

TURGAY NAR'IN CAN ATEŞİNDE KANATLAR (MEVLÂNÂ) OYUNUNDA VAHDET-İ VÜCÛD DÜŞÜNCESİ*

Nurullah ULUTAŞ**

Öz

Temeli, “varlık” felsefesine dayanan vahdet-i vücûd düşüncesi, tasavvuf anlayışının önemli kavramlarından biridir. Mutasavvıflar, mutlak güzelliğe (hüsn-i mutlak) erişmek için varlıkta yok olmanın sırlarını ararlar. Tecelli veya fakr olarak da adlandırılan bu hali, Hacı Bektaş-ı Veli; Allah’tan başkasını istememe, O’ndan başkasına muhtaç olmama şeklinde tanımlar; “işte ihtiyaçsızlık olgunluğu budur” diyerek bu makamı yüceltir. Buna göre, kâinata gördüğümüz her şey Allah’ın isim ve sıfatlarının gölgesidir. Bunların gerçek varlıkları bulunmadığı için hakikatte var olan sadece Allah’tır. Nefsin mertebelerini aşarak fenâfillâh makamına erişen insan-ı kâmil, Hakk’ın aynasıdır. Allah, bütün isim ve sıfatları ile ona yansır.

Modern Türk Edebiyatının usta isimlerinden şair, yazar, tiyatrocu, senarist Turgay Nar, *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* adlı eserinde evrensel değerleri savunan farklı kültürden insanları ortak bir felsefe ekseninde Mevlana aracılığıyla buluşturur. Yazarın bunu yaparken asıl amacı da “vahdet / birlik” fikrini ortaya koymaktır. Oyunun kurgusu, Mevlana’nın Şems’i arama macerasından Allah’a ulaşmasını semboller üzerinden vermeye dayanır. Bu çalışmanın eksenini oluşturan vahdet-i vücûd düşüncesi, “ene’l hakk” dediği için asılan, yakılan Hallac-ı Mansur’un sözleri üzerinden işlenir. Feridüddin Attar, Mevlânâ, Yunus Emre, Nesimi, Hacı Bektaş-ı Veli, Pir Sultan Abdal ve Kaygusuz Abdal onun bu düşüncesinden etkilenen isimlerden birkaçıdır.

Bu çalışmada, *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* adlı oyununda Turgay Nar’ın vahdet-i vücûd düşüncesine yaklaşımı ve bu düşüncenin İslam dünyasındaki yankıları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Vahdet-i vücûd, Turgay Nar, Mevlânâ, devir (seyr-i sülûk), Hacı Bektaş-ı Veli, Hallac-ı Mansûr, ene’l-hak, tiyatro.

PERCEPTION OF THE UNITY OF EXISTENCE IN TURGAY NAR’S PLAY TITLED CAN ATEŞİNDE KANATLAR (MEVLÂNÂ)

Abstract

Perception of the unity of existence, which is based on “ontology”, is one of the significant concepts of mysticism. Sufis search for the secrets of disappearing within the body of Existence with the purpose of reaching absolute beauty (husn-i mutlak). This way, called as fate or fakr, is defined by Hacı Bektaş-ı Veli as not to ask for anything but Allah, not to be in need of anyone but Allah; and he upholds this position as “this is the maturity of not being in need”. Accordingly, everything we see in the universe is just shadow of names and adjectives of Allah. Since they do not have real existence, the only truth

* Makalenin Geliş Tarihi: 27.11.2016; Kabul Tarihi: 02.02.2017.

**Doç. Dr., Bosna Hersek - Mostar, Cemal Biyediç Üniversitesi, İnsani Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, nurullahulutas@gmail.com

is Allah. Perfect human being (insan-ı kâmil) who reaches fenafillah by passing through stages of self (nefs) is the mirror of Allah that reflects all names and adjectives upon that person.

One of the prominent names of Modern Turkish literature; poet, author, theatre play writer and scenarist Turgat Nar merges people having various global values ad cultures on a common philosophy ground via Mevlana in his theatre play titled *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*. The main purpose of the author is to reveal the perception of “vahdet / unity”. The plot of the play is based on Mevlana’s search for Şems, which reaches Allah in the end, through symbols. The perception of unity of existence, which is the main axis of this play, is treated through the statements of Hallac-ı Mansur who was burned for having said “ene’l hak”. Feridüddin Attar, Mevlânâ, Yunus Emre, Nesimi, Hacı Bektaş-ı Veli, Pir Sultan Abdal and Kaygusuz Abdal are only few who were inspired by this thought of Hallac-ı Mansur.

This study touches upon Turgay Nar’s approach to perception of unity and existence in his play titled *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* and repercussions of this perception in Islamic world.

Key Words: vahdet-i vücûd, Turgay Nar, Mevlânâ, devir (seyr-i sülûk), Hacı Bektaş-ı Veli, Hallac-ı Mansûr, ene’l-hak, theatre.

1. Giriş

Tasavvuf kültürü, Türklerin İslamiyeti seçmelerinin ardından tanıştıkları ve gerek dinsel hayatlarında gerekse sanat eserlerinde yoğun olarak başvurdukları bir felsefe olarak öne çıkar. Bu felsefenin, Türk – İslam sanat eserlerinin estetik boyutuna katkı yaptığı inkâr edilemez. Sanat eserlerinin metafizik bir derinlik kazanmasında, soyut ve sürreal bir imaj çizmesinde, varlıkların görünmeyen boyutlara sahip olduğu inancı, tasavvuf sayesinde sanatımızın bulunduğu değerlerdir. Tasavvufun başlangıç tarihini Hazreti Adem’in vahy – akıl sırrıyla ilişkilendirip ilk insanla başlatan mutasavvıflar vardır. Bu mutasavvıflar, meseleye böyle bakmanın vahdet-i vücud anlayışını Yunan mistisizmi veya Budizm’le ilişkilendiren anlayışı boşa çıkaracağı düşüncesindedirler (Yetkin, 1952:3). Gazali’ye göre ise tasavvuf, bir araç olarak ne bir son veya bir bilgi veya marifetin kaynağı ve ilkesi değildir; fakat o takip edilecek ve uygulanacak yöntemdir. O, bir taahhüt etme, yerine getirilmesi gerekli ilkelerin uygulanmasına verilen söz halidir. Tasavvufa dâhil olan herkes bir zühd hâli içindedir, fakat tasavvuf bu zühd hali de değildir; belki zühdden daha ilerdedir. Çünkü, zühd dünyadan vazgeçme halidir, tasavvuf ise Allah’tan başka her şeyden bağları koparmaktır, o şekilde ki, her şey yok olur, sadece Allah kalır, anlayışı tasavvufun özünü oluşturur (Altıntaş, 1981: 414). İslam’ın yayıldığı ilk yıllarda dini hayata getirdikleri mistik yorumlarla beraber ortaya çıkan zahit ve sufiler, kısa bir müddet sonra müstakil müesseselerini kurmuşlardır. Tasavvufi düşüncenin konuşulup tartışıldığı, incelenip yaşandığı, olgunlaştırılıp halka sunulduğu bir irfan merkezi olan tekkeler, zaman içinde yayıldığı geniş coğrafi alanda değişik isimlerle görevlerini sürdürmüşlerdir. Tekke atmosferinde yaşanan dinî vecd ve heyecan öncelikle Müslümanların manevî dünyalarını tatmin etmiştir. Bu ruhi hal kişiyi Allah aşkıyla birlikte güzel sanatların kucığına atmıştır. Şiir ve musikî tarihimizi tasavvuf tarihimizden ayrı düşünmememizin temelinde de bu gerçek vardır (Kara, 1987:78).

Tasavvufun Türk şiirine, geleneksel el sanatlarına, romanına etkileri, edebiyatımızın modernizmle buluşmasından sonra da devam edegelmektedir. Bu olgunun tiyatro sanatına da etkisi büyük olmuştur. Modern Türk Edebiyatının usta isimlerinden şair, yazar, tiyatrocı, senarist Turgay Nar; Tasavvuf felsefesini özellikle Mevlana, Yunus Emre, Hallac-ı Mansur, Feridüddin Attar, Cüneyd-i Bağdadi, Hacı Bektaş-ı Veli felsefeleri ekseninde eserlerine aktarır. Tasavvuf anlayışı, “aşk” kavramı ekseninde mutlak aşkı aramaya dayanan bir felsefedir. Bu bağlamda Fuad Köprülü’nün tanımıyla aşk; Allah’ın zâtına has bir sıfattır. Onun sırrı ve tecellinin sembolüdür. Âlemin var olma sebebidir. Aşk; sevmenin ne olduğunu öğreten, feragat ve fedakârlığın yollarını gösteren, gönülleri yanmaya alıştıran bir lütf, insanı her haliyle Hakk’a götüren bir yoldur. Nefsi dinin emrine boyun eğdirmek, dini nefis için vicdan kılmak aşk vasıtasıyla gerçekleşir. Yokluğun karanlığını giderecek, bizi mutlak güzelliğe ulaştıracak olan aşktır. Aşk yolu uzun, meşakatli, tehlikeli ve zordur. O makama ulaşan hiçlikten ve şerden kurtulur. Her şeyde mutlak güzelliği görür. Kendisindeki âdem unsuru yok olur, vücut unsuru asıl kaynağına erişir. Tasavvufta Hakk ile Hakk olmak, fenâ fillah, yani vücut-ı mutlakta yok olmak şeklinde tarif olunan hal budur (Köprülü, 1981: 310–311). vahdet-i vücûd (varlığın birliği) düşüncesine göre, var olan sâdece Allah’tır. Etrâfımızda var gibi gördüğümüz âlem, Allah’ın isim ve sıfatlarının gölgesidir. Ancak bu gölgeler hayâlî olup gerçek varlıkları bulunmadığı için hakikatte var olan sâdece Allah’tır. Allah’ın sıfatları Zât’ının aynıdır. Dolayısıyla Vücûd (varlık) Zât’a âit bir sıfat değil, Zât’ın aynıdır. İmâm-ı Rabbânî’ye göre, vahdet-i vücûd telakkisi sekr (mânevî sarhoşluk) ve aşırı muhabbetten doğmaktadır. Tasavvuf yolunda bu düşüncenin ortaya çıkması normal, hattâ güzeldir; ancak orada kalmayıp geçmek gerekir (Tosun, 2009: 181-192).

Yazar, *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*¹ adlı tiyatro eserinde evrensel değerleri savunan farklı kültürlerden insanları ortak bir felsefe ekseninde Mevlana aracılığıyla buluşturur. İslam Tasavvufunda, “ene’l-hakk” dediği için asılan, yakılan ve bu yönüyle çarmlı gerilen Hz. İsa’yla aynı meşrebe sahip Hallac-ı Mansur ve Seyyid Nesimi Mevlânâ’yla buluşturulur. Divane Derviş, Ömer Hayyam, Feridüddin Attar, Yunus Emre, Şirazlı Hafız, Zümrüdüanka, Ayetü’l Sema Kuşlar, Zerdüş, Hititli Yontucu ve 16. yüzyıl sonlarında okuma yazmayı kendi öğrenen, İncil, Kur’an gibi kutsal kitaplar dâhil olmak üzere pek çok eser okuyan değirmenci İtalyan köylüsü Menocchio ortak amaca giden yolda birleşir (Baş, 2008: 20). Yazar, oyun boyunca Mevlânâ’nın bir gül ağacının dibinde uyurken verdiği bir nefeslik an içinde yaptığı yolculuğu anlatmak ister. Bu aynı zamanda nefesin ney içinde yaptığı yolculukla da ilişkilendirilebilir. Üflendikten sonra ney’in yedi deliğinden geçerek dışarı çıkan nefes Mevlânâ’nın bilginin peşinde tükettiği ömrünün tamamını imler. Oyun, Şems’in simgesel olarak öldürülüp kuyuya atılmasıyla başlar. Mevlânâ onu bulmak için metaforik bir yolculuğa çıkar, yollara düşer. Mevlânâ, Şems’in öldürüldüğü kuyunun başına geldiğinde Tanrı’dan o kuyuyu bir ayrılıklar Ney’ine dönüştürmesini ve kendisini de o Ney’e üflemesini ister. Oyun, Mevlânâ’nın o Ney’de bir “nefes” olarak yolculuğu

üzerine gelişir; o yolculukta Simurg 'a ulaşmaya giden kuşlara karışır. Yazar, bu kuşlara “Ayetü'l Sema Kuşlar” adını vermiştir. O kuşlarla yedi ayrı vadiyi geçer. Bu ayrı yedi vadi, tasavvufun ön gördüğü “vahdet'i vücûd” düşüncesiyle “insan-ı kâmil” e giden aşamalarıdır. Mevlânâ yedi vadiyi aşmış yolun sonuna vardığında anlar ki onun aradığı Şems değildir. Aşk ile tanımladığı onun aşkı değildir. Yolculuğu, bilgiye yapılan sonsuz yolculuk aşkı da, Allah'ın yarattığı, yüreğini kendi ışığını koyduğu insana olan aşkıdır ve bütün çaba Mutlak Hakikat'e ulaşmak içindir (Topcu, 2004: IV).

