

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

HÜSN Ü AŞK'TA MEKÂN OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahar CANKURT

EKİM - 2012

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

HÜSN Ü AŞK'TA MEKÂN OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahar CANKURT

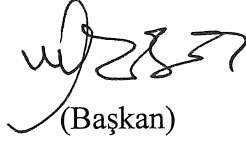
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Melike GÖKCAN TÜRKDOĞAN

EKİM - 2012

TRABZON

ONAY

Bahar CANKURT tarafından hazırlanan Hüsni ü Aşk'ta Mekân Olgusu adlı bu çalışma 30/11/2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (*oybirliği/oyçokluğu*) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Suat UNGAN



Danışman

Yrd. Doç. Dr. Melike Gökcan TÜRKDOĞAN



Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Dr. Mücahit KAÇAR

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. 30/11/2012

Prof. Dr. Ahmet ULUSOY

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Bahar CANKURT

ÖNSÖZ

Anlatma esasına dayanan eserleri “mekân” bakımından inceleyen çalışmalar sayıca fazla olmakla birlikte yapılan çalışmalarda mekân, kurgusal yapının elemanlarından yalnızca biri olarak ele alınırken, yalnızca tasvire yoğunlaşmaktadır. Bunun dışında mekânın kurmaca eser için hangi fonksiyonu icra ettiği konusunda bir çalışmaya rastlanılmamaktadır. Tasvir ise bilindiği üzere yalnızca mekânı göstermekle yahut işaret etmekle yetinir. Oysa mekân analizi, bir diğer deyişle mekâna ait fonksiyonların irdelenmesi ayrı bir inceleme alanıdır.

Bu çalışmada ilkin kavramsal bir analiz yaparak mekânın etimolojik yapısını incelendi. Çalışmamızın birinci bölümünü oluşturan diğer başlıklar da buna göre tanzim edildi. Özellikle Hüsn ü Aşk bağlamında mesnevilerde ortaya çıkan mekân anlayışları incelendi. Mekânlar, kutsal olup olmadıklarına, olgularına, soyut ya da somut oluşlarına, son olarak da işlevselliklerine göre değerlendirildi. Çalışmamızın ikinci bölümü genel olarak Divan edebiyatı ve daha özeldede mesnevilerdeki mekân formlarına ayrıldı. Bu ayrışmayı farklı başlıklar altında ele almamızın sebebi gazellerdeki mekân formunun tasvirde çok yalnızca adlandırılmaya yönelik olmasıydı. Mesnevi geleneği kısaca tanıtıldıktan sonra bu şiirde de karşımıza çıkan mekânlara değinildi. Üçüncü bölümde çalışmamızın merkez metni olan Şeyh Gâlib’in Hüsn ü Aşk’taki mekân formları tek tek ele alındı. Soyut yahut somut olarak sınırları belirlenmemişse de bu bölümde Benî Muhabbet kabilesinin yaşadığı bir mekândan söz edebiliriz. Kabilenin olağanüstülükleri kadar yaşadıkları mekâna da değinmek zorunluluğu vardı. Bu bölümün sonunda Şeyh Gâlib’in Hüsn ü Aşk’ında karşılaşılan mekân formlarının sembolik değerleri üzerinde durularak bir değerlendirme yapıldı. Son bölümde sonuç kısmında çalışmamızda öngördüğümüz tespitlerin genel bir analizi yapıldı.

Tezin kurgulanmasında ve çalışmamız süresince sonsuz anlayış ve hoş görüşüyle benden yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Melike Gökcan TÜRKDOĞAN’a; varlıklarıyla her zaman yanımda olduklarını hissettiğim biricik anne ve babama,

ağabeylerime; manevi desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Aysun ERTÜRK ve Fatma İSAK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Trabzon, Ekim 2012

Bahar CANKURT

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa Nr.</u>
ÖNSÖZ	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
ÖZET	VIII
ABSTRACT	IX
ŞEKİLLER LİSTESİ	X
KISALTMALAR LİSTESİ	XI
GİRİŞ.....	1-2

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKÂN NEDİR?	3-40
1.1. Mekân Tasnifleri	12
1.1.1. Kutsallıkları Açısından Mekânlar	12
1.1.1.1. Kutsal Mekân	12
1.1.1.2. Kutsal Olmayan Mekân.....	16
1.1.2. Olgularına Göre Mekânlar	17
1.1.2.1. Açık ve Geniş Mekânlar.....	18
1.1.2.2. Kapalı ve Dar Mekânlar	19
1.1.3. Durumlarına Göre Mekânlar	21
1.1.3.1. Soyut Mekânlar	21
1.1.3.2. Somut Mekânlar	22
1.1.4. İşlevlerine Göre Mekânlar.....	22
1.1.4.1. Yalın Mekânlar.....	22
1.1.4.2. Birden Çok İşlevli Mekânlar	23
1.2. Mekân ve Gerçeklik İlişkisi	26
1.2.1. Lâ-Mekân ve Tayy-ı Mekân Tasavvurları	35
1.2.2. Mekânlarda Uzaklaşma ve Yakınlaşma	36

İKİNCİ BÖLÜM

2. DİVAN ŞİİRİNDE MEKÂN	41-55
2.1. Mesnevilerde Mekân	44
2.2. Sebk-i Hindî Geleneğinde Mekân	47
2.3. Şeyh Gâlib	49
2.3.1. Hayatı	49
2.3.3. Hüsn ü Aşk Mesnevisi.....	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HÜSN Ü AŞK'TA MEKÂN	56-90
3.1. Edeb Mektebi	56
3.2. Mânâ Mesiresi	61
3.3. Feyz Havuzu.....	64
3.4. Kuyu	67
3.5. Gam Harabeleri	71
3.6. Ateş Denizi.....	75
3.7. Çin Sahili.....	79
3.8. Zatü's-Süver Kalesi.....	81
3.9. Hisar-ı Kalp	85
3.10. Dünya ve Bilinç Mekânları	87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MEKÂNLARDA ORTAK NİTELİKLER	91-93
SONUÇ	94-95
YARARLANILAN KAYNAKLAR	96-102
ÖZGEÇMİŞ	103

ÖZET

Divan şiiri geleneğinde mesnevilerin farklı bir yeri vardır. Gazel ve kasidelerin aksine hem olay hem de zaman ve mekân formlarına daha geniş yer verirler. Tabiat anlatımlarından farklı olarak mekânlar, tasvirlerin ötesinde derin anlamlar barındırırlar. Çünkü hemen her mesnevi kendi içinde gazel ve kasidelerden daha belirgin bir mekân formu içerir. Bu mekân formlarında kahramanın ve aynı zamanda sanatçının duygu dünyasının sınırlarını belirleyebilmekteyiz. Bu anlayış çerçevesinde, mekân-insan ilişkisi bünyesinde çalışmamızı Şeyh Gâlib'e ait Hüsn ü Aşk çevresinde yoğunlaştırarak kaside, Sebki Hindî ve mesnevilerdeki mekân formlarına değindik. Bundan önce de anlatı esasına dayalı metinlerde mekân kavramının ne olduğu üzerinde durarak ardından bunların çeşitleri üzerinde durduk. Ardından çalışmamızın esasını oluşturan Hüsn ü Aşk mesnevisinde yer alan mekânlara ve bu mekânlarda kahramanın duygu durumlarına bakmak istedik.

Anahtar Kelimeler: Mesnevi, Şeyh Gâlib, şiir, beyit, mekân

ABSTRACT

Mesnevis have a unique place in the classical Ottoman poetry (Divan poetry). In contrast to eulogies and odes, they focus widely on both action and time and place forms. Places have deeper meanings different from natural narrations because almost all of the mesnevis include more obvious place forms than eulogies and odes. We can determine the characters' and also the artist's emotional world's boundaries in this place forms. We have mentioned about different place forms in mesnevis, Sebk-i Hindi and eulogies by intensifying our thesis statement around Hüsn-ü Aşk by Şeyh Galib in the context of human – place relationship. After that this we emphasized on what is the place concept in the texts based on narration and then the kinds of these texts. Finally we wanted to examine the places and the emotional situations of the characters in these places in the mesnevi we studied, Hüsn-ü Aşk by Şeyh Galib.

Key Words: Mesnevi, Şeyh Galib, poetry, poem, couplet, place

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Sekil Nr.</u>	<u>Sekil Adı</u>	<u>Sayfa Nr.</u>
1.	Muhayyileden Âleme	9
2.	Tecellilerden Gerçekliğe	34

KISALTMALAR LİSTESİ

- a.g.e.** : Adı geçen eser
a.g.m. : Adı geçen makale
Akt. : Aktaran
bkz. : Bakınız
bs. : Baskı
çev. : Çeviren
DİB. : Diyanet İşleri Başkanlığı
Fak. : Fakültesi
Haz. : Hazırlayan
s. : Sayfa
YKY. : Yapı Kredi Yayınları
Ünv. : Üniversite
Vb. : Ve başkası, ve başkaları, ve benzerleri
Vd. : Ve diğerleri
Yay. : Yayını, yayınları, yayınevi

GİRİŞ

Her sanatsal metnin içeriğinde var olan mekân, zaman, olay ve kişi unsurları, o metne ait göndergelerin tümünü belirleyen aslî vasıflardır. Kahramanın yaşadığı olaylar ister gerçek, ister fantastik ve isterse metafizik dünyada gerçekleşsin bir mekân daima bulunmalıdır. Ancak mekân-insan ilişkisi, bununla da sınırlı kalmaz ve çoğu zaman mekânın insan üzerindeki etkileri üzerine yorumlar yapıla gelir. Bunun en bilinen örnekleri ise psikoanalitik mekân formlarıdır. Çalışmamızda daha geniş olarak örnekleyeceğimiz gibi her mekân aynı zamanda psişik dünyanın da bir göstergesidir.¹ Bu bağlamda her mekânın insanın iç dünyasına ait bir boşluğu doldurması esasından yola çıkıldığında iç dünya ve mekânın birebir ilişkisinden söz edebiliriz. Gerçek yahut muhayyel mekânlara ait sembolleştirmelerde değişme ve dönüşmeler söz konusudur. Bu, roman ve hikâyelerde olduğu gibi şiirde de geçerlidir. Özellikle mesneviler gibi epik anlatılarda da mekânın ağırlığını fazlasıyla hissederiz. Aşk konulu mesneviler söz konusu olduğunda Yusuf için kuyu, Mecnun için çöl, sembolik bir anlam taşımakla birlikte mazmunlaşan bu mekânlarda, kahramanın mekân-insan bağıntısını keşfederiz. Kuyu Yusuf'tan, çöl de Mecnun'dan ayrı düşünülemezken mekânın gerçekliğini göz önünde bulundurmaz, onun bizde uyandırdığı mekân-insan bağıntısına yöneliriz.

Vak'anın herhangi bir mekânda geçme zorunluluğu, okuyucu üzerinde görsel bir etki bırakırken sanatçı, tasvir aracılığıyla muhayyel bir dünya armağan eder. Okuyucu, teşbih, mecaz-ı mürsel gibi türlü sanatlar aracılığıyla vak'aya tıpkı oradaymış gibi yaklaşır ve böylelikle modern anlatı geleneğinde de var olan bir dünya modelinde kendine ait bir dünya oluşturur. Modernleşmeyle birlikte büyük metropollerde kişilerin memleketlerine dair derneklerin yanında kimi zaman ilçe hatta köy derneklerine bile rastlamamız tesadüf değildir.

¹ Bu konuda bkz. Victoria Holbrook, **Aşkın Okunamaz Kıyıları**, (Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, 1998; Victoria Holbrook, "Klasik-Sonrası İmge, Okyanussal Benlik", **Toplum ve Bilim Dergisi**, 70, s. 199-214; Victoria Holbrook, "Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk'ın Özgünlüğü", **Defter**, 27 (1996), s. 65-80. Saffet Murat Tura, "Şeyh ve Ayna", **Defter**, 24 (Yaz 1995), s. 62-89.

Bu açıdan mekân, insanı belirler ilkesi düsturunca çalışmanın temelinde var olan ayrılma ve kavuşma ritüelleri mekânı belirleyen bir başka husustur.

Bu bağdaştırmalar daha da genişletilebilir ve nihayet insanın olduğu yerde mekân-insan ilişkisi hep sorgulanabilir. Biz bu aşamada önce mekânın etimolojik yapısını incelemek istiyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKÂN NEDİR?

Arapça ‘kevn’ kökünden türeyen mekân kelimesi yer, mahal, ev, oturlan yer anlamlarına gelir.² Mekân, aynı zamanda “bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat anlamlarını da içerir”³. Türkçe metinlerde zaman zaman, *uzam* ve *uzay* olarak her iki kavramı kapsayan anlamıyla da kullanılabilir.⁴

Arapçada "olmak" anlamındaki kevn (kiyân, keynûne) mastarından türetilmiş ism-i mekândır ve aynı zamanda "oluşun meydana geldiği yer" demektir. Çoğulu “emkine”, bunun da çoğulu “emâkin”dir. Kelimenin kökünün "saygın bir yere sahip olmak" mânasındaki mekâne mastarıyla da ilişkisi söz konusudur. Nitekim kimi zaman "yer kaplamak" anlamında kullanılan ve bu mastardan türetilen “temekkün”, aynı kökten gelmeyen mekân terimiyle kavramsal bir ilişki içindedir.⁵Bu açıdan bakıldığında “mümkin” kelimesiyle de ilişkili olan mekân kavramı, mümkün olabilen yer, daha geniş bakıldığında mekân algılanabilir yüzeyler olarak da tarif edilebilir.

Mekân, anlatı esasına dayanan metinlerde vak’aya yardımcı olmak için eşyanın konumlandığı yeri ifade eder. Eşya yahut insan, bu konumlandırma aracılığıyla elde ettiği genişlik ve somutlukla, olaylarla olan ilişkisini daha da belirginleştirir. Bir diğer deyişle mekân aracılığıyla insan, var oluşuna ait belirsizlikleri ortadan kaldırır. Fiziksel mekâna ait tasavvurlarda en çok öne çıkan olgu, onun görünürlüğüdür. Bu görünürlüğü, sanatçı, tasvir yoluyla okuyucusuna aktarır. Her aktarıшта olduğu gibi bakış açısına göre şekillenen bu tasavvurlar, mekânı, kişi, olay ve zamanı ilişkilendirir. Sanatçının aktardığı her tasavvur, görünürlükle birleştiğinde okuyucunun gözünde adeta yeniden canlanır. Bu yönüyle mekânlar, okuyucunun gözünde yeniden canlandıran bir unsur olarak da yorumlanabilir.

².Ferit Develioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara: Aydın Kitabevi, 1992, s. 721.

³Şenol Göka, **İnsan ve Mekân**, İstanbul: Pınar Yayınları, 2001, s. 8.

⁴Süalp Akbal ve Zerrin Tül, **Zamanmekân**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004, s. 89.

⁵ İlhan Kutluer, “Mekân”, **İslam Ansiklopedisi**, Ankara: DİB. Yay., 2003, 28., s. 551–552.

Gerçekçilikle birlikte düşünülduğünde kimi sanatçılar, resimlerinde, anlatılarında tasvir ettikleri mekânı oldukları gibi aktarırlar. Aristo ve Stendhal'ın ayna metaforu da buna bir örnektir. Buna göre ayna aracılığıyla yapılan tasvirde aynaya yansıyan her şey olduğu gibi aktarılır. Mekân da buna göre kurgulanarak Aristo'nun "taklit" (mimesis) teorisiyle tabiattaki haliyle düşünülür. Mekân, tıpkı tabiattaki haliyle sunulur. Mekân, gerçeklikle örtüşür ve bunun dışında düşünülemez. Gerçekte ne ise odur. Buna göre mimesis esasına model olarak seçilen dış dünya, aslına en yakın bir şekilde itibari (fictif) âlemde yeniden kurgulanır. Herhangi bir değişikliğe gidilmez. Yukarıda sözü edilen ayna metaforunda da sözü edildiği gibi yerdeki çukurlar yahut tümsekler metne yahut resme de yansıtılmalıdır.

Mekâna ait her sınırlama, hiç şüphesiz bir yere ait olma, bir yerde olma yahut yönelmenin göstergesi olarak anlaşılmalıdır. Bir diğer deyişle mekân, bir yeri sınırlar, kişiyi bir yere ait kılar ve nihayet kişinin bir yerden bir başka yere yönelişini de ifade eder. Dolayısıyla, mekânlar, aidiyet ve hareketlilik kavramlarını da içerir.

Aidiyet, mekânla şekillenir. Kişinin mekânla nerede olduğu vurgulanır. Böylelikle onun sosyolojik, kültürel ve kimi zaman da psikolojik boyutu ortaya çıkarılır. Köylü ya da şehirli, doğulu ya da batılı bir evin içinde ya da sokakta, caddede yahut kırsal bir alanda vb. bulunuşuyla kahramanın çeşitli durumları kendiliğinden belirlenmiş olur. Bu da bize onun yalnızca bulunduğu yeri göstermez, bununla birlikte onun bilincine ait kimi verileri de sunar.

Medeniyet algısı da mekân algılarını farklılaştıran bir başka deyişkendir. İtibari metinlerde kendisine yer bulan mekân formları her medeniyette dolayısıyla da coğrafyada farklı çehrelerle karşımıza çıkarlar. Örneğin Bedevilere ait bir metinde büyük caddeler yahut bulvarlarla şekillenen büyük şehir yerine hayatları çölle sınırlanmış olan insanlar konu edinilir. Bir Afrika yerlisinin şiirinde yahut hikâyesinde de aynı durum söz konusudur. Öte yandan modern bir medeniyet algısında Paris'te yazılmış bir roman, eski binalarla modern yapıların iç içeliğini barındırır.

Mekân, kimi zaman hareketliliği de öngörür. Kahramanın bir trende yahut evindeki bir sandalyede oluşu da mekânla ilişkilidir. Bu, aynı zamanda onun nereden gelip nereye gittiği ve hareketliliğine dair ipuçlarını da barındırır.

Kimi zaman yalın ve karmaşık formlarıyla mekân tasavvurları, sembolik anlamdan öte yalnızca hacme ait zorunluluklarla karşımıza çıkarlar. Bir diğer deyişle yolcunun bu âleme ait ilk imgesi de hiç şüphesiz bir yerde olduğunun bilinciyle bir yere doğru yönelme arasında şekillenir. Ancak bu bir yerde olma ve yönelme, aynı zamanda, geniş bir anlam dünyasına sahip olan bir değişme ama daha çok kahramanın farklılaşmasına vesile olan bir hâlin de başlangıcı olabilir. Daha ayrıntılı bakıldığında klasik şiirin sembolleştirdiği mekân, genellikle kahramanların aidiyeti yahut bir yönelmenin göstergesi ile karşımıza çıkar. Bu yönüyle mekânlara ait her vurgu, ya kahramanın aidiyetini yahut kahramanın yöneleceği gayenin formu olarak tezahür eder. Bu bağlamda kimi zaman sevgilinin evi veya genel olarak onun yahut hayalinin bulunduğu mekân, kahramanın doğumunun ve ölümünün mekânı olarak da anlaşılır.

Kahraman, sevgilisinin aşkıyla yeniden dünyaya gelmiş ama aynı zamanda bu aşkın vecdiyle canını da vermiştir. Örneğin çöl, âşığın yeniden doğduğu mekândır. Ancak metnin sonunda aynı çöl, onun canını teslim ettiği yerdir de. Bu bağlamda mekân, ayrılma, kopma (hicret) ile kavuşma (visal) arasında bir geçiş noktası, bir vesiledir. Bu bağlamda ele alındığında mekân, zıtlıkları içerisinde barındıran paradoksal tasavvurlardandır.

Aristo metafiziğinde özel ve genel mekânlardan söz edilir. Buna göre cismin şekli onun özel mekânıdır (idios topos). Genel mekân (topos koinos) ise maddenin (ateş, su, hava ve toprak) tabiattaki varlığıdır.⁶ Örneğin sepette bulunan elmalar için sepet genel bir mekân; buna karşılık bir elmanın sepetteki konumu onun özel mekânıdır.

İslam metafiziğinde de mekânla ilgili görüşler vardır. Buna göre Yunan düşüncesinde olduğu gibi mekân, hareketin bir gereği kabul edilmekle birlikte ondan daha genel oluşuyla kabul görür.⁷

⁶ Aristo, **Fizik**, (Çev. Ahmet Aslan), İstanbul: YKY., 1997, s.141.

⁷ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Şaban Haklı, “İslâm Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki”, **Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2007/2, 6 (12).

Mekânsal değişmeler, üsluba, sanatçının karakteristik niteliklerine bağlı olduğu kadar kültürel kodlara ve nihayet mazmunlardaki tercihlere bağlı olarak değişir.

Bu sebeple mekân tasavvurlarının, müellifin hayal gücüne ait izler taşıdığını belirtmemiz gerekmektedir. Bir diğer deyişle mekâna ait gerçeklik kurgularını seçme, bir tercih olmakla birlikte aynı zamanda bilincin bütüne ait tasavvurları nasıl oluşturduğunu anlamayı da beraberinde getirir.

Mekân, tasavvufî algıya göre de insana ve tabiata dönüktür. Bir diğer deyişle mekân, insana ve insanın tabiata bakışına göre şekillenir. Bu sebeple her şeyden önce mekân, insanın olgunlaşma sürecinden aldıklarıyla belirli bir merteye kazanır. “Zatlar için mekân, mertebeler için mekânet (merteye) gibidir.” Çünkü “Onda cisimler ‘yer değiştirme’ yorgunluğundan (kurtularak) yerleşme imkânı bulurlar.”⁸

Mekânlar, aynı zamanda köklü bir değişmenin de sembolüdür. Âşık, sevgilinin yurduna varıncaya kadar aşktan ve kendiliğinden bîhaberdirdir. Sevgilisinin yanına yaşayışının sonu olacağından habersiz olarak gelir ve orada benliğinin ölümüne şahit olur. Ama aynı zamanda bilinci, yeni hâlinin de gerçekleşmesine eşlik eder. Bu yeni kişilikle yolcu, artık zamana, insana, etrafındaki eşyaya farklı bir gözle bakar. Mekânın ve zamanın farkına varır. Dolayısıyla olgunlaşmanın, erginleşmenin ilk adımları, mekânlardaki değişimle atılır. Bu süreçte mekânın dar ve kapalı oluşundan ziyade yalın yahut kaotik oluşu önem taşımaktadır. Bu çalışmamızda mekânı işlevselliği ve merkezliği açısından değerlendirmek istiyoruz. Çünkü mekân da tıpkı yolcu gibi farklılaşmıştır. Âşığın uğradığı değişme ve dönüşmeler çerçevesinde dolaylı olarak mekân da bir sembolleştirme unsuru olarak karşımıza çıkar. Çünkü dolaylılık, mekânın da niteliklerindedir.

Mekân, “Bir terkip olan romanın önemli unsurlardan biridir. Çünkü terkipte ‘asıl unsur’ mevkiinde bulunan vak’anın ‘gerçek’ veya ‘muhayyel’ mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır.”⁹ Buna göre mekân, vak’aya bağlı bir olgu olarak karşımıza çıkar. Vak’a merkezli ya da vak’aya ait niteliklerin geneline baktığımızda mekânın özelliklerini belirleyen şartların vak’ayla temellendiğini görürüz.Şerif Aktaş’a göre ise mekân, “vak’a zincirinde

⁸ İbn Arabî, **Fütuhât-ı Mekkiye**, (Çev. Ekrem Demirli), VIII, İstanbul: Litera Yayınları, 2006, s.353.

⁹Mehmet Tekin, **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1989, s.44.

ifade edilen hâdiselerin sahnesi durumundadır.”¹⁰ Aktaş’ta mekân, vak’a içinde bir “sahne” olma özelliği taşır. Nurullah Çetin’e göre de mekân, “*olaylar ve roman kişilerinin hareketlerine*”¹¹ mekân olarak görülen sahne olarak tasavvur edilir.

Mekân, aşağıda da ifade edeceğimiz gibi, orada bulunan kahramanın bilinç düzeyindeki farklılaşmaları da yansıtmakla kalmaz; onun sosyo-kültürel statüsü hakkında da bilgiler verir. Mekân bu yönüyle “çevre” kavramıyla da ilişkilidir. Mekân, bu yüzden kahramanın var olduğu konum olarak da anlaşılmalıdır. Konumlanma ise o kişinin ontik duruşunu da temellendirir.

Mekân, yukarıdaki ifadelerden yola çıkıldığında insanın varoluşunu belirleyen, sosyo-kültürel konumunu temellendiren ve vak’anın gerçekleştiği yer olarak tarif edilebilir.

Mekân tasvirleri, karakterlerin yaşadıkları, olayların geçtiği fiziki ve soysal çevreyi belli etmesi bakımından önemlidir. Tasvirler, “...yazarın söylediklerinden daha fazla şey ifade etmek ve daha çok sözle ve zorlukla ifade edilebilecek şeyleri kısaca ifade etmek için kullanılırlar.”¹² Bu yönüyle tasvir, anlatı ile okuyucu arasında dolaysız bir iletişim sağlar. Burada tasvirlerin zihinde imgeler aracılığıyla canlandırmada etkili bir unsur olduğunu da unutmamak gerekir. Tasvir, bu sebeple çağrışımların da başvurduğu bir kaynaktır.

Bu yönüyle iç dünyanın gözlemlenememesi, mekâna ihtiyacı doğurur.¹³ Mekân-insan özdeşliği ile insan, ancak var olabileceğini düşündüğü mekânlarla birlikte anılır. Olaylar, öyle şekillenir ki neredeyse mekân, kahramanın ve dolayısıyla sanatçının bir aynası gibidir. Örneğin Mecnun’un çölde gezmesi, onun duygu dünyasıyla ilgilidir. Leyla’ya kavuşamamasından dolayı iç dünyasını ifade eden çöle gitmesi de bu yüzden, diye düşünüyoruz. Çöl, bu yönüyle tabiatın kuru, sıcak ve hiçbir insanın yaşayamadığı yerler olarak tasavvur edilirken vahşi hayvanların da mekânıdır. Bu açıdan bakıldığında Mecnun da iç dünyası itibarıyla boş, ıssız ve terk edilmiş gibidir. Vahşi hayvanlarla yaşanan coğrafyada Mecnun’un da ruh dünyası, gitgide insanî değerlerden uzaklaşır. Herkese karşı Leyla’ya olan bağlılığını öne sürer. Hatta kendisi için yapılan savaşta

¹⁰ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1991, s. 128.

¹¹ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 135.

¹² Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları (130), 1988, s.300.

¹³ Richard Sennet, **Gözün Vicdanı**, (Çev., Suha Sertaboğlu ve Can Kurultay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 38.

dostlarının yenilmesini bile ister. Bu durumu onun tıpkı çöldeki gibi beklenmedik durumlar olarak anlaşılabilir.¹⁴Bu sebeple denilebilir ki mekânlar, insan duygularını açığa çıkarırlarken sanatçıya dönük eleştirilerde de mekânlardan faydalanılabilir.

Modern romanımızın önemli romancılarından Peyami Safa denilince akla kapalı, dar mekân algılarının gelmesi gibi kimi sanatçılar, bu mekân algılarıyla içe dönük bir yazar olarak algılanabilirler. “Mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişinin kendisini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulunduğu her durumda; mekân darlaşır. Böylesi hallerde yer, adeta karakterin ayakları altından kaçıyor gibidir. Mekânda görülen; bir kum saati gibi bu içe akış, kişiyi zamanla yüzleştirir.”¹⁵

Mekânların insanı olgunlaştıran kimi yönleri söz konusudur. Hareketi de içeren uzay-zamanın da bir mekân olduğunu öne süren Aristo'nun öngördüğü gibi mekân, her cismin bir mekânda bulunması gerektiğini öne sürer.¹⁶ Buna göre insanın da yer aldığı mekânda olaylar ve dolayısıyla olgular da bulunmak zorundadır. Olguların var olduğu yerde de duygular yer alır. Bu sebeple mekân, bize göre duygularımızı içerirken aynı zamanda bizi de yansıtır.

Mekâna ait genellemelerin yanında kimi ayrıntılarda farklılaşan şairlerin ölüm ve doğuma yaklaşımları da özellikle imgesel açıdan bir farklılık oluşturmaktadır. Şairin zıtlıklarla örülü tasvir tekniğine yönelimi, sevgilinin evindeki doğum ve ölüme hangi zaviyeden baktığını da sembolize etmektedir.

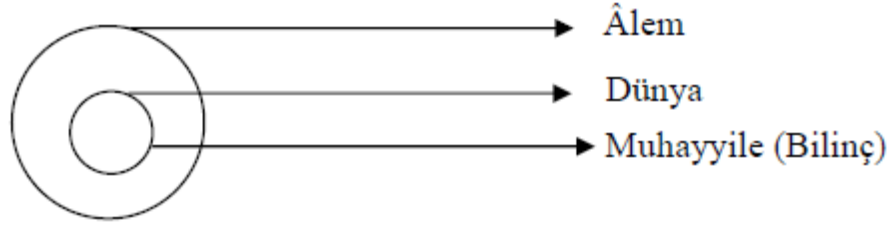
Yolcunun muhayyilesi de dâhil olmak üzere yaşadığı dünya ve nihayet âlem, bu değişme ve dönüşmenin merkezîlik kazanan mekânlarındandır. Yolcunun geçirdiği herhangi bir değişme ve dönüşme onun bilince, dünyaya ve nihayet âleme bakışını da etkiler.

¹⁴ Bkz., Fuzulî, **Leyla ve Mecnun**, Haz. Muhammet Nur Doğan, İstanbul: YKY, 2002.

¹⁵ Ramazan Korkmaz, “Romanda Mekânın Poetiği”, **XI. Uluslararası Edebiyat Şöleni** (23-28 Ekim), Haz. İsmail Bozkurt, Ali Nesim ve Şevket Öznur, Bildiriler, Yakın Doğu Üniv. Lefkoşa-Kıbrıs, (2005), s. 439.

¹⁶ Aristo, **Fizik**, (Çev. Ahmet Aslan), İstanbul: YKY., 1997, s. 135 vd.

Şekil 1: Muhayyileden Âleme



Yukarıda söz konusu olan hiyerarşik yapı, her şeyden evvel muhayyile-âlem ilişkisinin konumunu sergilemektedir. Bilincin algı düzeyi, gerçeklik temelinde bu hiyerarşik düzen aracılığıyla âlemdeki biçimleri farklı bir şekilde tasavvur edebilir ve bunları dile getirebilir yahut yeniden biçimlendirebilir. Öte yandan bu şekilde sonsuzluğa, biçim-ötesine ve akıl-ötesine ait âlemden muhayyileye yahut muhayyileden âleme doğru seyreden süreç, bir iniş ve çıkış süreci olarak da açıklanabilir. Âlem, en düşük süreçte görünürlüğün muhayyiledeki tezahürü olduğuna göre muhayyile de bilincin âlemleri kendini eşdeğer bulma mekânıdır. Bu sebeple bu şubelerdeki her evre, hem insana hem de âleme teşbih edilebilen iniş (kavs-1 nüzûl) ve çıkış yaylarını da (kavs-1 urûc) oluşturur.

Bu değişme ve dönüşmeler, sembolik bir âlem tasavvurunda ortaya çıkar. Bu sebeple sembolik algı seviyesinde bu anlam düzeylerine biraz daha yakından bakalım. Semboller, anlamsal düzlemde nesnelere gerçeklik düzeylerine göre daha kapalı ve belirli bir sistematik yapılanmayla duyuşsal verilerin dışındaki bir zaman ve mekân tasavvuruna bağlı oluşları sebebiyle çoğu kez gerçek-ötesi bir algı sürecine tabidirler. Bir diğer deyişle sembolik verilerde daha sonra geniş bir biçimde örneklendirebileceğimiz gibi bazı metinlerde mekân tasavvurları, duyuşsal algıların dışında, ötesinde yer alır. Bir diğer deyişle ayrıntılarına değinmeden evvel mekânların gerçekliklerinin sorgulanması gerekmektedir.

Geleneksel metinlerde dış dünyanın kaosu yahut durağanlığı, iç dünyaya da yansır. Dış dünya, bir anlamda iç dünyanın da aynası gibidir. Bu sebeple tabiat yahut mekân tasavvurları genellikle iç dünyayı temsil eden sembollerle ifade edilir.

