


YAZININ ELİNDEN TUTMAK

PROF. DR. TARIK ÖZCAN'A ARMAĞAN

Editörler

Dr. Taner NAMLI - Dr. Ahmet Faruk GÜLER
Doç. Dr. Fatih ARSLAN ve Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

 hiperyayın

Hiperyayın 540
Araştırma-İnceleme

Genel Yayın Yönetmeni
Hatice BAHTİYAR

Editörler
Dr. Taner NAMLI - Dr. Ahmet Faruk GÜLER - Doç. Dr. Fatih ARSLAN ve Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

Editör Yardımcıları
Dr. Onur TOKİZ
Arş. Gör. Sema Oruç
Arş. Gör. Bedirhan ÜNLÜ

Mizanpaj
Meral GÖK

Kapak Tasarım
Eylül Grafik

Yayıncı Sertifika No: 16680

ISBN: 978-605-281-696-7
e-ISBN: 978-605-281-699-8

1.Baskı: İstanbul, 2019

Copyright© Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın telif hakları, 5846 sayılı yasanın hükmüne göre, kitabı yayımlayan Hiperlink Eğitim İletişim Yay. San. ve Tic. Ltd. Şti. ve Dr. Taner NAMLI - Dr. Ahmet Faruk GÜLER - Doç. Dr. Fatih ARSLAN ve Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye aittir. Yayıncının ve yazarın izni olmaksızın elektronik ve mekanik herhangi bir kayıt sistemi veya fotokopi ile çoğaltılamaz, kopyalanamaz. Ancak kaynak gösterilerek kısa alıntı yapılabilir.

Yazının elinden tutmak: Prof. Dr. Tarık Özcan'a armağan / Taner Namlı, Ahmet Faruk Güler, Fatih Arslan... ve öte. - İstanbul: Hiperyayın, 2019.

752 s.: tbl., res., grf., fotoğ.; 24 cm. — (Hiperyayın: 540)

Kaynakça bölüm sonlarındadır.

ISBN: 978-605-281-696-7 - e-ISBN: 978-605-281-699-8

Metin dili Türkçe ve İngilizce'dir.

1. Edebiyat—Toplu çalışmalar 2. Edebiyat—Armağan kitaplar I. Eser adı II. Dizi

PN37 .Y39 2019 809 YAZ 2019

Baskı-Cilt: Mikyas Basım Yayın Matbaacılık Sertifika No: 35532

GENEL SATIŞ PAZARLAMA VE YAYINEVİ
Hiperlink Eğitim İletişim Yayıncılık San. Paz. ve Tic. Ltd. Şti.
Tozkoparan Mah. Haldun Taner Sok. Alparslan İş Merkezi
No: 27 Kat: 6 D: 21 Merter- Güngören / İstanbul
Telefon: 0212 293 07 05-06 Faks: 0212 293 56 58
www.hiperlink.com.tr / info@hiperlink.com.tr

BİR YOL HİKÂYESİ: YAHYA KEMAL'İN "MEHLİKÂ SULTAN"/ŞİİRİ ÜZERİNE

Prof. Dr. Ali Yıldırım*
Arş. Gör. Ayşegül Akdemir**

Modern Türk şiirinin geçmişle ve gelenekle ilişkisi meselesi söz konusu olduğu zaman akla gelen ilk ve en önemli isimlerden biri, Yahya Kemal'dir. Geçmişle olan ilişkisini "Kökü mâzide olan âtiyim" şeklinde ifade etmiş olan Yahya Kemal'in yaptığı şey, "mâzinin yani geçmişin malzemesini ve kelimelerini kullanarak yeni ve Batılı hayal unsurlarıyla örülü bir şiir kurmaktır" (Kalpaklı 2008: 13). Nitekim "Yahya Kemal" isimli eserinde Tanpınar, "Yahya Kemal'in kendi gazellerinden bahsederken onları daima yeni -Garplı manasına- telakki ettiğini ve bunun böyle olmasını istediğini söylediğini" (2007: 126) aktarır.

Yahya Kemal'in şiirlerinin geçmişle ya da gelenekle kurulabilecek olan ilişkisinin "gelenekten yararlanmak" ve "geleneği yeniden üretmek" olmak üzere iki farklı düzlemde gerçekleştiğini söyleyen Hilmi Yavuz'a göre Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*'deki şiirleriyle gelenekten yararlanmış, geleneği yeniden üretmeyi ise *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirleriyle gerçekleştirmiştir. Yavuz'un "geleneği yeniden üretmek"ten kastettiği şey, "geleneğin zihinsel arka planındaki dünya görüşünü şiirsel imlerle yeniden üretmek"tir (2008: 175-176). Şairin *Kendi Gök Kubbemiz* adlı eseri içinde yer alan "Mehlikâ Sultan" isimli şiiri, gerçekten de "geleneği yeniden üretme"nin oldukça başarılı ve güzel bir örneği durumundadır. Nitekim klasik Türk edebiyatı mahsullerinden olan mesnevilerle şekil ve muhteva bakımından benzerlikler gösteren bu şiir, klasik bir kurgunun yeni ve yeniden bir yorumu niteliğindedir.

"Mehlikâ Sultan" şiirinin mesnevilerle olan benzerliği öncelikle vezin konusunda karşımıza çıkar. Çünkü söz konusu şiir, yaygın mesnevi vezinlerinden olan aruzun "Fe'ilâtün/Fe'ilâtün/Fe'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. Yine mesnevilerde her beytin kendi içinde kafiyeli olmasıyla benzer bir şekilde bu şiirde de kafiye

* Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fak. Türk Dili ve Ed. Böl. Öğretim Üyesi
ayildirim@firat.edu.tr

** Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fak. Türk Dili ve Ed. Böl. Arş. Gör.
aysegulakdemir@firat.edu.tr

bakımından her bend birbirinden bağımsızdır. Söz konusu şiir, kelime kadrosu ve dilinin sadeliği bakımından da mesnevilerle benzerlik göstermektedir.

Bilindiği gibi mesnevilerin hemen tamamı birer yol hikâyesinden oluşmaktadır. Bu yolculuk, idealleri veya hedefi için yola çıkan kahramanın yolculuğa çıkışı, yolun sıkıntıları ile yüzleşip onlarla başa çıkması ve bu mücadele neticesinde kendini gerçekleştirerek dönüşünü kurgulayan üç aşamadan oluşmaktadır. Yani yolculuğa çıkan kahramanın bir değişim ve dönüşüme uğraması söz konusudur. "Mehlikâ Sultan" şiiri, bu bakımdan da mesnevilerle benzerlik göstermektedir. Çünkü söz konusu şiirin de neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkan kronolojik olaylar silsilesinden oluştuğu ve bu olaylar neticesinde kahramanların bir değişim ve dönüşüm geçirdikleri görülmektedir. Mesnevilerde kahraman, fiziksel olarak birçok aşamadan geçerken aynı zamanda içsel bir dönüşüm de yaşar. Yani fiziksel ve ruhsal yolculuk birbirine paralel olarak devam eder. "Mehlikâ Sultan" şiirinde de fiziksel ve ruhsal yolculuğun birlikte ve birbirine paralel bir şekilde ilerlediğini görürüz.

