

HAYRETTİN ORHANOĞLU*

Mesnevilerde Değişme ve Dönüşme Ritüellerinin Nitelikleri

Characteristic of Transition and Transformation Rituals in Metnewis

ÖZET

Bir metin her şeyden önce o metni ortaya koyan değerlerin ortaya çıkmasıyla anlaşılabilir. Gerçeklik algıları da bu değerlerin başında gelir. Ancak her kültürde hatta her metinde farklı tezahürlerde karşımıza çıkması gerçeklik algılarının ve bunların yol açtığı değişme ve dönüşmelerin ele alınmasını zorunlu hale getirmektedir.

Bu sebeple biz, bu çalışmamızda üç ana metnin yani Hamdî'nin Yûsuf u Züleyhâ, Fuzulî'nin Leylâ ve Mecnûn ile Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ındaki sembolik değişme ve dönüşmeleri ele almak istedik.

Amacımız bu metinlerin özelinde ama arka planda ise Dıvan şiirinin önemli unsurlarından mesnevilerdeki gerçeklik algılarını değişme ve dönüşme ritüelleri üzerinden sorgulamaktır.

Şiirin felsefeyle olan ilişkisi, göz ardı edilemez. Asıl metinlerin etrafında yararlandığımız kimi felsefi hikâyeleri ise tür ve coğrafya farklılığı olmasına rağmen değişme ve dönüşme ritüellerindeki benzerlikleri sebebiyle konu edindik.

ANAHTAR KELİMELEK

Değişme, dönüşme, aşk, soyutluk, somutluk.

ABSTRACT

A text can be understood with the emergence of values which reflect the text. Reality perceptions are the most important of these values. However, since it is revealed in every culture even in every text in different way, it is necessary to address the perceptions of reality and transition and transformation of those perceptions.

For this reason, in this study, we wanted to adress symbolic change and transformation into the three main text, Yusuf and Zuleyha by Hamdi, Layla and Majnun by Fuzuli and Hüsn ü Aşk by Sheikh Galip

Our goal is to investigate the the perceptions of reality into Mesnevis which are important elements of Dıvan poetry through the change and transformation rituals.

The relationship between philosophy and poem can not be ignored. We used some philosophical stories although the difference in geography and type, because of the similarities of change and transformation rituals.

KEYWORDS

Transition, transformation, love, abstractness, concreteness

GİRİŞ

Sanat eserinin temelinde yer alan değişme ve dönüşmeler, biçim ve içerik bakımından kimi zaman belirleyici figüratif seviyelerle karşımıza çıkar. Sanat eserini oluşturan bu değişme ve dönüşümlerin özellikle mesneviler bağlamında hangi noktalarda belirleyici olduğu ve daha önemlisi sembolik ifadeler aracılığıyla hangi anlatım imkânlarının ortaya çıktığı bir muammadır.

* Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, Trabzon. (dusdefteri@hotmail.com)

Sanat eserinde estetik objenin bir durumdan bir diğerine geçişi, mekân ya da zamanda ilerleyişi ile anlaşılan niteliksel değişimler, eserin alımlama sürecini de etkileyen unsurlardır. Değişme ya da dönüşme, gerçekliğe ait bir nitelik olmakla birlikte sanat eseri içindeki unsurlarda da farklılaştıran bir ilke olarak karşımıza çıkar.

İfade yoluyla dile getirilen gerçekliklerin gerçeğin nesnesiyle arasındaki mesafeyi azaltarak bizatihi maddesinin ifadesine dönüşmesi, modern dil anlayışının temelini oluştururken bu durum geleneksel sembolik kültürlerde aksi yönde ilerler. Bir diğer deyişle geleneksel sembolik tarzların ifadesinde gösterenle gösterilen ilişkisi dolaylı bir algı temelini üzerine kurularken modern sembolik tarzların ifadesinde bu ilişki neredeyse bir işaret seviyesinde düşünülmektedir.

Bu bağlamda “temaşa” ile “bakış”ın farklılığına benzer bir ilişki, gerçeklik algılarında da karşımıza çıkar. Temaşanın geleneksel metinlerde ve anlayışta, nesnel olmayan ancak hakikati ifade eden gerçeklikleri de içermesi, gerçekliğin uzağında bir durum sayılabilir. Bir başka âlem, bir başka zaman fikri, “temaşa”nın konusu olabilir. Bu sebeple “temaşa” ile “bakış” arasında çoğu metinde buna benzer ayrımlara tesadüf edilir.

René Guénon, Batı ve doğu kültürlerinin sembollerinin ve dolayısıyla gerçeklik algılarının farklılığından söz ederek geleneksel gerçeklik anlayışında zihnin “temaşa” gücüne bağlı olarak geliştirildiğini öne sürer (Guénon 2005: 101). Bir diğer deyişle “temaşa” melekesi, gerçeklik ve sıfatlardaki görelilikler arasında ayırt edici bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Rönesans’tan itibaren ‘doğa’ sorununun ‘doğüstü’ sorunuyla karşılaştırılarak ele alındığını göz önünde bulundurduğumuzda Ananda K. Coomaraswamy’ye göre geleneksel insanın hayat ve sanat ilişkisine dair düşünceleri modern insanın algılayışından farklıdır. Ona göre geleneksel zihin “...bir taraftan ilahi düzenle uyum içinde olan metafizik bir usule mümkün olduğu kadar uygun bir biçimde ve diğer taraftan da her şahsın kendi mükemmeliyetine olabildiğince yaklaşabilmesini kolaylaştıracak, yani fırsatları en uygun şekilde fiiliyata geçirip değerlendirerek kendi varlığının mümkün olduğu ölçüde mükemmelleştirilmesini

başarmasına müsaade edecek şekilde tasarlanmış, planlanmıştır.” (Coomaraswamy 1995: 39)

Sembolik dünyanın tecrübesini şahsî olarak gören Titus Bruckhardt da gelenek ve modernliğin gerçeklik algılarını karşılaştırarak şu sonuca varır: “Hakiki simgecilik bizzat şeylerde, oluştan çok varlığa ait olan özsel niteliklerde yatar.” (Bruckhardt 1994: 95)

Bruckhardt’ın bu genelleştirilmiş yargı ve sınıflandırmalarının çerçevesinden bakıldığında kutsal yahut din dışı tasavvurların gerçek ve gerçeklikle ilgili farklı tabiatlara sahip olmaları tabii bir sonuçtur.

Bu konuya daha çok kültür ve antropoloji penceresinden bakan Claude Lévi Strauss da gerçek ve gerçeklikle ilgili olarak bireylerin farklı coğrafya ve kültürlerde farklı algılara sahip olduklarını düşünür. Strauss, kutsalı bizatihi kendisinden değil de toplumsal yaşayışın içinden yola çıkılarak değerlendirebileceğimizi belirterek kültürleri “devingen” ve “durağan” olarak ikiye ayırır. Ona göre tabiatla mücadelemizin yanında bireysel ve toplumsal ilişkilerimizdeki tecrübeler de gerçeklik algılarımızı farklılaştırır. (Strauss 1997: 39)

Sembollerin somut terimlere dönüştürülmesinin anlamsızlık olacağını düşünen Turan Koç’a göre ise semboller ve dolayısıyla gerçeklik algıları kültürel kodlara bağlıdır. Her ne kadar semboller ve bunların gerçeklik algıları toplum, çevre ya da kültürel kodlarla sınırlı ise de “Sembol veya sembolik ifadeyi gizli ama hissedilir şekilde fiili olan bir şeye ilişkin kapalı bir anlam veya şifre olarak görmek gerekir. Zihin böyle bir şeyin farkına vardığında anlamın algılanmasından söz edilebilir.” (Koç 1998: 112) Dolayısıyla zihin ve algılar aracılığıyla gerçekliğin tanzimi, toplumdan topluma kültürden kültüre değişme göstermektedir.

Buraya kadar aktarılan görüşlere bakıldığında yargıların temelinde değişimin kültür gibi zaman ve mekâna bağlı bir süreç olduğunun altı çizilmektedir. Bu aşamada ayrıca geleneksel ile modern algıların gerçeklik algılarında da bir farklılığın görülebileceği sonucuna varırız. Bir diğer deyişle gerçeklik algısı, her dönem ve kültürde farklı bir çehre kazanır. Dolayısıyla sembollerin “aslı” ve “kültür-ötesi” (Bahtiyar 2007: 35) bir mevkide oluşu da bizi değişme ve dönüşme sembollerinin evrensel anlamda yaygın olduğu fikrine götürmektedir.

Son olarak belirtmek gerekirse gerçekliğe dair algı, gerçeğin bizdeki tezahürünü düzenleyen olgulardan biridir. Bu sebeple gerek rüya ile gerçek ve gerekse gerçeklerle semboller arasındaki ilişkide nesnelere yahut dış dünyanın nasıl algılandığının tespiti, bize sanatçının muhayyilesini tanımamız için önemli ipuçları verecektir.

1.1. Değişme ve Dönüşme

İbn Sina, “göreceli olmaksızın karar kılmış” sıfatların dönüşümünden söz eder. Beyaz olanın siyahlaşması gibi... Ona göre değişme, ancak halin başkalaşmasıyla mümkündür. Bunun yanı sıra halin başkalaşması da ancak halin başkalaşma kuvvetine sahip olan eşya yahut konu için mümkündür. Bu değişmeler genellikle konumsal ve döngüsel (İbn Sina 2005: 137-167). Bu bağlamda başkalaşma, aynı zamanda yalnızca kişilerde değil suretlerde de gerçekleşir (İbn Arabî 2006: 392).

Yeniden İbn Sina’ya dönersek o, bu “sıfat”lardan herhangi bir başkalaşma olmaksızın dönüşmeyi kasteder. Ancak biz felsefeyle değil sanatın sınırları dâhilinde bir değişme ve dönüşme ritüelini izleyeceğimizden “karar kılmış” fiil ve sıfatların beraberce başkalaştıkları değişme ve dönüşmelere yöneleceğiz. Çünkü bu tür değişme ve dönüşmeler, olduğundan yahut görüldüğünden farklı bir yapıdadır. Bu açıdan bakıldığında değişme ve dönüşme, göreceli olarak içerik ve biçimde bir farklılaşma ile tezahür eder. Süreçlerdeki gerçeklik algılarının niteliksel yönleri de değişme ve dönüşme olgusu ile düşünülmelidir. Çünkü bu ritüeller, gerçeklik algıları ile birlikte hareket ederler. Ancak bu hareket ediş, değişmenin kendisini değilse bile gerçekliği her kültürde hatta her devirde farklı algılamaya sevk eder.

“Değişme” yahut “dönüşme” kavramlarını bu çalışmanın sınırları içerisinde sanat eserinde yer alan ve eseri oluşturan aslî unsurların (mekân, zaman, ifade, kahraman vb) birtakım muharrikler neticesinde ilk başta elde etmiş oldukları konumlarından ayrılarak farklılaşmaları olarak tanımladığımızda bunların ne tür bir farklılaştırmaya yol açtığına tespitini, birçok soruyu cevaplandıracaktır.

Değişme ve dönüşme ritüellerine somut bir örnek vermek gerektiğinde Çuang Tzu'ya ait bir metinle aynı zamanda neleri dışarıda tuttuğumuzu belirlemiş olacağız:

“Ben Çuang Çou (yani gerçek ismiyle Çuang-Tzû), günlerden bir gün rüyamda bir kelebek olduğumu gördüm. Çevrede rahatça ve keyfimce dolaşırken gerçekten de bir kelebek idim. Mutluluk ve neşe’de içinde, (aslâ) Çou olduğumun bilincinde değildim. Birden uyanıverdim. Heyhât ki ben, meğer, Çou imişim! Acaba rüyasında kelebek olduğunu gören Çou muydu? Yoksa kelebek mi rüyasında Çou olduğunu gördü? Bunu bilmek için ne yapabilirim ki? Bununla birlikte Çou ile kelebek arasında reddi mümkün olmayan bir fark var. Ben bu durumu nesnelere Transmutasyon’u [yâni birinden diğerine dönüşmesi] olarak isimlendiriyorum.” (İzutsu 2001: 44-45)

Sanat eserini oluşturan ifade etmelerin tümüne bakıldığında her eserin gerçeklik kurgularının farklı tezahürlerde ortaya çıktığı açıkça görülür. Bu kurgulara esas teşkil eden değişkenler, hiç şüphesiz gerçeklik kurgularını da etkileyen faktörlerdir.

