).

Lakoff ve Johnson tarafından ortaya çıkan diğer bir metafor türü ise **yönelim metaforları**dır. Bu metaforlar, uzay ve mekân istikameti ile ilişkili olup yukarı, aşağı, içeri-dışarı, ön-arka, beri-öte, derin-satıl, merkez-çevre gibi beden fiziksel ve kültürel tecrübelerinden kaynaklanır (Lakoff-Johnson 2010: 36). Onlara

göre, temel kavramlarımızın çoğu uzay-mekân yönelimli metaforlara göre organize edilir (Lakoff-Johnson 2010: 40). “Mutlu olan yukarıda; kederli olan aşağıdadır.” yönelim metaforu örneğini veren Lakoff ve Johnson, sistemli bir biçimde “Bu moralimi yükseltti” , “Ne zaman onu düşünsem ayaklarım yerden kesilir”, “Depresyona girdim düştüm. (I fell into a depression.)” gibi kullanımları da olanaklı kılarlar (Lakoff-Johnson 2010: 37).

Lakoff ve Johnson’ın gündelik dilde kullanılan metaforları açıklamak için önerdikleri diğer bir metafor türü ise **ontolojik (şeylentite ve töz) metaforlarıdır**. Ontolojik metaforlar, fiziksel nesnelere, olaylara, aktivitelere, hislere, düşüncelere, şeyler ve tözler olarak bakmamızı sağlar. “Enflasyon bir şeydir (entitedir.)” örneğini veren Lakoff ve Johnson, enflasyona metaforik açıdan bakılabilecek, bir entite(şey) olarak düşünülmesi için onu rakamlarla ifade etme, ona atıfta bulunma, belirli bir boyutunu teşhis etme vs. onu anladığımızı inanma imkanı sağlayacaktır. “Enflasyon hayat standartlarımızı düşürüyor.”, “Enflasyon beni hasta ediyor.” gibi kullanımları da bulunmaktadır (Lakoff-Johnson 2010: 50).

Nihat Keklik, *Felsefede Metafor* adlı kitabında kapalı ve açık metaforlar adı altında farklı bir metafor türüne de yer vermiştir. Ona göre açık metafor; “tıpkı, gibi adeta, nasıl ki, öyle ki, benzemektedir, mesela, yani, nitekim” deyimleriyle yapılmaktadır. Kapalı metaforlar ise bu deyimlerden hiçbirini ihtiva etmediği halde yine de metafor sayılması gereken ifade şekilleridir. Edebiyatta ve felsefi metinlerde isim ve sıfat tamlamaları kapalı metafor olarak sayılmaktadır (Keklik 1990: 2-5).

Metaforla bağlantılı diğer önemli kavramlar ise simili (simile), sinekdoki (synecdoche), metonimi (metonymy)dir.

1.4. SİMİLİ (SİMİLE)

Cebeci’nin yukarıda adı geçen kitabında Latince bir sözcük olan similis (benzer) sözcüğünden türetildiğini belirtir. “gibi” ,“-miş gibi” yapılarla oluşturulur. Metaforla yakından ilişkili olan diğer kavramlara göre simili (simile) “görsel duyu” ya daha çok yaslandığı kabul edilen bir figürdür. Simili, metaforun basit bir alt dalıdır. Simili iki şeyi karşılaştırır. Ancak bir özdeşlik ilişkisi kurmaz. Metafor ise “mantık kurallarına aykırı bir özdeşlik ilişkisi” kurar. Örneğin “Ali aslandır.” ifadesi bir metaforken “Ali aslan gibidir.” ifadesi bir simili örneğidir. Bu yaklaşıma

göre “Ali aslandır.” ifadesinde, Ali gerçekte bir aslan olmadığı halde mantığa aykırı bir durum olan Ali’nin kendisinin aslan olduğuna ilişkin bir kabul söz konusudur. Oysaki “Ali aslan gibidir.” ifadesinde bir benzetme hali söz konusudur. Mantığa aykırı bir özdeşlik ilişkisi yoktur (Cebeci 2013: 11).

Simili “benzer olmayan” unsurlar arasında bir “benzerlik ilişkisi” yaratır (Cebeci 2013: 104).

1.5. SINEKDOKİ (SYNECDOCHE)

Eski Yunanca syn (ile) – ek (dış) önekleriyle, dekhestai (almak, kabul etmek) fiillerinin Latinceye uyarlanmasıyla oluşturulan bir terimdir. Sinekdoki, bir şeyin bir parçasının o şeyin bütünü temsil etmek için kullanılır. Örneğin “Ali pençesini gösterdi.” ifadesinde Ali’nin aslan olduğuna ilişkin metaforu Ali’nin aslanlık vasfı pençesi üzerinden hissettirilmiştir. Ali’nin gücüne yönelik bir açıklama “sinekdoki” aracılığıyla yapılmıştır(Cebeci 2013: 11-12). Sinekdoki bir nevi parça-bütün ilişkisi kurar.

1.6. METONİMİ (METONYMY)

Eski Yunanca meta (değiştirme) ve onoma (isim) sözcüklerinden türemiştir. Bir şeyin adının o şeyle ilgili bir başka şeyin yerini almak için kullanılır. Metonimi “bitişkenlik ilkesi” (contiguity)’ne göre çalışır. Buna göre, mekân ya da zaman açısından birbirine yakın olan şeylerin yerine kullanılır. Örneğin Ali’nin çalışma odasını “Ali’nin ini” olarak ifade ettiğimizde metonimik bir ifade oluştururuz (Cebeci 2013: 12).

“Metonimi” aynı zamanda “sinekdoki” ile yakından ilişkilidir. Metonimi ve sinekdoki bir tür “yerine geçerlik ilişkisi” üzerine kurulmuştur. Bu yüzden metaforun alt türleri sayılmaktadır. Metonomi, Jakobson’ın sisteminde sinekdokiyi içerir. Buna göre, Jakobson’ın sisteminde metafor ve metonimi “zıt prensipler tarafından üretilen birbirine zıt yapılar”dır. Ona göre metafor dilin “seçme eksenine”ne aitken, metonimi ve sinekdoki dilin “birleştirme eksenine”ne aittir. Jakobson’un sisteminde “seçme” unsuru “birleştirme”nin karşısında yer alır. “Yerine geçme” işlevi de “bağlamsallık”ın karşısında yer alır. Metonimi ve

sinekdoki ‘‘bağlamsallığın yoğunlaştırılması’’ nı gösteren figürlerdir. Ancak yapısal olarak metonimi ve sinekdoki terimlerinin farklı olduğu unutulmamalıdır (Cebeci 2013: 86-87).

Metonimi de metafor gibi çok anlamlılığın meydana gelmesini sağlar. Metonomi söz varlığını genişleten bir etkidir. Edebiyat biliminde mecâz-ı mürsel ya da mürsel mecâz adı verilen söz sanatı metonomiyi ve sinekdokiyi içine alan bir anlam olayıdır.

Bilgegil, adı geçen eserinde bu söz sanatını, bir sözün orada gerçek anlamını düşünmeye bir engel bulunmak şartıyla, benzerlik dışında tam bir ilgi yüzünden, kendi anlamı dışında kullanılması olarak açıklamıştır (Bilgegil 1989: 168-196).

Bilgegil, mürsel mecazı (metonymie) meydana getiren ilgilerin sayısını 12 olarak tespit etmiştir:

1. Parça-bütün ilgisi (cüz'iyet-külliyet ilgisi):

- a. Bütünü söyleyip parçayı kastetmek (küllü söyleyip cüz'ü kastetmek)
- b. Parçayı söyleyip bütünü kastetmek (cüz'ü söyleyip küllü kastetmek.)

2. Sebebiyet ilgisi:

- a. Sebebi söyleyip müsebbibi kastetmek.
- b. Müsebbibi söyleyip sebebi kastetmek

3. Durum-yer ilgisi (Hülûl ilgisi):

- a. Durumu söyleyip yeri kastetmek.
- b. Yeri söyleyip durumu kastetmek

4. Genel- Özel ilgisi (Umum-husus ilgisi)

- a. Geneli söyleyip özeli kastetmek.
- b. Özeli söyleyip geneli kastetmek

5. Çıkış yeri ilgisi (Masdariyet ilgisi)

6. Meydana geliş yeri ilgisi (Mazhariyet ilgisi)

7. Gereklilik ve gerekli kılınmışlık ilgisi (lâzımiyet-melzûmiyet ilgisi) :

- a. Lâzımı söyleyip melzûmu kastetmek
- b. Melzûmu söyleyip lâzımı kastetmek

8. Eski durum ilgisi (Kevniyet ilgisi)

9. Alacağı durum ilgisi(Evveliyet ilgisi)
10. Alet olma ilgisi (âliyet ilgisi)
11. Eksiltme ilgisi (Hazf ilgisi)
12. Dayandırma ilgisi (isnad ilgisi) (Bilgegil 1989: 169-174).

Metonimide bir kavramın onu gösteren göstergeyle değil, bağlantılı olduğu bir başka göstergeyle dile getirilmesi söz konusudur. Bilgegil'in yapmış olduğu bu çalışmada belirtilen parça-bütün ilgisi metonomik ilgileri kapsar. Metonomik ilgilerin çoğunda parça-bütün ilişkisi bulunmaktadır.

Lakoff-Johnson'a göre metonomiler, bir şeyi onunla ilişkili bir diğer şeye atıfta bulunmak için kullanılır. Sinekdoki ise parçanın bütününe yerine geçtiği durumlarda kullanılır (Lakoff-Johnson 2010: 60-61).

1.7. SEMBOL/ SİMGE / İŞARET / İMGE

Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* adlı kitabında Mısır dilindeki “symbolon” olarak ifade edilen sembolü Yunancaya geçerek “birlikte taşımak, birlikte birleştirmek, bir arada toplayıp bağlamak” anlamının yanında “tanıtıcı im” karşılığını da kullanmıştır (Hançerlioğlu 1979: 93). Latince “symbolum” sözcüğü karşılmaktadır.

Ernst Cassirer, *Sembol Kavramının Doğası* adlı eserinde sembolün bir kavram olduğunu ve sembolü “tamamen belirli ve kendi karşısında bir karşıt eğilime de sahip olan düşünsel kavrayış ve düşünsel şekil verme yolu” olarak tanımlamaktadır. Cassirer'e göre metaforik olarak tanımlanan dilsel olgular, dilin bütününden doğru belirgin hale getirilebilir. Dolayısıyla sanatta alegorik-sembolik olarak kullanılan bir anlatım biçiminden yararlanır. Sonuç olarak işaretler vasıtasıyla ayrılan bir düşünme formu olan sembolik düşünmeden söz edilebilir (Cassirer 2011: 156). Cassirer'in belirttiği gibi metaforik unsurlar semboller ile belirgin hale gelmektedir.

Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü* adlı kitabında sembolizmi; inanç, düşünce, mesaj ve hakikatleri aktarabilmek amacıyla semboller, yazı, ritüel ve resim gibi sembolleri kullanma tutumu olarak ifade etmektedir (Cevizci 2015: 390).

Turan Koç, *Din Dili* adlı kitabında sembolizmin amacının bir yerde sembolize edilen şeyin önemini artırmak olduğunu aktarırken insanların hayatında sembollerin büyük bir yerinin ve anlamının olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre iletişim, dil sembolizmine dayanır ve dil ve dile tekabül eden işaretler olmazsa düşünmenin de olmayacağını ifade etmektedir (Koç 2013: 89).

Necmettin Ersoy *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene* adlı kitabında sembolizmin (simgebilimin) tanımını ve amacını şu şekilde ifade etmektedir:

Olayların, objelerin (nesnelerin) ve kullanılagelen deyim ve sözcüklerin, daha çok dinsel, felsefi ve estetik açıdan yorumunu yapan bir sistemdir. Sembolizmin amacı, bu saydıklarımızı edebî veya somut yaklaşımlardan çok, duygu ve düşüncenin sembolik (simgesel) ve soyut ürünü gibi tanıtmak ve yansıtmaktır. Diğer bir deyişle, dış görünüşlerinin bir hayli ötesinde, kişinin hayal gücü ve kültür yeteneği ile bakış açısının yönü ve boyutları oranında, onların içinde gizli, örtülü kalmış olan başka anlamlar arayıp bulması ve bunları dile getirmesidir (Ersoy 1990: 11).

Türkçede sembol sözcüğü yerine aynı zamanda “remiz, alamet, misal, timsal, nişane, rûmuzat” gibi karşılıkları kullanılmaktadır. Günümüzde ise sembol, simge, imge, işaret, alegori gibi sözcükler aynı anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır.

Süleyman Hayri Bolay, *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü* adlı kitabında sembolü; “bir insan grubunun anlaşarak belli bir anlam kazandırdığı işaret ya da bir fikri somutlaştıran işaret” olarak tanımlamıştır (Bolay 2013: 325).

Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* adlı eserinde değişik alanlardaki uzmanların “imge” tanımlarına yer vermektedir:

Perrine, “imge”yi “duyuyla edinilen deneyimin dil aracıyla sunulması” olarak tanımlar (Aksan 2013: 36).

Ünlü Dilbilim Sözlüğü’nün (Sprachwissenschaftliches Wörterbuch) yazarı J. Knobloch ise “imgenin, doğanın bir kopyası olmadığını ve onu bir tasarımın yeniden biçimlendirilmiş bir anlatımla apaçık dile getirilişinde kullanılan bir simge” olarak tanımlanmaktadır (Aksan 2013: 36).

Şklovski’ye göre “imgenin görevi, taşıdığı anlamı anlayışımıza daha yakın kılmak değil, görüntüsünü yakalamaktır.” der (Aksan 2013: 36).

Emin Özdemir ise imgeyi şiirin ana yapıtaşı saymış ve “duyulanla algıladığımız varlıkların, durumların zihnimizdeki görüntüleri, bunların şiire yansımış biçimleridir.” demektedir (Aksan 2013: 36).

Doğan Aksan ise imge ile ilgili şu tanımı verir:

“Sanatçının çeşitli duyularıyla algılandığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışdır; bir betimleme değil öznel bir yorumlama sayılabilir.”(Aksan 2013: 38).

Turan Karataş *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü* adlı kitabında imgeyi şu şekilde tanımlar:

Bir kelimenin ya da kelimeler topluluğunun sözlük anlamının dışında ve/veya ötesinde, sözcüğün ya da sözcük öbeğinin belirtme, gösterme ve adlandırma özelliğine/yeteneğine/gücüne “çağırışım”ı da ekleyerek kullanma marifetidir. Başka bir deyişle, edebi dilin uyandırdığı duygusal her türlü etki, her türlü çarpıcı hayal, çağrıştırdığı her türlü yeni anlam imge olarak adlandırılmaktadır (Karataş 2014: 279).

Tıtus Burckhardt *Aklın Aynası* adlı kitabında imgeyi yaratanın insan olduğunu ve imgenin imgeyi yaratanın kendisiyle ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla tüm süreç insanla imge arasındaki bir diyalogdan ibarettir. İslam sanatının şekil verdiği nesneye hiçbir şey katmayacağını, yalnızca temel niteliklerini ortaya koyacağını ifade etmektedir (Burckhardt 1994: 231-232).

Afşar Timuçin, *Estetik* adlı eserinde sembol yerine kullanılan imge, simge ve alegori kavramlarının ilişkisini şu şekilde belirtmiştir:

Basit ya da ilksel anlamda imge, herhangi bir duyumun algıda kendini gösteren izlenimdir. Buna göre imge duyular, bir nesnenin zihnimizdeki sunumundan başka bir şey değildir. Böyle olmak herhangi bir taslaktır ve dolgun içerikten yoksundur. Onu ayrı biçimsellik olarak belirleyebiliriz. Simge, işte bu duyumsal imgeden ayrı olarak oluşturulmuş imgedir.(Timuçin 2003: 192-193).

Timuçin, alegori ile simge farkını da şöyle ifade eder:

Belirgin simgelere ise alegori ya da biçim simge denir. Alegorilerle kurulan simgecilik kolay bir simgeciliktir. Alegori her biri bir fikrin bir yüzünü açıklayan, tanımlama öğeleri toplamıdır. Alegori donuktur; oysa simge canlı veya sıcaktır. Simge çok yönlüken alegori tek yönlüdür. (Timuçin 2003: 192-193).

“Simge” sözcüğü Türkçede “sembol”ün karşılığı olarak kullanılmaktadır. “İmge” ise görünenin zihindeki yansımasıdır. İmge kavramı daha çok sanatsal ürünlerle iç içedir. Simge ise soyut olanın dille görselleştirilmesidir. Dolayısıyla sembol, gerektiğinde imge kavramını da içine alır.

İsmail Yakıt, *Yunus Emre’de Sembolizm* adlı eserinde sembollerin zaman, düşünce, fikir ya da duyguların şekil ve tabiat cihetinden ilişkili olduğu canlı ve cansız objelerle temsil edilmekte olduğunu belirtmektedir. Pek çok bilim dalının sembollerin yorumlarıyla ve teşekkülleriyle ilgilenmekte olduğunu, sembollerini rasyonel bir temele oturtmaya çalıştıklarını ifade etmektedir. Bilim dalları sembollerdeki temel nokta olan düşünceyi ortaya çıkarmak, bu sembollerini kullanan kişi veya toplulukların ruhsal ya da toplumsal durumlarını araştırmak, bilinmeyenleri çözmek için çabalamaktadırlar (Yakıt 2015: 14-15).

Nizamettin Uğur *Anlambilim* adlı eserinde sözcüğün imge yaratıp yaratmadığını iki soru üzerinde açıklar:

1. Sözcük, incelenen metinde geçen nesneden başka bir şeyi işaret ediyor mu? Ya da benzetme yapısı, benzeyen ve benzetilen nesne arasında yeterli uzaklık var mı?
2. Bir sözcük, benzetme ya da bitişiklik (conti-guite) ilişkisiyle işaret ettiği nesneyle birleşmiş midir? (Bitişiklik, parça-bütün, bütün-parça ilişkisidir.) (Uğur 2007: 224).

Andre Martinet de *İşlevsel Genel Dilbilim* adlı kitabında simgelerin çeşitli göstergelerle belirtildiğini ve sesçil bir gösterin olan simgelerin gözlemleyicinin algıladığı ya da herhangi bir nedenle üzerine dikkati çekmek istediği tüm aykırılıkları vurguladığını ifade etmektedir (Martinet 1985: 29-30).

Tahir Uluç, *İbn Arabi’de Sembolizm* adlı kitabında sembollerin kendisinde algılanan ve algılanamayan dünyaya ait iki boyutu birleştirmesi olarak ifade ettiği sembollerin dini alandaki kullanımınıdır. Ara varlık olan insan bedeniyle ruhani âlemi temsil ettiğinden mükemmel bir sembol olarak görülmektedir. Dolayısıyla dini anlamda sembol, bir takım soyut fikirleri örnekleme ve açıklamak için fizik dünyadaki yansımasıdır (Uluç 2015: 42-43-44).

Lucien Levy-Bruhl, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler* adlı kitabında simgelerin ortaya çıkmalarına yol açan şeyin kurulan bir bağlantı ya da

sözleşmesel bir durum olmadığını ifade etmektedir. Simge, temsil ettiği varlık ya da nesne gibi algılanmaktadır (Levy-Bruhl 2006: 186).

Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* adlı kitabında imgelerin kazandıkları anlamın yalnızca kendilerine özgü içeriklerine ve insanların bu içerikleri nasıl tanımladıklarına bağlı olmadığını ifade etmektedir. Bunu belirleyen başka bir faktörün de sanat eserlerinin sergilendiği yer olduğunu vurgulamaktadır (Leppert 2009: 28). Buradan hareketle simgelerin simgeledikleri şeylerin aynısı olmadığını ve insanların zihninde farklı bir yer edindiği sonuncuna varabiliriz. Bu konuyu Mahmud Erol Kılıç, *Sufi ve Şiir* adlı kitabında şu şekilde ifade etmektedir:

Bu yüzden bir sanatkar eserini varlığa getirirken aslında çok da bağımsız, tek başına hareket ediyor değildir. Çünkü ister bunun farkında olsun, ister olmasın kendinde meknuz, içinde gizlenmiş bu tanrısal kâbiliyetlerle hareket etmektedir. Bu durumda sanatçının kreasyonu da bir bakıma Tanrı'nın âlemi yaratma eyleminin taklidi olmaktadır. Sanatın kökeninde taklit etme (imitation) yeteneğinin bulunduğunu birçok sanat tarihçisi söylemektedir. Demek ki bunun için önceden taklit edilecek olan bir şeyin mevcut olması gerekir. Yaratılışın esası zaten bir taklittir. Asıl olanın yansımasıdır. Bu durumda asıl olan ile yansımaları arasındaki irtibat ancak yansıtmaya dayalı olarak kurulabilir. Başka bir ifadeyle yaratılmış âlem semboller, remizler âlemidir. Sembollerin, remizlerin asıllarıyla irtibatları işaret eden- işaret edilen irtibatıdır. Bu açıdan kutsal sanat sembolizme dayalıdır (Kılıç 2014: 21).

Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitler* adlı kitabında sembolün benliğimizin dışını yansıttığını ve sembolize edilen şeylerin ise içimizde saklı olduğunu ifade etmektedir. Sembolü “ başka bir şeyin yerine geçen, onun yerini alan, onu temsil eden” olarak tanımlamaktadır (Fromm 2014: 28).

Mehmet Ateş, *Mitolojiler ve Semboller* adlı kitabında ise sembollerin mitolojilerden bağımsız olarak çıkmadıklarını, mitolojilerin sembollerin üretilmesine neden olduklarını belirtmiştir (Ateş 2014: 228).

Clare Gibson da *Semboller Nasıl Okunur?* adlı kitabında yeryüzünde farklı uygarlıklar, inançlar, topluluklar ve kültürler ortaya çıkmış ve gelişmiş olduğunu, böylece kutsal kavramları, bireysel ve kolektif kimliklerin farklı yönlerini, soyut teorileri ve fikirleri tasvir etmek yoluyla kendilerine ait sembolik bir kelime dağarcığı geliştirdiklerini vurgulamaktadır (Gibson 2013: 7).

Metin Cengiz, *İmge Nedir?* adlı kitabında imgenin bir nesne ya da bir varlığın zihinsel tasarımı olarak tanımlamaktadır. Duyu yoluyla elde edilen varlık bilinçte

belirginleşmektedir. İmgenin zihinde çağrışım yoluyla elde edilmektedir. Bu çağrışım sonucunda imge nesneleşir (Cengiz 2014: 7-10).

Semboller, her durumda birer göstergelyi işaret eder. Göstergelerin anlamlandırılması nesneleryn çağrıştırdığı anlamlarla ortaya çıkabilir. Her sembol ya da imge okuyucuya bir mesaj, bir ileti aktarır. Dolayısıyla okuruyla iletişim kurar.



İKİNCİ BÖLÜM

MESNEVÎ ve MEVLÂNÂ

2.1. MESNEVÎ NAZIM ŞEKLİ

Numan Külekçi, *Mesnevî Edebiyatı Antolojisi I* adlı kitabında *Mesnevî*'nin Arapça bir sözcük olduğunu belirtmiştir. Sözlük anlamı “ikişer ikişer, ikili” demektir (Külekçi 1999: 1). Tahir'ül Mevlevî ise edebiyattaki mesnevîyi her beyti birbiriyle kafiyeli olan manzume olarak tanımlamıştır. Tahir'ül Mevlevî'ye göre mesnevî şekli ilk kez İranlılar tarafından oluşturulmuştur. Daha sonra eski Türklerin sazla okudukları ve “koşuk” adını verdikleri şiirler mesnevî şeklinde ortaya çıkmıştır. “Dastan” ve “Hikâye” olarak yazılan mesnevîler Fars edebiyatında başlamıştır. Ondan sonra Türk edebiyatına girmiştir (Tahir'ül Mevlevî 1994: 99).

Külekçi'ye göre mesnevî nazım şeklinin ilk örneklerine Arap edebiyatında rastlanmıştır. Bu nazım şekline Araplar “müzdevce, recez veya urcuze” adlarını vermişlerdir (Külekçi 1999: 2). Bu tür, edebiyatımızda üç anlamda kullanılır:

Nazım şekli olarak Mesnevî: Abdurrahman Güzel, *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı* adlı kitabında mesnevî nazım şeklini, her beyti kendi aralarında (aa, bb, cc...) kafiyeli olan manzume olarak tanımlamıştır. Aruzun kısa kalıplarıyla yazılır (Güzel 2004: 796). E.J.Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi I-II* adlı kitabında mesnevî ile Fransızların anjambuman (enjambement) dedikleri hususiyet bulunmadığını ve ayrıca kafiyeli sözcükler de diğer beyitlerin sonunda tekrarlanmadığını ifade etmiştir. Mesnevîde kafiye seçiminde sınırsız bir serbestlik söz konusudur. Bu yüzden bu nazım şekli hacimli şiirlerde tercih edilmektedir. Manzum tarihleri, uzun tasavvufî şiirler, didaktik ya da ahlaki şiirler, ansiklopedik, mizahî konular bu nazım şekliyle yazılmaktadır (Gibb 1998: 66). Mesnevî nazım şekli kısa konulu şiirlerde tercih edilmemektedir.

Edebi bir tür olarak mesnevî: Mesnevî nazım şekliyle oluşturulmuş geniş konulu uzun eserlere de “mesnevî” adı verilmektedir. Bu mesnevîler çoğu zaman ayrı bir kitap olarak kaleme alınır ve belli bir konuyu işler. Bu şekilde oluşturulan mesnevîlerin genellikle plânı aynıdır. Bu edebî tür “giriş bölümü”, “konunun işlendiği bölüm” ve “bitiş” bölümü olmak üzere üç bölümden oluşur.

a. Giriş Bölümü: Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* adlı kitabında bu bölümün dini şiirlerden oluştuğunu belirtmiştir. Giriş bölümünün başlıkları sırasıyla şöyledir: “mensur ya da manzum dibâce”, “münacaat”, “na't”, “mirâciye”, “medh-i cehâr-yâr-ı güzîn”, “yapıtın sunulduğu kişiye methiye”, “sebeb-i telif ya da sebeb-i nazm-ı kitab.” (Dilçin 1995: 168-169).

b. Asıl Konunun İşlendiği Bölüm: *Mesnevî*'nin asıl konusunun işlendiği bölüme “agaz-ı dâstân” adı verilir. Bu bölümde ele alınan konular yapıttan yapıta farklılık gösterir. Mesnevîler bu bölümde ele alınan konulara göre de sınıflandırılmıştır. Cem Dilçin bu sınıflandırmayı altı başlık altında toplamıştır:

1. Aşk Konulu Mesnevîler.
2. Dinî-Tasavvufi Mesnevîler
3. Ahlâkî ve öğretici Mesnevîler
4. Savaş ve Kahramanlık Konulu Mesnevîler
5. Bir Şehri ve Güzellerini Anlatan Mesnevîler
6. Mizahi Mesnevîler (Dilçin 1995: 178-197).

c. Bitiş Bölümü: *Mesnevî*'nin son bölümüdür. Bu bölüm “hatime” başlığıyla ya da bu sözcükle kurulmuş bir tamlamadan oluşur. Bu bölümde şair Allah'a şükreder ve mesnevînin yazıldığı zaman, vezin ve beyit sayısını belirterek okuyucudan hayır ve dua isteğiyle eserini sonlandırır.

Özel Bir Ad Olarak Mesnevî: *Mesnevî*; Türk edebiyatının en meşhur eseri olan altı ciltlik Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sine de ad olmuştur. Mevlânâ eserine farklı bir isim vermemiştir. Eser, nazım türü olan mesnevî adı ile bilinmektedir. *Mesnevî* her ne kadar da klasik edebiyatın bir nazım şekli olsa da *Mesnevî* denildiği zaman Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si aklı gelir. Bu tür sayesinde Mevlânâ eserini uzun bir şekilde yazma olanağına sahip olmuştur.

2.2. MEVLÂNÂ'NIN MESNEVÎ'Sİ HAKKINDA GENEL BİLGİLER

Şefik Can, *Mevlânâ'nın Hayatı, Şahsiyeti, Fikirleri* adlı kitabında Mevlânâ'nın 6 ciltlik ve 25618 beyitlik bu eseri her beyti ayrı kafiyeli bir nazım şekli

olan mesnevî tarzında söylendiği için bu ad ile anıldığını ifade etmiştir (Can 2011: 373).

Bu eserin tasavvuf edebiyatındaki değeri çok büyüktür. Hz. Mevlânâ, *Mesnevî Şerif'in* ilk on sekiz beytini kendisi yazmış, diğer kısımlarını ise eline kalem almadan söylemiştir. Çelebi Hüsameddin Hazretlerine yazdırmıştır. Her cilt bittiğinde Çelebi tarafından Mevlânâ'ya okunmuş ve gerekli yerler düzeltildikten sonra kitap Çelebi tarafından temize çekilmiştir (Can 2011: 374).

Mesnevî sadece didaktik (öğretici) bir eser değildir. Hz. Mevlânâ'nın hafızası çok güçlü olduğu için tedâî (çağrışım) kabiliyeti çok fazladır. Döneminin bütün bilgilerine sahiptir. Anadilinden başka Farsça, Arapça, Rumca bilmektedir. Bundan dolayı *Mesnevî* çok zengin dil, bilgi ve duygu sevgisi gibidir (Can 2011: 375).

Mesnevî hikâyeleri bugünün hikâye tekniğine uymamaktadır. Hz. Mevlânâ bir konuyu açıklarken o konuyla ilgili bir hikâye anlatır. Sonra hikâyeyi yarıda bırakarak gerçekler, hikmetler söylemeye başlar. Sonra yeni bir fikra aklına gelerek onu anlatmaya başlar. Daha sonra tekrar baştaki hikâyeye döner ve hikâyeyi tamamlar. Böylece hikâye içinde hikâyeler şeklinde devam eder (Can 2011: 375).

Bu hikâyelerin içinde bazen güldürücü, bazen de açık saçık olanları vardır. *Mesnevî*'ye aldığı hikâyelerin kaynakları Hint, Yunan ve Roma edebiyatlarına uzanmaktadır. Örneğin Latin şâiri Apolla'dan "Bir eşeğe gönlünü kaptıran bir kadının hikâyesini" almıştır. Bu hikâyeleri güldürmek, eğlendirmek için değil, bir gerçeği aktarmak, nasihat etmek için almıştır (Can 2011: 376-377).

Mesnevî'de Mevlânâ Kur'ân'daki kıssalardan da yararlanır. Bu konuda Muhammed Ahmed Halefullah *Kur'ân'da Anlatım Sanatı* adlı kitabında kıssanın tanımını yaparak kıssaların amacını şu şekilde aktarır:

Kıssa; kıssacının var olan/gerçek kahramanların rol oynadığı olayları betimlemesi sonucu ortaya çıkan; ancak, okuyucunun veya dinleyicinin duygularını etkileyecek edebî ya da duygusal esasa göre düzenlenen edebi bir eylemdir. Kur'ân kıssalarında öğüt ve ibret vermeyi amaçlar ve bu amaca da seçtiği üslup ile ulaşır (Halefullah 2012: 206).

Mesnevî'nin yazılma öyküsünü Yüksel Kanar, *Mevlânâ Celâleddin Rumî Eserlerinden Seçmeler* adlı kitabında şu şekilde aktarır:

Mevlânâ'nın halifesi Hüsameddin Çelebi, Hakim Senâi'nin Hadikâtül-Hakika'sını ve Feridüddin Attar'ın Mantıku't Tayr'ını okumuş ve Mevlânâ'dan da bunlara benzer bir eser yazması dileğinde bulunmuştur (Kantar 1992: 22).

Mesnevî bu istek sonucunda yazılmaya başlanır. 1260-1267 tarihleri arasında *Mesnevî* tamamlanır.

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin tasavvuf edebiyatında önemi çok büyüktür. Mevlânâ'nın diğer eserleri gibi *Mesnevî* de kaynağını Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Muhammed'in hadislerinden almaktadır. Âyet ve hadislerin tanıklığıyla herkesin anlayabileceği bir şekilde hikâyelerini anlatır. Camî, bu konuda düşüncelerini şöyle dile getirir: “Mana âleminin büyüğü Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si Farsça Kur'ân sayılır.” (Can 2011: 374).

Can'a göre Mevlânâ'nın edebiyatımız üzerinde tesiri çoktur. Klasik Türk Edebiyatı'nın yetiştirdiği şairler, Yunus Emre gibi mutasavvıf şairler ve son devirlerde yetişen şairler onun etkisi altında kalmışlardır (Can 2011: 202). On dördüncü asırdan başlayarak günümüze kadar gelen İran şairleri arasında başta İran'ın yetiştirdiği en büyük şair olan Molla Cami olmak üzere Kiyâmeddin Sencânî, Nimetullah Kühestânî, Seyyid Kasım Envar gibi şairlerin üzerinde Mevlânâ'nın etkisi açıkça görülmektedir (Can 2011: 214).

Bu eserde tasavvuf, hayat, doktorluk, astronomi, kimya, biyoloji, zooloji, musiki, askerlik, hukuk, devlet düzeni, dil bilgisi, geometri, psikiyatri, kelam, Hz. Peygamberin yüceliği, dinlerin kardeşliği gibi konular işlenir.

Gencay Zavotçu, *Eski Türk Edebiyatı (Yüzyıllara Göre Nazım ve Nesir)* adlı kitabında Mevlânâ'nın bu eseri Farsça manzum yazmış olduğunu ve aruzun fâilâtün/fâilâtün/fâilün vezniyle yazıldığını ifade eder. Eser 25618 beyitten oluşmuş olup ilk on sekiz beytini Mevlânâ'nın yazdığını, diğer beyitleri ise Mevlânâ tarafından söylenmiş, ancak dostu ve müridi Çelebi Hüsametdin tarafından yazılmıştır. Eserde her cildin başında mensur bir dibace (önsöz) bulunur. Hikâyeler biri diğerine bağlanarak verilir (Zavotçu 2005: 5).

Mevlânâ “sufi” olarak anılmaktadır. Sufizmin ne olduğu konusunda İbrahim Emiroğlu, *Sufi ve Dil* adlı kitabında şu şekilde ifade etmektedir:

Hakikati açıklamak amacıyla sufizm, dokumacılıktan okçuluğa, mimariden müziğe ve mantıktan geleneksel teosofi (hikmet-i ilâhî) ye kadar her meşru yolu kullanır ve

gerçekte kullanmıştır. Sufizmin amacı insanı form dünyasından ruh dünyasına götürmektir; fakat insan form dünyasında yaşadığından ve başlangıçta ondan kopamadığından, bu form dünyasının araçlarıyla sufizm, insanın ilgisini manevi dünyaya yöneltir (Emiroğlu 2010: 107).

Dünya dillerinin birçoğuna dönüştürülen bu eser Şark-İslam edebiyatında çok üstün bir yere sahiptir.

2.3. MEVLÂNÂ'NIN ŞİİRİNDE NESNELER VE YAPISALCI İLGİ

Modern dilbilim, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ile başlar. Saussure'e göre dil, dizimsel (sentagmatik) ve dizgisel (paradigmatik) yapılardan oluşur. Dizimsel (segtagmatik) bağıntı, aynı söz zinciri içinde birlikte var olan iki veya daha fazla her türlü bağıntıyı belirtir. Dizgisel(paradigmatik) bağıntı ise aynı anlamsal sınıfa ait ve birbirlerinin yerini alabilecek çeşitli dil birimleri arasındaki bağıntıdır. Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü* adlı kitabında Saussure'ün dilin bu ikili yapısını antik yapılar üzerinden anlattığını söyler:

Her dil birimi antik yapının sütununa benzer. Tapındaki bir sütün tapınağın diğer öğeleriyle dizimsel yapı oluşturur. Sütün, parçası bulunduğu yapı içinde dizimsel ve bitişiktir. Analoji yoluyla diğer sütunlarla karşılaştırıldığında dizgisel ve benzeşiktir (Rifat 2013: 70-71).

Dildeki bu dizgisel ve dizimsel ikilik metaforik ve metonimik anlatımlarla yakından ilişkilidir.

Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında mobilyalardan giysilere, besinlerden mimarlığa kadar modern dünyanın mitlerini dizim ve dizge yöntemlerini esas alarak incelemiştir (Barthes 2014: 64). Dilin bu ikili kavram üzerinde oturması dilbilimden göstergebilimine doğru bir yönelmeyi başlatır.

Mark Gottdiener, *Postmodern Göstergeler* adlı kitabında Saussure'ün yapısalcılık kuramını daha da geliştiren Roland Barthes olduğunu belirtmektedir. Barthes oldukça etkili bir gösterge kuramı geliştirmiştir. Barthes de Saussure gibi göstergeyi temelde düzanlam biçimi olarak ifade etmektedir. Başka bir deyişle gösteren dolaylımsız bir biçimde bir nesneyi adlandırır veya neye gönderme yaptığını açıkça belirtir. Aynı zamanda göstergeler kültürel olarak belirlenmiş yan anlamlara da gönderme yapar. Dolayısıyla bir gösterge kendi kendine başka gösterenin yan

anlamı kültürel bir değeri taşıyan gösterge taşıyıcısı olabilir. Barthes'e göre nesnel toplumsal konum yan anlamını da verebilir. Böylece Barthes Saussure'den daha zengin anlam yapıları üretir (Gottdiener 2005: 30-31).

Zihin, göndergeler üzerindeki verileri işleyerek anlamak istemektedir. Göstergeleri neden-sonuç ilişkisiyle ya da karşıtlıklardan faydalanarak anlama ulaşır ve bu anlamı kaydeder. Zihin anlamı çözerken bireysel ve toplumsal faktörü oluşturan kültürden bağımsız değildir.

Metin Cengiz, *Şiir, İmge, Biçim, Biçem* adlı kitabında nesneyi sınırlayan ve belirleyen şiiri temel olarak oluşturan imge olduğunu ifade etmektedir. Nesneyi dille tanıdığımız için dilden ortaya çıkan şiir de aynı işlevi görmektedir. Her yeni şiir yeni bir anlam olanağıdır. Bu anlam şiirsel nesneden edindiği duygulanım gücüyle sınırlıdır (Cengiz 2005: 64-65). Cengiz'in ifade ettiği gibi nesnelere anlamları imgelerle sınırlıdır. Bu çalışmada da nesnelere bu şekilde sınırlandırılmaktadır.

Cengiz'in yukarıdaki görüşünden hareketle dilsel göstergeler, imgelerle sınırlıdır. Dil göstergesi, bir nesneyle bir adı birleştirmemektedir. Bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirmektedir.

Barthes yukarıda adı geçen aynı kitabında metaforik yapıların "dizge" ye karşılık geldiğini, metonimik yapıların ise "dizim" e karşılık geldiğini belirtir. Örneğin etek, bluz, ceket gibi kıyafete değişik öğelerin yan yana bulunması "dizim"i meydana getirir. Vücutta aynı anda bir noktada bulunmayan takke, bere, şapka vs. bir dizgedir (Barthes 2014: 64). Dilin bu ikili yapısında dizge, metaforik yapıya; dizim ise metonimik bir yapıya sahiptir.

Rasim Özdenören; *Yazı, İmge ve Gerçeklik* adlı kitabında bazı yazıların şifresini çözenin emek ve çaba gerektirdiğini, yazının zor anlaşılır olmasının yazar ile okuyucu arasında bulunan parola ve işaretler üzerinde bir anlaşma sağlanamamış olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Yazar ve okuyucu parola ve işaretler üzerinde bir anlaşma yapmışlarsa bu yazı anlaşılabilir olma özelliğine sahip olmaktadır (Özdenören 2014: 27).

Özdenören'in de belirttiği gibi şifreler ya da parola ve işaretler üzerinde mutabakat yoksa yazı da anlaşılmaz olarak kalmaya mahkûmdur.

Muhsin Şener, *Şiirin Tabanı* adlı kitabında sözcüklerin içerdiği anlamların onların nesnelere ilişkili anlamını kastetmektedir. Şener'e göre nesnelere anlamına,

başka bir deyişle özüne ulaşmak nesnelere adlandırılmasında bir yöntemdir. Nesnelere anlamını çözümlerken bilincimizde oluşturduğu algının ürünü olan alımlama, nesnenin özünü ortaya çıkarmaktadır. Şiir, önce zihnimizde bir algı oluşturur ve sonra bu algı alımlamaya dönüşür. Şiir de bu yöntemle oluşmaktadır (Şener 2013: 7).

Şiiri çözümlene süreci bir algılama sorunudur. Anlama ve algılama süreci çözümlendiğinde ortaya şiirin anlamı da çıkar. Dil şifresi çözüldüğü oranda anlam ortaya çıkar. Zihnin algıladığını yorumlayabilmesi ancak zihindeki kavram bilgisi kadardır. Bu şifre çözüldüğü anda zihin deneyimlerini aktarmaya ve yorumlamaya başlar.

Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*'te imgenin nesnelere olan ilgisini açıklamaktadır. İnce'ye göre sözcükler her zaman duygu, düşünce ve heyecanlarımızı kapsayacak kapsamda bulunmamaktadır. Bu yüzden sözcüklerin karşılıklı etkileşiminden doğan ara ve artı anlamları bulunmaktadır. Bu yeni anlamları anlayabilmek için de sözcüklerin sadece sözlüksel anlamı yeterli olmamaktadır. Başka nesnenin özelliklerinden yararlanarak nesnenin özelliklerini çözümlenecek olan nesneye taşıyarak nesne yaklaşık olarak tanımlanabilir. Bu taşıyan, çağrışım yapılan anlamı da imge olarak tanımlayan İnce, imgenin nesnelere mekanizmasının bu şekilde işlediğini ifade etmektedir (İnce 2011: 23-24).

Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi II*'de nesnenin ne olduğu üzerinde durmaktadır. Cassirer'e göre nesne, kendini bilince zorla sunan basit bir form değildir. Nesne, bilincin temel vasıtaları başka bir deyişle saf düşünmenin şartları sayesinde gerçekleşen biçim verme ürünüdür. Ayrıca nesneleştirme sisteminin tek anlamlı ve eşsiz-benzersiz bir sistem olmadığını, nesnenin kendi içinde çok çeşitli ince anlam ayrımlarına sahip olabileceği sonucun da ulaşmaktadır (Cassirer 2005: 55-56). Cassirer'in de ifade ettiği gibi nesnelere tek anlamlı değil çok anlamlı bir yapıya sahip olabilirler.