Ayrılıkla (hicran) aynı köke sahip “hicret”ten yola çıkarak oluşturduğumuz öze dönüş yolculuğu bu kavramın zıddına yani vuslata işaret eder. Bir diğer deyişle “hicret”, aslında sevgiliye varmanın ilk çıkış noktasıdır. Dolayısıyla mesneviler, çoğu kez daha önce bulunmuş, sevilmiş sevgilinin yurduna dönmekle sona erecek bir yolculuğu içermektedir. Hicrete bağlı olarak sevgiliden uzak kalınan her yer, gurbet yahut başka bir mekândır. Bu yüzden hicran yahut sevgiliden ayrılma mekânının en çarpıcı örneği olan “Gurbet-i Garbiye”ye müracaat etmek istiyoruz.

Sühreverdî ve İbn Sina’nın sembolik hikâyelerinde rastladığımız “Şehrin dışı”, “Çevremizde bulunan bir gezinti yeri”, “Mağrib beldeleri” gibi sembolleştirmeler, ilk çıkış mekânından itibaren olduğu yerden ayrılmayı, kopuşu temsil ederler.¹⁷ Mekândaki bu dönüşümün muhayyel olanla ifadesi, hiç şüphesiz belirsizliği öne çıkarır gibi görülse de aslında biçimlerin öne çıkıp maddenin geride kalışını ifade eder. Bir diğer deyişle mekânlar, varlıklarıyla bir uzamı ifade etmekle birlikte aynı zamanda somut olanla soyut olanın, maddeler dünyasıyla muhayyel dünyanın sınırlarını belirler.

Sühreverdî’nin Gurbet-i Garbiye adlı eseri de İbn Sinâ ve İbn Tufeyl’in “Hayy Bin Yakzân” gibi sembolik bir felsefî metindir. “Gurbet-i Garbiye” yani “Batıya Yolculuk”, daha geniş bir ifadeyle güneşin, Hakk’ın ona bakan âşıktan uzaklaşmanın, sevgiliden ayrılmanın, hicretin mekânıdır. Bütün olumsuzlukların, zulûmâtın coğrafyasıdır. Sonsuz derinliği olan kuyu, yeraltı hücreleri, Yecüc ve Mecüc, cinler, ejderhalar buradadır. Anlatıcı, kardeşi Asımla bu yolculuğa çıkarken düştüğü kuyudan “muayyen sayıda burçları olan sağlam köşk”e varabilmek için vuslata olan inancını hep canlı tutması gerekmektedir.¹⁸

“Maşrik sırf nur dünyası ya da mukarreb meleklerin âlemidir. Bütün madde ve karanlıktan arınmış aynı zamanda sonsuz ve görülmeyendir. Mağrib’ten kastedilen ise karanlıklar ya da madde âlemidir. Mağrib görünen eflak ve nurla zulmetin kaynaştığı noktadır. Böylelikle arzi ve ufuki çizgi maşrikten mağribe(doğudan batıya) kaim bir hal arz etmektedir. Yani mağrib, arzî vücud olmakta ve orada madde gâlib gelmektedir. Orta mağrib nücûmların eflâkıdır ve gerçek maşrik görünen gökyüzünden daha üstündür. Ayrıca görünmez ve sonsuzdur. Maşrik ve mağrib arasındaki sınır Aristo sisteminde olduğu gibi kamer feleği olmayacak, sabitlerin ve ilk muharrikin

¹⁷ Bkz. İbn Sinâ ve İbn Tufeyl, **Hayy Bin Yakzân**, Haz. N. Ahmet Özalp, İstanbul: YKY., 1997, 2. Baskı.

¹⁸ Bkz. Şehabeddin Sühreverdî, **Cebraîl’in Kanat Sesi**, (Çev. Sedat Baran), İstanbul: Sufi Yayınları. 2006.

yeri olacaktır. Münecimlerin mütalaa ettiği eflak mağribten bir bölüm ve envar âlemine yakınlığıyla da daha paktır. Burada henüz madde vücuda gelmemiş ve halis melekuti cevherlere ait kemalat ise burada görülmemektedir.”¹⁹

Mekânlar, manaların cisimleşmiş halleridirler. "Manalar, şekiller ve hacimler olarak bedenleşip görünürler. Bu nedenle manalar suretlere sahiptirler."²⁰Bu açıdan bakıldığında her bir mekânın psşik dünyada ve kahramanın olgunlaşmasında bir karşılığı daima vardır. Kapalı, loş, dar mekânların sanatsal bir metinde karamsar bir dünyayı işaret etmesi de buna benzer bir nitelik gösterir.

Bu manaları algılayan yahut bundan etkilenen yolcu için mekânları yalnızca birer yapı olarak algılamak yahut şekli olarak nitelemek büyük bir hatadır. Nitekim "Bilinç, dünyayı tasavvur etmek için iki tarzdan faydalanmaktadır. Bu tarzlardan biri *doğrudandır* ve bizzat eşya burada algıda veya basit duyuda olduğu gibi zihinde mevcut görünmektedir. Diğer tarz ise *dolaylıdır* ve herhangi bir nedenden dolayı örneğin çocukluk hatıralarımızda (...) veya ölümden öte bir dünyanın tasavvurunda eşyanın duyuya ‘canlı bir şekilde’ görünmesinde ortaya çıkar. Bütün bu dolaylı bilinç durumlarında var olmayan (absent) nesne, bilince kelimenin en geniş anlamında bir imge aracılığıyla yeniden *sunulur*.”²¹

Mekânlar, görünürlükleri itibariyle koruyuculuğu, sınırlılıkları, yalın ve çoğul anlamlarıyla daha çok bilinçle karşılaştırılabilir. Bir diğer taraftan tıpkı farklılaşmaların öne çıktığı bilinçte olduğu gibi mekânlarda da iç ve dış farklılıklar göze çarpar. Bu yönüyle çoğu kez denilebilir ki bilinç, sembolik mekânlaştırmanın karşılığını oluşturur. Dolayısıyla mekân asıl hüviyetini kahramanın nitelikleriyle örtüşerek onun değişme ve dönüşmesine uygun olarak kılık değiştirmekle kazanır.

Kimi mekân tasavvurları da hayale dayanır. Sanatçı, muhayyilesinde olan mekânları tuvale ya da metnine aktarırken soyut tasvire başvurur. Gerçekliğe bağlı kalınır gibi görünse de aktarılan mekân, aslında yoktur. Var olmayan bir yer, okuyucunun muhayyilesine sunulurken aynı zamanda sanatçının iyimser ya da kötümser olduğunu da düşünebiliriz. Genellikle açık, tabiata dönük, sabaha, bahar ve yaza ilişkin tasvirler,

¹⁹ <http://farsca.blogcu.com/995632/> (30.8.2006).

²⁰ William Chittick, **Hayal Âlemleri**, (Çev. Mehmet Demirkaya), İstanbul: Kaknüs Yay.,1999, s.133.

²¹ Gilbert Durand, **Sembolik İmgelem**, (Çev. Ayşe Meral), İstanbul: İnsan Yayınları, 1998, s. 7.

sanatçının iyimser bir karakterde olduğunu gösterir. Bunun aksine kapalı, loş yerler, yıkık, metruk binalarla birlikte kışa, sonbahara ait tasvirler de kötümser bir tabiatla karşılaştığımızı işaret eder.

Yukarıda vardığımız sonuçlarla birlikte geldiğimiz noktayla birlikte düşündüğümüzde gerek gerçeklik ve gerekse gerçek-dışı tasavvurlarla metinde bir yer bulan ve vak'anın olmazsa olmazlarından mekân, kahramanın bilinç dünyasını ve buradaki değişimleri gözler önüne seren bir uzam olarak anlaşılmalıdır. Bunun yanında mekân, sosyo-kültürel yapıyı belirleyen ve dünya üzerinde var oluşa ait izleri de barındırır. Dolayısıyla çok yönlü, işlevsel vurguları itibariyle mekân, yalnızca coğrafyayı, tabiatı, bir şehri yahut evi belirleyen bir vak'a sahnesi değil aynı zamanda kahramanı belirleyen var oluş şartlarının arasında önemli bir yere sahiptir. Biz mekân aracılığıyla kahramanın iç dünyasını tanır, ondaki değişme ve dönüşmeleri belirleyebiliriz.

1.1. Mekân Tasnifleri

1.1.1. Kutsallıkları Açısından Mekânlar

1.1.1.1. Kutsal Mekân

Geleneksel insan için mekânın türdeş olmaması²² bir diğer deyişle mekânın birbirinden bağımsız anlamlardan oluşması, farklı mekân tasavvurlarını da beraberinde getirir. Kutsal ve kutsal olmayan mekân algıları gibi.

Kutsal mekân, Latince'deki haliyle “sınırlamak”, “çitle çevrelemek” ve böylelikle kutsallaştırmak anlamlarını içeren “sanctus” kelimesiyle ifade edilir.²³ Bu vasfıyla da bu mekânlara yakından baktığımızda etraflarının çevrili olduklarını görürüz.

Kutsal mekânlar, bağlı bulunduğu sosyal çevre itibariyle eserdeki mikrokozmosun makro kozmosa çevrilmesinde önemli bir işleve sahiptirler. Bir diğer deyişle herhangi kutsal bir mekân, kültürel çerçeve içinde yapı mimarisinin ötesine geçerek daha geniş bir

²²Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. Sema Rıfat), İstanbul: Simavi Yayınları, 1993, s. 1.

²³Annemaria Schimmel, **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2004, s. 75.

sosyal algıya ve giderek medeniyet tasavvuruna ulaşırlar. Ka'be, bunların arasında en önemli örneklerden biridir. Hz. İbrahim döneminde yapılan yapı, bugün bütün İslam dünyasının yöneldiği ortak bir mekâna dönüşmekle birlikte mikrokozmosun bütün âlem fikrine dönüştüğü yerdir.

Kutsal mekânlar, merkeziliği barındırmaları sebebiyle farklı anlamlara sahiptirler. İnanca dayalı ve kimi zaman farklı kültür katmanlarının etkisiyle kompleksleşmiş kutsallık kurgusuyla bu mekân anlamları, genellikle sembollerle ifade ve teyit edilen anlamlar içerir. Dolayısıyla kutsallık, bu mekânların kaderinin ve dolayısıyla uzviyetinin de merkezindedir. Kâbe, kutsallığı itibariyle en önemli mekân sayılır. Buna göre Kâbe, her türlü sembolleştirilenin merkezinde yer alır. Hatta günümüz metinlerinde ve kimi grafik ve resimlerinde dünyanın merkezi olarak gösterilir. Kâbe'nin kutsallığı, onun küp şeklindeki yapısından ileri gelmemektedir. Ona atfedilen değerler, bu kutsallığı oluşturmaktadır. Hz. İbrahim'den gelen silsile içinde Kâbe'nin üstlendiği dini vasıfların her biri bu kutsallığa sanatsal anlamda yeni bir katkıdır. Bu mekâna namaz kılmak için Müslümanların yöneliyor ve her yıl hac vaktinde ziyaret ediyor olması dini bir vecibe olmakla birlikte sanatsal alanda da karşılığını bulur.

Kutsal mekânlar, kendilerini ziyaret edecek olanlara içeriğinde taşıdığı anlamlara vakıf olmasını adeta zorunlu kılar.

Kutsal mekân, Kur'an'da da yer alır. Bunlardan ilki mağaradır. Mağara, Kur'an'da iki farklı yapı algısında karşımıza çıkar. Örneğin "Ashâb-ı Kehf" in bulunduğu mağarada 300 yıl uyuyan yedi kişi ve bir köpekten söz edilir. Hatta Anadolu'nun birçok yerinde "Yedi Uyurlar" mağarası bulunur ve bu mekân da diğerleri gibi hangi amaçla gelindiğinin önceden bilinmesi gereken yerlerdendir. Bu mekânlar, diğer coğrafi yerlere göre itinayla korunur, temiz tutulur. Bir başka mağara da Peygamberin ilk ayete muhatap olduğu Hira Mağarası'dır. "Oku" emrinin tebliği edildiği mağarada Peygamber, bu hitaptan sonra koşarak evine gelmiştir. Bu sebeple bu mağara da hac ve umre ziyaretleri esnasında çokça rağbet görerek kutsallaşmıştır.

Yusuf'un düştüğü kuyu da Kur'an'da özellikle vurgulanır. Yusuf, kuyuya düşer ve oradan geçen bir kervandaki insanlar tarafından çıkarılarak esir edilir.

Kutsal mekân algısı, statü olarak diğerlerinden farklı olarak varoluşsal bir anlama da sahiptir. Urfa'daki Balıklı Göl, diğer göllerden farklı olarak ayrı bir öneme sahiptir. O, Hz. İbrahim'in ateşe atılması esnasında ateşin suya dönüştüğü yerdir. İnanış, bu mekânı kutsallaştırmış ve farklılaştırmıştır.

Bu mekânlar aynı zamanda dünyanın hatta âlemin de merkezi sayılırlar. Bu mekânların dışı ise kaostur.²⁴ Yine Kâbe örneğinden hareket edecek olursak burası dünyanın merkezidir.

Kutsal kitaplardaki mekân tasavvurlarına da bakıldığında mekânlar, nitelikleri itibariyle diğerlerine göre daha farklı bir değerdedirler. Kötülüğün ya da kaosun etkilediği bu mekânlar, sembolik vasıfları sebebiyle derin anlam içeriklerine sahiptirler.

Kutsal mekân kavramı içinde yer alabilecek mekânlardan olan mağara, Platon'un "Devlet" adlı kitabında karşımıza çıkar:

"Şimdi dedim, insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önce boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasında koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?"²⁵

Platon'a ait bu alegori,

İslam tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Mağara, Hz. Muhammed'in ilk ayete muhatap olduğu yerdir. Bu sebeple tasavvuf geleneğinde hücre, çile, çilehane, zikir, halvet vb gibi kelimelerle ifade edilen mağara mazmunu mekân formuyla karşımıza çıkar. Kişi, burada İlahi kelâma mazhar olabilmek, iç dünyasıyla baş başa kalabilmek için dar ve küçük mekânlara çekilir. Orada geçirilen günler sınırlıdır. Örneğin kırk gün çilehanede

²⁴Eliade, a.g.e, s.1.

²⁵Platon (Eflatun), **Devlet**, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, 2. bs., s. 183-188.

kalmır. Buralarda çileye çekilen insanlar, çok az yiyecek ve suyla günlerini geçirirler. İbadetle geçen bu günler içerisinde çilehane, kutsal sayılan mekân tasavvuru içinde yer alır.

Anadolu sahası içinde olduğu kadar diğer İslam coğrafyalarında kutsal sayılan mekânlardan türbe ve yatırlar da özel bir öneme sahiptirler. Halkın ayrı bir önem verdiği bu mekânlarda dua edilirken kurban kesilir, sirke dağıtılır.²⁶

Denilebilir ki kutsal mekânlar, başta Kâbe olmak üzere bir yönelme merkezidirler. Gerek kutsallıkları ve gerek merkezilikleri sebebiyle değerlilikleri konusunda şüpheye düşülmez.

Soyut kutsal mekânlar da vardır. Bunların en önemlisi cennet ve cehennemdir. Kur'an'da da çok geçen bu iki kutsal mekânın ilkinde inanan insan Cennet'e gitmekle müjdelenir. İnanmayan insanın da gideceği yer cehennemdir. Bir yöneliş söz konusu değilse de bu iki mekân tasavvuruna iyilik ve kötülüğün hâkim olduğu ve iyilerin cennetle ödüllendirileceği hemen bütün dinlerde dile getirilir. Dante'nin İlahi Komedyada adlı eseri de Araf'ın yanında bu iki mekâna özellikle vurgu yapar. Cehennem, kötülerin en korkunç azaplar içinde kıvrandığı bir tasavvurda ele alınırken, akli temsil eden Beatrice cennette Dante'yi bekler.²⁷

Seyyid Hüseyin Nasr, merkezilik vasfıyla birlikte mekâna ait dört ilkeye yer verir. Buna göre merkezilik ilkesinin yanında mekânların güzellik ve işe yararlığı (işlevselliği) ile gerçekçiliği bu ilkelerden bazılarıdır. Güzellik, aslî bir ilke olarak İslam sanatının genelinde görülürken işlevsellik, mekânın tabiatla uyumu ve her anlamda tabiattan kopmayan, ona zarar vermeyen bütünün bir parçası olarak anlaşılır. Mekânın gerçekçiliği ise aklın tefrik edebilme gücüne bağlı olarak (makulât) gerek malzemeyi ve gerekse işlevselliğini “gerçekte ne ise o olarak” kullanmak anlamına gelir.²⁸ Bir diğer deyişle mekânlar, gerçekte kullanılış amaçlarına göre değerlendirilmeli ve herhangi bir amaca hizmet etmeyen, topluma faydalı olmayan yapılar olmamalıdır. Bu yönüyle kutsal

²⁶ Bkz., Filiz Nurhan Ölmez-Şirin Gökmen, “Isparta İl Merkezi'nde Bulunan Türbeler”, **Bilig Dergisi**, (Güz / 2005), 35, s. 71-103.

²⁷ Bkz. Dante Alighieri, **İlahi Komedyada**, (Çev. Rekin Teksoy), III, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1999.

²⁸ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Mâneviyatı**, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları, 1992, s. 77-91.

mekânlardan sayılan camiler doğru bir örnek sayılabilir. Cami, hem ibadet hem de inananların bulunduğu sosyal bir mekân ama aynı zamanda bir eğitim ve öğretim mekânıdır. Külliyelerin varlığı da buna işarettir.

Merkezîlik, İslam tasavvufundaki birlik yani tevhitle ilişkilendirilmektedir. Şehir mimarisinden yapının iç formlarına kadar hemen her şey, bu ilkeye bağlıdır. Çünkü “Her yaratılış, kozmogoni (âlemin yaratılışı) veya antropogoni (insanın yaratılışı) olsun, bir merkezde yerini almakta ya da bir merkezde başlamaktadır. Merkezin, düzeydeki kopuşun meydana geldiği, mekânın kutsallaştığı ve bu şekilde en üstün hakikate dönüştüğü yer olduğu hatırlanırsa, bu olayların başka türlü gelişemeyeceği anlaşılmış olur.”²⁹ Tasavvufi açıdan bakıldığında birlik (tevhid), tek olan Allah’a atfedilir. Onun etrafında her şey ona dair olduğundan âlemdeki her nesne ona ait bir işarettir.

Mekân, bu bağlamda ya sevgilinin yurdu ya da bu kutsallık anlayışının göstergelerinden biridir. Ancak bu kutsallığa merkezîlik dışında bir anlamın atfedilmemesi dikkat çekicidir. Bir diğer deyişle sevgili ile buluşmanın yeri değil sevgili ile buluşmadır önemli olan. Bu açıdan ya sevgilinin olduğu yer ya da sevgiliye giden yolun üzerindeki belâ tuzakları da bu merkezîlikle değerlendirilmelidir. Hatta sevgiliyi andıran yahut sevgilinin öngördüğü mekânlar da dinî hüviyette olmasa da sevgiliye atfedilmesi sebebiyle kutsal addedilirler. Nihayet sevgiliye ait değerler de buna bağlı olarak kutsallıkla ilişkilendirildiğinden bunlar da kutsal mekânda bulunur. Sevgiliye gidilen yolda düşülen kuyu, sevgilinin evinin kapısı, sokağı da bu kutsallıktan payını alır.

1.1.1.2. Kutsal Olmayan Mekân

Kutsal olmayan mekânlar, genellikle kamuya açık ve sosyal içeriklerle donanmış mekânlardır. Tabiat ve dünya kutsal olmayan mekân statüsünde yerini alır. Şehirler, çöl, kuyu, deniz vb. gibi. Kutsal olmayan mekânlar da sembolik algıları içerirler ve genellikle duygu durumlarıyla birlikte anılırlar. Hüzün kulübesi, gam harabeleri, yalnızlık çölü gibi.

Bu mekân kurgularının yanında belirli bir duygu değeri taşımadıkları halde önem verilen kimi mekânlar da vardır. Kutsal gibi algılanmalarına rağmen dinî sanatlarda her

²⁹ Mircae Eliade, **Din ve Fenomenoloji**, (Çev. Havva Köser), İstanbul: İz Yay., 2000, s. 152.

yerin Allah'ın mülkü olduğu düşüncesinden hareketle buraların kutsal sayılmaması gerektiği belirtilir. Örneğin hemen her yerde namaz kılmanın mümkün olması dolayısıyla camiler, belirli bir değer taşımakla birlikte kutsal mekân sayılmazlar.

Türbe, dergâh, zaviye, tekke gibi dinî mekânlar da bu sebeple tıpkı camiler gibi değerlendirilir. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi türbe, cami gibi yapılar gelenekte yine kutsal olarak algılanırlar.

1.1.2. Olgularına Göre Mekânlar

Olgusal mekânlar, kişi-yer ilişkilerine bir ayna tutan ve dönüştürülmüş, anılatırılmış mekânlardır. Bu yönüyle yalnızca topografik açıdan değil anlam üreten, anıları bünyesinde barındıran ve aynı zamanda bireyin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.³⁰ Kişilerdeki olgulara göre hareket eden ve metne bu açıdan bir mekânsallık ekleyen yerlerdir. Özellikle bireyin iç dünyasına göre şekillendirilmiş yahut seçilmiş olması, mekânı daha da belirginleştirir. Mekân, bu yönüyle neredeyse kişinin iç dünyasına ait bir ayna gibidir. Bu iç dünyadaki anlam, mekânla dile getirilir. Örneğin Peyami Safa'nın romanlarında kahramanların boğucu iç dünyası genellikle kapalı ve dar mekânlarla ifade edilir. Divan şairi, sevgilisinden ayrı oluşunu çöl yahut tehlikelerle dolu mekânlarla açıklayarak duygularla mekânı bir araya getirir. Bu durum, tersi için de geçerlidir. Sevgiliyle daima bir bahçede buluşur. Onunla olunan yer, güzelliğin mükemmel bir yansımasıdır. Örneğin gül ve bülbülün bir bahçede buluşması, yalnızca bir durum olarak kalmaz ve bir olgu olarak da karşımıza çıkar. Buluşma, en güzel mekânda gerçekleşir.

Denilebilir ki mekân, olgularla ortaya çıkan kimi durumların bir arada oluşuyla açıklanabilirken kahramanın olgularla açıklanabilen dünyasına da bir cevap oluşturur. Bu sebeple olgusal açıdan mekânlar, metnin daha iyi anlaşılmasında önemli bir unsurdur.

³⁰ Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekânın Poetiği", **Bildiriler XI. Uluslar arası Edebiyat Şöleni** (23-28 Ekim 2005), Yayın Haz. İsmail Bozkurt ve Ali Nesim-Şevket Öznur, **Bildiriler**, Yakın Doğu Üniv., Lefkoşa-Kıbrıs, s. 436-552.

1.1.2.1. Açık ve Geniş Mekânlar

Şahıs kadrosunun halet-i ruhiyesine uygun olarak vak'ânın geçtiği "açık" ve "geniş"³¹ mekânlar, dış dünya diye tabir edilebilecek mekânlardır. Cadde, sokak, dağ, çöl vb. gibi... Bu mekânlar, vak'aların harekete dönük taraflarına bir sahne görevini üstlenirler. Kahramanlar, genellikle bu mekânlarda sosyal ilişkilerini düzenlerler yahut diğer insanlarla bu geniş mekânlarda mücadele ederler. Dolayısıyla geniş ve açık mekânlar, kişinin dış dünya ile olan ilişkisinde önemli birer ayrıntıdır.

Geniş mekânlara genel olarak bakıldığında şu alt başlıklara ulaşabiliriz: Devingen mekânlar, açılım ve yayılım mekânları, dinginlik mekânları, özdeşim mekânları, düşlem, paylaşım ve dinamik oluş mekânları gibi.³²

Devingen mekânlar, harekete bağlı olan mekân algıdır ki bunu yukarıda açıklamıştık. Öte yandan açılım ve yayılım mekânları, kahramanın etki alanının açılıp yayıldığı yerlerdir. Yine çöl örneğinden hareket edersek Mecnun için bu mekân, bir açılım ve yayılım mekânıdır. Kahraman, orada kendini evinde hissedebilir hatta çölden ayrıldığında huzursuz olur ve yine çöle dönmek ister. Dinginlik mekânları da buna benzer özellikler gösterir. Kimi modern romanlarda kahraman, hiç evden çıkmaz. Gerek hastalığı ve gerekse dış dünyanın tehlikeleri buna izin vermemekle birlikte ev yahut içerideki dünya onun için bir dinginlik mekânıdır.

Düş mekânlarıysa kahramanın bulunmak istediği mekân tasavvurlarıdır. Ütopik mekânlar, arzuların gerçekleştiği mekânlardır. Fantastik nitelikteki bu yerlerde her şey dilediğince gerçekleşir ve mutlu olunur. Hiç kimse kavga etmemekte, birbirine düşmanlık beslememektedir. Divan şiirinde de buna bahçe tasavvurlarını örnek verebiliriz. Sevgili ve âşık, burada rakipler olmadan bir araya gelirler. Burada olumsuz duygulara da yer yoktur.

Özdeşim mekânları da buna bağlı olarak kişilerin olmak istedikleri dünya ya da kişilerle bir arada olukları yerdir. Bir tür ütopik nitelikte olan bu mekânlarda kahramanlar, yine mutlu ve endişesizdirler.

³¹ Bkz. Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 136-137.

³² Ramazan Korkmaz, a.g.m., s. 444.

Bununla birlikte dış dünya olarak tasavvur edilen kimi açık ve geniş mekânlar, kahramanın duygu durumunu da yansıtırlar. Açık ve geniş mekânlar, genel olarak “uyumun” ve “huzurun” mekânlarıdır. Kahraman, bu mekânlarda kendini güvende hisseder.³³

Buna karşın açık ve geniş mekânlar kimi zaman duygu durumları açısından farklılıklar gösterebilir. Bir bahçe mazmunu insana mutluluğu hissettirirken çöl, umutsuzluğu verebilir. Örneğin durgun bir göl, aynı zamanda sakin ama çoğu kez umutsuz bir şiir öznesinin de iç dünyasını yansıtan bir manzarayı oluşturur. Bunun tam tersi durumda anlatı dalgalı bir denizde geçtiğinde bir karmaşayı barındırır. Fırtınalı bir dağın zirvesi, kahramanın da epik dünyasının yüceliğine, mücadele azmine ve zenginliğine işaret eder. Dolayısıyla açık mekânlar, şehir yaşayışı ve tabiat; karanlık, durgun ve sessiz yerlerle bunun karşılığında canlı, aydınlık ve kalabalık mekânların karşıtlığından söz edebiliriz. Burada ayırıcı nokta kahramanın bu mekân kurgularına bakışıdır. İç dünya, tabiatta kendi sesini, kendi yansımalarını görür. Bu yönüyle her açık mekân kurgusuna bakmak gerekir.

1.1.2.2. Kapalı ve Dar Mekânlar

Kapalı mekânlar, yapıların, binaların iç unsurlarıdır. Ev gibi dışarıya kapalı bu iç mekânlarda, odalar, koridorlar bulunur. Labirentler de bir yönüyle kapalı mekânlardandır. Bunun yanında tabiatta mağaralar ve kuyular da birer kapalı mekândır. Etrafı çevrili ve genellikle herhangi bir ışık kaynağıyla aydınlatılmayan kapalı ve dar mekânlar, dış dünyaya göre daha hareketsiz ve sessizdir. Çilehaneler de bu türden kapalıdır ve herhangi bir penceresi yoktur. Bu mekânlar birer düşünme, içe dönme, yönelme mekânıdır. Algıların en açık olduğu zamanlar, bu mekânlardayken gerçekleşir. Bu yüzden anlatı kahramanları, düşüncelerinin doruğuna sokakta yahut bir caddede değil bu mekânlarda ulaşırlar. Açık ve dar mekânların aksine kapalı ve dar mekânlar, genellikle iç dünyanın hüzünlü tarafına karşılık gelir. Kahramanın ruh dünyasını yansıtan bu mekânların olaylardan çok, kötümser duygu durumlarını yansıtması da bu yüzden özel bir önem taşır. Soyut ya da somut bu mekânların aydınlık yahut karanlık olması, basit bir yapı mimarisini barındırıp barındırmadığı da kahramanın duygu durumuna göre şekillenir. Bu mekânlar da tıpkı olgusal mekân algılarında bahsettiğimiz gibi duygu durumlarının bir yansıması

³³ Korkmaz, a.g.m., s. 442.

gibidirler. Kuyu mazmununda olduğu gibi... Kuyular, insana darlıkları ve çıkılması imkânsız görünümleriyle derin bir ümitsizlik verir. İleride daha geniş anlatacağımız üzere Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Aşk, özellikle kuyu gibi kapalı mekânlarda mahzunlaşır ve ümitsizliğe düşer.

Kahraman, bekaya yani yükselişle elde edeceği olgunluğa ulaşmak için mutlak surette geçmesi gereken fena sürecini yaşmalıdır. Fena, insan-ı kâmil olma sürecinde bireyin mevcut halini çözmesi, parçalaması ve düşmesi; beka ise yeniden yükselmesi ve bütünleşmesidir. Fena, bilinen benliğin ölüp gitmesine işaret ederken beka Kozmik Ben'de yeniden doğuş anlamına gelmektedir.³⁴

Kuyu, yükselişin olduğu kadar yeniden doğuşun, doğumun sembolüdür. Bu yönüyle ana rahmine benzer.³⁵ Kahraman, kuyuda yeniden doğarak, olgunlaşarak yeryüzüne çıkar. Bir anlamda bilinçaltından bilinç düzeyine çıkış gibi algılanan bu çıkışta kuyunun karanlık, bilinmez, derin oluşu da bunu tamamlayan unsurlardır.

Kapalı ve dar mekânlar, genellikle şehirleşmeyi, modernliği, tabiattan uzaklaşp bireysel dünyanın sınırları içinde kalmayı öngörür. Bu sebeple destanlarda, epik anlatılarda gördüğümüz geniş ve açık alanların aksine bu kez romanlarda ve hikâyelerde daha çok karşımıza çıkar. Kapalı ve dar mekânlar, aynı zamanda içinden çıkılmasının, karmaşadan kurtulmasının imkânsız gibi görüldüğü yerlerdir. Kimi zaman bu mekânlar, sığınılacak birer limana dönüşüverirler. Kahraman, kendini güvende hissetmek, koruma altında olabilmek için buralara çekilir.

Kapalı ve dar mekânların bir diğer özelliği ise karmaşayı barındırıyor olmasıdır. Buralar dar bir alanda sıkışıklığın, yoğunlaşmanın görüldüğü yerlerdir. İnsanlar, ister istemez bu dar ortamlarda birbiriyle iletişim içinde olmak zorundadırlar. Bu sebeple diyaloglar bu mekânlarda daha fazla göze çarpar. Bu, aynı zamanda insanın kendi iç sesiyle konuşmalarına da yansır. Kahraman, bu mekânlarda kendisiyle sıkça konuşur. Hatta çatışır. Ümitsizlik, yılgınlık, karamsarlık gibi belirgin duygular bu mekânlarda yaşanır.

³⁴ Kemal Sayar, **Sufi Psikolojisi**, İstanbul: İnsan Yayınları, 2003, s. 53.

³⁵ F. Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçiner), İstanbul: Say Yayınları, 1983, s. 23.

Pencere ve kapı, kapalı ve dar mekânların biricik çıkış noktalarıdır. Kahramanlar, kapıdan gelebilecek herhangi bir habere, bir uyarıya kulak kabartırlarken pencerelerden dışarıya, dış dünyaya bakmak isterler. Pencere, bu mekânlarda lambalardan farklı olarak doğal aydınlığın kaynağıdır. İçi bunalan kahraman, pencereyi bu yüzden önemser ve dışarıyı, özlediklerini yâd eder.