2. “Varlık” Deryasında “Hiçlik”e Karışmak

Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ) oyunu, Mevlana'nın *Mesnevi* adlı eserinin ilk 18 beyti eşliğinde, Cellâtlar, özenli davranarak Şems'i kuyunun başına getirirler. Defalarca denemelerine rağmen hançer Şems'in boynunu kesmez. Şems, tedirgin olan Cankıyıcı'ya göğsüne bastırıldığı rebabın yayını uzatır. Rebabın yayını elleri titreyerek alan Cankıyıcı, yayı Şems'in boynuna çeker. İnsan çılgına benzer acı bir rebâb sesi, geceyi yırtar. Kuyu da rebab çılgılığıyla birlikte kararır:

“Dinle!.. Ney, kopan bir gülün nefesiyle dile geldi, dinle! ...

Bak, ayrılıklardan söz ediyor, viran bağlarda yanık kanatlı bülbül seslerinden ...

Bu ayrılık başka ayrılık, diyor; bu şikâyet başka şikâyet ...

Ey güneşin rahminde büyüyen erguvan, ey dünya ışığına gözlerini açan ilk çılgık!

Bak, neyden sana bir söz ırmağı akıyor” (24-25)

Şiir bittiğinde uyku ile uyanıklık arasında Hallac-ı Mansur zuhur eder. Mevlânâ, Şems'i sayıklayarak uyanır ve Hallac'ı tanır. “Ene'l Hak” sözlerini tekrarlar. Ayet-ül Semâ Kuşlar da kalpten kopan nefeslerle bu sözlere eşlik ederler. Hallac-ı Mansur, Mevlânâ'ya bir emanet getirdiğini söyler:

“Sana emaneti getirdim... Sana hırkanı getirdim... Sana Seyyit Nesimî'nin yüzülen derisini getirdim; o değil miydi, bizden sonra, 'ene'l hak' dediği için derisi yüzülerek öldürülmüş olan? Bu, gelecekte sana gönderilen bir emanettir (28). Sonra iki dost arasında Şems, ölüm, aşk ve sabır ekseninde bir sohbet başlar. Mevlânâ, Şems'in ayrılığına çok üzülmüştür, Hallac-ı Mansur onu teselli etmeye çalışarak Şems'in yok olmadığını anlatır: “Can yüzünü yüzüme sürdü; cihan yüzünü yüzüme sürdü... Ay gamla sarhoş bir gecede Şems'in kanıyla yürüdü gitti... Bense yeryüzünü yitirdim, gökyüzünü yitirdim... Onun bıraktığı şarap eteğime döküldü. O gittikten beri elim tutmaz oldu, ağzımın yolunu yitirdi... Ey güzeller güzeli Hallac-ı Mansûr, sen 'ene'l hak' dediğin için yakıldın ve küllerinin atıldığı bir Dicle nehri var idi; Nesimî 'ene'l hak' dedi de derisi yüzüldü, onun derisini bir tevhid hırkası olarak getirdiğin bir Celâleddin buldun... Tebrizli Şems yok artık, o yok artık; ya benim küllerimi ne yapmalı?”

HALLAC-I MANSÛR — Kalbindeki bağçeye, kalbindeki bağçeye ey Celâleddin; kalbindeki bağçeye...” (28-29).

Hallac-ı Mansur, tasavvuf tarihimizde Mevlânâ, Attar, Cüneyd-i Bağdadi, Nesimi ile birlikte anılan ve inanç sistemini vahdet-i vücûd anlayışı üzerine bina etmiş bir şahsiyettir. Büyükbabası bir Zerdüşî olan Ebu'l Muğis el-Hüseyin bin Mansur el-Hallac'ın, 857 yılında İran'ın Tur kasabasında doğduğu söylenir. Tasavvuf eğitimi aldıktan sonra Huzistan'da vahdet-i vücûd ekseninde konuşmalar yaptığı ve birçok taraftarla birlikte aynı oranda düşman edindiği de bilinmektedir. Halkı kıskırttığı gerekçesiyle kovulan Hallac, Horasan ve Bağdat'a gider. 400 kişiden oluşan müridiyle Hacca giden Hallac, Mekke'de büyüculükle suçlanır. Hindistan ve Türkistan'da felsefesini yaymaya çalışan Hallac: “Ey Müslümanlar, Beni Tanrı'dan kurtarınız. Tanrı benim kanımı size helâl etmiştir; beni öldürünüz” diye çağrıda bulunur. İdamı istenen Hallac'ın 'ene'l hak' (Ben Tanrıyım) dediği de söylenir. Tutuklanıp 9 yıl hapsedildikten sonra asılıp başı kesilir, bedeni yakılıp, Dicle nehrine atılır. Feridüddin Attar, Mevlânâ, Yunus Emre, Nesimi, Pir Sultan Abdal ve Kaygusuz Abdal onun felsefesinden etkilenen isimlerden sadece bazılarıdır (Hallac-ı Mansur, 2002: 8-12). Hakkında farklı rivayetlerin olduğu Hallac-ı Mansur'un dinî fikirlerini hayatı boyunca karşılaştığı farklı anlayışlarla oluşturduğu söylenir. Özellikle *Kitâbu't-Tevâsin* adlı eserinde bu felsefesinin bir kısmı görülebilir. Tüm peygamberlerin nûrunu Hz. Muhammed'den aldığını söyleyen ve yaratmayla ilgili, dinlerin oluşumuyla ilgili düşüncelerini de bu nûr-ı Muhammedi çerçevesinde açıklayan Hallac'a göre bu nur-ı Muhammedi ilk taayyündür. Zât'ın Zât'a tecelli etmesidir. Bütün varlıklar ondan zuhûr ettiğinden o aynı zamanda varlığın kaynağıdır. Eğer o olmasaydı hiçbir şey olmazdı (Çift, 2004: 143-144). Hallac-ı Mansur'un aşkı o kadar yoğun bir aşktır ki, âşık ve sevgili aşk denizinde kaybolmuştur. Eşrefoğlu Rumi'ye göre, Mansur'un aşk âleminde beşer oluşu onun mahvına sebep oldu. “Mansur, Lâ ilâhe illâllah demeyi o kadar çoğalttı ki bu zikirler vardı kalbe ve kalbden ruha yetiştirdi. Orada âsâr-ı üns hâsıl olup kalbinde muhabbet-i ilâhi vücûda geldi. Kendi ismini ve mâsivasını unuttu. Zikrullah ile aşka düştü. Aşk âlemi, sarhoşluk âlemidir. Mansur'un aşk âleminde beşer oluşu mahvına sebep oldu” (Eşrefoğlu Rumi, 1996: 398).

Hallac-ı Mansur'un tasavvuf algısı, Mutlak Hakikat'e duyulan aşkın etkisiyle tüm varlıkların kendi benliğini kaybederek Ona dönüşmesi ekseninde oluşur: “Aşkı tasavvuf tarihinde ilk defa ıstırap ve elem olarak tanımlayan Hallac-ı Mansur'a göre sevgi, ezeli bir sıfat ve yardımdır. Bu olmasaydı insan ne iman ne de Kur'an'ı tanıyabilirdi. O, ilahi aşkı pervane ve mum ışığı metaforuyla anlatır. Ona göre pervane aşığı, mum ışığı hakikatin ilmini, sıcaklığı hakikatin hakikatini, alevin içine dalmaksa hakikatin hakkını sembolize etmektedir. Bir diğer deyişle pervanenin ışığı görmesi “ilmi'l- yakin”, ışığın hararetini hissetmesi kendisini ateşin içine atıp yanıp kül olması “Hakka'l-yakin”dir. Aşkın en son merhalesi olan bu hali anlayıp kavramak zordur. Hallac aşk kavramına ilk defa kanı karıştıran sûfidir. İlahi aşk yolunda

benliğinden geçip ‘ene’l hak’ dediği için idam edilirken elleri kesildiği zaman âşıkların rengi olduğu gerekçesiyle yüzünü kana bulamış, kollarına kan sürerek abdestini tamamladığını söylemiştir. “Bu ne biçim abdest?” diye sebebi sorulunca, “Âşk ile iki rekât namazın abdesti kanla alınmazsa sahih olmaz” cevabını vermiştir. Ona göre bu hareket, âştaki samimiyetin ve doğruluğun göstergesidir” (Bardakçı, 2005: 126–127). Hallâc’a göre bütün dinler esas itibarıyla birdir. Aynı hakikate değişik açılardan bakmaları dinlerdeki farklılığın kaynağını oluşturur. Dinlerin birliği esastır. Onun “Ben Hakk’ım sözü gerek dönemin mutasavvıfları gerekse daha sonraki mutasavvıflar tarafından büyük tartışmalara yol açar. Gazali, Fahreddin er- Râzi başta olmak üzere birçok tasavvuf erbabı bu açıklamaya çeşitli yorumlar getirir. Hallâc’ın konuyla ilgili tam ifadesi şöyledir: “Eğer Allah’ı tanımıyorsanız eserini tanıyınız, işte o eser benim, ben Hakk’ım, çünkü ebediyen Hak ile Hakkım” (Uludağ, 1997: 379). Mevlânâ’nın eserlerinin çoğunda Hallac-ı Mansur’un eserlerine atıf yaptığı görülür. Hallac’ın dizelerinden ve sözlerinden bazıları Rumi tarafından incelikle süslenir. Bu anlamda Hallac’ın Türk tasavvuf geleneği içinde önemli bir yeri vardır (Schimmel, 2001: 92).

Dinî, felsefî ve mitolojik telakkiler tarih boyunca insanı hayatının anlamı üzerinde düşünceler üretmeye itmiştir. İnsanın sadece fizikî varlığı dışında görünmeyen bir varlığı olduğu üzerinde de çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Ruh – Beden ilişkisi veya evrim konusunda büyük tartışmalar yaşanır. Gazali, Yunus Emre ve diğer mutasavvıflardan farklı olsa da bu konuda Mevlana’nın eserlerinde de devir öğretisiyle ortaya çıkan felsefî çıkarımlara rastlarız. Mevlânâ’nın eserlerinde sıklıkla işlediği insan, kendi ideal mahiyetini aldığı asıl kaynağa bir rüçû içindedir ve oradan ayrılışının ızdırabını çekmektedir. İnsanın bu âleme gelişini ve gayesini çeşitli motiflerle izaha çalışan Mevlânâ, hayat ve ölüm kavramlarına bir devir sistemi içinde anlam vermeye çalışır. Hayat, ancak bu devir içinde daha anlamlı olacaktır. Ona göre ideal insan, Tanrı usturlâbı olan, kendi ideal mahiyetini yine kendinde bulan kâinatın gaye sebebi, mikrokozmos varlık, insân-ı kâmilidir. İnsan, bu makama ancak manevî bir tekâmül süreci içinde ulaşabilir (Yakıt, 1987: 45-46). Oyunun başında Mesnevî’nin ilk 18 beytinden mülhem dizeler, bir anlamda Mevlânâ’nın tüm eserlerinin açılımı gibidir. Mevlânâ’nın felsefesini özetleyen bu dizelerle yazar, aynı zamanda eseri kurguladığı zemini okuyucuya hissettirir. Mevlânâ’nın düşünce felsefesinin hayatına etkisine baktığımızda onun başlangıçtan itibaren tasavvufî anlayışın her merhalesini san’at aracılığıyla aştığını görürüz. O, san’atı ahlâkî bir temizlenme yolu olarak kullanmış; insandan Allah’a ulaşılan bir vesile olarak algılamıştır. Ruh dünyasında yaşanan bu sıçramanın ilk aşamaları riyazat ve feragat devresidir ki Mevlana bu aşamaları, terk hali ile yaşar. Aileden, devletten, servetten vazgeçerek tüm kirlilerden arınır. Onun bir müddet ailesini ve evini ihmal etmesi bu şekilde okunabilir. Daha sonra ilim ve duygulardan da arınarak tövbe ve istiğfarla vecd/istiğrak halini yaşar (Topçu, 2007: 240).

