

Ahmed Şevkî'nin Mecnûnu Leylâ Tiyatrosunun Ontolojik İncelemesi I (*)

Aysel ERGÜL KESKİN(**)

Öz: Mecnûnu Leylâ tiyatrosu, şair ve edip Ahmed Şevkî'nin (1868-1932), İslam öncesi ve sonrası Arap tarihini ele aldığı tiyatrolarının ikincisidir. Yazar, içten duyguların çok yoğun olarak yaşandığı bu sentimental tiyatrosunu, Kays b. el-Mulevva ve Leylâ hikâyesi çerçevesinde yazmıştır. Oyuna Cahiliyye Dönemi'nin eski gelenek ve adetleri, çöldeki yaşam, insanların hissiyatı, Emeviler Dönemi'ndeki siyasî mücadeleler ve her şairin ona ilham veren bir cini olduğuna dair inanış ve olayları eklemiş, böylece bilinen klasik hikâyenin ontolojik yapısını çeşitlendirmiştir. Bu çalışmada, Mecnûnu Leylâ tiyatrosunun (Kahire, 1931) dramatik, sanatsal ve ontolojik açılarından incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Şevkî, Mecnûn, Leylâ, tiyatro, ontoloji, manzum tiyatro, Arap tiyatrosu.

The Ontological Analysis of Ahmad Shawqî's Majnun Layla Play I

Abstract: Mecnu'nu Leyla is the second play, which is about pre and post Islamic Arabic history of poet and author Ahmet Şevki. Author wrote this sentimental play experienced sincere emotions densely in the context of Qays b. al-Mulawwah and Layla's story. He added old traditions and customs of Period of Jahiliyyah, life in desert, feelings of people, political struggles in Omayyad's period and belief that every poet has a jin which inspires him or her, and events to his play and thus he varied ontological structure of the known classical play. In this study, it is aimed to analyze the play "Majnun Layla" in the lights of dramatic, artistic and ontological approaches.

Keywords: Ahmad Shawqî, Majnun, Layla, theater, ontology, poetic theater, Arab theater

Makale Geliş Tarihi: 13.09.2018

Makale Kabul Tarihi: 21.11.2018

I.Giriş

Mısırlı ünlü şair ve tiyatro yazarı Ahmed Şevkî, neoklasik şiirde olduğu kadar modern Arap edebiyatında manzum Arap tiyatrosunun da öncü ismidir.1868 yılında Kahire'nin el-Hanefî Mahallesi'nde dünyaya geldi ve Hidiv İsmail'in sarayında çalışan anneannesinin yanında aristokrat bir çevrede büyüdü. Ahmed Şevkî, dört yaşındayken el-Kuttâb'a giderek orada Kurân-ı Kerim'in bir kısmını ezberledi. Çocuk yaşta, şiire olan düşkünlüğünü ortaya koydu. Bu şiir tutkusu onu, büyük şairlerin divanlarını incelemeye sevk etti. Onları, adeta yudumlar gibi ezberledi. Hukuk fakültesinde yeni kurulan

*)Bu çalışma, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fak. Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü tarafından düzenlenen Uluslararası Ortadoğu Kongresi (Dil, Tarih ve Edebiyat)' inde (30-31 Ekim 2017, Ankara) özet bildiri olarak yayımlanan çalışmanın genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

***)Prof.Dr.,Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü (e-posta: aergul@atauni.edu.tr)

tercüme bölümüne girdi. Bu bölümden mezun olduktan sonra, hukuk tahsili yapmak üzere Hidiv Tevfik tarafından Fransa'ya gönderildi. Fransa'da bulunmasına rağmen, Fransız kültüründen fazla etkilenmedi. Arthur Rimbaud, Paul Verlaine ve Charles Baudelaire gibi ünlü Fransız şairlerini okudu, ancak kalbi, başta el-Mutenebbî olmak üzere Arap şairlerine bağlı kalmaya devam etti.

Corneille, Racine, Moliere vb. klasik Fransız ekolüne mensup pek çok yazarı okuduğu için Ahmed Şevki'nin hem tiyatroları hem de lirik şiir zevki klasiktir. Tiyatrolarını XVII. ve XVIII. yüzyıl Fransız klasikçilerinin tadında yazmış, ancak tamamen klasik Fransız tiyatrosunun sınırları içinde kalmamış, romantizmden de faydalanmıştır. (Dayf, 1992: 80, 110-111) (Şevket, 1947: 36)

Şevki'nin Racine ve Corneille'nin yanısıra Shakespeare'nin etkisinde kaldığı bilinmektedir. Onun gizli tutkusu, güçlü bir enerji veren tiyatro idi. Manzum tiyatro yazmaya yöneldiği hayatının son dört yılında (1928-1932) yazarın oyunları, dramayı kabul edilebilir bir edebiyat biçimi haline getirmeye yardım etti. (Badawi, 1987: 207) (Şevket, 1947: 36)

Ahmed Şevki, sekiz tiyatro eseri yazdı. Şevki'nin manzum tiyatro eserleri *Masra'* *Kilyûbâtrâ* (1929), *Mecnûnu Leylâ* (1931), *Kambîz* (1931), *'Antara* (1932) ve *Ali Bek el-Kebîr* (1932)'in konuları eski Mısır, İslam tarihi, İslam öncesi Arap tarihi, Osmanlı Dönemi'ndeki Mısır tarihinden; tek mensur tiyatrosu olan *Emîretu'l-Endelus* (1932), *Mulûku't-Tavâ'if Dönemi'*nden alınmıştır. Son iki tiyatro eseri olan *es-Sittu Hudâ* (1890) ve *el-Bahîle* (1907) ise komedi türündeki oyunlardır. (Dayf, 1992: 80) (Şevket, 1947: 39) (Badawi, 1987: 207-208)

Ahmed Şevki, aralarında Mahmûd Sâmî el-Bârûdî, Hâfız İbrahim, Ali el-Cârim ve Ahmed Muharrem'in bulunduğu, şiirde yeniden canlanma ve diriliş ekolünün kurucuları arasında bulunmaktadır. Bu ekolün şairleri, özellikle Cahiliye Dönemi ve Abbasi Devleti arasındaki dönemde yaşayan klasik şairlerin metotları üzerine kurulu olan klasik Arap şiiri sistemine bağlı kalmışlar, ancak bu bağlılığa, tiyatral hikâyeler, millî ve sosyal içerikli şiirler gibi, klasik şairler tarafından bilinmeyen yenilikler eklemiştir.