Milay Köktürk *Kültür ve Sembol: Bir Cassirer İncelemesi* adlı kitabında sembol- nesne ve gösterge arasında ilişki kurmaktadır. Köktürk'e göre herhangi bir nesne sembol haline dönüşmeden önce algı nesnesi konumundadır ve nesneye sembolik bir anlam yüklendiğinde o nesne düşünselliğe taşınır. Dil, bu durumda

sadece gösterge olarak işaret etmez, başka bir deyişle basit bir biçimde işaret etmez. Bu sembolik form değişimi zihinsel uyarlamayı da içerisinde taşımaktadır (Köktürk 2014: 198). Köktürk'ün de ifade ettiği gibi semboller basit bir anlam taşımamaktadırlar.

Cemal Şakar da *İmge, Gerçeklik ve Kültür* adlı kitabında insanın görünenleri mutlaka bir imgeyle eşitlediğini, imge eşitliğinde somutlamaya çalıştığını ve böylelikle sözcükler imge yardımıyla yeni bir bağlama taşındığını ifade etmektedir. Bu bağlam alışlagelen bağlamdan farklıdır ve bu yapının anlaşılabilmesi için çözümlenmesi gerekmektedir (Şakar 2012: 17). Şakar'ın da belirttiği gibi imgelerin anlaşılabilmesi için somut sözcüklerle eşitlenmeli ve öyle çözümlene yapılmalıdır.

Yapısalcı kuramın ortaya çıkarmaya çalıştığı yapı, sözcüklerin yüzeysel anlamında değil derindeki anlamıdır. Başka bir deyişle anlam, gözlemlenebilenin gerisindedir. Bütün önce parçalara ayrılır. Daha sonra sözcükler arasındaki ilişkiler yeniden kurularak anlam ortaya çıkarılır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MESNEVÎ VE NESNELER

3.1.MEVLANA'NIN MESNEVÎ'SİNDE NESNE İNCELEMESİ

1.Afyon

Afyon sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te, olgunlaşmamış haşhaşa yapılan çiziklerden sızan çok güçlü bir zehir olarak geçmektedir. Ayrıca içerisinde morfin, kodein vb. uyuşturucular bulunan bir madde olarak açıklanmaktadır. Arapça bir sözcüktür (Akalin 201: 35).

Mevlânâ'nın şiirlerinde afyon sıkça rastlanan bir metafordur. Afyon, İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* adlı kitabında haşhaş kozalağının sütünden oluşan ve keyif verici bir madde olarak yer alır. Ayrıca afyon kullananlar kısa sürede bu bitkinin tiryakisi olmaktadır. Önceden afyon, ramazan aylarında küçük haplar şeklinde hazırlanarak yutulmaktaydı. Hatta “afyonu patlatmak” ve “hapı yutmak” deyimleri de buradan gelmektedir. Divan şiirlerinde de aşığın sevgilisine tiryaki olması anlamında kullanılmaktadır (Pala 2014: 8-9).

Mevlana'nın *Mesnevî*'sinde de afyon, ilaç ve keyif verici olarak kullanılan bir maddedir. “Lokman'ın zeyrekliğini, Lokman'ın efendisinin imtihan etmesi” başlıklı hikâyede yaralanmış bir adamın bedenindeki oku çıkartmak için afyon vererek yaralandığı yeri uyuştururlar. Böylece oku bedeninden çıkartırlar. Mevlânâ o zamanlarda da doktorların insanları ameliyat etmek amacıyla afyon yedirip bayılarak tedavi ettiğini belirtir ve şu şekilde aktarır:

Oku cisminden dışarıya çekmek için, yaralı adama afyon verirler (Konuk C.3: 416).

“Muâviye'nin İblis'i ikrara getirmesi” başlıklı hikâyede ise şeytanı afyona benzeterek bir metafor örneği verir. Bu hikâyede Mevlânâ; şeytanı, afyon gibi uyku getiren bir şey olarak anlatır:

*Sen afyon gibisin, hep uyku getirirsin. Sen içki gibisin, aklı ve ilmi götürürsün!
(Konuk C.4: 254).*

Mevlânâ başka bir beytinde afyonun akla ilaç gibi gelmesinden ziyade aklı “malul” , başka bir deyişle hasta ya da sakat ettiğini vurgular:

Marazı yüz kal ziyâde ediyorsunuz, akla afyonla ilâç ediyorsunuz! (Konuk C.7: 95).

O halde afyon, onun şiirlerinde uyku getiren, akli hasta ya da sakat eden, akli işe yaramaz hale getiren bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle bedeninin tamamen hissi ve hareketi gider. Afyon uykuyu artırır, akılsızlığı çoğaltır.

Konuk'a göre, Mevlânâ'nın şiirinde afyon denilen uyuşturucu madde haşhaşın köpükleri anlamında da kullanılmıştır. Bunu yutan kişi kendinden geçer. Bu madde haram olup "panzehir" anlamına da gelmektedir:

Yine ondan Züleyhâ'ya şeker olup aşktan diğer bir afyon çekti (Konuk C.10: 370).

Yukardaki beyitte de görüldüğü gibi Hz. Yusuf ve Züleyha aşkına telmihte bulunulmuştur. Hz. Yusuf'un sureti kadeh şekline girmiş ve zevcesi Züleyha o suretten çektiği bir afyondan bahsetmektedir. Konuk'a göre afyon haşhaştan yapılan uyuşturucu bir maddedir ve panzehir manasına da gelir. Yani Hz. Yusuf'un sureti bir kadeh olduğu için her bir kimse ondan muhtelif şeyler içmektedir (Konuk C.10: 370).

Yukarıda görüldüğü gibi afyon sözcüğü hem gösterge anlamıyla kullanılmış hem de anlamı değişikliğe uğrayarak ilaç, Hz. Yusuf'un sureti, keyif verici bir madde, panzehir, akli hasta eden bir madde ve şeytan anlamlarında karşımıza çıkmaktadır.

2. Ağaç

Ağaç sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te; uzun yıllar yaşayabilen, meyve verebilen ve gövdesi odun olmaya elverişli bulunan bir bitki olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 37).

Eski Türk inançlarında ağaç, dünyanın merkezinin sembolü olarak kabul edilir. Ağaç, gökyüzü, yeryüzü, yer altı ve insan ile Tanrı arasında irtibatı sağlayan mistik bir vasıttır. Ağaç, mistik hayatın bilinmeyen ve tükenmeyen kaynağını oluşturmakta, öte yandan da gökyüzü ve cenneti temsil etmektedir.

Celal Beydili, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* adlı kitabında ağaç simgesinin Türk Tanrıçılık sisteminde Gök Tanrı'nın simgesi olduğunu ifade eder. Türk kültürel geleneğinde ise ağaç, yaratılış nedeninin başlıca motifidir. Buna göre,

insan ‘‘dokuz budaklı bir ağac’’ın altında yaratılmıştır. Kutsal ağaca zarar veren ya da dallarını kıran birinin başına türlü belaların geldiğine inanılmıştır (Beydili 2015: 25-28).

Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* adlı kitabında da ağacın eski Türk inanç sisteminde yaratıcı, esirgeyici bir sembol olduğunu ve belâlardan kurtulmak, şükran duygularını ifade etmek için tek olan Tanrı’ya adaklar adama, kurban sunmanın eski Türk geleneğinde yaygın bir gelenek ve uygulama olduğunu ifade etmektedir. Eski Türklerde giden Tanrı kutunu geri getirmesi için Tanrı’yı sembolize eden kutsal ağaçların altında törenler yapılmaktadır. Ayrıca bu törenlerde bezler bağlanarak kutsal ağaç vasıtasıyla Tanrı’ya dileklerde bulunulmaktadır (Ergun 2004: 374).

Ergun’un yukarıdaki kitabında da bahsedildiği gibi eski Türk inancında ağacın kökleri yer altındaki cehenneme, dalları gökyüzündeki cennete ulaşmaktadır. Cennette, yani ‘‘Işık Âlemi’’nde bulunan Tanrı’dan bir şey dileyen, başındaki bir hastalıktan, bir felâketten, belâdan kurtulmak isteyen insanlar, ağacı bir vasıta olarak kullanır. Ağaç vasıtasıyla kişinin hastalığını, sıkıntısını öğrenen Tanrı, yine ağaç vasıtasıyla onlara yardım etmektedir (Ergun 2004: 374).

Ahmet Yaşar Ocak, *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* adlı kitabında geçen ifadeye göre ağacın bu şekilde insan hayatıyla ilişkili görünmesi aslında ağacın devamlı yeniden dirilen ve canlı bir varlık sıfatıyla bizzat hayat taşıyıcısı, hayat ağacı olduğu inancıyla bağlantılıdır. Ağaç hayatın ve ebediliğin timsali olarak benimsenmiştir (Ocak 2013: 133). Ayrıca insanlar, ulu ağaçları kesmenin iyi bir şey olmadığına ve ulu ağaçlar kesildiğinde uğursuzluk, felaket getireceğine inanmaktadır. Ulu ve tek başına olan ağaçları kesenlerin başına gelen felaketler, Anadolu’nun her yerinde sık sık anlatılmaktadır (Ocak 2013: 135). Yukarıda bahsedilenlerden hareketle Türkler arasında ağaç kültürünün önemi büyüktür ve ağaçla ilgili inanç ve ritüeller bütün canlılığı ile yaşamaktadır.

Ağaç, Mevlânâ’nın sıkça kullanıldığı sembollerden biridir:

O bir ağaç ki, yâre eş oldu, latif havadan baştan ayağa kadar açıldı (Konuk C.3: 24).

Mevlânâ’nın yukarıdaki beyitinde geçen ‘‘ağacın yâre eş olması’’ndaki maksat bahar mevsimine işaret etmesidir. Çünkü bahar mevsimi havası ve rüzgârı

vasıtasıyla meyvelerin erkekleri tohumlarını dişilerine aktarır. Böylece ağaçların meyveleri bu lâtif rüzgârlar vasıtasıyla aşılansarak açılır (Konuk C.3: 24).

Ağaçların erkek ve dişî çiçekleri ayrı ayrı ağaçlar üzerinde bulunur. Rüzgâr yardımıyla döllenir. Döllenmeyen çiçekler dökülür veya bunlardan içi boş (fıs) meyveler meydana gelir. Mevlânâ'ya göre ağaçlar için sonbahar mevsimi kötüdür. Çünkü bu mevsimde ağaçlar çiçek açıp meyve vermez. Mevlânâ'nın deyişimiyle ağaç için sonbahar mevsimi püsküllü beladır:

Dedi ki, kötü refik püsküllü belâdır; o geldiği vakit benim âdetim uyumaktır (Konuk C.3: 24-25).

Bu beyitten hareketle Mevlânâ'ya göre ağaç için sonbahar mevsimi püsküllü beladır. Bu yüzden bu bela gelince insan-ı kâmilin durumu uykuya geçmiş bir insanın hali gibi olmaktadır. Oysaki ağacın meyve verip çoğalması gerekmektedir. Buradaki meyveli ağaçtan kasıt insan-ı kâmillerdir. Meyveler ise sâliklerdir. Ayrıca yedi uyurların mağaraya kaçıp uyumasına da telmih yapılmıştır (Konuk C.3: 25).

Carl Delaney de *Tohum ve Toprak* adlı kitabında köyde yaşayan insanların kültürel değerlerini simgelerle anlatmıştır. Cinsiyet ve yaratılış anlayışına ilişkin görüşlerin her toplumun kendi kültürü içinde şekillenerek ortaya çıktığını belirtmiştir (Delaney 2012: 44). Bu bilgiye dayanarak ağaç-meyve arasındaki simgesel ve metaforik ilişkinin kültürde ve kültürden şekillendiği edebi ürünlerde yerini almasını sağlamıştır. Ocak'ın yukarıda bahsi geçen kitabındaki ifadeye göre Uygurlar da Karakum'da Tuğla ve Selenka nehirlerinin birleştiği yerde fıstık ve çam fıstığı ağaçları arasına gökten inen ışıktan türediklerine, başka bir deyişle atalarının bu ışığın o ağaçları gebe bırakması sonucu dünyaya gelmiş olduklarına inanmaktadırlar (Ocak 2013: 131).

Mevlânâ'ya göre meyve görünüşte ağaçta ortaya çıkmışsa da gerçekte ağaç meyvede vücut bulmuştur:

Vâkiâ onun gövdesi ve kökü ve yaprağı evveldir; o hepsi meyve için gönderilmiştir (Konuk C.3: 273).

Fikir olan evvel, amelde âhir geldi; âlemin bünyesini ezelden böyle bil! (Konuk C.3: 272).

Mevlânâ'nın Dünya'yı bir ağaca benzeterek farklı bir metafor daha yapmış ve Dünya'nın meyvesini de Âdem (As.) olarak sembolleştirmiştir. Bunu da şu şekilde ifade etmektedir:

Zîrâ âlemin bünyesi bir ağaç mesâbesindedir; onun meyvesi Âdem'dir (Konuk C.3: 273).

Bu durumda kozmik olarak Dünya dışıdır ve analık görevini yerine getirmiştir. Doğurma görevini yerine getirmeyen annenin başka bir deyişle Dünya'nın da yıkılması Türk kültüründe uygun görülmektedir.

Bir başka beytinde de Mevlânâ, ağacı yine cihana (dünyaya) benzetmiştir:

Bu cihân ağaç gibidir; ay kerîmler, biz onun üzerinde yarı olmuş meyveler gibiyiz (Konuk C.5: 345).

Dolayısıyla Mevlânâ'ya göre bu cihan, üzerinde insan meyvesi yetişmek için dikilmiş bir ağaçtır. Bu anlamda dünya ağacı, bereketliliği ve sürekliliği vurgulayan yaratılışı mutlak gerçeklik düşüncesi ile anlatan bir semboldür.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle Türk kültüründe ve hatta evrenin var oluşundan bu yana ağaç, dünyanın merkezinde yer alan bir unsurdur. Ergun'un ifade ettiği gibi medeniyetin beşiği olarak kabul edilen ağaç ve ağaç sevgisine eski Türklerde de çok önem verilmektedir. Bu kutsal sayılan ağaçlar arasında kayın, çam, kavak, ardıç, çınar, servi, dut, söğüt, elma sayılabilir (Ergun 2004: 195 - 244).

Mircea Eliade'nin de *İmgeler ve Simgeler* adlı kitabında ifade ettiği gibi dünya ağacı (kozmetik ağaç) sembolizmi ile yer ile gök arasında merdiven ve köprü kurmak mümkündür. Çünkü ağaç belli bir merkezden yükselmektedir (Eliade 1992: 25). Nitekim Eliade, dünya ağacı denilen bu ağaç sembolü hakkındaki inanışların bütün doğulu uygarlıklarda var olduğunu belirtmiştir (Eliade 1992: 21).

Nihat Sami Banarlı ise *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında insanın yaratılışında ağacın önemli olduğunu ifade etmiştir. Türk düşüncesine göre Tanrı yarattığı dokuz insan cinsini, onlardan önce yarattığı dokuz dallı ağacın gölgesinde barındırmıştır (Banarlı 1987: 31).

Mesnevî'ye göre ağaç; insan-ı kâmil, meyve ise sâliklerdir. Olgunlaşmayan insan yani sâlik önce diğer insanlarla eşittir. İnsan-ı kâmilin onları olgunlaştırmaya başladığında sâlik başka bir hüviyet kazanır. Bir sâlik nasıl ki yedi yüz mertebede olgunlaşarak insan-ı kâmil olursa bir sözden de yedi yüz mana çıkarabilir. Ağaç da

nasıl ki bir sürü dal içinde meyve verirse insan da bir sözden yedi yüz mana çıkarabilir. Mevlânâ meyveyi “mana, anlam, söz” anlamında da kullanmaktadır ve şu şekilde ifade etmektedir:

Ki, sonunda o ağaçların meyvesi nedir? Vâkıâ bu dem nazarda müsâvîdir (Konuk C.3: 432).

Mesnevî’de geçen “ağaç” metaforunda ağaç her zaman yeşil, yaş ve canlıdır. Ayrıca meyvesi “tatlı” olan ağaç daha ön plandadır. Mevlânâ nadir olarak ve zıtlıkları anlatmak amacıyla “acı ve kurumuş ağaç” sembolüne de yer vermiştir:

Her nerede meyvesi acı veya kuru ağaç görürsem, müşk, gübreden kurtulmak için keserim (Konuk C.4: 237).

Bu beyit Konuk’a göre “Her nerede meyvesi acı veya kurumuş ağaç görürsem, iyiyi kötünden ayırmak için keserim.” anlamında kullanılmıştır. “Acı ağaç” sembolündeki anlam kötü niyetli kişilerdir. “Kurumuş olan ağaç” sembolü ise insanîyetlikle alakasını kesip büsbütün hayvanîyete meyletmiş olan kimselerdir. “Müşk” sözcüğü iyi niyetli kişileri sembolize eden bir kavramken “gübre” sözcüğü kötü niyetli kişileri temsil eden semboldür (Konuk C.4: 238).

Bir başka beytinde Mevlânâ, acı meyve veren dalın latif bir meyve veren ağaç ile aşılandığında o ağacın güzelleşeceğini şu şekilde ifade etmektedir:

Acı dal eğer bir hoş ile vuslat etse, o hoşluk onun tab’ında zâhir olur (Konuk C.4: 239).

Bu beyitten hareketle kötü niyetli kişiler iyi niyetli kişilerle dost olup onlarla bir arada olursa bu kişiler kötü niyetli değil, iyi niyetli insanlar gibi olabilirler.

Konuk, bir Hadis-i Şerif’e de işaret ederek: “ Cennet ağaçlarından bir ağaca mülâki olduğunuz vakit, onun gölgesi altında oturunuz ve yemişlerinden yiyiniz.” (Konuk C.4: 479) buyrulmuştur. Kısacası ağacın meyveli ve yeşil oluşu önem arz etmektedir.

Mevlânâ, *Mesnevî*’sinde Türk mitolojisinde yer alan dünyayı, öküzün boynuzu üstünde ve bunların da sakin duran bir balığın üzerinde durduğunu belirtir ve şu şekilde ifade eder:

Her birinin kökü yerin dibine gitmiş; yakinen öküzden ve balıktan daha aşağı idi (Konuk C.5: 529).

Bu beyitten hareketle ağaç, Dünya'yı da ayakta tutan bir sembol olarak kullanılmıştır.

Mesnevî-i Şerif'te belirtilen ağaçların ne dizi, ne beli vardır. Ancak secdeye giderken bükülen dizi vardır ve eğilecek beli olmadığı halde namaza duran insan gibi dururlar. Ayrıca bir ağaç önde imam gibidir, diğer ağaçlar onun arkasında kıyamdadır:

Bir ağaç önden imâm gibi olmuş, diğerleri onun arkasında kıyamda (Konuk C.5: 541).

Bu ağaçların ne dizi, ne de beli var. Bu ne namaz tertibidir öyle! (Konuk C.5: 541).

Bu beyitlerden hareketle Mevlânâ, ağaç nesnesini namaz kılan insan metaforu biçiminde kullanmıştır ve bu sembol insan-ı kâmilî simgelemektedir.

İnsanın cismi, ağacın köküne benzer. Kökünden gelen kuvvet sebebiyle yaprakları yani vücudundaki uzuvlar sağlamsa meyve verir:

Kişinin sırrı ağaç kökü gibidir, onun yaprakları katı değnekten, ondan biter (Konuk C.6: 526).

Meyveler içinde en önemlisi kalptir. Hatta şu atasözüne de işaret eder:

Onun gönlünde günâhın afvı dalgalanırdı, zirâ her gönülden gönüle pencere geldi (Konuk C.6: 527).

“Kalpten kalbe yol vardır.” atasözünü “Gönülden gönüle pencere geldi.” diyerek darb-ı mesel sanatına da yer vermiştir. Konuk'a göre “Kalpten kalbe pencere açılmıştır.” anlamındadır (Konuk C.6: 527). Burada bahsedilen ise nesnelere nasıl ki birbirinden ayrı ve uzak dururlarsa kalpler arasında da yol ya da pencere yani uzaklıklar, aralıklar mevcuttur.

“Koruk” nesnesi ise Mevlânâ'da “hamlık” olarak ifade edilir. “Âlemdeki şeyleri bilmek, keşfetmek” koruk metaforu ile açıklanmaktadır. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde kişinin “koruğa bakıp meyi (şarabı) görmesi” (Konuk C.6: 568) bilmediği bir şeye bakarak ondaki anlamı ortaya çıkarması olarak yorumlanabilir. O halde “şarap” metaforu da “her şeyin anlamını çözmek” olarak kullanılmıştır. Bunu da şu beyitle ifade etmektedir:

Koruğa bakarım, meyi âşikâr görürüm; yoka bakarım şeyi âşikâr görürüm (Konuk C.6: 568).

Mevlânâ “varlık (cisim)” kavramını anlatırken dal ve meyve sembolünü kullanır. Mevlânâ’ya göre meyve dalın ucunda, dal meyvenin içindedir. Gerçekte ağaçtan meyve doğar. Ancak ağaç, meyve ile anlam kazanmıştır:

Zâhiren o dal meyvenin aslıdır; batinen dal, meyve içinde mevcûd olur (Konuk C.7: 165).

Böyle olunca, her ne kadar onun doğumu ağaçtan ise de, o ağaç ma'nada meyveden doğdu (Konuk C.7: 165).

Dalın varlık sebebi “meyveyi vermesi” dir. Yani hakikati, gerçekleri ortaya çıkarmasıdır. İnsan da dünyada, dünya ise insanın içindedir. Dünyanın da varlık sebebi insanı barındırmasıdır. Mevlânâ bu durumu şu beyitle açıklar:

Eğer meyve meyli ve ümîdi olmasa idi, bahçıvan ağacın kökünü ne vakit diker idi? (Konuk C.7: 165).

Bu beyitteki soru, dal ve meyve sembolünün işlevini açıklamaktadır.

Ayrıca Konuk’un aktardığı Aziz Hazretleri’nin dahi “Resâil”inde ağaç sembolü şu şekildedir:

“Sekiz cennet vardır, her bir cennetin evvelinde bir ağaç vardır ve her bir ağacın bir adı vardır; o cennete o ağacın ismi ile tesmiye ederler: Evvelki ağacın ismi ‘Vücût’ tur ve ikinci ağacın ismi ‘Mizac’ tır, üçüncü ağacın ismi ‘Akıl’ dir, dördüncü ağacın ismi ‘İlim’ dir, beşinci ağacın ismi ‘Hulk’ tur, altıncı ağacın ismi ‘İrfan’, yedinci ağacın ismi ‘Yakîn’, sekizinci ağacın ismi ‘Muayene’dir.” (Konuk C.8: 204).

Mevlânâ başka bir beytinde meyve veren ağaçları sulamayı, faydalı olan bir işi yapmaya benzetmiştir. Faydasız bir iş yapmayı ise dikenlere su vermeye benzetmiştir:

Adl ne olur? Ağaçlara su verici olmaktır. Zulüm ne olur? Dikene su vermektir (Konuk C.9: 367).

Bu beyitten hareketle insan-ı kâmil salıklere yardım etmeli, onlara faydalı olmalıdır.

Yukarıda görüldüğü gibi ağaç-meyve-koruk ilişkisi birlikte verilmektedir. Mevlânâ’nın şiirinde ağaç nesnesinin gösterge anlamı değişikliğe uğrayarak şu anlamlarda kullanılmıştır: Ağaç nesnesi; insan-ı kâmil, Âdem, insanoğlu, mitolojik bir unsur olarak dünyayı ayakta tutan ağaç anlamlarında iken meyve ise sâlikler, insanoğlu, insanın kalbi anlamlarında kullanılmıştır. Koruk ise hamlığın bir göstergesidir.

3. Akik

Akik sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te; yüzük taşı, mühür vb. yapımlarda kullanılan değerli bir taş olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca çeşitli renkleri bulunmaktadır. Yarı saydam ve parlaktır (Akalin 2010: 68).

İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* kitabında akik, kırmızı renkli bir taştır. Yemen'den çıkarılan bu taş; bedenden akan kanları durdurur, kalbe kuvvet verir, hafakanı giderir (Pala 2014: 14). Mehmet Yaşar Ethem, *A'dan Z'ye Kıymetli Taşlar (Süs Taşları)* adlı kitabında da akiğin vücuda temas ettiği sürece insana ferahlık verdiği inandığına, mühür, kolye, tespih vb. süs eşyası yapımında da kullanıldığına yer vermiştir (Ethem 1990: 65). Kathryn Wilkinson'a ait *Semboller ve İşaretler* adlı kitabında ise akik taşının şifa veren, spiritüel ve yaratıcı niteliklerinden dolayı kıymetli olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Wilkinson, Hz. Muhammed'in mührünün gümüş bir halka içinde oyulmuş akik taşından oluştuğundan bahsederek akiğin dinsel bir sembolizmi de teşkil ettiğini vurgulamıştır (Wilkinson 2009: 43).

Akik taşı, genellikle rengi ve değerli oluşu yönüyle metaforlarda yer alan bir semboldür. Akik, kırmızı renkte değerli bir taşı sembolize eder. Mevlânâ bir hikâyesinde Firavun'u "kara taş" a benzetmektedir. Hz. Mansur'u ise "şeffaf ve nurani bir akik" e benzetmektedir. Başka bir deyişle Firavun, nurun zıttı ve düşmanı, Hz. Mansur ise parlak renkteki bir taş gibi nurdan ibarettir:

Zirâ ki bu kara taş ve o akik idi; o nûrun düşmanı ve bu âşık idi (Konuk C.9: 646).

Mevlânâ; başka bir beytinde akik taşını, değerli bir taş olduğu için "insan-ı kâmil" in ağızına ya da sözlerine benzetmektedir. Bazı gerçeklerin anahtarı olan ve akik gibi olan ağızdan gerçek sözlerin çıkması insanlar için değerlidir:

Ey aceb! O şeker çiğneyici akik, o bizim müşkillerimizin kilidinin anahtarı hani? (Konuk C.12: 441).

"Taşı şeffaf olan akik" in bu özelliği yine başka bir metafora yol açmıştır:

Ben bilirim ki, onu bana zamîrden Yemen'de Süheyl gibi o gönderdi (Konuk C.13: 325).

Yukarıdaki beyitin izahında Konuk, Süheyl'in bir yıldızın ismi olduğunu ve Yemen'den görüldüğü için "Sitâre-i Yemenî" adı da denildiğini belirtmiştir. Konuk'a göre Yemen halkı akik taşının kırmızılığını bu yıldızın nurunun tesirinden kaynaklandığını söylemektedir. Bu beyitte ise insan-ı kâmilin nuruna işaret edilmektedir (Konuk C.13: 325). Ayrıca Konuk'a göre insan-ı kâmilin kalpleri, şeffaf bir taş olan akiğe benzemektedir. Başka bir deyişle insan-ı kâmil, kötülüklerden arındırılmış bir kalbi sembolize etmektedir. Böylece insan-ı kâmil başka insanların da kalplerini şeffaf ve güzel yapar. Kalpteki kötülükleri yok ederek kalpleri kemâle erdirir (Konuk C.13: 326).

Yukarıda görüldüğü gibi akik-kara taş nesnelere ile Hz. Mansur- Firavun zıtlığını görmekteyiz. Hz. Mansur, şeffaf ve nuranî bir akik iken Firavun, kara taşa benzetilerek güçlü bir metafor yapılmıştır. Ayrıca akik; insan-ı kâmilin ağzından çıkan gerçek sözler, insan-ı kâmilin nuru, kötülüklerden arındırılmış insan-ı kâmilin kalpleri anlamlarında da kullanılmıştır. Mevlânâ'nın şiirinde akik; gösterge anlamından sıyrılarak akiğin parlaklığı, şeffaflığı ve rengi metafor konusu olmuştur.

4. Altın

Altın sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te kolay işlenen, yüksek değerli, paslanmaz bir element olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 106).

Altının diğer madenler arasındaki yerini anlayabilmek için önce madenlerin oluşumu üzerinde durmak gerekmektedir. Mircea Eliade, *Babil Simyası ve Kozmolojisi* adlı kitabında XV. yüzyıl Alman metalürjisinde maden yatağının bir dolyatağı olarak görüldüğünü ve damarlarının da madenin doğumunu olanaklı kılan bu dolyatağıyla bir tutulduğunu belirtmektedir. Bir dolyatağı olarak tasavvur edilen topraktan, zamanından önce doğan embriyonlar olarak düşünülen maden filizlerinin ve bu madenlerin simya ve metalürji sayesinde büyütülerek maddenin son aşaması olan mükemmele, yani altına dönüşebilecekleri fikri Asya ve Afrika kültürlerinde de yer alan temel fikirdir (Eliade 2002a: 94-96). Yani her maden filizi, toprak ana içinde yeterince kalsa altın olarak dünyaya gelecektir. Ancak türlü sebeplerle zamanından önce dünyaya gelen bu madenler, simya yoluyla altına dönüştürülebilmektedir.

Altın, madenlerin en mükemmel ve en son hâlidir. Mircea Eliade, *Asya Simyası* adlı kitabında da topraktaki altının zamanından önce eşlendiğinde altının

olduğu yerde bakırın bulunacağını da ifade etmektedir (Eliade 2002b: 79). Mevlânâ da altın ve gümüş madenlerinin, toprak altında gizli olduğunu, kendi madenlerinin altında terbiye olup, altınlık ve gümürlük mertebesini bulduğunu ifade etmesi (Konuk C.1: 143) Eliade'nin düşünceleriyle aynı yönde olduğunu kanıtıdır:

*Altın ve gümüş eğer gizli olmasa idiler, ma'den altında ne vakit terbiye bulurlar idi?
(Konuk C.1: 143).*

Bu ifadeden hareketle altın ve gümüş, sâliğin bir derviş ile birlikte olgunlaşma sürecini ifade eden bir semboldür Altın, toprağın doğurduğu en mükemmel, soylu ve ideal olan madendir. Dervişin basit maden olan bakırı altına dönüştürme serüveni aslında kendini olgunlaştırmasını sembolize eder.

Mevlânâ başka bir beyitinde cahil olan insanı bakır, olgun olan insanı altın olarak ifade eder. İnsan-ı kâmil, sâlikleri yani bakırı altın yapacak özelliğe sahiptir:

Gel şimdi ki, hatardan kurtuldun. Taş idin, kimyâ seni gevher etti (Konuk C.2: 517).

İnsan-ı kâmil altın gibidir ve değerli bir madendir. Bakır ise değersiz bir madendir. Hatalı olmayan sözler de altın mahiyetindedir. Bakır gibi olan hatayı, altın gibi olan hatasız sözlere döndüren ilimdir. Mevlânâ hatalı olan sözleri kan ırmağına benzeterek Hz. Musa'ya da telmihte bulunmaktadır. Hz. Musa, zamanında Kıptilere karşı kan olan Nil suyunu Beni İsrail'e halis su yaptığı gibi hatalı olan sözleri de öylece Nil'in berrak suyu gibi yapmasını istemektedir:

*Kimyân vardır, onu tebdil edersin; her ne kadar kan ırmağı ise de onu Nil edersin
(Konuk C:3: 193).*

Böylece Mevlânâ ilim olan kimyâ sayesinde bakırı altına dönüştürür. Aynı şekilde ilim sayesinde hatalı olan sözler de hatasız sözlere dönüşür. Başka bir deyişle olgun insan, ilmi sayesinde hatalı sözler sarf etmez.

Altının diğer madenlere oranla neden daha önemli olduğu konusunda Eliade, altının maden filizinin göğün, özellikle de güneşin etkisi altında doğduğunu, ateşin yakıp yok edeceği hiçbir özellik taşımadığını ve ateşin buharlaştırabileceği hiçbir nem de barındırmadığını belirtmektedir (Eliade 2002a: 94). Bu özelliğiyle altın diğer madenlerden ayrılmaktadır. Konuk da Mevlânâ'nın bir beyitinden hareketle dünyayı maden kaynağına benzetir. Altın, topraktan elde edilir ve en güzel altını elde etmek için toprağı kullanırlar. Aslı toprak olan altın, toprak ile birçok menzili kat kat

dolaşır. Yüzlerce menzilde dolaştıktan sonra altın olur. Böylece toprak haliyle arasında çok fark bulunur. Bunu Mevlânâ şu şekilde ifade etmektedir:

Toprak ile altının menba'da ihtilât ettikleri gibi, aralarında yüz beyâbân ve ribât vardır (Konuk C.2: 187).

Başka bir beytinde Mevlânâ, güneşin hissiyâtımızın idrâk edemediği türlü tesirlerine de değinmektedir. Topraktaki maden derece derece kemale erişip güneşin tesiriyle altın ya da yakut olurken sâlik de çeşitli mertebelerden geçerek insan-ı kâmil olur:

O bir yol ki, altın ondan gıdâ bulur ve o bir yol ki, taş ondan yakût olur (Konuk C.2: 506).

Dolayısıyla altın, güneşin simgesidir; parlaklığı nedeniyle göksel unsurlar içinde yer alır ki insan-ı kâmil de bu maden kadar değerli kabul edilmektedir.

Eliade'ye göre madencilik her yerde kutsanmış bir uğraş olduğu için madenler, varoluşun kutsal olmayan yanlarını oluşturan unsurlar değildirler. Onlar dünya dışı alanlardan gelmektedirler. İster gökten düşmüş isterse toprağın bağrından çıkarılmış olsunlar, her durumda başka bir yerden gelmektedirler. Doğal olarak insana ait olmayan her şey, onun yakınında olmayan her şey, varoluşun âdemi hâline katılmayan her şey gizemli, kutsanmış ya da şeytanidir. Çünkü bu onun doğasını değiştirir. Madenler de insanın doğasını değiştirip onun varoluş koşullarını biçimlendirmektedirler (Eliade 2002a: 54-55). Mevlânâ'daki insan-ı kâmil de diğer toplum bireylerinden farklılaşmış olandır.

Eliade'ye göre, altının “soyluluğu” olgunlaşmış meyve olmasından kaynaklanır. Öteki madenler ise bayağıdır, başka bir deyişle olgunlaşmamışlardır. Doğanın tek arzusu mineral krallığının tamamlanması, tamamen olgunlaşmasıdır (Eliade 2002b: 80). Eliade altının olgun olduğunu ve uğraşılırsa her madenin en mükemmel haline gelebileceğini, başka bir deyişle altın haline gelebileceğini vurgulamaktadır.

Eliade, bu işle uğraşan, yani madeni altına dönüştürerek mükemmelleştirmeyi deneyen Doğu Simyacılarının aslında kendi kendilerini mükemmel kılmaya çalıştıklarını; bunların kendi bedenleri üzerinde (çileci alıştırma) ve kendi bilinci üzerinde (yogayı, meditasyonu, yoğunlaşmayı uygulayarak) çalışmak yerine, kendi durumunu kendi dışına yansıtarak adî madenlerde saf olmayan mistik bir beden

bulmaya ve bunları saflaştırmaya çalıştıklarını belirtmektedir (Eliade 2002a: 100). Mevlânâ'ya göre de altın, değerli bir madendir. Mevlânâ'da altın; hırs, zenginlik ve muhabbetin sembolüdür. Çocuk mertebesindeki insanın başka bir deyişle salığın, altın ve gümüşü kazanmasını ister ama altın ve gümüşü Hakk'ın muhabbetine tercih etmemesini, nefesine uymamasını tavsiye eder. İyi malın, iyi adam için güzel olduğunu da şu şekilde ifade etmektedir:

Ey oğul, bağı kopar da, hür ol; ne vakte kadar gümüş bağında ve altın bağında olursun? (Konuk C.1: 88-89).

Yukarıdaki beyitte “bağ” dan kasıt hırs ve muhabbettir. Dolayısıyla insan hırslı olduğu ve muhabbet ettiği şeyin esiridir. Yani dünya zenginliğini, malını bir kenara bırakarak gönül zenginliğini ifade etmiştir. “Ey oğul” ifadesinden de sâlikin henüz çocuk olduğu anlaşılmaktadır (Konuk C.1: 89).

Başka bir beytinde Mevlânâ mal ve altını, bir insanın başındaki külaha benzetmektedir. Başını açmayan ve daima başını külahın içinde tutan kimsenin başında saç yoktur, yani keldir. Kelliğini saklamak için de başındaki külahını asla çıkarmaz. Ancak külahı gittiği zaman kıvrıkcık ve güzel saçları olur. Külahsız hali insana daha güzel gelir:

Mal ve altın başa külâh gibi olur; kel olur o kimse ki külâhtan penâh ittihâz eder (Konuk C.2: 126).

O kimsenin kıvrıkcık ve güzel zülfü olur; onun külâhı gittiği vakit, ona daha latîf gelir (Konuk C.2: 126).

Başka bir beyitte temsilen kullanılan mal ve altın örten, kaplayan unsurlar olarak kullanılmıştır. Oysaki görünen şeyler daha güzel görünür. Konuk, şu atasözünü de hatırlatır: “Mal, ayıp örtücüdür.” der. Dolayısıyla âlim ve zengin kişilerin kusurları görünmez iken fakir ve cahilin ayıpları görünür. Konuk “Fakirden kaç, zengine sürün de geç!” atasözünü de hatırlatır. Mevlânâ aşağıdaki beyitinde bu konuya değinir:

Efendi, kulağına kadar ayıb içinde müstağrakdır. Efendinin malı vardır ve onun malı ayıb örtücüdür (Konuk C.2: 127).

Bu beyitinde Mevlânâ, darb-ı mesel sanatı da yapmıştır.

Dünya hayatında zengin olan kimseye ölüm geldiği vakit bilir ve anlar ki, kendi kasasında ve bankasında olan altınların ve paraların artık kendisinin olmadığını

bilir. Zira ölüm halinde kişinin bu paralar ile hiçbir münasebeti kalmaz. Zeki ve dâhi olan kişiler ise hayatı devam ettiği müddetçe altın ve paralar ile hiçbir münasebetinin kalmadığını bilirler. Mevlânâ bu beytinde dünyevî gerçekleri altın ve paraya benzeterек metafor yapmaktadır:

Zengin olan kimse o zaman bilir ki, onun altını yoktur. Zekî dahi bilir ki o hünersiz idi (Konuk C.6: 67).

Bu beyitten hareketle Mevlânâ altın ve parayı dünyevi hakikati temsil eden somut bir nesne olarak kullanmaktadır.

Mevlânâ altını eriterek sikke haline getiren ateşin; elma, ayva gibi nazik meyveleri yakıp yok edeceğini bildirmektedir. Dolayısıyla Mevlânâ ham olan elma ve ayvanın, ateşin alevine tahammül edemeyeceğini vurgulamaktadır. Oysaki altın ya da demir olgunlaştığı için, başka bir deyişle, ateşte piştiği için ateşe tahammül edebilir. Mevlânâ “hamlık” ve “pişmişlik” metaforlarını meyve ve altın sözcükleriyle sembolleştirmiştir:

Demirin veyâ altının ıslâhı olan bir ateş ne vakit ayva ve elmanın salâhıdır? (Konuk C.3: 232).

Bir beytinde de Mevlânâ, altın ile bakırı karşılaştırarak metafor yapmıştır. Bakır gibi olan akılları, altın gibi yapacak iksirin düşünce olduğunu vurgulamıştır:

Âlem bakırın kimyâsı seninledir; akıl ve ilminin gevheri kat kattır! (Konuk C.4: 357).

Dolayısıyla insan bakır gibi olan aklını ilim ile altın mertebesinde kıymetli ve muntazam yapacağını belirtmektedir. Konuk’a göre insanın akli ve ilmi bir cevherdir ve bu cevher kat kattır (Konuk C.4: 358).

Mevlânâ başka bir beytinde makineler ile akli karşılaştırarak makineleri bakır gibi kıymetsiz, akli da kıymetli olan altına benzetir. İnsan akli ve ilmi ile vücudundaki hareketleri muntazam hale getirir. Makinelerin hareketi kendilerinin akıyla değildir. Dolayısıyla makinelerin hareketi muntazam olmaz:

Tâ ki mevzûn hareketler zâhir olur, bakır hareketi ilim ile altın yapar (Konuk C.4: 374)

Yine Mevlânâ altın sembolünü ilâhî aşkla dolu olan kişinin yüzünü altın gibi sapsarı rengi olması yönüyle ifade etmektedir. Çünkü altın topraktan çıkar ve güneş sayesinde daha sarı renge dönüşür. İşte hakikat güneşi de aşğın yüzünde kıymetli

olan sarı rengi oluşturur. Dolayısıyla Mevlânâ, altın madenin hem kendisi hem de rengi ile metafor yapmaktadır:

Katrın ferci altın halkanın lâynıdır; âşıkın altını sarı ve asfar yüzdür (Konuk C.7: 191).

Ayrıca Hz. Süleyman'ın sevdiği Belkıs Sultan'a altından döşenmiş yerini elçi gönderip anlattırır. Mevlânâ, Hz. Süleyman ve Belkıs Hikâyesi'ne de gönderme yaparak telmih sanatı yapmıştır:

Belkıs'ın önünde acebden, altın sahrâdan gördüğünüz şeyi açık söyleyiniz! (Konuk C.7: 201).

Ayrıca başka bir beyitinde her hazinenin bir bekçisi olan yılan da vurgu yapmaktadır:

Yâhut onda kenârında bir yılan olduğu halde hazîne mi vardır; zirâ ki altın hazîne bekçisiz olmaz (Konuk C.3: 237).

Yukarıda görüldüğü gibi altın nesnesi hem kendisi hem de rengi dolayısıyla metafor yapılmıştır. Altın-bakır zıtlığı ile insan-ı kâmil-sâlik, derviş-mürit, olgun insan- cahil insan, hatasız sözler-hatalı sözler anlamları ortaya çıkmıştır. Ayrıca altın; ilâhi aşkla dolu olan kişiyi de temsil etmektedir. Altın ve mal birlikteliği ile Mevlânâ; dünya hakikatini, servetini kastetmiştir. Hz. Süleyman ve Belkıs hikâyesine de gönderme yapan Mevlânâ, her hazinenin altından oluştuğunu ve hazineleri bekleyen bekçinin yılan olduğuna da değinmiştir. Görüldüğü gibi altın nesnesi gösterge anlamından sıyrılarak çeşitli anlamlarda kullanılmıştır.

5. Anahtar

Türkçe Sözlük'te anahtar sözcüğü; kilidi açıp kapamaya yarayan araç, açar, miftah ve dil olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 119).

Wilkinson'ın *Semboller ve İşaretler* adlı kitabında anahtar, kapalı odalara erişimi sağlayan bir semboldür. Anahtar; bilgelik, bilgi, başarı ve özgürlüğü ifade etmektedir. Hristiyanlıkta ise çaprazlama iki anahtar biçiminde olan sembol, cennet kapılarının anahtarlarını elinde tutan Aziz Petrus'un amblemidir (Wilkinson 2009: 239).

Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene* adlı kitabında anahtarın açma kapama işlevinin olduğunu ve kapalı bir yere girmek için onun kilidini açmakta kullanılan bir araç olarak tanımlamaktadır (Ersoy 1990: 116).

Mevlânâ ise anahtar metaforunu kilit metaforu ile birlikte kullanmıştır. Ona göre insanların bazılarının akıllarına ve kalplerine kilit vurulmuştur. Bundan dolayı da kâmillerin nasihatleri bu insanların kalplerine işlemez. Bu kişilerin kalpleri ancak hidayet (doğru yol) olan anahtar sayesinde kalplerindeki kilit açılır. Böylece Allah'ın kudretine sahip olunur:

Meğer dosttan husûsî anahtar gele! Zîrâ sâmvâtın kilidi onun lâyıkıdır (Konuk C.11: 47).

Burada anahtar; insan-ı kâmilî, kilit ise Allah aşkıyla dolmamış bir kalbi simgelemektedir. Anahtar çözüm getirici bir semboldür.

Yukarıda görüldüğü gibi anahtar nesnesi tasavvufî bir anlamda kullanılmıştır.

6. Anber

Türkçe Sözlük'te anber sözcüğü "amber" olarak geçmektedir. "Anber" ise Arapçadaki karşılığıdır. Amber, amber balığından çıkarılan kül renginde ve güzel kokulu bir madde olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 112).

Hüseyin Güfta "Baki Divanında Siyah Renkli Unsurlar" başlıklı makalesinde anberin ada balığının bağırsaklarında toplanan yumuşak yapışkan ve misk gibi kokan kül renginde bir madde olduğu ifade etmektedir. Anber ya da amber; mu'anber, anberîn de denen bu güzel kokulu madde siyah ya da kül renginde olması sebebiyle sevgilinin saçı, beni, yüzdeki ayva tüyü için benzetme unsur olmuştur. Mu'anber zülf, mu'anber saç, ca'd-ı mu'anber, zülf-i mu'anber, zülf-i anber-bû, târ-ı mûy-ı anberîn, anberîn-gîsû, zülf-i anber-efşân, turra-i anber-feşân; hâl-i anberîn ile sevgilinin saçı ve beninin anber renkli ve kokulu oluşunu anlatmak için kullanılmaktadır. Sevgilinin ateşe benzetilen her yanağına düşen kıvrım kıvrım siyah saç buhurdânda yanıp güzel kokular saçan anber dumanı olduğunu, sevgilinin her nereye giderse içinde ateş ve tütsü bulunan iki buhurdânı beraber götürdüğü söylemiştir. Siyah renk münasebetiyle gölge ve anber renkli saç arasında benzerlik kurulduğunu ve anber renkli uzun saçın, sanki servi ve sanavber ağacı gölgesi gibi,

sevgilinin uzun ince boyundan düşmüş ve yolun toprağı üzerine serildiğini, ayrıca sevgilinin anber beninin de saf misk olduğunu belirtmiştir (Güfta 2009: 1321).

Anber yandığı zaman çok güzel bir koku ortaya çıkmaktadır. Mevlânâ da insanın aşk ile yanmasını anbere benzetilerek metafor yapılmıştır:

Ey Cebrâil git ki, ben yanmış, yanmış olan öd ve anber gibi daha iyiyim! (Konuk C.6: 483).

Bu beyitten hareketle anberin bir deniz ürünü olmasının yanında, kül renkli kokusuyla da aşk kokusunu simgeleyen bir sembol oluşu dikkat çekmektedir.

Başka bir beyitte ise müminler misk ve anbere benzerler. Eğer miski ve anberi kırıp parçalarsak kokusu etrafa yayılır. Bunun gibi müminlerin de dünyaya faydası dokunur:

Eğer sen bir misk ve anberi kırarsan, âlemi reyhânın kokusundan doldurursun (Konuk C.6: 556).

Mevlânâ'ya göre dünyadaki güzel şeylerin kapısını açmak için de anber ve gül suyu gibi latif kokulu manalar söylemek gereklidir. Bu beyitinde de güzel sözler ve manalar anbere benzetilerek metafor yapılmıştır:

Nâsihler feth-i bâb için, ona anber ve gül suyu ile devâ tertîb ederler (Konuk C.7: 93).

Yukarıda görüldüğü gibi anber ve anberden çıkan koku metafor yapılmasını sağlamıştır. Anber sözcüğü Mevlânâ'nın şiirinde; mümin, aşk ile yanan olgun insan, insan-ı kamilin söylediği güzel sözler anlamlarında karşımıza çıkmaktadır.

7. Ambar

Türkçe Sözlük'te ambar sözcüğü Farsçada anbar olarak bilinen ve genellikle tahıl saklanılan yer olarak bilinmektedir (Akalin 2010: 112).

Ambar, doldurmak, yığmak, kümelendirmek demektir. Bir odanın içine erzak, tahıl, kuru ot koymaya yarar. Mevlânâ'da ise ambar; buğday konulan yer değil, insanın kalbini temsil eden bir semboldür. Kalpteki ihlas ambarın içindeki buğdaya, İblis ise buğdayın içindeki şeytana benzetilmektedir. İblis'in fare gibi sâliklerin içindeki ihlası kemirdiğini, kalbi bu fareden kurtarmanın yolunun namaz kılmak

olduğunu ifade etmek için ambar sembolünü kullanan Mevlânâ şu şekilde ifade etmiştir:

Eğer bizim anbarımızda bir hırsız sıçan yok ise, kırk yıllık ameller buğdayı nerededir? (Konuk C.1: 187).

Her günün azar azar olan sıdkı, niçin bizim anbarımızda terâküm etmez? (Konuk C.1: 187).

Mevlânâ bu beyitte sıdk ve ihlası buğdaya, İblis'i ise sıçana benzetmiştir ve mevcut dünyevi kayıpların önemli olmadığını, asıl önemli olanın insanın yaratılış gayesi olan ibadet etmek olduğunu ifade etmiştir.

Yukarıda görüldüğü gibi ambar sözcüğü gösterge anlamından sıyrılarak insan-ı kamilin kalbi olarak kullanılmıştır.

8. Armut

Farsçada emrûd olarak bilinen bu sözcüğün *Türkçe Sözlük*'te gülgillerden olduğu, çiçekleri beyaz ve Türkiye'nin her yerinde yetişebilen bir bitki olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca armut; armut ağacının tatlı, sulu, yumuşak ve ufak çekirdekli meyvesidir (Akalin 2010: 155).

Wilkinson'a göre armut, şişkin olduğu için sevgi ve analık sembolizmi ile ilişkilidir. Eski Yunan'da armut ağaçlarının anası tanrıça Athena'dır. Çinliler ise armutun uzun ömürlü bir ağaçta yetişmesinden dolayı uzun ömürlülükle ilişkilendirirler. Hristiyan toplumu ise İsa'nın insanlığa beslediği sevginin sembolü olarak görürler (Wilkinson 2009: 98).

Türkiye'de ise armut her yerde yetişebilen bir ağaçtır. Armut; ağacın tatlı, sulu ve yumuşak, ufak çekirdekli meyvesinin adıdır. *Mesnevi*'de ise Mevlânâ bir hikâyeye ait olan darb-ı mesele işaret ederek “Armut ağacından aşağıya in ki şüpheden kalmasın” der. Hikâye şu şekildedir: “Bir kişi karısıyla birlikte ağaçlık ve otlak bir mahallede gezintiye çıkmış. Karısının bir âşığı varmış onların arkasına saklanmış. Evvelce tasarladıkları plan dâhilinde kadın eşine: ‘Ben bu armut ağacının üzerine çıkmak istiyorum.’ demiş. Eşinin de yardımıyla çıkmış. Aşağıya bakıp eşine bağırarak: ‘O senin yanındaki kadın kimdir?’ diye sormuş. Eşi: ‘Burada böyle bir şey yok.’ demiş. Eşi aşağıya inip görmesini söylemiş. Kadın inmiş ve hakikaten kimse yoktur. Kadın şaşırmış. Bu defa erkek ağaca çıkmış. Erkek ağaçta iken otların

arasından kadının aşığı çıkar ve kucak kucağa durmuşlar. Bu kez erkek bağırarak: ‘O yabancı erkek kimdir?’ demiş. Kadın da öyle bir şeyin olmadığını aşağıya inip görmesini istemiş. Erkek ağaçtan ininceye kadar kadının aşığı kaçmış. İkisi de ağacın tepesinde olanların aşağı indiklerinde ise ağacın dibinde böyle bir şeyi görmemesinin sebebini bu ağacın hikmetinden olduğunu düşünmüşler.’’:

Armudun tepesi üzerinde dibini öyle görürsün; bu zan kalmamak için ondan aşağıya gel! (Konuk C.2: 131).

Mevlânâ bu beytinde ‘‘ağaç üzerinde bulunan kişinin haline’’ metafor yapmıştır. Bu beytinde armut ağacının üzerindeyken hayaller görüldüğünü, bu yüzden kişilerin bir şeyi incelerken çok yakından incelemesi ve uzaktan karar vermemesi gerektiğini armut sembolü ile anlatmıştır.

9.Arpa

Türkçe Sözlük’te arpa; ekmek ve bira yapımında kullanılan, ayrıca hayvanlara yem olarak verilen taneler olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 155).

Mesnevî’de ‘‘arpa’’ demek ‘‘bir gramın yüzde biri’’ manasındadır. Bir gram ‘‘yirmi kırat’’ ve her bir kırat ‘‘beş arpa’’ karşılığındadır. Altın gibi kıymetli madenler bu ölçüler ile tartılır. Mevlânâ aşağıdaki beyitinde altın gibi olan aklının parçalarını arpa gibi toplayarak şüpheye düşüren şeyleri bir kitle haline getirdiğinde açığa kavuşacağını ve böylelikle padişahın sikkesini ya da damgasını vurmanın mümkün olacağını belirtir. Arpa sembolünü, burada dağınık halde bulunan konuları bir araya getirmek anlamında kullanmıştır:

Vaktâki arpa arpa ıstibâhdan cem’ ettin, sonra senin üzerine pâdişâhın sikkesini vurmak mümkündür (Konuk C.8: 448-449).

Bir başka beytinde Mevlânâ, olgun insanın eşekler gibi arpa ve saman yiyerek, yani nefsinin bu şekilde beslemenin uygun olmadığını söylemiştir. Bu beytinde ‘‘arpa’’ yı ‘‘nefsi besleyen kötü duygu’’ anlamında kullanmıştır:

Eşekler gibi saman ve arpa yemek gerekmez. Hutun’de âhûlar gibi erguvân otlar! (Konuk C.10: 126).

Yukarıda görüldüğü gibi arpa sözcüğünün gösterge anlamı değişikliğe uğrayarak ölçü birimi ve nefsi besleyen kötü dutgu olarak kullanılmıştır.

10. Asa

Asa sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te; bir tür ağaç veya metalden yapılan, bazı ülkelerde hükümdarların, mareşallerin, din adamlarının güç sembolü olarak törenlerde taşıdıkları değnek olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 161).

Wilkinson'a göre asa, hükümdarların törenlerde taşıdığı bir otorite ve güç sembolüdür. Wilkinson, asayı metal ucu olmayan bir mızraktan dönüşmüş olabileceğini ifade etmiştir (Wilkinson 2009: 218).

Asa, *Mesnevî*'de de değişik fonksiyonlara sahiptir. Asa, ağaç veya metalden yapılmış bir değnektir. Asa, Hz. Musa'nın değneğinin adıdır. Asa, beyitlerde ümit ve korkunun sembolüdür. Aşağıdaki beyitte geçen Hz. Musa'nın asası, Firavun'un mızraklı yüz binlerce askerini perişan etmiştir. Böylece Firavun'un ve Hz. Musa'nın hikâyesine de telmihte bulunulmuştur. *Mesnevî*'de Hz. Musa'nın asasına işaret edilerek Firavun'u nasıl yendiği ifade edilmiştir:

Fir'avn'ın yüz binlerce mızraklarını, bir Mûsâ'dan bir asâ ile kırdı (Konuk C.1: 215).

Mevlânâ Musa'nın Firavun'u yenmesini Kur'ân-ı Kerim'de geçen (Bakara: 2/249) "Ne kadar az tâife vardır ki, Allah'ın izni ile çok taifeye galip gelmiştir." (Konuk C.3: 115) ayetiyle de vurgulamıştır:

Mûsâ cenge bir asâsı ile geldi; Fir'avn üzerine ve onun kılıçları üzerine vurdu (Konuk C.3: 115).

Pala, yukarıda geçen aynı kitabında Hz. Musa'ya ait olan bu asanın cennetteki mersin ağacından yapıldığını, Âdem peygamber tarafından getirildiğini ve miras yoluyla Hz. Musa'ya geçtiğini belirtmektedir. Bu asa ile Hz. Musa; kayadan su çıkarmak, asayı yılan şekline sokup canlandırmak, asanın ağaç olup yaprak şeklinde açmasını sağlamak, Kızıldeniz geçileceği zaman denizi ikiye yarmak, gökten kudret helvası indirmek gibi çeşitli mucizeler göstermiştir (Pala 1995: 42) *Mesnevî*'de de Mevlânâ, Hz. Musa'nın çeşitli mucizelerinden yola çıkarak birçok metafor yapmaktadır.

Asa, silaha da benzetilmiştir. Silah gibi çekip ileriye iterek mücadele edildiği şu şekilde ifade edilmiştir:

O asâyı size verdi, nihâyet ileri geldiniz; o asâyı da gazabdan ona vurdunuz (Konuk C.2: 75).

Bu beyitten hareketle bir peygamberin eline silahın eşdeğeri olarak kabul edilen asanın verilmesi bu nesnenin hiç kimseye nasip olamayacak üstünlüğünü ifade eder. Basitmiş gibi algılanan bu nesne itibar kazandıran bir sembol olmuştur.

Ayrıca Hz. Musa'nın mucizelerine de telmihte bulunulmuştur. Hz. Musa'nın asasının yere düştüğünde yılan oluşu anlatılmıştır:

Musâ'nın ve Ahmed'in mu'cizesine bak; nasıl asâ yılan ve direk haberli oldu (Konuk C.2: 76).

Dolayısıyla asa, bir peygamberin elinde mucizeye dönüşür.

Başka bir beyitte Hz. Musa nasıl ki asasını emri altına girdirirse inanan kalplerin de eli ve ayağı öylece kendi emri altında kullanılabilir. Metafor olarak kullanılan asanın bir insan gibi emir altına girişi şu şekilde aktarılmıştır:

El ve ayak gönül emrinde; zâhirde Mûsâ'nın elinde asâ gibidir (Konuk C.2: 451).

Yukarıda görüldüğü gibi asa; ümit ve korkunun sembolü, silah ve Hz. Musa'nın asası ve asasının mucizeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

11. Asma

Türkçe Sözlük'te asma sözcüğü; dalları çardak üzerine yayılan ve üzüm veren bir bitki olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 168).

R. Bahar Akarpınar ‘‘Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin *Mesnevî* ve Rubâiyyat'ında ‘Meyve’ ve ‘Üzüm’ Sembolleri’’ başlıklı makalesinde meyve, üzüm, üzüm çubuğu başka bir deyişle asma sözcükleri üzerinde durmuştur. Üzümün, bağcılığın geliştiği coğrafyalarda, özellikle Ege, Akdeniz, Orta Doğu ve Anadolu uygarlıklarında mitolojik devirlerden beri bolluğa, berekete, verimliliğe işaret eden kutsal bir meyve olarak kabul edildiğini, ayrıca mistik ve dinî sistemler ile edebî geleneklerde güçlü bir sembol olarak yerini aldığını belirtir. Mevlâna'nın dilinde de ‘‘üzüm, kuru üzüm, salkım, üzüm salkımı, üzüm tanesi, üzüm çubuğu, üzüm yaprağı, asma, asma dalı, asma yaprağı, koruk, üzüm suyu, üzüm şarabı, şarap, bağ, bağcı’’ sözlerine sıkça rastlanıldığını da ifade etmektedir. Mevlâna'nın, dinî-tasavvufî görüşlerini aktarırken üzüm ve üzümle ilgili pek çok sembole yer verdiğini, Mevlânâ'nın bu alışkanlığını ya da seçimini, Doğu ve Batı'da yetişen mistikleri, eserleri ve dolayısıyla sembolleri tanınması; Fars dili, edebiyatı ve kültürüne duyduğu

yakın ilgiyle açıklamanın mümkün olduğunu dile getirmektedir. Ayrıca Anadolu’da yaygın olan bağcılık ve yüzyıllardan beri Konya ili ile özdeşleşen bağ ve bahçelerin Mevlânâ’nın semboller dünyasına katkıda bulunmuş olabileceği de vurgulamaktadır (Akarpınar 2005: 152).

Mevlânâ asma çubuğunun yaz mevsiminde mahsul verdiğini ve üzümünden şarap yapıp içilip sarhoş olduğunu belirtir. Beyitinde öğrencisi ve *Mesnevî*’yi yazan Çelebi Hüsameddin’e seslenmiş:

Biz seninle asma çubuğunun yaz mevsimiyle olduğu gibi hoşuz. Hüküm tutarsın, âgâh ol, çek, biz de çekelim! (Konuk C.7: 22).

Konuk’a göre bu beyit şu şekilde yorumlanmıştır: “Sen yaz mevsimi gibisin, ben de asma çubuğu gibiyim. Bu *Mesnevî* de üzüm salkımları gibidir. *Mesnevî*’nin içindeki manalar da ruhun manevi şarabıdır. *Mesnevî*’yi içen kişiler sarhoş olurlar.” (Konuk C.7: 22-23). Mevlânâ *Mesnevî*’nin oluşumunu anlatmak için “asma” metaforunu kullanarak anlama güç kazandırmıştır. *Mesnevî*’nin de asma gibi dayanıklı bir eser olacağına vurgu yapmıştır. Bu beyitten hareketle asma çubuğu nasıl ki güneşe ve sığağa bağlı olarak yetişir, yaz mevsiminde meyvesi olgunlaşır ve sonbahara doğru toplanırsa Mevlânâ ile Çelebi Hüsameddin arasındaki dostluk da üzüm çubuğu gibi başka bir deyişle “asma” sembolü gibi bir mahiyet göstermektedir.

Asma sözcüğü yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ ile Çelebi Hüsameddin arasındaki dostluğu ifade etmek amacıyla metafor olarak kullanılmıştır.

12.Ateş

Türkçe Sözlük’te ateş sözcüğü; yanıcı cisimlerin tutuşmasıyla beliren, ısı ve ışık veren bir cisim, od, nâr olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 180).

Gaston Bachelard, *Ateşin Tin Çözümlemesi*’nde ateşin tanımlarına yer vermektedir:

Ateş, en ileri düzeyde canlı öğedir. Ateş, kişiye özgü duygular içerir ve evrenseldir. O yüreğimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Maddenin derinliklerinde yükselir ve kendini bir sevgi gibi sunar. Maddenin derinliklerine iner ve kendini gizler, sıkıştırılmış nefret ve öç gibi. Tüm olgular arasında birbirine zıt iki değeri, iyiliği ve kötülüğü, aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur. Cennette ışık saçar. Cehennemde

yakar. Ateş tatlıdır ve ateş işkencedir. Mutfaktır ve kıyamettir. Ocağın başında usluca oturan çocuk için bir hazdır; alevleri ile fazla yakından oynamak isteyeniyi cezalandırır. Ateş gönenç, ateş saygıdır. Koruyucu ve müthiş bir tanrıdır, iyidir ve kötüdür. Kendisiyle çelişkiye düşebilir. Bu nedenle evrensel açıklamanın ilkelerinden biridir (Bachelard 1995: 13).

Mevlânâ *Mesnevî*'de ateş sembolüne sıkça değinmiştir. Mevlânâ'nın şiirinde ateş, çağrışım gücü yüksek olan bir semboldür. Bir beytinde Mevlânâ ateşi, neyin sesi olarak tanımlamıştır. Neyin sesi burada bir semboldür. Neyin sesinin etkili olmasının sebebi aşktır ve aşkı anlatmasıdır. Neye düşen ateşin de aşk ateşi olduğu anlatılmıştır. Şarabın coşkunu da yine aşk ateşinden ortaya çıkar. Buradaki aşk "muhabetin şiddetlisi" olarak tanımlanmıştır. Bu muhabbet ve aşk bütün eşyalarda, somut varlıklarda bulunur. Neyin içindeki hararet, aşk-ateş sembolü ile anlatılmıştır:

Aşkın ateşidir ki "ney" e düştü. Aşkın kaynağıdır ki, meye düştü (Konuk C.1: 81).

Bu beyitten hareketle ateşin iletişim kurucu bir özelliğe sahip olması göze çarpmaktadır. Ateşin hararetli kıvılcımları ruh-beden-ateş arasında iletişim vazifesi görmektedir.

Hava, toprak, su ve ateş dört unsurdur. Ateş içinde en etkin olanıdır ve insan-ı kâmilde birleşir:

Hava, toprak, su ve ateş bendedirler. Benim ve senin ile ölü, Hak ile diridirler (Konuk C.1: 283).

Ayrıca ateş, köle gibi Hakk'ın huzurunda kıyamda durur. Ateş Hakk'ın huzurunda nefsinin terk ederek ölü gibi hareket eden bir aşığa da benzetilmektedir:

Hakk'ın huzûrunda ateş dâimâ kıyamdadır; âşık gibi gece ve gündüz daimâ cansızdır (Konuk C.1: 283).

Hava ise Hakk'ın emriyle ateş olur. Ateşi ortaya çıkaran bu gazdır. Dolayısıyla ateş ve hava Hakk'ın aşk ateşiyle cûşa gelir:

Havâ, Hakk'ın emrinden ateş olur; Hakk'ın şarâbından her ikisi de sarhoş geldiler (Konuk C.1: 286).

Nemrut'un İbrahim'i(as.) ateşe attığı hikâyesine de telmihte bulunulmuştur. Bu ateşin İbrahim'e soğuk su etkisi yaptığını ve Nemrut'un imana gelmesinin hikâyesi hatırlatılmıştır:

Âteş İbrâhîm'e kal'a olmadı mı? Âkıbet Nemrûd'un kalbinden duman çıkardı (Konuk C.1: 556).

Başka bir beyitte suyun ateşle ilgisi ortaya konmuştur. Su doğrudan doğruya ateşi üzerine dökülürse azametiyle ateşe galip gelir ve o ateşi söndürür. Fakat su, bir kap veya tencere içinde ateş üzerine konursa ateş onu fıkır fıkır kaynatır. Burada su ve ateşin somut olarak tasviri yapılmıştır:

Su nehîb olması cihetinden ateşe gâlib geldi; hicâb içinde olduğu vakit ateş onu kaynatır (Konuk C.2: 146).

Vaktâki her ikisine bir zarf hâil gele, o suyu yok eder ve onu hava yapar (Konuk C.2: 147).

Dolayısıyla su ile ateş arasında bir kap olduğunda ateş suyu kaynatır ve kap içindeki suyu yok eder.

Âdem'in (As.) topraktan yaratılmasına, İblis'in de ateşten yaratılmasına yer verilmiştir:

İbtidâ o kimse ki, envâr-ı Hudâ önünde bu kıyâscıkları gösterdi, İblis idi (Konuk C.2: 408).

Dedi ki: Ateş şüphesiz topraktan daha iyidir; ben ateşdenim, o eksef olan topraktır (Konuk C.2: 408).

İblis metaforundan cehennem ateşini de hissettiren Mevlânâ dilin içinde şifrelenmiş bir anlam oluşturmuştur.

Mevlânâ'ya göre kâfirlerin kalpleri taş gibi katıdır ve bu kalpleri yumuşatmak için şiddetli ateş gereklidir. Böylelikle o kalpler yumuşatılır ve kırılır. Yumuşamayan kalplerin azâbı da şiddetli ateş ile olur:

Ateş, ondan dolayı kâfirlerin azâbı geldi; zîrâ tâşın imtihânı ateş olur (Konuk C.2: 458).

Mevlânâ burada ateşin somut bir nesneyi yumuşattığı gibi ilâhi ateşin de kalpleri yumuşatan bir nesne olduğunu vurgulamıştır. Taş gibi olan kalplerin azabının şiddetli ateş ile olması cehennemi işaret etmesinden kaynaklıdır. Bu beyitte ateş, hem eriten hem de yakan bir imge olarak kullanılmıştır.

Başka bir beyitte şeytanın Âdem'le olan ilgisi aynı suyun ateşle olan ilgisine bağlanarak teşbih yapılmıştır. Ateşin düşmanı su, şeytanın düşmanı da Âdem'dir. Zira Âdem sudan, şeytan ateşten yaratılmıştır. Konuk'un da vurguladığı gibi Kuran'da bir âyet-i kerimede (Enbiya: 21/30): "Biz her canlı şeyi sudan kıldık." buyrulur. Âdem sudan yaratılmıştır. Su ateşe döküldüğünde söner ve ateşliği kalmaz:

Ateş suyun ve onun evlâdlarının düşmanıdır; nitekim su da onun canının düşmanıdır (Konuk C.2: 286).

Su ateşi söndürür, zîrâ ki o, suyun evlâdlarının hasmı ve düşmanıdır (Konuk C.2: 286).

Burada ‘‘suyun evlatları’’ndan kasıt sudan türeyen kişilere işarettir ki bu da insanoğludur ya da Âdem’dir. Şeytan ise ateşten türemiştir. Bu beyitten hareketle suyun şeytanı bitirdiğini, suyun akıcı olması nedeniyle sonsuzluğun suyla sağlanacağı su-ateş, Âdem-şeytan sembolleriyle anlatılmıştır.

Demiri ve altını çeşitli şekillere sokan ateş, ayva ve elma gibi nazik meyveleri yakıp yok eder. Elma ve ayvanın hamlığına işaret ederek, ham olan meyve hafif olduğundan ateşe göğüs geremez, hararete tahammül edemez:

Demirin veyâ altının islâhı olan bir ateş ne vakit elma ve ayvanın salâhıdır? (Konuk C.3: 232).

Elma ve ayva hafif hamlık tutar; demir gibi, lâtif bir harâret istemez (Konuk C.3: 232).

Burada olgunlaşmamış (hamlık) ve olgunlaşmış (pişmişlik) kişiler arasındaki kıyas ateş metaforuyla yapılmıştır. Demir ve altın sembolleriyle olgunlaşmış kişiler kastedilirken elma ve ayvanın hamlığı ile de olgunlaşmamış kişiler kastedilmiştir. Elma-ayva ile demir-altın sembolleriyle bu kıyas belirgin bir şekilde görülmektedir.

Mevlânâ ocakta yanan ateşi aşğın içindeki yanan ateşe benzetmiştir. Ocak, can olarak sembolleştirilmiş. Canını yakan da ateştir. Ocakta bu ateşin bulunması yeterlidir:

Benim canım ocaktır, ateşle hoştur; ocağa bu kâfidir ki, ateş evidir (Konuk C.3: 384).

Can, ocak imgesiyle anlatılmıştır. Ruh yani can aşk ateşiyle yanar.

Yukarıda görüldüğü gibi ateş nesnesi hem gösterge anlamda hem de ilâhî aşk ateşi, neyin içindeki ateş, cehennem ateşi, kalpleri yumuşatan bir unsur, Nemrut’un İbrahim’i ateşe attığı hikâyede soğuk su olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca hamlık-pişmişlik karşılaştırması yapılırken ateş sembolü olarak kullanılmıştır.

13. Ayine (Ayna)

Farşça ayine olarak bilinen bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te ışığı yansıtan ve varlıkların görüntüsünü veren cilalı, sırlı cam olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 206).

Mevlânâ, yaşadığı devirde aynanın nasıl ayna haline getirildiğini anlatarak sâliklere işaret etmiştir. Ona göre eski zamanlarda ayna, demire cila vermek suretiyle demirden yapılmaktadırlar. Demir, kara bir maden olup demircilikle uğraşan kişiler demiri parlatarak ayna haline getirmektedir. Mevlânâ, beyitinde sâliklere seslenerek sâliklerin kendi vücutlarını ayna gibi cilalayarak olgunluk mertebesine ulaşacağını vurgular:

Demir gibi, demirlikten renksiz ol; riyâzette passız ayna ol! (Konuk C.2: 427).

Buradan hareketle yeryüzünde Allah'ı yansıtan en iyi ayna insandır. Aynanın parlatılması ise kişinin nefisinin arzularından kurtulmasıdır.

Mevlânâ başka bir beytinde aynanın yüzündeki tozları silmek için nefesini verirse, “hoh” diye, onun buharıyla buğulanır ve içinde insanın sureti görünmez:

Safâdan dolayı âyîneye nefes vursan, âyîne hemen bize bulanır (Konuk C.1: 333).

Bu beytinde bazı konularda görünen yüzün hiçbir şeyi aydınlatmayacağı ayna metaforuyla anlatılmaktadır. Bazı konularda derine inip araştırmak gerektiği vurgulanmaktadır.

Konuk'a göre “Mümin, müminin aynasıdır.” sözü Peygamber Efendimiz'den rivayet olunan hadislerden olup bu hadis-i şerife derece derece manalar vermişlerdir. Bir kimse, muhatap olduğu kişide bir kusur ve ayıp görse o gördüğü kusur aslında kişinin kendisinin kusurdur. Kişiler nefislerini düzene sokup suçu kendinde değil muhataplarında ararlar. Mevlânâ bu fikri şu şekilde dile getirmiştir:

Mü'minler birbirinin aynasıdır; bu haberi Peygamber'den getirirler (Konuk C.1: 405).

Mümin aynı zamanda Allah'ın isimlerinden biridir. Genel anlamda Allah'ın ismine de teşbih yapılmıştır. Ancak burada kastedilen özel anlamıdır. Bu anlam ise müminlerin gönüllerinin karşılıklı ayna olduğu ve birbirlerine ilahi sır, irşat, feyiz aksettirdikleridir. Böylece parlayan aynada başka bir deyişle gönüle Allah aksedebilir.

Yukarıda görüldüğü gibi ayna, insanoğlu, sâlikler ve bir şeyi açığa kavuşturan bir unsur manasında kullanılmıştır.

14. Ayran

Türkçe Sözlük'te ayran sözcüğü, yoğurdun sulandırılıp çalkalanmasıyla yapılan bir tür içecek olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 208).

İslam Ansiklopedi'sindeki ifadeye göre de ayran, yoğurdu su ile karıştırarak yapılan serinletici bir içecektir (İslam Ansiklopedisi C.2: 77).

Mesnevî'de ise yayık içerisinde yapılan ayran insan nefesine benzetilmiş ve bir metafor unsuru olarak kullanılmıştır. İnsanın nefsi, yayığın içinde çalkanarak ayrana dönüşür:

Tâ ki Hak, yayık içindeki ayranı tahrik edici bir kulu, bir resûl olarak gönderir (Konuk C.8: 362).

İnsanın cismi yayığa, nefis ayrana ve insan ruhu ise yağa benzetilmiştir. Dolayısıyla Hak Teâlâ bu insan cismi yayığı içindeki nefis ayranını çalkalayıcı olan bir kulunu elçi olarak göndermiştir. Allah'ın gönderdiği peygamber ayran gibi olan nefsi terbiye eder ve kendi vücudunda olanları yani ilâhi aşkı anlar.

Bu ayran çalkalandığı için yağ tutmaz ve böylece nefis kötülüklerden arınır, saf olgunluğa ulaşır:

Ayran yağ tutmamıştır ve eskidir. Onu ayırmadıkça bırak harc etme! (Konuk C.8: 366).

Bu beyitlerde ayran sembolüyle insan-ı kâmil anlatılmaktadır. İnsan-ı kâmil olgunlaştıkça yani ayran haline geldikçe bir anlam kazanacağı tasvir edilir.

Başka bir beyitte ayranın bekledikçe koktuğunu ve kokmuş ayrana sinek ve sivrisinek hücum edeceğini belirtir. Böylece bu ayranı da içmeye imkân kalmaz:

Kokmuş ayrandaki böcekler gibi izdihâm cihetinden kapıdan birbirlerine düştüler (Konuk C.10: 16).

Sinek ve sivrisinek olgunlaşmamış insana benzetilmiştir. İnsan-ı kâmil zamanla kendini geliştirmese kokmuş ayran gibi olacağı, her şeye üşüşen, hücum eden sinek ve sivrisinek gibi olan insanlar anlatılmak istenmiştir.

Mevlânâ başka bir beyitte ayranı, “nefsin hazzına muhalif bir şey” olarak aktarmaktadır. Beyitte nefsinin hazzına muhalif bir şey verildiği zaman nefsinin hazzına muvafık olan balı istemeyeceğini dile getirmiştir:

*Bana ayran verdiği vakit bal istemem. Zîrâ ki her ni'mete mukârin bir gam vardır
(Konuk C.10: 95).*

Bundan dolayı Mevlânâ her nimetin bir güzelliği olduğunu düşünür.

Başka bir beyitte Mevlânâ, cariyenin cismini ayran kâsesine benzeterek farklı bir metafor yapmıştır. Bir pehlivanın sabah olduğu şüphesiyle yola çıktığını ve o cariyenin güzelliğine kapılarak yolunu kaybettiğini ve bir sinek gibi ayran kâsesi olan cariyenin cismine daldığını belirtmiştir:

*O, yalancı sabahtan dolayı yolu kaybetti. O, senin gibi ayran çömleğine düştü
(Konuk C.10: 534).*

Bu dönemde ayranların sunulduğu kâselerin güzelliğine de dikkat çekilmiştir. Mevlânâ bu beyitte; asıl aşkın ilâhi aşk olduğunu, bu aşkı kaybedenlerin ilâhi aşk yolunu kaybedeceğini ayran metaforuyla anlatmak istemiştir.

Yukarıda görüldüğü gibi ayran sözcüğü gösterge anlamının dışında kullanılmıştır. Mevlânâ'nın şiirinde ayran; insan cismi, insan nefsi, insan-ı kâmil olarak karşımıza çıkmaktadır.

15. Ayva

Türkçe Sözlük'te ayva; çiçeklerinin iri, beyaz ya da pembe ve yapraklarının da alt tarafı tüylü orta yükseklikte bir ağaç olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca ayva; bu ağacın büyük, sarı renkte, mayhoş, dış yapısı sertçe, ufak çekirdekli meyve olarak da tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 211).

“Cezer” Arapça'da havuç demektir; Farsçada “gezer” dir. “Bih” ayva, “gerdkân” ceviz demektir. Mevlânâ'ya göre havuç, ayva ve ceviz iyice kaynatılırsa pekmez olur. Yani onda pekmez lezzetini bulursun:

*Her ne ki pekmez içinde kaynamış ola, akideden onun pekmez ta'mı olur (Konuk
C.10: 130).*

*Havuçtan ve elmadan ve ayvadan ve cevizden; ondan pekmez lezzetini bulursun
(Konuk C.10: 130).*

Bu iki beyit birbirine girift olmuş bir cümle teşkil etmektedir. Dolayısıyla pekmez içinde havuçtan, elmadan, ayvadan ve cevizden her ne kaynatılırsa kaynatılsın onun pekmezi olur. Yani onda pekmez lezzetini bulursun. Sâlik de şeyhine intisab ettiği vakit nûrânî bir hale gelir. Bu meyveler pekmezin içinde özleştiği zaman pekmez olmuştur. Sâlik de şeyhiyle özleştiği zaman olgunlaşmış demektir. Böylece sâlik, şeyhinin ruhunda bulunan bu meyvelerden oluşarak pekmez lezzetinde bir içecek olacaktır. Sâlik, ilâhî aşk şarabına dönüşecektir.

Yukarıda görüldüğü gibi sâlik-şeyh ilişkisi havuç, elma, ayva, ceviz ve pekmez sembolleriyle anlatılmıştır.

16. Azık

Türkçe Sözlük'te bu sözcük gerekli olan içecek ve yiyecek türü şeyler ya da nevale olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 215).

Mevlânâ'nın beyitinde geçen "berg" beyitte "azık" manasındadır ve "azık"tan kastedilen şey hayattır. Ölüm her ne kadar adem ve yokluk gibi görünürse de aslında varlık ve hayattır. Ayet-i kerimede (Ankebût: 26/64) "Ahiret evi, elbet hayat evidir, eğer bilseler idi" buyrulur. Bu ayet-i kerimenin tefsiri *Mesnevî*'nin 5. cildinde, 3586 numaralı beyitinden itibaren açıkça anlatılmıştır. Bu beyitte ise Mevlânâ; kâfirlere seslenerek: "Sen azık olan hayata, cismin yokluğunu gördüğün halde neden ölüm adını verdin? Sana azığı ve hayatı, ölüm ve varlığı, yokluk şeklinde gösterdi." şeklinde ifade etmektedir:

*Sen azığa neden "ölüm" adını verdin? Sihirbâzlığı gör ki, sana azığı ölüm gösterdi
(Konuk C.11: 457).*

Mevlânâ dünya hayatını hayat, ahiret hayatını da sonsuz hayat olarak görür. Fakat kâfirin nazarında bu durum tam tersidir. Kâfir, dünya hayatını hayat, ahiret hayatını ölüm olarak görür. Mevlâna kişinin gerçek olan hayata yani ahiret hayatına neden ölüm adını verdiğini, oysaki asıl hayatın orada olduğuna vurgu yapmak için azık sembolünü kullanır. Yukarıda görüldüğü gibi dünya-ahiret hayatını azık kavramıyla açıklayan şair, bu iki hayattaki farklılığı ve faniliği anlatmaya çalışmaktadır.

17. Badem

Türkçe Sözlük'te bu sözcük badem ağacı ya da bu ağacın yaş veya kuru yenilen yemişi olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 223).

Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları Bölüm I-II*'de bademin sert bir kabuğunun bulunduğunu, bu kabuğun bademi yenilebilecek, lezzetli olan kısmını daha güvenli bir şekilde koruduğunu bildirmektedir. Bademe ulaşım onu yiyebilmek için kabuğunu kırmak gereklidir. Dolayısıyla badem sembolü, aranarak erişilebilecek şeyleri bağrında özenle saklamak anlamında kullanılmaktadır (Ersoy 2000: 385).

Konuk da bademin sert kabuklu ağaçlardan olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: “Ağaçlardan: Mazı, helîle, ceviz, zeytin, bâdem ve yemişlerinin kabukları sert olan ağaçlar” (Konuk C.7: 185).

Mevlânâ, hamlıktan kurtulan üç meyvenin ceviz, bâdem ve fıstık olduğunu söylemiştir. Kemale ermiş olan ceviz, bâdem ve fıstıktır. Bu üç meyvenin haline benzetilen ise olgun insandır. Bunlardan her birinin olgunluğu kabuklarının inceliği ve içlerinin çokluğundan gelir. İnsanın fikri, kalbi bu meyvelerin içine ve olgunluğu kabuklarına benzetilerek metafor yapılmıştır:

Bu üç hamlıktan kurtulmuş, ceviz ve fıstığa bak! (Konuk C.9: 395).

Ayrıca Allah'ın mümin kullarının kalbinde yer etmesi ve aşîğın(mürît) kalıbı, vücudu badem sembolü ile anlatılmaktadır:

Kabuk ziyâde oldu, iç zayıf oldu. Letâfet kâmil olduğu vakit kabuk zayıf oldu (Konuk C.9: 395).

Dolayısıyla bu meyvelerin kabuğu kalın olursa içi zayıf ve az olur. Bunun gibi kabuk gibi olan sözler çok ve kalın olursa iç olan fikir az olur. Fikir iyi, latif ve kâmil olursa söz de az olur. Olgun olan müritin iç ve dış güzelliği badem sembolü ile anlatılmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi müridin vücudu, iç ve dış güzelliği badem nesnesi ile anlatılmıştır.

18. Bakır

Türkçe Sözlük'te bakır; doğada serbest ya da birleşik olarak bulunan, ısı ve elektriği iyi ileten, kolay dövülür ve işlenebilir olduğundan eski çağlardan beri türlü

işlerde kullanılan kıvılcık renkte bir element olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 238).

Mevlânâ, bakır madenin halk nazarında kıymetsiz bir maden olduğunu ve işlenerek altına dönüştüğünü belirtir. Bir başka deyişle bakır, altının asıl kalbini oluşturur:

*Bakırların enzâr-ı nâsda horluğu ve aşağılığı olmasa idi, ne vakit kmyâ görünürdü?
(Konuk C.2: 360).*

Genel anlamda bakır değersiz, kıymetsiz anlamında kullanılan bir sembol iken özel anlamda asıl unsuru oluşturan temel ögedir.

Bir başka beyitte Mevlânâ bakırı, insanın nefsini temsil eden bir sembol olarak kullanmıştır. Altını ise nefsin terbiye edilerek olgunluk mertebesine ulaşıldığını gösteren bir sembol olarak kullanmaktadır:

*Eğer his canı bu ekmekten sabır tutmazsa, kimyâyı al ve sen bakırı altın yap (Konuk
C.2: 533)*

Yukarıda görüldüğü gibi bakır nesnesinin gösterge anlamı değişmiş ve Mevlânâ'nın şiirinde insanın nefsi, değersiz, kıymetsiz anlamlarında kullanılmıştır.

19. Bal

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; bal arılarının çiçeklerden topladıkları bal özünden yapıp kovanlarındaki petek gözlerine doldurdukları, tatlı, koyu, sıvı bir madde olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca olgunlaşmış incirin dışına sızan tatlısı, ağaçların kabuğundan sızarak pıhtılaşan besi suyu olarak da ifade edilmektedir (Akalin 2010: 241).

Bal metaforu zıtlıkları anlatmak için kullanılmıştır. Mevlânâ'ya göre bal gibi olan insan-ı kâmil, zehir gibi olan insanın zulüm ve fesadına tekabül eder. Zira olgunlaşmış insan da yeryüzünde kan döken ve zulüm yapan insanoğlu arasından çıkar. Hadis-i şerifte geçen “İnsan benim sırrımdır.”(Konuk C.4: 12) sözüne de işaret edilmiştir:

Melâikeye kendi sırrını gösterdin ki, böyle bir bal zehire değer! (Konuk C.4: 11).

Bal hakkında Kur'ân-ı Kerim'de “Onda nâs için şifa vardır.” (Nahl: 16/69) buyrulur. Beytin devamında o balın; olgunlaşmış insanda tatlı, nefiste ise sirke gibi ekşi olduğunu ifade etmektedir:

Sen dünyâda ve dinde balsın, biz sirkeyiz. Bu safrânın def'i sirkengübündir! (Konuk C.4: 25).