Oyunda Mevlânâ'nın Hallac-ı Mansur'la buluşması, "zaman kırılması"yla ilgili bir durumdur. Yazar, oyun boyunca bu tekniği kullanır. Oyun, baştan sona bir düş âlemi içinde gerçekleştiği için düşsel buluşmalar oyunun kurgulandığı bir zemin olarak öne çıkar.

İkinci sahnede Mevlânâ, Şems'in aşkıyla ayrılığa dair şiirsel sözler mırıldanırken yanında Divâne Derviş belirir. Mevlânâ'nın aşk ve Şems'le ilgili sorularını: "Ay aşk ! Ay Aşk! Şevkullah! Şevkullah!" şeklinde cevaplar. Mevlânâ, onun kim olduğunu ve kendisini nereden tanıdığını sorunca Divane Derviş, "[s]eni bekliyordum ey Celâleddin! Kim olduğuma gelince: Hiçlik bahçesinin toprağıym ben... Bilir misin ki, o toprakta nice canlar uyur da, nice güller göverir o canların uykusundan Muhabbetullah... Muhabbetullah... Muhabbet-i Resûlullah... Üçler, yediler, kırklar, binler" (32) diye cevap verir. Mevlânâ Celâleddin ona da Şems'e duyduğu aşkı anlatır. Şems'in ölüp ölmediğini sorunca Divane Derviş, şu cevabı verir: "Ne önemi var ki... Öyle ya da böyle... Sen aradıkça ölür mü Şems-i Tebrizi? Ölümün ağzı açık bekleyen kabri, hayatın rahmi değil mi?" (32-33).

Turgay Nar, oyun boyunca yoldaş olarak seçtiği karakterlerle Mevlânâ'ya "tecelli" fikrini aşılama çabası. Yazarın yoldaş olarak Mevlânâ'ya sıradan bir Derviş'i seçmesi bilinçli bir tercihtir. Tasavvuf geleneğinde Derviş; diğer adıyla Sûfi, bu yolculuğun ilk aşamasından itibaren yüreğindeki Hakk aşkıyla yola çıkan ve geriye kalan her şeyi elinin tersiyle iten kişidir. Gerçek faili tanıma düşüncesi, bizi Derviş/sûfinin varlık anlayışına götürür. Derviş / Sûfi ontolojik olarak, varlığın tekliğine müstenit bir anlayışa sahiptir; düalist değildir. Bu varlık, zaman ve mekândan münezze olan, mutlak kemal ve mutlak cemal sahibi olan Allah'tır. Birer görece (mümkün) varlık olan bu mükevvenat âlemi ve mevcudat, Mutlak Varlığın (zorunlu varlık) kemal ve cemalini temaşa etmek için bir süreliğine varlık üflediği şeylerdir. Derviş / Sûfi bu düşüncüyü *tecelli* kavramıyla ifade eder. Tecelli, kelime olarak; aşikâr olmak, açığa çıkmak, görünmek ve zuhur etmek gibi anlamlarda kullanılır (Kemikli, 2007a: 57). Descartes felsefesinde insan, ruh ve bedenden bileşik bir varlıktır. Bu bileşik varlık, sonlu töze karşılık gelir. Descartes sonlu tözü, ruh ve beden olarak ikiye ayırır. Descartes, ruhun özünün düşünmek, bedeninin ise yer kaplamak olduğunu söyler. Bu iki varlık alanı, özsel özellikleri ve bu özelliklerin amacı işleyişiyle, düalist felsefenin sonlu tözünü oluştururlar. Ruh ve beden arasındaki bu düalizm, sonsuz töz Tanrı ile sonlu tözlerin birleşimi olan insan için de söz konusudur. Buna göre düalizm, ruh ve beden özlerinden dolayı ayrı varlıklar olduklarının ispatlanması ve insanın, bunların birleşimi olarak tanımlanması için gereklidir (Aktaran Atış, 2012: 123).

Oyunda Divane Derviş, kendisini; "hiçlik bahçesinin toprağı" olarak tarif eder. "Hiçlik" algısı tasavvufun en önemli kavramlarından biridir. Mutasavvıflar, Mutlak Güzelliğe (Hüsn-i Mutlak) erişmek için Varlıkta yok olmanın sırlarını ararlar. Kaynak olarak Kur'an-ı Kerim'de Kassas Süresi 88. Ayette geçen: "sen Allah ile

beraber başka bir ilaha ibadet etme. Ondan başka hiçbir ilah yoktur. Onun zatından başka her şey yok olacaktır” (Kassas Süresi, 88. Ayet) bölümünü esas alan bu anlayış, “kesretten kurtulup vahdet’e ulaşma”yı esas amaç olarak belirler. Tasavvufta, bu hâl, “Hakk’ın seni senden gidermesi ve kendisiyle ihya etmesidir” şeklinde tarif edilen ve kulun beşerî varlığını unutmaması, Hakk’ın varlığında eriyip kaybolması olarak tarif edilir (Bakıncı, 2014: 18). Ayrıca, tecelli veya fakr olarak da adlandırılan bu hali Hacı Bektaş-ı Veli; Allah’tan başkasını istememe, O’ndan başkasına muhtaç olmama hali şeklinde tanımlar ve işte ihtiyaçsızlık olgunluğu budur” (Hacı Bektaş Veli, 2004: 28-29) diyerek bu makamı yüceltir.

Oyunda Divane Derviş’in tanımladığı hal, felsefede “var olmama, yokluk, hiçlik” olarak tanımlanır. Mevlânâ Celâleddin, kendisine yoldaş olan Derviş’ten kendisini Şems’e götürmesini ister. Divâne Derviş ise gitmemeleri gerektiği konusunda onu ikna etmeye çalışır:

“M. CELÂLEDDİN — Gidelim! ... Gidelim! ... (Sema dönmeye başlar...)

DİVÂNE DERVİŞ— Gece kuzgun kanadı gibi karanlık, yollar ihanet kervanlarıyla dolu ... Her taşın altında bir uğru yatmakta! ... Ölüm bir çöl çıngırağı gibi yılanların boynunda oyuncak! ... Gitmeyelim ey Celâleddin ... Halkın cehaleti, iktidarın ihaneti, Moğolların zülmeti...” (35)

Mevlânâ’nın isteğini “semâ” eşliğinde Divâne Derviş’e iletmesi, Turgay Nar’ın hem oyunun görselliğine katkıda bulunmak, hem sahneye bir hareket kazandırmak hem de metnin ana amacına uygun bir hareketlilik katmakla değerlendirilebilir. Çünkü semâ, özellikle mârifet ehli için vazgeçilmez bir ibâdet, ruhlara sükûn veren, mânevî hazza ulaştırıcı ve Allah’ın birliğini, “tevhid”i, dönerek onaylayan bir lâtifedir. Tasavvufî literatürde buna, “devir” adı verilir. “Devir kelimesi tasavvuf bilminde iki farklı anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan ilki, bazı tarikatlarda dervişlerin dönerek icrâ ettikleri zikir ve semâ’ı ifade etmektedir. İkincisi ise, tasavvuf felsefesinde ontolojik mâhiyet kazanarak bir nazariyeye isim olmaktadır. Nakşîlik ve Melâmîlik dışında kalan tasavvuf ekollerinde var olagelen dönerek yapılan zikir, daha çok devr kelimesiyle aynı kökten gelen devrân ve deverân kelimeleri ile ifade edilmektedir. Fakat tasavvuf felsefesinde kullanıldığı anlamda devir kelimesi varlıkların Hak’tan gelişini ve tekrâr ona dönüşünü açıklayan tasavvufî bir nazariyedir. Esâsen semâ ve devrân da Hak’tan gelip ve yine O’na gidişi sembolize eder. Tasavvuf şiirinde meleklerin arş, hacıların Kâbe ve gezegenlerin güneş etrafında dönmeleri de devrân mefhumuyla ifade edilir” (Kemikli, 2007a: 57). Devir, öğretisine göre; “âlem-i gayb’dan, ‘âlem-i şuhud’a inen varlık, önce cemâd (cansızlar), sonra nebât (bitkiler), sonra hayvan, en sonra da insan suretinde tecelli eder. Öyleyse insanın cesedi bu surete bürünmeden önce, ‘âlemde dağınık bir halde idi.’ Onlardan önce de, dört unsurdan (anasır-ı erba’â), toprak, hava, su ve ateşte ve dört tabiatta (soğukluk, sıcaklık, yaşlık, kuruluk) idi. Bu dört unsur ve dört tabiat ise göklerin dönmelerinden meydana

gelmektedir. İnsan bütün bu evrelerden geçtikten, insan mertebesine yükseldikten sonra, ‘asıl hakikatinden haberdâr olmak ve aslına dönmek’ gereksinmesini duyar. Ondan sonra da derece derece yükselerek, Hakkâ ulaşır” (Yavuz, 1987: 108).

Oyunda Mevlânâ’nın kendinden geçer bir halde sürekli Şems’i sayıklaması ve her türlü tehlikeye meydan okuyarak ona gitmeyi istemesi tasavvufta “vecd” hali olarak tarif edilir. Vecd: “bir korku, üzüntü veya ahretle ilgili bir mananın kalbe tesadüf etmesi, üzüntü ve sevinç türünden kalbe bulunan her türlü duygu olarak anlaşılır. Teveccüd, vecdî bulma gayretidir. Vücut ise, vecd halinde yükselenlerin ulaştığı mertebedir. Bu ifadeden de anlaşıldığı gibi, tevaccüd başlangıç, vücut nihayettir. Vecd ise ikisi arasında bir vasıta. Vecd mertebesinden yükselen kul vücut mertebesine çıkar. Vücutun üç basamağı vardır: Birincisi ledünni ilmin vücutu, ikincisi Hakk’ın vücutu, üçüncüsü de beşeri varlığın Hakk’ın varlığında eriyip dağılmasıdır. Vücut makamında önce ledünni bilgi doğar. Ledünni ilim, Hakk’ın buyruğuna uymanın, samimi olarak kulluk etmenin, ilmi Hz. Peygamber’in mişkâtından almağa özen göstermenin ve ona gönülden itiat etmenin sonucu doğan bilgidir. Allah’ın kitabının gerçek manasını anlamak, diğer bir deyişle Hakk’tan vasıtasız olarak gelen bilginin kalbe doğması ledünni ilimdir. Sonra kul kendi varlık sıfatlarının bilincinden geçer. Onu Hakk’ın varlığı kaplar. Beşeri sıfatlardan silinmedikçe Hakk’ın vücuda görünmez. Hakikat sultanı görününce de beşerilik kalmaz. Kendisinden tamamen habersiz duruma gelen kul, dini kurallara aykırı davranışta bulunmaktan korunur. Kendisinin böyle hatadan korunmuş olması, vücutunun doğru olmasındandır” (Ateş, 1992: 486–487).

Oyunun bu bölümünde Şems’in aşkıyla derbeder olmuş Mevlânâ’yı teskin etmek Divâne Derviş’e düşer. O, toplumda yaşayan insanların kötü niyetli olduğunu ve onlara ihanet edebileceklerinden bahsederek gitmemeleri konusunda Mevlânâ’yı uyarır. Mevlânâ’nın gerçek hayatında da bu konuda sorunlar yaşandığı bilinen bir gerçektir. Yazar, Divâne Derviş’in ağzında bu olaylara telmihlerde bulunarak cahilleştirilmiş halkta linç kültürü olduğunu vurgular. Yazarın *Gizler Çarşısı* adlı oyununda da Cüce’nin linç edilme sahnesine yer verdiği burada hatırlanması gereken bir ayrıntıdır. Nar, “halkın cehaleti, iktidarın ihaneti, Moğolların zülmeti” ifadeleriyle bir anlamda yine politik eleştiri yapar.