1927 yılında Kahire'de düzenlenen bir törende, çeşitli Arap ülkelerine mensup şairler ve edipler Arap şairlerinin en büyüklerinden ve en verimlilerinden biri olan Ahmed Şevki'ye, *Emîru's-Şu'arâ'* (*Şairlerin Emiri*) unvanını vererek onu kendilerinin emirleri olarak tanımış ve takdim etmişlerdir. Şevki, yalnızca entelektüeller ve edebiyatçılar arasında değil, halk arasında da sevgi ve takdir gören bir şair ve edip olmuştur. 1932 yılında altmış dört yaşında vefat etmiştir. (Kabbîş, 1971: 74-75) (2017: <http://www.hindawi.org/books/79283830/>)

II. Mecnûnu Leylâ Tiyatrosunun Kaynağı

Mecnûnu Leylâ, Hevâzin batınlarından gelen Kays b. el-Mulevvah'tır. O, Emevi Dönemi'nde Hicrî I. yüzyılda yaşamış olan şairlerin en büyüklerinden biridir. Kays, dillerinden söz olarak aşk şiiri ve gazel dökülen *el-muteyyemîn* (karasevdalı) şairlerdendir. Leylâ'ya olan delice sevdası ve tutkusundan dolayı, *Mecnûnu Leylâ* (Leylâ'nın Delisi) olarak adlandırılmıştır. Bu aşk, bütün sınırları aşarak, bütün âşıklar

için bir örnek olmuştur. Bu büyük sevdaya rağmen Leylâ'nın ailesi, kızlarını onunla evlendirmeyi reddetmiştir. Bunun üzerine Kays, şiir söyleyerek avare avare bir şehirden diğerine dolaşmış, acı ve keder içinde ölmüştür. Hayatında alışıktığı her şey ona yabancı olmuş, içinde huzura dair olan her şey, onun sıkıntısı olmuştur. Ahmed Şevkî'nin *Mecnûnu Leylâ* adlı bu manzum tiyatrosu, bu trajediyi farklı ve başarılı bir şekilde işlemiştir. (2017: <http://www.hindawi.org/books/79283830/>)

Yazarın Arap tarihinden ilham aldığı ve onu somutlaştırdığı tiyatro eserleri içindeki ilk tiyatrosudur. İçten duyguların çok yoğun olarak yaşandığı bu tiyatro eseri, muhtevasıyla bir halk hikâyesinden uyarlanmıştır.

Hikâye bizi, Emevi Devleti'nin başlarında, uzrî aşkın yaşandığı Necd Badiye'sine götürmektedir. Şair Kays b. el-Mulevvah'ın hikâyesiyle ilgilenen klasik edebiyat kaynakları oyunun ana maddesidir. Bu kaynakların başında da *el-Eğâni* gelmektedir. Şevkî, dramatik çizgide yürümek için, tarih ve bu hikâyenin etrafında örüldüğü el-İsfehânî'nin *Kitâbu'l-Eğâni*'sinde geçen efsaneleri tiyatroya uygun bulmuştur. (Heddâre, 1990: 188-189)

M. Mendûr ise Ahmed Şevkî'nin bu konuyu, gerçek tarihten değil, mitolojik tarihten seçtiğini belirtmektedir. Zira *Mecnûnu Leylâ* hikâyesi tarihî değil, Emevî Devleti'nin başlarında neredeyse bütün uzrî aşk hikâyelerinin sembolü haline gelmiş olan bir halk hikâyesi olarak kabul edilmektedir. Sosyal, iktisadî ve siyasî sebeplerden dolayı Arap edebiyatı tarihçileri bu hikâyeyi bilmekteirler. (Mendûr, tarih yok: 81)

Tâhâ Huseyn *Hadîsu'l-Erbi'â* adlı kitabında, "*el-Ğazeliyyûn/ el-'Uzriyyûn*" olarak adlandırdığı şairlerden biri olan Kays b. el-Mulevvah'ın tarihi bir karakter olması, ona nisbet edilen şiirlerin gerçekten onun tarafından söylendiği konusunda tamamen şüphelerinin olduğunu ifade eder. Özellikle Kays b. el-Mulevvah veya *Mecnûn Benî Âmir* ya da *Mecnûnu Leylâ* adlı kişinin, belirli bir düşünceyi ya da hayatın özel bir yönünü temsil etmek için halkların yarattığı hayalî karakterlerden biri olduğunu düşünmekte; hatta Kays b. el-Mulevvah'ın, Cuhâ gibi bir halk karakteri bile olmadığını, bir grup râvî ve hikâyecinin, insanlar onunla eğlensin ya da edebî veya fitrî ihtiyaçlarını karşılansınlar diye yarattıkları bir karakter olduğunu belirtmektedir.¹ (Huseyn, 1925: 174-175).

Tâhâ Huseyn bu kuşkuvarında yalnız değildir. Bu hikâyenin en büyük kaynağı olan *Kitâbu'l-Eğâni*'nin yazarı el-İsfehânî de, ayrıntılarını dikkatli ve tedbirli olarak anlattığı bu hikâye hakkında bazı şüphelerini belirtmiştir. Ebu'l-Ferec'in râvilerinden biri Benî Âmir'e batın batın *Mecnûn'u* sorduğunu, ancak orada *Mecnûn'u* tanıyan kimseyi

¹) Kays b. el-Mulevvah'ın gerçek bir karakter ve şair olarak var olup olmadığı hakkında ileri sürülen görüşler hakkında bkz. (Huseyn, 1925: 175-180) Ayrıca Leylâ karakterinin de ihtilafli ve belirsizlik yönünden Kays'dan geri kalmadığı ifade edilmektedir. Zira rivayetlerin birinde onun bir çoban kız, bir diğerinde genç erkeklere karşı ilgisini ortaya koyan, onların sözlerine sempati duyan bir bedevi kız, üçüncü bir rivayette de Arapların medeniyet merkezlerinde (şehirlerinde) genç kızların gittikleri edebiyatçı kadınların meclislerine gidip gelen edibe bir kız olduğudur. Bu konu hakkında bkz. (Huseyn, 1925: 180- 181)

bulamadığını belirtmektedir. (el-İsfehânî, 1955: 6, II. cilt). Başka birine Mecnûn'u tanıyıp tanımadığı ve onun şiirinden bir şeyler rivayet edip etmediği sorulduğunda da alay ederek: "Akılluların şiirlerini bitirdik mecnûnların (delilerin) şiirlerini mi rivayet ediyoruz. Onlar çoktur." demiştir. (el-İsfehânî, 1955: 6, II. cilt). el-İsfehânî bu duruma dikkat çekerek, gerçeği anlatmadığına dair karşılaşılabileceği ithamlardan endişelenerek masum olduğunu ifade etmek istemiştir. Dolayısıyla *el-Mecnûn*'un ahbarı hakkında kimi zaman çelişkili kimi zaman mübalağalı ve kimi zaman da meydana gelmesi imkânsız görünen bilgiler okunmaktadır. Ebu'l-Ferec de bu konu hakkında şöyle söylemektedir: "Ben, (cümlelerin) mesuliyetinden sorumlu olmayan bir kişi olarak, onun ahbarından bana ulaşanlardan güzel bulduğum cümleleri zikrediyorum. Onun ahbarında geçen pek çok şiiri bazı râviler başkasına ve ondan nakledenlere nispet ederler. Bu durumu belirterek kınanacak bir ayıptan ve ayıplara tâbi olmaktan masum oldum." (el-İsfehânî, 1955: 12, II. cilt) diyerek bu konudaki sorumluluğu râvilere yüklemiştir.

Kays b. el-Mulevva hakkında araştırmacılar çeşitli bilgiler vermekte ve farklı görüşler ileri sürmektedirler. Ancak asıl konumuz bu olmadığı için araştırmacıların görüşlerine ayrıntılı olarak değinilmemiştir.