İzutsu’nun, “transmütasyon” (wu-hua), diye adlandırdığı “nesnelere dönüşümü” yahut şeylerin algılarda değişmesi Çuang-Tzu’nun çıkışını belirleyen bir başlangıç olarak anlaşılmalıdır. Bir diğer deyişle metnin gerçek yahut gerçek-dışılıkla bağtınsına göz gezdirildiğinde “nesnelere dönüşümü”, rüya ile gerçek arasında bir köprü görevi görür. Çünkü Çuang-Tzu, gördüklerinin bir rüya olduğunu fark etmesine rağmen dönüşümün gerçekliği konusunda şüphesi hâlâ devam etmektedir. Metnin sonunda da Tzu, şüphelerinin yersiz olduğunu ve asıl gerçeğin kelebek ile Tzu olma bilinci arasında yaşanan bir “transmutasyon”da düğümlendiğini belirtir.

Buna benzer bir değişme de özellikle efsanelerde de karşımıza çıkan değişme ve dönüşme ritüelleridir

Karşılaştığımız birçok efsanede haksızlık eden, sözünü tutmayan, aldatan insanlar köklü bir dönüşüm yaşarlar. Koyun adadığı halde onun yerine daha değersiz bir şey (bit, pire, kene, böcek, köpek vs.) kurban edenler, bu hileleri yüzünden taş kesilirler. Aynı dönüşme, kimi efsanelerde haksızlık yahut hile sonucu işlenen günahların sonucunda bir ceza

olarak karşımıza çıkar. Kişiler, uğradıkları cezanın sonucunda kurbağa, kaplumbağa, domuz ya da ayıya dönüşürler. Kimi efsanelerde de kahramanların zor bir durumla karşılaştıkları görülür ve kişiler taş ya da kuş olmayı dilerler ve olurlar.¹

Dolayısıyla dönüşmeler, geri dönülemez bir dönüşüme işaret eden özsel niteliklerin değişimidir. Bu açıdan dönüşmeler, değişmelerden farklı olarak süreçlerde ağır ve gözle görülemeyecek kadar yavaş seyrederler. Nesnelere yahut şeylerin kendiliklerini koruyarak dönüşmesine, bir diğer deyişle kelebeğin bir insan bilinciyle dönüşümüne cevaz vermezler.²

“Değişme” kavramı, dönüşmenin aksine çoğu kez biçime ait bir nitelik olarak kullanılmaktadır. Ağacın bir fırtınada birdenbire köküyle birlikte sökülmesi, yağmurun yağması, odanın duvarının boyanması vs. gibi farklılıklar birer değişme olarak görülebilir. Buna bağlı olarak içerik yahut öz aynı kalmak şartıyla mekân ve zamanda yatay olarak gelişen farklılıklar da değişimin sınırları içindedir. Saçların uzaması, yolun selden dolayı bir kısmının yıkılması... vs. Bu yönüyle daha çok bozuluşa ait nitelikler, değişimle birlikte ortaya çıkar. Bunlara bağlı olarak fiiller de değişime uğrarlar. Örneğin havanın soğumasıyla yağmurun yahut karın yağması gibi. Bu niteliklerle en göze çarpan ilke, değişmelerin tümel olarak duyuşsal algıların tespit edebileceği geçici farklılıklarla açıklanmasıdır. Ancak en belirgin ayırım, değişimin fiile dönüşmenin ise faile ait olmasıdır. Bir diğer deyişle fiil ve fail ilişkisi, değişim ve dönüşmeleri de belirleyen bir husustur.

¹ Türk efsanelerindeki değişim ve dönüşme ritüelleri için bk. Ergun 1993. Her ne kadar Ergun, bizim dönüşme olarak adlandırdığımız başkalaşmaları yalnızca “değişim” ile sınırlasa da konumuzun efsanelerdeki yansımaları görmek açısından önemli bir çalışmaya imza atmıştır.

² Çuang-Tzu’nun nesnenin özsel değişimine karşın İslam metafiziğinde vurgu genellikle niteliklerin dönüşümü üzerinedir. Belirtmek gerekir ki bizim öngöreceğimiz değişimlerdeki biçime ait kurgular da gerçeğin hayalle yer değiştirmesi ve bunun ötesinde değişmeyi yaşayan kişinin herhangi bir nesne-değişimine uğramaması üzerinde yoğunlaşmaktadır. Daha ileride de göreceğimiz gibi kimi masallarda ve efsanelerde bir nesne-dönüşümü gerçekleşmekle birlikte niteliklerin değişmesi, sembolik değişim ve dönüşmelerin de özünü oluşturur.

Konumuzun sınırları içinde düşündüğümüzde, İbn Arabî'nin belirttiği gibi "Hakk'ın Zatı dışındaki her şey hızlı ya da yavaş bir değişim (istihale) makamındadır. Bu nedenle Hakk'ın Zatı dışındaki her şey, arada perde durumunda olan bir hayaldir ve yok olan, geçip giden bir gölgedir. Demek ki, dünyada ve ahrette ve ikisi arasında, Allah'tan başka, yani ne bir ruh ne bir nefis ne de herhangi bir şey, bir hal üzere kalmaz, aksine bir suretten bir diğer surete, daima ve ebediyen değişime uğrar." (İbn Arabî 2002: 140) Buna göre Zat'ın dışında her şey bu açıdan bakıldığında bu akıbetten öyle ya da böyle nasibini almaktadır. O halde değişmeyen öze göre değişen şeylerin hükmü, yine değişme ve dönüşmelere dair tabiatlarda aranacaktır.

Değişme ritüelinden farklı olarak dönüşme de biçime bağlı bir nitelikten ziyade, cevherle birlikte hareket eden; cisim ve madde yönünden de etkilenen farklılaşmalardır. Dönüşmeler, yalnızca zamana ve mekâna göre farklılıklara ait bir sıfat değildir. Aksine dönüşme, hâlin zaman ve mekân aracılığıyla değişmesidir. Bir diğer deyişle, "değişme", zaman ve mekâna göre farklılaşma iken "dönüşme", zaman ve mekânın araçlaştırılarak oluşun yeniden tanımlanmasıdır.

Son olarak belirtmek gerekir ki bu çalışmanın sınırları içinde değişme ve dönüşme kavramları, nicelikten çok niteliğe ait bir ayrışmayı beraberinde getirmektedir.

2.1 SEMBOLİK METİNLERDE DEĞİŞME BİÇİMLERİ

Genel anlamıyla ifade edildiğinde sembolik metinlerde değişme ve dönüşmeler, üç ana tavırda ortaya çıkmaktadır. Bunlar, sırasıyla somuttan soyuta, soyuttan somuta ve nihayet her iki değişmenin kendi içinde bir başka soyutlamaya veya somutluğa uğramaları şeklindeki değişmelerdir.

2.1.1 Somuttan Soyuta Değişmeler

Sembolik metinlerde karşımıza çıkan değişmelerde -herhangi bir zıtlık kurgusu olmaksızın- somutlaşma ve soyutlaşmalardan söz etmemiz gerekmektedir. Burada somutluk ve soyutluğa atfedilen değer, hiç şüphesiz bunların nesnel gerçeklikle soyut gerçeklikler çerçevesinde ele

alınmalarından kaynaklanmaktadır. Bir diğer deyişle varlık alanına ait nesnel bir gerçekliğin soyutlaşmasından yahut bir kavram yahut durumun nesnelleştirilmesinden söz ediyoruz.

Somuttan soyuta doğru yönelen her değişme yahut dönüşme, tabiidir ki yalnızca bir sembolleştirme, imgeleştirme yahut mitleştirme eğiliminden kaynaklanmaz. Soyutlaştırmalar, nesnenin anlamsal merkeziliğinin zedelenmeden dil aracılığıyla yeniden biçimlenmesi ve sembolize edilmesi olarak da düşünülebilir. Görünürdeki bu yeni biçim ve içeriğin değişme ve dönüşmesi, nesnenin varlık düzeyinden herhangi bir şey alıp götürmemekle birlikte ona yeni bir varlık alanı açmış olur. Bir diğer deyişle soyutlaştırma yoluyla karşımıza çıkan değişme ve dönüşmeler, nesneye kimi zaman genişlik ve çok anlamlılık katar. Genel olarak sanatın daha çok başvurduğu bu yöntem, ilk çağlardan beri çeşitli tavır ve tasavvurlarla kullanılmaktadır.

Sembolik dünya içerisinde soyutlamalarda ve elbette somutlaştırmalarda en sık başvurulan nesne, hiç şüphesiz aynadır. Ayna, hemen hemen bütün sembolik metinlerde bizatihi varlığı ile soyut bir değer taşır. Yansıtıcılık niteliği, onu soyutlaştırmaya doğru sevk eder. Bu niteliğiyle görünmeyen anlamları görünür kıldığı için kendi içinde genişleyen bir soyutlaştırma ve dolayısıyla bunun zıddı olarak somutlaştırma nesnesidir. Tasavvufî istılahta bu niteliğinin yanında bizatihi kendi varlığı da görünürlük nesnesidir. Bir başka deyişle aynanın kendisini görmeye çalışmak aynada yansıyanı görmeye; bunun tam tersi düşünüldüğünde aynadaki biçime aldanış da aynanın kendisini görmeye engeldir. Bu açıdan paradoksal bir soyutlaştırma nesnesi olan ayna, çoğu zaman da “kalb”e ve dolayısıyla insana atfedilir. “Kalp aynası” deyimi buna bir örnektir.

Aynı zamanda imge oluşuyla da dikkatleri çeken ayna, Gazâlî’ye göre yalnızca bir yansıtma aracı olarak değil, kutsallığa dair sembolleştirmeler için de önemli bir veri teşkil eder: “Farzedelim ki ay ışığı bir eve süzülerek evin bir duvarında bulunan aynaya, oradan karşıdaki diğer bir duvara, oradan yere yansımakta ve yeri aydınlatmaktadır. Bu durumda bilirsin ki yerde bulunan nur duvardakine, duvardaki nur aynadakine, o da aya, ayda bulunan nur da güneşte bulunan nura tâbidir. Çünkü nur aya güneşten akseder. Bu dört nur, birbirlerine göre kimisi

diğerinden daha üstün ve kâmil olmak suretiyle sıralanmış durumdadır.” (Gazalî 2004: 31) Aynaya ait bu tasavvurlarda dikkatleri çeken husus, aynanın yansıma niteliğinden faydalanma gibi görünse de asıl belirleyicilik, nesnelere de bizatihi ayna gibi düşünülerek gözün algısında aynanın oynadığı rolde ortaya çıkmasıdır. Aynasal niteliklere sahip olan eşya, bir diğerinin yansıtıcısı konumunda olmakla birlikte soyut plandaki bu nesnelere, yansıtıklarından daha üstün nitelikleri haizdir. İslam felsefesi ve tasavvufunda üstünlükler, nesnelere kendisinde değil, niteliklerde toplandığı için Gazalî, aynayı nurlar teorisi için bir araç, soyutlama nesnesi olarak kullanır.

Bu bağlamda aynanın yansıma niteliğinden yola çıkılarak birçok soyutlamaya yer verilmiştir.

Ayna, aynı zamanda durgun sularla ya da parlak nesnelere ilişkilendirildiğinde durağan imgelere kapılarını açar. Ancak gelenekte aynaya asıl hüviyetini veren husus, onun bir “tecelli”³ uzamı olmasıdır. Tasavvufî istilahta yer alan “tecelli” genellikle insan kalbi ve insanın bizatihi varlığı, âlemi yansıtan bir aynadır. Bir diğer deyişle kalple özdeşleştirilen ayna, insan ve âlemin birbirlerini yansılandığı bir uzam olarak telakki edilir. Aynanın her hali, aslında insan yahut âlemin tecellisidir. Bu yönüyle, insana ve âleme ait nesnelere, ayna aracılığıyla soyutlaşırlar. Ayna kimi zaman da suretleri ve ruhları seyrettiren bir nesnedir. Ancak kimi zaman aynada da tıpkı gerçeğinde olduğu gibi pas vardır.