1.1.3. Durumlarına Göre Mekânlar

1.1.3.1. Soyut Mekânlar

Nurullah Çetin'in tasnifinden hareket edildiğinde soyut mekânlar, somut gerçeklikle ilişkisi yalnızca görüntüde olan ancak gerçekte olmayan ancak gerçekleşmesi mümkün olan mekânlardır. Bunlar da kendi aralarında ütöpik, fantastik ve metafizik mekânlar olarak tasnif edilirler. Buna göre ütöpik mekânlar, Thomas Moore'un aynı adlı eserinde de vurgulandığı gibi gerçekte var olmamasına rağmen birer "düş ülkesi"dirler.³⁶

Fantastik mekânlar ise gerçekte olmadıkları gibi gerçekleşmesi mümkün olmayan mekânları içerir. Bu mekânlar bizi düşsel gerçekliğine çekerken hayattan uzaklaştırdığını bilmemize rağmen fantastik metinleri tıpkı masallarda olduğu gibi benimseriz. Ancak bu metinleri gerçeklikle ilintili oldukları mekânda yahut zamanda gerçekötesi (vera-yı imkân) bir süreçle karşımıza çıkan anlatılar olarak tanımlarsak kimi anlatıları nasıl değerlendireceğimiz konusunda çelişkiye düşeceğiz demektir. Çünkü batı sanatında fantastiğin kökenlerine bakıldığında bu metinlerin tarihi gerçeklikle değil, daha esnek bir zaman algısıyla yani mitolojik bir zaman kurgusuyla ele alındıkları görülür. Epik anlatılarla da yakından ilişkili bu metinlerde üslup gereği kahramanların iç kırılmalardan uzakta oluşu ve ideal dünyayla bağlantı kurarak okuyucularına eğlenceli bir dünya sunmaları önemli bir ayrıntıdır. Bu yönüyle fantastik metinler, mitolojiler, destanlar ve masalların dünyalarına daha yakın dururlar. Günümüzde de özellikle genç okuyuculara hitap eden vampir ve kurt adam romanları, bu sebeple anlatıların eğlence yönünü

³⁶ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 138.

oluşturur.³⁷ Mekânlar, fantastik metinlerde genellikle gerçekte var olmayan bir adada, bir kıtada yahut bir başka gezegende geçer.³⁸

Soyut mekânların bir diğeri de metafizik mekânlardır. Dini düşünceden kaynaklanan cennet ve cehennem gibi mekânlar, yalnızca soyut ve somut olarak nitelendirilemezken bunlar aynı zamanda metafizik mekânlar olarak tasavvur edilirler. Masalların vazgeçilmezlerinden olan Kaf Dağı da bu metafizik mekân algılarından biridir.

1.1.3.2. Somut Mekânlar

Somut mekânlar, anlatı esasına dayanan metinlerde vak'anın geçtiği yerlerdir. Kahramanın olayları yaşarken içinde bulunduğu, gezdiği, uyuduğu bu mekânlar, gerçeklikle birebir örtüşen yanlarıyla dikkatleri çeker. Şehirler, dağlar, sokaklar, evler bu türden mekânlardır. Gerek modern roman ve hikâyeler ve gerekse klasik edebiyatımıza ait epik metinlerde somut mekânların gerçeklikle olan ilişkisinde yine de itibariliğin zorunluluğundan söz etmeliyiz. Bir diğer deyişle somut mekânlar, gerçeklikle ne kadar yakından bağıntılı olursa olsun, bir şehir manzarası içinde o yere ait şahsi gözlemlerin etkisini unutmamak gerekir. Dolayısıyla vak'anın geçtiği yer olarak somut mekânlar, itibariliklerini yitirmeden genellikle tasvirlerle okuyucuya aktarılır.³⁹

1.1.4. İşlevlerine Göre Mekânlar

1.1.4.1. Yalın Mekânlar

Yalın mekânlar, mesnevilerde genellikle gerçekliğe sembolik açıdan bağlı olarak tabiata ait yahut tabiattan ayrı düşünülmeyen küçük ve tek boyutlu formlarda ortaya çıkar. Köy, çöl ve kulübe gibi mekânlar, bunlardan bazılarıdır. Daha açık bir ifadeyle yalınlık, mekânın sembolik içeriğine göre daha az işleve ve anlamlılığa sahip olmasıdır. Bu açıdan

³⁷ Fantastik metinler için bkz. Gönül Yonar, **Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2011; Tzvetan Todorov, **Fantastik**, (Çev. Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

³⁸ Bu konuda Batı sanatında bir ansiklopedinin bile hazırlandığını söylemek pek de şaşırtıcı olmasa gerek. Nitekim 16.yy'a kadar uzanan fantastik edebiyatın günümüzde uzay fantezilerinin yanında korku romanlarında da fanteziye yaslanıldığını söyleyebiliriz. Bu konuda bkz. Alberto Manguel-Gianni Guadalupi, **Hayali Yerler Sözlüğü**, (Çev. Sevin Oktay ve Kutlukhan Kutlu), 2 Cilt, İstanbul: YKY., 2005.

³⁹ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.

bakıldığında bu mekânlar, yatay bir nitelik arz ederler. Özellikle kulübe, saray ve diğer büyük ve gösterişli mekân tasavvurlarına göre yalın ve daha saf olmakla birlikte duyuların yalın algılarına da benzer. Bu sebeple kulübe, aynı zamanda saflığın, yalınlığın, sükûnetin de sembolüdür. Örneğin gazellerde de söz konusu edilen Hz Yakub'un evi "kulbe-i hüzn" yahut "kulbe-i ahzân" (hüzünler kulübesi) olarak geçer. Burada kulübenin yalnızca hüznü işaret etmesi dikkat çekicidir. Yalın mekânlar, genellikle değişmeyen tek bir fiile yahut duruma sahiptirler. Durağan tavırları itibariyle minyatürlerdeki mekân formlarına benzerler. Modern romanlarda da bu mekânlar genellikle vak'anın geçmesi için tasvir edilmiş herhangi bir sokak yahut evle ifade edilir.

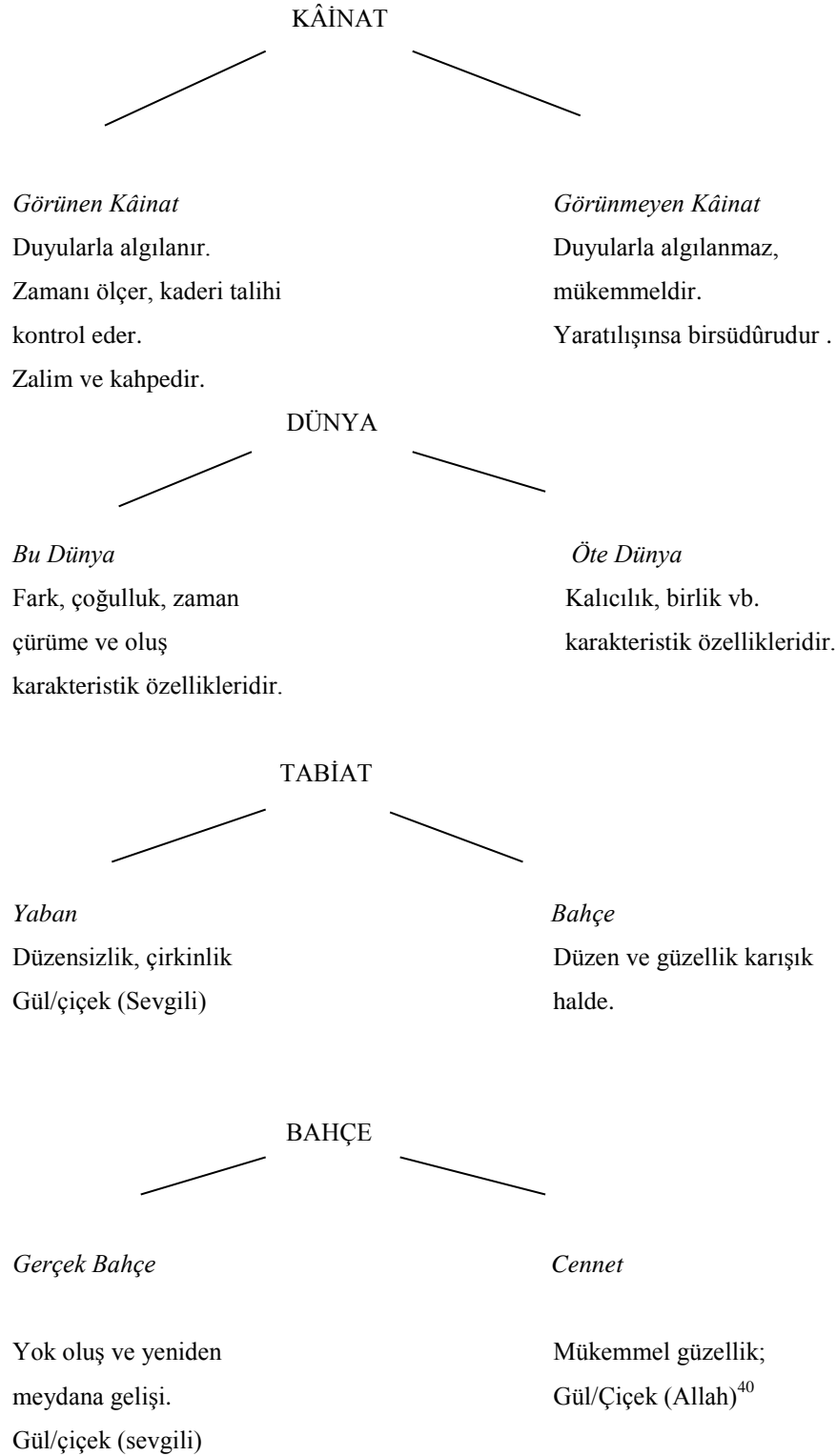
1.1.4.2. Birden Çok İşlevli Mekânlar

Kimi mekânların anlatılarda birden fazla işleve (kompleks) sahip olduklarını görmekteyiz. Saray, bir saray olmakla birlikte bir duyguyu, bir durumu yahut insana ait bir fitratı da temsil etmektedir. Belirli bir sıfatın somutlaştırması olarak gördüğümüz bu durum, mekânın işlevselliğinin artmasıyla karşımıza çıkar. Bir diğer deyişle bu mekânlar, var olan değerleri itibariyle yalın mekânlardan farklı olarak birden çok işleve sahiptirler. Örneğin Yusuf u Züleyha adlı mesnevide kuyu Yusuf'un düştüğü mekân olmakla birlikte aynı zamanda Yusuf'un olgunlaşma sürecinin başladığı yerdir. Bir başka örneğe bahçedir. Bahçe, sevgilinin olduğu yerdir. Kompleks mekân kurgusuna göre bahçe, cennettir, öte dünyadır, mutluluk mekânıdır.

Çok işlevli mekânlar, yukarıda da belirttiğimiz gibi birden fazla duygu durumuyla karşımıza çıkarlar. Bunlardaki çok işlevsellik, aynı zamanda bu mekânlarda birden fazla duygunun da barınmasını zorunlu kılar.

Mesneviler bağlamında baktığımızda bu ayrışma, sevgiliye kavuşamamanın ümitsizliğiyle tıpkı gerçek mekânlardaki gibi düzensizliğin, çürümenin, çirkinliğin yahut genel anlamıyla bozulmuş âleminin şartlarıyla açıklanır. Örneğin deniz, tevhit sürecine ait güzel şeyler sunan bir uzamken aynı zamanda "bahr-ı ateş" örneğinde olduğu gibi istikrarsızlığı, güvensizliği hatta dehşeti barındırmasıyla da dikkatleri çeker. Yine bu bakış açısından hareketle çöl, yalnızca kumların, sıcaklığın ve tehlikeli hayvanların bulunduğu bir mekân değil aynı zamanda Mecnun'un olgunlaşma mekânıdır.

Andrews, “bu dünya” ve “öte dünya” olarak kurguladığı mekân olgusunu kâinat, dünya, tabiat ve bahçe gibi tasavvurlarla bir karşılaştırma yapar. Buna göre;



⁴⁰ Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, (Çev. Tansel Güney), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 94.

Yukarıdaki ayrışmalara bakıldığında Andrews'in somut ile soyutu; somut ve gerçek mekânla metafizik gerçekliğin ayırımına işaret ettiğini görürüz. Buna göre kâinat, dünya, tabiat ve bahçe mekânları, ikili bir görünüm arz ederler. Örneğin dünya, hem farklılığa, çoğulluğa, oluş ve bozuluş sürecinin mekânı olan bu dünyaya ama aynı zamanda kalıcılıkla birlik mecazlarının sembolü olan öte dünya imgesini barındırır. Yine bahçe mecazı, hem görünen gerçeklik içinde bir bahçeye işaret ederken öte yanda mutlak güzelliğe teslim edilir.

Yukarıdaki zıtlıklara baktığımızda bu keskinliğin en dikkat çekici yönü, hiç şüphesiz duyulur dünya ile tasavvur edilen dünyanın keskin farklarla ayrışmalarıdır. Ancak daha ileride genişçe görebileceğimiz gibi tasavvufî düşüncede dünya, geri planda sürekli olarak hissettirilir. Bir başka deyişle karşı-mekân olarak dünya, türlü sebepler ve dolaylı mekânlarla metne dâhil olur. Bu karşı oluşa dünyaya ait kimi kavramlaştırmalarda da rastlamaktayız. Geçicidir, rüyadır, hayâldir, denîdir, fenâdır, yokluktur vb. gibi.

Hiçbir eylem tasvirlerden yahut mekândan bağımsız değildir. Tasvirler, eşyayı zihnimize canlandırma görevini üstlenir. Tasvirlerde özellikle algılara ait kelimeler ilk sıradadır ve müşahede sürecindeki öznenin algılarına göre şekil alır. Bu yönüyle tasvirler, bir bakıma kelimelerle yapılan resim de diyebiliriz. Anlatılmak istenilen varlığın ifadesi, o varlığın bütün yönleriyle tanınmasına bağlıdır. Bu bakımdan başarılı bir tasvir için, iyi bir gözlemci olmak gerekir. Tasvirler, duyularımıza ama en çok göze hitap eder. Duyularımız aracılığıyla dış dünya ile irtibat kurabildiğimiz için, tasvirlerde beş duyu organının yardımıyla elde edilen bilgiler son derece önemlidir.

“Romancının, betimleme ve diyalog, betimleme ve eylem arasındaki garip, sözlüksel ayrımı tümüyle anlamsız, açıklayıcılıktan uzak bulan bir zihniyet sahibi olması kuvvetle muhtemeldir. İnsanlar bu ikisinden sanki aralarında açık bir ayırım varmış, ikisi de sürekli olarak iç içe geçmezmiş, genel bir ifade etme çabasının yakından ilintili parçaları değilmiş gibi bahsederler sık sık. Bir kitabın birbirinden yalıtılmış bloklardan oluştuğunu tahayyül edemiyorum; keza, tartışılmaya layık bir romanda anlatı niyeti taşımayan bir betimlemenin, betimleme niyeti taşımayan bir diyalogun, eyleme dâhil olmayan herhangi bir düşüncenin veya her sanat yapıtını başarılı kılan genel ve yegâne kaynağa –betimleyici olmaya- dayanmayan bir eylemin olmasını da. Roman, diğer tüm organizmalar gibi,

yaşayan ve sürekli bir canlıdır; şu da görülecektir ki, roman ancak her bir parçasının içinde diğer parçalarda bir şey bulunduğu ölçüde yaşamaya devam edecektir. Bitmiş bir yapıtın sık dokusundan hareketle bu dokunun içindeki farklı birimlerin haritasını çıkarmaya çalışacak bir eleştirmen, korkarım ki, tarihte bugüne kadar görülen diğer sınırlar kadar yapay sınırlar koymak durumunda kalacaktır.”⁴¹

Bu bilgilerin söz ve yazı ile ifadesi, tasvirde başarıyı getirir. Gözleme dayalı dilin anlatım imkânlarıyla dikkatli bir şekilde kullanılması, tasvirde bir başka önemli noktadır. Tasvirlerde varlığın mahiyetine ve özelliklerine bağlı kalınmalıdır. Gerçek ne kadar abartılırsa abartılsın tasvir için önemli olan tutarlılıktır. Tasvirler, tasvir yapan sanatçının tavrına göre, objektif tasvir, sübjektif tasvir olmak üzere ikiye ayrılır.

Objektif tasvir, sanatçının anlattığı varlığın gerçek özelliklerine ve niteliklerine tümüyle bağlı kalmasıdır. Stendhal’ın ayna metaforunda ve Realizm akımında olduğu gibi gerçekler olduğu gibi okuyucuya bir fotoğraf titizliğiyle aktarılır.

Sübjektif tasvirde ise sanatçı, anlatılmak istenen eşyaya ait varlığın özelliklerini ve niteliklerini kendi hayal dünyasında süsleyerek ya da kısmen değiştirerek anlatma yolunu seçer. İfadesinde, heyecan ve canlılık ön plandadır. Bu tasvirlerde izlenimler, sanatçının hayal dünyasında ortaya çıkan tasavvurlara göre bir mahiyet kazanır.

Divan şiirinde de tasvirler çokça karşımıza çıkar. Divan şiirinde özellikle kasidelerde tasvirlerle rastlarız. Bunu daha geniş bir şekilde aşağıda açıklayacağımızdan burada kısaca belirtmek istiyoruz.

1.2. Mekân ve Gerçeklik İlişkisi

Şiir, coşkunun dışı yansımasında kimi zaman bir keşif ve dolayısıyla bir nevi sırları açıklamak için bir aracı olarak anlaşılırken kimi zaman da bunun tam tersi yönde hakikatleri saklayan bir sanat dalı olarak da bilinir. Dilindeki bu nitelikleriyle diğer sanat türlerinden ayrılan şiir sanatı, bu gücünü sembolik mahiyetinden alır.

⁴¹Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, (Çev. Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 40.

Nitekim şiirdeki bu sembolik karakter, dile ait hususiyetleri örten ama daha çok sistematik bir şekilde açıklanmayı da arzu eder bir niteliğe sahiptir. Şiir, dilin yeniden inşası değilse bile sembolik karakteriyle arketiplerden mazmunlara ve nihayet imgelere dönüşen serüveniyle sanatta farklı bir pencere açar. Bu sebeple gerçekliği daima sorgulanan ve tıpkı masallarda olduğu gibi bu haliyle de yadırganmayan bir sanattır.

Günümüz şiirinin kimi zaman belirgin bir olaya yaslanan ve olaysallığıyla öne çıkan tavrının yanında geleneksel şiir, olguları mazmunlarla açıklayarak lirik bir dünya tasavvuru oluşturmaya çalışır. Amacı olaylarla örülü tasvir yapmak değil aksine olgulardan ve durumlardan hareket ederek minyatürdeki gerçekliğe benzer bir olguyu açıklamaktır.⁴²

Araştırmacılar, geleneksel algıda vahiy ve ilham arasındaki farklar üzerinde dururken şiirin daha çok ilhama yakın durduğunu ancak “muhayyel” vasfıyla da bu gerçeklik unsurunun gözden kaçırılmaması gerektiği üzerinde dururlar.⁴³

Gerçeklik, bir algı mı yoksa bir durum mudur? Sûfiye göre görünmeyen hakikat asıl gerçekliktir; duyulur dünya ise, ancak hakikatin ilksel varoluşu sayesinde bir varoluş kazanır. Bu sebeple sûfi, gerçekliği geçici, hakikati ise ezeli olarak kabul ederek bir duruma dönüştürür. Bir başka ifadeyle hakikatin ve sonsuzluğun tecrübesinden ibaret sûfi tecrübe, dilin imkânlarından yararlanma zorunluluğunu da bir kenara bırakarak geçiciliği en iyi şekilde ifade ederek tecrübe etme yolunda ilerler. Sûfinin yolculuğu, bu bağlamda gerçeklikleri elde etmek için çıkılan bir sefer değil; aksine gerçeği geride bırakarak sembollerle elde edilen hakikatin kapısını aralamaktır. Mecnun, Tanrı’ya olan aşkıyla Leyla aracılığıyla dile getirirken, kendi içinde bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk kalp vasıtasıyla yapılır ve nihayet Leyla’nın İbn Selam’ın ölümünden sonra gelmesi ve artık birleşmek için aralarında engelin kalmadığını belirtmesi, bir anlam taşımaz. Hatta babasının şifa bulması için Mecnun’u Kâbe’ye götürmesi bile içindeki sıkıntıyı bertaraf etmez. Ancak orda şifa yerine belâ ister. Onun aradığı şey aşktır, aşkın getirdiği belâdır.

⁴² Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ahmet Atilla Şentürk, **16. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler**, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002.

⁴³ Filiz Kılıç ve Muhsin Macit, “Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri Tezkire Önsözleri”, **Yedi İklim**, .3, Haziran 1992, s. 29.

*Yâ Râb belâ-yı âşk ile kıl aşinâ beni
Bir dem belâ-yı âşktan etme cüdâ beni” (b.1085)⁴⁴*

Sûfî şair, her bir varlıktaki ahenk ve uyumu aksettirmesiyle şiirde, insanın saf şuur haline yönelmesine yardım etmeye muktedir bir yön arar.⁴⁵ Onların nazarında, âlemü'l-hiss, öteki sebep âleminin sonuçlarından birisidir, tıpkı gölgenin bir bedende doğması gibi, ondan doğar. Sûfî gözünde bu dünyanın, duyular yoluyla erişilen nesnelere olması ise öteki dünyadaki misallerinin varlığını teyit eder. Böylelikle misaller, yeni bir anlam ve gerçeklik kazanırlar. Sûfinin hakikat dünyasında fiziksel dünyadaki gibi ilişki 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.⁴⁶

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, “var olan bir bireyde düşüncede değil var oluşta bir araya gelir.”⁴⁷ Bu açıdan bakıldığında felsefenin konusu olan gerçek, bilincimizin dışında “zihinden bağımsız bir var oluşa sahip olan”dır. Oysa sanatın konusu olan gerçek, esere yansıyan algıların yeniden tasavvur edilmesinden öte bir işlevsellik esasına dayanır. Gerçeğe bağlı algı, “insana duyu yoluyla gelen malzemeye uyum ve birlik kazandıran ve dolayısıyla, fizikî, fizyolojik, nörolojik, duyumsal ve bilişsel bileşenleri olan”⁴⁸ 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. Bir diğer deyişle sufi, gerçekliği, aşarak fizikî, fizyolojik, nörolojik, duyumsal ve bilişsel tecrübelerle aramak ister. Bu bağlamda bir ağaç, karınca yahut taş dile gelerek konuşur. Mesnevi kahramanı, bu olguları temel gerçeklik olarak kabul eder ve hiç şaşırılmaz. Eşyayı gözlemler yalnızca.

⁴⁴ Fuzuli, **Leyla ve Mecnun**, (Haz. Muhammet Nur Doğan), İstanbul: YKY., 2000.

⁴⁵ Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam Sanatı ve Mâneviyatı**, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları 1992, s.121-122.

⁴⁶ Ali Tenik, “Türk Mutasavvıf Şairlerinde Varlık Anlayışı-Eşrefoğlu Rûmî, Niyâzî-i Mısırî ve Ahmed Kaddûsî Örneği”, **Tasavvuf Dergisi, İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2), 2009, 23, s. 476.

⁴⁷ H.J. Blackham, **Altı Varoluşçu Düşünür**, Ankara: Dost Yay., 2005, s.19.

⁴⁸ Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, “Gerçek” Maddesi, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999.

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.⁴⁹ Bu yönüyle Platon'un formlar teorisinden kastettiği şey, algıda karşılaşılan değişmez gerçekliklerdir.

Platon'un idealara benzer yaklaşımıyla elde edilen hakikat tasavvurları, hakikate ulaşmaya çalışan mesnevi kahramanının kutsallığı, bir çeşit gerçeklik olarak kabul etmesine yol açar.

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. Daha önce de ifade edildiği gibi hakikatin teşbih ve teşhis düzeyleri, onun yalnızca görünümülerinden ikisidir. Kahraman, gördüğü ateş denizi karşısında şaşırarak ve dehşet içinde kalmakla birlikte bunun hakikatin bir yansıması olduğunun bilincine varır.

Kutsallık, gerçeğin tabiatında yer alır ve bilinç, kendiliğinden bu kutsal duygusuna sahiptir. Dolayısıyla sanatçının gözünde gerçeğin ifadesi, semboller aracılığıyla gerçekleşmelidir. Bu anlayışla itibari dünyanın içerisinde sembolik ifade, hem biçimselliği hem ifade alanını ve hem de gerçekliğin niteliğini belirler. Bir başka ifadeyle kahramanın karşılaştığı bir kuyu, hem itibari anlamda bir kuyuyu hem de mana âleminde insanın düştüğü ümitsizliğin mekânını işaret eder.

Bu yönüyle dinî metinlerdeki semboller, şiirin niteliklerini değiştirir ancak böyle bir değişiklik, sembollerini anlamsızlaştırmak şöyle dursun, onlara daha fazla anlam kazandırır.⁵⁰

⁴⁹ W.T. Jones, **Batı Felsefesi Tarihi-Klasik Düşünce**, (Çev., Hakkı Hünler), I, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2006, s. 212.

⁵⁰ Andrews, a.g.e., s. 83.

Hakikatin ifadesinde sembollerin öneminden bahsetmiştik. Bu bağlamda gerçeklik algıları itibariyle sembollerin genel olarak nitelikleri ile ilgili şu çıkarımlara ulaşmak mümkündür.⁵¹

Semboller sırf hayâli kurgular olarak görülmemelidir.

Semboller, zihnin oluşturduğu duyuşsal bir form olarak düşünşel temele dayanırlar.

Sembolik işaretlar dolaylı olarak gösterirler.

Semboller, belli bir kavrayış ve şekil verme sistemine sahiptirler.

Semboller, şeylerle özşel bir uygunluk taşırlar.

Biçimlerin sembol olması için kavramlar vasıtasıyla tasarımlara hizmet etmeleri gerekir.

Semboller vasıtasıyla zihin kendini dışa açar ve bu açma sayesinde gerçeklik yeniden oluşturulur. Bu yönüyle semboller, gerçekliğin yeniden oluşması görevini üstlenir.

Sembolleri oluşturana asıl güç bireysel bir zihin olmakla birlikte bu yönleriyle yine de tümüyle görel bir nitelik arz etmezler. Gücünü bir düşünşel sistemden alan semboller, bilincin özünde temellenirler.

Semboller, işaretlardan önce oluşmuştur.

Sembollerde genel bir anlam ortamı mevcuttur.

Sembollerin hemen hepsi bireysel olguların dışına taşarak, bireysel bilincin karşısında bir genel geçeri ortaya koymak isterler.

⁵¹Milay Köktürk, **Ernst Cassirer'de Sembol ve Sembolik Formlar**, Atatürk Üniv., Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2001, s. 39-53.

Temsil, sembollerin genel bir özelliğidir.

Kelimeler de sembolik bir fonksiyon taşırlar. Bir diğer deyişle kelimeler hem gerçek hem de mecazi anlamı içerirler.

Gerçek temsilin kendisinde de sembolik bir form söz konusudur.

Sembolik özellikler en çok dilde ve ifadede ortaya çıkarlar.

Her sembolik düşünme ve algılama olumsuz ya da geçici zorunluluktan doğan bir niteliktir. Algıda sembol değeri yerine gerçek değer yerleşir.

Semboller tam olarak içkin ya da aşkın olanın tarafında yer almazlar. Bu sebeple semboller, hakikatin ifadesinde farklı bir yerde dururlar.

Sembolleri ortadan kaldırarak asli gerçeklikle yüzyüze gelmek, bir diğer deyişle saf sezginin zenginliğiyle karşı karşıya gelmek dilsel, mitik, sanatsal ve aklı işaretlerle hayatın doluluğuna ulaşmak demektir. Ancak bu, aynı zamanda duyusal bilincin darlığını ve uyuşukluğunu beraberinde getirir.

Sembolün en önemli karakteristik niteliklerinden birisi de kendisinin ötesinde bir şeye gönderme yapmasıdır.

Sembollerde gösterenle gösterilen arasında bir ilişki vardır.

Semboller, şeylerle ilgili tasarımlarımızdır.

Köktürk'e ait bu yargılar genel olarak toparlayacak olursak sembolik algıların şu başlıklar altında tasnif edildiğini görmekteyiz:

1. Semboller yalnızca hayalle adlandırılmayacakları gibi duyusal temelde anlaşılmalıdırlar. Bir diğer deyişle hayalin dışındaki tasavvurlar da sembollerle ifade edilirler. Öte yandan sembol-hayal ilişkisi, zihnimizin bir oyunu olmayıp

bilinç düzeyinde algılamamız gereken bir süreçtir.

2. Semboller, eşyayla kökensel bir ilişki halinde olup reelin dışında farklı bir gerçeklik sunarlar. Alelâde gerçeklik, sembollerini anlamlandırmada yetersiz kalır. Yani semboller kendi gerçekliklerini öne sürerler. Bu da zorunlu olarak sembollerini nesnel gerçeğin ötesine taşır.
3. Kimi zaman nesnel gerçekliğin de sembol olarak algılandığı durumlar söz konusudur. Örneğin gül, tabiatta var olmasına rağmen bizatihi sembolün kendisidir.
4. Sembollerde gösteren ile gösterilen arasında doğrudan bir ilişki bulunması zorunlu bir sonuçken bu yönüyle sembollerin anlam dışı olduğu ileri sürülemez.

Sembolik metinlerde susma ve dile getirme paradoksuna dikkat çekerek sembolik bir dil oluşturma zorunluluğu “tecrübenin mahiyeti”, “acz” ve “yanlış anlaşılma korkusu” ile açıklanabilir.⁵² Sembollere ait mahiyetlerin bu yüzden çoğu kez açıklanmaması yeğlenir. Nitekim Hallac-ı Mansur’un da bu mahiyetleri açıkladığı için öldürüldüğü bilinmektedir.⁵³ Bu konuda diğer araştırmacıların da hemen hemen benzer sonuçlara ulaştığı görülmektedir.

Sembollere ait bu yargılarla Divan şiirinde ve özellikle mesnevilerde sembolik mahiyet özel bir önem arz eder. Sembolik dil ya da ifadeleri bu bağlamlardan hareketle gerçekliği, dil düzeyinden uzaklaştırarak çoğul bir anlam dünyasına taşıyan bir üst-dil tasavvuru olarak görebiliriz. Bir başka ifadeyle sembolik dilden kastımız bir bütün olarak bakıldığında nesneden kahramanların isimlerine, mekânlardan zaman geçişlerine ve nihayet bilincin algılama süreci ile eserin tamamını ihata eden bir değişme ve dönüşüme gitmemiz gerekmektedir.

Sembolik mekân kavramını biraz daha açarsak şu sonuca ulaşırız:

Sembol, Grekçe ‘sumbulus’ kelimesine dayanmaktadır. Birbirleriyle anlaşma yapan grupların daha sonra ilişkiyi ispatlamak için verdikleri, ortadan kesilmiş madeni

⁵²Başta Mevlana olmak üzere birçok mutasavvıfın halka bazı hakikatleri açıklamaktan çekindiğini bilinmektedir. Bunların arasında en belirgin örnek ise Hallac’tır. Bu konuda bkz., İbrahim Emiroğlu, **Sufi ve Dil- Mevlana Örneği**, İstanbul: İnsan Yay., 2002.

⁵³ Bu konuda bkz., Annemaria Schimmel, **Hallac-Kurtarıcı Beni Tanrı’dan**, (Çev., G.Ahmetcan Asena), İstanbul: Pan Yay., 2011.

