

HAYRETTİN
ORHANOĞLU*

Beslendiđi Kaynaklar İtibariyle Sembolik Metinlerin Işığında Mesnevilerde Gerçeklik Tasavvurları

Reality Imaginations in Mesnevis in Respect of
its Sources in the Light of Symbolic Texts

Ö Z E T

Her sanat eseri özünde bir gerçeklik kurgusu barındırır. Buna göre kurmaca bir dünya yaratmanın bedeli, o eserin gerçekliğinin sımanacağı tasavvur algısıdır. Bu tasavvurların başında "hayal" kavramı gelmektedir. Gerçekliğin diğer algılarıyla karşılaştırılıp özellikle klasik şiirimizin hayale verdiği konum incelendiğinde günümüz itibarilik anlayışından farklı bir yol izlediği ortaya çıkacaktır. Felsefenin de temel taşı sayılan gerçeklik vurgusu, tasavvufi kimi hikâyeler ve öte yanda medrese kültürüyle yetişmiş Kaygusuz Abdal'ın Budalaname'si türünden kimi metinlerle karşılaştırıldığında geniş bir yelpazede karşımıza çıkmaktadır. Bu, hiç şüphesiz gerçekliğin tasavvufta önemli bir teşkil ettiğini kanıtlamaktadır. İslam kültür coğrafyasında öne çıkan tasavvufi risalelerinin gerçeklikleri ele alma biçimlerinin çoğu kez Divan şiiri ve özellikle mesnevilerle olan bağlantısı, hemen hemen hiç ele alınmamıştır. Oysa bu metinlerle mesnevilerdeki gerçeklik algılarının karşılaştırılması, Divan şiirinin ve dolayısıyla mesnevilerin de anlaşılmasına katkıda bulunacaktır. Gerçeklik kurgusu itibariyle anlatı temelinde mesnevilerin de oturduğu bir gerçeklik temelinden söz etmek mümkündür. Farazyâ, ütopya yahut gerçeküstücilik gibi tanımlmaların dışında nasıl bir gerçeklik kurgusu söz konusudur bu metinlerde? Biz bu çalışmada gerçeklik algılarından hareket ederek mesnevilerdeki gerçeklik algılarını sorgulayacağız.

ANAHTAR KELİMELE R

Mesnevi, yolcu, gerçeklik, aşk, tasavvuf.

A B S T R A C T

Each work of art contains the essence of reality. Accordingly, the cost of creating a fictional world, is to test the perception of reality. At the beginning of perception there comes the concept of "dream". Compared with the position where the other perception of reality of dream, especially in our classical poetry, followed a different path from today's fiction understanding that will arise when examined. Reality emphasis is also considered the cornerstone of the philosophy of mystical stories such as Budalaname of Kaygusuz Abdal who was trained in culture of some madrasas as also in some other types of text encountered in a wide range. This proves that no doubt constitutes an important reality of Sufism. Divan poetry often, especially with relation to the handling mesnevis mystical treatise on the reality of the prominent Islamic cultural landscape format, hardly been addressed. However, comparison of the perception of reality in this mesnevis texts, poems, and thus will contribute to the understanding of the Court in the Mathnawi. As far as reality construct is concerned, it's possible to speak of a reality that sits at the base of mesnevis basis. What kind of reality constructs are in question besides the definitions of farazyâ, utopia and surrealism? In this study, we will question the perception of reality in the act of perception of reality in Mathnawi.

KEYWORDS

Mathnawi, traveler, reality, sufizm, love.

* Yrd. Doç. Dr., Avrasya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, Trabzon (h_orhanoglu@hotmail.com).

GİRİŞ

Sûfî şair, her bir varlıktaki ahenk ve uyumu aksettirmesiyle şiirde, insanın saf şuur haline yönelmesine yardım etmeye muktedir bir yön arar (Nasr 1992: 121-2). Onların nazarında âlemü'l-hiss, öteki sebep âleminin sonuçlarından birisidir ve tıpkı gölgenin bir bedende doğması gibi ondan doğar. Sûfî nazarında, bu dünyanın, duyular yoluyla erişilen nesnelere olmasa ise öteki dünyadaki misallerinin varlığını teyit eder. Böylelikle misaller, yeni bir anlam ve gerçeklik kazanırlar. Sûfinin hakikat dünyasında fiziksel dünyadaki gibi talebi yoktur. Onun talebi, kesret, fark ve tezat yerine vâhdet / birliktir. Ne ayrılık ne de ayrılma vardır. “Burası” ve “orası” gibi kavramlar yoktur. Ne zaman vardır ne de oluş ve çürüyüş mevcuttur. Çünkü hakiki varlık, Allah’ın zâtıdır (Tenik 2009: 476).

O’nun zatının dışındakilerin mecaz olduğu düşüncesinden hareketle varlık, hangi gerçeklik temelinde yer almakta bunun metinlerdeki yansıması hangi şekillerle gerçekleşmektedir? Biz bu çalışmada ilkin mesnevileri merkeze alarak buna bağlı olduklarını düşündüğümüz kimi felsefî risalelerin aslında hangi gerçeklikten yararlandığını araştıracağız. Çünkü özellikle gerçeklik algıları açısından Divan edebiyatı üzerinde Tanzimat’tan bu yana varolagelen bir önyargılar söz konusu edildiğinde bu edebiyatın gerçeklikten beslenmediği kanaati yaygındır.¹

Örneğin Namık Kemâl, yargılarının en acımasızını okuyucularına aktarır: “Divanlarımızdan biri mütâla’al olunurken insan; muhtevi olduğu hayalati zihninde tecessüm ettirse etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne yapıştırmış; bağırdıkça arş-ı a’lâ sarsılır; ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşiklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma’şukalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler aleminde zanneder.” (Yetiş 1996: 344).

¹ Namık Kemal’den başlayarak Abdülbaki Gölpınarlı ve nihayet 1950 sonrası Türk şiirinde Divan Edebiyatı hakkında ileri sürülen ve kimi zaman yıkıcı bir eleştiriye hatta alaycılığa dönüşen anlayışın karşısında modern şiirimizde bu gelenekten oldukça yararlanıldığı görülmektedir.

Ziya Paşa da “*Şiir ve İnşa*” adlı makalesinde buna benzer görüşler ileri sürer:

“Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necâtî, Bâkî ve Nef’î dîvânlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hezceden mahbûn muhbîs kasâid ve gaze-lyât ve kıtaât ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve Itrî gibi mûsikî şinâsânın rabt-ı makâmât ettikleri Nedîm ve Vâsîf şarkıları mıdır? Hayır bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir. Zîrâ görülüyor ki bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İrân’a ve şuarâ-yı İrân dahî Arapları taklîd ile melez bir şey yapılmıştır. Ve bu taklid üslûb-ı nazımda değil ve belki efkâr ve maâniye bile sirâyet edip, bizim şu’arâ-yı eslâf edâ-yı nazm u ifâdede ve hayâlât ve ma’ânide Arap ve Aceme mümkün mertebe taklîde sa’y etmeyi ma’âriften addetmişler ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kâbil midir, asla burasını mülâhaza etmemişlerdir.” (Kaplan vd 1978: 45).

Çalışmamızı bizatihi Divan edebiyatının gerçeklik algılarının hangi süreçlerde geliştiğini ve bunların neler olduğu konusunda daha çok örneklerden yani metnin kendisinden yola çıkarak ele almak istiyoruz. Ancak bundan önce dönüşme ve değişme kavramlarını ele almak gerekmektedir.

Dönüşme ve değişme, her şeyden önce gerçeklik tasavvurlarının sanata yansıma biçimleriyle ve dolayısıyla temsil ile yansıma ilişkilerinin sonucu olarak ortaya çıkarlar.

Sanatta gerçek ve gerçekliğin kullanımıyla ilgili düşüncelere göz attığımızda değişme ve dönüşmelerin, gerçekliğin var olma isteğini içinde barındırdığını görürüz. Bu da ister istemez dönüşmeye maruz kalan öznenin de gerçekliğini yakından ilgilendiren bir sorundur.

Felsefenin konusu olan ve sanatın, daha özelde edebiyatın sözünü ettiği *gerçek*, hiç şüphesiz kavram itibariyle benzer anlam alanlarına sahip görünmekle birlikte farklı işlevlere sahiptir. Kierkegaard, felsefedeki gerçeğe dair şu yorumda bulunur: Gerçek, “varolan bir bireyde düşünce de değil var oluşta bir araya gelir.” (Blackham 2005: 19). Bu açıdan bakıldığında felsefenin konusu olan gerçek, bilincimizin dışında “zihinden bağımsız bir var oluşa sahip olan”dır (Cevizci 1999). Oysa sanatın konusu olan gerçek, esere yansıyan algıların yeniden tasavvur edilmesinden öte bir işlevsellik esasına dayanır.

Maddenin gerçekliği, bilincimizin dışında var olduğu için bir gerçeklik olarak adlandırılabilir. Buna karşın sanatsal gerçeklik, Platon'un ve Platon'u izleyen gelenek tarafından bilinen adıyla "idealar âlemi" ya da "formlar teorisi" dediği gerçeklik tanımlarıyla düşündüğümüzde daha farklı tanımlanır. Bu yeni gerçeklik, fiziksel dünyaya (görünüş) değil bizatihi "Formlar dünyası"na (gerçeklik) aittir (Jones 2006: 212). Bu yönüyle Platon'un formlar teorisinden kastettiği şey, algıda karşılaşılan değişmez gerçekliklerdir.

Gerçeğe bağlı algı, "insana duyu yoluyla gelen malzemeye uyum ve birlik kazandıran ve dolayısıyla, fizikî, fizyolojik, nörolojik, duyumsal ve bilişsel bileşenleri olan" (Cevizci 1999) bir süreçtir. Bu bakımdan değişme ve dönüşmeleri bu tanım çerçevesinde algılayan bilinç, gerçekliği teşbih düzeyinde değil, kimi zaman teşhis kimi zaman da hal değişimleri olarak tasavvur eder.

Gerçek, sanatta da yaşantılarda olduğu gibi teşbih ve teşhis düzeyinde temsil ve taklit yoluyla elde edilir. Bu çalışmanın malzemeleri ışığında düşünüldüğünde gerçek, daha kesin ve inanca dayalı bir uzamda "hakikat" bağlamında ele alınmaktadır. Bu sebeple hakikatin karşısında gerçek, teşbih ve teşhis düzeyinde bir temsil olarak anlaşılmalıdır.

1. Kavramlar

1.1 Hayâl

Sanatta değişme ve dönüşme ritüllerinin gerçekleştiği asıl uzam muhayyiledir. Bizim gerçeklikler uzamı olarak çalışmamızda söz konusu edeceğimiz gerçeklikler, muhayyilede karşılaşılan ve "itibari gerçeklik"ler olarak da kullanılan sanatsal gerçekliklerdir.

Değişme ve dönüşmelerin hayâl ile olan bağıntısını şu şekilde belirleyebiliriz. Hayâl, var olanların en geniş ve mevcutların en yetkinidir. O, aynı zamanda maddenin dışındaki suretleri de kabul eder. Bunun anlamı, hayâlin "başkalaşma ve dönüşmeyle" çeşitli suretlerde şekillenmesidir.

Hayâl, yapılan sınıflandırmalar içinde sembol ve imge arasında gidip gelen ancak modern algı içinde daha çok imgesel tavırlara yaklaşan

kavramlardan biridir. Bununla birlikte geleneksel metinler içinde özellikle sembolik metinlerde karşımıza çıkan hayâl, imge ile birlikte hiç şüphesiz gerçeğe ait kurguların dışında, yeni bir gerçeklik alanı olarak düşünülmelidir.

Biçimlerden bağımsız olana ulaşmak için yine biçimlere ihtiyacımız vardır. Hayâllere ait biçimselleştirme, gerçekte insanın aşkın biçime ulaşmasına vesile olan bu hayâl gücünde yatar. Aşkın biçime ulaşmada hayâl kuvveti, bu açıdan en önemli süreçlerden biridir.

Arapça'daki etimolojik kökeninden hareketle hayâl kelimesi, küheylanla (Ar. hayl) bağdaştırılarak onun hızlılığı ve salınarak yürümesiyle ilişkilendirilir (Uluç 2005: 160). Şeyh Galip de Hüsn ü Aşk'ta "Der Vafı Esb" (b.1481-1508) bölümünün önemli bir kısmında atı anlatırken bir yandan da hayâle göndermeler yapar.

İslam felsefesinde idrake ait niteliklerden sayılan hayâl, Arapçada "zannetmek" ve "benzetmek" anlamlarına da gelir. "Bir şeyin gerçeği zannedilen veya gerçeğine benzeyen, benzetilen görüntüsü" olarak tanımlanabilecek olan bu kavram, "tahayyül", "zan" ve "teşebbüh" kelimeleriyle aynı ya da yakın anlamlarda kullanılmaktadır. Bu bağlamda İslam felsefesinde bu kelimenin üç grupta ele alındığını görürüz. Bu ayrımın ilkinde göre; hayâl, beş duyunun fonksiyonel bir devamı olarak kabul edilir. İdrak edilemeyen bir şeyin tahayyül olunamayacağı, tahayyül edilmeyen şeyin de düşünülemediği şeklindeki Aristo'ya ait ana fikre dayandırılan bu düşünceye göre tahayyül, duyumla düşünme arasında bir idrak gücüdür. İshak el-Kindî, İhvân-ı Safâ, İbn Bacce ve İbn Rüşd gibi Aristo'nun şarih ve takipçileri bu görüşü benimsemişlerdir.

Hayâlin ikinci algılanışında hayâl gücü ile mütehayyile birbirinden ayrılmaktadır (İbn Sînâ). Hayâl gücü (musavvire), duyu planında idrak edilen imgeleri saklama fonksiyonuna sahipken mütehayyile, 'hissi sûret' adı verilen bu imgeleri çeşitli birleştirme ve ayırma işlemleriyle yeniden üretir, yani onları serbestçe hayâl eder. Bu işlem, vehim gücü için yapılırsa tahayyül, akıl için yapılırsa tefekkür adını almakta, dolayısıyla gücün adı da ilk durumda "mütehayyile", ikinci durumda "müfekhire" olmaktadır. Mütehayyile, suretleri saklayan hayâl gücü ile kavramları saklayan hafıza arasındaki konumuyla durmadan benzer ve karşıt sûret / kavramlar üretmekte, ancak bunu yaparken bunların nes-

nel karşılıklarının olup olmadıklarına bakmamaktadır. Farabî ile İbn Sînâ, bu görüşü benimsemişlerdir.

İbn Arabî, “Hayâl” kelimesiyle Tanrı’yı kastettiğini belirtir. İkinci anlamıyla hayâl, ruhani âlemle cismani âlem arasında bulunan bir ara dünyadır. (Âlem-i Misal= Mundus Imaginalis) “Berzah” da denilen bu dünyada ruhlarla beden arasındaki zıtlık, aydınlık ve karanlık, görünen ve görünmeyen, iç ve dış, batını ve zahiri, yüksek ve alçak, latif ve yoğun gibi birçok zıtlar çiftine dayanarak dile getirilir. Üçüncü anlamıyla hayâl, dış dünyadaki Hayâl âleminin küçük âleme nispeti, izdüşümüdür. Bir diğer deyişle hayâl, bu anlamıyla insanın küçük bir evrendir (Âlem-i Suğra). Son olarak dördüncü ve en dar anlamda hayâl, aşağı yukarı, İngilizcede “imagination” olarak bilinen insani yetiye tekabül eder. Bu nefsin cismani olanla ruhani olan arasında köprü kuran kendine özgü bir gücüdür. Bir yanda hayâl, duyuyla algılanan cismani şeyleri ruhanileştirir ve bunları hafızada biriktirir; öte yanda da kalpte algılanan şeyleri onlara bir şekil ve kalıp vermek suretiyle cismanileştirir.” (Chittick-Murata 2000: 309).

İbn Arabî, Şehâbeddin-i Sühreverdî ve Molla Sadra’nın benimsediği üçüncü görüşte ise, hayâl, bu kez psikolojik ve epistemolojik bir içerikten öte kozmolojik bir kavram olarak da ele alınır. İbn Arabî, hayâle bunlardan başka ontik bir anlam da kazandırır (Durusoy 1998: 1).

İbn Arabî’ye göre âlem, bir hayâlden ibarettir. Nitekim âlem, ilâhi tahayyülün (imagination) bir eseri olarak tasavvur eder. Arifin mütehayyilesinde çizilen nesnelere ise bir hayâl âleminde varlık kazanır. Buradaki insan mütehayyilesi “kalp” adını almakta, dolayısıyla arifin kalbindeki ilâhî tecellî, hayâl âleminde bir varlık kazanmaktadır. hayâl her iki tarafın yani ruhi olanla cismani olan arasındaki berzah oluşuyla birçok zıtlar çiftine dayanılarak da açıklanır (Chittick 1997: 309).

“Âlem-i Misal”, hissedilebilir fenomenal dünya ile akledilebilir dünya arasında yer alır. Bu âlem tasavvuru ile görme, “Allah’a O’nu görüyormuşçasına ibadet et, sen O’nu göremesen de O, seni görür” hadisince de ifade edilen bir mahiyettir.

İbn Arabî’ye göre hayâl, ne vardır ne yoktur, ne bilinir ve de ne bilinmez, ne olumsuzlanan ve ne de olumlanan bir şeydir. Zıtlıkların te-

melinde yer alan hayâl, en geniş ve en dar yerdir. Onun darlığı suretsiz idrak edememesi; genişliği ise hayâlin vasıfları benzetmedeki sonsuz imkânıdır. Bir diğer deyişle hayâle ait hususiyet, varlığın değişme ve dönüşmelerinden de uzakta zamana ve mekâna kayıtsızlıktır. Çünkü hayâl aracılığıyla zaman ve mekân siliniverir (Hakîm 2005: 263).

Biz de bu bakış açısından hareketle hayâlleri gerçekliği ontik yönden nitelendiren bir tavır olarak ele almaktayız. Nitekim Sühreverdî, "Nur Heykelleri" adlı eserinde, hayâlî suretlerin asıl yerinin dış dünyada gerçekliği olan bir hayâl âleminde olduğunu ileri sürer. Sühreverdî'ye göre hayâlî yerler de gerçek ve dış dünyaya aittir. Esasen semavî bir nurdan ibaret olan insan nefsi, sahip olduğu mütehayyile adlı iç duyu melekesi sayesinde hayâl âlemine ait formları, biçimleri idrâk eder. Bu anlamda mütehayyile bir aynadır; hayâl ise bir bilgi formu olup zan veya fanteziyle karıştırılmamalıdır. Ancak bu, idrakin gerçekleşmesi için tıpkı gözle görme ve akılla kavrama olayında olduğu gibi bir 'işrâk' (aydınlatıcı semâvî etki) vuku bulmalıdır. Buna göre hayâl, batınî gizli kuvvetlerden biri olarak ortak hislerden sayılır. Hayâl, hissedilen suretlerin zevalinden sonra onları saklayan kuvvettir (Sühreverdî 1986).

Hayâl kudreti, aynı zamanda ayrılmanın fâilidir. Hayâl, gerçek ve hayâl olanın da sınırlandırıcıdır. Biçimin ve biçimsizliğin, tasavvufî terimlerle ifade edersek varlık ve yokluğun arasındaki berzahıdır.

William Chittick'e göre "Sözcüklerin kendisi hayâldir. Bunlar konuşma âleminde nefsin mahiyetini temsil ederler. Sözcükler ne bilinç/farkında oluş ne de cismanî şeylerdir. Bunlar nefisler gibi, ruhla beden arasında ara-bölge gerçeklikleridir." (Chittick-Murata 2000: 315).

Hayâl gücünün önemli özelliklerinden biri de dış dünyada var olmayan şeyleri tasarlayabilmesidir. Bu durum, duyuların eksik veya hatalı veri aktarmasından öte hayâl gücünde de bazı yanlış hayâlî suretlerin oluşabileceği anlamına da gelebilmektedir. Aklın soyutlama sürecinde duyular çok önemli işleve sahiptir. Nitekim herhangi bir duyusunu yitiren kişi ona ait bilgiyi de yitirir.

Öte yandan "hayâl" kavramına farklı bir bakış da hayâlin biçimler dünyasıyla muhayyel dünya arasında bir sınır olmasıdır. Bir diğer deyişle "kesret" olarak ifade edilen bu dünya, "fena" makamından sonra

yolcunun “nazar”ında artık bir “hayâl” ve “yanılsama” olarak görülür. Kesret dünyası, hiçbir metafizik yahut ontolojik değeri haiz olmadığı için özü itibarıyla de gerçek değildir. Burada nesnelere, ‘var’ değildir. Dolayısıyla yukarıda gerçekle ilgili ifade ettiğimiz gerçeklik sınırları içinde gerçekliği yalnızca “kesret” dünyasıyla sınırlamak yerine yukarıdan beri getirdiğimiz silsile içinde asıl gerçeğin bir yer değiştirmeye muhayyel alana eklenildiğini belirtmemiz gerekmektedir. Çünkü “kesret” dünyası, hiçbir dış gerçekliği olmayan gölge ve yanılsamalardan ibarettir. Dolayısıyla hayâl gerçekliğinin asıl uzamı olarak kabul edilmektedir. Bunun yanında hayâlin bir farklılığı içermesi bakımından hiç şüphesiz sembolik bir uzam olmakla birlikte aynı zamanda gerçekle gerçek-dışı arasında farklılığı bünyesinde barındıran bir sınır olma durumunu da söz konusudur. Çünkü her farklılık, kendiliğinden bir sınırdır. Ancak sınır durumuyla hayâl, “berzah” adını alır (Uludağ 2005: 93).

İnsandaki hayâli deneyimi dört esas unsurda düşünmemiz mümkündür. Bunlardan ilki hayâli gözleyen öznedir. Tahayyül edilen eşyanın hakikati ve hayâlî nesnenin aldığı biçim ile nihayet cisimleşmenin kozmik yeri.