Tâhâ Vâdî bu konu hakkındaki görüşünü, Ahmed Şevkî'nin tiyatrosunu üzerine kurduğu *Mecnûn* hikâyesi, modern toplumlar karşısında Arapların asaletini ispatlamak için, onların badiye değerlerini ve ahlaki ideallerini cisimleştiren bilindik bir halk hikâyesidir şeklinde belirtmektedir. Vâdî, bu hikâyenin, bir halk hikâyesi yapısında olması ve Arap kültürel mirasında önemi olan bir hikâyeden ilham alınması konusunda Ahmed Şevkî'nin cüretini ortaya koyduğunu ifade ederek; yazarın, bu hikâyenin ayrıntılarının büyük çoğunluğuna el-İsfehânî'de geçtiği şekliyle bağlı kalmasının nedeninin, hikâyenin halk köklerini, anlatımındaki estetiği ve hayaldeki sadeliğini korumak için olduğunu belirtmektedir. Şevkî'nin tiyatroyu, halk kültürel mirasıyla bağlantılı kılmak için dördüncü perdenin birinci sahnesine Kays'la şairlerin cinleri arasında geçen konuşmaları eklemekteki ısrarı, tiyatrosunun bir halk hikâyesine dayandığı ve bazı efsanevî sahnelerin (cinler âlemi gibi) insanlar üzerindeki etkilerini göstermek istediği anlamına gelmektedir. (Vâdî, 1993: 84 ve 88)

Ahmed Heykel'in ifadesine göre ise bu oyunda yazarın amacı, Arapların soyluluğunu anlatmak ve gerek asil duygular uğruna gerek gelenekleri korumak uğruna hayatlarını feda etmelerini teşanni etmektir. (Heykel, 1982: 328)

III. Mecnûnu Leylâ Tiyatrosunun Özeti

Mecnûnu Leylâ tiyatrosu beş perdeden oluşmaktadır.

• **I. Perde:** Oyunun birinci perdesi, Benî Âmir kabilesinde açılır. Bir akşam genç kızlar ve erkekler sohbet etmek üzere Leylâ'nın babası el-Mehdî'nin çadırının önünde toplanırlar. Bazıları şehirdeki ve çöldeki siyasi durumdan bahsederler. Sonra söz Kays'a gelir. Bazıları, hikâyesi Leylâ'yı andıran ceylanın hikâyesini anlatırlar. Bu hikâyede kurt ceylana saldırır, onunla boğuşur ve onu yer. Kays hemen ona bir ok atar ve kurdu öldürür. Karnını yarar, içinden yediği ceylanı çıkarır ve onu defneder. Daha sonra Leylâ, Kays'ın

ona gönderdiği elçi İbn Zerih'le el ele tutuşarak çıkagelir. İki aralarında, Leylâ'nın inkâr etmediği Kays'la olan aşk ilişkisi hakkında konuşurlar. Ancak Leylâ aynı zamanda gelenekleri kutsamaktadır. İşte oyunun düğümü burada başlar. İbn Zerih, Leylâ'dan Kays'a sevgi göstermesini rica eder. Bunun üzerine Leylâ herkese, Kays'ın aşkı ile iffetini koruma arasında kalmaktan ve Kays'ın şiirinde sürekli olarak ondan bahsetmesinden dolayı yaşadığı şaşkınlığı ve içine düştüğü zorluğu anlatır. Öfkelenir. Gece sohbetçileri şöyle bir silkinirler. Çünkü Kays'ın, Leylâ'nın çadırına doğru geldiğini görürler. Sonra Kays, Leylâ'ya olan aşkında ona rakip olan Munâzil'le karşılaşır. Birbirleriyle tartışır. Kays'ın râvisi ve en yakın arkadaşı olan Ziyâd onları ayırır. O esnada Kays, Leylâ'nın babasından ateş ister. Leylâ, Kays'a ateşi getirir. Kays, Leylâ'yı görünce kendini unuttur. Hatta ateşin onu yaktığını bile hissetmez. Leylâ, ateşi söndürmesi ve Kays'ı uyandırması için babasından yardım ister. Leylâ'nın babası el-Mehdî gelir, Kays'ı uyandırır, yaptıklarından dolayı Kays'ı azarlar ve ona gitmesini emreder. (Şevkî, 1988: 99-115, I. perde)

• **II. Perde:** Bu perdede Necd ile Yesrib arasında, Tevbâd Dağı'nın eteklerinde Benî Âmir savaşçılarının yakınındaki kervan yollarının birinde, Kays ve arkadaşı Ziyâd'ı, bir hurma ağacının gövdesinde oturmuş, bakışlarını onlara doğru gelen bir gölgeye yöneltmiş olarak görüyoruz. Kays'ın cariyesi Belhâ', Kays iyileşsin diye içinde Yemâme kâhininin efsunladığı kurban etinin bulunduğu bir çanakla görünür. Leylâ'nın aşkından iyileşmesi için bundan yemesini söyler. Kays, kalbi olmayanın kalbi tedavi edemeyeceğini söyleyerek, kalbi çıkarılmış bu kurbanın etinden yemez. Kabilenin çocukları, Kays'ın şiirini teğanni ederken görünürler. Bazıları onu desteklerken, bazıları da ona karşıdır. Kays yolda, şuurunu kaybetmiş bir şekilde bayılır. Emir Abdurrahman b. 'Avf ve kâtibî Nasîb oradan geçerken, yerde bayılmış olarak kalan Kays'ı görür ve onu tanırlar. İbn 'Avf onun olayından haberdardır. Kays'a, Leylâ'nın adıyla seslenince Kays uyanır. İbn 'Avf onun bu durumuna acır. Kays'a, onu Leylâ'nın ailesinin yanına götürüp, aralarında arabuluculuk görevini yapacağına dair söz verir. Kays bu söze çok sevinir, çünkü delirmenin eşiğine gelmiştir. Babasının kabilesi, bu zararlı aşktan kurtulması için Allah'a dualar etmesi amacıyla babasına, Kays'ı Kâbe'ye götürmesini önerirler. Kâbe'ye giderler, ancak babası Kays'ın, Kâbe'nin örtüsüne tutunarak "aşkını artırması" şeklinde dua ettiğini söyler. Bu durum Leylâ'nın babasını kızdırır. Onun kanını dökmesi isteğiyle Kays'ı Halife Mervân'a şikâyet eder. Kays, İbn 'Avf'dan, Halife'nin karşısında ve Leylâ'nın yanında ona yardım etmesini ister. (Şevkî, 1988: 117-125, II. perde)

• **III. Perde:** İbn 'Avf, üçüncü perdede, Benî Âmir kabilesine ulaşır. Ancak bir Emir geldiği halde onları, Kays'ın canını almak için silahlanmış olarak görünce şaşırır. İbn 'Avf, Leylâ'nın babası el-Mehdî'yi ikna etmeye çalışır. Ancak Kays'ın düşmanı Munâzil, insanları, Kays'ı öldürmeleri için kışkırtır. İntikam alma çağrısında bulunarak, iki sevgiliye karşı kinli olduğunu ortaya koyar. İbn 'Avf Leylâ'nın babasını, Kays'ın kızıyla evlenmesini kabul etmesi konusunda ikna etmeye çalışır. İbn 'Avf'ın ısrarı ve ricası karşısında, karar Leylâ'ya bırakılır. Leylâ'nın babası, Kays'la evlenme konusunda kızının görüşünü sorar. Leylâ, gelenek ve görenekleri koruma adına onu reddeder ve kendisiyle evlenmek istediğini öğrendiği Verd ile nişanlanmayı kabul eder. Sonra Leylâ ile nişanlanmak için Verd es-Sakîf gelir. el-Mehdî ile İbn 'Avf konuşurlar. İbn 'Avf,