Konuk'a göre beyitte geçen "sirkengübîn" sirkenin içine yaz mevsiminde şeker ve kış mevsiminde bal karıştırmak suretiyle yapılan bir şerbettir. Nefsin def'i de bu şerbet vasıtasıyla olmaktadır (Konuk C.4: 25). Bu beyitte bal sembolüyle anlatılmak istenen olgunluğun niteliğidir.

Başka bir beyitte şeyhlerin meyhaneye gelip muhabbet etmesiyle birlikte bardakların içindeki şarap, maneviyattan dolayı bal olur:

Ey şeyh-i ecel, meyhâneye geldin; bütün şarablar senin kudûmundan bal oldu (Konuk C.4: 423).

Bu beyitte bal, ilâhi aşkın bir simgesi olmuştur.

Zıtlıkları sıkça kullanan Mevlânâ yılan zehrinin yılana bal olduğunu, diğer canlılar için ise ölüm getirebileceğini belirtir:

Yılanların zehri yılana hayât olur; o âdeme nisbetle memât olur (Konuk C.7: 39).

Mevlânâ bu beytinde dünyada zıt olarak görünen her şeyin göreceli olduğunu anlatmaktadır.

Mesnevî-i Şerif'i Mevlânâ'dan dinleyerek yazıya aktaran Hüsâmettin Çelebi de "bal" olarak tabir edilmiştir. Mevlânâ, kendisinin söylediği sözleri tutup Hüsâmettin'in bal deryası gibi olan zevkiyle birleştirerek süt havuzu gibi olan *Mesnevî*'ye bırakmasını istemiştir:

Ey Hakk'ın ziyâsı olan Hüsâmeddîn! Tut, kendi balını süt havzına bırak! (Konuk C.8: 491).

Mesnevî'nin okuyanların dilinde bir tat bırakacağını bu tadın da bal gibi olduğunu belirtmektedir.

Nahl suresinde "Senin Rabbin bal arısına dağlarda ve ağaçlarda ve nâsın sizin için yaptığı mekânlarda evler ittihâz edin diye vahyetti." (Nahl:16/68) buyrulur. Allah'ın bal arısına vahiy etmesi ve o arının vahyinin evi olan kovan tatlı bal ile dolmuştur. Yani o bal arısı dünyayı, bal mumu ve bal ile doldurmuştur:

Tutayım ki bu nebînin vahyi hazîne sâhibi değildir. Bal arısının kalbinin vahyinden dahi nâkıs değildir (Konuk C.9: 410).

Vaktâki bal arısına "Rab vahy etti" gelmiştir, onun vahyinin evi tatlıdan dolu olmuştur (Konuk C.9: 410).

O, Hak (azze ve celle)nin vahyinin nûru sebebiyle âlemi bal mumundan ve baldan dolu etmiştir (Konuk C.9: 410).

Yine Nahl suresinde “Balda Nâs için şifâ vardır.” (Nahl:16/69) buyrulur (Konuk C.9: 411). Yukarıdaki son beyitte bal, hastalıkları giderici bir sembol olarak kullanılmıştır. “Şifa” olarak anılmıştır. Bu ayetten hareketle balın hasta olan cisimlere ilaç olduğu sonucuna varabiliriz. Baldan yapılmış ilaçlar da bulunabilir.

Başka bir beytinde Mevlânâ, insân-ı kâmilin ekmek, bal yemesi ve süt içmesini nefsiyle mücadele eden yüz dervişin çilesinden ve üç günlük oruç tutmasından daha iyi olduğunu söylemiştir. Çünkü yediğini asla gafletle yemez ve yedikten sonra da sıkıntı çekmez. Mevlânâ, nefisini terbiye edecek insanları ifade etmek için şu şekilde belirtir:

Onun hakkında ekmek ve bal ve süt yemek, yüz fakîrin çilesinden ve üç günlük oruçtan iyidir (Konuk C.10: 195).

O’na göre; kahır yani nefis sirke, lütuf yani nefisten arındırılmış ruh bal gibidir. “İskencübin” ne pek tatlı ne pek ekşi, mayhoş gibi bir tadı olan ve bedene sıhhat veren bir şerbettir. Nefis ve nefisten arındırılmış ruh birleşirse bedene sıhhat verir:

Kahır sirke, lutf bal gibidir. Zirâ her iskencübîn rûknü bu iki olur (Konuk C.11: 20).

Bal arıları yani insan-ı kâmiller de şeker gibi olan kitapları tasnif ederler. Böylece ilim ballarını kalplere ve zihinlere yerleştirirler:

Arılar dağ ve kovan ve ağaç üzerinde baldan şeker dağarcığı koyarlar (Konuk C.11: 25).

Mevlânâ başka bir beyitte “Huyu süt ve bal gibi Hak ile düzdür.” ifadesiyle sabır ile ahlâklanmaktan bahseder:

Huyu süt ve bal gibi, Hak ile düzdün. Derdin ki: “ Ben âfil olanları sevmem!”(Konuk C.11: 467).

Süt ve “bal” sembolleri iyi huyu ifade etmek için kullanılmıştır.

Fenâfillâh mertebesinde olanlar yani büyükler için ilâhi aşk, lezzetli baldır. Çocuklar yani sâlikler için ise aşk, süt gibidir. Bu süt onların ruhlarını gıdalandırır ve olgunluk seviyesine getirerek fenâfillâh mertebesine ulaştırır:

Büyüklere bal ve çocuklara süttür. O her bir gemi için son yüküdür (Konuk C.13: 38).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde bal; insan-ı kâmil, nefsi yok eden bir nesne, ilâhi aşkın simgesi, Hüsametdin Çelebi'nin yazma zevki, Mesnevî'yi okuyanların dilinde bıraktığı tat, ilim ve iyi huy gibi kavramları simgelemektedir.

20. Balgam

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; solunum organlarının salgıladığı, ağızdan dışarı atılan sümüksü bir madde olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 243).

Konuk, dört unsurun “hava, ateş, toprak, su” olduğunu ifade ederek bunlara “erkân-ı erbaa” da denildiğini vurgulamıştır. O'na göre bunlar sırasıyla soğuk, sıcak, kuru ve yaşlıdır. Anasının manaları tabiat ve tabiatların görüntüsü anasıdır. Bu dört unsur ile dört tabiat, insan cisminde dört şey üzerindedir. Bunlar balgam, safra, sevda ve kandır. Buna da “ahlat-ı erbaa” derler. “Safra”nın tabiatı sıcak ve kurudur. İnsan vücudundaki meskeni öddür, yani safra kesesidir. “Balgam”ın tabiatı soğuk ve yaşlıdır. İnsan vücudundaki meskeni akciğerdir. “Sevda”nın tabiatı soğuk ve kurudur. İnsanın vücudundaki meskeni dalaktır. “Kan”ın tabiatı sıcak ve yaşlıdır. Vücuttaki meskeni karaciğerdir. Safradan hâret, kandan mutluluk, balgamdan gam ve sevdadan korku ortaya çıkar. Bunları kıvamı ahlat-ı erbaa iledir. Eğer bunlar sıhhatli olursa hastalık ortaya çıkmaz. Safrayı soğuk ve yaş, kanı soğuk ve kuru, balgamı sıcak ve kuru, sevdayı sıcak ve yaş şeyler ile tedavi ederler. Zira her birinin tedavisi zıttıylandır. Balgamın rengi beyaz, salyası çok yapışkan ve cismi soğuktur. Aşağıdaki beyitler bu dört hâlin birer örneğidir:

*Kırmızı yüz, kanların galebesinden olur; sarı yüz, safrânın hareketinden olur
(Konuk C.6: 306).*

*Beyaz yüz, balgamın kuvvetinden olur; sevdâdan olur ki, yüz esmer ola (Konuk C.6:
306-307).*

21. Balta

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; ağacı yarma, yontma vb. işlerde kullanılan ağaç saplı, ucu demir araç olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 247).

Balta; kesmek, şekillendirmek veya parçalamak için kullanılır. Savaşlarda da silah olarak kullanılan gösterişli bir semboldür. Balta *Mesnevî*'de “irade”nin

sembolü olarak kullanılmıştır. *Mesnevî-i Şerif*'te balta, iradesiz kişilerin zafiyetlerini keserek delâlete düşürür:

Biz hâce-taşız; ammâ senin baltan, senin meşeliğinde dalı yarar (Konuk C.2: 156).

Başka bir beyitte balta, dünyanın sıkıntıları anlamında kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte geçen ağaç, insan cismi; balta dünyadaki kötülükler; seher rüzgârı ise ilâhi aşktır. Dünyada birçok cismin hareketi ilâhi aşktan kaynaklanmaktadır:

O bir ağaç baltanın darbesinden kımıldar ve o diğer ağaç, seher rüzgârından (Konuk C.6: 629).

Yukarıda görüldüğü gibi balta Mevlânâ'nın şiirinde insanın iradesizliğini kesen, dünyanın sıkıntıları ve kötülükleri anlamlarında kullanılan bir nesnedir.

22. Bardak

Bardak sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te genellikle camdan yapılan, su vb. şeyleri içmek için kullanılan kap, toprak testi olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 254).

Bardak gibi olan insan vücudu zamanla ırmağa dönüşebilir. Irmak olduğu zaman “Ben ırmağım!” narasını atar. Yani “ene-l Hak” der ve onun dilinde “ene-l Hak” diyen kendisi değil Hak'tır:

Bardağın suyu, vaktâki ırmağın suyunda olur, onda mahv olur ve ırmak o olur (Konuk C.6: 399).

Bu beyitte fenafillah mertebesine ulaşan kişinin halini ifade etmek için bardak sembolünü kullanılmıştır. Aynı zamanda beyitte Hallacı Mensur'a da telmihte bulunulur.

Başka bir beyitte insanın sûretinin bardak olduğunu; güzelliğin de şarap olduğunu ifade eden Mevlânâ bardaktaki güzellikleri şaraba benzetererek farklı bir metafor yapmıştır. Bu güzellik şarabını veren ve içiren de ancak Hûdâ'dır:

Dedi: “ Sûret bardaktır ve güzellik şarâbdır. Onun nakşından bana şarâbı Hûdâ verir (Konuk C.10: 367).

Yukarıda görüldüğü gibi bardak Mevlânâ'nın şiirinde, insanın vücudunu ve insan-ı kâmilin suretini simgelemektedir.

23. Bayrak

Türkçe Sözlük'te sancak olarak da ifade edilen bu sözcük; bir milletin, belki bir topluluğun veya bir kuruluşun simgesi olarak kullanılan, renk ve biçimle özdeşleştirilmiş, genellikle dikdörtgen biçimindeki kumaş olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 287).

Joseph Percy, *Semboller Evrensel Bir Dil* adlı kitabında başka dinlerden farklı olarak İslam'ın dinsel ikonlara ve temsillere karşı olduğu için resmi bir sembolünün olmadığını ifade etmektedir. Ancak en çok bilinen İslami sembolün yıldız ve hilal olduğunu söylemiştir. Hristiyan haçı gibi yıldız ve hilal İslam'dan çok uzun zaman önce ortaya çıkmıştır. MÖ 4000'lere kadar eski bir zamana uzanan Sümer mitolojisinde hilalin, ay tanrısını; yıldızın da aşk ve doğurganlık tanrıçasını temsil ettiğini belirtmiştir. Roma dönemiyle birlikte bayrak sembolü Haçlı Seferleri sırasında Müslüman orduların bayraklarında kullanılarak ayrı bir çağrışım kazanmıştır. Hilal 1453'ten 1923'teki çöküşüne kadar Osmanlı'nın bayrağında bulunmaktadır. 19. yüzyılda ise yıldız eklenerek Müslüman ülkeler olan Türkiye, Pakistan, Cezayir ve Libya'nın da ulusal bayrağında kullanılmaktadır (Percy 2013: 49).

Mesnevî'de ise Mevlânâ kişileri bayrakların bezlerine yapılmış olan arslan resimlerine benzetir. Bu resimlerin hamleleri ve hareketleri, rüzgâr estikçe meydana gelir. Kişilerin tavır ve hareketleri de Allah'ın kendi sıfatının rüzgârından hâsıl olur:

Biz hep arslanlarız; fakat bayrak arslanı! Onların hamleleri vakit vakit rüzgârdan olur (Konuk C.1: 231).

Yukarıda da görüldüğü gibi bayrak, nasıl ki rüzgâr estikçe sallanırsa kişilerin de huyunun güzelliği Allah sayesinde davranışlarına yansır.

24. Berg(Yaprak)

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; yaprak olarak geçmekte olup bitkilerde solunum, karbon özümlemesi, terleme vb. olayların meydana gelerek ortaya çıkan yeşil renkli bir bitki olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 2530).

“Berg” sözcüğünün anlamı “yiyecek ve gıda” demektir. Mevlânâ bu mateme kendisinin de mersiye tertip edeceğini, zira şiir söylemede mahareti olduğunu belirterek böylece insanlara yiyecek ve kıymetsiz gıdalar tedarik edeceğini belirtir. Bu beyitte “berg” sembolüyle ihsân almak ümidiyle şiir söyleyen şairlerin kıymetsizliğine işaret etmektedir:

*Mersiye tertîb edeyim, zîrâ şâir adamım, tâ ki, buradan berg ve lâleng götüreyim!
(Konuk C.11: 273).*

Başka bir beyitte insanın canı yani ruhu, yaprak ve meyveye benzetilmiştir. Beyitte geçen ağacın yaprağı dahi ağacın cinsine göredir. Örneğin zakkum ağacı cinsinden ise onun meyvesi de ancak zakkum olur. Dolayısıyla insanın özü ne ise meyvesi ve yaprağının başka bir deyişle ruhunun da aynı cinsten ya da aynı türden olacağına vurgu yapılmaktadır:

Senin çirkin yüzündür, ölümün yüzü değildir; senin canın ağaç ve ölüm yaprak gibidir (Konuk C.6: 272).

Mevlânâ kişilerin ruhlarını ağacın köklerine benzeterek ağacın kökünden gelen kuvvet sebebiyle onun yaprakları da katı değnek olur. O yaprak iyi veya kötüyse de kişiden bitmiş, çıkmıştır. Bir ayet-i kerimeye de işaret ederek “Her bir kimse kendi şâkilesi üzerine amel eder.” (İsra: 17/84) buyurulmuştur:

Kişinin sırrı ağaç kökü gibidir, onun yaprakları katı değnekten, ondan biter (Konuk C.6: 526).

Bu beyitte “yaprak”, “insan ruhu” yerine kullanılan bir semboldür.

Yukarıda da görüldüğü gibi yaprak kavramının gösterge anlamı değişmiş ve insan ruhu, ihsan almak için verilen nesne olarak kullanılmıştır.

25. Beşik

Beşik sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te çocukları yatırmaya ve sallayarak uyutmaya yarayan, tahta veya demirden yapılmış bir tür küçük karyola olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 317).

“Yeryüzü” yerine “beşik” sembolü kullanılmıştır. Küçük çocukların beşiği gibi olan yeryüzü buluşa ermiş insanların mekânını darlaştırır. Zira bu olgun insanlar bu âlemden diğer âleme gitmek isterler:

Bu zemîn çocukların beşiği gibidir. Bâliğlere mekânı dar tutar (Konuk C.13: 278).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ buluş çağına girmiş çocukların bunalımını “beşik” metaforunu kullanarak zıtlık yaratmıştır. Mevlânâ, “dünya beşiği” manasına gelen beşik sembolünü sâliklerin buluş çağında terbiye hususunda çektiği zahmetleri dile getirmek amacıyla kullanmıştır.

26. Bıçak

Türkçe Sözlük'te bu sözcük, bir sap ve çelik bölümden oluşan, kesme işlerinde kullanılan keskin ağızlı araç olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 326).

Bıçak keskin bir alettir. *Mesnevî*'de Konuk'a göre bu sembol ile ilgili iki mesele vardır. Birisi Hz. Bayezid'in bıçak ile cism-i şerifinin kesilmemesi ve diğeri ona bıçak vuranın kendi vücudunu yaralamasıdır. Birinci meselenin sırrı şudur: Kâmil insanların vücutları kesilmez. İkinci meselenin sırrı şudur: Kâmil insanlar iyi ve kötü ne görürlerse kendilerine ait olur. Örneğin bir kimse aynaya tecavüz etse kendi suretine tecavüz etmiş olur. Bu meseleleri anlatan beyitler şu şekildedir:

O mürîdler hep dîvâne oldular; bıçaklar onun cism-i pâkine vurdular (Konuk C.8: 88).

Her biri Gird-i kûh mülhidleri gibi melûl olmaksızın kendi pîrine bıçak vurdu (Konuk C.8: 88).

Her kim ki şeyhe bıçak sapladı, tersine olarak kendi teninden yırttı (Konuk C.8: 88).

O zû-fünûnun teni üzerinde bir eser yokdu, hâlbuki o mürîdler mecrûh ve kana gark idi (Konuk C.8: 88).

Her kim onun boğazı tarafına yara götürdü, kendi boğazını kesilmiş gördü ve zârîlikle öldü (Konuk C.8: 88).

*Ve o kimse ki, onun sinesine yara vurdu, onun sinesi yarıldı, mürde-i ebed oldu
(Konuk C.8: 89).*

Yukarıda da görüldüğü gibi bıçağın gösterge anlamı, kesici bir alet iken Mevlânâ'nın şiirinde bıçak, insan-ı kâmillerin vücudunu kesmeyen bir alet olarak kullanılmıştır.

27. Boya

Türkçe Sözlük'te boya; renk vermek ve dış etkilerden korumak için eşyanın üzerine sürülen, içine katılan renkli kuru,sulu ya da yağlı boya olarak bilinen bir maddedir (Akalin 2010: 386).

“Boya” güzellik anlamında kullanılan bir semboldür. Ayet-i kerimede “Allah’ın boyası vardır ve Allah tarafından olan o boyadan daha güzel nedir?” (Bakara: 2/138) buyrulur. Yani sende güzel bir şey varsa o Allah’tan gelmiştir. Kötü şeyler ise nefisten gelmiştir:

*O lâtif rengin adı, Allâh’ın boyasıdır; bu kesîf rengin kokusu Allâh’ın la’netidir
(Konuk C.1: 267).*

Başka bir beyitte “boya”, ruhun rengine işaret etmektedir. Bâki olan renk Allah’ın rengi olan ruhun rengidir ve ruhun renginden başka olan cismin rengi ise bir çingirak gibi o ruhun boynuna bağlanmıştır:

*Bâki olan renk ancak sıbğatullâhtır. Onun gayrın çingirak gibi ber-beste bil! (Konuk
C.13: 266).*

Bu beyitte ip-boya ilişkisi kurularak somutluk sağlanmıştır. “Sıbğa” boya anlamında kullanılmıştır. Boya, ruhun rengi manasına gelen bir semboldür.

Yukarıda da görüldüğü gibi boya, insanın ruhu ve Allah’tan gelen bütün güzellikleri karşılamaktadır.

28. Buz

Buz sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te donarak katı hale gelmiş su olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 420).

Mevlânâ “buz gibi donup kalmak” deyimine yer vererek bu sembolü kullanmıştır. Hak’tan ayrılan kimsenin buz gibi donup kalacağına işaret edilmiştir:

Eğer o ta’ziyetden mâî olmas idi, bu nâhiye buz gibi donar mı idi? (Konuk C.1: 213).

Güneşin harareti donmuş buz eritir, yok eder. Böylelikle buz suya dönüşerek derya olur akıp gider:

Bu tekebbür nedir? Lübâbdan gaflettir. Buzun güneşten gafleti gibi müncemiddir (Konuk C.9: 616).

Vaktaki ona güneşten haber oldu, buz kalmadı, yumuşak oldu ve sıcak oldu ve çabuk sürdü (Konuk C.9: 616).

Bu beyitte Mevlânâ müridin mürşidin elinde olgunlaşarak akıp gideceğini buz sembolü ile açıklamaktadır.

Güneş, buz eritir. Zira Davut (As.) demiri elinde yumuşatıp harp için zırh yapardı. Burada Davut (As.)’a teşbih yapılmıştır. Hatta ayet-i kerimede “Biz Davud’a demiri yumuşattık.” (Sebe: 34/10) buyrulur. Demirden zırh yapması ve zırhı nefislere ve şeytana karşı kullanması tasavvufi bir düşünceyi açıklar. Bu düşünce de Davud’un (As.) ilâhi aşkının, nefis ve düşmanlarına karşı zırh yapmasıdır:

Eğer kar ve buz güneşi göre idi, buzluktan ümidi kaldırır idi (Konuk C.10: 403).

Düğüm ve damarlar olmaksızın su olurdu. Hava Dâvûd’u sudan zırh yapardı (Konuk C.10: 403).

Başka bir beyitte “donmuş buzdan” bahseden Mevlânâ’nın donmuş buzdan kastı ise ilahi aşka yabancı olan kimselerdir:

O donmuş buz kendinde kalmış, ağaçlar üzerine bir “Lâ-misâs” okumuştur (Konuk C.10: 404).

İlâhi aşktan yoksun olan kişilerin donmuş bir buz gibi bir araya toplanması ve kaskatı kesilmesi, aşktan yoksun kişiler için kullanılan bir metafor olmasını sağlamıştır. “Lâ-misâs” bana dokunma demektir. Yani ilâhi aşktan yoksun kişiler kendi benliğinin ve kendi varlığının dairesinde kalmıştır. Hz. Musa’ya da telmih vardır. Çünkü Hz. Musa kendi ümmetinden olan Sâmirî halkı buzağına taptığı için kovmuştur ve bu halktan “Bana dokunma ve temâs etme ki, bendeki zulmet-i nefsanîyye sana aksetmesin.” diye sürekli tekrar etmelerini istemiştir. Hatta ayet-i

kerimede “ Mûsâ (As.) Sâmirî’ye dedi ki: Git, sen hayatta oldukça senin için halka karşı ‘lâ-misâs’ demek olsun!” (Taha 20/97) diyerek bu meseleye de telmih yapılmıştır (Konuk C.10: 404).

İnsan cismi de başka bir beyitte buza benzetilmiştir. Allah, fâni bir varlık olan insanın buzunu alıp kendi varlığının güneşi ile eritir. O, cisme bir ruh vererek mülk gibi bir güzellik sunmuştur:

Fâni olan bu cisim buzunu alır, bizim vehmimizden hâriç bir mülk verir (Konuk C.11: 303).

Mevlânâ, bu beyitte Allah’ın cisme yani insan bedenine can verip diriltmesi olayını buz sembolüyle anlatmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ şiirinde birbirine zıt olan donmuş ve erimiş buz sembollerini kullanarak metafor yapmaktadır. Mevlânâ’nın donmuş buzdan kastı ilâhi aşka yabancı kimselerdir. Erimiş buz ise ilâhi aşk ile dolu olan kişilerdir. Dolayısıyla müridin ve mürşidin halleri, Hz.Davut’un ilâhi aşkı, insanın cismi bu sembolle anlatılmaktadır.

29. Ceviz

Ceviz sözcüğü *Türkçe Sözlük*’te yurdumuzda çok yetişen, uzun ömürlü, gövdesi kalın, kerestesi değerli bir ağaç olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca ceviz; bu ağacın dışı kabuklu, içi yağlı ve nişastalı yemişine verilen addır (Akalin 2010: 457).

Cevizin dışı kabuklu ve serttir. Cevizin içi de yumuşaktır. *Mesnevî*’de savaş sırasında Hz. İsa’nın dinine inananların cesetleri cevizin kabuğuna benzetilmiştir. Din ve iman ile dolu olanlar öldükten sonra ceviz gibi temiz ve güzel ruha sahip olmuştur:

Cevizler kırıldı ve içi olan, öldükten sonra temiz ve latîf rûha mâlik oldu (Konuk C.1: 253).

Mevlânâ cevizin içini kabuğun örteceğini, cevizin içinin ya çürük ya da sağlam olacağını ancak içi çürük olursa kabuğun içi örtmeyeceğini, sağlam olursa örteceğini ifade etmiştir:

Çürük iç için, kabuk ayıp örtücü olur; iyi iç için, gayretten gayb örtücüdür (Konuk C.1: 348).

Bu beyitte kabuk; teni temsil ederken iç; insanın ruhunun temizliğini ve sağlamlığını temsil eden bir semboldür.

Başka bir beytinde Mevlânâ cevizin kabuğunu tene ve ruha benzeterek ‘‘hakikati’’ simgelemiştir:

*Cevizlerin kabukları içinde sesleri vardır. İçin ve yağın ise bir sesi nerededir?
(Konuk C.10: 41).*

Mevlânâ bu beyitte, ceviz içinin ve yağının kendine has bir sesi olduğunu, fakat kabuğundan çıkan ses gibi gerçekte bu sesin duyulamayacağını, bu sesin ancak akıl yoluyla duyulacağını ifade etmiştir. Bu beyit, Mevlânâ'nın söylediği sözlerin görünen yüzünden çok sözlerinin altında gizlediği anlamı ve ruhunun yansımalarının cisim kulağıyla duyulmayacağını vurgulamak için söylenmiştir.

Mevlânâ'ya göre dünya çürük cevizdir. Yani dünyanın içi çürük ve boştur. Bu dünyada insanın sadece tecrübe kazandığını, dünyanın zevklerine yaklaşmaması gerektiğini belirtir. Burada dünya zevklerine dalıp ahiret hayatının unutulmaması gerektiğini vurgulamaktadır:

*Ey emîn! Dünyâ çürük cevizdir. Onu az imtîhân et! Onu uzaktan gör! (Konuk C.12:
485).*

Yukarıda görüldüğü gibi sağlam ve çürük ceviz zıtlığından yararlanılarak cevizin hem kendisi hem kabuğu hem de içi metafor olarak kullanılmaktadır. Mevlânâ'nın şiirinde cevizin kabuğu, teni; içi, insan ruhunun temizliğini ve saflığını temsil etmektedir. Ayrıca hakikati de temsil eden bir nesnedir. Çürük ceviz ise dünya zevkleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

30. Çakmak

Çakmak sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te çelik, taş, cam, plastik vb. maddeden yapılmış gaz ya da benzinle dolu tutuşturma aleti olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 483).

Nefis, demire; hava ise çakmak taşına benzetilerek metafor yapılmıştır. Nefis, hava ile temas edince kıvılcımlar çıkar. Erkek ve kadın temas edince çocuk ortaya çıktığı gibi çakmak taşını da demire vurduğunda ateşler çıkarır. Burada nefsin hoşuna giden şeyleri ifade etmek için çakmak sembolünü kullanmıştır:

Çakmak ve taşı demire vurursun, dışarıya sıçrar; emr-i Hak ile dışarıya ayak basar (Konuk C.1: 283).

Nefis demirini ve hevâyı birbirine vurma; zîrâ bu ikisi, erkek ve kadın gibi doğururlar (Konuk C.1: 283).

Başka bir beyitte insanın bedeni, taş ile demire benzetilmiştir. Bu ikisinin birbirine vurulmasıyla ateşler ortaya çıkar. Ateş taşı yakar, demiri kıpkırmızı yapıp yumuşatır. Ateş, bedene aittir ve onu kahredip ondan alevler çıkarır:

Bu cisim taş ve demir misâli üzeredir. Fakat o, sıfatda çakmakdır (Konuk C.8: 591).

Taş ve demir ateş icâdının mahal-i tevellüdüdür. Ateş iki vâlid üzerine kahr yağdırıcı oldu (Konuk C.8: 591).

Burada ilâhi aşkı uyandıran sembol, çakmak olarak ifade edilmiştir.

Yukarıda görüldüğü gibi çakmak Mevlânâ'nın şiirinde nefsin hoşuna giden bir nesne, ilâhi aşkı uyandıran bir sembol olarak kullanılmıştır.

31. Çamur

Çamur sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te toprağın su ile karıştırılarak bulaşır duruma gelmiş balçık olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 491).

Mevlânâ'ya göre toprağa berrak su karışınca kara bir çamura dönüşür. Çamur içindeki suyla abdest ve taharet caiz değildir. Kalpte de bu çamur (kirli nefis) var ise Hakk'ın huzuruna çıkılmaz:

Muzlim çamurda da muhakkak su vardır; fakat o senin suyundan abdest lâyük olmaz (Konuk C.5: 594).

Bu beyitte ruh suya, kirli nefis ise çamura benzetilmiştir.

Başka bir beytinde İblis'in ateşten, Âdem'in çamurdan doğduğunu söylemiştir:

Ben ateşten doğmuşum, o çamurdan. Ateşin indinde çamurun ne yeri vardır? (Konuk C.9: 609).

Bu beyitten hareketle İblis gibi olanlar yani kötü bir ruha sahip olanların aciz olduğunu anlatmak amacıyla metafor yapmıştır. Ateşin yanında çamurun yanacağını, ateşin çamurun şeklini berbat edeceğini ancak maddiyata saplanıp maneviyattan habersiz olanların İblis kadar kör olduğunu söylemiştir.

Yukarıda da görüldüğü gibi çamur; Mevlânâ'nın şiirinde kirli nefis ve kötü ruh anlamlarında kullanılmaktadır.

32. Çanak

Çanak sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te metal ya da topraktan yapılan, yayvan ve çukur kap olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 492).

Mesnevi-î Şerif'te çanak, köpeklere gıda verilen yalak anlamındadır. Olgun insanların rızkı yaldızlı kâselerdeki ilâhi aşk şarabı iken, nefsinin arzularında olan kişilerin rızkı ise çanaktan yani yalaktan suyu içmektir:

*Bizim rızkımız zerrîn kâsede şarâb oldu ve o köpeklere çanaktan tutmaç suyu oldu
(Konuk C.11: 613).*

Yukarıda da görüldüğü gibi çanak, insanların değil hayvanların içtiği kap olarak simgelenmektedir.

33. Çengel

Türkçe Sözlük'te çengel sözcüğü; bir yere takılmaya ya da geçirilmeye yarayan eğri, ucu sivri demir olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 520).

Kanca ve çengel, hile ve eğrilik manasındadır. Hilekâr insan için kullanılmıştır. “Aldanmayı” ifade eden çengel metaforu dünya hayatında yalancı müşidin kişileri aldatmasını ifade etmektedir:

*Çengelden ve riyâkârdan ve hileden kurtuldun; ecelden evvel aldatmasını açık
olarak gördün (Konuk C.9: 494).*

Yukarıda da görüldü gibi hilekâr insanlar için kullanılan sembol çengel simgesidir. Ayrıca çengel, hile ve eğrilik anlamlarını da karşılamaktadır.

34. Çerağ(Mum, fitil)

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; mum, kandil, lamba vb. ışık veren araç, çırağ, ışık olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 522).

Mevlânâ'nın bir hikâyesinde geçen vezir, güneşe benzetilmiştir. Halife de muma benzetilerek rehberlerinin kalmadığını belirtmiştir. Mum, insanlığın umudu olan halifeyi ifade etmek için kullanılan bir metafordur. Mum; ışık, aydınlatıcı, rehber anlamlarında kullanılmıştır:

Zîrâ güneş gitti ve bize yara açtı. Onun makâmına çerağdan başka çâre olmaz (Konuk C.1: 246).

Çerağ, “nefsi” ifade etmek için de kullanılmıştır. Nefise uyulmaması gerektiğini ve Allah’a ibadet ederek salih ameller işlemek gerektiğini çerağ metaforu ile anlatmıştır. Böyle kişilerin henüz çerağı sönmemiştir:

Mâdemki bu güherli olan çerağ sönmemiştir; agâh ol, ona pek çabuk fitil ve yağ tertîb et! (Konuk C.3: 352).

Bu beyitte çerağ, nefis; güher, ruh; fitil ve yağ ise ruhun parlamasını sağlayan halis ibadet ve amellere benzetilmiştir. Hakk’a ibadet eden kişilerin çerağları sönmemiştir. Bu yüzden insanların amacı Allah’a ibadet etmek ve iyi ameller işlemektir.

Başka bir beyitte “güneşin çerağı”ndan kasıt insân-ı kâmilidir. “Yeni fitil” ise acıktıkça alınan gıdadır. “Çerağ” maddi dünyadaki canlı hayat olarak ifade edilmiştir. Bu dünyadaki âlemden çıkılarak hakikat âlemine (ahiret hayatı) uçmak gerektiğini “çerağ” metaforuyla açıklamıştır. Gece çerağına yeni bir fitil yakılarak güneşin çerağına ulaşılır. Böylece “çerağ”dan yani dünyadan çıkılarak ahiret hayatına ulaşılabilir:

Gece çerâğına yeni bir fitil bük; güneşin çerâğını bunlardan pâk bil! (Konuk C.4: 18).

Mevlânâ başka bir beyitte ayet-i kerimeye işaret ederek ayet-i kerime’de de “Allah Teâlâ semâvât ve arzın nûrudur. Onun nûrunun meseli kandillik gibidir ki onda çerağ vardır. Öyle çerağ ki sırça kandil içindedir ve öyle sırça kandil ki gûyâ parlak yıldızdır.” (Nûr: 24/35) buyrulur. Mevlânâ cennete gözünün gördüğü bağ olarak nitelendirdiğini ancak Allah’ın cennete çerağ dediğini ifade etmiştir:

Ve yoksa gözün görmediği ne bağ yeridir? Hâlık nûr-ı gayba “çerâğ” buyurdu (Konuk C.6: 264).

Bu ayet-i kerimede de olduğu gibi cennet tasvir edilerek içinde çerağ, cennette yanan kandillğe benzetilmiştir.

Başka bir beyitte çerağın çanağı insanın bedenine, çerâğdan çıkan ışık da ruha benzetilmiştir. Çerağın çanağı ve ondan çıkan ışık içlerinde birbirinden ayrı olduğu halde yandığında birbirine karışırlar. Yani ruhlar bedenler gibi değildir. Başka bir deyişle bir cisimleri yoktur. Ancak yandığında aynı ve yakın olurlar:

İki çerâğın çanağı muttasıl olmaz, onların nûru güzergâhda karışıktır (Konuk C.6: 528).

Yine başka bir beyitte “cisim çerağı” olan insan-ı fanidir. Aydınlık, karanlığın ölümüdür. İki zıttan birisi galip olunca diğerini öldürür. Nasıl ki mum yandıkça bitiyorsa insanın nefsi de ilahi ateşle yandıkça ölür:

O çerâğ bu ten olur, onun nûru rûh gibidir; bunun ve onun fitilinin muhtâcudur (Konuk C.7: 136).

Bu beyitten hareketle Konuk’a göre önceki zamanlarda insanlar topraktan çanak yaparlar ve bu çanağa da çerağ demektedirler. Bu çanağın içine zeytinyağı ve pamuktan fitil yapıp zeytinyağı ile o fitili yakmaktadırlar. Bu çerağın ışığı sayersinde aydınlanmaktadırlar. Daha sonraları mum, gaz lambaları ve elektrik ortaya çıkmıştır (Konuk C.7: 136). Nasıl ki karanlığın zulmünden kurtulmak amacıyla çerağ yakılıyorsa insan da nefisten kurtulmak için bedeninin çerağını ilâhi aşk ile yakar

Nefsin tükenmesi, mumun yanarak bitmesi metaforuyla anlatılmıştır.

Mum yanarak bittiğinde mum ışığından ayrılır. İnsan da ruhundan diri olsa bile mumun ışığından ayrılması gibi ayırılır:

Senin yüz çerâğın, gerek ölsünler, gerek dursunlar, imdi ayırıyorlar ve müttehid değildirlere (Konuk C.7: 143).

Burada ışık-ruh, mum-insan metaforu yapılmıştır.

Bazı çerağlar sönük sönük yanar, bazıları da bol alev ile parlak parlak yanar. İnsanların nefisleri de böyledir. Kimi kuvvetli yanar, kimi sönük sönük yanar. Yani kimisi bünye olarak yaşar, kimisi de zayıf olarak yaşar:

Biri söner, biri gündüze kadar kalır; biri soluk, diğeri parlak olur (Konuk C.7: 144).

Burada ilahi aşk ateşinin bazı insanlarda az, bazılarında ise çok yandığını ifade etmek için çerağ sembolünü kullanmıştır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ’nın şiirinde mum sembolünün hem kemdisi hem fitili hem de kendinden çıkan ışığı metafor olarak kullanılmıştır. Mum;

insanın bedeni, ışık, rehber, insanın nefsi, ruhu, maddi dünyadaki canlı hayat, cennette yanan kandillik olarak karşımıza çıkmaktadır.

35. Çıban

Türkçe Sözlük'te çıban sözcüğü; vücudun herhangi bir yerinde çıkan, deri altında ya da deride oluşan şişkinlik, kızarıklık ve ateş ile kendini gösteren irin olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 528).

Mevlânâ önceden nasihat tutmayan çocukların vücudunda tatlı yediklerinden dolayı çıban çıkıp kendilerini rahatsız etmeye başlayınca nasihate kulak açtıklarını belirtir. Mevlânâ dünya ehlini de bu çocuklara benzeterek “Başlarına bela gelmeyince uslanmazlar.” der:

Vaktâki ona çıban derdi başladı, onun her iki kulağı nasihate açık oldu (Konuk C.10: 15).

Yukarıda da görüldüğü gibi çıban Mevlânâ'nın şiirinde insanların huzurunu kaçıran bir metafor olarak kullanılmıştır. İnsan ilişkilerine iz düşürmenin sakıncaları ve yol açtığı korkunç sonuçlar açısından çıban metaforu güzel bir örnektir.

36. Çimen(Çemen)

Çimen sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te kendiliğinden yetişmiş çim olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 548):

Bulutun ağlayıp yağmuru dökmesiyle çimenlerin yeşeremeyeceğini belirtmiştir. Bunun gibi çocuk da ağlar ve anasının memesinden süt kaynar ve fişkirir:

Bulut ağlamadıkça ne vakit çimen güler? Çocuk ağlamadıkça süt ne vakit cûş eder? (Konuk C.9: 56).

Burada çocuk buluta, annesinin memesinden dökülen süt de yağmura benzetilmiştir. Sonuç olarak çocuğun yetişmesi de çimenin yetişmesine benzetilmiştir.

37. Çömlek

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; topraktan yapılmış tencere olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 565).

Çömlek genellikle killi ve yumuşak topraktan yapılır. Mutfak araç ya da pişirme kabıdır. Mevlânâ'da ise çömlek, insanın bedenidir. İnsanın bedeninin olgunlaşması için ağzı kapalı bir biçimde çömlek gibi kaynamalı ve taşmalıdır. O çömlek taşmadığı müddetçe olgunlaşıp olgunlaşmadığı, pişip pişmediği anlaşılmaz:

*Arta kalacak çömlekten bana çok galat oldu; zîrâ ki çömlek başı örtülmüş kaynadı
(Konuk C.6: 629).*

Bu beyitten hareketle Mevlânâ'nın "Hamdım, piştim, yandım." sözüne de telmihte bulunulmuştur.

İlâhi aşk, çömleği kaynatır ve olgunlaştırır. İnsanı türlü türlü hallere sokar:

Aşk, denizi çömlek gibi kaynatır. Aşk dağı kum gibi ezer (Konuk C.10: 206).

Başka bir beyitte dil, ağzına kapak kapatılmış çömleğe benzetilmiştir. İnsanın fikirleri ise içinde pişen yemektir. Yemek kaynamaya başladığı vakit buhar kapağı kımıldatır ve yemeğin kokusu dışarıya çıkar. Çıkan bu kokudan tencere içinde pişen yemeğin ne cinsten olduğunu anlar ve biliriz:

*Yâhud dil, dürüst bir çömlek kapağı gibidir. Kımıldadığı vakit sen ne aş vardır,
bilirsin (Konuk C.13: 320).*

Bu beyitte fikirlerin dil tarafından ortaya çıkması için kaynayıp pişmesi başka bir deyişle fikirlerin düşünülerek aktarılması gerektiğini "çömlek" metaforuyla anlatmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi çömlek Mevlânâ'nın şiirinde, insanın bedeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

38. Dal

Türkçe Sözlük'te dal sözcüğü; ağacın gövdesinden ayrılan, ağacın kollarından her birine verilen ad olarak tanımlanmaktadır (Akalın 210: 582).

Mesnevî'de ağacın dalının meyvenin aslı olduğunu ve yemiş yani meyvenin o daldan ortaya çıktığını vurgular. Meyvenin oluşması için ağaç dikilmiş ve dal ortaya çıkmıştır. Meyve olmasaydı ağaç dikilmezdi:

Zâhiren o dal meyvenin aslıdır; bâtinen dal, meyve içinde mevcûd olur (Konuk C.7: 165).

Eğer meyve meyli ve ümîdi olmasa idi, bahçıvan ağacın kökünü ne vakit diker idi? (Konuk C.7: 165).

Bu beyitlerde Mevlânâ, dünyanın insanlar için yaratıldığını ve insan olmasaydı dünyanın yaratılmayacağını ağaç-meyve-dal sembolleriyle anlatmıştır. Her nesnenin birbirine hayat vermesi ve ondan kaynağını alması belirtilmektedir.

İnsan-ı kâmil, Allah'ın ağacından bitmiş bir daldır. Bu daldaki meyveler ağaçla beraberdir. Eğer insan bu ilâhi ağacın bir dalı olursa meyvesi de yani insan-ı kâmil de meydana gelir:

Tâ ki hesâbda "Ehabba'llâh" gelesin, zîrâ Ahmed'in ağacındansın, elma onunla beraberdir (Konuk C.9: 413).

Mesnevî'de cömertlik cennet ağaçlarından bir dala benzetilmiştir. Dalları da dünyaya sarktığı için bazı insanlar bu dalları yakalar ve bu dal onu cennete götürür. Cömertliğin zıttı olan hasislik (cimrilik) ise ateşten bir ağaçtır. Onun da dalları dünyaya sarmıştır. Onun dallarından yakalayanlar cehenneme yani ateşe gider:

Peygamber "Cûd ve mahmideti dünyâyâ gelmiş cennetin dalı bil!" buyurmadı mı? (Konuk C.12: 340).

Buradaki dal metaforu ile cennet-cehennem ilişkisi anlatılmıştır.

Yukarıda da görüldüğü gibi dal sembolü olarak insan-ı kâmil karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca cömertlik de dal sembolüyle karşılanmıştır.

39. Davul

Türkçe Sözlük'te bu sözcük, büyük ve enlice bir kasnağın iki yanına deri geçilerek yapılan tokmak ya da değnekle çalınan çalgı olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 600).