Hayâli gözleyen özne, sembolik algısını tahayyül edilen nesnenin hakikatine uygun bir şekilde davranır. Eşyanın aldığı suretlere bakarak cisimleşmenin hayâller aracılığıyla değişme ve dönüşümünü gözlemler. Çünkü normal uyanıklıktaki bilinçle, bunun dışındayken gerçekleşen görünüşler birbirinden ayrıdır. Algılayan göze göre uyanıklıktaki görünüşler ikiye ayrılır: Cismanî göz ve hayâl gözü. Uyanıklık dışında olan görünüşler de bilinç durumuna göre ikiye ayrılabilir: Kişi uykuda olup rüyasında hayâlî gerçeklikleri algılayabilir ya da hissi algılama âlemiyle ilişkiyi ortadan kaldıran ‘gaybet’ veya ‘fena’ gibi manevi bir halin etkisi altında olabilir (Chittick 1997: 120).

İbn Arabî’ye göre “âlem-i his birinci hayâl, rüyâ âlemi ikinci hayâl ve rüyâ içinde rüyâ da üçüncü hayâldir.” Buna göre biricik gerçek tecellilerin mihrak noktalarından başka bir şey olmayan hissî suretlerde kendini zahir kılan Hak’tır (Konuk 1988: 232).

“Hayâl, cisimsiz şeylerin, ‘hem / hem de’ de kalarak, cisimleşmenin tüm sıfatlarını kazanmasalar bile, belli bir şekilde bedenleşmesini sağlar. Bu yüzden, rüyalar, imgeler olarak bedenleşen uyanıklığın cisimsiz ger-

çekliğidir. Hayâl, görünmeyen gerçekliklerin görünür dünyaya ait niteliklere sahip olmasına izin verir." (Chittick 1997: 98).Çünkü "Hayâlde gerçekleşen her şeye bir hissi suret vermesi hayâlin hakikatının bir neticesidir." (Chittick 1997: 103).

Tanrı, üç dünyayı -ruhi, hayâlî ve cismanî- Rahmanî nefesinde varlık alanına çıkarmıştır; varlık ışığı ile yokluk karanlığı arasında bir berzah vazifesi gören mutlak hayâl, her iki tarafın özelliklerini tezahür ettirir. "Âlem-i Kübra" (macrocosm) üç ontolojik düzeyinde sırasıyla bu üçünü -varlık, hayâl ve yokluk- yansıtır, ruhi dünya Varlık ışığını tecelli ettirir; cismanî dünya yokluğun karanlığını sergiler, hayâlî dünya ise bu iki dünyanın özelliklerini kucaklar. Tıpkı ayrıık hayâlin ruhi ile cismani dünyalar arasında bir berzah olması gibi, aynı şekilde mutlak hayâl de "yüce berzah"tır, veya "berzahların berzahıdır", çünkü onun bir Varlığa, bir de yokluğa dönük bir yüzü vardır (Chittick 1997: 330).

Sanatçı bu yönüyle "vizyonunu (görüp sezdiği şeyleri) okura onun anlayabileceği bir dille anlatmak ister. O, teolojinin dilini kullanamaz; çünkü bu, aklın ve tecridin dili olduğundan ve ilahi tecellileri anlatacak başka bir yol bulunmadığından, onları inkâr etmek yerine tercihe şayan bir şey olur. Bu yüzden algılanan şeyi ifade edebilecek tek dil, duyuusal dildir. Hayâl ve imajın rasyonel izahı, okuru tecellinin gerçekliğine yaklaştırmak yerine, ondan uzaklaştırır." (Chittick 1997: 314). Âlemlerle birlikte düşünülen nefis de bu yönüyle "hayâlde dokunmuş aracı bir gerçekliktir" (Chittick 1997: 312).

Gazzalî, burada ele almaya çalıştığımız konuyu aydınlatacak şekilde klasik tasavvuf literatüründe çok karşılaştığımız şiirsel bir sembol sunar bize. Hayâlde bir mekân tahsis ederek onu semboller ve teşbihlerle canlandırır. Nitekim tahayyül edilen şey, belirli bir ölçü ve şekle, belirlenmiş yönlerle sahiptir ve tahayyül edenle uzak veya yakın bir ilişkisi vardır. İkincisi, bu kesif hayâl, saflaşp inceldiğinde aklî mânâlarla eşitlenir. Bunların nurlarını iletir. Üçüncüsü aklî yeteneklerin zappedilmesi, sarsılmaması, dağılıp kaybolmaması için aklî marifetlerin yardımcısıdır (Gazâlî 1996: 76).

Her var oluşun yalnız başına, varlığının süreğenliği içinde yarı yarıya bir imgeye dönüştüğünü düşündüğümüzde insanın maddî varlığı dışında kalan ruhî olarak bilinir. Dolayısıyla benliğimizi dönüştürücü

gücü olan imge, bize “ontik yanımız”ı duyumsatır (Süphandağı 1996: 76).

Âlem-i Misal’in (Corbin 1994: 370) anlık süreksizlikten neşet etmesi ile birlikte hayâl, ilk aşamada yatay süreksizlikten dikey sürece intikal eder. “Tahayyülî bilincin” (Conscience İmaginative-İmgeleme Bilinci) (Corbin1994: 371) bu dönüştürücü tavrı, kutsallaştırılmış alandan doğal alana geçişin en önemli eşiğini oluşturur. Buna göre “Her rüya imgesi, dış dünyanın çokluğu ile öznenin birliğini bir araya getirir; her imge, beden dünyasının karanlığı ile ruhun aydınlığı arasında bulunan bir berzahtır.” (Chittick 1999: 77).

Bu bağlamda “müşahede”yle algılanan hayâl, hiç şüphesiz sembolik sürecin ve gerçeklik kurgularının en temel zaviyesini oluşturur. Bir diğer deyişle değişme ve dönüşmelerin asıl uzamı bu yeni gerçeklik alanı olan hayâl âlemdir. Tıpkı Şeyh Galip’in dediği gibi:

*Kimi dedi etme şi’re rağbet
Zîrâ ki verir hayâle sûret* (Şeyh Gâlib 2002: 250)

Zira her sanat gibi şiir de hayale suret veren, tasvir aracılığıyla gerçekliği duyumsatır. Çünkü insan, duyuları aracılığıyla kavranılamayanı kavramak ister. Bu da onun en önemli niteliklerinden biridir.

2. Sembol

Sembol, birçok alanda ve disiplinde farklı anlamlara sahip olmakla birlikte “...anlatılamaz ve görünmez bir gösterilenle gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadığı bu denkliği somut olarak tecessüm etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzluğu tükenmez bir biçimde düzelten ve tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinelemeler oyunu aracılığıyla yapan işarettir.” (Durant 1998: 13).

Aşkın sembolik eğilimlerde ilk ve en önemli sembol hiç kuşkusuz “Tanrı”dır. Tanrı, bu eğilimlerde aşkınlaştırılırken içkin sembollerde dolaylı olarak yer alır. Buradan yola çıkılarak ifade edildiğinde sembolik eğilimler aşkın ve içkin olmak üzere iki ana tavra ayrılırlar. Ortaya çıkan bir başka sonuçta sembolik tavrıların dolaylılığı meselesidir yahut bir başka ifadeyle sembolleştirmelerin doğrudan ve dolaylı olarak gerçekleştiğidir.

Sembollere daha derin bir gözle bakıldığında bunların asıl görevinin “bir araya getirmek, birleştirmek anlamlarını barındırdığını ve bu niteliğiyle metnimizin da esasını teşkil eden değişme ve dönüşmelerde de önemli bir rol oynarlar. Bu sebeple semboller, birbirinden bağımsızmış gibi görünen gerçeklikler arasında tutarlı bir bütünlük kazandırır. Bir başka deyişle algınabilen ve algılanamayan dünyaya ait iki boyutu birleştirir (Uluç 2007: 42).

Aşkınlığın biçimsel varlığı ve epifonik semboller olarak sembolleri ikiye ayıran Durant’a göre sembolik bilgiler (sembolik marifet) üçe ayrılır:

1. Ebediyen dolaylı düşünceler
2. Aşkınlığın biçimsel varlığı
3. Epifonik semboller (Durant 1998: 19)

Gilbert Durant, özgürlüğü bir çıkış noktası olarak ele alan sembolleri “anlatılamaz ve görünmez bir gösterilene gönderen ve bundan dolayı da anımsayamadığı bu denkliği somut olarak tecessüm etmek zorunda olan ve bunu da uygunsuzluğu tükenmez bir biçimde düzelten, tamamlayan ikonografik, ritüel, mitik yinelemeler oyunu aracılığıyla yapan işaret” olarak tarif etmişti (Durant 1998: 13). Sembol, bu yüzden kişisel özgürlüğe verilen anlamın ‘onay’ıdır. Bunun içindir ki semboller açıklanamaz (Durant 1998: 27).

Turan Koç, dili dolaysız ve dolaylı dil olarak ikiye ayırır. Ona göre dolaysız dil, teşbihî, tenzihî ve temsilî dil olarak da kendi içinde üçe ayrılırken dolaylı bir dil olarak, dille ifadesi imkânsız olan veya dilin erişemediği hakikatlerin, başka türlü anlaşılma ve kavranma şekilleri, olarak anlaşılmalıdır. Semboller, sanat ve edebiyatta olduğu gibi teoloji alanında da nesnel, soğuk ve katı bir gerçekliğe dayanan veya en azından onu çağrıştıran bir dille, sezgiye dayalı genel geçerliği olan anlamlar yerine, devingen ve daha çok çağrıştırmacı özelliğe sahip ifadelerle karşımıza çıkar. Bu bakımdan sembolik dilin anlam alanı, gerçekçi ve temsili dilin anlam alanının tam karşısında bulunur (Koç 1998: 96).

Dinî ve dinî olmayan sembollerin birbirinden ayrılması gerektiğini vurgulayarak dolaylı anlatım biçimlerinden sembolleri, “gizli, ama hissedilir şekilde fiili olan bir şeye ilişkin kapalı bir anlam veya şifre” olarak tanımlayabiliriz. Genel olarak tüm işaret, alâmet, nişan ve belirtilerle

kastedilen şeyleri içine alan semboller, kendi dışındaki bir şeyi karşılamak için akla getirilen şeydirler. Sembol, kendi dışındaki bir gerçekliği temsil ediyorsa veya onun yerine geçiyorsa sembol sayılır. Bu düşüncelerle sembol veya sembolik ifadeyi gizli, ama hissedilir şekilde fiili olan bir şeye ilişkin kapalı bir anlam veya şifre olarak görmek gerekir. Çünkü imge ve semboller, yapıları gereği çoğul değerlidirler ve sembolize ettikleri şeyle aralarında ontolojik bir bağ vardır. Semboller, yerine geçtikleri şeyin gerçekliğine katıldıklarından dolayı, nihai olanı, yani Tanrı'yı, sadece semboller yoluyla ifade ederler (Koç 1998: 112).

J.E. Cirlot, İbn Arabî'nin ne küllî mantığı ve ne de aklî idraki paylaşmayan ve sadece işaret edilmiş olan şeyi anlaşılır kılan bir suretteki (image) cevher ya da zatın sezgisini pratik düşünme yoluyla elde eden sembollerin, tevil edilerek açıklanır hale getirdiği düşüncesini taşıdığını belirtir. Buna göre *tevilin* içeriğinde her şeyi dönüşüm-ötesine (=transmutasyon) dayandırmış olan dünyayı anlamaya yönelik sembolik bir metodun varlığından söz edilebilir (Köktürk 2001: 26).

Semboller, muhayyilede yatay değil dikey süreçte yer alır. Bir diğer deyişle semboller, oluş ve bozuluş âleminin aksine zaman-dışı ve mekân-dışı tasavvurlarla ele alınırlar. Bu yönleriyle semboller, an içinde olup biten ve zamanın sürekliliğini aşarak dikey zaman-mekân bloklarını kullanan ifadelerin hiyerarşik bir modelidir. Daha ötede bu an, sanatçının eseri ya da eserdeki imgeyi oluşturma sürecine tekabül eder. Sanatçı da bu anda bulunan imgenin kozasını şekillendiren kişidir.

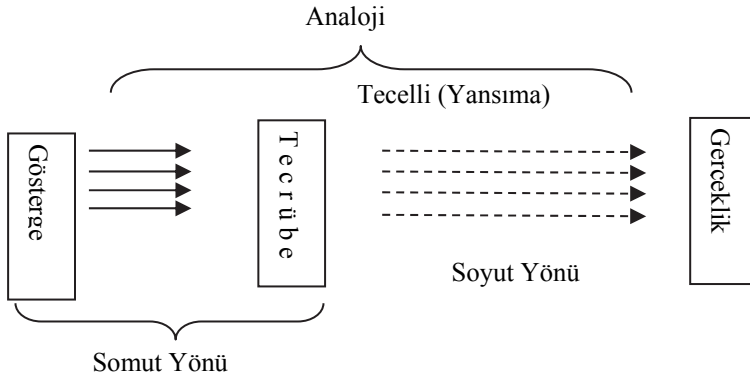
Sembollerini önceleyen mutlak bilinçtir. Dolayısıyla semboller, nesneyle özerk bir oluş halinde şekillenen ve şekillendiren bir mutlaklık edimidir. Bilincin de önüne yerleşen kuvve olarak, bütünlüğüyle mevcudun her görünümünde ayrı ayrı ancak hep aynı oluşla vardır. Çünkü Mutlak, görünür olana imgenin bildirdiklerine sahip olduğu gibi sahiptir. Onun içeriğini olduğu gibi kuşatmış, çerçevelemiş ve nesnellüğün evvel ve sonrasına mutlaklığının damgasını vurmuştur. Bu yüzden de imgeler gibi semboller de nesnesinden farklı düşünülemezken bir taraftan da onlardan bağımsızdırlar.

Abdülcelil Şelebî'nin ifadesiyle "Gördüğümüz şu varlıkların tümü, (hakiki) gizli varlıkların birer görüntüsüdür ki bu görüntüler onlara işaret eder. Hakiki varlık olmaksızın bu görüntülerin hiç bir kaymeti yok-

tur. Nitekim canlı varlıkların, ruhlarından ayrı olarak hiçbir değerlerinin olmadığı gibi, bu görüntülerin de batınî, gizli ve hakiki varlıklar olmadan hiçbir anlam ve değeri yoktur. Sıradan avam tabakası, -sadece bedenleriyle ilgilenip ruhlarını (ruhi terbiyeyi) ihmal ettikleri gibi- bu zahirî görüntülere yönelir ve onu anlayabilir; fakat maverayı yani görüntülerin arkasındaki hakikati anlayamaz. Ancak havas (seçkinler) ve mütefekkirler, zahirî görüntünün maverasına (batın) yönelir ve onu anlamaya çalışır. Bu anlamda Kuran'ın mevcut tabiatında da hem 'zahir' hem de 'batın' vardır." (Şelebî 2004: 104).

Burada gerçeğe ait tanım ve sınırlamalarımızdan gerçeğin fenomenel alanına girdiğimiz fark edilecektir. Ancak bu gerçeklik tanımlamalarıyla itibari gerçeklik kurgularının da ötesine geçtiğimiz unutulmamalıdır. Çünkü itibari gerçeklik, nesnellik temeline oturur ve herhangi bir kutsallığın değil bizzat biçimsel bir gerçeklik yansımasının ifadesi olarak ele alınır.²

Kutsallık, gerçeğin tabiatından ayrı ancak ona bağlı bir süreçtir ve bilinç, kendiliğinden (fitri) kutsal duygusuna sahiptir. Dolayısıyla gerçeğin ifadesinde itibarlık biçimsel bir ifade etme ise sembolik ifade de hem biçimselliği, hem ifade alanını ve hem de gerçekliğin uzamını belirleyen bir ifade uzamıdır.



Şekil-1 (Yavuz 2006: 237)

² İtibari gerçekliğin, gerçeklikle özdeşleşen ve gerçeğin bir başka maddesel görünümü olan ifade alanıyla (harfler ve kelimeler) sınırlandırıldığını unutmamak gerekir.

İtibari âlem, her şeyden önce gösterge ile tecrübeler arasındaki somutluk ilişkisiyle açıklanabilir. Bir diğer deyişle nesnenin gerçekliği, bireyin zihninde imgesel düzeydeki gerçeklikle karşılaşır. Oysa semboller ve sembolik muhayyile, gerçeklik alanının somut yönüne karşın soyut yönü de ihtiva eder ve tıpkı Platon ve İbn Sina'da gördüğümüz gerçeklik kurgularını açıklayıcı bir şekilde gözler önüne serer.

Bu noktada kavramlarla ilgili bölümümüzü noktalandırmadan evvel sembol ve genel olarak kutsala dayanan ifade etmelerin tümünde geçerli olan gerçeklik algılarının uzamı olan sembolik muhayyileye dair görüşlerimizi aktaralım.

2 Sembolik İmge ve Sembolik Muhayyile

Sembolik algı, her şeyden önce sembolik bir muhayyileyle ifadesini bulur. Buradan hareketle sembolik muhayyileye insanın özüne ait bir parça yahut yeni bir dil alanı olarak bakmamız gerekmektedir. Öte yandan semboller, ön kabullere dayalı bir düşünce olmakla birlikte bir düşüncenin öncülü ama aynı zamanda sonucu nispetindedir. Bir diğer deyişle sembol, hem düşünceye ait bir tasarım hem de onu sistematize eden yeni bir akittir. Belirli bir inanca dayanması da onun ön kabulünü oluşturur.

Sembolleştirme eğilimlerinin temelinde hiç şüphesiz insan ve insanın algısı vardır. Buna göre sembolleştirme yetisi ile duyularımızda bütün algıların başlangıç noktasını keşfederiz çünkü bu yetiyle yalnızca hayâl kurmaz daha genel bir ifade elde etmiş oluruz. Buradan hareketle denilebilir ki sembolik formlar, sanatın hem aracı hem amacıdır. Sanatın aracıdır çünkü kendini ancak bu formlarla anlatabilir. Sanatta bir amaç olması ise iç dünyayı dile getirmek olduğuna göre sembolik formlar, amaçların ve araçsallığın kaynaştığı bir anlatım düzlemidir.

Gerek kelime ve gerekse bütünden bir parça olması itibariyle hemen hemen bütün mistik temele dayanan anlatımları, dinî semboller yahut sembolik muhayyile düzeyinde görmemiz mümkündür (Yavuz 2006: 373). Metin düzleminde örneğin Musa ve Hızır kıssası; kelime dü-

zeyinde ise pek çok kere geçen Âdem kelimesi sembolik ifadeler içerisinde yer alır. Kur'an-ı Kerim'de bunların yanında kimi zaman tek başına kullanılan harflerin (Huruf u Mukataa) da sembolik değerlerinden söz edilebilir (Yavuz 2006: 373-381). Çoğu müfessirlerin ve bunların yanında İbn Arabî gibi mutasavvıfların da bu harflere dair geniş yorumları bilinen bir gerçektir. Ancak buradaki ifadelerdeki belirleyici unsur, kutsal dile ait unsurların sembolik bir alana işaret etmesidir. Çünkü "doğada suretlerin kaynağı Mutlak Akıl'dır. Geleneksel sanat biçimleri de aynı yolla oluşmalıdır. Bu biçimlerin kaynağı, sanatçının veya belirli bir ekolce izlenen orijinal sanatçının düşüncesini aydınlatan Akıl'dır. Buna karşılık sanatçı, sözü maddeye geçen maddeye biçimini giydirir. Buradaki madde, felsefî heyula yani ilk madde olmayıp ele alınan madde, biçim verilecek taş, ağaç veya başka bir şeydir. Bu yolla sanatçı doğanın harici biçimlerinden ziyade onun izleyişini taklit eder." (Nasr 1992: 278).

Bu bağlamda geleneksel yahut mistik olarak ifade edilen sembolik metinlerde modern bilince ait metinlerde olduğu gibi sembolik muhayyilenin indirgemeci bir mantıkla değil aksine hayat ve sanat ilişkisinin başat unsuru olarak bakabiliriz. Dolayısıyla sembolik muhayyile, etrafındaki nesnelere yahut dünyayı kendi içinde oldukları şekliyle yani zahiri görüntüleriyle değil mantıkî bir tercihle sembolik tasavvurlar olarak algırlar. Bir diğer deyişle nesne ve biçimleri saklayan bu dünya, geçicilikleri kabul edilmiş tasavvurlar olmakla birlikte semboller de bu tasavvurların arkasındaki asıl anlamları hedef alır. Sembolist muhayyile, bu anlamları yakalayabilen, çözümleyebilen ve nihayet dile getirebilen bir niteliğe sahip olmalıdır. Bu aşamada sembolik muhayyileyi dilden yola çıkararak bilinçte sembollerle gerçeklikler arasındaki bir tasavvur süreci olarak da tanımlayabiliriz.

Molla Sadra, sembolik dünyanın sınırlarını genişleterek üç âlem düşüncesini öne sürer. Buna göre "duyulur âlem", "hayâl âlemi" ve "akledilebilir âlem" olarak üç âlem vardır. İnsanlar, nefsinin dış duyularla duyulur âlemin, idrâkle de akli âlemin gerçekliği kavrar (Durusoy 1998: 1-3). Bize göre de sembolik muhayyile, bunların hepsinden bir şekilde faydalanır. Bir başka ifadeyle aktarmak gerekirse muhayyilenin müşahede alanı (Vision Mistique) bu âlemlerin hepsinde kendine bir bakış alanı bulur. Çünkü müşahede alanı, estetik objenin bir vakıa, nesne, in-

san, mekân ve zamanla bilinçaltının ilk intibainın dönüştürücü ve sujedenden de bağımsız olarak bilinç düzeyine çıkmasıdır. Bu da ilksel kökenlere sahip bir muhayyile ile (arketip) mümkün görünmektedir.

İslam düşüncesinde sembolik muhayyile, Âdem'in ilahî 'biçimi'ni oluşturan yedi küllî sıfatla açıklanır. Bu nitelikler, insana ait olmakla birlikte daha özeldir sembolik muhayyileye de özgü niteliklerdir. Bunlar hayat, ilim, irade, kudret, işitme, görme ve konuşmadır. Bunlar, tüm görsel temsilin ötesindedir. Çünkü bir imgenin ne yaşamı, bilgisi ve gücü vardır, ne de diğer nitelikleri taşır. Oysa "temsil" niteliği, insanı bedensel sınırlarına hapseder. Dolayısıyla insanlar bu yedi küllî sıfatı kullanarak bedenî sınırların dışına, sembolik alana vakıf olabilirler (Bruchhart 1994: 243).