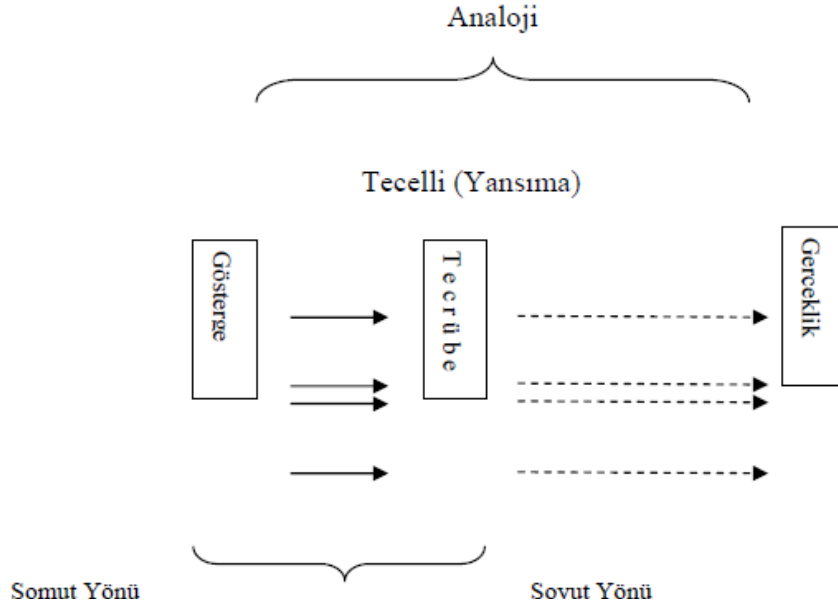
paranın yarısı ve askeri rütbe vs. gibi kimliği belirten işaret ya da parola anlamına gelmektedir. Latince'ye "symbolum" olarak geçen bu kelime, yan yana getirmek, karşılaştırmak gibi anlamları ihtiva eder. Arapça'da ise bu kelime r-m-z köküne dayalı olarak "remz" ile karşılanır. Dudak, kaş, göz ile bir şeye işaret etmek anlamına gelen remz, sözle açıklanabilecek bir gerçekliğin el, göz veya herhangi bir şeyle işaret edilmesi anlamına gelmektedir.⁵⁴ Buna göre sembol, etrafında çeşitli yan anlamların birikmesiyle oluşan tecrübelerle, soyut ya da aşkın gerçeklikleri analojiye (benzerlik / kıyas ilişkisine) bağlı olarak yansıtan, tecelli ettiren dile ya da görünümüne dayalı göstergelerdir, diyebiliriz.⁵⁵

Son olarak her şeye rağmen mekânın sembolik vasfından bir şey kaybetmeksizin arızî bir şey olduğundan söz edebiliriz. Ancak bunun yanında gerçekçiliğin yine de mekânın sembolik vasfını örtmediğini de belirtmemiz gerekmektedir. Dolayısıyla mekâna ait tüm bu tanımlamaların ışığında çoğul ve tekil nitelikli mekânlardan ve bu mekânların hem buldukları yer hem de belirli bir duyguyu, değeri ve olguyu temsil etmelerinden ötürü daha çok işlevselliklerine değinmek istiyoruz. Görüleceği üzere sembolik ifade ile karşılaşılan okuyucunun kastedilen anlama vâkıf olabilmesi için, zihnini fenomenlerin görünen anlamından alıp bunların ardındaki gizli iç anlama odaklaması gerekir.

⁵⁴ Ömer Faruk Yavuz, "Kur'an'da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya Kavramlarının Sembolik Değeri", **İlahiyat Fak. Dergisi**, X/2-2006, s. 392.

⁵⁵ Ömer Faruk Yavuz, a.g.m., s. 393.

Şekil 2: Tecellilerden Gerçekliğe⁵⁶



Söylediklerimizi yukarıdaki şekille açıkladığımızda sözlerimizi daha belirgin hale getirmiş olacağız. İtibari âlem, her şeyden önce gösterge ile tecrübeler arasındaki somutluk ilişkisiyle açıklanabilir. Göstergeler, tecrübelerle ait işaretleri barındırırken, gerçekliğin somut yönünü oluştururlar. Eşya, asıl varlık alanında biçimce anlamını korurken tecrübeler de soyut tarafıyla gerçekliğe bağlanırlar. Öte yandan birey, soyut ve somut yönüyle tecellilerin yani yansımaların gerçekliğini sorgulamaksızın bu itibari yolculuğun sonuçlarını müşahade yoluyla kabullenir. Bir diğer deyişle nesnenin gerçekliği, bireyin zihninde imgesel düzeydeki gerçeklikle karşılaşır.

Hız. Musa'nın Tur Dağı'nda Tanrı'yı görme isteği, bir şekilde bu duruma örnek gösterilebilir. Tanrı, Hız. Musa'nın görme isteğini geri çevirmemiş ancak buna dayanamayacağını belirtmiştir. Bunun yerine tecellisinin dağa yansıyacağını söylemiştir. Kur'an'da da geniş bir şekilde anlatıldığı gibi dağ, Tanrı'nın tecellisine mazhar olduğunda erimiş ve paramparça olmuştur.

Gösterge, bu örnekte dağdır. Dağ, Tanrı'nın tecellisini tecrübe etmiş ancak sonuçta paramparça olmuştur. Hız. Musa'nın bunu müşahade etmesi, somut bir tecrübedir. Öte yandan Tanrı'nın görülemeyeceği ve görülmesi halinde tıpkı dağ gibi paramparça olacağı

⁵⁶ Yavuz, a.g.m., s. 237.

bilgisi, soyut bir tecrübe olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla ifade etmek gerekir ki gerçeklik tasavvuf ve genel olarak dinde nesnel gerçeklikle uyuşmamaktadır. Bunlardan biri de lâ-mekân ve tayy-ı mekân tasavvurlarıdır.

1.2.1. Lâ-Mekân ve Tayy-ı Mekân Tasavvurları

Tasavvuf sözlüklerinde de kendine yer bulan lâ-mekân ve tayy-ı mekân kavramları, tasavvuf literatürü içinde önemli bir yere sahiptir. “Tayy-ı mekân”, mucize ve kerametler bahsinde kişinin bir yerden bir başka yere tayy-ı zamanı da içinde barındıran bir hızlılıkla yer değiştirmesidir. Örneğin Miraç hadisesinde Hz. Muhammed’in döndüğünde yatağının henüz sıcak olması gibi.

Tecelli nazariyesi, varlığı yokluktan varlığa, varlıktan da yokluğa gidip geldiğini dile getirmesi bakımından başka kavramları da gündeme getirmektedir. Tayy-i zaman ve tayy-i mekân da bunlar arasındadır. Varlığın tek anın içinde yok olması ve yine aynı anın içinde var olması olarak tasavvur edilebilecek olan tayy-ı zaman ve tayy-ı mekân, varlığın burada yok olup başka bir zaman veya mekânda var olması olarak açıklanabilir. Nitekim İbn-i Arabî de Hz. Süleyman’ın veziri Asaf’ın Belkıs’ın tahtını getirmesini böyle yorumlar:

“Bizim indimizde Belkıs’ın tahtı, tarfetu’l-ayn icinde ve ittihad-ı zaman ile Seba şehrinden Süleyman’ın mekânına intikal etmedi. Zira intikal için, mutlaka araya az çok zaman girmek lazımdır. Ve sur’atle göz açıp kapamak dahi bir zaman içinde vaki olur. Ancak bunda ittihad-ı zaman vardır. Zira basarın görülen şey tarafına hareketi için geçen zaman, basarın görülen şeye taalluk etmesi zamanının aynıdır. Hâlbuki Cenab-ı Asaf: “Ben tahtı göz açıp kapamadan evvel getiririm.” dedi. Binaenaleyh tahtın bir mekândan bir mekâna ittihad-ı zaman ile intikal ettiği mülâhazası vârid olamaz. Zira mürur-ı zaman vaki değildir. Bu hal ancak tahtın Seba şehrinden i’damı ve Süleyman’ın mekânında icadı suretiyle vaki oldu.”⁵⁷

Tayy-ı mekânda, yolcunun harekete bağlı olarak maddi zamanla açıklandığında günler hatta aylarca sürebilecek yolculuğu, bu dünyaya ait zamanda neredeyse hiç geçmemiş gibidir.

⁵⁷ Ahmet Avni Konuk, **Fususü’l-Hikem Tercüme ve Şerhi**, (Haz. Mustafa Tahralı-Selçuk Eraydın), İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, II, 2002, s. 233.

Masallarda da karşılaştığımız bu mekân değiştirme, özellikle hızlılıkla değerlendirilirken; masal kahramanı göz açıp kapayıncaya kadar yurdunda yahut bir başka mekânda olabilmektedir.

Tayy-ı mekân da sembolik algıların gerçekliği içerisinde düşünülmelidir. Buna göre tayy-ı mekân: “Be-her-hâl muhaddedin ya’ni arşın dâhilindedir. Ve lâ-mekân âlemi, göklerden dışarıdadır. Ve’l-hâsıl göklerden dışarıda olan âleme âlem-i lâ-mekân derler. Ve göklerden içeride olan âleme âlem-i mekân derler.”⁵⁸

Bu yoruma göre mekân, sınırların yani aklın ve hayalin sınırları içindedir. Lâ-mekân ise feleklerin dışında yer alır. Bu itibarla gerçek ötesi bir tasavvura ait olan lâ-mekân ve tayy-ı mekân, alegorik esasa dayanan mesnevilerde ama daha çok masallarda çokça karşımıza çıkar.

Masallarda kahramana, at kılından üç tane verilir. Bunlar alelâde kıllar değildir. Bunlardan biri yakıldığında kahraman başka bir yere bir anda gider. Kimi zaman da kahraman başka bir yolla bir yerden başka bir yere göz açıp kapayıncaya kadar ulaşır.

1.2.2. Mekânlarda Uzaklaşma ve Yakınlaşma

Bu bölümde mesnevilerdeki kahramanlarda belirlediğimiz mekânlardan uzaklaşma ve yakınlaşma ritüeli açıklamaya çalışılacak.

Anlatı esasına dayalı ve özellikle konusunu aşktan alan mesnevilerde kahramanların yaşadıkları olaylar, bir mekân etrafında şekillenirken bu mekânlardan uzaklaşmaları ve bunlara yaklaşımları, farklı tezahürlerle açıklanarak en az mekânlar kadar önemli bulunur. Bir diğer deyişle uzaklaşma (bu’d) ve yakınlaşma (kurb) birer ritüel olarak mekânlarla ilişkilendirilebilir.

Kahramanlar, mekânlarla olan ilişkilerinde mesnevilerde tıpkı masallarda olduğu gibi doğdukları yahut masalın başında oldukları yerde kalmayabilirler. Genel olarak

⁵⁸ Seyyid Mustafa Rasim Efendi, *Tasavvuf Sözlüğü, İstılâhat-ı İnsân-ı Kâmil*, (Haz. İhsan Kara), İstanbul: İnsan Yayınları, 2008, s. 1080.

bakıldığında mesnevilerde iki halin etkili olduğunu görürüz. Kahramanlar ya mesnevinin başındaki aslî yere gelirler ya da bir başka mekânda kendilerine yeni bir aslî mekân oluştururlar. Örneğin Hüsn ü Aşk, kahramanın aslî vatanına dönüşünü temsil eden mesnevilerdendir ve Aşk, Kimya'yı bulduktan sonra tekrar Mânâ Mesiresi'ne (nüzhethâh-ı mânâ) gelir. Burada sevgilisi Hüsn bulunmaktadır. Bu yönüyle aslî mekânlar, sevgilinin bulunduğu farzedilen yerlerdir. Sevgili orada âşığının sınavdan başarılı olarak dönmesini beklemektedir.

Aslî mekân, Tanpınar'ın "saray istiaresi"nde olduğu gibi merkez bir konumdadır. Kutsallık arz eden bu mekânda sultan oturmakta yahut güneş bulunmaktadır. Güneşin etrafında gezegenler nasıl dönüyorsa sultanın da etrafında mahiyetindekiler dönüp durmakta, ona hizmet etmektedirler. Hükümdarın verdiği emir, askerleri tarafından yerine getirilir. Haber yahut istediği şey ona iletilir. Diğer hükümdarların hediyeleri de dâhil olmak üzere halktan toplanan vergiler de sarayında toplanmaktadır. Devletin en önemli kararları sultanın bulunduğu sarayda alınmakta, hükümdarın saraydan çıkışı ile sarayın merkezîlik vasfı hükümdarla birlikte taşınmaktadır. Tıpkı saraydaki odasına benzer bir mefruşat, onun çadırında tanzim edilir ve çadırı ordunun çadırlarının tam merkezinde yer alır. Bu yönüyle sultan da bir nevi merkezî bir mekân hüviyeti kazanmaktadır. Ancak saray bu merkezîliğin bir göstergesidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da özellikle sembolik mekâna ait ilkeleri bir araya getirerek tabiattan sözün aktarılışına kadar geniş bir mekân tasavvurunun kapılarını açar. Ona göre saray istiaresi etrafında kurulan mekân, merkezîlik esasına göre tanzim edilmiştir.

"Saray, aydınlığın ve feyzin kaynağı, muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nispetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibariyle keyfi, az çok Allahlaştırılmış özü itibariyle de isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telakki ettiği manevi âlemi, Allah'ı -Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpte de nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmiştir. Aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık hatta adem (çünkü ölümün ve ahretin karşılığı olarak bir 'saray, seray-ı adem' vardır),

*bütün mevhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarı vardır.*⁵⁹

Tanpınar'a ait bu toparlayıcı yargıyla gazellerden farklı olarak mesnevilerde mekânın nispeten gerçekçi bir tavırla öne çıktığını görürüz.

Masallarda da bu durum geçerliliğini korumaktadır. Kahraman, kimi mekânlarda geçici olarak kalmak zorundaysa da (devin mağarasında hapsolması, kuyuda kalması, esir düşmesi, kendini kanıtlamak için başka mekânlarda gelişimini tamamlaması vb.) yine aslı vatanına döner. Padişaha istediği şeyi verir ve emeline kavuşur.

Anlatı esasına dayalı mekânla ilgili bir başka görünüm ise kahramanın ikinci bir mekânı aslı vatana dönüştürmesidir. Yusuf u Züleyha ve Leylâ ve Mecnun mesnevileri, bu esasa dayanırlar. Yusuf, geçici birkaç mekândan sonra Mısır'a gider ve orada zindanda kalır ancak daha sonra naip olarak Mısır'a hükmeder. Hatta başta babası Yakub olmak üzere halkını da oraya çağırır. Züleyha ile orada evlenir.⁶⁰

Leylâ ve Mecnun mesnevilerinde ise durum biraz farklılık gösterir. Mecnun, henüz Kays iken aslı vatanından uzaklaşarak çöle gider. Çöl, artık onun aslı vatani olur ve Mecnun adını orada kazanır. Leyla, onu görmek, onunla birlikte olmak için gelirse de Mecnun, asıl sevgiliyi çölde bulduğunu söyleyerek burada ölmek istediğini vurgular. Onun ceylanlarla konuştuğu, sevgilisinin adını özgürce, ayıplamalara, alaylara maruz kalmadan andığı; sınırlamalara muhatap olmadan yaşadığı yer çöldür. Aslı vatani atık burasıdır. Leylâ'yı görmek için çölden ayrılrsa da yine çöle döner. Hatta babası Mecnun'u Kâbe'ye götürür ancak geldiklerinde hemen ayrılmak için ona yalvarır. Çünkü onun asıl vatani çöldür.⁶¹

Bu yönüyle aslı mekân yahut kutsal mekânlar, birer çekim alanıdır. Kahramanların çeşitli vesilelerle bu mekânlardan uzaklaşmaları, onlarda bir gurbet hissi uyandırır.

⁵⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı**, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997, s. 5-6.

⁶⁰ Bkz. Melike Gökcan Türkoğan, **Klasik Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma**, Atatürk Üniv., Sosyal Bilimler Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2008.

⁶¹ Bkz. Fuzûlî, **Leylâ ve Mecnun**, (Haz. Muhammet Nur Doğan), İstanbul: YKY, 2000.

Kahramanların aslî mekânlardan uzaklaşmaları, mesnevilerdeki olayların da başlangıcıdır. Olaylar, bu mekândan uzaklaştıkça çetrefilleşerek karmaşıklaşır. Kahraman kimi zaman bu uzaklaşmadan ötürü ümitsizliğe düşer. Dolayısıyla ümitsizliğin asıl sebebi, olayların giderek karmaşıklaşması değil sevgilinin bulunduğu mekândan uzaklaşmasıdır. Dolayısıyla uzaklaşma hali (bu'd) bir keder vesilesidir. Mevlanâ'nın Mesnevi'sindeki ilk beyitte sözü edilen neyin kamışlıktan uzaklaşması da bu türden bir kederdir. Çünkü onun da aslî mekânı kamışlıktır.

Tasavvufta ise uzaklaşma, mekânsal değil aksine kendini bilme ile ilgidir. Nefsin, kendini bilmek için beden şehriden yani arzu ve heveslerinden uzaklaşması gerekir. Bedenin bu dünyada olması, dünyayı da ileride daha geniş ele alacağımız gibi aslî değil geçicilikle ilintilendirir. Bu sebeple yolculuğun asıl seyri, sevgiliye yani Tanrı'ya doğrudur. O'na ancak nefsin köreltilmesiyle yani günahlardan arınmakla ulaşılabilir.

Âşığın mekânsal dönüşümü elest meclisidir. Orası âşık için asıl vatan hatta mânâ mesiresidir. Saraydır. Sevgilinin bulunduğu yerdir.

Tasavvufî açıdan bakıldığında bu dünya bir misafirlik ömrün geçtiği yerdir. Öte dünya yani cennet asıl yurttur.

Uzaklaşma ve yakınlaşma için aşk, en önemli sebebi oluşturur. Uzaklaşma esnasında aşkın şiddeti gittikçe artar ve en yüksek seviyesine erişir. Hatta sevgiliyle beraberken duyulan sevgiden daha şiddetli ortaya çıkar. Çünkü âşık bu dünyadayken yani gaflet halindeyken aşkın mahiyetinden haberdar değildir. Hatta bu yüzden kahramanın uzaklaşmadan önceki hali ya doğumuyla yahut mektepte yani çocukluk dönemiyle okuyucuya tanıtılır. Çocukluktaki mahiyeti anlayamama, gaflet ilişkisiyle açıklanır. Uzaklaşma, bu sebeple aşktan haberdar olunması için bir vesiledir.

Yakınlaşma, olayların tamamlanıp kahramanın aslî vatana dönüşünü ifade eder. Yakınlaşmanın (kurb) tasavvuftaki vasfı ise kendisi için değil Hak için var olmak ve yaklaşmak demektir. Ancak bu yaklaşma zata değil sığata aittir. Bir diğer deyişle yaklaşma, Tanrı'ya mekân atfedilmediği için O'nun zatına değil sıfatlarına yani tecellilerinedir.

Kahramanın bu esnada kazandığı nitelikler, uzaklaşmadaki hâlinde farklıdır. O, artık ayrılığı, ayrılıktan dolayı kederi, ümitsizliği ve daha önemlisi aşkı bilendir. Türlü maceralar esnasındaki olgunlaşan kahraman, yaklaşmaya daha çok önem vererek gafletle geçecek zamanının olmadığını farkına varır. O yüzden bu dünyada yaşayacağı her anı iyi değerlendirecektir.

Genel bir ifadeyle uzaklaşma ve yaklaşma, kahramana ait niteliklerden olduğu kadar mekânla da ilişkilidir. Mekâna ait bu vasıf, sembolik düzeyde soyut ve uzamsaldır. Dolayısıyla mekâna ait kapalılık ve açıklıktan ziyade işlevselliğiyle ilişkilendirilebilir. Bu yüzden yine belirtmek gerekirse çalışmamızın temelini bu bağlamda düşünmek istiyoruz.

İKİNCİ BÖLÜM

2. DİVAN ŞİİRİNDE MEKÂN

Divan şairi tabiata bakarken, yetenekleri ve gelenekten aldıklarını gösterme çabası içindedir. Mekân da bu sebeple bir vesileden ibarettir. O, tabiatı, görüldüğü gibi değil de kendinden önce gelen şairlerin ortaya koyduğu geleneğin bakışıyla aktarmak ister. Ancak çıkış noktası gelenek olmakla birlikte kendi bakış açısını da gizleyemez. Tabiatı tasvir vesilesiyle sanatına yeni bir zemin bulmak ve bu hususta üstünlük göstermek onun biricik meselesidir.⁶² Bunu da genellikle kasidelerde, kasidelerin nesib bölümünde ortaya koyar.

Kasidelerin içyapısında var olan tasvir, şairin gelenek karşısında yeteneklerinin sergilendiği yerdir. Bir kasidenin nesib bölümünde bir mevsim, bir olay, bir manzara, bir çiçek ve başka akla gelebilecek herhangi bir şeyin tasviri yapılır. “Şair, tasvir ettiği şeyle ilgili somut görüntü ve belirtileri bilgisinin ve kültürünün elverdiği ölçüler içinde yorumlar, kendi duygu ve düşünce âlemine göre anlamlandırır.”⁶³

Nesib bölümleri, aynı zamanda tek başına bir manzume olabilecek uzunluktadır. Bu yönüyle nesib, divan şiirinin dış âleme en açık cephesini oluşturur. Çeşitli tabiat levhalarından bahçelere, yeni yapılmış mimari eserlere, at ve savaş tasvirlerine, sosyal hayatın ramazan, bayram gibi tezahürlerine, nihayet ahlaki ve felsefi düşüncelere kadar birçok konunun girebildiği bu kısım muhteviyatına göre kaside çeşitli adlar alır.⁶⁴ Kasidelerin yukarıda da ifade edildiği gibi ayrı bir manzume olabilecek uzunluktaki nesib bölümlerinde yansıtılan tabiat merkezli benzetmeler, sanıldığı gibi aksine durağan değil canlıdır. Nesib bölümleri, dış dünyaya ait gerçekliğin soyut taraflarının yanında

⁶² Agâh Sırrı Levent, **Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar**, İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 1943, s. 567.

⁶³ Mehmet Çavuşoğlu, “Kaside”, **Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, Ankara: Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 1986, s. 17-77.

⁶⁴ Ömer Faruk Akün, “Divan Edebiyatı”, **Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi**, Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara: 1992.

kimi zaman somut yönlerini de aktarırlar. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar da 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde benzer bir görüşü, "kaside" bağlamında dile getirmiştir:

“[Kaside] eski şiirin peyzaj, tarihi hadise, mevsimler, hülasa en ferdi şeklinde bile hayata ve tabiata hatta estetik mülahazalara açılmış kapısı[dır].”⁶⁵Sözlü ve yazılı gelenekte insanlar tarif etmek istedikleri şeyi bir benzeriyle karşılaştırmak suretiyle anlatmaya yönelmişlerdir. Teşbihin ve ardından istiarenin temelini oluşturan bu karşılaştırmalar zamanla estetik bir mükemmelliğe erişerek edebi tasvirleri oluşturmuştur.

Bu açıdan bakıldığında kasidelerdeki tasvirlerin yoğunlaştığı nesib bölümlerinde sosyal hayat, sanatçının iç dünyasının zenginliği, gelenekten yararlanma gibi unsurlar birlikte düşünüldüğünde mekânın önemi bir kez daha öne çıkar. “Tasvirde amaç bir tabloyu, bir görüntüyü, bir imajı zihinde canlandırmak olduğundan, bu yolla şair bazen sayfalarca anlatılabilecek bir sahneyi okuyucunun zihninde birkaç kelimeyle oluşturabilmektedir. Gerçekte tasvirî anlatım tarzı, okuyan veya dinleyeni çabuk etkileyen, onlara verilmek istenen mesajı en çabuk veren, öğrenilmesi isteneni en tesirli yoldan öğreten, onları hislendiren, düşünceye sevk eden bir metottur. Burada teşbih ve istiare sanatları tasvirlerin tesir gücünü arttıran unsurlardır.”⁶⁶ Teşbih; aralarında çeşitli yönlerden benzerlik bulunan iki şeyden zayıf olanın kuvvetlisine benzetilmesi olarak açıklarsak sanatçı bir olay ya da eşya karşısında hissettiklerini daha güçlü ve etkili bir şekilde anlatıp eşyayı ya da insanı okuyucunun zihninde daha iyi canlandırma amacı güder. Bunun için benzetmelere başvurur. Teşbihte kelimeler, gerçek anlamlarında kullanıldıkları halde meydana getirdikleri anlam bütünlüğü mecazî bir görünüm kazanır.

Teşbihte en az iki, en çok dört öge bulunur:

- 1) Benzeyen (Müşebbeh)
- 2) Kendisine benzetilen (Müşebbehün-bih)
- 3) Benzetme yönü (Vech- i şebeh)
- 4) Benzetme edatı (Edat- i teşbih)⁶⁷

⁶⁵Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997, s. 16.

⁶⁶Ahmet Atillâ Şentürk, **XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler**, İstanbul: Kitapevi Yay., 2002, s. 21-22.

⁶⁷İsa Kocakaplan, **Açıklamalı Edebi Sanatlar**, Ankara: MEB. Yay., 1992, s. 161.

Birbirine benzetilen kavramlardan güçsüz olanı benzeyen, daha güçlü ve üstün olanı ise kendisine benzetilendir.

Çöl gibi genellikle sıcaklığın hüküm sürdüğü ortamlarda çok çetin geçen bir kışa ait manzaraların karşımıza çıkması bu zıtlıkların bir örneğini verir. “Bahr-ı ateş” örneğinde de olduğu gibi zıtlıklar, özellikle göze çarpar. “Bahr-ı ateş”, hem suyu hem de ateşi barındırmakla birlikte zıtlıkların bir aradalığıyla ele alınmıştır. Bunu maddesel imgelem ve bunların tasavvufî karşılıkları açısından değerlendirdiğimizde su ve ateş görünümüleriyle meyl ve gafleti aklımıza getirmemiz gerekmektedir.

Su ve ateş, birbirlerini bertaraf edebilecek niteliklere sahiptirler. Ancak mesnevide bu iki unsur birbirinin zıddı değil aksine birbirlerinin tamamlayıcısı olarak göze çarpar. Özellikle Hüsn ü Aşk’taki bu yaklaşım Divan şiirindeki genel eğilimin de tipik bir örneğini oluşturur. Bu yaklaşımı psikoanalitik açıdan da yorumlandığımızda psikişik dünyanın oluşumuna katkıda bulunan meyl ve gaflet, birer fitrî unsur olmakla birlikte nefis bunlara aynı anda sahiptir. İnsan-ı kâmil süreci, meyl ve gafleti ustalıkla kullanma tecrübesini bekler. Dolayısıyla ateş ve suyun zıt niteliklerini de ortadan kaldıran herhangi bir olumsuzluk, olgunlaşmanın önünde büyük bir engeldir. Bu eğilim, tasavvufî öğretinin de temelini oluşturan “tevhid” ilkesiyle örtüşür. Bu bağlamda mekânın da zıtlıkların birliği uyumuna göre varlığı ve yokluğu tartışılabilir. Dolayısıyla mekânlar, diğer zıtlıkları da barındırarak hem soyut hem de somut anlamlara sahip olabilir.

Gazel ve kasidelerden farklı olarak tasvirin geniş bir yer tuttuğu mesnevilerde mekân, bir anlamda yalnızca varlığının belirtilmesiyle yahut adının geçmesiyle sembolleştirilmez. Aksine daha geniş açıklanan bir yer tasavvuruna dönüşür. Bunu yaparken de genellikle olay anlatımıyla birlikte tasvirlerle de yer verilir. Ancak şurasını vurgulamak gerekir ki mesnevilerde olaylar da tasvirler de bir duygu durumunu nitelemek için vardılar.

Bu bağlamda tasvirlerin kasidelerdeki ve daha özelde nesib bölümlerindeki seyrinde eşyaya dönük tasvirlerden ziyade mekâna ait algılara baktığımızda daha önce de belirttiğimiz gibi hem soyut hem de somut unsurlara rastlamaktayız. Ancak şurası muhakkaktır ki kişi ve savaş tasvirlerindeki abartmaları mekân algılarında fazla görmeyiz.

Baki'ye ait kasidelerde de bu eğilimi görmek mümkündür. Savaş meydanının hengâmesini akşam güzelliğinin kızılığıyla; mızrağı gece yanan mumlara benzeten şair tabiat tasvirlerinde nesnellığe ulaşır:

Hengâm-i şeb ki küngüre-i kasr-i âsmân
Zeyn olmuş idi şu'lelênüp şem-i ahterân

Hayl-i kevâkib içre yanup meş'al-i kamer
Sahn-i semâda rûşen idi râh-i keh-keşân (k1,b1-2)⁶⁸

(Bir gece vakti yıldız kandilleri ışıdayıp gökyüzü sarayının kubbesi süslenmiş idi. Yıldız topluluğu içinde Ay'ın yanmış meşalesi, gökyüzü arsasında Samanyolu aydınlanmıştı.)

Tabiata bu bakış, Bâkî gibi diğer Divan şairlerinde daima nesnel bir bakışla ancak karmaşa halinde tasvir edilir. İç dünyayı da yansıtan bu tasvirlerde gökyüzü gibi şairin de ruh dünyası, yıldız gibi titreyen, küçük umutlarla aydınlanmaktadır, diyebiliriz.

Bu bölümle ilgili olarak denilebilir ki Divan şairi, kasidelerde ve özellikle kasidelerin nesib bölümlerinde tasvire oldukça fazla yer vermişler ve bu tasvirler aracılığıyla ruh dünyalarını yansıtmaya imkânını bulmuşlardır. Ancak kasidelerin anlatımcı olmayan yapılarıyla bu tasvirler, geleneğin mazmun anlayışını takip ederek yeni buluşlarla sergilenmişse de mesnevilerdeki olay ve mekân ilişkisinin uzağında yalnızca beyit düzeyinde güzel tasvirler olarak kalakalmışlardır.

2.1. Mesnevilerde Mekân

Mesnevî, beyitlerinin mısralarının kendi aralarında kafiyeli olduğu ve aruz vezninin kısa kalıplarından biri ile yazıldığı bir nazım şeklidir. Bu tarzdaki eserlere de genel olarak mesnevî denir. Ancak Mevlâna'nın bu nazım şekli ile yazdığı eser, genel olarak bu türün genelleşmiş adı olarak gündeme gelir.

⁶⁸ Mehmet Çavuşoğlu, **Baki ve Divanından Örnekler**, İstanbul: Kitabevi Yay., 2001, s. 68.

Mesnevi kelimesi, Arapça “s”, “n”, “y” kökünden "ikişer ikişer" manasına gelen "meşnen"den türemiştir. Ancak bu kelime Arap dilinde kullanılmış değildir. Araplar bu nazım şekline "müzdevice" yahut "kasidetü'l-muzdevice" gibi tabirler verir.

Genellikle "Fe‘ûlün fe‘ûlün,fe‘ûlün fe‘ûl", “fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün", “fâ‘ilâtün, fâ‘ilâtün fâ‘ilün", “mefâ‘ilün mefâ‘ilün feûlün” gibi kısa vezinlerle yazılan mesnevîler, beyitleri oluşturan mısraların kendi aralarında kafiyeli olması sebebiyle diğer nazım şekillerine göre daha çok rağbet görülmüşlerdir.Vak’aya dayalı olay anlatımlarında sıkça kullanılan ve bu sebeple alabildiğine uzun hikâyeleri konu edinen mesnevîler, bazen lugaz ve muamma gibi kısa eserlerde ve küçük hikâyeye konularını aktarmada da kullanılırlar.⁶⁹ Öğretici dinî-ahlâkî konulu eserlerden tıp kitaplarına, Leylâ ve Mecnun, Ferhad ü Şîrîn gibi aşk hikâyelerinden şehrengizlere ve tarih kitaplarına kadar pek çok konuda eser bu söyleyiş ve nazım kolaylığı sebebiyle mesnevî tarzı rağbet görür.

Mesnevîler, genellikle “besmele” veya Allah’ın adını çağrıştıracak bir girişle başlar. Ardından Allah’a “hamd” ve övgü ve çoğu zaman Hz. Muhammed ve Dört Halife övgüsüyle devam eder. Daha sonra “Sebeb-i nazm-ı kitâb” yahut “sebeb-i telif” başlığı altında eserin hangi sebeple kaleme alındığı hakkında bilgi verilir. Mesnevi,bir hükümdar, devlet büyüğü vb. adına kaleme alınmışsa onun övgüsüne yer verilmesi de bir adettir.

Mevlana’nın Mesnevi’sinden hareketle Farsça ile mesnevî yazma geleneğinin bir etkisiyle sonraki dönemlerde ve özellikle Mevlevî meşrepli şairlerin Türkçe mesnevîlerde konu başlıkları Farsça ile yazılır.