"Davul" sembolü *Mesnevî*'de kendisini mürşit sanan kişilerin başına topladığı birtakım insanlarla boş boş sohbet edip halka boş vaaz vermeleri anlamında kullanılmıştır. "Kemal ve irşat davulu çalmak" sözüyle kendini sofi zannedenleri kastetmiştir:

Biz fakrda ve âdemde ulaklarız, diye davullu ve bayraklı bu hâmlar gibi...(Konuk C.12: 204).

Oysaki olgun insanlar hiçbir zaman kimseyi davet etmez, herkesi başına toplamaktan kaçınır. Bu yalancı mürşitlerin ahvali 3. cildin 680 numaralı beytinden 722 numaralı beytine kadar tasvir edilmiştir. Mevlânâ insanların bunlardan ibret alıp yalancı mürşitlerin tuzaklarına düşmemesi gerektiğini davul sembolü ile anlatmıştır.

Başka bir beyitte “davul” sembolüyle olgun insan ile ham insanı karşılaştırır. Davulun derisi yaş olursa sesi başka çıkar, kuru olursa başka çıkar. Davulun derisi kuru olursa içi doludur. Yaş olursa içi boştur. Yaş ve kuru olan davul gibi olgun ve ham olan sofuların halleri başkadır:

Davul yaş ve kuru ve dolu ve boş olsa, onun sesi bizi hepsinden agâh eder (Konuk C.12: 212).

“Yaş” ifadesinden maksat olgunlaşmamış insan iken kuru ifadesinden maksat ise insan-ı kâmilidir. İnsan-ı kâmil gibi olan kuru davulun bilgisi, onun aktarmak istediği fazla ve faydalıdır. Ancak olgunlaşmamış insanın yani yaş davulun bilgisi ve aktaracakları boş ve faydasızdır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ, davul sembolü ile olgun ve olgun olmayan insan arasındaki farkı anlatmaktadır.

40. Değnek (Deynek)

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; sopa, çomak da adı verilen ve elde taşınacak incelikte düzgün ağaç olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 612).

Değnek, doğal ve basit bir semboldür. Ancak *Mesnevî*'de Hz. Musa'nın asası olarak kullanılmıştır. Değnek olan asanın *Mesnevî*'de “gücü” simgelediğine işaret edilir. Şuara suresinde (26/44-25), “Sihirbazlar iplerini değneklerini ilka ettiler ve Firavun'un izzeti hakkı için elbette biz galipleriz dediler; müteâkıben Musa asasını bıraktı, fil hal ejderhâ olup tezvir ettikleri şeyi yuttu” (Konuk C.5: 27) ayet-i kerimesine *Mesnevî*'de işaret edilir:

O adl asâsına boğaz bağışlar o bu kadar asâyı ve ipi yedi (Konuk C.5: 27).

Bu beytinde Mevlânâ, Musa'nın asasının büyük bir yılan olduğunu ve sihirbazların değneklerini ve iplerini yuttuğunu ve tekrar asaya dönüştüğünü anlatmaktadır. Burada “gücü” simgeleyen “yılana dönüşen asa” olmuştur.

Âdemî, asâ-yı Mûsâ gibidir; âdemî İsâ'nın füsûnu gibidir (Konuk C.6: 495).

Ayrıca yukarıdaki beyitte asanın farklı yönlerine de değinilmiştir. *Mesnevî*'ye göre asa, İsa'nın okuduğu efsun gibi ölüleri diriltici, hastalara şifa vericidir. Burada ise "asa" sembolüyle "tıbbın gücüne" işaret vardır.

Mevlânâ, Hz. Musa'nın asasını değnek olarak gördüğüne de bir başka beytinde yer vermektedir. Hatta Taha suresinde (Taha: 20/17-18) "Hak Teâla: Ya Musa elindeki nedir?" diye sorması ve Musa'nın da: "O asadır, ben ona dayanırım ve koyunlarıma yaprak silkelirim ve onunla da başka işlerim var." demesi asanın basit bir araç olduğunu göstermektedir. Asanın basit bir araç iken Allah'ın emri ile yılanı dönüşme mucizesi Taha suresinde şu şekilde anlatılmaktadır: "Hak Teâla: O asayı elinden bırak! buyurdu. Onu bıraktı, bir ejderha olup her tarafa yürümeye başladı. Hak Teâla: Onu tut, korkma! Biz onu evvelki heyeti olan asaya iade ederiz." buyurdu. Burada aslında asa sembolü ile anlatılmak istenen bir şeyin görünen yüzü onun iç yüzünü ifade etmeyeceğidir. Mevlânâ, yalnızca dış yüzünü görüp karar veren insanların halini asa simgesi ile anlatmaktadır:

Mûsâ'nın gözü asâyı değnek gördü. Gayba mensûb olan gözü yılan ve fitne gördü (Konuk C.10: 543).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde değnek sembolü Hz. Musa'nın asası olarak karşımıza çıkmaktadır.

41. Demir

Türkçe Sözlük'te demir sözcüğü; sanayide kullanılmaya elverişli ve özellikle çelik, döküm ve alaşımlar durumundaki mavimtırak esmer renkte element olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 619).

"Demir" sembolü "nefis" anlamında kullanılmıştır. Demir gibi olan nefsin çakmak taşı gibi olan hazlara çarparak kıvılcım çıkartacağını belirten Mevlânâ bu sembolü aktif bir şekilde kullanmıştır. Bir mum gibi yanan nefis, demir gibi güçlü bir nesnedir. Demir ve çakmak taşından sıçrayıp fitili tutuşturan kıvılcım suda söner. Duyguları suya benzeterek, suyun demir ve çakmak taşı gibi olan nefsin çaresi olamayacağını dile getirmiştir:

Çakmak taşı ve demir ne vakit sudan sâkin olur; bir adam bu iki ile ne vakit sâlim olur? (Konuk C.1: 269).

Bir başka beyitte çakmak taşını çamura vurduğunda kıvılcım çıkarmayacağını, kusurun taşa değil, çamurun özünde olduğunu ifade eder. Çünkü çakmak taşı, karşısında demir ve çelik ister. Burada da vurgulanmak istenen nefistir. İnsanın

nefsinin güçlü oluşu demir simgesiyle anlatılmaktadır. Demir ve çelik gibi olan nefis güçlü olduğunda ilâhi aşk ile yanıp tutuşur. Aşağıdaki ikinci beyitte ise elin alete yaklaşımı çakmak taşının demirle olan ilişkisi gibidir. Doğmanın şartı da eşin olmasıdır:

Zîrâ o bilmez naks âlet üzerine koyar; taşı çamura var ne vakit ateş sıçrar? (Konuk C.3: 104).

El ve âlet, taş ve demir gibidir; çift lâzımdır; çift doğmanın şartıdır (Konuk C.3: 104).

Başka bir beytinde Mevlânâ, elma ve ayvayı ham olarak, demiri ise latif ve harareti tasvir eder. Ham sofı ve olgun sofuların bilgisi hafif (az) olduğu için ilâhi ateşe göğüs geremeyeceğini ifade etmektedir:

Demirin veyâ altunun ıslâhı olan bir ateş ne vakit ayva ve elmanın salâhıdır? (Konuk C.3: 232).

Elma ve ayva hafif hamlık tutar; demir gibi, lâtif bir harâret istemez (Konuk C.3: 232).

Başka bir beyitte “insan-ı kâmilin kalbi” demir simgesiyle anılmıştır. İnsan-ı kâmilin demir gibi olan kalbi sayesinde gönüllere ulaşılabilir:

Binâenaleyh şûâ'in nazargâhı o demirdir; binâenaleyh Hudâ'nın nazargâhı gönüldür; ten değildir (Konuk C.3: 235).

Burada ise “yanan demir - yanan kalp” ilişkisi kurularak başka bir metafor yapılmıştır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde demir; insanın nefsinin güçlü oluşunu ifade etmek, olgun insanın bilgisinin ağırlığını belirtmek, kâmil insanın kalbinin sağlamlığını göstermek amacıyla kullanılan bir nesne olmuştur.

42. Diken

Diken sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te; bazı bitkilerin dal, yaprak, meyve kabuğu vb. bölümlerinde ya da bazı hayvanların derisinde bulunan sert, ucu sivri ve batıcı çıkıntıların her birine verilen ad olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 658).

Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları Bölüm I-II*'de “diken” sembolünün dış etkilere karşı engel, zorluk göstererek bir savunma işlevi üstlendiğini, sonucunda da sert, hırçın ve hoş olmayan yaklaşımların sembolü olmuştur. Ersoy'a göre diken, bir bitkinin de savunma ögesidir (Ersoy 2000: 383).

Mevlânâ'ya göre kişinin maddi rahatsızlıkları gidermesi ne kadar zor ise manevi rahatsızlıkları da gidermek zordur ve bunu da “diken” sembolüyle anlatır.

Burada gönül dikenini yani kötü sıfatları olan kimsenin kalbine gam erişemezdi. Bu durumda kişiyi “gönül dikenini”nden kurtarmak, insan-ı kâmilin yani mürşidin işidir:

Eğer gönül dikenini her bir soysuz göre idi, bir kimsenin üzerinde ne vakit gamların eli olurdu? (Konuk C.1: 138).

Mürşit, kişinin kalbinden dikenini kolayca çıkarır. Çünkü mürşidin kalbinde hırs yoktur ve bu yüzden dikenini çıkarırken insanın duyduğu his şiddetli değildir:

Onun avucunda diken vardır ve onun sâyesi keskin değildir; lâkin size hırstan o temyiz yoktur (Konuk C.2: 27).

Başka bir beytinde dikenini; olgunlaşmamış insanın vücuduna, gülü de ilâhi aşka benzeterek diken gibi olan olgunlaşmamış vücudun gül gibi olan ilâhi aşk ile baki olacağını vurgular:

Diken, gül tarafına giden bir cüz'ün indinde, gül gibi latîf olur (Konuk C.2: 308).

“Diken” aynı zamanda kötü ahlakı temsil eder. İnsan imanla dolu olursa dünyada ve ahirette gül bahçesi gibi güzel olur. Eğer kötü ahlaklı olan kişiler diken gibi olur ve bu kişiler külhanın odununa benzer:

Eğer senin endişen gül ise, gülşensin ve eğer bir diken olursa, sen bir külhanın odunusun (Konuk C.3: 95).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde diken; olgunlaşmamış insanın vücudu, kötü ahlak, insanın kalbindeki kötülükler olarak karşımıza çıkmaktadır.

43. Dolap

Dolap sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te tahtadan yapılmış, bölme veya çekmecelerine eşya konulan kapaklı mobilya olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 698).

Mesnevî'de geçen dolap sembolü, ilâhi aşk ile inleyen insana benzetilmiştir. Tasavvufî anlayışa göre en büyük dert, dertsiz olmaktır. Dertli insan, ilahi aşkla dolu olan kişidir. *Mesnevî*'de Mevlânâ “Bostanlarda gıcır gıcır inleyerek su çıkaran dolaplar gibi, ey salık sen de inleyerek gözlerinde yaşlar akıt!” diyerek ilahi aşkla dolu olan kişiyi anlatmıştır:

İnleyen dolap gibi gözü yaşlı ol; tâ ki cânının meydânında yeşillik bitsin (Konuk C.1: 280).

Mevlânâ'nın bu beyti Yunus Emre'nin şiirini de hatırlatmaktadır:

*Dolap niçin inilersin
Derdim vardır inilerim*

Ben Mevla'ya âşık oldum

Onun için inilerim (Şahin: 2010: 59).

Mevlânâ Celalettin Rumi, sadece dini ilimlerle değil pozitif ilimlerle de ilgilenmiş ve bunu eserine yansıtmıştır. Özellikle *Mesnevî*'de “dünyanın kendi eksenini etrafında dönmesi” konusunu “dolap” metaforu ile anlatmaktadır. Mevlânâ *Mesnevî*'sinde dünyanın kendi eksenini etrafında dönmesi ile ilgili şunları söyler:

Ne zamâna kadar dolabın dönüşünü görürsün. Başını dışarıya çıkar da hızlı akan suyu gör! (Konuk C.10: 255).

Bu beyitte Mevlânâ, yeryüzünün ilâh-i takdir ile döndüğünü hakikati görebilmekle açıklamaktadır.

Yukarıda da görüldüğü gibi dolap nesnesi Mevlânâ'nın şiirinde; ilâhi aşk ile inleyen kişi, dünyanın kendi etrafında dönmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

44. Duvar

Duvar sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te taş, tuğla vb. gereçlerden yapılan ya da örülen, bir yapının yanlarını dışa karşı koruyan, iç bölümlerini birbirinden ayıran dikey düzlem olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 727).

Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin Hayatı, Eserleri, Felsefesi* adlı kitabında Mevlânâ'ya göre “ Üzüm bağının çitten duvardır.” diyerek vezin ve kafiyeyle Mevlânâ'nın hoşlanmadığını belirtmektedir. Vezin ve kafiye olmadan harfi, sesi, sözü birbirine vurarak şiir yazılması gerektiğini belirtmiştir. Mevlânâ şiirinde duvar sembolünü şiir yazmaya engel olunan bir unsur olarak kullanmıştır (Gölpınarlı 2015: 253).

Mevlânâ; Allah'a duyulan vuslat hasretini, dere kenarındaki yüksek bir duvar üstünde duran adamın duvardan kopardığı kerpiçleri suya atması metaforuyla açıklar. Duvar insanın benliğini, özünü ifade ederken su vuslatı, duvardan koparılan kerpiçler ise insanın benliğini kırıp olgunlaşmasını temsil eder:

Diğer bir fâidesi ki, her bir kerpiçi ki bundan koparıyorum, akan su tarafına gelirim (Konuk C.3: 338).

Konuk, bu beyiti şu şekilde ifade eder: “Suya kerpiç koparıp atmanın diğer bir faidesi de budur ki, bu duvardan her kerpiçi koparıp attıkça duvarın yüksekliği alçalır, suya yaklaşırım. Nitekim izah buyrulur.” (Konuk C.3: 338).

Başka bir beyitte Mevlânâ “duvar”ı kurumuş, bitmiş insana benzetir. Peygamber Efendimiz'in kutsal olan görüntüsü kurumuş ve cansız bir insanın

üzerine düştüğünde gönül kanı damladığı için insan canlanır. Başka bir deyişle ilâhi aşk ateşi insanı parlatır:

Onun nakşı eğer duvarın yüzüne düşse idi, duvarın içinden gönül kanı damlar idi (Konuk C.8: 618).

“Duvar”ı cemaat anlamında kullanan Mevlânâ dört duvarın bir araya toplandığı için evin ve ambarın tavanını oluşturduğunu belirterek eğer bu duvarların birleşmezse başka bir ifadeyle ayrı ayrı olursa tavanın meydana gelmeyeceğini vurgular. Hadis-i şerifte “Mümin mümin için birbirini kuvvetlendiren bina gibidir.” sözü müminlerin toplumsal yaşamına işaret ederek bir arada bulunmanın önemine işaret etmektedir:

Eğer duvarların yârlığı olmasa, ne vakit evler ve anbarlar zâhir olur? (Konuk C.11: 183).

Her bir duvar eğer ayrı olursa, tavan havada nasıl muallak olur (Konuk C.11: 183).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde duvar; cemaat, Hz. Muhammed, insanın benliği ve özü olarak karşımıza çıkmaktadır.

45. Düdük

Düdük sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te içinden hava girdiğinde ses çıkararak ve işaret vermek için kullanılan araç olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 732).

Mesnevî'de “düdük” sembolüyle her tür çalgı kastedilmiştir. Halk, bir süreliğine ayıklıktan kurtulmak için şarap içip şarabın zihne verdiği uyusuklukla sarhoş olmak ister. Ayrıca çalgıların verdiği zevkle de düdük (her türlü çalgı) çalarak kendi varlıklarından kurtulmayı istemektedirler. Bu beyitte Mevlânâ, ilâhi aşk ile kendilerinden geçmeyi ifade etmek için “düdük” simgesini kullanmaktadır:

Tâ ki, bir dem ayıklıktan kurtulalar, şarâb ve düdük ayıbını kendi üzerlerine koyarlar (Konuk C.11: 91).

Hadis-i şerifte “Mümin düdük gibidir, sesini ancak karnının boşluğu sebebiyle güzel çıkarır.” sözüne işaret edilir. Ankaravî Hazretleri bu hadis-i şerifi “Mümin ud gibidir.” ibaresiyle aktarır. Burada “ud sazıyla” benzetme yapılır. Udun sesinin iyi çıkması için onun da düdük gibi içinin boş olması lazımdır. Bu beyitte kişinin nimetlere dalıp şükür ve dua etmeyeceğini “düdük” ve “ud” sembolleri aracılığıyla anlatmıştır:

Peygamber “ Mü'min mizherdir; boşluk zamânında nâle-gerdir ” buyurmadı mı? (Konuk C.13: 105).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde düdük; her tür çalgı, mümin olarak karşımıza çıkmaktadır.

46. Düğüm

Düğüm sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te ip, iplik, halat vb. bükülebilir şeyleri kıvrarak oluşturulan boğum olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 732).

Mesnevî'de geçen düğüm sembolünün ilişkili olduğu diğer bir sembol de ip sembolüdür. İp sembolü *Mesnevî*'de insan ile Allah arasındaki irtibat anlamındadır. Dümdüz bir ipten düğümler meydana geleceğini, düğümler ne vaziyette olursa olsun ipin daima düğümlerle beraber olacağını belirtir. İp Allah'ı, düğüm insanı simgeler. Ayet-i kerimede “Her nerede olursanız, O sizinle beraberdir.” sözünden hareketle Allah bizimle beraber oluşu ifade edilmektedir:

Bu düğüm düğüm olan cihânda biz kimiz? O elif gibi hakikatle hiç, hiçbir şey tutmaz (Konuk C.1: 455).

Başka bir beyitte sözlerin düğüm gibi bağlanıp tekrar açılmasını başaran müritlerdir ve bu iş, müritlerin işidir. Müritlerin işi, bir taraftan soru sormak ve diğer taraftan cevap vermektir. Yani düğüm soru anlamında, cevap o düğümün bağlanıp açılması anlamında kullanılmıştır:

Biz işkâl ve cevâbda âyin-fezâ olarak ne acib düğüm bağlar ve açarız! (Konuk C.4: 495).

Başka bir beyitte “düğümleri açarken ihtiyar olmak” sözüyle kastedilen anlam, meçhul olan meselelerin açıklığa kavuşmasının zaman alacağını ifade etmek için kullanılmıştır:

Düğümleri açmada sen ihtiyar oldun. Diğer birkaç ukdeyi de açılmış tut! (Konuk C.9: 201).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde düğüm-ip sembolü insanı ve Allah'ı simgeleyen bir semboldür. Ayrıca cevabı aranan sorular da düğüm sembolüyle karşılanmıştır.

47. Ekmek

Ekmek sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te; fırında, sacda ya da tandırda pişirilen ve tahıl unundan yapılan yiyecek, nan, naniyaziz olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 767).

Bir şahıs ekmek için, ekmekçi tarafına koştu; ekmekçinin hüsnünü gördüğü vakit cân verdi (Konuk C.2: 249).

Bu beyitte kullanılan metaforun amacı, bir kişinin bir maksat ile bir yere gidip orada bu maksadından başka bir neticenin meydana gelişini örneklemek içindir. Bu beyitte Arap bir kişinin hâli tasvir edilmiştir.

Mevlânâ başka bir beyitte sâlik olan kişinin vücudunu, aklını ekmeğe ve üzüm salkımına benzeterek teşbih yapar. Ekmek ve üzüm salkımı gibi olan aklı, bir mürşit tarafından parçalanmadıkça, sıkılmadıkça şarap haline gelmez. Bu yüzden vücudundan ilâhi aşk şarabı çıkmaz:

Ekmek parçalanmadıkça ne vakit kuvvet verir; sıkılmamış olan salkımlar ne vakit mey verir? (Konuk C.2: 289).

Bu beyitte mürşidin kendi öğrencisini ilim ve irfan ile doyurmadıkça ilâhi aşka ulaştıramayacağı ifade edilmektedir. Ekmek, akıl anlamına gelen bir metafor olarak kullanılmıştır.

Başka bir beyitte Mevlânâ, olgunlaşmamış insanın yediği ekmeği yılanın zehrine benzetmiştir. Bu, kişinin canını kemirir. İnsanın benliği bozuk olursa bu gıda(ekmek) onu düzeltir. Yediği gıda ruhunu düzeltir. Bu beytinde “ekmek” sembolü “iman” olarak simgelenmiştir:

Ekmek o cânı nerede islâh eder ki, o can vericinin fermânında gönül koyarsın? (Konuk C.8: 500).

“Tokluk” hissini Hak'tan geldiğini, evliyaların ekmek olmadan yaşayıp doyduklarını dile getirir. Hatta Şems-i Tebrizi ile Mevlânâ'nın altı ay boyunca şeyhi Selâhaddin-i Zerkub hücrelerinde asla yemek olmaksızın sohbet ettiklerini ifade eden Konuk, doymak için ekmeğe muhtaç olunmayacağını, dost sohbeti ve Allah aşkıyla da doyulabileceğini söylemiştir:

Tokluk Hak'tandır. Fakat ehl-i taba ekmek vâsıtası olmaksızın tokluğa ne vakit erişir? (Konuk C.9: 91).

Mesnevî'nin başka bir beytinde mürşitlerin çorak topraktan buğday elde edip sonra da o buğdayı ekmek haline getireceği, hatta kurumuş olan ekmeği bile insana

gıda yapıp onu belli bir mertebeye getireceğini belirtir. Bu beyitte salık-mürşit ilişkisi anlatılmaktadır:

*Ey sen ki, çorak toprağı ekmek yaparsın ve ey sen ki, ölü ekmeğı can yaparsın!
(Konuk C.9: 270).*

Mevlânâ, kişilerin yanında daima Allah'ın bulunduğu işaret ederek kişilerin Hakk'ı kendi bedenlerinde aramaları gerektiğini vurgular. “Ekmek” sembolü ilahi aşk manasındadır:

Senin başının tepesi üzerinde ekmek dolu bir sepet vardır, sen ise kap kap ekmek kırıntısı istiyorsun (Konuk C.9: 362).

Başka bir beyitte insan-Allah aşkına değinir. “Ekmek sana aşktır ve sen onun maşukusun ve keza sen ekmeğe âşıksın ve ekmek senin maşukundur.” diyerek her iki tarafın âşıklığını ve maşukluğunu anlatmıştır. İlâhi aşk, ölü olan ekmeğı canlandırırarak baki yapar:

Ekmek sen oldu, neden? Aşk ve iştihâdan. Ve yoksa ekmeğın cana kadar bir yolu ne vakit olurdu? (Konuk C.9: 639).

Aşk ölü ekmeğı can yapar. Can ki fânî olur, ebedî yapar (Konuk C.9: 639).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde ekmek;

48. Elbise

Elbise sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te, bir çeşit giysi olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 780).

Elbise günün geleneğine ve mevsimin koşullarına göre değişen bir semboldür. Mevlânâ'ya göre o dönemde insanların kıymetini bildiren şeyin süslü elbiseler olduğunu, aba giyen kişilere ise itibar edilmediğini belirtir:

*Bir tâifenin muarrifi muhakkak elbise oldu; kabâ içinde derler ki: “O avâmdandır!”
(Konuk C.3: 409).*

Bu beyitte Mevlânâ, hırkaya ya da abaya bürünen kişilerin takva sahibi olduğunu vurgular.

“Elbise” sembolü başka bir beytinde “ten” anlamında kullanılmıştır ve şöyle der:

Elbise tenden ve canda tenden âgâh değildir, o rûhun dimâğında Allah gamından başkası yoktur (Konuk C.5: 121).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde ten, itibar edilen ya da itibar edilmeyen bir nesnedir.

49. Elma

Elma sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te, çiçeklerinin pembe ya da beyaz olan bir ağaç olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca elma; bu ağacın parlak, sert, kırmızı, sarı ve yeşil renkte, kokusu hoş, tadı ekşi ya da tatlı, dokusu gevrek, ufak çekirdekli meyvedir (Akalin 2010: 790).

Mesnevî'de insanın öldürülmesi narın ve elmanın yarılmasına benzetilmiştir. Elma ve narın yarılp içinin çıkmasına benzetilen insandan kasıt din, iman ve ihlas olanların öldükten sonra da temiz ve latif ruha sahip oluşu anlatılmak istenmiştir:

Ten nakşına öldürülmek ve ölmek, narın ve elmanın yarılması gibidir (Konuk C.1: 253).

Başka bir beytinde armudun çekirdeği ile elmanın çekirdeğini karşılaştırarak bu iki meyvenin çekirdeğini birbirine benzetir. Burada kastedilen şey her bir ruhun birbirine benzediğini ancak “can” başka bir deyişle ruhun insana verilmesiyle diri olabileceğini vurgular:

*Armudun çekirdeği dahi gerçi, elmanın çekirdeğine benzer, ey azîz, farkları bil!
(Konuk C.6: 290).*

Yeryüzünü ve gökleri “elma” metaforuyla anlatan Mevlânâ, Hakk'ın kudret ağacının meyvesinin “elma” olduğunu belirtir. Kudret ağacının bağbanının ise Allah olduğunu söyler. Ayrıca insanın elma gibi olan yeryüzünde elma kurdu gibi olduğunu vurgular. Bu kurdun ağaçtan ve bahçivandan habersiz olduğunu ifade eder. Buradan hareketle imandan yoksun olan insanların gafil olduğunu belirlemek için “elma – elma kurdu” sembolünü kullanır:

Gökleri ve yeri bir elma bil ki, Hakk'ın kudret ağacından ayân oldu (Konuk C.7: 553).

*Sen o elmanın içinde bir kurt gibisin ve ağaçdan ve bir bahçivandan bi-haber!
(Konuk C.7: 554).*

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde elma; temiz bir ruh, can, Hakk'ın kudret ağacının meyvesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

50. Fesleğen

Fesleğen sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te; ballıbabagillerden bir bitki olan bu süs bitkisinin genellikle Akdeniz ülkelerinde yetişen, yaprakları güzel kokulu, beyaz

veya pembe çiçekli, bir yıllık ve otsu bir reyhan olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 864).

Mevlânâ'nın şiirinde ise fesleğen “lütuf ve merhamet” anlamında kullanılan bir metafordur. Olgun kişilerin fesleğen gibi olan kişisel özelliklerinin içinde lütuf ve merhametlerinin olduğunu söyler:

*Sen ûdun ma'denisin. Eğer sana ateş vururlarsa, bu cihânı ıtır ve reyhândan
doldururlar! (Konuk C.4: 26).*

Bu beyitte “reyhan”, fesleğen anlamında kullanılmıştır.

Fesleğen, başka bir deyişle evliya yani olgun kişi manasında da kullanılmıştır. İnsanlara seslenerek nefsini bırakıp evliyayı ruhunun gıdası yapmaları gerektiğini belirtir:

*Mi'deyi o fesleğen ve güle alıştır; tâ ki resûllerin hikmetini ve gıdâsını bulasın!
(Konuk C.10: 126).*

*Mi'denin huyunu bu samandan ve arpadan geri çevir! Fesleğen ve gül yemeğe
başla! (Konuk C.10: 126).*

Reyhan da fesleğen manasında kullanılan bir semboldür. Her iki bitkinin de kokusunun misk gibi olduğunu ve İmâm-ı Ali hazretlerinin de fesleğen gibi koktuğunu belirtir:

*Kılıç ve hançer Ali gibi onun reyhânı idi. Nergis ve beyaz gül onun canının düşmanı
idi (Konuk C.10: 188).*

Başka bir beyitte Hz. Muhammed'i tatlı suya, müminlerin ruhlarını da fesleğenlere ve fidanlara benzetmiştir:

*Muhakkak sen bilirsin ki, o tatlı su dahi fesleğenlere fidanlara ne söyler (Konuk
C.11: 360).*

Bu bitkilerin görünüşlerinden hareketle mutlak olana ulaşma gayesinin müminlerde de olduğu biçiminde yorumlanabilir. Dolayısıyla Mevlânâ'da da görünürdeki objeden ya da bitkiden görünmeyene ulaşma çabası görülmektedir.

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde fesleğen ya da reyhan; lütuf, merhamet, evliya, olgun kişi, müminlerin ruhları ve İmam-ı Ali hazretlerinin kokusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

51. Fındık

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; kayıngillerden bir bitki olup kuzey yarım kürenin ılık yerlerinde ve Türkiye'nin genellikle Doğu Karadeniz bölgesinde yetişen bir ağaççık olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 867).

Fındık, *Mesnevî*'de iki yerde geçer. Birinci anlamı “mermi” manasındadır. Kurşun anlamına gelen fındık, şekli bakımından mermiye benzetilerek “fındık kadar kurşunum” sözüyle ifade edilmiştir:

Yırtıcı mermiyi fındık kadar atsam, fındığım fiilde yüz mancınık gibidir! (Konuk C.3: 115).

İkinci anlamda ise ten, fındığın kabuğuna benzetilmiştir. İlâhi ateşin şiddetlenmesiyle içinin kalmayacağını, ateşin gıdası olacağını, ilâhi aşk ile yanacağını belirtir. Bu kişilerin fındığın ve cevizin kabukları gibi kapkara kömür ve is hâli içinde olacağını söyler:

Kabukları kabuk üzerine artırmışsın; şübhesiz kabuk gibi is içindesin (Konuk C.9: 615).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde fındık; mermi, ilâhi aşk ateşiyle yanan kişilerin hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

52. Gemi

Gemi sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te su üstünde yüzen, insan ve yük taşımaya yarayan taşıt olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 924).

Mevlânâ, gemi metaforunu dünya malı anlamında kullanmıştır. Suyun geminin altında olunca geminin hareket etmesini sağlayacağını, ancak geminin içine suyun girmesiyle gemiyi batıracağını ifade eder. Mevlânâ dünya malının doğru kullanılması gerektiğini vurgular. Mevlânâ'ya göre mal sevgisi insanın kalbine girmemelidir:

Geminin içindeki su, geminin halâkidir; geminin altındaki su, bir arkadır (Konuk C.1: 319).

Mevlânâ insanı da gemi ve yelkene benzetir. Gemi ve yelkenin hareket etmesi için rüzgâra muhtaçlığı vardır. Rüzgâr estiren Allah, nasıl ki gemiyi yürütürse insanın iradesi de insanı yürütür. İnsanın iradesine sahip çıkması gerektiğini söyler:

Âdemî, gemi ve yelken gibidir. Acabâ rüzgâr sürücü rüzgârı ne vakit getirir? (Konuk C.5: 83).

Başka bir beyitte insanın cismi gemiye benzetilirken ruhu da suya benzetilmiştir. Ruhunun ruhu olan Allah'a dönmeyen kişiler kendini kâmil zannederler:

Ey sen ki, cisim gemisinde uykuya gitmişsin; suyu gördün, suyun suyuna bak! (Konuk C.5: 339).

Mevlânâ, Nuh'un gemisine de yer vermiştir. Nuh bir gemi yapar ve O'na inananların kurtulmasını sağlar. Burada amaç inancını ve bilgisini insanlara faydalı olmak için bir araç olarak kullanmaktır. Burada geminin insanları inançsızlıktan kurtarmak gibi bir misyonu olduğu görülmektedir:

Nûh çölde bir gemi yaptı; yüz mesel söyleyici istihzâ için koştı (Konuk C.6: 111).

Peygamber Efendimiz'in de zamanın tufanında gemi gibi oluşunu, bilgi sahiplerinin bilgilerini hizmet edici bir araç olarak kullanmasına benzetmiştir. Bilgi insana yol gösterici, topluma fayda sağlayıcı, ufuk açıcı olmalıdır. "Gemi" metaforu bu işlevde kullanılmıştır:

Bunun için Peygamber buyurdu ki: " Ben zamânın tûfânında gemi gibiyim!" (Konuk C.7: 169).

Gemi gibi olan insânı kâmile insanlar da bir şeyler öğrenmek için akıp gitmelidir. Böylelikle o insan-ı kâmilin himayesinde olurlar:

Gemide, ayağı çek ve revân olarak yürü! Canın ma'sûku tarafına rûh-ı revân gibi (Konuk C.7: 175).

Burada gemi bilgelik katan bir vasıta olarak kullanılmıştır.

Başka bir beyitte Mevlânâ, insanların gurur ve kibiri bırakarak bilgisi ile güçlü olan insanları dinlemesi gerektiğini ve böylece cahillikten kurtulacağını vurgular. Bu düşüncüyü Hz. Nuh'un kendi oğlu Kenan'ı gemiye davet etmesi ve Kenan'ın da yüzmeyi bildiğini, bir dağın başına çıkıp kurtulabileceğini iddia etmesi üzerine oğlu Kenan'ı gemiye binmekten vazgeçiremeyip boğulması örneğiyle anlatmaktadır:

Ken'an gibi gemiden baş çekme ki, onun zeyrek olan nefsi, ona gurûr verdi (Konuk C.7: 405).

Mevlânâ için bilgi insanı kibir sahibi yapmamalı, aksine onu alçak gönüllü kılmalıdır. Nuh'un gemisinden yüz çeviren boğulmuştur. İnsan da eğer gururuna ve kibirine yenik düşerse Nuh'un gemisinden yüz çevirenler gibi boğulur.

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde gemi; dünya malı, insanın iradesi, olgun insanın cismi, faydalı bir araç, bilgisiyle insanları yönlendiren Peygamber Efendimiz olarak karşımıza çıkmaktadır.

53.Gömlek

Gömlek sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te vücudun üst kısmına giyilen kollu veya yarım kollu ve yakalı giysi olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 961).

Mesnevî'de Hz. Yusuf'tan maksat Şems-i Tebrizi'dir. "Gömlek" ise Şems-i Tebrizi'nin suretidir. *Mesnevî*'yi yazan Hüsametdin Çelebi, Şems'in sözlerini işittiği zaman Yakup'un Yusuf'un gömleğinin kokusunu duyduğu gibi o da Şems'in suretini görür:

Bu dem cân eteğimi çekti; Yusuf'un gömleğinin kokusunu bulmuştur (Konuk C.1: 129).

Başka bir beyitte Yakup'un Yusuf'un gömleğinin kokusundan gözleri açıldığı gibi insanlar da ilâhi aşkın tesiriyle görünmeyeni görürler. Yakup'un gözlerine ilaç olan gömlek insanların gönlündeki ilâhi aşka da derman olur. Sembolik olarak bakıldığında çocuk babaya ilaçtır. Onu kaybettiğinde sağlığını da kaybeder. Yaşam için çocuk yani gömlek şarttır. İnsan-ı kâmil içinde yaşamın kaynağı ilâhi aşk gereklidir:

Vaktâki Ya'kûb kazâya baş koydu, oğul kokusundan gözünü aydın etti (Konuk C.3: 256).

Yakup'un gözü Yusuf'un gömleğinin kokusundan açılarak görmeyen gözü görür. Sembolik olarak gözü açan şey maşukun aşkıdır. Koku ise rehberlik ve kılavuzluk vazifesi görmüştür:

Ey aşk isteyici, koku kılavuzdur. Ya'kûb kokudan aşkın görücüsü olmadı mı?(Konuk C.9: 136).

Yusuf'un gömleğinin kokusu ile Peygamber Efendimiz'in de kokusu aynı ve güzeldir. Her ikisi de insanlara yol gösterici, rehberdir:

Babası Yûsuf'un kokusunu duyduğu gibi, o erkek arslan Peygamber'in kokusunu götürdü (Konuk C.11: 392).

Mevlânâ, gömleği koklamak ve sonucunda kokuyu bilmek olarak kullandığı bu sembolü rehber, yol gösterici manasında kullanmıştır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde gömlek, Şems-i Tebrizi'nin sureti, çocuk, ilâhi aşk; gömlek kokusu ise rehber, yol gösterici olarak karşımıza çıkmaktadır.

54.Gül

Gül sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te gül bitkisinin katmerli, genellikle kokulu olan çiçeği olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 996).

Mevlânâ, Şemseddin Tebrizi'yi güle, sohbetlerini gülistana, kendisini de bülbüle benzetir. Mevlânâ bu beyitte gül-bülbül kahramanlarıyla ahlaki ve felsefi düşüncelerini aktarmaktadır:

Vaktâki gül gitti ve gülistan geçti, ondan sonra bülbülden sergüzeşt dinleyemezsin (Konuk C.1: 93).

Başka bir beytinde gülü Allah'a, bülbülü de kâmil olan Allah aşığına benzetmiştir. Birer sembol olan gül ve bülbülün şahsında ve aralarında geçen aşk ile ilâhi aşkı dile getirmeye çalışan Mevlânâ, bu aşk ile gülde tecelli eden ilâhi güzellik ile bülbülde tecelli eden ilahi aşkın güzelliğini aktarmıştır:

Allah için gülün şerhini bırak; bülbülün şerhini söyle ki, gülden ayrı oldu (Konuk C.1: 544).

Mevlânâ bu beyitte kendi nefesine işaret ederek Hak gülünden ayrılıp bülbül-i âşıktan bahsetmesi gerektiğini söylüyor ancak âşıklığın böyle bir şey olmadığını vurgulamak için bu beyti söylemiştir.

Başka bir beyitte gül, ilâhi veya metafizik güzelliğin sembolü olarak da kullanılmıştır. İlâhi aşk ile insanın diken gibi olan bedeni gül gibi baki kalır:

Diken, gül tarafına giden bir cüz'ün indinde, gül gibi hep lâtif olur (Konuk C.2: 308).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde gül; Şems-i Tebrizi, Allah, ilâhi aşk, olgun insanın bedeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

55. Gümüş

Gümüş sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te kolay işlenebilen, parlak, beyaz renkte ve tel durumuna gelebilen bir element olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1001).

Kâmil olmak anlamında kullanılan “gümüş” sembolü ile kişilerin kendi madenlerinin altında terbiye olduktan sonra “gümüşlük” mertebesine ereceklerini ifade eder. Burada anlatılmak istenen kendi mürşitlerinin etrafında kuralları öğrendikten sonra olgunluk seviyesine ulaşılmasıdır:

Altın ve gümüş eğer gizli olmas idiler, ma'den altında ne vakit terbiye bulurlar idi? (Konuk C.1: 143).

Dünya malını, altın ve gümüş bir bez parçasına; hırsı ise nefsin yarasına benzetmiştir. Nefsinin hırsı olan kişilerin bedenindeki yaraları çoktur. Nefsinin hırsına yenik düşen kişilerin bu hırs yaralarının üzerinden altın ve gümüş bezleri

koparılmak istenildiği zaman çifte atarlar. “Çifte atmak” burada rahatsızlıktan dolayı ters tepmesi anlamında kullanılmıştır:

Altın ve gümüş bir bez parçası ve hırs yara gibidir. Her kimin hırsı ziyâde olursa, yarası da ziyâdedir (Konuk C.9: 387).

Mevlânâ’ya göre nefsinin gururunu kırmak için kişiler eline geçen gümüşü, malı ve ham altını saklamalıdır. Buradan hareketle yine gümüş “hamlık” , pişmemişlik, olgunlaşmamışlık” anlamında kullanılmıştır:

Gümüşün ve malın ve ham altının buhlünden nâşi değil. O sırrı avâmdan saklamak içindi (Konuk C.10: 12).

Saliklerden bahsederken Mevlânâ “kuş” sembolünü kullanır. Kuşlar gibi olan salıklar ilâhi bilgiyi toplarlar ve kendi mertebelerini belirlerler. Bazısının yumurtaları yani derecesi altın, bazısının ise gümüş gibi olur. Kuşların ortaya çıkardığı yumurtayı da “mertebe” anlamında kullanmıştır. Altından sonra gelen maden gümüştür. Bir alt mertebeyi ifade etmek için “gümüş” metaforunu kullanır:

Yâhud o kuşlardan ki, gül toplayıcılık ederler, yumurtaları altınlı ve gümüşlü yaparlar (Konuk C.10: 152).

Başka bir beyitte bedeninin topraktan yaratıldığını, ilim ve irfanın kişide ne kadar var olduğunu bilmek isteyen Mevlânâ şöyle der:

Ben cisim toprağından bilirim ki, onda ne kadar nakd vardır ve o ma’denden ne tutar? (Konuk C.12: 289).

Bu beyitte kişide ilim ve irfanın miktarını ya da ne kadar olduğunu madenlerle anlatmıştır.

“Gümüş” sembolü “insanın muhtaç olduğu eşya” anlamında da kullanılmıştır. Kişinin muhtaç olduğu eşyanın altından ve gümüşten olmadığını, başka bir deyişle niteliğinin basit, bomboş olduğunu söyler. Aslında yine insan cismine vurgu yapan Mevlânâ, kişinin ihtiyacı olduğu olgun insanlardan bazılarının içinin de boş olduğunu ifade etmek için gümüş sembolünü kullanmıştır:

Sandığın sûreti çok yakışıktır. Fakat arûzdan ve gümüş ve altından çok boştur (Konuk C.13: 191).

Yukarıda da görüldüğü gibi ilâhi aşk mertebesi, dünya malı, olgun insanın bedeni, ilm ve irfan miktarı olarak karşımıza çıkmaktadır.

56. Gübre

Türkçe Sözlük'te gübre sözcüğü, toprak verimini artırmak için toprağa dökülen her türlü hayvan dışkısı ve kimyasal ya da bitkisel bir madde, kemre olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 993).

“Güneş, gübre, ateş” sembollerini bir arada kullanan Mevlânâ farklı anlamlara işaret eder. “Güneş” sembolünden kasıt insan-ı kâmilidir. “Gübre” sembolünün anlamı dünya malıdır. “Ateş” sembolü ise ilâhi aşk ateşidir. İnsan-ı kâmil ilâhi aşkla tezek(gübre) mertebesinde olan malı ilâhi aşka dönüştürür:

Bir güneş ki ateşten dem vurur, râtib gübreyi ateşin lâyıki eder (Konuk C.7: 87).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde gübre; dünya malı olarak karşımıza çıkmaktadır.

57. Hançer

Türkçe Sözlük'te hançer sözcüğü; ucu eğri ve sivri, kamaya benzeyen, silah olarak kullanılan bir bıçak olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1040).

Hz. Ali'nin kılıç ve hançerinden bahseden Mevlânâ, Hz. Ali'nin kılıç ve hançerinin reyhan ve misk gibi koktuğunu aynı zamanda Peygamber Efendimizin de reyhan ve misk gibi koktuğunu belirterek bir benzetme yapar. Hz. Ali'nin manevi kimliğinin Peygamber Efendimiz gibi olduğu anlatılmak istenmiştir:

Kılıç ve hançer Ali gibi onun reyhânı idi. Nergis ve beyaz gül onun canının düşmanı idi (Konuk C.10: 188).