Nesnenin görünen ve görünmeyen tarafı, aynı zamanda gerçekleşen bir sınırsızlıkla sanat eserine yansır ve gören göz, nesnenin dildeki yansımısından yola çıkarak 'bu dünya' imgesini kuşatır. Bu, tecrübe ve sezgiden çok keşf ve vecd ile mümkündür. Çünkü "Aslî düzen içinde Tanrı zahirileştirerek yaratır. O'nun sanatsal etkinliği, kendi imaj ya da biçimini de şekillendirmesidir. İnsan düzleminde ise, bu ilişki tersinedir; yani geleneksel anlamda insanın 'sanatsal' etkinliği, yoktan yaratılış anlamında bir imajın şekillendirilmesi değil de, içinde yaşadığı varlık doğasıyla uyumlu olan kendi aslına bir dönüşü ilgilendirir. (...) 'Yaratıcı süreç' içe doğru yönlendirme ve hatırlama değil de, İmago Dei, yani Tanrı imajı olan insanın imajının kötüleşmesine, sürrealizmin değil de subrealizm dünyasında ve mutlak anlamda kişisel subjektivizme adım adım götüren bir Kaynak'tan ayrılma ve uzaklaşmadır." (Nasr 1992: 273).

Bu bağlamda sembollerde de karşılaştığımız gerçek-ötesinin (verâyı imkân) akıl-dışılıkla bir ilgisi yoktur. Çünkü mistik deneyimlerdeki inanma güdüsü, akıl-dışılığı reddeder. Bu da bize gerçek-dışılığın aynı zamanda aklın müdahale alanı içinde olduğunu gösterir. Ancak gerçek-dışılık dediğimiz zaman neyi kastediyoruz? Çeşitli dillerde karşılaştığımız kimi kavramlar ve bunların karşılıklarının yanında kimi eserlerdeki gerçeklik algıları, bize gerçek-dışılığın da kendi içerisinde iki ana çerçevede ele alındığını göstermektedir.

Batı literatüründe iki türlü gerçek-dışılık kavramına rastlarız. Bunlardan ilki sürreel (gerçek-üstü) ve diğeri ise sub-real³ (gerçek-ötesi)dir.* Bu algılar sanılacağı üzere birbirinin aynı yahut birbirine yakın kavramlar değil aksine derin farklar barındıran ve yanlış anlamalara sevkedecek kavramlardır. Gerçek-ötesi ve gerçeküstü arasındaki farklara bakacak olursak aşağıdaki sonuçlara ulaşabiliriz.

Burada bir ayrıma dikkat çekmek istiyoruz. Muhayyilede kimi süreçler gerçeklik algılarının sınırları dışında kalmakla birlikte gerçeklik düzlemiyle paralel bir yol izleyerek gerçeklikten alabildiğine faydalanma yoluna gider. Bu yüzden de biz gerçeklik süreçleri dışında yer alan verileri tümüyle “gerçekdışı” unsurlar olarak kavramsallaştırmanın eksik olduğunu düşünüyor ve her iki süreci ayrı ayrı tanımlayarak gerçekdışı tasavvurları gerçek-ötesi (sub-real=verâ-yı imkân) ve gerçeküstü (surreal) olarak adlandırmayı öngördük. Şimdi ise bu görünürlük düzeylerinin farklı bir bakışla ele alarak gerçeklik algısıyla görünürlük düzeyinde inceleyelim:

³ Seyyid Hüseyin Nasr da bizim gerçek-ötesi olarak tavsif ettiğimiz gerçeklik algısına “sürreel” değil “subreal” terimini önermektedir (Nasr 1993: 273).

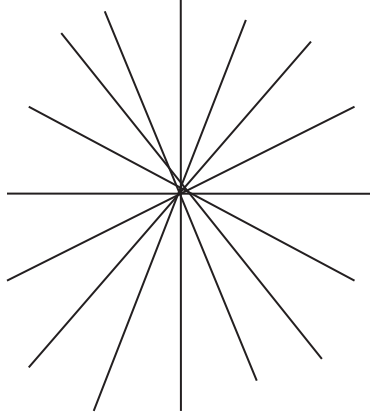
* Bu ayrımı olağanüstü ve olağandışı ayrımında da daha geniş ve daha belirgin olarak görebiliriz. Olağanüstü, aşırılık, fazlalık anlamlarını da içeren anlamlar barındırmakla birlikte olağandışı, gerçekliğin dışında kimi mistik tecrübelerde de kullanılmaktadır. Ancak biz gerçeklik algılarından hareket ettiğimiz için gerçeküstü ve gerçek-ötesi kavramlarını kullanmayı seçtik. Olağandışının mistik tecrübelerdeki rolü üzerine bkz. Lévy-Bruhl 2006: 65.

GERÇEK-ÖTESİ (subreal=verâ-yı imkân)	GERÇEK-ÜSTÜ (Surreel)
Kutsallıkla ilintilidir	Çoğu zaman kutsal dışıyla bir bağıntı kurulur.
Aşkıdır. (Müte'al)	İçkindir (Mündemiç).
Tahayyül edilemez.	Mimetik olarak tahayyüde imgeleştirilebilir.
Düşünce, algı ve anılar nesneleştirilme düzeyindedir.	Düşünceler, algılar ve anılar yine bunlar olarak kalırlar.
Mümkünât âleminin ötesini içine alır	Ancak bu dünya algısında kendine bir yer bulabilir.
Zaman-dışılık ve mekân-dışılık vardır	Zaman ve mekân-dışılık varsa bile tahayyül sınırları içindedir.
Dilin çoğu zaman yetersizliğinden söz edilir	Tek ifade aracı dildir.
Eşzamanlılık söz konusudur	Eşzamanlılık nesnel zamana bağımlıdır.
Neden-sonuç ilişkisi yoktur	Nedensellik ilişkisi vardır.
Manevîdir.	Maddîdir.
Gelenekseldir	Moderndir.
Mistik temayüllerin tümünde vardır.	Her kültürde hatta her sanatçıda ayırılır.
Hakikat, tecelliler yoluyla zuhur eder	Nesnelliği tabiatın sınırları içinden seçer.
Gerçekle ilgisi misaller âlemiyle açıklanır.	Maddî gerçekle ilintisi, paralel bir süreç izler.
Hakikat, ulaşılabilecek bir gayedir.	Gerçekliğin kendisi de bir araç olarak tasavvur edilir.
Geçiciliği ifade ettiğinden nesneden uzaklaşılır.	Nesneyi referans alır.
Ritüel değerlere yönelme söz konusudur	Ritüel değerlere karşı çıkar.
İmgeler, burada içkin olarak vardırlar.	İmgeler, yarı mekanik olarak oluşturulur.
Toplumsal nitelikler, inançlarla açıklanır	Bireyseldir. Her sanatçıda farklı algılanır.
Toplumsal inanç akidelerine bağlıdır.	Bireysel çağrışıma dayanırlar.
Görünüş değil, var oluş alanına aittirler.	Algı, anı ya da düşünüş alanına aittirler.
Sonsuz bir evren modeli düşünür.	Sonlu bir evren tasavvuru vardır.
Soyut ve somut oluştan soyut imgeye yönelik söz konusudur.	Nesnelerden somut imgelere varılır.
Şeylere aslî nitelikleriyle ulaşılmaya çalışılır.	Şeylere çoğu zaman uzak bir bağlantıdan yola çıkılarak ulaşılır.
Madde, imgelerin bütünü değildir.	Madde, imgelerin bütünüdür.
Tasarımlanan her nesne imge değildir. Değerler de imgeleşirler.	Tasarımlanan her nesne imge olabilir.
Gerçeklik sorgulanmaz.	Gerçeklik sorgulanır.
Tecridi âlemin ilksel imgelerinden (arketip) oluşur.	İmgelerin mimetik kopyalarından oluşur.
Dil merkezli değildir.	Dili merkeze alır.
Dil, söyleyiş güzelliğine ait bir araçtır yalnızca.	Anlamsızlık çoğu zaman başvurulan bir yöntemdir.
Nesnelerin ilişkilik düzeyi, her an yeni bir oluşla yeniden şekillenir. Her yeni oluş, bir öncekinden farklıdır.	Nesnelerin ilişkiler biçimi ardarda oluşlansensellikle açıklanır. Oluş bir defalığına gerçekleşmiştir.
İmge, en geniş zamana hatta sonsuz kez tekrarlanacak sonsuz âna şimdiki zamandan ulaşır.	İmge, yalnızca şu an başlayan ve sonlanan şimdiki zamana ilişkin bir durumdur.

Yukarıdaki tablodan da anlaşılabilceği üzere gerçeklikle ilgili tasavvurlarımızın temelinde kavramsal farklılıkların derin ayrımlar barındırdığı görülmektedir. Birbirine yakın yahut birbirinin yerine kullanılan “gerçek-ötesi” ve “gerçek-üstü” kavramlarının farklılaşması da bu bağlamda gerçekliğe ait tasavvurlarımızı yeniden gözden geçirme zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir.

Gerçek dünyada hiç olmayacakmış gibi görünen birtakım durum ya da fiiller, sembolik dünyanın sınırları içinde kimi zaman mazmunlaşarak doğallaşırlar. Bunun yanında eşyaya ait nitelikler gibi eşyanın sembolleri de birbirleri ile olan ilişkilerini bu gerçeklik algısına göre yeniden biçimlendirir. Bu yönüyle “Zihin bir sembolleştirme işinde yaratıcı ve yapıcı bir hüviyettir. İmgelem, sembolün boy verdiği ortamdır. Sembolün olmazsa olmaz iki unsuru imgelem ve formun soyutlanmasıdır.” (Çınar 2007: 208).

Formun soyutlanması, sembolik anlatıma dayalı ifadelerde çokça karşımıza çıkar. Bunu mekânla ve eşyayla ilgili bahiste geniş bir şekilde açıklayacağız. Ancak şurasını ifade etmek gerekirse sembolik eğilim, formların değişkenliğini tetikleyen, hızlandıran bir çıkış noktasıdır. Dolayısıyla duyularla hissedilen gerçekliğin ötesindeki manevî âlemlerle duyular âlemindeki semboller karşılaştırıldığında insan düşüncesinin idrak ve ihata edebileceği ya da rasyonel bir biçimde izah edebileceği her şeyin bir sembolü vardır. Bu sebeple soyut hakikatler, izah edilemediği için sembollere ihtiyaç duyulur (Okudan 2001: 267). Bu açıdan bakıldığında insanın inançsal algılarının izdüşümü olan semboller, duyular dünyasının fenomenal bir karşılığı olarak ele alınmalıdır.

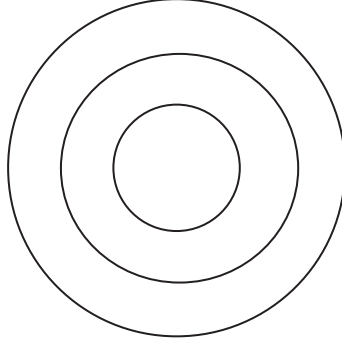


Şekil-2 İmgenin Teşbihî Algılanışı

Yukarıdaki şekilde görüleceği üzere temel bir sembolik formlar, *teşbihî* düzeyde sonsuz yönde ilerleyerek çoğaltılabilir. İslam sanatında da karşımıza çıkan bu eğilimde gül, peygambere, sultana, veliye, şeyhe, sevgiliye benzetilirken aynı benzetme eğilimi, bu çerçeve kutsallığı barındıran diğer değerlere de atfedilmektedir. Aynı değerlendirme içinde hiyerarşik bir sıralamayla insan, veli, peygamber sembolik içeriğinin kutsallaştırılmasından yola çıkılarak söz konusu edilebilir. Gül, bu anlamıyla hem herhangi bir sevgili, bir sultan, bir mümtaz şahsiyet ya da peygambere atfedilebilir. Şehirlerin (Mekke, Kudüs vb.) degülün biricikliğine atfen teşbihi düzeyde sembolleştirilmesi bu değerlemelerdendir.⁴

Semboller, kimi zaman *tenzihî gerçeklik* alanına göre de şekillenirler. Buna göre giderek genişleyen imge alanıyla kimi semboller, her an yenden anlamlanmak suretiyle yeni birer sembole dönüşmekte ve alt anlamlar itibariyle çoğalmaktadır. Bu da sembolün hem herkesçe bilinen anlamlarının tekrarlanmasına hem de farklılaşmasıyla art anlamlar itibariyle derinleşmesine yol amaktadır.

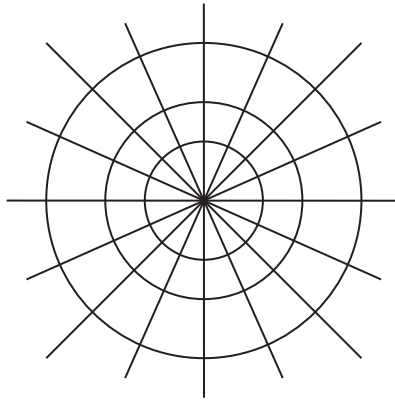
⁴ Turan Koç, bizim genel bir başlık altında ele aldığımız sembolik metinlerdeki dile farklı bir tasnif getirmektedir. Ona göre bu metinlerde teşbihî, tenzihî ve temsili dillerin yanında dolaylı ifade aracı olarak sembolik ve mecazî diller söz konusudur. Bkz. Turan Koç, *Din Dili*, s.57-127



Şekil-3 İmgenin Tenzihî Algılanışı

Burada sembol, bir sultana atfedilmesine rağmen aynı şekilde bu sembol bir başka sultana da ait olabilir. Bir başka açıdan sembolü, sultanın bir niteliği olmakla birlikte tabiata ait gerçek aslanı da içerir. Bu yönüyle sembol, tabiat alanından iktidar alanına kayar. Bu da sembolün giderek genişleyen niteliğine işaret eder. Her biri diğerini tenzih eden sembol alanı, aynı zamanda diğerlerini de içine alabilir.

Son olarak hakikatle ilgili gördüğümüz tevhid süreci, taklidin yapılığını inandırıcılıkla değiştirerek sembollerde kendine yeni bir yön tayin etmesine imkân tanır. Aşağıdaki şekil de tevhidin sonsuz şekilde dışı doğru açılımını örnekler.



Şekil-4 Tevhidî Gerçeklik

Bu yönüyle inanmalarda son aşama olan tevhid, gerçeklik konusunda birbirini tamamlayan iki bakış açısı olan tenzihi yani, benzersizliğin beyanını ve teşbihi yani benzerliğin ikrarını talep eder (Chittick 1999: 353). Bir diğer deyişle muhayyilenin tevhide dönük tavrı, tenzih ve teşbihi birleştiren bir algı biçimi olmakla birlikte ne yalnızca tenzihle ne de teşbihle gerçeklik hakkında tam bir tasavvur elde edebiliriz. Gerçekliğin tamamlanabilmesi için hem tenzihi hem de teşbihi içine alan yeni bir gerçeklik ve imge vurgusuna ihtiyaç vardır. Âlem, bu sebeple aynı anda her iki bakış açısına dayanarak anlaşılmalıdır (Chittick 1999: 139). Bu da birlik, bütünlük anlamlarını içeren "tevhit" tasavvurudur. Bu aşamada yukarıdaki şekilde görüleceği üzere sembolik muhayyile, bir tamlığa kavuşur. Her şeyin Bir'den sâdır olduğunun altının çizildiği tevhit aşamasında semboller, hem benzerliği hem de benzemezliği, hem karanlığı hem de aydınlığı içine alan bir sonsuzluğu içine alan yekpare bir bütünlüğe sahiptirler. Eşya gibi zaman ve mekân da Bir'den neşet eden bir töz olarak ele alınır. Kelimeler, renkler ya da sesler bir araya geldiklerinde farklı farklı görünümler arz edip farklı duyular sağlasa da nihaî özde aynı şeyi yani bütünü vurgularlar. Bütün, bu yüzden sonsuz bir görünümde ama aynı şey'dir. Bir sayısı bütün sayıların ortak bölüneni olmakla birlikte, aynı zamanda bu sayıları kendisinde birleştirir. Bir, her zaman aynı ve değişmezdir. Bu nedenle kendi kendisiyle çarpıldığında yine kendisini verir. Parçası olmasa da bölünebilir. Bununla birlikte bölme işlemi biri parçalamaz aksine çok yeni birer doğurur. Ama bu birimlerin hiçbiri bütün birimden daha küçük veya daha büyük değildir ve en küçük parçası kendi bütünlüğü içinde kendisidir yine de (Schimmel 1988: 51). Bu niteliklerine bağlı olarak Bir, sonsuz ilişkiler bütünü içinde Bir oluşunu korur ve diğer oluşlardan ayrılır. Çünkü bir dışındaki sayılar "kuşkudur, anlaşmazlıktır, uyumsuzluktur, çekişmedir" (Schimmel 1988: 57).

Yukarıdaki şekle bir başka açıdan yaklaşırsak tevhide ait sembolik ifade, hem yatay hem de dikey süreçte yani zaman ve mekânın hem yatay hem de dikey algısında yerini alır. Yolcu, yatay algıda vardığı gerçeklik itibariyle hem başlangıçta hem sondadır. Dikey süreçte ise hem her yerde ve zamanda hem de hiçbir yerde ve zamandadır. Gerçeklikler dünyasında değil de gerçek-ötesinde yer aldığı sınırlar içerisinde ayrı bir dilden ayrı bir gerçeklik dünyasından oluşan sembollerin algıla-

nışı esnasında zihnin nesnelere ve dolayısıyla algılara gerçek-ötesi bir uzam tayin edildiğinden söz etmiştik. Bu yönüyle sembolik muhayyile, nesnelere duyulur-üstü bir nazarla bakar. Ancak muhayyile, bu aşamada ne yalnızca bilince ne de bilincin kendinde olmadığı bir uzama (vecd) ait bir tasarruf olarak değerlendirilmemelidir. Yani gerçek-ötesi âlemde bilinç, hem vardır hem de yoktur. Daha açık bir ifadeyle, yolculuk esnasında özne, yolculuk bilince ait tasarrufuyla hem etken hem de edilgen bir tutum içindedir. Bunun sebebi kimi metinlerde görebileceğimiz gibi yolcunun dille ifade edemeyecek kadar bir sarhoşluk (“sekr”) yaşamasıdır. Buna yakın olarak tam bir uyku hali değilse bile rüya ile açıklanabilecek bir uzamdan söz edilir. Gördükleri karşısında anlatılamayacak olanı anlatma çabası, modern metinlerde de olduğu gibi bir dil anarşisine yola açmıyorsa da sanatçı ancak güçsüzlüğünü dile getirmekle kendini yükümlü sayar. Öte yandan yolcunun bu tecrübeleri yaşadığı an, bilincinin aynı zamanda müşahit olarak da varlığını sürdürdüğünü biliyoruz.

Aşağıda gerçeklik algılarının görünürlük düzeyleriyle birlikte ele alındığı tabloda söylediklerimizi somutlaştıralım:

Gerçeklik Algısı		Görünürlük Düzeyi
	İbareler	
	İşaretler	
	Alegoriler	
	Metaforlar	
	İmgeler	
	Semboller	
	Arketipler	

Şekil-5 İfadeler ve Gerçeklik Uzamlarının Algısal Tasnifi

Yukarıdaki şekle bakıldığında gerek görünürlük ve gerekse gerçeklik tasavvurları açısından gerçeklik algıları, belirli bir tasnif sürecinde kimi zaman birbirlerini içermeleri ile dikkat çekerler. Örneğin semboller, hem mitsel hem de imgelerle içeren ve kapsanan ilişkisine tabidirler. Bir diğer deyişle semboller, mitlerden beslenerek oluşturulurken imgeler, sembollerin bir alt basamağında yer alırlar. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken nokta her sembolün bir mit her imgenin de bir sembol olamayacağıdır.

Sembol gibi imge ve mitlerin, kimi zaman “suret” ya da “nesnenin bilinçteki taklidi” olarak algılanmasında taklit (mimesis) öne çıkar. Zeynep Sayın'ın da üzerinde özellikle durduğu gibi “suret”, özün özlükten çıkmış halidir (Sayın 2000: 16-7). Bir kopuş, bir ayrılmayı işaret ettiği için de taklidin asılın yerine geçemeyeceği; bir diğer deyişle mecazın hakikati asla temsil edemeyecek olması, Doğu düşüncesi içinde yeni bir tasavvura imkân tanır. Buna göre ‘suret’ kavramı, imgeyi tam da karşılayamamaktadır. Çünkü nesneliliği taklit eden bilinç, aşkınlaşma imkânını kaybetmiştir (Durant 1998: 61). O halde varılması gereken nokta, suret yerine gerçeğin ötesinde duran hakikate yönelme zorunluluğudur. Bu da sembollerini diğerlerinden ayıran en önemli nitelik olsa gerektir.

Hülasa âlem, gerçeklik açısından bakıldığında sembolik metinlerde bu aşamada bütünü sembolüdür. Varlığı ontik olarak tasavvur eden bu algı biçimiyle suret ve suretin arkasındaki anlam yahut bir diğer deyişle mecaz ve mecaza ait hakikatler, bu bütünü birer parçasıdır. Öte yandan parça, bütünü bir cüzü olmakla birlikte bütünü tüm niteliklerini barındırır.

3. Sembolik Hikâyelerde Tarihsel Süreç

Sembolik ifadelerin hem inanç hem de kültürleşme kaynağı olarak gördüğümüz kutsal metinlerdeki anlatı temeline dayanan kıssalarına baktığımızda bunların tarihî ve temsilî kıssalar olarak ikiye ayrıldığını görürüz (Yavuz 2006: 348). Sembolik karakterdeki bu metinlerde göze çarpan en önemli husus, anlatılmak istenen inanç yahut olgu gibi gerçekliklerin o metnin ruhu; kıssayı meydana getiren kişi ve olay tasvirlerinin de metnin bedeni sayıldığı öngörülmektedir (Yavuz 2006: 380).