Halife Mervân'ın elçisi olduğu halde Leylâ'nın Kays'la evlenmeyi reddetmesine şaşırır. Leylâ'nın Verd ile nişanlanacağını öğrenince arabuluculuk yaptığına pişman olur. Artık durum onun elinden çıkmıştır. Başarısız arabuluculuktan sonra İbn 'Avf'ın kafilesi ayrılır. (Şevkî, 1988: 127-145, III. perde)

• **IV. Perde:** İki sahneden oluşmaktadır. Birinci sahne, Benî Sakîf diyarının yakınlarında bulunan cinlerin sahnesiyle açılır. Bu sahnede Kays, Leylâ'nın evini aramak üzere avare avare dolaşmaya devam ederken, yol onu, cinlerin yaşadığı bir köye götürür. Cinler onun etrafını kuşatır ve onu selamlarlar. Bu cinlerin başında Kays'ın cini olan el-Umevî bulunmaktadır. Kays, anne ve babasından kendisinin de bir cini olduğunu duyduğunu, fakat onu görmediğini söyleyerek el-Umevî adlı cine, kendisinin cini olup olmadığını sorar. el-Umevî, ona şiirleri kendisinin ilham ettirdiğini söyler. Kays buna inanmak istemez. Ancak daha sonra ikna olur. Sonra ona Leylâ'nın evli olduğu Beni Sakîf diyarının yolunu sorar, o da yolu gösterir. İkinci sahnede Kays, Leylâ'nın kocası Verd'i görür. Verd, lütuf ve müsamaha göstererek, Leylâ'nın Kays ile görüşmesine izin verir ve Leylâ'nın hâlâ bakire olduğunu konuşma arasında ona söyler. Bu baş başa görüşmede Kays, aşkın eleminden şikâyet etmeye başlar ve Leylâ'ya, aşklarını kurtarmak için onunla birlikte kaçmayı teklif eder. Ancak Leylâ, gelenek ve görenekleri koruyarak ve evliliğe saygı göstererek, delicesine âşık olmasına rağmen kaçmayı reddeder. Bu durum karşısında Kays isyan eder ve öfkelenerek onu terk eder. Leylâ, Kays'a eziyet ettiğini anlar. Hastalanır. Bu duygu, onun yoğun sevgisiyle birleşince, onu ölüme kadar götürür. Kays delirir ve tedavisi olmayan dermansız bir hastalığa yakalanır. (Şevkî, 1988:147-166, IV. perde)

• **V. Perde:** Tevbâd Dağı eteklerindeki bir mezarlıkta perde açılır. Yeni bir mezar ve kabileden bazı kişiler onun üzerine toprak atmaktadırlar. Vefat eden Leylâ'dır. Defin işlemi biter. Leylâ'nın ailesine baş sağlığı vermek için gelen taziye toplulukları görülür. Babası ve kocası, taziyeleri kabul etmek üzere otururlar. Ancak insanlar, aileye uğursuzluk getirdiğini düşünerek Leylâ'nın kocasından nefret ederler. Taziye verenlerin bazıları da el-Ġarîd gibi şarkıcı ve İbn Sa'îd gibi şairlerdir. el-Ġarîd, *Vâdi'l-Mevt* şiirini söyler. Sonra Kays ve ravisi Ziyâd, Benî Âmir kabilesinden olan Bişr ile bir araya gelirler. Bişr, Kays'ın Leylâ'nın ölümünden haberdar olmadığını bilmeksizin Kays'a taziyede bulunur. Kays orada bayılır. Onun cini olan el-Umevî gelir. Leylâ'ya seslenmesi için Kays'ı götürür. Kays, onun kabrine yaklaşır, gerçek tutku ve duygularla dolu en güzel şiiriyle Leylâ'yı ölümsüzleştirir. Leylâ'ya mersiye söylerken İbn Zerîh görünür. Kays, ölmek üzeredir. Ziyâd'a yaslanır. Mezardan, Leylâ'nın sesine benzeyen bir sesin ona seslendiğini duyar ve bu sese: "*Ruh ve beden senin emrindedir*" diye cevap vererek Leylâ'nın kabri üzerinde ölür. (Şevkî, 1988: 167-179, V. perde)

IV. Tiyatronun Perde Perde Değerlendirilmesi

Ahmed Şevkî'nin *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosuna yansıyan uzrî (platonik) aşk hikâyesi, en yüce ve en asil duyguları ortaya koymasının yanı sıra, başka bir aşk hikâyesinde göremeyeceğimiz benzersiz bir örnek seviyesindedir. Kays ve Leylâ arasındaki uzrî aşk hikâyesi, Emevi Devleti'nin başlangıcında Necd Vadisi ve Hicaz'da ünü yayılan uzrî gazel veya uzrî aşk fenomenini temsil etmektedir. Bu aşk, âşığı, sevdiği kadına karşı son

derece vefalı kılar. Kendisinden daha çok onun için kaygılanır, ona sıkı sıkıya bağlanır. Onu ne bir sıkıntıya ne de müstehcen bir söze maruz bırakır. Bu dünyada değil de, ahirette ona kavuşmayı arzular. Bu aşk tam anlamıyla âşığı kara sevdaya düşme, aklını yitirme hatta delirme seviyesine getirir. Ahmed Şevkî, *Mecnûnu Leylâ* tiyatrosunu üzerine kurguladığı hikâyeyi seçmede başarılıdır. Olayların anlatımında, Kays ve Leylâ'nın aşk hikâyesine, dönemin siyasî ve sosyal yansımalarını eklemiştir. Aynı zamanda oyunun olaylarına, modern çağın bazı özelliklerini katmaya çalışmıştır. Mesela oyunun birinci perdesinde Leylâ karakterini, babasının çadırından Necd ve Hicaz bölgesinin ünlü şairi İbn Zerih ile el ele tutuşarak çıkarken bizlere sunmaktadır. Bedevî bir genç kızın, yabancı bir erkekle el ele görünmesi dönemin ruhuna uygun olmadığı gibi; birinci perde açıldıktan sonra, diyalogların Leylâ'nın babası el-Mehdî'nin çadırının önünde Benî Âmir kabilesinin genç erkek ve kızlarının gece sohbetlerinden oluşması, o asırda erkek ve kadınların serbest bir şekilde bir araya gelmelerinin alışılmış bir durum olmaması, modern çağın ruhundan yazarın oyuna yansıtmak istediği görünümeler olarak değerlendirilebilir. Yazar bu tarz küçük pozlarla oyunda modern bir hava estirmek istemiş olabilir.