Şekil ve muhteva konusundaki bütün bu benzerlikler, Yahya Kemal'in geleneksel mesnevi üslubundan etkilendiğini göstermektedir. Dokuz bendden oluşan ve mesnevilere kıyasla oldukça kısa olan bu şiirde mesnevilerin ayrıntılı bütün özelliklerini görmenin elbette imkânı yoktur. Ancak kronolojik olarak "seyr ü sülûk" aşamalarına uyulduğu gözlemlenmektedir.

Yahya Kemal bu şiirde sadece geleneksel mesnevi unsurlarını değil, aynı zamanda masal motiflerini de yoğun bir şekilde kullanmıştır. Ahmet Kabaklı'nın "masal unsurları üzerine kurulmuş, çağdaş felsefi Türk şiirinin, belki de yegâne örneği" (2003: 266) olarak tanımladığı bu şiir hem mesneviye hem de masala benzer; ama ikisi de değildir. Çünkü geçmişe ve geleneğe ait motifler şairin muhayyilesinde oldukça farklı ve özgün bir kompozisyonla bir araya gelerek "yeni" bir şekilde varlık alanına çıkmış ve böylece "geleneği yeniden üretme"nin çok başarılı bir örneğini oluşturmuştur.

Bu özgün şiire değişik yorum ve tahlillerin yapıldığı bilinmektedir. Bunlardan en farklı ve radikal olanı, Cemil Meriç'in "Bu Ülke" adlı eserindeki yorumudur. Olaylara ihtisas alanının bir gereği olarak daha sosyolojik bakan Meriç'e göre şiirin kahramanlarının yaptığı yolculuk, Doğu'nun mistik zirvelerine yapılan bir tırmanıştan ziyade Batı'nın ihtişamlı görünen modernizmine doğru bir yöneliş ve oradaki arayışların ifadesidir. Ona göre Mehlikâ Sultan'a âşık yedi genç, çok daha somutlaşmış hâliyle, kurtuluşu Batı'da arayan "Jön Türkler"i anlatmaktadır. Yenileşme ve arayışın hâkim olduğu bir dönemde meçhulü arayan bu gençlerin yolcuğu, kanatları yorgun ve kalpleri yaralı bir şekilde yurda dönmeye son bulmuştur (2018: 133).

Şüphesiz şiir, okuyucusunun zihinsel ve içsel dünyasına bağlı olarak her “oku-ma”da yeniden varlık alanına çıkar. Çünkü bir metin, o metni okuyan kişinin zihninde neyi çağrıştırıyorsa odur, Medeniyetler meselesine, Doğu’ya, Batı’ya ve bunların mukayesesine sürekli kafa yoran Cemil Meriç’in zihin dünyasında “Mehlikâ Sultan” şiirinin böyle bir çağrışım yapmış olması gayet normaldir. Üstelik Yahya Kemal de Batı ile Doğu’yu hem fiziken hem de ruhen tefekkür ve teneffüs etmiş bir düşünce ve duygu adamıdır. Dahası onun da kendi hayat tecrübesi içinde böyle bir yolculuk neticesinde “eve dönme”si söz konusudur. Yine gelenekte kahraman, her ne kadar yolculukta yoldaşlar edinse de yolculuğuna tek başına, yalnız olarak çıkar; oysaki “Mehlikâ Sultan” şiirinde yola çıkan gençler (yedi genç) söz konusudur. Yani diğer bir söyleyişle yola çıkan tek bir kişi değil, bir topluluktur. Bu da Cemil Meriç’in sosyolojik yaklaşımını destekleyen bir ayrıntı olarak düşünülebilir.

Bir yol(culuk) hikâyesi olan bu şiirin bir aşk hikâyesi olarak algılanması da geçiş dönemindeki bir milletin medeniyet ve kültürel arayışları olarak algılanması da onun şiiriyet özelliğinin doğal bir sonucudur. Değişmeyen şey ise söz konusu şiirde insanın dünyevî ya da mâverâî arayışlarının anlatılıyor olmasıdır. Bu arayışlar geleneğimizde birer yol hikâyesi niteliğinde olan mesnevi anlatılarında kendine yer bulmuştur. Aslında insan söz konusu olduğunda onun arayışlarını “dünyevî” ya da “mâverâî” olarak kategorize etmek de doğru değildir. Çünkü yaradılışı itibarıyla eksik veya yarım olan insan, eksik olan diğer yarısını aramaya kurgulanmış bir varlıktır. “Aslında dünya hayatı dediğimiz şey (de) bu parçalanmış kimliğiyle insanın o yukarılarda kalmış olan özünü, bir diğer yarısını, bir diğer parçasını arama mücadelesidir. Bu sebepten ariflerin gözünde yeryüzü hayatındaki bütün ıstıraplar, bütün çileler ve bütün arayışlar aslında insanın o özüne, o kaynağına yeniden geri dönüşün bir tür teranesidir, bir tür dile getirilmesidir” (Kılıç 2011: 178). Dolayısıyla aslında hayatın bizatihi kendisi bir yol hikâyesidir. Ancak asla bitmeyen ve bitmeyecek olan bir yol hikâyesi. Ulaşıldığında kâfi geleceği düşünülen kazanımlar, ona ulaşıldığında yetersiz gelmekte ve yeni yeni menziller hedeflenmektedir. Bu arayışların nihayeti yoktur; çünkü durmak, fiziken ve ruhen bitmek demektir.

İster sadece fiziksel boyutta gerçekleşen bir yolculuk olsun isterse buna paralel bir şekilde ilerleyen manevi bir yolculuğu da kapsıyor olsun yolculuk, bulunulan mekânı terk etmekle başlar. Bu terk ediş, pasif bir durumdan aktif hâle geçişin de ilk adımıdır. Mehlikâ Sultan’a âşık yedi gencin yolculuğu da şehrin kapısından çıkarak, yani şehri terk ederek başlar:

Mehlikâ Sultan’a âşık yedi genç
Gece şehrin kapısından çıktı;

Mehlikâ Sultan'a âşık yedi genç

Kara sevdâlı birer âşıktı.