İslam felsefesi içinde olduğu kadar anlatı geleneğinde de yaygın olan ve daha çok kast edilenle dile getirilenler arasındaki derin ayrımı

barındıran sembollerin başat rol aldığı metinler⁵ gerek diğer mistik geleneklerde çokça karşımıza çıkar. Hint Veda'larından Upanişadlara, Kaba-la metinlerinden Hıristiyan Gül-Haç metinlerine kadar birçok din ve gelenekte varolan anlatımlar, sembolik ifadelerin çeşitli kültürlerde ne kadar yaygın olduğunu gösterir.

İslamiyet'in doğuşuyla birlikte ortaya çıkan tasavvufî yönelimlere baktığımızda bunların felsefî ve dolayısıyla sanatsal bir yandan da ahlâkî temelli olduğunu görürüz. Klasik dönem olarak da tasavvur edilen ilk dönem, yaklaşık beş yüz yıllık bir süreci kapsar (M.700–1200). Tarikat ve mezheplerin tarihsel süreciyle birlikte ele alınması gereken bu dönemde Cüneyd-i Bağdadî, Zünnun-ı Mısrî, Hallac-ı Mansur gibi hem ilahi ilimler hem de sembolik ifadelerde ilerleyen kişilerin düşünsel arka planı aynı zamanda çekişme ve çatışmanın da varlığına işaret eder. Gerek Meşşai ve gerekse İshrakî geleneğin önemli temsilcilerinin (İbn Sina, Sühreverdî) ve özellikle tasavvufî yönelimleri en üst seviyeye çıkaran sûfilerin (İbn Arabî) de katkısıyla yeni anlatım imkânlarının gelişmesi, sembolik anlatımları daha da popüler hale getirmiştir. Maveraünnehir'den Endülüüs coğrafyasına kadar birçok felsefe ve kelamcının özellikle hikâye geleneği içinde sembolik anlatımlara yönelmeleri de kuşkusuz bu dilin gelişmesine imkân tanımıştır.

Risalelere ilk kez hicrî 4. ve 5. yüzyıllarda rastlanır (Aytaç 1989: XVI). İbn Sina'nın *Salaman ve Absal*'dan etkilenerek yazdığı *Hayy Bin Yakzan* adlı hikâye, bu geleneğin bilinen en eski örneğidir (Yaltkaya 1997: 26). İbn Tufeyl ise aynı adla yazdığı hikâyesi ile Robinasad öykü geleneğinin en popüler ürününü verdi. Sühreverdî de İbn Tufeyl'in izinden giderek Arap ve Fars anlatı geleneğinin sembolik mirasını farklı mecralara taşıdı. Bu konuda son çalışma ise İbnü'n-Nefis'e aittir. "*Er-Risaletü'n- Kâmiliye*" adlı bu eserde İbn Tufeyl'in hikâyesi yeniden yorumlanır (Yaltkaya 1997: 26).

⁵ Burada "sembolik metin" kavramıyla daha çok "alegorik", "temsili" yahut "meczâzî" ifade tarzlarının tümünü içine alan ve dil ve anlam düzeyleri itibarıyla gerçeklik alanının çok ötesinde duran metinleri kastediyoruz. Henri Corbin bu metinlere "sembolik risale" adını vererek temsil (symbole) ile istiare (allegorie) arasında bir yerde konumlandırmışsa da biz genel bir ifadeyle "sembolik metin" olarak adlandırmayı uygun bulduk.

Bu tür yazma geleneğinin elbetteki İslam öncesi kaynaklarından söz edilmelidir. İbn Miskeveyh'in de Arapçaya çevirdiği "*Kebetos Pinaks*" adlı metin, 19.yy. sonlarına doğru Ali Süavi ve Manastırlı Mehmed Rıfat tarafından Türkçeye de kazandırıldı. Kiyotiyos'a ait bu metin, mutluluğa ulaşma yolunda sembolik mahiyetlerin ağırlıkta olduğu bir anlatım yolu tercih edilerek bu yolda karşılaşılabilecek sıkıntılardan ve engellerden söz edilmektedir. "Pinaks" adlı metninden başka eserine rastlanılmayan Sokrat'ın öğrencisi Kiyotiyos, bu metinde olgunlaşma yolunda kendisini engellemek isteyen talih ve kötü eğitim gibi müşahhas değerlerle mücadele edecek insanların nelerle karşılaşacaklarını anlatır.⁶Risaleler, konularına göre dinî, sosyal içerikli yahut tasvir risaleleri gibi türlere ayrılırlar (Aytaç 1989: XVI).

Sembolik hikâyeler, var olan gerçeklik algısını kimi zaman ters yüz ederek kimi zaman da üstünü örterek ifade yoluna gider. Hatta İbn Tu-feyl bu durumu şöyle açıklar:

"Senin sorun, Allah'a şükürler olsun, bende, beni daha önce hiç görmediğim bir durumu müşahede etmeye ulaştıran ve garip bir duruma götüren değerli bir hatırayı canlandırdı. Bu öyle bir durumdur ki, hiçbir dil onu niteleyemez ve hiçbir şekilde açıklanamaz. Çünkü o, onların durumlarından başka bir durum ve âlemlerinden başka bir âlemdir." (Aytaç 1989: 68).

Henry Corbin ise sembolik metinlerdeki gerçekliğe ait yargılarını şu şekilde sıralar: Filozofların "Kıssalar ve işaretleri çalışa uğraşa oluşturmuş olduğu zannedilirse, tamamen aldanılır. Bunların yaşanmış vakia ile karşılaşılan durum ile duyulan sözler ile parıldayan işaretler ile artık hiçbir ilişkisi olamaz. Dolayısıyla, bu kıssaların anlam ve kapsamını didaktik eserlerdeki ulaşılabilir hakikatlere indirgemek, keşf ve hadse dayanan bir rüyet kıssasını tek boyutlu 'istiare'ye indirgemek, Melekûtun işaret ve imaya dayanan gerçekliğini kaçıracak sadece işarî olanı elde tutarak olur. Her bilinmezci şârih burada hakikatin tarafına geçmeye mahkûmdur."(Okudan 2001: 279-80).

⁶ İbn Miskeveyh, Ali Suavi ve Manastırlı Mehmed Rıfat tarafından farklı tarihlerde yapılan çevirilerde ortak nitelik, değerlerin bir insanın şahsında kişileştirilmesi ve aynı zamanda gerçekliğin ifadesinde sembolik bir dilin kullanılmasıdır.

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere sembolik hikâyelerin temelinde hakikatin açıklanamazlığına dair vurgular sık sık dile getirilmektedir. Dolayısıyla yalnızca bu noktadan bakıldığında bile bu metinlerin ne kadar farklı olduğu ortaya çıkmış olur.

Sembolik anlatımlardan faydalanma geleneği, Türk edebiyatında mesnevi türünde de göze çarpmaktadır. Bir diğer deyişle Arap ve Fars dünyasında birçok mutasavvıfın nesir olarak tasarladığı bu yöntem, Divan edebiyatı geleneği içinde yalnızca şiirle ifade edilmiştir.

Halk edebiyatı sahası içinde tekke ve tasavvuf edebiyatına ait kimi metinler de bu sembolik mahiyeti haiz nitelikler barındırmaktadır. Aynı bir çalışmanın konusu olan şathiyeler ve yine halk hikâyeleri içinde ayrı bir yerde duran kimi sembolik hikâyeler de sembolleştirmenin genişliğini göstermesi bakımından ilgi çekmektedir.⁷

3.1 Tasavvufî Risalelerle Mesnevilerin Mukayesesi

Her ne kadar benzerlikleri farklılıklarından daha azmış gibi görünmekteyse de “tasavvufî risaleler” ile mesnevilerin farkları aşağıdaki tabloda verilmiştir:

<i>MESNEVİLER</i>	<i>TASAVVUFİ RİSALELER</i>
İnsan nitelikleri diğer varlıklarla kişileştirilir	Kahraman, insandır
Sanatsal gaye güdülür	İçerik öne çıkar. ⁸
Manzumdur.	Mensurdur.
Divan şiiri dairesinde gazel ve kasideler kadar yaygındır.	Divan edebiyatı içinde örneğine pek rastlanmaz.
Tabiat, sembolik bir zihnin ürünüdür.	Tabiat bir dekor özelliğine sahiptir.
Sebe-sonuç ilişkisi gözetilmez.	Sebe-sonuç ilişkisi, felsefi çıkarımlara yaslanır.
Bilgi, sanatkâraneliğin önüne geçmez.	Bilgiye yönelik ilerleyişle tanınır.
Avamın da anlayabileceği düzeyi koruma gayesi güdülür	Yalnızca havassa dönüktür.
Kahramanın doğumundan ölümüne kadar geçen bir süreç söz konusudur.	Kahramanın yalnızca insan-ı kâmil sürecine odaklanılır.

⁷ Anadolu erenlerinin İslam’a davet için dolaştıkları yerlerde karşılaştıkları meseleler ve insanlara tevhidi anlatabilmek için anlatılan bu hikâyelerin dikkat çekici yönü, gerçekliğin sembolik mahiyette dile getirilişidir. Bu konuda metinler ve daha geniş bilgi için bkz. Vahdet-i Vücut ve Tevhid Risaleleri (Haz.. Tahir Galip Seratlı).

⁸ İçeriğin önde oluşu yine de sanatsal kaygıyı ötelememektedir. Risalelerin sözü güzel söyleme anlayışı, yine de korunmaktadır (Aytaç 1989: 101).

Benzerlikler ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Her iki tür de aşkın bir dünya tasavvuru içindedir.
2. Kahramanlar özgür iradeye sahip değildir. İlahi adaletin verdiği bir karar söz konusudur. Bu sebeple çoğu kez yolculuğa çıkma kararı başkaları tarafından verilir.
3. Zaman-dışı ve mekân-dışına müracaat edilir.
4. Çoğu olay anlatılmaz ima ile verilir.
5. Gerçeklikle ilişkisi misaller âlemi ile sağlanır.
6. Hakikat ulaşılacak gayedir.
7. Bir yolculuk retoriğini üstlenirler.
8. Müşahedeye yer verilir.
9. Ruhun bedenden ayrılarak çıktığı yolculukta yaşanan olaylar aynı zamanda psişik süreçlerin gelişimini de örnekler.
10. Gözlem, daha çok düşünsel sonuçlara yöneliktir.

4. Kâmil İnsan ve Müşahede Süreci

4.1. Sembolik Gerçeklik

Özneleri “Fenomenel nesnelere”, “Sahte-ego (izafî ben)”, “gölge-varlık” yahut “tecrübî benlik” olarak vasıflandıran İzutsu, bunlara ait nitelikleri şu şekilde açıklar:

1. Fenomenel nesnelere, kendi içlerinde gölge-varlık olmalarına rağmen bütünüyle gerçekdışı da değildirler. Tam tersine metafizik kökenlerine nispetle alabildiğine gerçekçiler.

2. Ferdî ben’in varlığı insan ve vücudun (varlık) gerçekliği arasına kendi varlığı bile olsa epistemolojik bir mesafe koyar.

3. Ben, Hakikat’i la-taayyün mertebesinde yani mutlak belirlenimsizlik hali içerisinde müşahade etmek için, kendi zatî belirleniminin ötesine geçmek zorundadır.

4. Fenâ, beşerî bir tecrübeydir. Fakat bu tecrübeyi yaşayan da basit bir insan değildir. İnsan bu tecrübeyi yaşadıkdan sonra artık kendisi de-

ğildir. Bu anlamda bu tecrübenin öznesi insan değildir. Özne, Mutlak Hakikat'ın kendisidir.

5. Öznenin bakış açısından egonun koyduğu sınırlar ortadan kalktığı anda nesnel dünyadaki eşyanın sınırları da gözden kaybolur ve geriye sadece özne-nesne çatallaşmasından önce kendi saflığı içerisinde mutlak bir farkındalık (awerness) olarak duran Hakikat'ın mutlak birliği kalır.

6. Fena ve bekâ süreçleri açısından bakıldığında zihin, fenâ âlemindeki durağanlığından sonra bekâ âleminde bilişsel faaliyetine yeniden başlar. Bu öznel yeniden-doğuşa mukabil olarak, nesnel dünya da yeni bir şekle bürünür. Dünya, insanın gözleri önünde ve kabaran kesret dalgaları suretinde kendini bir kez daha ortaya koyar. Vahdet haline getirilen şeyler, çok farklı nesnel olarak tekrar birbirinden ayrılırlar. Bu dereceye "birlikten sonra ayrılık" ya da "ikinci ayrılık" denir.

7. Bilinci fena tecrübesinden sonra bekâ zirvesine ulaştırılan kişiler, Mutlak ile fenomenel olan arasındaki ilişkiyi Vahdet ve Kesret'in bir *coincidentia oppositorum*'u olarak tecrübe ederler. Teolojik açıdan ifade edildiğinde bunlar Hâlık'ı mahlûkta, mahlûku da Hâlık'ta gören kimselerdir. Onlar hem aynayı, hem aynada yansıyan biçimleri ve bu mertebeye hem ayna hem de aynadaki biçimler vazifesini gören Tanrı'yı ve yaratıkları görebilirler.

8. Fenomenal nesnelere ontolojik statüsü, Mutlak'ın çok çeşitli ilişkisel suretleri (relational forms) olmalarından ibarettir. Bu yüzdendir ki tüm varlıklar gerçektir (İzutsu 1995: 23-37).

Ayna ve gölge kavramlarından hareketle bilincin gerçekliği algılama sürecini sorgulayan mutasavvıf tavrı ya da bu gelenekten beslenen şair, yukarıdaki tecrübelerden yararlanmayı gerçekliğin dışına taşma olarak görmemekte; içeriğinde aynı zamanda sosyal yaşantıya dair yargıları da barındırdığı görüşünde ısrar eder. Bir başka deyişle gerçeklik, çift yönlü bir algı olarak hem sosyal yaşantıya hem de verâ-yı imkân sürecine etkisiyle ele alınmaktadır. Psişik süreçlerden bir örnekle bu düşünceyi örneklemek gerekirse objeye odaklanıldığında ayna; aynaya bakıldığında ise objenin gerçekliği belirsizleşir. Tanrı-insan ilişkisinde fenâda yok olmak anlamına gelen bu ilişki biçimi, psişik durumda da öne çıkar. Ben, kendini aşkın (=müteal) bir değerde yok sayarken arın-

masını da gerçekleştirmiş olur. Dolayısıyla istenilen ülküsel değere ulaşılmış olur. Bu sebeple daha önce de belirttiğimiz gibi ara dünyanın hacimsiz ancak şekillerden oluşan dünyası bu dünyanın rasyonel kaynaklarıyla bir anlam kazanır. Çünkü muhayyile, bu dünyaya ait eşya-insan ilişkisiyle sınırlıdır.

Öyle ki herhangi bir tecrübeyi onu oluşturan rasyonel dayanaklarından koparmanın ve kendi kendisiyle haklı çıkarmanın ya da gerekçelendirilmenin, kanıtlanması gereken şeyi dayanak olarak almak olduğunu inkâr ettiğimizde “izafilik ve irrasyonellik” (Koç 2001: 243) ortaya çıkar. Bir diğer deyişle tecrübeleri kendilerini oluşturan gerçeklikten kopardığımızda gerçekliğin göreceliğine ve oradan da akıl dışına çıkılabileceğimizi öngörebiliriz.

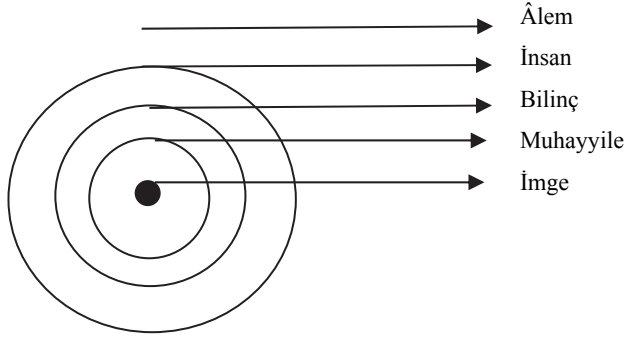
Sembol veya sembolik ifadeyi gizli, ama hissedilir şekilde fiili olan bir şeye ilişkin kapalı bir anlam veya şifre olarak görmek gerekir. Çünkü imge ve semboller, yapıları gereği çoğul değerlidirler ve sembolize ettikleri şeyle aralarında ontolojik bir bağ söz konusudur. Semboller, yerine geçtikleri şeyin gerçekliğine katıldıklarından, nihai olanı, yani Tanrı’yı, sadece semboller yoluyla ifade edebiliriz (Koç 2001: 112).

Bu bağlamda kimi dini sembolik önermeleri, mantığın temel önermelerine çevirmek imkânsız olduğu halde, dini olmayan önermeleri, “meşru” bir sembolizmi dile getirdikleri sürece, temel dile çevirmek mümkündür. Çünkü dinî sembolik önermeler, dinî tecrübelerle dayanmaktadır (Koç 2001: 101).

Sembolik dil, dille ifadesi imkânsız olan veya dilin erişemediği hakikatlerin, başka türlü anlaşılma ve kavranma şekilleri, olarak tarif edilir. Semboller, sanat ve edebiyatta olduğu gibi teoloji alanında da nesnel, soğuk ve katı bir gerçekliğe dayanan veya en azından onu çağrıştıran bir dil yerine, sezgiye dayalı esnek bir dille herkes için genel geçerliği olan anlamlar yahut devingen ve daha çok çağrıştırmacı özelliğe sahip ifadelerle karşımıza çıkar. Bu bakımdan sembolik dilin anlam alanı, gerçekçi ve temsili dilin anlam alanının tam karşısında, zaman zaman onunla asimmetrik bir yerde bulunur (Koç 2001: 96). Bu bağlamda “Sembolün, sembolize edilen şeye dair en küçük işareti bile, dış anlamın ardındaki asıl kastedilen anlamı anlamamızda bizim için yeterlidir.” (Mahmud 2002: 87).

İbn Sina'nın düşüncesini takip ederek söylersek ârifler, âlemi ve onun farklı boyuttaki gerçekliğini, "*semboller kozmosu*" olarak tasavvur ederler. Onlara göre, âlem, dışsal bir nesne değil, içsel bir gerçekliktir. Arif kişiler, tabiatın tüm çeşitliliklerini kendi varlıklarına ve dolayısıyla kendi sembolik âlemlerine aksetmiş bir şekilde algırlarlar.

Biz de buna göre içsel bir gerçeklik seyri içinde imgeden âleme doğru hiyerarşik bir tablo çıkarmak istediğimizde aşağıdaki gibi bir şekil çıkacaktır. Buna göre her evre, kendinden önceki dairenin niteliklerini içererek kendine has nitelikleri ile de farklı bir yerde durur. Her biri kendi içinde birer gerçeklik alanı olarak tescil edilebilecek bu hiyerarşide müşahede de buna bağlı olarak bütününe içine alacak şekilde gelişir. Bir başka deyişle gerçekliğin araştırılabileceği bu uzamlarda kartezyen düşüncenin aksine bunları hem ayrı ayrı hem de bir bütün olarak algılayabilir.

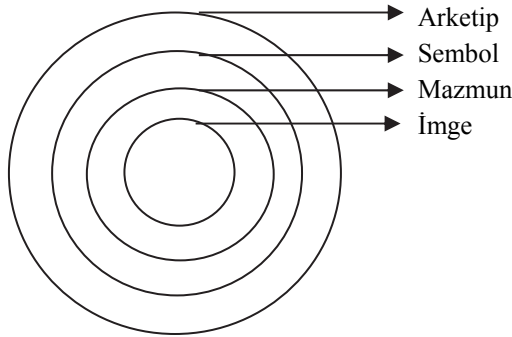


Âlem, bütün gerçekliklerin en önemli seyir yahut müşahede yeridir. Varoluşa ait bütün mazhariyet, bu en büyük gerçeklik uzamında zuhur eder. Bilinç (tahayyüli şuur)⁹, bu müşahedenin hem psşik hem de gerçekleşme arzusunun taşıyandır. Bunu sağlayabilecek olan da hiç şüphesiz onun bilinçdışında yer alan arketipler ve sembolik düşünme kabiliyetidir. Bu da tahmin edileceği üzere hayal gücü yani muhayyiledir. Muhayyileye hız veren en önemli güç ise hem sanat yapma (tasannu) hem

⁹ Henry Corbin, burada kullanıldığı anlamıyla bilinci "*Conscience İmaginative-İmgeleme Bilinci*" ya da "*tahayyüli şuur*" olarak tanımlar (Corbin 2003: 371).

de düşünme melekelerini harekete geçiren imgedir. Gerçeklikleri oluştur-
 ran en küçük yapı taşı olan imgeye eşya ve varlık sürecine ait zamanın
 ve mekânın da katkısı birlikte ele alındığında, kendinden neş'et eden her
 arzuyu müşahede imkânını elde etmiş olur. Bir diğer deyişle yolcu, im-
 geden hareketle zamanı ve mekânı da aşan dilin de katkısıyla âlemi mü-
 şahede yolculuğunda tıpkı rüyada olduğu gibi hem fail hem de olaylar-
 dan etkilenen mef'ul konumundadır. Çünkü bu yolculuğun sonunda
 elde edebileceği en yüksek makama çıkmış olacak ve aynı zamanda bu
 makamdan elde ettiği müşahedeyi düşünceye ve dolayısıyla sanatına da
 yansıtmış olacaktır.

Yine aynı şekilden hareket ederek gerçekliğin seyrini bu kez ifade
 biçimleri olarak tahayyül ettiğimizde ise şu yolu izlememiz gerekme-
 ktedir:



Şekil-7 imgeden arketipe

Yine her biri kendinden önce gelenlerin niteliklerini barındıran bu
 unsurlar, kendi vasıflarıyla da köklü bir şekilde diğerlerinden ayrılır.
 İmgelerin her birinin elde ettiği kazanımlar, süreç itibariyle mazmuna
 dönüşürler. Örneğin gülün aşk mazmununa dönüşmesi onu diğerlerin-
 den ayıran eşsiz güzelliği ve kokusu sebebiyledir. Gülün bir sembolüne
 dönüşmesi de telmih ve teşbih aracılığıyla bir şahsiyet ya da ilahi bir
 mazhariyetle zaman içerisinde kazandığı yeni anlamlardan dolayıdır.