Birinci perde, olaylar ve karakterler yönünden, el-Eğâni'de geçen rivayetlerin dairesinden dışarı çıkmamıştır. Aynı durum hemen hemen ikinci perdede de tekrarlanmıştır. (Heddâre, 1990: 193)

Birinci perdede o dönemin insanların gelenek ve göreneklere ile siyasî yaklaşımları, karakterlerin dilinden yer yer anlatılmaktadır. Leylâ'nın geleneklerine düşkünlüğü ve sevdiği kişiyi koruma arasında kalması, tiyatro olaylarının akışında Leylâ'nın önemli bir etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, eğer aşk ilişkisi duyulursa sevgililerin birbirleriyle evlenemeyeceği şeklindeki o dönemde hâkim olan sosyal âdet, Leylâ'ya, içinde cereyan eden psikolojik çatışma krizinin içine atmıştır. Kays'ın, ona olan aşkını ifşa etmesine kızmıştır. O dönemde var olan Arap gelenekleri, bir genç kızın, ona deli gibi âşık olan ve aşkını söyleyen gençle evlenmemesini gerektiriyordu. Bu görüş kabileleri, hikâyeleri ve vatanları farklı olan âşıklar taifesinin ahbarlarında bulunmaktadır. Râviler bunun Arapların hasletlerinden biri olduğunu söylemektedirler. Ancak bunun ne derece doğru olduğu bilinmemektedir. (Huseyn, 1925: 180, I. cilt)

Birinci perde, tiyatronun fikrini ve ana karakterlerini ortaya çıkaran ışığın ortaya atılmasından ibarettir. Burada Şevkî bize oyunun tümünde gerçekleşecek olan çatışmanın kutupları olan Leylâ, Kays, el-Mehdî karakterlerini ve bunlara ek olarak olumlu ya da olumsuz bir şekilde çatışmaya katılacak olan Munâzil, Ziyâd ve İbn Zerih karakterlerini sunmaktadır. Bu perdede de aynı zamanda çatışmanın cereyan ettiği çevre olarak badiye ve Emevîler Dönemi'ndeki siyasî yapıya dikkat çekme yoluyla bizleri o dönemle kuşatmaktadır. Hatta hayat galesi olmayan bedeviler üzerinde büyük aşkların tesirinin, şehir halkından daha fazla olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Aynı zamanda geleneklerin onların arasında nasıl bir engel oluşturduğunu ve gerçek felaketin, evlilikle aşk hayalini gerçekleştirme konusunda ümitsizliğe düşen Leylâ'nın ölümü olduğunu ispatlamaktadır. (Heddâre, 1990: 207-208)

Birinci perdenin olaylarını mekânlar, başkarakterler, siyasi yönelimleri, genel olarak birbirleriyle olan ilişkilerinin sunumu; Kays'ın Leylâ ile evlenmesinin önünde duran engellere değinme; Leylâ'nın ruhunda yaşanan sevgi, sorumluluk, şeref, gelenek ve görenekler arasındaki mücadele; Babanın, iki sevgili ile adetler arasındaki mücadelesi; gece sohbetlerinde (semerlerde) gençlik dönemini yansıtan sevinç atmosferi; çöl hayatının şehir hayatına olan üstünlüğü; aşkta Kays'a düşman olan Munâzil'in ön plana çıkarılması; Kays'ın bayılması ve deli divane uyanması gibi başlıklar altında sıralayabiliriz.

İkinci perdede olayların daha çok aşkın, kurtuluşu olmayan psikolojik bir hastalığın eşiğine getirecek kadar zarar verdiği âşık delikanlı Kays ile sınırlandığını görmekteyiz. Bu bölümde konu daha çok sosyolojik olup, birinci perdede olduğu gibi siyasi sınımlar nadiren ortaya çıkar. İkinci perde Arapların, o dönemde hastalıkları tedavi etme ve tıp alanındaki adetler ve alışkanlıklarını anlatır. Hâlâ kâhinlere nasıl inandıklarını ve hastalıkları tedavi etmek için onlara başvurduklarını görürüz. Nitekim Kays'ın annesi de oğlunun iyileşmesi için Yemâme'nin kâhinine başvurduğunda kâhin, Kays'ın aşk hastalığına deva olması için, kalbi çıkarılmış dişi bir koyunun etini yemesini salık vermesi gibi. Bu perdedeki en güzel enstantanelerden biri, insanların Leylâ ile Kays'ın aşklarını aralarında konuşmaları; kabilelerin kervanbaşlarının bile, Kays ile Leylâ'nın haberlerini ve uzrî aşk hikâyesini şarkılı olarak söylemekten büyük mutluluk duymalarıdır.

İkinci perdenin olaylarını Mecnûn'un evini barkını terk edip gitmesi ve iyileşmeyi reddetmesi; İbn 'Avf'ın Kays için Leylâ'nın nezdinde arabulucu olmayı istemesi; yasakları çiğnediği için, halifenin, onun kanını akıtmayı istemesinden sonra, Kays'ın, ravisi Ziyâd'la, Benî 'Âmir kabilesinin yakınındaki dağın eteğinde görülmesi; Kays'ın, kalbi çıkarılmış koyunla şifa bulması için çaba harcanması; Kays'ın Kâbe'ye gittiğinde, Leylâ'ya olan aşkını daha da artırmayı için Allah'a dua etmesi; Leylâ'nın babası, onun kızıyla evlenmesini reddedince Kays'ın hayal kırıklığına uğraması ve aklını kaybetmesi gibi ana başlıklar altında sıralayabiliriz.

Bu perdede, bir bölümü Kays ve onun aşkını ve bir şair olarak şiirini överken, bir bölümü onun aşkını yermekte ve onu delilikle itham etmekte olan ikiye bölünmüş kabile çocuklarının görüntüsünün ise konuyla doğrudan bir ilgisi yoktur.

Mecnûnu Leylâ tiyatrosunun olayları, üçüncü perdede zirveye ulaşır. İbn 'Avf'ın kafilesi, Kays'la birlikte Benî 'Âmir diyarına ulaştığında, her ne kadar olayın arabulucusu, emirlerden biri olsa da, kabilenin toplanarak Kays'a engel olma ve onu kovma konusunda anlaşmalarını görürüz. Sanki Kays'ın Leylâ'ya âşık olması ve bu konudaki şiirlerinin yayılması, onların hepsine zarar vermiş gibidir. Belki de bu perdenin en göze çarpan özelliği, nefreti gidermek, ırz ve şerefi savunmak için gösterilen bir kabile ruhudur. Kabile adına konuşan kişi Leylâ'dır. Ancak onun dili kararlı bir şekilde konuşurken, kalbi söylediklerinin tam aksini söylemektedir.

Hangi durum Kays için daha ağırdır? Leylâ'nın verdiği bu cevap mı yoksa başka bir adamla evlenmeyi kabul ederek durumu iyice abartması mı? Leylâ tarafından verilen bu

adaletsiz ve hüznü karardan sonra Kays'ın durumunun ne olacağını hayal edemiyoruz. Bu düşünceler bizleri dördüncü perdeye sürüklüyor.