Üçüncü Sahnede, M. Celâleddin ile Divâne Derviş, Tebrizli Şems’in öldürülüp atıldığı kuyunun basına gelirler. Kuyunun ağzını çevreleyen duvar el yazması kitaplara dönüşmüştür. Kuyunun ağzına geldiklerinde, Mevlânâ Celâleddin, yolun tükenip tükenmediğini sorar. Divâne Derviş, kuyunun artık onun yoldaşı ve sırdaşı olduğunu belirtir. Mevlânâ Celâleddin, eğer Şems’i görmeyecekse Allah’tan gözlerini almasını dileyince, Divâne Derviş ona sitem ederek gözlerin sadece Şems’i görmek için değil Allah’ın yeryüzündeki ayetlerini görmek için de yaratıldığını belirterek Mevlânâ Celâleddin’in ısrarlarına rağmen kaybolur. O sırada Ömer Hayyam, zuhur eder. Orada Hayyam ile sohbet ederler. Matematik terimleri üzerinden tasavvuf

konuşurlar. Sarhoşluğunun sebebini soran Mevlânâ'ya Ömer Hayyam, Şems'in düştüğü kuyunun suyuyla sarhoş olduğunu belirtir. İnsan'ın varlıkların en üstünü olduğunu ve mahzun olmamasını ve Şems'in ölmediğini dile getirir. Mevlânâ Celâleddin'in kendisini neden Şems'ten ayırdıkları sorusunu şöyle cevaplar: “Şu evrene, su dönüp duran sonsuzluğun çemberine bir bak... Sen yalnız başına bir noktaydın, Şems-i Tebrizi de kendi başına bir noktaydı... Ama iki nokta buluşunca... İşte o zaman, sonsuzluğa akan bir doğru, bir çizgi oluştu... Bir nokta bile olamayan insanlar, bunu nasıl anlasın ey Mevlânâ? Yalnız geldik, yalnız gideceğiz. Sana şimdi biri çıksa da dese ki: “Şems-i Tebrizi yaşıyor.” İnanır mısın? “Öldü” deseler, inanır mısın? O bir bahane... Sen bahaneni bulmuşsun; ara arayabildiğin kadar... Yaşıyor, ya da öldü, ne farkeder?” (41). Hayyam'a göre Mevlânâ, kalp gözünü açmalıdır. Tasavvuf felsefesinin ana ilkelerinden “arama” eylemi oyun boyunca Şems sembolü ekseninde Mutlak Hakikat olan Allah'ı arama olarak devam eder. Bu sahnenin sonunda Mevlânâ'nın yolculuk serüveni, *Mesnevi*'de anlatılan “Ney”in öyküsüyle birleşir. Mevlânâ'nın *Mesnevi*'de dile getirdiği kamışın, aslı vatanından koparılıp ney haline dönüşmesi serencâmında olduğu gibi, “insan da beden formuna dönüşmeden önce rûh olarak rûhlar âleminde diğer rûhlardan biriydi. Beden donu, bu birlikteliği çoğullaştırdı; beni, seni ve onu, bizi ve ötekini doğurdu... Cân mirâcı insanın kendi kendine yönelmesidir. Sürgünü, gurbeti, zindânı, elemi ve kederi velhâsl dünyâyı dışarıda aramayan her şeyi mikro kozmozda, yani kendi içinde dürüldüğünün farkında olan şâir, böylece hürriyeti de kendi içinde aramaktadır. Bir bakıma, sevgiliye vuslat ve esaretten kurtuluş olan cân mirâcı, ölümdür.” (Kemikli, 2007b: 146–147). Mevlânâ'nın hemen tüm eserlerinde akla çok büyük değer vermekle birlikte Hakk'a ve Hakikat'e ulaşmada aşk vasıtasını öne çıkardığı görülür (Demirci, 1990: 159).

Dördüncü sahnede, Mevlânâ Celâleddin kuyunun ürperten ıssızlığına inmiştir. Yukarıda başladığı semâyı kuyunun dibinde sürdürür, tamamlar. Duvarlarından çürümüş ağaç köklerinin sarktığı kuyu kuş ve insan iskeletlerinin yığıldığı bir kemik mahzeni gibidir.

Mevlânâ Celâleddin, kuyunun dibine indiğinde Şems'i bulamaz. Kuyunun ağzında bekleyen Ömer Hayyam'a durumu anlatınca, O aramaktan başka çaresi olmadığını söyleyerek yokluğa karışır. Tam o sırada kuyunun duvarından Zümrüdüanka yüzü parçalanmış bir ayna halinde vücut bulur. Zümrüdüanka'ya kim ve ne olduğunu sorunca O da dile gelip sırrını söylemesi karşılığında Mevlânâ'ya sırrını verebileceğini belirtir. Konuşmaları şöyle devam eder: “Ey Muhammed Celâleddin! Sen sırrı bilmeden buralara kadar gelmezdin... Onu bir elinle tutarken, öbürüyle itiyorsun. Bunun adı aşk! Aşk, ey Mevlânâ! Benim adım Zümrüdüanka... Kaf dağıdır benim yurdum.” (46)

Oyunda bahsedilen Mutlak Sır, Allah'tır. Mevlânâ, Allah aşkını arayışa devam ederken aslında o aşkı içinde aradığının farkında değildir. Zümrüdüanka bunu

vurgular. Mevlânâ, ona yeniden sorar: “Seni Kaf dağının burcundan bu kanlı kuyunun dibine indiren ne? Neden geldin ta oralardan buraya?”

ZÜMRÜDÜANKA — Şems-i Tebrizi’nin bir rebab sesine dönüşen çılgınlığını Kaf dağının burcunda duydum da etim titredi, kemiğim eridi... Kalkıp indim buralara kadar... Madem bu kanlı, ilençli yolda sen ışığı arayan bir pervanesin, sana bir hikâye anlatmak istiyorum” (46).

Zümrüdüanka, Cüneyd-i Bağdadî’nin oğlunun başının nasıl vurulduğunu ve onun nasıl sabırla bu olaya tahammül ettiğini anlatır. Aşk için bedel ödemek gerektiğini belirtir: “Sonra Cüneyd-i Bağdadî’ye haber gelir ki, ‘git de oğlunun kesik basını kaldır zûlmün dizlerinden’... O temiz yüreğini alıp gitti şehrin kanlı meydanına... Oğlunun kesik başının yanında sessizce oturdu, sonra da çevresinde toplananlara dedi ki: ‘İşte, bunu görün de bu gece size anlatmak istediklerimi anlayın... Bu kanlı yolculukta ateşe sırlar kazanımı koydum... Görün ki, o kazanın kaynamasına böyle bir ateş gerekirmiş’

M. CELÂLEDDİN — Ey Allah’ım! Madem bu kuyuyu bir neye dönüştürdün, beni de içine bir nefes olarak üfledin, şimdi de bu kamyıktan çıkmamı nasip et... Allahım, ney’in içi insan zûlmünün pisliliğiyle tıkalı... Nasıl çıkayım buradan, nasıl çıkarım, söyle nasıl?!.. Ya bana Tebrizli Şems’in ışığını göster, ya beni bu kuyunun kanlı bataklığında yok et!..

ZÜMRÜDÜANKA — Ey Muhammed Celâleddin, ey güzeller güzeli Mevlâna! Sus... Bu yol uzun bir yoldur... Tam yedi vadi geçeceksin... Şems-i Tebrizi’yi istedin de bu kuyuya indin... Bu kuyu ‘istek vadisi’dir... Birinci vadi... Bu vadede yüzlerce zorluk, binlerce bela vardır. Burada kanlara bulanırsın ama bulandıkça yüreğin her şeyden sıyrılıp çıkar, gittikçe arınırsın. Bu arınmadır ki sende isteği artırır. Işığı ister de ateşe doğru koşarsın, bir pervane gibi... Yeter ki sevgili kapısını açsın, artık ne küfür kalır, ne din... Çünkü o kapıda ne o vardır ne öbürü... Her vadiyi geçtikçe ışığa yaklaşıyorsun ateşe ulaştığında da kanatların yanacak ey Muhammed Celâleddin.” (47-48).

Tasavvufi terbiyeden geçmenin yolu nefsi terbiye etmekle başlar. Nefsi, azgın bir hayvana benzeten Gazali, insana verdiği zararlar çok fazla olduğunu söyleyerek bu zorlu düşmanı alt etmenin gerekliliğini belirtir (Gazali, 1968: 73). Oyunun bu bölümünde bahsedilen vadiler tasavvufta, nefsi emmare, nefsi levvame, nefsi mülhime, nefsi mutmainne, nefsi radiyye, nefsi marziyye, nefsi kâmile olarak adlandırılan nefis mertebeleridir. Tüm bu mertebeleri geçtikten sonra sâlik, insan-ı kâmil makamına erişir. Bu makama erişmenin ilk şartı, tüm bu makamları aşarak, dünyevi ve beşeri olandan soyutlanmadır: “eğer bâtinî insan zihnini ‘soylu ve yüce’ bir şeye açmayı arzularsa, nefis bütün güçlerini hislerden koparır ve onları münhasıran deruni tefekkür nesnesinde yoğunlaştırır. Böyle bir halde Bâtinî insan,

düzeni bozulmuş bir insanın anlamında değil, ama ilahi şeyler üzerine tefekkürün ‘vecd’inde olan anlamında tamamıyla ‘hissiz’dir. Bu deruni tefekkür nesnesi, Eckhart tarafından, ‘bilişsel bir temsil ya da imgesiz bir biliş’ diye betimlenir” (Demirhan, 2004: 185).

Oyunda, “kuyu” formuyla “ney”in şekilsel formu bu bölümde uyuşur. Metinde geçen ve Mevlânâ’nın “Tanrı’nın nefesi gibi kuyuya üflenmek” istemesinde yazarın metaforik bir anlatımı yakaladığını hatırlatmak gerekir. İslâm mistikleri arasında farklı görüşler olsa da konuyla ilgili üç anlayışın öne çıktığı söylenebilir: “a) Vahdet-i vücüd ismiyle tanınmakta olan tasavvufî ve integral metafiziği tesis edenler ki bunların en başında Muhyiddin-i Arabî bulunur. b) İlimle imanı ayırt etmek ve ikincisini amelî aklın eczası olarak almak sûretiyle tasavvufu bir ‘ahlâk sistemi’ hâline getirenler ki bunların da başında Gazâlî’yi görüyoruz. c) Vahdetin eşyada ‘tecelli’si ve ‘ilâhî aşk’ telâkkileriyle tasavvufu yüksek bir estetik cereyan hâline getirenler ki bunların başında Mevlânâ Celâlüddin-i Rûmî ve Mahmûd Şebusterî’yi görüyoruz” (Çelebi, 2006: 63). Oyun boyunca “tecelli” fikrinin değişik boyutlarda işlendiğini görebiliriz.

3. Ayna, Mağma ve İnsanlık Kimyasının Ortak Buluşma Noktası: Vahdet

Beşinci sahnede, M. Celâleddin, Zümrüdüanka’nın verdiği gülün dikeniyile kuyuyu kazarak yerkürenin çekirdeğine —arzun merkezine— inmiştir; artık mağmanın içindedir. Âyet-ül Semâ Kuşlar, Mutlak Hakikat’i aramak için yollara düşen kuşlar arasından Simurg’u“otuz kuş”u imlemektedir. Bunların arasında gökmavisi (ya da laciverd) bir ipek kaftan giymiş Feridüddin Attar’ı görürüz. Feridüddin Attar, Mevlânâ’ya babası Bahaeddin Veled’i hatırlatarak daha çocukken kendisini gördüğünü söyler. Mevlânâ, onun eteğine kapanmak istese de bir anda kaybolan Attar, başka bir yerde belirir. Şems’e olan aşkından bahseden Mevlânâ’ya, Attar, kuşların hikmetinden bahseder: “M. CELÂLEDDİN — Bu aynada ne kendi yüzüm var, ne de o güneşler güneşinin... Bir sırlar aynasıyla kuşatıldım ey Feridüddin-i Attar...”

FERİDÜDDİN ATTAR: Ey oğul, bu mağmanın sırrını çözebilir misin? Bu ayrılıktan kalbin yas bürünmüşse elbette ağlamak sana yakışır. Bu arayış neden, ne istiyorsun?... Sana bu kuşların yolculuğundaki hikmeti anlatayım. Ama önce beni iyi dinle... İnsan çıktığı yolculukta öyle çatalı yollarla karşılaşır ki hangisine kanat açacağını şaşırır kalır. Çünkü insanın sonsuzluk sırrına ancak birlik içinde varılır. Nice insan gördüm ki, bedeninden örtüyü atıp ben özgürüm diye dolanıp durdu da ruhunu kendi eliyle köle pazarına nasıl çıkardığını anlayamadı...” (51-52).