Şeyh Gâlib de divanında bu ilişkiyi Mevlâna gibi şiirin diliyle aktarma yolunu seçer:

Sâf kıl âyîneni kâbil-i ‘aks-i suver et

Hele bir cem‘-i havâs eyle de Gâlib nazar et (Doğan 2002 :181)

³ Hucvirî, Keşfü'l Mahcûb'unda “tecellî”yi “kalpleri ile layık olan teveccüh sahiplerinin kalpleri üzerine, teveccühün hükmü ve gereği olarak Hakk'ın nurlarının tesiri” olarak niteler. Biz de ayna sembolünü bu bağlamda düşünüyoruz. Bk. Hucvirî 1982: 540.

Aynanın saflığı, kalbin saflığıyla özdeşleştirilerek bu beyitte olduğu gibi âlemin ve dolayısıyla insanın bütününe dair bir nazar yeri; ayna yahut kalp de bu anlamda bir seyir yeridir.

Aynanın yanı sıra başka soyutlaştırmalara rastlamak mümkündür. Kimi sembolik hikâye ve tasavvufî metinlerde “oğul”, “süt anne” gibi aidiyet kavramlarının soyut bir değere denk geldiğini görürüz.⁵ Bu soyutlaştırmaların temelinde kahramanın vafettiği sembollerle kavramların ilişkilendirme biçimleri önemli bir rol oynar.

Kimi metinlere bakıldığında daha çok mekânların somuttan soyuta doğru bir değişme geçirdikleri görülür. Örneğin kuyu, bir mekân olmakla birlikte metinlerde soyutlaştırılarak dikey bir zamansal kurguya dönüştürülür. İncelediğimiz çoğu eserde karşılaştığımız kuyu, Soyutlaştırmanın bu dikey boyutunda bu yönüyle hem bir zamansal geçiş unsuru, hem de kahramanın niteliklerinin başkalaştığı bir değişme ve dönüşme mekânıdır.

Sühreverdî’de olduğu gibi, kimi zaman sıfatlar aracılığıyla sembolik imgelere başvurulur: “Hayret ve taşkınlık çölü”, “korku duvarı”, “te-vazu eli”, “düşünce kovası”, “ders alma kuyusu”, “bencilik çölü” bunlardan bazılarıdır.

Yine “çevgân-ı dest-i himmet”, “gülbe-i ahzân”, “kumaş-ı ma’rifet” gibi tamlamalardaki soyutlaştırmalar da Divan şiirinde sık sık karşımıza çıkar.

Hamdî’nin *Yûsuf u Züleyhâ*’sında sevgilinin yüzü mazmunlarla ifade edilirken yine soyutlamalara başvurur.

Mihr-i Mağrîb nihân edip özünü
Urdu dîvâra zâr olup yüzünü (Onur 1991 :191)

Mağrip ayı, yüzünü saklasa bile aydınlığı bir duvarda ortaya çıkınca sevgilinin bir aynadaki yansıması olur. Ancak Mağrip ayı ile sevgiliyi somutlaştıran şair, aynı zamanda ayın ışığının duvara yani yüzüne vurmasıyla da sevgilinin yüzünü soyutlaştırır. Ayın ışığı bir

⁵ Sühreverdî’nin sembolik hikâyesinde “Oğul”, “hayvanî ruh”u, “sütanne” ise “tabii ruh”u temsil etmektedir. Bu konuda daha geniş bir bilgi için bk. Sühreverdî 1997: 97-106.

tecelli olarak vurgulanırken aynı zamanda yüz, yani insan bu tecellinin müşahede yeri olarak da somutlaştırılır.

Fuzulî de *Leylâ ve Mecnûn*'da "Sahrâ-yi Vahşet", "bûstân-ı bî-dâd" gibi soyutlamalara girişir.

Men ü sahrâ-yi vahşet menzil etmen âfiyet küncin
Esir-i dâm-ı zulmet olmazem çün tâlib-i nûrem

(Doğan 2008:891)⁷

Vahşet çölü gibi bir tanımlama ve soyutlama hiç şüphesiz, yalnızca mekâna atfedilen bir değer olmayıp mekânın göstereni olan bir duruma atfedilir. Burada genel olarak ifade etmek gerekirse mekânlara atfedilen bu değerlemelerin arkasında algının sembolik nitelemeler barındırmasıdır. "Vahşet Çölü" tamlaması, açık bir sembolik soyutlama olmakla birlikte geleneğin mazmunlaştırdığı bir nitelemedir. Dolayısıyla sembolik nitelemeler mekânların yahut eşyanın kimi özelliklerinden faydalanılarak oluşturulmaktadır. Çöle ait olumsuzluk, onun bu tasvirine de yansımaktadır.

Ref' eyle hicâb-ı mâsivânı
Seyr eyle mekân-ı lâ-mekânı (Doğan 2008 : 225)

Bu beyit, Fuzulî'deki soyutlaşmalara dair en güzel örneklerden biridir. Mekân yahut varlık âlemi aynı zamanda "lâ-mekân"dir da. Onun bu niteliği, açık ve genel bir soyutlaştırma iken aynı zamanda değişme ve dönüşmeyi de beraberinde getirir.

Az vaktde geçdi Gam harâbın
Hem sihrini gördi hem serâbın (Doğan 2002 : 1535)

Bu beyitte Şeyh Gâlib'in mekâna ait soyutluk ve somutluk formunu alt üst eden bir kullanım göze çarpar. Gam harabeleri, açık bir soyutlamaya uğramasına karşın ilkin somutlaştırılır ardından da yine soyutlaştırılır. Gam, soyut bir ifade olmakla birlikte yıkık bir mekân formuyla somutlaştırılır. Nesnelleştirilen gam harabesi, bu kez Aşk'ın gözünde hem vardır hem yoktur. Bir diğer ifadeyle mekân soyuttan somuta sonra da somuttan soyuta sürekli bir değişme geçirir.

⁷ Sayfa numarası yerine beyitlerin esas alındığı kaynak için bk. Fuzulî 2002.

Ma'nâ-yı dehânı sırr-ı lâhût

Her va'di serâb-gâh-ı nâsût (Doğan 2002 : 495)⁸

Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ın "Der Vâsf-ı Aşk" bölümünde Aşk'ın dudaklarını ilahi âleme ait sırların kaynağına benzetir. İç anlamda somutlaşma gibi görünen bu nitelik, Aşk'ın dudağını gizemli bir kaynağa dönüştürür.

Gâlib, bu hususta öyle bir ileri noktaya varır ki kimi zaman mesnevinin tümünü başlı başına bir soyutlamaya dönüştürür. Bu açıdan bakıldığında mesnevi, tabii olarak "soyutlanmış bir Mevlevî muhiti"ini andırır.⁹ Dolayısıyla Gâlib aracılığıyla kimi zaman mesnevilerin çoğunun ayrı bir soyutlamaya kapı açtığını söyleyebiliriz.

2.1.2 Soyuttan Somuta Değişmeler

Soyut kavramların dönüşüm ve değişim sürecinde kimi zaman somutlaştırıldığı da görülür. Burada söz konusu edilen soyutluklar, kimi zaman bir niteliğe ait sıfatlar kimi zaman da fiiller üzerinden gerçekleşir. Bir diğer deyişle bir sıfat yahut fiil, nesneleştirilerek yahut insanileştirilerek (teşhis) görünür hale getirilmektedir. Bu somutlaştırmaları metnin daha iyi anlaşılmasına dönük bir çaba olarak görmek mümkündür. Örneğin kimi somutlaştırmalar, günlük dilde de sıkça karşımıza çıkar: "feleğin kuşu", "zamanın çarkı" vs. Ancak bu ifadelerdeki somutlaştırma-

⁸ Şeyh Gâlib 2002. Çalışmada beyitler her ne kadar bu kitaptan seçilse de kimi yerde anlamlandırmalar için şu kaynağa da başvurulmuştur: Şeyh Gâlib 1992.

⁹ Necmettin Turinay'ın da dikkatinden kaçmayan bu özelliğiyle mesnevi, bir Mevlevî ayinini belli bir sıra ile takip eden formdur adeta. Mesnevinin her bir bölümü, ayinin belirli aşamalarını gösterir gibidir. Örneğin müritlerin sahneye çıkışları varlığın Varlık âlemine ilk adımlarını temsil eder gibidir. Bu, mesnevîde kahramanların tanıtılmasıyla eşdeğer bir tutumdur. İkinci süreçte postnişinin müritlerin arasında dolaşıp onların birer varlık olarak dönüşlerinin düzenlenmesi yani mevcudâtın tanzimini anlatması sözkonusu edilirken Aşk'ın dış âleme çıkışı bu süreçte denk gelir. Üçüncü selamda varlıkların birbirleriyle olan ilişkileri, Aşk'ın Gayret, Hayret ve Sühan'la olan mükâlemeleriyle dile getirilir. Ayinin son selamında mevlevî müridinin cezbe halindeki manevi yükselişi de Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e ulaşması ve vahdete erişimiyle temsil edilir. Bir başka açıdan Şeb-i Arus'un yani hasret ve gurbetin sona erışı, Aşk'ın Hüsn'e kavuşmasıyla anlatılmaktadır. Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Turinay 1995: 101.

ları yalnızca birer niteleme olarak görmek yanlıştır. Bu ifadelerin her birinde zamana yahut feleğe ait somutlaştırma eyleminden söz edilmektedir.

Felsefe ve sanatta günlük hayattan daha estetik somutlaştırmalara rastlamak mümkündür. Örneğin Sühreverdî, “Aşkın Hakikati” adlı hikâyesinde “İlk Akıl”ın üç çocuğundan söz edilir. Bunlar sırasıyla Güzellik, Aşk ve Hüzün’dür. Her biri hikâyenin ilerleyen sayfalarında daha üst derecede bir başka somutlaştırma ile temsil edilirler. Güzellik, Hz Yusuf’la; Aşk, Züleyha’yla ve Hüzün ise Yakup’la aynileştirilmek suretiyle somutlaştırılırlar. Ancak soyutluk, Sühreverdî’nin bu hikâyesinde bambaşka bir çehre kazanır. Güzellik, Âdem’in şahsında insana yöneldiği için Aşk ve Hüzün, onun yokluğunda çöle düşerler. Ancak daha sonra birbirinden ayrılırlar ve Hüzün, Kenan iline Aşk ise Mısır’a yönelir. Hüzün, Yakup’la dostluk kurar. Aşk ise Mısır’da kendini Züleyha’nın sarayında bulur. Bir diğer deyişle bu üç aslı nitelik, belirgin birer şahsiyette somutlaştırılmış olur. Aşk, Züleyha’nın ve dolayısıyla ezeli âşık’ın; keder yahut hüzün ise Yakup’un ve nihayet güzellik ise Yusuf’un şahsında dile getirilir (Sühreverdî 2006: 31-46).

Sembolik bir hikâyesi olmamasına rağmen İbn Arabî’de somutlaştırma eğilimlerine daha çok kavram düzeyinde rastlarız. Onun kimi metinlerinde “baba”, “ikinci baba” gibi kavramlaştırmalar söz konusudur. Örneğin “bilicilik özelliği” babaya atfedilir; çünkü babalık etkin bir tavidir. Dolayısıyla etki eden ve eylemin ilk muharriki birinci babadır (el-Hakîm 2005).

Sühreverdî, somutlaştırmayı sembolleştiren şu analogiyi kurar: “İnsanın bedeni bir şehir gibidir.” (2006: 45) İnsan ve bedene ait bu değişme ve dönüşme ritüelleri, somutlaştırmalara ait bağdaşıklık genellikle analogilerle elde edildiğini göstermektedir.

İbn Sina’nın “*Hayy bin Yakzan*” adlı hikâyesinde de Sühreverdî’ninkine benzer bir analogiye başvurulur. Şehrin siyasi ve idari yönden tanzimi, bedeninin iç tanzimiyle mukayese edilir. Hikâyede şehre ait surların sınırlılığı bedeninin de sınırlılığını akla getirir ve hikâyede yolcu şehirden çıkar. Bir diğer deyişle şehrin sınırlılığı, bedeninin sınırlılığıyla özdeşleşmiştir. Hikâyenin görünen kısmında bunlar gerçekleşirken yapılan serhlere baktığımızda sınırlılığın yalnızca görünen unsurlarla sınırlan-

madığını “beden” olarak ifşa edilen sınırlılığın dolaylı da olsa bilinç olarak anlamlandırıldığını görürüz. Beden yahut şehir, akli işleri henüz mülahazaya yükselmemişliği ifade eder. Şehrin dışı işe “akli işleri mülahaza”nın mekânıdır (1997: 24-77).