Mazmunlar, bağlı buldukları medeniyet ve kültüre ait normlara
 ait sembolik düşünme tarzları ve ritüellerden kaynaklara kadar birçok
 unsurdan beslenirler. Arketipler ise nihayetinde bütün insanlığa ait or-
 tak değerlerdir. Ancak bu ifade süreci ters yönde ilerleyen bir kurguya

dönüşmez. Örneğin her mazmun bir imgedir ancak her imge bir mazmun olamaz. Aynı şekilde her sembol, bir mazmunu barındırır buna karşılık her mazmun sembol değildir. Sayıları itibariyle diğerlerinden daha az olan arketipler de birer imge, mazmun ve sembol olmakla birlikte bunlardan herhangi biri arketip sayılamazlar.

4.2. Kâmil insan ve Müşahedenin Şartları

Müşahede (Vision Mistique), şahit olmak, görmek anlamında kullanılırken rü'yet ile arasındaki fark belirgindir. Kalp gözüyle görmenin ifadesi olan müşahede, Serhendi'ye göre "velayetin rü'yetse (Allah'ı görmek) nübüvvetin semeresidir." (Atalay 2007: 206).

İbnü'l-Arabî'ye göre ise müşahede, meşhûdun yâni görünen şeyin bilinmesine götürür. Müşahede, eşyayı maddî hislerle değil de tevhid delilleri sayesinde eşyâda Hakk Teâlâ'yı görmektir. Bu ise insanı içinde her hangi bir şüphe bulunmayan yakîn bilgisine götürür. Müşahede, hakiki anlamda ancak, geçici ve izâfî olan beşerî varlıkta fânî olup Sonsuz ve Bâkî olanla bekâ bulunca gerçekleşir (Çakmaklıoğlu 2005: 160).

Müşahede sürecine katılacak kişinin herhangi biri olamayacağı muhakkaktır. Özellikle İbn Arabî sonrası tasavvufta ifadesini bulan "kâmil insan" retoriği, bu müşahedede önemli bir role sahiptir. İbn Arabî gibi sûfiler, zaman ve mekânla sınırlı olan tarihi bir şahsiyet değil, tamamen zamandan önce var olan, mücerret bir mahiyet olarak "Hakikat-ı Muhammediyye'ye" müracaat etmişlerdir (Fahri 2000: 304).

Sadreddin-i Konevî'ye göre ilk akıl ve kâmillik, varlığı en kâmil şekilde kabul eden ve kendisinde imkân hükümleri en az bulunan mahiyetlerdir. Bu nedenle bunların ilmi daha doğru ve daha çoktur. Kâmillik, varlık ve mertebe dairesinin ortasında bulunurlar ve vücub ve imkânı kendilerinde birleştirirler. Kâmillerin dışındaki insanlar ise kâmillere yakınlık ve uzaklıklarına göre bu hükümleri kendilerinde birleştirebilirler (Konevî 2002: 148). Çünkü varlık tek bir hakikatten ibarettir. Çeşitlenme ve çoğalma, dış duyuların meydana getirdiği zahiri bir şeydir. Allah mutlak varlıktır. O'nun varlığının sebebi yoktur. O, kendi zatiyle vardır (Ateş 1992: 497).

Konevî, insanın İlahi Hazret'le sonradan meydana gelmiş varlığı hazreti arasında bir berzah, her iki hazreti de kuşatan bir nüsha (transcription) olarak da değerlendirir: "Tek tek her bir şey, onun her şeyi kuşatıcılığından ibaret olan düzeyinde tasvir ve tarif edilir. Onun varlık nüshası tarafından kuşatılan çok büyük sayıdaki gerçekliklerden, her bir zaman, durum, şart, yer ve mekânda belli bazı şeyler varlığa çıkar; bunlar, onun, o zaman, durum, şart vs'ye olan belli bir eğilimi tarafından belirlenir." (Chittick 1997: 145).

Şeyhülislam Yahya'nın aşağıdaki beyiti de buna işaret eder:

*Sözünde dâverâ insâf odur kim başka âlem var
Suhan mir'atını ancak olur âlem-nüma etmek"* (Erkal 2009: 163)

Kâmil insanın sözü odur ki her bir vechesinde bir başka âlem, bir başka dünya vardır. Söz aynasını ancak onlar âlemin aynası haline getirirler.

Kâmil insanın hazırlık süreçlerini İmam-ı Rabbani, şu şekilde yorumlar:

"Bir tâlib bir şeyhin [mürşid-i kâmilin] huzûruna gelince, şeyh ona istihâre etmesini söylemelidir. Üçden yediye kadar istihâre etdirmelidir. İstihârelerden sonra istek ve arzûsunda bir tezebzüb [dalgalanma ve tereddüd] meydâna gelmezse, ona büyükler yolunu açmalıdır. İlk iş ona tevbeyi öğretmektir. Bunun için iki rek'at tevbe nemâzı kılmasını söylemelidir. Zirâ bu yolda tevbesiz adım atmak fâidesizdir. Ammâ tevbede icmâl [kısa ve topluca bütün günâhlardan tevbe etmek] yeterlidir. Tafsîlini daha sonraya bırakır. Çünkü bu günlerde, ya'nî ilk zemânlar himmetler düşük, kalbler dağınık olup, arzû edilen netîce elde edilemez. Eğer başdan tafsîli tevbe etmeğe mecbûr edilse, bunun ciddî olabilmesi için epey bir zemân gerekir. Bu zemân zarfında istek ve arzûsunda bir gevşeklik ve soğuma meydâna gelebilir ve bu yüzden istediği şeyden geri kalabilir. Hattâ başdan yapılan tafsîli bir tevbe beklenen netîceyi vermeyebilir. Bundan sonra, tâlibin hâline münâsib olan bir vazîfe vermelidir. İsti'dâd ve kâbiliyyetine uygun zîkr ta'lîm ve telkîn etmelidir. Yoldaki işini kolaylaştırmak için tâlibin hâline teveccühde eksiklikde bulunmamalı, kalbinde hâsil olan hâlleri gözetmeli, ondan

uzak durmamalıdır. Yolun edeb ve şartlarını ona açıklamalı, onu teşvîk etmelidir. Kitâba, Sünnete ve Selef-i sâlihînin eserlerine uymağa gayret etdirmelidir. Bu mütâbe'at, ya'nî uymak olmadan maksada kavuşmanın mümkün olamayacağını ona bildirmelidir. Yine ona bildirmelidir ki, Kitâba ve Sünnete kıl ucu kadar muhâlif görünen keşf ve vâkı'alara hiç önem vermemeli ve i'tibâr etmemelidir. Hattâ bunlardan istigfâr etmelidir (Rabbanî 2002: 72).

Birçok mutasavvıfında dile getirdiği ve belirlenmiş kurallara bağlanan bu nasihatlerde insanın nefis muhasebesine ve psikik yönlerini zenginleştirmede önemli çıkış noktaları olarak belirlenen bu fiillerin uygulanmasının önemi dile getirilir. Buradan anlaşılıyor ki her biri başlı başına fiilî bir süreç olan bu aşamalarda beyitlerde tesadüf edilen insan-ı kâmil, henüz hazırlık aşamasında bile türlü zorluklarla karşılaşmaktadır. Ancak daha sonra da görüleceği üzere mesnevilerdeki âşık, daha doğrudan itibaren seçilmiş bir kişi olarak yolculuğa hazırdır. Niteliği, gayreti, hevesi ve en önemlisi çocukluğundan itibaren “ayne'l-yakîn” oluşu onu bu yönde hazırlayıcı etmenlerdir.

4.3. Âlem-i misal (Mundus imaginalis)

Müşahedenin gerçekliği, hakikate inancın neticesi olduğuna göre ârif, bu süreçte gördüklerini kalp gözüyle teşhis etmeye başlar. Bu süreç, “âlem-i misal”de yaşanır. Buna göre insanda karanlık ve aydınlık olmak üzere iki tabiat vardır. İbn Arabî'ye göre bunlardan sırf aydınlık tarafını akıl, sırf karanlık tarafını ise tabiat oluşturur. Akılla tabiat arasındaki sınırı oluşturan berzah ise nefsin uzamıdır. Şeyh, berzahı bu iki hazretin karışması ve hakikatlerin ters yüz olmasını engellemek için tavsif eder (Chittick 1997: 309). Bu berzahta nefsin eşyayı hacimsiz şekiller olarak müşahede etmesi, nefsin ıslahı için birer ibret olacağı aşikârdır.

Yine İbn Arabî'ye göre “Hayal, iki aslî yaratılmış dünya, yani ruhani âlemle cismâni âlem arasında bulunan ara bir dünyadır. Ruhlarla beden arasındaki zıtlık aydınlık ve karanlık, görünen ve görünmeyen, iç ve dış, batnî ve zahirî, yüksek ve alçak, latif ve yoğun gibi birçok zıtlar çiftine dayanılarak dile getirilir. Her iki durumda hayal iki taraf arasında, her iki tarafın niteliklerine sahip bir ara gerçeklik ya da *berzah*'tır. Bu

bakımdan ‘Hayal Âleminin’ ‘ne o/ne bu’ ya da ‘hem o/hem bu’ şeklinde anlatılması gerekir. O, ne aydınlık ne karanlık veya hem aydınlıktır hem karanlık. O, ne görünemeyendir ne görünen veya hem görünmeyen, hem de görünendir.” (Chittick 1997: 309).

Düşüncesinin temelini aklîliği alan İbn Sina’nın varlık düzeninde insan, düşünülür suretlerin yapıcısıdır. Buna göre bedeni yönüyle o, duyu âlemine; nefsi yönüyle yüksek ilkelere ya da “akıl âlemi”ne dönmüktür. İnsan nefsinin en temel özelliği ise, aklî bir âlem olmasıdır. Filozofa göre onun aklî bir âlem olması demek, maddeden uzak olduğu için kendinde düşünülür olan her varlığın sûretinin; ya da kendinde düşünülür olmayan, fakat maddede bir sûret olan ve akıl gücünün, sûretini maddeden soyutladığı her varlığın sûretinin kendisinde meydana gelebilir bir varlık olması demektir. Bu ise onun, düşünülür sûretlerin yapıcısı ve yaratıcısı, aynı zamanda alıcısı olması anlamına gelir (Nasr 1985: 286-289).

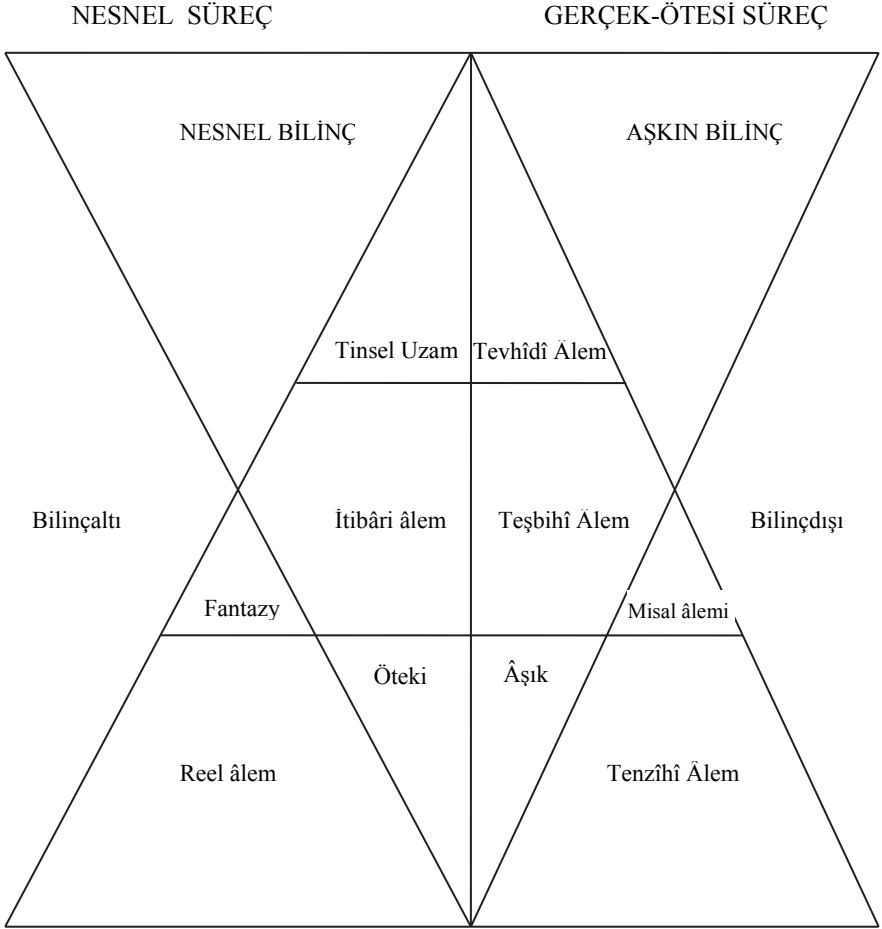
İnsandaki bu yapıcı güç, gerçekötesini akl edilir olana yahut akl edilir olanı gerçek-ötesine taşıyabilecek melekelerle sahip olduğunu gösterir ki onun muhayyile yardımıyla elde ettiği misaller âlemi de buna benzer bir imkân sağlar.

Gerçekliğin tasavvurunda varlık ve mahiyet farkını öne süren Fârâbî’ye göre gerçeklik, zihinde farklı bir yol izler. Fârâbî’nin varlık-mahiyet ilişkisinin temelinde mümkün varlıklarda, varlık-mahiyet ayrılığı vardır. Bu ayrılık zihinde olurken, gerçeklikte söz konusu değildir. Varlık, mahiyette arızdır. Mahiyet ise varlığın illeti olamaz. Zorunlu varlığa gelince onda böyle bir varlık-mahiyet ayırımı yapılamaz. Onun varlığı mahiyetiyle aynı şeydir ve buna onun mahiyeti ve hakikati denir (Aydın 2000: 70-1).

Âlem-i misal ya da misaller âlemi olarak tasavvur edilen bu aradünyanın aynı zamanda bir imgeler dünyasına tekabül ettiği düşünülürse şiire atfedilen fonksiyonu da kavramış oluruz. Şiir, bu bağlamda yalnızca doğruyu, güzeli en güzel şekilde anlatmanın bir aracı değil gerek tasavvufî ve gerekse ister istemez gelenekten faydalanarak beşerî aşkı anlatan şiirlerde de ahlâkîliği ve doğru insan olma modelini öngören bir vasfa sahiptir.

Toplumsal hayatı düzenleyen diğer tüm kurallar bütünü (devlet, gelenek, adalet vb) de şiirin konusu içinde en iyi insan modeline doğru birer araç olarak konu edinilir. Çünkü insan-ı kâmil, bu kurumsallaştırmaların hem muhatabı hem de uygulayıcısıdır.

Bir tasavvur olarak âlem-i misâle ait kanaatlerimizi bir şekil üzerinde dile getirdiğimizde aşağıdaki gibi bir sonuç elde etmekteyiz.



Şekil-8 Gerçeklik Algılarının Nesnel ve Gerçek-Ötesi Süreçteki Uzamları

Yukarıdaki şekilden hareket ederek söylersek sâlik, nesnelere kendini soyutlama evresi olarak tanımlayacağımız tenzihî âlemden başlayan yolculuğunda yukarıya doğru (kavs-ı uruc) hareket eder. Ancak bilinçdışında bu yolculuğa dair bir hakikat de bu yolculuğun aynı zamanda bir düşüğe (kavs-ı nüzûl) de sahne olabileceğidir. Teşbihi süreç, bir benzetme alanıdır ve muhayyile bu süreçte misal âlemini de içine alan bir soyut genişliği barındırır. (Sevgilinin yüzünün güneşe, dudağının mim harfine benzetilmesi vb. gibi)

Bir başka açıdan âşığı tenzihi âlemin içinde tanımlamamızın bir sebebi de onun âşık olmakla zaten bir yolculuğa hazır olduğuna inanmış olmamızdır. Buna göre misâl âleminin de bilinçdışına ait gerçek-ötesi süreçte yer alırken bir ara süreç olduğunu da belirtmek yerinde olur.

5. Divan Edebiyatında İtibarî Gerçeklik Algıları

Divan şiiri, hiç şüphesiz tasavvufla varlığını iç içe sürdüren ve sanatının hemen her şubesinde soyutlamaya çok yer veren bir sanat anlayışının ürünüdür. İçeriğinden dolayı tümüyle değilse bile en azından kullandığı dil malzemesi itibariyle tasavvuftan faydalanması, gerçekliğini de tasavvufun sembolik dilinden yararlanmasını zorunlu kılar. Temsiliyet açısından bakılan bu dilde şair, gerek bu dünyayı işaret eden gündelik hayatta ve gerek öte dünyaya ait mistik hayat arasında bir denge ve orta yol bulabilmiştir (Yıldırım 2006: 101).

Bu yargının ışığında bu dünya ile öte dünya arasındaki “denge” ile “orta yol”un dile ve dolayısıyla gerçeklik anlayışına da yansımaları düşünülebilir. Çünkü her sanat eseri, gerçekliğini “bu dünya”dan almak zorundadır.

Tanpınar, Divan edebiyatının istiare dünyasını ele aldığı giriş bölümünde bu şiirdeki gerçeklik vurgusunu şu şekilde özetler:

“Saray, aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibariyle keyfi, az çok ilahi Allah’laştırılmış özü itibariyle

de isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telakki ettiği mane'î âlemi, Allah'ı –Müslüman şarkta olduğu kadar Hristiyan garp'te de- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem (çünkü ölümün ve ahretin karşılığı olarak bir 'saray, seray-ı adem' vardır), bütün mevhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır. Bütün Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında ve hayal sistemlerinde görülen bu saltanatların bir kısmı her kültürde birbirinin aynıdır. Hayvanlar arasında en gösterişlisi olan aslan, çiçekler arasında böyledir. Buna mukabil Avrupa ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında bu saltanat ağaçlar arasında meşe ve gürgene giderken bizde edebiyatımızın daha sıkı şekilde şehre kapalı kalması yüzünden çınar en muhteşem ağaç kabul edilir. Hükümdara benzetilmese bile şeyhe, müride benzetilir." (Tanpınar 1997: 5-6)

Ahmet Fakih'in Çarhnâme'sinde dünya algılarının nasıl bir çerçeve içinde ele alındığını rahatlıkla görebiliriz:

"Bu dünya bir gurbet diyarı ve geçici bir kervansaraydır (...) Dünya cefası çok, vefası az bir duraktır (...) Dünya da dünyadaki her şey gibi fanidir, kalıcı olan tek şey Allah'tır. Dünya bir ekinliktir(İz 1985: 121-2).

Divan şiirindeki gerçeklik kurguları, başka araştırmacılar tarafından da dile getirilir. Sanıldığıının aksine bu şiirin tümüyle muhayyel bir dünyayı işaret etmediği savunulur. "...yapılan tasvirlerin gerçeklikten uzak soyut ya da şairane anlatımlar olduğu sanılmış, bunların o çağların yaşamından canlı kesitler, başka bir deyişle fotoğraf kareleri olabileceği düşünülmemiştir. (...) Divan şairleri gerçeği 'şiir dili'yle anlatıyorlardı." (Dilçin 2003: 14-15).

Cem Dilçin'in de ifade ettiği gibi dış dünya, Divan şairi için bir malzemedir: "Divan şairi için dış dünyadaki her türlü olay, durum, eylem, iş, olgu kendi iç dünyasını anlatabilmek için birer somut örnektir. Divan şairi, kendi dışındaki çevreye duygu ve düşüncelerini somutlaştıran bir araç gözüyle bakar. Bunları yaparken türlü benzetme ve eşleştirme yollarına başvurur. İç dünyasının ruhsal görünümünü, dış dünyadaki beş

duyuyla algılanabilen şeylerin çağrıştırdığı niteliklerle özdeşleştirerek ve bunlarla somut bağlar kurarak anlatır. Divan şiirinin anlatım yöntemi, büyük ölçüde insan-insan, insan-doğa, insan-toplum, insan-nesne arasındaki türlü yönlerden ilişkileri, benzerlik ve paralellikleri türlü söz ve anlam sanatlarına başvurarak anlatmaya dayanır.” (Dilçin 2003: 16).

Allah, güzeldir, güzeli sever, hadisinden hareketle güzelliğin zâhirî yönünü esas alan Divan şairi, arka planda güzellik ideasını ve bu ideanın en üstünde de Tanrı ideasını tasavvuftan yola çıkarak elde eder (Aydın 1990: 235). Dolayısıyla gerçeklik anlayışında güzelliğin zahirî tarafından bâtinî yönüne varmak esastır.

Gazeller ve kasideler gibi aynı kaynaktan beslenen ve daha çok belirli bir olay anlatımı çerçevesinde gelişmiş gibi görünmekle birlikte asıl amacı bir düşünceyi temellendirmek olan mesnevilerde de gerçeklik algısı aynı şekilde karşımıza çıkar. Okuyucunun hangi dünyayla karşılaşacağını önceden kestiremediği bir yolculuk olarak telakki olunan mesnevilerde Divan edebiyatının genelinde sık sık başvurulan “teşhis” ve “teşbih” sanatları, gerçeklik kırılmasının önemli birer yapıtaşıdır. Bu sanatın kullanımlarına baktığımızda gerçekliğin değil gerçek-ötesinin baskın olduğunu görürüz. Şemsî'nin Attar'dan yola çıkarak yazdığı ve Yavuz Sultan Selim'e sunduğu “*Deh-i Murg*” adlı eseri bu sanattaki gerçeklik algılarını örneklemesi açısından özel bir önem arz eder. Şemsî, 1138 beyitli eserinde on kuşu kişileştirerek konuşturur. Baykuş (sûfi), karga (zarif şair), tuti (âlim molla), kerkes (kalender), bülbül (hanende), hüdhüd (hekim), kırlangıç (müneccim), tavus (Rum tüccarı), keklik (Ferhat), leylek (dindar kişi) temsil ederler (Kaplan: 2003).