Oyunun bu bölümünde, Mevlânâ’nın Attar’la buluştuğu mağma, insanlığın kimyasının ortak buluşma noktasıdır. Yazar, tüm ırkların, inançların çeşitliliğinin kaynaştığı hücre çekirdeğine bu metaforla gönderme yapar. Mağma, her türlü

kimyanın bir potada eridiği yerdir: Demir, bakır, altın, gümüş, bronz, çelik ... Bu da her türlü düşüncenin, dinin, ideolojinin, ırkın ve farklılığın bir ekseninde bulunduğu yerdir. Tüm bilgilerin atom çekirdeğinde buluşması gibi ... Metinde dikkat çeken ikinci önemli nokta Mevlânâ'nın: "Bu aynada ne kendi yüzüm var, ne de o güneşler güneşinin ... Bir sırlar aynasıyla kuşatıldım ey Feridüddin-i Attar" (S1-S2) şeklindeki sözleridir. Oyun boyunca birkaç yerde de geçen "ayna metaforu", tasavvufta çeşitli anlamlar içermektedir. Buna göre: "a) Hakkın vücudu bir aynadır. Buradan yine Hakkın vücudu görülür. b) Âlemin aynasında Hak tecelli eder. c) İnsanı Kâmil de bir aynadır, oradan Hak görülür" (Çelebi, 2003a: 29). Buradan hareketle, mutasavvıflar, insân-ı kâmil'i, Hakk'ın aynası olarak görür. Onlara göre, Allah bütün isim ve sıfatları ile oraya yansır. Zirâ insân-ı kâmilin zâtı Hakk'ın zâtı âyinesidir ve anın zâtı üzerine vech-i küllî-i icmal ile mütecellîdir. Ve anıyla zâhirdir. Ve ilmi dahi Hakk'ın ilmi âyinesidir. Belki zâtı Hakk'ın zâtıdır. Vücûdu Hakk'ın vücûdudur ve ilmi Hakk'ın ilmidir (Kemikli, 2007a: 137, 142). Metnin içeriğiyle paralellik arz etmesi bağlamında "Molla Câmi'nin" şu rubâisi de dikkat çekicidir: "Sen aynalara yüzünün parlıtısını verirsin; hiç kimse içinde senin yüzün olmayan bir ayna görmemiştir. / Hayır, hayır... Sen lutfedip bütün aynalara girersin de yüzün görünmez" (Çelebi, 2003a: 29). Asaf Halet Çelebi, *Eşrefoğlu Divanı* adlı eserinin sözlük bölümünde "ayna"nın tasavvufi boyutunu şöyle açıklar: "Tasavvufta her şey zıddı ile kaim olduğu için Vücûd-ı Mutlak'ın zıddı olan âdem-i mutlak bir ayna olarak düşünülür. Âdem-i mutlak müstakil bir mevcudiyete sahip olmayıp aynada görülen bir hayal gibidir. Aynada akseden eşya bir gölgeden ibarettir. Allah bir an tecelli etmemeği murâd etse bütün mümkinât ve mezâhir ortadan kalkar. Nitekim Allah insanı bir ayna olarak yaratmış. Onda zâtının güzelliğini seyreder" (Çelebi, 2003b: 188).

Buluşma sonrası, Attar ve Mevlânâ arasındaki sohbet Tanrı, dünya ve vahdet ekseninde devam eder: "Bir gün, dünyanın bütün kuşları bir araya gelirler ve yıkılan dirliklerinin, bozulan birliklerinin nasıl yeniden toparlanabileceğini düşünürler. Sonunda, başlarında inanacakları, güvencikleri bir padişah olmadığından böyle başboş kaldıkları hükmüne varırlar... Peki, bu padişah kim olacaktır, nasıl ve nerede bulacaklardır onu? ... Her kuş bir yol önerir. Sonunda içlerinden Hüthüt kuşu der ki: "Ey kuşlar! Bilirsiniz, ben gönlü perişan bir kuşum ... Yaratılış sırlarını sizden daha iyi bilirim... Hazreti Süleyman'la oturup dilleştim, söyleştim nice zaman. Ben o padişahın yerini biliyorum. Eğer ona ulaşırsanız, içinizdeki o iflah etmez yıldırdan kurtulur, bozgundan, talandan eteğinizi kurtarırsınız. Ama şu var ki, ben yalnız başıma ona varmayı göze alamam. Eğer sizler bana yoldaş olursanız onun kapısına yüz sürebiliriz. 'Kaf dağının burcunda oturur... Aslında o, bizim ezeli padişahımızdır... Ona ulaşmak için o uzun yolda canımızdan olmayı göze almak gerekir. İstiyorsanız karar verin, düşelim yollara; ben hazırım' dedi. Hüthüt. Kimi kuşlar yolculuğu göze aldı, Hüthüte yoldaş oldu, kimi kuşlar karşı çıktı, kimileriye oradan sessizce uzaklaştı" (53).

Yaşadığı dönemde Sultanü'l-Ulema (Âlimlerin Sultanı) olarak tanınmış ve halk üzerinde önemli bir etkiye sahip Muhammed Bahaeddin Veled, Aleaeddin Muhammed Tökiş'le anlaşamayınca ülkesini terk ederek Nişabur'a yerleşir. Nişabur'da onları karşılayan Feridüddin Attar, *Esrarnâme* adlı kitabını o zaman daha bir çocuk olan Celaleddin'e hediye eder. Mevlânâ da hayatı boyunca *Esrarnâme*'yi yanında taşır ve Mesnevi'de bu eserden alıntılar yaparak, Attar'dan sık sık bahseder. Attar, Mevlânâ'da ki cevheri ilk keşfeden insandır. Bu yüzden Mevlânâ'ya karşı ayrı bir ilgisi vardır. Oyunda en zor anlarda ortaya çıkıp, Mevlânâ'nın hâmisî gibi davranmaktadır. Mevlânâ, bu kişiye büyük bir saygı duyar. Attar'ı çocuk denecek yaştaiken görmüştür... Attar, Mevlânâ ile ilk karşılaştığında, ikircikte olan bu yolcu, kaderi ile yüzleştirir. Ayrıca Mevlânâ, aynı kaderi paylaşacağı Ayetü'l Semâ Kuşlar ile de Attar sayesinde tanışır ve Attar, onun kuşlar ile kader birliği yapmasını sağlayarak onların öyküsüne Mevlânâ'yı da katar (Topcu, 2004: 103).

Hayatı hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmasak da Feridüddin Attâr'ın iyi bir eğitim aldığı eserlerinden anlaşılmaktadır. İlk tasavvufî terbiyeyi babasının şeyhi Kutbeddin Haydar ve Necmeddin-i Bağdadî'den aldığına dair çeşitli rivayetler bulunmaktadır (Küçük, 2013: 49). Tasavvufa ilgisi bu alanda birçok eser yazmasını sağlar. O, geniş bir düşünce dünyasına, zengin bir bilgi hazinesine, kıymetli müşahedeye, işlek bir zekâyâ, güçlü bir muhakemeye ve edebi bir dile sahiptir. Mevlânâ, 'Hallac'ın ruhu Attar'da tecelli etmiştir' derken onun tasavvuf anlayışının özüne değinir. Sünnî mutasavvıfların eserlerine almaktan çekindikleri şâhiyelere yer vermesi, resmî ve geleneksel tasavvuf anlayışını yıkması, vahdetü'l-vücut anlayışını savunması sonraki dönemde Mevlânâ ve Sultan Veled'e de yansımaktır. Sultan Veled'in *İbtidônâme*'sinde: 'neye baktımsa Allah'ı gördüm' veya 'kendisinde Allah'ı görmediğim hiçbir şey görmedim' fikri Attar'da da mevcuttur. Attar, tasavvufun temeli kabul edilen tarikat, hakikat ve marifet merhalelerini talep, aşk, marifet, istiğna, tevhid, hayret ve fenadan ibaret yedi aşamaya çıkarır. Sonuncu makam olarak gördüğü ve Tevhid'den ibaret Fenafillâh mertebesine ermek için bir mürşid-i kâmil terbiyesini şart koşar (Aşkar, 2012, 9).

Bu pencereden bakıldığında Feridüddin Attar, sadece *Esrarnâme* eseriyle değil tüm eserleriyle Mevlânâ'yı etkiler. Mevlânâ'nın Mesnevi'yi yazmasında da en büyük ilham kaynağı olan Attar'ın eserleri onun birçok hikâyesine kaynaklık oluşturur. Nitekim Mesnevi'nin ilk onsekiz beytinde görülen "şikâyetçi ney", Attar'ın *Cevherü'z-Zat* isimli eserinde de mevcuttur. Fakat Mevlânâ'nın üslubundaki; coşkunluk, lirizm, heyecan, tasavvufî düşüncesindeki; derinlik İlahi Aşk'ta ulaştığı zirve çok daha yoğundur (Ayan, 1990: 199). Turgay Nar, "mistik ve sembolik öğelerle örülmüş özgün" oyunları, ritüeli ve "mistik sembolik dili farklı bir söyleyişle" işlemesi yönüyle Türk tiyatro yazarlığına katkıda bulunan bir yazardır. Bu doğrultuda, yazması "çok güç ve dikkat isteyen ve sahnelenmesi yönüyle risklere açık" oyunları öne çıkan bir yazardır. Seyircisinin de belli bir kültürel seviyeye sahip olması gerektiğini

kabul etmesi anlaşılma kaygısını giderir. Nar, Oyun boyunca şiirsel anlatımı yitirmeden dili tüm boyutlarıyla kullanan bir yazardır (Saruhan, (2007). Erişim Tarihi: 20.11.2016). Oyunun yan teması olarak “hümanizm” öne çıkar. Hatta ana tema ile sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Mevlânâ'nın yaşamı göz önünde tutulduğunda bu tema çok daha öne çıkabilir. Demek ki gerektiğinde hümanizm ana tema olarak da sahneye çıkarılabilir. Yazar oyunda “birlik” kavramının altını özellikle çizer ki bu da önemli bir anlamsal yaklaşımdır. Mevlânâ'nın tüm insanları birliğe davet etmesinin yanı sıra, vahdet-i vücûd anlayışının da işlenmesi tasavvufun öngördüğü bir yaklaşımdır (Topcu, 2004: 105).

Vahdet-i vücûd anlayışı tarih boyunca din bilginleri arasında tartışılan bir konu olagelmıştır. Bu fikri benimseyen sûfilerin fenâ makamına erişme esnasındaki söylemleri, birçok yanlış anlaşılmaya sebep olmuştur. Hallac-ı Mansûr'un 'ene'l hak' sözü Cüneyd-i Bağdadî'nin: “Cübbemin altında Allah'tan başkası yoktur.”sözüyle paralellik gösterir. İkisinin de söylediği aslında aynıdır. Bu söylemlerde ifade edilmek istenen; Önce ekmele-i mahlûkat olan insanda Hakk'ı görmek, O'nun kudret ü azametini düşünmek gerekir. olarak söylenebilir (Bakıncı, 2014: 18).