Mesnevilerin çoğunda kahramanı yolculuğa çıkararak veya çıkmaya zorlayan bir sebebin olduğunu görürüz. Örneğin "Leylâ vü Mecnûn" ve "Hüsn ü Aşk" mesnevilerinde Kays ve Aşk, sevgilerine bağlı olarak gördükleri toplumsal baskı ve dışlanmanın bir sonucu olarak yolculuğa çıkarlar. "Mehlikâ Sultan" şiirinde de yolculuğun sebebi, ayrıntılı olmamakla birlikte "âşık yedi genç" ifadesi vasıtasıyla örtük bir şekilde verilmiştir. Yani yolculuğun itici gücü olarak aşk, bu şiirde de söz konusu edilmiştir. Bilindiği gibi klasik Türk şiirinde aşk söz konusu olduğunda onun karşısında açık ya da gizli olarak her zaman "akıl" vardır. Burada da görünüşteki yokluğuna rağmen "akıl" unsuru örtük olarak söz konusu edilmiştir. Aşk, bu yolculuğun itici gücü olduğu gibi, aynı zamanda vasıtası durumundadır. Yani çıkılan yol, akıl kriterlerine göre ve akıl vasıtasıyla ilerlemenin mümkün olmadığı bir yoldur.

Temelde savunma amaçlı olarak inşa edilmiş olan surlar, çevreledikleri alanı sadece savunma konusunda değil, her bakımdan "güvenli" bir bölge hâline getiren bir sınır çizgisi durumundadır. Nitekim "surlar, askerî amaçlarla kurulmalarının yanı sıra büyüsel bir savunma aracıdır; çünkü demonlarla ve hayaletlerle dolu 'kaos' hâlindeki mekânın ortasında çevreledikleri yer bir sığınak, düzenli bir mekân, yani bir tür 'merkez'dir" (Eliade 2014: 358). Etrafı sağlam ve yüksek surlarla çevrili olan şehir, mamur ve güvenli bir mekândır. Bu özellikleri de onu, aklın ve onun şekillendirdiği kurallar çerçevesinde devam eden toplumsal hayatın metaforik bir ifadesi durumuna getirir. Kaos ve tehlike ile düzen ve güvenlik arasında bir sınır çizen surların dışına çıkmak, akıl ve onun temsil ettiği değerlerle bir tür hesaplaşma içine girildiği anlamına gelir. Dolayısıyla da şehri terk etmek, ancak varoluş amacı ve sorunuyla yüzleşebilmiş olan insanın eylemidir. Yedi gencin şehrin kapısından çıkması, cesaret gerektiren bu yüzleşmenin gerçekleşmiş olduğunun bir ifadesidir. "Bunun manası, 'bu yedi âşık genç şehrin kapısından çıkabildiler, bunu başarabildiler, bu engeli aşabildiler' demektir. Bu tarz bir düşünce bizi Orta Çağ'a götürür. Çünkü Orta Çağ'da şehirler geçilmesi zor, hatta imkânsız olan demir kapılar ve yüksek surlarla çevrilidir. Masallara konu olan olaylar da daha ziyade Orta Çağ'a has olaylardır ve masallarda böyle demir kapıları açan, yüksek surları kolayca aşan masal kahramanları söz konusu edilir" (Özbalcı 2006: 75).

İnsan, bireysel hudutlarını genişletmek için toplumsal hudutların dışına çıkmak zorundadır. Çünkü surların arkasında ne olduğunu görebilmenin tek yolu, onun dışına çıkmaktır. "Olgunlaşmak için, bireyin geleneksel kişiliğine karşı durabilecek yeterli gücü elde etmesi ve geliştirmesi, istenmeyen sosyal güçlere

karşı direnmesi, ruhi sebat elde etmesi, değer verdiklerinin hepsinden kendisini kurtaracak yeni bir ölçüt ortaya koyması gerekir” (Arasteh 2007: 34). Bu, cesaret gerektiren bir eylem olmakla beraber, kemale ulaşma yolculuğunun da ilk şartıdır. Mehlikâ Sultan’a âşık yedi genç, şehrin kapısından çıkarak bu cesareti göstermiştir.

Şehrin/akıl sınırlarının içinde kalmak, insana “güvenli” ve “konforlu” bir alanda yaşama güvencesini verir; ama bunun karşılığında da insanı varoluş sorunuyla yüzleşmekten ve onu çözmekten alıkoyar ve mahrum bırakır. Bu gerçeğin klasik Türk şiirinde de “akıl-kale-darlık-şehir” gibi kavramlar üzerinden ifade edilmiş olduğunu görürüz. Bir “divâne (âşık)” olan gönül, akıl kalesinin darlığında şehirde oturmaya mahkûm olamaz:

Tengnâ-yı kal'a-i 'akl içre olmaz şehir-bend
Dil ki bir divâne-i deşt-i cünûn-peymûdedür
Fehîm-i Kadîm (G. LXVIII/2)

Şehir; medeniyetin, toplumun, kuralların ve aklın göstergesidir. Akıl ölçütüne göre neredeyse olumlu olan her şeyin göstergesidir. Ama aşk bir kuralsızlıktır, baştan çıkmadır, rutinden sapmadır. Toplum onu kabullenmez, dışlar, taşlar, kendince mazbut gördüğü akıl surlarının dışına iter. Toplumun âşıkları ve delileri dışlama yollarından biri de onları şehrin derinliklerinde, zindanlarda tecrit etmektir. Gece ise aklın uyuduğu, aşkın ise ayakta olduğu bir demdir. Dolayısıyla aşkın temsilcileri olan âşıkların aklın uykuda olduğu gece vaktinde yola çıkması tabiidir. İnsanı dönüştürecek mekânlar, uzaklarda mâniâlarla dolu ıppsız, uçsuz bucaksız yerler olmalıdır.