Diğer türlerinde olduğu gibi aşk mesnevîlerinde konunun yahut maceranın ana bölümlerini oluşturan kısımlar çoğu zaman bir tabiat tasviriyle başlar. Bu tasvirlerde çoğu kez çiçekler, kılıç ve mızraklarıyla birer savaşçı gibi sunulur yahut doğan güneş, altın kılıcını çekerek savaşa hazırlanan bir cengâver olarak ele alınır. Bu sahnede tabiatı oluşturan bütün unsurlar, alabildiğinde sevinç ve coşku içinde yorumlanır. Kimi zaman kahramanların ağızından söylenmiş gazellere de yer verilir. Eser, hikâyeden alınacak ibret ve dersleri özetleyen nasihat ve duayla bitirilir.

⁶⁹ Şeyh Galip’in de oldukça kısa hikâyeler barındıran mesnevîleri bulunmaktadır. Bkz., Abdülkadir Gürer, **Şeyh Gâlib Divanı İnceleme-Metin**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: 1993, s. 300-327.

İran kaynaklı olan bu nazım şeklinin Firdevsî'nin *Şeh-nâme*'si, 'Ayyûkî'nin *Varka ve Gülşah*'ı ve Unsûrî'nin *Vâmık u Azrâ*'sı gibi birkaç Anadolu sahasındaki şairleri de etkilediği görülür. Tevhid, naat gibi klasik bölümlerin yanında sözün değerine yahut şiirin önemine dair bölümlere yer verildiğini görürüz. İran'ın destanî tarihini esas alan savaş, kahramanlık mesnevileri sonradan yerini İslâmî ve tasavvufî eserlere bırakmıştır. Ferüdüttin Attar'ın *Mantıku't-tayr*, *Musîbet-nâme*, *İlâhi-nâme* gibi eserleriyle Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si bu konunun en tanınmış mesnevîlerindedir. Bu devirde aşk ve macera hikâyelerini ihtivâ eden, Fahrü'd-dîn Cürçânî'nin *Vîs ü Ramîn*'i ile *Yûsuf u Züleyha* gibi eserler de görülmektedir. Leyla ve Mecnun da bu popüler mesneviler arasında yer alır.

Nizâmî, gerek İran ve gerekse Anadolu şairlerinceen çoktaklit edilen şairler arasındadır. Hatta mesnevîlerde Nizâmî'nin kullandığı vezinler esas kabul edilmiştir. İlk olarak *Mahzenü'l-es-râr*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Heft-peyker* ve *İskender-nâme*'den ibaret beş mesnevî nazmederek “hamse” oluşturma geleneğini kuran da Nizâmî'dir.

Türk şiir geleneği içinde mesnevilerin sayısının 150 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Buna karşın birçok mesnevinin de popülerlik anlamında gazel ve kasidelerin önüne geçtiği muhakkaktır. Mevlana'nın *Mesnevîsi*, Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun*'u vb.gibi.

Anadolu sahasında müstakil olarak yazılan ilk *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi Şâhidî'ye aittir. Tespit edilebilen 30 *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi arasında Fuzulî'nin mesnevisinden başka Ali Şir Nevâî, Behiştî, Atâî, Fâizî gibi önemli isimlerin *Leylâ ve Mecnûn*'larına rastlarız.⁷⁰

Bunların yanında çeviri ve şerhler yoluyla Türk şairleri, Senâî'nin, Feridüttin Attar'ın, Nizâmî-i Gencevî'nin, Emir Hüsrev Dihlevî'nin, Molla Câmî'nin mesnevilerine ve elbette Mevlana'nın *Mesnevi*'sine de ilgi göstermişlerdir. Öte yandan bu eserler

⁷⁰ Divan edebiyatında mesneviler üzerine bkz. Muhsin Macit, “Mesneviler”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., 2006, s. 55-72; Ali Fuat Bilkan, “Mesneviler”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., 2006, s. 291-306; Osman Horata, “Mesneviler”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., 2006, s. 543-558. Bu makalelerde mesneviler, temsili (alegorik), realist yerli, eğitici (dinî-tasavvufî, ilmî-ansiklopedik), âşikâne ve tarihi-menkıbevi mesneviler olarak tasnif edilmektedirler.

üzerinde yapılan şerhler de ayrıca incelenmesi gereken bir başka sahadır. Yalnızca metin çevirisi olarak değil gerek nesir ve gerekse nazım yoluyla yapılan şerhlerde de sembolik anlatımlara başvurulduğu görülmektedir.⁷¹

Bunların arasında aşk konulu mesneviler de önemli bir yer tutar.⁷²

Alegorik esasa dayanan mesnevilerden biri de Hüsn ü Dil mesnevileridir. Bu mesneviler, konusu itibariyle aşka yaslanırlarken gerek anlatım teknikleri ve gerekse içerikleri itibariyle Leyla ve Mecnûn yahut Vâmîk u Azrâ gibi aşk mesnevilerden farklı bir yerde dururlar. Masalsı bir hava içinde alegoriden sapmayan bu metinler de mekânları itibariyle gerçeklikten uzaktırlar.⁷³

2.2. Sebki Hindî Geleneğinde Mekân

Şener Demirel'in tasnifine göre Sebki Hindî'nin anlam dünyasını oluşturan şartlar ve anlam özellikleri şu şekilde sıralanır:

1. Geniş, derin, kapalı ve girift anlam
2. Aşırı hayalcilik
3. İstirap
4. Mübalağa

⁷¹ Bu konuda kimi şerhlerin tahlil ve sadeleştirmeler yoluyla aktarımı dışında bu şerhlere ait müstakil çalışmaların yeni yeni yapıldığı günümüzde metinler arası ilişkiler bağlamında birçok eserin daha iyi anlaşılacağı inancındayız. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Ömür Ceylan, **Tasavvufî Şiir Şerhleri**, İstanbul: Kapı Yay., 2007.; Ömür Ceylan, **Böyle Buyurdu Sufî**, İstanbul: Kapı Yay., 2005.; Bilal Elbir, "XVI. Yüzyıl Şerh Edebiyatı İçinde Şerh-i Şebistân-ı Hayâl'in Önemi", **Kastamonu Eğitim Dergisi**, 13 (2), (Ekim 2005); Ülker Aytekin, **Sarı Abdullah ve Mesnevî-i Şerif Şerhi**, Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2002; Ozan Yılmaz, "Klasik Şerh Edebiyatı Literatürü", **Literatür Dergisi**, Eski Türk Edebiyatı I, 5 (9), 2007, s. 271-304 vd.

⁷² Mesneviler arasında konusu itibariyle daha çok aşka yönelen kimi mesneviler mevcuttur. Bu aşk mesnevileri arasında Yûsuf u Züleyhâ mesnevileri de ilk akla gelenlerdendir. Özellikle Hamdi'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı olmak üzere Türk edebiyatında 33 tane Yûsuf u Züleyhâ mesnevisi olduğu kabul edilmektedir. Yûsuf u Züleyhâ (Yûsuf u Zeliha) metinlerinin ilki Alî'ye ait 1233 yılında yazılan Kıssa-i Yûsuf 'tur. Bu metin, tercüme olmadığı gibi millî hassasiyetleri yüksek bir metindir ve 12'li hece vezniyle dörtlükler halinde yazılmıştır. Bu konuda daha geniş bir bilgi için bkz. Leylâ Karahan, **Erzurumlu Mustafa Darîr, Kıssa-i Yusuf (Yusuf u Züleyha)**, Gazi Üniv. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: 1985, s.16.; Kazım Köktekin, **Süle Fakih'in Yusuf u Zelihâ'sı (İnceleme-Metin-Dizin)**, Atatürk Üniv. Sos. Bil. Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: 1994, 945 + IX s; Melike Gökcan Türkdogan, **Klasik Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma**, Atatürk Üniv., Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erz.: 2008.

⁷³ Bu konuda bkz. M. Fatih Köksal, "Türk Edebiyatında Hüsn ü Dil Hikâyeleri ve Yenipazarlı Vâlî'nin Hüsn ü Dil Mesnevisi", **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 3, Sivas: 1997, s. 95-164.

5. Tasavvuf
6. Bıkr-i ma'na/ bıkr-i mazmun
7. Tezat veya paradoksal imaj
8. Soyut-somut ilişkisi
9. Çoklu duyulama
10. Sosyal hayat ve toplum
11. İstiare ve teşbihlerde anlaşılmaçlık
12. Temsil ve irsal-i mesellerin çokluğu
13. Halk hikmetinin revaç bulması⁷⁴

Denilebilir ki Divan şairi, mekân için hem gerçeklik hem de sembolik mahiyeti aynı potada düşünmektedir. Özellikle Sebk-i Hindi ekolünün öngördüğü kimi yaklaşım farklılıklarının içinde kimi zaman nesnel karşılığı olan mekân formlarına (Üsküdar, İstanbul vb. gibi) yer verilmekle birlikte mekân yarı sembolik bir mahiyet arz eder. Hatta Esrar Dede'nin şu beyiti de mekânın hem gerçeklik hem de alegorik seviyede anlaşılabilir merkezileştirilmesine bir örnek teşkil edebilir:

Esrâr olup mücâvir-i meyhâne-i fenâ
Şimdi Galatadır bizüm el-hak medinemüz⁷⁵

Galata, bu beyitte olduğu gibi hem gerçek bir mekân formuyla karşımıza çıkar hem de şairin Mevlevî oluşu sebebiyle sevgilinin, dostun, aşkın merkezidir. Bir diğer deyişle Galata, hem bir semtin adı, hem Mevlevihane'nin bulunduğu yer hem de Medine gibi kutsal bir yer oluşuyla dikkatleri çeker. Özellikle Sebk-i Hindî öncesi Türkî-i basît hareketinde karşımıza çıkan gerçek yerlerden söz etme geleneği bu dönemde de karşımıza çıkar ve şair mekânı hem gerçek anlamıyla hem de sembolik mahiyetiyle ele alır. Bu yönüyle bu dönemde mekân, şairin dilinde ikili bir mahiyet kazanır.

Öte yandan genellikle telmihe dayalı anıştırmalarla “külbe-i ahzân”, saray, meclis, meyhane gibi genelleştirmeci yaklaşımla şiirde alegorik bir atmosfer yaratılır. Bu dönemde

⁷⁴ Şener Demirel, “XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Değişmeleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz, Mahallileşme”, **TurkishStudies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume**, 4/2 Winter 2009, s. 254-259.

⁷⁵ Hasan Ali Kasır, **Esrâr Dede, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvân'ının Karşılaştırmalı Metni**, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: 1996, s. 104.

de mazmun geleneğinin devamı olarak genel mekân tasavvurları yer etmekle birlikte şairlerin bîkr-i mazmun anlayışı içinde yukarıda da ifade ettiğimiz gibi ikili bir mahiyetle metinlerinde daha orijinal mekânlara yöneldiklerini görürüz. Nitekim sevgilinin “kuy”u yahut evi, daha önce de Ahmet Hamdi Tanpınar’ın saray istiaresiyle belirttiğimiz gibi merkezilik vasfını korurken aynı zamanda sembolik mahiyetin sınırları dışına çıkmaz. Köy, sevgilinin köyü olmakla birlikte saraydır, bahçedir, cennettir, kısacası bir mutluluk mekânıdır. Çoklu duyulama sebebiyle mekâna birden fazla mahiyet kazandırılır. Şehirler ve özellikle İstanbul, bu mekânların başında gelir. Artık genelleşmiş mekân (çöl, kuy, bağ, bahçe vs.) yerine daha özel ve şehirlerin semtleri söz konusu edilmeye başlanır. İstanbul şiirimizde müstesna bir şekilde semt, meydan, liman, mesire yerleriyle anılır. Bu mekânlar arasında; Adalar, Akbaba, Âşiyân, At Meydanı, Ayâsûfiyye, Baruthâne, Bebek, Begkoz/Beykoz, Beşiktaş, Boğaz/Boğaziçi, Çamluca, Çatladıkapu, Çerâğân, Çubuklu, Dikilitaş, Dîvânyolu, Eyyûb, Galata/ Kalata, Göksu, Gülhâne, Gümüşsuyu, Halîc, Hisâr, İhlamur, İstinye, Kâğıd-hâne, Kalender Bahçesi, Kandilli, Kanlıca, Kartal, Kasımpaşa, Kız Kulesi, Kızıtaşı, Körfez, Kulekapısı, Kuzguncuk, Odun İskelesi, Ok Meydânı, Ortaköy, Paşalimanı, Sa’d-âbâd, Salacak, Sarayburnu, Sarıyâr, Selîmiyye, Servili, Sirkeci, Soğukkuyu, Südlice, Süleymâniye, Tarabya, Tophâne, Topkapı, Tozkoparan, Üsküdâr/Eskidâr, Vefâ, Yağkapanı, Yedikule, Yenikapı, Yeniköy, Yıldız, Zencirlikuyu’yu saymak mümkündür.

2.3. Şeyh Gâlib

2.3.1. Hayatı

Asıl adı Mehmed olan Şeyh Gâlib , “Gâlib” mahlasıyla şöhrete kavuşmuştur. Babası, Mustafa Reşid Efendi, annesi Emine Hanım’dır. Yenikapı Mevlevihanesi yakınlarında bir evde 1757 yılında doğmuştur. Dedesi Mehmed Efendi de Mevlevikapı dervişlerindedir. Küçük yaşta kabiliyeti fark edilen şair, Hoca Neş’et’den Farsça dersleri almıştır. Hamdi Efendi’den de Arapça öğrenmiştir.⁷⁶

⁷⁶ Şeyh Gâlib’in hayatı hakkında geniş bilgi için bkz. Beşir Ayvazoğlu, **Kuğunun Son Şarkısı**, 5. Baskı, İstanbul: Kapı Yay., 2006.

Sinecâk'ın Cezire-i Mesnevi'sini şerh eden Gâlib, ardından Kösec Ahmed Efendi'nin Tuhfetü'l-Behiyye fî Tarikati'l-Mevleviyye adlı eserine Arapça bir talikat yazar.

11 Haziran 1791 senesinde şeyhliğe atanan Gâlib'in ilk işi kendisi gibi şair olan III. Selim'in yardımlarıyla mevlevihaneyi tamir ettirmesidir. Şairin 26 yaşındayken yazdığı Hüsn ü Aşk mesnevisi, bu şöhrette önemli bir paya sahiptir. Dedesi gibi Mevlevî olan babası Mustafa Raşid Efendi'den⁷⁷ Hüseyin ve Hoca Neş'et Efendi'den dersler almıştır. 24 yaşındayken Divan-ı Humayûn kâtipliğine seçilen Şeyh Gâlib, 30 yaşında Konya'ya giderek çileye çekilmiş fakat ailesinin ısrarı üzerine bu ibadetini İstanbul Yenikapı Mevlevihanesi'nde devam ettirmiştir. Dört sene sonra Galata Mevlevihânesi şeyhliğine getirilen şair, kimi zaman kıskançlıklara vesile olsa da III. Selimle olan dostluğu sebebiyle etrafında bir ilgi halesi oluşturmuştur. III. Selim'in sanata düşkünlüğü hatta bestelerinin varlığı ile aralarındaki dostluk daha da sıklaşmıştır.

Şeyh Gâlib, erken denilebilecek bir yaşta 42 yaşında (1213 Recep) cuma günü vefat eder. Mevlevîliğin önemli isimlerinden mesnevî şârihi Ankaravî'nin türbesinde şeyhin kabrinin yanına defnedilir.

24 yaşında tamamladığı Divân'ı onun Fars ve Türkçe şiirdeki kabiliyetini göstermesi bakımından önemli bir kaynaktır.⁷⁸ 26 kaside, 331'i Türkçe 367 gazel, 2 müstezat, 9 terci-i bend, 2 terki-i bend, 7 müseddes, 4 muhammes, 17 tahmis, 68 tarih, 11 şarkı, kıt'a, rubai ve mesnevinin tertibiyle oluşan Divan'ında şairin Hüsn ü Aşk'ın dışında özellikle gazelleriyle de dikkatleri çektiği görülür.

Mevlana'nın Mesnevî'sinde aralarında anlam bütünlüğü olan 366 beytin şerh edildiği Şerh-i Cezire-i Mesnevî adlı eser ise 1789 tarihinde Mesnevî okuyucularına yol gösteren bir başka kaynaktır.⁷⁹

⁷⁷ Melâmiliğiyle tanınan Mustafa Râşid Efendi'ye ait bu yargı, onun mezar taşındaki şu ibareye dayanmaktadır: "Kibâr-ı muhakkîkin-i Melamiyyeden ârif-bi'llah". Bu konuda bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, **Melâmilik ve Melâmiler**, Yayına Haz. Murat Bardakçı, İstanbul: Pan Yay., 1931, s. 137-142.

⁷⁸ Abdulkadir Güner, **Şeyh Gâlib Divanı (İnceleme Metin)**, Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: 1993; Muhsin Kalkışım, **Şeyh Gâlib Divanı**, Ankara: Akçağ Yay., 1994.

⁷⁹ Şeyh Gâlib, **Şerh-i Cezire-i Mesnevi**, (Haz. Turgut Karabey-Mehmet Vanlıoğlu ve Mehmet Atalay), Erzurum: Atatürk Üniv. Fen-Edebiyat Fak. Yayınları, 1996.

Er-Risaletü'l-Behiyye Fi Tarîkati'l-Mevleviyye adlı çalışma da şairin Kösec Ahmed Dede'nin Es-Sohbetü's-Safiyye adlı eserine ait mensur bir şerhidir.

Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye adlı metin de Şeyh Gâlib'in Mevlevî tarikatına mensup şairleri bir arada ele alıp tanıttığı eseridir. Şairlerin kısa hal tercümelerini de içeren kitabın tertip ve tasnifini Esrar Dede yapmıştır.⁸⁰ Gâlib'in Esrar Dede'yle olan muhabbeti Mevlanâ'nın Şems ile dostluğuna benzer.

2.3.2. Eserleri

Vakanüvis Pertev, Ayıntablı Aynî, Ziver Paşa, Bosnalı Fehim, Fâik Ömer, Nebîl, Şeyhülislam Arif Hikmet, Şeref Hanım, Bursalı Emrî gibi şairlerin daha yaşarken nazireler yazdığı Şeyh Gâlib, çok genç bir yaşta tamamladığı divanıyla adından söz ettirmeye başlar. Mevlevî cephesinde önemli mevkide oluşunun da ötesine geçen divanı denilebilir ki Divan şiirinin de son büyük şaheseridir.⁸¹ 1836 (h.1252) yılındaki Bulak baskısında 124 sayfasında kaside, terci-i bend, tarih, müseddes, muhammes, bahr-ı tavîl, ve bir mektup; 164 sayfasında gazel ve Esrâr Dede'ye yazılan mersiye, lugaz, murabba, kıt'a, beyit ve müfretler bulunur. Gazel ve kasidelerin yanında terci-i bend ve terkib-i bentlere de rastlanır.

2.3.3. Hüsn ü Aşk Mesnevisi

Kendinden önceki mesnevilere nazaran farklı bir yerde duran Hüsn ü Aşk mesnevisi, daha çok Nizâmî'nin Leyla ve Mecnun, Fuzulî'nin Sıhhat u Maraz ve Leyla ve Mecnun ile Sühreverdî'nin Mûnisü'l-Uşşak'ıyla ilişkilendirildiği düşünülmektedir.⁸²

⁸⁰ Abdülbaki Gölpınarlı, **Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı ve Şiirleri**, İstanbul: Varlık Yay., 1953, s. 18.

⁸¹ Bu konuda yapılmış iki çalışma söz konusudur: Muhsin Kalkışım, **Şeyh Gâlib Dîvânı**, Ankara: Akçağ Yay., 1994.; Abdulkadir Güner, **Şeyh Gâlib Dîvânı (İnceleme-Metin)**, Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: 1993.

⁸² Abdülbaki Gölpınarlı, çalışmasında bu soyağacını temellendiren görüşlere yer verirken Sıhhat u Maraz'ın, Sühreverdî ve İbn Sina'nın bağıntısından söz eder. Hüsn ü Aşk'ın da bu eserlerle ilişkisinden söz konusudur. Gölpınarlı, Galib'in de Sıhhat u Maraz'dan, Munisü'l-Uşşak ve İbn Sina'nın Risaletü'n-Tayr'ından "bilvasıta" aldığını belirtir. Holbrook ise adı geçen çalışmasında Gölpınarlı'nın Gâlib-Fuzulî-Sühreverdî-İbni Sina soyağacını olumlayarak Hüsn ü Aşk'a yeni bir boyut ekler. Buna göre Gölpınarlı'nın düşüncesini, İbn Sina ve Sühreverdî'nin metinlerinin müşahedeye dayalı gözlemleri aktarma üslubuyla akraba olduğunu açıklayarak kanıtlamaya çalışır. Ali Alpaslan da bunlara ek olarak Sühreverdî'nin Mûnisü'l-Uşşak ile Nizâmî'nin Leyla ve Mecnun adlı eserlerinin etkisinden söz eder. Bu konuda bkz. Ali Alpaslan, **Hüsn ü Aşk**, Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yay.,1988, s. 28-29.; Hüsn ü Aşk'ın ayrıca Hüsn ü Dil adlı mesnevilere de

Bir “görü anlatısı”⁸³ olarak telakki edilebilecek mesnevîde şair, Aşk’ın Hüsn’e kavuşabilmek için kabilenin öngördüğü Kimya’yı getirmesi isteğiyle karşılaşınca çıktığı yolculuğu sanki Aşk’la birlikteymiş gibi yer yer tasvirlerle başvurarak anlatır. Gerçek-ötesi mekân ve olaylarla süslenen mesnevîde Aşk, birçok serüven yaşayarak Manâ Mesiresi’ne döner ve Hüsn’e kavuşur.

“Tarih-i Hatime” beyti ile birlikte 2042 beyit olan mesnevî, görece kısa gibi görünmesine karşılık oldukça yoğun ve kapalı anlatımıyla dikkatleri çeker.

Mekân formuna yeniden dönecek olursak Gâlib’in “verâ-yı imkân” (gerçek-ötesi) terimini kullandığını ve dolayısıyla mekânlarını da bu gerçeklik sürecinden seçtiğini belirtmemiz gerekecektir. Nitekim şu beyitte de bunu rahatlıkla görebiliriz:

Hüsn’ün talebi verâ-yı imkân

Aşk’ın gazez-i zamîri pinhan (b.403)⁸⁴

Muhammet Nur Doğan’ın da “imkân ötesi” olarak çevirdiği bu kavramı esas olarak alırsak bu terimin yerine pekâlâ “gerçek-ötesi”ni de kullanabiliriz. Nitekim Şeyh Gâlib, “verâ-yı imkân” teriminin yanında “verâ-yı kevineyn” (iki cihanın ötesi) tamlamasında da gerçek-ötesine atıfta bulunmaktadır.⁸⁵ “Âlem” kelimesinin de aynı işlevle kullanıldığı mesnevîde bu kelime de gerçekliğe ait başkalığı vermektedir.

bağıntısından söz edilmektedir. Mümine Çakır, *Âhî’nin Hüsn ü Dil’i*, Fatih Üniv., Sosyal Bilimler Ens., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998, s. 39.

⁸³ “Görü anlatısı” terimini müşahedeye yaslanan gerçek-ötesi görümler olarak tanımladığımızda bu anlatı üslubunun daha çok peygamberimizin miracına ait metinlerde örneklendiğini görürüz. Örneğin Molla Camî’nin *Tuhfetü’l-Ahrar* adlı metninde miraç hadisesi şu dizelerle dile getirilir: “Onun gidişi okun yandan çıkıştı, onun fırlayışı mekânların aşılmasının kanıtıydı / göz onun adımını geçemedi. Onun gidişi de duruşu da birdi / ... / Ka’be’den yürümesi ile Mescid-i Aksa’da durması bir oldu. / Oraya bir an ayakbastı. Kudüs’ün haremünde bir an konakladı. / Oradan da yolculuk kemerini sıkıca bağlayarak ilk sarayın yolunu tuttu.” Bu dizelerde Molla Camî, sanki peygamberin yanındaymış ve onunla seyahat ediyormuş gibi bu gerçek-ötesi olayı müşahede yoluyla aktarır. Bkz. Molla Camî, *Sufilere Armağan- Tuhfetü’l-Ahrâr*, (Çev. Yusuf Öz), İstanbul: Gelenek Yay., 2004, s.274. Hüsn ü Aşk’ın çalışmamızın önceki sayfalarında belirttiğimiz gibi bu öncü metinlerin içerdiği “görü anlatısı” (visionary recital) geleneğinin son halkası olarak düşünülebilir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Victoria Holbrook, *Aşkın Okunamaz Kıyası, Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, (Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları 1998, s. 230 vd.

⁸⁴ Mesneviye ait göndermeler için şu kaynaktan yararlanılmıştır. Bkz., Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*, (Haz.: M. Nur Doğan), İstanbul: Ötüken Yay., 2002.; Metnin yorumlanmasında ayrıca şu kaynaklara da müracaat edilmiştir. Bkz., Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*, (Haz.: Orhan Okay-Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh Yay., 1992.; Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*, (Çev. Abdülbaki Gölpinarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay., 2006.

⁸⁵ Gâlib, mesnevîde üç defa geçen ve ‘mekân’ın kökü olan “kevn” kelimesini âlem anlamında kullanmıştır. Bkz., 24., 35. ve 123. beyitler.

*Âyîne-i sîm-i havza her dem
Tasvîr olunurdu başka âlem(b.380)*

Görünürlükteki bu başkalık, aynada olduğu gibi aynaya bakan kahramanların da başka bir âlemde olduğunu hissettirmektedir.

*Şûrîde benim ki bin gamım var
Her gamda yine bin âlemim var(b. 948)*

Şair, “âlem” kelimesini kahramanın iç dünyasını tanımlarken de kullanır. Bu iç dünya modelinde de birden fazla dünya algısı göze çarpar. Bu dünya, gamda da bine bölünen bir çoğulluğa dönüşürken gerçeklik, yine kırılmaya uğrar.

Bu yönüyle mesnevîde çoğu zaman “gerçek-ötesi”ne ait gerçeklikten faydalanıldığı görülmektedir. Ancak bu, her zaman bir genelleme esası içinde değerlendirilir demek değildir. Nitekim Gâlib’in zaman zaman şiirlerinde teşbihi manada gerçeğe yaklaştığını görmekteyiz. Özellikle Üsküdar ve İstanbul’a ve ticaret hayatına dair beyitlerinde bunu görebiliriz:

*İstanbul’umuzda Nev’i-zâde
Etmiş tek ü pû velî piyâde (b. 796)*

Gerçek mekânlarla ve şahsiyetlere de yer veren Şeyh Gâlib, denilebilir ki her iki gerçeklik sürecini aynı anda iç içe geçerek kullanmayı tercih etmiştir.

Mesnevî geleneği içinde farklılığını her zaman hissettiren Hüsn ü Aşk, birbirinin üzerine bindirilmiş anlam katmanlarıyla yazılan son mesnevî unvanını almaya hak kazanan bir metin olarak göze çarpar. Bu anlam katmanlarına yakından bakıldığında şu süreçleri görmek mümkündür:

Hüsn ü Aşk,

1. Beşeri bir aşk hikâyesidir.
2. Mecazdan yola çıkan bir aşkın ilâhî düzleme yükselmesi ve vuslata inkılâbı,
3. Bir Mevlevî dervişinin seyr ü sülûku,
4. Mevlevî âyinlerinin çoşturduğu hayallerin hikâye olarak şekil ve suretlere bürünmesi, Mevlevî âyini istiaresi,
5. Mevlevî tefekküründe, vuslat noktasına kadar genel insanın geçirdiği aşamalarının her birinin temsilî hikâyesidir.

Hüsn ü Aşk'ı kısaca özetleyerek çalışmamızın asıl kısmına geçebiliriz:

Benî Muhabbet yani sevgi oğulları adında bir kabile vardır. Bu Arap kabilesinin büyüklerinden iki çocuk dünyaya gelir. Bunlardan birine Hüsn diğereine ise Aşk adı verilir. Kabile tarafından nişanlanan bu çocuklar, büyür ve Mekteb-i Edep adlı bir okula giderler. Burada hocaları Molla Cünûn'dur. Burada birbirlerine âşık olurlar. Kimi zaman okulun dışında Mana Mesiresi'nde buluşurlar. Burada Sühan adındaki bilgili ve yol gösteren bir ihtiyar, onların anlaşmasında yardımcı olur. Kabilenin arasında bir rakip olarak da anlaşılabilir Hayret adındaki bir kahraman daha vardır. Klasik rakip anlayışının dışında nitelikleriyle mesnevinin önemli bir kahramanıdır. Hayret, iki sevgilinin mektuplaşmalarına engel olur. Aşk'ın Gayret adında lalası, Hüsn'ün ise İsmet adında bir dadısı vardır. Aşk, Gayret'in yardımıyla Hüsn'ü ailesinden ister. Fakat kabile büyükleri, âşıkların evlenmeleri için Aşk'ın Kalb ülkesine gidip Kimya'yı getirmediğe istediğine kavuşamayacağını belirtirler. Bunun üzerine Aşk, Gayret ile birlikte yolculuğa çıkar.

Aşk, yolda ilkin derin bir kuyuya düşer. Ümitsizlik içindeyken bir cadı, Gayret'le birlikte Aşk'ı hapseder. Bu arada Sühan onların imdadına yetişir ve kuyunun dibinde yani ümitsizliğin en koyu anında İsm-i Azam yani Allah'ın en büyük adının yazılı olduğu ipe sarılıp kurtulmalarını sağlar. Buradan kurtulduktan sonra bu iki kahramanın yolu Gam harabelerine düşer. Kış mevsiminin ağır şartlarının hüküm sürdüğü bu yerde bir cadı Aşk'a gönül verir. Aşk, bunu kabul etmeyince cadı onu çarmlıha gerer. Sühan, yine imdadına yetişir ve Hüsn'den gelen bir kılıç ve Aşkar adındaki atı Aşk'a verir. Gayret'e de iki kanat verilir.

Aşk ile Gayret, yolda gulyabanilerle karşılaşır ve onlarla savaşır. Ateş denizine geldiklerinde Aşk, daha çok ümitsizliğe düşer. Cinler, denizin kıyısındaki mumdan gemilere binmelerini teklif etseler de Aşk, bunu reddeder ve Aşkar'a binip denizi geçer. Buradan kurtulduktan sonra Çin ülkesine varırlar. Dudu kuşu kılığındaki Sühan, Aşk'ın Hüsn'e çok benzeyen Hoş-ruba'nın sihirlerinden kurtulmasına yardım eder ve Aşk'ı hapsediği Zatü's-Süver Kalesi'nden kurtarır. İki kahraman, nihayet Kalb kalesine varırlar ve orada aslında hiç yolculuğa çıkmayıp yaşananların bir rüya olduğu belirtilir. Nitekim Kalb kalesinde Hüsn ile birlikte Molla Cünûn ve diğeri vardır.

Sühan, Aşk'a sevginin aslında bir olmaktan geçtiğini Hüsn'ün Aşk; Aşk'ınsa Hüsn olduğunu söyler. Yolculuk, bir anlamda kişinin kendisine varmasını, kendisini anlamasını içermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HÜSN Ü AŞK'TA MEKÂN

3.1. Edeb Mektebi

Edeb Mektebi, mekân kurgularının önemli unsurlarından biridir. Nesnel ölçülerle nitelendirilmeyen mektebin daha çok soyut ve sembolik ifadelerle tasviri dikkat çekicidir. Bunun yanında bir kesret mekânı olmakla birlikte “külli cismin, her çeşit sureti kabul ediş kabiliyeti”⁸⁶ olarak telakki edilirken mektep, suretlerin bir araya geldiği yerdir aynı zamanda. Bu yönüyle mektep, bir toplanma, bir araya gelmenin tasavvufî literatürle ifade edersek bir tevhid mekânıdır. Bu birlik çağrısı “Sebak-daş Şüden-i İşân Der Mekteb-i Edeb” adlı bölümün hemen hemen bütün beyitlerinde görülebilen ikilikten dönülmesini salık verir. İki olan her şey (iki badem içi, iki mısra, iki göz, iki dil, iki mum, iki mana, iki gül goncası vb.) bir olmakla sonuçlanır. Bu ikiliklere daha yakın bakıldığında bunların genellikle bir insan tasavvuruna, yüz ve bedene ait niteliklere ait oldukları görülür.

*Yek nûr olup iki şem'-i kâfûr
Kıldı orasın sarây-ı billûr (b.347)*

Süzülen iki berrak mumun tek bir ışık olduğu mektepte iki âşık, burayı billur bir saraya dönüştürürler.