Üçüncü perdenin olaylarını İbn 'Avf'ın arabuluculuğunun kabul edilmemesi; Munâzil'in durumunun ortaya çıkması; Leylâ'nın Kays'ı reddedip, Verd'le evlenmeyi kabul ederek yaşadığı psikolojik ve duygusal mücadelesinin tasviri; Munâzil'in, kabilenin önünde Leylâ ile evliliği hedeflemesinin ortaya çıkmasından sonra, Kays'la somut ateşli çekişmenin yaşanması ve Munâzil'in, Kays'ın karşısında mantıksız bir şekilde geri çekilmesi gibi başlıklar altında özetleyebiliriz. Bu perdede tiyatrodaki hareket zirveye ulaşıırken, temel tiyatro faaliyeti azdır. Çünkü aşırı lirizmle doludur.

Dördüncü perde iki sahneden oluşmaktadır. Birinci sahnede, cin köyünü görmekteyiz. Kays, çöldeki Arap geleneklerinden farklı kıyafetler giymiş ve yolunu şaşırılmış bir deli olarak görülür. Bu sahnede, yolunu kaybedince cinlerin köyüne ulaşır. Bu sahnenin sonunda el-Umevî (yani Kays'ın cini) Kays'ı, Leylâ ile kocası Verd'in yaşadığı Benî Sakîf diyarına götürür. Dördüncü perdenin ikinci sahnesinde, Leylâ'nın kocasının, karısının âşığıyla karşılaşmasına ve gözünün önünde onunla konuşmasına izin vermesi, garip ve hoş karşılanmayan bir duygu uyandırır. Bu davranış, Arap geleneklerine tamamen terstir. Ancak Leylâ'nın, Kays'ın karşısında oldukça sert bir tavır sergilediğini ve Kays ona, eşini terk edip onunla birlikte gelmesini teklif ettiğinde onu azarlamaya başladığını görürüz. Böylece Kays, Benî Sakîf diyarına gelmeden önceki derbeder ve bitik haline geri döner.

Bu perdede cinlerin, Kays'dan önce ortaya çıkmaları şaşırtıcıdır. Cinler, yol kesen eşkıya gibi ortaya çıktıkları için tiyatronun kötü, şerli karakterleridirler. Kays'ın hasta aklının evhamları, onların varlığını mazur gösterebilir. (Şevket, 1947: 79-80)

Dördüncü perdede bu çatışmayla birlikte sonun başlangıcını görürüz. Çünkü Kays, Leylâ'nın onu unuttuğunu ve kocası Verd'e sevgisini verdiğini zanneder. Bunun üzerine şuurunu kaybederek, öfkeyle avare avare dolaşırken Leylâ, Kays'a olan aşkı ile eşinin şerefini koruma arasında mücadele yaşar. Bütün bu işaretler, beşinci perdede yaşanacak olan felaketi hazırlamaktadır.

Beşinci perde, Leylâ için taziye verme olayı ile başlar. Daha sonra Kays'ın gelmesi ve Leylâ'nın öldüğünü anlamasıyla birlikte korkunç bir manzara yaşanır. Herkes, Kays gibi bir sevgiliye ne olabileceğini düşünmeye başlar. Leylâ'nın trajik ölümünün zorluğuna rağmen, Kays'ın adeta azabından kurtulduğunu görürüz. Leylâ'nın öldüğü andan itibaren ondan aşk acısı düşmüştür. O şimdi, tutkulu ve büyük olan bu aşka tutulduğundan beri yaşadığı azap yolculuğundan kurtulmuştur. Leylâ'ya kavuşmaya karar verir. Kendisinin ve Leylâ'nın ismini tekrarlayan sesler duyar. Bu sesler, trajedinin acı sonunu haber vermektedir. Bu noktada ölüm, sonun zirvesini temsil etmektedir. Hayatındaki düğümün ebedi çözümüne ulaşmışken yaşadığı bu psikolojik rahatlama daha güzel ne olabilir? Bunun üzerine şöyle söyler:

Gökyüzü nerede? Ölmek üzere olan nerede?

Yeryüzü ona mezar oldu.

*Uykusuzluk bana azap etti.
Bir yıldır Leylâ'nın şifasını uykusuzlukta buluyorum.
Bana ölümsüzlüğü müjdeleyen kişiye diyorum ki,
Ben yalnızlık içinde değilim.
Eğer Leylâ
İster cennette,
İster cehennemde benimle birlikteyse, her ikisi de benim için olur.
Leylâ cenneti ve ben ise onu kazandım.
Bu gün Necd'in toprağında sere serpe yatıyoruz.
Onda her ne kadar zorluk çeksem de, vatanımı seviyorum
Onu, ebediliğe tercih ederim.*

(Son nefesini verirken):

*Ölüm bizim yaralarımızı sarar mı?
Evimizi yakınlaştırır ve parçalarımızı toplar mı? (Şevkî, 1988: 178,V. perde)*

Kays bu beyitlerde, o anda Leylâ ile ilk kez birleşecek olmanın kutlama halini yaşar. Ancak nerede? Ahirette. Bu platonik aşk hikâyesi de Kays'ın dediği gibi kuşaktan kuşağa nakledilerek yaşayacaktır.

Siz görmesenez de biz bu dünyadayız.

Ne Leylâ öldü ne de Mecnûn (Şevkî, 1988: 1789,V. perde)

Mecnûnu Leylâ tiyatrosunda Şevkî, iki genç arasındaki en büyük aşkı göstermeye çalışırken, Leylâ'nın acı içinde öldüğünü ve hâlâ bakire olduğunu söyleyerek, saf sevginin fiziksel temas istemediğini belirtmiştir.

V. Tiyatronun Dramatik İncelemesi

Mecnûnu Leylâ tiyatrosu, iki Arap çöl âşığı Mecnûn ve Leylâ'nın efsanevi acı hikâyesini anlatmaktadır. Şevkî onları, VII. yüzyılda, Emevi Devleti'nin ilk dönemine yerleştirmiştir. Bu hikâye, Arap, Fars, Türk ve Hint edebiyatında da birçok eserin konusu olmuştur. M. Badawi, Leylâ'nın hikâyesinin, yalnızca bir oyun değil, sevgi ve ölüm arasında arketipsel bağlantısı bulunan Orpheus ve Romeo'nun efsanelerinin unsurlarıyla kaynaşmış olan Arap efsanesindeki acıklı bir aşk hikâyesi olduğunu belirtmektedir. (Badawi, 1987: 213)

Tâhâ Vâdî'nin belirttiği gibi Ahmed Şevkî tiyatrosunda, bu hikâyenin etrafında dokunan efsanelerden faydalanmayı ihmal etmemiştir. Hatta onlardan sahnelerinin ihtişamını, olaylarının gelişimini ve kahramanlarının ruhlarını ifade etmede en uygun olanlarını seçmiştir. Aynı şekilde tarihî ve manzum tiyatroyu oluşturan, konusu büyük

ve iffetli aşk, onun geleneklerle çatışması, her iki kahramanın bu aşk uğruna şehit olmaları ve diğer gelenekler gibi yapılardan seçimler yaparak tarihi olaylarla efsaneleri bir araya getirmiştir. (Vâdî, 1993: 84)

Bu tiyatrodaki çatışmanın temelinde, bir taraftan Kays ve Leylâ'nın aşkı, diğer taraftan klasik kabile gelenekleri yatmaktadır. Aşk, içsel bir tutkudur. Ancak gelenekler ve ahlak, dışsaldır. Bu nedenle aralarında, tiyatro eserini zenginleştiren güçlü bir psikolojik çatışma yaşanmasını bekleriz. Ancak yazar, Kays'la Leylâ arasındaki aşk ve çatışmayı, Leylâ'nın dilinden şu şekilde vermektedir (İbn 'Avf'a hitaben): (el-Mûsâ, 1997: 49; Şevket, 1947: 77)

Kays'ın aşkının, gönlümde ne kadar yerleşmiş olduğunu

Yalnızca Allah biliyor.