Sayı sembolizmi, tasavvuf geleneğinde olduğu kadar masallarda da oldukça önem arz etmektedir. Geleneksel dinî kültürümüzde de “üçler, yediler, kırklar” olarak ifade edilen Hak erenleri, gayb adamlarının varlığı bilinmektedir. Bunlar dünyevi her şeyden kendilerini soyutlamış, bir yönüyle kendini gerçekleştirmiş kişilerdir. Söz konusu sayılar arasında ise “yedi”nin diğer sayılarda olmayan başka bir özelliği daha vardır. Çünkü yedi sayısı; “yedi düvel”, “yedi iklim”, “yedi kıt’a” ve “yedi derya” gibi klişe yapılarda bütünü, tüm’ü sembolize etmektedir. Tasavvuf geleneğine göre de yedi sayısı, çok geniş manada bütün madde âlemini ifade etmektedir. Bu bütünlüğün insandaki karşılığı da yine yedi sayısıyla karşımıza çıkar. Nitekim tasavvuf geleneğine göre insanın madenî, nebatî (bitkisel), hayvanî (hayvansal), nefsanî (kişisel), insanî, sırlı ruhlar ve en sırlı ruhlar (sırru’l-esrâr) olmak üzere yedi ruhu vardır veya ruhun yedi ayrı yönü bulunmaktadır. Bunların her biri, tekâmülün farklı bir düzeyini temsil etmektedir (Frager 2018: 148). Bu açıdan düşünülecek olursa da Mehlikâ Sultan’a âşık yedi gencin yolculuğunu, insanın yolculuğu olarak değerlendirmek mümkün olur.

İlk dörtlükte örtük bir şekilde ifade edildiğini gördüğümüz kahramanın/ kahramanların yola çıkma sebebi, ikinci dörtlükte daha açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yedi gencin şehrin kapısından çıkmalarına/şehri terk etmelerine sebep, rüyalarına giren "muammâ bir güzel"i bulmaya/görmeye olan iştiaqlarıdır:

Bir hayâlet gibi dünyâ güzeli
Girdiğinden beri rü'yâlarına;
Hepsi meshûr, o muammâ güzeli
Gittiler görmeye Kâf dağlarına.

Rüya motifi, edebiyat ve kültürümüzde çok değişik biçimleri ile karşımıza çıkmaktadır. Rüyada kişiye yol gösteren ermişten, elinden dolu içilen pire ve olağanüstü güzelliği ile kendini bulmaya çağıran periye kadar çok farklı biçimleri vardır. Mehlîkâ Sultan, aslında her insanın hayat serüveninde ulaşmak istediği idealleridir. Bunu bir yönüyle arzu nesnesi olarak da görmek mümkündür. Hayatımızdaki maddi ya da manevi bütün hedefler birer Mehlîkâ Sultan kimliğinde somutlaşır. Ruh dünyamızın derinliklerinde gizli olan bu hedefler, gündüz hayallerde gece ise rüyalarda kendisine çağırılmaktadır.

"Mehlîkâ Sultan" şiirinde mekân da tıpkı masallarda olduğu gibi olağanüstü bir özellik gösterir. Bilindiği gibi kuyu ve Kafdağı, masalların en önemli mekânlarından. Doğu'nun mistik ve mitik dünyasının en önemli öğelerinden olan Kafdağı, ulaşılmak istenen hedefi anlatan en yaygın ve etkili sembollerden biri olarak geleneksel edebiyatımızda da sık sık karşımıza çıkmaktadır. "İsmi var cismi yok" olarak tavsif edilen Kafdağı, özellikle "Mantiku't-tayr" mesnevisinde kuşların yegâne hedefi durumundadır. Hüdhdün başkanlığında kuşların şahını bulmak için çıkılacak olan yolculuğa, akıl kıstası sebebiyle kuşların yarısı çıkmaz; çünkü kuşların şahı, olmayan Kafdağı'nın arkasındadır. Akla hayale gelmeyen engellerle dolu olan bu yolculuğun sonunda ise yolculuğa çıkan kuşların sadece otuzu (sîmurg) bu dağa ulaşabilir. Bu noktada asıl vurucu olan şey ise yolculuğun sonunda, aradıkları kuşların şahının aslında kendileri olduğunu idrak etmeleridir. İşte bu idrak seviyesine ulaşmak, sadece yola çıkmaya cesaret edebilen ve onun sıkıntılarına tahammül edebilenlerin nasibidir. Nihayetinde problemlerin kaynağı, kişinin/toplumun kendi gerçekliğinde potansiyel olarak var olsa da bu problemlerin çözümü de yine onun kendi varlık alanında potansiyel olarak bulunmaktadır. Bütün mesele, var olan potansiyeli açığa çıkarabilmektedir. Yani çözüm imkânları yine "yolcu"nun kendi benliğinde bulunmaktadır. "Hüsn ü Aşk" ve "Simyacı" gibi çeşitli yolculuk anlatılarında, arzu nesnesine ulaşmak için birçok sıkıntıya katlanan ve tehlikeleri göze alan kahramanların yolculuğun sonunda başlamış oldukları noktaya dönmeleri ya da uzaklarda aradıkları şeyin aslında yanı başlarında olduğunu fark etmeleri de yine bu gerçeğin başka şekillerde ifade edilmiş biçimidir.

İkinci dördlükte geçen “hayâlet” kelimesi; cin, peri ve hortlak gibi yaşadığına inanılan ruhsal varlıkları genel olarak ifade eden bir tabir (Hançerlioğlu 2000: 290) olmakla beraber, Doğu geleneğinden ziyade Batı kültürünün izlerini taşımaktadır. Bunu şairin uzun yıllar kaldığı ve havasını teneffüs ettiği Batı'nın bir kırıntısı olarak değerlendirmek gerekir. Söz konusu kelimenin şiirde, bir görüşte insanı âdeta büyüleyen ve kendisine âşık ettiğine inanılan periyi ifade etmek için kullanılmış olması ise Doğu geleneğiyle ilgili boyutunu oluşturur. Nitekim şiirin bu bölümünde açıkça ifade edilmemiş olsa da âşık yedi gencin görmek için Kafdağlarına gittikleri o “muammâ güzel”, “uzun gözlü ve uzun saçlı bir peri”-dir. Şiirin ileriki bölümünde bu açıkça belirtilir. Bilindiği gibi peri, klasik Türk şiirinde arzu nesnesini ifade etmek için en sık kullanılan kelimelerden biridir.

Mehlikâ Sultan'ı bulmak/görmek ümidiyle çıkılan yolculuk, sona yaklaşıyor olmanın ümidiyle günlerce ve gecelerce devam eder:

Hepsi, sırtında abâ, günlerce
Gittiler içleri hicrânla dolu;
Her günün ufkunu sardıkça gece
Dediler: “Belki son akşamdır bu.”