Tasavvufî anlamda suretlerin yanında değerlerin de birlik içinde olduğu mektep, âşıklar için geçici bir birlik alanıdır. Olumlu ve olumsuz ateşin yani nur ve nârın bir araya gelerek billur bir sarayı oluşturduğu mektepte aşka ait iki ateş, birbirlerine ayna olurlarken aynı zamanda birbirlerini yansıtırlar. Bu durum iki bilincin yani iki vahdet yolcusunun olgunlaşma yolunda ilerlemeden önceki sürecine denk gelir. Mektep, bu sürecin ilk

⁸⁶ Doğan, a.g.e.,s. 89.

mekânını oluşturur. Ama aynı zamanda mektep âleme ait oluşumun da devam ettiği bir mekândır:

Olsun meh ü mihr-i çarh me'nûs
Pervâne vü şu'le cevî-i fânûs (b. 355)

Beytin anlam dünyasına bakıldığında şairin kozmolojik unsurlara yer verdiği görülür. Bu nitelikleriyle mektep, âleme yayılmış bir kemalât mekânıdır. Gökyüzünün güneşi ve ayı bir araya gelmiştir. Alev de pervane ve fanusun içindedir. Âlemin oluşumuna ait yaklaşımların da özetlendiği bu beyitte şair, mektebi “fanus” imgesiyle âleme benzetir. Vuslatın mekânla özdeşleştiği mektepte ay ve güneş; bir diğer deyişle gece ve gündüz bir araya gelmiştir. Bu yönüyle mektep, bu kez lamba mazmunuyla evren tasavvuruna yeni bir bakış açısı getirir. Pervane, alev ve lambanın içindeki boşluk, bir diğer deyişle gezegenler ve güneşle birlikte uzay boşluğu bir araya gelmiştir.

Mektep, âlemin oluşumunun tamamlanmış, bitmiş halidir. Mektep, iki âşığı beklemektedir. Hüsn ve Aşk, mektebe geldiklerinde tekâmülle sonuçlanır. Nitekim Âdem ile Havva'nın yaratılışıyla yaratılış tamamlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında mektep, Âdem ile Havva'nın âlem yaratıldıktan sonraki oluşlarıyla tamamlanan cennet tasavvuruyla özdeşleştirilir. Bu benzerlik, edep kelimesinde özetlenir. Burada yaradılışa aykırı hareket edilemez. Bu yüzden edep, anahtar bir kelimedir mektep için. Burası herhangi bir yer değil Edep Mektebi'dir.

Âşıklar bu okulda birer mısra çocuğu, hatta kalemdirler.

Bir beyt olup iki tıfl-ı mısra'
Ma'nâ-yı latîfe oldı matla' (b. 344)

Gâlib 'in mesnevîde sürekli vurguladığı kalem mazmunu burada da karşımıza çıkar ve nihayet iki âşığı bu kalemin yazdığı bir manaya benzetir.

Mekteb olup arada heyûlâ
Bir sûrete girdi iki ma'nâ (b. 348)

Tasavvufla ortaya konulan aşka doğru ilerleyen âşıkların olgunlaşma yeridir. Bu yönüyle mektep, iki manayı bir sûrette birleştiren heyûladır. Çünkü kemalât, ancak birlik makamında zuhur eder.

Mektep, her iki âşığı bir araya getirirken zıtlıkları da birleştirir. Zıtlıkları birleştiren birlik sarayının haremidir. Başka gözlerden uzak bir buluşma yeri olan haremde ayrılıkla kavuşma bir araya gelmiştir.

Mekteb o harem-sarây-ı vahdet

Cem' oldılar anda hecr ü vuslat (b. 353)

Hüsn ile Aşk, birbirlerinin kalbine ayna olan iki âşıktır. Işığını güneşten alan ayın aksine ikisi de ışığını birbirinden alır.

Âyîne ederler idi gâhî

İrsâl-i meselde mihr ü mâhı (b. 351)

Âşıklar, iki mum, ama tek bir ışıktırlar. Nitekim yanan iki mumun alevini yan yana getirdiğimizde iki alev birleşerek tek bir aleve dönüşür.

Karşılıklı iki ayna halindeki âşıkların birbirlerini yansıladığı bu beyitte aynanın önüne konulan mumlardan yansıyan görüntü, mekânı aydınlatırken aynı zamanda sonsuza kadar birbirini yansılayan aynalarda çoğalır.

Zatü's-Süver Kalesi'nde de karşılaşacağımız ayna mazmunu, Şeyh Gâlib'in sıkça başvurduğu mazmunlardandır. Hatta o kadar ki duvarlar, kalpler kısacası her şey, varlığa ait her şey, bir ayna vazifesi görür. Aşkın karşılıklı niteliği, şairin aynanın yansımada geleneğin çok kullandığı ancak Mevlânâ'nın popülerleştirdiği bir imgeye müracaat ettiğini göstermektedir. Çin ve Rum ressamlarının yarıştığı bir mecliste duvarı cilalayan Rum ressamlarının kazandığını bilmekteyiz. Şair, burada da bu imgeye başvurarak aşkla ayna ilişkisini gündeme getirmiştir.

Mektep aynı zamanda tabiata da bir ayna tutar: Âşıklar, bir dalda iki gül goncası olup birbirlerinin bülbülü olmuşlardır.

Bir şâhda iki gonca-i gül
Birbirlerine olurdu bülbül (b. 349)

Mektep, burada geleneğin dışında yeni bir mazmunun da mekânıdır. Nitekim bir bahçede yalnızca gül ve bülbül vardır. Oysa bu beyitte birbirlerine âşık iki bülbülü görmekteyiz. Bu yönüyle mektebin gerçekliğin dışında yeni mekân algısını barındırmakla birlikte biçimsel olarak yeni mazmunlara da eşlik ettiğini görürüz.

Bir başka yeni mazmun da aşağıdaki beyitte karşımıza çıkar:

Bir yerde olup ikisi câlis
Âyîneye girdi aks ü âkis (b. 352)

Aynada ‘yansıyan şey’ ile ‘yansılanan’ bir aradadır. Şairin gücü bu beyitte daha çok ortaya çıkar. Bilindiği üzere bakan ve bakılan ayrı varoluşturlar. Tasavvufun geldiği nokta itibariyle Şeyh Gâlib’in “vahdet-i vücud” anlayışına sahip oluşu, onu bu beyiti yazmaya sevk etmiştir. Buna göre aşkın vahdet anlayışında bakan kişi tek başına insan değildir. Tanrı’yla birlik makamında insan Tanrı’yla birlikte âleme ve eşyaya bakar. Artık bakan ve bakılan birbirine karışmıştır. Vahdet makamına ait bu birlik mekânın da bir niteliğidir. Mekân, bakışın tecelli yeridir.

Mekâna ait nitelikler, bir başka şahsiyette farklı bir boyuta kavuşur. Burada dersler, “râzılık ve teslim oluş”ken hocaları, Mollâ Cünûn’dur: ⁸⁷

Ammâ ne Cünûn şeyh-i kâmil
Müftî-i müdebbirân-ı âkil

⁸⁷ Âşık olan kişilere yol gösteren rehber hüviyetindeki Molla Cünûn, bu yönüyle mecnun sıfatıyla adlandırılırken bu sığata Mevlânâ’yla birlikte Gâlip’in şiirlerinde çokça yer verdiği Şems’e de atıf yaptığını düşünebiliriz. Her iki şahsiyetin birlik mekânında ikilikten birliğe geçişlerine uygun olarak Hüsn ile Aşk’ı da bakan ve bakılan, yansıyan ve yansılanan birer ayna olarak telakki edebiliriz. Burada elbette “mümin, müminin aynasıdır” hadisine de bir gönderme yapmak mümkündür.

*Tenhâ-rev-i vâdî-i muhâlât
Vâreste-i kayd-ı ihtimâlât*

*Cehlin gecesin sabâh kılmuş
Menhileri hep mübâh kılmuş*

*Çıkmaz ne umûrî şâh-ı fikre
Düşmez yolu seng-lâh-ı fikre*

*Ef'âli çirâ vü çûndan dûr
Hem dînde hem küfürde ma'zûr*

*Yanında şeh ü gedâ müsâvî
Aklın sözi türreh ü mesâvî*

*Yek başına pâdşâh-ı kâdir
Hükmince gider bütün meşâir*

*Yokdı ser ü kârı zann ü şekde
Hiç şübhesi kalmamış felekde (b.358–365)*

Molla Cünûn, mektebin merkez şahsiyetidir. Ancak mekân olmadan bu merkezîlik zuhur etmeyeceğine göre mektep aynı zamanda merkezîliği de barındırır. Mektebin asıl oluşu aşka bağlanır. Temel duygu, aşk; şahsiyetler ise Molla Cünûn'un rehberliğinde Hüsn ile Aşk'tır.

Molla Cünûn, bu billur sarayın kudrete sahip tek padişahıdır. Duyguları ve halleri tanzim eden odur. Askerleri çıplaktır. Bir diğer deyişle saf birer niteliğe sahip duyuları aracılığıyla tecellilerden oluşan sıfatlar onda ortaya çıkar. Öte yandan Tanrı'ya bile karşı gelse Molla Cünûn'un cezalandırılmayacağı ortadayken mektep, aynı zamanda bir karşı çıkış mekânıdır da.

Bu yönleriyle bakıldığında mektep, birden fazla işleve sahip bir mekân olmakla birlikte gerçeklikten uzak soyut bir mahiyet arz eder. Kapalı bir mekân gibi görünmesine rağmen âlemle genişletilen mektep, açık bir uzama dönüştürülmüştür.

3.2. Mânâ Mesiresi

Sembolik esasa dayalı alegorik mesnevilerde kimi mekânlar, genellikle aşkın değiştirici, dönüştürücü tavrının tecelligâhıdır. Bir başka deyişle mekânlar, âşıkların aşkı öğrendiği aşkın değiştirici, dönüştürücü niteliğinden uzak kalamadıkları birer hatırlayış uzamlarıdır. Tasavvufî literatürle ifade edersek bu dünya bir gurbet makamıdır ve ölüm, sevgiliyle bir kavuşma, buluşma törenidir. Mevlanâ'nın ölümü “şeb-i arus” olarak nitelenmesi de buna dayanmaktadır. Öte dünya, geliş noktası hatırlanır ve böylelikle tıpkı Aşk'ın, Manâ Mesiresi örneğinde görüleceği üzere sık sık hatırlaması tesadüf değildir. Hüsn ü Aşk'ta sevgililer, kaotik bir mekânda “Manâ Mesiresi”nde buluşurlar. Yakından bakıldığında bu mekânın aynı zamanda yalınlıktan uzak bir çerçeve çizdiği görülür. Çok yönlülüğüyle dikkatleri çeken bu mekândan her ayrılış yahut ayrı oluşun hatırlanması, duygu durumlarında üzüntüye, gama yol açmaktadır.

Bize göre bu durum, bilincin “yerleşme” imkânı bulamamasından kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle âşığın bu dünyada örneğinde olduğu gibi sevgiliden ayrı kalması, bilincinin kendinde yabancılaşmasına, kendinden uzaklaşmasına da sebep olmaktadır. Bu da mekânlardaki zıtlıkları açıklar mahiyettedir. İki ayrı duygu gibi iki birbirine zıt durum aynı mekânda buluşmaktadır.

Mekteple birlikte “Manâ Mesire”si de âşığın mutluluk dünyasını ifade eden mekânlardandır. Bahçe, birbirini seven iki bülbül, birbirini yansıtan aynalar bu mutluluğun birer eşyasına dönüşmüştür. Olgusal niteliği itibariyle birer hatıra ve düş mekânı olan “Manâ Mesiresi, Aşk'ın sürekli gündemde tuttuğu bir mekândır.

Hatırlamaktan da feyz aldığı “Manâ Mesiresi”nde Şeyh Gâlib, sistemli bir âlem sembolizmini aktarır. “Manâ Mesiresi”nin Andrews'in “bahçe” mazmununa da uygun nitelikleri söz konusudur. Buna göre ideal bahçe, aynı zamanda bir mikrokozmos olarak

ideal sevgiliyi temsil eder.⁸⁸ Küçük bir âleme benzeyen bahçe, bir cennet tasavvurudur aynı zamanda. Tıpkı cennet ve cehennem tasvirlerinde olduğu gibi sonsuzluk ve sınırsızlık niteliği eklenmiştir.

“Manâ Mesiresi”, “Feyiz Havuzu” denilen mübarek bir havuzdan beslenir. “Manâ Mesiresi”, aynaya benzeyen berrak ve parlak “Feyiz Havuzu”nda, kimi zaman “zat cevheri”, kimi zaman “sıfat deryası” tecellî eder. “Manâ Mesiresi” ile birlikte anılan kahramanın da Sühan (=Söz) olması dikkat çekicidir. Sühan, “genç gönüllü ve çok zeki bir ihtiyar”dır. O aynı zamanda, “hem bir mesele, hem kitap, hem mucize ve hem de peygamberdir.”Şâir, Sühan’ı “söz”ün gücünü ve değerini dikkate alarak çizerken Manâ Mesiresi ile birlikte anması da dikkat çekicidir.

*Nüzhet-geh-i Ma'nî öyle bir yer
Kim âbî benefşe hâki anber*

*Ol bâğ-ı behişt o hâk-i hurrem
Hâk idi velîk hâk-i Âdem*

*Sidre 'ydi nihâl o bâğa yek-ser
Bir hâm erik anda çarh-ı ahder*

*Ser-sebz giyâhı ömr-i câvîd
Şebnemleri necm ü gonca hurşîd*

*Bir kulzüm-i nûr-ı sürh gülzâr
Lû'lû-yı hôş-âbı lâ'l-i şeh-vâr*

*Her tûdesi Tûr-ı sad-tecellî
Yok anda kelâm-ı “len terânî”*

⁸⁸ Hem yok oluşu yani dünyayı hem de yeniden doğuşu yani cennet’i temsil eden bahçe, işlevselliği ile çöl ve kulübeden farklıdır. Daha işlevsel niteliklere sahip olan bahçenin bu kullanımında özellikle Hz. Âdem’in sık sık andığı gibi yaratıldığı yere yani Cennet’e dair bir telmih olduğu düşünülmektedir. Bkz. Andrews , a.g.e., s. 184.

*Rahşende çerâğı nûr-ı tenzîl
Ferş-i çemen anda bâl-i Cibrîl*

*Şebbûları şeb-çerâğ-ı îmân
Gül-berg-i hazâni cevher-i cân*

*Zerrînleri bahr ü kâna kıymet
Nergisleri yâdgâr-ı cennet (b.633–641)*

“Tecelli” mekânı olarak “Manâ Mesiresi”, bir ayna mazmunuyla karşı karşıya bırakır bizi. Seyreden bir özne olarak Aşk, okuyucunun da bakışının öznesidir. O, eşyaya ve daha çok cennete benzeyen bahçeye baktıkça bizden farklı olarak mahiyetleri görür. Öyle ki her köşesinde ayrı bir tecellinin gerçekleştiği bahçe aslında Hz Musa’nın Tur Dağı’nda karşılaştığı hali yansıtan bir hatıra aynasıdır. Bu yönüyle bu ayna aslında bir “tecellî-gâh”tır. “Sevgilinin görüldüğü, kendini gösterdiği yerdir. Tüm âlem, âlemdeki eşyanın, yaratılmışın her biri, insan, insan-ı kâmil, mümin, insanın gönlü, kalbi Allah’ın mazharıdır; görüldüğü yerdir; yani aynadır. Ayna bütün bunların benzetilenidir; sembolüdür.”⁸⁹

Toprağının niteliğiyle, genişliği ve gerçek-dışılığıyla, görünümüyle, gerçek-ötesi algılara hitap eden “Manâ Mesiresi, bilinen bahçe mazmun anlayışının çok fazlasıyla ötesinde yer alır. Kur’an’da geçen ve çok farklı yerlerde konumlanan kutsal kimi mekânları da içine alacak kadar geniş bu bahçenin bekçisi Merih yıldızıdır. Bir bahçede bulunması gereken çiçeklere de sahip mekânda ağaçların yapraklarının her biri bir meleğin kanadıdır. Güzellik, bahçenin en görünür vasfıdır. Bu yönüyle mutlak güzelliğin temsilidir Manâ Mesiresi.⁹⁰

Meşaleleri gökten inen nurlar; dalgalanan çimenleriyse Cebrail’in kanadıdır. Nurlar ve Cebrail’in kanatlarıyla miraçtaki sahneleri andıran bu bahçe, daha önemlisi, güneşe ve aya da ihtiyaç duymaz. Hem sevgili hem de sevgiliye giden yoldaki mekânlardan biri olan

⁸⁹ Zülfi Güler, “Şeyh Galip Divanında ayna Sembolü”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (1), Elazığ: 2004, s. 103-121.

⁹⁰ Muhammet Nur Doğan, adı geçen çalışmada bahçeyi, hem mutlak güzelliğin mazharı hem de şiirin güzelliğine ayna olarak tasavvur eder.

“nüzhet-gâh-ı ma'nî”nin her tepesi, yüzlerce tecelliye mazhardır. Bu görüntüsüyle kaotik bir görünüm arz eden bahçe, sinematografik izlenimlere sahiptir:

Olmuşdı o bâğ-ı şu'le hâmûn
Müstağnî-i mihr ü mâh-ı gerdûn (b.674)

Açık bir mekân olmasına rağmen bahçe, tıpkı “mekteb-i edeb”te olduğu gibi sınırsızlık ve sonsuzluk niteliğine sahiptir. Öyle ki her çakıl taşı, gökyüzündeki bir yıldızdır:

Her rîze-i huşk-i seng-pâre
Yârâna delîl olan sitâre (b. 648)

Bu yönüyle bahçenin genel bir ifadeyle mikrokozmos-makrokozmos ilişkisine örneklik teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

3.3. Feyz Havuzu

“Nüzhet-gâh-ı ma'nî” içerisinde bir başka cennet sembolüyle dile getirilen “Havz-ı feyz”, feyzlerin havuzu anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle tasavvufta ifadesini bulan üstün niteliklerin biriktiği, toplandığı yerdir. Şeyh Gâlib'in, bu mekânla Hüsn ü Aşk'ta içiçe geçmiş bir muhayyileyi de vasf ettiği gözlemlenebilir. Buna göre on beyitlik (675–685) bu tasvirde “Feyz havuzu”, esrarlı güzelliklerin aynası olan berrak ve parlak bir havuzdur.

Mir'ât-ı cemâl-i şâhed-i gayb
Ol havz-ı celî idi bilâ-rayb (b. 677)

Havuzun asıl mahiyeti kimi zaman sıfatlara (cemâl-i şehâd-ı gayb) kimi zaman da tecellilere (bilâ-rayb) malik olmasıdır. Bu yönüyle havuz, Allah'ın Zat cevheri ile sıfatlarının deryasıdır.⁹¹ Suyun aynayla olan ilişkisinin en güzel örneğini veren bu tasvirlerde “Feyz havuzu”nun gümüş aynasında her an başka bir âlem canlanır. Güneş,

⁹¹ Şeyh Gâlip, **Hüsn ü Aşk**, (Haz., Orhan Okay- Hüseyin Ayan), s. 120.

havuzun balığı; ay ise Yunus peygamberdir. Hızır peygamberin içtiği su da buraya akar. Zamana da ait bu tasarruf, mekâna da matuftur ve havuz, dışındakiler (güneş ve ay) ile içindekilere (balık ve onun karnındaki Hz. Yunus) bir diğer deyişle dış ve iç gerçekliğe mekânlık eder.

Feyz Havuzu “Zât’ın sayıyı ve tahayyülü tüketen sıfatlarla, aralıksız ‘südûr’ ve ‘tecellî’lerine mâkes sayılan bu ‘remzî havuz; manzûmenin sonunda, -trafını saran gülşeniyle, bahçesiyle- ‘müşebbehün bih’ini açığa vuruyor:

Mânende-i tâb’-ı şâir-i pâk

Buradan Gâlib ’in nasıl bir şairlik tabiatı düşündüğünü çıkarmak mümkündür: *Havz-ı feyz, -zâhirî mânâlarıyla- ışığın, aydınlığın, suyun, şarabın, madenin, gevherin, mücerredin... sihirli bir telkin sühûnetinde yumuşayıp, eriyip birliğe yönelen bir terkip halinde mısırâdan mısırâa sirâyet ettiği, her mısırâda ayrı bir tenâzur aynasından içe vuran, yalnız duyguların ‘âşinâ’ çıkabileceği bir şiir parıltısıdır.”⁹²*

Bir havz-ı mübârek ol makâmı

Sîr-âb eder idi Feyz nâmı

Etmîş meger ol riyâzı Mevlâ

Yekpâre gümüş suyu-yla irvâ

Mir’ât-ı cemâl-i şâhed-i gayb

Ol havz-ı celî idi bilâ-rayb

Pinhân idi gûne gûne hâlât

Deryâ-yı sıfât u gevher-i zât

Her bir sadeî defîne-i nûr

Çün pîle-i çeşm-i rûşen-i hûr

⁹² Kaya Bilgegil, “Hüsn ü Aşk’a Dâir”, *Hüsn ü Aşk içinde*, (Haz., Orhan Okay- Hüseyin Ayan) İstanbul: Dergâh Yay., 1975, s. 13.

*Âyîne-i sîm-i havza her dem
Tasvîr olunurdu başka âlem*

*Ol havza felek garîk ü mebhût
Mihir ü mehi hem-çü Yûnus ü hût*

*Deryûze ederdi görse suyun
Tesnîm dökerdi âb-ı rûyın*

*Varmış o suya şerâb-ı bî-gaşş
Kim reşk ile olmuş ayn-ı âteş*

*Hızr âbı basıp o cây-ı pâki
Sebz eylemiş ol şerîf hâki*

*El-kıssa o gülşen-i ferah-nâk
Mânende-i tab'-ı şâir-i pâk (b. 675–685)*

Ayna, insanı ve âlemi bir müşahede mekânıdır. Ancak eşya olmaksızın seyredilen bir aynanın varlığıdır burada söz konusu olan. Kalple de ilişkilendirilen aynada aynanın üzerinde bir tozun varlığı nasıl aynaya ait bir olumsuzluk ise kulun kalbinde de şüpheyeye, ümitsizliğe yer olmamalıdır. Bu yönüyle eşya yahut genel olarak varlıklar, müşahedeye imkân tanıyan varlıklardır. Şeyler olmadan aynada görülebilecek bir görüntü de olmayacaktır. Gövde, bu anlamda şeydir ve ruhun görünüş mekânıdır. Ancak ârif kişi suretle asılı ayırt etmek zorundadır. İyiyle kötü, geçiciyle kalıcı olan gibi. Dolayısıyla surete bakmak, Tanrı'yı; Tanrı'nın tecellilerine bakmak da sureti unutturacağından ârif kişi suretten yani bu dünyadan vazgeçer. Çünkü Tanrı'dan başka mevcut olmadığı gibi, O'ndan başka ilah da yoktur. Varlık, aslında tecellilerin görünüşlerinden başka bir şey değildir. Asıl olan O'dur. Hakikatten başkası mecazdır. Burada mecaza ait anlamlandırma içinde yokluk vardır. Bâkî olan odur. Mahlukâtın varacağı yer ise fenâdır, yokluktur. Son tahlilde dünya ise bu yokluğun mekânıdır. Aynaya ait bir imge olan su, bu havuzda farklı tezahürleri barındırır. Yıldızlar, gezegenler gibi.

Bu örneklerde görüleceği üzere Şeyh Gâlib, sürekli olarak kozmolojik imgelere yer vererek ve dünya ile uzayı aynı mekânda buluşturarak kendi farklılığını ortaya koymaktadır. Bunun da malzemesi su yani havuzdur. Yansıtma özelliğiyle suda yansıyan gökyüzü, bir satıh olarak ayna vazifesini görür.

Buradaki anlamıyla feyzlerin tıpkı kayan yıldızlar gibi yağdığı gece manzarası içinde kul, eğer olması gereken hâl içerisinde ise bu feyzlerden faydalanacak ve kurtuluşa erebilecektir.

Suyun önemsendiği dinimizde su, aynı zamanda zamanın da imgesini verir bize. Yıldızlara bakıldığında zamanın geçtiği nasıl anlaşılmazsa “Feyz Havuzu”nda da zaman aynı haldedir. Nitekim feyzlerden faydalanabilen insan onun mutluluğuyla kendinden geçer. Adeta sarhoş olur. Sarhoşluk, şarap ve mutluluk ilişkisi, nasıl meyhane mazmununu oluşturuyorsa, “Feyz Havuzu” da feyzler ve bundan faydalanan talipli için de aynı sarhoşluğu tattırır. Bir başka deyişle suyun ayna ile olan ilişkisinde “Feyz Havuzu”, hem feyzlerin yansıdığı öte yandan kulun da kendisini müşahede ettiği, günah ve sevap tartısını kurduğu kutsal bir mekândır.

3.4. Kuyu

“Çâh” ve “çeh” kelimeleriyle karşılanan kuyu, Divan şiirinde çokça kullanılan mazmunlardan biridir. Genellikle Yusuf’la birlikte anılırken, sevgilinin çene çukuru da bu bağlamda yine “çâh-ı zenehdân” şeklinde mazmunlaşır. Yalnızlığın, kimsesizliğin, çaresizliğin duygu durumları olarak karşımıza çıktığı kuyuda korkunun, endişelerin ve ümitsizliğin baş gösterdiği bilinir. Bu sebeple kuyu, dar bir mekân olarak sınırlanmışlığın da uzamıdır.

Çöl ve deniz imgeleri gibi kuyuda da bir seyr u sülûk olduğu kanaati yaygındır.⁹³Kuyu, her iki mesnevîde telaş ve aceleyle yapılacak yolculuğun seyri hakkında bir ikaz mekânıdır aynı zamanda. Vecd ile yapılacak yolculuğun bilinç ve dolayısıyla iradî

⁹³ Araştırmacıların özellikle vurguladığı “yolculuk” retoriği Hüsn ü Aşk’ı da içine alır. Bu konuda bkz. Mehmet Varışoğlu, ‘Öl ve Ol Fikri Çerçevesinde Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Kendisini Bulma ve Tanıma Süreci’, **Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 6(2), 2007, s. 154; Necmettin Turinay, **Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk, Şeyh Gâlib Kitabı**, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., 1995.

olması için hazırlanmış bir iç rasat yeridir adeta. Bu sebeple henüz ilk adımlarında bu kuyuya düşmüş olması sebebiyle kahraman, ümitsizliğe düşerken kendini anlama, tanıma fırsatı bulur. Daha ötesinde yaptığı hataları tartmaya başlar. Pişmanlıklarla af diler. Bu yönüyle kuyu, bir olgunlaşma yeridir.

*Bir çâh bu kim sevâd-ı a'zem
Gencûr-ı künûz-ı ye's ü mâtem*

*Ne râh-ı adem ne zulmet-âbâd
Bir çâh içi figân u feryâd*

*Deycûr-ı firâkdan nişâne
Bahr-ı zulümât-ı bî-kerâne*

*Düşse buna Hızr olup da güm-râh
Olur yarı yolda ömri kûtâh*

*Mihr atsa kemend-i mâh u sâli
Yok ka'rını bulmak ihtimâli*

*Çün düşdi o çâha mâh-ı Nahşeb
Lâyık k'ola nâmı çâh-ı Nahşeb*

*Düşdüğine eyleme teessüf
Mi'râcını çehde buldı Yûsuf*

*San zülfine cây olup zenahdân
Hârût'a buluşdı mâh-ı Ken'an*

*Velhâsıl o mihr-i âlem-âra
Ber aks olup etdi çâhı me'vâ (b. 1261–1269)*

Bu kuyu, öylesinde bir kuyudur ki dibi görünmez hatta Hızır bile bu kuyuya düşse yarı yolda ömrünü tamamlar. Ancak belirttiğimiz gibi kuyuda temel duygu ümitsizliktir. Karamsarlık ve kötümserlik ise bu kuyuda büyük bir şehirdir. Karanlığı ayrılık derdinden ötürü siyah bir denizdir.

Yusuf u Züleyha metinlerinde de Yusuf'un kuyuya düşüşü buna benzer. Yusuf, kuyuda Tanrı'yla baş başa kalır. Gerek Kur'an'daki ve gerekse Yûsuf u Züleyha metinlerindeki kuyu mazmunu, bu pişmanlık sonucu af dilemenin ve dolayısıyla olgunlaşmanın hikâyesini barındırır. Bu sebeple kuyu aynı zamanda vahdet makamıdır.

Gayret, Aşk'ın yardımcısıdır ve ancak Aşk'ın iradesiyle hareket eder. Ancak zaman zaman Aşk'ı azarlamaktan da geri durmaz.

Hüsn ü Aşk'ta Yusuf u Züleyhâ metinlerinde gördüğümüzün aksine kuyudan dışarıya çıkış imkânsız gibidir. Aşk, kuyunun dibinde yeni bir âleme ilk adımlarını atar.

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 irade talep edecek ve Küllî İrâde bunu karşılayacaktır. Dolayısıyla kuyu, yeni bir berzahtır. Yalnızca düşüşün, cehaletin, gafletin değil aynı zamanda farkına varışın da mekânıdır.⁹⁴

Aşk'ın yolculuğa devamında yardımını göreceği, ah kılıcı ve Aşkar'ı, İlahî aşkın gönlü yakarak yeşerten ihsanı olarak değerlendirebiliriz. Kılıç veati alan Aşk, gam çölünde

⁹⁴ Sühreverdî, İbn Sina ve Yûsuf u Züleyhâ metinlerinde kuyu yalnızca olumsuzluk bildirmez ve aynı zamanda olgunlaşma mekânı olarak da tasavvur edilir. Kahramanlar, bu dipsiz kuyuda ilkin bir ümitsizliğe düşseler de sonrasında kurtulurlar. Dolayısıyla kuyuya farkına varış, bilinçlenme yahut nefsin sülûka hazır oluş eşiği de diyebiliriz. Bu konuda bkz. İbn Sina, Sühreverdî, A. Gazali, N. Razi, **İslam Felsefesinde Sembolik Hikâyeler** (Derleme), İstanbul: İnsan Yay., 2003.

vahşi hayvanlarla, gulyabanilerle ve devle mücadeleye girişerek, mutlak varlığa ulaşmaya çalışır. Yolcu, bilgisizlik ve gaflet ile düştüğü (kavs-ı nüzûl) kuyudan “bilme” ile yeniden yükselişe geçme (kavs-ı urûc) arzusunu taşıırken, kuyu engin bir müşahede imkânı verir. Kuyu, bu bağlamda sınırlı bir uzama sahipken dikey yönde bir sonsuzluk ve sınırsızlık taşır. Tıpkı bilgide olduğu gibi belirli bir alanda sonsuz bir ilerleme ile yolcunun bir sona varması mümkün değildir. Öte yandan kuyuya düşüş, gafletin sonu ise kuyudan çıkış da bir başka şeyin başlangıcını oluşturur. Yolcu, dua ve niyazla tıpkı Hz. Âdem’in tövbesi gibi bağışlanmayı diler ve yeniden kuyunun dışına çıkar. Yahut Yûsuf’a bir başka tövbe imkânı için yeni bir ihtimal verilmesi gibi. Niteliksel değişimin ilk adımı burada atılır. Bu sebeple kuyuya ait her tasavvur, Hz. Âdem’in işlediği günahın ötürü düşüşünden sonra tövbe ve duayla yeniden affedilişinin de bir tür mekânını oluşturur.

Düşdüğine eyleme teessüf

Mi'râcını çehde buldı Yûsuf (Şeyh Gâlib 2002: 260)

Kuyu, sonluluk içinde sonsuzluğu; sınırlılık içinde sınırsızlığı tedai ettirir. Bir diğer deyişle kuyu, yatay algıdan dikey sürece geçerek zaman ve mekân-dışı tasavvurlarla birleşir. Böylelikle hikâyelerde ve mesnevilerde görebileceğimiz gibi yolcunun maddî âlemle olan ilişkisi sonlanır ve yeni bir süreç başlar. Bu yönüyle de bir adım daha ilerleyerek diyebiliriz ki kuyu, duyu âlemine ait bilgiden uzaklaşarak –çünkü nesnellüğün bilgisiyle hakikate ait tam bir sonuç elde edilemeyeceği düşüncesi akılda tutulursa- iniş ve çıkış yayını oluşturur.