Aynı şekilde Fuzûlî de “*Sihhat-ı Maraz*”ında diğer birçok şair gibi teşhis sanatıyla bu kez soyutlamaya insan vücudundan ve niteliklerinden yola çıkarak ulaşmaya çalışır (Ayan 1997: 115-120).¹⁰

¹⁰ Fuzûlî'nin iki bölümde tasavvur ettiği Sihhat u Maraz ve Hüsn ü Dil ile Şem ü Pervane gibi mesneviler de soyutlamalar aracılığıyla gerçeklik algılarının teşhis sanatıyla ifadesine güzel birer örnektirler. Hemen hepsinin İslam klasikleri arasında yer alan Mantıkü't-Tayr gibi metinlerin değişik varlıkları hatta soyut değerleri müşahhaslaştırması meselesi ayrı bir çalışmanın konusudur. Biz burada farklı dillerden ve farklı kültürlerden Divan edebiyatına yansıyan gerçeklik algılarının daha geniş bir düzlemde Hüsn ü dil ve Şem ü Pervane gibi metinlerden ziyade daha dar bir alanda bu geleneğin popüler metinlerine yöneleceğiz.

Gerçeklik alguları itibarıyla teşhis sanatının bir ayırımın altını çizmesi unutulsa bile birçok yerde mesnevilerin temsilî ve realist olarak ayırılanması da düşüncemizi destekleyen bir başka hususiyettir (Horata 2006: 57-61).

Sevgilinin tasvir ve tavsifi de gerçeklik anlayışlarından hareket edilerek oluşturulur. Sevgilinin boyu yüksekliği ve inceliğiyle tuba ve şimşada; çehresi ay ve güneşe; saç, geceye; kaşları hilale ve tuğraya; dudakları mührü benzetilir (Okuyucu 2004: 213-214). Bu teşbihlerde benzetmenin ilgi yönü olan parlaklıkla nitelendirilirken hiç şüphesiz şekillerden hareket edilir. Bir diğer deyişle ilginin hacimsiz ancak şekle bağlı yönü gündemdedir. Yoksa Namık Kemal'in öngördüğü gibi hiçbir Divan şairi, güneşle yüz arasındaki ilgiyi bu ilginin dışında idea ve gölge retoriklerinden farklı düşünmemektedir.

Divan edebiyatı, bu bağlamda sembolik vasfıyla öne çıkan temsilî bir gerçeklik anlayışına yakın durur. Çünkü sanat, hakikatin bir üstünde yer alan sembollerini kullanır. Bu da sanatçıyı bir üst hakikate götürür (Bruckhart 1997: 220).

Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk adlı mesnevisinin

Hüsn'ün talebi verâ-yı imkân

Aşk'ın gazez-i zamîri pinhan (Şeyh Gâlib 2002: 98)¹¹

beyitinde “verâ-yı imkân” tabirini kullanır. Muhammet Nur Doğan'ın “imkân ötesi” olarak çevirdiği bu kavramı esas olarak alırsak bu terimin yerine pekâlâ “gerçek-ötesi”ni de kullanabiliriz. Bu yönüyle sembolik gerçekliklerde çoğu zaman “gerçek-ötesi”ne ait gerçeklikten faydalandığı görülmektedir. Ancak bu, her zaman bir genelleme esasında değerlendirilir demek değildir. Nitekim kimi zaman şairlerin gerçeğe teşbihî manada yaklaştıkları görülmektedir.

¹¹ Mesneviye ait göndermeler için şu kaynaktan yararlanılmıştır. Bkz., Şeyh Gâlib (2002) Hüsn ü Aşk, (Haz.: M. Nur Doğan) İstanbul, Ötüken Yay.; Metnin yorumlanmasında ayrıca şu kaynaklara da müracaat edilmiştir. Bkz., Şeyh Gâlib, (1992) Hüsn ü Aşk (Haz.: Hüseyin Ayan) İstanbul, Dergâh Yay.; Şeyh Gâlib, (2006) Hüsn ü Aşk (Çev.: Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yay.

Divan edebiyatına ait mazmunlar da gerçeklikle ilişkileri açısından farklı uzaklıkta dururlar. Mazmunlar, “Kur’an, hadis, fıkıh, kelim gibi gerçek; nücum, simya, vehmî simya gibi asılsız bilimler; geniş felsefî düşünceden doğan tasavvuf, türlü mezhep ve tarikatlar, çeşitli efsaneler” (Levend 1984: 12-13) gibi çeşitli disiplinlerde ve konularda yerlerini alırlar.

Walter Andrews, her ne kadar şiirlerdeki bu sembolizmi “aşırı kodlama ürünü” (Andrews 2000: 115) olarak nitelese de alışlagelen mazmun anlayışının dışına çıkmayan Divan şairinin bu sembolizmi “aşırı”lık olarak değerlendirmedeği muhakkaktır. Çünkü sembollerle oluşturulan bir dünya teşekkülünün asıl hedefi hakikate dair bir tasavvuru ortaya çıkarmaktır.

Latîfî’nin def, ney, sevgili ve şarabı gösteren ibare ve istiarelerin aslında İlahî aşka ait kavramlar olduğunu belirten yargısı göz önünde bulundurulduğunda yukarıdaki yargıya niçin katılmadığımızı örneklemiş olacağız. “Tasavvuf ve gerçek bilenlerin dilinde her sözün bir manası, her ismin bir müsemması, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili vardır.” (Latîfî 2000: 9).

Ali Nihat Tarlan’ın da görüşü bu yöndedir: “Divan şairinde realite daima mevcuttur. Denilebilir ki eserinin ikinci planda hemen daima bunu görürüz. Ancak o realiteyi kendi ruhî veya fitrî hedefi uğrunda ve onun teferruatından, yani realitedeki değişikliklerinden mücerret mutlak bir surette almıştır.” (Tarlan 1981: 47).

Divan edebiyatı şairleri, Abdülbaki Gölpınarlı’ya göre ise tabiatın hayranlık veren, şiddetli taraflarıyla ezen yönüne gözlerini kapadıktan sonra gördüklerini “kafasındaki mecazlar diline adapte eder de öyle yazar. Ve tabiidir ki bu çeşit anlatılan tabiat, tabilikten çıkmıştır.” (Gölpınarlı 1999: 92). Şair, tabiatı tasvir yoluyla sanatına yeni bir zemin bulmak ve üstünlük göstermek için bir hamle peşindedir. Bu hamle özellikle hüsn-i ta’lil sanatıyla daha iyi vurgulanır. Şair, tabiata ait bir olayı resmederken bir taraftan da bunu sevgiliye duyduğu özlemi dile getirmek yahut aşkının derecesini ifade etmek için kullanır. Çünkü kaside gibi hemen hemen mesnevîler de “eski şiirin peyzaj, tarihi hadise, mevsimler, hulasa en ferdi sekinde bile hayata ve tabiata hatta estetik mülâhazalara açılmış kapısı”dır (Tanpınar 2001: 16).

Kasidelerin başlı başına birer manzume sayılabilecek uzunluktaki “nesip” bölümlerinde tabiat tasvirleri, önemli bir yer tutmaktadır. Dış âleme en açık cephesini görebileceğimiz bu bölümlerde tabiatın yanında sosyal, kültürel tasvirlerle de rastlamak mümkündür. Özellikle Necâti Bey, Bâkî, Nef’î ve Nedim’in kasidelerinin nesip bölümlerine baktığımızda Divan şiirinde tabiat tasvirlerinde somut mekân anlayışına doğru bir dönüşümün gerçekleştiği gözlemlenebilir. Öte yandan şairlerde genellikle tabiatın gözleme dayalı tasvirine rastlanmaz. Dolayısıyla Divan şairi, gerçekliğe olduğu gibi yaklaşmaz. Onun gerçeklik mesafesi, tasavvufdaki ifadesiyle “berzah”la ifade edilebilir.

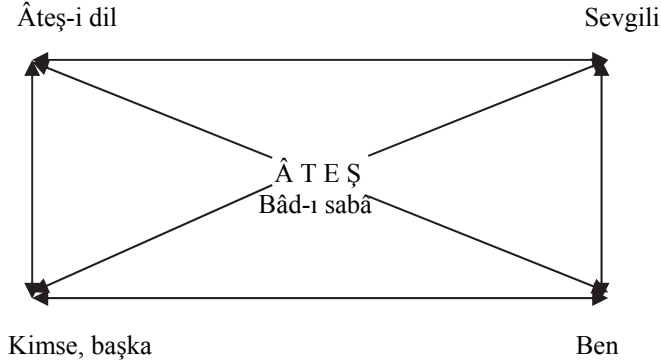
Berzah, Divan şiirinin değişik şubelerinde olduğu gibi mesnevilerde de maddî âlemlerle manevî âlem arasında bir sınır olarak yer alır. Bu yönüyle “şair, sidre, kürsî, arş âlemleriyle onların ötesinde kalan muntakaların; parılıktan, renkten, ışıklıktan, berraklıktan, beyazlıktan, -hatta bir çerçeve olarak- siyahlıktan meydana gelen, maddeye inmemiş ‘cezbe’ler halindeki tezahürlerini; hasselere ait remizlerle dünya dillerine tercüme eder. Böyle kurulan, bazen zümrüt, bazen yakut, bazen zebrecet, bazen sedef mahfazalı hayal külçeleri; arz çocukları için Hüsn, Aşk sahifelerinde o âlemlere ait nurdan haberler halinde gülümser. Hiss ü şehadet, melekût, ceberût âlemlerinin her birinde yeni renkler kazanarak tenzihler ülkesine kadar yükselen bu nurdan kanatlı muhayile ile dünya çocukları arasındaki anlaşma; hasseler diliyle sağlanır. Gâlib neşvesinin bu dile kabil olanlarını ‘image’ olarak şiire indirmiştir.” (Bilgegil 1992: 43).

Bu bağlamda rindane tavrıyla lirik tavrı birleştiren Fuzûlî’nin gazelinde olduğu gibi sözünü ettiğimiz gerçeklikten neyi kastettiğimizi şu şekilde örneklebiliriz.

*Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge
Ne açar kimse kapım bâd-ı sabâdan gayrı*

(Mazıoğlu 1986: 204-5)

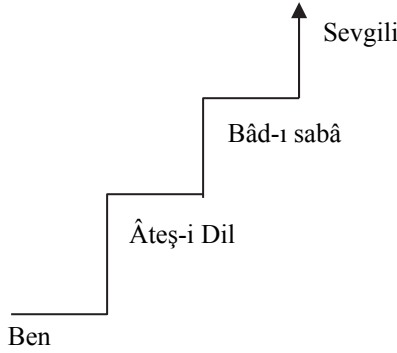
Bu beyitteki imgeleri bir şemaya dönüştürürsek aşağıdaki gibi bir şekil elde ederiz.



Şekil-9 Ateş sembolünün oluşumu

Sembolün tek bir kelime ya da kavram değil de kimi zaman bendin, kıtanın, beyitin hatta şiirin tümünü ihata etmesinden hareket edildiğinde ateş ve rüzgâra ait imgeler, Fuzûlî'nin bu beytinde taşıyıcı öge olarak karşımıza çıkarlar. Ateş ve havanın birlikteliği, maddî açıdan uçuşu, şekil itibarıyla belirsiz ancak daha çok da yukarıya doğru yükselişiyle kendine özgü nitelikler barındırır. Sisi oluşturan bu birliktelik ateş ve hava unsurlarının da müşahhaslaştırılmasını beraberinde getirir. Daha geniş açılımla tasavvufî okumanın getirdiği açılımla devam ettiğimizde gönül ateşi, içsel ateşle yani nurla; rüzgâr da zamana, zamanın getirdikleriyle karşılaşır. Gönül ateşi, zamanla her iki maddî unsurun birlikteliğinden oluşan sisin getirdiği belirsizlik gönlü, umutsuzluğa sevk eder. Psikik kemâlâtın üst düzeyde olmasıyla sevgili-âteş-i dil eşitliği öbür tarafta ise "ben" ve "rakip"e ait sembolik birer form halinde seyr eder. Bir başka deyişle mazmun halindeki madde olarak ateş ve rüzgârın biraraya gelerek oluşturduğu sis, şiirsel öznenin ve onun ulaşmak, kavuşmak istediği sevgili arasındaki birliğin önündeki en büyük engeldir. Çünkü önünü göremeyen, gelecekte yaşanacakların ne olduğunu bilemeyen bir bakış, elbette ki umutsuzdur. Nitekim her belirsizlik, bir umutsuzluğu da beraberinde getirir. Ancak, "bâd-ı sabâ", aradaki belirsizliğin, engelin ortadan kalkmasına vesile olacağı ve sevgilinin kokusunu getireceği için de olumlu bir beklentinin sembolüdür. Klasik eğretilmeye dayalı bu ilişkide ben'e ait gönül, ateş; "bâd-ı sabâ" ise kokusunu taşıdığı için ben'in aynası olan sevgiliye ait bir semboldür.

Ben, ilk aşamada, “bâd-ı sabâ” ile yani zamanla sınanır. Bâd-ı sabâ, hem rüzgâr, hem sevgilinin kokusu hem de zaman anlamlarıyla düşünüldüğünde sınırlı bir zamanla sınırsız, sonsuz bir aşka ilk adımı atar. Ben, ikinci aşamada kendiliğini farklı kılacak olan “âteş-i dil” ile özdeşleşir. İlkinden daha çetin bir umutsuzluk aşaması olan “âteş-i dil” süreci, ilki gibi sembolik bir değişimle karşımıza çıkar. Ben, kendiliğinin yukarıya doğru taşındığı bir nitelik yükselmesi arzusundadır. Ancak bu aşamayı farklı kılan unsur, sembolik formlardaki aşk’ın geçiş değeri olmasıdır. Ben’in en zor görevi, ‘sevgili’ ile ilgilidir. ‘Sevgili’ birimi, ‘can’, ‘asıl’, ‘Hak’ anlambirimleriyle düşünüldüğünde ulaşılabilecek en son merhalelerdir. Bu da kâmil insan düzeyidir. Bu dikey ilişkilikten çıkan sonuç, ben’in bedenî ve rûhî olarak hem bir mekân hem de nitelik değişimine işaret eder.



Şekil 10 – Ben ve sevgili imgelerinin ilişki düzeyi

Ateşin soyut bir eğretilemesi olan ‘âteş-i dil’e (gönül ateşi) yaptığı vurguyla dikey algılanma sürecinde ben, basamağın en altında yer alır. Ben’e ait yer alan bu mekânsallık, Divan şiirinin genelinde görülebilen bir tavidir. Bu hiyerarşide sevgili, en yukarıdadır. O sultandır, güneştir, sevgilidir Tanrı’dır. Âşık ve diğerleri ise kul, tebaadır. Sevgilinin mevki-si, tahttır ve diğerlerinden daima yukarıdadır. Ateşe ait unsurlardan olan güneş teşbihi de bu mekânsallığı daha da belirginleştirir.

Tecrübe, dünyevî olandan uhrevî olana doğru ilerlerken ilerlemenin yönü yatay değil aksine dikeydir. Ancak bu dikeylik, iki yöne ait bir

dikeylidir. Aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya doğru ilerler. Bir diğer deyişle, ben'in zorluklar karşısında gösterdiği çaba, çift yönlü bir çaba olarak anlaşılmalıdır. Bu yönüyle Doğu teosofisindeki "düşüş" imgesi "çıkış"a (miraç) ait inancı içinde barındırır. Divan şiirindeki ben, bu sebeple son aşamada içsel ateşten yani nurdan dolayı umutsuz değildir. Çünkü içinde taşıdığı inanç, her tecrübeyi "kader" tecrübesiyle karşılar ve böylelikle o, ilerlemeden hiçbir zaman vazgeçmez.

"Aşkın başlangıcında âşığın ayrılıktaki azığı, hayalden sağlanır. Bu durumda âşık, günlerce nakşedilmiş sûreti bilgi gözüyle inceler. Ama iş kemale erip o sûret, gönül perdesine akseince, bilgi artık ona bir azık temin edemez. Çünkü hayal edilen şey, (hayalin nesnesi) hayalin tam da mahallidir. Aşk, âşığı bütünüyle kaplamadıkça âşıkta bir taraf eksik kalır; öyle ki âşık, burada olup biteni zâhiri bilgi yoluyla aktarabilir. Ama aşk, âşığın varlık mülkünü tamamen kuşatınca arada haber alacak ve gıdalanacak hiçbir şey kalmaz. Aşk, daha da derinlere nüfuz edince, bilginin zahiri (dış yüzü) sır perdesinin derûnundaki madeni bulamaz. Evet, buluş gerçekleşmiştir; ama bu buluşla ilgili haber yoktur; çünkü bir özdeşleşme vardır. 'İdrak, idrakin aczini idraktir' sözü buna işaret etmektedir." (Gazzalî 2004: 59).

6. Mesnevilerde İtibarî Oluş

6.1 Nesnel Gerçeklik

Gazel ve kasidelerde olduğu gibi yoğun bir mazmun içeriğine sahip olan mesnevilerde sanatların kullanımı da renkli görünümler arz eder. Ancak hem vakanın bütününe hem de bağlı bulunduğu bölümün gereklerine göre kimi zaman aynı beyitte bir mazmunda birden fazla sanatın ağırlığı hissedilir. Ancak bizim burada sözünü edeceğimiz teşbih unsuru, genel bir ifadenin sonucu olarak sanatçının itibarî alana taşıdığı teşbihi süreçtir. Bir başka ifadeyle asıl sorunumuz sanatçının tek tek sanatların beyitlerdeki seyri değil de temsille aşmaya çalıştığı gerçekliğin sorgulanmasında mecazî ifadenin aldığı mesafeye nasıl baktığıdır. Biz bu

noktada gerçekliğin nesnel ve nesnel olmayan gerçeklikler olarak ayrım-
lanabileceğini düşünüyoruz.

Nesnel gerçeklik, gerek tabiatın ve gerekse tarihiliğin ortaya koy-
duğu mekân, zaman birlikteliğinin sonucu olarak kabul edilebilir itibari-
likler olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda semavî kitapların hepsinde yer
alan ve Yûsuf peygamberin hayatını ele alan *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevileri
nesnel gerçeklikle en çok içli dışlı metinlerdir diyebiliriz.

Hamdî, *Yûsuf u Züleyhâ* adlı mesnevisinde gerçeklik tasavvurlarını
daha çok kişiler ve mekânlar üzerinden değerlendirir. Yûsuf'un kardeş-
leri tarafından öldürülmeyip kuyuya atılması, sonraki süreçte başta Ke-
nan olmak üzere, kervanla Mısır'a götürülürken Nablus, Bisan, Askalan
ve Ariş şehirlerinden geçmesi yahut kimi şahsiyetlerin varlığı nesnel
gerçekliğin sınırları içindedir (Hamdî, 1991: 155-162).

Yakub'un kulübesi her ne kadar soyutlaştırılırsa da nesnel düzlem-
de ele alınır:

*Külbe-i hüzn içinde kaldı hazin
Hemdemi gussa ve hem nişini enin* (Hamdî 1991: 110)¹²

Masalların aksine Kaf Dağı'nın ardında yahut bulutların üstünde
değil gerçeklikleri sınanmayacak bir mekân olan Mısır'da ilkin Kıtıfir,
Züleyhâ için; Züleyhâ ise Yûsuf için saray yaptırır.

Verâ-yı imkân sürecinde daha geniş olarak ele alacağımız kuyu
Ürdün'dedir.

Mesnevideki gerçeklik kurgularına genel olarak bakıldığında se-
mavî kitaplarda bulunuşu ve dolayısıyla bir kıssa niteliğine sahip olması
sebebiyle gerçeklikten fazla uzaklaşmadığı görülmektedir. Kahramanla-
rın buldukları yerler ve şahsiyetler itibariyle elde edilen bu gerçeklik
kurgusunun kimi zaman olağanüstü varlıklarla bozulduğu düşünülürse
de *Yusuf u Züleyhâ* mesnevilerinin tümü üzerinden gidildiğinde incele-
nen diğer mesneviler bağlamında neredeyse gerçekçi bir eser olduğu
söylenabilir.

¹² Beyitler için şu kaynağa müracaat edilmiştir. Bkz., Hamdî (1991) *Yûsuf u Züleyhâ*
(Haz.: Naci Onur) Ankara, Akçağ Yay.

Leylâ ve Mecnûn'da da tarihi şahsiyetler üzerinden nesnel bir gerçeklik elde edilir (Macit 2008: 55).¹³ Adı geçen mesnevîde kimi mekânlar gibi (Kâ'be, çöl) ve eşyanın (çadır, iğne vs) tasvir ve varlıkları da nesnel gerçekliklerin sınırları içindedir. Örneğin şairin yaşadığı coğrafya da bu nesnel gerçeklikle ilintilidir.

*Ancak demezem ki hâk-i Bağdâd
Alâyîş-i nazmdandır âzâd* (Fuzûlî 2002: 78)¹⁴

Hüsn ü Aşk'ta ise Şeyh Gâlib, ağırlıklı olarak verâ-yı imkân sürecine bağlı kalsa da yer yer İstanbul'un çeşitli semtleri ve sosyal yaşantıya ait kimi gerçekliklerden faydalanır.¹⁵ O sebeple *Hüsn ü Aşk*'i daha çok ikinci süreçte ele alacağız.

6.2 Verâ-yı İmkân Süreci

Tasavvufta ifadesini bulan tenzih ve teşbih vurgusu, "hayâl" in aslında ifadelerin sembolik yönü olduğu konusunda birleşen yorumlarla ele alındığında ancak Hakk'a ait îma ve işarette bulunabileceğinin altını çizer. Dolayısıyla bu vurgu, şairlerin zâhiri ifadelerinin bâtinî yorumlara tevîl edilebileceğinin de gerekçesini oluşturur.

Yolcunun vecd, mevcûd ve vücûd sürecinde mecazların aslında hakikate giden işaret olduğu bilincine varması neticesinde sûfî, yaşadığı

¹³ Muhsin Macit'in belirttiği Leyla ve Mecnun'un tarihi şahsiyetler üzerinden ele alınıp yazıldığı ve gerçek bir hikâyeye dayandığı düşüncesi, Şevkiye İnalçık ve Ağâh Sırrı Levend tarafından da dile getirmişlerdir. (İnalçık 1967: 15); (Levend 1959: 1)

¹⁴ Beyitler için şu kaynağa müracaat edilmiştir. Bkz., Fuzûlî, (2000) Leyla ve Mecnun-Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar (Haz. Muhammet Nur Doğan). İstanbul, YKY.