Şiirin bu bölümünde “abâ” kelimesi, geleneğe işaret eden en önemli açar kelimelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle tecrit ve dünyevi olandan nefsinin soyutlamayı ifade eden “kanaat” ve “tezkiye”yi sembolize eden bu kelime, yedi gencin yolculuğunu bir yönüyle “seyr ü sülûk” düzeyine çıkarmaktadır. Abâ kelimesinin “hicrân” gibi geleneksel bir kelime ile oluşturduğu kompozisyon, “derişlik”e de bir göndermedir. Tasavvuf düşüncesinde bu dünya bir gurbet-hane, hicran mekânıdır; dolayısıyla insan, bu gurbet diyarında sevgilisinden/aslı vatanından ayrılmış veya uzaklaştırılmış, gurbete mahkûm edilmiş bir gariptir. Yine geleneğe kavuşmak gündüzle, ayrılık/hicrân ise geceyle sembolize edilmiştir. Yolun bütün yoruculuğu ve sıkıntısına rağmen, “son gece” olabilir ümidi yolcuları şevke getirmektedir. Bu arayıştaki gece yeknesaklığı ve bıkkınlığı, bir sonraki günün nurlu ufukları ümidini de içinde her daim barındırmaktadır.

Gurbet, hicran, yol ve sıkıntı gibi kavramlar, dördüncü dördlükte de karşımıza çıkmaktadır. Ancak şiirin bu bölümünde, söz konusu kavramların Mehlikâ Sultan'a âşık yedi gencin onu bulmak ümidiyle çıktıkları yolculukla doğrudan bir ilgisi yoktur. Çünkü bu bölümde şiirdeki kronolojik olaylar silsilesinin kesintiye uğradığını ve insanın bu dünya yolculuğundaki evrensel bir sorununun ve buna bağlı ızdırabının dile getirildiğini görürüz.¹ Mesnevilerin içine serpişti-

1 “Mehlikâ Sultan” şiirini yorumlayan araştırmacıların şiirin ana temasını bu dördlükte arama eğiliminde olduğunu görüyoruz. Ahmet Kabaklı'nın bu dördlükten yola çıkarak şiirin geneliyle ilgili olarak yaptığı çıkarım şu şekildedir: “Bu şiir, ana tem olarak sürekli bir ülkü (ideal), bir amaç, bir dayanılmaz arzu ve sevda peşinde koşan insanoğlunun, o amaca hiçbir zaman ulaşamayacağını anlatır” (2003: 266). İsmail Çetişli ise şiirin bu dördlüğünü geri kalanından ayrı olarak ele almak gerektiği kanaatinde.

rilen gazelleri andıran bu dördlükte "yolcu" kavramı, birdenbire bütün insanları kapsayacak kadar genişler:

Bu emel gurbetinin yoktur ucu;
Dâimâ yollar uzar, kalp üzülür;
Ömrü oldukça yürür her yolcu,
Varmadan menzile bir yerde ölür.

"Emel" kelimesi, gelenekte arzu ve istekleri anlatmada kullanılan bir kelime olup daha ziyade dünyevi olanı işaret eder. Ulaşıldığı zaman insanı rahatlatacağı, sükûnete ulaştıracağı umut edilen her menzil, yeni yeni hedeflerin yol levhaları ile donanmış olarak insanı karşılar. Başka bir ifadeyle ulaşılan her emel, bir yenisini doğurur ve bunlar sürekli olarak birbirine eklemlenir. Klasik Türk şiirinde "tûl-i emel" tamlaması ile yaygın olarak karşımıza çıkan bu handikap, bu şiirde "dâimâ uzayan yollar" şeklinde ifadesini bulmuştur.

Bilindiği gibi klasik Türk şiirinde "tûl-i emel", çoğu zaman sevgilinin uzun saçlarıyla birlikte anılır. Bu noktada, Mehlîkâ Sultan'ın şiirin ilerleyen bölümlerinde "uzun gözlü, uzun saçlı bir peri" olarak tanımlanmış olmasına da dikkat etmek gerekir. Yürüdükçe uzayan yollar gibi olan emeller, sadece o peri gibi güzelin saçlarıyla değil, ömürle de uzunluk-kısalık bakımından münasebet hâindedir. Çünkü uzayıp giden yollar gibi sonu gelmeyen arzu ve isteklerine karşılık, insanın elinde sonlu ve üstelik kısa bir ömür vardır. İnsanın bu çelişkiden doğan ızdırabının klasik Türk şiirinde "uzun saç" ve "kısa ömür" zıtlığı çerçevesinde sıklıkla dile getirildiğini görürüz. Sevgilinin uzun saçları âşığın gönlünde bir "tûl-i emel", kirpikleri ise her an indirilmeye hazır bir şekilde başının üzerinde duran "ecel kılıcı"dır:

Gönlümde fikr-i zülfü başta havâ-yı müjgân
Tûl-i emel gönülde tiğ-i ecel kafâda
Hayâlî (G. 471/5)

Sevgilinin uzun saçları gibi uzayıp giden arzu ve istekleri olan, ama "ecel kılıcı"nı da her an ensesinde hisseden şair için sevgilinin boyu gibi uzun bir ömre sahip olmayı ümit etmekten başka bir çıkış yolu görünmemektedir:

Ahmed çü zülfü tûl-i emel verdi gönlüme
Kaddin görüp ümîdini "ömr-i dirâza tut
Ahmet Paşa (G. 14/7)

Onun böyle bir ayırım yapmasına sebep ise -her ne kadar tema bakımından bir fark söz konusu olmasa da- bu dördlüğün şiirin geri kalanından söyleyiş itibarıyla farklı olmasıdır. Ona göre bu şiiri, "Mehlîkâ Sultan'a âşık yedi gencin hikâyesinin anlatıldığı bölüm/manzum masal (sekiz dördlük)" ve "temanın doğrudan doğruya anlatıldığı bölüm (dördüncü dördlük)" olmak üzere iki bölüm hâlinde mütalaa etmek gerekir. Dolayısıyla da Çetişli için dördüncü dördlük, şiirin özü ve anahtarı durumundadır. Şairin buna bir de manzum masal ilave etmesi ise temayı daha açık ve etkili bir biçimde ifade edebilme düşüncesinden kaynaklanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/1-Şiir*, Ankara, 2006, s. 194-202.

Kendisini bu dünyadan ve onun zevklerinden koparıp alacak olan ölüm gibi bir hakikate rağmen hiç ölmeyecekmişçesine yeni emeller edinmekten vazgeçmeyen insan, hiçbir zaman son menzile ulaşamaz. Çünkü yaşam devam ettiği sürece insan için “son bir nokta” söz konusu değildir, olmayacaktır. Bu nedenle de uzayıp giden yollar gibi bitmek bilmeyen emeller, ölüm gerçekliği karşısında her zaman yarım kalmaya mahkûmdur. Alışılmamış bir bağdaştırma oluşturan “emel” ve “gurbet” kelimeleri arasındaki anlam ilişkisini de bu “yarım kalmışlık” hissiyatı üzerinden kurmak gerekir.