Kuyu, daha sonra irdeleyeceğimiz Zatü's-Süver Kalesi gibi yatay bir genişliğe değil dikey bir sınırsızlığa tabidir. Ancak bundan başka içeriye, kapalı uzamlara ait güvenirliliğe, sıcaklığa da sahip değildir. Bir başka deyişle dışarıya ait tehlikeler, bu kez içeride, kapalı ve dar mekâna atfedilmiştir. Bunu Aşk'ın iç dünyasındaki duygularla ifade ettiğimizde karşımıza onun yahut genel olarak hakikat yolcusunun ne kadar büyük engellerle karşılaşacağı gündeme getirilir. Aşk'ın iç dünyasındaki çatışmaların temelinde kuyuya düşmek yahut karşılaşacağı tehlikeler yoktur. Aksine bu tehlikeler karşısında göstereceği dayanıklılığın derecesi vardır. Acaba Aşk, bunca engel karşısında cesaretini yitirip ümitsizliğe düşecek ve nefesine yenilecek midir? Nitekim dev, Aşk'a hangi cesaretle aşkı

talep ettin, diye sorar. Aşk da bu soruya karşılık olarak Mevlânâ'nın Mesnevi'sine gönderme yaparak şu cevabı verir:

*Bu çâhda ney bitip serâser
Uşşâka gâm-ı firâk söyler (b. 1292)*

Kuyu, tıpkı Mevlânâ'da olduğu gibi aslında kamışlıktan başka bir şey değildir. Kamış, belâlar ülkesinde nefisle olan mücadelesiyle ilgili şarkılar söylemektedir. Dolayısıyla âşıklar belâyaya tutkunluklarından bu yolculuğa çıkmışlardır.

Âşık, hakikate ait bilgiyi ancak bütün maddîliğe ait bütün bağıntılardan kurtularak elde etmelidir. Nitekim gerçeklikten verâ-yı imkâna doğru yolculuk kuyudan sonra gerçekleşir. Bu da benliğin yok edilmesiyle mümkündür.

Kuyu, zaman ve mekânda büyük bir kırılmayı beraberinde getirir. Kuyu, bir sorgu sürecidir ve özneler çilehane benzeri bu dar mekânda bilinçsizce çıktıkları yolun asıl mahiyetini kavrarlar. Bu yönüyle masalsı unsurlardan da faydalanan Şeyh Gâlib, mesnevisinin aksiyonlarında somutlaştırmalar ve zıtlıklarla dikey süreci ustalıkla kullanan bir şair olarak karşımıza çıkar. Kahramanın karşılaşacağı diğer mekân-dışı tasavvurlar bu süreçte müşahede tecrübesiyle karşımıza çıkar.

Kuyu, içinde devleri de barındırır. Kargaşa ve karmaşanın hâkim olduğu bu mekânda devlerin gayesi, Aşk'ı sınamak ve aşkında samimi olup olmadığını sorgulamaktır.

Kuyunun dibinde devlerin de bilmediği bir ip vardır. Aşk, Allah'ın bu ipine sarılarak yukarı çıkar ve kurtulur.

3.5. Gam Harabeleri

Aşk'tan istenilen Kimya, vuslatın sembolüdür. Ancak vuslata kolay ulaşılmaz. Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e gitmesi gerekir. Aşk'ın bu sebeple birçok olumsuzluğu aşması gerekir. Bunlardan biri de Gam Harabeleridir. Görsel imgelerle tasvir edilen sahneler, imkânsızlığın boyutlarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Ateş Denizi, Gam Harabeleri, Matem Sarayı gibi ardı ardına sunulan mekân formları, yalnızca

imkânsızlıklarla açıklanabilir türden birer mekân değildirler. Aynı zamanda mekân-dışı bir gerçeklik kurguları vardır. Zıtlıklarla ve değişmelerle sunulan tasvirlerde dikkati çekme isteğinin yanında, gerçekliğin dönüştürülme biçimi de etkilidir. Bu yönüyle Gâlib, tasvirlerle birlikte zaman ve mekânı hem nesneleştirmekte hem de bunları araçsallaştırarak sembolleştirmektedir. Burada asıl gaye dolayısıyla zamana bir değer atfetme değil zamanı sanatsal ifadenin bir vechesi olarak değerlendirmektir.

Nesnel bir gece manzarasının yanında Gayret ve Aşk, yine Aşk'ın ümitsizliğinin eşliğinde bu büyük çölde yollarını kaybederler. Çölde bu kez olağanüstü varlıklardan cinlere rastlarlar. Çöle yağın kar da bu manzarayı tamamlar.

Zıtlıkların birleşip yeni bir hâle evrildiği Gam harabelerinde kış manzarası, gecenin karanlıkla birleşerek oluşturduğu manzara gibi farklı bir görünüme kavuşur. Ancak beyitlerden de görebileceğimiz gibi “Gam harebeleri”, bu dünya - öte dünya ayrımında tüm olumsuzluklara rağmen görünümde bu dünyaya ait umutsuz tabloya ait izler taşır. Karanlık ve kışa ait olumsuzlukların birbirine karıştığı tasvirlerde iki tabiat olayının da belirginleştirdiği niteliklerden biri ümitsizlikse diğeri korkudur. Ancak bu korku, görüntülerle desteklenen suretlerin verdiği korkudur. Aşk tıpkı gökyüzünde soğuktan dolayı oluşan buzdan kadehlerin parçalanması gibi ümitlerinin bir bir kırıldığını ve acizyetinin sonuna geldiğini düşünür.

*Bir deşt bu kim neüzü billâh
Cinler cirid oynar anda her gâh*

*Birbirine ye's ü hayflâhık
Geh kar yağar idi geh karanlık*

*Deycûr ile berf edince ülfet
Bir kâlebe girdi nûr u zulmet*

*Sermâdan olup füsürde mehtâb
Şebnem yerine döküldi sîm-âb*

*Âhû-yı sefîde döndi deycûr
Sahrâ dolu müşg içinde kâfur*

*Bir bakıma berf içinde deycûr
Mânend-i sevâd-ı dîde mahsur*

*Buzdan kırılıp sipihr-i mînâ
Düşdi yere rîze rîze gûyâ*

*Bak bak felek-i siyâh-kâre
Âyîne götürdi Zengibâr'e*

*Sermâ ile berf olunca munsab
Dendânı sırtıdı zengî-i şeb*

*Bin mîh ile na'l-i mâhı encüm
Deycûr-ı şitâdan eyledi güm*

*Mânend-i sitâre-i şeb-efrûz
Gâhî görünürdi rûz-i fîrûz*

*Burc-ı esed oldu râh u meydân
Her gûşede bir pamukdan arslan*

*Gûyâ dutulup zebân-ı şu'le
Lerzende idi figân-ı şu'le*

*Efsürde olup şirâr-ı ser-keş
Gevherler içinde kaldı âteş (b. 1326–1340)*

Nesnel kış manzaralarının tasvirindeki bu canlılık, sinematografik bir dille anlatılır. Ancak duygular da bu görüntülerin içinde belirgin bir şekilde hissedilir. Nitekim ne zaman

çöle ait bir tasavvurdan söz edilse orada gam ve keder vardır. Bu kez, “Gam harabeleri”, ümitsizliğin ve korkunun adresidir.

Mesnevideki en uzun tasvir bölümünü oluşturan “Gam harabeleri”ndeki olaylar, 215 beyit boyunca sürer. Mesnevi geleneği içinde belki de en uzun tasvirin yer aldığı Gam harabelerinde Aşk, cinlerden başka çok çirkin bir cadıyla karşı karşıya gelir ve onun kendisine yaptığı teklifle şaşırır. Cadı ona kendisiyle vuslat teklif eder. Aşk bu teklifi kabul etmeyince onu asar.

Sınırsızlık ve sonsuzluğun belirgin olduğu “Gam harabeleri”, tıpkı kuyu gibi yine kargaşayla doludur. Bu niteliklerin Tanrı’nın kereminin yani Cemal sıfatının ama aynı zamanda Celâl sıfatının ve korkutuculuğuyla da sınırsızlığının etkili olduğunu düşünüyoruz. Öyle ki mekân, bu sınırsızlığı ve sonsuzluğu belirgin bir şekilde ifade eder

Seyr eyler idi o bedr-i kâmil

Her gece hezâr-sâle menzil

Tayy-eyler idi o mihr-i Enver

Her rûz dokuz felek kadar yer (b. 1523–1524)

İnsan, kereme de cezaya da rıza göstermeli ve böylelikle daima sınırdığının farkına varmalıdır. Nitekim Gayret’in ifadesiyle:

Gayret der idi kesilmez ümmid

Luft-ı Samed’e olur mu teb’îd (b. 1519)

Beyti bu düşünceyi dile getirir. Çünkü Tanrı, Samed’dir yani kulunu işitendir. Öyle ya da böyle ümit güneşi açılacak ve insan karanlıktan kurtulacaklardır. Dolayısıyla mekân bir kez daha gerek şekliyle ve gerekse barındırdığı duygularla zıtlıkları barındırarak Cemâl ve Celâl sıfatının tecelligâhı olarak mesnevideki yerini alır. Bu dünya, geçici olmakla birlikte tecellilerin yansıma yeridir. Nitekim ayna olmadan insanın kendini görmesi mümkün değildir. Mekâna atfedilen bu değer, mekânın hem kutsallığını ama aynı zamanda geçiciliğiyle de değersizliğini akla getirir.

Aşk, içindeki Tanrı aşkının farkındalığıyla ve Gayret'in de yardımıyla ümitsizlik mekânının; dolayısıyla sabrının meyvesini alarak Gam harabelerinden kurtulur.

3.6. Ateş Denizi

Bir başka imkân ötesi gerçeklik, Aşk'ın Ateş Denizi'ndeki sertüveninde karşımıza çıkar. Gam harabelerindeki cadı ve cinler nasıl Aşk'ın kalbindeki vesveseleri ve korkuları şekillendirirse “bahr-ı ateş”teki manzara ve buradaki devler de bir o kadar büyük çalkantılara, aşkın insanda oluşturduğu büyük cezbelere halindeki varlığına o denli işaret eder.

Dev, eğer İbn Arabî'nin sembolik mantığını takip ederek söylersek hakikatlere ait müşahedelerin tezahürleridir.⁹⁵ Tecellilerin müşahedesini öyle kolay aşılacak engeller değildir. Sâlikin yani Aşk'ın Gayret ve Aşkâr 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'ın bu mekânında 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 gemilerin bulunduğu bu denizin resmedildiği beyitlerde ateş, gemilere hiç zarar vermez. Gemiler, kimi zaman havadan ilerlerken gövdeleri kızıl gökyüzüyle aynı renktedirler. Bu mumdan gemiler, sanki içine girenin mezarının belli olamayacağı tabuta⁹⁶ benzerler.

Mûmdan gemiler edip hüveydâ

Kılmış niçe dîv o bahri me'vâ (b. 1551)

⁹⁵ Tahir Uluç, **İbn Arabî'de Mistik Sembolizm**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üni. Sosyal Bil. Ens., Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Konya: 2005.

⁹⁶ 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. Nitekim Yahya Kemal'in de “Sessiz Gemi” adlı şiiri gibi Yunan mitolojisinde Kharon'un ölülerini taşıyan sandalını da hatırlarsak gemiyle ölüm arasındaki ilişkiye açıklık getirmiş oluruz.

İç dünyanın dışı; dış dünyanın da içe yansıdığı bu mekân tasavvurunda aşktan duyulan gam, derin bir aşkın tesiriyle gözler önüne serilir. Ateş, bu tezahürün en görünür tarafını oluşturur.

Mesnevinin başından beri sunulan ateş imgelerinde tasavvufta da ifadesini bulan ateşin iki ayrı görünümü vardır. Bunlardan ilki nur olan ateştir ki soyuttur ve olumlu ateştir. Tanrı'nın iyiliğine ve Cemâl sıfatına ait nur olan ateş, kalpte şekillenerek insanın olgunlaşmasında önemli bir rol oynar. Öte yandan nâr olan olumsuz ateşte de görünürlük, maddilik ve azap vardır. Cehennem imgesi, bu olumsuz ateşin en popüler tarafını oluşturur. Gerek olumlu mekânlarda (mektep, Manâ Mesiresi ve Feyz Havuzu'nda) ve gerekse olumsuz mekânlarda (kuyu, Gam harabeleri, Ateş denizi ve Zatü's-süver Kalesi'nde) nâr ve nûr, bir mücadele içindedir. Dolayısıyla nâr ve nûrun mücadelesi, "Bahr-ı Ateş" mazmununda belirgin bir etkinliğe kavuşur. Aşk, yine sonsuzluk ve sınırsızlık bağlamında uçsuz bucaksız Ateş denizinde devlerle karşılaştığında yine tereddütleri barındıran kalbinin ümitsizliğe doğru çekildiğini anlar:

Ateş denizi şu şekilde tasvir edilir:

*Bir nâr ki dûdı dûd-ı Nemrûd
Gûlân-ı siyeh-nümûd-ı Nemrûd*

*Dünyâları dutmuş âteş-i gam
Girdâbları çeh-i cehennem*

*Dûzah velî şu 'le-zâr-ı sîm-âb
Her ahkeri cür'a-nûş-ı girdâb*

*Her gavtası bir muhît-i âteş
Her lüccesi bir cahîm-i ser-keş*

*Hûn-âb-ı ciger-misâl-i gül-gûn
Deryâ-yı şîrâre kulzüm-i hûn*

Tûfân-ı şîrâre mevc-ber-mevc
Pervâzda Aşkâr evc-ber-evc

Pür-cûş-ı belâ muhît-i âteş
Şu'le ana ol semend-i ser-keş (b. 1588–1594)

Bu denizin ateşi öyledir ki dumanı Nemrut'un ateşinden çıkan karanlığına benzer. Nemrut ile özdeşleşen ateş, hiç şüphesiz karanlık ve olumsuz ateştir. Nitekim bu ateşin dumanları arasından simsiyah çehreli cinler çıkar. Cehenneme ve onun girdaplarına benzeyen anaforlarında Aşk, dalga dalga yükselen kıvılcım seli ve kan denizinde belâ denizine geldiğini anlar. Ancak daha önceki sınırsızlık ve sonsuzluğu ifade eden mekânlarda olduğu gibi burada da aczini ifade eden Aşk, Aşkârla denizin üstünden uçacaktır. Bundan evvel Aşk'ın acziyetinde dile getirilen beyitlerde iç dünyasıyla bir hasbîhale girişir. Duası, uzun ve anlamlıdır. Giderek daha da zorlaşan bu meşakkatler karşısında acziyeti daha da artar.

Etme beni fûrkate nişâna
Bed-ahdi ne hâcet imtihana

Çün zerre-i aşka mazhar etdin
Hurşîde başım berâber etdin

Câdûlar elinde etme beste
Öldür beni koyma böyle haste

Ol mevt hayât-ı câvidândır
Ger nefis için istene ziyandır

Maksûd hemîn rızâ gerekdir
Ol kasde dahi atâ gerekdir

Râh-ı talebinde beste-pâyım
Sen eyle küşâde bî-nevâyım

*Makbûle sezâ bir ilticâ ver
Hem eyle kabûl hem duâ ver*

*Gönlümde taleb inâyet eyle
Hâhişde edeb inâyet eyle*

*Bir lûtfâ karîn ola bu matlap
Küstâhlığım kemâl ola hep*

*Ger dâr ise kenc-i mahfilimdir
Ol nâr ise nâr-ı menzilimdir*

*Çün bahr-ı inâyet eyleye cûş
Hâşâ ola bendeler ferâmûş*

*Bu gam bilirim ki âha degmez
Billâh ki bir nigâha değmez*

*Ammâ ki ümîd rahmetindir
Me'lûf olunan inayetindir*

*Sahrâ-yı ademde eyledin cûd
Verdin yok iken libâs-ı mevcûd*

*El ân ademdeyiz adîmiz
Hâhiş-ger-i ni'met-i amîmiz (b. 1567–1581)*

Aşk, kanatlı atı Aşkâr sayesinde oradan bir “nesîm-i subh” gibi geçerken bu içten yakarışının karşılığını alır. Ateş denizi ile şair diğer mekânlarda olduğu gibi mekânın varlıkta oluş ve bozuluş süreçlerinin tezahür yeri olduğunu bir kere daha ispat etmiş olur.

3.7. Çin Sahili

Çin sahili, olumsuz mekânların ardından bir bahçe tasavvurunu andırır. Bahçe, Andrews'ın belirttiği cennet mecazına ait bütün unsurları barındırırken, Aşk, bu bahçeyi seyrederek olumlu mekânda derdini tazeler.

Şeyh Gâlib, bu bölümde yeni bir tarz diyerek yazdığı “tardiye”sinde bülbülün yani âşığın dilinden bir yandan sevgisini bir yandan da bu sevginin failini yani kendisini över gibidir. Ancak görünüşteki bu övüşten memnun olmayan bülbülün itibar sarhoşluğuna düşmemesi gerekir. Nitekim şairin Çin sahillerinde bir bahçe mecazıyla dile getirdiği şiirinde geçen zamana bir şikâyet de terennüm edilir.

Sühan'ın yani sözün bu bahçede dile gelmesi, olağan bir durumdur. Sühan, az sonra olacıklardan haber vererek peri yüzlü bir Çin padişahının kızının bahçeye geleceğini söyler. Papağan kılığındaki Sühan'ın sözlerinden sonra yine bu mekâna uygun manzarada bir bölük kız bahçeye gelir.

Bu kızlar, aklın askerleridir sanki.⁹⁷ Aralarındaki bir kız, tıpkı Hüsn'e benzer. Ancak çoğu yönüyle ilk akı (akl-ı evvel) temsil eden Hûş-ruba, işaretlerle konuşur. Bu da aynada kişinin konuşmasına benzer. Aynada kişi konuşurken ses, aynadan değil aynaya bakandan gelir. Onu gören bir başka kişi de dudaklarını oynatan bir sureti görür. Burada aklın da bir başka yönlendirmeye ihtiyaç duyduğunu, iradeye ihtiyaç duyduğunu gösterir ki akıl ve ayna ilişkisi bugün de tiyatrodan önemli bir işleve sahiptir. Oyuncular hem seslerini geliştirmek hem de bu sayede oyuna odaklanabilmek için ayna karşısında ses alıştırma yaparlar.

Bir başka açıdan “Çin” kelimesinin telmihinde ayna mazmunu yine ilk akla gelenlerdendir. Burada Mevlana'nın Çin ressamlarıyla Rum ressamlarının yarışmasına telmih varken Çin ressamlarının renklerdeki güzellik ve parlaklık reddedilmez ancak

⁹⁷ Bahçeye gelen kızların aklın askerleri şeklindeki tasavvuruna Dante'nin İlahi Komedyasında da rastlamaktayız. Dante, Cennet'te Beatrice'le karşılaştığında gözleri kamaşır ve onun ışığını akılla özdeşleştirir. Bkz., Alighieri, Dante, **İlahi Komedyası-Cennet**, (Çev.: Rekin Teksoy), III, İstanbul: Oğlak Yay., 1999.

aynada bu renkler daha canlı durur. Bu mekânda da Hûş-ruba'nın Divan şiirindeki güzellik anlayışına uygun bir tablo çizilir. O da konuşmaz çünkü ağzı yoktur.

Aşk, onun güzelliğine aldanarak onunla işret meclisinde yiyip içip eğlenir. Bu meclis esnasında Şeyh Gâlib, olumlu mekân tasavvurlarından birini daha sergilerken görüntüler insanın gözünde canlanır gibidir.

*Leb-ber-leb idi sebû vü sâgar
Yek-sân idi rinde hâk ü gevhe*

*Bâzâr-ı bezimde vardı revnak
Boş gitse dolu gelirdi zevrak*

*Şükr etdi görüp sebû o hâli
Hiç secdeden olmaz oldu hâlî*

*Mevc urup o âteşin sahbâ
Zevrakla üzerdi hemçü deryâ*

*Mehtâbda meh mih içre mehtâb
Mey şîşede şîşe meyde gark-âb*

*Çün kulzüm-i âteş oldu seyrân
Tûfân-ı şerâbı gördi cûşân*

*Yâkût gibi şerâb-ı engûr
Elmâs gibi piyâle-i nûr (b. 1663–1669)*

Bu beyitlerde dikkatleri çeken bir husus da su unsurlarından biri olan kan ve şarabın sıkça kullanılmasıdır. Bilindiği üzere şarap ve kan, suyun ateşle olan birlikteliğine bir işarettir ve hem suyun hem de ateşin niteliklerini gösterir. Nitekim bu vakıanın sonlarına doğru Çin güzelinin Aşk'a yapacağı kötülüklerin habercisidir sanki. Çünkü hem kan hem de şarap ateşin nâr özelliğinden dolayı kötülüklerin de işaretlerini verir.

Tıpkı aynada olduğu gibi Çin perisinin güzelliklerini seyreden Aşk, aynalardaki bu surete yani aklın görüntüsüne âşık olmuştur. Akılla varılan yolun da tehlikesini barındıran bu mekânda Aşk'a ait kusurlar, eksiklikler, Hûş-ruba'nın kışkırtmalarıyla daha da törpülenir hale gelir. Nitekim Aşk, bu vakıanın sonunda sevgilisine benzettiği cadıya bir değer atfederek bir diğer deyişle nefsin emrindeki akıl sanarak yanılır. Bu sebeple bir akıl mekânı olarak Çin sahilleri, aklın yanıltıcılığının da mekânıdır. Bir başka açıdan yani ayna ve eşya açısından bakıldığında nefis, akılla kendi kibrini yüceltirken ondan ancak zarar görebilir.

Hûş-ruba, akıl çelen anlamına gelirken bir yandan da delilikle ilişkilendirilir. Nitekim bu bölümde Aşk, onu görünce aklını yitirir. Bir başka yönden aşkın delilikle de bağlantısı, bu bölümün dikkat çekici yönlerinden biridir. Âşık, sevgilisini görünce aklını kaybeder. Hatta aklı başında yani bilinçli olması âşığın niteliklerinden değildir.

Genel olarak ifade etmek gerekirse olumsuz mekânların hemen hepsi gibi Çin sahilleri de ölümün merkezi gibidir. Bir anlamda “ölmeden önce ölünüz” hadisince burası bir ölüm mekânıdır.

Aşk, gördüğü eza ve cefadan ötürü geride maddi bir şey bırakmamacasına benliğini yitirecek duruma gelmiştir. Eskisinden bir iz dahi kalmamıştır. Ancak buradan bir başka benlikle çıkar. Bu bağlamda denilebilir ki Aşk, birden fazla sınamaya tabi tutulmuştur. Her seferinde başarıya ulaşmış ve nihayet eski benliğinden kurtulmuş, yeni bir kişiliğe bürünmüştür.

3.8. Zatü's-Süver Kalesi

Saray, kale, köşk gibi yapıların kulübe ve benzeri küçük mekânlara göre daha kompleks olduğundan söz etmiştik. Ancak bu saray, “Zatü's-Süver Kalesi” olursa, durumun daha da farklı boyutlara ulaşacağı muhakkaktır. Çünkü aynalarla anılan bu kale, Şeyh Gâlib 'te neredeyse bir bilinç olarak tasvir edilmesiyle bu farklılığı kendi bünyesinde taşır. Aynayla karşılaşan bilincin kendilik öznesi ile karşılaşması bağlamından hareketle diğer süreçlerden farklı olarak bu kalede Aşk, artık yalnızca bir bakış öznesi olmayacak, aynı zamanda kendi özneliğiyle (nefis) karşılaşan bir bireye dönüşecektir. “Zatü's-Süver

Kalesi”, Aşk’ın kendisiyle karşılaşma mekânıdır. Kendini güzel, üstün ve yenilmez olarak gören bir algıdır bu.

“Zatü’s-Süver Kalesi”, her tarafı resimlerle dolu olan bir mekândır aslında. Daha ismiyle bile muhayyel âleme ait bir mekân olduğunu baştan hissettirir. Ardı ardına teşbihler ve telmihler (Yûsuf ve Züleyha, Bîsütun Dağı, Ferhat ile Şirin vs.) tasvir edilen kalenin sembolik bir niteliğe sahip olduğunu hissettirir. Ki burada asıl vurgu, aşktır. Aşka ait sembollerin aynayla bu kadar ustalıkla çizildiği başka bir eser bulmak hemen hemen imkânsız gibidir. Hem semboller hem de kullanılan nesnelere (ayna ve tasvirler) metnin diğer üstünlükleri yanında bir başka nitelik ekler.

*Bir genc açıldı kim mutalsam
Hep anda mümessel idi âlem (b. 1776)*

“Zâtü’s-Süver Kalesi”, işlevselliği en güzel örnekleyen mekândır aynı zamanda. Kale, sınırları itibariyle sonsuzluğu ihtiva eder. Bir başka deyişle kalenin zamansal sonsuzluğu, mekânsal sınırsızlığıyla eşdeğerdir. Aşk’la Gayret bin yıl geçmesine rağmen kalenin sınırlarından çıkamazlar.

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; felsefî açıdan bakıldığında ise görünümün dünyasını (âlemü’l-his) temsil eder.

*Fanûs-ı hayâl her menâre
Bir tuhfe-i nev-di rûzgâra (b. 1717)*

Zamana armağan olan hüviyetiyle “Zatü’s-Süver Kalesi”, hayal fanusunun içinde ışıklı kuleleriyle boy gösterir. Gâlib, bu durumu 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. Öyle ki ayna,

benliğin kendine hayran olduğu bir uzamdır. Nefse bağlılık, bu ayrışmanın sebebini oluşturmuştur. Bu yüzden Gâlib, burasını âşıkların vuslat mekânlarından uzak bir kopuş âlemi olarak niteler. Kale, tıpkı kuyu gibi sâliklerin kaçınması gereken nefse ait nitelikleri barındırır. Nefs, bu süreçte zamanın da baskısıyla sâliki umutsuzluğa düşürür. Buna bir başka açıdan bakıldığında bir anda binlerce aylık mesafeler aşsa bile kaleden çıkamayacağını düşünen Aşk'ın gayretlerinin boşa gideceği endişesi de diyebiliriz. Aşk, kalenin sınırlarından çıkamamanın sebebini şöyle açıklar:

*Hiç hâlimi etmez oldu pürsiş
Kim sûrete eyledik perestiş (b. 1742)*

“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”⁹⁸“Hisâr-ı Kalb” yolculuğuna bizi hazırlar.

Zatü’s-Süver Kalesi, Aşk'ın kendilik sürecinin hem başlangıcına hem de sonuna işaret eder. Başlangıçtır çünkü Aşk, ilk kez burada bir bakış öznesi olarak değil bakılan, seyredilen bir özne olduğunu fark eder. Önceki süreçlerde yaşadığı her şeyi müşahede mevkisinde seyretmekle birlikte “Zatü’s-Suver Kalesi”, karşılıklı bakış mekânına dönüşür. Dolayısıyla kalenin bu dönüştürücü etkisi, diğer mekânlardan daha üst seviyede ilerler. Çünkü Aşk, eyleyen konumundan çıkarak aynı zamanda eylenen konumuna da alçalmış olduğunu fark edecektir. Ancak bu kalede farkında olduğu bir başka değişme de kendilik sürecinin tasavvufî ifadeyle nefis sürecinin kaotik bir evrenle eşdeğerliliğidir. İçteki çalkantılar, kalede yaşanan olaylarla da örtüşür.

*Menzil yine menzil-i mukaddem
Ol sûret o kal'a-i mutalsam (b. 1738)*

⁹⁸ Necmettin Türinay, “Klasik Hikâyenin Son Merhalesi Hüsn ü Aşk”, **Şeyh Gâlib Kitabı**, (Yay. Haz.. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., 1995, s. 98.

Âşık, bu kalede gördüğü kimi biçimlerin öngördüğü merhaleleri aşmak için mücadele eder. Ancak bu macera, muhayyel bir ibda sürecidir. Bu bağlamda oluşun mayasında aşkın varlığının bilinmesi, bu sürecin de merkez algısını yani aşkı doğurur.

Kale, aynı zamanda Platon'un mağarasında olduğu gibi bir idealar dünyası sunar. Buna göre Aşk, aynalarda gördüğü haliyle olayları buna göre yorumlar. Ancak aynadaki suretlerle aldanır. Bu yönüyle de aynanın dolaylı olarak bir anlamda dünyayı resmettiği, dünyanın geçiciliğini konumlandırıldığını söyleyebiliriz.

Geniş bir açıdan bakıldığında kaledeki aynalar, “verâ-yı imkân” yahut “verâ-yı kevneyn” tamlamalarıyla ifade edilen öte dünya ile budünya arasında çizilen bir sınır gibidir. Kale de bu aynaları barındıran dünyadır.

*Neyreng-i hayâlden ibâret
Her sûreti bâc-ı şehri-i suret (b. 1715)*

Kaledeki hayâl tilsiminden ibaret olan resimler, bu görüntüler şehrinin vergisidir. Öyle ki kaledeki aynalara kapılmamak mümkün değildir. Tıpkı bir şehre ait vergi gibi bu hayâllere de aldanmak, zorunlu bir durumdur.

Kaleyle ilgili bir başka mekânsal algı da kalenin yatay eksenindeki genişliğidir.

*Tayy etmege başladı o râhı
Bir ânda reh-i hezâr-mâhı*

*Çün mağribe mihr olurdu vâsıl
Kat' edememiş dü gâme menzil*

*Zâtü's-suver içre yine mahbûs
Hâline bakıp olurdu me'yûs (b. 1728–1730)*

Aşk, bu yatay genişlikte binlerce aylık mesafeler geçmesine rağmen henüz iki adım bile atamamış, kalenin içinde hapis kalmıştır. Burada şair, dünyanın sınırları içinde

yaşanırılıktan söz ederken gerçekliğin bu dünyayla sınırlı olacağını da belirtmiş olur. Bir diğler deyişle ne kadar adım atılırsa atılsın yine bu dünya içinde kalınacaktır. Bir başka açıdan bakıldığında bedenın ölümlülüğü, ne kadar uzaklaşımaya çalışılırsa çalışılsın aşılamayacak; bu sebeple candan geçmenin yolu aranacaktır. Aşk, yine ümitsizlikle bu duygunun mekânı olan kuyuya düşer.

Bir çâha düşüp yine kâmekân

Duttdular anı sipâh-ı gûlân (b. 1732)

Ardından Aşk, daha önce geçtiği mekânlardan yine geçmek zorunda kalır. Kale, bu yönüyle bir kısırdöngüdür. Tıpkı aynadaki görüntü gibi olaylar, defalarca tekrarlanmaktadır. Bu da aslında aşk yolcusunun (sâlik), kâmil insan olma yolunda ilerlerken çilenin, sıkıntının her yolculukta tekrar tekrar yaşanacağını göstermiş olur. Tıpkı bedenın sınırları gibi dünyanın da sınırlarından çıkmanın bir yolu vardır. O da canını feda etmektir. Canın fedası, gerçek anlamda da olmayabilir. Bunun için âşık, çile çekerek ve nefesinden kurtularak da ölümlle karşılaşabilir. Bu sebeple âşık, her seferinde daima yakarma makamında olmalı, af ve mağfiret dilemelidir. Aldığı her nefeste şükretmesi gerektiği gibi her nefeste işlediği günahlardan ötürü af ve mağfiret dilemekten vazgeçmemelidir.