Ben ve Kays, aşkta birbirimize dengiz.

Kays, aşkı terennüm ederse, ben de terennüm ederim.

Ben iki şey arasındayım. İkisi de ateş.

Beni yatıştırma, bilakis bana yardım et.

İffetimin kutsallığına olan düşkünlüğümle

Sevdiğim kişiyi koruma arasında kaldım

O, aşkta sorumsuzca davranıp beni korumadığı halde

(Ben),çocukluktan beri aşkı ve gayretimi korudum.

Koruluktaki geceyi söyleyip duruyor,

Korulukta, Kays'la benim aramda ne oldu!

Aramızdaki her şey, arkadaşların gözünün önünde

Bir selamlaşma ve cevabından ibaret.

Yolda ona gülümsedim

O, işine devam etti, ben de işime gittim. (Şevkî, 1988: 106, I. perde)

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere yazar, bu iç çatışma için daha fazla tetikleme ve şiddetlendirme kullanamamış, bir serzeniş tonlamasında çatışmayı geçiştirmiştir. Bunun yanı sıra diğer bir çatışma fırsatı da, Hicâz'daki Emir İbn 'Avf'ın üçüncü perdede Kays'a Leylâ'yı babasından istemek için gelişiyle ortaya çıkmaktadır. Böylece Leylâ'ya ve babasına seçenек sunar. Ancak Leylâ, birdenbire Kays'ı reddeder ve Benî Sakîf kabilesinden onunla evlenmek üzere gelmiş olan tanımadığı başka bir adamı Kays'a tercih eder. Hatta babasından, Verd'i çağırmasını ve o gün evliliğin yapılması için derhal Necd kadısına göndermesini isteyen bizzat odur. Adeta kendisi hakkında acelesi varmış gibidir. Ancak konuşmalar, onun Kays'a tutkun olduğunu ortaya koymaktadır. Fakat o aynı zamanda söz konusu geleneklere sıkı sıkıya bağlıdır. Bu yüzden aslında çatışmanın

en dominant tarafı olması gereken aşk, bu gelenekler karşısında zayıf ve solgun; çatışma durumunda olan olayların nasıl bu kadar hızlı ilerlediğine bakıldığında ise aşk marjinal ve geçici bir olay gibi kalmıştır:

Leylâ:

*Kays, kalbin arzusu ya da kalbin en uç noktasıdır.
Zanlar, onun örtüsünün üzerinde akşamlarken,
Benim sırrımı açmama,
Babamın alnını yere eğerek,
Utancından yere bakarak yürümesine
Benim yüzümden yaşlıların söylentilerinin dolaşmasına
Ve bu yüzden kederin beni öldürmesine razı olur musunuz?
Yemin olsun ki, Kays'ın aptallığı ve cehaleti yüzünden
İki acıya katlandım.
Onu Hicâz'ın yollarında,
Necd'in engebeli arazisinde ve ovalarında ortaya çıkardım
Bu yüzden Kays'ı himâyene al efendim.*

(Utanarak ve çekinerek İbn 'Avf'a):

*Yolculuğunda güvenliği(ni) sağla
Mervân onun elçisi olsa bile
Bir saat bile evliliği düşünmesin (Şevkî, 1988: 142, III. perde)*

İbn 'Avf:

*Öyleyse Kays'ı kabul etmeyeceksin
Ve onu eş olarak kabullenmeyeceksin
Öyleyse çabam başarısız oldu
Hayal kırıklığına uğradım Ey Leylâ*

Leylâ:

*Sen, teşekkürü layık birisin
Senin erdemini unutmayacağım
Hâlâ onun sahibiysen
Sana, Kays'a iyilikte bulunmanı tavsiye ederim. (Şevkî, 1988: 143, III. perde)*

Muhammed Mendûr, “*Mecnûnu Leylâ*” tiyatrosunun hikâyesiyle Shakespeare’in “*Romeo ve Juliet*” tiyatrosunun hikâyesinin birbirlerine çok benzediklerinden bahseder. İki hikâyede, genç bir erkekle genç bir kızın bu tutkulu aşklarının önündeki engeller etrafında cereyan etmektedir. Shakespeare iki âşık arasındaki bu engelleri, âşıkların aileleri arasındaki köklü düşmanlığa dayandırırken, Ahmed Şevkî *Mecnûnu Leylâ* hikâyesindeki engelleri, sosyal adet ve geleneklere dayandırmaktadır. Dolayısıyla her iki durumda da şiddetli psikolojik mücadelenin alanı genişlemektedir. Shakespeare bundan, insan ruhunun derinliklerine giden, ruhun gizli, şiddetli ve asi güçlerini ortaya çıkaran bir yol edinmiştir. Ancak Şevki bu konuda biraz zayıf kalmış, hatta tiyatrosunda, el-İsfehânî’nin *el-Eğânî*’de anlattığı ilahların ve hurafelerin ayrıntılarına çokça bağlı kalmıştır. Şevkî, *el-Eğânî*’de Kays’a nispet edilen şiirlere müracaat etmiştir (Kays ve Leylâ’nın çocukluk günlerinde çobanlık yaptıkları ünlü Cebeli Tevbâd (Tevbâd Dağı) şiiri gibi). Şevkî’nin, Kays gibi büyük bir şairin hikâyesini, onun duygularını en iyi ifade ettiği şekliyle alması kabul edilebilir. Ancak karakterlerinin tasvirinde ve olayların ayrıntılarında eski hikâyeye bağlı kalması eleştirilmiştir. (Mendûr, tarih yok: 83-84)

Öte yandan Mendûr, Ahmed Şevkî’nin, klasik Mecnûn hikâyesinin ayrıntılarından seçtiği şeylere bağlı kalmasının, tiyatrosunu pek çok hurafeyle doldurmasına sebep olduğunu belirtmekte ve bu haliyle Şevkî’nin, romantiklerin “*mahalli renk*” olarak adlandırdıkları şeyin arkasına sığınma eğiliminde olduğu düşündürebileceğinden bahsetmekte, ancak bunun aslında mahalli renge girmediğini ifade etmektedir. (Mendûr, tarih yok: 83-84). Ahmed Şevkî’nin, klasik hikâyenin ayrıntılarını ve yapısal formülünü, çoğu zaman zirveye ulaşan lirik bir şiir olarak seçmekle sınırlı kalmasının, tiyatrosunun temel yapısındaki dramatik zayıflığı güçlendirdiği kanaatindeyiz. Bu zayıflık ise, yazarın bütün ihtimamıyla odaklanması beklenen iç çatışmadır. Leylâ’nın sevgilisi Kays’la arasında geçenler ve ona gazel söyleyen ve şiirinde onun adını açıklayan kişiyle evlenme yasağı koyan Arap geleneklerine boyun eğme karşısında Leylâ’nın ruhunda doğal olarak patlayan iç çatışma, zayıf ve sessiz bir şekilde hissettirilmiştir.

Oyunda olayların ilerlemesini, hareketini, heyecan ve merak ritmini sekteye uğratan bazı noktalar bulunmaktadır. Üçüncü perdede Leylâ’nın ani bir kararla evlenmesinin yarattığı travma henüz kabullenilmemişken, dördüncü perdenin birinci sahnesinde okuyucu/izleyici birden bire kendini cin köylerinden birinde bulur. Yazar mevzuyla değiştirmiştir. Kays’la, cini el-Umevî arasındaki şiir ve şair hakkındaki konuşmalar, cinin şeytanla olan soy ilişkisi ve bu soyla övünmesi gibi marjinal konulardan bahsedilmesi, asıl olayın gelişimine ket vurmakta, çatışmayı ve olayın akışını bir anlamda durdurmaktadır.

Sırf muhtevalarının veya söylenişlerinin güzelliklerinden dolayı, oyunda araya sıkıştırılmış, dolgu maddesi gibi kullanılmış görünen gereksiz beyitlere yer verilmesi, yine konuyla ilgisi yokken oyunun sonunda birdenbire vatandan bahsedilmesini de oyun için gereksiz bulmaktayız. Bu son beyitler her ne kadar Kays’ın dilinden dökülüyor görünse de, onun arkasında Şevkî’nin düşüncesini ve sesini hissetmekteyiz. Zira Ahmed Şevkî, sürgüne gönderilmekten ve vatanından uzakta kalmaktan duyduğu acıyı, usta

şairliğiyle araya sıkıştırmıştır. Bu yüzden sentimentalizm ve öznelik yükselmiş ve Kays'ın karakterinde kendini göstermiştir:

Onda sıkıntı çeksem de vatanımı seviyorum

Ve onu, ölümsüzlüğe tercih ediyorum. (Şevkî, 1988: 178, V. perde)

Yazar, tiyatral yapıya müdahale edebilmektedir. Kendi bakış açılarını ifade etmeleri için karakterlerini çok da serbest bırakmadığını; öğütte bulunmak, bir şeyler öğretmek için aralara girdiğini hissediyoruz. Oyunun son bölümünde aşağıdaki dizeler:

Siz görmesenez de biz bu dünyadayız.

Ne Leylâ öldü ne de Mecnûn (Şevkî, 1988: 179, V. perde)

Kays'ın ağzından çıksa da, arkadaki ses, Şevkî'nin sesidir. Böylece yazar, ölümsüz Leylâ Mecnûn hikâyesi üzerine kendi bakış açısını ifade etmektedir.

Tiyatro, gelenek ve göreneklerin zaferi ve onların bireysel aşka olan üstünlüğü üzerine kuruluyken yazar, oyunun bazı bölümlerinde eserinin üzerine kurulu olduğu ilkeyle çelişkiye düşmekte, bazı karakterlere, örfelere uygun olmayan davranışlar sergilettirmektedir. Mesela, dördüncü perdenin ikinci sahnesinde, Leylâ'nın kocası Verd'e, iki âşık Kays ile Leylâ'nın onun çadırında görüşmeleri için mekânı boşalttirmasını hiçbir geleneğin onaylayacağını zannetmiyoruz.

Bunun yanı sıra evlilik bağlarını kutsayan bedevi bir adamın evinde Leylâ'nın bakire kalması ve hatta bir manastır bakiresi olarak ölmesi de, toplum için alışılmış bir durum değildir. Leylâ bu durumu, cariyesi 'Afrâ'ya belirtmiştir. Aynı zamanda Verd de bunu sözleriyle desteklemiştir. Kays da bu durumu, Leylâ'ya evlilik teklifiyle gittiğinde söylediği şiirinde açıklamıştır.

Diğer taraftan girişler yapılmadan ya da zayıf bir işaret bile olmadan dördüncü perdeyle beşinci perde arasında Leylâ'nın çabucak ölmesini, oyunun dramatik yapısındaki eksiklik olarak değerlendirmekteyiz. Bu kadar önemli bir olayın giriş ve sürüncemede bırakılmaya ihtiyacı varken Leylâ'nın ani ölümü, dramının dokusunu zayıflatmaktadır.

Dramatik hareket bazen diyalog hızıyla güçlenir ve bazen de kasidelerin uzunluğu, lirik ve dokunaklı konu dışına çıkmalar ve haricî sahnelerle zayıflamaktadır.

Kaynaklar

Badawi, M. M. (1987). *Modern Arabic Drama in Egypt*, Cambridge University Press.

Dayf, Ş. (1992). *el-Edebu'l-'Arabîyyu'l-Mu'âsır fi Mısır*, Dâru'l-Ma'ârif, 10. baskı, Kahire.

Ebu'l-Ferec el-İsbehânî, (1955). *Kitâbu'l-Eğâmî*, Dâru's-Sekâfe, cilt II., Beyrut.

- el-Haccâcî, A. Ş. (1995). *el-Masrahiyyetu's-Şi'riyye fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Dâru'l- Hilâl, Kahire.
- Heddâre, M. M. (1990). *Dirâsât fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, I. baskı, Beyrut.
- Heykel, A. (1982). *el-Edebu'l-Kasasî ve'l-Masrahî fî Mısır min A'kabi Sevre 1919 ilâ Kıyâmi'l-Harbi'l-Kubra es-Sâniye*, IV. Baskı, Dâru'l-Ma'ârif, Kahire.
- Huseyn, T. (1925). *Hadîsu'l-Erbi'a* , Dâru'l-Ma'ârif, 14. Baskı, cilt: I, Kâhire.
- Kabbiş, A. (1971). *Târîhu's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Beyrut.
- Mendûr, M. (Tarih yok). *Masrahiyyât Şevkî*, Kahire.
- Shalaby, M. (2013). *Politics and Poetics in the Drama of Salah Abd al-Sabur and Wole Soyinka*, (PhD English Literature), The University of Edinburgh.
- Şevket, M.H. (1947). *el-Masrahiyye fî Şi'r Şevkî*, Matba'atu'l-Muktatab ve'l-Mukattam, Kahire.
- Şevkî, A. (1988). "Mecnûnu Leyla", *el-A'mâlu'l-Masrahiyyetu'l-Kâmile*, Dâru'l-'Avde, Beyrut.
- Tunalı, İsmail. (2014). *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Vâdî, T. (1993). *Şi'r Şevkî el-Ğimâ'î.. ve'l-Masrahî*, 5. Baskı, Dâru'l-Ma'ârif, Kahire.
- Mu'essesetu'l-Hindâvî. (2017), "Mecnûnu Leylâ Ahmed Şevkî",
<http://www.hindawi.org/books/79283830/>
- <http://labagrut.net/vb/showthread.php?t=12390> (2017)
- sodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/.../08_chapter%203.pdf. (2017). "Ahmad Shawqi's Contribution to Modern Arabic Verse Dramas"