Muhayyel birer tasarım olmakla birlikte imgeleştirme süreciyle gözümüzde canlandırılmaya çalışılan mekânlar da somutlaştırılır. Semboller yardımıyla ifadelendirilen mekânların somutlaştırılması, her şeyden önce bu dünyaya ait biçimlerin ve nesnelere ağırlığının hissettirilmesi içindir. Bu yönüyle genel bir hükme saplanıp kalmamak şartıyla, özellikle mekâna ait somutlaştırmaların dünyevî olana dair somutlaştırmalar olduğu ve olumsuzluğu dile getirmek için anıldığı görülür. Örneğin Ken’an, hüznün ve kederin; Zatü’s-süver Kalesi, geniş anlamda asıl vatandan uzaklaşarak gelinen varlık âlemini dar anlamda ise beden hapisanesini temsil eder.

Bu bağlamda Divan şairi de tıpkı tasavvufî gelenekte olduğu gibi “dile getirmeye çalıştığı soyut niyeti, tümüyle somut ve herkesin rahatlıkla bildiği/gördüğü bir âlemin objeleriyle anlatmaya çalışır. Ve tabii ki bunu yaparken de alışıktır olunanı tümüyle kırar.” (Tokel 2007: 551) Bunların yanında yine tamlama düzeyinde beyitlerde geçen birçok mazmunda somutlaştırmalara rastlarız: “Ziya-yı akl”, “gürg-i bârân-dide”, “sabr kûyu”, “selâmet kûçesi”, “vâdi-i cünûn” ...vb gibi.

Yûsuf u Züleyhâ’da yukarıdaki örneklere benzer mekânlara ait somutlaştırmalara rastlarız.

Nazarın kesti dâr-ı mihnetten

Doldu şevk-i sarây-ı kurbetten (Onur 1991 : 431)

“*Dâr-ı mihnet*” (mihnet kapısı) ve “*Sarây-ı kurbet*” yani yakınlık sarayı gibi tamlamalarda somutlaştırmanın en güzel örneklerini görürüz. Yakınlık, soyut bir atıf olmakla birlikte sevgiliye yaklaşmanın, ona yönelişin bir ifadesidir. Oysa yakınlık sarayı, bu değere somut bir değer yükler. Bundan başka bu somutlaştırmalara mazmun geleneğinde sıkça rastlandığını da eklemeliyiz.

Yine soyut bir değer olan güzellik, *Leylâ ve Mecnûn*’un kahramanlarında da somutlaştırılır.

Bir turfe sanem ki akl-ı kâmil
Gördükte anı olurdu zâil (Doğan 2008 : 565)

Beyitten de anlaşılacağı üzere Mecnun, öylesine güzeldir ki o, olgun akıldır. İnsanlar, onu gördüğünde akli başından gider, kendisini kaybeder. Aklın bir insanın şahsında sembolleştirilerek somutlaştırılması, Divan edebiyatında sık sık karşımıza çıkar. Bu somutlaştırmalar yalnız Doğu edebiyatlarına özgü bir nitelik değildir.¹⁰

Ol gün ki rahimde kilik-i kudret
Îcâduma verdi zîb sûret (Doğan 2008 : 996)

Bu beyitteki “*kilk-i kudret*” (kudret kâlemi) tamlamasının oluşturduğu sembolik evren, Fuzulî’de geleneğe eklenildiği noktayı işaret etmekle birlikte bu kâlemin yahut kabiliyetin henüz ana rahmindeyken verilmesi bir farklılık olarak tezahür eder. Aşk, bir kabiliyet olduğuna göre Mecnun’un henüz ana rahmindeyken bu niteliğe sahip olması mübalağa sanatını hatırlatırken kabiliyetin kalemde somutlaştırılması da dikkatleri çeker.

Daha çok somutlaştırmalarla semboller dünyasını kuran Fuzulî’de bunlardan başka daha birçok örneğe rastlarız. “*Diyâr-ı derd*” (Dert diyarı), “*mahzen-i ma’rifet*” (Marifet mahzeni) vs. gibi.

Somitlaştırma çabası, *Hüsn ü Aşk*’ta da sık sık karşımıza çıkar. Ancak ondaki somutlaştırmalar daha belirgin olup teşhis sanatıyla birlikte düşünülür.

Gayret, Sühan ve Molla Cünûn, Aşk’ın yanında onunla birlikte mücadeleden öznelerdir. İnsanın içindeki arzuyu temsil eden Gayret; sözü temsil eden Sühan ve nihayet iradeyi temsil eden Molla Cünûn, bu somutlaştırma eğiliminin en güzel örneklerini oluştururlar. Molla Cünun, aynı zamanda Mevlâna’ya ait muhabbetin de somutlaşmasıdır.

¹⁰ Doğu edebiyatlarında olduğu gibi Batı edebiyatlarında da akilla özdeşleştirilen güzelliğe dair birçok metin vardır. Bunlar arasında Dante’nin “İlahi Komedyâ” adlı eseri ayrı bir değer taşır. Beatrice, Dante’nin gözünde aklın bizatihi kendisidir. “Beatrice de işte böyle, binlerce / mil öteye ışılan gözleri ile/ gözlerimdeki tozu temizledi: / öyle ki, eskisinden iyi görüyordum şimdi...” Dante 1999: 880.

Bunlardan başka Hüsn ü Aşk'ta mekânlarda da somutlaştırmalara gidildiğini görürüz. Zatü's-süver Kalesi, Ateş Denizi, Mekteb-i Edeb, Havz-i Feyz, Hisar-ı Kalb bu somutlaştırmalardan birkaçıdır. Bu bağlamda genel olarak denilebilir ki mekânsal ifadeler somutlaştırmalara aittirler.

Somutlaştırma yukarıda da ifade ettiğimiz gibi *Hüsn ü Aşk*'in bütününe sirayet eden bir nitelik arz eder. Buna göre *Hüsn ü Aşk* başlı başına "iç yaşayış"ın somutlaştırılmasıdır (Turinay 1995: 98). Mesnevideki tamlamalarda da buna uyulduğu görülür. Bakış "cevher-i tekellüm" (söz mücevheri), "tûfân-ı gam" (gam tufanı), "şem'-i matlub" (özlem mumu) vs. gibi.

Aynı şekilde kimi eşyalarda da somutlaştırmalara rastlarız. *Hüsn ü Aşk*'ta rastladığımız siyah elbiseli kalem sembolü de (kâlem-i siyâh-câme) bu açıdan dikkat çekicidir.

Buradan hareketle denilebilir ki sembolik hikâyeler gibi incelediğimiz mesnevilerde de somutlaştırmalar revaçtadır. Ancak mazmun geleneğinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu kullanımların özgün bir üsluba ait kılınmasında en önemli çıkış noktası sembolik somutlaştırmalarda alınan tavidir. Giderek daha da özgünleşen ikili hatta üçlü somutlaştırmalarda Şeyh Gâlib'in daha özgün ve girift kullanımlara yöneldiği görülmektedir.¹¹

2.1.3 Somuttan Somuta Değişmeler

Sembolik metinlerde karşımıza çıkan değişme ve dönüşmelerde sembolik anlamı haiz bir nesnenin bir başka somutlukla açıklandığını görürüz. Buna en çarpıcı örneklerden biri de Mevlanâ'nın Mesnevî'sindeki "ney"dir. Ney, somut bir nesne olmakla birlikte dönüştü-

¹¹ Gerek somutlaştırmalar ve gerekse soyutlaştırmaların tespiti bize göre bir aşama ise de bu aşamadan daha ileriye gidilmesi ve bu tercihlerden hareket edilerek sanatçının daha çok hangi yönde ilerleme kaydettiği ve bunların sonuçları üzerinde durulması gerekir. Çünkü her tercih, sanatçının bilinç dünyasının aydınlatılmasında bir iz, bir işaret niteliği taşır. Örneğin buna benzer bir çalışmayı Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun adlı mesnevisinde maddî unsurların kahramanlar ve şair düzleminde hangi ruh hallerine denk geldiğini araştırdık, bk. Orhanoglu 2008: 201-216.

rüldüğü şey yine somut bir varlıktır. İnsan “kendi varlığından bütünüyle boşalmıştır; içi kin, hile ve bencillikten temizlenmiş, nefsin heveslerinden arınmıştır; kendisinde görülen olgunluklar Allah’ın ahlâkıdır ve yansımadan başka bir şey değildir. Nayın da içi boştur, çıkardığı nağmeler neyzenindir. Bu benzerlikten dolayı âşıkların sultanı Mevlânâ hazretleri, Mesnevî-i Mânevî’lerinin başında kendisine ve emsâli olan zâtlara nay adını takar.” (Molla Cami-Hoca Neş’et 2007: 40-41)

Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor,
Ayrılıkları nasıl anlatıyor (Mevlana 1988: 1)

Ney, üflemeli bir çalgıdır. Kamışlıktan ayrılarak neye dönüşmesi onu yine de asıl yurdundan ayrılışını unutturamaz ve ney, geçmişi hikâyeye eder. Burada insanın somut bir unsurla yani neyle karşılaştırıldığına şahit oluyoruz.

Kaygusuz Abdal’ın *Dilgüşa’sı* da somuttan somuta dönüşümün bir başka güzel örneğini verir:

"Derviş başladı, dedi ki: Yer vücudum, sular damarım, gök çadırım, arş sayvanım, çarh devranım, yıldızlar meşâlem, nakş u hayaller teferrücum, yedi kat yer bir avucum, dokuz felek bir değirmen, gece velayet, gündüz nübüvvet, kış koz, yaz geven, doğmak bahar, ölmek güz, sağlık gülistan, sayrılık zindan, yalan söylemek zağallık, doğrusunu demek erlik, uyku münacaat, uyanmak Âşıkâre bazar, cennet halk, cehennem kahr, yerden göğe bir kulaç, yerin en uzununu bir arşın, evliyalar vezir, peygamberler elçi, kitaplar vasf-ı hâlim, külli kâinat hilkatim, beğlik hâkimliğim, kulluk mertebemdir." (Güzel 1987: 19)

Kaygusuz Abdal, müşahede melekesi ve hayal gözüyle dış dünyaya ait unsurları varlığının unsurlarıyla açıklar. Yeryüzü, onun vücudunu yani cismini oluşturur. Sular, kana benzetildiği için damarları; gökyüzü, yolcunun varlığının örtüsünü ve bu dünyayı örten çadırı; arş, gölgeliği; “çarh” ise varlık zamanını; yıldızlar, yolu aydınlatan ışığı; şekiller ve hayaller ise gezindiği yerler olarak tahayyül edilir. Öte yandan yolcunun bir eline sığan yedi kat yerden söz edilirken, âlemdeki dokuz felek de değirmen sembolüyle açıklanır. Kaygusuz Abdal’ın ancak bir kısmını

açıklamaya çalıştığımız bu metni, âlemi ontik bir yaklaşımla ele alan güzel bir örnektir.

“Âlem-i Sâgir”, “Âlem-i Kebîr” örneğinde olduğu gibi insanın âlemle; âleminse insanla açıklanması da somuttan somuta bir geçişliliği ifade eder.

Divan şiirinde mazmun olarak da kullanılan “câm-ı Cem”, “âteş-i gül” gibi birçok tamlamada somuttan somuta bir geçişlilik söz konusudur. “Câm-ı Cem” kadeh ve şarabı izhâr eder. “Âteş-i gül” ise bir yandan aşkı vurgularken gülün kırmızılığını da dile getirir.

Somuttan somuta geçişlilik, klasik şiir geleneğinde olduğu gibi Yusuf u Züleyha’da sık sık teşbih düzeyinde ve mazmunlaşmış halde karışımıza çıkar.

Sandılar bedr iken hilâl-i nahîf
Gördüler serv iken nihâl-i za’if (Onur 1991 :147)

Yusuf’a ait bu tanımlamalarda da görebileceğimiz gibi yine farklı yönde değişme ve dönüşmelere şahit olabiliyoruz. Yusuf, ayın “bedr” halindeyken hilâle dönüşmüş halidir. Boylu poslu bir servi iken yeni bir sürgün gibi zayıf ve güçsüz kalmıştır. Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta, Yusuf’un güzelliğinin yine somut bir unsurla yani ayın halleriyle mukayese edilmesidir.