4. Menocchio'nun Dost Meclisi veya Erenleri Buluşturan Değirmen

Sekizinci Sahne, Menocchio'nun değirmeninde geçer. Menocchio, sevimli, akıllı, inatçı, aydınlık yüzlü bir ihtiyardır. Onaltıncı yüzyıl sonlarının bir İtalyan köylüsüdür... Değirmen, eski bir Anadolu su değirmenidir. Menocchio, buğday çuvallarının üzerine serdiği kitaplarını karıştırırken bir taraftan da çalışan değirmeni idare etmeye çabalamaktadır. Kafasına göre 'ilmin derinlikleri'ne dalmış, okuduklarından yorumlar yapmaya çalışmaktadır. Mevlânâ Celaleddin değirmenin kapısına geldiğinde Menocchio, Kur'an-ı Kerim'den ayetler okumaktadır. Dinlediklerinden ve değirmen taşlarının sesinden etkilenerek semâ'a durur. Menocchio da misafirin semâ dönerken söylediklerinden etkilenir. Kendini Mevlânâ'ya şöyle tanıtır: “Benim adım Domenico Scandella... Herkes bana Menocchio der. Zamanım hep burada geçer, su gördüğün un çuvallarının arasında ... Ha, bir de, arada sırada, yani birkaç günde bir alıp götürürler beni... Kiliseyle başım dert... (Birden toparlanır; konuyu değiştirmek ister)

M. CELÂLEDDİN — Korkma, benden bir kötülük gelmez sana ...

MENOCCHIO — Tanrı, o yüce tanrı kutsal ruhu herkese verdi ... Bu papazlar, bu beni sorguya çekenler yalan konuşuyorlar. Tanrı kutsal ruhu Hristiyanlara da, Türklere de, Yahudilere de hatta sapkınlara bile eşit şekilde verdi. Onun gözünde hepsinin değeri aynıdır, hepsinin ruhu aynı kurtuluş yolunu aramalıdır... Bir daha karşınıza çıkarıldığımda onlara şunu söyleyeceğim: “Siz papazlar ve keşişler ve siz kilise yargıçları, tanrıdan daha mı çok şey biliyorsunuz? ... O, Yahudilere basit bir cevap vermişti: “Tanrıyı ve komşularınızı sevin’ Tanrının yüceliğine inanıyorum ve komşularımı seviyorum ve iyi bir insan olmak istiyorum... Azizlere sonsuz saygı

duyuyorum ... Ama zamanla her şeyi değiştirdiler, bir yığın papazlar, keşişler, sahte din adamları türedi ... Herkes kendi çıkarları için hikâyeler uydurdu, yalanlar söyledi ve gerçekleri örtbas ettiler... Daha dün matematikçi Giordano Bruno'yı yaktılar... Bütün bu kilise kanunlarının, emirlerinin altında ticaret olduğuna inanıyorum” (70-73).

İkili sohbet ederken içeriye sırtında bir çuval buğdayla Yunus Emre girer. Dışarıda yağmur yağmasına rağmen ıslanmamıştır. Menocchio'nun sedirin üstünde duran kitapları çekerek kendisine oturacak yer göstermesine rağmen Yunus Emre, kapının eşiğine oturur. Menocchio, onun buğdayını değirmene verir. Tam o sırada içeri telaşla bir adam girer. Kendisini Nakkaş olarak tanıtan bu adam derhal değirmenin durdurulmasını ister. Sebebi de kırk yıldan beri Allah'ın adını nakşettiği bir buğday tanesinin karıncalar tarafından Yunus Emre'nin buğdayları arasına karıştırılmasıdır. Değirmenci, kontrol ettiğinde buğdayların una dönüştüğünü görür. Öfkelenen Nakkaş, Yunus'tan ısrarla kırk yıl emek harçayarak nakşettiği buğdayını isteyince sabırla olanları gözlemleyen Mevlânâ söze karışır:

“Sen boşuna kırk yıl göz nûru dökmüşsün... Şu an çamura batmış bir eşekten farkın kalmadı ... Kuyruğunun altına diken batmış eşek gibisin, diken çıkartmaya ne elin yeter, ne aklın ... Sen ne sanıyorsun? Yunus'un avucundaki o unda az mı emek var? O bir avuç unda toprağın hakkı var, şu değirmen taşlarının emeği, hakkı var, değirmen taşlarını çeviren suyun, o suyun aktığı bendlerin, o ırmağın, o ırmağın aktığı dağların, o dağlara düşen yağmurun, kurdun kuşun, börtü böceğin, bulutun, göğün emeği var... Senin kırk yıllık emeğin bunların yanında nedir ki? Gönül kırmayı bırak da gel otur yanımıza, birlik olalım ... Sen sanıyor musun ki Allah adını yazdığın buğday tanesi un olup karıştı da o unun içinde Allah'ın ismi kayboldu” (77).

Yunus Emre de sohbe bir şiirle destek verir:

“Dost esriği bir deliyim
Âşıklar bilir ben neyim
Devşirip de ikiliğim
Birliğe yetmeye geldim” (78).

Nakkaş, tüm bu söylenenler karşısında mahcup bir şekilde dışarı çıkar. Mevlânâ ve Yunus da helalleşerek Menocchio'dan ayrılırlar.

Oyunun belki de en can alıcı sahnesi Menocchio'nun değirmeninde geçen sahnedir. Gerek oyunun ana teması olan “vahdet / birlik” sahnesinin ele alınması gerekse yan temalar olarak arayış, aşk, ayrılık, emek ... gibi kavramlar, sembolik değerler ve inanç sistemleri ekseninde bu sahnede sorgulanır. Yazar'ın Doğulu tasavvufi anlayışı, Batılı bir bilge bir değirmencinin mekânında gerçekleştirilmesi, farklı görünen inançların aslında tek bir Hakikat'e hizmet ettiğini vurgulamaya yöneliktir. Oyunun genelinde insanın sonsuzluk sırasına ancak birlik içinde varılacağı

düşünülür. Arzın merkezine ulaşan Mevlânâ, bu magma çanağında kâinatın kimyasının, binlerce varlığın özünün aynı ateşten hamura dönüştüğünü görür. Bu kimyadan nasıl ayrışacağını sorar. Oysa her şey, en aykırı şeyler bile birleşmiş, aynı şeye dönüşmüştür. Mevlânâ bile hem yanardağdır hem yola çıkan kuştur; hem yol hem yolcudur; hem hakikat ırmağıdır hem de ona ulaşmak isteyendir. Hem ışık hem pervanedir. Farklı inançlara sahip olsalar da Zerdüş, Yontucu, Menocchio gibi kişiler de aynı özü, aynı değerleri savunmakta ve birliğe çağrı yapmaktadırlar. Kırk yıldır Allah adını bir buğday tanesine işleyen Nakkaş, buğdayını Yunus'un buğdayından ayırtırmaya çalışır, ama bu buğdaylar değirmende öğütülüp birlik unu olmuştur. Artık sedirin başı da kapının eşiği de birdir. Zira Yunus, ikiliği birliğe dönüştürmek için uğraşır. Mevlânâ Nakkaşa'ya dolayısıyla tüm insanlığa birlik olmayı önerir. Çünkü kâinata hiçbir şey yok olmaz, her şey dönüp aslına varır. Yunus'la kanat kanada yürüyüp yola düşen Mevlânâ, aralarında ayrılık gayrılık olmadığını "Ben benim, sen de bensin" sözleriyle dile getirir. Mevlânâ, köylü Menocchio'ya "hangi kitaptan olursan ol, sen İsa'yla Hallac'la aynı meşreptensin" diyerek yine evrenselliğe ve birliğe dayalı vurguyu yapar. (Baş, 2008: 24). "İnsan, ruh, akıl ve sevgi üçgenidir" ifadeleri, Mevlânâ'nın yaşam felsefesini oluşturur. Ona göre, Allah'ın insana en büyük lütfu olan akla, hoşgörüyü, birlik ve beraberlik düşüncesini ihsan eden sevgi ve aşktır (Çelebi, 1990: 26).

Aslında oyunun ana karakterleri, Mevlânâ, Şems, Hallac-ı Mansur, Feridüddin Attar, Yunus Emre, Hafız-ı Şirazi ve Nesimi'nin dâhil oldukları Tasavvuf düşüncesi varlığı bir bütün olarak gören anlayıştır. Tabiatta gördüğümüz her şey Mutlak Hakikat'in tecellisinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda ikilik ortadan kalkar, yaratan ile yaratılan birleşmiş olur (Levend, 1984: 34).

Yazarın farklı düşünceleri, Menocchio'nun değirmeninde buluşturması, bilmeye çabalamaktan başka hiçbir niyeti olmayan bu Avrupalının evinde, "Birlik, çalışmak ve emek" gibi insani değerleri konuşturmaya yöneliktir. Menocchio; Turgay Nar'ın, Carlo Ginzburg'un *The Cheese and the Worms Peynir ve Kurtlar* (Ginzburg, 1992) adlı eserinin ana karakterinden esinlenerek oyuna dâhil ettiği ve gerçekliği olan bir kişidir. 16. yüzyılda İtalya'da Bruno yakıldıktan sonra kiliseye yönelik eleştirileriyle öne çıkan ve savunmalarıyla kilise yargıçlarını sürekli özeleştiriye yönelten; fakat tüm bu haklı eleştirilerine rağmen ölüm cezasına çarptırılan biridir.

Bu sahne Mevlânâ'nın, bilgiyi nasıl kullandığını da göstermeye dönük bir sahnedir. Yunus'un buğdayına karışan Allah'ın adını yazdığı taneyi bulmak konusunda ısrarlı olan ve bu ısrarını küstahlığa vardıracak kadar ileri giden Nakkaş'a Mevlânâ, buğdayın una dönüşünceye kadar geçirdiği aşamayı anlatır. Hiçbir emeğin yok olmayacağını vurgulayarak ona ağır sözler söyler. Bu bölümde, Mevlânâ'nın bir karakter özelliği de ortaya çıkar. Yüreğindeki tanrısal ışığı karartanlara karşı sert davranmaktan çekinmeyen Mevlânâ, bu davranışıyla; "İnsanın ve doğanın emeğine

saygısı olmayanın, aslında Tanrı'ya da saygısı yoktur”demek istemektedir (Topcu, 2004: 106-107).

Turgay Nar'ın farklı karakterdeki insanları bir araya getirerek Nakkaş'a; Yunus ve Mevlânâ'ya, bir buğday tanesi yüzünden saygısızlık yaptırarak kadar ileri gitmesine izin vermesi, Coleridge'in tiyatro ile ilgili ünlü kavramının –“ inançsızlığın bile isteye askıya alınması”- ardında da karşıtların eşzamanlı olarak algılanması formülleştirilmesiyle ilgili bir durumdur. Yazar, hem dramın ilerlemesine katkıda bulunmak, insana ait tutkuları Nakkaş'a söyleterek, bir anlamda seyircinin de sabrını taşımak ister. Bu tür sahneler, tiyatro yazarlarının seyircinin de katkısını beklediği yerlerdir (Carlson, 2007: 231).

Onuncu sahnede Mevlânâ, Şirazlı Hafız'la karşılaşır. İkili arasında karşılıklı şiirler ve sözlerle “aşk” ve şarap ekseninde bir sohbet başlar:

“M. CELÂLEDDİN — Artık yolculuk bitmek istiyor... Ben ise belki de yeni bir yolculuğa çıkacağım... Neyin içinde bir nefes gibi sürdüm geldim de buralara kadar, hâlâ Tebrizli Şems'den bir iz bulamadım... Oysa nefes neyden çıkmak üzere... O yok... Hâlâ yok...

Ş. HÂFİZ

Dünyada aşktan başka şey aramadığımdan
Hüznün de vuslatın da benim için birdir artık
Düzeni yok varlığımın senin aşkın olmadan,
Sen ister kavuşmak iste, ister hicran” (86).

Hafız, yedi vadiyi geçtiği halde Şems'i bulamayan Mevlânâ'ya aradığı aşkın kalbinde olduğunu söyler. Yolun sonuna yaklaşan Mevlânâ, sevenle sevilen arasında zardan bir gömlek kaldığı için yolculuğuna devam etmeye kararlıdır. Işığa kavuştuktan sonra zaten insanın kanatlara ihtiyacı olmayacağını söyleyen Şirazlı Hafız, insanı kurtaracak tek şeyin “aşk” olduğunu vurgulamak ister. Turgay Nar, Brechtçi bir üslupla sahne içinde atılan düğümü, yine aynı sahnede çözümlenmektedir. Seyirci fazlaca merak içinde kalmadan düğümlerin sonuçları açıklanmaktadır. Bu nedenle çoğu düğüm yeri, adeta sıradanlaşıp düğüm olmaktan çıkmaktadır. Tüm bunlara karşılık, Oyunun asal çatışmasına yönelik düğüm, oyunun sonuna kadar merak içinde ve başarı ile getirilir ve finalde çözüme kavuşturulur. Her bölüm kendi içinde düğümler yaratıp çözdüğüne ve bunların hepsi asal çatışmaya hizmet ettiğine göre, kriz ve doruk noktayı da bu çatışmanın üzerinde aramak gerekmektedir. Mevlânâ'nın yazgısı ile yaptığı çatışmada kriz, Kimsesizler Mezarlığı sahnesindedir. Mevlâna Şems'i kimin, nasıl ve neden öldürüldüğünü öğrenmiştir. Seyirci bu anda oldukça büyük çelişki yaşamaya başlar. Eğer bu yolculuk yalnızca Şems içinse, oyun burada bitmelidir. Ancak seyirci, çok geçmeden bu oyunun gerçek yönelimini anlar. Bu kez Mevlânâ'nın yolu nereye kadar sürecektir? Oyun adeta Şirazlı Hafız'ın bahçesinde

yeniden başlar. Tüm bu çelişkileri ve soruları oyun boyunca en derin yaşatan sahne, kuşkusuz ki Cankıyıcı'nın itiraflarının olduğunu sahnedir. Dolayısıyla ile eserin "kriz" noktası burasıdır (Topcu, 2004: 116).