¹⁵ Şeyh Gâlib, gerçekliğe ait kurgularını genellikle şehir isimleri (Nahşeb, İstanbul... vb) kimi tarihi şahsiyetlerle (Nemrut, Firavun, Rüstem...vb) daha önce yaşamış yahut dönemin şairleri bağlamında (Mevlâna, İbrahim-i Gülşenî), dönemin av sîlahlarında (telli kurşun) ve ticaret hayatına dair izlenimlerinde aktarmaya çalışır. Kış tasvirine ait şu beyit de gerçekliğe bağlılığın bir başka göstergesidir: Yah-pâre olup zebân-ı gûyâ/Geldi leb-i bâma harf-i şekvâ. (Şeyh Gâlib: 2002: 278) Beyitte kimi zaman boğazın bütünüyle donmasına kadar varan soğukların şiddeti ele alınmakta ve gerçekliğe vurgu yapılmaktadır.

fenâ ve dolayısıyla bekâ halinde aklî ve hissî melekelerinden soyutlanır. Bu halde iken akıl, nazari ve eleştirel fonksiyonlarını icrâ edemez, pasif bir konuma geçer ve sûfiyi zorunlu olarak derin bir sükût hali kaplar. Aklî ve hissî melekeleri pasif bir hâl aldığı için sûfi istese de konuşamaz, tecrübe ettiği, müşahede ettiği şeylerden bahsetmek istese de buna güç yetiremez. Bu yönüyle bazı sûfiler tasavvufî tecrübenin nihâi noktasını ifade etmesi açısından sükûtun konuşmadan daha üstün bir hâl olduğunu söylerler. Zîrâ hallerden bahsetme bidâyette zuhûr ederken, nihayet hallerinde vuslata erip keşfi açılan sûfi hayret içerisinde ne söyleyeceğini unuttur, konuşmaya güç yetiremez, sükût eder. Hissi ve şuuru kalmadığı için doğal dil kalıplarıyla mantıkî ve düzgün ifadeler kuramaz, olmaya-
cak şeyler söyler (Kelebazi Taarruf: 106-7).

Daha önce de belirttiğimiz gibi “Verâ-yı imkân” yahut imkân-ötesi hayal âlemine ait tasavvurlar olarak düşünölmelidir. Âlem-i misal diye açıklanan gerçekliklerin sınırları içinde bu kavramı hayalin sınırları içinde kalan ancak gerçekliği imkânsız olağanüstölükler olarak adlandırabiliriz.

Yûsuf u Züleyhâ’da nesnel gerçekliğe ait kimi unsurlar, nitelikleri itibariyle kimi zaman verâ-yı imkânla çakışır. Olağanüstü olaylar, varlıklar ortaya çıkar. Kuyu da bunlardan biridir. Hamdî, “Arz” ardındaki kuyuyu zalim bir gönle benzetir. Kuyu, derin ve korkunçtur. Kuyu, bu metinde varlığıyla yatay ancak vasıfları itibariyle de dikey süreçte imkân ötesi bir kurguyla verilir. İbn Sînâ, Sühreverdî ve İbn Tufeyl’de rastladığımız bu motif, gazelerde de “çah-ı zenehdân” olarak popülerleşmiştir. Gerçekçi bir dille yatay bir süreçte varlıkları tescil edilen kuyuda bu kez verâ-yı imkân dairesi içinde melekler, Yûsuf’un başına bir bela gelmesi için yalvarırlar.

Gördü kuşlar tavaf ederler anı
Uçmak istedi ana kuşca canı
Malik’e hod melaik-i Rahman
Şekl-i murg ile olmuş idi ıyan (Hamdî 1991: 97)

Kuşlar, Yûsuf kuyudayken tavaf ederler. Konuşan kurtlar, Nil’den çıkan ejderha ve balıklar gibi kuşlar da gerçek-ötesine ait varlıklar vardır. Kuşlar, tıpkı bir melek gibi onu korumak için onun kuyudaki varlığını izhar etmek isterler.

Yakub, oğlunun akıbetini öğrenmek için kurtla konuşur. Kurt da ona Yûsuf'un akıbetinden haberdar olmadığını ama bir nebinin etinin yenmemesi gerektiğini bildiğini söyler:

Çün haram oldu bize lahm-ı nebi
Yemezüz anı gözlerüz edebi (Hamdî 1991: 120)

Kuyuya ait gerçek-ötesi bir kurgu da Şeddad'a ait telmihle karşımıza çıkar. Yûsuf'a "hatîf-i gayb"ten bir ses gelir.

K'ey hevadar-ı suret-i Yûsuf
Arzun ise sohbet-i Yûsuf
Çah-ı Şeddad içinde eyle karar
Tâ müyesser olunca vasl-ı nigar (Hamdî 1991: 97)

Yûsuf kardeşleri tarafından atıldığı kuyuda Yûsuf'un içebilmesi için bir pınar peyda olur. Kuyunun acı suyu yerine bu pınardan su içen Yûsuf, her gece gaipten gelen bir narla beslenir. Her gece karnını doyurması için bir narın indiği kuyuda gerçekliğin alt üst olduğu bir başka mucize de yağsız, fitilsiz bir kandildir.

Gaybdan geldi her gece bir enar
Çıkdı Kevser misal önünde bınar
Üzerine asıldı bir kandil
Yok iken yandı rugan ile fetil (Hamdî 1991: 97)

Yûsuf, henüz farkında değilse bile bir peygamber olduğu için bu süreçte birçok defa olağanüstülüklerle karşılaşır. Kervanla ilerlerken bu olaydan dolayı tabiat, gerçeklik dengesini yitirir. Yağmur yerine gam yağar, yağın simsiyah sudur. Sulardan içen kuşlar, yuvalarını terk ederler. Çölün ortasındaiken yağın dolu herkesi dehşete düşürür. Ancak Yûsuf dua edince tabiattaki karanlığın yerini nur alır (Hamdî, 1991: 151).

Yûsuf, yoldayken kirlendiği için yıkanmak ister ve Nil'e girer. Sudan onun yokluğunda bir ejderha çıkar. (Hamdî 1991: 165-7)¹⁶ Onun sudan çıkışıyla ejderha kaybolur.

Uğradığı şehirlerden biri Ariş'tir. Ariş, gerçek bir şehir olmasına rağmen mesnevide gerçeğin ötesinde konumlandırılır. Yûsuf, kendi gü-

¹⁶ Kutsal metinlerde bu sahneye rastlanmaz. Hamdî'nin Türk mitolojisindeki ejderha geleneğinden faydalandığını düşünüyoruz.

zelliğini önemsemiş ve nefsini yüceltmıştır. Bu şehrin Yûsuf'a ikaz için meleklerle doludur. Bu şehrin ahalisinden her biri Cemâl sıfatından yani mutlak güzellikten nasibini almış meleklerdir.

*Gördü Yûsuf Arîş'i arş-ı cemâl
Melek ile derûnu mâl-â-mâl (Hamdî 1991: 162)*

Yûsuf, mevcudât sürecinde yine peygamber olması hasebiyle İlahi kelâma mazhar olur. Artık akıl ile kalp arasında bir yerdedir. Kendinden önceki sâliklerin yolunda ilerleyerek verâ-yı imkân dâhilinde göğün kapılarına varır.

*Yapışıp hâceler rikâbına
İndi yürüdü kubbe bâbına (Hamdî- 245)*

Hatta tıpkı Hz. Muhammed'inkine benzeyen miracında perdeler açılır.

*Taht-ı zerrîne geçti çünkü o mâh
Perde gitti bulut gibi nâgâh
...
Arz-ı hüsn eyledi çün ol meh-rû
Doldu âfâka na'râ-yı yâ-hû (Hamdî-245)*

Yine olağanüstü bir eşya motifiyle karşılaştığımız *Yûsuf u Züleyhâ'* da Yûsuf, bir elma yer. Bu, elma herhangi bir elma değildir.

*Yûsuf'a sundu anı Rûh-ı emîn
Aldı çün koktu verdi canı hemîn*

Yûsuf, elmayı yediğinde canını teslim eder.

Leylâ ve Mecnûn'da çöl, "Vâdi-i Aşk" olarak adlandırılır. Çöle ait imkân ötesi gerçeklik algısı burada gündeme gelir. Mecnûn'un yakarışlarının şahidi insanlar değil, gerçeklikleri sınanamayacak ölçüde imkân-ötesine çekilen unsurlardır.

*Bir ebr-i belâ idi güvâhı
Bârân-ı sırışk ü berk âhı (Fuzûlî 2002: 178)*

Onun şahidi bir belâ bulutu olup o bulutun yağmuru da Mecnûn'un gözyaşlarıdır. Şimşeği ise içini ateşlere gark eden âhlardır.

Ancak bu beyitlerde ve mesnevinin tamamında Fuzûlî, ancak teşbih ve mübalağa sanatlarının çevresinde dolanarak verâ-yı imkâna pek yaklaşmaz. Çöl ve çöle yüklenen kimi tabiat algıları soyutlaştırılarak değerlerle ifade edilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi çöl, Aşk Vadisi'dir. Ama aynı zamanda mihnet çölüdür de.

Ancak Fuzûlî'de yine de gerçeğin ötesine ait temayüller de yok değildir:

Ref' eyle hicâb-ı mâsivânı
Seyr eyle mekân-ı lâmekânı (Fuzûlî 2002: 66)

6.2.1 Verâ-yı İmkân Sürecine Sebki Hindî'nin Katkısı

Divan edebiyatı içinde Sebki Hindî anlayışına ayrı bir başlık atmamız hiç şüphesiz özel bir anlam taşımaktadır. Çünkü gerek dönemin sosyal ve siyasal yapısı ve gerekse sanattaki gelişmeler, bu anlayışın gerçeklik temelini de ayrı bir noktada konumlandırmıştır. 16. yy. da öncülüğünü Baba Figanî-i Şirâzî'nin (ö. 1521) yaptığı Mekteb-i Vuku' hareketi, "bazı şairlerin tekrar ve taklit edilmesine karşı bir tepki olarak doğmuş, sürekli yenilik vurgusu yaparak bir yandan vuku'-gü'yî, yani aşk ile ilgili konularda gerçekçilik yolunu açmış, diğer yandan da şairler arasında yeni mazmunlar yaratmak modasını başlatmıştır." (Mum 2009: 112). Bu hareketin içindeki amiyane tabirleri şiire sokacak kadar ileri gitmişlerse de kimi şairler, gerçekçiliğe doğru yeni bir hamlenin içinde olmuşlardır.

Mekteb-i Vuku' hareketi, Hikemi Tarz, Sebki Hindî ve Mahallileşme çabaları, klasik divan şiirindeki gerçeklikten kopuşun önemli merhaleleridir (Kut 2004: 527).¹⁷ Bir yanda yalın bir dil ve bir yandan da hayâlin sınırlarına varan Sebki Hindî geleneğinin varlığı, şairleri gerçekliğin farklı bir gerçeklik tasavvuruna götürür. Bu yeni tasavvur, dille varlığını ifade ederken gerçekliğinin vardığı aşama, yeni mazmunlara, yeni konulara ve tabii ki yeni bir gerçekliğe yol açacaktır.

¹⁷ Günay Kut, divan edebiyatında Klasik dönemin İstanbul'un fethiyle başlayan süreçte (1451-1481) saraya davet edilen mimarların, sanatkârların, şairlerin, âlimlerin istihdamı ile neşv ü nümâ bulunduğunu belirtir (Kut 2004: 527).

Sebk-i Hindî'yi ortaya çıkaran siyasal, sosyal ve edebî şartları şu başlıklar altında toplayabiliriz:

- a. İran ve Hindîstan'ın kültürel ve edebî ilişkileri
- b. İran'da millî bir devletin kurulması ve Şîa taassubu
- c. İranlı şairlerin Hindîstan'a göçüşü ile Hindîstan hükümdarlarının Fars şiiri ve Farsça yazan sairlere verdikleri önem,
- d. Hint dil, kültür ve coğrafyasının etkisi (Babacan 2008: 27-55).

Sebk-i Hindî'de "...anlam söze nazaran daha üstün tutulmuş; ancak bununla birlikte sözün de şiir içindeki değeri kabul edilmiş ve bu kabul çerçevesinde sözün ne gibi özellikler taşıması gerektiği üzerine görüşleri sürülmüştür. Ayrıca XVII. yüzyılın kendisine has şartları da sairlerin sözden çok anlama yönelmelerine neden olmuştur. Yani bir taraftan devrin siyasi, askerî ve sosyo-ekonomik şartları ve süre giden çözülme süreci, şairleri ya yeni bir arayışa sürüklemiş ve mevcut şartlar karşısında bir tavır almak mecburiyetini hissetmelerine (Nâbî, Keçecizâde İzzet Molla gibi) ya da daha çok kişisel özelliklerinin bir sonucu olarak iç dünyalarına çekilmelerine ve burada birebir yaşamak zorunda kaldıkları psikolojik buhranların sonucu olarak şiirlerinde karmaşık ve anlaşılmaz bir anlama yönelmelerine neden olmuştur (Nâilî, Şehrî ve Fehim gibi). Kimileri de yaklaşık iki yüz yıldan beri süregelen çizginin devamı durumunda, hiçbir olay ya da durumun etkisinde kalmadan yüzyılların şekillendirdiği geleneksel çizgi doğrultusunda bir yol izlemişlerdir (Şeyhülislâm Yahya, Şeyhülislâm Bahayî ve Nedim-i Kadim gibi)" (Demirel 2009: 302-3).

Sebk-i Hindî'yi, geleneğin, 'kendi içinde bir yenilenişi' olarak kabul etmek yerine kendi içinde bir dönüşüm, şiiri geleceğe taşıyabilme olasılığını içermesi koşuluyla, bir 'yenileniş' olarak kabul etme eğilimleri de mevcuttur (Yavuz 2001).

Nitekim Şeyh Gâlib de Hint-Fars-Türk şairlerince oluşturulan Sebk-i Hindî akımının Anadolu'daki önemli temsilcilerinden biridir. "Gâlib, bu yoğun, alegorik, soyut anlatım yoluna yeni ve yerli öğelerle zenginlik katar; klasik şiirin mazmunlarını yeni bir anlayışı şiirine sokar, özellikle Sebk-i Hindî tarzında yazdığı şiirlerinde yabancı kelime ve tamlamalar artar ve anlam kapanırsa da, şarkı ve tardiyelerinde duygu ve düşünce-

lerini halkın diliyle kolay anlaşılabilir biçimde aktarır.” (Şentürk-Çotuksöken 1994: 57).

İsimlerden mekânlara kadar yoğun bir sembolik anlatımın ağırlığını hissettiğimiz *Hüsn ü Aşk*'ta âşık ile sevgili aynı birlik denizinde birbirlerine kavuşurlar. Aşk, yolculuğu esnasında her biri farklı temsiliyet alanına sahip birçok mekâna uğrar. Bu mekânlar sırasıyla şunlardır: Mekteb-i Edeb, Nüzhetgâh-ı Ma'nâ, Kuyu, Harabe-i Gam, Ateş Denizi, Çin Sahili, Zatü's-suver Kalesi ve nihayet Hisâr-ı Kalb'tir. Her biri gerçek-ötesine ait algılarla karşımıza çıkan bu mekânlarda olağanüstü olaylar zuhûr eder.

Bu mekân tasavvurlarına geçmeden Benî Muhabbet'e ait değişmelerden söz edelim. Hüsn ü Aşk'taki ilk gerçeklik değişmesi, Benî Muhabbet Kabilesine ait tasavvurlarda yer alır. Bu tasavvurları nesnel gerçeklik bakımından ele aldığımızda yalnızca mübalağa sanatı ile yetinmeyiz. Mesneviye başlangıç teşkil eden bu bölümde her biri kendi içinde sembolik ardıllarla beslenen birçok gerçek-ötesi vak'aya şahit oluruz. Şeyh Gâlib, bununla daha metnin başında o güne kadar yazılmış mesnevilerden farklı bir yolda ilerlediğini ve okurun muhayyilesini hissettirmek ister gibidir.

Kabileye ait tasvir ve tasavvurların neredeyse tamamına baktığımızda gerçeklikten uzaklaştığımızı hissederiz.

Erzâkları belâ-yı nâgâh

Âteş yağar üstlerine her gâh (Şeyh Gâlib 2002: 66)

Benî Muhabbet kabilesinin niteliklerinden bir kısmını anmak bile gerçek-ötesine ne kadar yaklaştığımızı anlatmaya yeter. Kabilenin üyeleri yiyip içmeye kalksalar bir tufan çıkar. Belâ tufanına benzer bu ortamda kadehleri dağ gibi topuzlardır. İçkileri ise ölümdür. Kılıcı bu kadehlerdir. Kanlı yaraları ise kadife kumaş sanırlar. Azrail, bu kabileye içki taşıyan sâkidir. Yas çılgınlıkları, davul ve kanun; canı eriten sıtma titremeleri de defçidir. İçki meclisi esnasında mezeleri halkın kötü nazarları ve elem zehirleridir. Hülâsa işleri hep işkence, keder ve hasrettir. Bunlardan başka bir şey ihtiyaçları yoktur.

Gâlib, kendine gelinceye kadarki mesnevilerde görmediğimiz bir gerçeklik mesafesiyle karşı karşıya bırakır bizi. Hemen her beyitte bir

başka niteliğiyle karşılaştığımız kabile, bu bağlamda “mesâfe tasavvurunun ulaşamayacağı âlemler”e (Bilgegil 1992: XXV) ait beyitlerde sanki “Ol” emrinin verilmesi esnasında değerlerin (nefs, ölüm, keder, mutluluk vb) oluşmasını üstlenmektedir. Kabilenin temsil ettiği yaklaşıma ait kaotik durumu tam anlamıyla izah etmesi imkânsızdır. Gâlib, bu sebeple olsa gerek açıklamak yerine daha girift daha gizemli bir tasavvur oluşturur. Her biri birkaç beyitle açıklanamayacak kadar geniş yer tutan bu ortamda “soyutlamalar, düşünceler, duygular maddi şeylermiş gibi, nedenler ise sonuçlanmış gibi alınır.” (Holbrook 1998: 100). Bir mevlevî muhiti olarak da adlandırılan (Türinay 1995: 101-102) kabilenin gerçeklik vurgusu, daha geniş planda yaratılışın ilk ânına benzeyen kaotik bir sürece işaret ediyor gibidir. Bu açıdan bakıldığında mesnevinin bu bölümünde gerçeklik, diğer bölümlere nazaran daha uzak bir yerde verâ-yı imkânda konumlanır. Nitekim Gâlib de mesnevisinin anlaşılma oluşunun farkındadır.

*Efvâha söziüm olaydı dem-sâz
Lâzım mı idi felekde pervâz* (Şeyh Gâlib 2002: 60)

Mektep de Benî Muhabbet’in hemen sonrasında onun gerçeklik tasavvuruna benzer bir mekân olarak tasvir edilir. Zihinde tasarlanmış varlık olarak çevrilebilecek “heyula” kavramının “mekteb-i edep”le yanyana getirilmesi hiç şüphesiz dikkate şayandır. Mektep, yokluktan gelerek varlık âlemine dâhil olunan hisler âlemidir bir anlamda. Hüsn ve Aşk’ın bir araya gelmesi ise neredeyse ruhla beden bir araya gelmesi gibidir. İki mananın bir araya gelerek surete kavuşması, benliğin oluşması bu mekânda gerçekleşir.

Tıpkı dünyada olduğu gibi geçici bir ayniyetin, birlikteliğin vuku bulduğu mektepte en az bu mektep kadar gerçek-ötesi bir şahsiyet vardır: Molla Cünûn.

Gâlib’in mesnevinin asıl hikâyesinin başladığı bu bölümlerde okuyucuyu gerçek-ötesine çekmesinin ne gibi bir maksadı olduğunu kavramak güçtür. *Hayrabât*’ı değersizleştirmek için olsa bile ondan daha iyi bir mesnevînin yazılabileceğini kanıtlamak için mi yoksa Fuzûlî’yi aşmak için mi (Türinay 1995: 97) bu kadar girift bir labirente girer, bilinmez. Ancak bilinen bir şey var ki o da metnin ilerleyen safhaları ile birlikte metnin gerçeklik mesafesinin farklılığıdır.

“Der Vâsıf-ı Ân Nüzhet-gâh” başlığıyla mesnevîde yer bulan bir başka mekân da Mânâ Mesiresi’dir. 633-674. beyitlerde anlatılan bu mesirede verâ-yı imkâna doğru gidildiği görülür. Mesnevîdeki diğer mekân soyutlamalarının bir benzerinin görülebileceği bu mekânda Kur’an’dan alıntılarla Sühreverdî ve İbn Sînâ’nın metinlerine ve İbn Arabî’nin şiirlerine benzer bir üslubun varlığını hissederiz.

Her tûdesi Tûr-ı sad-tecellî

Yok anda kelâm-ı “len terânî” (Şeyh Gâlib 2002: 148)

Söylemin nesneleştirildiği beyitte mesire yeri, yine belirsiz bir genişlikle nitelendirilir. Mânâ mesiresi, yalnızca bir bahçe yahut bahçenin öngördüğü bir öte dünya (Andrews 2003: 90-95) yahut “ebedî bahar”ın (Ayvazoğlu 1996: 124) sembolü değil; söylemle birlikte değerlerin de hacimsiz bir somutlaşmaya uğradığı gerçek ötesi bir yerdir. Eğer Sühreverdî’den yola çıkarak söylersek “Mutlak Güzellik”in (A.Doğan 2008: 209) tasvir edildiği bir başka mekân tasavvurudur.