Başka bir beytinde *Mesnevî*'yi Mevlânâ'dan yazan Hüsameddin Çelebi'den bahseder. “Hüsam” kelimesinin anlamı “keskin kılıç”tır. Soğuk nefeslerinde donmuş, başka bir deyişle ilâhi aşkı bitmemiş kişilerin kalbine ve kefenine kılıcı vurduğunda donmuş beden erir. Hüsameddin Çelebi'nin ilâhi aşkla dolu olduğunu, bir güneş gibi kefenini yani vücudunu erittiğini vurgulayan sembol kılıçtır:

Vaktâki zemîn bu kardan kefen giye, Hüsâmeddin'in güneşinin kılıcını vur! (Konuk C.11: 42).

Yüreği iyi insanlar yani Resulullah'ın oğlu Zeynel Abidin hazretleri gibi olan kişiler, kötü huylu insanlara karşı elinde Kur'ân-ı Kerim, içinde ise onları kahır ve helâk etmek için gizli bir hançer bulundurur. Saf dilleri, yani iyi huyluları Kur'ân'la avlar. Kötü huylu kişileri ise gizli hançeri ile öldürür. Buradan hareketle olgunluğa

erişip kalbi temiz olanlar Kur'ân'la hayat bulurken olgunlaşmamış ve kalbi kötü olanlar hançer olan dil ile ölürlər:

Zeyne'l-âbidîn gibi elinde Mushaf, yeni içinde de kahır dolu hançer vardır (Konuk C.13: 67).

Burada hançer kötü söyleyen dil anlamında kullanılmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde hançer; Hz. Ali'nin hançeri, ilâhi aşkla yanan vücudu eriten bir nesne, kötü sözler söyleyen dil olarak karşımıza çıkmaktadır.

58. Helva

Helva sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te şeker, yağ, un ya da irmikle yapılan bir tatlı olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1081). Genellikle Doğu kültüründe helva ölenlerin canı için yapılmaktadır ve hâlâ bu gelenek günümüzde de devam etmektedir.

Mevlânâ “helva” sözcüğüne farklı bir anlam yüklemiştir. *Mesnevî*'de mide bozuk olmazsa helva gibi tatlıları çekeceğini, bozuk olursa midenin tatlıdan bulanacağını ve ekşi olan sirkeyi çekeceğini belirtir. Burada anlatılmak istenen kişilerin olgun insanın sohbetinden haz etmesini, zevk almasını helva sembolüyle açıklamıştır. Olgun olmayan insanın sohbetini ise ekşi olan sirkeye benzeter. Sohbetin niteliğini “helva-sirke” metaforuyla anlatmıştır:

Mi'de halvaî olursa helvayı çeker, mi'de safrâvî olursa sirkeyi çeker (Konuk C.10: 36).

Mesnevî'de helva, ikram edilecek bir gıda olarak da tasvir edilir. Şehre gelen misafir ile sahraya düşen garip olan insanlar arasında bir kıyas yapılır. Helvanın şehre gelen misafirden çok sahraya düşen gariplerin önüne konması gerektiğini vurgular. Çünkü şehre gelen misafirin her tarafta yiyecek ve yatacak yer bulabileceğini, fakat sahraya düşen gariplerin sahrada bu ihtiyaçlarını gideremeyecekleri için özellikle bu kişilere ikram yapılması gerektiği vurgulanmıştır. “Helva” metaforu burada “ziyafet” anlamında kullanılmıştır. Mevlânâ Türk kültürüne vurgu yaparak Türklerin misafirperver oluşunda mazlumların daha önemli olduğuna dikkat çekmiştir:

Vaktâki üç yoldaş bir menzile eriştiler, bir mukbil onlara helva hediye getirdi (Konuk C.12: 162).

Bir muhsin “İnnî karîb” in matbahından o her üç garîbin önüne helva götürdü (Konuk C.12: 162).

Sıcak ekmek ve bal helvasının sahanını götürdü, o kimse ki, onun sevâbında emeli var idi (Konuk C.12: 163).

Kiyâset ve edeb şehir ehli içindir. Ziyâfet ve misâfire ikrâm çadır ehli içindir (Konuk C.12: 163).

Mürşidin elinden helva yiyen müritleri sembolize eden Mevlânâ, aslında dini ve manevi bilgilerin paylaşımlarını sembolize etmiştir. Bu helvayı yiyen müritlerin hakikati görebileceğini vurgular:

Ey zarar görmüş olan geride kalmış! Kalk, bâri o helvayı ve yahniyi ye! (Konuk C.12: 187).

Hakikat helvasını yediği vakit mürit, hakikatin neşesiyle sarhoş olur. Bu sarhoşluk ilâhi aşktan kaynaklanır:

Ben enbiyânın fahrinden nasıl baş çekerim? Helvayı yemişim ve bu demde sarhoşum! (Konuk C.12: 190).

Ekmek ve helva yiyen kişinin temizleneceğini, kötü ahlakının kararacağını ifade eden Mevlânâ “helva” metaforunu nefsi iyileştiren bir sembol olarak kullanmıştır:

Zîrâ ki vakitsiz helva safrâ yapar. Tokat onu hubsten temiz yapar (Konuk C.12: 219).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde helva; insan-ı kâmilin hoş sohbeti, misafirlere ikram edilecek bir gıda, dinî ve manevî duyguların paylaşımını gösteren bir simge, hakikat ve nefsi kötlüklerden arındıran bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

59. Hırka

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; kumaştan, içi pamukla beslenmiş, ceket biçiminde, önden açık, kollu üst giysi olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1093).

Mevlânâ hırkayı, dervişliğin sembollerinden biri olarak kullanmıştır. Şeyh tasavvufun kurallarını öğrenen ve bilen dervişe hırka giydirir. Bu hırkalar nispeten gösterişsizdir. Mevlânâ, Hz. Musa'nın da hırkası olduğunu belirtmiştir:

Hırkaları onun hırkası ve asâsı gibi hepsi Tûr tarafına lâtif dâmen çekici idi (Konuk C.12: 175).

Burada Hz. Musa'nın da halka bir rehber, bir derviş konumunda olduğunu vurgulamak için “hırka” sembolünü kullanır.

Hırka, dervişin ilâhi aşk ile yandığının göstergesidir. Hırka giymenin tasavvuf yoluna girmek ve ilâhi aşka bağlılığı simgelediği için önemli bir ögedir. Mevlânâ hırkanın aba parçasından yapılmış bir parça olduğunu vurgular:

O tûbre şûr vaktinde bir ârifin hırkası olup, bir teff sâhibi olmuş idi (Konuk C.12: 370).

Hırka dervişin nefisinden arındığının da göstergesidir. “Hırkasını atan bir sufiye” teşbih yapılmıştır. Burada “hırka” mülk ve maddi dünyadır. Yani şehzade bir sufidir. Mülk ve maddi dünya hırkasını arkasından atmıştır. Sufilerin bir adabı vardır. O da sufi, vecd hali içindeki hırkayı atarsa ya da üzerinden bir şey düşerse artık o şeyi tekrar almayacağıdır:

Sûfidir, hırkayı vecdde attı. One vakit başka hırka tarafına gider?(Konuk C.13: 169).

Burada hırka ile anlatılmak istenen kötü huy ya da davranışlardır.

Başka bir beyitte cisim hırkaya benzetilmiştir. Cisim hırkasının dünya mülkü gibi fani olduğu için kıymeti vardır:

Husûsiyle ebter olan dünya mülkünün hırkası... Onun beş dâng olan sarhpşluğu baş ağrısıdır (Konuk C.13: 171).

Çünkü insanlar ilâhi aşk mülkünün kölesidir. Bundan dolayı da cisim hırkası önem arz etmektedir.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde hırka; nefisten arınma, kötü huylardan vazgeçme, maddi dünyadan vazgeçme ve ilâhi aşkla dolu olmanın bir simgesidir.

60. Hicap (Perde)

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; görüşü ve ışığı engelleyen, bir şeyi gizlemek amacıyla pencereye veya bir açıklığın önüne gerilen örtü olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1912).

Hicap(perde), sâlik ile Hak arasında bulunan ve Hakk'ı tanımaya engel olan her şeydir. Mevlânâ'ya göre dervişler Hakk'ı anlatan bir güneştir. Dervişler Hakk ile sâlik arasına ağyârı yani üçüncü bir kişiyi koymazlar:

Ben bir gölgeyim, sâhibim güneştir; ben hâcibim, O'nun hicâbı değilim (Konuk C.2: 508).

Başka bir deyişle kul ile Allah arasına hiçbir şeyin giremeyeceğini anlatmak istemektedir.

Başka bir beyitte neyin, insanın yanından ayıramayacağı bir yâr, sevgili olduğu belirtilir. Aslında yâr sözcüğü ile kadın, evlat, mal ve mülk gibi sevip yâr edindiği her şey anlamında kullanmıştır. Daha sonra sâliklerin perdelerine yani mertebelerine işaret eder. İnsan-ı kâmil olması için yedi mertebe şudur: “nefs-i emmâre, nefsi levvâme, nefsi merziyye ve nefsi safiye” dir. Salik ise nefsi emmare mertebesinde olup bu perdeleri yani mertebeleri teker teker yırtarak insan-ı kâmil mertebesine ulaşır. Sâlik nefsinin tehlikeli geçitlerinden geçer. Sonunda da sâlik ney mertebesine ulaşır ses çıkarır. “Perde” nefsin yedi mertebesi anlamında kullanılan bir semboldür:

Ney, bir yârenden munkatî’ olan her bir kimsenin musâhibidir. Onun perdeleri bizim perdelerimizi yırttı (Konuk C.1: 83).

Hakikatte diri olan ancak maşuktur, yani Allah’tır. Ancak âşık yani insan bir ölüdür. Mevlânâ kendisinin ve Şems’in bir Hak aşığı olduğunu belirtmiş, bedenlerinin sadece Allah’ın zatının bir perdesi olduğunu dile getirmiştir. “Perde” insan cismi anlamında kullanılmıştır:

Hep ma’sûkdur ve âşık bir perdedir; diri olan ma’sûkdur ve âşık bir ölüdür (Konuk C.1: 94).

Sâlik, Hakk’a sülûk ettikten sonra artık geçmişten bahsetmek ve daima mazide şöyle ve böyle yapmışım diye onları yâd etmek, yokluk yolunun davranışı değildir. Oysaki sâlikin muradı ilâhi aşkta yok olmaktır. Geçmiş ve gelecek sâlik ile Hak arasında bir perde ve hicaptır. “Perde”, tanınmaya engel olan her şey olarak kullanılan bir semboldür:

Mâ-mezâ yolundan ayıklık vardır; mâzî ve müstakbel sana Hakk’ın hicâbidir (Konuk C.2: 90).

Allah’ın zâtının “perde” olması sâlikler içindir. Çünkü Allah’ın zatını yine kendi zâtlarından görmek mümkündür:

Mâdemki iş yapıcı üzerine iş perde ördü, o işin hâricinde onu görmek kâbil değildir (Konuk C.3: 214).

Mevlânâ, sâlikin gönül gözüne ve görüşüne engel olacağını “perde” sembolüyle anlatmıştır. Burada “perde” hakikatleri örten bir simgedir:

Müddeî görmüştür; amma garaz ile. Gönül gözüne garaz perde olur (Konuk C.12: 302).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ’nın şiirinde hicap; saliklerin mertebesi, Hak ile sâlik arasına giren üçüncü kişi, Allah’ın zatı, gerçeklerin görünmesine engel olan bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

61. Hilat

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; bir çeşit kaftan olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1101).

“Hilat”, “bedene giydirilen ruh” anlamındadır. Hakk'ın kullarına giydirdiği hilattan bahseder:

Hakk'ın nûru için kimse doğma ve olma arayamaz; Hakk'ın hil'atı için târ u pûda ne hâcet! (Konuk C.7: 304).

Arayışın simgesi olan beden, ruhsal kimliğin inşâsını nasıl etkilediğini gösteren Mevlânâ; “var olmanın” simgesini “beden”i, “hilat” sembolüyle yansıtır.

“Hilat vermek”; bir bilginin, sırrın karşılığı olarak kullanılan bir semboldür. Mevlânâ, bir hikâyede vezirin teşviki üzerine şahın, şaire on bin ihsan ile hilat vermesi ve sonunda şairin övgüsünü ve şükürlerini alması hilatın hediye olarak da kullanıldığına işarettir:

Ona on bini ve onun lâyıkında hil'at verdi, onun o sırrını şükür ve senâ evi yaptı (Konuk C.7: 339).

Olgunlaşmamış kişinin Allah'a ulaşabilmesi “halata bürünmesiyle” ve “bir ad” vermesiyle olur. Hilatı giyip bir adı alan sâlik, olgunlaşır. Burada Allah'ın isimlerinden birine vurgu yapılmış ve insan-ı kâmil anlatılmak istenmiştir:

Vaktâki akl-ı zîbâ âdemden yüz açtı, ona hil'at verdi ve ona bin ad verdi (Konuk C.8: 107).

Allah'ın insana beş elbise (libas) giydirdiğinden bahseden Konuk, bunları şu şekilde açıklar:

1. Hilat-ı muhabbet
2. Hilat-ı tevhit
3. Hilat-ı marifet
4. Hilat-ı iman
5. Hilat- İslam (Konuk C.8: 172).

Beş elbiseyi ifade ettikten sonra Konuk, İslam ile ilgili olan ve Allah'ı seven kişiye her şeyin kolay olacağını, hiçbir şeyin ona zor gelmeyeceğini, bunların elbiseyi kirden temizlenmesiyle mümkün olacağını belirtir.

“Elbiseyi kirden temizlemek” ruhu arındırmaktır. Mevlânâ sufilerin elbise yıkayıcılığının bu şekilde olduğunu vurgular:

Bir müddet hissi iyân suyu ile yıka, sūflerin elbise yıkayıcılığı böyle bil! (Konuk C.8: 172).

Başka bir beyitte Mevlânâ “hilat”ın ikram için bir kimseye dikilen ve giydirilen elbise demek olduğunu belirtir. Kulluk hizmetini yapan kişi şeyhinden hilat ve bağışlama bekler. Ancak aşkın nazarından hilat ve ihsan, maşukun cemalini görmektedir. Burada “ilahi aşk-kul” ilişkisi kurulmuştur:

Kul dâimâ hil'at ve idrâr isteyicidir. Âşkın hil'ati hep dostun dîdârıdır (Konuk C.10: 204).

“Şah” sembolüyle ifade edilen Allah, insan-ı kâmile hilat giydirir. Yani Hakk’ın sıfatlarından uygun olan bir ruh sarayı verir:

Şâhin evsâfindan bir hil'at giydi. Kuyudan izzet evvânı üzerine uçtu (Konuk C.10: 454).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ’nın şiirinde hilat; bedene giydiren ruh, var olmanın simgesi, sır, bilgi, ilâhi aşka ulaşmanın sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

62. Hurma

Türkçe Sözlük’te bu sözcük; hurma ağacı ya da bu ağacın tatlı meyvesi olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1116).

Hurma ağacı cennete özgü ağaçlardandır. Mevlânâ, kişiyi hurma ağacına benzeterek şark ve garp ehlinin ondan meyve toplamasını istemiş ve böylece bu dünya ile öbür dünya arasında bir köprü oluşturmasını belirtmiştir. Hurma ağacı, burada iki dünya arasında bir aracı vazifesi görmektedir:

Buyurdu ki: İster misin ki, seni bir hurma ağacı yapsınlar; şark ve garb ehli senden meyve tolasınlar? (Konuk C.2: 69).

Başka bir beyitte söğüt ağacı ile hurma ağacının meyvelerinin olup olmaması bakımından karşılaştırılmıştır. Allah’ın salih kullarını meyveli hurma ağacına benzeterek güçlü bir metafor yapmıştır. Meyve, başkasına yararlı olmak anlamında kullanılan bir semboldür:

Tâ ki benden güneşe kûsûf gelsin, tâ ki hurma ağacı ile söğüt ağacını göstereyim (Konuk C.2: 443).

Hurma ağacı gibi olan insan-ı kâmilin bedeni meyvelerle donatılmıştır. Meyve, ilahi aşkın sıfatlarıyla donatılması anlamında kullanılmıştır:

Böyle bir nahl ki, bizim yârimizin lutfudur; mâdemki biz hursuzuz, onun nahli bizim dârimızdır (Konuk C.6: 365).

Dinden karanlık olan tabiat sahipleri, meyvesi olmayan hurma ağacına benzer. Onun delilleri yerlere sarkıp gömülerek fareler gibi delikler açar. Buradaki

anlam ise meyvesi olmayan hurma ağacına benzeyen olgun olmayan insanlar çevrelerine marifet meyvesini veremeyeceğini vurgulamıştır:

Bir hurma ağacı gibi dalları meyve getirmez. Fâreler gibi yerlere delikler yapmıştır (Konuk C.9: 27).

Hurma, salkımın bir budağının meyvesidir. Bu salkım kesildikten sonra eğilmesini, kalbinde ilâhi aşk duygusu olmayan kişiye benzetilmiştir. Kalbinde ilâhi aşk olmayan insanların sureti, meyvesi koparılmış hurma ağacının bir budağına benzetilmiştir. Hurma dalı kuruyup eğildiğinde hilal şekline benzer. İlâhi aşk olmayan insanlar da hilal şeklinde eğilir:

Eğer bir suda kesilmiş budaklı hurma ağacı görünse dışarıda olan hurma ağacı aksinin gayrı olmaz (Konuk C.10: 228).

Matem tutulmaya layık bir ölü hükmünde olan ve hurma ağacının dalı gibi kuru ve meyvesiz olan cisim, ilâhi aşk ile yeşerip canlanır. İlâhi hurmalarını verir. Olgun bir insan kastedilmiştir:

Meryem'e mensûb sûz sebebiyle, mâteme mensûb ölü olan hurma ağacının kuru dalı mübeddel olur (Konuk C.11: 427).

Bu beyitte Meryem suresine de işaret edilerek “Ey Meryem! Hurma ağacını kendi tarafına doğru salla, toplamaya lâyük sana tâze hurma düşer.”(Meryem:19/25) ayet-i kerimesi de yer almıştır (Konuk C.11: 427).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde hurma ağacı, iki dünya arasında bir araç; hurma ise olgun insanı temsil etmektedir. Meyveli hurma ağacı ilâhi aşkla dolu olan kişiyi sembolize ederken, meyvesiz hurma ağacı ilâhi aşktan yoksun, olgun olmayan kişileri sembolize etmektedir.

63. İğne

Türkçe Sözlük'te ipne; dikiş dikmeye yarayan, ince, sivri bir ucu bulunan ve bir ucunda iplik geçecek deliği bulunan çelik bir araç olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1155).

Mesnevî'de deve, iğne deliğinden geçemedikçe inanmayanların cennete giremeyeceği ifade edilmiştir. Burada müşriklerin cennete giremeyeceğinin zor olduğunu vurgulamak için “iğne” sembolü kullanılmıştır:

İpliğin iğneye irtibâtı geldi; iğnenin deliği deveye lâyük değildir (Konuk C.2: 321).

İbrahim b. Ethem Hazretleri kıssasına da değinen Mevlânâ, “iğne” sembolünü kalpteki ilâhi aşkın bereketi ve bolluğu anlamında kullanmıştır. İbrahim

b. Ethem Hazretlerinin elindeki iğneyi denize atması ve denizden iğneyi binlerce balığın getirmesi, bir iğnenin yirmi mislini görmesi bolluğa işarettir:

Şeyh iğneyi hemen denize attı; yükses ses ile iğneyi istedi (Konuk C.4: 365).

Yüz binlerce Allâh'a mensûb balık, her bir balığın ağzında altın iğne! (Konuk C.4: 365).

Balıklar, İbrahim Ethem hazretleri gibi insan-ı kâmilin yamalı ve eski elbisesini dikmek için iğne getirirler. Burada insan-ı kâmile tabi olunması gerektiği anlatılmıştır. İplikler nasıl ki iğnelere tabi ise eşya da insan-ı kâmile tabidir:

Balıklar onun eski libâsının iğnecisi olurlar; iplikler iğnelere tabi olurlar (Konuk C.4: 401).

Balık “mürît”, İbrahim Ethem hazretleri de “mürşit” tir.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde iğne; zorluk, bereket ve bolluk, insan-ı kâmile tabi etmeyi sağlayan bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

64. İnci

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; değerli, küçük, sert, sedef renginde süs tanesi olan bu nesne istiridyeye gibi bazı kavkılı deniz hayvanlarının içerisinde oluşan taneler olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1189).

Allah'ın iki tecellisi vardır. Bunlardan biri celal ve diğeri cemaldir. “Ehl-i cemal” inciye, “ehl-i celal” siyah taş, her ikisinin uyum içinde bir yerde bulunmaları gerdanlığa benzetilmiştir. Bunlar, bir gecelik bir yerde misafir kalanlara benzetilerek bir daha teşbih yapılmıştır:

Gerdanlıktaki inci ve şebe gibidir, bir gecelik misâfir gibi muhtelidir (Konuk C.2: 188).

İmam Aliyyü'l –Murtaza'nın o topluma Allah'ın cemâl-i manevisinden aldığı ilâhi gerçekliğin incilerini saçması, hakikati anlatmak manasında kullanılmıştır. “İnci” hakikati, gerçekliği ifade eder:

Vaktâki onun yüzünden Murtazâ inci saçıcı oldu, cân mer'âsında o Hudâ'nın arslanı oldu (Konuk C.3: 258).

Her sedefte inci bulunmadığı gibi her insan görünümlü kalıpta da mana cevheri yoktur. Kıymetli incilerin bulunduğu cisim sadeflerinin nadir oluşunu sembolize eden Mevlânâ, onlardaki ilim ve irfanın da nadir oluşunu kastetmektedir:

Fakat her sedefte güher olmaz; gözünü aç, her birinin içine bak!

Ki, onda ne vardır ve bunda ne vardır, ayırt et; zîrâ ki o kıymetli inci enderdir! (Konuk C.3: 286).

Bolluk ve bereket sembolü olarak da kullanılan inci, bir dervişe Allah tarafından binlerce balık ağzından gönderilen muhteşem incilerden bahsedilmiştir. Buradan Allah'ın gücüne ve kuvvetine kimsenin yetişemeyeceğini ifade etmek için nadir bulunan inciyi fazla olarak belirtmiştir:

Her birinin ağzında bir muhteşem inci olarak derin denizden yüz binlerce balık (Konuk C.4: 436).

Kıymetli inciler denizin dibinde kıymetsiz taşlar arasında bulunur. İnsan-ı kâmiller de vücutlarıyla olgunlaşmamış insanlar arasında yaşar. “İnci”, insan-ı kâmile benzetilmiştir:

Denizin dibinde güher, taşlar ile berâberdir; ayıblar arasında fahrlar vardır (Konuk C.5: 238).

“İnci denizi” evliyanın vücududur. “Gemi”den kasıt münkirlerin vücududur. İnci sahibi olan deniz, üzerindeki gemiyi dalgalarla sallar ve suların cereyanı ile tasarruf ettiği için o gemiden ve onun üzerindeki bu tasarruftan dolayı bir şeref bulmadığı gibi, maarif ve hakayık incilerinin deryası olan evliya da kişiler üzerindeki tasarrufları nedeniyle hiçbir şeref kazanmış olmazlar. Yükleri gübreden olan bir gemi olursa o kişiye şeref olur. Burada kastedilen kötü halli kişilerin yatlarına, başka bir deyişle hayatlarına inci denizi gibi olan Allah gerçekliğini anlatılırsa o zaman o kişiler kâmil olurlar:

İnci denizi bir gemiden ne şeref bulur, husûsiyle gübreden dolu olmuş bir gemi? (Konuk C.6: 99).

Her bir incinin aslı şudur: İnci sadefin ağzına nisan yağmurunun damlası düştüğü için oluşur. Her bir tanenin aslı sudan oluşmaktadır. Dolayısıyla su, ırmak içinde bir eczane gibidir. Burada inci, kâmil insana benzetilerek insanlara bir ilaç deposu gibi bilgi aşılacağını ifade etmek için kullanılmıştır:

Her bir incinin canı, her tânenin içi ırmakta eczâhâne gibidir (Konuk C.9: 83)

Her bir derviş, denizin dibine dalarak inci toplamak üzere aceleyle torbalarını doldururlar. “Derviş” hüviyetine erişen her kişi bilgilerin niteliğine dikkat etmeden toplar. Ancak torbalarına baktıklarından görürler ki hâlâ bilgi açlığı içindedir:

Gevher ve kıymetli inci ümîdi üzerine ondan ve bundan bir torba doldururlar (Konuk C.9: 125).

Olgunlaşan insanların bilgidен doymayacağını, her bir bilginin onlar için inci değerinde olduğunu ifade eder.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde inci; ilâhi gerçeklik ve hakikat, kıymetli insan, insan-ı kâmil, bolluk ve bereket, nadir bulunan şeyler, evliyanın vücudu, bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır.

65. İncir

İncir sözcüğü *Türkçe Sözlük*'te, Akdeniz kıyılarında yetişen ve yaprakları geniş dilimli ağaç olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca bu ağacın yaş veya kuru olarak yenilen tatlı yemişi de denilmektedir (Akalin 2010: 1189).

Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları Bölüm I-II* kitabında incirin çok çekirdekli olmasından dolayı bolluk ve bereketin sembolü olduğunu belirtir. İncir, aynı zamanda din ilmini de simgelemektedir. Vahdet'in karşıtı olan kesret yani çokluğu da simgeler (Ersoy 2000: 379).

Mevlânâ'da "incir", hakikati anlatmak için kullanılmıştır. Her kişi doğru işitmezse lokması da incir olmaz. Yani bazı kişilerin batıl şeyler ile dolup evliyayı göremeyecek derecede kör kalırlarsa gerçeği işitemeyeceği, sözlerinin de batıl yani gerçeğe aykırı olacağı belirtilmiştir. "Lokmasının incir olmaması" kişinin sözlerinin gerçek olmamasına işaret etmek için kullanılmıştır:

Doğru işitmeğe herkes kâdir değildir; her bir kuşağın lokması incir değildir (Konuk C.2: 243).

İlâhi sırlar "incir" sembolüyle anlatılmıştır. İncirin kabuğu, içinde mevcut olan ballarını ve çekirdeklerini sertleştirmiştir. İlâhi sırları anlatan sözler de incirin kabuğu gibidir. İçindeki birçok sır da ballar ve çekirdekler gibidir. Bizim vücutlarımızda da birçok ilahi sır vardır. Herkes bu sırlara erişemez. Eğer bu inciri yemeğe gelen bir kuş yani "arif" gelirse yiyebilir. İlâhi sırlara ancak arif kişilerin ulaşabileceğini vurgular:

Eğer incir yiyici bir misâfir kuş erişirse, bu tarafta incir çok hakîrdir (Konuk C.11: 265).

İncir çekirdeği toprağa gömülüp kaybolduktan sonra tekrar incir olarak ortaya çıkar. Bunun gibi sâlik de kendi vücudunda kaybolmadıkça insan-ı kâmil hüviyetine erişemez. Kendi vücudunda kaybolmak, nefsinin yenen insan için kullanılmıştır. "İncir", "kâmil" olan seviyeye ulaşmaktır:

Tâne kayboldu; ondan sonra incir olur. "Sen ölmedikçe altın vermedim." bu olur (Konuk C.13: 56).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde incir; hakikat, ilâhi sırlar, kâmillik seviyesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

66. İp

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; iplik olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1200).

“İp” Allah'a tamamıyla sarılan kişiyi ifade eder. Kuyudan su çıkararak ip, dönen çakrığa sarıldığı için su çıkarır. İpin inip çıkmasının sebebi çakrığin dönmesidir. Çakırık kendi kendine dönmez, onu döndüren birisi vardır. Eğer kişi yalnızca ipi ve çakrığı görüp onu döndüreni görmezse hata etmiş olur. “İp” sembolü sâlik anlamında, çakrığı döndüren güç ise “Allah” olarak ifade edilmiştir. Her şeyin meydana çıkma gücünün Allah'tan kaynaklandığını vurgulamıştır:

Çakrığın dönmesi, ipin illetidir; çakrığı çevireni görmemek hatâdır (Konuk C.1: 285).

“Hurma lifinden bir iple bağlamak” sözünden maksat, kuvvetli bir ip anlamındadır. Bir ayet-i kerimede “Hurma lifinden bükülmüş bir ip” ten (Leheb,111/5) bahsedilir. Bu sureye bu beyitte işaret edilmektedir:

Ondan evvel ki, ihtiyarlık günleri erişir, senin boynunu liften ip ile bağlar! (Konuk C.3: 342).

Güçlü, kudretli ip anlamında kullanılan “kavî ip”ten kasıt, Allah'a yaklaştıran anlamında kullanılır. Nefiste Allah'tan uzaklaştıran şeyler olduğu için “kavî ip” ile nefsanî duygular göğşe çekilir. Böylelikle kişi cennetin kapısını aralamış olur:

Bu terk-i hevâ kavî iptir; bu dal canı semâya çeker (Konuk C.3: 354).

“İp” sembolü ile Hz. Musa kıssasına da yer verilir. Hz. Musa'nın asasının yılan olup Firavun'un sihirbazlarının iplerini yuttuğu anlatılmıştır:

O adl asâsına boğaz bağışlar o bu kadar asâyı ve ipi yedi (Konuk C.5: 28).

Bir ayet-i kerimede “Allah'ın ipine sarılın!” (Âli-İmran,3/103) ifadesine işaret edilir. Yani Kur'ân “ipe” benzetilerek Kur'ân'ın manasını yanlış anlayanlar delalet düşerler ve Allah'ın ipine sarılıp tutuna tutuna yukarıya çıkanlar onda hidayet bulurlar:

Zîrâ Kur'an'dan çokluk gümrâh oldular; o iptenbir kavim kuyunun içine gittiler (Konuk C.6: 481).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde ip; Allah'a bağlılığı ifade eden bir sembol ve sâlik olarak kullanılmıştır. Ayrıca nefsânî duyguları göğe çeken ve yok eden bir simge olarak da kullanılmıştır.

67. İplik

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; pamuk, keten, ipek, yün, naylon vb. dokuma maddelerinin ince liflerinden her birine verilen ad olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1202).

Mevlânâ, insanı iplik bükülen kirmana benzetmiştir. Ucunda iplik olduğunda dönen kirman hareketten dolayı sakin olmaz. İnsanın zihnindeki düşünceler de insan vücudunu çektikçe sakin olmaz:

Mâdemki onun zamîr ipliğinin ucu onu çeker, binâenaleyh ten kirmanı nerede sâkin olur? (Konuk C.3: 281).

“Âdem'in cismi” de iplik sarılan kirmana çokça benzetilmiştir. Allah'ın kendi vücudunun bilinmesi hususunda insanların kendi vücutlarındaki sıfatlara bakması gerektiği vurgulanmıştır. Tıpkı Âdem'in vücudundaki hayat, ilim, kudret gibi sıfatlar onun vücudundan yani insandan ortaya çıktı. Allah kendi sıfatlarını, Hz. Âdem'de olduğu gibi, bütün insanlığa kazandırmıştır:

Zîrâ ki, bu esmâ ve elfâz-ı hamîde, âdemînin gülâbesinden zâhir oldu (Konuk C.8: 340).

Beyitte geçen “gülâbe” iplik sarılan çarka verilen addır. Burada Hz. Âdem'in cismi anlamındadır. Beyitteki “esmâ ve elfâz-ı hamîde” ipliğe, Âdem'in cismi de iplik sarılan çarka benzetilerek güçlü bir metafor yapılmıştır.

Mesnevî'de geçen “Pâdişâh-zâdenin o kocakarının sihrinden kurtulması ve pâdişahın şâd olması ve düğün yapması” adlı hikâyede padişahın sihirbaza mezarda bulunduğu kıl veya iplik üzerindeki ağır düğümleri çözdürmesiyle oğlunu büyüden kurtarması anlatılmıştır:

O ağır düğümleri açtı. Binâenaleyh şâhın oğluna mihnetten yol verdi (Konuk C.8: 408).

Büyüden kurtaran sembol olarak iplik üzerindeki düğümler kullanılmıştır.

Mevlânâ ruhu kurbağaya, cismi ipe ve sıçana benzeterek cisim, canın yani ruhun ayağına bağlanmış ip olarak ifade edilmiştir. Ruhu yeryüzüne çeken bu ip gibi cisim ve ruh da birbirine bağlı ve birbirini çeken iki simgedir:

Cisim cân ayağına ip gibidir. Onu gökten yeryüzüne çeker (Konuk C.12: 261).

*Cân kurbağası bî-hûşluk uykusunun suyunda, ten sıçanından kurtulup hoşluğa gelir
(Konuk C.12: 262).*

Başka bir beyitte ise kurbağadan kasıt ruhani ve saf olan şahıs, sıçan ise cismani ve nefsanî olan şahıstır:

*Kurbağanın gönlüne bu söz acı geldi. Dedi ki: “Bu habîs beni düğüme getirir.”
(Konuk C.12: 263).*

Yuvarıkta da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde iplik; insanın cismi, Âdem'in cismi, insanı kötülüklerden kurtaran bir sembol olarak kullanılmıştır.

68. Kabak

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; kabakgillerden bir bitki olup sürünge gövdeli, sarı çiçekli, birçok türü olan ve yemeği, tatlısı yapılan ürün olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1248).

İblis'in yani şeytanın “kabak gibi olan kalbi” şeklinde kullanılan “kabak” sözcüğü içinin boş olması ile anlam kazanmıştır:

*Acabâ bu hasûd kabak içinde ne tutar? Ey Hudâ, bu düşmandan feryâdımıza eriş!
(Konuk C.4: 241).*

Mevlânâ, başka bir beyitinde Âd kavminin helak olmasından bahsetmiştir. Rüzgâr, kâfir ile mümini ayırmış ve kâfiri yere çarparak helak etmiştir. Müminlere ise hiç dokunmamıştır. “Kabak-mey” sembolüyle kâfir ile müminlerin ayırt edilişi anlamında kullanılmıştır. Nitekim Konuk, eski zamanlarda kabaklar kurutularak mey içmek için bardak gibi kullanıldığını da söyler:

Mü'mini düşmandan nasıl bildi, meyi kabaktan nasıl bildi?(Konuk C.8: 179).

Mevlânâ'nın anlattığı bir kıssa da bir hanımın eşeğin aletine kabağın geçirilmesini görmemesiyle nefis şehvetinin insanları ne tür bir rezalete sevk ettiğini göstermek için bu kıssayı anlatmıştır. Burada kabak sembolü, eksik görüşlü ve eksik anlayışlı kişilerin izahını yapabilmek için kullanılmıştır.

O acûz, vakt-i dühûlde zekerin yarısı gitmek için kabağı zekere koyardı (Konuk C.9: 446).

Hiçbir şey dış görünüşüyle anlaşılmaz, o şeyin inceliklerine inilmesi gerektiğini vurgulamak için de “kabak” sembolünü kullanır. Bunu da aba ve kisve giyip gezen “Biz de Hak yolundayız.” diye halkı aldatan dervişlere benzetir. Onlar görünürde dervîştir ama saf dilleri ile halkı toplarlar. Bu yüzden derinliklere inip

sorgulamak ve o kişilerin söylediklerine körü körüne bağlanmamak gerektiğini belirtir:

Yâhud, vaktâki eşeğin aşkında müstağrak oldun, o kabak senin nazarında gizli oldu (Konuk C.9: 468).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kabak; Allah inancıyla dolu olmayan kişi, kâfirler ve bazı şeyleri noksan anlayan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır.

69. Kabuk

Türkçe Sözlük'te kabuk; dış etkilere korunmak amacıyla bir şeyin üstünü kaplayan ve kendiliğinden oluşan sertçe bölüm olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1252).

Cevizin içi kabuğu örter. Cevizin içi ya çürük ya da sağlam olur. Eğer çürük olursa “kabuk” bu ayıbı örten anlamı taşır. Eğer kabuk sağlam olursa nazarlardan korumak için sağlam içi örtmüştür. “Kabuk” insandaki ruha benzetilerek sağlam ilime sahip ruh yani insan-ı kâmil etraftaki kıskançlık duygusuna sahip insanlara karşı kendini koruması gerektiği “kabuk” sembolüyle anlatılmaktadır:

Bu sözü kabuk ve ma'nâyı iç bil! Bu söz nakış gibidir, ma'nâ dahi cân gibidir (Konuk C.1: 348).

Çürük iç için, kabuk ayıp örtücü olur; iyi iç için, gayretten gayb örtücüdür (Konuk C.1: 348).

Ruh ile cismin halini “kabuk-toprak” sembolüyle anlatan Mevlânâ; toprak gibi olan cisim, kabuk gibi olan ruhu rüzgârlara karşı korur. Toprak aslında hareketsizdir. Rüzgâr estiği vakit toprakları havaya kaldırır. Ancak kabuk yani cisim bu ruhu başka bir deyişle toprağı korur:

Bu ki iş üzerindedir, işsizdir ve kabuktur ve o ki gizlidir, iç ve asıl olan odur (Konuk C.3: 356).

Kabuk, Mevlânâ'ya göre insanın bedenidir. İç ise ruhudur. Kabuğu yaratan Allah'tır ve dolayısıyla o ruhu da insana veren Allah'tır. “Kabuk-iç” sembolüyle “ruh-beden” ilişkisi açıklanmıştır:

Vaktâki kabuğun mülkiyyetinde bir da'vâ gitti, iç kimin olursa kabuk onundur (Konuk C.4: 373).

İnsan kabuk gibi olan asıl hakikati su gibi olan ruhunun içinde aramalıdır. İlâhi aşk, insanın kendi içindedir:

Kabukların içini su içinde ara. Zîrâ ki su ırmağa bağdan gelir! (Konuk C.4: 387).

Beyitte geçen küfür ve imân, içi örten iki renk ve iki kabuğa benzetilmiştir. Ceviz kırılıp kabukları açıldığı ve iç meydana çıktığı zaman asıl hakikat anlaşılır. İnkâr edilse bile asıl hakikat ortaya çıkar. İmânın kimde olduğu da içten yani ruhtan anlaşılır:

*Küfür ve imân yoktur, o yerde ki o vardır, zîrâ ki o içtir ve bu iki, renk vw kabuktur!
(Konuk C.4: 396).*

Her bir suretin altındaki mana Hakk'ın ihsanıdır. Örneğin ekmek bir surettir, başka bir deyişle kabuktur. Ekmeğin anlamı ve amacı ise doyum sağlamaktır. Bu dünyada kabuk gibi olan bedenlerin de amaçları vardır. O da ilâhi aşka ulaşmaktır:

*Zîrâ ki, ekmeğin nef'i o ekmekte O'nun dâdidir. Sana o nef'i kabuk tavassutu
olmaksızın versin (Konuk C.6: 44).*

Başka bir beyitte beyin kabuğa, iç ise akla benzetilmiştir. Kişiler (sâlikler) bazen ilâhi aşktan uzaklaşırlar ve bu yüzden Allah'ı görmezler:

*İç ki, kabuklardan âvâre değildir, ona tabîden ve illetden çâre yoktur (Konuk C.6:
308).*

Sâliklerin gözüyle gördüğü şeyleri “kabuk” sembolüyle anlatan Mevlânâ, kalp gözüyle gördüğü şeylere inanması gerektiğini ve asıl olan hissin bu olduğunu belirtir:

*O ki sana var görünür, kabuktur ve o ki, fâni görünür, asl olan odur (Konuk C.8:
366).*

Bademin dış kabuğu kuruduktan sonra dışarıya doğru kıvrılır ve kapkara olur. İçiyse münasebeti kalmaz. Fakat bademin beyaz olan içinde ince zar vardır ve bu ince zar kabuğu lezzetli kılar. Bademin, içi ile birlikte çiğnenir. İmana esas olan ruh da böyledir. Ruh, ilâhi aşkla donatılırsa lezzetli ve olgun olur:

*Küfür yüz çevirmiş kuru kabuktur. İmân dahi lezzet bulmuş kabuktur (Konuk C.8:
445).*

Mesnevî-i Şerif de “kabuk” sembolüne benzetilmiştir. *Mesnevî-i Şerif* içindeki hikâyeler kabuk gibi görünür. Ancak altında gizli ve hikâyelerin sırları açık olarak görünmez. Derindeki manaya bakılmalıdır:

Gelir, fakat efsâneler gibi. Kabuk görünür, tânelerin içi değil! (Konuk C.8: 501).

Ceviz, badem ve fıstık gibi meyvelerin kabuğu kalın olduğundan içi, az ve zayıftır. Kabuk gibi olan sözler de çok ve kalın olursa, içindeki fikir az olur. Yani az sözle çok şey ifade edilmesi gerektiğini vurgulamıştır:

*Kabuk ziyâde oldu, iç zayıf oldu. Letâfet kâmil olduğu vakit kabuk zayıf oldu (Konuk
C.9: 395).*

Bu üç hamlıktan kurtulmuş, cevize ve bâdeme ve fıstığa bak! (Konuk C.9: 395).

Başka bir beyitte “ten” fındığa benzetilmiştir. Fındığın içi ve kabuğu vardır. Cismi fındık gibi olan insana seslenen Mevlânâ, insanın cisminin kabuk, içinin ise ruh olduğunu belirtir. Kişinin ruhu yani içi ilâhi aşk ister ve bu talepten dolayı kabuk gibi olan vücudunu yakar, hükümsüz bırakır:

*Ey ten fındığı, sen dostunu aşk bil; senin canın mağzı ister ve senin kabuğunu döğer
(Konuk C.9: 613).*

Bu beyitte kabuğun yanıcı özelliğinden yararlanılarak tasavvufi bir metafor yapılmıştır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kabuk; ner bir suretin altındaki mana, Mesnevî-i Şerif içindeki hikâyeler, küfür ve iman, insan beyni, ilâhi hakikat ve gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

70. Kadeh

Türkçe Sözlük'te içki içmeye yarayan ayaklı bir bardak olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1257).

Âlemi yani dünyayı kadehe, Allah'ta bulunan sıfatları meye benzetir. Meyin rengini kadehin renginden ayırt edilemeyeceğini, Allah'ta bulunan sıfatların yeryüzüne yansıdığını ve kadehin rengi gibi parladığını belirtir:

*Subh-ı sâdıkı subh-i kâzibden açık tanı; meyin rengini kâsenin renginden açık bil!
(Konuk C.3: 212).*

Bu beyitte kâse, kadeh anlamında kullanılmıştır.