3.9. Hisar-ı Kalp

Kalp, meskûn bir mekân olunmamasına rağmen, diğler mümini yansıtan aynanın mekânıdır. Bununla birlikte mesnevide bir hisar olarak tasavvur edilir. Mesnevide olumlu bir mekân olan “Hisar-ı Kalp”te hisarın taşları, kırmızı yakut taşındandır. Hatta bu hisar, bu dünyada yapılmış ilahi bir yapıdır. Bir diğler deyişle kutsal bir mekândır. Daha önce “Manâ Mesiresi” ve “Feyz Havuzu”nda vurgulanan cennet imgeleri “Hisar-ı kalp”te de vurgulanır:

Bir kal’a ki sengi sürh yâkût

Nâsûtda bir sarây-ı lâhût

*Her hıştı mücevher ü murassa '
Hurşîd ile rû-be-rû muşa 'şa '*

*Envâr-ı nukûş-ı gayb memlû
Esrâr-ı rumûz burc ü bârû*

*Her burcda reng reng envâr
Bârûları cümle genc-i esrâr*

*Gözler kamaşır nümâyişinden
Sözler tükenir sitâyişinden*

*Bir cânibi bahr-ı nûr-peyker
Bir cânibi deşt-i mevc-i ahder*

*Beş bâbı o bahr-i pâke nâzır
Dîger beşi hem bu hâke nâzır*

*Beş bâb velîk arş-fersâ
Her kulesi kûh-ı Kâf'a hem-tâ*

*Her bâbda bir sürûş-ı ekrem
Çün Rûh-ı muazzez ü mükerrem (b. 1921–1934)*

“Hisâr-ı Kalp” yolculuğu, fiziki planda gerçekleşen bir zorlu seyahat olmayıp, bilakis doğrudan doğruya insanın kendi içinde seyrettiği rûhi bir haldir. Daha açık ifadesiyle Aşk’ın seyahati, vücudu ile “Benî Muhabbet” kabilesi arasında bulunurken, onun kalp ve ruhunda idrak ettiği manevi bir halden, bir “iç yaşayış”tan başka bir şey değildir.⁹⁹

Kalbin görünümleri doğrultusunda varlığını madde planındansa manâ âlemine göre tasavvur eden sâlikin ilk temizlemesi gereken uzam olan kalp de devleti, iktidarı, merkezi

⁹⁹ Türinay, a.g.m., s. 98.

temsil eden kale de hisar şeklinde tasvir edilmiştir. Sağlamlığı, güvenilirliği ve olan olması gereken çatışmasında olması gerekenin tarafında yer alan kale, adeta asıl aklı, güzelliği ve mutlaklığı temsil eder.

Gâlib Dede'nin biçimlere ve dolayısıyla da mekâna ait bu zaferi, bir taraftan da biçimler âleminin sırrının çözülmesiyle birlikte anlaşılmalıdır. Çünkü mekânsızlık âlemini değilse bile biçimler dünyasını aşmaya doğru giden Aşk'ın müşahedesi, aslında okuyucunun da müşahedesine dönüşür. Okuyucu, soyut yahut somut, sınırlı yahut sınırsız, biçimli yahut biçimden uzak unsurlara ait imgelerle karşılaştıkça belirli bir mekân ve zaman fikrinden de uzaklaşır. Dolayısıyla zamanın ardından mekân da değerini yitirir. Çünkü yukarıdaki beyitte de vurgulandığı gibi mekân, aşkın değerinin yanında bir "temsil" değeri taşıyabilir ancak.

Envâr-ı nukûş-ı gayb memlû

Esrâr-ı rumûz burc ü bârû (b.1926)

Beş bâbı o bahr-i pâke nâzır

Diger beşi hem bu hâke nâzır (b.1930)

Görünmez âlemin yahut bir başka deyişle misaller âleminin nakışlarının ışıklarıyla dolu olan kalp hisarı, Gâlib 'in mekânları açıklarken en çok sevdiği kelimelerden biri olan "esrâr" ile açıklanır yine. Arşı bile geride bırakan beş kapısının her birinde Cebrail gibi beş büyük melek bekler. Kapıların kanatları yeşil nur rengindedir. Denize bakan bu kapıların tarifi de mümkün değildir. Hatta hayale bile sığmaz.

3.10. Dünya ve Bilinç Mekânları

Şeyh Gâlib, mesnevîde özel ve belirgin bir yer işgal etmese de iki ayrı mekâna yer verir sürekli. Dünya ve Aşk'ın bilinci, ifade ediliş şekilleriyle gizli ancak etkin birer mekândırlar.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi dünya geçiciliktir; beden ve dolayısıyla ruhun da hapishanesidir. Mekânsal ve zamansal sınırlılığıyla bu hapishaneden kurtulmanın biricik

yolu aşkla Tanrı'ya iyi bir kul olabilmektir. Bu sebeple beşer halindeki birey, insan-ı kâmil olabilmek için dünya denilen fenâdan bekâyâ geçmek zorundadır. Bunun şartlarını belirleyen tasavvuf, bir yolculuk retoriğiyle dünyadan bekâ âlemine gidiş için birçok yol önerir. “Denî” yani düşük yer anlamına da gelen dünya, Hz. Âdem’in düşüşünün de mekânıdır. Bu düşüş, daha önce de kuyu bahsinde de söz edildiği gibi bir olgunlaşma, değişme yeridir.

Çoğu dini metinlerde dünya; gök, yer ve yer altı olmak üzere katmanlı olarak tasavvur edilir. Genelde aydınlık, kutsal, manevi bir uzam olarak gökyüzü; bereket, doğurganlık ve hayat mekânı olarak da yeryüzü öngörülürken, yer altı da kötücül bir karakterde düşünülür. İlahi ve yarı ilahi varlıkların bulunduğu göğün aşağısında bulunan toprak, gökyüzünün bir yansımasıdır aynı zamanda. Ölümün, yoksunluğun mekânı olan yer altı, Şeyh Gâlib 'te de devlerin, cinlerin mekânıdır.

Cennet de genellikle gökyüzünde tasavvur edilir. Cennet'teki mutluluk mekânına göre dünyanın çileci yönü, bir yönüyle aslî vatana dönüş için hazırlıkların da olması gereken mekânı işaret eder. Bu sebeple kul, ümitsizlik duygusundan kendini sıyırmalı, Tanrı'nın sıfatlarına yani tecelli iplerine sınımsız tutunarak kendi kuyusundan çıkmalıdır.

Dünya, Kur'an'da sıklıkla, gelip geçici ve aldatıcı bir yer olarak zikredilir: “Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir. Müttakî olanlar için ahret yurdu muhakkak ki daha hayırlıdır. Hâlâ akıl erdiremiyor musunuz?”¹⁰⁰ Bir başka ayette de durum bundan farklı çizilmez: “Dünyada bir miktar geçim (sağlarlar), sonra dönüşleri bizdir”¹⁰¹

Ayetlerde de söz edildiği gibi Tanrı'nın insana çizdiği bu yönün bilinmesi, ondaki ümitsizliği bertaraf eder. Nitekim Aşk da geçirdiği her tehlike karşısında ümitsizlik kuyusundan dualar ve Kur'an'dan ayetlere yaptığı göndermelerle kurtulur.

Dünya bir aynadır. Suretlerin yansıdığı bu dünya, İskender'in aynasından ibarettir. Bu aynanın yansıttığı bu kez yalnızca geçicilik ve olumsuzluk değildir.

¹⁰⁰Kur'an-ı Kerim, En'am 6: 32.

¹⁰¹Kur'an-ı Kerim, Yûnus 10: 70.

*Açdı reh-i gaybı Hızır-ı ma'nâ
Mir'ât-ı Sikender oldı dünyâ (b.1870)*

Nitekim beytin de öngördüğü gibi Mânâ Hızır'ı, gayb âleminin yolunu yine bu dünyada açar. Bir geçiş yeri, bir eşiktir bu yönüyle.

*Gülzâr-ı gamında Hızır-ı ma'nâ
Zehr-âbe-hôr-ı hayât-ı dünyâ (b. 477)*

Beytinde görüleceği gibi yine Hızır'la birlikte anılan dünya, zehrini âşıklara tattıran bir yerdir aynı zamanda.

Bu yönüyle dünya, hem ümitsizlik hem de kurtuluş mekânıdır:

*Dünyâ dolu neş'e-i tarabdan
Maşher yeri nakş-i bü'l-acebden (b. 585)*

Zıtlığın mekânında duygular da bu zıtlığın gölgesinde yer alır. Dünya hem neşedir hem de maşher yeridir.

Dünya gibi somut bir mekân olmamasına rağmen bilinç de bir uzam olarak mesnevide etkinliğini korur.

Aşk, bilinçte sürekli bir iniş çıkış yaşar. Hatırlamalarla çıkış içinde olan Aşk, olumsuz mekânlardaki sınırsızlıklar ve tehlikeler karşısında ümitsizlikle düşüşe muhatap olur. Kuyu, Çin Sahilleri, Zatü's-süver Kalesi gibi olumsuz mekânlardaki bu iniş ve çıkış onun psişik sürecini de etkiler.

Şeyh Gâlib, aczin bir nimet oluşunu daha mesnevinin başında bu kavrama sık sık başvurarak dikkat çekmiştir. Ancak psişik süreçleri de etkileyen olumsuzluklar karşısında Aşk ilkin hatırlama yoluyla ümitsizliğini yenmeye çalışır. Hüsn ile birlikteyken "Nüzhet-gâh-ı Ma'nî"yi hatırlar. Orada geçici olan birlikteliklerinin nimetlerini adeta yeniden yaşar.

*Seyr eyleyip Aşk o bâğ u râğ
Bir âh ile tâzelendi dâğ*

*Nüzhet-geh-i Ma'nî'yi edip yâd
Bu şî'r-i nevîni kıldı inşâd (b. 1617–18)*

Bu ümitsizlik onu tıpkı Mevlânâ'da olduğu gibi bir “şikâyet” ve “hikâyet”e başvurarak hâlini ifşâya sürükler:

*Bîçâre idim alîmsin sen
Ben yokdum o dem kadîmsin sen (b. 1743)*

Bu süreçte zıtlıklar, belâlar, ümitsizlikler, hâlâ kesret dünyasının ölçülerine göre düşünülmesine rağmen gerçekte böyle olmadığı Aşk'a hatırlatılır. Aşk, bütün belâları savuşturur ve yoluna devam eder. Bir diğer deyişle zıtlıkların birliği, aynı zamanda yolcunun da farkındalığını belirleyen esasları barındırır.

*Bir mâh-rûh-ı siyâh cerde
Çün âb-ı bekâ verâ-yı perde (b. 475)*

Aşk, henüz doğuşunda esmerliğiyle bir perde arkasındadır. Ancak bu perdenin arkasında “âb-ı hayat”a ait aydınlık yani güzellik vardır. Bir diğer deyişle her insanda var olan beden örtüsünün altındaki psişik dünyaya ait güzelliklere atıfta bulunulan Aşk, çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ait yaşantısında “kendi dışında var olan ve kendisini gizliden gizliye yönlendiren ve besleyen” bir iradenin farkında değildir. Aşk'taki sürekli oluş hali, klasik mesnevilerdeki bilincin oluşumundan farklı olarak eserin sonuna kadar devam eder.

*Anın adı Hüsn-i bî-nişândır
Bu nâm ile şöhre-i cihândır (b. 1896)*

*Ol mâlikidir hisâr-ı kalbin
Şâhenşehidir diyâr-ı kalb'in (b. 1897)*

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MEKÂNLARDA ORTAK NİTELİKLER

Şeyh Gâlib 'in Hüsn ü Aşk mesnevisinin mekân formlarında gördüğümüz kimi ortak noktaları bir arada düşünerek düşüncelerimiz şöyle toparlanabilir:

1. Kaotik yapı formundaki mekânların iç dünyaya ait karşılıkları sürekli karşımıza çıkar. Bir diğer deyişle mutluluk ve keder mekânları olarak telakki edeceğimiz bu mekânların hemen hepsi aynı duygu değerini karşılar: Ümitsizlik. Ancak ümitsizliğin dereceleri vardır ve Aşk'ın ümitsizliğinin boyutu yahut karmaşıklığı aynı zamanda mekânın kaotik yapısını da belirler.
2. Mesnevilerde karşılaştığımız harabe, kuyu, bahçe, kale, Mısır, Kenan ili gibi gerçeklikten alınarak itibarleştirilmiş mekânlar, gerçeklikle sembolik dünya arasındaki sınırdaki tasavvur edilirler. Bir bakıma gerçekliklerinden söz edilmesine rağmen sembolik vasıfları arttırılmış mekânlardır. Bir diğer deyişle bu mekânlar, gerçekte oldukları niteliklerle metinlerdeki yerlerini alırken kimi sembollerle anılırlar. Kenan, mesnevide artık herhangi bir mekân değildir. Burası Yakup'un ve dolayısıyla hüznün mekânıdır. Mısır ise aşkın yani insanî fitratın sevme gücünün temsilidir. Dolayısıyla mekânlara atfedilen sembolleştirme, birçok açıdan onların gerçeklik değeriyle ilgilidir. Buna bağlı olarak daha geniş coğrafyalar da sembolleştirilir. Mısır, Züleyhâ'dan dolayı aşkın mekânıdır. Kahramanların olgunlaşmasına vesile olan bu coğrafyalar, soyut yahut somut olabilirler. Ancak her halükârda somut mekânlar soyutlaşmaya doğru evrilirler.
3. Şair, mekân ve genel anlamda tabiat tasavvurlarındaki bu dünya ve öte dünya ayırımında duyular dünyasının verilerinden yararlanarak öte dünyaya ait ideal kavrayışları bu dünyanın gerçekliğinden yola çıkarak anlatırken bir taraftan da tercihini daima güzellikten yana kullanmaktan sakınmaz.

4. Şairlerin nihaî hedefi, aşk marifetiyle cisimler âleminden mekânsızlık âlemine (lâ-mekân) ulaşmaktır. Ancak bu süreçte misaller âleminin (mundus imaginalis) imkânlarından da yararlanılır. Bu ara-dünyanın hacimsiz ancak şekle zorunlu bağılılığı, mekân kurgularının dayandığı temel çıkış noktasıdır. İki boyutluluk nasıl minyatürlerde geniş anlatım yolları sunuyorsa şairler de mekânı mekânsızlık âlemine giden yolda bir tasavvur imkânı olarak ele alırlar.
5. Kalp ile bilinç arasındaki uzam başlı başına bir yolculuk mekânıdır. Bir başka deyişle yolculuğun asıl seyri akıldan aşka doğrudur. Mekân, bu bağlamda itibarî bir tasavvurdan öteye geçmez.
6. Kahramanların mutlu bilinçsizlik halindeki tavırları, mekân kurgularıyla birlikte okuyucuya sunulur. Mekân, gerçekliğin muhayyiledeki karşılığı olarak algılanır.
7. Şairin mekânlardaki gerçeklik ve sembolik vasıf arasında kurduğu sınır, çoğu zaman değişikliklere uğrar. Örneğin kuyu ve Gam harabeleri soyutlaşarak hüznü, kederi ifade eder hale gelirken aynı zamanda gönlün temsiline de dönüşür. Gönül de bu mekânlarda ümitsizleşir ve kedere boğulur.
8. Çöl, dağ gibi doğal mekânların yanında bina niteliği taşıyan mekânlar da bize insanın kendi benliğine ait tasarruflarının çeşitliliğini hatırlatır. Bir diğer deyişle Zâtü's-Süver Kalesi gibi mekânlar, işlevselliğinden yola çıkılarak belirtildiğinde Aşk için türlü tuzaklara sahip kaotik yapılardır ve kahramana ait niteliklerin de çeşitliliğine bağlıdır. Bir diğer deyişle Aşk'ın yoluna çıkan bu nitelikteki mekânlar, iç ve dış karmaşanın uzamı olmakla birlikte onun duygu durumlarındaki zikzaklarla da ölçülebilir. Nitekim Aşk'ın çoğu kez bu mekânlarda ümitsizliğe düşmesi ve ardından Aşk'ı hatırlaması, bu niteliğin zenginliğini de yansıtır.
9. Mekânlar, âşığın duygu durumuna göre farklı tezahürleri barındırır. Deniz, tevhide ait bir mazmunken ümitsizliğin boyutlarıyla da dile getirdikleriyle dehşeti andıran bir uzama dönüşür.
10. Mesnevinin ana niteliklerinden sayılabilecek güç ve güçsüzlük çatışması, mekânlarla birlikte ortaya konulur. Bu da iniş (kavs-ı nüzûl) ve çıkış (kavs-ı urûc) yaylarıyla mümkün kılınır. Âşıkların sürekli olarak acizlikleri vurgulanır yahut âşık bu acizlikle engelleri aşamayacağını düşünür. Tam bu noktada hemen hemen hiçbir kahraman güçle bir yere varılamayacağını düşünmez.

Aksine kaderine boyun eğer ve acziyetini bildirir. Etrafindakiler yahut okuyucu, onun bu düşüşüne hayret eder. Ancak duayla, teslimiyet gerçekleştiği anda kahraman, kurtuluşa erer. Dua ve kurtuluş da onun çıkış sebebidir.

11. Söylemsel nitelikleriyle değerlerin hacimsiz bir somutlaşmaya uğradığı bu gerçek ötesi mekânlar, mekân-zaman birlikteliğini temsil ederler. Kuyunun aylarca yıllarca gidilmesine rağmen dibine varılamaması gibi.
12. Gerçek mekân tasvirlerine rağmen vak'aların geçtiği yerler kimi zaman Şeyh Gâlib'in mesnevisinde mekânsızlığı ifade eden 'lâ-mekân' bir tasavvurla resmedilir. Hatta bunlara mekân bile denilemez. Örneğin kapısı olmayan bir şehir kadar büyük bir yapı olan Zâtü's-süver Kalesi'nin resimlerle dolu duvarları burçlar feleğine yükselecek kadar yüksektir. Bir başka mekân formuna kuyuya baktığımızda da aynı sonuca ulaşabiliriz. Kuyu sanki sonsuz gibidir, ötesi yoktur. Ölümsüzlüğüyle bilinen Hızır, kuyuya düşse yarı yolda ömrünü tüketir.
13. Attar'ın Mantıku't-tayr'ında olduğu gibi nefse bağlılığın temsil edildiği mekânların her biri birer tuzak şeklinde tasavvur edilmiş olup her biri, bir başka bağımlılığın göstergesidir. Attar, bülbül için güllerle dolu bir bahçeyi örnek verirken orada hangi tuzakların olduğunu ileri süren Hüthüd'ü vardır. Oysa Aşk'ın hangi mekânlarla karşılaşacağını ve bunların tuzaklarından nasıl kurtulabileceğini söyleyen bir rehber yoktur. Aşk, bu mekânlara birdenbire ve hazırlıksız yakalanır.
14. Sınırları yahut yükseklikleri âlemlerle birlikte tasarlanır. Örneğin Zâtü's-Süver Kalesi'nin duvarları, burçlar feleğine kadar yükselir.

SONUÇ

Klasik dönem sonrası mesnevilerinden Hüsn ü Aşk adlı eserde mekân, Fuzulî'nin Sıhhat u Maraz'ı ve kimi Hüsn ü Dil mesnevileri gibi alegorik mesneviler dışta tutulduğunda dikey bir mahiyet arz eder. Bir diğer deyişle gerçekliği devlet-toplum ve birey ilişkisinden farklı olarak daha çok içsel bir dünyayı işaret eder. Gerçek-ötesi diyebileceğimiz gerçeklik alanında Andrews'in sözünü ettiği bahçe ve cennet ilişkisinde olduğu gibi maddî gerçeklik göz ardı edilerek yeni bir bilinç alanı oluşturulmaya çalışılır.

Mekân, Hüsn ü Aşkla yalnızca merkeziliğini korumamış aynı zamanda gerçek-ötesi alanda işlevselleşerek birden fazla anlam alanına açılmıştır. Bu niteliğiyle mekâna ait her anlamlandırma çabası, farklı bir bakış açısıyla genişlemiştir. Dolayısıyla hem gerçekliğin hem de gerçek-ötesinin bir arada oluşuyla mekânda gerçeklik algıları, metne ait farklılığa dönük bir niteliğe bürünmüştür.

Mekânın bir başka niteliği de mesnevide sürekli olarak mikrokozmos ve makrokozmos ilişkisiyle gündeme gelmesidir. Bir diğer deyişle mektep, mana mesiresi gibi mekânlar, hem gösterileni itibariyle bir okulu ve bahçeyi ama aynı zamanda âlemin oluşumuna dair birer gerçek-ötesi uzamı gösterirler.

Şeyh Gâlib, Manâ Mesiresi gibi örneklerde görüleceği üzere mikrokozmos-makrokozmos ilişkisini gündeme getirirken mekânın sınırsızlığından ve sonsuzluğundan söz eder. Dolayısıyla bahçe yahut genel anlamıyla mekânlar, açık yahut kapalı nitelemesinin dışında kalarak kendi içinde yeni bir tanıma ihtiyaç duyar. Bu da mekânın metafizik bir gerçeklik süreçte işlevsellikleriyle değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Mekânların bir başka niteliği, duygu durumlarını yansıtma sebebiyle birer hatıra uzamları olmalarıdır. Bu vasıf, kahramanların üzüntülerini, sevinçlerini ifade eden yahut bizzat sevgiliyi anmaları sebebiyle ortaya çıkışından kaynaklanmaktadır.

Mekânlardaki kargaşa ve bunun karşısında ümitsizlik duygusu, bir sükûnet vasfı olarak kahramanın asıl unutmaması gereken Tanrı-insan ilişkisini hatırlamasıyla son bulurken kahraman, her seferinde kurtulur ve yoluna devam eder. Bu yönüyle mekân sınırsızlık içinde kısıtlayıcılığını yitirir ve kahraman, dünya gurbetinin ve bedeninin bağlayıcılarından uzaklaşarak özgürlüğüne kavuşur. Dolayısıyla mekân, daralma ve genişlemeyi aynı anda barındıran göreceli bir tasavvurdadır.

Genel olarak görüleceği üzere Şeyh Gâlib, mesnevisinde mekâna işlevsel bir mahiyet katarak yukarıda ifade ettiğimiz gerçeklikler alanlarında gidip gelerek ve mekânı hem gerçek boyutlarıyla hem de gerçek-ötesi alanda düşünerek ama aynı zamanda mekâna birden fazla işlev yükler. Mekân, bu yönüyle aynı zamanda birer duygu uzamıdır da.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Aktaş, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Akün, Ömer Faruk (1992), “Divan Edebiyatı”, **Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi**, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.

Alighieri, Dante (1999), **İlahi Komedya-Cennet**, (Çev. Rekin Teksoy), İstanbul: Oğlak Yayınları.

Alpaslan, Ali (1988), **Hüsn ü Aşk**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Andrews, Walter G. (2003), **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, (Çev. Tansel Güney), İstanbul: İletişim Yay.

Aristo, (1997), **Fizik**, (Çev. Ahmet Aslan), İstanbul: YKY.

Aytekin, Ülker (2002), **Sarı Abdullah ve Mesnevî-i Şerif Şerhi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayvazoğlu, Beşir (2006), **Kuğunun Son Şarkısı**, 5. Baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.

Bilgegil, Kaya (1975), “Hüsn ü Aşk’a Dâir”, **Hüsn ü Aşk**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Bilkan, Ali Fuat (2006), “Mesneviler”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Blackham, H.J. (2005), **Altı Varoluşçu Düşünür**, (Çev. Ekin Uşşaklı), Ankara: Dost Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999), **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ceylan, Ömür (2007), **Böyle Buyurdu Sufi**, İstanbul: Kapı Yayınları.

_____ (2007), **Tasavvufi Şiir Şerhleri**, İstanbul: Kapı Yayınları.

Chittick, William (1999), **Hayal Âlemleri**, (Çev. Mehmet Demirkaya), İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Çakır, Mümine (1998), **Âhî'nin Hüsn ü Dil'i**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çavuşoğlu, Mehmet (1986), "Kaside", **Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, Ankara: Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 17-77.

_____ (2001), **Baki ve Divanından Örnekler**, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Çetin, Nurullah (2004), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Demirel, Şener (2009), "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Değişmeleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz Mahallileşme", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4/2 Winter, 254-259.

Develioğlu, Ferit (1992), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât**, Ankara: Aydın Kitabevi.

Doğan, Muhammet Nur (2000), **Leyla ve Mecnun** (Fuzûlî), İstanbul: YKY.

Durand, Gilbert (1998), **Sembolik İmgelem**, (Çev. Ayşe Meral), İstanbul: İnsan Yayınları.

Elbir, Bilal (2005), "XVI. Yüzyıl Şerh Edebiyatı İçinde Şerh-i Şebistân-ı Hayâl'in Önemi", **Kastamonu Eğitim Dergisi**, 13(2), 623-632.

Eliade, Mircea (2000), **Din ve Fenomenoloji**, (Çev. Havva Köser), İstanbul: İz Yayınları.

_____ (1993), **Mitlerin Özellikleri**, (Çev. Sema Rıfat), İstanbul: Simavi Yayınları.

Emiroğlu, İbrahim (2002), **Sufi ve Dil: Mevlana Örneği**, İstanbul: İnsan Yayınları.

Fordham, F. (1983), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçınar), İstanbul: Say Yayınları.

Göka, Şenol (2001), **İnsan ve Mekân**, İstanbul: Pınar Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1931), **Melâmîlik ve Melâmiler**, İstanbul.

_____ (1953), **Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı ve Şiirleri**, İstanbul: Varlık Yayınları.

Güler, Zülfi (2004), “Şeyh Galip Divanında Ayna Sembolü”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 14 (1), 103-121.

Gürer, Abdülkadir (1999), **Şeyh Gâlib Divanı İnceleme-Metin**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Haklı, Şaban (1996), “Klasik-Sonrası İmge, Okyanussal Benlik”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, 70, 199–214.

_____ (1996), “Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk’ın Özgünlüğü”, **Defter**, 27, 65-80.

_____ (2007), “İslâm Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki”, **Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 6 (12), 41-58.

Holbrook, Victoria (1998), **Aşkın Okunmaz Kıyıları (Türk Modernitesi ve Mistik Romans)**, (Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.

Horata, Osman (2006), “Mesneviler”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

<http://farsca.blogcu.com/995632/> (30.8.2006)

İbn Arabî (2006), **Fütuhat-ı Mekkiye**, (Çev. Ekrem Demirli), VIII, İstanbul: Litera Yayınları.

İbn Sinâ ve İbn Tufeyl (1997), **Hayy Bin Yakzân**, Haz. N. Ahmet Özalp, 2. Baskı, İstanbul: YKY.

İbn Sina, Sühreverdî, A. Gazali, N. Razi (2003), **İslam Felsefesinde Sembolik Hikâyeler** (Derleme), İstanbul: İnsan Yayınları.

Jones, W.T. (2006), **Batı Felsefesi Tarihi-Klasik Düşünce**, (Çev. Hakkı Hünler), I, İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Kalkışım, Muhsin (1994), **Şeyh Gâlib Dîvânı**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karahan, Leylâ (1985), **Erzurumlu Mustafa Darîr, Kıssa-i Yusuf (Yusuf u Züleyha)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniv. Sos. Bil. Ens., Ankara.
- Kasır, Hasan Ali (1996), **Esrâr Dede, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvân'ının Karşılaştırmalı Metni**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, Filiz ve Macit, Muhsin (1992), "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri Tezkire Önsözleri", **Yedi İklim**, Haziran, 3, 9-12.
- Kocakaplan, İsa (1992), **Açıklamalı Edebi Sanatlar**, Ankara: MEB Yayınları.
- Konuk, Ahmet Avni (2002), **Füsusü'l-Hikem Tercüme ve Şerhi**, Haz. Mustafa Tahralı-Selçuk Eraydın, II, İstanbul: Marmara Üniv. İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2005), "Romanda Mekânın Poetiği", İsmail Bozkurt-Ali Nesim-Şevket Öznur (Haz.), **XI. Uluslar arası Edebiyat Şöleni (23-28 Ekim) Bildiriler**, Yakın Doğu Üniv. Lefkoşa-Kıbrıs, 436-552.
- Köksal, Fatih (1997), "Türk Edebiyatında Hüsn ü Dil Hikâyeleri ve Yenipazarlı Vâlî'nin Hüsn ü Dil Mesnevisi", **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Sivas, 3, 95-164.
- Köktekin, Kazım (1994), **Süle Fakih'in Yusuf u Zelihâ'sı (İnceleme-Metin Dizin)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniv. Sos. Bil. Enstitüsü.
- Köktürk, Miray (2001), **Ernst Cassirer'de Sembol ve Sembolik Formlar**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Levent, Agâh Sırrı (1943), **Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar**, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Macit, Muhsin (2006), "Mesneviler", **Türk Edebiyatı Tarihi**, II, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Manguel, Alberto – Guadalupi, Gianni (2005), **Hayali Yerler Sözlüğü**, (Çev. Sevin Oktay ve Kutlukhan Kutlu, İstanbul: YKY.

Molla Camiî (2004), **Sufile Armağan-Tuhfetü'l-Ahrâr**, (Çev. Yusuf Öz), İstanbul: Gelenek Yayınları.

Nasr, Seyyid Hüseyin (1992), **İslam Sanatı ve Mâneviyatı**, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.

Ölmez, Filiz Nurhan ve Gökmen, Şirin (2005), “Isparta İl Merkezi'nde Bulunan Türbeler”, **Bilig Dergisi**, 35, 27–34.

Platon (Eflatun), (2000), **Devlet**, (Çev: Sabahattin Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz), 2. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rasim Efendi, Seyyid Mustafa (2008), **Tasavvuf Sözlüğü, İstılâhat-ı İnsân-ı Kâmil**, Haz. İhsan Kara, İstanbul: İnsan Yayınları.

Sayar, Kemal (2003), **Sufi Psikolojisi**, İstanbul: İnsan Yayınları.

Schimmel, Annemaria (2004), **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul: Kabbacı Yayınları.

_____ (2011), **Hallac-Kurtarın Beni Tanrı'dan**, (Çev. G. Ahmetcan Asena), İstanbul: Pan Yayınları.

Sennet, Richard (1999), **Gözün Vicdanı**, (Çev. Suha Sertaboğlu ve Can Kurultay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stevick, Philip (1988), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Süalp Akbal-Zerrin Tül (2004), **Zamanmekân**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Sühreverdî, Şehabeddin (2006), **Cebrail'in Kanat Sesi**, (Çev. Sedat Baran), İstanbul: Sufi Yayınları.

Şentürk, Ahmet Atilla (2002), **16. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebi Tasvirler**, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Şeyh Gâlib (1996), **Şerh-i Cezire-i Mesnevi**, Haz. Turgut Karabey, Mehmet Vanlıoğlu ve Mehmet Atalay, Erzurum: Atatürk Ün. Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

_____ (2002), **Hüsn ü Aşk**, Haz. M. Nur Doğan, İstanbul: Ötüken Yayınları.

_____ Şeyh Gâlib, (2006), **Hüsn ü Aşk**, (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

_____ (1975), **Hüsn ü Aşk**, Haz. Orhan Okay ve Hüseyin Ayan, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1997), **19. Asır Türk Edebiyatı**, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tekin, Mehmet (1989), **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Tenik, Ali (2009), “Türk Mutasavvıf Şairlerinde Varlık Anlayışı-Eşrefoğlu Rûmî, Niyâzî-i Mısri ve Ahmed Kaddûsî Örneği”, **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)**, 23, 471-509.

Todorov, Tzvetan (2001), **Poetikaya Giriş**, (Çev. Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları.

_____ (2004), **Fantastik**, (Çev. Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları.

Tura, Saffet Murat (1995), “Şeyh ve Ayna”, **Defter**, 24, 62–89.

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

Türkdoğan, Melike Gökcan (2008), **Klasik Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Varişoğlu, Mehmet (2007), “Öl ve Ol Fikri Çerçevesinde Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Kendini Bulma ve Tanıma Süreci”, **Gaziantep Ün. Sosyal Bilimler Dergisi**, 6(2), 101-112.

Yavuz, Ömer Faruk (2006), “Kur’an’da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya Kavramlarının Sembolik Değeri”, **Cumhuriyet Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, X/2, 391-410.

Yılmaz, Ozan (2007), “Klasik Şerh Edebiyatı Literatürü”, **Literatür Dergisi**, 5(9).

Yonar, Gönül (2011), **Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Bahar CANKURT, İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 1999- 2000 eğitim-öğretim yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü'nde yükseköğrenimine başladı. 2003 yılında bu bölümden birincilikle mezun oldu. 2008 yılında KTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı anabilim dalında yüksek lisans eğitimine başladı.

2002 yılından itibaren Hece, Hece Öykü, Türk Edebiyatı, Yedi İklim, Kitap Zamanı, Kafdağı, Ada ve Mor Taka dergilerinde öykü, deneme, anlatı ve incelemeleri yayımlandı.

Bahar Cankurt, halen Trabzon'da Türkçe öğretmenliği mesleğini sürdürmektedir.