Kuyu, yolculuğun ilk hamlesinde Aşk’ın karşılaştığı ilk engeldir. “Kavs-ı nüzûl”u sembolize eden kuyu, aynı zamanda “kavs-ı urûc”u da barındırır. Bir diğer deyişle benliğin nefesine yenilmesi de gâlib gelmesi de bu uzamda gerçekleşir. Kurtuluş, Sühan’ın üzerinde İsm-i A’zam yazılı ipe tutunmalarını söylemesiyle gerçekleşir. “Tevhîd-i Vücûdî” safhası da diyebileceğimiz kuyudan çıkıldıktan sonra zıtlıkların birliği safhası diyebileceğimiz yeni bir gerçeklik vurgusunun sınırlarına varılacaktır. Varlıkta iken yokluğun; yoklukta iken varlığın içinde oluşun sırrına vakıf olunacak; edilgin tavır, aynı zamanda keşf süreci (mükâşefe) ile müşahedeye dayalı (seyr) bir farkında oluşa (fitrat) dönüşecektir. Bu da ancak İsm-i A’zam’a bağlıdır. Bir diğer deyişle Cüz’î İrade talep edecek ve Küllî İrade bunu karşılayacaktır. Dolayısıyla kuyu, yeni bir berzahdır. Olgunlaşma değil farkına varışın ifadesidir.¹⁸

Aşk’ın yolculuğa devamında yardımını göreceği, ah kılıcı ve Aşkar’ı, İlahî aşkın gönlü yakarak yeşerten ihsanı olarak değerlendirilebilir.

¹⁸ Sühreverdî, İbn Sina ve Hamdî’de de kuyu, tümüyle bir olgunlaşma mekânı olarak tasavvur edilmez. Kahramanlar, bu dipsiz kuyuda ilkin bir ümitsizliğe düşseler de sonrasında kurtulurlar. Dolayısıyla kuyu sürecine farkına varış, bilinçlenme yahut nefsin sülûka hazır oluş eşliği de diyebiliriz (Sühreverdî 2003).

riz. Kılıç ve atı alan Aşk, gam çölünde vahşi hayvanlarla, gulyabanilerle ve devle mücadeleye girişerek, mutlak varlığa ulaşmaya çalışır.

Çin sahili, verâ-yı imkân sürecinin bir başka mekânıdır. Yolu cennet bahçelerinin baharını andırır. Beyitlerde deniz mazmununun tabiatın diğer köşelerine de sirayet ettiğini görürüz. Çimenler deniz gibi dalgalanır. Çimen tufanı, sanki zümrüt denizidir.

Bir başka imkân ötesi gerçeklik, Aşk'ın Ateş Denizi'ndeki serüveninde karşımıza çıkar. *Hüsnü Aşk'*taki devler bu bağlamda büyük çalkantılara, Aşk'ın büyük cezbeler halindeki varlığına işaret eder. Devler, eğer İbn Arabî'nin sembolik mantığını takip ederek söylersek hakikatlere ait müşahedelerin tezahürleridir (Uluç: 2005). Sâlikin yani Aşk'ın Gayret ve Aşkar ile engelleri aşması ve sükûnete kavuşması onu müşahit vasfından daha ileri bir noktaya taşımakta ve gerçek bir insan-ı kâmil olma yolunda emin adımlarla ilerlediğini göstermektedir.

*Hüsn ü Aşk'*ta gerçek-ötesine dair bu en popüler bölümde maddî unsurlardan ateşe dair en güzel ve en gizemli sahnelere rastlarız. Bu beyitlerde cehennemin tasvir edildiğini tahmin etmek güç değildir. Çok sayıda devin mumdan gemilere binerek denizi seyrettiği bu beyitlerde ateş, onların gemilerine hiç zarar vermez. Gemiler kimi zaman havadan ilerlerken gövdeleri kızıl gökyüzüyle aynı renktedirler. Bu mumdan gemiler, sanki içine girenin mezarının belli olamayacağı tabuta¹⁹ benzerler.

Mûmdan gemiler edip hüveydâ

Kılmış niçe dîv o bahri me'vâ (Şeyh Gâlib 2002: 316)

Mevlânâ'da karşılaştığımız Zatü's-süver Kalesi, *Hüsn Aşk'*ta da tekrarlanır. Müşahhas âlemin kırılmalara uğradığı bu mekânda maddî âleme ait şekiller, bu örnekte olduğu gibi kendi biçimlerinden çıkıp bir başka somutluğa dönüşürler. Kale, tıpkı aynada olduğu gibi şekillerin uzamda somutlaşmasıdır. Bu anlamda kale, dünyayı felsefi açıdan bakıldığında görünümün dünyasını (âlemü'l-hiss) temsil eder.

¹⁹ Rüyada gemi, tekne gibi deniz araçlarının tabutla ve dolayısıyla ölümle açıklanması göz önünde bulundurulduğunda bu sahnenin tek çıkış yolunun ölüm olacağı endişesi Aşk'ı tümünden bir umutsuzluğa düşürür. Ancak o yine dua eder ve Aşkar sayesinde kurtulur.

Fanûs-ı hayâl her menâre

Bir tuhfe-i nev-di rûzgâra (Şeyh Gâlib 2002: 348)

Zamana armağan olan hüviyetiyle Zatü's-suver Kalesi, hayal fanusunun içinde ışıklı kuleleriyle boy gösterir. Gâlib, bu durumu 1719 nolu beyitte bu kez Edeb Mektebi'ndeki birleşmenin gerçekleşmemesi ile açıklar. Çünkü suretlerden biri yani Hüsn burada yoktur. Her yanı aynalarla dolu olan kalenin yalnız görüneni algılaması, bu birleşmeyi imkânsız kılar. Dolayısıyla kale, bir ayrışma, bir kopuş sürecini de beraberinde getirir. Nitekim ayna, benliğin kendine hayran olduğu bir uzamdır. Nefse bağlılık, bu ayrışmanın sebebini oluşturur. Bu yüzden Gâlib, burasını âşıkların hayallerinden uzak bir misal âlemi olarak niteler. Kale, tıpkı kuyu gibi sâliklerin kaçınması gereken nefse ait nitelikleri barındırır. Nefs, bu süreçte zamanın da baskısıyla sâliki umutsuzluğa düşürür. Yahut buna bir başka açıdan bakıldığında bir anda binlerce aylık mesafeler aşsa bile kaleden çıkamayacağını düşünen Aşk'ın gayretlerinin boşa gideceği endişesinin ümitsizliği de diyebiliriz. Aşk, kalenin sınırlarından çıkamamanın sebebini şöyle açıklar:

Hiç hâlimi etmez oldı pürsiş

Kim sûrete eyledik perestiş (Şeyh Gâlib 2002: 352)

Zatü's-Suver Kalesi, aynı zamanda dünya olarak da karşımıza çıkar. Tüm resimlerin bir hayal oyunundan başka bir şey olmadığı bu kale, "Fizik plânında gerçekleşen zorlu bir seyahatten ziyade insanın doğrudan doğruya içinde seyrettiği ruhî bir hâl olan" (Türinay, 1995: 98) Hisâr-ı Kalb yolculuğuna bizi hazırlar.

"Hisâr-ı Kalb' yolculuğu, fizik planda gerçekleşen bir zorlu seyahat olmayıp, bilakis doğrudan doğruya insanın kendi içinde seyrettiği rûhi bir haldir. Daha açık ifadesiyle Aşk'ın seyahatı, vücudu ile Benî Muhabbet kabilesi arasında bulunurken, onun kalp ve ruhunda idrak ettiği manevi bir halden, bir iç yaşayıştan başka bir şey değildir (Türinay 1995: 98). Kalbin taayyünleri doğrultusunda varlığını madde planından mânâ âleminde tasavvur eden sâlikin ilk temizlemesi gereken uzam olan kalp de yine devleti, iktidarı temsil eden kale, hisar şeklinde tasavvur edilmiştir.

Hüsn ü Aşk, genel bir ifadeyle belirtmek gerekirse, somutluktan binliçli bir soyutlaştırmaya doğru bir yolculuktur (Türinay 1995: 104).

SONUÇ

Batıda sanatında gerçekçilik, estetik bir mesele olarak alınırken bizde Yenileşme devrinden beri Divan şiiri üzerinden sosyolojik hatta neredeyse ideolojik bir bakışın emrine verilmiştir. Oysa Batı, itibarî dünyanın teşkilinde giderek sınırlara doğru hamle yaparken gerçekdışına ait yüzlerce eseri baş tacı etmiştir. Gerçeklik sınırlarını zorlayan eserlerin sayısı o denli fazladır ki bu metinlerden hareketle ansiklopedik sözlük bile vücuda getirilmiştir (Manguel-Guadalupı: 2009).

Bu çalışmamızda tür ve üslup farklılığına sahip olunsa da mesnevî şairlerinin tasavvufî risalelerin gerçeklik anlayışlarından beslendiklerini ve onlardaki yolculuk retorliğini daha sanatsal bir retorikle şekillendirdiklerini örneklemeye çalıştık. Çünkü tasavvufta ifadesini bulan İnsan-ı Kâmil sürecindeki yolcu 'gerçeklik'in kendine yetmediğinin farkındadır. O, esrarlı bir rumuz (semboller) ormanına, bir ontolojik yakıştırmalar sistemine ulaşma gayesi taşır. Kahraman alelâde gerçeklikten bir üst kademede ortaya çıkan rüyaları da, hislere hitap eden keyfiyetler olarak görür. Mesnevilerde sembolik mahiyetlerin bulunduğunu aklından çıkarmadan gerçeğin eşyâ ve olaylarının aynı şey olduğunun farkındadır.

Divan şairi de mekân ve genel anlamda tabiat tasavvurlarındaki bu dünya ve öte dünya ayırımında duyular dünyasının verilerinden yararlanarak öte dünyaya ait ideal kavrayışlarıyla yine bu dünyanın gerçekliğinden yola çıkarak anlatma yolunu seçer. Ondaki bu eğilim, kimi zaman gündelik hayatın terimleri ve kurallarını hatta ticari yaşayıştaki alışkanlıklarına mesnevide yer verir. Bu yönüyle denilebilir ki *Yûsuf u Züleyha*'dan itibaren giderek alegorik bir soyutlamaya ulaşan gerçeklik, Şeyh Gâlib'e gelince en üst seviyede düşünülecektir. Dolayısıyla şairler şiddeti giderek artan surette soyutlamalara başvururken hem bu dünyaya hem de öte dünya algısına eşit uzaklıkta bir gerçeklik arayışına girerler. Kelime seçiminden olay örgüsüne ve hatta olay sayısına kadar ince düşünülmüş bir dünya tasavvuru, şairi nesnel gerçeklikten tümüyle uzaklaştırarak sembolik bir evren tasavvuruna yöneltmiştir.

Kaynaklar

- Ahmed Gazzalî (2004), *Aşkın Halleri* (Çev. Turan Koç-A.Cüneyt Çetinkaya) İstanbul, Gelenek Yay.
- ANDREWS, Walter (2000), "Yabancılaşmış Ben'in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü", *Defter*, S.39, Bahar, s.105.
- , Walter G. (2003), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, (Çev. Tansel Güney), İstanbul: İletişim Yay.
- ATALAY, Mehmet (2007), *Mistik Tecrübenin Felsefi Boyutları, Serhendî Örneği*, İstanbul Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- ATEŞ, Süleyman (1992), *İslam Tasavvufu*, İstanbul: Dergâh Yay.
- AYDIN, İ.Hakkı (2000), *Farabî'de Metafizik Düşünce*, İstanbul: Bil Yay.
- AYDIN, Mehmet (1990), *Din Felsefesi*, İzmir: 9 Eylül Üniversitesi Yay.
- AYTAÇ, Bedrettin (1989), *İbnTufeyl'in Hayy Bin Yakzan adlı Romanının Öz, Biçim ve Üslup İncelemesi*, Ank Ün. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- BABACAN, İsrail (2008), *'Klasik Türk Siiri'nde Seb-i Hindî (Hint Üslubu)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- BİLGEGİL, Kaya (1992), *Hüsn ü Aşk*, (Haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh Yay.
- BLACKHAM H.J. (2005), *Altı Varoluşçu Düşünür*, (Çev. Ekin Uşşaklı), Ankara: Dost Yay.
- BRUCKHART, Titus (1994), *Aklın Aynası*, (Çev. Volkan Ersoy), İstanbul: İnsan Yay.
- CEVİZCİ, Ahmet (1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Kabcacı Yay.
- ÇINAR, Aliye (2007), *Varoluşçu Düşünür-Paul Tillich'te Din ve Sembol*, İstanbul: İz Yay.
- BRUCKHART, Titus (1997), "Dinî Sanat, İslam Sanat Felsefesine ve İlkelerine Bir Bakış", *Hikmet ve Sanat*, (Çev. Mehmet Kanar), İstanbul: İnsan Yay.
- CHITTICK, Villiam (1999), *Hayâl Âlemleri, İbn Arabî ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi*, (Çev. Mehmet Demirkaya), İstanbul: Kaknüs Yay.

- CHITTICK, William, Sachiko C. Murata (2000), *İslâm'ın Vizyonu*, (Çev. Turan Koç) İstanbul: İnsan Yay.
- CHITTICK, William (1997), *Varolmanın Boyutları*, (Çev. Turan Koç), İstanbul: İnsan Yay..
- CORBİN, Henry (1994), *İslam Felsefesi Tarihi*, (Çev. Hüseyin Hatemi), İstanbul: İletişim Yay.
- ÇAKMAKLIOĞLU, Mustafa (2005), *Muhyiddin İbnü'l Arabî'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu*, Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- DEMİREL, Şener (2009), "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4/2 Winter, s.302-303.
- DİLÇİN, Cem (2003), "Cumhuriyetin 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine", *A.Ü. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Cumhuriyetin 80. Yılına Kutlama Etkinlikleri Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu*, Ankara.
- DURAND, Gilbert (1998), *Sembolik İmgelem*, (Çev. Ayşe Meral), İstanbul: İnsan Yay.
- DURUSOY, Ali (1998), "*Hayâl*", *DİA*, C. 17, İstanbul: Diyanet Vakfı Yay.
- EMİROĞLU, İbrahim (2002), *Sûfi ve Dil [Mevlânâ Örneği]*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- ERKAL, Abdülkadir (2009), *Divan Şiiri Poetikası*, Ankara, Birleşik Yay.
- FAHRİ, Macit (2000), *İslam Felsefesi Tarihi*, (Çev. Kasım Turhan), İstanbul: Birleşik Yay.
- FUZÛLÎ, (2000), *Leyla ve Mecnun- Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar* (Haz. Muhammet Nur Doğan), İstanbul: YKY.
- GAZÂLÎ (2004), *Nur Metafizîği*, (Çev. A.Cüneyd Köksal), İstanbul: Gelenek Yay.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1999), "*Tabiat ve Divan Edebiyatı*" *Osmanlı Divan Edebiyatı Üzerine Metinler*, (Haz. Mehmet Kalpaklı), İstanbul: YKY.
- HAKÎM, Suat El (2005), *İbnü'l Arabî Sözlüğü*, (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul: Kabalıcı Yay.
- HAMDÎ (1991), *Yûsuf u Züleyhâ*, (Haz. Naci Onur), Ankara: Akçağ Yay.
- HOLBROOK, Victoria (2005), *Aşkın Okunamaz Kıyıları*, (Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yay.

- İBN SİNÂ-Sühreverdî- A. Gazâlî-N.Râzî (1997), *İslam Felsefesinde Sembolik Hikâyeler 1*, (Çev. Derya Örs), İstanbul: İnsan Yay.
- İBN TUFEYL (1985), *Ruhun Uyanışı Ya da Hayy bin Yakzan'ın Olağanüstü Serüveni*, (Çev. Ahmet Özalp), İstanbul: İnsan Yay.
- İMAM RABBANÎ (2002), *Mebde' ve Mead*, (Çev. Süleyman Kuku), İstanbul: Hakikat Kitabevi.
- İNALCIK, Sevkiye (1967), *Kays b. al-Mulavvah (al-Macnûn) ve Dîvânı*, Ankara: A. Ü. Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi Yay.
- İZUTSU, Toshihiko (1995), *İslam'da Varlık Düşüncesi*, (Çev. İbrahim Kalın), İstanbul: İnsan yay.
- , (1998), *İbn Arabî'nin Füsûs'unda Anahtar-Kavramlar*, (Çev. A.Yüksel Özemre), İstanbul: Kaknüs Yay.
- JONES, W.T. (2006), *Batı Felsefesi Tarihi-Klasik Düşünce*, (Çev. Hakkı Hünler), Cilt I, İstanbul: Paradigma Yay.
- KAPLAN, Mahmut (2003), *Deh-i Murg-ı Şemsî İnceleme-Metin-Sözlük*, Manisa Celal Bayar Ün., YÖV. Yay.
- KOÇ, Turan (2001), "Şiir Dili", *Hece Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz, s.96.
- , (1998), *Din Dili*, İstanbul: İnsan Yay.
- KONUK, Hüseyin Avni (1992), *Fusûsu'l-hikem Tercüme ve Şerhi*, (Haz. Mustafa Tahralı-Selçuk Eraydın) İstanbul: Marmara Ün. İlahiyat Vakfı Yay.
- KÖKTÜRK, Miray (2001), *Ernst Cassirer'de Sembol ve Sembolik Formlar*, AÜ. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- KUT, Günay (2004), "Türk Edebiyatında Klasik Dönem" *Osmanlı Uygarlığı*, (Haz. Halil İncalcık-Gürsel Renda), C.II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay.
- LATÎFÎ (2000), *Tezkiretü'ş- Şu'âra ve Tabsratü'n-Nuzamâ*, (Haz. Rıdvan Canım), Ankara: AKM Yay.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (2006), *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Semboller* (Çev. Oğuz Adanır) Ankara, Doğu Batı Yay.
- MACÎT Muhsin, (2006), *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.II, İstanbul: Kültür ve Turizm Bak. Yay.
- LEVEND, Ağâh Sırrı (1984), *Divan Edebiyatında Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mevhumlar*, İstanbul.

- , (1959), *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- MAHMUD, Zekî Necip (2002), *İbn Arabî Anısına*, (Çev. Tahir Uluç), İstanbul: İnsan Yay.
- MANGUEL, Alberto - Guadalupı, Gianni (2009), *Hayali Yerler Sözlüğü*, (Çev. S. Oktay-K.Kutlu), C.I-II, İstanbul: YKY.
- MAZIOĞLU, Hasibe (1986), *Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- MUM, Cafer (2009), *"Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama"*, Sebk-i Hindî-Bildiriler, İstanbul: Turkuaz Yay.
- NASR, Seyyid Hüseyin (1985), *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, (Çev. Nazife Şişman) İstanbul: İnsan Yay.,
- , (1992), *İslam Sanatı ve Mâneviyatı*, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yay.
- OKUDAN, Rifat (2001), *İşrak Filozofu Sühreverdî ve Eserlerindeki Üslup ve Belâğat*, Isparta Üniv. Sosyal Bilimler Ens., Basılmamış Doktora Tezi, Isparta.
- OKUYUCU, Cihan (2004), *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul: L&M Yay.
- PÜRCEVADÎ, Nasrullah (1998), *Can Esintisi*, (Çev. Hicabi Kırılancık), İstanbul: İnsan Yay.
- RIFAT- Mehmet , Ali Suavi, İbn Miskeveyh (2011), *Kebetos Pinaks (İnsan Yaşamının Tablosu)*, (Haz. Ali Utku-Nevzat H. Yanık), Konya: Çizgi Yay.
- SADREDDİN KONEVÎ (2002), *en-Nefehâtü'l-İlâhiyye*, (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul: İz Yay.
- SAYIN, Zeynep (2000), *Noli Ma Tengere: Beden Yazısı II*, İstanbul: Kaknüs Yay.
- SCHİMMELE, Annemarie (1988), *Sayıların Gizemi*, (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalıcı Yay.
- SÜPHANDAĞI, İsmail (1996), *Şiir ve Mutlak*, İstanbul: İz Yay.
- SÜHREVERDÎ (1986), *Nur Heykelleri*, (Çev. Saffet Yetkin), İstanbul: MEB Yay.
- ŞELEBÎ, Abdülcelil (2004), *"Batinî Tefsirin Doğuşu Ve Nedenleri"*, (Çev. Gıyasettin Aslan), *Fırat Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Elazığ 9: 1 s.104.

- ŞENTÜRK, Atilla -Yûsuf Çotuksöken (1993-1994), *Thema Larousse*, VI. Cilt, İstanbul: Milliyet Yay.s.57.
- ŞEYH GÂLİB (2002), *Hüsn ü Aşk*, (Haz. M.Nur Doğan), İstanbul: Ötüken Yay.
- , (1992), *Hüsn ü Aşk*, (Haz. Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh Yay.
- , (2006), *Hüsn ü Aşk*, (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1997), *19. Asır Türk Edebiyatı*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi
- TARLAN, Ali Nihat(1981), *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yay.
- TENİK, Ali(2009), “Tasavvuf”, *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), yıl: 10 S. 23.
- TÜRİNAY, Necmettin (1995), “Klasik Hikâyenin Son Merhalesi Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- ULUÇ, Tahir (2005), *İbn Arabî’de Mistik Sembolizm*, S.Ü.S.B.E., Konya: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ULUÇ, Tahir (2007), *İbn Arabî’de Sembolizm*, İstanbul: İnsan Yay.
- ULUDAĞ, Süleyman (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Vahdet-i Vücut ve Tevhid Risaleleri* (2006), (Haz. Tahir Galip Seratlı) İstanbul: Furkan Kitaplığı.
- YALTKAYA, M. Şerafettin (1997), *Hayy Bin Yakzan*, (Haz. N.Ahmet Özalp), İstanbul: YKY.
- YAVUZ, Hilmi (2001), “Divan Şiirinin Çağdaş Türk Şiirindeki İzdüşümleri” *Yağmur Dergisi*, Sayı: 11, Nisan-Mayıs Haziran, s.8.
- YAVUZ, Ömer Faruk (2006), *Kur’an’da Sembolik Dil*, Ankara, Ankara Okulu Yay.
- YETİŞ, Kâzım (1996), “*Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*”, İstanbul: Alfa Yay.
- YILDIRIM, Ali (2006), “Klasik Şiirde Romantik Söylem veya Osmanlı Romantizmi” *Türk Edebiyatı*, C.II, s.101, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- ZİYA PAŞA (1978), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, (Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman), C.II., İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.