Daha önce de değinmiş olduğumuz gibi insan, yaratılış özelliği olarak “yarım” bir varlıktır ve onun bu dünya hayatındaki bütün arayışları da esasında eksik olan tarafını tamamlama isteğinden ve mücadelesinden başka bir şey değildir. Aranılan şey maddi olmadığı için, bilinen dünya hayatında “son menzil”e ulaşmak da mümkün değildir. Bu imkânsızlık tasavvufta “ölmeden önce ölmek” düsturuyula aşılmaya çalışılmıştır; yani benliğini ortadan kaldırarak arzu nesnesini onun yerine koymak. Başka bir ifadeyle, cüz’i iradeyi ortadan kaldırarak onun yerine Külli İrade/Mutlak Varlık’ı ikame etmek. Ancak bu çetrefilli yolda menzile ulaşmadan kırılan oldukça fazla yolcu vardır; zira yolun sıkıntılarına tahammül oldukça güçtür. Bu nedenle de insanların tamamı bu “yarım kalmışlık” hissiyatından -farkında olarak ya da olmayarak- muzdarip olmalarına rağmen, ancak çok küçük bir azınlığı varoluş amacı ve sorunuyla yüzleşme cesareti gösterebilmektedir. Zaten insanların çok büyük bir çoğunluğu manevi kapasite bakımından buna muktedir de değildir.

Beşinci dörtlüğe geldiğimizde âşık yedi gencin yolculuğunun devam ettiğini görür ve onları çıkırlığı olmayan bir kuyunun başına gelmiş durumda buluruz:

Mehlikâ’nın kara sevdâlıları
Vardılar çıkırlığı yok bir kuyuya,
Mehlikâ’nın kara sevdâlıları
Baktılar korkulu gözlerle suya.

Masalların en önemli mekânlarından biri olan kuyu, Şeyh Gâlib’in “Hüsn ü Aşk” mesnevisinin de önemli metaforlarından biridir. Aşk, yolculuğunun daha ilk adımında, aylar yıllara bağlanıp sarkıtılsa bile dibinin bulunması ihtimali olmayacak kadar derin bir kuyuya düşer (Kartal 2013: 553) ve hiç beklenmedik bir anda düştüğü bu kuyudan -benliğinin değişik boyutlarıyla yüzleşerek- mesafe katetmiş olarak çıkar” (Doğan 2006: 124). Her ne kadar kurgu itibarıyla birbirinden farklı olsa da Yahya Kemal’in “çıkırlığı yok kuyu”su ile *Hüsn ü Aşk*’taki dipsiz kuyunun aynı düşünce yapısından doğduğunu söylemek mümkündür. Çünkü kuyuya inme ya da düşme gibi bir motif söz konusu olmamasına rağmen

bu şiirde de kuyu, yedi gencin değişim ve dönüşümüne aracılık eden sembolik bir mekân olarak karşımıza çıkar. Ancak söz konusu değişime aracılık eden esas unsur, kuyunun kendisinden ziyade onun içindeki sudur.

Karanlık ve kapalılık imgeleriyle kendisini gerçekleştirecek olan, sonsuz serüvenindeki her kahramanın girmek zorunda olduğu tipik bir erginlenme mekânı ve doğal olarak bilinç dışının da ideal bir simgesi olan kuyu (Doğan 2017: 256), Jung'un arketipleri içinde gölge arketipine karşılık gelmektedir. Buna göre, insanın fiziki gölgesi olduğu gibi, bir de ruhsal gölgesi hatta gölgeleri vardır. Bunlar modern psikolojide varlıkları ispatlanmış, bilinç dışının "gölge" de kalmış sakinleridir. Zihin şehrinin karanlık köşelerinde dolaşan hayaletler gibi olan bu gölgelerin varlığını, ortaya çıkıncaya kadar pek bilmeyiz, bilmek de istemeyiz" (Merter 2008: 126). Bu ruhsal gölgenin varlığının farkında olmamak ya da onu inkâr yoluna gitmek insan varlığının bu karanlık tarafını ortadan kaldırmadığı gibi, onun karanlığını daha da kesif bir hâle getirebilmektedir. Bu nedenle de insan, bilinçaltındaki korkuları, ümitleri, ümitsizlikleri, arzuları gibi hassalarını temsil eden gölgesi ile mutlaka yüzleşmeli ve onu tanımalıdır.

Şiirde, çırkık yokluğu sebebiyle ulaşılamaz bir durumda olan su, yansıtma özelliği sayesinde bu yüzleşmeye aracılık eden bir aynaya dönüşerek yedi gence başka âlemlerin kapılarını aralamıştır:

Gördüler: "Aynada bir gizli cihân...

Ufku çepçevre ölüm servileri..."

Sandılar doğdu içinden bir ân

O, uzun gözlü, uzun saçlı perî.

Tasavvuf geleneğinde ayna, oldukça önemli bir metafordur. Çünkü bu düşünce sisteminde bütün varlık âlemi Mutlak Varlık'ın bir aynası durumunda olduğu gibi, insan da insanın ve hatta Mutlak Güzellik'in bir aynası olabilmektedir. İnsanın insana ayna olması, kendi iç dünyasını karşısındaki insanda seyretme imkânı bulabilmesindedir. Ayrıca nasıl ki su, sahip olduğu letafet gereği varlıkların aksini ayna gibi kendinde gösterme özelliğine sahipse insan da varlıklar içerisinde en üstün seviyede letafete sahip olması sebebiyle ilahi güzelliğin tecelligâhı, yani zuhûr ve sudûr ettiği yer olabilmektedir (Pürcevâdî 1999: 35). Bu nedenle de arzu nesnesinin yansıdığı suyu özelde yedi gencin, genelde ise insanın kendisi olarak okumak mümkün görünmektedir.