Somutlaştırmaların yine somuttan somuta doğru elde edildiği bir başka metin *Leylâ ve Mecnûn*’dur.

Şem’-i şeb-i mihnet ü belâyem
Âşüfte-i cünbîş-i hevayem (Doğan 2008 : 778)

Çile ve dert bahçesinin servisi Kays’tır. Aynı şekilde harfler de Kays’ın durumunu somutlaştırırlar. “Elif” harfi, düzgünlüğünden utanmalı; yar kaşını gizlerken “nun” harfi kendini gizlemeli; “mim”, tıpkı ağızda olduğu gibi gittikçe kaybolmalıdır. Yine Divan edebiyatında elbette ki en sık başvurulan somutlaştırılmalardan biri de mumdur.

Hüsn ü Aşk’ta da bu durum şöyle aktarılır:

Âyîne-i sîm-i havza her dem
Tasvîr olunurdu başka âlem (Doğan 2002 : 680)

Şeyh Gâlib'in bu beytinde havuzun gümüş gibi parlayan sularının aynasında her an başka bir âlemin tasvir edildiğini görürüz.

Hüsn Aşk'ta Zatü's-süver Kalesi, biçimler vasıtasıyla müşahhas âlemin yine müşahhas âleme dönüşümüne şahitlik eder. Bir başka deyişle maddî âleme ait biçimler, bu örnekte olduğu gibi kendi biçimlerinden çıkıp bir başka somutluğa dönüşürler. Kale, biçimlerin bir mekânda somutlaşmasıdır. Kale, bir anlamda bu dünyayı daha ayrıntılı bakılırsa görünümüler dünyasını temsil eder.

Sembolik dünyanın en önemli mekânlarından biri olan "saray" istiaresiyle karşımıza çıkan biçimler, sembolleşerek elde ettikleri bütün kazanımları bir ayna vasıtasıyla yeniden biçimler dünyasına aktarır. Özellikle Mevlânâ'da da gördüğümüz Zatü's-süver Kalesi sembolündeki bir biçimden bir başka biçime dönüşümün Gâlib Dede'nin muhayyilesinde katettiği aşamayı göstermesi bakımından ayrıca önem taşır.

Ne gördi ki bir garîb kal'a

Her yanı suver acîb kal'a (Doğan 2002 : 1706)

2.2. Sembolik Metinlerde Değişmelerin Nitelikleri

Görünmez ve müphem olan bir gerçekliği, bir anlamı, bir düşünceyi görünebilir kılan ya da algılanması imkânsız bir şeyi çağrıştıran somut bir gösterge olarak göze çarpan semboller iki ana karakterde yaşanan değişmelerle yani sonluluk/sınırlılık ve zıtlıklarla karşımıza çıkarlar. Dolayısıyla bu bölümde dönüşmelerin bir başka boyutuna sonluluk, sonsuzluk ve nihayet zıtlıklarla olan ilişkilerine değineceğiz.

2.2.1. Sonluluk (sınırlılık) / Sonsuzluk (sınırsızlık)

Metinlerin ifadeye dönük çabalarından biri hiç şüphe yok ki paradokslardır. Sadeleştirilemeyen bir ifade olarak paradoks, kelime anlamıyla her iki anlamı da aynı cümle içinde kastetmek, zıt tasavvurları her iki yönde olabilirlikler alanına taşımak anlamlarını taşır. Bu yönüyle sembolik metinlerin de içerik itibariyle paradokslardan faydalandığını söyleyebiliriz. Paul Tillich'in de belirttiği gibi paradoks, "Sonsuz, şeylerin gelecek bir durumu değildir. O sadece insanda değil, varlığın bütünü

içerisindeki varlığa sahip olan her şeyde daima vardır.” (İmamoğlu 2005: 99)

İslam felsefe ve tasavvuf düşüncesinde de sonluluk (bekâ) fikri, önemli bir tartışma alanıdır. Gerek felsefe ve gerek tasavvufî metinlerde âlemin sonluluğu Mutlak’la ilişkilendirildiğinden ve buna bağlı olarak zamanın da bir “mahlûk” olduğu varsayımından hareketle bu tartışmalar, mahlûkların sonluluğu etrafında yapıla gelmektedir.

Maddeye ait her tasarım yahut her imgesel çaba, belirgin bir sonluluk yahut sınırlılığı beraberinde getirir. Nesnelerdeki yahut mekânlardaki bu sınırlılık, kimi zaman fiilleri de içerir. Bir yere kadar yürür, yemek yer yahut konuşuruz. Ardından bu çabamız da kendi sınırlılığına erişir, dinlenir, yemek yemeyi bırakır, hatta kimi zaman da konuşacak takati bile bulamayabiliriz. Bu açıdan bakıldığında fiillerin de bir sonu olduğunu anlayabiliriz. Bu bağlamda sıfatların da sonlu olabileceğini düşünmemiz gerekir. Bir yere bakıp karanlık, deriz. Ancak başka bir zaman diliminde zifiri karanlık, ifadesini kullanırız. Herhangi bir nitelmeden daha güçlü yahut daha zayıf bir vurguyla karşılaştığımızda sonlu bir fiile yahut sığfata sahip olduğunu da kavrarız. Sonsuzluğun ancak imkân olarak varlığına işaret eden Kindî de sonsuzluğa dair hükümünü şöyle verir: “Sonlu olan her şey bir araya toplandığında, bunların toplamı da sonlu olur.” (Kaya 2002: 203) Dolayısıyla İslam düşüncesinde gerek âlemin sonluluğu meselesi ve gerekse eşya düzeyinde sonluğa sürekli atıflarda bulunulur.

Sınırlılık kavramı, kimi metinlerde ilkin beden üzerinde yoğunlaşır. Ancak bu sınırlama, bedenın biçimselliğinden ziyade niteliklerine yahut sıfatlarına dair bir sınırlılıktır. İbn Sina, bedene ait sıfatların ve dolayısıyla niteliklerin sonluluğuna işaret etmek için şu örneği verir: “Sen ve sana benzeyenler benim gibi seyahat edemezsiniz. Çünkü böylesi bir seyahatten alıkonulmuşsunuzdur. Güzel talih bu arkadaşlarından ayrılman için sana yardımcı olmadıkça o yolu size kapamışlardır. Şu anda ise o ayrılışın zamanı değildir. Bir zamanı vardır onun ve sen ondan önce onlardan önce ayrılamazsın. Şimdilik sükûnet ve ikametle karışık bir seyahatle yetin.” (1997: 36) Hikâyede şârihi bilinmeyen şerhten de görülebileceği gibi bedenın sınırlılığı yalnızca maddesiyle ilgili değildir. “Duyuların nefsi oyalayışı ne zaman kendisinden uzaklaşsa, nefis, gayb

âleminin bilgilerini algılamaya yönelir ve fitratında bulunan şeyin bir kısmını elde eder. Örneğin birisi uyuyacak olsa duyuların oyalayışı nefsin üzerinden kalkar. Böylece nefis melekler âlemine yönelir ve meleklerle malum olan ‘olacak işlerin’ bir kısmı, ona da malum olur.” (1997: 37)

Hem metin hem de şerhte görüleceği üzere bedene ve daha geniş anlamda Varlık’a (Vücûd) ait nitelikler ile nefis yani beden anlamındaki vücud arasındaki sınır, özenle vurgulanır. Duyularla nefsin okşandığı madde âlemi, âlemin sırrını çözmek için fazladan bir giysi gibidir. Çoğu hikâyede ve metinde karşılaştığımız bu “fazlalık” imgesi, daha soyut bir arka planda varlık ve yokluk ilişkisiyle temsil edilir. Her ikisi arasındaki sınır, nesnelliğin yitirilerek niteliksel bir donanımına yani “bilme” ve “müşahede” kuvvetine ait farkındalığa dönüşür. Yolcular, zorluklarla karşılaşacaklarını bildikleri halde bu yolda ilerlemeye devam ederler.

Feridüttin Attar, *Mantıku’t-Tayr*’da nefse ait tuzakları anlatırken sınırlılığa ve sonluluğa işaret eder. “Varlık” ve “Yokluk” arasındaki sınırın da içermesi bakımından kuşların Simurg’a ulaştıkları andaki değişme, bir halin bir başka hale dönüşürken geçtiği sınırları işaret eder. Attar, kuşları Simurg’a varınca bir aynayla karşılaştırır.

Ayna, oraya gelebilen otuz kuşu yansıtır. Aynada Simurg yerine kendilerini gören kuşlar şaşırırlar. Öte yandan ulaşmak istedikleri Simurg’un kelime anlamı “otuz kuş”tur. Bu aşamada herkesin kafasında beliren soru şudur: Aynada yansıyan otuz kuş mu yoksa Simurg mudur?

Bu sorunun cevabı bir yanda varlıktan yokluğa atılan otuz kuşa öbür yanda ise kendini yokluktan varlığa sunan Simurg’tadır. Attar, burada herhangi bir yorumda bulunmaz ve yorumu okuyuculara bırakır.

Konumuza dönecek olursak yalnızca bu mesnevide değil diğer birçok mesnevide varlıkla yokluk arasındaki sınırın “nefs” ve “beden” kavramlarıyla da belirginleştirildiğini ifade etmeliyiz.

Bu anlamda nefis “ezelî bilgi” üzerinden kavramlaştırıldığında iniş (nüzüûl) ve yükselişe (uruc) muhatap olabilir. Bir başka deyişle nefsin ezelî bilgiyi hatırlama ve unutması onun düşüş ve yükseliş yayında olmasını da beraberinde getirir (Demirli 2005: 152).

Bu bağlamda bir nesne olarak ayna, nefsin kendine hayranlığı yahut nefsin kendini beğenmişliği ile birlikte anılır. Ama aynı zamanda ayna bu yansıtıcılığının yanında sınırlılık niteliğiyle karşımıza çıkar. Aynanın belirlediği sınırlılık, madde âlemini belirleyen sınırlılıkla eşdeğer bir tasavvur olarak göze çarpar. Bu bağlamda çoğu hikâyede sonluluk ve sınırlılık, yalnızca nesneye ait bir nitelik olmakla kalmaz aynı zamanda varlığın ezeliği sorununa ve dolayısıyla yokluğa (fena) bir cevap teşkil eder.

Hayy bin Yakzan'ın öyküsü bir adada geçer. Ada, kıtaya göre daha dar bir uzamı ifade eder. Ancak yine de sınırlılık içerir. Ancak burada adanın sınırlılığının aynı zamanda insanın bilme sınırlılığını da ifade ettiğini düşünüyoruz. Hayy, henüz bilme eyleminin ilk basamaklarından dayken adayla teşmil edilerek sınırlı bir akıla indirgenir. Ancak gökyüzüne, yıldızlara ve uzamsal olarak âleme baktığında çoktan adanın sınırını aşmıştır. Bu yönüyle adanın dar uzamı, hikâye için özenle seçilmiş bir mekân olarak karşımıza çıkar. Hayy, bu sınırın içinde ilkin sınırlılıklarla ilerler ve somuttan soyuta doğru bir bilgi sürecini kat eder. Örneğin diğer hayvanlarla kendisi arasındaki benzerlik ve farklılıkları teşhis etmeye çalışır. Ardından davranışları karşılaştırır. Ancak bu sınırlılık, kendi içinde dikey bir algıyla sonsuz bir bilmeye kapı araladığından hikâyenin hem İbn Sina hem de İbn Tufeyl'e ait varyasyonlarında bilgiye ait sınırlılıklar dikey süreçle genişletilmeye çalışılır. Bir diğer deyişle darlık ve genişlik, bilgiye ait süreçte sınırlılığa atfedildiğinden kahramanların bu engeli dikey bir idrak gücüyle âlemin bütününe teşmil etmekle aştıkları görülür.

Hayy, varlığa ait arayışını bu sebeple ilkin yatay bir süreçle başka bir adayla karşılaştırsa da umduğunu bulamaz ve adaya geri dönerek bu kez olması gereken sürece yani dikey idrake başvurur. Bu kez, bilme (idrâk) dikey bir süreçle, sınırlı bir ada mekânından âlemin bütününe uzanır. Bilgilenme yani dönüşme sürecini bir sınırlılıkla değil aksine sınırsızlıkla gerçekleştirme yoluna gider.