Hafız, oyunun bu bölümünde, Mevlânâ'nın dizeleriyle onu karşılar. Bir gönül adamı kimliğiyle öne çıkan Hâfız, tam bir Doğuludur. Teknik olarak oyunun hızını kestiği düşünülse de işlevsel olarak oyunun en önemli noktasında yer alır. Mevlânâ'nın geldiği son noktada yeni son noktada yeni bir karar vermesi gerekmektedir. Şems'in neden ve nasıl öldürüldüğünü öğrenmiştir. Artık yola devam edip etmemek ona bağlıdır. Hafız, "...ya bu güllerle kal..." demektir. Çünkü bahçeden çıktıktan sonra, yolculuğun bir başka boyutu başlayacaktır. Mevlânâ için bu yolculuğun anlamı Şems'in cismane vücuduna ulaşmak değildir. Öyle olsa idi, o bahçede kalmak isteyebilirdi. Ancak Şems, "bilgelik" demektir. Mevlânâ'nın testisi henüz dolmamıştır. Bu yüzden yola devam edecektir. Hâfız sahnesi, Mevlânâ'nın yolculuğunun bir dönüm anı olarak işlevsel anlamda metinde önemli bir sahnedir (Topcu, 2004: 108-9).

Onbirinci sahnede, Mevlânâ yeniden Feridüddin Attar'la karşılaşır. Attar, insanlar arası süren savaş ve Simurg hikâyesi ekseninde her şeyin aslına rücu ettiğine atıf yapar: "Ey nice zamandır dönüp duran çark. Dünya denen bu değirmen neden insan kanıyla dönmeye? Ey dünya, bizleri kanımızı içmek için mi beslersin? Senin bu kan içiciliğinden kimsenin haberi yok... Suyun rengi bulunduğu kabın rengidir... Onlar Simurg'a ulastılar bu kanlı, zorlu yolun sonunda... Simurg'un yüzündeki perdeyi "Ya Hazreti Aşk! Ya Hazreti Aşk!" diyerek pençeleyip yırttılar... Simurg'un cemâline vardılar... Gördüler ki, Simurg, bir ayna olarak karşılarında durmakta, onlara bakmakta... Onlar da o aynaya baktılar... O aynada kendi yüzlerini gördüler... Ve kuşlar o zaman anladılar ki Hakk'a ulaşmak kendine ulaşmaktır; kendine ulaşmak ise aşka ulaşmaktır" (89-90).

On ikinci sahnede tükenmiş halde, Şems'in ayrılığına ağlayan Mevlânâ'nın yoldaşı Seyyid Nesimi'dir:

"SEYYİD NESİMÎ — Tanrım, neden anlayamayacağı kadar kusursuz bir dünya verdin insana? Ey Celâleddin, denize, suya dön... Balıklar yüzünü denize çevirmiş, oraya dönmüşler. O nasıl varıp geldiyse, ben de öyle... Sana emaneti getirdim... Sana 'ene'l hak' dediği için yakılıp külleri Dicle'ye atılan Hallac-ı Mansur'un küllerini getirdim... Emanetin budur. Şimdi de ben sana onun Dicle'de 'ene'l hak' diye bağırın küllerini getirdim. Al, yüzünü bu küllerle yıka" (92, 94).

İlk sahnede Nesimi'nin derisiyle Mevlânâ'ya görünen Hallac'ın yerini son sahnede Nesimi almıştır. Hallac'ın hediye ettiği Nesimi'nin derisi yerine hediye olarak bu kez Hallac'ın külleri Mevlânâ'ya sunulur. Mevlânâ artık ölmek üzeredir. Şems-i Tebrizi, Seyyid Nesimi'nin suretiyle oturmaktadır: "Ey Tebrizli Şems!

Madem ölümünle çekip de gittin, neden bunca oyunu oynadın bana? Sensizliğin acısını bine çıkardın.

ŞEMS-İ TEBRİZÎ— Şu gördüğün evren bizi bize, bizden doğuran bir rahimdir. Orada ışıklanır, orada ete kemiğe bürünüp vücut buluruz, oradan doğar, oraya düşeriz, orada açarız dünya ışığına gözlerimizi ve orada filiz verir, dal budak salarız... Ve bir yolculuk ki sürükler bizi eteğimizden bir başlangıca, oradan da bir başka bitişe... Öldürülüp atıldığım kuyuya gelişini gördüm... Ölümü kaldırdım aramızdan... Sen beni aramaya başladığın yolculuk boyunca hep senin yanında yürüdüm” (95).

Tasavvufi birçok eserin omurgasını oluşturan vahdet-i vücud felsefesi veya seyr-i sülûk oyununun son aşamasında devrini tamamlar. Mevlânâ, Şems’in aşkıyla oyun boyunca dolaşır, fakat anlar ki asıl aradığı o değildir. Gerçek aşkına kavuştuğu anda da pervane-mum ilişkisinde olduğu gibi kanatları yanar ve yok olur. Kurguya dayalı eserlerin hemen tümünde yazar, ana karakterini “maceraya çağrı” bağlamında mitolojik bir yolculuğa çıkarır. Yol boyunca yaşanan olaylar ve görülen haller, sınavlardan sonra kahraman yolculuğunu tamamlar (Campbell, 2010: 56, 113). Turgay Nar da oyunun başından itibaren Şems imgesi ekseninde Mevlânâ’yı çeşitli mekânlar ve zamanlarda çeşitli kültürlerden simgesel karakterlerle buluşturur. Modernist sanat eğilimlerinden olan bu teknikle yazar; imge, sembol, düşler, bilinçaltına yönelerek sezgiler ve epifanik anlarla hakikatin bulunmasını sağlar.

Oyunun sonunda anlarınız ki gerçek aradığı Şems, değil Mutlak Hakikat’tir. Nesimi, Mevlânâ’ya: “Sana ‘ene’l hak’ dediği için yakılıp külleri Dicle’ye atılan Hallac-ı Mansur’un küllerini getirdim” derken, asıl emanetin ne olduğunu da aşikâr etmiş olur. Hallac-ı Mansur’un, ‘ene’l hak’ sözüyle anlatmak istediği neyse Nesimi’nin, Cüneyd-i Bağdadi’nin, Attar’ın ve Mevlânâ’nın anlatmak istediği de odur. Bu söylemlerde ifade edilmek istenen; “Önce ekme-i mahlûkat olan insanda Hakk’ı görmek, O’nun kudret ü azametini düşünmek gerekir.” olarak söylenebilir (Bakıncı, 2014: 18). Naz makamı adı da verilen ve Fenâ’nın son makamında erişilen aşamada, nefsin tüm mertebelerini geçen kul ile Allah arasında tüm perdelerin kalkmasıyla erişilen sevgi buluşması Fenafillâh olarak okunabilir: “Kulun Allah’ı sevmesi beşeri sevgiden, yani kulun kulu veya bir şeyi sevmesinden farklıdır. Allah’ı seven kişi, ona yakınlık halinde iken yokluk içindedir. Allah’ın kuluna olan sevgisi ise, kuluna hayır ve rahmetle muamele edip bolca nimet vermesidir. Mâsivâullaha iltifat etmekten sırrının ilgisini keserek yüce hallere ve makamlara ulaştırmasıdır” (Uludağ, 1993: 534). İbn Arabî, sūfinin vecd anında benliğinden sıyrılıp, fâni olmakla beraber Allah olamayacağını, hulûl ve ittihadın söz konusu bile edilemeyeceğini belirterek İbn Meserri ile aynı görüşleri paylaşmaktadır. Ona göre tasavvufî aşkın son hedefi âşıkla mâşuğun aslı birliğinin idrâkidir. Sūfiler buna cezbe ismini vermektedir ki bu anda sûret ve hulûl yoktur (Ulutaş, 2008/2:477).

Birinci Sahne’de olduğu gibi 12. Sahne’de de Mevlânâ, “bir gül yaprağının hüznüne” yaslanmıştı. Bu sırada Seyyid Nesîmî ona, Hallac’ın küllerini emanet olarak getirir. Külleri uzattığı anda onun ellerindeki Şems yazısını görür ve onun Şems olduğunu anlar. Son Sahne’de Mevlânâ ölmek üzeredir. Nesîmî görünümünde olan Şems ise yanındadır. Şems, kuyuya atıldığından beri farklı kılıklara bürünerek onun yolculuğuna ve acısına eşlik etmiştir. Artık Şems Mevlânâ, Mevlânâ da Şems’tir (Baş, 2008: 23-24). Gerçekte ölüm anı ile eş tutulabilecek bu sahne, oyunun “doruk noktasıdır”. Bu anda oyunun sonu belli olmuştur. Yeni bir düğüm atılmaz. Sadece oyun finale bağlanır. Dramatik bir eser olarak oyunu mercek altına aldığımızda eser, her yönü ile insanın dehlizlerine kadar inmeye çabalayan bir oyundur. İnsanın soyut düşünme yeteneğini kazandıktan sonra sorduğu bir soruya cevap arayan, yaşamı kavramaya çabalayanları konu alan bir oyundur (Topcu, 2004: 116).

5. Sonuç

Sanat ve edebiyat ürünlerinin asıl kaynaklarından birini oluşturan tasavvuf olgusu; mistik bir öğretisi olması ve “görünen dünyanın ötesinde görünmeyenin şuuru” (Sunar, 1966:4) şeklinde tarif edilebilir. Düşünürlerin: “vasıtasız”; “içten doğma” bir duygunun, benliğin dünyanın ruhu, mutlak denilen kendisinden daha büyük bir şeyle birleşmesi halinin belirlediği bir iç durumdur. İnsan ruhunun, yaradılışın temel ilkesiyle samimi ve aracısız birleşmesi, kutsal ruhun vasıtasız olarak anlaşılması demektir” (Sérouva, 1967: 8), şeklinde de tanımladığı mistik düşünceler, kültürümüzde “tasavvuf” olgusuyla varlık alanı bulur. Başlangıçta şiir ve düşünce hayatının önemli bir kavramı olan bu anlayış, zamanla, güzel sanatların hemen bütün türlerinde ana tema veya fon olarak kullanılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi sonrası tiyatroya da yansıyan bu anlayışı, edebiyatımızda en ustaca kullanan yazarlardan biri de Turgay Nar’dır. O, özellikle Yunus Emre, Mevlânâ, Hallac-ı Mansur, Attar’la başlayıp Hacı Bektaş-ı Veli, Kaygusuz Abdal’la devam eden kültürün sahip olduğu değerleri; mitolojik, felsefi, imgesel ve şiirsel bir dille sahneye taşıyarak özgün bir tavır sergiler. *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* adlı eserinde, Mevlânâ Celâleddin’i, yakaza halinde gördüğü düşsel bir yolculuğa çıkararak onu birbirinden farklı düşünce ve din temsilcileriyle buluşturarak, insanlığın müşterek yanını aktarmaya çalışır. Daha çok yaşadıkları dönemde geleneksel kurallara karşı gelen ve bu yüzden toplumsal yaptırımlara maruz kalan Şems, Hallac-ı Mansûr, Seyyid Nesimi, Divane Derviş, Ömer Hayyam, Feridüddin Attar, Yunus Emre, Şirazlı Hafız, Zümrüdüanka, Ayetü’l Sema Kuşlar, Zerdüş, Hititli Yontucu ve Menocchio’yu Mevlânâ’yla buluşturur. Yazarın ustalığı bu bağlamda da seyircinin beklentilerini aşar. Tasavvuf’un ana ilkesi fenafillâh’a erişmek için Nefsin yedi mertebesini aşma yolculuğu, Mevleviliğin en önemli müzik aleti Ney’in boğum sayısı ve nefesin yolculuğuyla paralel bir şekilde ilerler. Yazar, eserini kurgularken Mevlânâ’nın Mesnevisinde uyguladığı yöntemi takip eder ve yolculuğu bu doğrultuda ilerletmeye özen gösterir. Mevlânâ, Şems’i aradığını zannederken Hakk’a ulaşır.