Yolculuğun bu aşamasında kuyudaki suyun Mehlikâ Sultan'ı, yani arzu nesnesini yansıtan bir aynaya dönüşmüş olması, ona âşık yedi gencin yolculuk neticesinde yaşadıkları değişim ve dönüşüme dair bir mesaj içermektedir. Çünkü şiirin ilk bölümlerinde "hayâlet", "dünyâ güzeli" ve "muammâ güzel"

gibi muğlak ifadelerle nitelendirilen Mehlikâ Sultan, “O, uzun gözlü, uzun saçlı peri” tanımlamasıyla kısmen de olsa artık daha belirgin ve somut bir çehreye bürünmüştür. Bu mesajın içerdiği anlam, bir mesafe katedilmiş olmakla birlikte yolculuğun henüz “son dem”ine gelinmemiş olduğudur. Çünkü Mehlikâ Sultan yüzünü göstermiştir; fakat görülen şey onun kendisi değil, sudaki yansımasıdır ve elbette bu ikisi aynı şey değildir.²

Sudaki yansımanın etrafını çepeçevre saran “ölüm servileri”, şairin nevi şahsına münhasır bir ifadesi olup gelenekte görülmez. Fakat bir araya gelmiş bir hâldeyken özgün bir nitelik taşıyan bu ibareyi oluşturan kelimeler, tek başlarına ele alındıklarında “fenâ” ve “vahdet” çağrışımlarıyla ilginç bir şekilde geleneğin temel taşlarına dönüşür. Yahya Kemal’in mazinin izlerini taşıyan kelimelerle oluşturduğu bu modern terkibi de “geleneği yeniden üretmek” bağlamında değerlendirilmek gerekir.

Adım adım sona doğru yaklaşılan yolculukta, Mehlikâ Sultan’a âşık yedi gençten en küçük olanının parmağındaki gümüş yüzüğü çıkarıp kuyudaki suya atmasıyla birlikte bir aşama daha kaydedilmiş olacaktır:

Bu hazîn yolcuların en küçüğü
 Bir zamân baktı o vîrân kuyuya.
 Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü
 Parmağından sıyrıp attı suya.

Şiirin bu bölümünde, yine geleneksel bir motif olan “en küçük kardeş tiplemesi” ile karşılaşmaktayız. Bu motifte sorunlara çözüm bulma ya da zor işlerin üstesinden gelme konusunda başarı gösteren, kardeşlerden en küçüğü olmaktadır. Yani çözüm ya da başarı, genel kanaatin aksine, en küçük veya zayıf olandan gelir. Özellikle masallarımızda karşımıza çıkan bu yapıda üç kardeşten en büyüğü biraz bön, ortanca menfaatperest, en küçüğü ise bütün fedakârlıkları bünyesinde toplayan bir problem çözücüdür. Bunlar kahramanın benliğinin farklı boyutlarına karşılık geliyor olmakla birlikte, başarı her zaman kahramanın en zayıf görünen tarafından gelir.

En küçük kardeş, kuyu ve yüzük unsurları bir araya geldiğinde bir Yusuf kıssası çağrışımı ile de karşılaşılmakla birlikte, bu çağrışım şiirin tasavvufi ge-

2 Tasavvuf tarihindeki tartışmalı konulardan biri olan Allah’ı görme (müşâhede ya da rû’yet) meselesiyle ilgili olarak rivayet edilen bir anlatıda, iki mutasavvıfın bu konudaki görüş ayrılığı ve makam farklılığı, “Ay’ın sudaki yansımasını görmek” ya da “gökyüzünde kendisini görmek” arasındaki fark üzerinden ifade edilmektedir. Söz konusu anlatıda “Ay’ın sudaki yansımasını” görmek tasavvuf yolundaki noksanlığın, “gökyüzünde kendisini görmek” ise bu konudaki tamlığın/yetkinliğin ifadesi durumundadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Nasrullah Pürcevâdî, *Gökyüzünde Ayın Görüntüsü-İslam Düşüncesinde Allah’ın Görülmesi Tartışmaları*, İstanbul, 1999, s. 21-41. Bu şiirde de arzu nesnesi için “ay yüzlü” anlamına gelen “Mehlikâ” kelimesinin seçilmiş olması, “likâ” kelimesinin “yüz” anlamının yanı sıra aynı zamanda “görme, kavuşma” gibi anlamlara da sahip olması ve arzu nesnesiyle ilk temasa gelişin suya yansıyan görüntüsü vasıtasıyla gerçekleşmesi hususları göz önüne alındığında söz konusu anlatı şiire nüfuz etme konusunda oldukça anlamlı bir hâle gelmektedir.

lenekle olan ilişkisine kıyasla geri planda kalır. Çünkü söz konusu unsurlardan olan yüzüğün, bir nişane olma veya maddi değeri sembolize etme yönüyle şiirde maddeden soyutlanma gerekliliğinin ifadesi konusunda bir sembol değere dönüştüğü görülür. Yuvarlak olması itibarıyla zaten Ay'la şekil bakımından ilişkili olan yüzüğün gümüşten (Ay'ın renginde) olması ise ayrıca dikkate değerdir. Çünkü Ay ve gümüş arasındaki ilişki, sadece renk konusundaki benzerliğe dayalı yüzeysel bir ilişki olmanın oldukça ötesindedir. Bu durum, yedi madenin yedi gezegenin ismiyle isimlendirildiği eski kimyâ ilminden kaynaklanır. Bu isimlendirmede "Ay gümüştür, Merkür cıva, Venüs bakır, Güneş altın, Mars demir, Jüpiter teneke ve Satürn kurşundur. Göksel evinden aşağı inen ruh, bu metallerin madde ve ağırlığını edinir; yükselirken (ise) onlardan sıyrılır, yukarı gene çıplak varır" (Campbell 1994: 112). Bu da âşık yedi gencin en küçük olanının gümüş yüzüğünü parmağından sıyırıp suya atmasını, maddeden tam anlamıyla sıyrılmının bir ifadesi olarak okuyabilmenin önünü açar.

Yüzüğün kuyudaki suya atılmasıyla birlikte artık yolculuğun "son dem"ine gelinmiş ve buna bağlı olarak da olaylar daha soyut ve metafizik bir şekle bürünmüştür:

Su çekilmiş gibi, rü'yâ oldu!
Erdiler yolculuğun son demine;
Bir hayâl âlemi peydâ oldu.
Göçtüler hep o hayâl âlemine.

Daha önceki aşamalarda yansıtma özelliğiyle bir ayna hükmünde olan su, yüzüğün içine atılmasıyla beraber durgunluğunu kaybetmiş ve bu özelliğini artık yitirmiştir. Suyun yansıtma işlevini yitirmesi ile beraber, "ego"yu sembolize eden görüntü de ortadan kaybolur. Bu durum, tasavvufi düşünce sistemindeki cüz'i iradeyi ortadan kaldırarak benliği hiçlik dünyasında yok etmeyi ifade eden "fenâfillah" aşamasını çağrıştırmaktadır. Yolculuğun "son dem"ine geldiğinin söylenmiş olması ise bu çağrışımı daha da güçlendirmektedir.