Varlık yani vücut, var oluşunun müşahedesini tecrübe eden yolcu için ilk çıkış noktasıdır. Hayy örneğinde olduğu gibi varlığın sonluluğu, Mutlak varlığın sonsuzluğunu ve sınırsızlığını anlamak içindir. Ancak kimi hikâyelerde de görebileceğimiz gibi varlığın yatay süreci, dikey bir

sembolle, kuyu sembolüyle sınırlandırılır. Kuyu, yolu kesen bir dikeyliktir. Hatta kuyu birçok hikâyede ve mesnevide olduğu gibi daha yolculuğun başında kahramanın karşısına çıkar. Kuyu, yolcunun (salık) farkındalık sürecine ait ilk olumsuzluk (tebih/uyarı) mekânı olarak tanımlanabilir. Yolcu, şehirden çıkar çıkmaz bu kuyuya düşer yahut bir kuyuya atılır. Kuyunun aşağıya doğru yönü bu noktada nefsin nüzûlüne benzer bir alçalışı ifade eder. Dolayısıyla kuyu 'ezeli düşüş' sembolünü hatırlatır. İnsanın bu dünyaya güçsüz bir beden olarak düşüşünün kuyu sembolüyle bir ilişkisi olduğunu düşünüyoruz.

Bu bağlamda ele aldığımız metinlerde müşahede ettiğimiz paradokslardan ilki sonluluk (sınırlılık) ve sonsuzluktur (sınırsızlık). Metinlerde kimi zaman sonluluk kimi zaman da sonsuzluk sembollerine rastlarız. Kimi metinlerde paradoksal bir ifade biçimiyle sonluluk, kendi içinde sınırlı bir sonsuzluğu barındırır. Örnek vermek gerekirse, kuyu, derinliğiyle sonsuzluğu barındırırken aynı kuyu, yolcunun iradesine bağlı olarak çıkılabilecek kadar sınırlı, sonlu bir derinliğe sahiptir.

Çâh-ı Şaddâd içinde eyle karar

Tâ müyesser olunca vasl-ı Nigâr (Onur 1991: 97)

Kuyu, Hamdî'de karar mevziidir. Aynı zamanda bir geçiş, bir değişme ve dönüşme mekânıdır. Ancak sınırlılığı bu anlamda hiç kabul etmeyen bir mekândır. Dolayısıyla bu örnekten yola çıkıldığında özellikle kuyu gibi mekânlar, sınırlılık içinde sınırsızlığı, sonluluk içinde sonsuzluğu öngörürler.

Örneğin Yusuf, kuyuda parlaklığını görünce değerinin çok olacağını düşünerek kibirlenir. Bu bir yükseliş arzusudur. Ancak Yusuf, umduğunu bulamaz ve birkaç kuruşa satılır. Bir yükseliş ve düşüşün seyrettiği kuyu imgesinde değişme ve dönüşme sınırlılık ve sonsuzlukla iç içe geçerek yaşanır.

Tasavvufta varlığın sınırı gibi mekânsızlığın da sınırı vardır. Mekânsızlığın sınırı, akledilirliğin sınırına kadardır. Örneğin Fuzulî, Miraç hadisesini konu edindiği beyitte mekânsızlığa ait sınırlılığı, bu âlemin kendi içinde ulaştığı sınırsızlıkla açıklar.

Mecnun'un çölde karşılaştığı dağı tasvir edişinde de sınırsızlığa atfi dikkat çekicidir.

Bir dağa erişdi yolda nâgâh
Kaddine libâs-ı vehm kûtâh (Doğan 2008 : 1138)

Dağ, tıpkı Mecnun'un vehimleri gibi sınırsızdır. Dikilebilecek bir elbise bu dağa dar gelir.

Hüsn ü Aşk'ta ise Zatü's-süver Kalesi, ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşılsın sınırlarından kaçılmayacak bir mekândır. Ancak onun da bu sınırsızlık içinde bir sınırı vardır. Dolayısıyla biçimlerin dünyası, akledilebilir olanın dışında sona eren bir genişliğe ancak aynı zamanda sınırlılığa da sahiptir. Bu yönüyle de sonsuzluğa yakın bir sınırlılığa içerir.

Menzil yine menzil-i mukaddem
Ol sûret o kal'a-i mutalsam (Doğan 2002 :1738)

Hüsn ü Aşk'la getirdiği yeni mazmunlar kadar Şeyh Gâlib'te önemli yeniliklerden biri, onun kullandığı imgelerin kökenidir. Bu fark, diğer mesnevilerde kullanılan düşünsel imgelerin yerini algısal imgelere bırakmasıdır. Bir başka deyişle olguları düşünsel tasvirlerle "anlatan" klasik mesnevi anlayışının aksine Hüsn ü Aşk, algısal imgeleri içerir. Duyusal algı yoluyla dış dünyadan aktarılan algısal imgeler, "gösterme" tekniğiyle bir aracı zihin tarafından olduğu gibi aktarılır.

Sinema tekniği olarak da adlandırılan bu yöntemin en belirgin tarafı hiç şüphesiz, renge, biçime, sese ait algıların olduğu gibi aktarılmasıdır. Mesnevideki kış tasvirleri, bunun en canlı örneğidir. Buz sütunlarının gökyüzünün, yeryüzüne düşmemesi için birer direk olarak algılanması bir yana Gâlib, herhangi bir yoruma mahal vermeden bu sahneyi görsel imgelerle aktarır. Görme algısının düşünsel imgelerin öne geçtiği bir başka sahne ise "bahr-ı ateş"e ait bölümdür. Burada da anlatıcının da aradan çekilmesiyle yalnızca "gösteren" (Kuran 2006) bir bakışla karşılaşırız. Somutlaştırmalar, iç içe geçmiş maddî unsurların varlığı, zıt renkler ve durumların ortaya koyduğu kargaşa, görme ve dokunma duyularının ağırlığını iyiden iyiye hissettirir.

Âteş-geh-i mihr olurdu berbâd
Subh urmasa buzdan âna evtâd (Doğan 2008: 1436)

Dış dünyadan içe dönüş, aklın yerine muhayyilenin, gerçeğin yerini hayalin alması sebebiyle mazmun geleneğinde yeni bir sayfa açan Şeyh

Gâlib, Klasik şiirdeki sembolik algıdan farklı olarak beytinde Kur'an'daki "denizler tutuşturulduğunda" ifadesine açık bir telmih yapmaktadır. İbn Arabî de bu ayeti yorumlarken denizin aslında ateş halinde kaynadığını ifade eder (Arabî 2006: 405). Her iki bakış açısından değerlendirildiğinde Aşk'ın Ateş Denizi'nde gördüğü şeyin ötesinde sembolik bir anlama ulaşılmaya çalışıldığını düşünebiliriz. Maddî unsurlar, gerçeklik âleminde belirli bir ayrışmaya tabiyken sembolik gerçeklik sürecinde birbiri içinde birbirini nakzetmeden vardılar. Dolayısıyla burada muhayyilenin sınırsızlığından dem vurulurken denizin sınırının varlığı dikkatleri çeker. Nitekim Aşk, bir süre sonra kıyıya varır. Ancak son tahlilde muhayyilenin de paradoksal olarak sınırlılığın dan söz edilmektedir.

Sembolik evrende zaman da bazen belirli bir sınırlılığa tabidir. An, kendi içinde sınırlı bir süreci ifade eder. Ancak bu sınırlılık, daha önce de belirttiğimiz gibi İbn Sina'nın ifade ettiği sıfatların göreliliğinden kaynaklanan bir durumdur. Zaman, bu bağlamda paradoksal bir ifadeyle sınırlı bir sonsuzluğu içerir.

Bu sonsuzluk ve sınırsızlık sembolü *Hüsn ü Aşk'ta* hemen her fırsatta çarpıcı bir dille ifade edilir. Her aşamada sınırlılıkların altını çizen Şeyh Gâlib, aşağıdaki beyitte olduğu gibi sınırlılıkların birinden kurtularak bir başka sınırlılığa doğru ilerlemesinden söz eder. Aşk, atışmayı bırakarak yolculuk için hazırlıklara başlanması gerektiğini Gayret'e hatırlatır:

Bu niyete fâtiha deyip Aşk
Âgâz-ı visale eyledi meşk (Doğan 2002 :1186)

Aşk, esir düştüğü Zâtü's-Suver Kalesi'nden Aşkar'la uzaklaşıp bin aydan daha fazla süre geçmesine rağmen henüz kalenin içindedir. Kalenin sınırsızlığı, biçimler dünyasının sınırsız gibi görünmesi ile alâkalıdır. Şeyh Gâlib, biçimler dünyasının bu sınırsızlığının yanında zenginliğini de etraflıca anlatırken yaptığı atıflar dikkat çekicidir.

Çün mağribe mihr olurdu vâsıl
Kat' edememiş dü gâme menzil
Zâtü's-suver içre yine mahbûs
Hâline bakıp olurdu me'yûs (Doğan 2002 :1729-1730)

Zâtü's-suver Kalesi'nden kurtulabilmek için bin yıldan fazla geçmesine rağmen Aşk, Şeyh Gâlib'in de belirttiği gibi tafsilatlı bir şekilde anlatılamayacak kadar uzun bir serüven sonunda başarmıştır. Ancak burada dikkatleri çeken mübalağa sanatı değil madde âleminin sınırlılığıdır. Çünkü maddeye ait sonluluk, sınırlandırılmak zorundadır. Madde'nin en belirgin niteliklerinden biri de onun sonluluğudur.

Son söz olarak belirtmek gerekirse sınırlılık ve sonluluk, aslı bir güç karşısında değişmek ve dönüşmenin niteliklerindedir. Bu dönüşme ve değişme de hiç şüphesiz aşk yoluyla gerçekleşir. "Aşk âlemi, marifet ve muhabbet âleminin sonu olduğu gibi aşk da gerçek âlimlerin ve ilahi hekimlerin düşüncelerinin ulaştığı son menzildir." (Sühreverdi 2006: 47)

Fuzuli'nin beytinde görüleceği gibi aşkın sonsuzluğu hüküm sürerken ilmin bir sonu vardır.

Aşk imiş her ne var âlemde
İlm bir kîyl ü kâl imiş ancak

2.2.2 Zıtlık

"Kavram çiftleri" olarak ifade edilen zıtlıklar, hemen her felsefe ve düşünce sisteminde olduğu gibi İslam düşüncesinde de ifadesini bulur. İlâhi âlem-dünya âlemi, fenâ-bekâ, kesret-vaahdet gibi zıtlıklarla birlikte bizim burada en çok vurgulayacağımız hayal ve gerçek kavram çifti de ontolojik zıtlıklar olarak karşımıza çıkar. Ancak felsefî risalelerde olduğu gibi mesnevi geleneğinde de hayal ve gerçek zıtlığı, gerçek bir zıtlık olarak değil aksine bir yer değiştirme fonksiyonu içinde algılanır. Bir diğer deyişle hayal ve gerçek, bir zıtlık halinden çok aynı şeye farklı bir bakış olarak algılanmaktadır. Ancak şurası muhakkaktır ki hayal, gerçeğin yerini alırken gerçek, daima süflî bir karşıtlık olarak ileri sürülür. Bu da bizi beklenenin aksine gerçeği –bir çelişki gibi görülse de- hayalde aramamızı zorunlu kılar.

"Zıtlık" kavramı Hemedânî'de temel prensiplerden sayılır. Ona göre "akıl alanı" ve "akıl ötesi alan" halinde birbirinden bağımsız iki alan söz konusudur. İzutsu, bu "alan"ları "sübjektif bir bilinç durumu"

ve “objektif bir gerçeklik durumu” ile ifade eder. Çünkü “sonsuzluk ve sınırsızlık, Mutlak’ın boyutlarıdır.” (İzutsu 2001: 115)

Süjenin bir iç durumu olarak ‘akıl alanı’(Tavrü’l-akl), duyu tecrübesinin donattığı yeri ve materyaller temeli üzerine icra edilen rasyonel ve analitik bir akıl fonksiyonunu ifade ederken bu alan İzutsu’ya göre ampirik dünya yahut gerçekliğin fenomensel boyutudur. Öte yandan İzutsu, Hemedânî’nin “içteki nur” (nûr fi’l-bâtın) olarak kabul ettiği “akıl ötesi alan” (tavr verae’l-akl) kavramı için de “akıl ötesi (trans-rational) ve duyulur-üstü (supra-sensible) kavramlarını önerir. Türkçe’de buna benzer iki kavram vardır. Bunlardan ilki gerçeküstü (surreel) diğer ise ilki kadar yaygın olarak kullanılmasa da gerçek-ötesi (subreal)dir. Zıtlıklar, bu iki kavram arasında değil, bizatihi gerçekliğe ait mutlak değerlerin algılanışındadır.¹²

Dikkat edildiğinde zıtlıkların mutlak tavrılarıyla ele alındığını görürüz. Bir diğer deyişle zıtlıklar, gece ve gündüz, en geniş ve en dar gibi sınır durumlarla sunulur. Bunun yanında bu sınır durumlar, kimi zaman yatay ve dikey karakterlere atıf yapılarak ele alınır. Kuyunun aşağısı ve en tepede yer alan köşk gibi. Kimi insan tanımlamalarında özellikle “yaşlı bir genç” gibi paradoksal tutumlar, zıtlıkların kendi benliğinde paradoksal bir tutum olarak belirir.