Nefis karanlık ve soğuktur. İlâhi aşk pınarı, ilâhi şarabın kadehidir. Nefsi bu karanlıktan çıkarıcı ve soğukluğunu gideren şey, ilâhi şarabın kadehi ve sarhoşluğudur. Bu beyitte asıl vurgulanmak istenilen şey ruhun yüksekliklerinin daima nefisten daha alçakta aramak ve nefse yenilmemek gerektiğidir:

*Hayat pınarı ve sarhoşluk kadehidir ki, o yükseklikler hep alçaklıktadır (Konuk C.4:
122).*

Başka bir beyitte geçen “sâki” den kasıt Hak, kadehten kasıt ilâhi aşk şarabının kadehidir. Mevlânâ kendisini, ilâhi aşktan sarhoş olmuş kişilere benzeterek hiçbir şeyi olmayan kişilere benzemediğini vurgular:

*Biz gerek kallâş ve gerek divâneviz; o sâkinin ve o kadehin sarhoşuyuz (Konuk C.4:
202).*

Bu beyitte geçen “kallâş” kelimesi hiçbir şeyi olmayan, müflis olan kişi anlamında kullanılmıştır.

Mevlânâ kendisindeki ilâhi aşkı, bir şeyhin ağzından tarif eder. Şeyhin müride cevabında şeyhin vücudu kadehe benzetilmiştir. Bu kadehi, ilâhi aşk şarabıyla tıka basa doldurmuşlardır. Bu kadehe değil şeytanın sidiği gibi olan vesveseler, küçükçük bir üzerlik tohumu bile sığmayacağını dile getirmiştir. Mevlânâ, kadeh gibi olan şeyhin vücudunun tamamının Hakk’ın aşk şarabıyla dolu olduğunu şu şekilde aktarmaktadır:

Dedi: “Benim kadehimi öyle doldurmuşlardır ki ona bir üzerlik dânesi sığmaz! (Konuk C.4: 419).

Bak burada hiçbir zerre sığar mı?! Bu sözü eğri işitip aldanmışsın! (Konuk C.4: 419).

Bu kadeh zâhir ve şarab zâhir değildir. Gayb görücü olan şeyhten bunu uzak tut! (Konuk C.4: 419).

Ey ahmak, mey kadehi şeyhin vücududur ki, ona şeytanın sidiği sığmaz! (Konuk C.4: 419).

Kadeh, insan-ı kâmilin ruhuna da benzetilerek başka bir metafor daha yapılmıştır:

Der ki: “İçimi latîf olan kadehden, ben akşam namazına kadar, gündüzün yâriyim” (Konuk C.6: 621).

Vaktâki akşam gelir, benim kadehimi çalar, ona derim: “Geri ver ki, akşam gelmedi! (Konuk C.6: 621).

Kadehin “cisim, suret” anlamı da vardır. Suret kâsesinden gıda tadan kişi, ondan ne tattığını, ne yediğini bilir. Tatmayan ise bilemez. Çünkü bu suret kâsesinde ilâhi aşk şarabı bulunmaktadır. Bu beyitte ilâhi aşkın tadına varmak gerektiği Hz. Yusuf kıssasıyla vurgulanmaktadır:

Her bir cisim bir kâse ve bardak gibidir. Onda hem gıdâ ve hem dil-sûzluk vardır (Konuk C.10: 369).

Kâse zâhir, onda ni'met gizlidir. Onun tâimi bilir kiondan ne yer (Konuk C.10: 369).

Başka bir beyitte suret kadehinden içilecek olan şarap bilinmeyen âlemedir. İnsan cismi ise bu âlemedir. Birisi his gözüyle görülür, diğeri gerçek gözle görülür. His gözüyle görülen “suret kadehinde” ne türlü şarap olduğu gizli, sırlarla doludur. Burada Mevlânâ ilâhî aşkın sırlarla dolu olduğunu, his gözüyle görülen Hakk’ın suretini kadehe, içindeki şarabı da ilâhî aşka benzeterek anlatmıştır:

Bâde gaybdandır; bardak bu cihandandır. Bardak zâhir, bâde onda çok gizlidir (Konuk C.10: 370).

İnsan-ı kâmillerin vücudunu da kadehe benzeten Mevlânâ, Hak yolunun saliklerine nasihat eder. Bu kadehlere meyil edip tapıcı olmaması gerektiğini vurgular. Yani insan-ı kâmillere muhabbetten mest olup kendini kaybetmemesi gerektiğini söyler:

*Sûretler kadehlerinden az mest ol, tâ ki put yontucu ve puta tapıcı olmayasın!
(Konuk C.12: 565).*

Mesnevî-i Şerif'in bir başka beytinde manevi şarabın kadehine benzetir. Sıkıntı içinde olanların kulakları bu manevi şarapla sıkıntısı gider:

Mahcûb üzerine kadehi arz tutarlar. His ondan kelâmın gayrını bulmaz (Konuk C.13: 16).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kadeh; dünya, cisim, suret, insan-ı kâmilin vücudu, ilâhi aşkın muhafaza edildiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

71. Kafes

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; hayvanlar için aralıklı tel, metal ya da ağaç kabuklarından yapılan, ayrıca vahşi hayvanlar için demir çubuklardan da yapılan taşınabilir bölme olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1264).

Kafes, cisim yani insan bedeni olarak kullanılmıştır:

*Ölçüsüz kuş kafese nasıl gitti? (Hz. Ömer) dedi ki: Hak rûha efsûn ve kıssalar okudu
(Konuk C.1: 435).*

Yukarıdaki beyitte “cisim kafesine giren insan” dan kasıt belli bir kalıba sığmak anlamındadır.

Başka bir beyitte “ten” de kafese benzetilmiştir. Ten kafese benzetildiği için can yani ruh onda haptir. Ruh Hakk'a âşık olduğu halde nefse bağlanmıştır. Nefis-ten-kafes ilişkisi şu şekilde ifade edilir:

*Ten kafes şekildir ve ten girenlerin ve çıkanların aldatmasında cânın dikenidir
(Konuk C.1: 558).*

İnsan kafes denen cisimden uzaklaştığında yani öldüğünde bir kuşun kafesi bırakıp uçması gibi tatlı gelir. Bunu da “kafes-kuş” sembolüyle anlatmaktadır:

*Ölüm tatlı oldu; bu saraydan naklim, kuş için kafesi bırakmak, uçmak gibidir
(Konuk C.6: 409).*

Enbiyanın canı kafes içinde bağı ya da bahçeyi gören kuşa benzetilmiştir. Böyle bir kuş nasıl kafesten kurtulmak isterse onlar da bu ten kafesi içinde

olduklarında manevi âlem bağı görürler. Manevi dünyayı anlayıp gören enbiyanın tasvirinde de “kafes” sembolünü kullanmaktadır:

Bu kafesden nakiller ve ferâğ vaktinde, enbiyanın canları bağı görürler (Konuk C.6: 415).

Salıkların bedeni de kafese benzetilir. Salıkların ruhunun kuş gibi olduğunu ve uçmak istediğini belirtir. Salıkların kafes gibi olan cismine bağlayıp orada onu hapsedmişlerdir. Bundan dolayı salıkların vücutları azap içindedir. Mevlânâ bu beyitte salıkların kemale erememesini kafesten yani cisimden kaynaklandığını belirtmektedir:

Ey mu'temed âgâh ol! O âzâb hangisidir? Kendi cinsinin gayrı ile kafes içinde olmaktır (Konuk C.9: 289).

Ey oğul, bu bedenden dolayı azâb içindesin. Senin rûhunun kuşu, başka cins ile bağlanmıştı (Konuk C.9: 289).

Dünyayı da kafese benzetir. Bir avcının kargayı, baykuşu ve doğanı avlayıp kafese koymasına gibi insanlar da dünya denilen kafeste hapsedirler. Kafes gibi dünyada müslim ve gayrimüslim ister istemez muhabbet eder ve arkadaş olurlar:

Karga ve baykuş ve doğan kafese düşerler. Hapis içinde pâk ve bî-nâmaz çift oldu (Konuk C.12: 157).

Bu beyitte din farkı gözetilmeksizin insanlar arasındaki dostluğu vurgulamaktadır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kafes; insanın bedeni, salıkların bedeni, manevi dünyayı anlayanların hâli, ten, maddi dünya olarak karşımıza çıkmaktadır.

72. Kalem

Türkçe Sözlük'te kalem; yazma, çizme vb. işlerde kullanılan bir araç olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1276).

“Kalem” simgesiyle Hallacı Mansur'un idam edilişi anlatılmıştır. Hiçbir suçu olmadığı halde zalim kişinin bu kalemlerle idam fetvasını yazdığını ve Hallacı Mansur'un idam edilişini anlatan Mevlânâ, “kalem” sembolünü emreden bir simge olarak kullanmıştır:

Vaktâki kalem bir gaddârın elinde olur, şibhesiz Mansûr berdâr olur! (Konuk C.3: 390).

Başka bir beyitte Kefh suresinde geçen ifadeye işaret ederek: “Ey Resulüm de ki: ‘Rabbim’in kelimâtı için eğer deniz mürekkep olsa, Rabbim’in kelimâtı

bitmezden evvel, eğer denizin mislini getirsen bile deniz biter!’(Kefh,18/190)” ayet-i kerimesinde “kalem” sembolü geçer. Aynı zamanda Lokman suresinde “Ve eğer yeryüzündeki ağaçlardan kalem ve denizden ondan sonra yedi denizden mürekkep olsa Allah’ın kelimeleri bitmez!” ayet-i kerimesine işaret edilir. Bu ayetlere işaret edilmesinin amacı enbiya ve evliyaların kelamının kaynağı Hak olduğunu için hiçbir zaman bitmeyeceğini, *Mesnevî-i Şerif*te de aynı şekilde mananın ve kelimenin bitmeyeceği ifade edilir. Kalem fani olsa bile kelam baki kalır:

Bağ ve orman baştanbaşa kalem olsa, bu sözden aslâ ziyâde ve eksik olmaz! (Konuk C.4: 449)

O bütün mürekkeb ve kalem fâni olur ve bu adedsiz kelâm bâkî olur! (Konuk C.4: 449).

Kalemin kâğıt üzerine nakışlar yapmasının sebebinin cismin kalem tutan parmaklardan kaynaklandığını, Allah’ın akıl ve ruh ile o cismi hareket ettirdiğini vurgular:

O karınca dedi: “ O sanatkâr parmakdır ve bu kalem filinde fer’ ve eserdir.” (Konuk C.8: 579).

Dolayısıyla bu dünyadaki bütün canlılar ve cansızlar Allah’a muhtaçtır. Kalem dahi sayfalara yazmaktan acizdir. Her şey O’na muhtaçtır.

“İnsanın kalpleri” de iki parmak arasında olan kaleme benzetilmiştir. İnsanların kalpleri Allah’ın elindedir ki onu nasıl isterse çevirir:

Ben iki kalem arasında kalem gibiyim, tâat safında mütereddid değilim (Konuk C.9: 544).

“Mürekkep ile kalem” sembolüyle mürekkep ve kalem bir yerde birleşmezse kâğıtlara yazı yazılıp ilimlerin tespit edilmeyeceği gibi Allah’ın da her cinsten bir çift yarattığına işaret edilir. Örneğin hayvanda erkek ve dişinin birleşmesiyle yavru, ağaçta çiçek ve meyvenin meydana geldiğini ifade eder. Bunu da kâğıttaki mürekkep ve kalemin birleşip yazıyı oluşturması metaforuyla anlatır:

Eğer mürekkeb ve kalemin yardımı olmasa kâğıtların yüzü üzerine ne vakit yazı düşer? (Konuk C.11: 183).

Vaktâki Hak her bir cinsten iki çift yarattı, binâenaleyh neticeler cem’iyetten zâhir oldu (Konuk C.11: 184).

Mesnevî-i Şerif’in yazılmakla bitip tükenecek bir şey olmadığını ifade ederken yine “kalem” sembolünü kullanır. Ormandaki ağaçlar kalem, denizler mürekkep olsa bu *Mesnevî-i Şerif* bitmez. Bu beyitte Lokman suresine de yine işaret edilir. Lokman suresinde “Yeryüzünde olan ağaçlar kalem ve bahr-i muhitten sonra

ona imdât ile yeni deniz dahi mürekkep olsa Allah'ın kelimeleri yazılmakla bitmez idi.(Lokman,31/27)” ayet-i kerimesine işaret edilir:

Eğer orman kalem ve deniz mürekkep olsa, Mesnevi'ye bir nihâyet ümidi yoktur (Konuk C.12: 112).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kalem; emreden bir nesne, fanilik, insanların kalpleri, birlikte oluş ve bitip tükenmeyen unsurları ifade eden bir semboldür.

73. Kamış

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; buğdaygillerden olup sulak, nemli yerlerde yetişen, gövdesi sert olan bir bitki olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1289).

İnsan bedeni kamışa benzetilmiştir. Kamışın boğumları da insandaki gama benzetilmiştir. Nasıl ki kamışın boğumları olduğunda neyzenin dudağına yaklaşmaz ve ses çıkmazsa insanın kalbindeki gam, kederden dolayı da Hakk'a yaklaşamaz, sesi çıkmaz:

Kamış ile boğum hem-râz oldukça, o dudağın ve sadânın hem-nişini değildir (Konuk C.2: 90).

Başka bir beyitte insanoğlunun vücudunu, neyzenin üflediği kamıştan yapılmış neye benzettir. Allah insanın cismine üflediği için, yani ruh verdiği için insan canlanmıştır. Neyzenin üflediği bir ney gibi olan ten, Hak'tan ayrıldığı zaman kendi benliğiyle, nefsiyle kalır. Ancak neyzenin elindeki ney giderse neyzenin nefesi kesilmez. Burada Allah'ın hiçbir şeye muhtaç olmadığını, insanın Allah'a muhtaç olduğunu anlatmıştır:

Mâdemki lutf-ı Hak'dan bana “ Nefahtü” oldu, ten kamışından ayrı olarak Hakk'ın üfürmesi olurum (Konuk C.6: 405).

Güvercin “ruha” benzetilerek havada uçan güvercinler kamışlardan yapılmış yuvalarına ürkmeden konduğunu, yabancı güvercinlerin ise bu kamışlardan korkup kaçtığını ifade eden Mevlânâ, “kamış” simgesiyle Kur'ân'ı kastedir. Nefsinin kölesi olmayan ruhların, kişilerin Kur'ân'ın emir ve yasaklarından ürkmediği, nefsinin kölesi olanların ise Kur'ân'dan korktuğunu vurgulamıştır:

Âşinâ olan güvercin kamıştan ne vakit ürker? Belki o kamıştan hevâ güvercinleri ürker (Konuk C.12: 549).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kamış; insan-ı kâmilin bedeni ve Kur'ân-ı Kerim olarak karşımıza çıkmaktadır.

74. Kapı

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanabilen duvar ya da bölme açıklığı olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1306).

Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene* adlı kitabında “kapı” sembolünü, “İki durum, iki âlem, bilinenle bilinmeyen, ışıkla karanlık ve varlıkla yokluk arasındaki bir geçitin sembolü” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca kapı, insanların bir yerlere girerken ve çıkarken kullanmak zorunda oldukları bir araç olarak yorumlanmaktadır (Ersoy 1990: 111).

Bakara suresinde “Evlere kapılardan geliniz!” ayet-i kerimesine işaret edilmektedir. Mevlânâ, cahiliye devrinde evlerin arka kapısından girmeyi hayırlı bir iş olarak kabul edildiğini, bu ayet-i kerime ile Allah'ın onları medeniyete davet ettiğini belirtmektedir. “Kapı” sembolüyle her amacın bir kapısı olduğunu ve bu kapının da o amaca bir sebep teşkil ettiğini vurgulamak istemiştir:

Evlere kapılardan giriniz; garazları da sebebler içinde taleb ediniz! (Konuk C.1: 490).

“Kapı” gerçekleri gördüren bir nesne olarak da kullanılmıştır. İnsan-ı kâmilin hakikat kapısı açıldığında salikin o kapıdan gördüklerine şaşkınlıkla baktığını belirtir:

Bir kapı açıldığı vakit hayrân olur; ümîd ve tama' kuşu uçucu olur (Konuk C.2: 502).

Mevlevi kapısından da bahseden Mevlânâ, bu kapının nefsi yok edici bir kapı olduğunu, içinde ilâhî aşk şarabının olduğunu vurgular:

Bu kapının âfeti hevâ ve şehvettir ve yoksa burada şerbet içinde şerbet vardır (Konuk C.3: 14).

Mutlak varlık olan Allah'ın altı kapısı vardır. Burada altı kapıdan maksat “altı mertebe”dir. Bunlar vahdet, vahidiyyet, ruh, misal, şهادet ve insan mertebeleridir. İnsan ise bu altı mertebeyi taşıyan bir cisimdir. Her bir insan bu kapıdan geçerek “insan-ı kâmil” mertebesine ulaşır:

Ey makbûl, hiçbir kimse kendisini bu altı cihet içinde bu altı kapıdan nasıl kurtarır? (Konuk C.4: 225).

“Köpek ile kapı” sembolünü bir arada kullanan Mevlânâ, köpek metaforu ile sadakati, bağlılığı anlatmıştır. Köpek aynı zamanda nefesine yenilen insanı temsil

etmiştir. Köpeğin iyilik gördüğü bir kapıdan hiçbir zaman ayrılmayacağını, daima hizmetkârı olacağını ifade ederken “kapı” sembolüyle kastettiği ise nefsinin yenerek ilâhi kapıya yönelen insanı anlatmıştır:

Muhakkak bir köpeğe kapıdan bir lokma ekmek eriştiği vakit kapı üzerinde kemer bağlar (Konuk C.5: 90).

Kapının bekçisi ve muhafızı olur, her ne kadar ona cefâ ve sertlik getirse de (Konuk C.5: 90).

O kapı üzerinde dahi ona sabur ve karar olur. Bir başkasını ihtiyâr etmeyi küfür bilir (Konuk C.5: 91).

İnsan-ı kâmilî kapıya, onun sözlerini ise kapının sesine benzetmiştir. Salıkların insan-ı kâmilin kapısından uzaklaşmaması gerektiğini ve onun sözlerini dinlemesi gerektiğini vurgulamıştır:

Vaktâki onu kapısından uzaksın, kapının sesini dinle! Ey saâdet ona ki, onun nazarı açıldı (Konuk C.12: 489).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kapı; Allah'a ulaşmak için geçilen altı tasavvuf kapısı, insan-ı kâmil, ilâhi kapı, nefsi yok eden bir nesne ve amacına ulaşmak için geçilen bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

75. Karpuz

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; kabakgillerden bir bitki olup sürüngen gövdeli, parçalı, sert yapraklı, sarı çiçekler açan ve iri, sulu, kırmızı bir meyvesi olan ürün olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1335).

Karpuz, “ilahi aşk”ı anlatan şeyhe verilen hediye sembolüdür. Efendi (şeyh), Lokman Hekime(mürîd) 17 dilim karpuz verir ama karpuz tatlı değil acıdır. Bir dilimini de kendi yediğinde acı olduğunu anlar. Yani efendisinin ilâhî aşk muhabbeti etmesini isteyen Lokman bu acı tada katlanarak yemiştir. Burada şeyhnin ilâhî aşk muhabbeti Lokman'ı daha çok olgunlaştıracağını ifade etmek için “karpuz” metaforunu kullanmıştır:

Hediye olarak karpuz getirmişler idi; “Git evlâdım Lokmân'ı çağır!” dedi (Konuk C.3: 419).

Vaktâki kesti ve bir dilimini ona verdi, onu şeker ve bal gibi yedi (Konuk C.3: 419).

Hoşluktan ki yedi, ona ikinciye verdi; o dilimler on yedinciye kadar erişti (Konuk C.3: 419).

Bir dilim kaldı, dedi ki: “Bunu ben yiyeyim; acabâ ne tatlı karpuzdur bunu göreyim!” (Konuk C.3: 419).

*O böyle hoş yer ki, onun zevkinden tab'lar iştihâ edici ve lokma isteyici oldu!
(Konuk C.3: 419).*

*Vaktâki yedi, onun acılığından ateş parladı; hem dilini kabarttı, hem boğazını yaktı!
(Konuk C.3: 420).*

Karpuz olgunlaştığı zaman sulu olur. Eğer vaktinde koparılıp kesilmezse telef olur, eğer kesilip yenirse insanın vücuduna faydalı olur. Bunun gibi erkek ve kadın da olgunlaştıkları zaman evlendirilmezlerse şehvet suyu onların vücutlarına fesatlık karıştırır:

Karpuz eriştiği vakitsulu oldu. Eğer yarmaz isen helâk olarak telef olur (Konuk C.10: 483).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde karpuz; şeyhe verilen bir hediye, ilâhi aşk muhabbetini tatlandıran bir nesne, insanların olgunlaşmasını ifade eden bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır.

76. Kâse

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te cam, çini vb. maddelerden yapılmış derince bir çanak olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1342).

İnsanın cismi, içi dolu olan bir kâseye benzetilmiştir. İnsan-ı kâmilin kalp gözü; kâse gibi dolu olan suretten, cisminde kaynaklanmaktadır:

Her bir adamın sûreti bir kâse gibidir; göz onun ma'nasından bir hassâsedir (Konuk C.3: 306).

İnsan-ı kâmilin kâse gibi olan vücudu öldüğü zaman onun ruhunun görüntüsü izah edilemez. Çünkü ruhunda ilâhî şerbetler ve şekerler vardır. Bu kişinin ilâhî şerbet ve şekerle dolu olan ruhunu ve cismini sultanlar yalarlar, başka bir deyişle kâse gibi cismine hürmet edip ellerini öperler. “Yalamak” sözünden kasıt el öpmek anlamındadır:

Şerbet ve şeker dolu olan o matbah ne güzeldir ki, sultanlar onun kâsesini yalayıcıdırlar (Konuk C.9: 143).

Kâse aynı zamanda maşuğun cismi, bedenidir. Şehzadelerin sarhoş edici ve afyon şerbeti gibi olan aşkı, maşuğun cismine erişir. Ancak bu cisimler his gözüyle görülür. Burada maşuktan kasıt Allah'tır:

Zîrâ ki onların afyonu bu kâse içinde erişti. Kâseler mahsüs ve afyon nâ-pedîddir (Konuk C.12: 585).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kâse; insan-ı kâmilin bedeni, maşuğun cismi olarak karşımıza çıkmaktadır.

77. Kılıç

Türkçe Sözlük'te bu sözcük uzun, düz veya eğri, ucu sivri, kın içinde bele takılan, çelikten yapılmış silah olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1407).

Mevlânâ'ya göre kılıç, evliyanın silahhanesidir. Evliyanın silahhane gibi olan kalplerinde kıyamet için elmas kılıcı vardır. Evliyanın kalbi, bu parlak kılıcın deposudur. Onun bu parlak ruhu, onların kalplerinde tedarik edilebilir. Salıklar için bu bir iksirdir. Salıkların tahta kılıç gibi olan ruhlarını, parlak elmas bir kılıca dönüştüren bir kalp elde edebilir:

Kılıç, evliyânın silâhhânelerindedir; onları görmek sizin için kîmyâdır (Konuk C.1: 255).

Kılıç, kalbi nurlandıran bir sembol olarak kullanılmıştır.

Kılıcın sapını da başka bir metafor için kullanan Mevlânâ, kılıcın sapını kendisinin imal edemediği gibi salıkların de kalbindeki ilâhî aşk yarası kendi kendine düzelmez. Nasıl ki kılıcın sapını imal eden bir usta lazımsa, salığe de kalbinin yarasını düzelterek mürşid-i kâmil gereklidir. “Kılıcın sapı” ilâhî aşk yarası anlamında kullanılmıştır:

Kılıç kendi sapını ne vakit yontar; git bu yarayı bir cerrâha tevdi' et! (Konuk C.2: 363).

Mevlânâ, Hz. Ali'nin kılıcından da bahsetmiştir. Hz. Ali, kılıcını nefsinin arzularını tatmin etmek için değil, Hakk'ın rızası ile kullandığını ifade etmektedir. Burada nefsi temsilen kılıç sembolü kullanılmıştır:

Dedi ki: Ben kılıcı Hak için vururum; ben Hakk'ın kuluyum, tenin me'mûru değilim (Konuk C.2: 507).

Başka bir beyitte sâliğe seslenerek sâliğin Hak yolunda kılıç bırakıp canı siper etmesi gerektiğini ifade eden Mevlânâ, “kılıç” sembolüyle savunmayı, “can” sembolüyle mücadele etmeyi anlatmaktadır. Nefsinden ruhunu kurtarması için bunun şart olduğunu belirtir:

Ey oğul, kılıcı bırak, canı siper et! Her kim başsız oldu, bu şâhtan baş götürdü (Konuk C.4: 353).

Başka bir beyitte ise şeyh, “keskin kılıç” sözüyle ifade edilmiştir. Müridin keskin kılıç gibi olan şeyhe çarpmaması gerektiğini, yani inat ve ısrar etmemesi gerektiğini söyler. İnat ve ısrar ettikleri vakit kılıç, kerem ve lütuf ile müritleri keser:

Dedi: “ Git kendini keskin kılıca vurma. Sakın pâdişâhla ve sultân ile inâd etme! (Konuk C.4: 394).

Şeyhin sözlerinin keskinliği kılıç sembolüyle anlatılmıştır.

Mevlânâ, nefsin iç yüzünün kötü oluşunu hançer ve kılıç sembolüyle, dış yüzünün de iyi olduğunu tesbih ve Mushaf sembolüyle ifade etmiştir. Bunu ifade ederken “hançer ve kılıç” sembolleriyle kastettiği anlam nefsin hançer ve kılıç gibi kötü bir şey olmasıdır:

Nefsin sağ elinde tesbih ve Mushaf, yeminde hançer ve kılıç vardır (Konuk C.6: 47).

Hz. Musa'nın kılıcına da değinen Mevlânâ, çelik kılıç sembolüne kesip helak eden anlamı katar. Kişi bu kılıca çarptığında kılıcın kişiyi keseceğini ifade eder. Bu beyitte kastedilen anlam, herkesin başına gelen belanın, kendi fiilinin cezası olduğudur. Bu yönüyle de kılıç Allah'ın kahrıdır:

Mûsâ'nın nasihatını dinlemezsin, küstahlık edersen, kendini çelik kılıç üzerine vurursun (Konuk C.6: 258).

Senin canından kılıca hayâ gelmez; ey birâder, bu senin lâyıkıdır, senin lâyıkın! (Konuk C.6: 258).

Kılıç, şeriat hükmü anlamında da kullanılmaktadır. Emirlerin, kılıç gibi keskin olduğunu belirtir:

Gâh kılıcın hamâilleri yaparız; gâh onu arslanın boynuna bağ yaparız (Konuk C.7: 293).

Müminlerin iki türlü olduğunu belirtmiştir. Birincisi Allah'ın kahrından korkup ibadet edenler, diğerleri ise Allah'a aşk muhabbeti ile inananlardır. Allah'ın kahrı “kılıç” sembolüyle korkulacak bir nesne olarak anlatılmaktadır:

Erkekler senin kılıcından bendelerdir; ve o kadınlar senin bulutsuz olan ayının mülküdür (Konuk C.13: 36).

Yuakrıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde kılıç; depo ya da silahhâne, savunma simgesi, sözlerin keskin oluşunu ifade eden bir simge, nefsin kötü yönleri, şeriat hükmü ya da emir, korkulacak bir nesne ve Hz. Musa'nın kılıcı olarak karşımıza çıkmaktadır.

78. Kilit

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; anahtar, düğme gibi takılıp çıkarılabilen bir parça yardımıyla çalışan kapatma aleti olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1440).

Beyitte insanların bedenlerinde yetmiş bin kilit olduğunu, bu kilidi kıranın ise Hak olduğunu ifade eden Mevlânâ, Hakk'a teslimiyeti “kilit” metaforuyla anlatmaktadır:

Kilit cesimdir ve açıcı Hudâ'dır; eli teslîme ve rızâya vur! (Konuk C.6: 181).

Bir başka beyitte Mevlânâ kişinin nefsinin kilidini kırıp içindeki cevherleri görmesi gerektiğini vurgular:

Zîrâ ki kilit güç ve dolaşık idi. Kilitlerin arasından seçilmiş idi (Konuk C.10: 12).

Bir hazinenin üzerinde ne kadar çok kilit olursa bu, o hazinenin büyüklüğüne delildir. Bunun gibi kişi ne kadar çok imtihana çekilirse bu da hakikat yolunun büyüklüğüne delildir. “Kilit” kişinin imtihan sırasındaki yoluna engellerin çıkması anlamında kullanılan bir semboldür:

Mahzenin bahâda izzeti olur ki, onun üzerinde kilitler ziyâde ola! (Konuk C.10: 348).

Zümer suresinde geçen “Göklerin ve arzın kilitleri Allah’ındır.” ayet-i kerimesine de işaret eder. Kâmillerin nasihatlerine karşı kişilerin kalplerine ve akıllarına kilit vurulmuştur. Oysaki kişinin içindeki Allah sevgisi o kilidi açan bir anahtardır. Ayet-i kerimede ifade edildiği gibi göklerin ve arzın kilitleri Allah’ın kudretindedir:

Meğer dosttan husûsî anahtar gele! Zîrâ semâvâtın kilidi onun lâyıkıdır (Konuk C.11: 47).

İnsan cisimleri kilite benzetilerek anahtarlarının akıl ve idrak olduğunu ifade eden Mevlânâ, o kilitlerin açıldığında ilâhî sırlara erişebileceğini söyler:

O yıldızlardan kandiller ve tabâyi’den anahtarlı kilitler yaptı (Konuk C.12: 386).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ’nın şiirinde kilit; Hakk’a teslimiyeti ifade eden bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kilit; engeller ve sırları simgelemektedir.

79. Koruk

Türkçe Sözlük’te koruk sözcüğü; henüz olgunlaşmamış, içi boş ekşi üzüm olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1485).

Sâlik kuruğa, üzüm ise kâmil insana benzetilmiştir. Koruk, bir küpün içinde bekletildiğinde şarap olduğu gibi, insan da ilâhî aşk ile kâmil olur. Bu beyitte “hamlık-pişmişlik”, “koruk-üzüm” sembolleriyle anlatılmıştır. Aynı zamanda tatlarının da farklı olduğuna işaret edilmektedir:

Su, koruk mertebesinde ekşi olur; velâkin üzümlüğe eriştiği vakit tatlı ve iyi olur (Konuk C.2: 195).

Tekrâr küp içinde o acı ve harâm olur; sirkelik makâmında ne güzel katık olur! (Konuk C.2: 195).

“Şeytanın süslemiş olduğu bir koruğu ahmak olan kişinin olmuş gibi zannetmesi” temsili bir anlatımdır. Buradaki anlam ham bir koruğu şeytanın vehmiyle olmuş zanneden kimse nasıl ahmak ise kötü işleri de şeytanın süslü göstermesinden dolayı iyi zanneden kişi ahmaktır. Burada olgun olmayan kişi “koruk” sembolüyle anlatılmıştır:

Bir koruğu ki, şeytan süsledi, bir kimse olmuş zanneder ki, ahmaktır (Konuk C.7: 329).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde koruk; olgunlaşmamış insan ve sâlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

80. Kum

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; kayaların doğal sebeplerle parçalanarak ufalanmasıyla oluşan, deniz kıyısı, dere yatağı vb. yerlerde bulunan, ufak, sert tanecikler olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1522).

İlâhî aşk, insan-ı kâmilî çömlek gibi kaynatıp aşkın yükünden dolayı da kum gibi ezmesine teşbih yapılmıştır. Mevlânâ olgun insanı, ilâhî aşkın türlü türlü hallere sokmasını “kum gibi ezmek” sözüyle kullanılmaktadır. Kum gibi ezmekten kasıt olgunluk derecesindeki kişiyi yoğurmasıdır:

Aşk, denizi çömlek gibi kaynatır. Aşk dağı kum gibi ezer (Konuk C.10: 206).

81. Merhem

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te deriye sürülerek kullanılan ve içinde birçok etkili madde bulunan, yumuşak ve koyu kıvamda, yağlı ya da yağsız ilaç olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1658).

Merhem, yara üzerinde hareketsiz oluşu yönüyle akla benzetilmiştir. Akıl, merhem gibi sakin ve hareketsizdir. Akıldan ortaya çıkan mana hareketlidir. Başka bir deyişle mana, akıldan ortaya çıkan kişiyi düşündüren bir yapıdır:

Merhem gibi sâkin ve çok iş yapıcıyım. Akıl gibi sâkin ve ondan söz hareket edicidir (Konuk C.8: 578).

Başka bir beyitte Mevlânâ, merhemi bir yaraya koymak için önce içindeki iltihabı çıkarmak gerektiğini ifade eder. Temizlenmeden yaraya merhem konursa içindeki iltihap güçlenir. İnsan da içindeki nefsi yenip öyle kâmil olmalıdır. Yoksa nefis güçlenir. Merhem, nefsi iyileştiren bir sembol olarak kullanılmıştır:

*Yarayı yarmak gerektirir ki merhem yapasın; cerâhati yarada müstahkem edersin
(Konuk C.12: 220).*

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde merhem; hareketsizlik, akıl ve nefsi yenen bir sembol olarak kullanılmıştır.

82. Mey(şarap, bâde)

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; şarap olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 1670). Bu kitapta şarap ise üzüm ya da başka meyve sularını türlü yöntemlerle mayalandırarak elde edilen alkollü içki, mey olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 2204).

Salığın vücudu ekmeğe ve üzüm salkımına benzetilmiştir. Ekmek ve üzüm salkımı bir kişi tarafından sıkılmadıkça kuvvet verecek şarap haline gelmediği gibi salığın vücudu da bir mürşit tarafından kırılmadıkça vücudundan ilâhî aşk şarabı çıkmaz. İlâhî aşk “mey” metaforuyla anlatılmaktadır:

Ekmek parçalanmadıkça ne vakit kuvvet verir; sıkılmamış olan salkımlar ne vakit mey verir? (Konuk C.2: 289).

Hz. Muhammed'in bedeni kadehe, O'nda bulunan Allah'ın sıfatları da meye benzetmiştir. Bu iki unsurun birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde parlak olduğunu ifade etmiştir:

*Subh-i sâdıkı subh-i kâzibden açık tanı; meyin rengini kâsenin renginden açık bil!
(Konuk C.3: 212).*

İlâhî aşk şarabını ya da meyini içen kişi, şarabın vermiş olduğu ilâhî kokudan hemen tanınır. Şarabın kokusu Hakk'ın aşkının kokusuna benzetilerek metafor yapılmıştır. Bu şarabın kokusu ilâhî aşkın bir delili, göstergesi olarak kullanılmıştır:

Meyin kokusunu içen tanı; mademki içmedi, o mey koklamayı ne bilir? (Konuk C.3: 461).

Mesnevî'nin başka bir beytinde bir şeyhin, inanmayan bir kişiye elindeki meyin bal olduğunu göstererek şeyhin kemalini anlamaları ve tövbe edip şeyhin huzuruna gelmeleri anlatılmaktadır. Beyitte mey, ilâhî aşkın mucizesini anlatan bir sembole dönüşür:

Şeyh dedi: “ Bu ne kadehtir ve ne de meydir. Âgâh ol ey münkir, aşağıya gel ona bak!” (Konuk C.4: 420).

Mevlânâ, kötü huylu olan bir kişiyi huyundan kurtulabilmesi için o kişiyi, üzüm şirasının fiçı içinde hapis kalmasına benzetmiştir. Üzüm fiçasının ağzı sıkıca

kapatıldığında içindeki üzüm hapsedilir ve böylece üzüm meye dönüşür. Bu hapis cezası da kişinin huyunun, sıfatının düzelmesi içindir:

Tâ ki süksükden kurtulsun, latif adımlı olsun; şırayı, mey olmak için habs edersin (Konuk C.6: 426).

Şarap içmeye alışmış olan kimse, doymak bilmediği için Araplar şaraba “devam” mastarından olan “müdâm” demektedirler. Hatta Konuk, Peygamber Efendimizin bir sözüne de yer vermiştir: “Muhakkak Allah Teâlâ’nın evliyası için hazırladığı bir şarabı vardır ki içtikleri vakit, sekrân ve sekrân oldukları vakit tıyb ve tıyb oldukları vakit sâmit olurlar.” diyerek bu şarabın manevi şarap olduğunu belirtmektedir:

Ondan dolayı Arab meyın adını “müdâm” koydu; zîrâ ki, mey içiciye dâima tokluk yoktur (Konuk C.6: 621).

İlâhâ aşk şarabını içen kişinin sözleri bu etkiyle kaynamış olur. Böylece etkileyici ve güzel sözler söylemeye başlar. Bu beyitte meyın, sözleri etkili ve güzel yaptığına işaret edilmektedir:

Bir meyden ki, o mey içilmiş olduğu vakit, söz her dilsizden kaynamış olur (Konuk C.12: 236).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ’nın şiirinde mey; ilâhi aşk, manevi duygular, Allah’ın sıfatları ve kötü huylardan arındıran bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

83. Mıknatıs

Türkçe Sözlük’te mıknatıs sözcüğü; demiri ya da bazı metalleri çeken demir oksit olarak tanımlanan bir madde olarak geçmektedir (Akalin 2010: 1676).

Mıknatıs, enbiya yani şeyh anlamında kullanılmıştır. İnsan ise demire benzetilmiştir. Eğer demir gibi olgunluğa erişilirse mıknatıs onu çeker:

Kehribâ da vardır ve mıknatıs da vardır; sen demir yahûd saman oldukça tuzağa gelirsin (Konuk C.7: 477).

Dolayısıyla Mevlânâ, olgun insanların olgun kişileri çekebileceğini ifade etmiştir.

84. Mızrak

Türkçe Sözlük’te bu sözcük; sivri ve uzun saplı, demir uçlu silah olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1678).

Mızrak, insanın cisimidir. “Mızrak çevirici” ise Hak’tır. İnsanın iradesine uygun olan ve olmayan her şeyi Allah’ın verdiği dile getirilmiştir:

Ey mızrâk, bir mızrâk döndürücü vardır; gâh doğru olursun, gâh iki kat! (Konuk C.3: 314).

İnsanın iradesi ve cismi, Allah’ın elinde olan mızraktır.

İlâhî aşk anlamında da kullanılan mızrak, aşk mızrağıdır. Hak’ın sapladığı aşk mızrağının zevkinden insan-ı kâmiller başka bir deyişle hakiki sufiler ölmüştür. O mızrağı bir daha vurması için Allah’a yalvarırlar:

Dâdger mızrağın zevkinden ölmüş olan “ Diğer bir yara vur!” diye yanar (Konuk C.11: 504).

“Mızrak gibi batmak” deyimini ilâhî aşkın tesirinin çok fazla olduğunu ifade etmek için kullanmıştır. Mızrak, diken ve iğne gibi aşığa batmaktadır:

Vaktâki sûretin aşkı şehzâdelerin kalbinde mızrak gibi batış yaptı (Konuk C.12: 586).

Aynı zamanda mızrak, insanları kahreden bir semboldür. Bu beyitteki mızrağın kahrı, Allah’ın kahrı olarak kullanılmaktadır:

Kendi askerimize “Mızrak gibi kahr edici olarak öne geliniz!” diye hey hey edici idik (Konuk C.12: 624).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ’nın şiirinde mızrak; insanın iradesi ve cismi, ilâhî aşk, ilâhî aşk tesiri ve kahredici bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

85. Mum(şem’, fitil)

Türkçe Sözlük’te bu sözcük; fitilin etrafına erimiş bal mumu, içyağı, sterarik asit ya da parafin dökülerek dondurulan ve genellikle silindir biçiminde bulunan ince, uzun aydınlatma aracı olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 1709).

Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene* adlı kitabında mumun alevinin duyarlı, azimli, kararlı bir mahiyet gösterdiğini ve onu söndürme girişimleri sırasında mumun gücünü aşmadığı sürece direneceğini, hatta eğilip büküleceğini ama sonunda dik durumunu alarak yanmaya ve ışığını vermeye devam edeceğini ifade etmektedir. Bu yönden mum, cesaret ve azimle baskı ve zorlamalara göğüs geren insanı temsil etmektedir (Ersoy 1990: 131).

Ersoy’a göre alevin sembolizmi olan mumun; balmumu, fitil, ateş ve havanın bileşiminden oluşmaktadır. Bu bileşimde mum “suyu”, fitil “toprağı”, alev “ateşi”, hava “alevin oluşmasına yardımcı olan maddeyi” oluşturmaktadır. Böylece mum, dünyayı oluşturan elemanların sentezini yapan bir simgedir (Ersoy 1990: 133).

Mevlânâ, “Yanmayan bir mum, yanan bir mumdan yandığı vakit onun ışığı muma geçer. Mumun nurunu görmek isteyenler onu yakan muma baksın.” diyerek ilâhî aşktan yanan bir kişinin çevresindeki insanları da aynı aşk ile yaktığını “mum” sembolünü kullanarak ifade etmiştir:

Vaktâki bir çerâğ bir şem'in nûrunu çekti, her kim onu gördü ise muhakkak o şem'i gördü (Konuk C.2: 22).

İnsan-ı kâmilin kalbini yumuşak bir bal mumuna benzeten Mevlânâ, ilâhî aşkın, yumuşak bir bal mumu gibi olan insanı-ı kâmillerin kalplerine mühür basar. Mühür de türlü türlü nakışlar çıkarır. Yani bazı insan-ı kâmiller halk arasında meşhur olmaktan utanır, bazıları da bu durumdan çekinmez:

Kalb onun elinde yumuşak mum gibi râmdır; onun mühürü gâh neng ve gâh nâm yapar! (Konuk C.3: 370).

Bu beyitte mum, yumuşaklığı ile benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde mum; ilâhî aşk ile yanan insanların hâlini, yumuşaklığı ifade eden bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

86. Ney

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te kaval biçiminde, yanık sesli ve kamıştan yapılmış üflemleri bir çalgı olarak tanımlanmaktadır (Akalm 2010: 1769).