Bir yol hikâyesinin anlatıldığı bu şiirde, yolculuğun son aşamaya ulaşmasıyla beraber şiirin de sona ermesi beklenir; ama böyle olmaz. Yedi gencin göçtükleri yeri "hayâl âlemi" olarak nitelendiren ve bu yerle ilgili olarak bize çok fazla bir şey söylemeyen şair, son bir dörtlükle kahramanların durumundan haber verir. Yedi genç, üzerinden seneler geçmiş olmasına rağmen göçtükleri o hayâl âleminden henüz dönmemişlerdir ve dönmeyeceklerdir:

Mehlikâ Sultan'a âşık yedi genç
Seneler geçti, henüz gelmediler;
Mehlikâ Sultan'a âşık yedi genç
Oradan gelmeyecekmiş dediler!..

Yedi âşık gencin içine girip kaybolduğu hayal âlemi, ebedî dinginlik ve huzur mekânı olan “hiçlik” âlemidir. Tasavvufta asli vatan olarak tasavvur edilen bu yer, Allah’ın bilgisidir. Mutasavvıflar, sonsuz dinginlik ve sükûnetin hâkim olduğu ve bu nedenle de “Âlem-i şekînet” olarak isimlendirilen bu âlemi yeşil bir ummana benzetirler. Mutlak arayışların ve endişelerin, korkuların, ümitsizliklerin, kaosların son bulduğu yegâne mekân burasıdır. Bu nedenle de oraya ulaşmanın dönmesi, dönme düşüncesi içinde olması bile söz konusu olmadığı gibi, bunu yapması olası da değildir. Çünkü oraya ulaşan, “düşünme” eylemi de dâhil olmak üzere varlığa dair bütün izlerden soyutlanmış olur. Burası, “hiçlik”tir.

Gidilen yerden dönmeme konusu, öte taraftan irfani bilginin özneliği ve aktarılamıyor oluşu meselesiyle de yakından ilgilidir. Çünkü gidilen yerden dönmek, oradan haber ver(e)memek demektir. Başka bir deyişle, ölümün mahiyetini onu tatmış olandan başkası bilemez. Bu gerçek, ölüm kavramı söz konusu olduğunda her boyutta (fiziksel ya da manevi) geçerlidir. Yahya Kemal’in kendi ifadesiyle söyleyecek olursak “seferinden dönen yoktur.”

Sonuç

Bir yol hikâyesi niteliğinde olan “Mehlikâ” Sultan şiiri, şekil ve muhteva özellikleri bakımından mesnevilerle büyük bir benzerlik göstermektedir. Yolculuk ve ona bağlı aşamaların kronolojik bir şekilde ilerlediği bu şiirde, masal motifleri de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte bu şiir bir mesnevi olmadığı gibi, bir masal da değildir. Zaten şairin öyle bir amacı da yoktur. Yahya Kemal, mesnevi ve masala ait unsurları muhayyilesinde oldukça farklı ve özgün bir kompozisyonla bir araya getirerek bu şiirde “yeni” bir şekilde ve “yeniden” varlık alanına çıkarmış ve böylece “geleneği yeniden üretme”nin oldukça başarılı bir örneğini vermiştir.

“Mehlikâ Sultan” şiiri, Cemil Meriç’in sosyolojik ve kültürel bakış açısıyla değerlendirdiği şekilde kültürel kırılma yaşayan insanımızın Batı’daki arayışları olarak yorumlanabileceği gibi, Yahya Kemal’in bireysel tecrübelerini de anlatıyor olabilir. Bu şiir; “abâ”, “hicrân”, “servi”, “peri”, “Kafdağı”, “sultan”, “âşık”, “kuyu”, “yolculuk”, “gece” vs. gibi unsur ve kavramları barındırması yönüyle sâlikin ilahi aşk yolunda kendi benliğini yok etmesi ve ilahi benlikle bütünleşerek hiçlik âleminde ebedî huzur ve dinginliğe ulaşmasının hikâyesi olarak yorumlanmaya da oldukça müsaittir. Her ne şekilde yorumlanırsa yorumlansın bu şiir, insanın arayışlarını ve ezelden ebede yaptığı yolcuğun serüvenini anlatan genelgeçer bir metin niteliğindedir.

KAYNAKLAR

- Arasteh, A. Reza (2007). *Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş-Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin Kişilik Çözümlemesi*. (çev. Bekir Demirkol-İbrahim Özdemir) Ankara: Kitâbiyât.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2008). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Campbell, Joseph (1994). *Yaratıcı Mitoloji-Tanrı'nın Maskeleri*. (çev. Kudret Emiroğlu) Ankara: İmge Kitabevi.
- Çetişli, İsmail (2006). *Metin Tahlillerine Giriş/1-Şiir*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, Ahmet (2006). Bireyleşim/Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar. *bilig* (37), s. 115-130. (2017). *Hüsn ü Aşk-Aşk'ın Kalb'e Yolculuğu*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Eliade, Mircea (2014). *Dinler Tarihine Giriş*. (çev. Lale Arslan Özcan) İstanbul: Kâbalcı Yayıncılık.
- Fragar, Robert (2018). *Kalp, Nefs ve Ruh-Tasavvuf Psikolojisinde Gelişim, Denge ve Uyum*. (çev. İbrahim Kapaklıkaya) İstanbul: Sufi Kitap.
- Hançerlioğlu, Orhan (2000). *Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 2/E-I). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kabaklı, Ahmet (2003). *Şiir İncelemeleri*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kalpıklı, Mehmet (2008). Eski Şiirin Rüzgârında Bir Avrupalı: Yahya Kemal. *Hayal Şiir-Yahya Kemal Beyatlı Şiiri Üzerine Makaleler* (s. 9-17). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kanar, Mehmet (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü* (Cilt 1-2). İstanbul: Say Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2013). *Doğu'nun Uzun Hikâyesi-Türk Edebiyatında Mesnevi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Kılıç, Mahmud Erol (2011). *Sûfî ve Şiir-Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Meriç, Cemil (2018). *Bu Ülke*. (haz. Mahmut Ali Meriç) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merter, Mustafa (2008). *Dokuz Yüz Katlı İnsan-Tasavvuf ve Benötesi Psikolojisi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Özbalcı, Mustafa (2006). *Yahyâ Kemâl'in Duygu ve Düşünce Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pürcevâdi, Nasrullah (1999). *Gökyüzünde Ayın Görüntüsü-İslam Düşüncesinde Allah'ın Görülmesi Tartışmaları*. (çev. Ahmet Çelik) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat (1992). *Ahmet Paşa Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
(1992). *Hayâlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Üzgör, Tahir (1991). *Fehim-i Kadîm-Hayati, Sanati, Divân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Yavuz, Hilmi (2008). Gelenekten Yararlanma ve Geleneği Yeniden Üretme Bağlamında Yahya Kemal. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (s. 175-177). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.