Bir diğer zıtlık örneği, birçok tasavvufi hikâyede karşımıza çıkan yaşlı adamın gençliğidir. Tenakuz gibi görülebilecek bu tanımlamada pir, genellikle “yaşlı bir genç” olarak vasıflandırılır. Yerinden hiç kılmadamadan yolculuklara çıkar.

¹² Örneğin Mayakovski’nin pantolona benzeyen buluta bakarak “Pantolonlu Bulut” adlı şiiri yazması mümkün iken aynı gerçeklik algısından hareket ederek Sezai Karakoç’un “parmaklarımdan süt içmeye çağırıyorum seni” dizesindeki imgeyi açıklayamayız. İkinci dizedeki gerçekliğin aklın sınırlarının ötesinde yeni bir gerçeklik vurgusuyla açıklamalıyız. İlk gerçeklik algısına “gerçeküstü” dediğimizde Karakoç’un imgesini bu kez gerçeküstü değil gerçek-ötesi bir bakışla algılamamız gerekir. Çünkü gerçeküstülük, mümkünler âleminin sınırları içindeyken gerçek-ötesi, gerçeği alt üst eden sembolik bir uzamda yer almaktadır. Ancak bu mesele bu çalışmanın sınırlarının dışında kaldığı için bu konuda yapılan bir çalışmaya atıfta bulunmakla yetineceğiz, bk. Orhanoglu 2010.

Haydar Amûlî de gerçekliğin iki vechesi olan Vahdet ve Kesret'in aynı anda olması yahut birleşmesi sürecine dikkat çeker. Bir diğer deyişle aslî zıtlıklardan olan vahdet ve kesret aynı haldedir. "Vahdet, gerçekliğin mutlak oluş (ıtlak) veya toplayıcı-birleştirici oluş (icmal) yönünü temsil ederken kesret de belirli-kayıtlı oluş (takyîd) veya çeşitli, çok -oluş (tafsîl) yönünü temsil etmektedir... Gerçekliğin iki vechesinin bu şekilde aynı anda sezgisel olarak kavranmasına *var oluşsal birleme* ya da *varlığın birlenmesi (tevhîd-i vücudî)* adı verilir (İzutsu 2001: 41).

Bu eserlerdeki zıtlıklar, aslında bir med ve cezir hareketi gibi birbirini fasılalarla takip eden zıtlıklardır. Bu açıdan bakıldığında Divan şiirinin genelinde olduğu gibi hem ayrılık hem vuslat vardır. Sevinç ve keder, yoksulluk ve saltanat iç içe geçmiştir. Zıtlığın her iki yönü kendi bütünlüğünü korumakla birlikte birbirleri içinde bir bütün haline gelmişlerdir.

Zıtlık durumuna ait bir başka örneğimiz, İbn Tufeyl'in Hayy Bin Yakzan anlatısıdır. Hayy'in bilinci olarak tasavvur edebileceğimiz adada Hayy, keşf ve ilhamla bilinç düzeyini korurken adanın dışındaki şehirde tam bir karmaşa ve başıbozukluk hâkimdir. Dolayısıyla Hayy, keşf ve ilham kuvvetiyle akli işlerin mülahazasını bu kez bedende yahut bilinçte şekillendirirken adanın dışındaki dünyada bilgi ve fiil, ayrı ayrı tasavvurlara sahiptirler. Adanın birey bilinciyle tanımlanabilecek sınırlılığı da göz önünde bulundurulduğunda Hem İbn Sina'nın hem de İbn Tufeyl'in bu zıtlıkları kullanarak değişim ve dönüşümü ifade ettiği görülebilir. Ada ile adanın dışı, biçimler ile biçimlerin ötesindeki âlem bir zıtlık sembolizmi oluştururlar. Hayy'in oturduğu ada, sembolik evrene işaret eder. Onun dışındaki dünya ise süflî âlemdir. Bir başka açıdan bakıldığında ada, yolcunun bilincini; bu adanın dışı ise bilinçdışını ifade eder (İbn Tufeyl 1997).

İç'e ve dış'a ait sınırların belirginleştiği İbn Sina'nın hikâyesinde bir başka tezatlık şehrin hemen dışında yeniden karşımıza çıkar. Zıtlık, tıpkı Sühreverdi'de olduğu gibi iç ve dış halinde değil durumlara atfedilerek "bir delikanlı tazeliğinde" görmüş geçirmiş bir ihtiyarda ifadesini bulur. Hayy'in karşılaştığı adam zıtlıkları kendinde barındırır. "Hiçbir kemiği gevşememiş, boyu posu, endamı hiç yok olmamıştı. Üzerinde yaşlılarda bulunan heybetten başka hiçbir yaşlılık belirtisi yoktu."

Sühreverdî'nin "Kırmızı Akıl" da (Akl-ı Sorh) da zıtlık sembolik kahramanın niteliklerinde ortaya çıkar. Sühreverdî, İşrak felsefesinin kavram çiftlerinde zıtlığı kendine göre şöyle örnekler: "Nurunun bulunduğu her beyazlık siyahla karşılaştığı zaman kırmızı görünür. Akşamın ilk kızılığ ve seherin sonundaki ilk şafak beyazdır ve onda nur vardır. Bir tarafı nura doğruyken aydınlıktır, öbür tarafı zulmete doğru ve karanlıktır." (1997: 36)

İç ve dış, aşağı ve yukarı, gündüz ve gece sembolleri değişme ritüelinin tezat yönünü oluşturan diğer zıtlıklardır. İbn Sina'nın Hayy Bin Yakzan hikâyesinde "şehirden çıkma" sembolü, iç ve dış'ı somut bir mekân vurgusuyla açıklamanın bir diğer örneğini oluşturur. Şehirden çıkma ve şehre tekrar geri dönme sembolleri, aklî mülahazalara ulaşma ile aklî mülahazaların makamından çıkma ile açıklanabilir. Bu sebeple her iki fiile ait tasavvurlar aynı bedende gerçekleşiyorsa da bilinçteki değişme ve dönüşme beden hareketliliğini nakzetmez. Bir diğer deyişle, Seyrû's-sülûk'a ait ferdî tecrübelerin bedene (ten) ait bir mülahazası vardır. Ruh, bedenden bağımsızdır. Beden maddî mülahazaların mekânıyken ruh, soyut (mücerred) âlemin eyleyenidir (fâil). Bu sebeple tenin candan, canınsa tenden bağımsız olması, ruha ve bedene taallük eden bilince (müşahid) teşmil edildiğinde bilinç, daha sonra da geniş bir şekilde ele alacağımız gibi zıtlıkların üstesinden gelen ve çokluktan birliğe, zıtlıklardan da vahdete ulaşma sürecini barındırır.

Asıl metinlere gelip de *Leylâ ile Mecnûn*'a baktığımızda ifadelerin sanatsal biçimlerinin de sembolik ileti (mesaj) esasına dayanan biçimleriyle varlığını ifade ettikleri görülür.

Bizde ikilik nişânı yohdur

Her bir tenün özge cânı yohdur (Doğan 2008 : 2134)

Ancak bu beyitte olduğu gibi zıtlıklar kendi içinde birliğe ulaşabilmek için ayrı birer varlıktırlar. *Leylâ ile Mecnûn*, aynı bedende iki ruhun varlığını temsil ederler.

Mecnun'un erdemleri kazanmada gösterdiği yetkinliği ifade ederken Fuzulî, İslam tasavvufunun genelinde de görebileceğimiz gibi temel bir zıtlığa işaret eder.

Bilmişdi cihânun i'tibarın

Yoh yerine saymış idi varın (Doğan 2008 : 2795)

Mecnun, her iki âlemde itibara sahip olmanın farkındalığıyla bu dünyayı yok yerine sayar. Dolayısıyla dünya, hem var hem yoktur.

Zulmata düşerdi nûr-ı binîş

Ârâm bulurdu âferinîş (Doğan 2008 :1284)

Nurun aydınlığı, karanlıkların da ötesindeki zulûmâta düşer ve orayı da aydınlatır. Nur ve zulmet, iç içe olan ancak iki ayrı uçta yer alan zıtlıklardandır. Aynı bakış açısı aşağıdaki beyitte de karşımıza çıkar.

Çün müşge tókildi gerd-i kâfûr

Zulmâta birahtı pertevin nûr (Doğan 2008 : 2205)

Leyla ve Mecnun'da zıtlıklar maddi unsurların sıralanışında da karşımıza çıkar:

Her lahza düşersen ızdırâba

Hem âteşe garkasen hem âba (Doğan 2008 :1251)

Zıtlık, iki zıt unsurda dile gelirken Leylâ'nın tereddüdü de görünürlikle ustaca sergilenmiş olur

Zıtlıklar *Leylâ ve Mecnûn*'da zaman için de söz konusudur. Ancak zıtlıklar yine kendi uzamlarında birliği ifade etmek için vardılar:

Sen gece hemîn yanarsen ey zâr

Men gece vü gündüzem giriftâr (Doğan 2008 :1255)

Hüsn ü Aşk'a genel olarak bakıldığında ise kargaşalığın hüküm sürdüğü kesret âleminin parçalılığından vahdet âleminin bütünlüğünün farkına varma fiilini müşahede sürecine doğru bir seyir gözlemlenebilir. Bu noktadan bakıldığında eserin bir bütün olarak zıtlıkları bir arada barındırdığı söylenebilir.

Kış tasvirlerindeki soğuk ile "Bahr-ı Ateş" in birlikteliği yahut bizzat suyla ateşin bir aradalığı, bu zıtlıkların nasıl kullanılacağını en belirgin ipuçlarını verir.

Hüsn ü Aşk'ta, kendi zıddını öne çıkarmak için geriye çekilen niteliklerden söz edebiliriz. Yusuf'un yüzünün parlaklığının ortaya çıkarıl-

ması için kuyunun iyice karanlıklaştırılması gibi *Hüsn ü Aşk*'ta da Şeyh Gâlib, Ateş Denizi'nin dehşetini öne çıkarmak için kış tasvirine başvurur. Ateş, suyla kurduğu zıtlık ilişkisini bu kez suyun aslî niteliğiyle yani soğuklukla oluşturur. Ateş denizinin hemen kıyısı, soğğun asıl yurdudur.

Bu yönüyle bakıldığında *Hüsn ü Aşk*'ta nesnel zaman ile öznel zaman arasında yaşanan zıtlık, bütün zıtlıkların asıl temelini oluşturur.

Geh zulmet olurdu tûy-ber-tûy
Geh nur yağardı sûy-ber-sûy (Doğan 2002: 292)

Hüsn ve Aşk'ın kaderleri kimi zaman karanlık kimi zaman da nurun açığa çıkmasıyla açıklanır. Kadere de teşmil edilebilecek bu yaklaşımın bir diğer yönü ise hemen bütün sembolik geleneklerde var olan karanlık ve aydınlık imgelerine başvurulmuş olmasıdır. Bu mesnevîde karanlık ve nurun zıtlığı yanında bu niteliklerin mübalağası da beytin çekiciliğini artırır. Aynı mübalağaya kahramanların iç dünyasını açıklamak için de başvurulur. Elbette paradokslar yine ön plandadır.

Mahzûnluk içre zevk-i şâdi
Dil-şâdlık içre nâ-murâdî (Doğan 2002: 333)

Hüsn, öyle biridir ki hüznülyken neşeli olur; neşeliyken de birdenbire ümitsizliğe düşer.