İsmail Yakıt, *Batı Düşüncesi ve Mevlânâ adlı kitabında Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytinde anlatılan ney kavramının aslında insanı ve onun ideal mahiyetini sembolize ettiğini belirtmiştir. Bu kitapta bazı Mevlevî müfessirlerine göre neyin insan-ı kâmilî temsil ettiğini ifade etmiştir. Yakıt'a göre ney metaforuyla anlatılmak istenen aslında insanın âlemdeki varoluş nedenidir. Ney, birlik kamışından kesilmiş, kendi varlığından geçmiş, gerçek varlıkla var olarak insan-ı kâmil olmuştur. Ayrıca eski *Mesnevî* şarihlerine göre ney, ebced hesabıyla insanı kâmilî vermesinden dolayı ve insan-ı kâmilî de temsil eden Hz. Muhammed şeklinde yorumlanmış bir sembol olmuştur (Yakıt 2013: 42-43).

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde de insan-ı kâmilin vücudu neye benzetilmiştir. Neyin yedi deliği, insanın yedi organı vardır. İnsan-ı kâmilin “ney” gibi boş olan vücudunda ortaya çıkan fiilleri de ancak Hakk'ın isteğiyledir:

Bu neyi dinle, nasıl şikâyet ediyor? Ayrılıklardan hikâyet ediyor (Konuk C.1: 71).

Mevlânâ “Bu neyi dinle” sözüyle kendi vücuduna seslenir. Neyin içi boştur ve üfleyen kişinin nefesi sayesinde ondan ses çıkarır. İnsan-ı kâmilin vücudu da neye benzetilmiştir. Bu beyitte nasıl ki neyin yedi deliği varsa insanın da yedi uzvu vardır.

Bu konuda Ahmet Avni Konuk şu açıklamayı yapar:

Zîrâ neyin içi boş olup üfleyen kimsenin nefesi ondan ses çıkarır. İnsân-ı kâmilin vücûdu da neye benzer. Neyin yedi deliği, insanın yedi azâ-yı zâhirisine işâretidir ki beşerin fiilleri bu uzuvlardan sâdır olur. İnsan-ı kâmilin ney gibi boş olan vücûdundan zâhir olan fiiller ancak Hakk’ın tasarrufuyudur. Ney tabiriyle zâhiri neye de işâret buyrulmuş olmak câizdir; zîrâ neyin sesi her bir sazın sesinden daha muharrik olup ve dinleyenlerin kalblerine rikkat verir. Ve ehl-i aşkı vecde getirir. Binâenaleyh zâhiri ney âşıkların rûhlarına kelimesiz ve lafızsız hitâplarda bulunmuş olur (Konuk C.1: 71)

diyerek ney ile Hz. Mevlânâ’da dolayısıyla insan-ı kâmilde çeşitli yönlerden benzerlikler bulmuştur.

Ney der ki, beni kamışlıktan kestikleri zamandan beri, nâlemden erkekler ve kadınlar inlemişlerdir (Konuk C.1: 73).

Bu beyitte ise Mevlânâ önce neyi iki unsura yani kendi vücudu ile içi boş bir kamışa benzetir. Sonra Konuk, bu beyitten hareketle neyistan sembolünü de ilk beyitteki benzetmelere bağlı kalarak açıklar:

Bu karine ile neyistândan ve kamışlıktan murâd, cismâniyyet âlemi olmak münasibdir. Ve fil-hakikat bu kesâfet âleminde peydâ olan ecsâm-ı beşerdir. Her birisi Hak’ın mezâhir-i esmâ vü sıfatı olup daimâ onlardan bu sıfat ve esmâ-i ilâhiye-i ahkâmı zâhir olmaktadır. Şu kadar ki insan-ı kâmil bu kamışlık mesabesinde olan cismâniyyet âleminde, kendi vücûd-ı cismanîsinin mevhum ve yok olduğunu idrâk eder ve insan-ı nâkıs ise kendi mevhum olan varlığında ve enâniyyetinde müstağrakdır. Ve bir Hakk’ın vücûdu ve bir de benim vücûdum vardır, deyip durur (Konuk C.1: 73).

Yukarıdaki ifadede insan-ı kâmil ile insan-ı nâkıs arasında bir karşılaştırma söz konusudur.

Bu beyitler neyin, Mevlânâ’yı temsil ettiğinin başka bir deyişle kişileştirme metaforu olarak kullanıldığının kanıtıdır. Aynı zamanda ney, insan-ı kâmil de temsil etmektedir.

Abdurrahman Güzel ve Ali Torun’un *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* adlı eserinde neyin inleyişinin sebebini kamışlıktan ayrı kaldığı için gurbette oluşuna ve ayrılık acısı çekmesine bağlamaktadırlar. İnsan ruhu da dünyayı bir gurbet olarak saymakta ve ney gibi şikâyetlerini çeşitli şekilde dile getirmektedir. Bu yüzden ney insanın dünyadaki haline benzemektedir (Güzel-Torun 2014: 426-427).

Başka bir beyitte Mevlânâ; ilâhî aşkı neyi üflemele bulduğunu, başka bir deyişle neyin insanı duygularını açığa çıkararak bir nesne olduğunu belirtmektedir. Böylece ilâhî aşk ile dolu olmayan kalpler (kötü halliler), ilâhî aşk ile dolarak (iyi halliler) onların aşk ateşini hiddetlendirmektedir:

Ben her bir cem'iyette nâle edici oldum. Kötü halliler ile, iyi hallilerin eşi oldum (Konuk C.1: 76).

Neyin sesi ateştir ve bu ateşten kasıt aşk ateşidir. Neyin içine düşen aşk ateşi ile meye düşen aşk ateşini karşılaştırmaktadır:

Aşkın ateşidir ki "ney"e düştü. Aşkın kaynağıdır ki, meye düştü (Konuk C.1: 81).

Bu beyitte ateş, insanın kalbini yakıp kavuran bir semboldür.

Mevlânâ için yâr; kadın, evlat, mal gibi sevip yar edindiği her şeydir. Perdeler ise salıkların mertebeleridir. Konuk, neyin “yegâh, aşirân, ırâk, râst, dügâh, segâh ve çârgâh” adlarında yedi perdesinin olduğunu belirtmiştir. Mevlânâ, bu yedi perdeyi salığın insan-ı kâmil olması için yedi mertebeden geçeceği basamaklara benzeterek ney ile mertebeler arasında ilişki kurmuştur. Mevlânâ bu durumu da şu şekilde aktarır:

Ney, bir yârimden munkatî' olan her bir kimsenin musahibidir. Onun perdeleri bizim perdelerimiz yırttı (Konuk C.1: 83).

Ney, Mevlânâ'ya göre hem bir zehir ve tiryâk hem de dost ve müştaktır. Dolayısıyla ney, salıkları Hakk'a ulaştıran hem dost ve müştak, hem de Hakk'ın yolunda olmayanlar için zehir ve tiryaktır. Tiryâk, panzehir anlamında kullanılmıştır. Mevlânâ, aşağıdaki beyitte kişileştirme metaforu kullanmaktadır:

Ney gibi bir zehir ve tiryâk kim gördü? Ney gibi bir dost ve müştak kim gördü? (Konuk C.1: 84).

Başka bir beyitte âlim olan insanın sözleri, neyin her perdeden nağme vermesine benzetilmiştir. Dinleyecek kişilerin âlimden farklı farklı bilgiler edinmesi neyin her bir perdeden farklı nağmeler çıkarışı gibidir:

Bir nây gibi nâle ve zârî eder; fakat bir müşterinin cengini eder (Konuk C.3: 146).

Konuk, neyin aynı zamanda *Mesnevî* adlı eser olduğunu, ney gibi olan bu eseri yazan kişinin ise Hüsametdin Çelebi olduğunu ve bu neyin içindeki sırların gizli olduğunu belirtir:

Bu muhakkak o nâledir ki, o âşikâr etti. O şey ki gizlidir, yâ Rab âmân ver! (Konuk C.12: 29).

Ayrıca başka bir beyitte ney gibi iki ağza sahip olduğunu belirtmiştir. Bir ağız neyzenin dudaklarında, diğeri ise ruhunda gizlidir. Mevlânâ'ya göre de ruhumuzun ve cisimlerimizin ağzı vardır. Ruhumuz ne söylese cisimlerimizden o ortaya çıkar:

Biz ney gibi söyleyici iki ağız tutarız. Bir ağız onun dudağında gizlidir (Konuk C.12: 29).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde ney; insan-ı kâmilin cismi, Mevlânâ, Mesnevî, dost, müştak, zehir, tiryak, ruh ve tasavvufun mertebeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

87. SadeF

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; midye, istiridye gibi deniz hayvanlarının kabuğunda bulunan, pırıltılı, beyaz, sert bir madde olarak tanımlanmaktadır (Akalın 2010: 2055).

İnsan-ı kâmilin kalbi sadefe benzetilmiştir. Binlerce nisan yağmuru sadefin içinde küçük-büyük inci oluşturur. "İnci" ise ilâhî aşktır:

Hâricde küçük ve büyük katre vardır; sadef içinde küçük ve büyük incidirler (Konuk C.1: 442).

Başka bir beyitte insan cismi, sadefe benzetilir. Binlerce sadeften inci gibi olan manayı yani mürşidi seçmesi gereklidir. Her sadefte inci olmadığı gibi her insan-ı kâmil gibi görünenlerde de mana cevheri yani ilim ve bilgi yoktur. O yüzden salikin mürşidini iyi seçmesi gerektiği "sadeF-inci" metaforuyla anlatılır:

Onun sûretini gördün, ma'nâdan gâfilsin; eğer âkıl isen sadeften bir inci seç (Konuk C.3: 286).

Bu kalıpların sadeFleri cihânda, vâkıâ hep can denizinden diridirler (Konuk C.3: 286).

Fakat her sadefte güher olmaz; gözünü aç, her birinin içine bak! (Konuk C.3: 286).

Mevlânâ, cisim sadeFlerinin belli bir mertebeye erişmediğini ifade ederek salikleri kasteder. Bunların bir kısmının içinde parlak inci gibi olan iman, bir kısmının içinde ise kara taş gibi olan inkâr vardır. SadeF, iman anlamında kullanılan bir metafordur:

Bu sadeFler bir mertebede değildir; birisinde inci ve diğesinde şebe vardır (Konuk C.8: 358).

Yukarıda görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde sadeF; insan-ı kâmilin kalbi, insanincismi ve iman olarak karşımıza çıkmaktadır.

88. Üzüm

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te asmanın taze ya da kuru olarak yenilen ve salkım olan meyvesine verilen ad olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 2460).

Su, koruk mertebesinde ekşi olur; velâkin üzümlüğe eriştiği vakit tatlı ve iyi olur (Konuk C.2: 195).

Yukarıdaki beyitte salık (mürit) koruğa, üzüm ise kâmil insana benzetilerek bir metafor yapılmıştır. Su saflığı ve temizliği ile dikkat çeker. Salık yani mürit saf ve temizdir. Su gibi olan koruk, ham gibi olan müridin bedeninde ekşi olur. Olmuş üzüm gibi olan da kâmil insanın vücudunda tatlı olur. Fakat küpün içinde kalarak şarap olan üzüm suyu hem müridin hem de kâmil insanın vücutlarında haram olur. İçinde şarap olan küpün içine tuz atılırsa bu şarap sirke olur. İşte sirke olan bu gıda helaldir. Sirke hakkında bir Hadis-i Şerif de şöyle der: “Sirke ne güzel katıktır!” buyurulmuştur. Bu durumu Mevlânâ şu şekilde anlatmıştır:

Tekrâr küp içinde o acı ve harâm olur; sirkelik makâmında ne güzel katık olur! (Konuk C.2: 195).

Üzümün içinde mey, şarap gizlidir. Şarap insanı mahveden bir gıdaya benzetilerek başka bir metafor daha yapılmıştır:

Üzümün içinde meyi görmüşlerdir; fenâ-yı mahz içinde şeyi görmüşlerdir (Konuk C.3: 69).

Üzümünden önce de insanları sarhoş eden bir gıda olduğu da söylenmektedir:

Üzümlerin yaradılışından daha evvel mey içmişler ve sarhoşluklar göstermişlerdir (Konuk C.3: 70).

Hiçbir meyve tekrar turfandaki haline dönemeyeceği gibi hiçbir üzüm de tekrar koruk olmaz:

Hiçbir üzüm artık koruk olmadı; hiçbir olmuş meyve, turfanda olmadı (Konuk C.3: 366).

Mevlânâ'nın yukarıda beyitte anlatmak istediği şey, hiçbir dervişin de tekrar mürit olamayacağıdır.

Engür-İnep-Üzüm-İstafil Hikâyesi: *Mesnevî*'de “Her birisi üzümü başka nâm ile anlamış dört kimsenin üzüm için münâzaası” başlığıyla aktarılan hikâyede (Konuk C.4: 482-483-484-485), farklı milletten dört kişiye bir dirhem verilir. Her biri paranın kendine ait olduğunu iddia eder ve Fars “engûr”, Arap “inep”, Türk “üzüm”, Rum “istafil” satın almak ister. Birbirlerinin dilini bilmedikleri için kavgaya başlarlar. Oysa hepsi “üzüm” istemektedir; ancak, bilgisiz ve hoşgörüsüz oldukları için anlaşamazlar. Hiçbiri isteğine kavuşamaz. Mevlânâ'nın “üzüm” üzerine anlattığı

bu anlatıda; cahil-bilge, ahmak-akıllı ele alınmıştır. Mevlânâ; insanlar arasında birliğin din, dil, millet, ırk ayrımı ile ilişkisi bulunmadığını, bütün insanların ortak amaç uğruna çaba sarf etmeleri ve barışı benimsemeleri gerektiğini vurgular. Nihat Keklik Mevlânâ'da “Metafor Yoluyla Felsefe” adlı makalesinde bu hikâyenin, Mevlâna'nın devlet ve toplum felsefesiyle yakından ilgili olduğunu ve onun kültür milliyetçiliğinin bir ifadesi olduğunu belirtir (Keklik 1986: 55-68-71).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde üzüm; insan-ı kamil, insanı sarhoş eden bir gıda olarak karşımıza çıkmaktadır.

89. Üzerlik

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; sedef otugillerden bir bitki olup yaprakları almaşık, çiçekleri beyaz renkte, susama benzeyen, tohumları acı olan ve halk hekimliğinde tedavi amaçlı tütsü olarak kullanılan bitki olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 2459).

“Üzerlik tohumu” *Mesnevî*'de bir metafor unsuru olarak kullanılmaktadır. Mevlânâ, erkeklerin gönlünün dilberlerin pembe gül gibi olan yanaklarının üzerinde üzerlik tohumunun ateşte yandığı gibi yanacağını ifade eder. Bu beyitte üzerlik tohumunun ateşte kuvvetli yanışını bir metafor olarak kullanmaktadır:

*Ve o dilberlerin yanağının safvetini ki, gönül bunun üzerinde üzerlik gibi yanar
(Konuk C.9: 326).*

Üzerliğin haset insanların nazarının değmemesi için yakılıp tütsü haline getirildiğini söyleyen Mevlânâ, salıklere seslenerek onların kalpleri üzerinde de hasetçi insanların tesiri olmaması için üzerlik tohumlarını yakmasını vurgular. Bu beyitte de üzerliğin nazarı yok etmesi için kullanılan bir sembol olduğunu görmekteyiz:

*Meclis gönül parlattıcı olarak yine hürrem oldu. Kalk, kötü gözü def' için üzerlik yak
(Konuk C.11: 324).*

Hız. Yusuf ve Züleyha aşkını da konu edinen Mevlânâ, üzerlik tohumu sembolünü kullanmıştır. Züleyha'nın Hız. Yusuf'un aşkından dolayı onun adını bütün eşyalara hatta üzerlik tohumuna bile Yusuf adını vermesi Züleyha'nın Yusuf'a olan aşkının göstergesidir. Başka bir deyişle Züleyha her şeyi Yusuf olarak görmüştür:

*O Züleyhâ üzerlik tohumlarından, ödağacına kadar cümle şeyin adını Yusuf etmiş
idi (Konuk C.13: 46).*

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde üzerlik; bir şeyin kuvvetli yanmasını için gerekli olan bir nesne, nazarı yok eden bir simge, Züleyhâ'nın Hz. Yusuf'a aşkını ifade eden bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

90. Zırh

Türkçe Sözlük'te bu sözcük; savaşlarda ok, kılıç gibi silahlardan korunmak amacıyla giyilen, demir ve tel levhalardan yapılmış giysi olarak tanımlanmaktadır (Akalin 2010: 2654).

“Davut’un (As.) demirden yaptığı zırh” *Mesnevî*'de metafor olarak kullanılmaktadır. *Mesnevî*'de İnsanların, nefis ve şeytan olan düşmanlarına karşı kullanılmak üzere Davut’un (As.) birçok zırh yapması ifade edilmektedir:

Ayağı Süleyman ile deryaya koy, tâ ki su, Dâvûd gibi yüz zırh yapsın! (Konuk C.4: 509).

Mevlânâ, Davut’un demiri yumuşatarak halka yaptığını, sonra bu halkaları birbirine geçirip zırhlı demir gömlek yaptığını ve muharebede bu zırhlı demir gömleği satarak geçini sağladığını anlatmaktadır. Burada Mevlânâ'nın vurgulamak istediği Davut’un(As.) rızkının zor ve zahmetli oluşudur:

Onun bütün bu zaferi ile berâber, zırh dokumaksızın ve bir zahmetsiz onun rızkı gelmez idi (Konuk C.5: 397).

Mesnevî'de, Davut’un zırh yapması bir “sanat” olarak ifade edilmektedir:

Vaktâki Lokman suztu, o zamanda da, Davûd’un san’atından o tamâm oldu (Konuk C.5: 489).

Peygamber Efendimiz’in amcası Hz. Hamza'nın da zırhsız savaşa gitmesi “Hamza'nın(r.a) harbe zırhsız olarak girmesi” başlıklı hikâyesinde anlatılmaktadır. Bu hikâyede vurgulanmak istenen ölümün zalime kahr, mazluma ise latif olarak görünmesini anlatmaktır. Bu yüzden Hz. Hamza'nın ölümden korkmadığını gösteren sembol, zırhsız savaşa katılmasıdır:

Sonra Hamza saf vurduğu vakit, gazâya zırhsız sermest olarak gelir idi (Konuk C.6: 267).

Mevlânâ, insanın cismini de harp meydanında giyilen zırha benzetmektedir. Bu zırhın kışın insanı ısıtmadığı gibi yazın da sıcağı yok edemeyeceğini, hatta fenafillah mertebesindeki insanın ilâhî aşk ateşini de yok edemeyeceğini belirtir. Dolayısıyla cisim denen zırh ne kışa ne yaza yarar. Bu zırhın sadece nefis ve şeytan ile mücadelede faydasının olacağını vurgulanmaktadır:

Pür- hayf olan cismi zırh gibi bil! Ne kışa yarar ve ne yaza! (Konuk C.11: 464).

Yukarıda da görüldüğü gibi Mevlânâ'nın şiirinde zırh; nefse karşı insanı koruyan bir nesne, yiğitlik, cesaret, korkusuzluk, cisim, beden, zorluk olarak karşımıza çıkmaktadır.



SONUÇ

Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Şerif* adlı kitabında geçen, insan ve hayvan ifade eden sözcüklerin dışında, canlı ve cansız somut nesnelere dayanan bu çalışma; yapısalılık yöntemi çerçevesinde incelenmiştir. Mesnevî üzerine yazılmış serhler, tez, makale, bildiri ve kitapların bulunması bu eserin önem arz ettiğini göstermektedir. Bu çalışmada Ahmet Avni Konuk'un 13 ciltlik *Mesnevî-i Şerif Şerhi* adlı kitabı örnek alınarak incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Üç bölümde ilerleyen bu çalışmanın birinci bölümünde yapısalılık, bu kuramın öncüsü olan Ferdinand de Saussure, yapısalılığın temel kavramları ve Rus biçimciliği üzerinde durulmuştur. Yapısalılığın temel kavramları olan dil(language)-söz(parole), gösteren-gösterilen-gösterge, eşsüremlilik-artsüremlilik, dizimsel-çağrışımsal bağlantılar açıklanmıştır. Ardından bu çalışmada kullanılan metafor ve türleri, simili(simile), sinekdoki(synecdoche), metonimi(metonymy), sembol, simge, işaret ve imge kavramları açıklanmıştır.

Çalışmanın ikinci inceleme konusu olan “ Mesnevî ve Mevlânâ” bölümünde mesnevî nazım şekli ve Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si hakkında genel bir bilgi verildikten sonra Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sindeki nesnelere yapısalılık ile olan ilişkisi anlatılmıştır.

Son bölüm olan “Mesnevî ve Nesnelere” adlı bölümde ise somut nesnelere çağrışımsal gücünden yararlanılarak yukarıda bahsedilen kavramlar dâhilinde incelenmiştir. Tek tek nesnelere üzerinde değil, nesnelere beyitteki anlamı üzerinde durulmuştur. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde 90 adet somut sözcük tespit edilmiş ve sözcüklerin öncelikle temel anlamı, sonra bağlamsal anlamları ve Mevlânâ'da geçen anlamı ortaya çıkarılarak incelenmiştir. Daha çok metaforlara rastlanılmıştır. Ayrıca Mevlânâ'daki göstergelerin (sözcüklerin) kendi kavram alanından sıyrılarak yepyeni bir ifadeyle sunulduğu görülmüştür.

Yapısalılık kuramının bakış açısından bir şairin nesnelere anlamlandırmasına gösterge olarak tanımlanan sözcükleri yorumlayarak ulaşılabileceği sonucuna varılabilir. Bu nedenle Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde somut sözcükler incelenerek

beyitlerdeki anlamın yüzeysel ve derindeki yapısı ipucu olarak ele alınmıştır. Böylece Mevlânâ'nın sözcüklere yüklediği yeni anlamlar ortaya çıkarılmıştır.

Bu çalışmada gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki parçalarına ayrıldıktan sonra göstergeler birleştirilerek anlam bulunmaktadır. Böylece Mevlânâ'nın sözcüğe kattığı anlamın bulunması sağlanmaktadır. Anlamın oluşturulmasında Mevlânâ'nın gösterge ve metaforlardan sıkça yararlandığı görülmektedir.

Çalışmada ulaşılan en önemli sonuç, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sindeki anlamların soyut ve tasavvufi düşünce ile ilgili olmasıdır. Mevlânâ kendi düşünce yapısını, nesnelere dünyasında eriterek farklı bir dünya içine yerleştirmiştir. Mevlânâ'nın şiirlerindeki dizeleri, belirli bir düşünce ve sembol sistemi içinde oluşturduğu görülmektedir. Bu sistem; nesnelere, başka bir deyişle, sözcüklerin gelişigüzel değil, kendi dünya görüşü ve bakış açısı ile biçimlendirilerek sözcüklere anlam kazandırılmasıdır. Böylece Mevlânâ kendi şiirini tasavvufi görüş ve bakış açısıyla birleştirerek şiir dilini oluşturmuştur.

Bu çalışmada ulaşılan diğer bir sonuç da şairin kullandığı sözcüklerden hareketle günlük hayatta kullanılan sıradan bir sözcüğün şairin düşüncesinde işlenerek nasıl bir anlam karakterine büründüğüdür. Buradan hareketle Mevlânâ'nın dilinin çok özenli, etkili ve anlam inceliklerinden ibaret olduğu anlaşılabilir. Sözcüklerin sadece bir anlam taşımadığı, bu sözcüklerin *Mesnevî*'de özel bir anlam kazandığı görülmektedir. Ayrıca *Mesnevî*'de, Mevlânâ'nın hadis ve ayetlerden yararlanması onun şiirinin güçlü olmasını sağlamıştır.

Mevlânâ'nın şiiri metafor ve sembol şiiridir. Metaforla birlikte diğer edebi sanatları da kullanan Mevlânâ, kendi tarzını oluşturmuştur. Şiirdeki etkiyi yakalayabilmek için göstergelerin(sözcüklerin) karşıt ve çok anlamlılığında yararlanmıştır. Karşıt iki kavram arasında metafor kullandığı beyitlerin tamamında bu anlam olayını erittiği görülmektedir. Böylece kurulan imgelerin ve metaforların sayısı azımsanamayacak kadar fazladır. Etkili ve yoğun anlamlara yer veren Mevlânâ, rutin anlamların ve kullanımların dışına çıkarak orijinalliği sağlamaktadır.

Mevlânâ; değişik metaforlarla yeni, orijinal ve güçlü imgelerin oluşumunu sağlamaktadır. Kullandığı somut sözcüklerle, çoğunlukla soyut bir anlam ifade

etmektedir. Dolayısıyla göstergeleri (sözcükleri) yepyeni bir anlam ile sunmaktadır. Böylece ilk bakışta anlaşılması güç gibi gözükse de göstergeler arasındaki ilişkinin çözülmesi anlaşılır olmayı kolaylaştırmaktadır. Bu sözcüklerin hem yüzeysel hem de derindeki yapısı anlaşıldığında şairin edindiği tasavvufi bilgilere de ulaşmamızı sağlamıştır.

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Konuk'un 13 ciltlik *Mesnevî-i Şerif Şerhi* adlı kitabı incelenerek 90 tane nesne tespit edilmiştir. Bu nesnelere 22 tanesi bitki, 5 tanesi yiyecek, 4 tanesi maden, 2 tanesi ise içecek adlarından oluşmaktadır. Bunun dışında kalan malzemesi tahta, cam, demir gibi olan nesnelere 57 tane tespit edilmiştir.

NESNELER	TESPİT EDİLEN NESNELER
BİTKİLER	22
YİYECEKLER	5
MADENLER	4
İÇECEKLER	2
NESNELER	57
TOPLAM	90

Mevlânâ'nın içinde bulunduğu ruh hali, duygu ve düşünceleri, yaşadığı coğrafyanın kültürü, inancı, yaşadığı çevre ve zaman kullandığı sözcüklerin seçimini de etkilemiştir. *Mesnevî*, o dönemin kültürel, toplumsal ve dinî hayatının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Mevlânâ'nın sözcüklerle insanı, başka bir deyişle, insan-ı kâmilin özelliklerini anlatması buna örnek gösterilebilir. Dolayısıyla yapılan bu çalışmada sözcüklerin ne kadar güçlü bir anlam ifade ettiği de gösterilmeye çalışılmıştır.

Mevlânâ'nın sözcüklere çeşitli anlamlar yüklediği tespit edilmiştir. Bu anlamların çözümlenip yorumlanması *Mesnevî*'de anlatılan düşüncelerin amacına ulaşması noktasında oldukça önemlidir. Çünkü her sembol farklı bir amaca hizmet

etmektedir. Kapalı mesajlar veren Mevlânâ, bu anlama ve yorumlamayı okuyucunun kendisine bırakmıştır. Böylece okuyucu bu sembolleri sorgulayarak verilmek istenen anlama ulaşabilir. Bu çalışma da bu anlamda bilinçli okumaları yapabilecek okurların yetişmesine katkı sağlayabilir.

Bu çalışma *Mesnevî* açısından incelenmiş olsa da Mevlânâ'nın diğer eserlerine de katkı sağlayacak önemli bir kaynak olarak gösterilebilir. Mevlânâ'nın sembolik dilinin anlam yapısını ortaya çıkarmak için diğer eserlerinde de bu konuda yapılabilecek çalışmalar Türkçenin dil ve anlatım dünyasına katkı sağlayacaktır.



KAYNAKÇA

- Akarpınar, R.Bahar (Kış/2005). ‘‘Mevlânâ Celaleddin Rûmî’nin Mesnevî ve Rubâiyyat’ında ‘Meyve’ ve ‘Üzüm’ Sembolleri’’. *Bilig*. 32. Ahmet Yesevi Üniversitesi Heyet Başkanlığı.
- Akarsu, Bedia (1998). *Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akalın, Şükrü Halûk ve Diğerleri (2010). *Türkçe Sözlük*. 11. Baskı. Ankara: TDK. Yayınları.
- Aksan, Doğan (2013). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: TDK.
- Aksan, Doğan (1999). *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan (1978). *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi(Ana Çizgileriyle)*. Ankara: Erol Ofset Matbaacılık.
- Aksan, Doğan (2013). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ateş, Mehmet (2014). *Mitolojiler ve Semboller*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Tin Çözümlemesi*. Nail Bezel (Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Banarlı, Nihat Sami (1987). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi (C.I)*. İstanbul: MEB.
- Barthes, Roland, (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rifat- Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Başkan, Özcan (1988). *Bildirişim İnsan-Dili ve Ötesi*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Başkan, Özcan (1967). *Lengüistik Metodu*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Benveniste, Emile (1994). *Genel Dilbilim Sorunları*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Beydili, Celal (2015). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap Yayınları.
- Bilgegil, M. Kaya (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri(Belâgât)*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Bolay, Süleyman Hayri (2013). *Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Nobel Yayınları.

- Bolelli, Nusrettin (2015). *Belâgat (Beyân- Meâni-Bedî İlimleri Arap Edebiyatı)*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları,
- Burckhardt, Titus (1994). *Aklın Aynası(Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler)*. Volkan Ersoy (Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Can, Şefik (2011). *Mevlânâ'nın Hayatı, Şahsiyeti, Fikirleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Cassirer, Ernst (2011). *Sembol Kavramının Doğası*. Ankara: Hece Yayınları,
- Cassirer, Ernst (2015). *Sembolik Formlar Felsefesi-I Dil*. Ankara: Hece Yayınları.
- Cassirer, Ernst (2015). *Sembolik Formlar Felsefesi II (Mitik Düşünme)*. Ankara: Hece Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2013). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki.
- Cengiz, Metin (2005). *Şiir, İmge, Biçim, Biçem (Şiirin Teorik Sorunları)*. İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Cengiz, Metin (2014). *İmge Nedir?*. İstanbul: Şiirden Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2015). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2012). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say yayınları.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coşkun, Menderes (Yaz/2006). "Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsili İstiare ve Alegori". *Bilig*. 38.
- Cündioğlu, Düccane (2014). *Kuran'ı Anlama'nın Anlamı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2012). *Şiir İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Delaney, Carol (2012). *Tohum ve Toprak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2004). *Proust ve Göstergeler*. Ayşe Meral (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demir, Gökhan Yavuz (2015). *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Derrida, Jacques (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Tülin Akşin (Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Dilçin, Cem (1995). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları.

- Draaisma, Douwe (2014). *Bellek Metaforları*. Gürol Koca (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Durak, Mustafa (2007). *Şiir Dilinin Ardında Şiir Cini Tek Şiir İncelemeleri*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Eagleton, Terry (2015). *Şiir Nasıl Okunur?*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2002b). *Asya Simyası*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2002a). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eliade, Mircea (1992). *İmgeler ve Simgeler*. M. Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: Gece Yayınları.
- Ellul, Jacques (2015). *Sözün Düşüşü*. Hüsamettin Arslan (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Emiroğlu, İbrahim (2010). *Sufi ve Dil*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ersoy, Necmettin (2000). *Semboller ve Yorumları Bölüm I-II*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Ersoy, Necmettin (1990). *Semboller ve Yorumlarla Görünenden Görünmeyene*. İstanbul: Zafer ve Sena Ofset Matbaası.
- Ethem, Mehmet Yaşar (1990). *A'dan Z'ye Kıymetli ve Yarı Kıymetli Taşlar (Süs Taşları)*. Ankara: Mars Matbaası.
- Fromm, Erich (2014). *Rüyalar, Masallar, Mitler*. Aydın Arıtan (Çev.). Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Gıbb, E.J.Wilkinson (1998). *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. Ali Çavuşoğlu(Çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gibson, Clare (2013). *Semboller Nasıl Okunur?*. Cem Alpan (Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Gottdiener, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Göğüş, Beşir(vd.) (1998). *Yazın Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Dil Derneği.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (2015). *Mevlânâ Celâleddin Hayatı, Eserleri, Felsefesi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

- Güfta, Hüseyin (2009). “Bakî Divanında Siyah Renkli Unsurlar”. *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4/8 Fall 2009.
- Günay, V. Doğan (2007). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Güzel, Abdurrahman, Ali Torun (2014). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güzel, Abdurrahman (2004). *Dini- Tasavvufî Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Halefullah, Muhammed Ahmed (2012). *Kur’an’da Anlatım Sanatı*. Şaban Karataş (Çev.). Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan (1979). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt:6). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnce, Özdemir (2011). *Şiir ve Gerçeklik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- İslam Ansiklopedisi (1961). *İslam Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Bibliyografya Lugatı*(C.2). İstanbul: MEB.
- Kanar, Yüksel (1992). *Mevlânâ Celâleddin Rumi Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Karataş, Turan (2014). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Keklik, Nihat (3-5 Mayıs 1985). “Mevlânâ’da Metafor Yoluyla Felsefe”. Selçuk Üniversitesi I. Milli Mevlânâ Kongresi(Tebliğler).
- Keklik, Nihat (1990). *Felsefede Metafor (Felsefe Problemlerinin Metafor Yoluyla Açıklanması)*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Kerimoğlu, Caner (2014). *Genel Dilbilimine Giriş*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Kılıç, Mahmud Erol (2014). *Sufi ve Şiir*. İstanbul: İnsan yayınları.
- Koç, Turan (2013). *Din Dili*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Konuk, Ahmet Avni (2008-2009). *Mevlânâ'nın Mesnevî-i Şerif Şerhi*(1-13 Cilt). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Köktürk, Milay (2014). *Kültür ve Sembol: Bir Cassirer İncelemesi*. Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık.
- Külekçi, Numan (1999). *Mesnevî Edebiyatı Antolojisi I*, Erzurum: Aktif Yayın Dağıtım.

- Kürekçi, Numan (2013). *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lakoff, George – Mark Johnson (2010). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. Gökhan Yavuz Demir (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Leppert, Richard (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İsmail Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levy-Bruhl, Lucien (2006). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyi ve Simgeler*. Oğuz Adanır (Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Man, Paul de (2008). *Okuma Alegorileri*. Mustafa Zeki Çıraklı (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Martinet, Andre (1985). *İşlevsel Genel Dilbilim*. Berke Vardar (Çev.). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Moran, Berna (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nesterova, Svitlana(2011). Mevlânâ'nın "Mesnevî" İsimli Eserinde Metaforik Anlatımın Metafizik Boyutu. Basılmamış Doktora Tezi.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2013). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdenören, Rasim (2014). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pala, İskender (2014). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Piercy, Joseph (2013). *Semboller Evrensel Bir Dil*. Umre Deniz Tuna (Çev.), İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Pospelov, Gennady (1995). *Edebiyat Bilimi*. Yılmaz Onay (Çev.). İstanbul: Evrensel Kültür Kitabevi.
- Rıckman, H.P. (2000). *Anlama ve İnsan Bilimleri*. Mehmet Dağ (Çev.), Samsun: Etüt Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sahlıns, Marshall (2014). *Tarihsel Metaforlar ve Mitsel Gerçeklikler*. Taylan Doğan (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları.

- Saussure, Ferdinand de (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (Çev.). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Seyhan, Ertuğrul (2007). *Tasavvuf Edebiyatında Mevlânâ ve Mevlevî*. İstanbul: Sır Yayıncılık.
- Şahin, Ahmet Metin (2010). *Yunus Emre Seçme Şiirler*. İstanbul: Yağmur Yayınevi.
- Şakar, Cemal (2012). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Şener, Muhsin (2013). *Şiirin Tabanı (Analitik Şiir İncelemeleri)*. Ankara: Kurgu Kültür Merkezi Yayınları.
- Tahir-ül Mevlevî (1994). *Edebiyat Lügatı*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Timuçin, Afşar (2003). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (1995). *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerin Metinleri)*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçan, Hilmi (2015). *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uğur, Nizamettin (2007). *Anlambilim*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Uluç, Tahir (2015). *İbn Arabî'de Sembolizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Uygur, Nermi (2015). *Dilin Gücü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vardar, Berke (1982). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vardar, Berke (2001). *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*. İstanbul: Multilingual.
- Vardar, Berke (1999). *XX. Yüzyıl Dilbilimi*. İstanbul: Multilingual.
- Vendryes, Joseph (1968). *Dil ve Düşünce*. Berke Vardar (Çev.). İstanbul: Yeni İnsan Yayını.
- Wilkinson, Kathryn (2009). *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller ve İşaretler*. Seda Toksoy(Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yakıt, İsmail (2013). *Batı Düşüncesi ve Mevlânâ*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yakıt, İsmail (2015). *Yunus Emre'de Sembolizm*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yeniterzi, Emine (14 Aralık 2006). "Klasik Türk Edebiyatı Ahlâki Mesnevîlerinde Mevlânâ'dan İzler". Konya: Klasik Türk Kültürü Edebiyatı ve Sanatında Mevlânâ ve Mevlevîlik Sempozyumu Selçuk Üniversitesi.
- Yücel, Tahsin (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

Yüksel, Ayşegül (1981). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi.
Zavotçu, Gencay (2000). *Eski Türk Edebiyatı(Yüzyıllara Göre Nazım ve Nesir)*.
Ankara: Aydın Kitabevi.



DİZİN

-A-

Afyon: 41, 42, 118.
Ağaç:42,43,44,45,46,47,48,56,57,58,
67,69,70,71,73,75, 82, 91, 102, 113,
114, 136.
Akik: 48, 49.
Altın: 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 62,
63, 67, 68, 85, 95, 96, 103, 105.
Ambar: 56, 87.
Anahtar: 48, 49, 54, 120.
Anber: 55.
Armut: 56, 57.
Arpa: 57, 91.
Asa: 57, 58, 59, 83, 84, 106.
Asma: 59, 60.
Ateş: 50, 53, 55, 60, 61, 62, 63, 70, 77,
78, 80, 82, 85, 87, 91, 92, 96, 117,
124, 126, 129, 130.
Ayna: 5, 30, 63, 74, 135.
Ayran: 64, 65.
Ayva: 53, 55, 57, 62, 63, 65, 66, 85.
Azık: 66.

-B-

Badem: 66, 67, 109, 110.
Bakır: 49, 50, 53, 67, 68.
Bal: 65, 68, 69, 70, 98, 105, 117, 122,
124.
Balgam: 70, 71.
Balta: 71.
Bardak: 68, 71, 108, 111, 112.
Bayrak: 72, 83.
Berg(yaprak): 66, 72.
Beşik: 73.
Boya: 74.
Buz: 74, 75, 76.

-C-

Ceviz: 65, 66, 67, 76,77, 92, 108, 109,
110.

-Ç-

Çakmak: 77, 84.
Çamur: 77, 78, 84, 85.
Çanak: 78, 80.
Çengel: 78.
Çerağ(mum, fitil): 78, 79, 80.

Çıban: 80, 81.
Çimen(çemen): 81.
Çömlek: 81, 82, 112.

-D-

Dal: 42, 45, 46, 47, 59, 71, 72, 82,
102, 106.
Değnek(deyneke): 46, 58, 73, 83, 84.
Demir: 53, 62, 63, 75, 77, 84, 85, 123,
129.
Diken: 48, 85, 86, 95, 112, 123.
Dolap: 86.
Duvar: 86, 87.
Düdük: 87, 88.
Düğüm: 75, 88, 107.

-E-

Ekmek: 57, 68, 69, 89, 90, 98, 109,
116, 121.
Elbise: 90, 101, 103.
Elma: 45, 53, 62, 63, 65, 66, 82, 85,
90, 92.

-F-

Fesleğen: 91, 92.
Fındık: 92, 110.

-G-

Gemi: 70, 92, 93, 104.
Gömlek: 94, 129.
Gül: 55, 85, 86, 91, 94, 95, 96, 129.
Gümüş: 48, 49, 50, 52, 95, 96.
Gübre: 45, 96, 104.

-H-

Haçer: 91, 96, 97, 119.
Helva: 58, 97, 98.
Hırka: 90, 98, 99.
Hicap(perde):99, 100.
Hilat: 100, 101.
Hurma: 102, 103, 106.

-İ-

İğne: 103, 123.
İnci: 103, 104, 105, 127.
İncir: 105.
İp: 74, 83, 88, 103, 106, 107.

İplik: 103, 106, 107.

-K-

Kabak: 107, 108.

Kabuk: 67, 76, 92, 108, 109, 110.

Kadeh: 42, 110, 111, 112, 121, 122.

Kafes: 112, 113.

Kalem: 113, 114.

Kamış: 115, 124, 125.

Kapı: 2, 54, 55, 65, 106, 115, 116.

Karpuz: 117.

Kâse: 65, 78, 110, 111, 117, 118, 122.

Kılıç: 58, 91, 96, 97, 118, 119.

Kilit: 54, 119, 120.

Koruk: 47, 59, 120, 127, 128.

Kum: 81, 121.

-M-

Merhem: 121.

Mey(şarap, bâde): 89, 111, 121, 126, 128.

Mıknatıs: 123.

Mızrak: 58, 123.

Mum(şem): 69, 78, 80, 84, 123, 124.

-N-

Ney: 60, 99, 100, 115, 124, 125, 126, 127.

-S-

Sadef: 104, 127.

-Ü-

Üzüm: 59, 60, 86, 89, 120, 121, 122, 127, 128.

Üzerlik: 111, 129.

-Z-

Zırh: 75, 129, 130.

ÖZGEÇMİŞ

13 Mart 1986 Kırşehir’de doğdu. İlköğrenimini Vali Mithat Saylam İlköğretim okulunda, liseyi Kırşehir Lisesi’nde okudu. Daha sonra 2003-2007 yılları arasında Gazi Üniversitesi Kırşehir Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Âşık Kurbânî’nin kiril alfabesi ile yazılmış eserini bitirme tezi olarak Türk alfabesine çevirdi. 2007-2016 yılları arasında özel kurumlarda Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptı. 2012 yılında Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi’nde pedagojik formasyonunu tamamladı. 2014 yılında Bozok Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında Tezli Yüksek Lisansa başladı. Hala eğitimine devam etmektedir.



T.C.
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI
ORJİNALLİK VE İNTİHAL RAPORU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tez Başlığı/Konusu: *Mevlânâ'nın Mesnevi'sinde Nesne Dünyası*

Yukarıda başlığı/konusu belirtilen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam *158+VIII* sayfalık kısmına ilişkin, *16.11.2016* tarihinde ~~çalışmam~~ tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % *16*... 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar ~~hariç~~/dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik ve İntihal Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarını inceledim ve bu Uygulama Esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

16.11.2016
Tarih ve İmza
[Signature]

Adı Soyadı: *Lehvan BAYIR*
Öğrenci No: *80110513016*
Anabilim Dalı: *Türk Dili ve Edebiyatı*
Programı: *Halk B.İmni*
Statüsü: Y. Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Yrd. Doç. Dr. Tuğçe ERDAL

(Unvanı, Adı Soyadı, İmza)

Ek: İntihal Programı Raporu