Bu yolculuk sonunda yazar, Mevlana'nın düşünce dünyasını yansıtan "tecelli" fikri üzerinde de durmaya çalışır. Buna göre, kâinattaki tüm varlıklar, mutlak Hakikat'in bir yansımasıdır. Gerçek hakikat dışında görünen her şey bir gölgeden ibarettir. Yazar, değişik sahnelerde semboller ve mitolojik hadiseler üzerinden vahdet/birlik anlayışını vurgular. Vahdet anlayışı, tasavvufi manada "fenâ" kavramı ile ilgili bir husustur. Bu kavramla Hallac'ın görüşleri öne çıkarılsa da bu konuda farklı tartışmaların olduğunu söylemek gerekir. İslam tasavvufunda, İbn Arabi, Eba Yezid el-Bistami, Cüneyd el-Bağdadi, Ebu Meyden Mağribi'nin Hallac'ın görüşleriyle örtüşen ve ayrılan fikirleri bulunur (Demirtaş, 2014: 11). "Fena'nın en son noktasında bazı sûfilerin 'şathiyé' denilen dini açıdan tartışmalı sözler söylediği görülür. Hallac-ı Mansur'un 'ene'l hakk', Beyazid Bistami'nin 'Cübbemin altında Allah'tan başka bir şey yok', Yunus Emre'nin 'Çıktım erik dalına onda yedim üzümü' sözleri bu şathiyelere örnektir. Bu sözler bir çok sûfi tarafından yorumlanarak söyleyenleri aklanmaya çalışmıştır. Ancak fena anlayışının bazı dönemlerde dini esasları zorlayacak bir tarzda yorumlanması zahir ulemasının yanı sıra mutedil sûfilerin de tepkisini çekmiş ve onların bu sözlere ve sahiplerine karşı tavır almalarına sebep olmuştur" (Bardakçı, 2005: 137). Konuya belki de en farklı yaklaşımlardan biri olan İbn Arabî, sûfinin vecd anında benliğinden sıyrılıp, fâni olmakla beraber Allah olamayacağını, hulûl ve ittihadın söz konusu bile edilemeyeceğini belirterek İbn Meserre ile aynı görüşleri paylaşmaktadır. Ona göre tasavvufî aşkın son hedefi âşıkla mâsuğun aslı birliğinin idrâkidir. Sûfiler buna cezbe ismini vermektedir ki bu anda sûret ve hulûl yoktur (Ulutaş, 2008: 476). Vahdet-i vücûd terimini ilk defa Sadeddin Konevi'nin kullandığı söylene de bu kavrama ilk kapsamlı tanımı getiren Abdürrezzâk el - Kâşânî'dir. Ona göre: 'Vahdet-i vücûd varlığın zorunlu ve mümkün diye bölünmeden ele alınmasıdır.' Bu tanım, vahdet-i vücûdun varlığı zorunlu ve mümkün diye iki kısma ayıran filozofların görüşlerine karşı ortaya çıkan bir varlık düşüncesi olduğunu gösterir. Kelamcılar ve filozoflar arasında yıllarca süren Tanrı-insan ilişkilerine dayanan bilgi teorisiyle ilgili görüşler, yaratılış düşüncesiyle ilgili tartışmaları da beraberinde getirir (Demirli, 2012: 431).

Turgay Nar, Mevlânâ ve Şems ekseninde oyununda birçok tasavvufî konuyu ele almaya çalışır. Mistik yönelimler ve mitoloji alanındaki kültürel birikimini semboller vasıtasıyla karakterlere ve olaylara yansıtır. Bu yolla seyirciyi ve okuyucuyu mistik bir âlemin içine doğru yolculuğa çıkarır. Farklı dinlerin ortak bir amacı hedeflediğini öne çıkararak edebiyatımızda Fikret'le başlayan geleneğe dâhil olur. İnsanlar arasında asıl olanın müşterek iyilik noktalarında buluşmak olduğunu Yunus Emre vasıtasıyla ortaya koyar. İnsan sevgisi, Allah aşkının bir yansımasıdır. Mevlana ve Yunus'un şiişsel ifadeleriyle yazar bunu vurgulamaya çalışır. Yazarın şairliği, eserin şiişsel bir dille kurgulanmasına imkân tanır. Metin içi göndermeler, *intertextuality* (metinlerarasılık) yöntemiyle gerek kendi şiişlerinden gerekse Batılı şairlerin şiişlerinden örnekleri oyuna serpiştirir. Mesnevi, eserin temel kaynağıdır. Mevlânâ'nın felsefi görüşlerini şiişler ve hikmetli sözlerle oyun boyunca okuyucuya benimsetmeye çalışan yazar,

sevgi dilinin insanlar arasındaki tüm anlaşmazlıklara çare olacağı inancındadır. Nar, eserde zaman zaman politik eleştiriler ve insanlar arası çatışmalara simgesel anlamda yer verse de bu eserin kurgusunu çok etkilemez ve okuyucuyu rahatsız etmez. Yazar, oyun boyunca Mevlânâ'nın Şems'i arama macerasına okuyucuyu /seyirciyi de dâhil eder. Oyunun sonunda ulaşılan aşk, mutlak güzelliğin kendisidir.

Sonnotlar:

Turgay Nar, *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*, (2004 - Türkiye Yazarlar Birliği Yılın Tiyatro Yazarı Ödülü) Bu oyun, ilk kez 2000 yılında Konya Devlet Tiyatrosu'nda, daha sonra 2004 yılında da İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiş olup İstanbul Tiyatro Festivali'ne alınmıştır.

Kaynaklar

- Akgül, Tülay Yıldız. (2013/1). “Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir. (Social is the One That Can be Changed and Transformed)”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. S.35: • ISSN: 1300-1523, s. 19-20.
- Altıntaş, Hayrani. (1981).“Tasavvuf”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: XXIV. 414.
- Aşkar, Mustafa. (2012). “Feridüddin-i Attâr'ın Tasavvuf Anlayışı”. *Araşan Sosyal Bilimler Enstitüsü İlmî Dergisi*. Sayı: 13, Bişkek.
- Ateş, Süleyman. (1992). *İslâm Tasavvufu*. İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat. s. 486–487.
- Atış, Naciye. (2012). “Descartes Felsefesinde Bilgelik”. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*. Sayı: 14. s. 123.
- Ayan, Gönül. (1990). “Attâr, Esrarnâme'si ve Mevlana”. Selçuk Üniversitesi II. Milletlerarası Mevlânâ Kongresi. Konya, 3-5 Mayıs 1990. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, s. 185 - 199.
- Bakınç, Bilgin. (2014). “Asaf Halet Çelebi'nin Şiirinin Kaynakları”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı. İstanbul.
- Bardakçı, Mehmet Necmettin. (2005). *Sosyo Kültürel Hayatta Tasavvuf*. İstanbul: Rağbet Yayınları. s.137.
- Baş, Selma. (2008). “Birlik Denizinde Kaybolmanın Zamanı: *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*”. *Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*. Journal of Atatürk Culture Center. Sayı: 50. s.20.
- Blackham, H.J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Campbell, Joseph. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Carlson, Marvin. (2007). *Tiyatro Teorileri (Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme)*. Çev: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım. Ankara: De Ki Yayınları.
- Çelebi, Asaf Hâlet. (2003a). *Seçme Rubâiler*. Ankara: Hece Yayınları.
- . (2003b). *Eşrefoğlu Divanı*, (Lûgatçe). Ankara: Hece Yayınları.
- . (2006). *Mevlânâ ve Mevlevîlik*. Ankara: Hece Yayınları.

- Çelebi, Celâleddin B. (1990).“Hz. Mevlânâ’da Düşünce ve Akıl”. *Selçuk Üniversitesi, 2. Millî Mevlâna Kongresi (Tebliğler/ 12-13 Aralık 1989)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi. s. 21-35.
- Çift, Salih. (2004). “İlk Dönem Tasavvuf Düşüncesinde Nûr Kavramı”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 13, Sayı:1, s. 143-144.
- Demirci, Mehmet. (1990).“Mesnevi’de Akıl –Aşk Karşılaştırılması”. *Selçuk Üniversitesi, 2. Millî Mevlâna Kongresi (Tebliğler/ 12-13 Aralık 1989)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi. 1990. s. 150-168.
- Demirhan, Ahmet. (2004). *Heidegger ve Din*. İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Demirli, Ekrem. (2012).“Vahdet-i Vücûd”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt: 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 431.
- Demirtaş, Ahmet Tunç. (2004). “İbn Arabî’de Varlığın Birliği (Vahdet-i Vücut) Felsefesi”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Eşrefoğlu Rumi. (1996). *Müzekkin-Nüfus*. İstanbul: Merve Yayınları.
- Feridüddin Attar. (1985). *Tezkiretü’l-Evliyâ (Giriş Bölümü)*. Çev: Süleyman Uludağ. İstanbul: İlim Kültür Yayınları.
- Ginzburg, Carlo. (1992). *The Cheese and the Worms*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Hacı Bektaş Veli. (2004). *Makalat’ı Gaybiyye ve Kelimat-ı Ayniye*. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Merkezi Yayınları. Ankara, 2004.
- Hallac-ı Mansur, (2002). *Tavasın “Enel Hak”*. Çev: Yaşar Günenç. İstanbul: Yaba Yayınları.
- Hucviri. (1338). *Keşfu’l – Mahcûb*. Tahran,
- İmam-ı Gazzali. (1968). *Abidler Yolu*. İstanbul: Yaylacık Matbaası. s. 73.
- Kara, Mustafa. “Bursa Tekkeleri ve Tasavvufî Hayat Üzerine Genel Bir Değerlendirme”. *Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı: 2. Cilt: 2. Yıl: 2. s. 78.
- Kassas Süresi, 88. Ayet, *Kuran-ı Kerim Meali*, Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, (<http://mushaf.diyaret.gov.tr/>). Erişim Tarihi: 04.11.2016.
- Kemikli, Bilal. (2007a). *Sûfi Aşk ve Ölüm*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- . (2007b). “Tasavvuf Edebiyatında Hulûl ve İttihâda Dâir Risâle”. *Dost İlimden Gelen Ses*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Köprülü, Fuad. (1981). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Küçük, Serhat. (2013). “Feridüddin Attâr’ın Hayatı ve Eserleri”. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi (Journal of History Culture and ArtResearch)*. Vol:2, No:1, March, DOI: 10,7596/taksad.v2i1.49.
- Levend, Ağah Sırrı. (1984). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt – 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s. 34.
- Nar, Turgay. (2006). *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Saruhan, Emeti. (2007).“Yunus’un Dil Rengiyle Divane Ağaç”. www.yenisafak.com.tr.
- Schimmel, Annemarie. (2001). *İslam’ın Mistik Boyutları*. Çev: Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s. 92.
- Sérouva, Henri. (1967). *Mistisizm Gizemcilik Tasavvuf*. Çev: Nihal Önül. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sunar, Cavit. (1966). *Mistisizmin Ana Hatları*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Topcu. Ömer Naci. (2004). “Turgay Nar’ın *Can Ateşinde Kanatlar* İsimli Oyununun Dramaturgi ve Reji Çalışması”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Rejisörlük Bilim Dalı, Konya.
- Topçu, Nureddin. “Tasavvufun Merhaleleri ve Mevlana”. *Türk İslam Medeniyeti, Akademik Araştırmalar Dergisi*. Mevlânâ Özel Sayısı. 2007/3.. s. 240.
- Tosun, Necdet. (2009). “İmam-ı Rabbani’ye göre, vahdet-i vücûd ve vahdet-i şühûd”. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnu’l – Arabî Özel Sayısı-2)*. Yıl:10, Sayı:23, s. 181-192.
- Uludağ, Süleyman. (1993). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- (1997). “Hallâc-ı Mansûr”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. c.15, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 379.
- Ulutaş, Nurullah. (2008). “Asaf Halet’in Şiirlerinde Tasavvufi Tema”, *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 2. DOI: 1302-2423, s. 495.
- Yakıt, İsmail. (1987).“Mevlâna’ya Göre Hayatın Evrimi”. *Selçuk Üniversitesi, 2. Milli Mevlâna Kongresi (Tebliğler/ 3-5 Mayıs 1986)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi. s. 45-46.
- Yavuz, Hilmi. (1987). “Â. Hâlet Çelebi’nin, “Semâ-ı Mevlânâ” şiirini Yeniden Okuma Denemesi”. *Yazın Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yetkin, Saffet Kemalüddin. (1952). “Tasavvuf ve İstılahları”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 4. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s. 3.