İfadelerdeki bu zıtlıkların yanında metnin esasını teşkil eden birleşme (vuslat) ve ayrılma (hicran) temayülleri de zıtlık temeli üzerine oturur. Hüsn ile Aşk, ayrılmadan önce aynı mektebe devam ederler hatta aynı beytin iki mısrası olarak tavsif edilirler.

Bir beyt olup iki tıfl-ı mısra
Ma'nâ-yı latîfe oldu matlâ (Doğan 2002: 344)

Karşıtlığın vuslat tarafı ilerleyen beyitlerde coşkuyla dile getirilir:

Mektep arada olup heyulâ
Bir sûrete girdi iki ma'nâ (Doğan 2002: 348)

Mektep, yine zıtlıkların birleştiği mekândır.

Ancak ayna sembolünün yer aldığı aşağıdaki beyit, bu bahiste söyleyeceklerimizin en güzel örneğini verir. Ayna, Hüsn ve Aşk'ın birlikte-

liğini ifade eden zıtlıkların da birleştiği bir uzama dönüşür. Artık yansıyan şeyle yansılanan şey, aynı maddede yer almaktadır. Bir diğer deyişle aynanın kendisi hem yansıyan hem de yansıtıcıdır. Çünkü varlıkların birliğine (vahdet) tezatlıkların ortadan kaldırılmasıyla varılır.

Âyine ederler idi gâhî
İrsâl-i meselde mihr ü mâhı (Doğan 2002: 351)

Kasd eyledi târem-i Simâke
Bir başka sefer göründi hâke (Doğan 2000: 1270)

(Simak yıldızlarının göğüne yükselmeyi istemiş; ancak önünde yerin derinliklerine doğru başka bir yol açılmıştı)

Bireyin ve daha geniş anlamda varlığın kendi niteliklerinden uzaklaştıkça yalnızlığından da uzaklaşması tezatlığın paradoksal bir ifadesidir.

Bu bölümle ilgili olarak genel bir bakış ortaya koyduğumuzda eserlerde zıtlıkların birliği onu müşahede eden bilinçte hem ayrı ayrı hem de kendi bütünselliği içinde kavranarak vuzuha kavuşmaktadır. Bir diğer deyişle zıtlıkların birliği, ancak kâmil bir bilinçle algılanabilir. Çünkü yolcu, yolculuğun zahiri ve batını evreleri arasında bir berzahta durmaktadır. Bu, aynı zamanda içkinlikle aşkınlığın da arasındaki berzahdır. Dolayısıyla berzah, zıtlıkların biraradlığını gösterir. Öyle ki kahramanlar, her an yeniden şekillenen zaman ve mekân kurgusuyla hem aşkınlığa hem de içkinliğe doğru her an yeniden çıktıkları bir yolculuğun içindedirler. Bu anda söylenen harfler söylenmemiş, yolculuk da hiç yapılmamış gibidir. Var aynı zamanda yok'la eşdeğerdir. Bu konuda Hallac-ı Mansur'a ait şu beyit dikkate değer bir nitelik kazanır:

Yazdım ama (sana) yazmadım
Mektupsuz harfsiz yazdım (Öztürk 1997: 388)¹³

Zıtlıkların birliği, gerçeklikle ilişkinin en uzak olduğu bir durumu ifade eder. Zıtlıklar, birbirlerine yaklaştıkça, birliğe ulaşma yolunda önemli mesafeler kat edilir. Bu konuda en güzel örnek hiç şüphesiz "bahr-ı ateş" sembolüdür. Zıtlığı oluşturan her iki unsur kendi nitelikle-

¹³ Bu mısralar Yaşar Nuri Öztürk'ün çalışmasında şu şekilde yer alır: "Yazdım sana, hayır sana değil o / ruhumla konuştum kalemsiz harfsiz".

rini korumakla birlikte gerçekliğe kendi sembolik tavırlarını eklemiştir.

Bu sebeple yolcunun en belirgin tavrı, hiç şüphesiz yaklaşma ve uzaklaşma halidir. Daha açık bir deyişle yolcunun merkezden, sevgilinin evinden uzaklaşması ve yaklaşması, değişme ve dönüşmeyi yani asıl yolculuğu oluşturur. Bu yaklaşma ve uzaklaşma hali de kendi içinde bir zıtlık oluşturur. Yolcu, menziline yaklaştıkça sevgilisinden uzaklaşacağını düşünür. Oysa durum tam tersinedir. Hatta Mecnun, Leyla ile karşılaşır ve Leyla ona vuslatı haber verirken Mecnun, çöldeyken karşılaştığı sevgilisinin hayalinden uzaklaştırdığı için ondan çekilip gitmesini ister.

Bu sebeple özellikle yolcunun asıl kavuşma hali, sevgilide yok olmasıyla gerçekleşir. Bir başka deyişle zıtlıkların birliği ile “kavuşma” ve “uzaklaşma hali” (İbn Arabî 2008: 337-338), aynı minval içinde yer alarak yeni bir âlem tasavvuruna dönüşür.

SONUÇ

Çalışmamızın bu son bölümünde genel bir değerlendirme yapmak arzusundayız. Daha önce de belirttiğimiz gibi üç ana metnin yani Hamdî'nin *Yûsuf u Züleyhâ'sı*, Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnûn'u* ile Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk'*ındaki sembolik değişme ve dönüşmelerindeki bu ritüeller, genel olarak Divan şiirine has niteliklerin de bir göstergesidir. Daha geniş bir çalışmaya hazırlık çabası olan bu makalede amacımız özellikle soyutlaştırma ve somutlaştırma eğilimleri ile zıtlıkların Divan şiirinin önemli bir türü sayılan mesneviler özelinde hangi boyutlarda karşımıza çıktığını sorgulamaktır. Ancak gördük ki İslam kültüründen farklı oranlarda beslenseler ve daha önemlisi yazılış gayeleri farklılıklar arz etse de ayrı tür ve coğrafyalarda karşımıza çıkan sembolik hikâyelerle Anadolu'da yazılan mesnevilerin en azından bizim ele aldığımız yaklaşımlar itibariyle ortak nitelikleri sayılamayacak kadar fazladır. Biz de sözü edilen bu üç metni merkeze alıp soyutlaştırma, somutlaştırma ve zıtlıkları kullanma bakımından başta Sühreverdî, İbn Sina ve İbn Tufeyl olmak üzere birçok metinden yararlandık. Amacımız felsefi hikâyeleri ve şiiri birbirine yaklaştırmak değil mesnevileri açıklamak için anahtar görevi gören bu metinleri uzak yahut yakın bir mahreç olarak değerlendirmektir.

Kaynaklar

- Bahtiyar, Lale (2007), *Sufi / Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, (Çev: Mehmet Temelli), İstanbul: İz Yay.
- Bruckhardt, Titus (1994), *Aklın Aynası*, (Çev.: Volkan Ersoy), İstanbul: İnsan Yay.
- Coomaraswamy, Ananda K. (1995), *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, (Çev: Nejat Özdemiroğlu), İstanbul: İnsan Yay.
- Dante (1999), *İlahi Komedyâ – Cennet*, (Çev: Rekin Teksoy), İstanbul: Oğlak Yay.
- Demirli, Ekrem (2005), *Sadreddin Konevî'de Bilgi ve Varlık*, İstanbul: İz Yay.
- el Hakîm, Suad (2005), *İbn Arabî Sözlüğü*, (Çev: Ekrem Demirli), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Ergun, Metin (1993), *Türk Efsanelerinde Değişme Motifi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, C. I-II, Konya.
- Euzulî, (2008), *Leyla ve Mecnun* (Haz.: Muhammed Nur Doğan) İstanbul: YKY
- Gazâlî (2004), *Nur Metafiziği, Mişkâtü'l-Envâr*, (Çev: A. Cüneyt Köksal), İstanbul: Gelenek Yay.
- Guénon, René (2005), *Hristiyan Mistik Düşüncesi*, (Çev. İsmail Taşpınar), İstanbul: İnsan Yay.
- Hamdullah Hamdî (1991), *Yusuf u Züleyha*, (Haz. Naci Onur), Ankara: Akçağ Yay.
- Hucvirî (1982), *Keşfü'l Mahcûb*, (Haz: Süleyman Uludağ), İstanbul: Dergah Yay.
- İbn Arabî (2006), *Futuhât-ı Mekkiye*, (Çev: Ekrem Demirli), C. 2, İstanbul: Litera Yay.
- İbni Arabî (2008), *Futuhât-ı Mekkiye*, (Çev: Ekrem Demirli), C. 8, İstanbul: Litera Yay.
- İbn Arabî (2002), *Marifet ve Hikmet*, (Çev: Mahmut Kanık), İstanbul: İz Yay.
- İbn Sina (2005), *İşaretler ve Tembihler*, (Çev: A. Durusoy – M. Macit- E. Demirli), İstanbul: Litera Yay.

- İbn Sina (1997), *Hayy Bin Yakzan, Sembolik Hikâyeler*, (Çev: Derya Örs) İstanbul: İnsan Yay.
- İbn Tufeyl (1997), *Hay Bin Yakzan*, (Haz: Ahmet Özalp), İstanbul: YKY.
- İmamoğlu, Tuncay (2005), "Paul Tillich Felsefesinde Ölüm Ve Ötesi", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 23, Erzurum.
- İzutsu, Toshihiko (2001), *Tao-culuk'daki Anahtar Kavramlar*, (Çev: A.Yüksel Özemre), İstanbul: Kaknüs Yay.
- İzutsu, Toshihiko (2001), *İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler*, (Çev: Ramazan Ertürk), İstanbul: Anka Yay.
- Kaya, Mahmut (2002), *Kindî-Felsefî Risaleler*, İstanbul: Klasik Yay.
- Kaygusuz Abdal (1987), *Dilgüşâ*, (Haz: Abdurrahman Güzel), Ankara: Kültür Bak. Yay.
- Koç, Turan (1998), *Din Dili*, İstanbul: İz Yay.
- Kuran, Şeyma Büyükkavas (2006), "Mesneviden Romana Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya mı Çıkar?", *Turkish Studies /Türkoloji Dergisi*, Y. 1, S. 2.
- Mevlana (1988), *Mesnevî*, (Çev.: Veled İzbudak), Ankara: MEGSB. Yay.
- Molla Cami - Hoca Neş'et (2007), *Ney'in Feryadı*, (Haz: Üzeyir Aslan), İstanbul: Sufi Yay.
- Orhanoğlu, Hayrettin (2008), "Fuzulî'nin 'Leyla ve Mecnun' Adlı Eserinde Maddî Unsurlar", *Yakın Doğu Üniv. Uluslararası Türk Dünyası Şair ve Yazarları Sempozyumu- Fuzulî'nin Türk Kültür ve Sanat Dünyasındaki Yeri Bildiriler Kitabı*, 28-31 Mayıs, Lefkoşa, Kıbrıs.
- Orhanoğlu, Hayrettin (2010), *Sanatta İmgeciliğin Kullanımı ve Edip Cansever'de Gerçeküstücü İmgeler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Öztürk, Yaşar Nuri (1997), *Hallac-ı Mansur ve Eseri*, İstanbul: Yeni boyut Yay.
- Strauss, Claude Lévi (1997), *İrk, Tarih ve Kültür*, (Çev: H. Bayrı, R. Erdem vd.), İstanbul: Metis Yay.
- Sühreverdî, Şehabettin (1997), *Gurbet-i Garbiye, Sembolik Hikâyeler*, (Çev: İsmail Yakıt), İstanbul: İnsan Yay.
- Sühreverdî, Şehabettin (2006), *Cebraîl'İN Kanat Sesi*, (Çev: Sedat Baran), İstanbul: Sufi Yay.
- Şeyh Gâlib (2002), *Hüsn ü Aşk*, (Haz: Muhammet Nur Doğan), İstanbul: Ötüken Yay.

Şeyh Gâlib (1992), *Hüsn ü Aşk*, (Haz: Orhan Okay-Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh Yay.

Şeyh Gâlib (1994), *Şeyh Gâlib Divanı*, (Haz.: Muhsin Kalkışım), Ankara: Akçağ Yay.

Tokel, Dursun Ali (2007), "Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak" *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları*, Volume 2/3, Summer.

Turinay, Necmettin (1995), "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay.