

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ALIMLAMA ESTETİĞİ IŞIĞINDA HÜSN Ü AŞK'IN TAHLİL VE TENKİDİ

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Nilüfer TANÇ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Pervin ÇAPAN

MAYIS, 2013

MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ALIMLAMA ESTETİĞİ IŞIĞINDA HÜSN Ü AŞK'IN TAHLİL VE TENKİDİ

Nilüfer TANÇ

Sosyal Bilimleri Enstitüsünde
“Doktora”
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 24.05.2013

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 17.05.2013

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Pervin ÇAPAN
Jüri Üyesi : Prof.Dr. A. İrfan AYPAY
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Ali AKAR
Jüri Üyesi : Doç.Dr. Nilgün AÇIK ÖNKAS
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Aydın KIRMAN

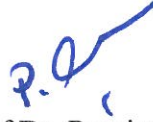
Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Namık Kemal ÖZTÜRK

MAYIS, 2013
MUĞLA

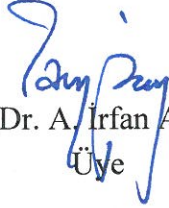
TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 17.12.2012 tarih ve 575/4 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 38.... maddesine göre, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Nilüfer TANÇ'ın "Alımlama Estetiği Işığında Hüsn ü Aşk'ın Tahlil ve Tenkidi" adlı tezini incelemiş ve aday 17.05.2013 tarihinde saat 10.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 45 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul..... olduğuna ay...birliği ile karar verildi.



Prof.Dr. Pervin ÇAPAN
Tez Danışmanı



Prof. Dr. A. İrfan AYPAY
Üye



Prof. Dr. Ali AKAR
Üye



Doç. Dr. Nilgün AÇIK ÖNKAŞ
Üye



Yrd. Doç. Dr. Aydın KIRMAN
Üye

YEMİN

Doktora tezi olarak sunduğum ‘‘Alımlama Estetiği Işığında Hüsni ü Aşk’ın Tahlil ve Tenkidi’’ adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gosterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24.05.2013

NİLÜFER TAN



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.

Soyadı : Tanç

Adı : Nilüfer

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : "Alımlama Estetiği Işığında Hüsn ü Aşk'ın Tahlil ve Tenkidi"

Y. Dil : "Analysis and Critics of Hüsn ü Aşk in Consideration of Reception Aesthetic"

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

O

X

O

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Fakülte : -

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar: -

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayınlayan : -

Basım Yeri : -

Basım Tarihi : -

ISBN : -

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : Pervin ÇAPAN

Ünvanı : Prof. Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 245

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Mesnevî – Hüsn ü Aşk
2. Alımlama Estetiği
3. Tahlil – Tenkit

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

1. Alımlama Estetiği
2. Hüsn ü Aşk
3. Şeyh Gâlib
4. Tahlil
5. Tenkit

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Reception Aesthetic
2. Hüsn ü Aşk
3. Şeyh Gâlib
4. Analysis
5. Critics

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir
- 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 24.05.2013

ÖZET

Alımlama Estetiği Işığında Hüsn ü Aşk'ın Tahlil ve Tenkidi

Klasikler dil, üslup, biçim, düşünce ve işleniş bakımından yüksek değer taşıyan, gelecek nesillere bırakılabilecek ve insanlığın her devirde faydalanıp, hoşlanabileceği eserlerdir. Bu eserler kendi zaman, mekân hatta yazarlarını aşarak her okuduklarında kazandıkları yeni yeni anlamlarla insanlığa hitap etmeye devam ederler ve taşıdıkları bu tarih üstü değerle sürekli bir “şimdi”yi yaşar ve yaşatırlar. Böylece tarihsel ve kültürel gelişmelere paralel bir değişimle ulaştıkları her dönemde yeni anlamlar kazanıp, her alımlandıklarında adeta yeniden yazılırlar. Edebî eser incelemelerinde okuru merkez alan yaklaşımlardan biri olan alımlama estetiğine göre tenkit, irdelemek, sorgulamak, bir sonuca oluşmak ve anlam vermektir.

Anlamlandırma sürecinde okur, metindeki “boş alanlar”ı okuma düzeyi, bilgi birikimi “deneyim ve beklenti ufku” çerçevesinde doldurur, belirsizlikleri belirli hâle getirir. Bu süreçte, metnin toplumsal ve edebî kodlarını çözerek dönüştürebilecek kapasiteye sahip nitelikteki okura yol gösteren, metnin göstergeleri ve “gereçler donanımı”dır. Edebiyat araştırmacıları tarafından klasik Türk edebiyatının şaheserlerinden biri olarak kabul edilen Hüsn ü Aşk'ın çok katmanlı anlam yapısı metnin göstergelerini her okumada farklı bir yoruma açık hâle getirmektedir. Eser, tasavvufî ve alegorik bir mesnevî olmasının yanında içerdiği poetik öğeler, motifler ve fantastik unsurlar açısından da farklı bakış açılarıyla tekrar tekrar okunup anlamlandırılmaya müsaittir.

Bu çalışmada alımlama estetiği ışığında tahlil ve tenkit edilen Hüsn ü Aşk'ın günümüz insanın “deneyim ve beklenti ufku”nda ifade ettiği estetik değerın ortaya konması hedeflenmiştir.

ABSTRACT

Analysis and Critics of Hüsni ü Aşk in Consideration of Reception Aesthetic

Classics are the works of great linguistic, semantic and synthetic value which can be left as inheritance to future generations and which can be utilized by humanity in every period of history. These works trespass the borders of their time and space and go on appealing human beings with the new meanings they gain each time they are read and with this supra-historical value they manage to survive and give pleasure. Hence, parallel to historical and cultural developments, they gain new meanings in each era they exist and each time they are perceived they are interpreted again. According to reception aesthetic, one of the approaches putting the reader in the center in literary work analysis, critics means analyzing, questioning and concluding and perceiving.

During the perceiving process, the reader fills in the blanks in a text based on his prior information, experiences and expectations and clarifies the ambiguities. Throughout this process, what guides the reader who is capable of transforming the text by decoding its social and literary codes is the indicators and equipments of the text. Accepted as one of the masterpieces of classical Turkish literature, Hüsni ü Aşk has a multi-layered semantic structure and this makes the indicators of the text open to interpretation in each reading. Besides being sufistic and allegoric mesnevi, its poetical elements, motifs and fantastic elements make it suitable for interpretation from different viewpoints again and again.

The present study aims to reveal the aesthetical value of Hüsni ü Aşk analyzed and criticized in consideration of reception aesthetic for today's people.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	IV
KISALTMALAR.....	VIII

GİRİŞ

I. ESTETİK NEDİR?.....	1
II. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ESTETİK.....	5
1. Batı Dünyasında Estetik.....	5
2. Doğu ve Türk Düşünce Tarihinde Estetik.....	8
III. ÇAĞDAŞ ESTETİK KURAMLARI.....	13
IV. ALIMLAMA ESTETİĞİ.....	16
1. Tarihçesi.....	16
1.1. Çağdaş Bir Estetik Kuramı Olarak Dünyada Alımlama Estetiği.....	26
1.2. Bir Estetik Kuramı Olarak Ülkemizde Alımlama Estetiği.....	27
2. Alımlama Estetiğinin Temel Özellikleri, Teori ve Uygulaması.....	28
3. Alımlama Estetiği Çalışmalarının Edebî Eserin Değerinin Tespitine Katkıları.....	37

BİRİNCİ BÖLÜM

ALIMLAMA ESTETİĞİ İŞİĞİNDA ŞEYH GÂLİB VE HÜSN Ü AŞK'I

1. ŞEYH GÂLİB'İN HAYATI.....	39
1.1. Şeyh Gâlib ve Mevlevîlik.....	42
1.2. Edebî Kişiliği.....	46
1.3. Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk Dışındaki Eserleri.....	51
1.3.1. Dîvân.....	51
1.3.2. Şerh-i Cezîre-i Mesnevî.....	52
1.3.3. Es- Sohbetü's- Sâfiyye.....	53
1.4. Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk Hakkında Yapılmış Çalışmalar.....	54
1.4.1. Şeyh Gâlib Hakkında Yapılmış Çalışmalar.....	54

1.4.2.Hüsn ü Aşk Hakkında Yapılmış Çalışmalar.....	55
1.5. Bir Şaheser Olarak Hüsn ü Aşk.....	57
2. HÜSN Ü AŞK'IN ÖZGÜNLÜĞÜ.....	58
2.1. Hüsn ü Aşk Hakkında Bilgiler.....	59
2.2. Hüsn ü Aşk'ın Yazılış Sebebi.....	68
2.3. Hüsn ü Aşk'ın Konusu.....	69
2.4. Hüsn ü Aşk'ın Hikâye Yapısı.....	73
2.5. Motifler ve Fantastik Unsurlar.....	76
3. HÜSN Ü AŞK'TA DİL VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ.....	78
3.1. Hüsn ü Aşk'ın Dili.....	79
3.2. Öz Türkçe Kelimeler.....	87
3.2. Arapça Farsça Kelime ve Yapılar.....	88
3.3. Atasözleri, Deyimler ve Kalıp Sözler.....	90
3.4. Edebî Sanatlar.....	94
4. HÜSN Ü AŞK'TA AHENK UNSURLARI.....	100
4.1. Vezin.....	100
4.2. Kafiye ve Redif.....	102
5. HÜSN Ü AŞK'TA EDEBÎ AKIMLAR.....	104
5.1. Tasavvuf.....	104
5.2. Sebk-i Hindî.....	105
5.3. Mahallileşme.....	107
5.4. Sembolizm.....	108
6. HÜSN Ü AŞK'IN NAZİRE GELENEĞİ İÇİNDEKİ YERİ VE METİNLERARASILIK BAĞLAMLI.....	110
6.1. Hüsn ü Aşk'ın Kaynakları.....	114
6.1.1. İbni Sînâ.....	116
6.1.2. Şehâbeddin Sühreverdî.....	118
6.1.3. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî.....	120
6.1.4. Fuzûlî.....	124
6.2. Hüsn ü Aşk'ın Yazıldığı Devirde Tesiri.....	128
6.2.1. Hüsn ü Aşk'a Yazılan Nazîreler.....	128

6.3. Çağdaş Edebî Metinlere Tesiri.....	129
6.3.1. Şiir.....	129
6.3.2. Roman ve Hikâye.....	139
6.3.3. Tiyatro.....	139
6.3.4. Bale.....	141

İKİNCİ BÖLÜM

ALIMLAMA ESTETİĞİNİN TEMEL İLKELERİNİN HÜSN Ü AŞK'A UYGULANMASI

1. DENEYİM VE BEKLENTİ UFKU.....	145
2. BELİRSİZLİK ALANI.....	148
3. METNİN GEREÇLER DONANIMI.....	156
4. KURMACA/EDEBÎ SÖYLEM.....	156
5. İZLEK VE ALEGORİK ANLATIM.....	165
5.1. Seyr u Süluk.....	166
5.2. Hüsn.....	168
5.3. Aşk.....	173
5.4. Suhan.....	177
5.5. Molla-i Cünûn.....	182
5.6. Gayret.....	187
5.7. İsmet.....	188
5.8. Hayret.....	190
5.9. “Nefsini Bilen Rabbini Bilir; Rabbini Bilen Nefsini Bilir”.....	192
6. EDEBÎ DEĞER.....	197
7. EDEBÎ YORUM.....	198
8. TARİHSEL VE DİLSEL DİZGELER.....	203
SONUÇ	212
KAYNAKÇA	218

ÖN SÖZ

Okurlarıyla ilk buluştuğu günden bu yana Hüsn ü Aşk'a duyulan ilgi ve beğeni hiçbir zaman kaybolmamış aksine artarak devam etmiştir. Şeyh Gâlib'in Dîvan şiirinde yenilik ve orijinallik iddiasıyla kaleme aldığı Hüsn ü Aşk, döneminde kendisine yazılan nazîrelerle; sonraki çağlarda Türk edebî geleneğinin gelişimi doğrultusunda roman, hikâye, tiyatro metinleri ve şiirlere etkisiyle, hat, ebru, opera, bale vb. sanat dallarınca yorumlanmasıyla güncelliğini korumuştur. Bu durum Hüsn ü Aşk gibi evrensel kıymet kazanmış metinlere modern metotlarla yaklaşma, onlara çağdaş bir gözle bakma, bu eserleri günümüzün bilgi birikimi ve estetik zevkiyle değerlendirme ihtiyacını doğurmuştur. Çünkü bir metin, devrinin bütün kültür özellikleri dikkate alınarak değerlendirilmeye çalışılsa da çağın ve araştırmacının değer yargılarından tamamen bağımsız kalmaz.

Döneminde herhangi bir düşünce ya da akımın etkisiyle üretilmiş bir esere bu düşünce ya da akım çerçevesinde bir yorum getirilebilir. Ancak okuyuculara verdiği estetik hazla asırları aşarak günümüze ulaşan ve alımlanmaya devam eden metinleri sadece döneminin edebî zevki ve şartları çerçevesinde incelemek onların anlam potansiyellerini sınırlayacaktır. Edebî eserler, yazarları tarafından üretildikten sonra yeni düşüncelere, hayat görüşlerine, yorumlara sahip olan geniş kitlelere açık ve onu alımlayanlara ait olarak yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu sebeple edebî eserlere getirilen yorumların amacı herkes tarafından kabul edilmesi gereken kesin sonuçlara ulaşmak değildir. Zaten edebî esere değer kazandıran da her alımlayıcıya ayrı bir yorum imkânı sağlamasıdır. Aynı metne farklı bakış açısı ve metotlarla yaklaşan araştırmacıların değişik sonuçlara ulaşmaları daima mümkündür. Bu yorumlardan hangisinin yazarın düşüncesine uygun olduğunu tespit etmek imkânsızdır. Önemli olan araştırmacının edebî eseri bir düşünce kaynağı olarak ele alması ve ondan çıkardığı fikirlerle varlık, insan ve sanat hakkında daha derin bir kavrayışa ulaşmaya çalışmasıdır.

Okur merkezli bir kuram olan alımlama estetiği okura, metnin gereçler donanımında yer alan açık-örtük gösterge ve bağlantılardan yararlanarak sayısız bileşim oluşturabileceği, böylece metinden çeşitli anlamlar üretebileceği bir alan

sunar. Okur, deneyim ve beklenti ufku çerçevesinde metne sorular sorar, cevaplar arar. Bu bağlamda alımlama estetiğinin araştırdığı temel sorunlar, bir eserin hangi koşullarda kavrandığı, kavramanın tarzları ve kavramadan doğan sonuçlardır.

Klasik Türk edebiyatı metinlerine okur merkezli estetik kuramlarını uygulamanın gerekliliğine ilk dikkat çeken, Prof. Dr. İlhan Genç'tir. Araştırmacı, bu çalışmaya da ilham veren "Klasik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar" başlıklı yazısında alımlama estetiğinin temel ilkeleri üzerinden çeşitli metinlerin nasıl yorumlanabileceğini izah etmiştir.

Bu çalışmada uygulanması benimsenen kuram için Hüsn ü Aşk'ın seçilmesinin nedeni; bir klasik Türk edebiyatı ürünü olarak mecaz, tevriye, îham vb. edebî sanatlar, mazmunlar gibi unsurların doğurduğu "boş alanlar"la sağlanan çeşitli yorum olanaklarıyla "açık yapıt" olarak değerlendirilmeye son derece uygun bulunması; alegorik anlatımı ve dâhil olduğu sebk-i Hindî'nin getirdiği çok katmanlı anlam yapısına sahip olması ve okurla doğrudan iletişime geçen anlatımı ile kuramın uygulanmasına çok elverişli bir altyapı sunmasıdır.

Hüsn ü Aşk hakkında günümüze kadar pek çok araştırma yapılmıştır. Tezin birinci bölümünün alt başlığı olan "Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk Hakkında Yapılmış Çalışmalar" bölümünde ele alınan metin tespiti, metin tahlili, metin şerhi bağlamındaki metin ve yazar merkezli bu çalışmalar, Hüsn ü Aşk'a ilk kez bu tezde okur merkezli bir kuram olan alımlama estetiği ilkelerinin uygulanmasına alt yapı oluşturmuştur. Çalışmada, mevcut Hüsn ü Aşk metinlerinden Dergâh Yayınları tarafından basılan Orhan Okay ve Hüseyin Ayan'ın birlikte hazırladıkları *Hüsn ü Aşk* esas alınmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünde öncelikle "alımlama estetiği" geniş bir okumayla değerlendirilerek, kuramın estetik bilimi içerisindeki yeri belirlenecektir. Dünyada ve ülkemizde bu kuramla ilgili yapılan çalışmalar ve alımlama estetiğinin temel özellikleri, teori ve uygulaması araştırılacaktır. Tezde takip edilecek metodolojinin ortaya konmasının ardından alımlama estetiği çalışmalarının edebî eserin değerinin tespitine katkıları incelenecektir.

Bu tezde uygulanacak olan alımlama estetiğine göre biçimlendirilen metin okuma ve eleştiri tekniğinin ilk aşamasında metnin üretildiği dönem, yazarın edebî şahsiyeti hakkında art alan bilgisi edinilecektir. Bu bağlamda birinci bölümde, Şeyh Gâlib, hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve Hüsn ü Aşk'ın kaynakları ile mesnevî üzerine yapılan araştırmalar değerlendirilip, Mevleviliğin Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk'a tesirleri belirlenecektir. Eser, konusu, kurgusu, içinde yer alan fantastik unsurlar ve motifler açısından incelenecektir. Hüsn ü Aşk'ın özgünlüğü ortaya konularak bir şaheser olarak Türk edebiyatındaki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır. Eserin dil ve üslup özellikleri ile ahenk unsurları araştırılacak, Hüsn ü Aşk'ı etkileyen tasavvuf, sebk-i Hindî ve mahallileşme gibi akımlar incelenerek eser, sembolizm açısından da değerlendirilecektir. Hüsn ü Aşk hakkında günümüze kadar yapılan araştırmalar eserde, başta Mevlânâ'nın Mesnevî'si olmak üzere İbni Sînâ'nın Risâletü't-Tayr, Feridüddin Attâr'ın Mantıku't-Tayr, Şehâbeddin Sühreverdî'nin Mu'nisu'l-Uşşâk ve Fuzûlî'nin Sıhhat u Maraz'ının etkilerini ortaya çıkarmıştır. Bu tespitler dikkate alınarak Hüsn ü Aşk'ı etkileyen metinlerle Hüsn ü Aşk'ın yazıldığı devre ve çağdaş edebî metinlere tesiri metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecektir.

İkinci bölümde, birinci bölümde ulaşılan bilgiler ışığında metnin uyandırdığı izlenim, varsayım ve yanılsamalarla tutarlı bir anlam örgüsü oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Hüsn ü Aşk'ın yazıldığı dönemdeki okur kitlesi ve günümüz okuru dikkate alınarak eser, deneyim ve beklenti ufku açısından incelenecek; metnin gereçler donanımı etrafında yazarın kimi zaman bilinçli olarak bıraktığı boş alanlar tartışılacaktır. Ayrıca eser tarihsel ve dilsel dizgeler, izlek ve alegorik anlatım yönünden ele alınacaktır. Dış gerçekliği estetik öğelerle kurgulayarak yeniden üreten ve okurun alımlamasıyla etkileşim sürecinde gerçeklik kazanan Hüsn ü Aşk'ta kurmaca/edebî söylem ortaya konacak, eserin edebî değerini oluşturan unsurlar ve esere getirilen edebî yorumlar incelenerek, özgün sonuçlara ulaşılmaya çalışılacaktır.

Araştırmacılar tarafından “şaheser” kabul edilen Hüsn ü Aşk, günümüzde tarihsel ve kültürel ortamından uzaklaştığı için anlaşılması zor bir eser olarak düşünülmektedir. Esere, alımlama estetiği ilkelerinin uygulanması, günümüz

okurunun alımlama süreci içinde karşılaştığı zorluklara eserin gereçler donanımının, kurgusunun ve izleğinin ne derece yol gösterici olduğunu, metnin, alımlamanın hangi süreçlerinde okurla işbirliği oluşturduğunu ve bir şaheser olarak hangi özellikleriyle yüzyıllar sonra estetik değerini koruduğunu ortaya koyacaktır.

Çalışma süresince tez izleme dönemlerinde şehirlerarası yolculuk yapma zahmetine katlanarak değerli vakitlerini ayıran ve bilgisini paylaşan Prof. Dr. Sayın A. İrfan AYPAY'a, yapıcı eleştirileriyle çalışmaya katkıda bulunan Prof. Dr. Sayın Ali AKAR'a, savunma aşamasında tezimi değerlendirerek katkılarını sunan Doç. Dr. Sayın Nilgün AÇIK ÖNKAS'a ve Yrd. Doç. Dr. Sayın Aydın KIRMAN'a teşekkür ederim. Engin bilgisi, ufuk açıcı görüşleriyle bu çalışma konusunu belirlememde bana yol gösteren, yardım ve desteklerini esirgemeyen danışman Hocam Prof. Dr. Sayın Pervin ÇAPAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

Muğla,17/05/2013

Nilüfer TANÇ

KISALTMALAR

age. : adı geçen eser

agm. : adı geçen makale

AÜ : Ankara Üniversitesi

bk. : bakınız

ev: Çeviren

DTCF : Dil Tarih ve Coğrafiya Fakültesi

e.t. : erişim tarihi

HA : Hüsn ü Aşk

haz.: hazırlayan

LM : Leyla vü Mecnun

öl. : ölüm tarihi

TDVİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

yy. : yüzyıl

GİRİŞ

I. ESTETİK NEDİR?

Estetik kelimesi Grekçede duyu, duyulur algı anlamına gelen “*aisthesis*” ya da duyu ile algılamak anlamındaki “*aisthanesthai*” den gelir. Duyulur algı, duyusallık ile elde edilen bilgiyi inceleyen bilimdir¹.

Estetik bilimini kuran ve ona bu adı veren Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)'dir. Baumgarten, eserlerinde *doğru düşünmenin ve doğru istemenin* kurallarını belirlemiş olan hocası Christian Wolff'un *duyu bilgisini* ele almadığını ve bunun genel mantık siteminde bir boşluk bıraktığını düşünerek bu konuyu araştırmıştır. Estetik kelimesi özel bir bilimin adı olarak ilk kez onun 1735'te yayımladığı *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus (Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler)* adlı doktora tezinde kullanılır. Baumgarten, *Aesthetica (Estetik)* adlı eserinde de, araştırma alanı, kapsamı ve sınırlarıyla estetik bilimini belirler. *Aesthetica*'da estetik, “*özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi; duyusal bilginin bilimi*” şeklinde tanımlanmıştır. Baumgarten'in bu bilime estetik adını vermesi rastlantı değil bilakis estetik fenomenin insanın duyusallığına dayandığını belirtmek içindir. Ona göre estetik, “*mantığın ikiz kız kardeşidir*”. Mantık, yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikati) araştırır. Estetikse aşağı (duyusal) bilginin doğruluğunu yani güzelliği araştırır. Buna göre güzellik, duyulur bilginin doğruluğu; estetik ise duyulur bilginin mantığı olarak düşünülmektedir².

Ancak duyusallığın çok geniş bir alanı kapsamaması ve estetiğin bu alanda sadece güzellik fenomenini incelemesi sebebiyle bazı filozoflar estetik kelimesinin bu bilime uygun bir ad olmadığını, konusu güzellik olan ve güzeli inceleyen bu bilime yine güzel kelimesiyle ilgili bir ad verilmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu filozoflardan Johann Gottfried Herder (1744-1803), Grekçe güzel anlamına gelen “*kallos*”tan türemiş “*kalligone*”u; G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) ise

¹İsmail Tunalı, *Estetik*, İstanbul, 2007, s. 13.

²İsmail Tunalı, *age.*, s. 14-15.

“*kalliologie*”yi estetik karşılığı olarak kullanmışlardır. G. Theodor Fechner (1801-1887) ise insanın güzellikten haz duyması, güzelliğin amacının insana haz vermek olması sebebiyle kurulan güzellikle insan arasındaki ilgiye dayanarak hazdan acıya tüm duygu ilgilerini incelemesi gereken böyle bir bilime Grekçe haz anlamına gelen “*hedone*”den türeyen “*hedonik*” adını vermiştir. Fakat bu öneriler kabul görmemiş, özellikle Immanuel Kant (1724-1804) ve Friedrich Schiller (1759-1805)’in estetik kelimesini tercih etmeleriyle estetik adı bugün estetik dediğimiz bilimin adı olarak yerleşmiştir³.

Estetiğin incelediği temel kavram “güzel”dir. Ahlak disiplninde “iyi”, mantıkta “doğru” kavramı ne ise, estetikte de “güzel” kavramı odur. Ancak “güzellik” değeri incelenirken yüce, trajik, komik, zarif, çocuksu hatta çirkin bile estetiğin sınırları içine girer. Çünkü bu değerlerin de birer estetik anlamı bulunmaktadır⁴. Bu anlamda estetik, *aksiyolojinin iki dalından biri (diğeri etik)* olarak da tanımlanmıştır⁵.

Estetik, güzellik değerini doğada ve çoğunlukla sanat eserinde inceler. Bu yüzden çoğu zaman *sanat felsefesi* anlamında da kullanılmaktadır. Ancak sanat felsefesi sadece “*sanat eserleriyle ilgili olarak ortaya çıkan kavramların analizi ve problemlerin çözümü*”⁶ ile ilgilenirken estetiğin ana kavram ve problemleri sanat felsefesinin araştırma alanını da kapsamaktadır.

Estetiğin üzerinde durduğu başlıca konular şunlardır: Güzellik nedir? Güzelliğin doğasını belirleyip niteleyebilir miyiz? Güzellik, iyilik ve doğruluk gibi değerler arasındaki ilişkiler nelerdir? Estetik standartlar var mıdır? Sanat eserinin doğayla ilişkisi nedir? Sanata ve doğaya estetik yaklaşım arasında fark var mıdır? Bir sanat eserini diğer insani ürünlerden ayıran nedir? Sanat etkinlikleri ile felsefe, bilim

³İsmail Tunalı, age., aynı yer.

⁴İsmail Tunalı, age., s.13-22.

⁵Cemal Yıldırım, “Estetik”, *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*, Ankara, 2004, s. 71-72.

⁶Ahmet Arslan, *Felsefeye Giriş*, Ankara, 1996, s.201.

ve matematik gibi bilişsel etkinliklerin ilişkisi nedir? Sanatçı kimdir? Sanat eseri nedir? Sanat eserinin işlevi nedir?⁷

Klasik estetik kuramları sanat eserini açıklarken “ide” kavramından yola çıkarlar. Kant, Schelling, Hegel gibi filozoflar estetiği “ide” kavramından hareketle tanımlamışlardır. Çağdaş estetik kuramları ise sanat ürünlerini bir fenomen (olay) olarak anlayıp, bu yaklaşımla araştırıp, inceler⁸. Buna göre estetik fenomen dört temel yapı elemanından meydana gelir: *Estetik özne, estetik nesne, estetik değer ve estetik yargı*.

Güzellik değerinin taşıyıcısı olan ve estetik bir beğeniye sahip bulunan insanın kendisine yöneldiği şeye *estetik nesne*, bu nesnenin taşıyıcısı olduğu güzellik değerini algılayan, ondan etkilenmeden geçemeyen, belli bir güzellik duygusuna, estetik beğeniye sahip olan bilinçli insan varlığına da *estetik özne* denir. *Estetik nesne, estetik özne* için fizikî değil, fenomenal bir nesnedir. Buna göre özne, boyalardan meydana gelen bir resimde renk kimyasına değil, renklerin bileşimine; seslerden meydana gelen bir müzik parçasında ses fiziğine değil, bunların uyumuna yönelir⁹. Güzel bir varlıktan zevk almak, sanat yapıtı üretmek ve kıymet biçmek, güzel ve çirkin gibi beğeni yargılarında bulunmak, ancak insana özgü bir melekedir. İnsanda var olan bu estetik duygunun gelişmesi ise, estetikle ilgili genel bilgilerin öğrenilmesinin yanında, doğal koşullar, coğrafi çevre, kişinin sahip olduğu inançlar, aile ve büyüdüğü çevre gibi faktörlere bağlıdır¹⁰.

Estetik fenomenin unsurlarından biri olan *estetik değer, güzel* değeri ya da ideası olarak da adlandırılabilir. Burada güzel, bir değer, idea ya da öz olarak düşünülebileceği gibi orantı, simetri, düzen gibi *estetik nesnenin* niteliği olarak da belirlenebilir¹¹. *Güzel* kavramı, hiçbir zaman mutlak ya da değişmez değildir, aksine

⁷Ahmet Cevizci, “Estetik”, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, 2000, s. 338; Cemal Yıldırım “Estetik”, *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*, Ankara, 2004, s.72; Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul, 1979, s. 7; Eritz Heinemann, “Estetik”, *Günümüzde Felsefe Disiplinleri*, İstanbul, 1997, s. 402.

⁸Arslan Kaynarca, “Türkiye’de Sanat Felsefesinin Gelişmesi ve Bu Gelişme İçinde Sanat Ontolojisinin Yeri”, *Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Felsefe Düşünceler-Etkinlikler-Filozoflar-Söyleşiler*, Ankara, 2002, s. 108.

⁹ Ahmet Cevizci, agm., s. 340.

¹⁰İsmail Tunalı, age., s. 30.

¹¹İsmail Tunalı, age., s. 21.

tarihsel çağına ve ülkesine bağlı olarak çeşitli biçimlere bürünür¹². Felsefe tarihi içerisinde ortaya çıkan idealist, gerçekçi, nesnelci, öznelci vb. görüşler, *güzeli* kavrama tarzları bağlamında yaklaşımlardır.

İlk çağda Platon (MÖ 427-347) güzeli idealist bir tarzda metafizik bir ilke olarak belirlerken¹³, Aristoteles (MÖ 384-322) sanat felsefesini başlı başına estetik bir sorun olarak ele almış ve güzeli ontolojik anlayışına uygun olarak, gerçekçi bir tarzda kavramıştır¹⁴. Modern dönemde güzeli idealist kavramanın en yetkin biçimi ise Hegel (1770-1831)'de görülmektedir. Ona göre estetik değer, mutlak tinin sanat eserlerindeki tezahürüdür¹⁵. *Estetik değere* nesnelci yaklaşanlara göre *güzellik*, *güzel* olan varlığın kendisinde bulunan karelik, yuvarlaklık, hacim, şekil ve ağırlık gibi nesnel bir niteliktir ve nesnel ölçütlere dayanarak değerlendirilebilir¹⁶. *Estetik değer*in öznelci kuramına göre ise, estetik değer bağlı olduğu sanat eserinin kendisinde nesnel hiçbir nitelik yoktur. Bir nesnenin estetik değeri, nesne ve özne arasındaki ilişkiye bağlıdır. Birine göre estetik değere sahip olan sanat eseri, bir başkasına göre olmayabilir. O halde estetik olarak değerli olmak, bir şeyin sağında ya da solunda olmak gibi kişilere göre değişen bir özellik türüdür. Kant'ın da temsil ettiği bu anlayışa göre *güzellik* insanın zihninde ve ruhudadır¹⁷.

*Estetik yargı*da bulunacak özne, estetik değere sahip nesne ya da sanat eserine onun asli değer ve algısal niteliklerine kıymet takdir edecek şekilde, *estetik tavırla* yaklaşır.¹⁸ *Estetik tavır*, genellikle pratik tavrın zıddı olarak tanımlanır. Pratik tavır herhangi bir nesnenin sağlayacağı fayda ile ilgili tavidir¹⁹. *Estetik tavır* ise en başta çıkarırsız oluşu gerektirir. Böylece hem ahlak hem de bilimden ayrılır. Diğer taraftan estetik tavidir ilgi fenomenal dünyaya yöneltilir ve estetik nesne, duyular aracılığıyla algılanırken insana duyuşal özellik ve nitelikleriyle haz verir. Bunun yanı sıra estetik tavır, kişiyi bir anlam arayışına yöneltir. Çünkü estetik nesne, sadece duyulara hoş

¹²Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul, 2006, s. 14.

¹³İsmail Tunalı, *Grek Estetik 'i*, İstanbul, 1996, s. 24-25.

¹⁴İsmail Tunalı, age., s. 64.

¹⁵Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*, İstanbul, 1994, s. 68.

¹⁶Sarp Erk Ulaş, "Estetik", *Felsefe Sözlüğü*, Ankara, 2002, s. 490.

¹⁷Avner Ziss, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik*, İstanbul, 2009, s. 154-166.

¹⁸Ahmet Cevizci, agm., s. 340

¹⁹Ahmet Arslan, *Felsefeye Giriş*, Ankara, 1996, s. 201.

geldiği için değil, bir anlam, bir değer taşıdığı için insanı ilgilendirir.²⁰ *Estetik nesneye estetik tavırla yaklaşan, belli bir estetik beğeniye sahip öznenin o nesneye biçtiği değere ise estetik yargı* denir.²¹ Böylece amaç tanımayan, yarar beklemeyen, kendi kendini belirleyen güzel, niçin hoşça gittiği sorgulanmaksızın algılayanları güzelliğe ikna eder²².

II. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ESTETİK

1. Batı Dünyasında Estetik

Estetik, bağımsız bir felsefe disiplini olarak yeni olsa da konuları, eski çağlardan beri insanları meşgul etmektedir. Bu konulardan “güzel” ve “güzellik” felsefenin başlangıç dönemlerinden önce mitoslara konu olmuştur. Bu anlatılarda tanrıların, kahramanların en önemli özelliklerin biri “güzel” olmalarıdır. Mitosa göre, Homeros’un M.Ö. 9. yy.’da *İlliada*’da anlattığı Troia savaşına Aphrodite, Hera ve Athena arasındaki “güzellik” yarışması neden olur. Tanrıçalar Paris’in “en güzel tanrıça”ya sunacağı altın elmanın sahibi olabilmek için yarışır. Paris, elmayı kendisine “dünyanın en güzel” kadınına vaat eden Aphrodite’e vererek dünyanın en güzel kadını olan Helena’yı Troia’ya kaçıtır ve Akhaio’lar ile Troia’lılar arasında savaş çıkar.²³

Mitos döneminin ardından felsefenin kuruluşuyla birlikte “güzel” felsefeye konu olur. Antik çağ doğa filozofu Pythagoras (MÖ 580-500), “En güzel şey; harmonia. Bütün gök, uyum ile sayı” sözleriyle “güzel” hakkındaki görüşünü dile getirmiş, güneş, ay ve yıldızların birbirleri etrafında rakseder gibi dönmelerinin, bütün evrene hâkim olan uyumlu bir ses meydana getirdiğini söylemiştir²⁴. Herakleitos (MÖ 540-480), Empodokles (MÖ 492-423) gibi filozoflar da, kendi görüşlerini eserlerinde parça parça yer vermişlerdir. Xenophon (MÖ 431-350)

²⁰ Ahmet Cevizci, agm., aynı yer.

²¹ Ahmet Cevizci, agm., aynı yer.

²² Hans Georg Gadamer, *Güzelin Güncelliği*, Konya, 2006, s.18.

²³ Hülya Yetişken, *Estetiğin ABC’si*, İstanbul, 1998, s. 14.

²⁴ Hülya Yetişken, age., aynı yer.

Sokrates'in Anıları adlı eserinde güzel ve iyi, çirkin ve kötü arasındaki ilişkiyi tartıştığı çeşitli diyaloglarında *güzel* ve *iyinin* aynı şeyler olduğu sonucuna varır.²⁵

“Güzel”den ve “güzellik”ten felsefi bir yaklaşımla, belirli bir sistem içinde bahseden ilk filozof olarak kabul edilen Platon (MÖ 427-347)’un güzellik anlayışı belli dönemlerde değişikliklere uğramıştır. Platon’un Sokrates’in etkisi altında kaldığı gençlik yıllarına ait güzel anlayışı, meydana gelmeyen, başka bir şeye dönüşmeyen, tek ve kendinde var olan; uzayın ve zamanın dışında olan fizikötesi bir güzellik bir “idea”dır²⁶. Platon, *Şölen* adlı eserinde bu güzelliği, bir taraftan güzel, diğer taraftan çirkin gözüken, bir yerde güzel gözüktüğü hâlde, başka bir yerde güzel gözükmeyen, insanların bazısının güzel, bazısının çirkin bulunduğu, güzelliğini herhangi bir organla göstermeyen bir ideal güzellik şeklinde tanımlar. Bu güzellik sadece “ide”nin güzelliğidir. Bu güzelliğin ondan başkasında bulunması söz konusu değildir. Ondan başka güzel olarak vasıflanan şeylerin tümü güzelliğini ondan alırlar. Ancak “idea”nın, diğer güzelliklerden herhangi bir fayda sağlamasının, güzelliğinin artması veya eksilmesinin söz konusu olmadığını belirtir.²⁷

Platon’un, olgunluk dönemine has güzellik anlayışında sevgi (eros) ön plana çıkmıştır. Sevgi, güzele kavuşmanın ve onda yaratıcı olmanın ve böylece ölümsüzlüğe ulaşmanın nedenidir. İnsanın ölümsüzlüğe ulaşabilmesi, beden ve ruh yoluyla olur. Beden ölümsüzlüğü, güzel bedenlere yönelme ve bunlardan meydana gelen çocuklarla olurken; ruh ölümsüzlüğü, gençlere yönelip, onlara erdemli yaşamayı öğretmekle olur. Erdemi öğrenen insanlar, bunu, yaşam ve davranışlarında da gösterecekler ve böylece ruh ve erdem güzelliğine, buradan da gerçek güzelliğe ulaşmış olacaklardır²⁸ Platon’un Pthagorascılığın etkisinde kaldığı yaşlılık dönemi güzellik anlayışına göre ise, güzellik orantıdan ibarettir. Geometrik şekiller, sahip oldukları oran ve orantılar nedeniyle güzellik kazanırlar²⁹. Bu dönemde Platon, evrenin rastgele yaratılmadığını ileri sürer. Ona göre evren, su, hava, toprak ve ateşten meydana gelmiş; ahengini ve güzelliğini bu dört ana maddenin orantısından

²⁵İsmail Tunalı, *Grek Estetiği*, İstanbul, 1996, s. 133-134.

²⁶Necla Arat, *Etik ve Estetik Değerler*, İstanbul 1996, s. 57.

²⁷Platon, *Şölen*, İstanbul, 2002, s.62; Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, İstanbul, 1996, s. 13.

²⁸Platon, *age.*, s. 62-63; Arat, *age.*, s:42-43; Tunalı, *age.*, s. 32-37.

²⁹İsmail Tunalı, *Grek Estetiği*, İstanbul, 1996, s. 26.

almıştır. Varlık böyle bir düzen içinde bulununca, bütünü içinde yer alan her şey düzenli ve orantılı olarak kavranacaktır. Bu hâliyle güzelin, orantıdan başka bir şey olmaması gerekir³⁰.

İlk çağın bir başka düşünürü olan Aristoteles (MÖ 384-322) ise güzelin, tabii ve canlı bir şey olduğunu söyler. Bu yüzden maddeye güzellik kazandıran şey, o maddenin içindedir ve matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. Biz maddedeki bu güzelliği fark edebildiğimiz ölçüde ona güzel deriz.³¹ Ona göre güzelliğin temel formları, matematiğin konusu olan düzen, oran, orantı ve sınırlılıktır. Bir şeyin güzel olabilmesi için, parçaları ile uyumlu bir düzende olması, gelişigüzel bir büyüklüğe sahip olmaması gerekir. Matematik, kendi dilini kullanarak güzeli belirlemektedir. Ancak bu dilden anlamayanlar matematiğin güzellik konusunda söylediklerini anlayamazlar.³² Aristoteles'in bu görüşü daha sonraları büyük bir ilgi uyandırmış, hem idealist ve hem de maddeci estetik anlayışı açısından geliştirilerek, değerini bu güne kadar korumuştur.

Felsefe tarihinin önemli filozoflarından Plotinos (MÖ 205-270)'a göre güzellik, genellikle kendini görme ve duyma alanlarında, sözcüklerin birbirine katılmasında ve müziğin tüm türlerinde gösterir. Ona göre güzellik, insanın ortaya koyduğu tüm davranışları da içine alır³³. Ayrıca güzellik maddeye giren ve ona kendi birliğini veren şekildir³⁴. Güzel dediğimiz nesne, aslında tanrısal akıldan pay alır. Böylece nesne, ideanın üzerine yansımalarıyla üzerindeki karanlıktan kurtularak güzellik kazanır. Duyulur dünyanın güzelliği kendini üç türlü gösterir. Bunlar; renk güzelliği, biçim güzelliği, ses güzelliğidir. Duyu ötesi dünyanın güzelliği ise ruha yakındır. Bu güzellik, maddi dünyadaki güzellikten üstündür. Kaynağı ise, "bir"dir, "iyi"dir. Bu dünyanın güzelliği duyular ve algı yoluyla kavranır. Duyuüstü güzellik ise, ruh dünyasının güzelliğidir. Ruh dünyasının güzelliği duyularla algılanmaz. Ruhun güzelliği ruh tarafından doğrudan doğruya kavranır. Çünkü ruh güzelliği maddeden arınmış "içkin" bir güzelliktir. Plotinos'un bu görüşleri, sadece

³⁰İsmail Tunali, age., s. 62-63.

³¹İsmail Tunali, age., s. 64

³²İsmail Tunali, age., aynı yer

³³Necla Arat, age., s. 52.

³⁴Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa, 2000, s. 119.

Hıristiyanlığın güzellik anlayışının değil, İslam estetik biliminin şekillenmesinde de etkili olmuştur³⁵.

2. Doğu ve Türk Düşünce Tarihinde Estetik

Estetik, Müslüman düşünürler tarafından müstakil bir başlık altında incelenmemiştir. Bu nedenle İslam düşünürlerinin estetiğe dair görüşleri, çeşitli konularla ilgisi nispetinde ortaya konmuştur. İslâm düşünürleri, özellikle kalamcılar, güzel ve çirkin hakkındaki temel görüşlerini “Hüsn” ve “Kubh” konuları içinde dile getirmişlerdir. Bu düşünceler güzelin değeri üzerinde değil de, daha çok insan fiillerinin vahiy olmaksızın güzel veya çirkin olduklarının nasıl anlaşılacağı üzerine yoğunlaşmıştır.³⁶

Büyük Türk düşünürü Farabi (870-950), *Medînetü'l-Fâzıla* adlı eserinde eksiksiz güzelliğin Allah'a mahsus olduğunu, onun güzelliğinin kendi özüne ait olmasına karşılık diğer varlıklardaki güzelliklerin birer arazdan ibaret bulunduğunu belirtir.³⁷ Allah'ın güzelliği kendi zatından dolayı olan güzelliştir. Allah haricinde olan varlıkların güzelliği ise, Allah'a olan yakınlık ve gerek insan ve gerekse diğer canlılardaki kendi cinsine uygunlukta en üst dereceye yaklaşabilmesidir.³⁸

İbn Sina (980-1037)'nin güzel hakkındaki fikirleri kaynakları bakımından Platon, Aristoteles, Plotinus ve Farabi'ye dayanır³⁹. Ona göre gerçek güzellik, Allah'a ait olan güzelliştir. Allah'ın bu güzelliği, O'nun yaratmasında fark edilir. Yaratılan hiç bir varlığın güzelliği Allah'ın güzelliğinin önüne geçemez. Tüm varlıklar güzelliklerini Allah'tan alırlar.⁴⁰

Müslüman düşünürler arasında estetik konularına daha çok ilgi gösteren ve İslâm felsefesinin bu konulardaki temel düşüncelerini geliştiren Gazali (1058-1111) ise, varlıklardaki güzelliği, “güzelliği kendinden olan” ve “güzelliği kendinden

³⁵İsmail Tunali, age., s. 49-55

³⁶Osman Mutluel, *Kur'an-ı Kerim ve Estetik*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2008, s.15.

³⁷Beşir Ayvazoğlu, “İlmü'l-cemâl”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, İstanbul, 2002, s. 146-148.

³⁸Farabi, *Medînetü'l-Fâzıla*, İstanbul, 1990, s.14.

³⁹A. Kamil Cihan, *İbn-i Sina ve Estetik*, Ankara, 2009, s.111.

⁴⁰Hayrani Altıntaş, *İbni Sina Metafiziği*, Ankara, 1985, s.72-73.

olmayan” olmak üzere ikiye ayırır. Güzelliği kendinden olan tek varlık Allah’tır. Allah haricinde diğer varlıklardaki güzellik, başkası sebebiyle olan güzelliiktir⁴¹. İnsanlardaki güzellik de iç ve dış güzellik olmak üzere ikiye ayrılır. İnsanlar bazen sadece gözle görülebilen güzelliği algılamaktadırlar. Oysa güzellik sadece göze hitap etmez. Gözle görünenin arkasında, bir de görünmeyen güzellik vardır. Bu gözle görülemeyen güzellik, iç güzellik, hakiki güzelliiktir. Çünkü iç güzellik kaybolmaz. Dış güzellik ise zamanla bozulur ve kaybolur. Gazzalî’ye göre, dış güzelliğin ölçüsü o şeyin kendi cinsleri içinde güzel kabul edilen oranlara yaklaşması nispetindedir⁴². Böylece ontolojik değerlerle estetik değerler arasında mahiyet birliği gören Gazalî, “sevgi”yi güzellik üzerine kurmuştur. Buna göre her güzellik sadece güzellik olduğu için onu algılayan tarafından sevilir çünkü güzellik haz verir, haz ise tabîi olarak sevilir. Güzellikten duyulan haz ise sırf cinsî veya bedenî bir haz değil; su şırıltısını dinlemek, bir doğa manzarasını seyretmek gibi bizzat güzelliğin verdiği hazdır. Mutlak güzellik Allah’a ait olduğuna göre, sevmeye en layık olan varlık da Allah’tır⁴³.

Meşhur İşrak filozofu Sühreverdî (1115-1191)’ye göre, bütün manevî ve cismanî varlıklar kemâlâtı arar, hepsinin de güzelliğe temayülleri vardır. Sühreverdî, aşk ve güzelliği ontolojik bir zemine yerleştirirken, estetik anlayışını bu temel üzerine oturtur. Ona göre Tanrı’dan ilk sudûr eden akıldır, ondan da güzellik, aşk ve hüzn sudur etmiş ve bu üç kavram varlığın temelini ve kaynağını oluşturmuştur. Bu kavramlar birbirinden ayrılmaz. Hatta bu özelliği tarihe mal olmuş büyük aşklarda bile görebiliriz: Güzellik Hz. Yusuf’ta, aşk Züleyha’da, hüzn ise Hz. Yakup’ta tecelli etmiştir⁴⁴.

Ünlü düşünür ve mutasavvıf Mevlânâ (1207-1273)’ya göre güzellik fitrîdir. İnsan fitraten güzelliği arar. İnsanın ve yaşadığı dünyanın güzelliği Tanrı’nın güzelliğinden kaynaklanır. Şöyle ki: Güzellik “mutlak” ve “izafi” olarak ikiye ayrılır. Ona göre gerçek güzellik, mutlak güzelliiktir ve Tanrı’nın güzelliğidir. Çünkü Tanrı,

⁴¹İmam-ı Gazâlî, *İhyâu Ulumi’ d-din Tercümesi*, C. 4, İstanbul, 1975, s.551-552.

⁴²İmam-ı Gazâlî, age., C. 4, s.542.

⁴³ Beşir Ayvazoğlu, agm., s. 146.

⁴⁴İsmail Yakıt, “Mevlânâ’da Aşk Estetiği”, *Selçuk Üniversitesi Mevlânâ Araştırma ve Uygulama Merkezi Mevlânâ Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 2007, s. 38.

güzelliği kendinden olan varlıktır. Diğer bütün güzellikler izafidir ve Tanrı'dan derecelerine göre pay aldıkları nispette güzeldirler. Mevlânâ'ya göre insan, dünyaya bu gözle baktığında her şeyde bir güzellik bulacaktır. Böylece görünen ve görünmeyen tüm varlıkları sevecektir. Çünkü “çirkin” sayılan varlıklar bile “öz” leri itibarıyla güzeldir⁴⁵.

Fuzûlî'nin *Matla'ü'l-İtikâd Fî Ma'rifeti'l-Mebde'i Ve'l-Ma'âd* adlı eserinde altıncı bölüm “Güzellik ve Çirkinlik” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Fuzûlî, bir şeyin güzellik ve çirkinliğinin *tamlık ve noksanlık, tab'a uygunluk veya aykırılık, işleyenin yahut da terk edilenin zemmedilmesi* konularında olduğunu belirttiikten sonra Eş'arî ve Mutezile mezheplerinin görüşlerini aktarır: Eş'arîlere göre akıl nazarında güzellik veya çirkinlik yoktur. Bu ancak şeraitte mevcuttur. Mutezile ise aklın bedîhî olarak adaletin güzel, zulmün de çirkin olduğuna hükmettiği, şeriatin da bunu reddetmediği çünkü akla uygun gelenin şeraite de uygun olacağı görüşündedir⁴⁶.

Klasik metinlerde güzellik ve çirkinlik maddeleri içinde dağınık bir şekilde yer alan estetikle ilgili görüşler, estetik çerçevesinde ilk olarak Recâizâde Mahmûd Ekrem (1847-1914)'in *Tâlim-i Edebiyât* (1881)'inde ele alınmıştır⁴⁷. Eserin “*Sanayi'de Güzellik Neden İbarettir?*” başlıklı bölümünde güzellik Platon'un anlayışıyla hakikatin hoş parlaklığından ibaret olan ve doğada, fikirlerde, duyguda ve yapılan işlerde hayret ve beğenimizi çekip ve kalplerimizi istekle dolduran şey olarak tarif edilmiş; güzel sanatların ve edebiyatın gayesinin güzelliği meydana getirmek ve göstermek olduğu ifade edilmiştir⁴⁸. Rezaizade, Tanzimat dönemi yazarlarından olmasına rağmen eserde sosyal fayda arayan Tanzimat dönemi edebiyat anlayışını terk ederek eserde estetik gayeye yönelmiştir. Onun bu görüşü Servet-i Fünuncular tarafından da devam ettirilmiştir⁴⁹.

Türk estetik düşünce tarihinde estetik kelimesinin kullanıldığı ilk makale Abdülhalim Memdûh (1866-1905)'un 1889'da *Muhît* dergisinde bir dizi hâlinde

⁴⁵ İsmail Yakıt, *agm.*, s. 39.

⁴⁶ Fuzûlî, *Matla'ül-İtikâd Fî Ma'rifeti'l-Mabda'i Va'l-Ma'âd*, Ankara, 1962, s. 47-48.

⁴⁷ Beşir Ayvazoğlu, *agm.*, s. 148.

⁴⁸ Rezaizade Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat*, İstanbul, 1299(M. 1883-84), s. 59.

⁴⁹ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünunda Edebî Tenkit*, İstanbul 1994, s.51.

yayımlanan *Estetik* başlıklı yazısıdır. Yazıda estetiğin tanımı, özellikleri ve tarihinden söz edildikten sonra onun diğer bilimlerle ilişkisi üzerinde durulmaktadır⁵⁰.

Başlı başına estetikle ilgili olarak yayımlanmış ve modern tarzda yazılmış ilk kitap ise Sakızlı Ohannes Paşa (1830-1912)'nin *Fünun-ı Nefise Tarihi Medhali* (1892) adlı çalışmasıdır⁵¹. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen derslerden oluşan kitapta estetik, "her tür güzelliğe ilişkin koşul ve kuralları araştıran bir bilim"⁵² olarak tarif edilmiş, plastik sanatlar hakkında bir çok terim ve açıklamaya yer verilmiştir. Kitapta *estetik* kelimesinin aynen alınması önemlidir. Çünkü sonraki yıllarda Osmanlı aydınları güzellik bilimi olarak anladıkları estetiği ilm-i hüsn diye adlandırmayı düşünmüşler⁵³, estetiği terim ve kavram olarak ele alan Hüseyin Câhid bu bilime *ilm-i ihsâsât* ya da *ilm-i hüsn* denilebileceğini söylemiş, hikmet-i bedâyi' diye adlandırılabilceği sonucuna varmıştır. 1912'den sonra *bedîyyât* kullanılmaya başlanmış daha sonra estetik yerleşmiştir.⁵⁴

Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde estetik ve güzellik konusu üzerinde en çok duran yazarın Hüseyin Câhid (1875-1957) olduğu görülür. Yazar 1898'de *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Hikmet-i Bedâyie Dâir-Hüsn" başlıklı uzun yazısında eski Yunan, İngiliz ve Fransız felsefecilerinin estetik hakkındaki görüşlerini tartışmış, Hippolite Taine (1828-1893)'in görüşlerini benimsemiştir.⁵⁵ Buna göre, güzellik tarif edilmemeli, sanat eserinden ve sanat eserini meydana getiren sebeplerden hareket edilerek güzele ulaşılmalıdır. Estetiğin esası, güzelin tarifini yapmak, kavram ve mahiyetini araştırmak değil, sanatkâr ve eserle bunları yaratan şartları araştırmak olmalıdır⁵⁶.

⁵⁰ Kahraman Bostancı, "Abdülhalim Memdûh'un Estetikle İlgili Bir Makalesi", *Arkeoloji ve Sanat*, Y. 24, S. 107, Mart-Nisan 2002, İstanbul, s. 31-40

⁵¹ Sakızlı Ohannes Paşa, *Güzel Sanatlar Tarihine Giriş*, Ankara, 2005, s.8.

⁵² Sakızlı Ohannes Paşa, age., s.26.

⁵³ Beşir Ayvazoğlu, agm., s. 146.

⁵⁴ İslam Ansiklopedisi'nde "estetik" maddesi, estetiğin modern Arapçadaki karşılığı olan "ilmü'l-cemâl" maddesinde yer almıştır. Bu maddede Arapçada estetik için el-cemâliyyât, felsefetü'l-cemâl, felsefetü'l-fen tabirlerinin de kullanıldığı belirtilmektedir. (Beşir Ayvazoğlu, agm., s. 146)

⁵⁵ Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, İstanbul, 1994, s. 101.

⁵⁶ Bilge Ercilasun, age., s. 102.

Aynı dönemde Taine'nin sanat ve eleştiri ile ilgili düşüncelerini Ahmet Şuayip de *Hayat ve Kitaplar* adı altında topladığı yazılarında işlemiştir⁵⁷

Güzellik meselesi üzerinde duran bir diğer Servet-i Fünuncu Cenap Şehabettin (1870-1934)'dir. Ona göre güzelliğin gayesi, yalnız sanat güzelliklerine erişmektir. Ona göre “Eski çağlardaki “*azamet*” ve “*irtifa*”ya dayalı güzellik anlayışı zaman içinde değişmiştir. O dönemlerde ehramlar önünde diz çökülmesi, heykellerin ayaklarının öpülmesi büyük dağların büyük kuvvetler taşıdığına inanılması yüceliğin estetik değer olarak yücelik kavramının öne çıkması sebebiyledir. Oysa bugün insanlar sanat eserinden aldıkları terbiye sonucu güzelliği *hacim* ve *cesametle* birlikte kavramayı bırakarak sanat eserlerinde hakikatin taklidinden ziyade, “*rikkat*” ve “*nezahet*”e doğru yol almaya başlamışlardır.”⁵⁸

Cenap Şehabettin'e göre sanat güzelliklerinden biri olan edebî güzellik, bir gayedir. Bu sebeple edebiyattan maksat sadece edebiyat olmalı, “güzel” kabul edilebilecek bir edebî eser fen, felsefe, ahlak gibi bilim dallarına âlet olmamalıdır. Edebiyattan beklenebilecek maddî fayda, doğuştan edebiyat kabiliyetine sahip olan yazarın edebî sanatla kalbî ve fikrî heyecanların uyanmasını sağlayarak “*avâmil-i hayatiye*”ye hizmet etmesidir⁵⁹.

Güzellik ve sanat konularına felsefî açıdan yaklaşan ilk isimlerden biri de Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949)'dır. Yazar görüşlerini *Bağçe Mecmuası*'nda 1909'da yayımlanan “Hüsn ve Mâhiyeti” başlıklı on beş makalede dile getirmiştir. İbrahim Alâeddin Gövsa (1889-1949)'nın 1922 tarihli *Bediü Terbiye* kitabı da Türkçede estetikle ilgili ilk kitaplardandır⁶⁰.

Milli Edebiyatçılar, edebî türler, estetik ve sanat gibi konuları millî edebiyat görüşüne bağlı olarak ele almışlardır. Ziya Gökalp (1876-1924), estetik konusuna da yer verdiği *Felsefe Dersleri*'nde ele “Lisan ve San'at” başlığı altında anlatmış, sanatı

⁵⁷ Arslan Kaynaradağ, *Türkiye'de Sanat Felsefesinin Ve Bu Gelişme İçinde Sanat Ontolojisinin Yeri*” *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Felsefe Düşünceler-Etkinlikler-Filozoflar, Söyleşiler*, Ankara, 2002, s. 103.

⁵⁸ Bilge Ercilasun, age., s. 103.

⁵⁹ Hasan Akay, *Servet-i Fünun Şiir Estetiği*, İstanbul, 1998, s. 203-204.

⁶⁰ Beşir Ayvazoğlu, agm., s.148.

incelemenin, yeniden dili incelemek olduğunu, çünkü sanatın da özel bir dil olduğunu söylemiştir:

“San’atı tedkik etmek, yeniden lisânı tedkik etmek demektir, çünkü san’at da husûsî bir lisândır. Öyle bir lisândır ki zihin, güzelliğe müteallik görüşlerimizi ve ona taalluk eden hislerimizi ifade için müracaat eder ve güzelliğe dair duyguların seciyelerini ve güzelliğe dair hislerini ve bunların kanunlarını arayan, tetkik eden kısmına da bedîyât (esthétique) nâmı verilir.”⁶¹

Ali Canip Yöntem (1887-1967) de çeşitli dergilerde yayımladığı makalelerinde estetik ve sanat hakkındaki görüşlerini belirtmiştir⁶².

Cumhuriyet döneminin ilk felsefe kitabını Ziyâeddin Fahri Fındıkoğlu (1902-1974): *Bedîyât* adıyla 1928’de yayımlamıştır.

Türkiye’de estetiğin sistematik bir felsefe dalı, olarak ortaya çıkışı 1930’lardadır. Prof. Dr.Hilmi Ziya Ülken, Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin, Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Prof. Dr. Burhan Toprak, Prof. Dr. Takiyettin Mengüşoğlu, Prof. Dr. İsmail Tunalı, Prof. Dr. İoanna Kuçuradi gibi bilim insanları sanat felsefesi, fenomenolojik estetik ve sanat ontolojisi konularında ilk çalışmaları yapmışlardır⁶³.

III. ÇAĞDAŞ ESTETİK KURAMLARI

Estetik tarihi, estetiğin bir bilim olması yönünde bir eğilim göstermiştir. Özellikle modern dönemdeki tartışmalar estetiğin sağlam temeller üzerine oturtulmuş bir bilim yapma endişesi taşımaktadır.

Schiller (1759-1805), Schelling (1775-1884) ve Hegel (1770-1831) gibi Alman idealistleri estetikle ilgilenmiş ve estetiği modern bir bilim dalı hâline getirme yolunda farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Hegel, kendi ideolojisi doğrultusunda hareket ederek, doğada güzel denebilecek bir yapıt olmadığını ileri sürmüş, estetiği daha çok insan yapıtı olan eserler için kullanmış ve ancak insan elinden çıkan sanat ürünlerinin estetik değer ifade edebileceğini söylemiştir. Bu sebeple ona göre

⁶¹ Ziya Gökalp, *Felsefe Dersleri*, Konya, s. 149.

⁶² Bu makaleler için bakınız: *Prof. Ali Canip Yöntem’in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri* (haz. Ahmet Sevgi- Mustafa Özcan), Tablet Kitabevi, Konya, 2005.

⁶³ Arslan Kaynaradağ, agm., s. 105.

sanattaki güzel, doğadaki güzelden üstündür⁶⁴. Hegel, insanların gündelik hayatta kullandığı güzel kavramının herhangi bir estetik değerinin olmadığını ifade eder. Çünkü ona göre çiçekteki güzellik zorunlu bir güzelliştir. Ancak insan tarafından oluşturulan ürünlerde özgürlük ve seçicilik vardır. İşte bu özgürlük ve seçicilik insan ürünlerini güzel hale getirir. Hatta insan beynindeki kötü bir düşünce bile, doğa güzelliklerinden üstündür⁶⁵.

Estetikte bir dönüm noktası olan Immanuel Kant (1724-1804), *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, klasik anlamdaki güzel tanımına son vermiş ve “kavrama dayanmadan, evrensel olarak hoş giden şey güzeldir” tanımlamasını yapmıştır⁶⁶. Ancak Kant'a göre estetik yargılar bilgi yargılarından farklı olarak tıpkı, ahlaki yargılar gibi kişiye has deneyimlerdir. Herhangi bir şeyin güzel olarak vasıflanabilmesi için, herhangi bir nesneye karşı duyulan beğeni duygusunun, ilk olarak kişilerin kendi duygularını içermesi gerekir. “Bu güzeldir” dediğimizde, bu yargı sadece bizim duygularımızı ifade etmelidir. Bunun yanı sıra beğeni yargısını belirleyen hoşlanmanın yarar ve çıkar amaçlı olmaması gerekir. Bu nedenle Kant; “güzel”i, “herhangi bir çıkar gözetmeksizin hoş giden şey” olarak tanımlar⁶⁷. Ancak “güzel” kavramını “iyi ve doğru” kavramlarından ayıran Kant, estetik beğenin evrensel ve zorunlu olması gerektiğini savunması açısından tenkit edilmiştir⁶⁸.

Benedetto Croce (1866-1952), “güzellik” kavramının yerine “anlatım”ı koyarak, güzelliği anlatımla bir tutar. Ona göre duyguları en iyi ifade etmenin yolu dildir. Ona göre sanat, insan “tin”inin çabasının, çalışma ve işleyişinin, ürünlerinin estetik bir görünümde ortaya çıkmasıdır⁶⁹. Croce güzelliği, fizikî güzel, özgür güzel ve özgür olmayan güzel olarak sınıflara ayırır. Fizikî güzeli de doğal güzel ve yapma güzel olarak iki ayrı kategoride inceler. Bunlardan doğal güzel kavramı içinde, doğa güzelliklerinin tümü: bitkilerin, hayvanların ve insanların güzelliğini inceler. Ancak burada doğal güzel olarak gördüğümüz tabiat güzellikleri, botanikçi ve zoologların

⁶⁴ Nejat Bozkurt, age., s. 149-151.

⁶⁵ G.W.F. Hegel, *Estetik I*, İstanbul, 1994, s. 1-2.

⁶⁶ Nejat Bozkurt, age., s. 125.

⁶⁷ Ivo Frenzl, “Estetik”, *Günümüzde Felsefe Disiplinleri*, İstanbul, 1997, s. 389.

⁶⁸ Nejat Bozkurt, age., s. 139-140.

⁶⁹ Nejat Bozkurt, age.s.209.

araştırdıkları türden bir doğa verisi, taklit edilmesi gereken bir güzellik değil, bir ilham kaynağıdır⁷⁰. Croce'nin tasnifinde “yapma güzel”, sanat eserlerinin güzelliğidir. Croce'ye göre sanatçı sanat eserini oluştururken dört aşamadan geçer. Sanatçının dış dünyadan aldığı izlenimler ilk aşamadır. Alınan bu izlenimlerin sentezlenmesi ve yeni bir ifade şeklinde ortaya çıkması ve yeni oluşan bu ifadenin sanatçının ruhuna haz vermesi ikinci ve üçüncü aşamaları oluşturur. Son aşamada ise sanatçı ruhunda oluşan bu hazzı renk, ton, ses, tuval, yazı gibi çeşitli araçlarla ortaya koyar⁷¹.

Croce, özgür olmayan sanatlar içinde, sanatçının istek ve arzularını kısıtlayan ve belli kurallar içinde, her zaman aynı eserlerin ortaya konduğu sanatları inceler. Bu tür güzelliğe örnek olarak, dülgerlik, kuyumculuk, oymacılık gibi el sanatlarını sayar. Özgür olan güzellik olarak da, güzel sanatları işaret eder⁷².

Sonraki yıllarda Bertold Brecht (1898-1956), Theodor Wisegrund Adorno (1903-1969), György Lukács (1885-1971), Martin Heidegger (1889-1976), Roman Ingarden (1893-1970), Jean Paul Sartre (1905-1980), Hans Georg Gadamer (1900-1990), Nelson Goodman (1906-1998), Roland Barthes (1915-1980), Wolfgang Iser (1921-2007), Hans Robert Jauss (1926-1997), Umberto Eco (1932-) gibi araştırmacılar “güzel” kavramı hakkında pek çok görüş ortaya atmışlardır. Ayrıca Sigmund Freud (1856-1939) ve öğrencisi Carl Gustav Jung (1875-1961)'in psikanaliz kuramları da psikoloji kadar eğitim, antropoloji, estetik ve sanatı da derinden etkilemiştir.

Estetiği ayrıntılı olarak ele alan çalışmalar İsmail Tunalı tarafından estetik fenomenin dört ögesi olan *estetik nesne*, *estetik özne*, *estetik değer*, *estetik yargı* etrafında tasnif edilmiştir. Bu tasnife göre “*subjektivist–psikolojik estetik*”, *estetik özneyi* sanat eseri ya da doğa parçası gibi bir *estetik nesneyi* kavrarken aldığı *estetik tavır* üzerinden araştırır. “*Objektivist estetik*”, estetik nesnenin ya da sanat yapıtının ne olduğunu konu edinirken “*axiolojik estetik*” güzel, yüce trajik ya da komik olarak adlandırılan *estetik değeri* araştırır. *Estetik yargı* ise “*lojik estetik*”in alanına girer.

⁷⁰ İsmail Tunalı, *Estetik*, İstanbul, 2007, s. 182-185.

⁷¹ İsmail Tunalı, *age.*, s. 186.

⁷² İsmail Tunalı, *age.*, s. 189.

Bu çalışmada *Hüsn ü Aşk*'in tenkidinde de esas alınacak olan alımlama estetiği “*objektivist estetik*” araştırmaları çerçevesinde değerlendirilmektedir.

IV. ALIMLAMA ESTETİĞİ

1. Tarihçesi

İnsanoğlunun anlama ve yorumlama çabası eski Yunan mitolojik Tanrısı Hermes'e kadar götürülmektedir. Bu mitolojiye göre Hermes, tanrıların mesajlarını anladığı şekliyle insanlara aktarma, çevirme ve yorumlama görevini yerine getirmektedir. Tarih dönemleri içinde Homeros'un eserlerinin anlaşılması için oluşturulan alegorik gelenek, Yunan dinine ve kehanetlerine dinî kültür içinde yorum getirme çabaları, başta Aristo'nun *Peri Hermenias (Yorum Üzerine)* adlı eseri olmak üzere ilkçağ filozoflarının anlam ve yoruma ilgileri, Orta çağda kutsal kitaplardan dinî ve hukûkî hükümler çıkarma gayretleri, Rönesans ile birlikte eski Yunan ve Roma dönemlerine ait eserler üzerine yapılan çalışmalar ve F. Schleiermacher (1768-1834) ile başlayan modern hermeneutik, yorumlama çabası ve tarihinin her dönemde kendine özgü şekilleri olarak karşımıza çıkmaktadır⁷³. Başlangıçta anlamı doğrudan metinde ya da “yazarın niyeti”nde arayan hermeneutik yaklaşımlar, metnin var olabilmesi için okurun da yazar kadar hayati önem taşıdığına anlaşılmasıyla okurda odaklanmış, 1960'lı yıllarda Konstanz Üniversitesinde alımlama kuramı geliştirilmiştir.

Alımlama estetiği hermeneutiğin Almanya'da son yıllarda büründüğü hâl olarak da bilinmektedir⁷⁴. Bu kurama göre anlam metnin içinde doğrudan yer almaz, alımlama sürecinde okur tarafından oluşturulur. Araştırma konusu metnin anlamını ortaya çıkarmak değil, anlamın okur tarafından oluşturulma sürecidir. Çünkü yazarın ya da sanatçının ne demek istediği ve bizim de eserden ne anladığımız sorusu hiç tükenmeyen bir konudur. Mevlânâ, Shakespeare, Beethoven gibi sanatçıların eserlerinin hiç durmadan yorumlanması bunun açık bir göstergesidir.

⁷³ Burhanettin Tatar, *Hermönetik*, İstanbul, 2004, s. 10-16.

⁷⁴ Terry Eagleton, age., s. 101; Gürsel Aytaç, age., s. 95. Berna Moran, age., s. 240.

Eskinin poetik, retorik, stilistik alanlarının yerini alan edebiyat bilimi, günümüzde estetiğin bir dalı olarak görülmektedir. Edebiyat bilimi, edebî yaratıcılık, dil yaratıcılığının ilkeleri, biçime ulaşmanın iç yasalrı, tipolojik olan açıklamanın, yorumlamanın kuramlarını araştırırken edebî yaratıcılığın evrensel ilkelerini belirlemeyi, edebiyatı kavrama ve yorumlama metotlarını ortaya çıkarmayı, içerik ile biçim ilişkisini aydınlatmayı da amaçlar. Edebiyat biliminin soyutlamalara ve genellemelere yatkın oluşu onu felsefeye yaklaştırır⁷⁵.

Edebiyat biliminde temelde birbirinden ayrı iki estetik anlayış vardır. Bunlar, üretim ve etki estetiğidir. Üretim estetiğinde sanat eserlerinin planlanması ve üretim süreci ilgi odağıdır. Buna karşılık etki estetiğinde sanat eserleri, yaratıcılarının okuyucuda, seyircide amaçladığı ve ulaştığı etki esas alınarak incelenip değerlendirilir⁷⁶. Estetikte okuru merkez yapan görüşler sanatın sanat olarak yaptığı etkinin sanatın tanımında da etkili olduğu ve “sanat eserinin zevk verdiği” ortak noktasından hareket ederler. I. A. Richards’ın ortaya attığı duygusal etki kuramına göre sanat eserini sanat eseri yapan şey okurun yaşantısıdır. Bu kurama göre güzellik ya da estetik değer “öznel” dir. Richards şiiri şairin iç dünyasındaki duyguların, yaşantıların bir metin olarak meydana gelmesi, psikolojik bir olay olarak görür. Metni okuyanda da şairinkine benzer bir yaşantı oluşur. Ona göre şiir, okurlarda meydana gelen bu yaşantılardan şairinkine en yakın olan yaşantıdır. Şiir bir yaşantı olduğuna göre okur dışında şiir yoktur. Yapı, düzen, denge, birlik, şiirin kendi nitelikleri değil, okurda uyandırdığı yaşantıların nitelikleridir. Gerçek sanat, ahlaksal, güzel duygular aşamaz, kişiliğimizi tam bir koordinasyona kavuşturarak, dengeli ve sağlıklı kılmakla uygarlığa hizmet etmiş olur⁷⁷. Etki estetiği dar anlamda Wolfgang Iser’in yerleştirdiği alımlama estetiği ve Hans Robert Jauss’un alımlama tarihi anlayışlarıyla örtüşür⁷⁸. Alımlama estetiğinin “duygusal etki kuramı”ndan farkı alımlamanın sanatın tanımıyla değil anlamla uğraşmasıdır.

Alımlama estetiği, okur merkezli bir edebiyat teorisi olup 1960’lı yıllarda Almanya Konstanz Üniversitesinde Rainer Warning, Wolfgang Iser ve Hans Robert

⁷⁵ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, 1999, 41-42

⁷⁶ Gürsel Aytaç, *age.*, s. 44.

⁷⁷ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul, 1999, s. 229-239.

⁷⁸ Gürsel Aytaç, *age.*, s.44.

Jauss gibi estetikçiler tarafından ortaya atılmıştır. Alımlama estetiği, sanat eseri ile onu kavrayan, onunla ilgi kuran *estetik özne* arasındaki ilgiyi araştırır. Aslında *estetik özne* alımlama kuramı ortaya atılmadan önce de *psikolojik estetik* tarafından araştırılmaktaydı. Ancak alımlama estetiğinin *estetik özne* araştırması, *psikolojik estetik* araştırmalarından farklıdır. Bu sebeple alımlama estetiğinde *estetik özne* yerine psikolojik bir etkinin dışında bulunan ve bu anlamda tarafsız bir kavram olan Latince “*alıcı*” anlamına gelen “*adressat*” terimi kullanılır. Alımlama estetiği, *estetik özne* ve onun ruhsal yaşantılarını değil, sanat eseri ile onunla ilgi kuran, onu kavrayan, alımlayan arasında meydana gelen hareketleri, sanat eserinin alımlayıcı tarafından hangi şartlarda kavrandığını, bu kavramın tarzlarını ve bu kavramadan doğan sonuçları araştırır. Bu anlamda alımlama estetiği, göstergebilimle ve özellikle Prag Yapısalcılık Okuluyla ilgi içindedir. Çünkü göstergebilim dili, bir “gösterge” olarak ele alırken “gösteren” ve “gösterilen” ilgisi çerçevesinde kişi ve toplum bilinci içinde varlık kazanan bir sistem olarak görür. Bu sistemde mesajın göndericisinin yanında her zaman alımlayıcısı da dikkate alınır⁷⁹.

Prag yapısalcılığının temsilcilerinden Jan Mukorovsky (1891-1975), sanat eserlerinin estetik birer *gösterge* olduklarını söyler ve *estetik göstergeyi* linguistikteki *gösterge* gibi *gösteren* ile *gösterilen* arasındaki *ilgi* olarak tanımlanır. Ancak aralarında bir fark vardır: Dilde, insanın kullandığı sözcüklerin onları karşılayan belirli bir nesne ile ilgisi vardır ve bireyler onu değiştiremez⁸⁰. Örneğin “kitap” kelimesini gerçeklikte belli bir nesne karşılar ve ikisi arasında (*gösteren* ve *gösterilen*) belli bir ilgi bulunur. *Estetik nesne* ise ancak alımlayanın maddi olarak algılanan sanat eserine (*gösteren*) katılmasıyla bir *gösterge* olarak alımlayanın bilincinde meydana geldiği için *estetik göstergenin* ilgili bulunduğu nesne ya da gerçeklikle ilgisi belirsizdir. Bu ilgi, estetik nesneyi alımlayanın kültürel durumuna ve dünya görüşüne göre belirlenir. Çünkü sanat eseri bir yandan maddi bir varlık olmakla birlikte diğer yandan kurgusal bir varlıktır ve alımlayıcının bilincinin de maddi bir varlık olan *gösterene* katılmasıyla bir *estetik gösterge* olarak somutluk

⁷⁹ İsmail Tunalı, age., s. 106-107.

⁸⁰ Zeynel Kiran ve Ayşe Eziler Kiran, Dilbilime Giriş, Ankara, 2010, s. 74.

(konkretisaion) kazanır. Böylece *estetik nesne*, estetik bir bildirişimi dile getirir ve estetik bildirişimin ortaya çıktığı yerde pragmatik bildirişim ortadan kalkar⁸¹.

Prag Yapısalcılık Okulunun bir diğer temsilcisi Vodicka, Mukarovsky'nin bu görüşlerine katılmakla birlikte alımlama araştırması ve değerlendirmesinin, edebiyat tarihinin bir yan disiplini olmasını önerir. Edebiyat semiyolojisi ile alımlama estetiğinin araştırma alanı estetik nesnedir. Alımlama estetiği, edebiyat semiyolojisi gibi estetik göstergeyi edebiyat somutlaşmalarının (konkretisaion) tarihsel sırası içine girmiş olan edebiyat kurallarının tespit edilmesi ve yeniden kurulması (rekonstruction) bağlamında araştırır. Sanat eserinin somutlaşması, eserin yapısı ile kolektif bilinç arasında bir alımlama ilgisinin kurulmasıdır. Bu araştırmayı yapacak olan eleştirmendir. Bu anlamda eleştirmen, edebiyatın kamu görüşünün savunucusu olarak edebî eseri, kolektif bilinç ile bütünleştirir ve onun toplumsal bilinçte özümsemesini sağlar⁸².

Alımlama estetiği, Prag Yapısalcılık Okulu Temsilcileri Mukarovsky ve Vodicka yanında Edmund Husserl'in fenomenolojik estetiği, Roman Ingarden'in edebiyat ontolojisi, Gadamer'in hermeneutiki ve Umberto Eco'nun "açık yapıt" anlayışından da etkilenmiştir:

Modern fenomenolojinin temsilcisi Edmund Husserl (1859-1938)'in görüşleri de alımlama estetiğinin ortaya atılmasına zemin hazırlamıştır. Husserl'e göre, felsefi araştırmanın nesnesi, dünyadaki nesnelere değil, bilincimizde ortaya çıkan, görünen şeylerdir. Fenomenoloji, sadece belirli insanların belirli bir nesne karşısındaki deneyimlerinin değil zihnin kendi derin yapısı olarak görülen insan bilincini ve fenomenin derininde yatan dünyayı göstermeyi amaçlar⁸³. "*Bir fenomeni bütünüyle ve katışıksız biçimde kavramak, onda özsel ve değişmez olanı kavramak demektir.*" Fenomenoloji, bilincin kendi yapılarını açığa çıkarma ve bunu yaparken de fenomenlerin kendilerini ortaya koyma iddiasındadır. E. Husserl, nesnelere kendimizden bağımsız olarak dış dünyada var olduklarını reddederek varlık ile anlamın her zaman birbiriyle bağıntılı olduğunu ima eder. O, insan öznesini merkeze

⁸¹ İsmail Tunalı, age., s. 108-109.

⁸² İsmail Tunalı, age., s.109-110.

⁸³ Mustafa Ergün, www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1281 (e.t. 03.04.2010)

koyarak adeta bir öznellik biliminden söz eder. Ona göre her türlü anlamın kaynağı ve kökeni öznedir. “Öznesiz bir nesne, nesnesiz bir özne yoktur.” Dünya, özneyle ilişkisi içinde, öznenin bilinciyle bağlantısı açısından ele alınmalıdır. Burada kastedilen bilinç yanılığlara açık deneysel bir bilinç ya da onun psikolojik durumu değil, aşkın bir bilinçtir. Husserl’in gerçek nesneye değil o nesneyi bilme fiiline odaklanması Rus biçimcilerini de etkilemiştir. Onlar da şiirin gerçek nesneyi paranteze alıp o nesneyi algılayış biçimini yansıttığını düşünürler. Bu yaklaşım edebiyat eleştirisine eleştirmenin bilincinde ortaya çıkan, görünen edebî eserlerin altında yatan özü kavramaya çalışma şeklinde yansımıştır⁸⁴.

Edebî eserin özünü kavramaya çalışan Ingarden, edebî eserin dört ontik tabakadan meydana geldiğini söyler. Bunlar: Dilsel ses yapıları tabakası, anlam birlikleri tabakası, şematik görüşler tabakası, betimlenen nesnelere (metafizik) tabakasıdır⁸⁵. Burada betimlenen nesnelere tabakası ile şematik görüşler tabakası belirsizlikler gösterir. Bu belirsizlikleri ortadan kaldıracak olan okuyucudur. Belirsizliklerin ortadan kaldırılması bazen eserin etkisiyle, yazarın özellikle belirsiz bıraktığı yerlerin tamamlanması, çoğunlukla da istem dışı doğal bir eğilimle meydana gelir. Bu durumda eser, ancak alımlayıcının katkısı ile varlık kazanmış, somutlaştırılmış olur. Ingarden, somutlaştırmanın, okurun eserle karşılaştığında duygusal bir sarsılma (başlangıç heyecanı/heyecan özdeşleyimi) geçirerek eserin fenomenolojik mahiyet/öz/metafizik niteliklerini ortaya çıkarmasıyla meydana geldiğini söyler. Kurmaca eserin okuru nesnelere doğrudan değil; ancak yazarın dil aracılığıyla ortaya koyduğu belli bir açı, görme tarzı içinde kavrar. Ingarden, okuma sırasında okuyucunun, edebî eserde yer alan gerçekte algılanamayan nesne ve olayları sanki algıyormuş gibi kavrayarak yaratıcı bir konuma geçmesine ise yeniden kurma adını verir. Bu etkinlik, okurun hayal gücü ve birikimine eserin yön vermesi ile keyfilikten kurtulur.⁸⁶

Ingarden’in okurun etkinliği olmaksızın edebî eserlerin varlıklarını gerçekleştiremeyeceği şeklinde ortaya koyduğu ontolojik değerlendirmeyi Gadamer, hermeneutik bağlamında tekrar eder. “Tarihsel olarak etkilenmiş bilinç” ve

⁸⁴ Terry Eagleton, (2004), *Edebiyat Kuramı Giriş*, İstanbul, 2004, s. 80-83.

⁸⁵ İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, 2002, s. 90.

⁸⁶ İsmail Tunalı, *Estetik*, İstanbul, 2007, s. 110-113.

“diyalog” kavramını geliştiren Gadamer’e göre sanat eserleri ancak onları anlayan bir bilinç için bir varlığa sahiptirler. Anlama, her zaman başkalarıyla gerçekleştirilen bir diyalogdur. Böylece tarihten soyutlanmış, olaylara ve metinlere zaman dışı bir noktadan bakabilen bir anlama söz konusu olamaz⁸⁷. Bir metnin belli bir anlam dâhilinde somutlaştırılması, yorumlanması demektir. *Anlama* ise *yorumlama* ve *uygulamadan* bağımsız değildir. Edebî eseri anlamak, metni şimdi yaşanan duruma uygulayarak tarihsel bilincin içinde kavramak anlamına gelir. Böylece yorumcunun zamanı ile metnin zamanı birleşerek yıllar içinde ortaya çıkan anlam yabancılaşması aşılabilir olur. Bu etkinlikler doğrudan doğruya edebî eseri alımlayan tarafından gerçekleştirildiğine göre, bu işlevler yerine getirilmedikçe edebî eserler anlamlarına kavuşamazlar⁸⁸.

Gadamer, metinlerin sözlü iletişimden farkına da dikkat çeker. Ona göre yazı, konuşma ortamını (jest, mimik, vurgu, ton,) kendi içinde taşıyamadığı için zorunlu olarak söylenmek istenen şeyin farklı zamanlarda yeniden anlaşılabilmesini mümkün kılmaktadır. Bu nedenle metinlerin tekrar eski konumları olan fiilî konuşma boyutuna eriştirilmeleri gerekir. Bunun olabilmesi, metnin yorumcu ile bir tür “diyalog” içine girmesi demektir. Böylece yazının her okuru, bir bakıma söylenen şeyin orijinal okuru ya da dinleyicisi (muhatapı) durumuna geçer. Burada orijinal okur, metnin yalnızca ilk okuru veya dinleyicisi değil, tüm zamanlarda onun söylemek istediği şeyi kavramak isteyen, metne kulak veren kimse demektir. Okuma, sadece sentaks, üslup, anlatım tarzı gibi hususları deşifre etmek değil, metnin anlamına farklı zaman ve mekânlarda nüfuz edebilmektir⁸⁹.

Gadamer’in dikkat çektiği sözlü ve yazılı iletişim arasındaki fark ve bunun okuyucuya yansımalarını Walter J. Ong da dile getirmiştir:

“Alımlama estetiği yazı ve okumanın sözlü iletişimden farklı olduğuna dikkat çeker. Çünkü yazar metni kaleme alırken okur yanında değildir, okur da okurken yazar orada değildir. Oysa sözlü iletişimde konuşan ile dinleyici karşı karşıyadır. Fish, metnin nesnellüğünün bir yanlısı olduğunu söyler. Okuruyla karşılaşmamış bir eser kâğıt ve mürekkepten mamul bir cisimden ibarettir. Edebî eserler ancak okurların zihninde hayat bulurlar. Sözlü kültür izlerini taşıyan bir okurun edebî eserden beklentileriyle üslup duygusu doğrudan metne dayanan okurunki

⁸⁷ Burhanettin Tatar, age., s. 33

⁸⁸ İsmail Tunalı, age., s. 114-118.

⁸⁹ Burhanettin Tatar, age., s. 60-61.

birbirinden farklıdır. Sözlü kültür geleneğiyle beslenen 19. yüzyıl romancılarının metin içinde sık sık “ey okur” sözleriyle okura seslenmeleri okuru bugünkü gibi uzak ve kopuk değil, adeta sözlerini dinleyen bir topluluk olarak algılamaları sebebiyledir.”⁹⁰

Ünlü İtalyan düşünür Umberto Eco da “açık yapıt” anlayışıyla alımlama estetiğinin oluşumuna katkıda bulunur. Ona göre edebî eserler, özellikle modern edebiyat eserleri, sembol dilini kullanmaları sebebiyle, sınırsız yoruma açıktırlar. Her alımlayıcı tarafından bir daha tekrarlanması imkânsız bir şekilde yorumlanır ve her yeni yorumla yeniden hayat bulurlar:⁹¹

“Bir sanat yapıtı ise biricikliği çerçevesinde dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu, hem de performansıdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur.”⁹²

U. Eco’nun geliştirdiği bir diğer kavram olan “örnek okur” her ne kadar yazarın niyetini temsil eden bir nitelik taşısa da okurun henüz yazılma aşamasında bile esere tesirini ortaya koymaktadır⁹³.

“Üretici bir işlem tasarladığı anda, tüketim tipini de tasarladığı bir gerçektir. Sanatçı, bir alıcı için çalışmakta olduğunu bilmezlikten gelemeyiz. Bunun sonucu olarak, her poetika daha baştan iletişim tasarısını açıkça ortaya koyar.”⁹⁴

Sanat ve felsefenin yanında fizikteki yeni anlayışlar da yeni bir edebiyat teorisi olan alımlama estetiğinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Newton fiziği, neden-sonuç ilişkisi temeline oturan kesin sınırlarla çizilmiş bir evren anlayışı

⁹⁰ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, İstanbul, 2007, s.199. Jale Parla da bu konuda şunları söylemektedir: “Romantik metinlerde yazarın kurmaca dokunun dışına çıkıp okura yöneldiği bu tekniğe edebiyat biliminde romantik ironi denir. Romantik ironi, postmodern edebiyatın üstkurmaca ögesinin öncüsüdür. Yaşamın tüm karşıtlıkların bir biresimi demek olduğunu düşünen 19. yy. başı Alman romantikleri bu teknikle, gerçek ve kurmaca düzlemlerin arasındaki sınırı kaldırırlar. Ancak romantikler bunu gerçekliğin sınırsızlığını, sonsuzluğunu, bütünlüğünü vurgulamak için yaparken, çağdaş edebiyatta bu teknik, metni yabancılaştırmak ya da onun kurmaca bir oyun olduğunu göstermek için yapılır.” (Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, İstanbul 2008, s. 23.)

⁹¹ İsmail Tunalı, age., s. 119; Nejat Bozkurt s. 303.

⁹² Umberto Eco, *Açık Yapıt*, İstanbul, 2000, s. 10.

⁹³ Bu tesir Peyami Safa’nın 1944’te *Tasvir-i Efkar*’da yayımlanan “Okuyucu ve Romancı” başlıklı yazısında şu şekilde belirlenmiştir: Roman, yazar ve okur arasındaki kendilerinin bile bilmedikleri bir ilişkinin ürünüdür ve romanın değeri bu ikisinin seviyesinin ortalamasına eşittir. Gadamer’in “orijinal okur”u, Umberto Eco’nun ‘örnek okur’u ile Iser’in ‘ima edilen okur’u Peyami Safa’da ‘muhayyel okuyucu’ adını almıştır. Yazar, romanını yazarken hatta yazmadan önce tasarlarken ‘muhayyel okuyucu’ onu adeta seyrederek tüm hayal ve fikirlerinden haberdar olur. Bu gizli okuyucu, romanın yazılması aşamasında gerçek okuyucuya vekâlet eder; roman yazıldıktan sonra şahsiyet kazanır. (Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, İstanbul, 1990, s. 222-224.)

⁹⁴ Umberto Eco, age., s.9.

çağımızda yerini görecelik ve belirsizlik kavramlarıyla bütünleşen yeni bir anlayışa bırakmıştır:

“Fizikteki gelişmeler, nesnelere varlıklarının onları izleyenlerin konumuna göre değiştiğini ortaya koymaktadır. Özellikle kuantum teorisindeki belirsizlik ilişkileri öznenin bağımsız bir doğanın nesnel olarak incelenmesinin olanak dışı olduğunu göstermektedir. Nükleer fizik, nesnenin öznenin bağımsız düşünülmemeyeceği “tüm varlıkların ancak karşılıklı bağımlılık” ilişkisi içinde var olabildiği bir evrensel düzenden söz etmektedir... Özne-nesne ‘Ben’-doğa karşıtlığını neredeyse ortadan kaldıran ve her şeyin birbirinin parçası olduğu düşüncesini çağrıştıran yeni doğabilimsel bulgular, çağ edebiyatının metnin bir parçası durumuna gelen okur anlayışıyla örtüşmektedir.”⁹⁵

Sanat, felsefe ve fiziğin ulaştığı yeni anlayışların paralelinde edebiyat biliminde alımlama kuramını ortaya atan Jauss’a göre alımlama estetiğinden önce edebiyat olayına Marxist (maddeci) ve formalist (biçimci) olmak üzere iki şekilde yaklaşılmıştır. Bu yaklaşımlar edebî eseri üretim ve tasvir olma yönüyle incelemiş, okuyucu/dinleyici/seyircinin etkisini kısıtlı bir çerçevede ele almışlardır. Onlara göre okuyucu edebiyat olgusunun dışındadır. Bu yüzden okuyucuyu sadece sosyal durumu ve eserin biçim farklılıklarını alımlayan bir özne olması yönünden gözlemişlerdir. Oysa sanat eseri, edebî eser, alıcı için vardır⁹⁶. Bu kuram iletişimi estetik deneyimin modeli olarak kabul eder. Estetik iletişim, bir sanatçının söylediklerinin, bir izleyici tarafından söyleme ve anlamamanın en geniş anlamıyla anlaşılması demektir. Estetik nesne bu iletişimsel amacın bir aracıdır. Normal iletişimin gerçekleşebilmesi için bir konuşan yanında ve bir muhataba ihtiyaç olduğu gibi estetik iletişim için de alımlayıcıya ihtiyaç duyulur. Her konuşma nasıl bir kişi ya da topluluğa yönelikse sanat eseri de alımlayanlar içindir. Ancak estetik iletişimin nesnesi sadece meydana getirildiği dönem değil, tüm zamanlar için vardır⁹⁷.

Jauss, yazar, eleştirmen ve edebiyat tarihçisinin de öncelikle birer okuyucu olduğunu belirterek okuyucunun yazar, eser, okur üçgeninin pasif bir parçası değil, tarih oluşturan bir enerji olduğunu söyler. Ona göre:

“Edebiyat eserinin tarihsel yaşamı, okuyucunun etkin katılımı olmaksızın düşünülemez. Çünkü, ancak onun katılımı ile eser, bir sürekliliğin değişen “deneyim ufku” içine girer. Bu süreklilik içinde eserin basit alımlanması tarihsel

⁹⁵ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, İstanbul, 2008, s. 63-64.

⁹⁶ İsmail Tunalı, age., s. 121.

⁹⁷ Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*, Ankara, 2002, s. 264.

alımlamaya, edilgin alımlama etkin bir alımlamaya, bilinen estetik kurallar yeni kurallara dönüşür ve bunları aşan bir üretim gerçekleşir.”⁹⁸

Jauss’a göre her okuyucu kendine özgü karakter ve sosyal yapıya sahip bir varlık olarak edebî esere belli bir beklenti ile yaklaşır, onda belli bir ufuk görmek ister. Bu beklenti ile eser arasında bir bağ kurulmuş olur. Eserin, her yeni okurla buluştukça sürekli değişen yeni ufukların nesnesi olması onu yaşayan bir varlık hâline getirir. Her beklenti ufku, eseri yeni bir kavrama ve eser üzerine yeni bir yorum olduğuna göre hiçbir esere anlamı tamamlanmış, tarihsel süreci sona ermiş diye bakılamaz. Bir eserin değeri beklenti ufuklarının değişimiyle oluşur. Bu sebeple hiçbir eser kesin yargılarla değerlendirilemez. Geçmişte belli bir ufuk içinde verilmiş olan değer yargısı, bugün yeni bir ufuk içinde yeni bir değer yargısına dönüşecektir. Bu yenilenme içinde artık edebiyat tarihi, haklarında nihai hüküm verilmiş, yaşamını yitirmiş eserlerin birikim yeri olmaktan çıkarak bugünün estetik deneyimiyle geçmişin bütünleştirilmesini sağlayan bir alımlama tarihi olacaktır⁹⁹.

Alımlama estetiğinin önde gelen temsilcilerinden bir diğeri olan Iser ise okumanın toplumsal boyutunu farkında olmakla birlikte büyük ölçüde okumanın estetik yönleri üzerinde yoğunlaşmıştır¹⁰⁰. Ona göre edebiyat eseri bir nesne değil metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olaydır ve önemli olan metinde potansiyel şekilde bulunan anlamların okur tarafından somutlaştırılması ve bu fiilin okura kazandırdığı estetik zevktir. Iser, her edebî metnin potansiyel okurlarını dikkate alarak inşa edildiğini, “ima edilen okur” adını verdiği şeyin şifresini içerdiğini söyler. Her üretimde olduğu gibi edebî üretimde de tüketim, bizzat üretim sürecinin bir parçasıdır¹⁰¹.

Iser her metnin, gerçek yaşam dünyasından birtakım uzlaşmaları, kuralları, değer dizgelerini ve edebî kalıpları kendine özgü sürdürmesini “metnin gereçler donanımı” (malzeme/repertuar) olarak adlandırır. Bu malzeme gündelik dil düzeninde değil, yazarın seçme ve düzenlemesiyle elde edilen bir kurgu olduğu için okur, okuma sırasında söylenenden söylenmeyeni çıkarabilir. Yazarın derinlere

⁹⁸ İsmail Tunalı, age., s. 123.

⁹⁹ İsmail Tunalı, age., s. 111, 123-126.

¹⁰⁰ Peter V. Zima, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, Ankara, 2006, s. 96.

¹⁰¹ Terry Eagleton, age., s.

bıraktığı temel kavramlar örgüsüne varır, böylece eserle okur iletişimi de bu şekilde kurulur. Iser'e göre eleştirmen, metni anlamlandırırken metne bir nesne gibi yaklaşmamalı, metnin okur üstündeki etkisini açıklamaya yönelmelidir. Ancak metin yine de yorumlama sürecinin merkezinde yer alır¹⁰².

Stanley Fish ise Iser'in anlamın metnin içinde saklı olduğu fikrine katılmaz. Ona göre anlam tamamen okurdadır. Bir başka deyişle asıl yazar okurdur. Bir metin karşısında kimse kendi yorumunu doğru sayamaz. Ancak kendi bakış açısına davet edebilir. Okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetme değil, metnin okura yaptıklarını deneyimleme sürecidir.¹⁰³

“Metindeki her şey, metnin grameri anlamları, biçimsel birimleri, hiçbir şekilde olgusal olarak verili olmayıp yorumlamanın ürünüdür.”¹⁰⁴

Alımlama estetiği (reception aesthetics) ya da okur-tepki eleştirisi (reader-response criticism)nin okurdan kastı metnin toplumsal ve edebî kodlarını çözerek dönüştürebilecek kapasiteye sahip bir eleştirmendir. Yoksa bir yazarın eserini büyük yazar, şaheser gibi nitelermelerin arkasına düşerek okuyanlar değildir. Tahsin Yücel, Böyle okurlar için Paolo Fabbri'nin “turist okur” deyimini kullandığını söylemektedir. *“Bu tür okurlar tıpkı tarihî eserlerin sanatsal, teknik ya da tarihî özellikleri hakkında bilgisi olmayan ama görülmesi gereken görkemli bir yapı olduğunu duydukları için onları gezen turistler gibidirler. Eser karşısında hayranlık duymaktan öteye gidemezler.”¹⁰⁵* Eleştirmen ise donanımının yanı sıra metni yorumlarken çevresi tarafından da takip edilmektedir. Eleştirmeni kuşatan belli bir birikim ve seviyeye ulaşmış olan çevresi, onun tamamen aykırı bir yorum yapmasını engeller. Aynı metin karşısında belli bir eğitimden geçmiş eleştirmen çevresi aynı yorumu yapar¹⁰⁶:

“Eleştiride salt (mutlak) öznellik ya da nesnellikten söz edilemez. Eleştirinin özü alımlayanla yapıt özne ile nesne arasında kurulan dengeye bağlıdır. Eleştirmen yapıt nesnel bir temele dayandırarak başka deyişle o yapıtı anlamaya çalışarak kendi değerlendirmesini getirir. Kuşkusuz herkesin değerlendirmesi birbirinden farklı olacaktır ama ikisini birleştiren anlatmaya çalıştıkları yapıtın kendisidir.”

¹⁰² Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, İstanbul 2007, s. 133-134

¹⁰³ Terry Eagleton, age., s. 113.

¹⁰⁴ Terry Eagleton, age., s. 109.

¹⁰⁵ Tahsin Yücel, *Yazın Gene Yazın*, İstanbul, 1995, s. 116.

¹⁰⁶ Berna Moran, age., s. 227

Demek ki eleştirel çıkış noktası her ne denli öznelse de dayandırdığı nesnel bir temel vardır ki o da yapının kendisidir.¹⁰⁷

Eleştirmenin işi incelenen bir eserde ya da yazarda o zamana kadar gözden kaçmış saklı, derin ya da gizli bir şeyi bulmak değildir. Eleştirmen, varoluşçuluk, Marksçılık, psikoloji gibi çağının kendisine sağladığı dillerden birini yazarın kendi çağına göre oluşturduğu dile uydurur. Bu nedenle bir tekrar gibi görüldüğü zaman bile eleştiri, bir çağın ve kişiliğin bakışını; bir anlama ve anlamlandırma biçimini getirir. İncelenen eseri bir çağa ve kişiliğe göre yeniden değerlendirir¹⁰⁸.

1.1. Çağdaş Bir Estetik Kuramı Olarak Dünyada Alımlama Estetiği

Hans Robert Jauss, 1967'de Konstanz Üniversitesinin açılış töreninde yapmış olduğu “Bilimsel Bir Yazın Tarihinin Çağırışı” başlıklı konuşmasıyla alımlama estetiğinin temelini atmış ve yapısalcı eğilimlerle geri plana itilmiş olan edebiyat tarihine getirmiş olduğu yeni bakış açısıyla bundan böyle edebiyat bilimi alanında yapılacak araştırmalar için yeni bir ufuk açmış olur. Roman dilleri profesörü Jauss ve İngiliz dili karşılaştırmalı edebiyat profesörü Wolfgang Iser, başlattıkları geniş çaplı bilimsel araştırmalar sonucu ortaya koydukları okur odaklı edebiyat kuramlarıyla bu üniversiteyi “Konstanz Okulu” adıyla anılan Avrupa'nın önemli bir edebiyat kuramı merkezine dönüştürmüşlerdir¹⁰⁹.

Başta adları bu kuramla özdeşleşmiş olan Hans Robert Jauss ve Wolfgang Iser olmak üzere Warner Reining, Norman Holland, Stanley Fish, David Bleich, Michael Riffaterre, Roland Barthes, Umberto Eco Jacques Derrida, Paul Ricoeur ve diğerleri araştırmalarında metin-okur etkileşimi üzerinde durmuşlar ve yeni yeni teorilerle alımlama estetiğine katkıda bulunmuşlardır.

¹⁰⁷ Zehra İpşiroğlu, *Eleştirmenin Eleştirisi*, İstanbul, 1998, s. 21.

¹⁰⁸ Tahsin Yücel, *Eleştiri Kuramları*, İstanbul, 2009, s. 109-110.

¹⁰⁹ Nedret Kuran, “Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss” *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul, 1996, s. 29-30.

1.2. Bir Estetik Kuramı Olarak Ülkemizde Alımlama Estetiği

Okur merkezli kuramların bir kısmı çok eski, bir kısmı ise yenidir¹¹⁰. Klasik Türk edebiyatı geleneği içinde yer alan şerh kitaplarında metnin açıklanmasıyla ilgili kısımlara metin merkezli yaklaşım hâkim olsa da yazarın metne yaklaşımını ve üslubunu belirleyen temel ilkenin hitap edilen okuyucu kitlesi olduğu görülmektedir. Fakat bu şerhlerde uygulanan okur merkezli yaklaşımlar okuyucu merkezli metin eleştirisinden çok yazarın kendi bakış açısını ve metne dair yorumlarını okuyucuya kabul ettirmeye çalışmak şeklindedir. Yazarlar bu anlamda *okuyucuyu etkileme, bilgilendirme, aktif kulma ve ona yol gösterme amacıyla sen dilini kullanma, merak uyandırma, açıklama ve alıntı ve göndermeler yapma, arada hikâye anlatma, düşündürme, sorgulama, uyarı ve öğütlerde bulunma, soru-cevap* gibi yöntemler kullanmışlardır. Şarihlerin okuyucuyu değiştirme ve eğitme çabası çerçevesinde olsa bile şerhlerini okuyucuyla kurdukları açık bir iletişim aracı olarak görmeleri ve okuyucuyu mümkün olduğunca metne dâhil etme çabaları bugünkü eleştirel yaklaşımlar içinde bile oldukça modern bir yöneliştir¹¹¹.

XIX. ve XX. yüzyıllarda bilimsel keşif ve icatlar insanlığın hayatını, hayata bakışını, madde ve manayı değerlendirilişini değiştirmiştir. Bu değişimler dil ve edebiyat çalışmalarını da etkilemiş, özellikle Ferdinand de Saussure'den sonra Batı'nın dil ve edebiyata bakışı farklı bir boyut kazanmıştır. Yapısalcılık, dil çalışmalarını, dilsel varlıkların algılanışını ve değerlendirilişini toptan değiştirmiştir. Modern çağlarda, modernizm, post-modernizm, göstergebilim, anlambilim gibi dilbilim ile doğrudan veya dolaylı ilgisi olan bütün bilimsel anlayışlar, edebî metinlere yeni bir bakış açısı getirmiştir. Günümüzde metin incelemelerinin çeşitli yolları denenmekte ve bu metotlar ülkemizdeki araştırmacılar tarafından Türk edebiyatı metinlerine de tatbik edilmektedir. Bu metotlardan alımlama estetiğinin ülkemizdeki teorisyen ve uygulayıcıları arasında başta Wolfgang Iser'in öğrencisi Prof. Dr. Akşit Göktürk olmak üzere Prof. Dr. Şara Sayın, Prof. Dr. Yıldız Ecevit,

¹¹⁰ Berna Moran, age., s.229. “binyıllardır batı sanat kuramlarını etkileyen Aristo'nun katharsis düşüncesinde sanat yapıtının odağında yine izleyici (okur) vardır. Ancak Aristo'nun izleyicisi eser karşısında edilgindir, kendini yazarın güdümüne bırakmıştır. Duygularının eşliğinde bir ruhsal değişim geçirmekte, eğitilmekte, arınmaktadır.” (Yıldız Ecevit, age.,s. 63.)

¹¹¹ Rafiye Duru, *Modern Metin Çözümleme Teknikleri Bakımından Şerh Geleneği ve İbrahim Hakkı Burusevi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2007, s. 151-153.

Prof. Dr. Yılmaz Özbek, Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu, Prof. Dr. Vedat Doğan Günay, Prof. Dr. İlhan Genç, Prof. Dr. Fatih Tepebaşılı, Prof. Dr. Hasan Akay, Doç Dr. Fakihe Özsoysal, Dr. Hilmi Uçan, Dr. Murat Gülsoy, Semih Gümüş ve Ömer Lekesiz sayılabilir.

Ayrıca Türk edebiyatı araştırmacılarının otoritelerinden Mehmet Kaplan'ın, alımlama estetiğinden bahsetmese de Şiir Tahlilleri ve Hikâye Tahlilleri kitaplarında alımlama estetiğinin temel ilkelerini dikkate aldığı görülmektedir:

“Edebî eser, okuyanın dikkati ve alâkası ile canlanır. Siz okumaya başlamadan önce edebî eser, kâğıt üzerindeki kara harflerden ibarettir. Onları notalara benzetebiliriz. Okuyan, onları adeta kendisine göre icra eder, kendi duygu ve düşüncesiyle doldurur. Bir bakıma eser, yazar ile okuyucunun ortak malıdır. Aktif okuma eseri diriltir¹¹².”

“Bu tahlillerle herkes tarafından kabul edilmesi gereken kati neticelere ulaştığımızı iddia etmek gülünç olur. Valery edebî eserin değeri her şahsa göre ayrı bir tefsire meydan vermesindedir der. Filhakika esasen şahsî bir davranış ve ifade ediş tarzının neticesi olan edebî eser, okuyan ve düşünen şahıslar üzerinde de ayrı ayrı tesirler bırakır. Aynı metinleri başka zaviyelerden ve başka usullere göre ele alan araştırmacıların bizimkinden ayrı fikirlere varmaları daima mümkündür. Çeşitli tefsir tarzlarından hangisinin müellifin düşüncesine uygun olduğunu tesbit imkansızdır. Bizce mühim olan şey edebi eserle sürekli ve samimi bir surette meşgul olmak onu bir düşünce kaynağı haline getirmek ve ondan çıkarılacak fikirlerle varlık, insan ve sanat hakkında daha derin bir kavrayışa ulaşmaktır¹¹³.”

2. Alımlama Estetiğinin Temel Özellikleri, Teori ve Uygulaması

Modern edebiyat kuramı dünden bugüne üç ana eğilimden oluşmuştur: Yazar merkezli eleştiri, metin merkezli eleştiri ve okur merkezli eleştiri. Fakat bunlardan hiçbirisi en doğru ve en iyi yol olduğunu iddia etmemiştir. Çünkü insan zihni sürekli gelişim göstermekte, bu da mutlak bir yöntem geliştirme ve eleştiri yapmaya imkân vermemektedir. Diğer yandan edebî metin bir okunuşta tüketilen, okur algı ve yorumuna göre genişlemeyen durağan bir nesne değildir. Bu yüzden geçmişten günümüze teoriler üreten tüm araştırmacılar en iyi eleştirinin yapılmış ve yapılacak eleştirirlerin toplamından oluştuğunu söylemişlerdir. Çünkü birbirinden çok farklı yaklaşımlar ileri süren tüm edebiyat teorilerinin her biri kendinden öncekinin

¹¹² Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul, 2004, s. 12.

¹¹³ Mehme Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyete*, İstanbul, 1998, s. 12

eksikliğini giderme çabasını taşımakta, mutlak olma gibi bir iddia taşımamaktadır¹¹⁴. 1960'lı yıllardan itibaren ortaya atılan kuramlar doğrudan okur merkezli olmasalar da mutlaka okura dönük bir yön taşımaktadırlar.

Özdemir İnce, belli bir zaman diliminde üretilmiş sanat eserini günümüzde değerlendirirken eserin yaratıldığı dönemde geçerli olan ölçütlerin değil, günümüz ölçütlerinin esas alınması gerektiğini söyler. *“Çünkü bu, tekil ve tek yönlü bir okumayı gerektirir ve sanat tarihini elimize geçen her şeyi içine attığımız bir çuvala dönüştürür.”*¹¹⁵

Sanat eserini günümüze taşıyarak değerlendirme yöntemi bilinçli olduğu kadar içgüdüsel olarak da genellikle yapılmış, doğru ve gerçekçi bir yöntemdir. Çünkü sanat eserinde yaşayan ve devam eden biçimsel, teknik ve estetik öğeler, bu günün normlarıyla büyük ölçüde çelişmez. Alımlama gerçekleşmeden sanat eseri iletişimsiz olduğu ve her alımlama şimdiki zamanda gerçekleştiği için bu yöntem doğaldır. Kendi çağımızda belli bir değerlendirme yöntemiyle belli bir bakış açısıyla ve belli bir bireysellikle yönlendirilmiş alımlamayı geçmişe taşımaksa imkânsızdır. Sanat eserini alımlama ortamına taşımak yorumlamaya doğru atılan ilk adımdır¹¹⁶.

Metnin anlamı, okuma edimiyle ortaya konulur. Okumak ilk başta metni tüketmek anlamına gelse de okuyucunun anlamlandırması bakımından, metnin anlamını yeniden oluşturması sonucu bir üretme etkinliğidir. Edebî eserde bu, metinde kullanılan simgelere bir değer vererek metni yorumlama şeklinde olur¹¹⁷.

“Her okur kendi bakış açısına göre aynı metni değerlendirir. Bir bakış açısına göre yapılan değerlendirmenin “en iyisi” olduğunu söylemek zordur. Farklı yorumlardan dolayı okuyucu suçlanamaz, aksine bu yorumlar metni zenginleştirir. Okuyucu metne kendi kişisel deneyimlerini de katarak onu anlamlandırır. Okuyucunun yazarın düşüncelerinin aynısını düşlemek gibi bir amacı olamaz. Sonuçta her metinden bir anlam çıkar. Ama bu bazen yazarın belirtmek istediği anlam bazen okurun bulduğu farklı bir anlam olabilir, bazen de her iki anlam çakışabilir. O halde metnin anlamını ortaya koymada kimin görüşü önemlidir? Yazarın mı, okurun mu? Yoksa metnin kendisinin mi? Her üç öğenin de katkısı vardır ancak biz yine de sonuncusuna öncelik verme taraftarıyız. Yazınsal bir metindeki simgeleştirilmenin tek bir anlamı olsaydı, aynı anlatıyı değişik

¹¹⁴ Ömer Lekesiz, “Öykü Eleştirisinde Günümüz Ölçütleri”, *İmge Öyküler*, Y. 1, S. 3, Haziran-Temmuz 2005, s. 165.

¹¹⁵ Özdemir İnce, *Söz ve Yazı*, İstanbul, 1993, s. 63

¹¹⁶ Özdemir İnce, *age.*, s. 63.

¹¹⁷ Doğan Günay, *Metin Bilgisi*, s. 21.

okurların değişik zaman ve mekânda tekrar tekrar okumalarına gerek kalmazdı. Yazınsal metinler için ilk okunuşta tüketilmeyen özel bir anlam zenginliğinden söz edilebilir. Bu da okura özel bir okuma beğenisi sunar.¹¹⁸

Edebî metinlerde yazar kimi zaman okura adım adım düşünme biçimini öğretir; kimi zaman metni tamamıyla boş bir alan hâline getirip okuru metnin adeta yazarı konumuna sokar; ya da okuru tümüyle pasif bir durumda bırakabilir. Metne bilinçli bir şekilde yaklaşan, kendi rolünün bilincinde olan okurun ilk işi metnin iç işleyiş kurallarını, yasalarını bulmaya çalışmak olmalıdır. Metinle işbirliğine giren okur, yazarın metinde izlediği stratejiyi çözümlenmeye çalışırken, metnin anlam potansiyelini de kurulu çerçeve içinde farklı boyutlarıyla ortaya çıkaracaktır. Buradan da anlaşılacağı gibi başlangıçta yazarla metin arasında başlayan iletişim süreci, yazarın kurgusundan tamamıyla bağımsız olmasa da metinle okur arasında gerçekleşir ve karşılıklı değişim sürecine girilir¹¹⁹. Yazarın tasarladığı ülküsel/örnek/gizil/muhayyel okur edebî eserle doğrudan diyaloga girerek onu kendi anlayışıyla yeniden yaratır¹²⁰. Tahsin Yücel, *Paludes*'ün ön sözüne “*Kitabımı başkalarına açıklamadan önce, başkalarının onu bana açıklamalarını bekliyorum*” diyerek başlayan André Gide’ın okuru, yazarın kendisine bile ışık tutacak bir özne olarak gördüğünü tespit eder¹²¹.

Edebî metnin okuru tiyatro ve sinema izleyicisinden farklı olarak bir yüzey üzerindeki işaretlere bakarak (yazı) bir takım sözcükleri, imgeleri, duyguları zihninde canlandırır. Bir romanın kahramanı romanın okur sayısı kadar çoğalır. Oysa filme çekilen bir romanın kahramanı o kahramanı canlandıran aktör/aktristin fiziksel varlığıyla sınırlıdır. Olayların geçtiği mekânlar için de aynı durum söz konusudur. Edebî metin ise hem yazar hem de okur için sonsuz bir esneklik alanı sağlar. Bu anlamda tüm edebî eserler okurları tarafından tamamlanır¹²².

Edebî esere konu olan hikâye de yazarın zihninde ve okurun zihninde birbirinin aynısı değildir. Metin okunduktan sonra zihinde oluşan hikâye, kurmaca

¹¹⁸ Doğan Günay, age., s. 23.

¹¹⁹ Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, 2002, s. 5.

¹²⁰ Tahsin Yücel, age., s. 115.

¹²¹ Tahsin Yücel, *Yazın, Gene Yazın*, İstanbul, 1995, s. 118.

¹²² Murat Gülsoy *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlâl Edilebilir Sınırları*, İstanbul, 2004, s. 69.

eserin birebir aynısı değil, olsa olsa bir izlenimdir. Okurun zihinsel araçlarıyla hatta okurun zihninde var olan hikâye kalıplarıyla yeniden kurulmuş yeni bir anlatıdır¹²³.

Her ne kadar okur, metni yorumlama konusunda özgür olsa da metin her yorumu kabul etmez. Metne getirilen yorumlar tutarlı olmalı, birbirleriyle çelişmemelidir¹²⁴. Bu konuda belirleyici olan metindir. Alıcısı kim olursa olsun, alımlamanın kurallarını metnin kendisi oluşturur. Alımlayan, metindeki göstergelerden yola çıkarak metni anlamlandırırken kendi birikimi doğrultusunda da metindeki boş alanları doldurmaya çalışır. Başlangıçta edebî eser ile onu alımlayan arasındaki iletişimin nasıl gelişeceğini belirleyen yazardır. Ancak okuyucu her zaman yazarın çizdiği yolda ilerlemez, yazarın tasarladığından farklı boş alanları doldurarak çok farklı anlamlara ulaşır. Böyle durumlarda önemli olan metindeki göstergelerin gözden kaçırılmamasıdır. Bu aşamada metinle okur arasındaki iletişimde belirleyici olan artık yazar değil, metnin kendisidir.¹²⁵

Jauss'a göre; “... okur, hoşlanma, hoşça vakit geçirme, yeni şeyler öğrenme, heyecanlanma, arınma, aydınlanma isteği gibi çeşitli beklentilerle metne yaklaşırken önceden çeşitli yollardan temin ettiği edebî, kültürel ve her yönden kazanımlarından oluşan deneyimiyle metin arasında bir bağ kurar”¹²⁶. Yaratıldığı dönemi aşır sonraki kuşakların okurlarına da hitap edebilen bir edebî eser de, geçmişle şimdi arasında bir iletişim, etkileşim kurmuş olur. Böylece eserin yorum bekleyen ufku ile bu ufku çözümlenmeye çalışan okurun toplum ve kültürle belirlenmiş olan kendi dünyasının ufku arasındaki kaynaşma, yeni anlamları ortaya çıkarır. Bu kaynaşma eserin meydana getirildiği dönemde olabileceği gibi, daha sonraki dönemlerde de olabilir. Bazı dönemlerde kimi eserlere duyulan ilgisizliğin nedeni araştırılırken, bu eserlerin değerlerinin anlaşılabilmesi için yeni bir okur kitlesini beklemek zorunda oldukları sonucu ortaya konmuştur¹²⁷.

Alımlama estetiğine göre edebî eserde belirlenmemiş alanlar vardır. Bir roman ya da hikâyede kişilerin dış görünüşleri, ruhsal durumları, kişilikleri

¹²³ Murat Gülsoy, age., s. 137-138.

¹²⁴ Sema Rifat, “Metni Kim Oluşturur? Yazar Mı? Okur Mu?”, *Kuram*, S.3, İstanbul, 1993.

¹²⁵ Fakiye Özsoysal, age., s. i

¹²⁶ İlhan Genç, *Edebiyat Bilimi: Kuramlar, Akımlar, Yöntemler*, İzmir, 2008, s. 392.

¹²⁷ Mehmet Rifat, *Eleştiri Seçkisi, Eleştirel Bakış Açuları*, İstanbul, 2004, s. 55.

belirlenmemiş olabilir. Şiir türü ise belirlenmemişliği özellikle kullanır. Okur farkında olmadan metnin anlamı hakkında ihtimaller geliştirir, örtük bağlantılar kurar, boşlukları doldurur, çıkarımlar yapar, önsezilerini sınar. Eser ne kadar bilgi verirse o kadar belirlenmemiş bir hâl alır. Sıfatların zengin çağrışımları farklı okurlarda farklı tepkiler uyandırır. Böylece bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden ibaret olan edebiyat eseri okur tarafından somutlanır. Roman Ingarden, edebî eserin sadece okurun gerçekleştirmesi gereken genel talimatlar şeklinde bir şemadan ibaret olduğunu söyler. Bu talimatlarla metnin muhtelif özellikleri okurun ön-anlamaları, beklentileri ve inançları bağlamında değerlendirilir. Okuma sürecinde okurun beklentileri, öğrendikleri tarafından değiştirilir ve parçadan bütüne sonra tekrar parçaya doğru hareket eden yorumbilgisel döngü dönmeye başlar. Metinden tutarlı bir anlam oluşturmaya çalışan okur, metnin unsurlarını tutarlı bir bütün hâline getirmek üzere seçip düzenler. Okuma dümdüz bir çizgide devam eden bir fiil değildir. Okur aynı anda hem geriye, hem ileriye doğru hem hatırlayarak hem de öngöründe bulunarak mümkün olabilecek yorumların farkına vararak okur. Bu faaliyetler aynı anda birkaç düzeyde muhtelif anlam katmanları arasında sürdürülür¹²⁸.

Akşit Göktürk, “Roman Ingarden’e Göre Okuma Edimi” adlı makalesinin bir bölümünde aynı konuya şöyle işaret eder.

“Boş anlam alanlarını doldurma etkinliğinde okur, yardımsız ya da gelişigüzel bir davranış içinde değildir. Sözünü ettiğimiz iskeletin işlevi, ilk düzeylerde beliren anlamlar ışığında okurun bu etkinliğini yönlendirmektedir. Bu iskelet, yapının alımlanışının değişik süreçleri boyunca, gitgide değişmez bir yapı niteliği kazanacaktır. Okurun görevi, yapının değişik düzeylerinden kaynaklanan sezdirimlere, birbirine örülü görüşlerin yönlendirmesine uyararak, yapıta dile getirilen olaylarla durumların, kişilerin belirlenmemiş kesimlerini kendi düşüncüyle, bütüne uyacak bir biçimde doldurmaktır.”¹²⁹

Bu tezin araştırma konusu olan *Hüsn ü Aşk*'ta sonun bir anlamda belirsiz bırakılması, alegorik anlatımla ortaya konan insanın manevî yolculuğunda karşılaşacağı engellere, okurun bilinçlenmesiyle bulacağı çözümler geliştirmeye yönlendirmektedir. Çünkü yazar bu konuda doğrudan bir şey söylememektedir.

¹²⁸ Terry Eagleton, s. 103-104.

¹²⁹ Akşit Göktürk, *Sözün Ötesi Yazılar*, İstanbul, 1989, s.21

Metni meydana getiren malzeme(repertuvar)yi edebî gelenek denilen yazarın dilindeki bütün metinler, tarihsel-kültürel değerler sistemi ve en geniş anlamıyla toplumsal-kültürel bağlam oluşturur¹³⁰. “Bir metni oluşturan, yazınsal, toplumsal, tarihsel, kültürel gereçlerin tümü”¹³¹ metnin gereçler donanımıdır. Bunlar yazarın gerçek hayattan, kendi ve başkalarına ait geçmiş edebiyat geleneklerinden amacına uygun seçtiği gereçlerdir. “Bu gereçlerin içerdiği toplumsal değer ölçüleri ile edebî ilişkiler, bir metnin sunduğu dünyanın atmosferini, anlambilimsel kapsamını oluşturur. Yazarca seçilmiş donanım öğelerinin, gerek metin içinde kendi aralarındaki, gerekse metin dışı dünya ile ilişkileri, kurmaca metnin anlamsal eşdeğeri olacak dizgenin oluşturulmasında önemli bir işlev görür. Yazarca seçilen her öğe, eski bağlamından ayrı, yeni bir göstergebilimsel bağlamda işlev kazanır. Ancak, eski bağlam yeni anlamın anlaşılmasına ön şart olur ve okur, eski bağlamla ilişki kurmadan, bu öğenin metindeki işlevini çıkaramaz.”¹³²”

T.S. Eliot’a göre her şair başka şairlere bağlıdır ve onlardan ödünç şeyler alır. Aynı şey ressam ve besteciler için de geçerlidir. Perspektif gibi teknikler, dinsel semboller, müzikteki armonik kalıplar ve halk motifleri, bunların tümü sanatçıların ve izleyicilerinin paylaştıkları, özel sanat yapıtlarını aşan, sanatçılar ve izleyicileri tarafından somutlaştırılan sembol kaynaklarının kapsamını gösterir. Bunlar, izleyici ve sanatçının aynı biçimde paylaştıkları bir sembolik anlayışlar topluluğunu oluşturur. Böyle bir ortak topluluk, ürettiği ve etkisini yaygınlaştırdığı sanat yapıtlarından bağımsız değildir. Ancak bunlarla sınırlı da değildir¹³³.

Alımlama estetiğinin araştırma alanına giren edebî eser kurmaca bir metindir. Bir metnin kurmaca olup olmadığı, özellikle tarihsel gelişmelere yönelmiş bir araştırmada, önemli bir anlam taşır. Bu ayrım tarih sürecinde, kurmaca metinlerin ayrı, diğer metinlerin de ayrı iletişim bağlamları içinde görülmelerine imkân sağlar. Edebiyat öğretimi açısından da böyle bir ayrımın sağlayacağı kolaylıklar vardır. Bütün kurmaca metinlerin okunmasında geçerli olabilecek birtakım temel ilkeler

¹³⁰ İlhan Genç, *Edebiyat Bilimi: Kuramlar, Akımlar, Yöntemler*, İzmir, 2008, s. 464.

¹³¹ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, İstanbul, 2007, s. 154.

¹³² İlhan Genç, “Biçimci ve Alımlamacıların Metni Anlama ve Adlandırmadaki Bilimselliklerinin Klasik Şiire Uygulanabilirliği”, *Turkish Studies*, 2009, S.4/6, s. 184-185.

¹³³ Dabney Townsend, age., s. 272-273.

önerilebilir. Oysa geleneksel edebî metin kavramının kapsadığı bütün edebiyat türlerine uygulanabilecek bir alımlama biçimi yoktur. Bir masalı *Hüsn ü Aşk*'ı alımladığımız ilkelerle alımlayamayız. Bu bakımdan yeni edebiyat biliminde özellikle üzerinde durulan kurmaca metin-kurmacadışı metin ayrımı, hem edebiyat tarihçiliği, hem edebiyat öğretimi, hem de yeni anlamda bir okuma faaliyeti yönünden önemli bir görüştür¹³⁴.

Kurmaca metnin okuru, metni birçok bakış açısından görebilir. Bu bakış açılarından her biri gerçekle farklı ilişkiler kesimini kapsayabilir. Alımlayıcı, bu ilişkiler kesiminden istediğini seçme, seçtiğini daha sonra değiştirme konusunda özgürdür. Bu özgürlük, kurmaca metnin gerçek yaşama dair gönderge alanını genişletir. Oysa kurmaca olmayan metinlerin göndergesi alımlayıcı için belirlenmiştir¹³⁵.

Iser'e göre kurmaca eser, gerçeği dışında bırakan bir biçimdir. Edebî eser yer alan öğeler, okur açısından bildik olan bir dünyayı, okur alışkanlıklarına ters düşen bir şekilde bir araya getirirler. Bu nedenle bu öğelerin, deney dünyamızda karşılıkları yoktur. Edebî eserlerin gerçekliği yaşam dünyasında değil, okuma sürecinde yer alır. Okuma sürecinde okur, metnin sunduğu bakış açıları karşısında kendi deneyimlerine dayanarak tepki gösterir. Metnin somutlanmasında okur deneyiminin rolü çok önemlidir¹³⁶:

“Yazınsal metnin gerçekliği, kendinden önce var olan bir gerçekliği yansıttığı gerekçesinden değil, bu gerçeği görme olasılıkları hazırlamasından doğar. ... ancak metnin kendisinin oluşturduğu bir gerçeklikten söz edilebilir. Bu ise ancak kendinden önce var olan gerçekliğe bir tepki olarak ortaya çıkar. ... hiçbir yazınsal metin eş değerli olduğu ya da özleşebileceği bir yaşam gerçeğine indirgenemez. ... onun için de gerçeklikleri içinde yaşadığımız dünyada değil, okuma sürecinde aranmalıdır.”¹³⁷

Hermeneutik geleneğini Martin Heidegger'in fenomenolojik ontolojisi ışığında yeniden yoğurarak tüm insan bilimleri için geçerli olacak bir boyuta

¹³⁴ Akşit Göktürk, age., s. 54.

¹³⁵ Akşit Göktürk, age., s. 54-56.

¹³⁶ Selin Marangoz Çıplak, *George Eliot'un Romanlarının (Adam Bede, Felix Holt, The Radical, Middlemarch ve Daniel Deronda) Okur Merkezli Eleştiri Kuramı Bağlamında İncelenmesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2006, s. 58.

¹³⁷ Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, s. 144.

ulaştırma çabasını güden Hans Georg Gadamer¹³⁸, “*Hakikat ve Yöntem: Felsefi Hermeneutiğin Anahatları*” adlı eserinde bir edebiyat metninin anlamı nedir? Yazarın niyeti bu anlamda ne ölçüde alakalıdır? Bize kültürel ve tarihsel açıdan yabancı olan eserleri anlamayı umabilir miyiz? Nesnel anlama mümkün müdür yoksa her türlü anlama, içinde bulunduğumuz tarihsel durumla mı ilgilidir? sorularına cevap ararken “tarihsel olarak etkilenmiş bilinç” kavramını geliştirir. geçmiş döneme ait bir eserin her türlü yorumunun geçmişle bugün arasında bir diyalogdan oluştuğu sonucuna varır. Eserin okuyucuya ne söylediği, okuyucunun kendi tarihsel bağlamından ona ne sorabildiğine ve eserin bir “cevap” olarak yazıldığı “soru”yu yeniden kurabilme yeteneğine bağlıdır. Her türlü anlama çabası üretkendir. Çünkü her anlama aynı zamanda bir “başka türlü anlama” ve metindeki yeni bir potansiyeli ortaya çıkarmaktır. Bugünü, ancak birlikte canlı bir süreklilik oluşturduğu geçmiş sayesinde anlayabiliriz. Geçmiş de ancak bizim bugün sahip olduğumuz kısmî bakış açısından kavranabilir. Anlama, bizim tarihsel anlam ve varsayımlarımızın ufku ile eserin kendisinin dâhil edildiği anlam ve varsayımlar ufku ile kaynaştığı zaman gerçekleşir. Böyle anlarda okuyucu, bir yandan eserin yabancı dünyasına girerken aynı zamanda bu yabancı dünyayı da kendi alanına sokarak kendini daha iyi anlayabilme imkânına kavuşur. Gadamer’e göre gelenek, geçmiş, bugünü ve geleceği sessiz sedasız birbirine kaynaştıran birleştirici bir özdür. Tarihsel bir metinle karşılaşan okuyucunun geçmişle empati kurarak zamansal mesafeyi kapatmaya çalışmasına gerek yoktur. Çünkü bu mesafe gelenek, görenek ve ön anlama sayesinde zaten çoktan aşılmıştır. Tarih kişinin her zaman ve her yerde kendini evinde hissedeceği bir yerdir. Geçmişe ait bir eser şu an kendi hakkımızda beslediğimiz anlayışımızı derinleştirir. Geçmişe ait olduğundan yabancı olan aslında gizliden gizliye daima aşına olduğumuz bir şeydir¹³⁹. Sanat ve edebiyat eserleri ise tarihsel ürünler olmakla birlikte, tarih üstü değer taşımakta “sürekli bir şimdi” de yaşamakta ve alımlayıcılarını beklemektedirler.¹⁴⁰

Anlamanın zamansallığı ve tarihselliği üzerine araştırmalar yapan Wilhelm Dilthey, hayatı tarih nehrinde sürekli hareket eden bir gemiye benzetir. Bu gemiyle

¹³⁸ Burhanettin Tatar, age., s. 32.

¹³⁹ Terry Eagleton, age., s. 92-99

¹⁴⁰ Doğan Özlem, *Hermeneutik ve Şiir*, İstanbul, 2007, s. 28-29.

varılan her nokta mevcut anı oluşturur ve içi gerçeklikle doldurulan mevcut ana geçmişin hafızasından ve etkisinden bağımsız olarak var olamaz. Geçmişin hafızasına ve içinde bulunulan ortama bağımlılığı sebebiyle insan, tarihi bir bütün olarak göremez. Ancak insanın veya anlamının tarihselliği sadece onun geçmişe ve mevcut ortama bağımlılığından ibaret değildir. Çünkü tarih, aynı zamanda insanın verdiği aktif kararlar ile oluşur. İnsan verdiği bu kararlar doğrultusunda her an yeni eserler oluşturarak, sonuçları ancak daha sonraki çağlarda fark edilebilecek anlamlar üretir. Buna göre geçmiş diye anlaşılan şey gerçekte geleceğin potansiyelini oluşturmaktadır. İnsanların belli hedefler doğrultusunda gerçekleştirdikleri eylem ya da eser o insanların öznel hedeflerini aşarlar. İnsanın kendi ürettiği eserler onu aşarak geleceğini belirler. Buna göre insan eserleri karşısında hem aktif hem de pasiftir¹⁴¹.

Peyami Safa, 1958’de *Milliyet*’te yayımlanan “*Sanatta Tarihilik ve Ebedilik*” başlıklı yazısında sanat eserlerinin değerlerinin yaratıldığı devre göre ve o devrin zevk ve anlayışını en iyi ifade ettiği için tarihî mi; yoksa devrini aşan, hatta her zaman yeni güzellikleri keşfedildiği için ebedî mi olduğunu tartışır. Şaheserleri her yeni asrın eskilerden daha iyi anladığı ve tattığı çünkü her yeni asrın *idrak seviyesinin* daha yüksek olduğuna karar verir. Buna göre bir eseri yalnız yazan değil, okuyanın da yarattığı; edebî eseri anlama imkânlarının sonsuz olduğu; birçok büyük yazarın değerlerinin ölümlerinden sonra anlaşılmasının bu sanatçıların çağlarını aşmış olmalarından kaynaklandığı sonucuna varır¹⁴².

Büyük sanat eserlerinin bir bitmemişlikleri vardır. Bu tezde alımlama estetiği ışığında farklı bir okumayla değerlendirilecek olan *Hüsn ü Aşk* yazıldığı XVIII. yy.’ dan bugüne kadar tiyatrodan baleye çok çeşitli şekillerde alımlanmıştır. Eleştirmenin görevi edebî eserdeki boşlukları, belirsiz alanları belirlemek, bunları kendi bakış açısıyla anlamlandırmaktır. Bu boş alanlar yazar tarafından bilinçli olarak bırakılmış olabileceği gibi, yazarın amacı dışında da oluşabilir. *Hüsn ü Aşk*, böyle bir değerlendirme için son derece uygun bir eserdir. Klasik şiirin genel karakteristiğinde bulunan ve Gâlib tarafından bilinçli bir şekilde *Hüsn ü Aşk*’ta kullanılarak zirveye ulaşan alegorik anlatım, okuyucuyu doğrudan anlamlandırma işine katmaktadır.

¹⁴¹ Burhanettin Tatar, age., s. 113-114.

¹⁴² Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit*, 1990, s.11.

Bu tezde uygulanacak olan alımlama estetiğine göre biçimlendirilen metin okuma ve eleştirme tekniği üç aşamalı bir süreç olarak ele alınabilir:

1. Metnin üretildiği dönem, yazarın edebî şahsiyeti bağlamında art alan bilgisi edinilmesi,

2. Eleştirmenin, metne sürekli sorular sorarak bu sorulara aldığı cevaplar çerçevesinde izlenim, varsayım ve yanılsamalar oluşturarak metin unsurlarını zihin ve hayal gücü rehberliğinde tutarlı bir anlam örgüsü oluşturmak amacıyla incelemesi,

3. Eleştirmenin kültür birikimi ışığında oluşturduğu bireysel alımlamasıyla yeni, özgün düşünceler üretmesi.

3. Alımlama Estetiği Çalışmalarının Edebî Eserin Değerinin Tespitine Katkıları

Edebî metinlere modern yaklaşımlar, eleştirmenleri geleneksel metin analizi yönteminden uzaklaştırmaya başlamıştır. Metnin tek bir doğru anlamının olmayabileceği, anlamın ancak okur faktörüyle belirginlik kazanacağı ve okura göre değişip farklılaşabileceği görüşü, edebiyat araştırmalarında artık metinde yazarın ne demek istediğini bulmak yerine, okur olarak eleştirmenin o metni nasıl anlamlandırdığına odaklanmaktadır. Gerçeğin göreceli, anlam olgusununsa subjektif bir kavram olduğunu savunan postmodern anlayış da, edebî esere okur merkezli yaklaşımları ön plana çıkarmaktadır. Alımlama estetiği anlayışının ortaya koyduğu anlam boşluklarını kendisi dolduran okur kavramı, metinde somut olarak dile getirilmeyen bilgilerin okurda tamamlanması anlamına gelmektedir. Bu teoriyle okur, metnin doğrudan söylemediği anlam boşluklarını kendisi doldurarak metni anlamlandırmada aktif rol alır. Okurun, yazarı bir kenara bırakarak doğrudan metinle iletişim kurması onun düşüncelerinin, deneyimlerinin, hayal gücünün katkılarıyla metni yeniden yazması anlamına gelmektedir. Böylece edebî eserin taşıdığı tarihî ve kültürel değer, okurun birikimiyle buluşarak her yeni okurla yeni anlamlar kazanmaya devam edecektir.

Iser'e göre metinler sadece yazarın ne kastettiğini açıklamayı amaçlayan yorumlarla ortaya konan anlamlar içerselerdi, o zaman okura bu anlamları ya benimsemek ya da reddetmek kalırdı. Oysa bu şekilde, metnin dışında bulunan bir referans çerçevesiyle ilişkisi aracılığıyla çıkarılan anlam, *estetik anlam* değildir. Edebî eser, metin-okur ilişkisi bağlamında birbirini etkileyerek ve dönüştürerek gelişen okuma süreci içinde, okurda yarattığı tepkiyle ve eserin okur tarafından *aktüalize* edilmesiyle estetik değer kazanır¹⁴³.

Alımlama estetiğinin öngördüğü okuma, okuru, metinde karşılaştığı toplumsal-kültürel değerlerin alışılmış kullanım biçimlerini, metnin geçtiği dönemi, tarihsel konumunu, örtük biçimde sunduğu inançlar sistemini sorgulamaya yöneltir. Böylece okurdan bunların eşdeğerini üretmesi değil, onları algılama biçimini yeniden gözden geçirmesini sağlamak gibi bir nitelik beklenir¹⁴⁴.

Okuma süreci sonunda varılan anlam okurda yeni yaşantılar uyandırıp ona estetik bir deneyim kazandırır. Belli bir bağlam içinde okuru yorumlamaya iten imgeler, sözcükler, tanımlamalar ve bunlar arasındaki sonsuz ilişkiler, aykırılıklar, benzerlikler, okurda yeni ufuklar açarak, onun yaşamına zengin bir deneyim katar. Bu deneyim, okura yeni duygular, yeni düşünceler ve yeni bakış açıları kazandıracığı için, toplum içinde açık fikirli, önyargıları en aza indirilmiş insanlar yetişmesini sağlayacaktır¹⁴⁵.

Okuyucusuyla buluşmadan önce harflerden meydana gelmiş bir iskeletten başka bir şey olmayan edebî eserin okuyucunun bilincinde somutlaşması, eserin yapısı ile kolektif bilinç arasında bir alımlama ilgisinin kurulmasıdır. Bu araştırmayı yapacak olan eleştirmendir. Bu anlamda eleştirmen, edebiyatın kamu görüşünün savunucusudur. Eleştirmen edebî eseri, kolektif bilinç ile bütünleştirir ve onun toplumsal bilinçte özümsemesini sağlar¹⁴⁶.

¹⁴³Sevinç Ergiydiren, *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Ankara, 2007, s. 68.

¹⁴⁴Sevinç Ergiydiren, age., s. 69.

¹⁴⁵Serpil Tunç Oppeman, "I. A. Richards'tan Wolfgang Iser'e Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi", *Kuram*, S. 4, 1994, s. 38.

¹⁴⁶İsmail Tunalı, age., s.109-110.

BİRİNCİ BÖLÜM

ALIMLAMA ESTETİĞİ IŞIĞINDA ŞEYH GÂLİB VE HÜSN Ü AŞK'I

Metin incelemesinde standart işlem basamakları, gözlem, algı, analiz, yorum ve yargı'dan meydana gelmektedir. Giriş bölümünde de ifade edildiği üzere bu tezde uygulanacak olan alımlama estetiğine göre biçimlendirilen metin okuma ve eleştiri tekniğinin “gözlem” aşamasını “metnin üretildiği dönem ve yazarın edebî şahsiyeti bağlamında art alan bilgisi edinilmesi”¹⁴⁷ oluşturmaktadır. Bu anlamda Hüsn ü Aşk, yazarı ve dönemi hakkında yapılan araştırmalar, eserin diğer eserlerle nazire geleneği ve metinlerarasılık bağlamındaki etkileşimini de ortaya çıkarmıştır.

1. ŞEYH GÂLİB'İN HAYATI

Asıl adı Mehmed Esad olan Şeyh Gâlib, Mustafa Reşid Efendi ile Emine Hanım'ın oğlu olarak 1757'de İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhânesi'ne yakın bir evde dünyaya gelmiştir. Bu tarihi (H. 1171) veren iki terkipten “eser-i aşk”, aile dostlarından Dilâver Ağazade Vahîd Efendi tarafından bulunmuş¹⁴⁸, kim tarafından söylendiği kesin olarak bilinmeyen “cezbetullâh” ise doğumundan çok sonra söylenmiş bir tarihtir¹⁴⁹. Gâlib'in babası ve dedesi Muhammed Efendi Mevlevî'dir. Aynı zamanda şair olan Mustafa Reşit Efendi'den aldığı eğitimle belli bir seviyeye gelen Gâlib, Hamdî adlı bir hocadan Arapça ve Farsça dersleri almış, edebiyat alanında devrin büyük üstâdı Hoca Neş'et'in derslerine devam etmiş, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'siyle meşgul olmuştur. Hoca Neş'et, şaire övgü dolu bir “mahlas-name” yazarak “Esad” mahlasını vermiştir¹⁵⁰. Sonradan Galata Mevlevîhânesi postnişînlığe getirilecek olan Aşçıbaşı Hüseyin Dede de Gâlib'in istifade ettiği şahsiyetlerdendir. Şeyh Gâlib Ali Şir Nevâî'yi okuyabilmek için Doğu

¹⁴⁷ bk. s. 36.

¹⁴⁸ Muhsin Kalkışım, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara, 1994, s. 16.

¹⁴⁹ Abdülkadir Gürer, “Şeyh Gâlib Hakkında Yeni Bilgiler”, *Türkoloji Dergisi*, C. XIII, S. 1, Ankara, 2000, s. 208; Beşir Ayvazoğlu, *Kuğunun Son Şarkısı*, İstanbul, 2008, s. 12.

¹⁵⁰ Haluk İpekten, *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara, 2006, s. 8.

Türkçesini de öğrenmiş ve Nevâî'nin ruhuna hürmeten Çağatay lehçesiyle bir gazel yazmıştır¹⁵¹.

Şeyh Gâlib gençlik yıllarında bir müddet hocası Neş'et, yakın arkadaşlarından Pertev lakabını kullanan Muvakkit-zâde Pertev Nûrî ve reisü'l-küttâb Râşid ile Fuzûlî, Hayâlî, Nâbî, Nefî, Nedîm gibi büyük şairlere nazireler söylemiş, bu şekilde kişiliğini ortaya koyamayacağını anlayınca Hoca Neş'et'in tavsiyesiyle İran şairlerinden Şevket'i okumaya başlamıştır. Bu dönemde Şevket'in yolunda yazdığı şiirler Gâlib'in "Şevket-i Rûm" lakabı ile anılmasını sağlamıştır. Türk şiirinde yeni ufuklar açmak düşüncesi ile yenilik arayışına giren Gâlib, eski şiirlerini beğenmediği için ve etrafındaki diğer "Esad" mahlaslı şairlerle karıştırılabileceği endişesiyle mahlasına Gâlib'i ekleyerek "Esad Gâlib" mahlasıyla yazmaya başlamış, sonraları "Esad"ı tamamen terk ederek "Gâlib" mahlasını almıştır¹⁵². Şeyh Gâlib söylediği şiirlerle henüz yirmi dört yaşına ulaştığı 1780'de *Dîvân*'ını tertip etmiş, 1782'de de *Hüsn ü Aşk*'ı kaleme almıştır¹⁵³.

Mevlevîlik çevresinde büyüyen ve Mevlevî şeyhlerinden dersler alarak yetişen Gâlib de bu tarikate girerek derviş olmuş, 1794'te 1001 gün sürecek olan çilesini Mevlânâ Dergâhı'nda çekmek için annesi ve babasının izinlerini almadan Konya'ya gitmiştir. Mustafa Reşit Efendi oğlunun ayrılığına dayanamayarak tanıdığı Mevlevî büyüklerine ve Konya Dergâhı Şeyhi Çelebi Es-seyyid Ebubekir Efendi'ye başvurarak çilenin İstanbul'da çekilmesi iznini almıştır. Böylece İstanbul'a dönen Şeyh Gâlib Yenikapı Mevlevîhanesi'nin o sırada şeyhi olan Ali Nutkî Dede ve Aşçıbaşı Ahmed Dede'nin manevî terbiyelerinden yararlanmış. Çilesini İstanbul'da tamamlayan Gâlib, 1787'de Ali Nutkî Dede'den hilafet alarak "dede" olmuştur¹⁵⁴.

Üç yıllık çilesi süresince Mevlevî tarikatinde "süluk"un en önemli rüknü olan "samt"ı yerine getirmek için şiir söylemeyen Gâlib, 1790'da Sütlüce'de Yusuf

¹⁵¹ Beşir Ayvazoğlu, age., İstanbul 2008, s. 13; Rıdvan Canım, "Türk Kültür ve Edebiyatında Ali Şir Nevâî ve Türkiyede Ali Şir Nevâî Çalışmaları", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 19, Erzurum, 2002, s. 140.

¹⁵² Haluk İpekten, age., s.9.

¹⁵³ Mustafa Kutlu, "Şeyh Gâlib", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 8, İstanbul, 1998, s. 144.

¹⁵⁴ Muhsin Kalkışım, age., s. 19.

Sîneçâk türbesi civarında bir eve yerleşerek aynı yıl Sîneçâk'ın *Cezîre-i Mesnevî*'sini serh etmiştir. Daha sonra Kösec Ahmed Dede'nin *Tuhfetü'l- Behiye fî Tarîkati'l- Mevleviyye* adındaki Arapça eserine *Es-Sohbetü's-Safîyye* adıyla Arapça bir talikat yazmıştır¹⁵⁵.

Şeyh Gâlib, artık eserleriyle hem Mevlevî hem de edebiyat çevrelerinde tanınmıştı. Devrin Mevlevîliğe mensup şair ve musiki üstadı padişahı III. Selim de Gâlib'i sevenler ve beğenenler arasındaydı. Gâlib'den Mevlânâ türbesinde kullanılacak bir örtü üzerine yazılmak üzere bir *beyit* istedi. Gâlib, bu isteğe bir *terci-i bend* yazarak karşılık verdi. Böylece padişahla yakınlığı arttı. Aynı dönemde Şeyh Gâlib, Galata Mevlevîhânesinin 22. şeyhi olarak atandı. İlhâmî mahlasıyla şiirler söyleyen, müzikte de üstad olan III. Selim Gâlib'i sık sık sarayına çağırıyor, kendisi de mukabele ve ayin günlerinde mevlevîhâne'ye geliyordu. Hatta dizine yatıp, şiirlerini dinleyip onu "pamuk şeyhim" diye çağırıldığı nakledilmektedir. 1792'de üç bin altın sarfederek Gâlib'in *Dîvân*'ını ve *Hüsn ü Aşk*'ını yazdırıp tezhip ettirerek ciltletmiş, hattat Cevrî hattıyla bir Mesnevî nüshasını da Gâlib'e hediye etmiş, bir defasında bin altın ihsan etmiştir. Padişah, Mevlevîhâne'de Mesnevî dersleri veren Şeyh Gâlib'e mesnevîhân atama izni de vermiş, böylece şairi bütün Mevlevî şeyhlerinin üstünde bir dereceye yükseltmiştir¹⁵⁶. Padişah'ın bu ihsan ve iltifatlarına Şeyh Gâlib de kasîde ve manzumeleriyle cevap vermiştir. Padişah'ın annesi Mihrişah Sultan ile kız kardeşleri Beyhan ve Hatice Sultanlar da şairi takdir edenler arasındadır. Hatta Gâlib'in Beyhan Sultan'ı derin ve gizli bir aşkla sevdiği rivayetler arasındadır. *Şeyh Gâlib Dîvânı*'nda Beyhan Sultan adına yazılmış 3 kasîde ve 4 tarih bulunmaktadır¹⁵⁷.

Bu devirde Mevlevîhâne ile saray arasında rahat bir hayat geçiren Şeyh Gâlib, 1794'te annesini, 1796'da altı yıl birlikte bulunduğu yakın arkadaşı Esrar Dede'yi kaybeder. Bir sene sonra da hastalanarak yatağa düşer. Hastalığının sebepleri hakkında çeşitli söylentiler ortaya atılmıştır¹⁵⁸. 1799'da 42 yaşında vefat etmiştir.

¹⁵⁵ Haluk İpekten, age., s.10.

¹⁵⁶ Abdülbaki Gölpınarlı, s. 249; Haluk İpekten, age., s. 10-11.

¹⁵⁷ *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 8, İstanbul, 1998, s. 144. s. 145.

¹⁵⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk*, İstanbul, 2006, s. XXVII; Haluk İpekten, a.ge.e., s. 13; Sedit Yüksel *Şeyh Gâlib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara, 1980, s.25-26; Beşir Ayvazoğlu, age., s. 73.

Cenazesi büyük bir törenle kaldırılmış, anne ve babasının da mezarlarının bulunduğu Galata Mevlevîhânesi hazîresinde İsmail Rusûhî Dede'nin ayakucuna gömülmüştür¹⁵⁹. Aynı hazirede Şeyh Gâlib'in kız kardeşi de medfundur¹⁶⁰.

Anlatılanlara göre Gâlib, hassas, ince, nazik, neşeli ve esprili bir insandır. Bazı kaynaklarda Gâlib'in hiç evlenmediği yazılısa da¹⁶¹ Muallim Cevdet tarafından bulunan bir fermanda İstanbul Gümrüğü mukaatasından otuzar akçe gündelik tahsis edilen Ahmed, Mehmed Mecid ve Zübeyde adlarında üç çocuğundan söz edilmektedir. Talip Mert'in bulduğu tereke kayıtlarından da eşinin Şerife Âişe adında bir şeyh kızı olduğu anlaşılmıştır¹⁶².

1.1. Şeyh Gâlib ve Mevlevîlik

Şeyh Gâlib Mevlevî bir âilede dünyaya gelmiştir. Dedesi Muhammed Efendi Safiyyullah Musa Dede'ye; babası Mustafa Reşid Efendi Peçevîzâde Ârifî Ahmed Dede'ye intisap etmiştir¹⁶³. Yenikapı Mevlevî-hânesine yakın bir evde dünyaya gelen Gâlib'in ilk öğretmeni babası olmuş, ona *Tuhfe-i Şâhidî*'yi okutmuştur. Şeyh Gâlib *Dîvân*'ında babasının yolunu tuttuğunu dua ve senalarla dile getirerek onu “mürşîd-i üstâd-ı küll”¹⁶⁴ diye övmekte, *Hüsn ü Aşk*'ında “Kendi Rehberine Dâir” başlığı altında eserinin miraç bölümünü onun teşvikiyle yazdığını, “tarz-ı pîr”i¹⁶⁵ ondan öğrendiğini belirtmektedir¹⁶⁶. Mevlevî-hâne'de, Mevlevî büyüklerinin sohbetlerinde bulunarak yetişen Gâlib, Yenikapı Mevlevî-hânesi şeyhi Abdülbâki Dede'ye intisap etmiş, Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'i ve *Mesnevî*'sini, *Mesnevî* şerhlerini ve diğer tasavvufla ilgili kitapları okuyup incelemiştir. *Mesnevî*'yi, Kur'ân-ı Ma'nevi ve bürhân-ı Mevlevî olarak kabul etmiş, *Hüsn ü Aşk* yazmalarındaki kayıtlara göre, 27 yaşında *Mesnevî*'yi on birinci defa hatmetmiştir¹⁶⁷.

¹⁵⁹ Beşir Ayvazoğlu, age., s.73-74.

¹⁶⁰ Beşir Ayvazoğlu, “Sütlüce'deki Ev”, *Türk Edebiyatı*, s. 424, s. 5.

¹⁶¹ Haluk İpekten, age., s. 15.

¹⁶² Beşir Ayvazoğlu, “Sütlüce'deki Ev”, *Türk Edebiyatı*, s. 424, s. 6.

¹⁶³ Beşir Ayvazoğlu, age., s. 12.

¹⁶⁴ Muhsin Kalkışım, age., 279. gazel, s. 403.

¹⁶⁵ HA /163

¹⁶⁶ Abdülbaki Gölpınarlı, “Şeyh Gâlib”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul, 1993, s. 462-463.

¹⁶⁷ Hüseyin Ayan, “Şeyh Gâlib'te Mevlânâ Sevgisi”, www.semazen.net. (e.t. 06.06.2009).

Şeyh Gâlib'in devlet politikalarında kendisi de Mevlevî olan III. Selim'den yana olması ve aralarında gelişen sıkı dostluk, Gâlib Dede'nin 1791 yılında Galata Mevlevîhânesi şeyhliğine atanmasını sağlamıştır. Gâlib'in kısa hayatını tamamen Mevlevîliğe hasrettiğini söylemek mümkündür. Tezkirelerde, edebiyat tarih ve araştırmalarında adının “Şeyh”, ya da “Dede” lakabıyla anılması, Gâlib mahlaslı diğer şairlerden ayırmak ihtiyacından değil; Mevlevîliğin onun kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olmasındandır¹⁶⁸.

Şeyh Gâlib, şair kimliğinin yanı sıra Mevlevî şeyhi olmasıyla da Mevlevîliğin kendine has değerler sisteminin bir parçasıdır¹⁶⁹. Yüzyıllar içinde Mevlevîlik kültürü iki şekilde yorumlanmıştır. Bunlardan biri Mesnevî şârihi İsmail Ankaravî'nin de mensup olduğu *Mesnevî neşvesi* diye tabir edilen, zühd ve takva yoluyla şekli ibadetleri yerine getirme konusunu öne çıkaran, vahdet-i vücud inancında ileri gitmeyenlerin takip ettiği *Veled* kolu; diğeri ise Sultan Dîvânî ve Yusuf Sîneçâk'ın da dâhil olduğu Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr neşvesi*'ni yansıtan Mevlevîliğin *Şems* koludur. Esrar Dede ve Şeyh Gâlib, bu iki yolu birleştirerek orta yolu seçen ama rindliğe ve tasavvuf düşüncesine daha yakın Mevlevîlerdendi¹⁷⁰.

Mevlânâ ve yüzyıllar içinde tanınmış Mevlevî şâir ve âlimlere son derecede bağlı bulunan Şeyh Gâlib'in bütün eserleri Mevlânâ ve Mevlevîlikle yoğrulmuştur:

Şerh-i Cezîre-i Mesnevîsi Edirne Mevlevîhânesinde şeyhlik yapmış olan Yûsuf Sîneçâk'ın, Mesnevî'den bir mana bütünlüğü içinde seçerek meydana getirdiği 366 beyitlik *Cezîre-i Mesnevisi*'nin açıklamasıdır. *Es-sohbetü's-Sâfiyye*'sinde ise Mevlevî âdap ve erkânını anlatmıştır¹⁷¹. Mevlânâ'ya duyduğu sevgiyle Mevlevî şairlere dair bir tezkire hazırlığına girmiş, bazı şairlerin kısaca hal tercümelerini yazmış, şiirlerinden örnekler seçmiş fakat bu müsveddeyi, tamamlamak üzere çok sevdiği dervîşi Esrâr Dede'ye devretmiştir¹⁷².

¹⁶⁸ İskender Pala, “Gâlib Vardur Gâlib'den İçerü”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 162.

¹⁶⁹ Işın Ekrem, “Mevlevîliğin Osmanlı Modernleşmesindeki Yeri ve Şeyh Gâlib”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 51.

¹⁷⁰ Haluk İpekten, age., s. 24

¹⁷¹ Muhsin Kalkışım, age., s.37.

¹⁷² Hüseyin Ayan, age. www.semazen.net.

Gâlib, *Dîvân*'ı ile *Hüsn ü Aşk*'ında da münâsebetler düşürerek Mevlânâ ve Mevlevî büyüklerini anmış ve kendilerine övgüler yazmıştır. *Hüsn ü Aşk*'ta "Mi'râciyye" den sonra Mevlânâ'ya yazdığı medhiye yer almaktadır. Şeyh Gâlib *Dîvân*'ında yer alan şiirlerden de 3 kasîde, 1 terci'-i bend, 1 tahmis, 2 mesnevî ve 3 rubâî Mevlânâ için yazılmıştır. Bu medhiyelerde şair Mevlânâ'yı sanatlı bir dille övmüş, övgülerinde her zaman bilinen kalıplar yerine özgün ifadeler yer vermiştir¹⁷³. Mevlânâ'nın 3 Farsça gazeline 1 Farsça, 2 Türkçe tahmis yapmış; 1 beytini de terci'-i bendinde kullanmıştır. Ayrıca *Dîvân*'da yer alan Tezkire isimli mensur parçada da Mevlevî tarikatının özelliklerinden söz etmekte; 1 kasidede matbah-ı Mevleviyye'yi, 4 tarihte Mevlevîhâne'yi anlatmaktadır. *Dîvân*'ında semâ, devr, hamuş, çile, samt, tennûre, samt gibi Mevlevîliğe özgü terimler de sıklıkla yer almaktadır¹⁷⁴.

Şeyh Gâlib'in içtenlikle bağlı olduğu ve çok sevdiği Mevlânâ, gerek tasavvuf anlayışı, gerekse en olgun döneminde ortaya koyduğu Mesnevî'siyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Eski edebiyatımızda bu kadar ilgi gören başka bir fikrî ve edebî eser yoktur demek yanlış olmaz. Mevlevîhâneler, sadece mistik birer kuruluş olarak kalmamış, Osmanlı'nın önemli şair, musîkîşinâs, hattât ve nakkâşlarını yetiştiren seçkin ve zarif insanların barındığı yüksek düzeyde ilim, kültür ve sanat merkezleri haline gelmişlerdir. Edebiyatın yanında mûsikî ve semâyâ verdiği önem sebebiyle Mevlevîlik Klasik Türk Musîkî'si'ni besleyen kaynakların da başında gelir. Mevlânâ'nın şairliği nedeniyle, şiirin Mevlevîliğin "sünneti" olarak kabul edilmesi, bu tarikattaki Mesnevî okuma ve okutma geleneği, Mevlevîhâneleri Klasik Türk Edebiyatını besleyen önemli kaynaklardan biri hâline getirmiştir. Mevlevî olan *Dîvân* şairlerinin sayısı 330'dur¹⁷⁵. Bu, Mevlevîliği % 68 gibi büyük bir oranla *Dîvân* şairlerinin rağbet ettikleri tarikatların ilk sırasına yerleştirmiştir. Diğer tarikatların oranının % 10'ların altında kalması Mevlevîliğin Klasik Türk Edebiyatındaki ayrıcalıklı konumunu açıkça göstermektedir¹⁷⁶.

¹⁷³ Dilek Batislam, "Gâlib'in Mevlânâ'ya Yazdığı Dört Medhiye", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 16, S. 2, 2007, s. 82.

¹⁷⁴ Bu terimler ve kullanılma sıklıkları için bk. Muhsin Kalkışım age., 39.

¹⁷⁵ Nilgün Açık, *Dîvan Edebiyatında Mevlevîlik Etkisi ve Mevlevî Şairler*, Ankara 2002.

¹⁷⁶ Osman Horata, "Türk Kültür Hayatında Mevlânâ ve Mevlevîlik", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.I, İstanbul, 2006, s. 551-552.

Mevlevî şairlerin yazdığı bazı şiirlerde şerh edilip açıklanmadıkça anlayamayacak kadar Mevlevîliğe özgü özelliklerin bulunduğu görülür¹⁷⁷. Bu özellikler Şeyh Gâlib ve *Hüsn ü Aşk* için de geçerlidir. *Hüsn ü Aşk*'in çok katmanlı yapısı farklı okumalarla zenginleştirilmeye müsaittir. Necmettin Türinay, *Hüsn ü Aşk*'in başlıklarından olan *Âgâz-ı Dâsitân-ı Benî Muhabbet*" ifadesinin sadece bir bölüm başlığı olmadığı, "*Benî Muhabbet*"in reel plandaki Mevlevî dervişlerini karşıladığı ve *Hüsn ü Aşk*'in "*soyutlanmış bir Mevlevî muhitini*"¹⁷⁸ anlattığı görüşündedir. Ona göre bu kabile mensupları "*neredeyse Mevlânâ'nın ney'inden üflenmiş bir atmosfer içinden hiss olunmaktadır*". Klasik mesnevîlerin üç aşamalı (hazırlık-engeller-sonuç) yapısına karşılık *Hüsn ü Aşk*'in dört bölümden (hazırlık- önce Hüsn'ün âşık olması ancak sonrasında Aşk'la rol değiştirmesi-engeller-sonuç) meydana gelmesi; eserdeki tardiye ve hitâb-ı sâkîlerin 4'er tane olması, araştırmacıyı *Hüsn ü Aşk*'in mevlvî âyini düzeni içinde şekillendiği düşüncesine ulaştıran özelliklerdendir¹⁷⁹. Necmettin Türinay, *Hüsn ü Aşk* kurgusunun Mevlevî âyinine benzeyen yönünü şu şekilde tabloştürmüştür:

Tablo 1: Hüsn ü Aşk ile Mevlevî Âyini Bölümlerinin Karşılaştırılması¹⁸⁰:

Mevlevî Âyini	<i>Hüsn ü Aşk</i>
Birinci Selâm	Hüsn'ün, Aşk'a olan sevgisinin öne çıkarıldığı birinci bölüm. Bu bölümde aktif kişi Hüsn'dür. Aşk'ta ise şaşkınlık ve lâkaydi hâkimdir.
İkinci Selâm	Hüsn ve Aşk arasında rol değişiminin cereyan ettiği, Aşk'ın ön plana çıktığı ikinci bölüm. Aktif tip: Aşk. Hüsn'ün iffet, sadakat, naz içinde bilinçli olarak geriye çekilmesi.
Üçüncü Selâm	Aşk'ın diyar-ı Kalb'e "kimya"yı bulmak için giriştiği seyahat. Hikâyede asıl gurbet ve imtihan bölümü. Bir nevî Mevlevî çilesi.
Dördüncü Selâm	Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e ulaşması ve vahdete erişi. Bir anlamda "şeb-i arus", hasret ve gurbetin sonu.

¹⁷⁷ Ayan, Hüseyin, "Mevlevî Şairler", *Türk Dili*, S.492, Ankara, 1992, s. 456-460.

¹⁷⁸ Necmettin Türinay, "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi *Hüsn ü Aşk*", *Şeyh Galip Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 101.

¹⁷⁹ Necmettin Türinay, age., s. 94-111.

¹⁸⁰ Necmettin Türinay, age., s. 111.

1.2. Edebî Kişiliği

Şeyh Gâlib, şiir söylemeye çok küçük yaşlarda başlamış, 24 yaşında *Dîvân*'ını oluşturmuş; 26 yaşında *Hüsn ü Aşk*'ı yazmış; ölene kadar da şiir söylemeye devam etmiştir¹⁸¹. Dîvân geleneğinde kronolojiyi değil redifi esas alan bir tertip takip edildiği için Şeyh Gâlib'in şiirinin gelişim evrelerini tam olarak takip etmek mümkün olmasa da yıllar içinde kullandığı farklı mahlaslar (Esad, Esad Gâlib, Gâlib) bu konuda bir miktar aydınlatıcı rol oynamaktadır.

Gâlib'in şiirini değerlendirirken en başta göz önünde tutulması gereken husus bu çalışmanın *Şeyh Gâlib ve Mevlevîlik* bölümünde anlatıldığı üzere onun mutasavvıf bir şair olduğudur. O, "*Türk edebiyatının en müstesna şairlerinden biridir. Ama hiçbir zaman Mevleviliğin dışında bir şair değildir.*"¹⁸² Aşkı ilâhî aşktır; gazellerinde ve tüm musammatlarında bu aşkı işlemiştir. Ancak ondaki tasavvuf şiirin yüzeyinde değil, derininde olduğu için beyitlerine ilk bakışta anlam vermek güçtür.

Tasavvuf kültürüyle yetişen Gâlib sanatının ilk yıllarında hocası Neş'et, arkadaşları Muvakkit-zâde Pertev Nûrî ve Reîsü'l-küttâb Râşid ile Fuzûlî, Hayâlî, Nâbî, Nefî, Nedîm gibi büyük şairlere nazireler söylemiştir. Onun şiirinde Klasik Türk Edebiyatının hemen hemen bütün büyük Dîvân şairlerinin özelliklerini bulmak mümkündür. Bazen Fuzûlî kadar duygulu, hüznü ve lirik; bazen Nedîm kadar coşkun ve neşelidir. Fikrinde Nâbî kadar güçlü, anlam derinliği ve hayal gücü bakımından da Nâilî'ye denktir¹⁸³.

Dîvân'ı incelendiğinde Gâlib'in Klasik Türk Edebiyatı geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür. Şair, *Dîvân*'ında başka şairlerin dîvânlarında bulunmayan *bahr-i tavîl* de dâhil olmak üzere Klasik Türk Edebiyatının tüm nazım şekillerini kullanmıştır. *Dîvân*'daki *bahr-i tavîl* vezinli kelimelerle yarım sayfaya yakın uzunluktaki dizelerden oluşmuştur¹⁸⁴. Şiirlerinde vezin çeşitliliğine de en üst derecede önem veren Gâlib, Klasik Türk Edebiyatında çok az kullanılan "müfteilün

¹⁸¹ Beşir Ayvazoğlu, "Şeyh Gâlib'in Hayatı", *Şeyh Gâlib Kitabı*, s. 30; Abdülbaki Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk*, İstanbul, 2006, s. XXIX.

¹⁸² İskender Pala, age., s. 162.

¹⁸³ Haluk İpekten, age., s. 24.

¹⁸⁴ Hasibe Mazıoğlu, "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinin Dili", *Hasan Eren Armağanı*, Ankara, 2000, s. 237.

mefâilün müfteilün mefâilün” ve “mefâiletün mefâiletün mefâiletün mefâiletün” vezinleri de dâhil olmak üzere 19 farklı vezin kullanmıştır.

Araştırmacıların genel kanaati, Şeyh Gâlib’in en güzel şiirlerinin Hüsn Aşk’taki tardiyeleri olduğudur¹⁸⁵. Türk edebiyatında tardiye çok az kullanıldığı hâlde Şeyh Gâlib tardiyeye özel bir değer vermiş ve Türk edebiyatının en güzel tardiyelerini yazmıştır¹⁸⁶. Ayrıca bir yandan *Türki-i Basit*’e olan temayüle iltifatla bu tarzın hakkını takdir etmek, diğer yandan geleneğin, şekilde, ifadede ve konuda bütün unsurlarını kullanmak amacıyla XV. ve XVI. yüzyıllarda Aydınli Visâlî, Tatalı Mahremî ve Edirneli Nazmî’de görülen ancak Dîvân şairlerince benimsenmeyen *Türki-i Basit* tarzında bir gazel yazmıştır¹⁸⁷. Şairin 4+4+3’lü hece vezniyle yazdığı bir de şarkısı bulunmaktadır¹⁸⁸. Şeyh Gâlib’in, bazı gazellerinde mahlasını son beyitte değil de ikinci, üçüncü beyitlerde vermiş olması, vezinsiz kafiyesiz şiirlerinin de bulunması şairin kendine has özellikleri ve ayrıcalıklarıdır¹⁸⁹.

Şeyh Gâlib hikâye arasında poetikasını da dile getirdiği *Hüsn ü Aşk*’ında dilde sadelik taraftarı olduğunu belirtmektedir¹⁹⁰. Bu anlayışla ve dönemindeki *Mahallileşme* akımının etkisiyle yazdığı şiirlerinde Türk dilinin güzelliklerini ortaya koyma yoluna gitmiş, İstanbul Türkçesini aksettirmeyi başarmıştır. Bu şiirlerinde yer yer halk ağzı söyleyişlerle, yerel deyimlerle de karşılaşılır. Ancak Gâlib bu anlayışını çok az şiirde uygulayabilmiştir. Genel olarak değerlendirildiğinde Gâlib’in dili yaşadığı yüzyılın dilinde ağırdır. Gâlib’in beyitlerini bir okuyuşta çözmek oldukça zordur, üzerinde düşünmeyi ve çaba göstermeyi gerektirir. İnce, ahenkli ve derin anlamları, renkli hayalleri anlatmaya uygun gelecek kelimeleri seçip kullanmaya dikkat etmiştir. Yabancı kelimeleri özellikle Farsça kelimeleri çok

¹⁸⁵ Sedit Yüksel, *Şeyh Galip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara, 1980, s. 56.

¹⁸⁶ Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, 2000, s. 219.

¹⁸⁷ Cem Dilçin, age., s. 116; Mine Mengi, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara 2000, s. 206; Hasibe Mazıoğlu, agm., s. 240-241. (M. Fatih Köksal bu şiirin Şeyh Gâlib’e ait olması konusunda tereddütü bulunduğunu ifade etmiş Ahmet Mermer de bu kanaati paylaşmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: M. Fatih Köksal, “Edineli Nazmî’nin Yayınlanmamış Türki-i Basit Şiirleri” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 15, 2004, s. 63-82; Ahmet Mermer, “Türki-i Basit’e Yeni Bir Bakış” *Turkish Studies*, S. 4/5, 2009, s. 267.)

¹⁸⁸ Mine Mengi, age., s. 206; Sedit Yüksel, age., s. 57 ve s. 172.

¹⁸⁹ Sedit Yüksel, age., s. 53-64

¹⁹⁰ HA / 189-190.

kullanmış, tamlama sayısını üçe, dörde çıkarmıştır¹⁹¹. Şiirlerinin anlaşılmasını güçleştiren bir diğer unsur da Gâlib'in soyut ve somut kelimeleri bir arada kullanarak tamlama yapmasıdır. Şair, söz sanatları yerine anlama dayalı teşbih, kinaye mecâz-ı mürsel, hüsn-i ta'lil ve telmih sanatlarını tercih etmiştir. Gâlib'in sayılan bu dil özellikleri Sebk-i Hindî akımının özelliklerini yansıtmaktadır.

Şeyh Gâlib'in yenilik arayışı¹⁹² onu Hoca Neş'et'in de teşvikiyle Şevket-i Buhârî'ye dolayısıyla Sebk-i Hindî'ye yöneltmiştir. Gâlib, bu üslubun genel karakteristiğinde bulunan özellikleri kendi yaratıcı gücüyle yorumlamış, kendisinden önce yetişen şairlerden ayrı, bambaşka bir kişilikle ortaya çıkmıştır:

*“Şeyh Galib'in sanatının en orijinal tarafı, bağlı olduğu Sebk-i Hindî akımının icâbı, hususî bir üslup sahibi olmasıdır. Bu yüzden, onun şiirleriyle karşılaşan bir kimse derin hayaller yanında, mücerret (yalın) kelimeler isim ve sıfat tamlamaları ve birleşik sıfatlarla örülmüş ifade tarzlarını anlamakta zorluk çekebilirler. Lâkin hemen söyleyelim ki, bu çeşit bir ifade ve anlatım tarzı şiir diline yeni ve orijinal bir çeşni ve zenginlikle birlikte bir de renk kazandırmıştır.”*¹⁹³

XVI. ve XVII. asırlarda Hindistan'da Babür'ün torunlarının saraylarında gelişen Sebk-i Hindî o dönemde önde gelen klasik edebiyatçıların geleneğini terk ederek, olağanüstü teşbihlerin, simgesel hikâye ve süslü ifadelerin mübalağalı kullanımını zarif hâle getirmiş ve vurguyu; sembolik ve kapalı üsluba ve tamamen süslü ve tabî olmayan renk tasvirlerine dayanan olağandışı kelimelere vermiştir. Şiirdeki bu Hint Okulu, Nef'î, daha özel olarak Nâ'ilî ve diğer pek çok ikinci derecedeki şairler gibi XVII. asır Osmanlı şairlerini etkilemiştir. XVIII. asır başlarında ise Nedîm Osmanlı şiirini Fars etkisinden kurtarmaya büyük bir çaba göstermiş, geleneksel temaları, şekilleri ve klişeleri ortadan kaldırmaya cesaret edemese de zamanından ve muhitinden birçok tema ve motifi ortaya koyarak ve geleneklere uymayan ve daha çok konuşma diline özgü bir dil kullanmıştır. Ardından gelen Şeyh Gâlib Nedim'in başlattığı bu hareketi devam ettirmek yerine Sebk-i Hindî akımını kendi yorumuyla zenginleştirerek canlandırmayı tercih etmiştir:

“Gâlib, şiirsel dehası, nadir hayal gücü ve form ustalığı ile Nedim'in başlattığı şeyi muhtemelen başarıyla sonuçlandırabilirdi, yani onu örnek almış olabilseydi, klasik geleneğe göre derinlemesine bir Türk divân şiiri yaratabilirdi. Bunun

¹⁹¹ Haluk İpekten, age., s. 29-30.

¹⁹² HA / 212.

¹⁹³ Ali Alparslan, *Şeyh Gâlib*, Ankara, 1988, s. 18.

yerine, Nedîm'i takdir etmek ve bazı şiiirlerinde ona çok minnettar olmakla beraber, saati geri çevirmeye karar verdi ve Nâ'îlî'nin terk ettiği "Hint Okulu" geleneğini tekrar topladı. Fakat öngörüsü ve hayal gücü daha fazla, üstün bir şair olduğu ve tasavvufu özümsemiği için, klasik devrin sonlarında, her iki kaynağın kendisine özgü orijinal karışımını yarattı."¹⁹⁴

Sebk-i Hindî'nin Gâlib'in şiiirlerine yansıyan dil ve lafız ile mana ve muhteva özellikleri şunlardır:

Somutlaştırma, alışılmamış bağdaştırmalar kurma; yeni-orijinal kelime ve terkipler kullanma; dilde incelme ve az sözle çok şey anlatma; kelimelerle oynama, *mecâz-ı mürsel ve tensiku's-sifât* kullanımı; konuşma dili ve avama ait tabirlere yer verilirken Farsça ve Arapça ağırlıklı bir dil kullanılması ve arkaik unsurların terk edilmesi; genişletilmiş tamlamalar ve birleşik yapılara yer verilmesi, cümle kalıplarının bir anlatım şekli olarak tekrarlanması. Yeni ve söylenmemiş bir anlam keşfetmek ve bu anlam için yeni bir dil oluşturmak amacıyla teşbih ve istiâre mekanizmasında farklılıklar; ince hayaller ve yeni mazmunlar, çağrışım zenginliği; örneklemeli beyit sistemi; tezat ve paradoks; teşhis ve tecsîm; mübalağa ve aşırı hayalcilik; günlük tecrübelerden, tabiattan ve halk hikmetlerinden faydalanma; tasavvufî muhtevânın işlenişi, ateş, hayret, Mûsâ, Tûr, tecellî, kurban, girdâb, vahşet, bîrengî gibi Sebk-i Hindî şairlerince işlenen ortak imaj ve kavramlar; konu çeşitliliđi¹⁹⁵.

Sebk-i Hindî'nin dîvân şiiirine getirdiği tüm bu yenilikleri şiiirlerinde uygulayan Gâlib, söz güzelliği ve ahenkten çok anlama önem vermiştir. Güçlü bir anlama sahip olan beyitlerinde söylediklerini girift bir mazmun örgüsü içinde verir. Beyitte her kelimenin bir yeri, anlamı ve diğer kelimelerle ilişkisi vardır. Edebî sanatlardan teşbih, istiare, mecaz, tevriye, telmih sanatlarını tercih etmesi sözü kısaltmış, az sözle çok şey söylemiştir. Yüzyıllar boyunca kullanılan mazmunların pek çoğunu değiştirmiş, ürettiği yeni mazmunlarla kendi üslubunu ortaya koymuştur.

Gâlib'in muhayyilesi çok güçlüdür. Bu gücünü açık bir biçimde ortaya koyan eseri *Hüsn ü Aşk*'tır. Ziya Paşa, Namık Kemal, Recâizâde Ekrem, İbrahim Necmi

¹⁹⁴ Fahir İz, "Şeyh Gâlib", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 43, Erzurum, 2010.

¹⁹⁵ İsrail Babacan, *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslubu)*, Ankara, 2010, ek:2, ek:3.

Dilmen, Ferit Kam ve Gibb, Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* şairi olduğunu ve gazellerinde bu dereceye erişemediğini savunmuşlardır. Ancak Fuad Köprülü, Sadettin Nüzhet Ergun ve Sedit Yüksel şairin gazellerinin de *Hüsn ü Aşk* ölçüsünde değer taşıdığı fikrindedirler. Gâlib, şiirlerinde soyut kavramlar üzerine dayandırdığı hayalleri somut kavramlarla birleştirmiş, okuyucunun ancak beyitler üzerinde uzunca düşünerek bulabileceği anlamlar yaratmıştır.

Gâlib'in şiirlerinde yine Sebki Hindî akımının bir özelliği olan ıstırap önemli bir unsurdur. Yetiştirdiği çevre, tekke hayatı ve şeyhliği de bu konuda etkili olmuştur. Ancak Gâlib Fuzûlî ve Nâilî gibi yalnızca acı ve ıstırapın şairi olmamış, Bâkî ve Nedim'in hayat neşesinin de etkilerini şiirlerinde yansıtmıştır.

Gâlib'in seslendiği *örnek okur*, yetişkin, ileri derecede bilgi ve kültür sahibi, klasik Türk şiiri geleneğini özümsemiş, iyi hazırlanmış bir okuyucudur. Şiirlerini anlamak, kullandığı mazmunları çözmek ve zevkine varmak, çoğu zaman oldukça güçtür. Bu güçlüğü farkında olduğu ve bunu bilinçli bir şekilde tercih ettiği şairin

*Ol şair-i kemyâb benim Gâlib kim
Mazmûnlarımı anlamamak ayb olmaz*

beytinden anlaşılmalıdır¹⁹⁶.

Şeyh Galib'in klasik Türk şiirinin en büyük birkaç şairinden biri ve son büyük şairi olduğu konusunda kaynaklar birleşmiştir. Bunun yanında klasik Türk şiirine getirdiği yenilikler ve etkilerinin günümüze dek sürmesi, araştırmacıları Şeyh Gâlib'i aynı zamanda modern şiirin ilk büyük temsilcisi olduğu düşüncesine yöneltmiştir¹⁹⁷. Şiiri ve sanatı edebiyat araştırmacıları tarafından değerlendirilmeden önce şairin, şiir ve şair hakkındaki görüşlerini, beğendiği, beğenmediği ya da etkilendiği şairleri, Hüsnü Aşk'ın "Sebeb-i Telif", "Mesirenin Sofracıbaşısı Olan Suhan'ın Hikâyesi" "Diğer Bahisler", "Başka Bir Zümre", "Sözün Varlığı Hakkında İlk Bahis", "Sözün Lüzumu Hakkında İkinci Bahis", "Bu Lüzumun Herkes İçin Olduğuna Dair Üçüncü Bahis", "Şairliğin Ne Olduğuna Dair" ve "Sözün

¹⁹⁶ Haluk İpekten, *age*, s. 25-27.

¹⁹⁷ Talat Sait Halman, "Şeyh Galib ve Divan Şiirinin Değeri", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul, 1995, s.191-192.

Tamamlanması” bölümlerinde ve *Dîvân*’ındaki çeşitli beyitlerinde kendisinin dile getirmiş olması da onun çağının ne kadar ilerisinde olduğunun bir göstergesidir¹⁹⁸:

“Şeyh Galib, tam bir divan şairidir şüphesiz. Onda eskiden gelen ve tekrarlanan pek çok mazmun ve şekil vardır. Fakat o, olağanüstü yeniliklerin de peşindedir. Batı sanatını bilmeyen veya tanımayan bu sanatkâr bir süre sonra, kendi yaşadığı çağda, içinde bulunduğu toplumun tedrici yenileşmelerine dahi şahit olacaktır. Bunlara paralel olarak Osmanlı şiirinin geleceğinin rüyasını görmek istiyordu. Bunun için, şiirde yaptığı hamlenin farkında ve şuurunda bir sanatkârdır. Mesela fahriye, divan şiirinde bir gelenektir sadece, ama Galib’de, bir erken poetika karakterinde görünür.¹⁹⁹”

Onun, *Hüsni ü Aşk*’ın yazılış sebebini dile getirirken Nâbî’ye yönelttiği eleştiriler, bu dönemde dîvân şiirinin tıkanma noktasında olduğunu fark ettiğini ortaya koymaktadır. Bu eleştirilerinde Gâlib, söylenenlerin ve söyleyiş tarzının eskidiğini, o güne kadar binlerce şairin tekrarladığı aynı teşbih ve mecazların, fikir ve hayallerin dinleyicileri artık rahatsız ettiğini, parlak hayal ve fikirlerin üretilmediğini, böylece ortaya çıkanların kupkuru şiirlerden ibaret olduğunu dile getirmiştir. Şiirde yeni söz söyleme imkânının kalmadığı görüşüne katılmamakta, sözün sonsuz olduğuna inanmakta, şiirde yeni bir yol açmaya çalışmaktadır. Bu yönüyle eski şiire en güçlü eleştirinin Nâmık Kemal ve Ziya Paşa’dan önce Şeyh Gâlib’ten geldiği söylenebilir²⁰⁰.

1.3. Şeyh Gâlib’in Hüsni ü Aşk Dışındaki Eserleri

1.3.1. Dîvân

Gâlib Dîvânı, şair 24 yaşındayken (1781) arkadaşı vak’anüvis Pertev Efendi tarafından tertip edilmiştir. İlk *Dîvan*’a Gâlib’in sonradan söylediği şiirler de eklenerek eser, 5500 beyitlik bir hacme ulaşmıştır. Gâlib *Dîvân*’ının 30’dan çok yazma nüshası Türk kütüphanelerinde yer almaktadır. Bu nüshalardan en önemlileri, İstanbul Üniversitesi kitaplığında yer alan Sultan Selim’in yazdırıp tezhip ettirdiği

¹⁹⁸ M. Kaya Bilgegil, “Hüsni ü Aşk’a Dâir”, *Hüsni ü Aşk*, İstanbul 2006; s. 11-20; Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul, 2008, s. 95-136; İlhan Genç, “Hüsni ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Manevi Yolculuğunun Retorik Boyutu”, *Tunca Kortantamer İçin*, İzmir; Mahmut Kaplan, “Şeyh Gâlib’in Şiir Anlayışı” *Turkish Studies*, S. 2/4, 2007; Vedat Ali Tok, “Hüsni ü Aşk’ta Poetika ve Şiir Eleştirisi”, www.somuncubaba.net, (e.t. 26.08.2009); Ahmet Arı, “Şeyh Gâlib’in Poetikası”, *Osmanlı Araştırmaları*, C. XXVI, İstanbul, 2005, s. 51-72.

¹⁹⁹ Orhan Okay, “Galib Dede’nin Dramı”, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, İstanbul, 2011, s.75.

²⁰⁰ Beşir Ayvazoğlu, age., s. 21.

nüsha ile yine aynı kitaplıkta yer alan Esrar Dede elinden çıkma ve Gâlib'in bizzat gözden geçirdiği nüshalardır. Şair hayattayken oluşturulan bu nüshalar, edebi boyutun ötesinde tarihi değere de sahiptirler. Dîvan, 1836'da Mısır'da basılmıştır. Tek basma nüsha budur²⁰¹.

Dîvân içinde 31 kaside, 76 Tarih, 13 terci'-i bend, 1 Sakînâme, 8 Müseddes, 19 Tahmîs, 2 Muhammes, 1 Tard u Rekb, 11 Şarkı, 11 Mesnevî, 1 Bahr-ı Tavîl, 1 Tezkire, 370 Gazel, 1 Nâ-tamam gazel, 1 Mersiye, 2 Lügaz, 43 Kıt'a, 63 Rubaî, 71 beyit, 4 mısra yer alır²⁰². *Dîvân*'ın yeni harflere aktarılmasından önce Abdülbâkî Gölpinarlı *Dîvân*'dan seçtiği şiirleri yayımlamıştır²⁰³. Naci Okçu²⁰⁴, Muhsin Kalkışım²⁰⁵ ve Abdülkadir Gürer²⁰⁶ *Dîvân* üzerine akademik çalışma yapan araştırmacılarıdır.

1.3.2. Şerh-i Cezîre-i Mesnevî

Yusuf Sîneçâk'ın *Cezîre-i Mesnevî* adlı eserinin Gâlib tarafından yapılmış şerhidir. Yûsuf Sîneçâk eserine *Cezîre-i Mesnevî* adını Mevlânâ'nın Mesnevîsindeki "Eğer mana denizine susamışsan, cezîre-i Mesnevî (Mesnevî adası)'den bir ark aç." anlamındaki beyitten esinlenerek vermiştir. Bu eser Mevlevîler arasında çok beğenilmiş, ona Şeyh Gâlib'den önce de çeşitli şerhler yazılmıştır. Eser, Farsça terim ve sözcüklerin Türkçe karşılıklarının verilmesinden sonra beyitlerin şerh edilmesinden oluşur. Şerh esnasında ayet ve hadislerden iktibaslar yapılmış, Arapça, Farsça, Türkçe manzum ve mensur ibarelere ve bazı tasavvufî kıssalara da yer verilmiştir. Sanatkârane bir üslupla yazılmış olan eserde Şeyh Gâlib zaman zaman secili bir anlatıma yönelerek esere akıcılık ve şiirsellik kazandırmıştır²⁰⁷.

²⁰¹Haluk İpekten, age., s.16-17.

²⁰²Muhsin Kalkışım, age., s. 25.

²⁰³Abdülbaki Gölpinarlı, *Şeyh Gâlib Dîvânından Seçmeler*, MEB Yayınları, İstanbul, 1971.

²⁰⁴Naci Okçu, *Şeyh Gâlib: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumi Tahlili ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni*, 2 cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

²⁰⁵Muhsin Kalkışım, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 1992. (Çalışma yayımlanmıştır: Muhsin Kalkışım, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1994.)

²⁰⁶Abdülkadir Gürer, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.

²⁰⁷Şeyh Gâlib, *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*, Erzurum, 1996, s. 9.

Farsça bilmeyen salıklere Mesnevî hakkında bilgi vermek, tasavvufun bazı inceliklerini anlatmak ve benimsetmek amacıyla kaleme alınan bu eser, yazarının geniş bilgi ve kültür seviyesinin yanında, nesir sahasındaki kabiliyetini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Ayrıca döneminin nesri hakkında da bilgi vermektedir²⁰⁸. Gâlib bu eserini yazarken Yusuf Sîneçâk ile manevi yakınlıkta bulunmak için türbesinin yakınlarında Sütlüce’de bir eve taşınmıştır. Eser 1790 yılında tamamlanmıştır²⁰⁹.

1.3.3. Es- Sohbetü’s- Sâfiyye:

Mevlevî şeyhlerinden Kösec Ahmed Dede’ye ait, *Et-Tuhfetü’l- Behiyye fi’t-Tarîkati’l- Mevlevîyye* adlı Arapça eserin, Gâlib tarafından gene Arapça olarak açıklamasını içeren Es-Sohbetü’s-Sâfiyye, Mevlevî tarikatıyla ilgili önemli bilgileri içerir. Mevlevî âdâp ve erkanını anlatan bu küçük kitap 1799 yılında tamamlanmıştır. Gâlib tarafından Arapça yapılan açıklamalar, 1942 yılında Ahmet Remzi Akyürek tarafından Türkçeye çevrilerek “*En-Nüşatü’ş-Şâfiyye*” şeklinde isimlendirilmiştir²¹⁰. Ahmet Remzi Akyürek Gâlib’in eseri *Tuhfe*’nin açıklaması olduğundan ve *Tuhfe* okunmadan *Sohbe* tam olarak anlaşılmadığından daha sonra bu eseri de tercümeemiş ve “*Zâviye-i Fukarâ*” şeklinde isimlendirmiştir. İbrahim Kutluk her iki iki eseri özet hâlinde 1948’de Türk Dili ve Edebiyatı dergisinde neşretmiştir. Daha sonra Ali Üremiş, Ahmet Remzi Akyürek’in tercümesini *Tuhfe* ve *Sohbe*’nin Arapça asıllarıyla karşılaştırarak tam metin şeklinde kitaplaştırmıştır²¹¹.

Sayılan eserler dışında, Esrar Dede’nin *Tezkire-i Su’arâ-yı Mevleviyye* adlı eserindeki şiirlerin seçimi de Şeyh Gâlib’e aittir. Şeyh Gâlib tespit ettiği Mevlevî şairlerin beğendiği şiirlerini yazdığı bir defteri Esrar Dede’ye vermiş ve şairlerin

²⁰⁸Şeyh Gâlib, age., s. 9.

²⁰⁹Muhsin Kalkışım, age.,s. 29.

²¹⁰Muhsin Kalkışım, age., s. 31.

²¹¹ Trabzonlu Kösec Ahmet Dede, *Et-Tuhfetü’l-Behiyye Fi’t-Tarîkati’l-Mevleviyye Tercümesi (Zâviye-i Fukarâ) Mevlevilik Âdâbı, Anekdolar (haz. Dr. Ali Üremiş)*, Ankara.

hayatlarını araştırıp yazmasını istemiştir²¹². Eserin tenkitli metni İlhan Genç tarafından doktora tezi olarak hazırlanmış²¹³ ve 2000’de yayımlanmıştır²¹⁴.

1.4. Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk Hakkında Yapılmış Çalışmalar

Klasik Türk edebiyatının son büyük temsilcisi olarak kabul edilen Şeyh Gâlib ve Ziya Paşa’nın

*Güya ki o şâir-i yegâne
Gelmiş bu kitâb için cihâne*²¹⁵

beytiyle övdüğü Hüsn ü Aşk, araştırmacıların ilgisini çekmiş ve günümüze kadar bu konuda pek çok eser yayımlanmıştır. Yapılan çalışmaların çokluğu, araştırmacıları Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk bibliyografyası hazırlamaya sevketmiştir²¹⁶. Bu sebeple aşağıda, Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk hakkındaki çalışmaların sadece başlıcalarına yer verilmiştir.

1.4.1. Şeyh Gâlib Hakkında Yapılmış Çalışmalar

Şeyh Gâlib’in hayatı hakkında bilinen en eski kaynak Esrar Dede’nin *Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye*’sidir. 1796 tarihinde kaleme alınmış olan bu hayat hikâyesi, Gâlib’in sağlığında kaleme alınmış olması ve yakın arkadaşı Esrar Dede tarafından yazılmış olması sebebiyle son derece önemlidir. Gâlib’in hayatı hakkında birinci dereceden kaynak mahiyetine sahip ikinci eser de Vak’a-nüvîs Halil Nuri tarafından kaleme alınan *Nûri Tarihi*’dir. Süleyman Faik Efendi’nin *Mecmua’sı*, *Tezkire-i*

²¹² Haluk İpekten, age., s. 22.

²¹³ İlhan Genç, *Esrar Dede Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye İnceleme-Metin*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 1987.

²¹⁴ Esrar Dede, *Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye İnceleme-Metin* (haz. İlhan Genç), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

²¹⁵ *Harâbât*’tan aktaran: Mehmet Kaplan vd., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876)*, İstanbul, 1993, s. 73.

²¹⁶ bk. Beşir Ayyazoğlu, “Şeyh Gâlib Bibliyografyası”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 33-37; Ahmet Doğan, “Eski Türk Edebiyatında Hüsn ü Şirin ve Hüsn ü Aşk”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, C. 5, S. 9, İstanbul, 2007, s. 395-400; Betül Sinan, “Necâfî Bey ve Şeyh Gâlib Literatürü”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Eski Türk Edebiyatı Tarihi II*, C. 5, S. 10, İstanbul, 2007, s. 572-586; Süleyman Tülücü, “Şeyh Gâlib”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 43, Erzurum, 2010, s. 259-289; Süleyman Tülücü, “Şeyh Gâlib Hakkında Bazı Bibliyografik Notlar”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 36, Erzurum, 2011, s. 253-263.

Şu'arâ-yı Mevleviyye'nin bir özeti olan Ali Enver'in *Semâ-hâne-i Edeb*'i, Silâhdâr-zâde, Şefkat ve Fatim Tezkireleri de ikinci dereceden kaynak eserlerdir. Ayrıca Şeyh Gâlib'in hayatının Yenikapı Mevlevihanesi'ndeki çilesini tamamladığı 1786-1787 yılına kadar olan dönemini içeren, şairin yakın dostlarından şiirlerinde Pertev mahlasını kullanan Muvakkitzâde Mehmet Nuri (öl.1807) tarafından yazılmış bir hayat hikâyesi, Dîvân Edebiyatı Müzesi (Galata Mevlevihanesi) yazmaları arasındaki bir *Şeyh Gâlib Dîvânı* nüshasının başında yer almaktadır²¹⁷.

Cumhuriyet döneminde şairin hayatı ve eserleri hakkında ilk çalışmalar 1934'te Fuat Köprülü'nün²¹⁸, 1935'te Sadettin Nüzhet Ergun'un²¹⁹, 1939'da Ali Nihat Tarlan'ın²²⁰ yayımladıkları eserlerdir. Ali Alparslan'ın biyografik incelemesi konuyla ilgili kendisinden öncekileri toparlayan bilgiler içermektedir²²¹. Sedit Yüksel'in *Şeyh Gâlib, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri* adlı çalışması konuyla ilgili güvenilir kaynaklar arasındadır²²². Abdülbakî Gölpınarlı da *Şeyh Gâlib, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*²²³ ve *Gâlib Dîvânından Seçmeler*²²⁴ adlı çalışmalarını yayımlamıştır. Haluk İpekten'in²²⁵ Şeyh Gâlib hakkındaki çalışması konuya dair kendinden önceki çalışmaları da kapsayan önemli bilgiler içermekte, araştırmacıları birincil kaynaklara yönlendirmektedir.

1.4.2. Hüsn ü Aşk Hakkında Yapılmış Çalışmalar

Hüsn ü Aşk'in biri Şeyh Gâlib'in el yazısı ile olmak üzere Türkiye kütüphanelerinde 20'den fazla yazma nüshası vardır. Eser, eski harflerle üç kez basılmıştır:

1. *Hüsn ü Aşk*, Kahire 1252/1836, Bulak Matbaası, (*Dîvân*'ın sonunda).

²¹⁷ Abdülkadir Gürer, age., s. 203-205.

²¹⁸ M. Fuad Köprülü, *Eski Şairlerimiz Dîvân Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul, 1934.

²¹⁹ Sadettin Nüzhet Ergun, *Şeyh Gâlib Hayatı ve Eserleri*, Bozkurt Basımevi, İstanbul, 1935.

²²⁰ Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Gâlib Hayatı ve Şiirleri", CHP Konferansları Serisi:3, Recep Usluoğlu Basımevi, Ankara, 1939.

²²¹ Ali Alparslan, *Şeyh Gâlib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.

²²² Sedit Yüksel, *Şeyh Gâlib: Eserlerinin Dili ve Sanatı*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1954. (Çalışma yayımlanmıştır: Sedit Yüksel, *Şeyh Gâlib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980.)

²²³ Abdülbakî Gölpınarlı, *Şeyh Gâlib, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1953.

²²⁴ Abdülbakî Gölpınarlı, *Gâlib Dîvânından Seçmeler*, MEB Yayınları, İstanbul, 1971.

²²⁵ Haluk İpekten, *Şeyh Gâlib, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, A. Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum, 1991 (Çalışma daha sonra Akçağ Yayınevi tarafından yayımlanmıştır).

2. *Hüsn ü Aşk*, İstanbul 1304/1887, Matbaa-yı Ebüzziya.

3. *Hüsn ü Aşk* (haz. Tahirü'l-Mevlevî), İstanbul, 1339-1341/1923, Matbaa-i Âmire.

Eserin eski harflerden günümüz alfabesine altı farklı aktarması yapılmıştır. Bu çalışmalar şunlardır:

1. Ahmet Cevat (Emre), *Hüsn ü Aşk*, Muhit, nr.41-50, Mart- Aralık 1932.

2. Vasfi Mahir Kocatürk, *Hüsn ile Aşk*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul 1944.

3. Abdülbâki Gölpınarlı, *Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk*, Altın Kitabevi, İstanbul 1968.

4. Orhan Okay-Hüseyin Ayan, *Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975.

5. Muhammet Nur Doğan, *Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002.

6. Selami Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, Fenomen Yayıncılık, Erzurum 2013.

Bu aktarmalarda araştırmacıların bakış açısından kaynaklanan anlam ve tertip farklılıkları bulunmaktadır. Bu tezde esas alınan çalışma Orhan Okay ve Hüseyin Ayan'ın *Hüsn ü Aşk* çevirisidir.

Anlaşılması ve çözümlenmesi güç bir şairin eseri olan *Hüsn ü Aşk*'in farklı bakış açılarıyla incelenmesi gerekliliği pek çok araştırmacı tarafından belirtilmişse de bu konudaki çalışmalar sınırlıdır. Şerif Aktaş²²⁶ ve Necmettin Türinay²²⁷ makale boyutundaki çalışmalarında “bir dönemin roman ihtiyacını karşılayan metinler”den olan *Hüsn ü Aşk* mesnevîsini roman inceleme tekniğiyle ele almışlardır. Victoria R. Holbrook'un “*Aşkın Okunmaz Kıyıları*” adlı çalışması da *Hüsn ü Aşk* üzerine yapılan

²²⁶Şerif Aktaş, “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 27, İstanbul, Aralık 1983, s. 94-108.

²²⁷Necmettin Türinay, “Klasik Hikâyenin Son Merhalesi Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Galip Kitabı* (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul, 1995, s. 87-122.

dikkat çekici çalışmalardan biridir. Bu kitapta özellikle Mevlânâ'nın mesnevisi ile bağlantılı bir metinlerarası inceleme yapılmakta, eser hakkında aydınlatıcı bilgiler verilmektedir. New York'ta İngilizce bir *Girişle* basılan *Hüsn ü Aşk*'in editörlüğünü de Holbrook yapmıştır²²⁸. Beşir Ayvazoğlu'nun yayına hazırladığı ve Şeyh Gâlib ile ilgili bildirimleri içeren “*Şeyh Gâlib Kitabı*” ile “*Kuğunun Son Şarkısı*” çeşitli bakımlardan *Hüsn ü Aşk*'a getirdiği zengin yorumlar itibarıyla araştırmacılara faydalı olacak niteliktedir. Yavuz Bayram²²⁹ eseri *bildungsromanlar* içerisinde değerlendirmiştir. Yasemin Atmaca *Hüsn ü Aşk*'ı modern bir çözümleme yöntemi olan göstergebilim ile çözümlenmiş²³⁰, Ahmet Doğan, varoluşçu bir yaklaşımla değerlendirmiş²³¹, İbrahim Gültekin üslup özelliklerini incelemiştir²³². Bu tez çalışmasının tamamlanma aşamasında yayımlanan Selami Ece'nin *Hüsnüne Aşk Olsun* başlıklı çalışması, geniş açıklamalarla şerh niteliği taşımaktadır.

Bunların dışında Şeyh Gâlib ve *Hüsn ü Aşk* hakkında yapılmış akademik ve popüler çalışmalara tezin Kaynakça bölümünde yer verilmiştir.

1.5. Bir Şaheser Olarak Hüsn ü Aşk

Hüsn ü Aşk'ın bir şaheser olduğunda araştırmacılar birleşmiştir. Eser, konusu, kurgusu, söyleyişteki ustalığı ile orijinalliği yakalamış, çağını aşmış, her çağa hitap edebilecek bir kapasitededir. Büyük sanat eserlerinin en önemli özelliği bitip tükenmek bilmeyen yorum olanakları sağlamalarıdır.

Fuad Köprülü'ye göre şaheser; diğer eserlerin kazandığı yeri işgal ile onları sönük kalmaya mecbur etmiş, esasen zayıflamış olan mevki işgal için son darbeyi

²²⁸Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*, edited by Victoria R. Holbrook, MLA Texts&Translations, New York 2005.

²²⁹Yavuz Bayram, “*Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk*”, *İlmî Araştırmalar*, s. 23, İstanbul, 2002, s. 7-28.

²³⁰Yasemin Atmaca, *Hüsn ü Aşk'ın Göstergebilim Yöntemiyle Çözümü*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.

²³¹Ahmet Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2008.

²³²İbrahim Gültekin, *Hüsn ü Aşk'ın Anlam Dünyası ve Hüsn ü Aşk Bağlamında Şeyh Gâlib'in Üslup Özellikleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2013.

vuran, hayatın dağıttığı birçok zihinleri bir noktada birleştirme ile zamanın temayüllerine uygun bir fikir ortaya koymuş olan eserdir²³³.

“Taine’e göre büyük muharrirler bir takım yaratıcılardır; onlar, halkın kendilerinden bir asır sonra düşünecekleri şeyleri düşündükleri için istikbalin muasırlarıdır.²³⁴... Hüsn ü Aşk yazıldığı devrin hâkim temayülleri ve ayırıcı hatlarından ziyade, Gâlib’in sanat şahsiyetini gösterir. Süruri, Avni, Hoca Neşet, Esrar Dede, Pertev Eefendi eserleriyle o devrin daha sadık makesleri yani örnek teşkil eden hadiseleri sayılabilir²³⁵.”

Metni anlamak, geçmişteki bir şeyi tekrarlamak değil, onu şimdiki bir anlama ortak etmektir²³⁶. Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ı, daha XVIII. yüzyılda kapalı bir söyleyişle, yepyeni bir üslup ve kelime kadrosuyla ince ince işleyerek oluşturması, onu XXI. yüzyıla kadar taşımıştır. Eser, şiir, roman, tiyatro, bale, resim ve her türlü sanat dalı tarafından defalarca yorumlanmıştır. *Hüsn ü Aşk*, her farklı yorumla yepyeni performanslar gösterebilmiştir.

2. HÜSN Ü AŞK’IN ÖZGÜNLÜĞÜ

Hüsn ü Aşk, şekil ve içerik yönüyle ele alındığında klasik bir mesnevî görünümündedir. Ancak, mesnevîler ve diğer geleneksel anlatılarda aynı konunun tekrar edilmesi, yazarın ve okuyucunun yeniden yaratımı şeklinde ele alınmalıdır. Şeyh Gâlib, yenilik ve özgünlük iddiasıyla kaleme aldığı Hüsn ü Aşk’ta özgünlüğü, şekil ya da konu ile değil, anlatımıyla yakalamıştır. Edebî bir eser olan Hüsn ü Aşk’ta Şeyh Gâlib’in hedefi bir bilgi aktarımı değil, alımlayıcının yorumlaması ve yeniden yaratmasına imkân sağlayacak bir metin ortaya koymaktır. *“Bir sanat anlayışında hâkim olan, esas söylenilen şey değil söyleyiş tarzıdır”²³⁷* anlayışıyla Hüsn ü Aşk, dış yapısı bağlamında klasik mesnevîler sınıfına dâhil olurken, anlatımı, motifleri ve fantastik unsurları gibi iç yapı özellikleriyle alımlayıcıya farklı anlamlar üretme alanı sağlayarak yazılış sebebi olan özgünlüğe ulaşmıştır.

Herkesin söylediği imajları, ağızda çiğnenmiş sakıza benzeten Gâlib’in yeni imgeler icad etme çabası Mevlânâ ve Mevlevîlik dünyası içinde biçimlenmiştir:

²³³ M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ankara, 2004, s. 62.

²³⁴ M. Fuad Köprülü, age., s.46.

²³⁵ M. Fuad Köprülü age., s. 61.

²³⁶ Doğan Özlem, *Hermeneutik ve Şiir*, İstanbul, 2007, s.28.

²³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 2000, s. 183.

*Hâyîde edâya sunma kim el
Bir kerre dahi demişler evvel
(HA / 790)*

Tekrara ve taklide düşmeden yeni şeyler söylemek şaheserlerin varlık sebebidir. Gâlib geleneğin tekrarına ve taklide düşmediği ve “çiğnenmiş sakızı çiğnemediği için için hâlâ var olmayı başaranlardandır²³⁸.

2.1. Hüsn ü Aşk Hakkında Bilgiler

Hüsn ü Aşk, Şeyh Gâlib'in 1783'te mefûlü-mefâilün-faûlün vezniyle kaleme aldığı 2401 beyitlik bir mesnevîdir. 3 matbu, 30 yazma nüshası bulunmaktadır. Nüshaların çokluğu *Hüsn ü Aşk*'in çok sevilip, okunduğunu göstermektedir²³⁹. Konu başlıkları Farsça olan eserde şu bölümler yer almaktadır:

1. Allah'a Övgü (1-18):
2. Der Na't-i Nebevî Ve Evsâf-ı Latîf-i Mustafavî Sallâ'lâhü Te'âlâ Aleyh / Hz. Peygamberin Övgüsü ve Güzel Sıfatları Hakkında(19-42):
3. Der Menkabet-i Mi'râc-ı Şerîf-i Nebevi ve Mu'cize-i Bâhire-i Mustafavî / Peygamber'in Şerefli Miracının Hikâyesi ve Apaçık Mucizeleri (43-136):
4. Der Vâsıf-ı Şerîf-i Cenâb-ı Hüdâvendigâr Kuddise Sirruhu / Hüdâvendigâr (Mevlânâ) Hazretlerinin Övgüsü
5. Der Zikr-i Pîşvâ-yı Hod / Kendi Önderini Anış(155-172):
6. Der Beyân-ı Sebeb-i Tel'îf / Eserin Kaleme Alınış Sebebini Açıklama(173-239):
7. Âgâz-ı Dâstân-ı Benî Muhabbet / Muhabbetogulları Hikâyesi'nin Başlangıcı (240 253)

²³⁸ İlhan Genç, “Çiğnenmiş Sakızı Çiğnemeyenler: Nizâm-ı Cedîd'in Şeyh Gâlib'i ve Cumhuriyet'in Âsaf Hâlet'i” *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 2, 2011, s. 105.

²³⁹ Muhsin Kalkışım, age., s. 26-27.

8. Sıfat-ı Bezm-i İîân / Meclislerinin Tarifi (254-262)
9. Sıfat-ı Şikâr-ı İîân / Avlanmalarının Tarifi (263-270)
10. Sıfat-ı Bahâr-ı İîân / Baharlarının Tarifi (271-287)
11. Vâkı'a-i Garîbe / Bir Tuhaf Hadise(288-299)
12. Vilâdet-i Hüsn ü Aşk / Hüsn ve Aşk'ın Dünyaya Gelişi (300-311)
13. Nâm-zed Şüden-i Hüsn Bâ Aşk / Hüsn ile Aşk'ın Nişanlanması(312-315)
14. Âsûden-i Aşk Der Mehd / Aşk'ın Beşikte Uyuması (316-318)
15. Tardıyye(1)
16. Tetimme-i Kelâm / Sözü Tamamlanması (319-330)
17. Âsûde Şüden-i Hüsn Der Mehd / Hüsn'ün Beşikte Dinlenmesi(331-337)
18. Zuhûr-ı Mukaddimât / İlk Hadiselerin Ortaya Çıkması (338-342)
19. Sebakdaş Şüden-i İîân Der Mekteb-i Edeb / Edep Mektebinde Sınıf Arkadaşı Oluşları (343-357)
20. Der Vâsf-ı Mollâ-yı Cünûn / Çılgınlık Mollası'nın Özellikleri (358-374)
21. Âşık Şüden-i Hüsn Bâ Aşk / Hüsn'ün Aşk'a Âşık Olması (375-384)
22. Der Çigûnegî-i Ez Mahabbet-i İîân / Sevgililerin Keyfiyetinden Bir Haber (385-418)
23. Der Vâsf-ı Hüsn / Hüsn'ü Anlatış (419-474)
24. Der Vâsf-ı Aşk / Aşk'ı Anlatış (475-529)
25. Hitâb-ı Sâkî / Sakiye Sesleniş (530-541):

26. Âmeden-i Hüsn Gâh Be Halvetgâh-ı Aşk / Hüsn'ün Arada bir Aşk'ın Yalnızlık Yurduna Gelişi (542-580)
27. Der Vâsf-ı Bahâr / Baharı Anlatış (581-629)
28. Bîrûn Reften-i Her Yek Berây-ı Temâşâ-yı Nüzhetgâh-ı Ma'nâ / Mana Mesiresini Gezmek İçin Dışarı Çıkmaları (630-632)
29. Der Vâsf-ı Ân Nüzhetgâh / Mana Mesiresi Hakkında (633-674)
30. Der Havz-ı Feyz / Feyiz Havuzu(675-685)
31. Der Menkabet-i Suhan Ki Hân-sâlâr-ı Nüzhetgâhest / Mana Mesiresinin Sofracıbaşısı Suhan'ın Hikâyesi (686-707)
32. Mebâhis-i Dîger / Diğer Konular (708-726):
33. Zümre-i Âhar / Başka Bir Topluluk (727-738):
34. Bahs-i Evvel Der Vücûd-ı Suhan / Birinci Konu: Sözün Ortaya Çıkışı (739-754):
35. Bahs-i Sâni Der Lüzûm-ı Suhan / İkinci Konu: Sözün Gerekliliği (755-
36. Bahs-i Sâlis Der Umûm-ı Lüzûm / Üçüncü Konu: Sözün Gerekliliğinin Umûmî Oluşu (767-772):
37. Der Beyân-ı Mâhiyyet-i Şâirî / Şâirliğin Mâhiyeti Hakkında (773-793):
38. Tetimme-i Kelâm / Söz Sonu (794-800):
39. Miyânci geşten-i Suhan Der Miyân-ı Îşân / Suhan'ın Onların Arasında Aracı Olması (801-829)
40. Hitâb-ı Sâkî / Sâkiye Sesleniş (830-839):

41. Peydâ Şüden-i Hayret ve Men'-i İşân Ez Musâhabet / Hayret'in Ortaya Çıkararak Onların Konuşmalarına Engel Olması (840-850)
42. Hayâl Besten-i Hüsn / Hüsn'ün Hayal Kurması (851-852)
43. Pend-dâden-i Suhan / Suhan'ın Öğüt Vermesi (853-863)
44. Nâme-i Hüsn Bâ Aşk / Hüsn'ün Aşk'a Mektubu (864-913)
45. Âverden-i Suhan Nâmerâ Ber Aşk / Suhan'ın Mektubu Aşk'a Ulaştırması (914-925)
46. Sûret-i Nâme-i Aşk / Aşk'ın Mektubu (926-967)
47. Sıfat-ı İsmet Ki Dâye-i Hüsn Bûd / Hüsn'ün Dadısı İsmet Hakkında (968-980)
48. Âgâh Geşten-i İsmet Ez Gam-ı Hüsn / İsmet'in Hüsn'ün Kaderinden Haberdar Oluşu (981-1000)
49. Çâre Endîşiden-i İsmet/ İsmet'in Çare Araması (1001- 1011)
50. Münâzara-i İsmet Bâ Hüsn / İsmet'le Hüsn'ün Tartışması (1012-1026)
51. Pâsûh Dâden-i Hüsn Bâ İsmet/ Hüsn'ün İsmet'e Cevabı (1027-1039)
52. Bahâne-i Dîger Engîhten-i İsmet/ İsmet'in Başka Bir Hile Bulması (1040-1047)
53. Çîzî-i Dîger Endîşiden-i Hüsn / Hüsn'ün Başka Bir Şey Düşünmesi (1048- 1057)
54. Te'kîd-i İsmet/ İsmet'in Israrla Hüsn'ün Feryadını Engellemeye Çalışması (1058-1060)
55. Sükûn Yâften-i Hüsn / Hüsn'ün Sükûnete Kavuşması (1061-1062)

56. Âgâhî Dâden-i Suhan Ber Aşk / Suhan'ın Aşk'a Haber Getirmesi (1063-1069)
57. Hâl-i Aşk / Aşk'ın Durumu (1070-1078)
58. Bergeşten-i Kâr vü Mecnûn Şüden-i Aşk Der Hevâ-yı Hüsn / Hadisenin Devamı Ve Aşk'ın, Hüsn'ün Aşkı İle Çılgına Dönüşü (1079-1096)
59. Zârîden-i Aşk / Aşk'ın İnleyişi (1097-1118)
60. Tardıyye(2)
61. Der Sıfat-ı Gayret Ki Lâlâ-yı Aşk Bûd / Aşk'ın Lalası Gayret Hakkında (1119-1127)
62. Tevbîh Kerden-i Gayret Bâ Aşk / Gayret'in Aşk'ı Azarlaması (1128-1133)
63. Pâsuh Dâden-i Aşk / Aşk'ın Cevabı (1134-1140)
64. Dâden-i Gayret/ Gayret'in Cevabı (1141- 1146)
65. Pâsuh Dâden-i Aşk / Aşk'ın Cevabı (1147-1150)
66. Dâden-i Gayret/ Gayret'in Cevabı (1151-1152)
67. Pâsuh Dâden-i Aşk / Aşk'ın Cevabı (1153-1157)
68. Behâne-i Dîger Engîhten / Gayret'in Başka Bir Bahane Bulması(1158-1169)
69. Âzurden-i Aşk / Aşk'ın İncinmesi (1170-1179)
70. Muvâfakat-ı Gayret Bâ Aşk / Gayret'in Aşk'a Uyması (1180-1187)
71. Tâlib Şüden-i Aşk Akd-i Hüsnrâ / Aşk'ın Hüsn'ü Kabileden İstemesi (1188-1198)

72. İstihzâ-yı Kâbile Ki Zihî Genc-i Bî- Renc / Kabile Halkının “ Ne Tatlı Delikanlı!” Diye Alay Etmesi (1199-1222)

73. Tazarru’ Kerden-i Aşk Bâ Kabîle / Aşk’ın Kabileye Yalvarması (1223-1228)

74. Cevâb-ı Sâfî Dâden-i Kabîle / Kabilenin Yeterli Cevabı Vermesi (1229-1239)

75. Kabûl Kerden-i Aşk Belâhârâ / Aşk’ın Belaları Kabullenmesi (1240-1254)

76. Sefer Kerden-i Aşk Be-Diyâr-ı Kalb Ve Ser-encâm-ı Vey / Aşk’ın Kalb Ülkesine Yolculuğu Ve Başına Gelenler (1255-1258)

77. Sıfât- ı Çâh u Dîv ve Ser-güzezt-i Ū / Kuyu İle Devın Tanımları Ve Aşk’ın Başından Geçenler (1259-1286)

78. Şûrîden-i Aşk / Aşk’ın Coşup Köpürmesi (1287-1294)

79. Habs Kerden-i Dîv İştân Râ / Devın Onları Hapse Atması (1295-1298)

80. Resîden-i Suhan / Suhan’ın Yetismesi (1299-1307)

81. Halâs Yâften-i Aşk u Gayret / Aşk ve Gayret’in Kurtulmaları (1308-1320)

82. Revân Şüden-i Aşk Be Harâbe-i Gâm / Aşk’ın Gam Harabelerine Gidişi (1321-1325)

83. Der Sıfat- Şeb Ve Şiddet-i Şitâ / Gece Ve Kışın Şiddeti Hakkında (1326-1372)

84. Sergerdânî-i Aşk / Aşk’ın Şaşkınlığı (1373-1381)

85. Sıfat-ı Sihri-i Câdû / Cadının Büyüsü Hakkında(1382-1401)

86. Arza Kerden-i Câdû Hodrâ Ber Aşk / Cadının Aşk'a Kendini Göstermesi (1402-1407)
87. Izdırâb-ı Hâl-i Aşk / Aşk'ın Perişan Hâli 81408-1417)
88. Âvîhten-i Câdû Aşkrâ / Cadının Aşk'ı Asması (1418-1438)
89. Resîden-i Suhan / Suhan'ın Yetiştirilmesi (1439- 1443)
90. Tardıyye (3)
91. Müjde Dâden-i Suhan / Suhan'ın Müjde Vermesi (1444- 1459)
92. Der Vâsf- Tîğ / Kılıç Hakkında (1460-1480)
93. Der Vâsf-ı Esb / At Hakkında (1481- 1513)
94. Melâlet Kerden-i Aşk Ez Belâ-yı Dûrî / Aşk'ın Uzaklık Belâsından Sıkıntıya Düşmesi (1514-1527)
95. Ceng-i Aşk Bâ Vuhûş u Dîv ü Gûl / Aşk'ın Vahşî Hayvanlarla, Dev ve Gulyabanî ile Savaşı (1528-1536)
96. Hitâb-ı Sâkî / Sakiye Sesleniş (1537- 1548):
97. Resîden-i Râh-ı Ê Be-Deryâ-yı Âteş / Aşk'ın Yolunun Ateş Denizine Uğraması (1549-1563)
98. Hasb-i Hâl / Dertleşme (1564-1581)
99. Güft ü Gûy-ı Aşk u Aşkar ve Güzeştan-i Êşân / Aşk'ın Aşkar'la Konuşması ve Başlarından Geçenler (1582-1587)
100. Sıfat-ı Ên Âteş / Ateşin Tanımı (1588-1605)
101. Resîden-i Aşk Be Sâhil-i Çîn / Aşk'ın Çin Sahiline Varışı (1606-1618)

102. Tardıyye (4)
103. Âgâhî Dâden-i Suhan Be Sûret-i Tûtî / Suhan'ın Papağan Kılığına Girerek Haber Getirmesi (1619-1627)
104. İbtılâ-yı Aşk Be Duhter-i Hüsrübâ / Aşk'ın Hüsrübâ'ya Âşık Oluşu (1628- 1650)
105. Meclis-i İyş / Eğlence Meclisi (1651-1676)
106. Serencâm-ı Aşk / Aşk'ın Başına Gelenler (1677-1687)
107. Âgâhî Dâden-i Suhan Be Sûret-i Tezerv / Suhan'ın Sülün Kılığına Girerek Haber Getirmesi (1688-1697)
108. Men' Kerden-i Gayret ve Cevâb-ı Aşk / Gayret'in Engel Olmaya Çalışması ve Aşk'ın Cevabı (1698-1704)
109. Der Sıfat-ı Kal'a-i Zâtü's-suver / Zâtü's-suver Kalesi Hakkında (1705-1725)
110. Ser-gestegî-i Aşk Der An Kal'a / Aşk'ın O Kalede Şaşkınlığa Düşüşü (1726-1739)
111. Niyâz Kerden-i Aşk Bâ Hudâ / Aşk'ın Tanrıya Yalvarması (1740-1757)
112. Âgâhî Dâden-i Suhan Be Sûret-i Bülbül / Suhan'ın Bülbül Kılığına Bürünerek Haber Getirmesi (1758-1777)
113. Zârîden-i Aşk Ez Râh-ı Bî Pâyân / Aşk'ın Sonsuz Yollardan Sızlanması (1778-1822)
114. Der İsti'lâ-yı Kemâl-i Za'f Ber Vey / Bitkinliğin Son Noktaya Varışı (1823-1845)

115. Piyâde Sûden-i Aşk Ve Nihâyet-i Perîsânî-i Û / Aşk'ın Yaya Kalışı Ve Perişanlığının Son Dereceye Varışı (1846-1861)

116. Sıfat-ı Subh-ı Mübârek-pey / Ayağı Uğurlu Sabahın Tanımı (1862-1875)

117. Resîden-i Suhan Be Sûret-i Pîr-i Tabîb / Suhan'ın Yaşlı Bir Tabib Kılığında Yetişi (1876-1898)

118. Be Hod Âmeden-i Aşk ve Güm Şüden-i Gayret / Aşk'ın Kendine Gelişi ve Gayretin Kaybolup Gitmesi (1899-1905)

119. Hitâb-ı Sâkî / Sakiye Sesleniş (1906-1920):

120. Der Zikr-i Resîden-i Aşk Be Hisâr-ı Kalb ve Garâib-i Ân / Aşk'ın Kalb Kalesine Varışı ve Oradaki Acayıplikler Hakkında (1921-1943)

121. Âmeden-i Mübeşşirân-ı Envâr / Işık Müjdecilerinin Gelişi (1944-1963)

122. Resîden-i Aşk u Suhan Be Sarây-ı Hüsn / Aşk'ın ve Suhan'ın Hüsn'ün Sarayına Varışları (1964-1976)

123. Zuhûr-ı Esrâr-ı Hafîyye / Gizli Sırların ortaya Çıkışı (1977-2001)

124. Teslîm Kerden-i Suhan Aşk Râ Be Dest-i Hayret Ve Âvurden-i Û Be Harîm-i Visâl / Suhan'ın Aşk'ı Hayret'e Teslim Edisi Ve Hayret'in Onu Vuslat Haremine Götürüşü (2002-2008)

125. Fahriyye-i Şâirâne / Şâirin Kendini Övüşü (2009-2022):

126. Hakikat-i Hâl ve Hâtîme-i Kitâb / İşin Doğrusu Ve Kitabın Sonu (2023-2040)

127. Tarîh-i Hâtîme / Bitiriş Tarihi (2041)

2.2. Hüsn ü Aşk'ın Yazılış Sebebi

Her büyük roman kendinden önceki roman geleneğine bir başkaldırıdır²⁴⁰. Yazıldığı devrin romanı ve Şeyh Gâlib'in Türk edebiyatına hediye ettiği en güzel eser olan *Hüsn ü Aşk* mesnevisi de bu iddiayla ortaya çıkmıştır:

Gâlib, devrinin edebî sohbetler yapan bir meclisinde bulunmuştur. Şiirden, ilimden, irfandan bahsedilen mecliste bir ara Nabi'nin *Hayrâbâd*'ından söz açılmıştır. Meclisten birisi bu eseri överken bir benzerinin söylenemeyeceğini ileri sürmüştür. Bu iddia Şeyh Galib'e ağır görünmüş ve şair *Hayrâbâd*'in kusurlu bulduğu yanlarını ortaya koyarak bu fikre itiraz etmiştir. Meclistekiler eğer *Hayrâbâd*'dan daha iyisi mümkünse bunu kendisinin yazmasını istemişlerdir. Şeyh Gâlib, *Hayrâbâd*'ın Attâr'ın *İlâhî-nâme*'sindeki bir hikâyeden uyarlandığı ve özgün olmadığını söyleyerek altı ay gibi kısa bir sürede *Hüsn ü Aşk*'ı yazmıştır²⁴¹.

Şeyh Gâlib bu anekdotu *Hüsn ü Aşk*'ın *Sebeb-i Telif* bölümünde anlatmış, Nâbî'nin bir taklitçi olduğunu, yalancılık yaptığını iddia etmiştir. Nâbî'nin tasvirlerini başarısız bulduğunu söylemiş, onun şair tabiatından dolayı değil padişahların yardımından dolayı ün yaptığını iddia etmiştir. Ona göre Nâbî, bilindik kalıpları kullanmış ve kendinden yeni bir şey katmamıştır. Yer yer hakarete varan ağır eleştirilerinden sonra da bu söylediklerinden özür dilemiştir. Bunun sebebi Gâlib'in asıl eleştirmek istediğinin Nâbî değil de artık tekrara düşmüş şiir geleneği ve dinleyicilerin hâlâ bununla yetinip, yeniliğe açık olmamaları hatta bunun mümkün olmadığını düşünmeleridir. Ona göre şiir yazmaya değer tek konu Aşk'tır ki o da hakkında yazmayan şairin bulunmadığı bir konudur. Gâlib, en çok işlenen konuda bile yenilik yapabileceği, orijinalliği yakalayabileceği iddiasındadır:

“*Merd ana denir ki aç a nev râh*
Erbâb- vukûfi ede âgâh”

(HA / 212)

²⁴⁰ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul, 2003.

²⁴¹ Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, 1998, s.774.

2.3. Hüsn ü Aşk'ın Konusu

Şeyh Gâlib, eserinde aşkı anlatmaktadır. Ancak hikâyedeki olay örgüsü, zaman, mekân ve şahısların alegorinin ötesinde her okuyanın okuduğu zaman ve mekâna uyarlayabileceği bir nitelikte olduğundan hikâye güncelliğini hiç kaybetmemekte, tüm zamanların hikâyesi olabilmektedir:

Arapların ileri gelen kabilelerinden olan, üyeleri kara bahtlı ve sarı yüzlü kimselerden oluşan, her türlü dert, bela ve musibetle karşılaşan, eğlenceleri bile türlü acılar olan Muhabbetoğulları kabilesi içinde, olağanüstü olayların yaşandığı bir gecede iki çocuk dünyaya gelir. Erkek olana Aşk, kız olana Hüsn adı verilir. Doğdukları anın ihtişamı ve aynı gece doğmuş olmaları bir işaret sayılarak Hüsn ve Aşk, kabilenin kararıyla nişanlanırlar.

Hüsn ile Aşk beşikten itibaren gam, keder ve huzursuz kıvranımlar içinde büyümeye başlarlar. Kabile, okul çağına gelen çocukların ilim ve irfan elde etmesi gerektiğine karar verir ve çocuklar Mekteb-i Edeb'e gönderilirler. Hocaları Molla-i Cünûn'dan rıza ve teslimiyet dersleri alırlar. Hüsn ve Aşk ilk defa Mekteb-i Edeb'te birbirlerine yakınlaşırlar. Aşk ateşine ilk düşen alışılmışın aksine Hüsn'dür. Aşk ise derin bir suskunluk içinde, ne hissettiği bilinmez bir hâldedir. Bahar gelince iki sevgili Mana Mesiresi'nde buluşup, Feyz Havuzu'nun etrafında vakit geçirirler. Mana Mesiresi'nin Sofracıbaşısı Suhan'a iki gencin duyguları malum olur. Bu aşkın herhangi bir soruna yol açmaması için Suhan, Hüsn'e, bir yoldaş olmadan bu yolda yürünemeyeceğini anlatarak onlara aracı olmayı teklif eder. Ancak Mana Mesiresi'nde birlikte geçirilen günler, kabilenin ileri gelenlerinden Hayret'in iki sevgilinin birbirini görmelerini yasaklamasıyla sona erer.

Hayret'in ayırdığı âşıklar gam ateşine düşerler. Hüsn, Hayret'e âh ederken yanında Suhan vardır. Hüsn'ü teselli etmek için Aşk'a bir mektup yazmasını öğütler. Hüsn mektubunda Aşk'a duyduğu sevgiyi ve ayrılık acısını sitemle anlatır. Aşk'ın bu mektuba verdiği cevaptan Hüsn'ün aşkının karşılıksız olmadığı, Aşk'ın da Hüsn'e âşık olduğu anlaşılır.

Ayrılık günlerinde Hüsn, bu acıya dayanamayacağını söyleyerek isyan eder. Hüsn'e duygularını belli etmemesini ve ümitsizliğe düşmemesini öğütleyen İsmet, derdi verenin devasını da esirgemeyeceğini söyler. İsmet ile Hüsn'ün konuşmalarını gizlice dinleyen Suhan, Aşk'a durumu bildirir ve ah edip inlemenin bir çözüm olmadığını söyler. Hüsn'ü kabileden istemesini tavsiye eder. Bu tavsiyeye uyan Aşk, lalası Gayret'in desteği ve Molla-i Cünûn'un fetvasıyla Hüsn'ü kabileden istemek üzere kabile büyüklerinin karşısına çıktığında halkın alaycı konuşmalarıyla karşılaşır. Kabile tarafından ciddiye alınmayan Aşk, çaresiz kalarak onlara yalvarır. Alay etmelerinin gerekçesini öğrenmeye çalışır. Kabilenin ileri gelenleri ise zahmetsiz rahmet olmayacağını, mücadele etmeden kimsenin sevdiğine kavuşamayacağını, Hüsn'e kavuşmak istiyorsa bazı şartları yerine getirmesi gerektiğini söylerler. Aşk, Hüsn'le evlenebilmek için Kalp Diyarı'ndaki kimyayı bulmak zorundadır. Kabile halkı tarafından Aşk'a yolda karşılaşacağı zorluklar dile getirilir. Bu güçlükler, Hüsn'e kavuşmanın cazibesi karşısında Aşk'a müjde gibi gelir.

Hüsn'e ulaşma yolculuğunda Gayret, Aşk'ı yalnız bırakmaz. Aşk ve Gayret, yolculuğun ilk anında bir kuyuya düşerler. Kuyunun içi karanlıklar, feryat, figan ve ümitsizliklerle doludur. Aylar yıllar süren yürüyüşten sonra Aşk ve Gayret kuyunun dibinde bir devin uyuyup dinlendiğini görürler. Dev'in askerleri tarafından yakalanıp ayaklarında kementlerle devin huzuruna çıkarılırlar. Dev, alaycı bir şekilde Kalp Diyarı'na ulaşmanın imkânsızlığından bahseder ve Aşk'ın Hüsn'e layık olmadığını söyler. Aşk, sinirlenerek, "ölmek pahasına yolundan dönmeyeceği" karşılığını verir. Bunun üzerine Dev, Aşk ve Gayret'i gelecek günlerde yemek üzere beslenmeleri için hapseder. Kuyuda sıkıntılı günler geçiren iki yoldaş, Suhan'ın kuyunun dibinde üzerinde ism-i azam yazılı olan ipi haber vermesiyle kurtulurlar.

Kimya'yı bulma yolunda ilk engel olan kuyudan ve devin elinden kurtulmayı başaran Aşk ve Gayret, Gam Harabeleri'ne ulaşırlar. Yollarını kaybederek kimsenin olmadığı, karanlık ve çok soğuk bir kışın yaşandığı çölde yapayalnız kalırlar. Gulyabani hayaletleri, korku ve karanlık içinde geçen bir zaman diliminin sonunda Aşk, bir ateş görür. Karanlık ve soğuktan kurtuluş gibi görünen bu ateşin içinde korkunç bir cadı vardır. Cadı, Aşk'a çeşit çeşit hazineler sunup, ziynetlerle süslenerek Aşk'la evlenmek istediğini aksi hâlde bir büyü ile Aşk'ı yok edeceğini

söyler. Aşk, Tanrı'ya yalvararak Hüsn'ü anmaya başlar. Bunun üzerine Cadı, büyü yaparak Aşk'ı çarmıha gerer. Aşk, bir müddet ateşe karşı asılı kalarak acı çeker, Tanrı'dan af ve rahmet diler. Bu esnada Suhan, Hüsn'den haberlerle gelir. Aşk, kendisine cazip gelen hazineler karşısında bir an için de olsa Hüsn'ü aklından çıkarmış bu yüzden Cadı'nın tuzağına düşmüştür. Tanrı'nın adını anmasıyla büyü bozulur ve cadı, kılıçla parçalanmış gibi cansız kalır. Aşk Hüsn'ün gönderdiği elmastan kılıcı kuşanarak yine Hüsn'ün gönderdiği ata (Aşkar) biner. Gayret de kanatlanarak Aşk'ın peşinden gider. Kalp Diyarı'na ilerleyen Aşk, ayrılık acısını daha şiddetli hissetmeye başlar. Gayret bu anlarda Aşk'ın ümidini kaybetmemesini telkin eder. Aşk, âhının kılıcıyla karşısına çıkan gulyabanileri, devleri ve ejderhaları yok ederek Gam Harabeleri'ni aşar.

Gayret ve Aşk, yolculuklarının ilerleyen aşamasında Ateş denizinde mumdan gemilere binmiş devler (cinler)le karşılaşır. Cinler, ateşten yaratıldıkları için ateşten etkilenmemekte, bu denizi aşmak isteyenleri öldürmektedirler. Aşk'a da gemiye binmesini söylerler. Aşk, bunun bir tuzak olduğunu anlar ama denizi geçmek için başka çıkış yolu yoktur. Aşk, çaresizlik içinde canından vazgeçerek başarıya ulaşabilmek için Tanrı'dan yardım diler. Bu sırada Aşkar dile gelerek Aşk'a cesaret verir, Anka gibi süzülerek korkusuzca ateş denizine dalar. Gayret de kanatlanarak onlara eşlik eder. Hep birlikte muazzam bir ateşle kaplı, tehlike dolu bu yolu sabah meltemi gibi serinlikle aşarak Çin sahiline ulaşırlar.

Aşk ve Gayret Çin sahilinde güzel kokulu çiçeklerle dolu, insana sevinç ve huzur veren, cennet gibi bir bahçeye ulaşırlar. Bu yer, Mana Mesiresi'ne benzemektedir. Aşk'a Hüsn ile geçirdiği zamanı hatırlatır. Bu sırada kırmızı gagalı yeşil bir papağanla karşılaşır. Bu papağan Suhan'dır. Suhan, Aşk'ı Çin padişahının peri yüzlü bir güzel gibi görünen kızı Huşruba'nın, aslında kan dökücü biri olduğu konusunda uyarıp kendisini Zâtü's-suver kalesine götürerek ona sıkıntılar çektireceğini haber verir. Aşk, kendinden emin bir şekilde, kalbinin Hüsn'ün sevdasıyla dolu olduğunu ve kimsenin bunu değiştiremeyeceğini iddia eder. Ancak Suhan'ın bu uyarılarına rağmen yanında hurilerle bahçeye gelen Huşruba, Aşk'ın aklını çelmeyi başarır ve Aşk, Huşruba'yla işrete dalar. Dış görünüşüyle Hüsn'ün ikiz kardeşi kadar benzeri olan Huşruba'nın Hüsn'den tek farkı konuşma yetisinden

mahrum olmasıdır. Huşruba'nın tuzağına düşen Aşk, aşk şarabıyla mest olarak büyülenir. Huşruba, sarhoş olan Aşk'ın kılıcını alarak ortadan kaybolur. Aşk, bir müddet sonra uyandığında kandırılarak kılıcının elinden alındığını fark eder. Suhan, bu defa bir sülün kılığında Aşk'ın yanına gelir. Huşruba'nın tekrar geleceği ve onu Zâtü's-suver'e götürmek isteyeceği konusunda uyarır. Huşruba tekrar geldiğinde Aşk'ı bir kez daha kandırmayı başarır. Aşk, Huşruba'nın peşinden Zâtü's-suver kalesine gider. Gayret, Aşk'ı durdurmaya çalışır ancak Aşk, Huşruba'nın Hüsn'e benzerliğine kanmıştır. Aşk'ı yolundan döndüremeyen Gayret, verdiği söze bağlı kalarak Aşk'la birlikte Zâtü's-suver'e gider. Hint mabetlerine benzeyen kaleye girdikleri anda tüm kapılar ve Huşruba ortadan kaybolur. Kalenin içi Huşruba tarafından türlü çeşit nakışlarla, resimlerle işlenmiştir. O anda yaptığı hatayı fark eden Aşk, Hüsn'ü anarak ayrılık acısıyla inler. Aşk, aylarca atıyla yol almasına rağmen kaleden çıkamaz. Kale içinde yaptığı yolculuk boyunca o ana kadar karşılaştığı kuyuya düşmek; devle, cadıyla savaşmak, çölü aşmak ve ateş denizine girmek gibi bütün engelleri tekrar yaşar. Aşk, bütün çabasına rağmen kaleden çıkamayınca Tanrı'ya dua ederek aldatici dünyanın esiri olduğu için affedilmeyi diler. Bu esnada bülbül kılığında gelen Suhan, Aşk'a kalede gizlenen hazineyi ele geçirmek için kaleyi yakmasını söyler. Aşk, Suhan'ın sözünü tutarak kaleyi ateşe verince kale, içinde bulunduğu yer ve Huşruba yanar. Bu esnada Aşk, âhının soğuk dumanı ile ateşten korunur. Yangın, tüm âlemlerin güzelliklerini gösteren tılsımlı bir hazineyi ortaya çıkarmasına rağmen bu hazinenin içinde Hüsn olmadığından Aşk'ın ilgisini çekmez. Aşk, bu hazineden âh kılıcını ve dua okunu alarak yoluna devam eder.

Yolun bundan sonraki aşamasında zorluklar son haddine ulaşır. Her adımda bir kuyuyla karşılaşır, sıradan yeşil bir ot, yılan gibi can yakar. Bu derece güçlükler karşısında umutsuzluğa düşen Aşk, isyan eder, yorgun düşer ve yok oldu denecek kadar zayıflar. Konuşacak hatta üzerindeki elbiseyi taşıyacak takati kalmamıştır. Bitkinlikten atının üzerinde duramayarak yere düşer. Gücünü tamamen kaybeden Aşk, ne yoluna devam edebilecek ne de dinlenebilecek durumdadır. Bu sırada yaşlı bir tabip kılığındaki Suhan imdadına yetişir. Suhan, Aşk'ı teselli ederek ona ikramlarda bulunur. Kalp Kalesi'nin sultanının Hüsn olduğunu, kendisini onun gönderdiğini söyler. Bu haberi alan Aşk, kendine gelir ve Hüsn'e kavuşmayı umarak

Suhan'la birlikte Kalp Kalesi'ne doğru yola koyulur. Yolculuk boyunca Aşk'ı yalnız bırakmayan Gayret, ortadan kaybolur.

Neşe içinde geçen bir yolculuğun sonunda taşları kırmızı yakuttan, her yanı hazinelerle süslü, bir tarafı ışık denizi, diğer tarafı yemyeşil bir ova olan, beş kapısı denize, beş kapısı ovaya bakan bir saray: Kalp Kalesi görünür. Aşk, hayretler içindedir. Suhan, hayret zamanının bitmesi gerektiğini, artık mutlu günlerin geldiğini söyler. Bu sözler, Aşk'ın bütün üzüntüsünü ve kederini giderir. Altın elbiseler içinde binlerce asker, huri ve ışık müjdecileri Aşk'ı karşılar. Işık ordusu bir taht getirir. Aşk, bu tahta Suhan'la birlikte çıkar. Cennet bahçesine benzeyen bu şehri baştan başa dolaşan kabile, bir köşkün önünde durur. Köşkten yayılan ney ve tambur sesleri ile neşe ve şenlik havası bütün şehri kaplar. O anda bir gürültü kopar. Aniden bir perde açılarak Gayret, Hayret, İsmet, Suhan ve Molla-i Cünûn Aşk'a hizmet etmek üzere ortaya çıkarlar. Suhan tüm sırları açıklayarak müjdeyi verir: Aşk'a ulaştığı bu yerin Mana mesiresi olduğunu, bu köşkün de Hüsn ile buluştukları yer olduğunu söyler. Artık kötülükler geride kalmıştır. Bu yerde sadece neşe ve sevinç vardır. Suhan çeşitli kılıklara girerek Aşk'a nasıl yardım ettiğini de anlatır. En sonunda bütün yaşananların bir yanlış anlamamanın sonucu olduğunu, Aşk'ın ulaşmaya çalıştığı Hüsn'ün aslında kendisi olduğunu idrak edemediğinden pek çok güçlükle mücadele etmek zorunda kaldığını dile getirir. Görevini tamamlayan Suhan, Aşk'ı Hayret'e teslim ederek aradan çekilir. Aşk ve Hayret dışında herkes geride kalır. Hikâyenin başında iki âşığı ayıran Hayret, bu defa Aşk'ı Hüsn'e götürür. O anda vuslat perdeleri açılarak hikâye son bulur.

2.4. Hüsn ü Aşk'ın Hikâye Yapısı

Eser, mesnevî türünde kaleme alındığı için baş tarafı sırasıyla Allah'a övgü, Hazret-i Muhammed'e bir na't, Hazret-i Peygamberin miracı ve mucizelerinin; Mevlânâ'nın ve kendi rehberinin vasıflarının anlatılması bölümlerine ayrılmıştır. Ardından gelen *Sebeb-i Telif*' kısmında şair, *Hayrâbâd*'ı tenkit ederek *Hüsn ü Aşk*'ı ondan daha güzel bir eser meydana getirmek için kaleme aldığını dile getirerek şiir ve şairlik hakkındaki görüşlerinin bir kısmını ortaya koymuştur. *Hüsn ü Aşk*'ın *Sebeb-i Telif* bölümünü "üstkurmaca", "anlatı içinde anlatının araştırılması, yazma

eyleminin dile getirilmesi, hikâyenin hikâyesi” olarak değerlendirmek mümkündür. Kahramanlardan birinin bizzat Suhan olarak kurgulanması eserde anlatılan “hikâyenin hikâyesi”ni, asıl hikâye kadar güçlü kılmaktadır. Bu girişten sonra *Hüsn ü Aşk*’ta asıl hikâyeye geçilir. Hikâyenin anlatılmasından sonra şairane övünme ve bitiriş tarihiyle eser tamamlanır.

Mesnevîler roman ya da hikâye olmasalar da *anlatma esasına dayalı metinlerden* olduklarından bir devrin roman ve hikâye ihtiyacını karşılamışlardır. Şerif Aktaş *Hüsn ü Aşk*’ı bu anlamda ele alarak eseri roman inceleme teknikleriyle değerlendirmiştir²⁴². Eser, klasik hikâye geleneğinde yer alan Ferhat ile Şîrîn, Leylâ ile Mecnûn, Tahir ile Zühre gibi beşerî bir aşk hikâyesi olarak ele alındığında ise yapı olarak halk hikâyeleriyle benzerlik gösterdiği görülmektedir²⁴³:

I – Hazırlık Epizodu:

1. Zaman: Hikâyede zaman belirsiz bir süreç olarak verilmiştir.
2. Mekân: Olaylar belirsiz bir coğrafyada geçmektedir.
3. Ana-Baba: Hüsn’ün ve Aşk’ın babaları aynı kabiledendir.
4. Olağanüstü Doğum: Bir gece tüm âlemde bir fırtına, bir sarsıntı yaşanır. O gece her yerde tuhaf olaylar meydana gelir. Bu tuhaf olayların ardından Hüsn ve Aşk dünyaya gelirler. Her ikisi de henüz bebekken kabile büyükleri tarafından birbirlerine nişanlanırlar.
5. Ad verme: Oğlana Aşk, kıza Hüsn adı verilir.
6. Eğitim: Hüsn ve Aşk “Mekteb-i Edeb”te Molla-i Cünûn’dan birlikte eğitim görürler.

II- Âşık Olma Epizodu:

²⁴² Şerif Aktaş, “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 27, İstanbul, 1983, s. 94-108.

²⁴³ Bu metodu, Fikret Türkmen halk hikâyelerini incelemek için geliştirmiştir bk. Metin Ekici, *Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri İle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri*, Ankara, 1995.

1. Âşık Olma: Hüsn ve Aşk birbirlerine âşık olurlar. Fakat burada Halk hikâyelerinden farklı olarak önce Hüsn âşık olur. Feyz havuzunun içinde bulunduğu Mana mesiresi âşıkların buluştukları yerdir.

III. Sevgiliyi İsteme Ve Engeller Epizodu:

1. Sevgiliyi alabilmek için imtihan olma: Kabilede Hayret adlı bir genç âşıkların buluşmalarını engeller. Ancak Hayret'in karşısında Suhan, Hüsn ve Aşk'ın mektup vasıtasıyla haberleşmelerine yardım eder. Aşk Hüsn'ü ailesinden ister. Ancak kabile büyükleri bunun için Hüsn'e, Kalp ülkesindeki Kimya'yı getirmesini şart koşarlar.

2. Memleketten Ayrılma: Aşk, kabile büyüklerinin isteği üzere Kimya'yı bulmak için Diyar-ı Kalbe gider. Soğuk ve çetin bir kış, gam harabeleri, ateş denizi, matem sarayı ve girdab kuyusunu aşır, devle ve büyücü cadıyla mücadele eder. Bu engelleri Suhan'ın yardımıyla aşar.

IV. Sonuç (Düğün Veya Ölüm) Epizodu:

Aşk, kendisinin Hüsn'den başkası olmadığını anlayarak vuslata erer.

Tasavvufî okumaya göre ise *Hüsn ü Aşk*'taki isimler alegoriktir ve Hüsn, Allah'ı; Aşk sâliki; Benî Muhabbet, tarikat mensuplarını; Molla-yı Cünûn ile Suhan, mürşidi; Mekteb-i Edeb ve Nüzhetgeh-i Mana tekkeyi; Gayret; sâlikin sabır ve iradesini; Hoş-rübâ, mecâzî aşkı; Zâtü's-süver, dünya güzelliklerini temsil etmektedir. Abdülbaki Gölpınarlı²⁴⁴, Kaya Bilgegil²⁴⁵ ve Victoria Holbrook²⁴⁶ gibi araştırmacılar eseri bu yönüyle değerlendiren çalışmalar yapmışlardır.

Muhammet Nur Doğan ise eserin tasavvufî bir seyr ü süluk hikâyesi olduğu şeklindeki yorumları “kolaycı ve monist yaklaşımlar” olarak değerlendirerek *Hüsn ü Aşk*'ın “vahdet-i vücud düşüncesinin sembolik ve alegorik anlatımı”, “devrin (hatta

²⁴⁴ Abdülbaki Gölpınarlı, *Şeh Gâlib-Hüsn ü Aşk*, İstanbul 2006, s. XLVII.

²⁴⁵ Kaya Bilgegil “Hüsn ü Aşk'a Dair”, *Hüsn ü Aşk* (haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), s. 20.

²⁴⁶ Victoria R. Holbrook, “Alegorinin Ölümü Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul 1999, s. 403- 412.

devirlerin) modern bir masalı”, “poetik bir roman”, “fantastik ve sembolik çerçeve içinde şiirin macerası” olduğunu dile getirmektedir²⁴⁷. Çünkü:

“Alegorik bir eserin bir tane doğru yorumu olur ve o yorum her okuyucuya aynı tadı verir. Belki de bu eser alegorinin de ilerisindedir. Zira eserde şairin okuyucuya belli bir konuyu anlatma veya ona öğüt verme gayret ve endişesi sezilmemektedir. Bunun yerine Gâlib, mesajlarını kültürel malzemeyle meydana getirdiği çağrışımlara yüklemiş ve eserde bir minyatür güzelliği oluşturmak istemiştir.”²⁴⁸

Hüsn ü Aşk’ın zengin içeriği çok farklı edebî tarz ve türler kullanılarak desteklenmiştir. 2041 beyit, anlatım biçimlerinden hasbihal, hicviye, fahriye, münacat, nasihatname, şikâyet, tahmid; edebî türlerden ise bahariye, cenknâme, kasriye, mektup, miraciye, naat, rahşiye, sakiname, saydiyye, surnâme, şitâiye, tevhîd kullanılarak meydana getirilmiştir²⁴⁹.

2.5. Motifler ve Fantastik Unsurlar

Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*’ta Mevlânâ’nın Mesnevî-i Ma’nevî’si, Fuzûlî’nin Leylâ ile Mecnun’u gibi beslendiği, iktibas ettiği ya da esinlendiği bazı eserlerin adlarına yer vermiştir. Sincap Sarayı Masalı da *Hüsn ü Aşk*’ta anılan anonim bir eserdir. Hüsn, Aşk’ı uyuturken ona bu masalı anlatmaktadır:

*İsterdi ki yâri ede der-hâb
Söylerdi meselde kâh-ı sincâb
(HA / 574)²⁵⁰*

Ali Fuat Bilkan, mesnevî, halk hikâyesi, tasavvufî eserlerdeki sembolik kıssalar ve şiirlerdeki mazmun ve hayallerin farklı toplum kesimlerindeki edebî türlerde yer almakla birlikte toplumun iç dünyası ve kültürel kabullerini dile getirme yönünden ortak olduklarını belirtmiştir. Yazar, yazılı edebiyat metinlerinin dil ve

²⁴⁷ Muhammet Nur Doğan, *Hüsn ü Aşk (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar, Açıklamalar)*, İstanbul, 2006, s. 14.

²⁴⁸ Menderes Coşkun, “Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori”, *Bilgi*, S. 38, 2006, s. 62.

²⁴⁹ Metin Akkuş, “Şeyh Gâlib’in Anlam Dünyası: *Hüsn ü Aşk*’ta Edebî Türler ve Tarzlar”, *Turkish Studies*, S. 4/7, 2009, s. 97-112.

²⁵⁰ Selami Ece, bu beyitteki “sincap sarayı (köşkü) masalı” ifadesini sincabın kürkü üzerinde yatmanın konforu gösterdiği, klasik Türk şiirinde padişahlara kışın sincap kürküyle örtünmenin yakıştırıldığı şeklinde yorumlamıştır. Selami Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, Erzurum 2013, s. 282.

üslup bakımından farklılık gösterebilir de duygu, düşünce ve temel motifler bakımından halk arasında yaygın olan sözlü kültür ürünleriyle aynı nitelikte olduğunu belirterek, Kaşıkçı Baba Masalı ile *Hüsn ü Aşk*'ın birtakım ortak motifler içerdiğini tespit etmiştir. Ali Fuat Bilkan'a göre *Hüsn ü Aşk*'ta birçok Anadolu masalında karşılaşılan ortak hususlar şunlardır:

1. Tasavvuftaki seyr u süluk ve bu yolda çekilen zorluklar sembolik bir dille anlatılırken masal formu kullanılması: Olağanüstü doğum, yetişme, sevgiliye talip olma, engellerle karşılaşma, engelleri gerçekleştirmek için yola düşme, zorluklarla karşılaşma, yardımlarla kurtulma ve başarıya ulaşma.

2. Zaman ve mekân hususları tıpkı masalda olduğu gibi, fiktiftir. Şahıslar tayy-i zaman ve tayy-i mekânla bir çırpıda farklı zaman ve mekânları aşabilmektedir.

3. İsimler sembolik değerdedir. Hüsn, Aşk, Suhan, Gam harabeleri, Çin padişahı, Kalp kalesi, Hayret, İsmet, Molla-yı Cünûn, Mâna bahçesi, Feyz havuzu, Huşrubâ.

4. Aşk'ın Kalp ülkesinden Kimya'yı getirmek için yola çıkması da birçok masalda, kahramandan istenen şartlarla aynı niteliktedir.

5. Aşk'ın yola çıkarken derin bir kuyuya düşmesi ve burada bir cadı tarafından hapsedilmesi de masal motiflerindedir.

6. Suhan, bir kılıç ve bir at vererek onu cadıdan kurtarır. Kılıç ve at çok sık karşılaşılan masal unsurlarıdır.

7. Gulyabaniler, ateş denizi, cinler, mumdan gemiler, resimlerle dolu kale de masalarda yer alan fantastik unsurlardır²⁵¹.

Hüsn ü Aşk'taki masal motifleri ve fantastik unsurlar, Şeyh Gâlib'in mahallî özelliklere verdiği önemi gösterdiği gibi, klasik mesnevî geleneğinin dışında, yeni ve orijinal arayışları da ortaya koymaktadır.

²⁵¹ Ali Fuat Bilkan, *Masal Estetiği*, İstanbul, 2001, s. 122-128.

3. HÜSN Ü AŞK'TA DİL VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Üslup hakkında değerlendirme yaparken dile ait çeşitli problemleri de göz önünde bulundurmak gereklidir. Üslubu dilden ayrı düşünmek mümkün değildir. Ancak bir metnin sadece dilbilim yöntemleriyle incelenmesi o metnin üslubunu belirlemeye yetmez²⁵². Ferdinand de Saussure “dil” ve “söz”ü birbirinden ayırarak, dili, toplumun kullandığı ve toplumda yaşayan fertlerin tamamının tasarruf ettiği sözel bir araç olarak tanımlamıştır: Dil, herkesindir. Açık ve anlaşılırdır. İçerisinde, görünenin dışında fazla bir şey barındırmaz. Toplum içinde dil, her beyinde bulunan izler bütünü olarak yaşar ve birbirinin eşi bütün örnekleri bireylere dağıtılmış bir sözlüğü andırır. Dil millîdir, söz ise ferdîdir. Üslubu belirleyen sözdür ve ferdin dili tasarrufundan doğar. Kişiyeye ait olduğu için de farklı anlamlar kazanmaya müsaittir²⁵³. Üslup ise bir şairin dili kullanmadaki hususiliği olarak kabul edilir²⁵⁴. Buna göre bir şairin ya da bir metnin üslubunu ortaya koyarken dil ve edebiyatta ortak olan malzemenin kullanılışı, ifade şekli, kelime seçimi, aruz ve kafiye, ahengi ve musikiyi yakalama üzerinde araştırma yapmak gerekmektedir²⁵⁵. Böylece sanatçıyı diğerlerinden ayıran, onu orijinal kılan özellikler ortaya çıkacaktır. Sanatta en zor olan bu orijinalliği yakalamaktır:

“Halbuki umumiyetle sanatta, sanatın her şubesinde en müşkül şey budur; style original: zâtî üsluptur. Bir şair, bir ressam, bir heykeltıraş ve sonra bir kavim, bir millet, diğer şairlerden, ressamlardan, heykeltıraşlardan, kavimlerden, milletlerden üsluplarıyla ne kadar ayrılırlarsa o derece yükselmiş olurlar, çünkü sanat daima subjektif: nefsi bir kıymeti haizdir ve şüphe yok, sanat tarihlerinde birer muazzam ve yıkılmaz heykel gibi duran dâhîler sırf zâtî birer üsluba malik oldukları için mevkilerini muhafaza etmişlerdir.”²⁵⁶

Hüsn ü Aşk, şairinin orijinal üslubunu yansıtan, bu sebeple yazıldığı devirden itibaren hayranlık uyandırmış ve kendisine birçok nazîre yazılmış, günümüzde de hâlâ beğenilmeye, farklı sanat dallarınca yorumlanmaya devam edilen bir eserdir:

“Hüsn ü Aşk’ı şiir bakımından tahlil edersek, gerçekten de bu eserin edebiyatımızda eşsiz güzellikte bir eser olduğunu kabul etmek zorunda kalırız.

²⁵² Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara, 1993, s.11.

²⁵³ Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*, Ankara, 1979, s. 3-14.

²⁵⁴ Ahmet Çoban, *Edebiyatta Üslup Üzerine –Sözün Tadını Dilde Duymak-*, Ankara, 2004, s. 15.

²⁵⁵ Günay Kut, “Bir Şairi Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli”, *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul, 2000, s. 171.

²⁵⁶ Ali Canip Yöntem, “Üslup-Şahsiyet”, *Prof. Ali Canip Yöntem’in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, s. 48.

Gâlib, dîvan teknik ve estetiğinden elbette kurtulamazdı. O da meselâ Mi'râciyesinde dokuz gökten, bu göklerdeki yıldızların İran-Yunan mitolojisinden geçen vasıflarından bahsetmiş, Burçlar göğünü, on iki burcun adlarını anmış, o adlara uygun mazmunlarla onları teşhis etmiştir. Fakat onun ibda ettiği buluşlar, seçtiği Sebki Hindî'nin en güzel, en hayalî örneklerini teşkil eder... Onun, bir sözle eski mazmunları bile yenileştirmesi, bu esere eşsiz bir güzellik, edebiyatımızda müstesna bir mevki vermektedir.²⁵⁷

3.1. Hüsn ü Aşk'ın Dili

Hüsn ü Aşk'in dili hakkında yorum yapmadan önce Şeyh Gâlib'in bu konudaki görüşlerini ortaya koymak yararlı olacaktır. Şair, şiir dilinin ve şairin nasıl olması gerektiği hakkındaki görüşlerini, *Hüsn ü Aşk*'in "Sebeb-i Telif", "Mesirenin Sofracıbaşısı Olan Suhan'ın Hikâyesi" "Diğer Bahisler", "Başka Bir Zümre", "Sözün Varlığı Hakkında İlk Bahis", "Sözün Lüzumu Hakkında İkinci Bahis", "Bu Lüzumun Herkes İçin Olduğuna Dair Üçüncü Bahis", "Şairliğin Ne Olduğuna Dair" ve "Sözün Tamamlanması" bölümlerinde ve *Dîvân*'ındaki çeşitli beyitlerinde anlatmıştır. Gâlib'in bu konudaki fikirleri şöyledir:

1. Şiir, orijinal olmalıdır:

*Ey kıssadan olmayan haberdâr
Nâkıs mı bıraktı Şeyh Attâr
İşte o kadardır ol hikâyet
Bâkîsi dîrûg-ı bî-nihâyet
(HA / 187-188)*

Şair, Nabi'yi eleştirdiği bu beyitlerde *Hayrâbâd*'in olay örgüsünün Attâr'ın *İlâhî-nâme*'sindeki bir hikâyeye aynı olduğunu, ona yeni bir şey katmadığını iddia etmiştir. Gâlib, şiirin orijinal olması için türünün önceki örneklerinin aşılması gerektiğini düşünmekte ve bu konuda kendine güvenmektedir:

*Bir şâir-i rind-i pâk-meşreb
Dedi bu sözi makâma enseb
Hâyîde edâya sunma kim el
Bir kerre dahi demişler evvel*

²⁵⁷ Abdülbaki Gölpınarlı, *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. L.

*Çün şîve-i nâza mâiliz biz
Bir tâze-edâya kâiliz biz
(HA / 789-791)*

2. Söz sanatlarının kullanımında da önceki şairler taklit edilmemeli, orijinal olunmalıdır:

*Hem bir dahi var ki ol sühan-sâz
İğrâkda mürg-i pest-pervâz
Evsâf-ı Burâk-ı Fahr-ı âlem
Rahşiyeye-i Nef'î andan akdem
(HA / 192-193)*

Bu beyitlerde Gâlib, yine *Hayrâbad*'da Hz. Muhammed'in Burak'ının tasvirinin yer aldığı bölümü eleştirmiştir. Şaire göre Nabî, daha önce Nefî'nin "Rahşiyeye"sinde yapılan tasviri geçememiş, şairin muhayyilesinin gücü ya da zayıflığının önemli bir göstergesi olarak düşünülen *iğrak* sanatında hayal etmek yerine taklide yönelmiştir²⁵⁸. Şeyh Gâlib, çağdaşı olan şairler hakkında söz sanatlarının kullanımıyla ilgili benzer eleştirilerini de *Hüsn ü Aşk*'in 777 ile 788. beyitleri arasında dile getirmiş, o dönemde yaygın olan kullanımlardan örnekler vermiştir.

Şeyh Gâlib, özgün olmaya gayret etmeksizin, söylenen bütün mazmunların daha önce kullanıldığı bahanesini ileri sürenlere karşı da sözün kaynağı Tanrı olduğu için özgün şiirin hiçbir zaman tükenmeyeceğini savunur. Ona göre sürekli bir dönüşüm hâlinde olan kâinatın değişimi, başlı başına yeni mazmunların kaynağıdır. Şiirde kastedilen mananın ortaya konmasında şair kadar okurun da gayret göstermesi gerekmektedir:

*Makdûra ki muktedir gerekdir
Söylenmege söyletir gerekdir
Feyyâz-ı sühan Cenâb-ı Hak'dır
İnsan bu atâya müstahakdır*

²⁵⁸ Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul, 2008, s. 148.

Bildinse Kelîm-i lâ-yezâli
Terk eyle dalâl-i i'tizâli
Evsâf-ı Hudâ'ya gâyet olmaz
Feyz-i sühana nihâyet olmaz
Tedkîk-i nazarla eyle insâf
Ol feyzi tüketdiler mi eslâf
Bî-gâye vü bî-kıyâs ü tahmîn
Söylenmede nev-be-nev mezâmîn
Sen kudret-i fehmi eyle peydâ
Ben söyleyeyim sen eyle ısgâ
Ez-cümle teceddüd-i havâdis
Mazmûn-ı neve degil mi bâis
 (HA / 747-754)

3. Şiir, sade bir dille yazılsa da her okuma yazma bilen anlayabileceği kadar basit bir anlamı olmamalı, boş alanları okurun kendi tecrübesiyle doldurulan şiir, her okurla yeni bir mana kazanmalıdır:

Merd ana denir ki açâ nev râh
Erbâb-ı vukûfi ede âgâh
Olmaya sözi bedîhî-i tâm
Ede niçe tecrübeyle itmâm
 (HA / 212-213)

Avamın anlayabileceği basitlikte şiir yazmak felakettir. Böyle bir yolu seçen şairlerin hayal gücü zayıflar, anlam kısır kalır. Her okuyan anlamasa da “Sözden anlayan birinin beğendiği renkli bir beyit, bin cihana bedeldir”:

Bir ehl-i sühan ki ede tahsîn
Bin çarh deger o beyt-i rengîn
Dâim bunu der ki elde hâme
Âfet bana i'tibâr-ı amme
Çün kârı himâyet eylemekdir
İfhâma riâyet eylemekdir

*Elbetde olup füsürde-hâtır
Ma'nâdan olur zebânı kâsır
(HA / 218-220)*

4. Türkçe bir manzumede Farsça kelimeler gelişigüzel değil, yerli yerinde ve ihtiyaç miktarınca kullanılmalıdır:

*Manzûme-i Fârisî-veş ebyât
Bi'lcümle tetâbü-ı izâfât
Înşâya verir egerçi ziynet
Türkî söz içinde ayn-ı siklet
Az olsa eger degildi mâni'
Derdik ana belki de sanâyi'
(HA / 189-191)
Ekser Arabiyy ü nâdir elfâz
Bi'lcümle gılâz ü aglâz
(HA / 784)*

Gâlib'in yaşadığı dönemde Arapça nesre ve Farsça üsluba başvurmaksızın yazmak beklenemezdi. Ancak yine *Hayrâbâd*'dan bahsettiği bu beyitlerde şair, Osmanlı Türkçesinde bulunan söz konusu dillere ait unsurların Türkçe manzumelerde gelişigüzel değil, yerli yerinde ve söz sanatlarının uygulanması için gerektiği miktarda kullanılmasından yana olduğunu ifade etmektedir.

5. Gâlib, gerek dili kullanımıyla gerekse eserlerinde farklı şeyler denemesiyle (hece vezniyle bir şarkı, *Türkî-i Basît* üslubuyla bir gazel yazması, önceki şairlerce pek tercih edilmeyen bahr-ı tavîl ve tardiye türlerinde beğenilen eserler vermesi gibi.) Dîvân edebiyatı geleneğinde yeni bir yol açmıştır, dolayısıyla yenilik taraftarıdır:

*Tarz-ı selefe tekaddüm etdim
Bir başka lügat tekellüm etdim
(HA / 2010)
Gördün mi bu vâdî-i kemîni*

Dîvan yolu sanma bu zemîni
(HA / 2015)

Gencînede resm-i nev gözetdim
Ben açdım o genci ben tükettim
(HA / 2019)

6. Şiirde konu ve anlatım edebe aykırı olmamalıdır:

Bulmağla bir iki hoşca ta'bîr
Erlik midir izdivâcı tasvîr
Dersen ki Nizâmî-i girâmî
Etmiş o dahi bu iltizâmı
Ol tarz-ı Acem'dir olmaz i'câb
Rindân-ı Acem gözetmez âdâb
Her tavrına iktidâ ne lâzım
Câizse de ictirâ ne lâzım
(HA / 200-203)

Yine *Hayrâbâd'*ın eleştirildiği bu beyitlerde şair, Nâbî'yi bir düğünü tasvir ettiği için eleştirmiştir. Gâlib'e göre, her ne kadar Fars edebiyatının önemli temsilcisi Nizâmî de Hüsrev ü Şîrîn'inde aynı şeyi yapmış olsa da bu, bir Türk şairi için kusurdur. Bu konuda, M. Kaya Bilgegil şu değerlendirmeyi yapar:

*“Ayrıca her milletin kendine has bir şiir havası vardır. Mesela İran'lı bir şair, âdabı bir yana bırakabilir; fakat Türk için bu bir kusurdur.”*²⁵⁹

Şeyh Gâlib'e göre Nâbî *Hayrâbâd'*ında, Miraç tasvirinde taklide düşmesi bir yana, hırsız kahramanı Çâlâk ile Mansur, Hz. İsa ve Hz. Muhammed gibi şahsiyetleri aynı bağlamda ele almakla “teşbihte hata” yapmıştır. Böylece Nâbî'nin, adeta bir hırsızın olgunluğunu anlatmış olması ahlakî yönden büyük bir kusurdur:

Bir düzd-i bürehne-pâyı gûyâ
Mansûr'a diler ki ede hem-pâ
Mi'râc-ı hayâle eyleyip sâz

²⁵⁹ Kaya Bilgegil, “*Hüsn ü Aşk'a Dâir*”, *Hüsn ü Aşk Şeyh Gâlib*, İstanbul, 2006, s. X.

*İster ki Mesîh'e olsun enbâz
Mebnâ-yı binâ-yı Hayrâbâd
Bir hayırsızın kemâlin îrâd
(HA / 205-207)*

Araştırmacılar, yukarıda maddeler hâlinde özetlenen Şeyh Gâlib'in şiir dili, şiir ve şairler hakkındaki görüşlerini uyguladığını ancak Nâbî'yi bu konuda eleştirmesine rağmen Farsça kelime ve tamlamalardan yeterince kaçınmadığını düşünmektedirler. Şeyh Gâlib, deyim ve atasözlerinden de yararlandığı eserinde Türkçe söyleyişe büyük ölçüde yer vermiştir. Genel olarak *Hüsn ü Aşk*'ta Türkçe söylenmiş beyitler ağırlıktadır. Ancak hikâyeye, geleneğe uyarak tamlamalı bir beyitle başlar²⁶⁰:

*Dil-zinde-i feyz-i Şems-i Tebrîz
Ney-pâre-i hâme-i şeker-rîz
(HA / 240)*

Daha sonra hikâyenin başlarında bulunan

*Müstecmi'-i haslet-i cemîle
(HA / 242)
Ser-levha-i defter-i fütüvvet
(HA / 243)*

gibi tamlamalı beyit ya da dizeler gittikçe azalır. Şeyh Gâlib, en başarılı şiirlerinden olduğu kabul edilen *Hüsn ü Aşk*'taki tardiyelerinde ve özellikle

Hoş geldin eyâ berîd-i cânân

dizesi ile başlayan üçüncü tardiyede her kıt'anın sonundaki beşinci dizeleriyle Türk dilindeki doğal âhengi yakalamıştır²⁶¹:

Yârin bize bir selâmı yok mı

²⁶⁰ Hasibe Mazıoğlu, “Şeyh Gâlib'in Şiirlerinin Dili”, *Hasan Eren Armağanı*, Ankara 2000, s. 243.

²⁶¹ Hasibe Mazıoğlu, *age.*, s. 244.

*Gam defterinin temâmu yok mu
Vuslat gibi bir merâmı yok mu
İnsâfın o yerde nâmı yok mu*

Hüsn ü Aşk'ın sonunda Şeyh Gâlib'in eseri hakkında kendi düşüncesini belirttiği beyitler, Türkçeyi şiirde ne kadar kolay ve rahat söylediğini gösteren güçlü şiirlerdir. Bu bölümde yüksek tonlu bir ses kullanan şair, konuşma kalıplarından da yararlanarak kelimelerle vurgular yapmıştır²⁶²:

*Billâh bu özge mâ-cerâdır
Sen bakma ki defter-i belâdır
(HA / 2012)
Zannetme ki şöyle böyle bir söz
Gel sen dahi söyle böyle bir söz
(HA / 2013)*

Hüsn ü Aşk'ın çeşitli beyitlerinde geçen yalın ve akıcı söyleyişlere şu örnekler verilebilir:

*Envâr ile kâinât doldu
İşte o gece sabâh oldu
(HA / 56)
Birbirine girdiler felekler
Ağlar kimisi güler melekler
(HA / 289)
Sen git de ne olmalıysa olsun
(HA / 1138)
Söz söyleyecek zamân mı buldun
(HA / 1139)
Yoksa bunu sen kolay mı sandın
Gam leşkerini alay mı sandın
(HA / 1146)*

²⁶² Hasibe Mazıoğlu, age., s. 244.

Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ta kelimelerini büyük bir titizlikle seçmiştir. Ancak eserde kimi zaman vezin gereği yapılmış yer değiştirmeler, eksik veya fazla ifadeler gibi kullanım hatalarına da rastlanmaktadır²⁶³:

Birbirine tesliyet verirdi

İkdâmda takviyet verirdi

(HA / 1298)

beytinde “verirdi” fiilinin öznesi çoğul olduğu halde fiil çoğul yapılmamıştır.

Cin nev’i hezâr bed-likâlar

(HA / 1250)

dizesinde “bed-rika” ismi “hezâr” sayı sıfatıyla belirlendiği halde sonuna -lar çoğul eki getirilmiştir.

Hem söyleyemem de hem begenmem

(HA / 231)

dizesinde vezin gereği “de” bağlacının yeri değiştirilmiştir.

Cân verme benim kabûli senden

(HA / 960)

dizesinde “can vermek” birleşik fiili “can verme” şeklinde kullanılmıştır.

Ben sarhoş olduğum ne meydîr

(HA / 1037)

dizesinde “ben” kelimesindeki ve

Sen anladığın değil bu esrâr

(HA / 1029)

dizesinde “sen” kelimesindeki ilgi hâli eki vezin gereği ihmal edilmiştir.

Kimi dizelerde, kelimelerin gerektirdiği isim hâllerinin yerine başkaları getirilmiştir²⁶⁴:

²⁶³ Sedit Yüksel, *Şeyh Galip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara 1980, s. 69-71, 80.

*İllâ bün-i çehde bir resen var
Cinnîler ana degil haber-dâr
(HA / 1303)*

Şeyh Gâlib bazı yabancı kelimeleri de sonlarına Türkçe ekler getirerek Türkçeleştirmiştir.

*Peymâne idim şikestelendim
(HA / 108)*

Şikestelenmek: kırılmak.

3.2. Öz Türkçe Kelimeler

Hüsn ü Aşk'ta yer alan öz Türkçe kelimeler ve beyitlerdeki kullanımları aşağıda sıralanmıştır:

*Irlardı cünûn terânesinden
Leylî Mecnûn hikâyesinden
(HA / 576)*

Irlamak: Şarkı söylemek, tegannî etmek²⁶⁵.

*Salt bende degil bu fikr-i cânân
Ölsem de giyâhım eyler efgân
(HA / 1291)*

Salt: Yalnız, sadece²⁶⁶.

*Kimransa hevâya kalb olurdı
Mırlansa sadâya kalb olurdı
(HA / 1837):*

Kımranmak: Kımıldanmak²⁶⁷.

²⁶⁴ Sedit Yüksel, age., s. 71.

²⁶⁵ Cem Dilçin, *Yeni Tarama Sözlüğü*, Ankara 1983, s. 110.

²⁶⁶ Cem Dilçin, age., s. 179.

Mırlanmak: Mırıldanmak²⁶⁸.

Bunun yanında *Hüsn ü Aşk*'ta büyük ölçüde Türkçe kelimelerle oluşturulmuş iki beyit bulunmaktadır²⁶⁹:

Kaş yapmış iki kara çiyanı

Zülf etmiş iki küme yılanı

(HA / 1392)

Tarla koğuğu iki kulağı

Kirpi yuvası sıçan yatağı

(HA / 1393)

3.2. Arapça ve Farsça Kelime ve Yapılar

Klasik Türk Edebiyatı geleneğine uygun olarak *Hüsn ü Aşk*'ta bölüm başlıkları Farsçadır. Ayrıca eserde biri Nizâmî'den iktibas olmak üzere beş Farsça beyit bulunmaktadır. V. R. Holbrook eserdeki Farsça beyitlerin biçimsel birer işlevi bulunduğunu ifade etmiş, ancak sadece Şeyh Gâlib'e âit olan üç Farsça beyitten söz etmiştir²⁷⁰. Holbrook'a göre bu beyitlerden ilki, "sebeb-i telif" bölümünün sonunda yer alır ve hikâyeye geçişi sağlar:

Ân kes ki zi şehri-âşinâyîst

Dâned ki metâ'-ı mâ kocâyîst

(HA / 239)

"Bilişlik şehriinden olan metamızın nereli olduğunu bilir"

Eserdeki ikinci Farsça beyit, "Sözün Tamamlanması" bölümünün sonunda yer alır ve şairin şiir ve şairler hakkındaki görüşlerini anlattığı ara söz niteliğindeki bölümlerin sonunu işaret eder:

²⁶⁷ Cem Dilçin, age., s. 137

²⁶⁸ Cem Dilçin, age., s.154.

²⁶⁹ Fahrünnisa Bilecik, "Galata Mevlevihanesi Postnişinlerinden Mehmed Esad Dede (Şeyh Galib)'nin Hüsn ü Aşk Mesnevisi'nin Dil Yönünden İncelenmesi", *Birinci Uluslararası Mevlana, Mesneviler ve Mevlevihaneler Sempozyumu Bildirileri (19-21 Aralık 2001)*, Manisa 2002, s. 346.

²⁷⁰ Victoria Holbrook, age., s. 103.

Tâ key sühan ez sühan rubâyîm

Mâ ber ser-i kıssa-i hod âyîm

(HA / 800)

“Nereye kadar bir sözü, sözden kapacağız ve bahsi uzatıp gideceğiz.”

Hüsn ü Aşk'taki “*Fahriye*” bölümünde yer alan üçüncü Farsça beyit ise şairin, eseri hakkında kendi açıklamalarını içermekte ve son sözün ilk bölümünün sonunu işaret etmektedir:

În dem ki zi şâirî eser nîst

Sultân-ı sühan menem dîger nîst

(HA / 2023)

“Şimdiki zamanda şairlikten eser bile yoktur. Söz sultanı benim, başkası değil.”

Hüsn ü Aşk'ın dördüncü Farsça beyti Nizâmî'den iktibastır ve eserin “*Hüsn'ü Anlatış*” bölümünde yer almaktadır. Nizâmî, eserde Şeyh Gâlib'in, şiir gücünü övdüğü, şiirin üstadları arasında saydığı şairlerdendir:

Zülfeş reh-i bûse-hâh mîrüft

Müjgâneş Hudâ dehâd mîgûft

(HA / 465)

“Saçları öpücük isteyeninin yolunu süpürüp açıyordu, kirpikleriyse Allah versin diyordu.”

Hüsn ü Aşk'taki beşinci Farsça beyit ise “*Aşk'ın Hüsn'e Mektubu*” içerisinde geçmektedir:

Min ba 'd men ü sanem-perestî

Heyhât heyhât zühd ü hestî

(HA / 955)

“Bundan sonra işte ben, işte putperestlik. Ne yazık ki sofuluk ve mevsudiyet de bizden uzak.”

Hüsn ü Aşk'ta Arapça ibareler, kelime ve tamlamalarla ayet ve hadislere göndermeler de yer almaktadır. Bunlardan ayet ya da hadis olanlar telmih, iktibas gibi sanatlarla kullanıldığından tezin edebî sanatlar başlığı altında yer alacaktır.

Eserde kullanılan “şems, hüsn, seyr, bezm” gibi tek heceli Arapça kelimelerde vezin kaygısıyla yapılmış ünlü türemesi görülmektedir:

Zerrât-ı şemis olup küşâde

(HA /1615)

Çün Aşk Hüsün'den oldu me'yûs

(HA / 1097)

Kim Aşk Hüsün'dür ayn-ı Hüsn Aşk

(HA / 2000)

Vâdî-i ferahda bir seyirdir

(HA /1920)

Bâzâr-ı bezimde vardı revnak

(HA / 1664)

Mirrîh bezimlerinde rakkâs

(HA / 258)

Hüsn ü Aşk'ta Arapça tamlama kuralına uygun olarak yapılmış tamlamalar ise şunlardır²⁷¹:

insânü'l-ayn (HA / 581); zâtü's-suver (HA / 1622 v.d.); ebü'l-beşer (HA / 1880); Rûhu'l-kudüs (HA / 1885)

3.3. Atasözleri, Deyimler ve Kalıp Sözcükler

Hüsn ü Aşk'ta deyimler açısından zengin bir dil kullanılmıştır. Ayrıca eserde atasözleri ve halk ağzı söyleyişlere de rastlanmaktadır. *Hüsn ü Aşk*'ta atasözleri, özgün biçimleriyle değil, nazmın kafiyeye ve vezin sistemi doğrultusunda bazı kelimeleri yer değiştirilerek kullanılmıştır. Eserde yer alan atasözleri, deyimler ve halk ağzı söyleyişlerin bulunduğu beyitlerin belli başlıları aşağıda sıralanmıştır.

²⁷¹ Fahrünnisa Bilecik, age., s. 346.

Bir kere sürçen atın başı kesilmez:

Afv eyleyelim ki belki bilmez

Bir sürçen atın başı kesilmez

(HA / 195)

Ateş düştüğü yeri yakar:

Hem kendi nişân olur hevâya

Hem düştüğü yer gider hebâya

(HA / 1024)

Deliye yol tarif edilmez:

Dîvâneye râh olur mı ta'rîf

En puhtesidir bu hâm teklîf

(HA / 1174)

Bir gonca ile bahar gelmez:

Bir sözle kim oldı yâre vâsıl

Bir gonca ile bahâre vâsıl

(HA / 1232)

Yolcu yolunda gerek:

Gayret dedi Aşk'a ey birâder

Gel yol eri yolda olmak ister

(HA / 1320)

Allah kuluna çekemeyeceği yükü yüklemez:

Fürkat gibi mevt ömre sürmez

Allah ne verir ki kul götürmez

(HA / 1526)

Kumlar sayısınca olmak:

Vâdîleri rik ü şîşe-i gam

Kumlar sağışınca hüzn ü mâtem

(HA / 246)

Birbirine girmek:

Birbirine girdiler felekler

Ağlar kimisi güler melekler

(HA / 289)

Birbirinin olmak:

Re'y eylediler ki bu iki mâh

Birbirinin ola hâh nâ-hâh

(HA / 313)

Rahat yatağında uykusuz kalmak:

Ammâ yine gamdan idi bîzâr

Râhat döşeginde sanki bîmâr

(HA / 327)

Uyku gözüne haram olmak:

Sûretde çok ihtirâm ederdi

Hâbı gözüne harâm ederdi

(HA / 334)

Gizlice göz süzmek:

Gâhîce ki Aşk göz süzerdi

Hayretle bu şûh cân üzerdi

(HA / 406)

Yüzü pırıl pırıl olmak:

Câm-ı mül-i şu'leye kanardı

Ruhsârı parıl parıl yanardı

(HA / 547)

Yüz sürmek:

Her şeb reh-i ömrini dürerdi

Halvet-geh-i Aşk'a yüz sürerdi

(HA / 554)

Kan damlamak:

Sûsen boyanırdı yâsemenden

Kan damlar idi ruh-ı semenden

(HA / 622)

Kan ağlamak:

Sâkî bir içim şerâb yok mu

Kan ağlayorum kebâb yok mu

(HA / 834)

Gözünden kan gelmek:

Bir nice zamân geçip özinden

*Geldi söze **kan gelip gözünden***

(HA / 922)

Sabrı tükenmek:

Bir çâresizim nedir bu cebrin

*Billâh ne tiz **tükendi sabrın***

(HA / 942)

Başına kıyamet kopmak:

Âh eyleyicek o serv-kâmet

Başına kopar bunun kıyâmet

(HA / 978)

Dünya yıkılsa umurunda olmamak:

Tek Hüsn için Aşk âh kılın

Dünyâ yıkılırsa ha yıkılsın

(HA / 1113)

Yan çizmek:

Yan çizdi sanıp bu pür-melâli

Güftâr ile etme infîâli

(HA / 1184)

Yoluna can baş koymak:

Durma sefer et diyâr-ı Kalb'e

Cân baş ko reh-güzâr-ı Kalb'e

(HA / 1244)

Cinler cirit atmak:

Bir deşt bu kim neüzü billâh

Cinler cirit oynar anda her gâh

(HA / 1327)

Alnının yazısı olmak:

Kıldı beni tâb-ı zülfî şeydâ

Başım yazısıymış oldu peydâ

(HA / 1794)

Bozuk düzen:

Fi'l-hâl gelip Sühan yetişdi
*Ammâ ki **bozuk düzen** yetişdi*
 (HA / 853)

Zen her ne kadar ki tîğ-zendir
*Sâz-ı emeli **bozuk düzendir***
 (HA / 881)

Çok nadir olmakla birlikte *Hüsn ü Aşk*'ta halk dilinin aydınların diline etkisi olarak kabul edilebilecek kimi söyleyişlere de rastlanmaktadır²⁷²:

Bir yol Sühan'ın sözünü kıl gûş
 (HA / 1170)

Bir yol bakıp Aşk-ı âlem-ârâ
 (HA / 1450)

Sen olma mısın bu kâre hoşnûd
 (HA / 1703)

3.4. Edebî Sanatlar

Hüsn ü Aşk'ta edebî sanatlar dendiğinde akla ilk *gelen istiâre*'dir. Ahmet Hikmet, *Hüsn ü Aşk*'ın “*ser-â-pâ bir istiâre-i temsîliyye*” olduğu şeklindeki değerlendirmesiyle ku konuya dikkat çekmiştir²⁷³. Sadettin Nüzhet Ergun, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülbaki Gölpınarlı, Kaya Bilgegil de *Hüsn ü Aşk*'ı bir tasavvuf istiâresi olarak değerlendirmişler, eserde yer alan isimlerin bir tek alegorik okuma biçimi bulunduğunu düşünmüşlerdir. Ancak V. Holbrook, *Hüsn ü Aşk*'tan önce gelenekte yer alan alegorik eserlerin betimleme tekniklerinin tümünün bir düzeydeyken *Hüsn ü Aşk*'takilerin karmaşık olduğunu,²⁷⁴ *Hüsn ü Aşk*'ın sadece seyr ü süluk alegorisiyle açıklanamayacak farklı anlam katmanlarına sahip olduğunu²⁷⁵ ifade etmiştir. Muhyî'nin *Hüsn ü Dil*'ini alegorik açıdan inceleyen Berat Açıl da

²⁷² Sedit Yüksel, age., s. 71

²⁷³ Sedit Yüksel, age., s. 72.

²⁷⁴ Victoria Holbrook, age., s. 240.

²⁷⁵ Victoria Holbrook, age., s. 244-245.

alegorilerde çok anlamlılığın esas olduğunu²⁷⁶ açıkladıktan sonra, belagatte yer alan istiâre-i temsiliyye teriminin alegori karşılığında kullanılabileceğini²⁷⁷ söylemiş ve bu anlamda *Hüsn ü Aşk*'ı da alegorik eserler arasında saymıştır. Ancak Berat Açıl'ın da tespit ettiği gibi alegori, bir anlatım tekniği ve türü olarak düşünülebileceği²⁷⁸ ve bu türün örnekleri arasında metinlerarası ilişkiler mevcut olduğu için alegori konusuna tezin metinlerarasılıkla ilgili bölümünde değinilecektir.

Düzgün ve yerinde söz söyleme yöntem ve kurallarını inceleyen *belâgat* ilminin²⁷⁹ ifadeyi güzelleştirme esaslarından bahseden *bedi* kısmında incelenen²⁸⁰ *edebî sanatlar* “*edebî eserde ifadeyi gerek söz ve gerekse mana yönünden daha kuvvetli, etkili ve parlak hâle getirmek için kelimeleri düz mana ve kullanışlarının dışında kullanmak suretiyle gösterilen anlatım incelik ve biçimlerinin toplu adıdır.*”²⁸¹. Daha yalın bir ifadeyle *edebî sanatlar* “*kusursuz sözün süsleridir.*”²⁸² Kaya Bilgegil'in ifadesiyle Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ında “*kelimeleri mana tasına takatleri tükeninceye kadar yükledikten sonra onlarla şiir inşasına girişmiş*”, bunu yaparken de edebî sanatlardan mümkün olduğunca faydalanmıştır. Şairin *Hüsn ü Aşk*'ta alegorinin yapısı gereği kullandığı *teşhis*, *istiâre* ve *mecazdan* sonra sırasıyla en çok *tezat*, *cinas* ve *nida* sanatlarına yer verdiği²⁸³ görülmektedir.

Şair, hikâye kahramanlarını, hikâyenin geçtiği mekânı ve atmosferi anlatırken *teşbih* sanatından faydalanmış, “*söz kümelerine, tasavvurların nihâî uçlardaki manalarını taşımıştır.*” *Hüsn ve Aşk*'ın mensubu oldukları Muhabbetoğlu kabîlesinin ne kadar dertli oldukları

Ammâ ne kabîle kible-i derd

Bi'lcümle siyâh-baht u rû-zerd

(HA / 244)

²⁷⁶ Berat Açıl, *Onaltıncı Yüzyıla Ait Alegorik Bir Eser: Muhyî'nin Hüsn ü Dil'i*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s. 142.

²⁷⁷ Berat Açıl, age., s. 149.

²⁷⁸ Berat Açıl, age., s. 1.

²⁷⁹ Hulusi Kılıç, “*Belâgat*”, *TDVİA*, C. 5, İstanbul, 1992, s. 381.

²⁸⁰ Nasrullah Hacımüftüoğlu, “*Bedî*”, *TDVİA*, C. 5, İstanbul, 1992, s. 320.

²⁸¹ Mehmet Vanlıoğlu – Mehmet Atalay, *Edebiyat Lügati*, Erzurum, 1994.

²⁸² Tahiru'l-Mevlevi, *Edebiyat Lügati*, İstanbul, 1994, s. 40.

²⁸³ Sedit Yüksel, age., s. 79.

beytinde “kible-i derd” *teşbih-i belîğiyle* tek bir terkibe sığdırılmış,

Vâdîleri rîk ü şîşe-i gam
Kumlar sayısınca hüzn ü mâtem
 (HA / 246)

beytinde hüznün ve matemın boyutu vadideki kumların sayısıyla kıyaslanarak *mübalâğa* yoluyla okuyanın zihninde canlandırılmıştır. Ortamdaki hararet

Giydikleri âfitâb-ı temmûz
İçdikleri şu'le-i cihân-sûz
 (HA / 245)

beytinde sıcaklıkla ilgili kelimelerin *tenasübüyle* anlatılmıştır.

Cûş-âver olunca nîl-i kabzı
Mûsâ'ya Hızır yetişdi feyzi
 (HA / 30)

beytinde de kelimeler arasındaki *tenasüb* örgüsü dikkat çekmektedir.

Hüsn ü Aşk'ta hüsn-i ta'lîl sanatına da çok güzel örnekler bulunmaktadır.

Mirac hadisesini anlatan

Tebşîr için kudûmın Îsâ
Tâ minber-i çarha çıktı gûyâ
 (HA / 34)

beytindeki *şibh-i hüsn-i ta'lîl* ve *Hüsn ü Aşk'*ın doğdukları gece meydana gelen olağanüstü olayları anlatan

Hep secdeye vardı berg ü eşcâr
Hayretle eridi akdı enhâr
 (HA / 293)

beyitleri bunlardan bir kaçıdır.

Hüsn ü Aşk'ta *teşbih* sanatının en orijinal örneklerine Hüsn ve Aşk'ın güzelliklerinin anlatıldığı bölümde rastlanır:

Ol sîne-i sâf o gerden-i nûr
Âyîneye karşı şem'-i kâfûr
 (HA / 448)

Bâzû-yı latîfi şâh-ı sîmîn
Gûyâ ki hamîri berg-i nesrîn
 (HA / 425)

Envâr-ı sabâh-veş binâ-gûş
Hurşîd ana şeb-çerâğ mengûş
 (HA / 434)

La'l-i lebi şu'le-i şeker-nûş
Gül-ruhları nev-bahâr-ı gül-pûş
 (HA / 452)

Hatt-ı ruhi dûd-ı nâr-ı Nemrûd
La'l-i lebi kevser-i mey-âlûd
 (HA / 480)

Beyitlerde Hüsn ve Aşk'ın tasvirlerinde benzetme unsuru olarak kullanılan ateş imajı dikkat çekmektedir. Çünkü "ateş" kelimesi eş anlamlıları ve çağrışımları düşünülmeksizin 75 kere kullanılmıştır. Çağrılarla birlikte bu sayı 520'yi bulmaktadır:

âb: 25, âh: 81, dûd: 9, dûzâh/cehennem: 16, fânûs: 4, hâk: 25, hevâ: 20, hurşîd/mihr: 61, ışık: 1, su'le: 35, kebâb: 5, mum/şem': 19, nâr: 11, nûr: 35, ocağ: 2, pertev: 4, pervâne: 12, semender: 1, sûz: 20, çerâğ: 12, şerâre: 9, tab': 92, tecelli: 4, Tur: 7, yak:-10²⁸⁴.

²⁸⁴Lokman Turan, "Yenişehirli Avnî Bey'in Âteşkede Mesnevîsi Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies*, S. 3/4, s. 874.

Ayrıca eserdeki *aliterasyon*larda en fazla tekrar edilen sesler olan “r” ve “s” ünsüzlerinin söylenişi de ateşin çıkardığı sesi hatırlatmaktadır²⁸⁵.

Hüsn ü Aşk'ta “*pırlıtlı söz sanatları ile fikir ve sesin zarif etkileşimi*”²⁸⁶ *tekrîr* ve *akis*lerle sağlanmıştır. Bu sanatlar eserde âhengi, külfetsiz ve zihinde yer edici bir söyleyiş tarzını sağlamıştır²⁸⁷. Eserde yer alan *cinaslı* ifadeler de benzer bir söyleyiş kolaylığını yaratmıştır. Böylece okuyucunun dikkati çekilerek, anlamın etkisi güçlendirilmiştir.

Hüsn ü Aşk'ta oldukça sık başvurulan *iktibas* sanatına ait örnekler aşağıda sıralanmıştır:

Bahş eyledi ehl-i acze idrâk

Fehvâ-yı şerîf-i mâ arefnâk

(HA / 5)

Levlâk ile zât-ı pâki mevsûf

Kur'ân'a sıfâtı zarf u mazrûf

(HA / 23)

Çün hazret-i pâdşâh-ı *levlâk*

Tekmîl ile kıldı seyr-i eflâk

(HA / 106)

Dervâze-i tâkı kaabe kavseyn

Ferş-i kademi ulûm-ı kevneyn

(HA / 24)

Ol şâhsüvâr-ı kaabe kavseyn

Kıldı seferin verâ-yı kevneyn

(HA / 123)

Çün evvel-i *mâ halakdır* ol nûr

Sânî-i Hudâ desem de ma'zûr

(HA / 27)

²⁸⁵Yasemin Atmaca, *Hüsn ü Aşk'ın Göstergibilim Yöntemiyle Çözümleşi*, Afyon 2004, s. 101.

²⁸⁶Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul, 2008, s. 27.

²⁸⁷Ahmet Yenikale, *Hüsn ü Aşk (Tahlil)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş 1996, s. 100.

Ol maksad-ı kün fe kân-îcâd
Fermân-ı Hudâ'ya oldı münkâd
 (HA / 70)

Ol demde Sühan huzûra geldi
Kün emri gibi zuhûra geldi
 (HA / 1339)

Çavuşluk etdiler sürûşân
Allâh ü ma'âkle dem-hurûşân
 (HA / 87)

Çeşmân-ı siyehle nakş-i ebrû
Mihrâbın içinde çifte “yâ Hû”
 (HA / 466)

Gül rûyına niçe cân-ı âgâh
Gülbang-keşân-ı bâreka'llâh
 (HA / 470)

Zülfî ki eder füsûnı âgâh
Gamze okur el iyâzü billâh
 (HA / 486)

Bir rütbededir tecellî-i nâz
Olmaz erîniye gûşı hem-râz
 (HA / 496)

Hem-nâle-i ney heves-gerânı
Bezminde terâne len terânî
 (HA / 499)

Her tûdesi Tûr-ı sad-tecellî
Yok anda kelâm-ı len terânî
 (HA / 638)

Nûh-ı gamı olsa lâ tezer-hân
Fir'avnu ederdî gark-ı îmân
 (HA / 523)

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

(HA / 1327)

*Mihr eyledi subhı **ihn-i menfûş***

Eczâ-yı zemâne oldı gül-pûş

(HA / 1872)

Gâlib bu cerîde-i cefânın

*Târîhi olur **hitâmuhu'l-misk***

(HA / 2042)

4. HÜSN Ü AŞK'TA AHENK UNSURLARI

Ahenk, üslubun bir niteliği olarak şiir ve nesired kelime ve cümlelerin adeta bir musiki tesiri yapacak şekilde art arda getirilmesiyle sağlanan uyumdur²⁸⁸. Hüsn ü aşk'ta ahenk, vezin, kafiye, redif ve söz sanatlarının yanı sıra şairin kelime seçiminde sağladığı uyumla gerçekleşmiştir.

4.1. Vezin

Hüsn ü Aşk, mefûlü/mefâilün/feûlün vezniyle yazılmıştır. Şeyh Gâlib, eserin Süleymaniye Kütüphanesi yazmaları arasında yer alan kendi elyazısıyla kaleme aldığı nüshasında bazı beyitlerde son ve kusursuz biçimi bulmak için çaba sarfetmiş, veznin aksadığı bazı beyitleri çizerek yenilerini koymuştur. Sedit Yüksel bu beyitlerin ilk ve son şekillerini şöyle sıralamıştır²⁸⁹:

İlk şekil: *Var mı hele söylenmedik söz*

Kalmış mı meğer dinlenmedik söz

Son şekil: *Var mı hele söylenilmedik söz*

Kalmış mı meğer denilmedik söz

(HA / 718)

İlk şekil: *Birbirine ulaştılardı*

Ol bağçede kan yalaştılardı

Son şekil: *Birbirine ulaştı bunlar*

²⁸⁸ Kazım Yetiş, "Ahenk", *İslam Ansiklopedisi*, C 1, Ankara, 1989, 516-517.

²⁸⁹ Sedit Yüksel, age., s. 50-51.

Ol baĝçede kan yalaştı bunlar

(HA / 350)

İlk şekil: *İn dem ki zi şâiri nişân nîst*

Son şekil: *İn dem ki zi şâiri eser nîst*

(HA / 2022)

İlk şekil: *Sevmez mi sever mi pek bilinmez*

Son şekil: *Sevmez mi sever mi kimse bilmez*

(HA / 394)

İlk şekil: *Ya sen ben olaydı ben olup sen*

Son şekil: *Ya sen ben olaydın âh ben sen*

(HA / 904)

Sedit Yüksel, Gâlib'in Klasik Türk Edebiyatının esaslarını gereği gibi kavramış, nazım tekniği güçlü şairlerimizden olduğunu; daha çok *Hüsn ü Aşk*'ta bazen de *Dîvân*'ında rastlanan vezinsiz, kafiyesiz parçaların, ayrıcalıklar olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Yüksel, şairin ikinci dizesi vezinsiz olan

Nush etse eğer budur mezâkı

Dünya fânî âhiret bâkî

(HA / 210)

beytini ve benzerlerini bir kez daha gözden geçirmiş olsa onları da diğerleri gibi düzeltmiş olabileceği kanısındadır. Ancak Victoria Holbrook, "*Gâlib'in vezni anlatımın içeriğinde olduğu kadar biçiminde de düşüncesini ahenkli bir şekilde ifade etmek için kullandığını*" ve bu dizenin "*korkunç vezinsizliğinin*" Gâlib'in Nâbî'nin öğütlerinin basmakalıp olduğu yolundaki suçlamasının karakterine tıpatıp uyduğunu düşünmektedir. Sedit Yüksel'in bu konuda Namık Kemal'le hemfikir olmasıyla "*içerik ve beytin anlamı bir yana, vezin kullanımında mevcut yaratıcı olasılıkları göz ardı ettiğini*" söylemektedir²⁹⁰.

²⁹⁰ Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul, 2008, s. 205.

Hüsn ü Aşk'in vezninin Victoria Holbrook'un görüşünü destekleyen bir özelliği de bu veznin *sekt-i melih* için uygun tek vezin olmasıdır. Bu ölçüyle yazılan mesnevilerde şair, tekdüzeliği önlemek için istediği dizelerde sekt-i melih yapar. *Hüsn ü Aşk*'ta sekiz yerde *sekt-i melih*'i uygulamıştır²⁹¹.

Hayrân hayrân nigâh-ı dikkat (HA / 356)

Hâmûş hâmûş ederdî efgân (HA / 557)

Arslan kaplan vuhûş-ı berrî (HA / 1249)

Allah Allah zihî hamâkat (HA / 1285)

Fersah fersah baîd olurdu (HA / 1518)

Deryâ deryâ dökerdi yaşın (HA / 1821)

Sâkî sâkî revâ degildir (HA / 1910)

Allah Allah zihî inâyet (HA / 2029)

4.2. Kafiye ve Redif

Klasik Türk Edebiyatında kafiye ve redif gibi unsurların kullanımını, büyük ölçüde gelenek belirler. Bu anlayışta kafiye daha çok göze hitap eder. Dolayısıyla şairler, bazen Türkçe kelimelere getirilen eklerle, birbiriyle kafiyeli olması mümkün olmayan, ancak benzer sesleri içeren kelimelerle kafiye yapmışlardır²⁹². *Hüsn ü Aşk*'ta Gâlib'in, kafiyenin göze hitap etmesi anlayışını sürdürdüğü görülmektedir. Ahmet Yenikale, *Hüsn ü Aşk*'ı tahlil ettiği çalışmasında eserdeki kafiye çeşitlerini şu şekilde belirlemiştir²⁹³:

²⁹¹ Ahmet Yenikale, age., s. 103.

²⁹² Muhsin Macit, *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*, Kapı Yayınları, İstanbul 2005, s. 78.

²⁹³ Ahmet Yenikale, age., s.92.

Tablo2: Hüsn ü Aşk'ın Kafiyeleleri

Nazım Şekilleri	Dize Sayısı	Zengin Kafiye	Tam Kafiye	Yarım Kafiye	Cinashlı Kafiye
Mesnevi	4080	1294	720	23	3
Tardiye	120	18	9	-	-
Beyit (Kafiyesiz)	2	-	-	-	-
Toplam	4202	1312	729	23	3

Ahmet Yenikale söz konusu çalışmasında *Hüsn ü Aşk*'ta 233 beyitte kelime hâlinde 158 çeşit redifin kullanıldığını tespit etmiş ve ek hâlindeki rediflerle birlikte eserdeki redif sayısının üç katına ulaşacağını belirtmiştir²⁹⁴. Eserde redif olarak en çok kullanılan kelimeler şunlardır:

Tablo 3: Hüsn ü Aşk'ta Redif Olarak En Çok Kullanılan Kelimeler

Kelime	Tekrar Edilme Sayısı
gerekdir	7
et-	6
olurdu	5
var	5
bu	4
değildir	4
eyle	4
kıldı	4
ol-	4
olmaz	4
yokdur	4

²⁹⁴ Ahmet Yenikale, age., s. 98

Klasik Türk Edebiyatında Şeyh Gâlib'ten önceki şairler, kafiyeyi oluşturan sözcüklerin aynı türden olmasına özen göstermişlerdir. Nazmı sıradanlaştıran bu kullanımdan, zaman içinde zorunluluktan dolayı vazgeçilmiştir. Ancak, daha sonra Tevfik Fikret tarafından da kullanılan değişik türden kafiyelere o zaman bile karşı çıkmıştır. Bu çeşit kafiyenin *Hüsn ü Aşk*'taki örneklerinden bir kaç şunlardır:

Manzûrun olan şikeste bendim

Şimdi kime bestesin efendim

(HA / 876)

Çünkü sever idi Aşk'ı Câdû

Tahvîfini kasd eder fakat bu

(HA / 1424)

Bir yol bakıp Aşk-ı âlem-ârâ

Câdûya nigâh kıldı ammâ

(HA / 1450)

Ser-pençe-i âftâb-ı rûşen

Çekmiş anı beyza-i kamerden

(HA / 1468)

Velhâsıl o Aşkar-ı sebük-bâl

Eyler seni şehr-i Kalb'e îsâl

(HA / 1507)

5. HÜSN Ü AŞK'TA EDEBÎ AKIMLAR

5.1. Tasavvuf

Tasavvuf hem ilim ve irfanla, hem fikir ve felsefeyle hem de güzel sanatlarla ilgili olan bir disiplindir. İslam medeniyet havzasında oluşan mistik kültürün adı olarak tasavvuf, insanın kalbî-ruhanî-ahlakî dünyasını derinleştirerek hakikatin önündeki engelleri kaldırma faaliyeti olarak tarif edilebilir. Sufilerin ele aldığı temel sorunlar ahlaki kemâlât ve gönül terbiyesidir. Bu konularda yöntemler geliştiren ilk mutasavvıflardan olan Mevlâna'nın eserleri dünyanın her tarafına ulaşmış, muhtelif dillere aktarılmıştır. Mevlevîlik, büyük halk kitlesinin kalbî/ahlakî terbiyesine yön

verdiği gibi, şiir ve musikî başta olmak üzere güzel sanatlara kabiliyeti olanlara imkân hazırlamış, felsefe ve tefekkür dünyasına ışık tutmuş, yön ve ruh vermiştir²⁹⁵.

Abdülbaki Gölpınarlı Klasik Türk Edebiyatının tasavvufla yoğrulmasında Yunus Emre'nin, Âşık Paşa'nın, Gülşehrî'nin, Hacı Bayram'la ilgisi olduğu rivayet edilen Şeyhî'nin hatta Şeyh Elvan-ı Şirazî'nin ve asırlar boyunca diğer sufi şairlerin de etkisi olmakla birlikte tasavvufun bu edebiyatın unsurlarından biri olmasında başlıca etkenin Mevlevîler olduğunu dile getirmektedir. Ona göre Nefî, Fasîh, Nâbî ve Şeyh Gâlib Mevlevî olmasalar da dîvan edebiyatının usta şairleri olacaklar, hatta İran edebiyatının tesiriyle tasavvuftan da bahsedeceklerdi. Fakat bahisleri Bâkî gibi “*pek sathî*” olacaktı. Kurulu bir geleneğe dayanmayacaklarından pek çok eserlerini ortaya koyamayacaklar, hele Gâlib, ne en ünlü şairlerinden olan

*Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen*

bendiyle başlayan terci-i bendini, ne,

*İkrârımıza ser veririz ahde kavîyüz
Biz Şâh-ı Vilâyet kuluyuz hem Alevîyüz*

mütekerrir beyitli müseddesini yazabilecek, ne de *Hüsn ü Aşk*'ı o tarzda meydana getirebilecekti²⁹⁶.

Tasavvuf, İslâm kültürü etkisinde gelişen Türk edebiyatının kaynakları arasındadır ve doğal olarak *Hüsn ü Aşk*'ta etkili olan akımların başında gelmektedir.

5.2. Sebk-i Hindî

Hint üslubu ya da Hint tarzı anlamına gelen *Sebk-i Hindî*, Fars edebiyatından doğan, Müslüman Hindistan'da gelişen, özellikle XVII-XVIII. yüzyıllar arasında İranlı ve Türk şairlerin geliştirdiği, çok ince ve girift hayaller esasına dayanan zihnî

²⁹⁵ Mustafa Kara, “Doğumu'nun 800. yılında Mevlânâ ve Mevlevîlik”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 15, S. 1, 2006, s. 1-22.

²⁹⁶ Abdülbaki Gölpınarlı, “Şeyh Gâlib”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul, 1993, s. 447-449.

bir şiir tarzının adıdır²⁹⁷. *Sebk-i Hindî* adıyla bilinse de tek bir bölge ya da toplumun ifade tarzı değildir. Belli bir zaman diliminde İran, Türk ve Hind kültürlerinin de etkisiyle meydana çıkmış, ortak bir zevkin ürünüdür²⁹⁸. Türk edebiyatında *Sebk-i Hindî*'nin etkisi sadece XVII- XVIII. yüzyıllarla sınırlı kalmamış, XIX. yüzyılda da kimi Encümen-i Şu'arâ şairlerine kadar devam etmiştir. Hatta *Fecr-i Âtî*'nin ünlü sairî Ahmet Haşim ile II. Yenicilerin birçok şairinin Şeyh Gâlib ve diğer bazı Hindî şairlerinin etkisinde kaldıkları bilinmektedir²⁹⁹.

Sebk-i Hindî şairlerinin ortak özellikleri olan mana ve hayallerin inceliği ve derinliği, insan ruhuna eğilme, ıstırap, tasavvuf ve mübalağa, yeni mazmunlar arama gayreti, dilde zerafet, uzun terkipler³⁰⁰ tümüyle *Hüsn ü Aşk*'ta yer bulmaktadır. Eserin özünü oluşturan tasavvuftan sonra *Hüsn ü Aşk*'ta en etkili akım *Sebk-i Hindî*'dir. Abdülbâki Gölpınarlı *Hüsn ü Aşk*'ta *Sebk-i Hindî* tesiri ile ilgili olarak şunları kaydetmektedir:

“Hâsılı Hüsn ü Aşk, divân edebiyatı bedîiyâtından ayrılmak, bu suretle teferrüd etmek isteyen, o edebiyâtın kalıpları içinde, ancak Sebk-i Hindînin yeni buluşlarıyla eski mazmunları işleyen fakat gerçekten de hem tasavvuf, hem şiir bakımından, tesiri altında kaldığı eserleri bile yapıcı bünyesinde eriten, bu sûretle de tek kalan bir eserdir.”³⁰¹

Ali Nihat Tarlan Şeyh Gâlib'in üslubu hakkında “Şairin eserlerindeki her ukde bir tekâmül sırrını ihtiva etmektedir” yorumunu yaptıktan sonra şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“İşte Gâlib'in üslubu budur. Yani muayyen mefhumlar üzerinde asırların geçmesi ve bir çok şairlerin onlar üzerinde işlemelerliyle hâsıl olan genişliğe ve zenginliğe Gâlib tevarüs etmiş ve mahdut hecelerden mürekkep olan mısra içine bu cidden geniş tahayyülleri renkli bir ifade ile sıkıştırmıştır. Bunu yaparken de çok defa müphem kalmıştır. O, bir kelime ile veya iki kelimenin yan yana gelmesiyle yeni ve şümullu bir hâdise veya mefhumu bir temas edip geçer. Güya gittiği yol başkadır, güya başka bir şey anlatmak ister. Fakat hayır buna aldanmamalı. Gâlib'in maksadı bütün o tasavvur âlemini ikinci ve üçüncü derecede gelen fikir, hayal veya mefhumları tedai ettirecektir. Beytin manzarası bu tedai silsilesinin üzerinden

²⁹⁷Şener Demirel, “XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri. Klâsik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme”, *Turkish Studies*, S. 4/2, 2009, s. 286.

²⁹⁸Halil Toker, “*Sebk-i Hindî (Hind Üslubu)*” İlmî Araştırmalar, S. 2, İstanbul, 1996, s. 150.

²⁹⁹Şener Demirel, age., s. 296.

³⁰⁰Haluk İpekten, “*Sebk-i Hindî*”, *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 242.

³⁰¹Abdülbaki Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk*, İstanbul, 2006, s. LII.

atlaya atlaya gayet renkli bir şekil alır... Gâlib'in ihtiyar ettiği bu üslup İran'da Sebki Hindî namıyla maruftur. ”³⁰²

Sebki Hindî'nin klâsik Türk şiirine etkisini inceleyen³⁰³ İsrail Babacan da Hüsni ü Aşk'ta bu üslubun temel özelliklerinin başarıyla işlendiğini ifade etmiştir. Babacan' a göre Hüsni ü Aşk'ın Sebki Hindî açısından önemli bir yönü de bazı beyitlerde Sebki Hindî'nin poetikasına işaret edilmiş olmasıdır. Aşk'ın Hüsni'e kavuşması için geçtiği aşamalar, sadece tasavvufi seyr u sulûku değil, şairin bu üsluba ulaşması için geçirmesi gereken safhaları da üstü örtülü bir şekilde anlatmaktadır³⁰⁴.

5.3. Mahallileşme

XIII. yüzyılda Karamanoğlu Mehmet Bey'in Türkçe ile ilgili görüşleri bir kenara bırakılırsa, XV. yüzyılda Aydınli Visalî ile başlayan ve XVI. yüzyılda Tatavlı Mahremî ve Edirneli Nazmî ile devam eden ve genel anlamda bir dil hareketi olarak kabul edilen *Türkî-i Basit*, Türk edebiyatındaki *Mahallileşme* hareketlerinin önemli adımlarından biridir. Dilde sade bir Türkçe söyleyişi esas alan *Türkî-i Basit* hareketi, daha sonraki dönemlerde kimlik değiştirerek şiirde yerli ve mahalli unsurlara fazlaca yer verme anlayışı çerçevesinde şekillenen “Mahallileşme” hareketine dönüşmüştür. Özellikle XVI. yüzyılda Bâkî'nin şiirlerinde görülen İstanbul Türkçesi ve mahallî unsurlar, Taşlıcalı Yahya'nın mesnevilerinde işlenen konular ve kahramanlar bu tarz söyleyişin en dikkat çekici örneklerindedir. Bu süreç XVII. yüzyılda Nev'i-zâde Atâyî ve Sabit gibi şairlerin özellikle mesnevilerinde gerek yerli konuların işlenmesi ve yerli malzeme tercihleri bakımından, gerekse kullandıkları dil ve söyleyişteki tasarrufları sayesinde daha rasyonel bir karakter kazanmıştır. Mahallileşme hareketinin belli başlı özellikleri olarak şunlar söylenebilir:

1. Atasözü ve deyimlerin kullanılması,
2. Halk tabirleri ve mahalli söyleyişlerin şiire girmesi,

³⁰²Ali Nihat Tarlan, “Şeyh Gâlib, Hayatı ve Şiirleri,” *C.H.P. Konferanslar Serisi Kitap: 3*, Recep Ulusoglu Basımevi, Ankara, 1939, s. 15-16.

³⁰³İsrail Babacan, *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebki Hindî (Hint Üslubu)*, Ankara, 2010.

³⁰⁴İsrail Babacan, “Hüsni ü Aşk'ta Sebki Hindî Tesiri”, *Türkbilig*, S. 19, s. 23, 2010.

3. Günlük ve sıradan olayların şiirin konusu haline gelmesi,
4. Özellikle mesnevi konu ve kahramanlarının mahalli çevreden alınması³⁰⁵.

Görüldüğü gibi Mahallileşme hareketinin özellikleri Sebki Hindî'nin bazı özellikleriyle de örtüşmektedir. Yukarıda sayılan ilk iki maddedeki özellikler *Hüsn ü Aşk*'ta da görülmektedir. Şeyh Gâlib'in prensipte sadelik taraftarı olduğu, *Türki-i Basit* bir gazelinin ve şarkı türünde bir şiirinin bulunduğu da dikkate alınarak bu özelliklerin Sebki Hindî'nin yanı sıra Mahallileşme'nin de etkisiyle *Hüsn ü Aşk*'ta yer aldığını söylemek mümkündür.

5.4. Sembolizm

Sembolizm, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde parnasizm, realizm ve natüralizme karşı olarak ortaya çıkmıştır³⁰⁶. Sembolistler bireyi ve duygusal evrenini açık ve dolaysız anlatmanın yerine, simgelerle ve örtük bir dille anlatmayı önermişler, özellikle şiirde anlamın çok açıklıkla kendini dışa vurmasına karşı çıkmışlardır³⁰⁷. Sembolizmin manada kapalılık ve muğlaklık, ferdiyetçilik ve lirizm gibi pek çok ilke ve nitelikleri Şeyh Gâlib'in de mensubu olduğu *Sebki Hindî* ile örtüşmektedir. Sembolizm de Sebki Hindî'de görülen ve açık sır niteliği taşıyan mazmunlara çok yakın bir düşünceden doğmuştur³⁰⁸. Ancak modern şiirde klasik şiirdeki ortak sembolizmin yerini özel sembolizmler alır. Tasavvufla hiçbir ilgisi bulunmayan şairlerde bile, tasavvufî bir duyarlılığın bulunması ve şiirlerinin tasavvuf açısından da yorumlanabilmesi sözünü ettiğimiz ortak sembolizmin bir sonucudur. Örneğin zülf, sufi bir şairde de sufi olmayanda da aynı çağrışımları uyandırır. İki de sevgilinin boyunu serviye, dudaklarını goncaya, gözlerini nergise yüzünü aya vb. benzetir³⁰⁹.

Ahmet Hamdi Tanpınar *Hüsn ü Aşk*'ı değerlendirdiği "*Avîze Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir*" başlıklı yazısında *Hüsn ü Aşk*'ı sembolist bir eser olarak görmektedir:

³⁰⁵Şener Demirel, age., s. 295

³⁰⁶İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara, 2003, s. 106.

³⁰⁷Aydın Şimşek, *Estetik ve Mücadele Estetiği*, İzmir, 2006, s. 111.

³⁰⁸Pervin Çapan, "*Şeyh Gâlib'de Ateş İmajına Dâir*", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 12, İstanbul, 2005, s. 140.

³⁰⁹Beşir Ayvazoğlu, "Dil, Mecaz, Sembol", *Dergâh*, C. I, S. 1, s. 16

“Bu manzumeye simbolist bir manzara veren ve onu yeni bir paletin sahibi yapan bu hayallerin hususiyeti, hemen daima kapalı olmalarında ve bir de eşya arasında bulunduğu mutabakatların yeniliğindedir: Teşbih ve istiarelerin bir tarafını kaldırır, yahut sadece mecaz kullanır. Kelimelerin üzerinde eskilerde rastlanmayan bir ısrarla durur, mısraın bütün yükünü onlara taşır. Ayrıca şiirin lisanının an’anesinde öteden beri klişe gibi tekrarlanan tedariklerin çoğunu kırar. Kendisine ve etrafına “yeni bir lügat kullanmış olduğu” vehmini veren şey de budur. Bu serbestlik sayesinde Şeyh Galib, etrafına yeni bir gözle bakmak imkânını buldu. Sâdâbâd, Nedim şiirinin mâlikânesi olmamış mı idi? Üçüncü Selim devrinin kibar hayatına dekor teşkil eden Boğaziçi ve Boğaz mehtabı da Şeyh Galib’in şiirini yer yer bir âvize gibi renk ve ışıkla doldurur.”³¹⁰

Tanpınar, Yahya Kemal adlı monografisinde klasik Türk şiirinde Batı Edebiyatı akımlarının özelliklerini ararken de Gâlib’i şöyle değerlendirmektedir:

“Gâlib, *Sebk-i Hindî* ile münasebeti ne olursa olsun, *Nâilî*’den, *Neşâtî*’den, *Bâkî*’den çok başka, daha *precieux*, hatta *barok* ve biraz *da romantiktir*.”³¹¹

Çok farklı kaynaklardan beslenen ve bir Şeyh Gâlib hayranı olan Âsaf Hâlet Çelebi de, “*Eski Türk şiirinde Reform: Galip Dede*” başlıklı yazısında Şeyh Gâlib’in Türk edebiyatındaki etkisini Fransız edebiyatından Mallarmé’ye benzetmiştir. Asaf Hâlet Çelebi, Şeyh Gâlib’in asıl dehasını *Dîvân*’ında değil *Hüsn ü Aşk*’ında gösterdiğini ve *sembolizm*’e kaydığını söyler³¹².

İnci Enginün Türk edebiyatında Şeyh Gâlib’den etkilenen yazar ve şairlerde bu etkinin beslenme anlamında bir tesir olduğunu ve “*edebiyatımızın simbolist şairler kolunu Şeyh Gâlib’e bağladığını*” tespit etmiştir³¹³.

Bu arada bilindiği üzere Batı Edebiyatında *Sembolizm*’in oluşmasında “*Dekadanlar*” olarak bilinen bir grup şairin rolü olmuştur³¹⁴. Türk edebiyatında da Servet-i Fünûn şairlerinin farklı hayal ve benzetmeleri bazılarınca yadırganmış, bu yeni anlatım tarzı batı taklitçiliği, yozlaşmış bir edebiyat anlayışı olarak suçlanarak bu tarzı benimseyenlere “*Dekadan*” denilmiştir. Bu tartışmada eski edebiyatı iyi bilen Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun, “*Eslafta Dekadanlık ve Şeyh Gâlib*” başlıklı yazısı tartışmayı sona erdirmekte önemli rol oynamıştır. Ahmet Hikmet bu yazısında

³¹⁰Ahmet Hamdi Tanpınar, "Avize Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, 2000, s. 179-180.

³¹¹İnci Enginün, “Şeyh Gâlib’in Bugüne Etkisi”, *Prof. Dr. Nihad M. Çetin’e Armağan*, s. 129.

³¹²İnci Enginün, age., s. 137.

³¹³İnci Enginün, age., s. 128

³¹⁴İsmail Çetişli, age., s. 106.

yenilik ihtiyacını bütün şairlerin hissettiğini belirterek Klasik Türk Edebiyatından ve yeni hayalleri en çok kullanan Şeyh Gâlib'ten örnekler vermiş, ona “*dekadanların pîri diyeceğim geliyor*” demiş ve şiirlerinde yeni hayaller kullanan şairlere “*Gâlibiyûn*” denmesinin daha uygun olacağını söylemiştir³¹⁵.

Sonuç olarak Şeyh Gâlib'in, sembolizm akımının varlığının bile söz konusu olmadığı bir zamanda iç dünyaya yönelen şiirleriyle, yine de sembolizmin özelliklerini taşıdığı³¹⁶ ve bu özelliklerin *Hüsn ü Aşk*'inde da görüldüğü söylenebilir.

6. HÜSN Ü AŞK'IN NAZİRE GELENEĞİ İÇİNDEKİ YERİ VE METİNLERARASILIK BAĞLAMI

Edebiyat biliminde ilk olarak Julia Kristeva'nın 1967'de yayımlanan bir makalesinde kullanılan³¹⁷ *metinlerarasılık*, en genel anlamıyla iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda *metinlerarasılık* bir yeniden yazma işlemidir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, edebî gelenekten izler taşıdığını, hiç bir metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını savunan yeni eleştiri yanlıları metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürmüşlerdir. Bu düşünceye göre hiçbir metin eski metinlerden tümüyle bağımsız değildir ve her eser bir *metinlerarasıdır*. Bu çerçevede *metinlerarasılık* La Bruyère'in “Her şey daha önce söylenmiştir”, sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşüncüyü sürdürür³¹⁸.

Metinlerarası ilişkiler araştırmacılar tarafından farklı şekillerde tasnif edilmiştir. Ancak bu ilişkiler *açık metinlerarası ilişki* ve *kapalı (örtük) metinlerarası ilişki* olmak üzere temelde ikiye ayrılır. *Açık metinlerarası ilişkiyi* çoğu okur rahatlıkla görebilir. *Kapalı metinlerarası ilişki* ise iyi bir okuma birikimi olan bilgili

³¹⁵İnci Enginün, age., s. 121-124.

³¹⁶Pervin Çapan, agm., s. 141.

³¹⁷Tevfik Ekiz, “Alımlama Estetiği Mi? Metinlerarasılık Mı?”, *AÜ DTCTF Dergisi*, S. 47, Ankara, 2007, s. 124.

³¹⁸Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, 1999, s. 17-18.

ve dikkatli okurun derinlemesine bir okumayla fark edebileceği türden bir ilişkidir. Böylece yazarlar başka metinlerden aldıklarını bazen açıkça belirtirken bazen üstü kapalı olarak işaret etmekte ya da sezdirmekle yetinmektedirler. Bazen bir metin diğer bir metin için olumlu ya da olumsuz yönde ilham kaynağı olabilmekteyken iki metin arasındaki ilişki benzerliğe ya da karşıtlığa dayanabilmektedir. Eserler arasında konu, duygu, düşünce gibi eserin özüne yönelik bağıntılar kurulabileceği gibi karakter, mekan, zaman gibi yapısal ya da biçimsel bağıntılar; stilistik ya da söylemsel bağıntılar da kurulabilir³¹⁹. Bu doğrultuda Metinlerarası ilişki biçimleri kısaca şöyle sıralanabilir:

1. Alıntı: Bir metinden yapılan, klasik anlamda alıntıdır. Alıntı yapılan metin, yazarın ve eserin adı verilerek, tırnak içerisinde italik olarak yazılır.

2. Gizli Alıntı-Aşırma (Plagiat): Bir eserin bir parçasının, ya da çok nadir olarak bütünün, yazar ve eser adı belirtilmeden olduğu gibi alınmasıdır.

3. Anıştırma (Allusion): Varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek bir dış bildiri dizgesi olmayan anıştırmada söylenmesi gereken şey, açıkça belirtilmeden imâ edilir. Anıştırma alıntıdan ayrı olarak bir “düşünce”yi alıntılar³²⁰.

4. Alaycı Dönüştürüm: Bir eserin konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir eserden gülünç, eğlendirici bir eser türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın eserine ait cümleleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla yeniden kurgulamaktır. Bu tür metinlerarası ilişkilerde, bir metnin eylemi ya da konusu olduğu gibi sürdürülürken eserin temel içeriği ve anlatsal devinimi değiştirilmeden, yeniden yazılır³²¹.

5. Kolaj: XX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak olan kolaj, 1910’lu yılların başında plastik sanatlar alanında doğar. Kolaj tekniği metin alanında düşünüldüğünde dışından alınan en küçüğünden

³¹⁹ Gonca G. Alparslan, *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*, İstanbul, 2007, s. 17.

³²⁰ Kubilay Aktulum, age., s.110.

³²¹ Kubilay Aktulum, age., s. 126.

en büyüğüne kadar her ayrışık unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, belli bir düzğüye göre belirlenmiş bir yapıt içerisinde sokulması işlemini karşılar. Özellikle postmodernist eserlerde görülen bu teknikle gündelik hayatta karşılaşılan resim, fotoğraf, grafik, çizim, nota, afiş, ilan, gazete parçası gibi her çeşit metin ya da görsel malzeme yeni metne katılabilir. Bu tekniğı kullanan yazar okurdan parçaların birleşme mantığını çözerek bütünlüğe ulaşmasını ve bundan estetik haz almasını hedefler.

6. Montaj: Montaj, kolajdan farklı olarak başka bir yazara ait belirli parçaları, özgün eserin bütünlüğü içerisinde metne dâhil etmektir.

Metinlerarasılık kavramı ortaya atılmadan önce de ister çağdaş ister eski, ister klasik metinler söz konusu olsun hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağı, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığı temel bir varsayım olarak neredeyse her kuramcı tarafından benimsenmiştir³²². Klasik Türk Edebiyatında yer alan nazire geleneğı de metinlerarasılık bağlamında düşünülebilir. Nazîre “*bir şairin şiirine başka bir şair tarafından aynı ölçü, kafiye ve redifle yazılan benzeri*” olarak tanımlanmaktadır. O şaire duyulan sayğı ve beğenin ifadesi olan nazireler tanzir edilen şiirin aynısı değil, en az onun kadar güzel olması gereken başka bir şiirdir. Nazirede amaç şairin kendi özelliğini ve sanatçı kişiliğini göstermesidir³²³. Nazirenin çeşitleri vardır. Bunlardan *tehzilde* şair, ünlü bir şiire aynı ölçü ve uyakta ama alaycı, mizâhî bir üslupla değinir. Terbi (dörtleme), taştir (beşleme), tahmis (beşleme), tesdis (altılama), tazmin gibi nazım biçimlerinde ise şairin başka bir şiirden alınan beyti aynı ölçü ve kafiye ile dört, beş, altı dizeye ya da herhangi bir nazım biçimine tamamlanması söz konusudur. Bu nazım biçimlerinde bir şairin bir başka şairin eserini alıp onun üzerine ilk şiirden aşağı kalmayacak yeni bir metin yazma hünerini göstermesi beklenir. O hâlde bu yola giden Dîvân şairleri açıkça metinlerarası sanat eserleri yaratmışlardır³²⁴ ve Şeyh Gâlib *Hüsn ü Aşk*'taki

Esrârını Mesnevî'den aldım

³²² Kubilay Aktulum, age., s. 18.

³²³ Cem Dilçin, s. 269.

³²⁴ Gonca G. Alparslan, age., s. 23.

Çaldım velî mîrî malı çaldım

(HA / 2020)

beyti ile bugün metinlerarası adı verilen metnin, kendinden önce yazılmış eserlerle kurduğu bağa yüzyıllar önce değinmiştir. Bu bağ, hem o eserlerden ilham almaya hem de onları aşmaya dayalı bir ilişkidir ki Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ın "esrarını aldığı" söylediği Mevlânâ'nın *Mesnevî*sinde de söz konusu edilmiştir.

"Her gün bir yerden göçmek ne iyi

Her gün bir yere konmak ne güzel

Bulanmadan, donmadan akmak ne hoş

Dünle beraber gitti cancağzım.

Ne kadar söz varsa düne ait

Şimdi yeni şeyler söylemek lazım."

Klasik Türk Edebiyatının anlam evrenini oluşturan, şairler arasında yüzyıllarca dolaşıp duran mazmunlar da içeriği aynı kalmakla birlikte her şairin kendine özgü yorumuyla yeniden yaratılır. Bu sayede her şair ortak benzetmeler ve hikâyeler sayesinde kendinden önceki şairlerin eserleriyle metinlerarası bir bağ kurmuş olur. Söz sanatları için de benzer bir durum söz konusudur: "*Söz arasında herkesçe bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye, bir inanca ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek, onu anımsatmak*"³²⁵ olarak tanımlanan telmih sanatı ile anlamı pekiştirmek için şiire atasözü, âyet, hadis katmak olarak tanımlanan irsâl-i mesel ve iktibas gibi sanatlar da metinlerarası ilişki kapsamına girer³²⁶. Bu anlamda edebiyat alanında XX. yüzyılda ortaya atılan kavramların ve onları ifade eden terimlerin benzer karşılıklarının klasik belagat kitaplarında bulunduğu, nazım türlerinden tehzilin, alaycı dönüştürüme; tazmin, ve nazım biçimlerinden terbi, taştir, tahmis, tesdisin, montaja; söz sanatlarından telmihin, anıştırmaya; irsâl-i mesel ve iktibasın ise alıntıya benzediği söylenebilir.

Klasik Türk şiirinde şairlerin birbirlerine nazire söylemeye başlamaları hemen hemen bu şiirin kuruluş devriyle eş zamanlıdır. XVIII. yüzyıla gelindiğinde

³²⁵ Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, 2000, s. 461.

³²⁶ Gonca G. Alparslan, age., s. 24.

ise şairler arasında nazirecilik geleneğinin adeta bir hayat tarzı olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu yüzyıl şairleri, bir önceki yüzyıldan Nâbî, Nefî ve Nâilî ile çağdaşlarından başta Nedîm ve Sâbit'e nazireler söylemişler hatta bazıları tüm edebî faaliyetlerini nazirecilik çerçevesinde sürdürmüşlerdir. Gelenek, şairler için hem bir “mektep” hem de bir “söz meydanı” idi. Şairler bazen devrindeki şairlerin, bazen de bütün şairlerin kendilerine nazire yazamayacakları iddiasıyla eski üstadlara meydan okuyorlardı³²⁷. Aynı yüzyılda Şeyh Gâlib de *Hüsn ü Aşk*'ı kendisine nazîre yazmanın mümkün olmadığı iddia edilen Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ına nazîre olarak onu aşmak hatta benzeri bulunmayan bir eser meydana getirmek amacıyla yazmış ve

Engüşt-i hatâ uzatma öyle
Beş beytine bir nazîre söyle
(HA / 2016)

beytiyle çağdaşlarına meydan okumuştur. Bu bölümde *Hüsn ü Aşk*, kaynakları ve tesirleriyle nazirecilik geleneği ve yukarıda anlatıldığı üzere Klasik Türk Edebiyatı metinleri söz konusu olduğunda bu gelenekle birlikte ele alınması gereken metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecektir.

6.1. Hüsn ü Aşk'ın Kaynakları

Abdülbâkî Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk*'taki Suhan'ın, *Hayrâbâd*'daki sıfat-ı pîr-i hîred'i andırdığını; her iki eserde de kuyu ve kuyudan iple çıkma motifi bulunduğunu³²⁸ dile getirmiş, *Hüsn ü Aşk*'ta, İbni Sînâ'nın *Risâletü't-Tayr*, Şehabeddin Sühreverdî'nin *Mu'nisü'l-Uşşâk*, Nizâmî'nin *Leylâ vü Mecnûn*, Fuzûlî'nin *Hüsn ü Aşk* olarak da tanınan *Sıhhat ü Maraz* ve *Leylâ vü Mecnûn* eserlerinin etkilerini tespit etmiştir. Gölpınarlı bununla beraber *Hüsn ü Aşk*'ın, bu eserlerin bir taklidi olmadığını, onlardaki unsurların, Gâlib'in şiir kudreti ve hayal gücüyle yeni ve orijinal bir eser şeklinde ortaya çıktığını³²⁹ dile getirmiştir.

³²⁷ M. Fatih Köksal, *Sana Benzer Güzel Olmaz Dîvân Şiirinde Nazîre*, Ankara, 2006, s. 93-95.

³²⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, age., s. XLIII.

³²⁹ Abdülbaki Gölpınarlı, age., s. XLV.

Gölpınarlı'ya göre *Hüsn ü Aşk*'ı etkileyen Sihat u Maraz'ın “mevzu”su Sühreverdî'nin Mu'nîsu'l-Uşşâk'ından alınmış, Sühreverdî de eserinin ilhamını İbni Sînâ'nın *Risâletü't-Tayr*'ından almıştır. Holbrook ise bu metinlerin hepsinin temelde kişileştirme olarak düşünülebileceğini ama tasavvufî risâle türünün modern alımlanışını bilen okurların anlayacağı üzere Gâlib-Fuzûlî-Sühreverdî-İbni Sînâ soyağacının benzersiz olduğunu belirtir³³⁰. Holbrook'a göre tüm bu eserlerin zengin ve kapsamlı bir alegori geleneği temsil etmektedirler ve aralarına konu ve teknikten ziyade aynı türe ait olma yönünde bir ilişki bulunmaktadır³³¹.

Berat Açıl, Muhyî'nin alegorik mesnevîsi *Hüsn ü Dil*'i incelediği doktora tezinde hem Batı'da yazılan alegorilerde hem de Klasik Türk Edebiyatından örnek olarak ele aldığı *Hüsn ü Dil*'de metinlerin kendi aralarındaki etkileşimini belirlemiş ve “*alegorilerin metinlerden ziyade metinlerarasılar diye tanımlanmasının daha doğru olacağını, alegorik arayış yapısından yapıyı oluşturan anlatı paradigmalarına kadar alegorilerin kendi türsel işaretlerini önceki metinlerin yorumu olarak ürettiklerini*” dile getirmiştir. Batı'da Homer'in veya Platon'un eserlerini alegorik olarak yorumlama faaliyetleri beraberinde alegori türünü getirmiş ve müstakil alegoriler yazılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda *Hüsn ü Dil*, *Hüsn ü Aşk*, *Gül ü Bülbül* gibi alegorilerin de kendinden önceki metinlerle konuştukları, onlarla etkileşim içinde oldukları ve bir silsile oluşturdukları gözlemlenmektedir³³².

Yenipazarlı Vâlî'nin *Hüsn ü Dil*'ini inceleyen M. Fatih Köksal, von Hammer (1774-1856)'in *Hüsn ü Aşk*'ta *Hüsn ü Dil*'in etkisinin bulunduğunu iddia ettiğini, Gibb'in ise her iki eserde de kadın kahramanların adlarının aynı olması ve her ikisinin de alegorik olmaları dışında aralarında hiçbir ortak yön bulunmadığını söyleyerek bu görüşe katılmadığını aktardıktan sonra şunları kaydeder:

“...Ancak her iki eser arasındaki müştereklik sadece kadın kahramanların adları ve temsîlî oluşlarından ibaret de değildir. Her iki eserin de alegorik ve bu alegorinin insan vücudunun uzuv ve hassaları üzerine kurulu oluşunun yanı sıra olayın bir ikili aşk hikâyesi formunda sunulması da mühim bir noktadır. Bu tarzın ilk defa Fettâhî tarafından denendiği de göz ardı edilmemelidir. Hüsn ü Dil'de insan vücudunun daha çok zahiri tarafları, yani organları temsil edilirken, Hüsn ü Aşk'ta açık bir şekilde tasavvufu çağrıştıran “hassa”lar teşhis edilmiştir. Ancak

³³⁰ Victoria Holbrook, age., s. 229-230.

³³¹ Victoria Holbrook, age., s. 240.

³³² Berat Açıl, age., s. 178.

şunu söylemek de gerekir ki bütün bu müşterek taraflar için “taklit”ten değil, belki “model edinme”den söz edilebilir.”³³³

Alegorik eserlerin en temel özellikleri çokanlamlılık, kişileştirme, arayış, metinlerarasılık, iç çatışma, tenasüp, müphemiyet ve zaman dışılık olarak belirlenmiştir³³⁴. *Hüsn ü Aşk* ve ona kaynaklık ettiği düşünülen eserler de bu özellikleri taşımaktadır. Bu eserlerden Mevlânâ'nın Mesnevî'sî de parça parça alegorileri ve alegorik hikâyeleri içermektedir³³⁵. Söz konusu eserler, aşağıda *Hüsn ü Aşk*'la ilişkileri bakımından ele alınacaktır.

6.1.1. İbni Sînâ

Dünyanın sayılı ilim adamlarının önde gelenlerinden olan ünlü Türk bilgini³³⁶ İbni Sînâ (980-1037), çok yönlü bir âlim ve aynı zamanda pek çok eseri bulunan bir edebiyatçı ve şairdir. 238 ya da 276 civarında eseri bulunan İbni Sînâ bunlardan birkaçını Farsça, geri kalanlarını Arapça olarak kaleme almıştır. Eserleri Arapça ve Farsça olmasına rağmen Türk milletinin folkloruna intikal etmiş, Klasik Türk Edebiyatında da ünlü eserleri “Kanun” ve “Şifa” ile mazmun malzemesi olmuştur³³⁷. Eserlerinden ıssız bir adada tek başına bütün ilimleri keşfeden bir insanı konu alan alegorik anlatımla yazılmış felsefi bir hikâye olan *Hayy bin Yakzan* kendinden sonra pek çok kişiye ilham vermiştir.

Abdülbâkî Gölpınarlı'nın *Hüsn ü Aşk*'in kaynakları arasında saydığı İbni Sînâ'nın *Risâletü't-Tayr*'ı tasavvuf edebiyatında önemli bir yeri olan kuş sembolizmini kullandığı tasavvufi bir risâledir. *Risâletü't Tayr*'ın, içlerinde Feridüddin Attâr (1147-1230) ve Muhyi'ddin İbnü'l Arabî (1165-1239)'nin de bulunduğu çok uzun bir uluslar arası kaynakçası vardır ve eserin çok sayıda şerhi bulunmaktadır. Ali Şir Nevâî'nin de Attâr'ın *Mantiku't-Tayr*'ına nazîre olarak yazdığı Farsça bir *Lisânü't-Tayr*'ı bulunmaktadır³³⁸. Yukarıda anlatıldığı üzere Gölpınarlı'ya göre *Hüsn ü Aşk*'i etkileyen *Sihhat u Maraz*'ın “mevzu”su

³³³ M. Fatih Köksal, *Yenipazarlı Vâlî Hüsn ü Dil İnceleme-Tenkitli Metin*, İstanbul, 2003, s.9.

³³⁴ Berat Açıl, age., s. 180.

³³⁵ Berat Açıl, age.,s. 3.

³³⁶ Şaban Kuzgun, “İbni Sina'nın Hayatı ve Milliyeti”, *İbni Sina*, Kayseri, 1984, s. 17.

³³⁷ Meserret Diriöz, “İbni Sînâ'nın Edebî Şahsiyeti”, *İbni Sina*, Kayseri, 1984, s. 363.

³³⁸ Berat Açıl, age., s. 7.

Sühreverdî'nin *Mu'nîsu'l-Uşşâk*'ından alınmış, Sühreverdî de eserinin ilhamını İbni Sînâ'nın *Risâletü't-Tayr*'ından almıştır. İbni Sînâ'nın kahraman anlatıcı olarak ben diliyle yazdığı hikâye özetle şöyledir:

“Bir kuş sürüsü avcılarının kurmuş olduğu tuzağa yakalanırlar. Boyunlarından, kanatlarından ve ayaklarından sımsıkı zincirlenirler. Kurtulmaya çalışırken tuzağın pençeleri, onları daha sıkı kavrar. Sonunda güçleri tükenir ve çırpınmaktan vazgeçerler. Kuşlardan her biri artık kendi esaret acısıyla baş başadır ve öteki kardeşlerini düşünecek durumda değildir. Bu durum giderek sıradanlaşır ve kuşlar sanki bu kafesin tuzağına düşmemişler ve esir olmamışlar gibi yaşamaya başlarlar.

Bir gün birkaç kuşun ayaklarına dolanan zincirler dışında boyunlarını ve kanatlarını ağdan kurtardığı tam olarak kurtulmayı neredeyse başarabileceği fark edilir. Bunu gören bazı kuşlar, esir olduklarını tekrar hatırlarlar. Kurtulan arkadaşlarından bu yolu kendilerine de öğretmelerini isterler. Sonunda kuşların bir kısmı, ayaklarında zincirler olmasına rağmen kafesten kurtulmayı başarırlar ve uçmaya başlarlar.

Önlerinde zümrüt yeşili verimli vadileri bulunan çok güzel bir ülke vardır ve kuşlar için çok çekici nimetlerle doludur. Ancak tuzaklardan yeterince uzaklaşmadıkça avcılardan emin olamayacaklarını bildikleri için çekici nimetlerle dolu olan altı dağın zirvesini konaklamadan aşarlar. Yedinciye de güç bela aşmak için çabalarken dayanamayacaklarını anlayınca yedinci dağın yemyeşil bahçelerle, göz alıcı saraylarla, meyve dolu ağaçlarla bezeli zirvesinde konaklarlar. Yerler, içerler, dinlenirler. Menzil-i maksûdlarının daha ötelelerde olduğu inancıyla tekrar yola koyulurlar. O cennet ortamından koparak yola çıkmak çok zor olmuştur. Sekizinci dağın zirvesinden hiç görülmedik renkler, şekiller, hiç duyulmadık nağmeler ve candan dostlarla karşılaşır. Dostlarına katlandıkları eziyetleri ve amaçlarını anlatırlar. Bu can dostlar onlara şu tavsiyede bulunur: Bu dağın arkasında bir şehir var. Orada yüceler yücesi bir melik oturmakta, himayesini isteyen, kendisine teslim olan herkese, kudretiyle yardım eder. Bütün zulüm ve eziyetlerden onları emin kılar.

Bu tavsiyeye uyarak yüce melikin sarayına ulaşırlar. Huzura alınmak için beklerler. Kabul edildiklerinde perdeler kaldırılır. Yüce melikin cemâli karşısında dilleri tutulur, dertlerini de unuturlar. Ancak melik onların dertlerini zaten bilmektedir. Yine de başlarına geleni dinler ve onlara şöyle der: Ayaklarınıza dolanan bağları ancak onu bağlayan çözer. Şimdi geride bıraktığınız kardeşlerinize bir elçi göndereceğim. Onunla birlikte mutlu ve mutmain olarak dönün. Haydi.

*Şimdi yine yoldadırlar, ancak bu kez kendilerine yüce melikin kutlu elçisi eşlik etmektedir.*³³⁹

İbni Sînâ eserinde yeryüzü sürgününün farkına varmış bir ârifin semâvî yolculuğunu ve tekrar geriye dönüşünü anlatmaktadır ve eser, konu, kurgu, anlatım vs. hiçbir hususta *Hüsn ü Aşk*'a benzememektedir. Ancak eserde kuş sembolizmiyle anlatılan yol metaforu, yolculuğun sonunda maksuda erişme gibi unsurlar *Hüsn ü*

³³⁹ İlhan Kutluer, “Kuşlar Masalı” *İslâm Felsefesinde Sembolik Hikâyeler*, İstanbul, 2004, s. 111-113.

Aşk'ta da bulunmaktadır. Victoria Holbrook, *Risâletü't-Tayr*'da Melik'in diğer kuşları elçisiyle birlikte geri gönderdiği gibi Sihat u Maraz'da da *Aşk*'ın, Ruh'un rehberliğini üstlendiğini belirtmektedir³⁴⁰. Aynı şekilde *Hüsn ü Aşk*'ta da Suhan *Aşk*'a kılavuzluk eder. Sonuç olarak *Risâletü't-Tayr*'ın Şeyh Gâlib'i besleyen geleneğe ait alegorik tasavvufî risâle türünde olması yönüyle *Hüsn ü Aşk*'a kaynaklık ettiği söylenebilir.

6.1.2. Şehâbeddin Sühreverdî

1145'te Sühreverd'de doğan ünlü mutasavvıf ve filozof Şehâbeddin Sühreverdî, bir kaç grupta değerlendirilebilecek türde pek çok eser vermiştir. Eserlerinin arasında Arapça dua ve münacaat-nâmeler, tarikatının öğretilerini içeren teorik kitaplar, tercüme, şerh, tefsirlerin yanı sıra temsilî tasavvufî risâleler de yer almaktadır. *Hüsn ü Aşk*'a kaynaklık ettiği düşünülen *Mu'nisu'l-Uşşâk*'ında aşkın metafiziği ve estetik değeri hakkında açıklamalar yaparken, Kur'an'da güzellik sembolü olan Yusuf'la güzelliği, aşk sembolü olan Züleyha'yla aşkı, hüznü ve ayrılık sembolü olan Yakup'la hüznü özdeşleştirmiştir. Henri Corbin bu risâlenin Sühreverdî'nin diğer risâleleri arasında onun şaheseri sayılabileceğini düşünmektedir³⁴¹. *Mu'nisu'l-Uşşâk*, *Fî-Hakîkati'l-Aşk* adıyla da bilinmektedir. Eser şu şekilde özetlenebilir:

*“İlk olarak yaratılan akıldır. Aklın, Tanrı'yi, kendini, kendinden sonra meydana gelenleri bilmesinden Hüsn, Aşk ve Hüzün meydana geliyor; bunların üçü de bir asıldan zuhûr etmiştir, insan, birbirine aykırı dört nesneden (Anâsır-ı erbaa: Toprak, su, ateş, yel) yaratılınca, pâdişâh olan Hüsn, onu görmeye, Aşk da Hüzün'le beraber Hüsn'ü bulmaya gidiyor. Bütün Melekût halkı, Hüsn'ün buyruğuna uyup Aşk'a tabi oluyor. Yûsuf yaratılınca Aşk, ona ulaşıyor ve Hüsn'e âşik oluyor; fakat yüz bulamayınca ümitsiz bir halde çöllere düşüyor; Hüzün de Ken'an diyârına gidip Yâkûb'a mûnis oluyor. Aşk, Mısır'a gidip Zelihâ'nın hücrelerinde görünüyor. Zelihâ, Aşk'a kim olduğunu sorunca, bana diyor, Arap diyârında Aşk, Acem diyârında Mihr derler; her gün bir yerdeyim; üç kardeşiz biz. Bu köşkün üstünde Can derler bir şehristan var. O şehrin burcu, kal'ası, izzetten hendeği, azametten yapılmıştır. O şehirde Tanrı kitabını okuyan, pek fasîh, fakat dilsiz, pek yaşlı, fakat yıl görmemiş, pek ihtiyar, fakat henüz yorgunluk, tâkatsizlik nedir bilmez, Hired adlı bir pîr vardır. O şehre Aşk kemendiyle, şevk merkebiyle ulaşılır; elde de bilgi kılıcının olması gerektir. Bu şehir, dokuz köşkün (gökler) üstündedir; Hüsn'e ancak Aşk'la ulaşılabilir.”*³⁴²

³⁴⁰Victoria Holbrook, age., s. 241.

³⁴¹Celâl Settârî, *Züleyhâ'nın Aşk Derdi*, İstanbul, 2010, s. 155.

³⁴²Abdûlbaki Gölpınarlı, age., s. XLIV.

Burada kısaca özetlenen bu irfanî ve felsefî risalesinde Sühreverdî, seyr ü süluk'ün esaslarını ve mertebelerini yani marifet, muhabbet ve aşkı sembolik bir dille anlatmıştır. Hikâyedeki Beytü'l-Mukaddes nuranîler âlemini, Sonsuz aklın piri, ilk akli temsil etmektedir. Yerin üstündeki dokuz katlı can ülkesi'nden kasıt, dokuz felektir. Dört tavanlı altı ip, madde âleminin dört unsuru ve altı boyuttur. Üç katlı saray, insan beynidir. Zira eskiden insanlar, beynin üç katlı olduğuna inanıyorlardı. Birinci katın ikinci hücresi, beynin birinci katının ön tarafı ve arka tarafıdır. Çok zeki ve unutkan biri'nden kasıt, hayal kuvvesidir. Bilmediği şey hakkında hüküm veren'den kasıt, vahime, mutasarrıfe veya münkire kuvveleridir. Kendisine emanet edilen şeye ihanet etmeyen'den kasıt, akıl kuvvesidir. Beş büyük kapı'dan kasıt, zahirî beş duyu organıdır. Birinci kapı'dan kasıt gözler, ikinci kapı'dan kasıt kulaklar, üçüncü kapıdan kasıt burun, dördüncü kapıdan kasıt, ağız ve dil ve beşinci kapıdan kasıt, dokunma duyusudur³⁴³.

Görüldüğü gibi, hikâyede insanın bedensel, zihinsel ve ruhsal durumları bir arada verilmiş, Gölpınarlı risalede bunlardan insanın ruhsal durumunu anlatan kısmın *Hüsn ü Aşk*'a benzediğini dile getirmiştir. Victoria Holbrook ise hikâyenin bütünüyle *Hüsn ü Aşk* arasında şöyle bir ilişki tespit etmiştir:

“Sühreverdî'nin risâlesinde görülen biçimiyle kuramsal olarak dile getirilmiş izleğe gösterilen devamlı dikkat, Gâlib'in hikâyesinde anlam sanatlarına boğulmuş olsa da Gâlib'in Aşk yolculuğunda ruhun bitkisel, hayvansal ve zihinsel düzeyleriyle karşılaşmaların parçalı yapısını görmek mümkündür. Aşk'ın kuyunun dibinde gördüğü dev, onu yemek ister: Hazım, bitkisel ruhun bir işlevidir. Dondurucu bir bozkırı geçtikten sonra karşısına çıkan cadı onunla evlenmek ister: Şehvet hayvansal ruhun bir işlevidir. Aşk'ın Çin prensesiyle maceralarını da görmüştük: Çin prensesi Aşk'ı ateş denizini geçtikten sonra zihinsel tasvirleriyle tuzağa düşürmüştü.”³⁴⁴

Holbrook, Sühreverdî'nin risâlesinde yer alan *anâsır-ı erba'anın Hüsn ü Aşk*'ta da yer aldığını ve Aşk'ın dönüş yolculuğunun dört unsur ve bunların niteliklerine göre tasarlandığını düşünmektedir:

“Kuyu toprağın altındadır, dondurucu bozkır soğuk ve ıslaktır; ateş denizi sıcak ve ıslaktır ve Aşk'ın ateşe verdiği Biçim kalesi uçucudur. Gâlib, Batlamyus'un kapalı kozmoğrafyasıyla rahatça oynamaktadır.”³⁴⁵

³⁴³ Şehâbeddin Sühreverdî, *Cebrâil'in Kanat Sesi –Sembolik Hikâyeler-*, İstanbul 2006, s.18.

³⁴⁴ Victoria Holbrook, age., s. 237.

³⁴⁵ Victoria Holbrook, age., s. 238.

Bunların yanında *Mu'nisu'l-Uşşâk'ın* aynı tasavvufî kültüre ait olması sebebiyle hikâyenin özü bakımından da *Hüsn ü Aşk'a* kaynaklık ettiği söylenebilir. Risalede hikâyenin aralarında yer alan açıklamalardan tüm insanların güzelliğe ulaşmaya çalıştığını anlatan bölüm adeta *Hüsn ü Aşk'ın* baş kahramanlarının *Hüsn ve Aşk* olmasının izahı niteliğindedir:

“Bil ki güzelliğin isimlerinden biri ‘Cemal’ diğeri de ‘Kemal’dir. Hadîs-i şerifte deniliyor ki ‘Allah güzeldir güzeli sever.’ Tüm ruhanî ve cismanî varlıklar Kemal’e ermeyi hedefler. Ayrıca hiç kimsenin de Cemal’e karşı temayülünün olmadığını iddia edemez. Eğer iyice düşünürsen herkesin Cemal’i istediğini ve onu elde etmek için çabaladığını anlarsın. Herkesin isteği olan Cemal’e kavuşmak zordur. Zîra Cemâl’e ancak Aşk’ın aracılığıyla ulaşılır. Aşk da herkese yol vermez, her yere yerleşmez ve her göze bakmaz.”³⁴⁶

6.1.2. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî

Şeyh Gâlib, Mevlevî şeyhi olmasının ve *Mesnevî’yi* 11 kez okumasının yanı sıra *Hüsn ü Aşk'ın* esrarını *Mesnevî’den* aldığının bizzat kendisi dile getirdiği için araştırmacılar *Hüsn ü Aşk'ın* kaynakları arasında ilk sırada *Mesnevî’yi* ele almışlardır. Abdülbakî Gölpınarlı’ya göre Gâlib, “*Âgâz-ı Dâstân-ı Benî-Mahabbet*” bölümünde,

Giydikleri âfitâb-ı temmûz

İçdikleri şu’le-i cihân-sûz

(HA / 245)

beytinin mazmunu, *Mesnevî’nin* I. cildindeki “*Kıssa-i A’râbî-i dervîş ve mâcerâ-yı zen-i û bâ û be sebeb-i killet u dervîşî*” başlığındaki, “*Gündüzün elbisemiz, güneşin harâreti, geceleyin yastığımız, yorganımız ayışığı*” anlamındaki beyitten almıştır. Mevlânâ da bunu, “*Nihâyet güneşin doğduğu yere ulaşınca, onu öyle bir kavim üzerine doğar buldu ki onlar için güneşe karşı bir örtü yapmamıştık*”³⁴⁷ meâlindeki âyetten almıştır. Son bölüm olan “*Hakikat-i hal ve hâtîme-i kitâb*” bölümündeki,

Feyz erdi Cenâb-ı Mevlevî’den

Aldım niçe ders Mesnevî’den

³⁴⁶ Şehâbeddin Sühreverdî, age., s. 42

³⁴⁷ Hayrettin Karaman vd., *Kur’ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*, sûre: 18, âyet: 90, İstanbul 2009, s. 302.

*Gûyâ ki o bahr-i bî-kerâne
 Olmuş hum-ı rengden nişâne
 Dil hemçü şegâl o bahre düşdi
 Hem-cinslerim başıma üşdi
 Tâvûs-ı behište eyledim nâz
 Ammâ ki yok iktidâr-ı pervâz
 (HA / 2030-2033)*

beyitleri, Mesnevî'nin III. cildindeki “*Uftâden-i şegaal der hum-ı reng ve rengîn şoden ve da 'vî-i tâvûsî kerden miyân-ı şegaalân*” bölümünü hatırlatmaktadır. Zât'us-Suver kal'asiyle Hüş-rûba ise VI. ciltteki “*Revân şoden-i şeh-zâdegân der memâlik-i peder ba'd ez vidâ' kerden-i işân...*” bölümünden mülhemdir; Mevlânâ da bu hikâyede, “*Gerçekten de cennette bir çarşı vardır ki orada ne alış vardır, ne satış; ancak orada erkek ve kadın sûretleri mevcuttur; bir kişi, bir sûreti beğendi mi, o sûrete girer; o sûrete bürünür*” hadîsinden ilhâm almıştır³⁴⁸.

Victoria Holbrook ise, “*Gâlib'in romansının hiçbir şekilde Mesnevî'den alınmadığını*”³⁴⁹ ancak *Hüsn ü Aşk*' ta Mesnevi'ye sayısız göndermeler bulunduğunu³⁵⁰ belirtir. Holbrook bir Osmanlı şairinin, Türk, Fars, Arap, Yunan ve diğer kaynaklara dayanan belirli bir edebî-kültürel metinlerarasılığı mirasına doğal olarak sahip olduğunu³⁵¹ belirttikten sonra şunları kaydeder:

*“...Gâlib'in eserindeki metinlerarasılıklar etki ya da esin gibi terimlerin çağrıştırdığı birebir karşılıklardan daha karmaşık ve çok katmanlıdır. Mesnevî, en önemlisi olmakla birlikte, Gâlib'in kurcaladığı çeşitli anlamlandırma dizgelerinin transpozisyon alanlarından yalnızca biridir. Hüsn ü Aşk özel ve kamusal yaşamın birçok sektörünü biçimlendiren ve bunlar arasındaki ilişkileri mümkün kılan beş yüzyıllık bir romans ve Mevlevî geleneğinin içine doğmuştur. Hüsn ü Aşk'ın Mevlevî metinlerarasılığı, Osmanlı Mesnevî şerhi, bunun dışında kalan Mevlevî edebiyatı, Mevlevî tarikatının tarihsel içeriği, folkloru –sözlü öğretisi, kişisel, felsefi ve şiirsel nakil zinciri- ve amaçları gibi Mevlevîliğe özgü birçok olası analitik kalkış noktasını içeren bağlamların içinde meydana gelmişti.”*³⁵²

Holbrook, Gölpınarlı'nın önceden gözlemlediği üzere *Hüsn ü Aşk*'ta yer alan *zâtü's-suver*'in Mesnevî'nin sonundaki en ayrıntılı ve ünlü hikâyeden esinlendiğini

³⁴⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, age., s.XLVI.

³⁴⁹ Victoria Holbrook, age., s. 228.

³⁵⁰ Victoria Holbrook, age., s. 66.

³⁵¹ Victoria Holbrook, age., s. 124.

³⁵² Victoria Holbrook, age., s. 71.

tekrar ederek bu hikâye ile *Hüsn ü Aşk*'ın metinlerarasılığını inceler. Söz konusu hikâyenin özeti şu şekildedir.

Bir Şahın çok sevdiği üç oğlu vardı. Bir gün onların ülkeyi gezmek üzere hazırlandıklarını gördü. Onlara “Hûşrûba” adlı bir kale dışında canlarının isteyeceği her yere gidebileceklerini söyledi. “Allah aşkına, dedi, “Biçim Kalesinden uzak durun!” Şah onlara kalenin kalplerini boş arzularla dolduracak suret ve biçimlerle döşendiğini açıkladı; eğer orayı ziyaret ederlerse sonsuza kadar orada kapana kısılacaklardı.

Eğer babaları onları kale konusunda uyarımasaydı, oraya gitmek üç şehzadenin akıllarının ucundan bile geçmeyecekti. Ama yasakladığı için, onu görmek istediler. İtaat etmeye söz verdiler, ama kendilerine güvendikleri için “inşallah” demediler. Kalenin beşi karaya beşi denize bakan on girişi vardı. Beş giriş, duylar gibi renk ve kokulara dönmüştü, beş giriş de iç yetiler gibi sırrı arıyordu. Kale binlerce resimlerle doluydu ve şehzadeler bu resimlerden birinde görülen bir kız suretine sevdalanana kadar afallamış bir halde ortalıkta dolandılar. O zaman babalarının onları uyardığı tehlikeyi anladılar, fakat çok geçti; bu cazibeye direnecek güçleri kalmamıştı.

Kızı bulmak için işe giriştiler ve uzun aramalardan sonra içgörü sahibi bir şeyh, bilincinden (hûş, yani bilinç; kalenin çaldığı şey) gelen bir esinle onlara, kızın Çin prensesi olduğunu ve babası olan Şahın kimsenin onu görmesine izin vermediğini açıkladı. Şehzadeler Çin'e gitmeye ve onu bulana kadar sabretmeye karar verdiler. Yolculukları boyunca sırlarını kimseye açmadılar ve aralarında özel bir dille anlaştılar. Çin Şahının, bir kızı olduğunu inkâr ettiğini ve bunu iddia eden herkesin kafasını kestirdiğini duydular.

Fakat en büyük kardeş bu duruma daha fazla tahammül gösteremedi ve çılgınca Şahın sarayına daldı. Orada olup biten her şeyi gizemli bir biçimde bilen Şahın tinsel görkemi karşısında serseme döndü. Şehzade kendi kendine; “Tüm bunlar anlamsa; o zaman biçim nereden geliyor?” diye sordu. Bu şaşkın halde Şahın yanında kaldı. Tâ ki, bekleyiş acısıyla ölene ve dolayısıyla sevgilisinin manasıyla bütünleşene dek.

İkinci şehzade kardeşinin cenazesine geldi ve o da Şahın etkisine girdi. Muazzam tinsel haller yaşadı ve kibirlendi. Şah onun nankörlüğünden acı duydu ve Şahın acısının yansıması şehzadeyi öldürdü. Böylece o da ancak ölümünden sonra sevdiğiyle bütünleşti.

Üçüncü kardeşleri her üçünün de en tembeliydi fakat biçim (suret) bakımından da ödüllü o kaptı, anlam bakımından da...³⁵³

Görüldüğü gibi Mevlana'nın hikâyesinde üç şehzade şah babalarının topraklarını gezmeye çıkarlar ve onun yaşağını çiğneyerek hem *Biçim Kalesi* hem de *Huşrubâ (Akıl Hırsız)* denen bir kalede konaklarlar. Bu kalenin beş kapısı karaya, beş kapısı denize açılmaktadır. Orada portreleri tüm kaleyi kaplayan Çin şahının kızına âşık olurlar ve onu elde etmek için işe koyulurlar. İlk ikisi kızın peşindeyken

³⁵³Victoria Holbrook, age., s. 82-83

ölür ve üçüncüsü başarır. Ancak üçüncü şehzadenin öyküsü hiç anlatılmaz. Holbrook, *Hüsn ü Aşk*'in ancak Mevlânâ'nın hiç anlatmadığı, “*suret bakımından da mana bakımından da ödülü kapan*” üçüncü şehzadenin öyküsü olarak algılanabileceğini, bu yüzden Gâlib'in Mevlânâ'dan etkilendiği sonucuna varmanın Gâlib'in öyküsünü Mevlânâ'nın hiç yazmadığı bir öyküden türetmek gibi garip bir iddiayı gerektireceğini belirtir. Çünkü ne meşhur üç şehzade ne de kale sadece Mevlânâ'nın eserine, söylemin yazılı biçimlerine ya da geriye dönük olarak ulaştırılan Türk Fars geleneklerine ait değildir. Hepsisi Gâlib'in bildiği *arametin*lerin unsurlarıdır. Bu *arametin*lere havas ve avam, sözlü ve yazılı, mensur halk hikâyesi, şerh, hutbe, nazım, romans, kamusal ve özel derviş pratikleri dâhildir³⁵⁴.

Bu durumda Gâlib'in Mevlânâ'dan çaldığı metinlerarası bir mülktür; mesnevîsinde hırsızlığı itiraf edişi şaka yollu bir övünmedir. İkisinin eserleri arasındaki ilişki daha çok bir eğretileme ilişkisidir³⁵⁵. *Hüsn ü Aşk* ve Mesnevî'deki üç şehzâde hikâyesinin olay örgüleri farklı olmasına rağmen kale ve prenses bu iki hikâyede benzer roller oynamaktadır. Çünkü *Hüsn ü Aşk* ortak bir simgeler dağarcığındaki unsurları yeniden konumlandırmaktadır³⁵⁶. Hem Galib'in hem de Mevlânâ'nın eserinde kalenin, Züleyha'nın Yusuf'u tuzağa düşürmek için hazırladığı odaya benzetilmiş olması simgesel sürekliliklerden biridir³⁵⁷ ve sûret (biçim) sözcüğünün mana (anlam) sözcüğünün zıddı olarak kullanılması ortak simgesel üslubun bir örneğidir³⁵⁸. Diğer yandan Mevlânâ'nın hikâyesi Mesnevî'deki farklı temaları işleyen birçok arayış hikâyesinden biridir. Oysa *Hüsn ü Aşk* bir tek arayış üzerinedir ve karakterleriyle dekoru kurmaca açısından daha iyi geliştirilmiştir³⁵⁹. Gâlib, tinsel arayış yolundaki özne ve nesne ilişkilerini yeniden düzenlemek için Mevlânâ'nın öyküsünden aldığı öğelerin yerlerini değiştirmiştir. *Hüsn ü Aşk*'a göre bu arayış, bu dünyada gerçekleşir. Hikâyenin sonunda Aşk başladığı noktaya dönmüş hatta o noktadan hiç ayrılmamıştır. Yolculuğundaki tüm kişi ve yerler, Hüsn'ü aradığı sıradaki bilincinin biçimleridir. Hüsn, tüm hikâye boyunca onu sevmiş,

³⁵⁴ Victoria Holbrook, age., s. 85.

³⁵⁵ Victoria Holbrook age.,s. 94.

³⁵⁶ Victoria Holbrook, age., s. 76.

³⁵⁷ Victoria Holbrook, age., s. 72.

³⁵⁸ Victoria Holbrook, age., s.77

³⁵⁹ Victoria Holbrook, age., s.82

korumuş ve Suhan aracılığıyla ona rehberlik etmiştir³⁶⁰. Mevlânâ'nın hikâyesinde hiç anlatılmayan üçüncü şehzade olarak değerlendirildiğinde Aşk, sevgilisinin anlamına ve biçimine bu dünyada ulaşmayı başarır ki Holbrook'a göre bu, Gâlib'in öyküsünün tanımladığı Mevlevî idealidir³⁶¹.

6.1.4. Fuzûlî

Abdülbâkî Gölpınarlı *Hüsn ü Aşk*'ta, Fuzûlî'nin *Sıhhat u Maraz*'ının da tesîri olduğunu dile getirmiştir. Gölpınarlı'ya göre *Rûh-Nâme* ve *Hüsn ü Aşk* adını taşıyan *Sıhhat u Maraz*'ın ilk kısmı, eski tıp bilgisine dayanmaktadır ikinci kısmı ise tasavvufî risâledir³⁶². *Sıhhat u Maraz*'ı yeni harflere aktaran³⁶³ Hüseyin Ayan da Fuzûlî'nin bu risalesinin tıp hakkında olduğunu, eserin sırasıyla sıhhat nedir? maraz nedir? tedâvî nedir? şeklinde üç bölüme ayrılabilceğini söylemiştir³⁶⁴. Hüseyin Ayan'a göre Şeyh Gâlib, Fuzûlî'nin bu risalesini mutlaka görmüştür ancak Gâlib eserini manzum olarak yazmış ve *Hüsn ü Aşk*'ı Leylâ ile Mecnûn, Yûsuf ile Züleyhâ, Ferhât ile Şîrîn, Vâmık ile Azrâ gibi büyük aşk hikâyeleri arasında saymıştır. *Hüsn ü Aşk* ile *Sıhhat u Maraz*'ın başlangıçları ve sonuçları aynı ancak anlatışları çok farklıdır. Öte yandan Fuzûlî, *Hüsn ü Aşk* (*Sıhhat u Maraz*)ta Güzellik ile Aşk'ı anlatır görünerek tıp bilgilerini, hastalıkları ve tedâvî usullerini çok kere gerçek bazen de temsîlî olarak dile getirmiştir. Bu sebeple *Hüsn ü Aşk*'ın Fuzûlî'nin *Sıhhat u Maraz*'ıyla benzer ve ayrı taraflarını araştırmak yerine Leylâ ile Mecnûn'u ile mukayese etmek gerekir³⁶⁵.

Victoria Holbrook ise Fuzûlî'nin *Sıhhat u Maraz*'ının tamamen tasavvufî olduğunu, Gölpınarlı'nın eserin tıpla ilgili olduğu hakkındaki görüşünün *Sıhhat u Maraz*'ı yeni harflere aktardığı zamanın koşullarından kaynaklandığını söyler. Ona göre bu dönemde *Sıhhat u Maraz*, Osmanlı edebî biçimlerinin laik anlamda modern

³⁶⁰ Victoria Holbrook, age., s. 93-94.

³⁶¹ Victoria Holbrook, age., s. 90.

³⁶² Abdülbaki Gölpınarlı, age., s. XLIV-XLV.

³⁶³ Hüseyin Ayan, "Sıhhat u Maraz veya Hüsn ü Aşk", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl 1, S. 1, s. 3-12.

³⁶⁴ Hüseyin Ayan, "Fuzûlî'nin Hüsn ü Aşk (Sıhhat u Maraz) 'ı" *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 3, Konya, s. 116.

³⁶⁵ Hüseyin Ayan, age., s. 119-120.

düşünce teknolojileri kadar dindışı olabileceğini kanıtlayan İslâmî bilim belgelerinden biri olarak sunulmuştu³⁶⁶. Sıhhat u Maraz kısaca şöyle özetlenebilir:

“Ruh, Dimağ kalesinin, Ciğer şehrinin sakinleriyle tanışmak üzere Beden diyarına iner ve Gönül şehrine yerleşir. Bir kutlama sırasında, herkes çok fazla yer ve içer, dört ahlak kavga eder ve Maraz’ın önderliğinde bir isyan patlak verir. Ruh Maraz’la mücadelesinde müttefikleri Akıl, Perhiz ve Sıhhat’in yardımıyla, zorlukla da olsa yeniden düzeni sağlar.

Aşk, (görünmez) sefa aynasını Hüsn’ün eline verir, o da bu aynayı Ruh’a tutar. Gördüğü imgenin kendisi olduğunu fark etmeyen Ruh, onun Hüsn’ün olduğunu zanneder ve kendisini Hüsn’e götürmesi için Aşk’a ısrar eder. “Hüsn’ün bir taraftan bir kement attı, Aşk bir yandan bir oyun oynadı, Ruh ikisinin arasında kaldı.” Maşukluk çölüne doğru yola çıkarlar. Ayaklardan başlayarak bacaklara çıkarlar ve zevk dağıtıp tırmanıp göbeğin girdabına ulaşırlar... Endamın fenerine ulaştıklarında Ruh, Hüsn’ün cilve (tezahür) yerini bulamadıklarından yakınır. Aşk cevap olarak her yerin Hüsn’ün cilve yeri olduğunu söyler; ruh Âşıklık diyarında bulunan aşinalık sürmesini gözlerine çekene kadar hiçbir şey anlamayacaktır.

Böylece Melâmet bahçesinden, Bela şehriden ve ihanet vadisinden geçerek oraya giderler ve bir de bakarlar ki, isyanın kol gezdiği Beden diyarına geri dönmüşler. Ayna yeniden getirilir ve bir deri bir kemik kalmış görüntüsünü gören Ruh kendisini yanlış yönlendirdiği için Aşk’ı azarlar; bu daha önce gördüğü görüntü değildir. Aşk Ruh’a, âşıklık yerinin ve maşukluk süsünün kendisi olduğunu açıklar; aşinalık sürmesi tinsel bilgi ve bağlılıktan vazgeçmiştir. Ruh gözlerine merhemi sürünce biçim ya da anlama ihtiyaç duymayan bir güzellik görür. Bu kutsal ruhun sırdaşıdır. Akıl onu anlayamaz. Hüsn onu hor göremez ve onun Aşk’a ihtiyacı yoktur. Ruh asıl menziline dönmüştür. Âşıklığın ve maşukluğun orada yeri yoktur.”³⁶⁷

Holbrook, Gölpınarlı’nın *Hüsn ü Aşk*’ın “mevzu”sunu *Sıhhat u Maraz*’dan aldığı söylerken her iki hikâyenin sonunda da Güzellik’in Aşkın bir parçası olduğunu anlaşılmasını kastettiğini söyler. Ancak her iki hikâyenin de kendini gerçekleştirme anlatısı olduğu düşünüldüğünde bu benzerlik türden kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra *Sıhhat u Maraz*’da tek bir kişi vardır, o da Ruh’tur. Diğerlerinin tümü onun bir parçasıdır. Âşıklık ve mâşukluk hikâyenin tek kahramanı olan Ruh her ikisinin de kendi hâlleri olduğunu fark ettiğinde önemlerini yitirir. Oysa *Hüsn ü Aşk*’ta ikisi de birer cinsiyete sahip insanlar olarak mesnevî standartlarına göre daha zengin bir psikolojik derinlikle etraflıca tanımlanmış iki kahraman vardır. *Hüsn ü Aşk*’taki Hüsn’ün önce âşık sonra mâşuk olması şeklindeki rol değişimi de *Sıhhat u Maraz*la *Hüsn ü Aşk*’ın olay örgülerinde belirgin bir farklılık yaratır. Çünkü rol değişiminin yaşandığı bölümle *Hüsn ü Aşk*’ın olay örgüsü ikiye

³⁶⁶ Victoria Holbrook, age., s. 232-233.

³⁶⁷ Victoria Holbrook, age., s. 233-234.

ayrılır. Oysa Sihat u Maraz'da bedenın içlerine doğru, bedenın dış yüzeyinde ve duygu ülkesine yapılan yolculukları anlatan üç bölüm vardır³⁶⁸.

Hüsn ü Aşk'ta Fuzulî'nin *Leylâ vü Mecnun*'unun da etkileri görülmektedir. Ahmet Doğan, *Hüsn ü Aşk*'ta *Leylâ vü Mecnûn*'a anıştırma (allusion, örtük gönderme) yapıldığını, Fuzulî'nin *Leylâ vü Mecnun*'unda, kahramanların okul yaşamlarından alınan beyitlerin *Hüsn ile Aşk*'ın Mekteb-i Edeb'teki hâllerini çağrıştırdığını söylemiştir³⁶⁹:

*Bir gözgüye ger açup gözini
Gözüde göreydi öz yüzini
Öz ârızına olurdu meyli
Kılmazdı hevâ-yı hüsn-i Leylî
Ol iki semen-ber ü sehî-kad
Bir birine oldılar mukayyed
Bir câmdan içdiler mey-i zevk
Ol iki harâb-ı bâde-i şevk
Girdâb-ı belâya oldılar gark
Kalmadı aralarında bir fark
Ezâ-ı muhâlif oldu yek-sân
Gûyâ iki tende idi bir cân*

(LM / 593-598)

*Bir kışra girip dü mağz-ı bâdâm
Bir mektebe vardılar Edeb-nâm
Bir beyt olup iki tıfl-ı mısra'
Ma'nâ-yı latîfe oldu matla'
Efsûn okur iki çeşm-i câdû
Pîş-i nîgehinde rahle ebrû
Hâme gibi dü-zebân ü yek-dil
Bir bahsi olurlar idi nâkil*

(HA / 343- 346)

³⁶⁸ Victoria Holbrook, age., s. 235.

³⁶⁹ Ahmet Doğan, *Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s. 136.

Hüsn ü Aşk'ta Aşk'ın Hüsn'e talip olmasının ardından kabile mensuplarının Aşk'a; hazineye malik olmak isteyen kişinin çekmesi gereken sıkıntılar olduğunu söylemesi ile yine Leylâ vü Mecnun mesnevisindeki bir beyte metinlerarası gönderme yapılır³⁷⁰:

Hiç mümkün olur mı rencsiz genc

Çok kimseye erdi gencsiz renc

(HA / 1232)

Çoh kimsene genc için çeker renc

Gayrine nasîb olur anun genc

(LM / 1707)

Hüsn ü Aşk'ta aşk ıstırabının verdiği hazzı anlatan beyitlerde de Fuzûlî'nin etkisi görülmektedir³⁷¹.

Hâşâ demem iştiyâk gitsin

Artsın o safâ firâk gitsin

Hôş-dillere gerçi ol belâdır

Erbâb-ı belâya bir safâdır

Mest ede beni o câm-ı bâkî

Efzûn ede vasl o iştiyâkı

Bîmâr-ı gamam recâ-yı derdem

Çokdan beri âşnâ-yı derdem

(HA / 1753-1756)

Tüm bu benzerliklere rağmen Leylâ vü Mecnûn dünyevî aşkın ilâhî olana dönmesiyle sonlanırken *Hüsn ü Aşk*'ta, hem ilâhî, hem dünyevî aşka ulaşılır:

*"Hüsn ü Aşk'ın sonu Fuzûlî'nin Leyla ve Mecnûn'unun sonunu tersine çevirir. Fuzûlî'nin Leyla'sı Mecnûn'un Tanrı eğretilemesiydi; sonunda Mecnûn sevdiği göstergeyi onun gösterilenine ulaşmak için geride bırakmıştı: Kız Tanrı'nın insan kılığına girmiş haliydi ve Mecnûn Leyla'yı biçimsel bir kılıf diye reddetmişti. Fuzûlî'nin bitirişi tinsel bir zaferi ve dünyevi bir trajediyi betimler. Oysa Gâlib'in Aşk'ı Mevlânâ'nın üçüncü şehzadesi gibi her şeyi –hem biçimi hem anlamı– kazanır."*³⁷²

³⁷⁰ Ahmet Doğan, age., s. 137.

³⁷¹ Fevziye Abdullah Tansel, "Makber'de Hüsn ü Aşk Tesirleri", *Şeyh Galip Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 230.

³⁷² Victoria Holbrook, age., s. 261.

6.2. Hüsn ü Aşk'ın Yazıldığı Devirde Tesiri

Abdülhak Hâmit'in kimi manzumelerinde özellikle *Eşber ve Makber*'de Gâlib etkisi çok açıktır. Mesnevî biçiminde kafiyelenmiş olan *Eşber Hüsn ü Aşk* vezninde yazılmıştır. Ayrıca Hâmit, *Eşber*'in kimi sayfalarına eserini renklendirmek için *Hüsn ü Aşk*'taki tardiyeleri andırır manzumeler serpiştirmiştir. *Makber* de *Hüsn ü Aşk* vezniyle yazılmıştır ve anlatım bakımından *Hüsn ü Aşk*'a çok benzemektedir³⁷³.

6.2.1. Hüsn ü Aşk'a Yazılan Nazîreler

Günümüze kadar yapılan araştırmalara göre *Hüsn ü Aşk*'a üç nazîre yazılmıştır ve bunların hiçbiri *Hüsn ü Aşk*'ı aşmamıştır. *Hüsn ü Aşk*'a yazılan nazîrelerin başında Keçeci-zâde İzzet Molla (1785-829)'nın *Gülşen-i Aşk*'ı gelir. *Gülşen-i Aşk* 310 beyitlik tamamlanmamış bir mesnevîdir.

Diğer bir nazîre ise Yenişehirli Avnî'(1826-1884)'nin *Âteşgede*'sidir. Eser 239 beyitte kalmış, tamamlanamamıştır.

Hüsn ü Aşk'a yazılmış nazîreler arasında tek tamamlanmış olan Refî-i Âmidî (1756-1816)'nin 2267 beyitlik *Cân u Cânân*'ıdır. Âmidî bu eseri Şeyh Gâlib'in ölümünden sekiz yıl önce³⁷⁴ hem Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ta Nâbî'yi yermesine hem de eserinin beş beytine bile nazîre yazılamayacağını iddia etmesine bir cevap olarak yazmıştır³⁷⁵. İki eser birbiriyle karşılaştırıldığında nazım şekillerinin ve nazım tekniğinin kullanılması bakımından *Cân u Cânân*'ın *Hüsn ü Aşk* ayarında olduğu fakat anlam, yeni mazmunlar kullanma, sadelik, ahenk vb. hususlarda ise *Hüsn ü Aşk*'ın seviyesine oldukça uzak kaldığı anlaşılmaktadır. Refî, naziresinde önemli farklılıklara rağmen üslup, dil, estetik bakımından *Hüsn ü Aşk*'ın tesirinden kurtulamamış, ayrı bir üslup, ayrı bir tarz, ayrı bir ahenk oluşturamamıştır. Ancak Şeyh Gâlib'in divan şiirine getirdiği yeni mazmun söyleme; devrinden ve yaşadıklarından ilham alarak fakat bunların gerçeğe bağlantısını sezdirmeden

³⁷³ Sedit Yüksel, age., s. 130.

³⁷⁴ Abdülbaki Gölpınarlı, age., s. LII.

³⁷⁵ Nihat Öztoprak, Refî-i Âmidî Cân u Cânân (İnceleme-*Hüsn ü Aşk* İle Karşılaştırma-Metin), İstanbul, 2000, s. 41.

yazma; mesnevî içinde tardiye nazım şeklini kullanma gibi bazı yeni özellikler *Cân u Cânân* yoluyla tekrar edilmiş ve benimsenmesine katkıda bulunulmuştur³⁷⁶.

6.3. Çağdaş Edebî Metinlere Tesiri

Klasik Türk Edebiyatı ürünlerindeki geleneğe ait unsurlar mazmunlar, ortak redifler, tevriye, cinas, telmih ve tazmin gibi sanatlar aracılığıyla zamanımıza taşınıp, çağdaş edebiyatçılarca yeniden üretilip, dönüştürülerek geleceğe taşınırlar. Şeyh Gâlib, gelenekten yararlanan edebiyatçıların en çok alıntı ve gönderme yaptığı şairlerdendir³⁷⁷. Henüz hayattayken gazellerine ve *Hüsn ü Aşk*'ına çağdaşları tarafından sayısız nazire yazılan şairin vefatından sonra da özellikle *Hüsn ü Aşk*'ı birçok şair ve romancıya ilham vermeye devam etmektedir. Gâlib'in gazellerine nazire yazılması geleneğe dayandırılarak doğal bulunabilir. Ancak bunun günümüze kadar devam etmiş olması son derece şaşırtıcıdır³⁷⁸. Aşağıda *Hüsn ü Aşk*'in çağdaş edebî metinlere tesirine şiir, roman, hikâye, tiyatro ve baleden örnekler verilecektir.

6.3.1. Şiir

Türk edebiyatının büyük şairlerinden biri olarak daima ilgi ile karşılanan Şeyh Gâlib, edebiyatımızın merhale teşkil eden büyük yazarlarını çok değişik şekillerde etkilemiştir. Tanzimat döneminde Abdülhak Hâmid, Servet-i Fünun'da Tevfik Fikret, Cenap Şehâbetin, Ahmet Hâşim, sonraki dönemlerde Yahya Kemâl, Nurullah Ataç, Behçet Necatigil bu isimlerden bazılarıdır. Büyük sanatçıları taklidin bile kaynaklara dönerek mesleği öğrenmenin başlangıcı sayılabileceğinden özellikle günümüz şair ve yazarlarının Şeyh Gâlib'e yoğun ilgileri ve ondan yararlanmaları, edebiyatımızda yeni bir dirilişin umudunu vermektedir³⁷⁹.

Hüsn ü Aşk'tan etkilenen şairler'den Hâmid'in özellikle olgunluk dönemi eseri olan *Makber*, konusu bakımından farklı olsa da *Hüsn ü Aşk*'la aynı vezinde yazılmıştır ve şekil bakımından da az çok *Hüsn ü Aşk*'a benzemektedir. Ayrıca her

³⁷⁶ Nihat Öztoprak, age., s. 106-107.

³⁷⁷ Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe –Modern Türk Şiirinde Gelenegin İzleri-*, İstanbul, 2005, s. 173.

³⁷⁸ Beşir Ayvazoğlu, "Yaşayan Şeyh Galib", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 143.

³⁷⁹ İnci Enginün, age., s. 117.

iki eserde ıstırapların ifade ediliş tarzı, duaların kabul edilmemesi, Hâlik'a hitaplar, mutasavvifâne beyitler ve bazı teşbihler birbirine oldukça yakındır³⁸⁰:

Hüsn ü Aşk'ta Aşk, Hüsn'ü bulabilmek için birçok dertlere katlanır. Bunlara sebep olan Hüsn, ona arasına bir yabancı, bir düşman gibi görünür. Hâmid'de de bazan yâr olmayan, bırakıp giden vefasız bir sevgili vardır:

*Ben kaldım esîr-i derd-i hicrân
Ağyâr ile yâr cân u cânân
(HA / 1791)*

*Men haste-i hecr ü yâr bî-derd
Müşkil bu ki gam-küsâr bî-derd
(HA / 1795)*

*Her şey oluyor gözümde ağyâr
Yârim bana çünkü olmuyor yâr
(Makber'den)*

Hâmid'in ölüm acısını anlatan mısraları, Aşk'ın duygularını anlatan beyitlere benzemektedir:

*Gerçi gam-i dil beyân olunmaz
Âteş gibidir nihân olunmaz
(HA / 872)*

*Bir tarz-ı beyânla anlaşılmaz
Feryâd ü figânla anlaşılmaz
(Makber'den)*

Aşk ne yapacağını, kimden şikâyet edeceğini bilmez. Aynı ruh hâli Hâmid'de de görülür:

*Kaldım yalnız başımda sevdâ
Kimden kime edem ah u şekvâ
(HA / 1802)*

³⁸⁰ Fevziye Abdullah Tansel, agm., s. 227.

*Bilmem kime eyleyim tazarru
Bilmem kime eyleyim tekaza
Kimden etmeli kime şikâyet
Bu müşküle kim verir nihâyet*

(Makber'den)

Böyle zamanlarda sevgili zulmette kalan bir güneşe benzetilmektedir:

*Bir âh ile kaldırıp rikâbın
Zulmetde görürdi âftâbın*

(HA / 569)

*Ey nûruna zıl tutan nikâbı
Gördüm yere düşmüş âfitâbı
Ben anlayamam bu inkilâbı
Takib ederim zalam içinde
Bilmem kime ettiğim hitâbı*

(Makber'den)

Her iki şiirde de dertlerin anlatılması ve Tanrı'ya yalvarış benzer şekilde ifade edilmiştir:

*Kâm aldı bu çarhdan gedâlar
Ferdâlara kaldı âşnâlar
Durmaz mı o ahdler vefâlar
Geçmez mi bu etdigim duâlar*

(HA / III. Tardiye)

*Kâr etmedi verdiğim devâlar
Geçti yere ettiğim dualar*

(Makber'den)

*Ey hâlik-i ins ü cân rahm et
Yok bende tüvân amân rahm et*

(HA / 1436)

*Elverdi gam ü melâl rahmet
Geldi serime kelâl rahmet*

*Gufrân buyur adâlet eyle
Ey Hâlik-i Zülcelâl rahmet*

(Makber'den)

Makber'de ölen sevgilinin arasına ilâhî bir renge boyanması yine *Hüsn ü Aşk*'a benzer mısralarla ifade edilmiştir:

*Efkâra göre verir tesellî
Mir'âta göre eder tecellî*

(HA / 704)

*Sen etmez iken bugün tecellî
Ben bîkese kim verir tesellî
Mâziyi anış ne hoş tesellî
Bir katrada nûr eder tecellî*

(Makber'den)

Hüsn ü Aşk'ta Hüsn, dertlerini söylese de kimseye duyuramayacağını, bunun bir faydası olmayacağını anlar. *Makber*'de Hâmid de ıstıraplardan, şikâyetlerden, feryatlardan ve birçok perişan hislerden sonra eserini sukûtu tercih ederek bitirir:

*Kan yutayım etmeyim anı fâş
El yâreme olmasın nemek-paş
Yansın gamına bu cân-ı bî-bâk
Tek gamzesi olmasın zehir-nâk
Bin ba'd olayım sükûta mu'tâd
Ölsem dahi nâmın etmeyim yâd*

(HA / 1054-1056)

*Bu âh ki candan eyliyor cûş
Artık anı kendim eyleyemem gûş
Medfen edeyim ana cihânı
Fevkimde tavaf ede revânı
Artık kalayım sükût içinde
Fikretmek için o yârı cânı*

(Makber'den)³⁸¹

³⁸¹Fevziye Abdullah Tansel, agm., s. 228-231.

Hâmid'in Makber dışındaki şiirlerinde de *Hüsn ü Aşk* etkileri mevcuttur ve Hâmid Şeyh Gâlib'i dil ve şiir sanatını değiştirme amacıyla da takip etmiş olabilir:

Tarz-ı selefe tekaddüm etdim

Bir başka lügat tekellüm etdim

(HA / 2010)

Evet tarz-ı kadîm-i şi'ri herc ü merc ettik

Nedir şi'r-i hakîki safha-i irfâna dercettik

(Nâkâfi'den)³⁸²

Ben söylüyorum sanırlar amma

Sen bil ki senin bu sözler

İlhâmı fakat dehadan aldım

Turfân-ı zekâ içinde kaldım

(Halk'dan)

Şeyh Gâlib'den ve dolayısıyla *Hüsn ü Aşk*'tan etkilenen şairlerden biri de Ahmet Hâşim'dir. Hâşim'in sıfat yerine isim kullanması, şiirlerine yakıcı, kırmızı rengin hâkim olması gibi özellikleri onun üslubunu Şeyh Gâlibe yakınlaştırır³⁸³. Hâşim'in şiirlerinde *Hüsn ü Aşk*'takilere benzeyen imajlardan bazıları şunlardır:

Aşağıda her iki şairin mısralarında da çiçekler "alev"e benzemektedir.

Şebbûları şeb-çerâğ-ı imân

Gül-berg-i hazânı cevher-i cân

(HA / 640)

Yârin dudağından getirilmiş

Bir katre alevdir bu karanfil

(Hâşim)

Hüsn ü Aşk'ta "kan ırmağı", Hâşim'de "havzın suyu" "erguvan"dır. Gâlib'te "ırmak", Hâşim'de "su" "yakut"tur:

³⁸²İnci Enginün, age., s. 120.

³⁸³İnci Enginün, age., s. 128

Dâğ-ı gamı gül-feşân sanırlar
Kan ırmağın ergavan sanırlar
 (HA / 275)
Havzın suyu erguvana döndü
Suyu yakuta döndüren bu bazen
 (Hâşim)³⁸⁴

Şeyh Gâlib'i iyi okumuş Türk edebiyatının önemli şairlerinden Yahyâ Kemâl de şiirlerinde ondan yararlanmıştır. Tanpınar, *Yahya Kemâl* adlı monografisinde “*Mehtaplı gece, eski şiirin bilhassa Gâlip'ten sonra yaklaştığı bir temdir*” diyerek Tanzimat sonrası Türk edebiyatında çok işlenen bir temanın kaynağını işaret etmiştir³⁸⁵.

Şeyh Gâlib'in şiirlerine nazire yazan şairler arasında Haşim Nezihi Okay, Behçet Kemal Çağlar, Yusuf Ziya Ortaç, Sezai Karakoç, Salim Ögütçen ve Melih Cevdet Anday gibi önemli şairleri de sayabiliriz³⁸⁶. Ayrıca Faruk Nafiz Çamlıbel ve Ârif Nihat Asya “*Hüsn ü Aşk*” başlığını taşıyan birer şiir yazmışlardır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, “*Şeyh Gâlib'e Çiçekler*” başlığı altında *Hüsn ü Aşk* vezninde şiirler yazmıştır³⁸⁷.

Behçet Necatigil'in *Yaz Dönemi*'ndeki “*Ölü*” şiirinde yer alan

“Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla
Sağlam mı tekneler aşktan geçmeye
Güç”

mısraları *Hüsn ü Aşk*'taki

Bin başlı bir ejder-i münakkaş

³⁸⁴ Feyzullah Sacid Ülkü, "Ahmet Hâşim Hayallerini Kimden Aldı", *Şeyh Galip Kitabı*, İstanbul, 1995, s. 232-238.

³⁸⁵ İnci Enginün, age., s. 129-130

³⁸⁶ Hasan Aktaş, “Nazirecilik Geleneği ve Çağdaş Şiirimizin Ufukları”, *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, S. 53-54-55, Ankara, 2001. s. 289

³⁸⁷ Muhsin Macit, “Dîvan Şiirinin Cumhuriyet Sonrası Türk Şiirine Etkileri” *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, S. 53-54-55, Ankara, 2001. s. 297.

Mumdan gemi altı bahr-ı âteş
(HA / 1245)

beytindeki “mumdan yapılmış kayıklarla ateş denizinden geçmek” imajını hatırlatmaktadır. Aynı imaj V. Bahadır Bayrıl’ın şu dizelerinde de tekrar edilir:

*“Ah çocuk bilmeliydin. Ateş denizine
İnmezdi mum kayak.
Yazmaksa pişmanlıktır”*

Sezai Karakoç’un da *Hüsn ü Aşk* üzerine yoğunlaştığı bilinmektedir. Şiirlerinde zaman zaman anlam bakımından Şeyh Gâlib’le örtüşebilecek mısralara rastlanır. Şairin “*Ağustos Böceği Bir Meşaledir*” şiirindeki

*“Susamanın armonilerini en iyi bilen
Matemden alevden bir gömlek giyen”*

mısraları ile *Hüsn ü Aşk*’taki

*Giydikleri âftab-ı temmûz
İçtikleri şu ’le-i cihan-sûz*
(HA / 245)

beyitleri arasında anlamsal bağ dikkat çekmektedir³⁸⁸.

Hilmi Yavuz’un *Kalp Kalesi* başlıklı şiiri ise *Hüsn ü Aşk* mesnevisinden haberi olmayan okurun anlamakta güçlük çekeceği kadar *Hüsn ü Aşk*’a göndermelerle doludur. Hatta *Hüsn ü Aşk*’ın modern bir yorumudur:

*kalp kalesi! ben sana
sürgün, sen bana hüznün
dayanır mı hüsn ü aşk bu
kırgındır yollar döndükçe
burçları bengisuyunda Aşk’ın*

³⁸⁸ Muhsin Macit, “Divan Şiirinin Cumhuriyet Sonrası Türk Şiirine Etkileri” Hece Türk Şiiri Özel Sayısı, S. 53-54-55, Ankara 2001, s. 300.

ve kimbilir hangi soyunda güzün

*kalp kalesi! sen yaşlı Söz'ün
kopardı zincirlerini
hem oğlun hem mahpusun
olan Söz bu! hem gece
hem gündüzün kanadını aç
atım, geç ateşi ve ...Hüsün*

*kalp kalesi! her dize
bir gizli bahçedir
sevda senin hisarın
âh çeken kılıcın
bir düğüm olan adın
sonunun başındadır yaz
ve güller çözülsün³⁸⁹*

Şiirde *Hüsün ü Aşk*'ın baş kahramanları Hüsün, Aşk ve Suhan (Söz) açıkça yer almaktadır. Şiir, Aşk'ın ateşleri kanatlı atı ve ah kılıcıyla geçerek, cadının büyüünden Suhan'ın yardımıyla "Hüsün" adını söyleyerek kurtulmasını hatırlatmaktadır. Şiirin başlığı olan kalp kalesi, *Hüsün ü Aşk*'ta Hüsün'ün hükümdar olduğu, Aşk'ın pek çok engeli ve sûretler kalesini de aşarak ulaştığı, Hüsün'e kavuştuğu mekandır. Hilmi Yavuz, şiiriyle *Hüsün ü Aşk*'ın vermek istediği manayı günümüze taşımıştır. Hilmi Yavuz'un şiirini metin merkezli bir yaklaşımla ele aldığı eserinde Pınar Aka, *Hüsün ü Aşk*'ın, Kalp Kalesi'nin karşı şiir(öteki şiir)i olduğunu söylemektedir³⁹⁰.

Aka'ya göre şiirlerinde tasavvufî kavramlara büyük ölçüde yer veren Hilmi Yavuz için Şeyh Gâlib çok büyük önem taşır. Hilmi Yavuz Şeyh Gâlib'in belli bir açıdan bakıldığında önce mutasavvıf, sonra şair, başka bir açıdan bakıldığında ise

³⁸⁹ Yavuz, Hilmi, Erguvan Sözler / Toplu Şiirler: 2, İstanbul 1993, s. 14-15

³⁹⁰ Aka'ya göre Hilmi Yavuz'un şiirlerinde gönderme yaptığı şiirler kendi şiirinin karşı-şiiri olarak düşünülebilir ve bu şiirler (şiir ve karşı şiir) birbirini tamamlar: Pınar Aka, *Hilmi Yavuz Şiirine Metin-Merkezli Bir Bakış*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002, s. 38.

tersi olduğunu düşünmektedir ve Yavuz'a göre, Galib'i bu kadar önemli yapan da budur. Kendisinin amacı ise bu geleneği sürdürmek, Galib'i bugüne taşıyabilmektir³⁹¹. Bu sebeple Hilmi Yavuz, şiirlerinde *Hüsn ü Aşk*'a pek çok gönderme yapmıştır:

Zaman Şiirleri'nde “Ölüm ve Zaman” şiirinde,
ben aldım şiiriniyılıksını/ ben ürettim...

dizeleri, Galib'in

Ben açdım o genci ben tükettim
(HA / 2019)

dizesine; *Çöl Şiirleri*'nde “Çöl Kırıldı” şiirinin

bir sarı fanus, âfitâb-ı temmûz

dizesinde *Hüsn ü Aşk*'ın

“Giydikleri âfitâb-ıtemmûz
İçtikleri şûle-i cihân-sûz”
(HA / 245)

dizelerine göndermedir. Yavuz, *Akşam Şiirleri*'ndeki “*Akşam ve Nurusiyah*” şiirinde de *Hüsn ü Aşk*'ın “Mirac” bölümündeki yer alan

Mânend-i Bilâl-i sâhib-irfân
Nur-ı siyeh içre nur-ı imân
(HA / 45)

beytindeki “nur-ı siyeh” imgesini kullanmış ve şiirini Şeyh Gâlib'e ve aynı imgeyi kullanan Gerard de Nerval'e ithaf etmiştir³⁹².

³⁹¹ Pınar Aka, age., s.49.

³⁹² Pınar Aka, age., s. 50.

Asaf Hâlet Çelebi'nin de “*Nurusiyâh*” başlıklı bir şiiri bulunmaktadır. Bu şiirde Hün ü Aşk'ta geçen “nûr-ı siyeh” terkibi III. Selim'in sanatkar kişiliği, masal havası taşıyan saray çevresi ve Mevlevî geleneği bağlamında yeniden anlamlandırılır³⁹³.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı üzere Şeyh Gâlib'ten etkilenen şairlerde ondan gelen unsurların nasıl kullanıldığı çok ayrıntılı incelemeleri gerektirmektedir. İnci Engünün bunlardan “etfâl-i çemen” tamlamasının birkaç şairdeki kullanımlarını şu şekilde sıralamıştır:

Bilmem ne şerâb içirdi hurşîd
Etfâl-i çemen hep oldı Cemşîd
 (HA / 588)

Hüsn ü Aşk'taki “etfâl-i çemen” Hâmid'in Vâlidem adlı eserinde “benât-ı çemen”e dönmüştür.

Sevgilim nevbahâr geldi yine
Gülüyor işte hep benât-ı çemen

Asaf Halet Çelebi “Semâ-ı Mevlânâ ” şiirinde “çemen çocukları” benzetmesini tekrarlar:

Çemen çocukları mahmur
caaan
seni çağırıyorlar

Turan Oflazoğlu Güzellik ile Aşk'ta bu benzetmeyi zenginleştirir:

*Hakan kesildi çemen çocukları*³⁹⁴

³⁹³ Mustafa Apaydın, “Asaf Hâlet Çelebi'nin Nûrusiyâh Şiirine Bir Bakış”, *İlmî Araştırmalar*, S. 12, 2001'den aktaran Muhsin Mâcit, *Gelenekten Geleceğe*, İstanbul, 2005, s. 62.

³⁹⁴ İnci Engün, age., s. 144.

6.3.2. Roman ve Hikâye

Türk edebiyatına etkileri günümüze kadar devam eden *Hüsn ü Aşk*, roman ve hikâye alanında ilk kez Hâlîde Edib'in *Döner Ayna*'sında sözkonusu edilmiştir. Bu romanda, Fatma adlı kahraman Türk mistikleri konulu bir doktora tezi hazırlarken karşılaştığı *Hüsn ü Aşk* ile büyülenir:

“*En fazla Gâib Dede'nin Hüsn ü Aşk'ına saplanmış, içindeki tabiatüstü manzara ve karakteri Colridge'nin eski Denizci'siyle mukayese eder, gençler bunun üzerinde heyecanlanır dururlardı. Bu münakaşalar arasındaki alevden deniz, balmumundan bir gemi, içinde cinler, periler, sihirli vakalar Hanife'nin ruyasına bile girerdi. Fatma anlaşılan bunları ressam kardeşinin eserlerine sokturmak için her şeyi yapıyordu, fakat, Ayşe daha fazla realist ve hep göze görünen günlük şeylerle alakadar olduğu için pek aldırmazdı.*”³⁹⁵

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur romanında da yazarı temsil eden Mümtaz karakteri, tezini Gâlib üzerine hazırlayan bir üniversite asistanıdır.

Günümüz romancılarından Emine Işınsoy *Kaf Dağı'nın Ardında* adlı romanında Orhan Pamuk da *Kara Kitap*'ında *Hüsn ü Aşk*'tan büyük ölçüde yararlanmışır. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan postmodern romanın ana karakteri Gâlib kaybolan eşini ararken aynı anda *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın yaşadığı içsel bir yolculuğa da çıkar. Eserde *Hüsn ü Aşk*'ın özeti bir masalın içinde yer alan bir kitabın anlattığı hikâye olarak verilmiş ve bazı beyitleri epigraf olarak kullanılmıştır³⁹⁶.

6.3.3. Tiyatro

Hüsn ü Aşk'ın etkisiyle kaleme alınan eserler arasında tiyatrolar da yer almaktadır. Bunlardan ilki, Yenikapı Mevlevîhânesi'nin son şeyhi, şair Abdülbâkî Baykara (1883-1935)'nin eserleri arasında yer alan *Hüsn ü Aşk* isimli manzum tiyatrosudur. Abdülbaki Baykara Dede'nin *Hüsn ü Aşk* tiyatrosu; klasik tarzda ve aruz vezniyle yazılmış, kafiyeleşimi bakımından mesnevîyi hatırlatan, fakat muhteva bakımından karşılıklı konuşmalardan oluşan manzum bir tiyatro niteliğindedir. Tamamı 97 beyit olan eser iki perde halinde yazılmıştır. İlk perdesi Şeyh Gâlib'le Esrâr Dede'nin karşılıklı konuşmaları üzerine kurulmuştur ve 61 beyittir. Bu

³⁹⁵ İnci Enginün, age.,s. 132.

³⁹⁶ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İstanbul, 2002, s. 253-258.

bölümde zaman zaman Mevlânâ, Mevlevîlik ve *Hüsn ü Aşk* hakkında bilgi ve yorumlar yer almaktadır. İkinci perde ise, Sultan III. Selim'in kendi kendine ve Şeyh Gâlib'le konuşmalarından oluşmaktadır ve 36 beyitten ibarettir. Bu bölümde yer yer Osmanlı Devleti'ne, yeniçerilere, batı dünyasına ve İslâmiyet'e dâir düşünce ve değerlendirmeler bulunmaktadır. Eser Mustafa Erdoğan tarafından Abdülbaki Baykara'nın yazmaları arasında bulunmuş ve yeni harflere aktarılarak yayımlanmıştır³⁹⁷.

Hüsn ü Aşk etkisiyle yazılmış tiyatrolardan bir diğeri Kenan Işık'ın "*Aşk Hastası*" isimli oyunudur. Eserde Şeyh Gâlib'in hayatı, çağdaş insanın hayatı içinde onunla özdeşleştirilerek anlatılmış ve *Hüsn ü Aşk*'tan yararlanılmıştır.

İki perdeden oluşan eserde ilk perde bir tiyatro sahnesinin provasıyla açılır. Bu, *Hüsn ü Aşk*'ta Suhan'ın (şiiirin kendisinin) bizzat şiirde yer almasına benzemektedir. Tiyatro oyuncusu Mehmet, kendi hayatını Galib'in hayatı ile özdeşleştirir. Çünkü Murat'ın intihar eden sevgilisi, o sırada provasını yaptığı Şeyh Gâlib'in oyunundaki köle kız ile aynı şekilde "kalbinin nerede olduğunu sorarak" intihar etmiştir. Mehmet, bu özdeşleştirmeyi yaşadktan sonra Şeyh Galib'in yaşantısına ilgi duymaya başlar. Böylece -bir oyunun provası olan- oyunda intihar eden sevgilisinin ölümünü gerekelelendirecek nedenler bulmaya başlar, oyunun konusu içinde kendini ve bugünü deşifre etmeye çalışır.

Turan Oflazoğlu da *Güzellik ile Aşk* adlı oyununda *Hüsn ü Aşk*'ı kendi üslubuyla yeniden yazarak tiyatroya uyarlanmıştır. Güzellik ile Aşk, iki bölümden oluşur. Eserin şahıs kadrosunu daye-i Aşk, Molla-i Cünûn, Hüsn, Suhan, İffet, Gayret, I. Dev, II. Dev, Cadı, Akılçelen, İhtiyar ve Sevgioğulları oymağının ulularının meydana getirdiği koro oluşturmaktadır. Koro ile korobaşı arasında geçen konuşma, koronun Güzellik ile Aşk'ın macerasını anlatmaktan ürktüklerini ortaya koyar. Fakat koro unutmak istediklerini yine de korobaşının başlamasıyla dile getirir. Bu giriş, dramatik şiir için gerekli olan gerilimi sağlar. Eserde Aşk'ın Güzelliğe kavuşma macerası da dramatik bir yapıyla sunulur. Güzellik ile Aşk, tiyatro türünde

³⁹⁷ Mustafa Erdoğan, "Türk Edebiyatında Bilinmeyen İlginç Bir Eser: Manzum Hüsn ü Aşk Tiyatrosu" *Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, S. 28, Ankara, 2003, s. 247-258.

yazıldığı için eserde, sadece anlatıma değil, göz önünde canlandırmaya da elverişli olaylar ve davranışlar seçilmiştir³⁹⁸.

Oflazoğlu'nun III. Selim Kılıç ve Ney adlı tiyatro eserinde de Şeyh Gâlib ve *Hüsn ü Aşk* etkisi göze çarpmaktadır. Üç perdeden oluşan eserin her perdesinde III. Selim'in yumuşaklığı ve kararsızlığı, kendisini çevreleyen hem dost hem ihanet çemberi içinde verilmektedir. Nizam-ı cedit hareketi ve Kabakçı Mustafa isyanının anlatıldığı eserde, kılıç II. Mahmut'u ney, III. Selim'i temsil etmektedir. III. Selim, değişik görüşler ve durumlar karşısında bir türlü karar alamayan bir karakterdir. II. Mahmut ise ona yapılması gerekeni hatırlatır. III. Selim bir yandan ihanet ve isyanlar karşısında kararsızlıklar yaşarken diğer yandan da bestekâr Sadullah ile aynı kadını sevmektedir. Bu durumu öğrendiğinde sevdiği kadın olan Mihriban'ın hapsedilmesini, Sadullah'ınsa boğdurulmasını emretse de sonradan her ikisini de affeder. Yakıcı aşk ile kavrulma, onu yaşarken olgunlaşma ve bu olgunlaşmanın şiir ve musiki gibi sanat eserleriyle ölümsüzleşmesi temi bu vesileyle ortaya konmaktadır³⁹⁹.

III. Selim Kılıç ve Ney'de konunun işlenişi karmaşık insan yapısını ortaya koymaktadır. Bu karmaşık insan hata yapan, yersiz kararları ile bir hükümdar olarak başarısız ama sanatı ve iyiliği ile yücedir. Eserin sonunda Selim, kılıcını Mahmut'un beline takar ve neyi ile baş başa kalır⁴⁰⁰.

6.3.4. Bale

Hüsn ü Aşk, tüm zamanlara hitap edebilen evrensel konuyla çağımıza bale aracılığı ile de taşınmış, bugünün estetiğiyle sahnede sunulmuştur. Kareograf Beyhan Murphy'nin *Hüsn ü Aşk*'in çağdaş bir yorumu olarak "*Hüsn ü Aşk'a Dair*" adıyla sahneye koyduğu eser, İstanbul Devlet Opera ve Balesi sanatçıları tarafından İstanbul'da ve Almanya'nın Frankfurt kentinde sergilenmiş, tasavvuf felsefesinin derin içeriği anlatımı en zor olan beden diliyle sunulmuştur.

³⁹⁸ İnci Enginün, age., s. 139-140.

³⁹⁹ İnci Enginün, "Turan Oflazoğlu ve Divan Şiiri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, 1991, s. 370.

⁴⁰⁰ İnci Enginün, "III. Selim Kılıç ve Ney", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, 1991, s. 267.

Hat sanatından esinlenen zengin projeksiyonlarla süslenen oyun iki perdeden oluşmakta ve yaklaşık bir buçuk saat sürmektedir. Hadiselerin müzik eşliğinde siyah ve beyazın hâkim olduğu bir sahnede cereyan ettiği oyunun birinci perdesinde Hüsn, Aşk, Hayret, Gayret ve Suhan tek tek varlık kazanıp aşikâr kılınır ve Aşk'ın uzun ve mücadelelerle dolu bir seyre çıkması anlatılır. İkinci perdede, Aşk'ın Hüsn'le evlenebilmek için cadılar, cinler ve devlerle mücadelesine yer verilir. Çok fazla tasvirin yer aldığı ikinci perde çok renkli kostümlerden oluşmaktadır. Eserde Aşk'ın Hüsn'e kavuşma macerası sahnede okunan şiirlerin modern anlatımıyla seyirciye sunulmuştur.

Hüsn-ü Aşk'a Dair'in özgün metni Kubilay Tunçer'e, müzik, Rahman Altın'a, kostümler Ayşegül Alev'e, dekor ise Behçet Malikler'e aittir. Eserde Arkın Zirek Aşk'ı, İlke Kodal Hüsn'ü, Can Tunalı Gayret'i ve Onur Tunay Suhan'ı canlandırmıştır⁴⁰¹.

Hüsn ü Aşk'ın baleye uyarlanan metnini kaleme alan Kubilay Tunçer metninin Hüsn ü Aşk'ın açıklaması ya da yorumu değil “Hüsn ü Aşk'a Dâir” bir şiir olduğunu belirtmiş ve Hüsn ü Aşk'ın en önemli özelliklerinin sinematografik bir anlatıma ve çok ince bir espri anlayışına sahip olduğu yarımunu yapmıştır. Tunçer'e göre Şeyh Gâlib'in dehası, biçimleri, kalıpları herkesten iyi bilmesine rağmen kendini onlara hapsetmemesinde ortaya çıkmaktadır⁴⁰².

Hüsn ü Aşk, edebiyatçılar kadar hat ve ebru sanatçıları ile müzisyenlere de ilham vermiş, opera eseri olarak da yorumlanmıştır. Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu sanatçıları “65. Doğum Yıldönümünde Yalçın Tura'ya Armağan” olarak, bestekârın “Şeyh Galib'e Saygı Kantatı”nı icra etmişlerdir. Kantat'ta Hüsn ü Aşk'ta yer alan “*Hoş geldin eyâ berîd-i cânân*” başlıklı tardiye koro tarafından seslendirilmiştir. Albüm İş bankası Kültür Yayınları'ndan çıkmıştır⁴⁰³.

⁴⁰¹ <http://aylinkalem.blogspot.com/2008/01/beyhan-murphyden-hsn-aka-dair.html>

⁴⁰² Kubilay Tunçer, “Hüsn ü Aşk'a Dair”, *Hüsn ü Aşk'a Dair*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Opera ve Balesi 2006-2007 Sezonu 19 Mayıs 2007 Cumartesi Saat: 20.00 Gala Kitapçığı, İstanbul s. 9.

⁴⁰³ Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu'nun Yalçın Tura'ya Armağanı, *Şeyh Gâlib'e Saygı*, 1999, İstanbul.

İKİNCİ BÖLÜM

ALIMLAMA ESTETİĞİNİN TEMEL İLKELERİNİN HÜSN Ü AŞK'A UYGULANMASI

Her metin yazarın kaleminden çıkıp okuyucunun eline ulaştığı andan itibaren, sadece yazara ait olma özelliğini kaybeder. Metin, artık onu okuyan herkesin olma özelliği kazanmıştır. Edebî metin, okuruyla buluştuğunda alımlayıcısının dile olan hâkimiyeti, metnin ait olduğu kültürü tanıma derecesi, ruh hâli vb. farklı sebeplerle yazarının hiç kastedmediği bir anlamda *estetik haz* verebilir. Çünkü edebî metinler, bilgilendirici metinler ya da hukuk metinleri gibi mümkün olduğunca tek bir anlama indirgenmeye çalışılan metinler değildir. Tam tersine alabildiğince geniş anlamlar taşıyarak mümkün olduğu kadar daha fazla alımlayıcının estetik zevkine hitap etmek amacıyla düzenlenmişlerdir. Şairler eserlerini bunun bilincinde olarak özellikle esnek ve çok anlamlı kelimeler seçerek kurmaya çalışmışlardır. Edebî eserin alımlayıcıda yapacağı etki, tamamen bireye aittir.

Klasik Türk şiiri, mecaz, tevriye, îham vb. edebî sanatlar; mazmunlar gibi unsurların sağladığı *boş alanlar* ve çeşitli anlam imkânlarıyla “açık yapıt” olarak değerlendirilip çoğul yorumlarda bulunmaya son derece uygundur. Hatta zaman zaman karşılaşılan bazı manzumelerden tek bir anlam çıkarmak mümkün olmamakta, şiir okuyucuyu farklı anlamlara mecbur bırakmaktadır.

Klasik Türk şiiri metinlerinin çoğul okumalara açık olması sadece günümüz okurunu değil, yazıldığı dönemde hitap ettiği “örnek okur” kitlesini de farklı anlam arayışlarıyla bu metinler üzerinde düşünmeye yöneltmiştir. Tezkirelerde bu tür tartışmalara örnekler bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Hasan Çelebi Tezkiresinde yer alır:

Hasan Çelebi, Emîrî'yi anlatırken şairin,

Bir hilâli iki pervînin arasına alır

Necm-i eşkimle görünsem o meh-i tâbâna

“Gözyaşı yıldızım la o parlak ay gibi olan sevgiliye ne zaman görünsem bir yeniayı iki Ülker yıldızının arasına alır.”

beytini alıntılar ve şair Emîrî'nin bu beytini şair Zâtî'ye okuduğunda, onun, anlamı örtük bularak beyti anlayamadığını ve ne kastettiğini kendisinden (şairinden) sorduğunu yazar. Kınalızade Hasan Çelebi, beytin şairi tarafından şöyle anlamlandırıldığını bildirir:

“İstirap çeken âşığın ayrılık derdiyle ağladığını gören al yanaklı dilberin parmaklarını dişlerinin arasına koyup âşığın hâline şaşmasını tasvir etmek için denmiştir.” Oysa Hasan Çelebi şairin bu anlamı kastettiğinden habersiz olan başka şiiir meraklılarına sorduğunda, *“Bu beytin manası, sabrı tükenmiş âşığın sırrını bildikte güzellerin dudaklarını ısırıp âşıkların hâllerine şaşmalarından kinaye olması mümkündür.”* demişlerdir. Tezkire yazarı da bu kişilerin yorumunu beğenir ve onların düşüncelerini desteklemek için birkaç örnek aktarır. Böylece Çelebi, şiiirden anlayan okurların yorumunu şairin bizzat yaptığı yorumdan üstün tutmuştur⁴⁰⁴.

Ziver Tezeren'in anılarında da benzer bir anekdot yer almaktadır:

*“Süleyman Nazîf'in Dâüssıla adlı şiiirindeki ‘Gel ey kerîme-i târih olan güzel yurdum’ dizesinde geçen kerîme kelimesine ‘kız evlat’ manası verilerek vatan, tarihin kızı olarak düşünülür. Mahir İz, kelimeye ‘gözbebeği’; Ali Nihat Tarlan ise ‘âyet-i kerîme’ anlamının daha uygun düştüğünü belirtir. Ali Nihat Tarlan'ın görüşü şairin kendisine bildirilir. Şair, ilk anda bu kelimeyi ‘cömert’ anlamında kullandığını belirtip başkalarının verdiği anlamı eleştirirse de sonradan bu mananın daha güzel olduğunu kabul eder.”*⁴⁰⁵

Görüldüğü gibi şairi hayatta olan bir dize dört farklı şekilde yorumlanıp sanatçının kendisini tereddütte bırakabilmekte; klasik Türk şiiiri eserleri, onu, bütün göndermeleriyle algılayabilecek “örnek okur” için bile her yeni okumada farklı bir anlam kazanmaktadır. Günümüze gelindiğince ise bu şiiir, ait olduğu tarihsel ve kültürel bağlamdan uzaklaştığı için zor olarak düşünülmektedir. Hüsn ü Aşk da pek çok okur tarafından zor olarak nitelendirilmiştir. Esere tezin Giriş bölümünde temel özellikleri ve teorisi anlatılan alımlama estetiği ilkelerinin uygulanması, günümüz

⁴⁰⁴ Mehmet Kalpaklı, “Bir Kelimeye Bin Anlam Yükleme: Osmanlı Şiiirinde Anlamın Çoğulluğu Üzerine”, *Yasakmeyve*, S.11, İstanbul, 2004, s. 5.

⁴⁰⁵ Orhan Okay, “Eski Şiiirimize Yaklaşmak”, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul, 1998.

okurunun bu metin karşısında neden zorlandığını ya da alımlama süreci içinde alımlayıcının karşılaştığı engellere eserin *gereçler donanımının*, kurgusunun ve izleğinin ne derece yol gösterici olduğunu ve metnin, alımlamanın hangi süreçlerinde okurla işbirliği oluşturduğunu ortaya koyacaktır.

1. DENEYİM VE BEKLENTİ UFKU

Alımlama estetiğine göre okur, edebî esere önceki okumalarıyla bir bütünlük içerisinde ve döneminin, içinde bulunduğu toplumun ve tarihsel-kültürel bağlamın belirlediği estetik bir beklenti ile yaklaşır. Her çağın dünyaya bakışı, gerçeği kavrayışı, algı biçimi, önceki ya da sonraki çağa oranla değişik özellikler göstereceğinden bunlar üstüne kurulmuş estetik beklenti biçimi de değişir. Okur, Klasik Türk edebiyatı geleneği içerisinde var olan Hüsn ü Aşk'ı bu geleneğe ait okumalarıyla bir bütünlük içerisinde okurken hoşlanma, hoşça vakit geçirme, yeni şeyler öğrenme, deneyimini artırma, heyecanlanma, arınma, aydınlanma isteği gibi bir takım estetik beklentiler içerisine girer. Hüsn ü Aşk'ta bulabileceği Şeyh Gâlib'e dair biyografik ayrıntılar, felsefî görüşler, toplumsal gerçekler, tarihî olaylar, okura çekici gelebilir. Bunların yanı sıra okur, eserde işlenen olay ve kişilerin nasıl sunulduğu, kurgunun niteliği, konunun fikrî çeşitliliği ve derinliğine dair estetik beklentiler taşıyabilir.

Hüsn ü Aşk'la karşılaşan okur, ayrıca edebiyat tarihçileri tarafından eserin “şaheser” olarak tanımlanmasından dolayı daha büyük bir beklentiyle esere yaklaşır. Ancak şaheser, onu üreten kültür içinde tek başına değildir. Bir takım edebî eserlerden sonra meydana gelmiştir ve onu anlamak için şaheserin ortaya çıktığı devirdeki zevk ve tercihler doğrultusunda diğer eserleri de gözden kaçırmamak gerekmektedir. Bu eserleri ve şaheserin içinde yer aldığı edebî geleneği bilmek, okurun şaheseri anlamasına yardımcı olur.

Bir şaheser olarak kabul edilen Hüsn ü Aşk, Klasik Türk edebiyatı nazım şekillerinden mesnevî ile kaleme alınmış, bir yönüyle çift kahramanlı bir aşk hikâyesi diğer yönüyle tasavvufî ve alegorik bir eserdir. Hüsn ü Aşk'la karşılaşan okurun, çift kahramanlı aşk hikâyesi ve alegorik mesnevî geleneğini, daha da önemlisi Mevlevî kültürünü tanıması, onun deneyim ufkunu oluşturur. Hüsn ü Aşk'ı

okudukça bu deneyim ufkuyla beklenti ufku genişerek okura estetik bir haz verir. Bu noktada eserin dış ve iç yapısını oluşturan tüm unsurlar bir arada işler.

Hüsn ü Aşk, adından başlayarak okurda estetik tavır almayı adeta zorunlu kılmaktadır. Geleneği bilen okur, her ne kadar bu isimlerin *temsîlî* olduklarını bilse de sadece “*güzellik ve aşk*” kelimelerinin bir araya gelmesi bile okurda estetik beklentiler oluşturmaktadır. Eser boyunca bu iki kelimenin dünyevî ve uhrevî tüm anlamlarıyla karşılaşan okur, eseri çok yönlü bir anlamlandırmaya girişmektedir. Böylece her anlam başka bir hikâye oluşturmakta, okur, hayal dünyasında canlanan bu farklı hikâyelerin kesişmesiyle yüksek bir estetik heyecan duymaktadır. Günümüzde Hüsn ü Aşk’ın tiyatro ve bale dâhil çok çeşitli sanat dallarında yorumlanması, eserin okuyucuda uyandırdığı estetik hazzın ne kadar yüksek olduğunu göstermektedir. Hüsn ü Aşk’ı okuyan sanatçılarda eserin yol açtığı estetik heyecan yeni ufuklar meydana getirmiş ve birer Hüsn ü Aşk yorumu olan yeni eserler ortaya çıkmıştır.

Hüsn ü Aşk’ın âhengini oluşturmakta aruz ölçüsüyle yazılmış olmasının da önemli bir yeri vardır. Zaman zaman kısıtlayıcı özellikleri olsa da aruz, tasavvufî görüşün ritmini başarılı bir şekilde yansıtmakta, şiire ritim vererek onu müziğe yaklaştırmaktadır⁴⁰⁶. Bu da okurda uyanan estetik heyecana katkıda bulunmaktadır. Hüsn ü Aşk’ın “Giriş” bölümü olarak düşünebileceğimiz ilk bölümleri mesnevî geleneğine uygun olarak sırasıyla Allah’a övgü, Hazret-i Muhammed’e bir na’at, Hazret-i Peygamberin miracı ve mucizelerinin; Mevlânâ’nın ve kendi rehberinin vasıflarının anlatılması bölümlerine ayrılmıştır. Bu bölümler, geleneği bilen okurun deneyim ufkunda zaten mevcut olduğundan çoğunlukla bu bölümlere yeteri kadar dikkat edilmemiştir. Ancak şairin bu bölümlerde yaptığı seçimler, okurun Hüsn ü Aşk’ı anlaması için gerekli birçok şeyi söylemektedir. Eserin Tahmid bölümünde “acz” kavramı ön plana çıkmaktadır. Şeyh Gâlib’in bu bölümü kısa tutmayı tercih etmesi okura, insanın Tanrı’yı tam olarak kavramaktan, bilmekten âciz olduğunu ve bu hâliyle insanın onu yeterince övemeyeceğini hatırlatmaktadır. Bu bölümün 18 beyitten meydana gelmesi, geleneği bilen okurun deneyim ufkunda 18 sayısı ile ilgili çağrışımlara yol açmaktadır:

⁴⁰⁶ Mahmut Erol Kılıç, *Sufî ve Şiir*, İstanbul, 2009, s. 131.

Bilindiği gibi İslâmî gelenekte başlangıç cümlesi “bismi’llâhi’rrahmâni’rrahîm”deki 18 sessiz harf bulunmaktadır. Herhangi bir işe başlamadan önce söylenen bu kutsama cümlesinin sayısından türetilen dünyaların sayısı ise yaygın olarak 18.000’dir. Mevlevîler için 18, merkezî önem taşıyan sayılardan birisidir ve çok katlı anlamlara sahiptir. Mesnevînin giriş şiiri 18 dizeden oluşur ve Mevlevî dervişi olmak isteyen herkes 18 gün boyunca tekkede hizmetkâr olarak çalışmak sonra da mutfakta 18 çeşit servis yapmasını öğrenmek zorundadır. 1001 günlük hazırlık süresini tamamladıktan sonra 18 kollu bir şamdanla yeni bir hücreye götürülür, burada 18 gün boyunca tefekküre dalar. Bir Mevlevî tekkesini ziyaret edenler yanlarında 18 adet hediye getirirler⁴⁰⁷.

Hüsn ü Aşk’ın *Na’at* ve *Mi’râciye* bölümlerinde ise okur, *Mi’râc* hâdisesinin Mevlevî geleneğinde her şeyden önce manevî bir olay ve içsel bir yolculuk olarak yorumlandığını hatırlamaktadır.

Bast eyledi nokta-i süveydâ

Sırr oldı içinde şâm-ı esrâ

(HA / 55)

beytindeki nokta-i süveydâ siyah ışıktır ve burada kutsal ışık anlamına gelmektedir. Bu ışığın parlaklığı insanın gözlerini karartır. Her insanın kalbinde bu ışıktan küçük bir zerre vardır ve Miraç olayı tamamen o noktada gerçekleşmiştir⁴⁰⁸. Bu bölüm, mesnevîde Hüsn ü Aşk’ın temel izleği olan “kişinin içsel yolculuğu ve olgunlaşması” kavramının bir *mikro anlatımı* olarak yer almıştır.

Hüsn ü Aşk’ın yine Giriş’inde yer alan “Sebeb-i telif” bölümü, okuyucunun Klasik Türk şiirinin poetikası, şairler ve şiir meclisleriyle ilgili beklentilerine cevap verir niteliktedir:

Hiç aşkdan özge şey revâ mı

Sarf etmege gevher-i kelâmı

Dersen ki hezâr olundı tekrâr

Sahbâ-yi bekâdan olma bîzâr

(HA / 225-226)

⁴⁰⁷ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, İstanbul, 2000, s. 243-244.

⁴⁰⁸ Victoria Holbrook, “Hüsn ü Aşk’a Önsöz”, *Yasakmeyve*, S. 12, İstanbul, 2005, s. 57.

beyitleri okuyucuyla iletişime geçmekte ve onun neden “Hüsn ü Aşk?” “bu konu zaten yüzyıllarca ele alınmadı mı?” şeklinde kafasında oluşabilecek sorulara cevap vermektedir.

Bu bölümde Gâlib, eserini kaleme alma sebebini anlatırken oldukça iddialıdır. Bu tavır, okurun eserden beklentilerini ve merakını artırmaktadır. Okur, gelenek içinde daha önce tanıştığı eserlerle Hüsn ü Aşk arasında bir karşılaştırmaya girişmekte ve bu iddianın doğru olup olmadığını görebilmek için eserde ilerlemeye devam etmektedir.

“Âvâz-ı Dâstân-ı Benî Muhabbet”, Hüsn ü Aşk’ta hikâyenin başladığı bölümdür. Bu bölümde okur, başta Hüsn ve Aşk olmak üzere pek çok kavramın kişileştirildiğini görür. Eser, bir yandan bu kavramların taşıdığı anlamı, diğer taraftan temsil ettikleri kişilerin hikâyesini anlatır. Beyitler, her iki okumada da anlamlıdır. Bu kavramlar, tezin izlek ve alegorik anlatım bölümünde detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

2. BELİRSİZLİK ALANI

Edebî metinlerde yazar, eserini kendi bakış açısı ve hayal dünyasına dayanarak oluştururken bilinçli ya da bilinçsiz olarak okuyucuya bir rol verir. Böylece okuyucu, bazen kendini unutacak kadar esere yoğunlaşır ve onunla neredeyse özdeşleşir bazen de metnin bir kurmaca olduğu bilincini yitirmeden yazarın stratejisi doğrultusunda ilerler. Kimi zaman ise kendini, nasıl bir yol izleyeceğini kestirmekte zorlandığı bir boş alanda bulur ve eseri alımlayabilmek için yaratıcılığını harekete geçirir. Bu tür metinlerde yazarın amacı söylenmeden geçilen ama oluşturucu etken olarak yer alan *boş alanlar* aracılığıyla okuyucu uyarmaktır⁴⁰⁹. Burada okurdan, metinle işbirliği yapması beklenir. Okur, anlamsal boşlukları doldurmak, önerilen çok sayıda okuma yolunu azaltmak ya da karmaşıktırmak, kendi tercih ettiği yorum yollarını seçmek, bu yollardan birkaçını birden irdelemek, aynı metni birçok kez yeniden okumak ayrı ya da karşıt varsayımları her kesimde yakalamak için yorum yapmak, bir anlamda metni oluşturma işine katılmak

⁴⁰⁹ Zehra İpşiroğlu, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2: Yazın*, İstanbul, 2001, s. 37-44.

zorundadır⁴¹⁰. Yazar bu boş alanları kimi kez bilinçli bir şekilde az şey söyleyerek “indirgeme (reduction)” yoluyla yapar. Kimi kez de okuyucuya çeşitli alımlama imkânları sunar⁴¹¹. Her ikisinde de okuyucunun metne etkin katılımı sağlanır.

Hüsn ü Aşk'ta ikisinden de söz etmek mümkündür. Bunu sağlayan her şeyden önce Klasik Türk şiirinin gereçler donanımında yer alan iham, tevriye, telmih gibi edebî sanatlar, mazmunlar, mesnevînin alegorik yapısı ve kurgu ve tasvirlerde başvurulan imgelerdir.

İnsan geliştirdiği dil sayesinde eşyanın kavramlarına ve adlarına sonsuz hakikatler olarak inanmaya başlamıştır. İnsan kendi ürettiği dil ile kendi eseri olmayan dünyayı kavrayabileceğini sanmıştır. Halbuki başlangıçta insan iç algılarını dışa yansıtarak dünya imgelerini inşa etmiştir⁴¹². İnsan içsel olanı dışsal olana benzeterек anladığı gibi dış dünyayı da iç dünyasıyla anlar. Dışsal olan iç dünyada bir yere yerleştirilebildiği ölçüde anlamlıdır ve burada işe muhayyile karışır. Burası imgenin-görünenin-dualitenin kaynağıdır⁴¹³.

İnsan dünyayı olduğu gibi değil gördüğü gibi algılar. İmge insan zihninin, tabiattan veya hayattan aldığı malzemeyle özgün bir şekilde meydana getirdiği, insanın duyularına hitap eden orijinal bir terkip veya anlamdır. İstiare ve teşbihler, imgenin en önemli örnekleridir. Çünkü istiare ve teşbihlere başvurulma maksatlarından birisi, anlatımı somutlaştırmak ve görselleştirmektir⁴¹⁴. Hüsn ü Aşk'ta renk, ses, ışık ve koku imgeleriyle yaratılan belirsizlik alanları edebî sanatlar yardımıyla alımlayıcının zihninde somutlaştırılmaktadır.

Eserde renk imgesine sıkça rastlanır. Renkler gelenekte ve tasavvufta belli hâl ve makamları simgelemektedir. Hüsn ü Aşk'ta siyah, beyaz ve kırmızı olmak üzere üç renk dikkat çekmektedir. Siyah ve beyaz, gelenek ve kültürlerin çoğunda renkten sayılmamıştır. Bu iki renk bir zıtlık olarak algılanmıştır. Ancak “her şey zıddıyla

⁴¹⁰ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, İstanbul 2007, s. 78.

⁴¹¹ Zehra İpşiroğlu, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2: Yazın*, Papirüs Yayınevi, İstanbul 2001, s. 51.

⁴¹² Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos*, İstanbul, 2010, s. 25.

⁴¹³ Ergun Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan*, İstanbul, 2009, s. 60.

⁴¹⁴ Menderes Coşkun, “Şiirde İmge Kullanımı ve Tasvir Sanatı”, *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, 2008, s.139.

kaimdir” ilkesince siyah olmasa beyaz, beyaz olmasa siyah idrak edilemezdi⁴¹⁵. Eserde siyah, bilinmesi ve idrak edilmesi hiçbir şekilde mümkün olmayan Zât-ı İlâhî'nin sembolü olarak⁴¹⁶ göz kamaştırıcı olanın rengidir. Bu durum ışığın fazlalığındandır. Çünkü bütün renkler ışığın yani beyazın farklı yansımalarıdır. Bu durum tasavvuf ehlinin her şeyin aslını Mutlak Nur'a dayandırması anlayışını tam olarak simgelemektedir⁴¹⁷. Siyah ve beyazın hem renk olmayıp hem de bütün renklerin ve dolayısıyla birbirlerinin var olma sebebi olması Hüsn ü Aşk'ta nûr-ı siyâh terkibiyle ifade edilmiştir:

Mânend-i Bilâl-i sâhib irfân

Nûr-ı siyeh içre nûr-ı îmân

(HA / 45)

Nûr-ı siyeh olsa pâre pâre

Etmem ben o zülfe istiâre

(HA / 511)

Bu beyitte geçen nûr-ı siyâh terkininde siyah, nurun yani beyazın aşırı derecede olmasından kaynaklanan bir siyahlıktır. Siyah nur, dervişin fenanın bekaya dönüşmesinden hemen önce girdiği hassas ve zarif bir ruh durumudur. Bu durum, dervişin Mutlak'a aşırı derecede yakın olmasından dolayı ortaya çıkan bir zulmettir.

Hüsn ü Aşk'ta siyah ve beyazın yanında asıl hâkim renk, her tonuyla eserde yer alan kırmızıdır. Tasavvufta beyaz, Tanrının “Cemal” sıfatını, siyah Zât'ını, kırmızı ise “Celâl” sıfatını simgeler⁴¹⁸. İranlı mutasavvıf Ruzbihan Baklî Ahbâru'l-Âşıkîn adlı eserinde Tanrı'nın ilahî bir varlık olan kırmızı gül gibi tecellî ettiğini bu yüzden ruh bülbülünün sonsuza kadar bu güle âşık olduğunu yazar. Kırmızı gül, Hz. Muhammed'e isnat edilen; “kırmızı gül, Allah'ın görkeminin tezahürüdür” sözüne dayanılarak ilâhî güzelliğin sembolü olarak kabul edilir⁴¹⁹. Şeyh Gâlib'in de mensubu olduğu Mevlevîlikte ise şeyhin oturduğu kırmızı post Mevlânâ Celâledîn-i Rûmî'nin makamı sayılır ve şeyh efendi vekâleten bu makama oturur. Kırmızı renk

⁴¹⁵ Ali Yıldırım, “Renk Simgeçiliği ve Şeyh Gâlib'in Üç Rengi”, *Millî Folklor*, Y. 18, S. 72, s. 137.

⁴¹⁶ Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 321.

⁴¹⁷ Ali Yıldırım, *age.*, s. 137.

⁴¹⁸ Ömür Ceylan, *Tasavvufî Şiir Şerhleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2007, s.261.

⁴¹⁹ Nezahat Öztekin, “Eski Türk Edebiyatında Gül”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Y. 34, S. 4, 2005, s.22

vuslat yani Tanrıya kavuşmanın rengidir. Mevlânâ güneş batarken Tanrıya kavuşmuştur. Bilindiği gibi güneş batarken ve doğarken gökyüzü kırmızı bir renk alır. İşte şeyh postunun kırmızı rengi maddi dünyadan batışı, manevi dünyaya doğuşu temsil eder⁴²⁰. Eserde Hüsn ve Aşk'ın dolaştıkları “manâ mesîresi” kırmızı bir nur denizine benzemektedir:

*Bir kulzüm-i nûr-ı sürh gülzâr
Lû'lû-yı hôş-âbı lâ'l-i şeh-vâr
(HA / 637)*

Aşk'ın engellerle dolu yolculuğunda en büyük yardımcılarından biri olan atı Aşkar'ın rengi de âşığın kanlı gözyaşı gibi kırmızıdır:

*Gül-gûne-i hûn-ı eşke hem-reng
Kânûn-ı mahabbete hem-âheng
(HA / 1504)*

Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için aradığı “kimya”nın bulunduğu yer olan “kalp kalesi” “taşı kırmızı yakuttan ilâhî bir saray”dır:

*Bir kal'a ki sengi sürh yâkût
Nâsûtda bir sarây-ı lâhût
(HA / 1923)*

Hüsn ü Aşk'ta kırmızı rengin hâkimiyeti eserdeki ateş imajıyla sağlanmaktadır. Eserde “Aşk'ın Yolunun Ateş Denizine Uğraması” ve “Ateşe Dair” bölümleri doğrudan ateşle ilgilidir. Eserde Aşk'ın ateş denizinde mumdan gemiyle gidebilmesi ateş üzerinde denetim kazanarak içgüdülerden vazgeçmeyi simgelemektedir. Ayrıca bu imajın eserin her bölümünde sıkça kullanılmasıyla ateşin renk, ses, ışık, tasavvuf ve aşkla ilgili çağrışımları da her alımlayıcının zihninde tamamlanmak üzere aktarılmaktadır. Böylece Şeyh Gâlib'in anlaşılacak için değil

⁴²⁰ Ali Yıldırım, age., s. 138.

sezilmek için varolan şiiri, renkli ve yaratıcı bir hayal dünyası, ses, ışık, musikî ve aşkla âdeta ateşten bir yolda yürür⁴²¹.

Edebî eserlerde dış dünya tasvirlerinde ışık imgesi sıkça kullanılır. Kişilerin iç ve dış hâli bu imgelerle okuyucuya aktarılır. Özellikle kişilerin iç hâlinin estetik düzlemde somutlaşması ışık imgesinin kullanılmasıyla sağlanır. Hüsn ü Aşk Tanpınar'ın ifadesiyle “âvîze gibi renk ve ışık dolu”dur. Tasavvufî bir mesnevi olan eserde “kâinatın meydana gelme sebebi olan” Hz. Muhammet ışığın kaynağıdır:

Çün evvel-i mâ halakdır ol nûr
Sânî-i Hudâ desem de ma'zûr
 (HA / 27)

Hüsn ü Aşk'ta ışık, zıttı olan karanlıkla bir arada yer almaktadır. Bu karanlık renk imgesi bölümünde de anlatıldığı üzere ışığın fazlalığındandır. Eserde Hüsn ve Aşk'ın doğduğu gece de karanlık ve aydınlık birbirini takip etmektedir:

Geh zulmet olurdu tûy-ber-tûy
Geh nûr yağardı sûy-ber-sûy
 (HA / 292)

Hüsn ve Aşk'ın ışığı buldukları yeri de aydınlatmaktadır:

Yek nûr olup iki şem'-i kâfûr
Kıldı orasın sarây-ı billûr
 (HA / 347)

Aşk'ın güçlüklerle mücadelesi sırasında soğuk ve karanlık bir aradadır:

Deycûr ile berf edince ülfet
Bir kâlebe girdi nûr u zulmet
 (HA /1328)

⁴²¹ Pervin Çapan, “Şeyh Gâlib'de Ateş İmajına Dâir”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 12, İstanbul, 164.

Eserde şiiri temsil eden Suhan ihtiyar bir hekim kılığında Aşk'a yardım ederken ışık içindedir. Çünkü Suhan (söz/kelam) Tanrının sıfatlarından biridir:

Medd-i nazar eldeki asâsı

Pür-nûr melek gibi likâsı

(HA / 1878)

Sübbûh-künân o pertev-i cân

İndi o yere çü nûr-ı Kur'ân

(HA / 1889)

Kalp kalesinin de bir tarafı “dalgalı bir nur denizi”dir.

Bir cânibi bahr-ı nûr-peyker

Bir cânibi deşt-i mevc-i ahder

(HA / 1928)

Aşkın tüm güçlükleri aşarak Hüsn'ün sarayına varmasını eserde bir bölüm olarak yer alan (HA /1944-1963) ışık alayı müjdelere:

Elvân ile her gürûh-ı yektâ

Envâr-ı mücessem idi gûyâ

(HA / 1956)

Hüsn ü Aşk'ta belirsizlik alanını yaratan imgelerden bir diğeri de sesdir. Sesin insan üzerinde çok farklı etkileri bulunmaktadır. Yıldırım sesi gibi bazı sesler öldürücüdür. Bazı nağmeler ise insanı coşturarak raks etmeye sevk eder. Bazı sesler de üzücüdür. Makamlı okuyuşlar ve hüznü sesler gibi bazı sesler ise insanı kendinden geçirici özelliğe sahiptir. Mevlevî atmosferini yansıtan Hüsn Aşk'ta hâkim ses, neyin sesidir. Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde ney önemli sembollerden biridir. Mevlevîler ney sesinin verdiği coşkuyla semâ ederken âdeta yer çekiminden kurtularak vuslata ererler. Hüsn ü Aşk'ın giriş bölümlerinden olan şairin kendi rehberini anlattığı beyitlerde eserin bu geleneğin feyziyle ortaya konduğu bildirilmektedir:

*Ney gibi beni o zât-ı vâlâ
Feyz-i nefesiyle kıldı gûyâ
(HA / 167)*

Bu durum eserde asıl hikâyenin anlatıldığı bölümde de tekrarlanmaktadır:

*Dil-zinde-i feyz-i Şems-i Tebrîz
Ney-pâre-i hâme-i şeker-rîz
(HA / 240)*

Muhabbetoğulları kabilesinin kederli hâllerinin anlatılması matem sesleriyle desteklenerek sıkıntılı durumları alılmayıcıların zihninde tamamlanmak üzere belirsiz bırakılmıştır:

*Kânûn u nakâre savt-ı şîven
Teb-lerze-i cân-güdâz def-zen
(HA / 259)*

Hüsn ve Aşk'ın birlerine olan duygularının ortaya çıkmasına bütün tabiat dikkat kesilerek sesler kesilmiştir. Aşk gibi bir duygunun anlatılamazlığı kalemin bile susmasına sebep olmuş, alımlayıcının tamamlayacağı belirsiz bir alan bırakılmıştır:

*Hercâyî benefşe eyleyip cûş
Hem hâme hem oldı nâme hâmûş
(HA / 625)*

Hüsn ve Aşk'ın Hayret'in müdahalesi sonucu ayrılmalarıyla üzülmeleri yine sessizlikle ifade edilmiş ve bu keder, bülbülleri bile susturmuştur:

*Bilmem ki ne rûzgâr esdi
Gül soldı hezâr savtı kesdi
(HA / 829)*

Koku imgesi de eserde alımlayıcının deneyimlerini çağrıştıracak şekilde bir belirsizlik alanı yaratmaktadır. Hüsn ü Aşk'ta güzellikler güzel kokuların yarattığı imgelerle; çirkinlikler ise kötü kokuların sebep olduğu imgelerle desteklenmiştir.

Hüsn ve Aşk'ın bahar mevsimindeki gezintilerine gül, karanfil ve sümbül kokuları eşlik eder:

Feyz aldı sıfâlden karanfîl
Bûy-i gül ile sulandı sünbül
 (HA / 592)

Aşk'ın mücadele etmek zorunda olduğu dev, pis kokuludur:

Mânend-i şeb-i firâk bed-rûy
Kan teşnesi mürde fil-i bed-bûy
 (HA / 1273)

Aşk'ı esir alan cadı da kötü kokular saçmaktadır:

Ağzından akar kerîh sular
Kârîz gibi kötü kokular
 (HA / 1394)

Aşk'ın verdiği mücadele sonunda bitkin ve zayıf düşmesi gül kokusundan bile incinecek bir durumda olması şeklinde bir mübalağa ile ifade edilmiştir:

Âzürde olup habâb-ı mülden
Pejmürdelenirdi bûy-ı gülden
 (HA / 1837)

Hüsn ü Aşk'ta yer alan ses, renk, ışık ve koku imgeleri alımlayıcıya yeniden kurgulama imkanı sağlayan bir belirsizlik alanı yaratmaktadır. Görme, işitme, koku alma duyularıyla önceden biriktirilen algılar ve gözlem, deney, tecrübe sonucu ulaşılan bilgiler her alımlayıcıda farklı bir değerinde saklandığından imgelerin görüntüsü her alımlayıcı için farklı olmaktadır.

Hüsn ü Aşk'ta hikâyenin olay örgüsünde de okurun hayal gücüne ihtiyaç duyulan pek çok belirsizlik alanı yaratılmıştır. Hikâye yer alan dekoratif unsurlardan derisi nakış nakış bin başlı yılan, ateş denizinde yüzen mumdan gemiler, gam

harabeleri, matem sarayı, saçının her teli yılan olan cadı, cinler, periler, devler, ejderhalar, gulyabaniler bunlar arasındadır.

Eserin sonunda Aşk, seyr u süluk yolculuğunu tamamlayarak Hüsn'den başkası olmadığını anlar. İsimleri, kavram anlamlarıyla ele alırsak vahdet-i vücud teorisine göre Aşk'ın aslında Hüsn olduğu açıklığa kavuşur. Ancak birbirine âşık iki genç olarak Hüsn ve Aşk'ın hikâyesinin sonu Şeyh Gâlib tarafından bilinçli bir şekilde açık bırakılmıştır:

Buldı bu mahalde kıssa pâyân

Bundan ötesi değil nümâyân

Sad şükr ola Hayy-i lâ-yemût'a

Kim erdi söz âlem-i sükûta

(HA / 2008-2009)

2. METNİN GEREÇLER DONANIMI

Bir metnin donanımını oluşturan edebî, tarihsel ve dilsel gereçlerin tümü metnin gereçler donanımını oluşturur. Hüsn ü Aşk'ta yer alan fantastik unsurlar, motifler, mazmunlar, edebi sanatlar, eserde pek çok örtük anlam ilişkisine sebep olmaktadır. Hüsn ü Aşk'ın gereçler donanımındaki öğeler belli bir geleneğe ait olduğu ve kuralları bu gelenek tarafından belirlendiği için aynı zamanda metni anlamada okura yol göstericidir. Ancak bu gereçler arasındaki göstergesel ilişkilerin eşdeğer anlamlarının ortaya çıkması için okurun yeterince bilgili olması ve hayal gücüne sahip olması gerekmektedir. Hüsn ü Aşk'taki motifler ve fantastik unsurlar tezin aynı başlıklı bölümünde incelenmiştir.

3. KURMACA/EDEBÎ SÖYLEM

Metnin gereçler donanımındaki öğelerin metinde okuru yönlendirecek kavrayışı önceden düzenleyecek bir şekilde kurulması eserin kurgusunu oluşturur⁴²². Roman özeti, şiir açıklaması gibi yazılarda kurgu ortadan kaldırıldığında ortada sadece birkaç somut olaylar dizisi kalır. Oysa edebî metinler sadece öyküden ibaret

⁴²² Akşit Göktürk, age., s. 94.

değillerdir ve bu tür bilgi aktarımları için yazılmazlar. Yazar, okurun bilincinde birtakım dönüşümleri ve estetik bir etkiyi amaçlar. Ayrıca kurgu, gereçler donanımını, metnin birden fazla düzeyde alımlanmasına uygun bir biçimde düzenler ve kesin bir bilgiyi aktarma amacı taşımaz⁴²³.

Iser'e göre gerçekliği estetik öğelerle kurgulayarak yeniden yaratan edebî metinler kurmaca oldukları için dünya üzerine değil de ancak okuma edimi üzerine temellendirilebilirler. Edebî metinler gerçek nesnelere yaratmaz. Onun gerçeği, var olan gerçeği kopyalamakta, onun yeniden bir eşini yaratmakta değil, gerçeği kavramayı sağlayan araçları ortaya koymakta ve kurduğu dünyaya ilişkin bakış açıları sunmakta yatar. Edebî metnin gerçeği, öncelikle onun yapılandığı gerçek olduğu için ne gerçek nesnelere ne de okuyucunun deneyimleriyle tamamen örtüşmez. Bu eksik örtüşme belli ölçüde *boş alanlar* ya da belirsizlikler doğurmaktadır. Bu belirsizlikler okuma sırasında okurun metni gerçek olgulara ya da öznel yaşantılarına dayandırmasıyla bir anlam kazanır. Bu anlamda kurmaca metin, okurun okuma uğraşı sürecinde metni yaratma sürecine katkısıyla somut anlam ve gerçeklik kazanır⁴²⁴.

Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk'ı kaleme almadan önce gelenekte bir mesnevî şekli mevcuttu. Ancak o, bu mevcut şekli aşmak, şiire bir yenilik getirmek istiyordu. Bu bağlamda Hüsn ü Aşk'ın kurgusunda seyr u süluk ve devir nazariyesiyle ve Sebk-i Hindî'de önemli bir yeri olan tezat sanatıyla bağlantılı olarak zıtlık kavramının belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. “*Her şey zıddıyla kaimdir*” ilkesince Hüsn ü Aşk'ta her şey karşıtıyla bir aradadır. Bunlar insanoğlunda da aynı anda bulunan sûret-mana (hayal-hakikat; varlık-yokluk); söz-sükut; acz-başkaldırı; yenilik-yerlilik; akıl-cünun olarak sıralanabilir.

Hüsn ü Aşk'ın kurgusuna yön veren faktörlerden en önemlisi şiirde sûret-mana yaşamda hayal-hakikat(varlık-yokluk) zıtlığıdır. Şeyh Gâlib, Sebk-i Hindî'nin de etkisiyle sözden çok manaya önem verir ve bunu dile getirir:

⁴²³ Akşit Göktürk, age., s. 95-97.

⁴²⁴ Sevdıye Köksal, “Yazın ve Gerçeklik”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, S. 1, İzmir, 2004.

*Gevher dediğim değıldir ol söz
Kim bir yere gelmiş ola kaş göz
(HA / 782)*

*Ey hurde-şinâs-ı ma'nî-i pâk
Gûş et ki ne der bu kilik-i çâlâk
(HA / 739)*

Eserin hikâye bölümü ise kahramanların isimlerinden başlayarak bu zıtlık üzerine kurulmuştur. Kahramanlar için gerçek hayattaki gibi Leyla, Azrâ, Ferhat ya da Vâmık gibi isimler değil, alımlayıcının hayal gücü için boş bir alan bırakan ve eserin bir kurmaca olduğunu açıkça ortaya koyan Hüsn ve Aşk isimleri tercih edilmiştir. Okur gerçek bir yaşantıyla değil, kurmacayla karşı karşıya olduğunun farkında olarak eserde ilerlemeye başlar. Hüsn ile Aşk, Mana Mesire'sinde, Feyz Havuzu'nda buluşurlar; Aşk, Kalp Kalesi'ne ulaşmak için kuyuya düşme, devlerle mücadele gibi engelleri aşar. Bunlar eserin içindeki hakikatlerdir. Ancak, gerçekte zaten bir hayal ürünü olan bütün olayların sûret(görüntü/hayal)lerinin de eserde yer alması okuyucuda rüya içinde rüya duygusu uyandırmaktadır. Hüsn'ün sûreti Huşrubâ; Kalp Kalesi'nin sûreti, Sûretler Kalesi olarak sunulur. Aşk, Çin sahiline ulaştığında kendisini Mana Mesiresi'nde, Feyz Havuzunda zanneder. Her tarafı nakışlarla bezenmiş olan Sûretler Kalesi'nde yolculuğun başından itibaren aştığı bütün engellerle tekrar karşılaşır. Mesnevînin sonunda ise başlangıçta hikâyenin hakikati olarak sunulan her şeyin bir yanlış anlama olduğu, Aşk'ın Hüsn'den başkası olmadığı ve tüm yaşananların gerçekte Aşk'ın zihninde yaşandığı anlaşılır. Bu durumda “varoluş”unu anlamlandırmaya çalışan Aşk'ın elinde kalan “hiç”liktir. Hüsn ü Aşk'ın tiyatro uyarlamalarından biri olan Aşk Hastası'nın 2012-2013 sezonunda sergilendiği sahnede perde, bu alımlamayı yansıtarak “HİÇ” yazısıyla kapatılır.

Hüsn ü Aşk'taki Suhan karakteri de eserin kurgusunu belirleyen sûret-mana; (hayal-hakikat; varlık-yokluk) zıtlığının temel unsurlarındandır. Suhan, hikâye içinde kahramanların zor zamanlarında ortaya çıkarak hikâyenin gidişatına yön verir. Bu bağlamda Suhan, ilk olarak Hüsn'ün Aşk'a âşık olması sırasında arabulucu rolüyle ortaya çıkar. Hüsn ve Aşk'ın sevgilerinin karşılıksız olmadığı Suhan

sayesinde anlaşılır. Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için çıktığı yolculuğun zor zamanlarında Suhan daima Aşk'a yardım eder. Aşk'ın kişisel dönüşüm yolculuğu sırasında kahramanla bir özdeşleşme yaşayan okur, Suhan'ın ortaya çıkmasıyla kurmacanın farkına varır.

Hüsn ü Aşk'ı baleye uyarlayan Beyhan Murphy, yurt dışında da sergilenen kareografisinde Hüsn ü Aşk'ın var olan kurgusunu kendi geleneğiyle yeniden biçimlendirirken Suhan karakterinden yola çıktığını ifade etmektedir:

“Suhan'ın oyunla ilişkisi belirginleşip aslında konunun insan olarak değil; kavram olarak Aşk'ın Güzelliği (Hüsn'ü) olduğunun idrakine varmamdan sonra olay kurgusu kendi kendini çözmeye başladı. Dansçıların aslında birer kalem, adımların ve hareketlerin birer sözcük, dansa cümlelerinin birer cümle, Suhan'ın şiirin kendisi (bir anlamda Şeyh Gâlib'in) olduğu bir metod kareografiyi çok hızlı ilerletti.”⁴²⁵

Hüsn ü Aşk'ta Suhan karakterinin temsil ettiği söz, karşıtı olan sukûtle zıtlık oluşturacak şekilde eserde bir arada yer alarak kurguya yön veren unsurlardandır. Hikâyenin başında Hüsn ve Aşk birbirlerine sevgilerinden söz etmeden buluşup arkadaşlık ederler:

*Sûretde cenâb-ı Aşk hâmûş
Girdâb gibi muhût eder nûş
Sevmez mi sever mi kimse bilmez
Ol rütbe de bî-haber denilmez
Hâmûş ne âh eder ne efgân
Medhûş ne yol bilir ne erkân*
(HA / 393-395)

Hüsn ile Aşk'ın birbirlerine karşı duygularını ilk fark eden Suhan (söz) onlara aracı olur. Ancak Hayret'in ortaya çıkmasıyla yine sükût hâkim olur. Aşk'a beslediği duyguları açıklamak ve ona kavuşmak isteyen Hüsn'e, sükût ederek aşkını gizlemesi tavsiye edilir:

⁴²⁵ Beyhan Murphy, “Dansın Şiiri, Şiirin Dansı”, *Hüsn ü Aşk'a Dair*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Opera ve Balesi 2006-2007 Sezonu 19 Mayıs 2007 Cumartesi Saat: 20.00 Gala Kitapçığı, İstanbul, s. 5.

*Ol sırrı ki hoşça dutmadın sen
Bir sînede eylemez neşîmen
(HA / 1018)*

Arabulucu Suhan'ın tekrar ortaya çıkarak Aşk'ı duygularını dile getirmeye yönlendirmesiyle hikâye devam eder. Ancak Aşk, şiddetli duyguları sebebiyle hayrete düştüğünden söz söyleyememekte aynı zamanda hissettiklerin yoğunluğu karşısında sükût da edememektedir. Onun bu hâli kurguya yön veren söz-sükût zıtlığını yansıtır:

*Söz söyleyemezdi hayretinden
Hâmûş olamazdı dehşetinden
(HA / 1009)*

Aşk, Gayret'in desteğiyle Hüsn'ü istediğini kabile büyüklerine söyler. Kabile Aşk'a zorluklarla dolu bir engeli aşması gerektiğini bildirdiğinde Hüsn'e düşen yine sükût olur. Hüsn'ün sessizliği Aşk'ın zor günlerinde Suhan vasıtasıyla haber ve yardım göndermesiyle bozulur. Böyle zamanlarda kurguya yön veren Suhan (söz) olur. Hikâyenin sonunda ise Aşk, Kalp Kalesi'ne ulaştığında sükût hâkim olur. Bu nokta adeta sözün bittiği yerdir:

*Aşk oldu bu şehri gördi medhûş
Mahv oldu ne nâtık u ne hâmûş
(HA / 1935)
Sad şükr ola Hayy-i lâ-yemût'a
Kim erdi söz âlem-i sükûta
(HA / 2008)*

Hüsn ü Aşk'ın kurgusunda etkili olan unsurlardan biri de acz-başkaldırı zıtlığıdır. Mesnevî'nin on sekiz beyitlik başlangıç bölümünde okura, insanın Tanrı'ya hakkıyla şükretmekten, onu lâıykıyla bilmekten âciz olduğu ve bunun insan için bir nimet olduğu bildirilmektedir:

*Hamd ana ki kıldı halka rahmet
 Tahmîdde acze verdi ruhsat
 Acz olmasa hâl olurdu müşkil
 Pây-i kec-i kîlk olurdu der-gil
 Ger hamdine yoksa hadd ü ihsâ
 Şükr et ki zebân-ı acz gûyâ
 Hamd eyle ki verdi şer'-i ma'nâ
 Tahmîd-i Hudâ'da acze fetvâ
 (HA /1-5)*

Mesnevîde asıl hikâyeye geçildiğinde ilk acze düşen, Aşk'a sevgisini açıklayamayan Hüsn olur. Mektubunda çaresizliğini dile getirir:

*El-ân ki hâlim oldı müşkil
 Terk etme bu zârı merhamet kıl
 (HA / 893)*

Hüsn ü Aşk'ın temelinde Hüsn ve onun aşkı yer almaktadır. Hüsn, ideal bir sevgili olmanın yanında ideal bir âşıktır. Eserin diğer başkahramanı Aşk ise; Hüsn'e kavuşmadan önceki hâli ile kendi varlığından kaynaklanan yanılmadan dolayı kendisine yönelen ideal sevgilinin aşkına uygun karşılık vermekten âcizdir⁴²⁶. Aşk'ın, sevilen biri olması yine sevgiliden kaynaklanmaktadır. Varlığın ve gücün yalnızca sevgiliye ait olduğunu; âcizliğini anlamadan, benlik davasından ve bu davaya bağlı olarak ortaya çıkan hayal ve yanlışlardan (kesretten) kurtulup hakikate (vahdete) ulaşmasının (Hüsn'e kavuşmasının) mümkün olmadığı görülmektedir. Hüsn'e kavuşma yolunda karşısına çıkan engeller karşısında da Aşk hep önce acze düşer sonra Hüsn'ün Suhan, Gayret gibi araçlarla gönderdiği yardımlar sayesinde başarıya ulaşır⁴²⁷:

*Ey hâlik-i ins ü cân rahm et
 Yok bende tîvân amân rahm et
 (HA / 1435)*

⁴²⁶ Abdullah Eren, "Hüsn ü Aşk'ın Kurgusunda Belirleyici Faktörlerden Biri Olarak Acz", *Turkish Studies*, S. 4/7, 2009, s.51.

⁴²⁷ Abdullah Eren, age., s. 245.

Râh-ı talebinde beste-pâyım
Sen eyle küşâde bî-nevâyım
 (HA / 1571)

Acz hâli, hakikatin algılanmasına mani olan “benlik” davasının yerini alarak Aşk’ın sevgiliye kavuşmaya hazırlanma sürecinde önemli bir rol üstlenmektedir⁴²⁸:

Za’fın senin eylemişler ihbâr
Gönderdi beni o şâh-ı bîdâr
 (HA /1897)

Hep gitdi o za’f geldi kuvvet
Bîmâr-ı gama göründi sıhhat
 (HA /1901)

Öte yandan eserin “sebeb-i telif” ve “fahriye” bölümlerinde ise bir “başkaldırı” göze çarpmaktadır:

Etdim niçe dürlü i ‘tirâzât
Hem her birisin de etdim isbât
 (HA /232)

Aldım o hevesle kilki deste
Bu nazmı dedim şikeste-beste
 (HA / 236)

Zann-etme ki şöyle böyle bir söz
Gel sen dahi söyle böyle bir söz
 (HA / 2012)

Ancak “hakikat-i hâl ve hâtıme-i kitâb” adlı bölümde tekrar şairin dünya görüşünü belirleyen acz kavramına dönülerek başarıya ulaşmada Mevlânâ’nın feyzinin etkili olduğu dile getirilmektedir:

Ey hâme eser senin degildir
Ey şeb bu seher senin degildir

⁴²⁸ Abdullah Eren, age., s. 251.

Envâr-ı füyûz-ı Mürşid-i Rûm
Âfâka fûrûğum etdi ma'lûm
 (HA / 2023-2024)

Gâlib'in poetikasını anlattığı bölümlerde dikkat çeken yenilik-yerlilik zıtlığının kurguya da yansıdığı görülmektedir. Gâlib, Nâbî'yi Türkçe bir şiiri çok fazla zincirleme tamlama kullanarak Farsça'ya benzeyen manzumeler şeklinde kaleme aldığı, yerlilikten uzaklaştığı için eleştirmiştir:

Manzûme-i Fârisî-veş ebyât
Bi'lcümle tetâbû-ı izâfât
Înşâya verir egerçi ziyet
Türkî söz içinde ayn-ı siklet
Az olsa eger degildi mâni'
Derdik ana belki de sanâyi'
 (HA / 189-191)

Şiir, konusu itibariyle de geleneğe uygun olmalıdır:

Hiç aşkdan özge şey revâ mı
Sarf etmege gevher-i kelâmı
Dersen ki hezâr olundı tekrâr
Sahbâ-yi bekâdan olma bîzâr
 (HA / 225-226)

Bununla beraber Gâlib, şiirde söyleyiş bakımından yeni ve orijinal olunması gerektiğini belirtir. Sanatta önemli olan tekrara ve taklide düşmemektir. Yeni şeyler söylemek şaheserlerin varlık sebebidir⁴²⁹:

Ez-cümle teceddüd-i havâdis
Mazmûn-ı neve degil mi bâis
 (HA / 754)

⁴²⁹ İlhan Genç, "Çiğnenmiş Sakızı Çiğnemeyenler: Nizâm-I Cedid'in Şeyh Gâlib'i Ve Cumhuriyet'in Âsaf Hâlet'i", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 2, 2011, s. 105.

*Hâyîde edâya sunma kim el
Bir kerre dahi demişler evvel
(HA / 790)*

Gâlib, eserin sonunda yenilik iddiasını tekrarlarlarken gelenekten ayrılmadığını da belirtir:

*Tarz-ı selefe tekaddüm etdim
Bir başka lügat tekellüm etdim
(HA / 2009)
Esrârını Mesnevî'den aldım
Çaldım velî mîrî malı çaldım
(HA / 2019)*

Hüsn ü Aşk'ın kurgusunda gerilimi oluşturan ilk unsur, geleneğe aykırı olarak önce Hüsn'ün âşık olmasıdır:

*Ber-hükm-i kazâ-yı nâ-muvâfık
Hüsn oldu cemâl-i Aşk'a âşık
Bin cân ile Hüsn-i âlem-ârâ
Çün oldu o Yûsuf'a Züleyhâ
Ma 'şûk olacakken oldu âşık
Azrâ olacakken oldu Vâmık
(HA / 375-377)*

Ancak Suhan vasıtasıyla Aşk da duygularını açıklar ve Hüsn'ü kabileden isteme yoluna gider. Aşk, geleneğe uygun olarak Hüsn'e kavuşmak için çıktığı yolculuk sırasında Çin sahiline ulaştığında yeni tarz bir şiir olduğu ifade edilen tardiyeyi okur:

*Nüzhet-geh-i Ma 'nî'yi edip yâd
Bu şi'r-i nevîni kıldı inşâd
(HA / 1616)*

Hüsn ve Aşk'ın kavuşmaları da yaygın mesnevî geleneğinin aksine hem beşerî hem ilâhi anlamda gerçekleşir. Eser, çift kahramanlı bir aşk hikâyesi olarak

okunduğunda Aşk Hüsn'e kavuşmuş olur. Tasasvuvfî okumayla da Aşk, kendisinin Hüsn'den başkası olmadığını anlar. Böylece her iki anlam katmanında da kavuşma gerçekleşmiş olur.

Hikâyenin kurgusuna yön veren akıl-cünûn zıtlığı, Hüsn ile Aşk'ın hocalarının adı olan Molla-i Cünûn tamlamasında açıkça görülmektedir. Aşağıda tezin "Molla-i Cünûn" başlığında da açıklanacağı üzere Molla-i Cünûn akli değil aşkı ve cünûnu önceler. Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için kimyayı bulması gerektiği fetvasını veren Molla-i Cünûn'dur. Aşk, bir cünûn hâli olan aşk uğruna çıktığı yolculuğu sırasında zaman zaman duygularına kapılsa da sonunda Gayret'in ve Suhan'ın teşvikleriyle akla uygun hareket ederek engelleri aşar. Mücadelenin sonunda Kalp Diyarı'na varan Aşk'ı karşılayanlar arasında Molla-i Cünûn da vardır.

Yukarıda değerlendirilen zıtlıklar Hüsn ü Aşk'ın kurgusuna yön vererek okurun anlam katmanları arasında dolaşırken yeni anlamlar üretmesini ve hikâyeyi farklı bakış açılarıyla tekrar tekrar okumasını sağlamaktadır. Hüsn ü Aşk, zamanını aşan kurgusuyla evrensel değer kazanmış eserler arasındadır:

"En iyi edebiyat eserleri tüm dünyanın malı olurlar. Bunların yazarları, kendi dönemlerini, o dönemin geçmişle bağlarını, gelecekle bağlarını ve böylece de tarihin ileriye doğru akışını meydana koyarlar. Böyle eserler eksilmez genel-insansal anlamlarını ve dünya düzeyindeki tarihsel anlamlarını hep korurlar; toplumun bilincinde yüzyıllar boyu yaşarlar ve gerek her bir halkın, gerekse tüm insanlığın yasalı gelişim basamaklarının anıtları olurlar. Yeni toplumsal gelişim evrelerinde de bu eserler tüm dünyada birbirinden çok değişik içeriksel görünümlerde yeniden bulgulanırlar ve her seferinde yeni bir düşünsel-estetik güncellik kazanırlar⁴³⁰."

4. İZLEK VE ALEGORİK ANLATIM

Metnin dünya ile ilişkisini okurun alımlayan bilincine aktaran yapı, izlek ile deneyim ve beklenti ufkunun birlikte oluşturduğu ortak yapıdır.⁴³¹ Kurmaca metin bir simgesel biçim olarak görülürse okurun bu metin karşısındaki görevi metindeki sözcüklerle amaçlanan anlamı üretmektir. Bu da okurun hayal gücüne kalan bir iştir.

⁴³⁰ Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, İstanbul, 2005, s. 556.

⁴³¹ Akşit Göktürk, age., s. 117.

Çünkü metin nesnel değil hayalî bir göndergeye yöneliktir. Göndergenin hayalî olması metnin simgesel biçiminden okurca çıkarılabilecek nitelikte olmasından dolayıdır⁴³². Şeyh Gâlib'in kahramanları şahıs değil, evrensel kavramlar olduğu için günümüz okuruna kabul edilebilir ya da edilemez gibi bir seçenekten çok, hayatı algılamaya yönelik bir bakış açısı sunmaktadır.

Klasik Türk şiirin temelindeki gerçek tutum, lirik şiirden bizim bugünkü beklentimizden çok Yunan trajedisinin temelinde yatan tutuma daha yakın görünmektedir. Yunan trajedisinde seyirci hikâyeyi bilir. Amaç herhangi bir açıdan yeni veya gerçekçi bir deneyim yaşamak değil, önemli ve tanıdık bir örüntü aracılığıyla, gerçek hayatın çeşitli ayrıntıları için genellenebilir duyguların deneyimini yaşamaktır⁴³³. Bu eserleri klasik, başka bir deyişle her çağda yeni yapan da budur. Ancak değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan esere yeni denebilir⁴³⁴. Hüsn ü Aşk'ta bu özellik, gerçeklikten ziyade kavramlaşmış gerçeklikten yola çıkan alegorik anlatımla sağlanmıştır. Hüsn ü Aşk'ı sadece olay örgüsüne bakarak değerlendirmek onu ancak kısmen açıklar. Oysa eseri, kavramları göz önüne alarak incelemek onun özüne ulaşmayı ve çokanlamlılığını fark etmeyi sağlayacaktır. Hüsn ü Aşk'ı her çağda yeni kılan ve okurlarının anlayış ve seviyesine göre farklı algılama boyutlarına taşıyan belli başlı kavramlar aşağıda incelenmiştir.

5.1. Seyr u Süluk

Mutasavvıflara göre insan tamamlanmış değildir. Bir yanıla hayvana, diğer yanıla tanrıya geçişi mümkün kılan bir ara varlık alanıdır. Nefsin terbiye edilip kontrol altına alınması tanrılaştırıcıdır⁴³⁵. Mevlânâ'nın "*neyi arıyorsan osun*" sözü bu manada düşünülür. İnsan, kendi kemâlâtını gerçekleştirmesini isteyen iç sesine, vahye uymaya çalışır. Kendisini kendi doğasının olgunluk noktasına ulaştırdığında Tanrı'ya benzerliğinde de mükemmel bir noktaya ulaşacağına inanır⁴³⁶. İnsanoğlu

⁴³² Akşit Göktürk, age., s. 73.

⁴³³ Walter Andrews, "Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış", *Kaşgar Edebiyat Seçkisi*, C. 4, İstanbul, 1998, s. 24.

⁴³⁴ İoanna Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara, 1979, s. 94-95.

⁴³⁵ Ergun Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan*, İstanbul, 2009, s. 100.

⁴³⁶ Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos*, İstanbul, 2010, s. 233.

ölümlü olduğunu bilerek yaşayamaz ve bu şekilde ölemez. Manen ölümsüz olduğunu bilerek, arındırılmış, inceltilmiş bir ruhla ölmek ise artık ölmek değildir⁴³⁷.

İnsanoğlunu mânevî ölümsüzlüğe taşıyan tasavvuf yolu usullerden veya ilimden ibaret değildir. Eğer usullerden ibaret olsaydı çabayla elde edilirdi, yalnızca ilimden ibaret olsaydı öğrenimle kazanılırdı. Tasavvuf ahlaktır; bu yüzden kişi nefsinden ahlak kurallarına uymasını talep etmediği, davranışlarını bunlara uydurmadığı ve gereklerini yerine getirmediği sürece onu edinemez⁴³⁸.

Tasavvufta Tanrı'nın yaratması hem aşk eylemidir hem de aşkı yaratan eylemdir. Bütün kainat aşkın çocuğudur. Evren aşkla hayat bulmuştur. Kişinin kendini sevmesi Tanrı'yı sevmesidir: “Allah güzeldir, güzelliği sever”. Güzellik beğenilme ve aşk olmadan tam olarak anlamlı olmaz. Maşukun kendi kemâlâtı için âşığa ihtiyacı vardır. Aşk her şeyi birleştiren bir güçtür. Tanrı'ya erişmek için aşkla kendini bırakmaktan ve Tanrı'nın içinde erimekten başka yol yoktur. Tanrı kendi aşkını vererek kendine duyulan aşkla bütünleşir. Dünyevi aşk ilahi aşka ulaşmak için bir aşamadır.

Bu bilgilerin doğrultusunda Hüsn ü Aşk'ta temel izlek *aşk* ve Aşk'ın yaşadığı *seyr u süluk*'tur. Kabile büyükleri, Hüsn'e talip olan Aşk'ın Kimyâyı bulmak üzere Hisar-ı Kalb'e doğru yolculuğa çıkmasını şart koşarlar. Aşk'ın Hisar-ı Kalb'e olan yolculuğu gerçekte onun bilinçdışının derinliklerine yaptığı bir *seyr u süluk*tür. Bu *seyr u süluk* esnasında değişik sınamalardan geçen Aşk, Kalp Kalesi'ne ulaştığında Hüsn'ün aslında kendisi ve kendisinin de Hüsn olduğunu fark etmesiyle dönüşümünü tamamlar. Bu durum eserin sonunda açıkça ifade edilir:

Seyr ü seferin ne râhdandır

Zûr u hünerin ne şâhdandır

(HA / 1987)

⁴³⁷ Ergun Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan*, İstanbul, 2009, s. 68.

⁴³⁸ Hucvîrî, *Keşfu'l-Mahcûb*'dan aktaran: Ergun Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan*, İstanbul, 2009, s. 66.

Eserin sonunda Aşk'ın aslında hiçbir yere gitmediğini, tüm yaşadıklarının kendi kişisel dönüşümünün sembolik ifadeleri olduğunu anlayan okur da eserde teşhis edilmiş kavramlara şimdiye kadar yüklemiş olduğu anlamları tekrar gözden geçirir. Çünkü tüm anlatılanların bir yanlış anlama olduğu ortaya çıkmıştır:

Bulmağa zuhûr bu mebâhis

Bir kec-nazar olmuş idi bâis

(HA / 1999)

2041 beyitlik mesnevînin 1999. beytinde tüm hikâyenin bir yanlış anlama olduğunun ifade edilmesi okuru, eseri daha bitirmeden tekrar okumaya yönlendirmektedir.

Böyle bir okumayla mesnevide her şey, zihnî görüntülerin teşhis edilmiş şekillerini ifade eder. Aşk, Hüsn, İsmet, Gayret gibi kavramlar tematik değerler olarak görülür. Hüşruba, cadı, dev, vd. ise karşı gücün simgesel görünümüdür. İki sevgilinin birlikteliğine engel olan Hayret, Aşk'ın yolculuğa çıkmasından önce 'karşı güç' safında adeta bir rakip konumundadır. Ancak alışlagelmiş, rakip tipinin aksine Hüsn ü Aşk mesnevisinde Hayret aşağılanmaz ve Mesnevîde üstlendiği rol Aşk'ı Hüsn'ün sarayına götürdüğü son safhada değişir. Bu bağlamda Hayret'i tematik değerler sınıfına dâhil etmek mümkündür. Hatta kahramanın içsel dönüşümü esas alındığından karşı güç konumundaki her değer gerçekte Aşk'ın kendisindedir ve kahramanın tüm mücadelesi kendisiyledir.

5.2. Hüsn

Hüsn ü Aşk'ın tasavvufî yorumuna göre Hüsn, mutlak güzellik olan Tanrı'yı temsil etmektedir ve eserde kadın kahramandır. Mevlânâ, İbni Arabî ve pek çok mutasavvıfın eserlerinde Tanrı'nın tecellîsi kadın olarak görülmektedir. İbni Arabî kendi Tanrı tasavvurunu şu şekilde dile getirmiştir:

“Allah, maddeden ayrı telakki edilemez ve o başka hiçbir maddede mükemmel olmadığı kadar beşerî maddede ve erkekte mükemmel olmadığı kadar kadında kâmilin tecellî etmektedir. Çünkü o, ya fail zaviyesinden veya münfail zaviyesinden veya her iki zaviyeden müşahede edilmektedir. Bu sebeple, bir erkek, Allah'ı kendi şahsında, kadının erkekte vücut bulduğu hakikati zaviyesinden bakmak üzere temaşa ederse, o zaman Allah'ı fail olduğu bir zaviyeden murakabe eder; kadının erkekte vücut bulduğunu ihmal ederse o zaman Allah'ı münfail

olduğu bir zaviyeden temaşa eder. Çünkü o, Allah'ın mahluku sıfatı ile Allah'a münasebetinde mutlak münfaildir. Ancak o, Allah'ı kadında temaşa ederse, Allah'ı hem fail hem de münfail zaviyesinden temaşa etmiş olur. Kadının sûretinde tecelli eden Allah, erkeğin ruhu üzerinde tam hakimiyete sahip olduğu hakikatinden hareketle ve erkeği kendisine hepten ve külliye teslim olması ve kendi tahakkümü altına alması için sevk ettiğinden faildir ve Allah münfaildir de, zirâ Allah kadında tecelli ettiğinde, erkeğin iradesi altında olduğundan onun emirlerine tabidir. Bu sebeple Allah'ı kadında görmek onu bu zaviyelerin her ikisinde görmek demektir. Bu temaşa ise onu tecelli ettiği diğer bütün farklı suretlerde temaşa etmekten daha mükemmeldir."⁴³⁹

Klasik Türk şiirinde kaside ve gazellerde işledikleri insan güzelliğinin asıl hedefi peygamber, sultan, herhangi bir devlet adamı, hoca yahut mürşit, bir dost veya arkadaş vb. kim olursa olsun muhatabın arka planında çoğu zaman bir tanrı imajına yer verildiği görülür. Bu, insanın Tanrı tarafından yeryüzüne bir vekil olarak gönderildiği inancını şiirde sürekli gündemde tutmaya yönelik tasavvufî görüşün bir sonucudur. Aslında sadece insan değil, bu şiire konu edilen her güzellik, Tanrı'dan bir yansımadır. Çünkü bu varlık âlemi, onun aksini yansıtan sonsuz sayıdaki aynalar gibidir. Her varlıkta farklı biçimlerde görülen güzellik, bu aynaların karşısındaki tek ve gerçek güzelliğin farklı açılardan yansımasından başka bir şey değildir. Her parçasında farklı görüntüler beliren bu aynaların gerçek mahiyetini ancak irfan sahipleri idrak edebilirler. Dolayısıyla şiirde işlenen her türlü güzellik, gerçekte sadece "Mutlak Güzellik" in bir tezahüründen bahsettiğinden, her türlü güzellik için sarf edilen sözler de aslında Tanrı'nın övgüsünden başka bir şey değildir. Bu şiir "Sanat 'Mutlak Güzellik'e yaklaşmak içindir" gibi farklı bir estetik anlayışın ürünü olarak işlenegelmiştir⁴⁴⁰.

Hüsn ü Aşk'ta okur, eserin başından sonuna kadar güzelliğın her türlüşüyle karşılaşır. Mesnevînin tevhid, münâcât, na'at, mi'râciyye gibi bölümlerinde ilâhî güzellik; Hüsn ve Aşk'ın tasvirleriyle insan güzelliği; mana mesîresi, feyz havuzu, bahar (HA / 581-629), sabah (HA / 1861-874) ve Aşkar'ın tasvirleriyle tabiatın ve canlıların güzelliği, Çin sahilleri Huşrubâ ve Suretler Kalesi ile büyüü ve aldatıcı güzellik, Sâkî'ye hitap bölümleriyle Aşk'ın, aşk şarabının güzelliği, Suhan'la sözün ve şiirin güzelliği ortaya konmuştur.

⁴³⁹ Annemarie Schimmel, *Ruhum Bir Kadındır*, İstanbul, 2011, s. 104.

⁴⁴⁰ A. Atilla Şentürk, "Söyleşi Nilay Özer Dosya : Divan Şiiri II", *Yasakmeyve*, S. 12, İstanbul, 2005, s. 47.

Hüsn ü Aşk'ta Aşk'ın sevdiği ve ulaşmak istediği kızın ismi, klasik aşk hikâyelerindeki gibi Leylâ, Şîrîn, Azrâ gibi bir isim değil bizzat "Hüsn", "güzellik"tir. Bu tercih, getirdiği sınırsız anlam imkânlarının yanında vahdet-i vücut teorisine ve "Allah güzeldir, güzeli sever" Hadîsinin farklı yorumlarında ifade edilen görüşlere uygun düşmektedir. Buna göre bütün aşkların temeli ve sebebi "güzellik"tir. Aşk, evrenin özünde vardır ve her şeyi, "en güzel"ın "mutlak güzel"ın elde edilmesine yöneltir⁴⁴¹:

*Mollâ-yı cünûn verdi fetvâ
Kim Hüsn için oldu farz gavgâ
(HA / 1188)*

Eserde Aşk'ın sevdiği kız olarak Hüsn'ün güzelliği "Hüsn'e Dair" başlığı altında 419. ve 474.beyitler arasında anlatılır. Oldukça kapsamlı olan bu bölümde Hüsn, lâle yanakları, siyah kâkülü, parlak teni, yok denecek kadar küçük ağız, çenesindeki küçük çukurluk, bembeyaz kınalı parmakları, güzel gözleri, uzun boyu, baygın bakışları, uzun siyah saçları, şeker gibi tatlı dudakları, kıpkırmızı yanakları, dudağının köşesindeki ben ile Klasik Türk şiirindeki standart sevgili tipine uymaktadır. Ancak Şeyh Gâlib, kahramanını tasvir ederken şiir gücünü göstererek bir sevgili veya padişah için söylenebilecek mazzmunların neredeyse tamamını kullanmıştır. Bu tasvirle Hüsn'de, naziklik, latiflik, tatlılık ve güzellik bir araya gelmiştir:

*Yek-pâre nezâket u letâfet
Hemvâre melâhat ü sabâhat
(HA / 471)*

Klasik Türk şiirinde seven ve sevilen ikiz kardeş gibi birbirlerine benzerler⁴⁴². Aşk da sakalları yeni bitmeye başlayan esmer bir delikanlı olarak Hüsn kadar güzeldir. Aşk'ın güzelliği de 475 ile 529. beyitler arasında anlatılmıştır:

*Envâr-ı cemâli olmaz idrâk
Hurşîd yanında bir avuç hâk
(HA / 494)*

⁴⁴¹ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, İstanbul, 2004, s. 66.

⁴⁴² Beşir Ayvazoğlu, *age.*, İstanbul, 2004, s. 74.

Hüsn'e ulaşmak için Diyâr-ı Kalb'e doğru yol alan Aşk, Hüsn'e ulaşmaya çalışırken Mana Mesîresi'ne benzeyen Çin sahilllerinde Hüsn'e benzeyen bir güzelle karşılaşır. Güzelliği Klasik Türk şiirinin tavsif kalıpları dâhilinde dile getirilen Huşrubâ (akıl alan), Hüsn'e olan benzerliğiyle Aşk'ı etkiler. Aşk'ın bu hatası onun Suretler Kalesi'ne hapsolmasına sebep olur. Bu kale son derece güzel nakışlarla ve bir anda ortadan kaybolan Huşrubâ'nın bir portresiyle süslenmiştir. Bu resimlerin cansız birer sûret olup, gerçekliklerinin olmaması Aşk'ın hakîkî değil, izâfî bir güzellik karşısında olduğunu anlamasını sağlar:

Ammâ yok içinde Hüsn-i yektâ

Aşk eylemedi anı temâşâ

(HA / 1776)

Eserde Hüsn, Aşk'ın ulaşmaya çalıştığı varlık olarak tüm hareketin ve hikâyenin sebebi olmasının yanında, yolculuk boyunca her zor durumda Suhan'ı göndererek Aşk'a yardım etmesiyle de olaylara yön veren güçtür. Bu durum, hikâyenin sonlarına doğru Suhan'ın dilinden okuyucuya duyurulur:

Bir bende-i şermsâriyim ben

Fehmeyle ki hâksâriyim ben

(HA / 1511)

Mesnevî, Hüsn'e ulaşmak için çabalayan ve bu yolda tüm engelleri aşan Aşk'ın Hüsn'den başkası olmadığını anlamasıyla sona erer. Bu son, tasavvuf düşüncesinde Tanrı'nın güzelliğinin bir yansıması olarak yaratılan insanın tekâmül ederek insanlık vasfının özüne ulaştığında hem âşık hem de mâşuk yani hem Tanrı'yı seven hem de Tanrı tarafından sevilen kişi olması görüşünü yansıtmaktadır. Bu metafizik anlayışa göre Tanrı, hem Aşk, hem Âşık, hem de Mâşuk'tur⁴⁴³. Şeyh Gâlib'in ifadesiyle hem Hüsn hem de Aşk'tır. Güzellik aşk; aşk ise güzelliiktir. Gâlib, bu anlayışı Hüsn ü Aşk'ın başında, ortasında ve sonunda tekrarlayarak sürekli hatırd tutmuştur. Hüsn ve Aşk'ın birbirinden bağımsız ve ayrı olmadıklarına ilk olarak Hüsn ve Aşk'ın isimlendirilmelerinde işaret edilmiştir:

⁴⁴³İsmail Yakıt, *Mevlânâ'da Aşk Felsefesi*, İstanbul, 2010, s. 65.

*Hüsn eylediler o duhtere ad
 Ferzend-i güzîne Aşk-ı nâ-şâd
 Hüsn'e dedi sonra kimi Leylâ
 Şîrîn dedi kimi kimi Azrâ
 Mecnûn kodı kimi Aşk için ad
 Vâmık dedi kimi kimi Ferhâd
 Sonra o lügat olup dîger-gûn
 Leylâ dedi Aşk'a Hüsn'e Mecnûn
 Her ân bozup kazâ tılısmı
 Bir gûne degiştirirdi ismi*

(HA / 305 - 309)

Alışılmışın dışında önce Hüsn'ün Aşk'a âşık olması sırasında da âşık ve mâşuk arasında bir rol değişimi bulunmaktadır:

*Ber hükm-i kazâ-yı nâ-muvâfık
 Hüsn oldu cemâl-i Aşk'a âşık
 Bin can ile Hüsn-i âlem-arâ
 Çün oldu o Yûsuf'a Züleyhâ
 Mâşuk olacakken oldu âşık
 Azrâ olacakken oldu Vâmık*

(HA / 375-377)

Aşk, arayış yolculuğunu tamamlayıp “*men arefe nefsehû fekad arafe rabbehû: kendini bilen Rabbini bilir.*” sözünün sırrına ulaşarak kendisinin Hüsn'den başka bir şey olmadığını anladığında hikâyeye sona erer:

*Kim Aşk Hüsn'dür ayn-ı Hüsn Aşk
 Sen râh-ı galatta eyledin meşk*

(HA / 1099)

Hüsn ü Aşk'ın kadın kahramanı Hüsn'ün şahsında temsil edilen “güzellik” kavramı Şeyh Gâlib'in ait olduğu kültürün estetik değerlerini günümüz okuruna yansıtmaktadır. Şeyh Gâlib'in ait olduğu bu kültürde ontolojik değerlerle estetik değerler arasında mahiyet birliği bulunmaktadır. Buna göre, tüm varlığın sebebi,

mutlak güzellik olan Tanrı'nın güzelliğidir, diğer bütün güzellikler izafidir. Tüm varlıkla birlikte insanın varoluşunun sebebi de bu güzellik olduğundan, insandaki güzellik duygusu fitrîdir ve insanoğlu hep güzeli arar. Bu sebeple bütün aşkların sebebi güzelliştir. Mutlak güzellik Tanrı'ya ait olduğundan, gerçek aşk da Tanrı'ya duyulan aşktır. Güzelliğin de aşkın da kaynağı Tanrı'dır. Hüsn ü Aşk'ta da güzellik ve aşk kavramları eserin adından başlayarak sonuna kadar birbirlerinden ayrılmamıştır. Aşk, Hüsn'ü aramak için çıktığı yolculukta tüm engelleri ve Huşrubâ'nın temsil ettiği izâfî güzelliğe duyulan aşkı da aşarak olgunlaşma sürecini tamamlamış, Hüsn'ün bu sürecin başından beri kendisine yardım ederek zaten hep yanında olduğunu öğrenmiş ve geldiği noktada kendisinin de Hüsn'den başka bir şey olmadığını anlamıştır. Artık aşk, güzellik; güzellik ise aşktır.

5. 3. Aşk

Aşk, her türlü ayırımın bir kenara bırakıldığı insanlığın ortak konusudur ve estetik gibi kişiyi bir bütün olarak insanlığa bağlar. Aşk, bir tarafta insanî ilişkilerin karmaşık yapısı içerisinde en cezbedici konuyu oluştururken; bir taraftan da güçlü ve zayıf yanları, felsefî endişeleri, ahlakî kaygıları ve dinî hassasiyetleri ile insanı ve bütün katmanları ile toplumu mistik ve metafizik arayışlar zemininde buluşturan, kaynaştıran, olgunlaştıran bir kesişme noktası, bir varoluş bilincidir⁴⁴⁴. Bu sebeple Hüsn ü Aşk kahramanları Hüsn ile Aşk, Muhabbetoğulları Kabilesinde dünyaya gelirler. *“Ben bir gizli hazine idim. Bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım.”* Hadîs-i kudsî, tasavvufî kültürün temel estetik argümanlarından. Bu kudsî hadisin yorumlarına göre Tanrı, yokluk aynasında tecellî ve kendi güzelliğini temaşa etmiş, tüm âlem onun kendi güzelliğini sevmesinden yaratılmıştır. Tanrı'nın bilinmeyi istemesi aşktır ve özün özüdür⁴⁴⁵. Bu durumda insanoğlu da aşktan yaratıldığı için özü itibarıyla “muhabbetoğlu”dur. Muhabbetoğulları kabilesinin kara bahtlı, sarı yüzlü fertlerden meydana gelmesi, sohbetlerinin, ney gibi hüznünlü olması hatta giydiklerinin temmuz güneşi, içtiklerinin dünyayı yakan ateş, yiyeceklerinin ansızın yağın belalar olması gibi (HA / 240-262) hep sıkıntı, elem ve keder dolu bir yaşantı içinde tasvir edilmeleri ise tezin “Giriş” bölümünde anlatılan Şehabettin

⁴⁴⁴Muhammet Nur Doğan “Dîvan Şiirinde Aşk”, *Akademik Tarih*, 2009, s. 1.

⁴⁴⁵ Beşir Ayvazoğlu, age., s.66.

Sühreverdî'nin Tanrı'dan ilk sudûr edenin akıl, ondan güzellik, aşk ve hüzn olduğu ve bu üç kavramın birbirinden ayrılmadan varlığın temelini ve kaynağını oluşturduğu şeklindeki estetik görüşleriyle örtüşmektedir:

Âlem heme derd-i aşk u ülfet

Bâkî keder ü elem nühûset

(HA / 227)

Yukarıda geçen Hadîs-i Kudî'nin bakış açısına göre aşk, ontolojik mahiyetinin yanı sıra epistemolojik bir süreç ve bir bilgi kaynağıdır. Bu bilgi ilâhî sır bilgisidir. Aşkın ardından bilgi gelir. Hakikatin yüzündeki perdeler aşk ile kalkar. İzafe âlemden bütün hakikatler örtülü, mutlak âlemden açıktır⁴⁴⁶. Kişiyi aşka iten de içsel huzurluğu, eksiklik duygusu, Tanrı'yı bilme, ona kavuşma arzusudur.

Mutasavvıflarca insanın Tanrı'ya olan sevgisinin temel ve başlangıcının Tanrı'nın kullarına olan sevgisi olduğu kabul edilir. Bu konuda Bayezid-i Bestami'den şu söz nakledilmiştir: “Çok kez benim onu istediğimi sandım, oysa ilk önce o beni istemişti.” Ahmed Gazali bu konuda Maide Sûresinde geçen “Önce O (Tanrı) onları (kulları) sever, sonra onlar da onu severler” ayetini delil göstermiştir⁴⁴⁷. Hüsn ü Aşk'ta da ilk âşık olan Aşk değil, Hüsn'dür. yukarıda geçen Kudî Hadîste Tanrı'nın gizli bir hazine iken kendi güzelliğini sevip bu güzelliği bilinsin diye halkı yaratması gibi Hüsn de aşkını itiraf ettikten sonra naz makamına çekilir ve Aşk'tan karşılık bekler. Çünkü bir değer ancak değer bilicisiyle varlık gösterir. Bir estetik değer olarak güzellik de onu takdir edecek estetik özne ile anlam kazanır. Aşk, Tanrı'nın kendi güzelliğini görmek istemesi ve dünyayı yaratarak kullarını buraya göndermesi gibi Hüsn tarafından aşk ateşine düşürülür ve onun meclisten uzaklaşmasına sebep olur:

Ma'mûr eden âlem-i belâyı

Mehcûr eden iki âşnâyı

Hüsn'i eden âftâb-ı rahşân

Aşk'ı eden âteş içre büryân

(HA / 927-928)

⁴⁴⁶ Mahmut Erol Kılıç, age., s. 179.

⁴⁴⁷ Nasrullah Pürcevâdî, *Can Esintisi*, İstanbul, 1998, s. 377.

Aşk, toplumsal düzeyde bir karşı çıkıştır. Âşık olmak kınanmayı göze almak demektir. Aşk, bireyin kendini en çok ben olarak algıladığı yerdir. Eserde Aşk, Hüsn'ü kabileden istediğinde kabile halkı onu deli, serseri, hummalı gibi pek çok hakaretler ederek alaya alırlar:

Her biri takıldı hasb-ı tâka

Bîçâreyi aldılar mezâka

(HA / 1201)

Ger söylediği hep olsa i'lâm

Bulmaz bu risâlemiz son encâm

(HA / 1216)

Aşk, Hüsn'e kavuşmak için Kimya'yı ararken yolu zâtu's-suver (sûretler kalesine) düşer. Burada konuşma kabiliyeti dışında Hüsn'ün tamamen aynısı olan Huşrubâ'yı Hüsn zanneder:

Ve'lhâsıl o mihr-i âlem-ârâ

Yekpâre cenâb-ı Hüsn-i zîbâ

(HA / 1639)

Huşrubâ'nın konuşamaması ve Sûretler Kalesi'nde bulunması onun hakikî olmadığını göstermektedir. Huşrubânın ülkesi olan Çin Sahili ve Sûretler kalesi de Aşk'ın Hüsn'le ilk buluşmalarının mekânı olan Mana Mesîresi'nin ve Aşk'ın yolculuğun sonunda ulaşmayı umduğu Kalp Kalesi'nin temsîlidir. Burada Aşk'ın Hüsn zannederken Huşrubâ'yla vakit geçirmesi tasavvuftaki Allah'tan başkasını sevmenin güzellere ve güzel şekillere tutulmanın da aslında Allah'ı sevmek manasına geldiği anlayışına uygun düşmektedir. Zira eşyada tecelli eden ve kendini gösteren yegâne güzellik onun güzelliğidir⁴⁴⁸.

İbnü'l Cevzî'ye göre aşk güzel suretlere meftun olmaktır(ışk'us-suver). Câzip ve güzel suretlere düşkün ve tutkun olana âşık'us-suver denir. Suretler fani olduğu gibi onlara bağlı olan aşk da fanidir. Nitekim çocuklar resim ve oyuncakları yetişkinlerden daha çok severler, eğitimle olgunlaştıkları zaman bu tür şeylere fazla ilgi duymazlar. Eğitilen ve olgunlaşan insanlar suretleri sevme mertebesini geçerek zatları sevme mertebesine ulaşırlar. Bedenin güzelliğinden çok akli ve ruhi güzelliği

⁴⁴⁸ Süleyman Uludağ "Aşk" TDVİA, C.4, İstanbul 1991, s. 13.

severler. Mücerret güzelliğe duyulan sevgiyi müşahhas güzellikle alakalı sevgiye tercih ederler. Şekil ve suretten ziyade ilim ve marifetten hoşlanırlar⁴⁴⁹.

Aşk, gerekli olgunluğa erişip Huşrubâ'nın mana değil sadece sûret olduğunu anlayınca kaleyi ateşe verir:

Aşk anlayıcak bu mâcerâyı

Bir âteşe urdı ol binâyı

(HA / 1771)

Hiçbir aşk geleceğe kayıtsız değildir. Sevgiliye kavuşma arzusuyla yarını hedefler. Bu yüzden aşk denince bir tasarlama gücü, yaratıcılık akla gelir. Tüm sanatçılar gibi âşıklar da yeninin peşindedirler. Edebî eserlerdeki güzellik özgünlükle ilgilidir. Şiir nasıl benzersizse aşk da öyle benzersizdir⁴⁵⁰. Hüsn ü Aşk'ın içinde yer aldığı Klasik Türk edebiyatının üç farklı dünyayı kapsayan bir edebiyat olduğunu söylemek mümkündür: Gerçek dünya, öte dünya ve metinsel dünya. Bu durumda gerçek dünyanın merkezinde hükümdar, öte dünyanın merkezinde Tanrı, metinsel dünyanın merkezinde ise şiir bulunur. Aşk, her üç dünyada da ortak unsur olduğundan sevgili, hepsinin merkezinde bulunmaktadır. Hüsn ü Aşk'taki aşk kavramı da bir güzele duyulan aşkın yanında şiirin kendi kendine duyduğu "narsisist" bir aşkı da akla getirmektedir. Linda Hutcheon *Narcisistic Narrative* adlı kitabında narsisist anlatıları kendi üzerine düşünen, kendini yansıtan, kendine gönderme yapan anlatılar olarak tanımlamaktadır. Narsisist anlatı kavramı şiir bağlamında ele alındığında narsisist şiir de sözcüklerin kendi kendilerine gönderme yaptıkları şiir olacaktır⁴⁵¹. Hüsn ü Aşk'ta yer alan:

În dem ki zi şâirî eser nîst

Sultân-ı sühan menem dîger nîst

"Bu zamanda şairlikten eser yok; söz sultanı benim, başkası değil."

(HA / 2023)

⁴⁴⁹ Süleyman Uludağ, "Aşk" *TDVİA*, C.4, İstanbul 1991, s. 15.

⁴⁵⁰ Afşar Timuçin, *Aşkın Diyalektiği*, s. 69.

⁴⁵¹ Pınar Aka, "Divan Edebiyatında Aşk" *Yasakmeyve*, S. 11, İstanbul, 2004, s.73.

Farsça beyti bu şekilde yorumlanmaya uygun görünmektedir. Hüsn ü Aşk'ta baştan sona olaylara yön veren de zaten şiirin bizzat kendisi olan Suhan'dır.

5.4. Suhan

Hüsn ü Aşk'ta İki âşığa aracılık eden, Aşk'ın zor zamanlarında papağan, sülün, bülbül, hekim kılıklarına girerek yol gösteren Cebrail'in sırdaşı ve gizli manaların taşıyıcısı (HA / 1885-1888) olan ihtiyar Suhan, hikâyeyi bölerek okura bir kurmaca karşısında olduğunu da hatırlatmaktadır. Hüsn ve Aşk'ın bütün müşkülünü çözüp, iyi ve kötü günlerinde daima yanlarında olması ve gâipten haber vermesi gibi özellikleriyle Dede Korkut'u çağrıştıran Suhan, eserde şu şekilde tasvir edilmektedir:

“Gönlü genç, zeki bir ihtiyar orada misafirleri karşılıyordu. Adı Suhan'dı. Aziz bir kişiydi. Yaşı felekten daha büyüktü. Hüsnün ve aşkın ne olduğunu, neşenin ve elemnin aslını bilirdi. Fikirleri irfan gecesini aydınlatır, sevenin, sevilenin kalbine sır ortağı olurdu. O hem mesele hem ilâhi kitap, hem mucize, hem de Tanrı'nın gönderdiği peygamberdi. Delalete ve hidayete götürmede eşi az bulunurdu. Her şekilde genişleyip daralabilirdi. İsterse silahsız ve zırhsız, sulhu harbin önüne çıkarırdı. Lutuf ve bağıştta bulunduğu zaman ölümle hayatı can ve cânan kılardı. Bazen dev, bazen peri olur; bazen karaları, bazen denizleri aşardı. Yolunu şaşırana yol gösterici Hızır, kimsesizlere pâdişah olurdu. Bazen âlim, bazen şair, bazen sofî, bazen büyücü olurdu. Ümitsizlik ve neşe onun fermanına mahkum, ümit ve yalvarma onun zulmü altındaydı. Onun emriyle gözden bazen sevinç, bazen matem yaşı akardı. Matemlileri sevindirir, ayıkları sarhoş ederdi. Zekâsının vasıfları anlatılamaz, kimsenin bilmediği manaları vardır. Herkes ona muhtaçtır, insan hayatı onunla bulur. Ay yüzlü güzelleri aydınlatan odur. O nasip arayanların gözüne kül olur. Mesut insanların dostu, hastaların matem elbisesidir. Tesellisi insanın efkârına göre, aksetmesi ise aynaya göre değişirdi. Eğer isterse hiç zahmet çekmeden birbirine zıt şeyleri birbirinin sebebi gösterir. Bazen mihnet kıyusunun esiri, bazen Mısır ülkesinin veziri olur. Bu pâye Suhan'ın şanına lâyık değildir. Onun vasıfları bu laflardan çok fazladır.” (HA / 686-707)

Burada ilahi güçlere sahip bir kahraman şeklinde tasvir edilen Suhan aynı zamanda, “dil” ile ayrımını Ferdinand de Saussure'ün ortaya koyduğu “söz” dür. Saussure'e göre dil, toplumun kullandığı ve toplumda yaşayan fertlerin tamamının tasarruf ettiği sözel bir araçtır. Dolayısıyla herkesindir. Açık ve anlaşılırdır. İçerisinde, görünenin dışında fazla bir şey barındırmaz. Toplum içinde dil, her beyinde bulunan izler bütünü olarak yaşar ve birbirinin eşi tüm örnekleri bireylere dağıtılmış bir sözlüğü andırır. Dil millîdir, söz ise ferdîdir. Üslubu belirleyen sözdür

ve ferdin dili tasarrufundan doğar. Kişiyeye ait olduğu için de farklı anlamlar kazanmaya müsaittir.⁴⁵² Gâlib, şairlerden,

Anlar ki kelâma can verirler
(HA /251)

şeklinde bahsederken bu ayrımın farkında olduğunu ortaya koymakta,

Dâim bunu der ki elde hâme
Âfet bana itibâr-ı âmme
Çün kârı himayet eylemektir
İfhâme riâyet eylemektir
(HA / 218-219)

diyerek okuyucusunu seçmektedir. Onun istediği, herkesin takdir ve teşvikini kazanmak değil, sözü gerçek değerine ve değer bilicisine ulaştırmaktır. Ona göre “Sözden anlayan birinin beğendiği renkli bir beyit, bin cihana bedeldir”:

Bir ehl-i suhan ki ede tahsîn
Bin çarh değer o beyt-i rengîn
(HA / 217)

Hüsn ü Aşk'ta söz, bir cevher ve keramet kaynağıdır, sonsuzdur. Tanrı'nın bir lutfudur. Yaratıkların içinden bu lutfu insan layık görülmüştür. Tanrı bizzat, ebedî konuşucudur. En yüce kelâm ona aittir. Kelâmın kaynağı Tanrı olduğuna ve Tanrı'nın sıfatlarının sonu olmadığına göre söz de sonsuzdur. Dünya döndükçe, isimler de değişir ve yeni söz, yeni mazmun söyleme imkânı hiç bitmez. Bunun tek istisnası Tanrı kelâmı olan Kur'an'dır. Tanrı kelâmı her sözden üstündür. Onun karşısında, daha güzelini söylemek mümkün değildir. Şairler de Kur'an karşısında âciz kalarak onun büyüklüğünü göstermekle ayrıca kıymetlidirler (HA / 739-766). Zaten şairleri meşhur eden de Tanrı'dır (HA / 867).

Sözün kaynağı Tanrı'yı bilen âriflerdir (HA / 158-167;240-241). Şeyh Gâlib'in, sözlerinin menbaı olarak gördüğü Mevlânâ ve Mevlevîliğe olan bağlılığını

⁴⁵²Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*, Ankara, 1979, s. 3-14.

anlatan beyitler Hüsni ü Aşk'ın pek çok yerinde okuyucunun karşısına çıkar. Eserin başında da na't, münâcât ve mi'râciyenin ardından Mevlânâ'nın büyüklüğü anlatılmıştır. Onun sözlerinin her bir noktası mana mücevheridir. (HA / 146-150). Hüsni ü Aşk yazmalarındaki kayıtlara göre 27 yaşında iken Mesnevî'yi onbirinci defa hatmetmiş olan Şeyh Gâlib⁴⁵³, Hüsni ü Aşk'ı yazma feyzini Mevlânâ ve Mesnevî'den aldığını belirtmiştir:

Feyz erdi Cenâb-ı Mevlevî'den

Aldım nice ders Mesnevîden

(HA / 2029)

Hüsni ü Aşk'ta söz, öldürüp tekrar diriltecek kadar güçlüdür (HA / 1898-1902;1438). Söz hayattır, hayat durunca söz de kaybolur (HA / 1369-1370). Eşyanın varlığı söze bağlıdır:

Hâricde olursa farz u ihsâ

Tev'em gibidir mezâhir esmâ

(HA / 740)

İslâm inancına göre Âdem'e isimleri öğreten bizzat Tanrı'dır. Tanrı'nın 99 adet "esmâü'l-hüsni"si vardır. "İsmü'l-a'zam" bu isimler arasında gizlenmiştir. Bu isimle yapılan dua kabul olunur. Hüsni ü Aşk'ta da isimlerin insan üzerindeki güçlü etkisi söz konusu edilmiştir. Aşk ve Gayret, dev tarafından hapsedildikleri kuyudan üzerine büyüyle pek çok isim yazılmış olan bir ipe tutunarak "İsmü'l-a'zam" sayesinde kurtulurlar (HA / 1303-1305). Daha sonra cadının tuzağına düşme sebepleri ise Aşk'ın Hüsni'nin adını unutmuş olmasıdır. Bu büyüü "Hüsni" adını anarak bozarlar:

Sen Hüsni adın eyledin ferâmûş

Câdü seni kıldı böyle medhûş

Hüsni adı tılsımdır bu sihrin

Neshi anın ismidir bu sihrin

(HA / 1455-1456)

⁴⁵³Hüseyin Ayan, "Şeyh Gâlib'te Mevlânâ Sevgisi", <http://akademik.semazen.net>

Kişiye özel olan söz kutsaldır, herkese açıklanmaz:

Bu derd-i suhandır olmaz izhâr

Tabir edemem dahi neler var

(HA / 229)

Söz, ancak Tanrı'nın büyüklüğünü övme konusunda; miraçta Cebrail'in bile ilerisine gidemediği mevkide ve hayret makamında aciz kalır (HA / 2-3;10-12;30;71;79;2005;2008).

Sözü sarf etmek için en iyi vesile ise aşktır:

Hiç aşktan özge şey revâ mı

Sarf etmeğe gevher-i kelâmı

(HA / 225)

Hüsn ü Aşk'ta Suhan karakteriyle kişileştirilen “söz” kavramı, söz, suhan, nutk, lafz, lâf, nükte, kelâm, güft, gûy kelimeleri ve müştakları ile de ifade edilmiştir, bu kelimelerle zencîr-i suhan, bahr-i nutk, nakd-i güftâr, mest-i sabûh-ı nükte-dânî tamlamalarına yer verilmiştir.

Mesnevîde şairin poetikasına dair görüşler ağırlıklı olarak “Sebeb-i Tel'if”, “Mesirenin Sofracıbaşısı Olan Suhan'ın Hikâyesi” bölümü ile “Diğer Bahisler”, “Başka Bir Zümre”, “Sözün Varlığı Hakkında İlk Bahis”, “Sözün Lüzumu Hakkında İkinci Bahis”, “Bu Lüzumun Herkes İçin Olduğuna Dair Üçüncü Bahis”, “Şairliğin Ne Olduğuna Dair” ve “Sözün Tamamlanması” bölümlerinde yer verilmiştir.

Hüsn ü Aşk'ın bu bölümlerinde anlatıldığına göre Şeyh Gâlib, kendisini şair olarak gören pek çok kişiyi, “şairlik taslayanlar” olarak nitelemektedir. Bunlardan bir kısmı, eskilerin söylenecek tüm sözü söylediklerini, asıl şiirin eskide kaldığını, yeni söz söyleme imkânının bulunmadığını, kendilerinin o seçkin insanlardan geriye kalan birkaç kişi olduklarını, bu yüzden kıymetlerinin bilinmesi gerektiğini iddia eden “akıllı görünen deliler”dir. Şiir adına yaptıkları birbirlerini övmek ve geçerliliklerini korumak için yeni tarzı reddetmekten ibarettir. Şeyh Gâlib, onlara belâgatte

“iktibas” modern edebiyat biliminde “kolaj” diye adlandırılan tekniği kullanarak Sâbit’ten bir beyitle cevap vermektedir:

Kendülere olmamağla makdûr

İster ede subh-ı nazmı deycûr

(HA / 726)

Bu beyti takip eden “Başka Bir Zümre” başlığı altında kâtip şairler ve softalar eleştirilmektedir. Bunlar, öğrenilecek en büyük şeyin Münşeât-ı Râgıb olduğunu düşünen kısır görüşlü kimselerdir. Şeyh Gâlib, sınırlı kaynaklardan beslenen ve taklitçilikten öteye gidemeyen medreselilerin de şair olamayacağını, bundan bahsetmeğe bile lüzum olmadığını düşünmektedir.

Şeyh Gâlib, şair geçinenler hakkındaki eleştirilerini dile getirdikten sonra “Şairliğin Ne Olduğuna Dair” başlıklı bölümde, şair olarak kabul ettiği kişinin özelliklerini anlatır. Burada tarif ettiği şair, âşıktır. Ona göre şair; ‘gönül ehli, iyi huylu, ılımlı ve irfan sahibi’ olmalıdır. Şairlik için dert sahibi olmak, acı ve belayla yaşamak gerekir. Şair, herkesin dilinde dolaşan hayallere iltifat etmeyip, orijinal fikirler üretebilmeli, çoğu Arapça ve fazla kullanılmayan sözlerle şiir yapmamalıdır. Daha önce denenmemiş yepyeni bir üslup kullanmalıdır. ‘Halkın rezilleri, şeytan artığı yiyenler gönül ilhamını bilemez, üslup sahibi olamazlar.’ Böylece şairliği tanımlayan Gâlib “meşhur söz sanatını bulan” şairlerin pîri olarak Firdevsî, Husrev ve Nizâmî’yi sayar. Fuzûlî’nin Nevâî’nin yolunda giderek başarılı olduğunu, Nev’î-zâde’ninse Nizâmî tarzı şiir yazdığını, ancak onun yanında sönük kaldığını söyleyerek bu konudaki “sözünü tamamlar”. Mesnevisinin “Fahriyye” bölümünde ise Tanrı vergisi söz söyleme kabiliyetiyle yeni bir tarz yakaladığını, kimsenin bu eserin beş beytine bile nazire yazamayacağını, kendisinin Mesnevî’den ilham almış olmasının bir kusur sayılmayacağını, zamanında kendisinden başka ‘söz sultanı’nın bulunmadığını söyleyerek rakiplerine adeta meydan okur. Bu meydan okuyuş bir bakıma şairin eserini, okurun yorum ve katkıları için bir “açık yapıt” hâline koyması anlamını taşır.

Eserde dikkat çeken poetik görüşler Hüsn ve Aşk’ın tasvirinde de etkili olmuştur. Kahramanlar, çeşitli beyitlerde ‘bir beytin mısralarına’, ‘iki manaya’ ve

‘iki dilli kaleme’ benzetilmektedir (HA / 344-348). Mecazî aşkı temsil eden Hüşrubâ, Aşk’ın birebir benzeridir. Aralarındaki tek fark, Hüşrubâ’nın kelâm kabiliyetinden mahrum olması, söz söyleyememesidir.

Hüsn ü Aşk’ta Suhan (Söz)ın bu kadar önemli bir yere sahip olması okuru, eserin ait olduğu kültürde sözün değeri hakkında bilgi edinmeye teşvik etmektedir. Hüsn ü Aşk’ın ait olduğu kültürde

“... söz, yaratıkların yaratıcıyı anma ve ona şükretme aracıdır, kutsaldır. Tanrı’nın sıfatlarından biri de Kelâm(söz)dir. Tanrı “ol” emriyle yani söz ile yaratmıştır. Dolayısıyla varlık meyvesinin ağacı sözdür. Bilgi ve görgü ağacının meyvesi de sözdür: çünkü insan bildiklerini ve gördüklerini sözle anlatır. Yaratılışın tarihini oluşturan olaylar inci taneleri, o taneleri birbirine bağlayan da sözdür. Tanrı elçileri sözle gönderilmişlerdir; Tanrı’nın onlara bildirdikleri ise vahiy denilen söz zarfı içine konulmuştur. Kısacası insanı diğer yaratıklardan ayıran sözdür; insan sözle diğer yaratıklara üstün olur; diğer taraftan yine sözülle hayvandan aşağı olabilir. Şairlerse kalpleri Tanrı’nın hazineleri olan kişilerdir. Onun için Tanrı’nın gönderdiği ilham rüzgârıyla kalplerinin denizleri dalgalanır ve mana incileri kenara gelir. Bu mana incilerinin süslediği söz gelinleri ile herkesin kalbini büyülerler. Gerçek şair, âlemdeki birçok sırrı, gizli hakikatleri açıklar, sebeplerini bildirir. Mesneviler yazarak ermişlerin vardıkları makamları tanıtır, Tanrı’dan gafil olanları uyarır.”⁴⁵⁴

5.5. Molla-i Cünûn

Hüsn ü Aşk’ta Muhabbetoğulları kabilesinde doğan Hüsn ve Aşk okul çağına geldiklerinde “mekteb-i edeb”e giderler ve “Molla-i Cünûn”dan ders alırlar. Burada “molla-i cünûn” (çılgınlık hocası) tamlamasındaki tezat, alımlayıcının dikkatini çekmektedir. Cünûn, Tanrı aşkını tadanların ondan başka hiçbir şeyle ilgilenmemeleri, ilâhî aşkla dolmaları ve deli olmadıkları hâlde deli gibi görünmeleridir⁴⁵⁵. Mecnun ve meczupların, ansızın karşılaştıkları ilâhî cezbe ve tecelli sebebiyle akıl ve şuurlarını kaybetmiş görünmelerine rağmen, aslında akıl ve şuurları saklı bir hâlde mevcut olup ilahi güzelliği seyretme hâlinde bulduklarına inanılır⁴⁵⁶. Hüsn ü Aşk’taki Molla-i Cünûn da olgun bir şeyh, tedbir sahiplerine yol gösteren akıllı bir müftüdür. Onun için mümkün ya da imkânsız diye bir kayıt yoktur. Cehalet gecesini sabaha döndürmüş ve yasaklanmış şeyleri hep *mübah* hâle getirmiştir:

⁴⁵⁴Mehmet Çavuşoğlu, “Divan Şiiri”, *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*,S. 415-416-417, Ankara, 1986, s.7.

⁴⁵⁵Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 91.

⁴⁵⁶Süleyman Uludağ, “Behlül”, *TDVİA.*, C. 5, İstanbul, 1992, s. 351.

Ammâ ne Cünûn şeyh-i kâmil
Müftî-i müdebbirân-ı âkil
Tenhâ-rev-i vâdî-i muhâlât
Vâreste-i kayd-ı ihtimâlât
Cehlin gecesin sabâh kılmış
Menhileri hep mübâh kılmış
 (HA / 358-360)

Klasik Türk edebiyatında da Allah'a varmanın aşk ve akıl olmak üzere belli başlı iki yolu vardır. Âşık aşkı zâhid ise akılı temsil eder. Maksada en kestirme yoldan ulaştıran fakat en çetin olan aşk yoludur ve daima akılla çatışma hâlinde ele alınmıştır. Nefs kendi evindedir, akılsa gariptir⁴⁵⁷. Molla-i Cünûn'a göre akıl, saçma sapan ve faydasız bir sözdür:

Çıkmaz ne umûrı şâh-ı fikre
Düşmez yolu seng-râh-ı fikre
Ef'âli çirâ vü çûndan dûr
Hem dînde hem küfürde ma'zûr
Yanında şeh ü gedâ müsâvî
Aklın sözi türreh ü mesâvî
 (HA / 361-363)

Akıl ve fikre hiç itibar etmese de Molla-i Cünûn Tanrı'ya tam anlamıyla inanmış ve teslim olmuş, her şeyin onun kudretinde olduğuna hiçbir şüphesi kalmamıştır. Bir *hadîs-i şerif* e göre “İnsanlar bir kulu deli sanmadıkları sürece onun imanı kemale ermez.” Molla-i Cünûn *vahdet-i vücûda* erişmiştir. “*Enel-Hak*” onun delilik biçimidir:

Yokdı ser ü kârı zann ü şekde
Hîç şübhesi kalmamış felekde
Allâh'a bile olursa ser-keş
Hayf eylemez anı yakmaz âteş
 (HA /365-366)

⁴⁵⁷ Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, *Mesnevi*, C. 6, Beyit 3621, s. 2559.

Mutasavvıflar baştan beri akılla Allah'a varılamayacağını, ona ermenin ancak sevgiyle olacağını savunmuşlardır⁴⁵⁸. Hüsn ve Aşk'ın çılgınlık mollası olan hocaları dinin görünen kısmıyla ilgilenen âlimlerden üstündür. Aşağıdaki beyitlerde İbn Melek (öl. 1480), Fahrü'd-dîn Râzî (öl. 1210), İmâdeddîn b. Yunus (öl. 1211), Mirzâ Cân (öl. 1585), Fahrüddîn Es'ad-ı Cürcânî (öl. 1050) ve filozof Aristoteles (öl. 322) anılarak Molla-i Cünûn'un bütün bu bilginlerden üstün olduğu belirtilmiştir.

*Bahs etse eder cihâni ilzâm
Bir sözle eder fihâmı ifhâm
İbni Melek'i koyup zemîne
Bin neng bulurdu Fahridîn'e
Seyr edip imâmesin İmâd'ın
Şalgam Hoca takmış idi adın
Bezminde kopuzcu Mîrzâ Cân
Bir curcuna harcı Fahr-i Cürcân
İhsânına kör dilenci İblîs
Kaşmer başısı Aristetâlis*

(HA / 369-372)

İnsan, görünmez ruh ile bedenden meydana gelmiş iki yönlü bir muammadır. Bu muammayı çözmek için insana iki yeti verilmiştir: akıl ve sezgi. Akıl yönünden olan çözümlenmede parçadan bütüne gidilerek deneysel yol ile ya da bütünden parçalara, kanunlardan olaylara gidilerek çözümlenme yapılır. Bu yolun örnekleri çeşitli felsefe akımlarıdır. Sezgi yolu ise temaşa, ilham, vecd yoludur ve bu iç yol ile gerçeğe doğrudan doğruya ilgi kurulur. Bu yolla konuyu bir anda ve bütünlüğü ile bir kavrayış, aşk ve muhabbet yönünden konu ile bir birleşme, bir uzlaşma, bir bulma ve buluşma söz konusudur. Bu yolun örneği tasavvuftur⁴⁵⁹. Hüsn ü Aşk'ta iki âşığın eğitimlerinin sezgi yoluyla yapıldığı görülmektedir, dersleri rıza ve teslimiyetten ibarettir:

*Hep dersleri rızâ vü teslîm
Mollâ-yı Cünûn pîr-i ta'lîm*

⁴⁵⁸ Süleyman Uludağ, "Aşk", *TDVİA*, C. 4, İstanbul, 1991, s. 14.

⁴⁵⁹ Cavit Sunar, *Tasavvuf Felsefesi Veya Gerçek Felsefe*, s. 13.

(HA / 357)

Irlardı cünûn terânesinden

Leylî Mecnûn hikâyesinden

(HA / 576)

Aşk, kabîleden Hüsn'ü istediğinde kabîle Kalp kalesinden kimyâyı getirmesini istemiştir. Bunun resmiyete dökülmesi Molla-i Cünûn'un izniyle olur. Çünkü kimyâ bir madde değil, ilimdir:

Mollâ-yı cünûn verdi fetvâ

Kim Hüsn için oldu farz gavgâ

(HA / 1189)

Hüsn akdine çok bahâ gerekdir

Evvel sana kîmyâ gerekdir

(HA / 1240)

Kıl andaki kîmyâyı hâsıl

Gel bunda ol işte Hüsn'e vâsıl

(HA / 1254)

Molla-i Cünûn da bir mürşit olarak simyacıdır:

“Gerçek ve doğru şeyh, müridi farkına varmadan onun işini tamamlar, hiçbir mücahede ve hizmet etmeden onu Tanrı'ya ulaştırır ve yine onu öyle bir mertebeye kavuşturur ki müridin bakır vücudu başkalarının bakır vücudunun iksiri olur. Nihayet o, bakırı altın yapar ve kimya hâline getirir.”⁴⁶⁰

İbn Sînâ'ya göre kimya ilminin amacı maden cevherlerinin özelliklerini giderip ona başka madenlerinkini kazandırmak ve farklı cisimlerden altın ve gümüş elde etmek üzere bazı madenlerin özelliklerini diğerlerine katmaktır. İbn Haldun'a göre belirli bir teknikle altın ve gümüşü meydana getiren maddenin teorik olarak araştırılması ve bu amaca ulaşmak için gereken işlemin uygulanmasıdır.

⁴⁶⁰ Ahmed Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, İstanbul, 2006, s. 380.

Madenler, âleminin yeryüzü katmanında gezegenlerin etkisiyle oluştuğu şeklindeki eski teori astroloji ile eski kimyayı kendisinde birleştirmiştir. Bu yüzden madenler gezegenlerin yeryüzündeki işaretleri sayılmış ve yedi gezegenin sembolik olarak yedi temel madene tekabül ettiği belirtilmiştir. Bu yaklaşımda güneş altın, ay ise gümüşle aynı sembollere sahiptir. Madenlerin gezegenlerin etkisiyle yüzyıllar alan oluşum ve birbirine dönüşümünün kimyacının birtakım mistik tecrübeleriyle hızlandırabileceği şeklindeki telakki de bu fikirle bağlantılıdır. Ancak bu mistik yaklaşımda asıl amaç, madenlerin dönüşümü sırasında kimyacının da manevi açıdan yetkinleşmesini ve ruhunun yetkinliğinin simgesi olan altına dönüşmesini sağlamaktır. Bunun sağlanması, mikrokozmos olan insanın makrokozmosa dolayısıyla kâinatın yatay ve dikey bütünlüğüne iştiraki anlamına gelir⁴⁶¹ ve bu sırra ulaşmak kolay değildir:

*Kim vardı diyâr-ı kîmyâya
Ankâya erişdi ya hümâyâ
(HA / 1283)*

Aşk'ın karşılaştığı bütün zorluklar kimya ilmini kazanmanın bedelidir:

*Gayret dedi Aşk'a yakma cânın
Bu âteşidir o kîmyânın
(HA / 1596)
Zîrâ sen o kîmyâyâ muhtâc
Derdin senin ol devâyâ muhtâc
(HA / 1895)*

Aşk yolun sonunda kendisinin Hüsn'den başkası olmadığını anlayarak Hüsn'e kavuşmuş olur. Bu da onun kimyâyı bulmuş olması demektir. Aşk'ın hocası Molla-i Cünûn'dur. Dolayısıyla Aşk'ın aradığı kimya, “*Kendini bilen Rabbini bilir*” sırrıdır. Bu son da eserdeki *boş alan*lardan biridir. Aşk'a kimyayı bulup Hüsn'e kavuşacağı Suhan vasıtasıyla bildirilmiş ancak Hüsn'e kavuşunca kimyayı da bulmuş olduğu açıklanmamıştır:

⁴⁶¹ Emre Dölen, “Kimya”, *TDVİA*, C. 26, Ankara, 2002, s. 27.

*Bir yana nüvîd-i vasl-ı kîmyâ
 Bir yana ümîd-i Hüsn-i yektâ
 (HA / 1904)*

5.6. Gayret

Tasavvuf öğretisini rehber edinen insan dört şeyden kaçınmalıdır: Korkaklıktan, pislikten, cimrilikten ve tembellikten. Hüsn ü Aşk'ta Gayret, her aşamada Aşk'ın yanında olmuştur. Her şey gibi aşk da emekle kazanılmaktadır. Gerçekte diğer karakterler gibi Gayret de Aşk'ın kendinde bulunan bir değerdir. Hayret, Hüsn ve Aşk'ın kavuşmasına engel olduğunda Aşk'ın hissettiği gayret (kıskançlık) olmuştur:

*Hayret beni kıldı zâr u muztar
 Gayret sana düşdi ey dil-âver
 (HA / 896)*

Ancak Aşk, Hüsn'e kavuşmak için yapması gerekenin gayret (çaba) sarfetmek olduğunun da farkındadır. Bu sebeple Kalp Kalesi'ne ulaşma yolunda Gayret daima yanında olmuştur:

*Gayret dedi ahdim olsun ey yâr
 Bî-ser olayım sana kafa-dâr
 Bir dahi dehânım etmeyim bâz
 Kalsın bu kafesde tûtî-i râz
 Ger çarh muhâlefet ederse
 Başım vereyim kılın giderse
 Sanma reh-i râhata giderdim
 Ben şevkını imtihân ederdim
 Yan çizdi sanıp bu pür-melâli
 Güftâr ile etme inîfâli
 1185 Böyle kılıç atlayınca Gayret
 Aşk eyledi kaş ile işâret*

*Gel yanıma olalım revâne
Geçdi geçen eyleme behâne
Bu niyyete fâtihâ deyip Aşk
Âğâz-ı visâle eyledi meşk*

(HA / 1179-1186)

5.7. İsmet

Aşk değerleri ahlak değerleriyle estetik değerler arasında bir yer tutar. Aşkta hem güzelin hem iyinin belirgin bir ağırlığı vardır. Aşkla yönelmek hem iyiyi hem güzeli amaçlayarak yönelmektir⁴⁶². Antik Felsefede etik ve estetik değerler kaynaşmış bir şekilde iç içedir. Bu dönemde “güzel” ve “iyi” eşdeğerdir ve çoğu kez birbirinin yerine kullanılabilir. Ancak filozoflar yine de güzel ve iyi değerleri üzerinde ayrı ayrı düşünerek tanımlamaya çalışmışlardır. Bu çaba başarısızlıkla sonuçlanınca iyi ve güzeli birleştirmiş ve “kalokagathia” kavramını ortaya atmışlardır. Buna göre güzellik bir yanıla duyusallığa dayanırken diğer yanıla ahlakın, “iyi”nin kaynağıdır. Bundan ötürü, güzel, yalnız güzel olmayıp, aynı zamanda “iyi”dir⁴⁶³.

Şeyh Gâlib’in ait olduğu tasavvuf kültüründe de etik ve estetik değerler birbirinden ayrılmaz. Tanrı, iyiliğin de güzelliğin de kaynağıdır. Kur’an-ı Kerim’de “*En güzel isimler Allah’ındır. Ona o güzel isimleriyle dua edin*” ayeti bulunmaktadır ve Tanrı’nın isimlerinden birisi iyilik anlamına gelen “el-berr”dir. Hüsn ü Aşk’ta eserin “etik” anlam katmanını oluşturan “İsmet” Hüsn’ün dadısıdır. İsmet sözlükte “*ahlak kurallarına bağlı kalma durumu, dürüstlük, temizlik, masumluk ve günahsızlık*” anlamlarına gelmektedir. Hüsn’ü yetiştirirken ona ahlak değerlerini de öğretmiştir:

Kılmış anı mevsim-i sabâda

Cûbâr-ı hayâdan âb-dâde

(HA / 971)

⁴⁶² Afşar Timuçin, *Aşk Diyalektiği*, s. 67.

⁴⁶³ Necla Arat, *Etik ve Estetik Değerler*, s. 55.

Hüsn, Aşk'a ilgi duymaya başladığında bunu bir sır olarak saklaması ve dürüstüğünü muhafaza etmesi gerektiğini bildirmiştir. Hüsn kız olduğu için aşkını gizlemeli ve Aşk'ın harekete geçmesini beklemelidir:

Söz dut kerem ü inâyet eyle
Esrârı deme himâyet eyle
Her reнге boyan da reңg verme
Mir'ât-ı safâya jeng verme
 (HA / 1020-1021)
Hâhiş-ger isen de bî-zebân ol
Kızsın kerem eyle sen girân ol
 (HA / 1046)

Ancak başlangıçta aşkını gizlemek Hüsn'e zor gelmiş ve ismet'e karşı gelmiştir. İsmet'i muhafaza etmek bir çaba gerektirir:

Nâmûs ne şey hayâ ne sözdür
Pervâneye mûmyâ ne sözdür
 (HA / 1034)

İsmet, Hüsn'ü aşkını gizlemeye razı ederek bir anlamda âşıkların kavuşmalarını engelleyince Aşk'ın dadısı olan Gayret, İsmet'i cezalandırmayı teklif etmiştir.

Ol şart ile kim sen eyle himmet
Tâ küşte-i kahrın ola İsmet
Ya bana ver ol husûsa destûr
Tâ İsmet'i kahrım ede makhûr
 (HA / 1165-1166)

Aşk'ın iç konuşmaları olarak değerlendirilebilecek Gayret'in bu sözlerine rağmen Aşk, İsmet'in haklı olduğunu düşünerek Hüsn'e kavuşmak için şartları yerine getirmeye karar vermiştir. Çünkü İsmet her ne kadar Hüsn'ün dadısı olsa da Aşk için de doğruluk ve dürüstlük şarttır. İsmet kız kadar erkek için de önemli bir

kavramdır. Hikâyenin sonunda Aşk, kendisinin Hüsn'den başkası olmadığını anlama aşamasına geldiğinde baştan beri farklı karakterler gibi görünen İsmet, Gayret, Molla-i Cünûn ve Suhan birdenbire ortaya çıkar. Aslında bunlar kâmil insanda bulunması gereken özelliklerdir. Aşk, Molla-i Cünûn'un fetvasıyla çıktığı Kimyâ'yı bulma yolculuğunda Gayret ve Suhan'ın yardımıyla İsmet'ini de muhafaza ederek tekâmülünü tamamladığınd Hüsn'e ulaşmış dolayısıyla bütün "iyi" ve "güzel" değerlere sahip "ideal insan" olmuştur:

*Kim Gayret ü Hayret ile İsmet
Geldiler ana berây-ı hizmet
Hem dahi Sühan o pîr-i enver
Mollâ-yı Cünûn da besberâber
(HA / 1982-1983)*

5.8. Hayret

Sözlükte "şaşmak, yolunu kaybetmek" anlamına gelen hayret kelimesi mutasavvıflarca çeşitli tasavvufî makamlara göre özellikle ma'rifet ve yakîn kavramlarıyla birlikte kullanılmıştır. Tanrı'nın zâtını kavramaktan âciz olduğunu idrak eden akıl hayrete düşer. Gerçek ma'rifet Tanrı karşısında aklın aczini ve yetersizliğini kavramasıdır. Bu hayret geçicidir. Bunun yanında Tanrı'nın varlığı konusundaki ma'rifet hayret içinde kalmayı icap ettirir. Çünkü kul Tanrı'yı tanıyınca kendini bütünüyle onun hâkimiyeti altında görür. Kulun varlığının bütün bekası onunla olunca "ben de kim oluyorum?" diye hayrete düşer. Bu hayret daimidir⁴⁶⁴. Feridüddin Attâr'ın *Mantiku't-Tayr*'ında Simurg'u arayan kuşlar yedi vadiye uğrarlar. Bunlar: istek, aşk, ma'rifet, istiğnâ, tevhit, hayret ve fakr u fenâ vadileridir. Burada da vuslata ermeden hemen önceki mertebe hayrettir.

Hüsn ü Aşk'ta Hayret, "*Hayretin Ortaya Çıkararak Onların Konuşmalarına Engel Olması*" ve "*Sühan'ın Aşk'ı Hayret'e Teslim Edişi ve Hayret'in Onu Vuslat Haremine Götürüşü*" başlıkları altında hikâyeye yön vermiştir. Başlangıçta Hüsn ve

⁴⁶⁴ Süleyman Uludağ, "*Hayret*", TDVİA, C. 17, s. 60-61.

Aşk'ın kavuşmalarına engel olan Hayret'tir. Çünkü ilk şekliyle hayret sâlikin Tanrıya ilerlemesini engeller:

Hayret bana vasla oldu mâni'

Bir nâmeye sen de olma kâni'

(HA / 886)

Hüsn'ün sözi ülfet ü mahabbet

Aşk'ın işi hayret içre hayret

(HA / 392)

Söz söyleyemezdi hayretinden

Hâmûş olamazdı dehşetinden

(HA / 1099)

Kaldı orada esîr-i Hayret

Ne tâb-ı güzer ne fikr-i avdet

(HA / 1582)

Aşk'ın ulaşmak istediği Hüsn'ün güzelliğinin tasvirinde de hayret kavramın kullanılması dikkat çekmektedir. Vuslata ermeden önce Aşk henüz hayret makamındadır:

Gâhîce ki Aşk göz süzerdi

Hayretle bu şûh cân üzerdi

Dest-i nîgehinde tîğ-i dikkat

Endişeye dâğ açardı hayret

(HA / 406-407)

Aşk, Hüsn'e kavuşma yolunda engelleri aşarak kişisel tekamülünü tamamladığında onu vuslata ulaştıran da Hayret'tir. Burada Aşk vuslata ermiş ve Hüsn'den başkası olmadığını anlayarak “ben de kim oluyorum?” diyerek hayrete düşmüştür:

Hem üns-i Sühan nihâyetindir

Bundan ilerisi Hayret'indir

Filvâki' alıp o şâhı Hayret
Açıldı sūrâdikât-ı vuslat
 (HA / 2006-2007)

5.9. “Nefsini Bilen Rabbini Bilir; Rabbini Bilen Nefsini Bilir”

Hüsn ü Aşk'taki temel izlek ve kavramlar tek bir cümleye indirgenebilir. O cümle vahdet-i vücud düşüncesinin temel öğretisi olan “*nefsini bilen Rabbini bilir. Rabbini bilen nefsinin bilir*” kutsî hadîsidir.

Vahdet-i vücud düşüncesine göre insan madde ve ruh âlemini dolayısıyla bu iki âlemdeki bütün mertebeleri, en son kudret ve kemâl derecelerine kadar kendinde toplamıştır. İnsan, maddî varlığı bakımından değişici ve yok olucudur; yokluktur. Ancak ruhu bakımından ezeli, ebedî ve yaratıcıdır. İslâm tasavvuf felsefesindeki bu düşüncenin izlerine hemen her inanç sisteminde ve mitlerde rastlamak mümkündür.

Narkissos mitinde doğacak olan Narkissos aynaya bakmazsa (kendini bilmezse) uzun yıllar yaşayabilecektir. Kendine bir kez bakarsa ayna onu yutacaktır. Çok güzel olan Narkissos'a pek çok kişi âşık olur. Onlardan birisi de Ekho'dur. Ekho da geçmişte çarptırıldığı bir ceza yüzünden sesini kaybetmiştir. Tek yapabileceği cevap vermek üzere ilk sözün sevdiği kişiden gelmesini beklemektir. Narkissos bir gün ormanda yalnız başınayken “orada kim var” diye bağırdığında Ekho beklediği fırsatı yakalar ve “var” der. Ancak Narkissos Ekho'nun aşkına karşılık vermeyince Ekho üzüntüsünden uzaklara kaçır, mağaralarda ve uçurumlarda yaşamaya başlar. Giderek görüntüsü solar, etleri çekilir ve geriye yalnızca sesi kalır. Ama hâlâ ona seslenildiğinde yanıt vermektedir. Asla aynaya bakmaması gereken Narkissos sudaki aksi karşısında hayrete düşüp “Bak! Bak!” diye bağırınca aslında yanından hiç ayrılmadığı anlaşılan Ekho aynı kelimelerle “Bak! Bak!” diyerek cevap verir. Ekho, Narkissos'un “*gören gözü, konuşan ağzı, dokunan eli olmuştur.*” Bir başkası sanarak âşık olduğu suretin kendisine ait olduğunu anlayan Narkissos “kendini bilince” ulaşamadığı sevgisiyle ölür⁴⁶⁵

⁴⁶⁵Ergun Kocabıyık, Aynadaki Narkissos, İstanbul, 2010, s. 115-117.

Narkissos miti “*Ben bir gizli hazineydim...*” kutsî hadîsinin özünü yansıtmaktadır. Âlem tümüyle Tanrı’nın bir tecellisidir. Bir başka kutsî hadîste aynı manada “*ben kulumun zannı üzereyim*” denmiştir. Hz. Muhammet “*Âdem henüz balçıkla su arasındayken ben peygamberdim*” derken ezeli benî kastetmiştir. Kur’an-ı Kerîm’e göre “*Alah Âdem’i kendi suretinde yaratmıştır.*”⁴⁶⁶ Hallâcı Mansur’u hayrete düşüren de bu sırrın keşfinin sebep olduğu şaşkınlıktır. Mevlânâ, “*bizler hem aynayız, hem aynadaki güzelliğiz, burada görülen yüzleriz*” demektedir⁴⁶⁷. Yunus da “*beni sorman bana bende değilem/ Bir ben var bende benden içeri*” ve “*ete kemiğe büründüm Yunus diye göründüm*” derken aynı şeyi kasteder. Tanrı hem aşkın hem de içkindir. Kullarına *şahdamarlarından daha yakın*⁴⁶⁸ dır.

Bu mitte Narkissos “ben sevdiğim kişiyim” demektedir. Aşk kendine yönelik olduğunda bile bir eksiklik, yalnızlık, huzursuzluk duygusundan kaynaklanır ve bu nedenle tamamlanmayı amaçlar, ideale yönelir. Aşk, Narkissos’un kendini gerçekleştirme yönündeki çabalarıdır⁴⁶⁹. Narkissos’un aşkı dünyevî, somut bir aşk değil, ilâhî, soyut bir aşktır. Narkissos, kendine olan aşkını “*Tutuşturan da benim, yanan da. Kendime olan sevgimle yanıyorum*” sözleriyle ifade ederken⁴⁷⁰ İbnü’l Arabî de “*seven de benim sevilen de*” demiştir⁴⁷¹.

Narkissos’un kendisine yönelik sevgisi, kendini keşfedince eriştiği kavuşma ve bütünleşme duygusu Platon’un Arisophanes’ten aktardığı aşk kuramını anımsatmaktadır. Buna göre insan soyu başlangıçta erkek, dişi diye ayrılmıyordu, ikisini de içine alan bir bütündü. Tanrılara karşı gelince ikiye bölünerek cezalandırıldılar. İnsanın kendi benzerine olan tutkusu, diğer yarısına aramasından dolaydır⁴⁷². Mutluluğa ulaşmanın yolu kişinin kendisini bütünleyen sevgiliyi bularak ilk hâline dönmesidir⁴⁷³.

Tüm şeylerin en dolaysız olanı ben bilincidir. Ben bilinci ancak bir ben olmayan, bir benden gayrı varsa olanaklıdır. Öyleyse henüz hiçbir şeyin, yaratıcının

⁴⁶⁶ Kur’anı Kerim, Hicr Sûresi, ayet 29.

⁴⁶⁷ Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, *Rubâiler*, İstanbul, 2009, beyit 1817.

⁴⁶⁸ Kur’an-ı Kerîm, Kaf Sûresi, âyet 16.

⁴⁶⁹ Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos*, İstanbul, 2010, s. 129

⁴⁷⁰ Ergun Kocabıyık, age., s.130.

⁴⁷¹ İbn Arabî, *İlahi Aşk*, İstanbul, 2009, s. 74.

⁴⁷² Platon, *Şölen*, İstanbul, 2002, s. 27.

⁴⁷³ Platon, age.,s. 30-31.

benliği dışında hiçbir şeyin olmadığı bir evrende düşünen bir ben olamaz. Ben ile aynanın (ben olmayanın) aynı anda olması gerekir. Ben aynada kendini görecek ve aynı-ayrı kavramı doğacaktır. Bu yüzden yaratılış anlatılarında suyun varlığı son derece önemlidir. Suyun tabanındaki toprak ben olmayandır. Aynadaki ben, insanoğlunun varlığının ispatıdır⁴⁷⁴. Hüsn ve Aşk'ın dolaştıkları yerlerden biri de onlara ayna olan feyz havuzudur:

*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 pile-i çeşm-i rûşen-i hûr
Âyîne-i sîm-i havza her dem
Tasvîr olunurdu başka âlem
Ol havza felek garîk ü mebhût
Mîhr 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
(HA / 675-685)*

⁴⁷⁴ Ergun Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan*, İstanbul, 2009, s. 306.

Göz sayesinde insan iç dünyasından dışarı çıkabilir, dünyaya açılabilir. Gözden dışarı bakanın kim olduğu sorusunu yanıtlamanın yolu ise gözden içeriye bakmaktır. Ancak bu kapının eşiğinde önemli bir sorun vardır: insan kendine doğrudan bakamaz. Göz, doğrudan kendi bakışının nesnesi olamaz. İnsan kendisini ancak başkası aracılığıyla görebilir. Başkası ona ayna olur. Bu bir eksiklik ve bilinemezlik duygusuna yol açar⁴⁷⁵. Âdem kendini Havva'da tanımıştır. “*Mü'min mü'minin aynasıdır*” *hadîs-i şerîfi* bu düşünceyi yansıtmaktadır.

Kalenderî, Melâmî, Şemsî, Bektaşî gibi tasavvufî tarikatlarda *çârdârb*: saç, sakal, bıyık ve kaşların usturuyla kazınması geleneğiyle Âdem'in başlangıçtaki çıplaklığına ulaşmak amaçlanmaktadır. Çünkü Kalenderilere göre yüz güneşe kıllar ise buluta benzer. Güneşin görünmesi ve dünyayı aydınlatması için bulutun aradan çekilmesi gerekir. Âşık ile mâşuk arasında bir kıl dahi bulunmamalıdır. Bazı tarikatlarda Tanrı “*tüysüz bir genç*” (*şâbb-ı emred*) şeklinde tasavvur edilmiş, insana verilen sûret-i ilâhî yüzünden Tanrı'yı görme imkânının da mevcut olduğu düşünülmüştür⁴⁷⁶. İbnü'l Arabî'ye göre insanda ezellilik gizlidir⁴⁷⁷.

Antik Yunan'da Delf tapınağı üzerine “*gnothi seauton*” Latinceye “*nosce te ipsum*” şeklinde çevrilen “*kendini bil*” sözü kazınmıştır. Özellikle akılla birlikte içinde duyduğu ilâhî sese göre hareket ettiğini iddia eden Sokrates bu sözü kendisine düstur edinmiş ve felsefeye kazandırmıştır. Bu düşünce Antik Yunan'da Sokrates, Pisagor ve Platon gibi filozofların yanında Brahmanizm, Budizm, Hermetizm, Musevilik ve Hristiyanlığın da temel öğretisidir⁴⁷⁸. Hz. İsa, “*kendinizi bilince bilineceksiniz*” demiştir.

Brihadâranyaka Upaniṣhad'da ilk insan Âtman mutsuzdu, çünkü yalnızdı. İkinciye özledi. O birbirini kucaklamış bir adamla bir kadın kadar kocamandı. Derken kendini ikiye böldü. Bundan karı ve koca sonra da tüm insanlık oluştu⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos*, İstanbul, 2010, s. 22.

⁴⁷⁶ Ergun Kocabıyık, *age.*, s. 56-57.

⁴⁷⁷ İbnü'l Arabî, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, C.1, İstanbul, 2006, s. 143.

⁴⁷⁸ Cavit Sunar, *age.*, s. 14.

⁴⁷⁹ Ergun Kocabıyık, *Anadaki Narkissos*, İstanbul 2010, s. 120.

Vedalara göre: Başlangıçta ne ölüm ne ölümsüzlük ne insanlar ne de tanrılar vardır. Ama yine de ayrışmamış bir ilke olan bir şey vardır ve o “bir”dir. Ondan başka da bir şey yoktur. Başlangıçta karanlıklar karanlıklarla örtülüdür; ama sıcaklık, hayatın ateşleyicisi ezeli arzunun sıcaklığı, boşlukla örtülü “bir”i; sularla ilk sularla çevrili potansiyeli; cenini ortaya çıkarır. Ondan arzu gelişir ve arzu bilincin ilk tohumu olur. Daha sonra ilk tohum yukarı ve aşağı olmak üzere eril ve dişil ilkeye bölünür. Böylece mekân açılır. İnsanoğlu dişil ve eril kozmik güçlerin etkinliğinin bir sonucu olan mikrokozmostur⁴⁸⁰.

Bir olan tanrıdan yaratılışla veya tecellilerle çokluk âleminin meydana gelişi kuramı bir tanrının kurban edilip parçalanmasıyla evrenin yaratıldığını iddia eden kadim yaratılış modeline benzer. Yaratma ezeli ve ayrışmamış bir bütünün parçalanması ve çokluğun ortaya çıkmasıdır; ama yine de tanrı paradoksal bir biçimde çoğalarak tek kalandır. “Gizli hazine” çokluğun görülemez gizli kaynağıdır⁴⁸¹. Başlangıçta arzu vardır ve varoluşun ilk tohumudur.

“Kendini bil” öğretisini rehber edinerek nefisini öldürmüş olan kimse artık zâtında ve sıfatlarında bir değişiklik görmez çünkü herhangi bir varlığa sahip bulunmayan bir şey sıfatlarının değişmesine de muhtaç değildir. Çünkü kendini bilmekle zâtının varlığının Tanrı’nın varlığı olduğunu bilmiş olur. Kişi Tanrının ilminde mevcuttur ve Tanrı’nın ilmi Tanrı’dan gayri değildir⁴⁸². Mutasavvıf Serî es-Sakatî, kişi “*ey ben olan sen*” diyecek kadar benliğini sevdiğinde eritmedikçe muhabbeti tam ve mükemmel olamaz demiştir⁴⁸³.

Hüsn ü Aşk’ın sonunda Aşk’ın bütün yaşadıklarının bir içsel dönüşüm olduğu Hüsn’ün Aşk’ın kendisinden başka bir şey olmadığı anlaşılmıştır. Bu ana fikir ve onu işleyiş tarzı Hüsn ü Aşk’ı evrensel ve çağlar üstü yapan özelliklerinden biridir.

⁴⁸⁰ Ergun Kocabıyık, *Dolaylı Hayvan*, İstanbul 2009, s. 272.

⁴⁸¹ Ergun Kocabıyık, *age.*, s. 229.

⁴⁸² İbn Arabî, *Nefsini Bilen Rabbini Bilir*, İstanbul, 2011, s. 65.

⁴⁸³ Süleyman Uludağ, “Aşk”, *TDVİA.*, C. 4, İstanbul, 1991, s. 12.

5. EDEBÎ DEĞER

Edebî eserin bir veri olarak mahiyeti subjektif bir obje görünümündedir. Bu sebeple “güzel” tanımındaki farklı bakışlara benzeyen ayrı ayrı anlayışlar oluşur. Estetik biliminin verileri *ölçü, denge, nizam, nispet, benzerlik, tekrar* gibi ölçütlerle “güzel”i tanımlamaya çalışır. Bunlara eserin değerini tartışmak için anlama, algılama, hatırlama, çağırışım, haz, elem gibi subjektif kriterler eklenir. Sanat eserinin subjektif doğası metodun da bazı subjektif tercihler geliştirmesine izin verir⁴⁸⁴.

Edebî eseri meydana getiren sanatçının yaratıcılığı genellikle kendi niyetini aşan, dolayısıyla söylenmezi, bastırılmışı bireyi ve toplumu dile getiren karmaşık ve bilinçdışı bir süreçtir⁴⁸⁵. Sanatçının ortaya koymasından sonra edebi eserin estetik değeri, metinle iletişime geçen okurun, duygu, düşünce ve sezgileri arasında gidip gelen bir diyaloga dayanır. Resim ve müzik gibi sanatlar dolaysız olarak duygulara seslenerek belli bir atmosfer yaratırken edebi eserde alımlamanın temelini karşılıklardan oluşan bir iletişim ağı belirler. Bu iletişimin belirlediği diyalog aşağıda gösterilmiştir⁴⁸⁶.

- Uzaklık X Yakınlık
- Kendini kaptırma, büyülenme X Yadırgama, şaşırma
- Akış X Kesinti
- Gerilim X Duraklama
- Tanıdık bildik X Yabancı yadırgatıcı
- Cevap X Soru
- Uyum X Çelişki
- Doğallık X Yapaylık

Sanat eserine yaklaşma anlamında üç tür okur vardır: İlki, yargılamadan kefini çıkarır; üçüncüsü keyfine varmadan yargılar; ikisinin arasında kalan ikincisi ise yargılayarak keyif alır, keyif alarak yargılar. Sanat eserini yeniden yaratan da

⁴⁸⁴ Mehmet Önal, *Yeni Türk Edebiyatı En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım 2*, Ankara, 2009, s. 14.

⁴⁸⁵ Massimo Fusillo, *Edebiyatta Estetik*, Ankara, 2009, s. 16.

⁴⁸⁶ Zehra İpşiroğlu, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2: Yazın*, İstanbul 2001, s. 22.

odur. Hüsn ü Aşk'la soru sorma cevaplar arama şeklinde bir diyaloga giren okurunun edebî değerini belirler⁴⁸⁷:

*Bir ehl-i sühan ki ede tahsîn
Bin çarh deger o beyt-i rengîn
(HA / 217)*

Edebî değer, edebî şahsiyetlerin biçimlendirdiği bir kültür ögesidir. Edebî şahsiyetler, dilin imkânlarını estetik zevk doğrultusunda kullanarak edebî değeri de biçimlendirirler. Metinlerarasılık bağlamında sürekli olarak alıntılanan, çevrilen düşünülen taklit edilen bir yazar ya da metin edebî bir değer olur. Hüsn ü Aşk hakkında gün geçtikçe artan sayıda yeni çalışmaların yapılması, onun bir şaheser olarak kültür tarihimizdeki yerinin en önemli ispatıdır.

7. EDEBÎ YORUM

Şiirin temel niteliği söylendiğinden çok daha fazla anlam taşımasıdır. Şiirde daima yüksek bir tekrar düzeyi ve belirsizliğin bastırılması yoluyla belirli bir mesajın üzerinde yoğunlaşmayı gerektiren günlük iletişimdeki beklentiler ile şiirin söylediğinin çoğul yorumları olması sonucunu doğuran mesajın bilinçli olarak belirsiz olması arasında bir gerilim vardır. Ayrıca şiirsel anlam, şiirin dilinin herhangi bir tutarlı yorumundan çok belirsizliğin çoğul unsurlarının etkileşiminden daha doğru olarak elde edilebilir. Şiirde aranan, “Bu anlama mı yoksa şu anlama mı geldiği” değil, “Nasıl olup da bütün bu anlamlara geldiği” olmalıdır⁴⁸⁸. Bunu sağlayan edebî yorum, okuyucunun deneyim ve beklenti ufku ile metnin beklenti ufkunun kesişmesidir.

Edebî eseri meydana getiren sanatçı ile onu alımlayan arasında davranış olarak hiçbir ayrılık yoktur. Çünkü bir sanat eseri karşısındaki alımlayıcı sanatçı ile aynı psikolojik süreçlerden geçmektedir⁴⁸⁹. Alımlayıcıyla karşılaşan metnin görünen anlamları, çevrelerinde bütün bir değişik bakışlar toplamının bir görünenler evrenini

⁴⁸⁷ Massimo Fusillo, age., s. 84.

⁴⁸⁸ Walter Andrews, “Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış”, *Kaşgar Edebiyat Seçkisi*, C. 4, İstanbul, 1998, s. 18.

⁴⁸⁹ Suut Kemal Yetkin, *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul 1979, s. 46.

oluştururlar. Bu bakışlar gerçek nesnelere bağlanabilecek niteliktedir. Ama hiçbir zaman onlarla birbirine karıştırılmaz. Kendileri görünür nesnelere olarak alımlanamazlar. Birlik ile başkalık, benzerlik ile benzeşmezlik aynılık ile ayrılık arasındaki bağlar olmadan kavrayış dünyası sağlam bir temele oturamaz ama bu bağların kendileri bu dünyanın parçaları değil ancak koşulları olan öğelerdir.

Şiirde bu farklı bakışları dolayısıyla edebî yorumu gerekli kılan unsurlardan biri şairin bir dünya yaratmak için başvurduğu tasvirlerdir. Tasvir, şairin hayal gücüyle meydana getirdiği sanatsal resim, canlandırma veya kurgulamadır. Klasik Türk şiirinde şairler, yeteneklerini övmek istedikleri zaman ressam, musavvir, sûretger, nakkâş, Behzâd, Manî gibi sözcükleri kullanarak belagat ilminde bir ressam olduklarını ve manaların resmini çizdiklerini ifade etmişlerdir. Okuyucunun zihninde resim veya tablo oluşturmak için tasvir yapan şair, istiâre, teşbih, hüsn-i ta'lil, kinaye ve teşhis gibi sanatlardan yararlanır⁴⁹⁰.

Hüsn ü Aşk'ta mecazî aşkı temsil eden Huşrubâ, Aşk'ı her tarafı resimler ve nakışlarla süslü olan "zâtu's-suver"e hapseder. Gerçek dünyanın bir taklidi olan kalede asılı resimler alımlayıcının hayal dünyasında canlandırabileceği şekilde belirsiz sûretler olarak tasvîr edilmiştir:

*Neyreng-i hayâlden ibâret
Her sûreti bâc-ı şehri-i sûret
Mermerleri hurde-kâr-ı bî-reng
Dîvârı suver-nümâ-yı Erjeng
(HA / 1714-1715)*

Hüsn ü Aşk'ta zaman, mekân ve kahramanlarla ilgili tasvirler de edebî yoruma açık olarak alımlayıcıların zihninde bir dünya yaratmaya hizmet etmektedir. Bu durum aşağıda örneklendirilmiştir:

Hüsn ü Aşk hikâyesi belirsiz bir zaman diliminde geçmektedir. Eserdeki zaman geçişleri "bir niçe zaman" şeklinde belirsiz bir ifadeyle aktarılmıştır. Ancak

⁴⁹⁰ Menderes Coşkun, "Şiirde İmge Kullanımı ve Tasvir Sanatı", *I. Uluslar arası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Isparta, 2008, s. 139-140.

eserde güzel ve iyi bir durum anlatılırken zaman sabah; çirkin ve kötü bir durum anlatılırken zaman gecedir. Böylece okuyucunun zihninde gece, karanlık, soğuk, korku vb. bütün çağrışımlarıyla yer bulmaktadır. Hüsn'ü arayış yolculuğunda perişanlığı son dereceye varan Aşk'ın yaşadığı bu zaman dilimi “gece ve kışın şiddeti” bölümünde (HA / 1326-1372) anlatıldığı gibi gece vakti ve hiç bitmeyen kış mevsiminde gerçekleşmiştir. Kışın uzun sürmesi hüsn-i ta'lil sanatının güzel bir örneğiyle ifade edilmiştir:

*Cemre eger olmasaydı lağzân
Düşmezdi zemîne tâ hazîrân
(HA / 1356)*

Aşk'ın sıkıntılarını sona erdirecek Suhan'ın yaşlı bir tabip kılığında yanına gelmesi ise “ayağı uğurlu sabahın anlatılması” (HA / 1862-1875) bölümünde ayrıntısıyla tasvir edilen bir sabah vakti gerçekleşmiştir:

*Mânend-i sabâh-ı feyz bir pîr
Geldi ser-i râhı kıldı tenvîr
(HA / 1875)*

Hüsn ü Aşk'ta kahramanların yaşadığı durum ve olaylar ile ruh hâllerinin ifade edilmesinde mekân tasvirlerinden yararlanılmıştır. Muhabbetoğulları kabilesinin tasa ve gam içindeki ruh hâlleri onların eğlenmeleri, avlanmaları ve baharlarının tasvirlerine yansımıştır (HA / 254-287):

*Her biri gezer kenâr-ı bâğı
Devşirdiği lâle kendi dâğı
(HA / 276)
Her faslı bahârına kıyâs et
Söyletme hazânların hirâs et
(HA / 287)*

Hüsn ve Aşk'ın âşık olmaları sırasında hissettikleri coşkunun dile getirilmesinde yine baharın ve mana mesiresi, feyz havuzu gibi mekânların tasvirinden yararlanılmıştır:

Her kûçede bir sabâh-ı fîrûz
Her goncada bir kabâ-yı nevrûz
 (HA / 587)

Mirrîh idi pâsbân-ı bûstân
Ay çiçeği anda bedr-i tâbân
 (HA / 645)

Aşk, Hüsn'e kavuşma yolunda engelleri aşarak "kalp kalesi"ne ulaşmıştır. Bu kalenin görkem ve ihtişamı da sözle dile getilemeyecek kadar büyük ve okuyucuların yorumuna açıktır:

Gözler kamaşır nümâyişinden
Sözler tükenir sitâyişinden
 (HA / 1927)

Hüsn ü Aşk'ta klasik Türk edebiyatının güzellik kalıpları çerçevesinde çizilen kahramanların dış görünüşleri bir tablo gibi zihinde canlandırılacak şekilde güçlü bir anlatımla tasvir edilmiş ve alımlayıcıların yorumuna açık bırakılmıştır. Hüsn'ün dudağının tasvir edildiği beyitte bu güzellik sözle anlatılmamış, Hüsn'ün dudağının kırmızılığı okurun yorumuna açık bırakılmıştır:

Leb-teşne-i harfî lâ'l ü incû
Yâkût-ı lebi velî sühan-gû
 (HA / 429)

Aşk'ın güzelliğini anlamak ve anlatmak ise mümkün değildir alımlayıcı bunu hayal etmelidir:

Envâr-ı cemâli olmaz idrâk
Hurşîd yanında bir avuç hâk
 (HA / 494)

Hüsn ü Aşk kahramanlarından Aşk, gerçek aşkı; Huşruba ise mecazî aşkı temsil etmektedir. Huşruba, Hüsn'e çok benzemektedir. Ancak söz söyleyememektedir. Burada Huşruba'nın gerçek değil mecaz olduğu, konuşma yetisinden yoksun olmasıyla sembolik bir şekilde ifade edilmiştir:

*Velhâsıl o mihr-i âlem-ârâ
Yekpâre cenâb-ı Hüsn-i zîbâ
Ancak o kadar ki ol sühan-gû
Hâmûş idi bu gül-i semen-bû
(HA /1637-1638)*

Hüsn ü Aşk'ta kahramanların duygu ve düşünceleri de alımlayıcıların yorumuna açık olarak sözsüz bir şekilde beden dilleriyle aktarılmaktadır. Suhan, Hüsn ve Aşk'ın birbirlerine olan hislerini onların dile getirmeleriyle değil, beden dillerinden anlamıştır:

*Gördükde bu iki nev belâyı
Fehm etdi meâl-i mâcerâyı
Gâh eyledi rûy-i Hüsn'e dikkat
Gâh eyledi Aşk'a sarf-ı himmet
Mânende-i sîb ikisi yek-tâ
Sûretleri sürh ü zerd-sîmâ
(HA / 801-803)*

Aşk'ın Hüsn'ün ayrılığı karşısında çektiği âhlar sözle anlatılamayacak kadar büyük ve okurların yorumuna açıktır:

*Gelsin mi o âhlar beyâna
Bir nebzesi sığmaz âsmâna
(HA / 1094)*

Aşk, ayrılık acısıyla ne konuşabilmekte ne de susabilmektedir:

*Söz söyleyemezdi hayretinden
Hâmûş olamazdı dehşetinden
(HA / 1099)*

Hüsn'e kavuşmak için verdiği mücadele onu yok olacak derecede zayıflatmıştır. Burada Aşk'ın durumu karşılaştığı güçlüklerin büyüklüğünü göstermektedir:

*Bir za'fki za'fin intihâsı
Belki âdemin de mâ-verâsı
(HA / 1826)*

6. TARİHSEL VE DİLSEL DİZGELER

Bir şiir geleneği varlığını, parçası olduğu toplum, dil ve kültürle anlamlı bir ilişkisi bulunmasına borçludur ve edebiyat uzmanının görevi o ilişkinin içeriğini ortaya çıkarmaktır⁴⁹¹. Kültürlerin ürettiği şiir gelenekleri, kendisini üreten toplumun algılama bağlamını oluşturur, yansıtır ve dünyayı o algılayışa göre yorumlar. Dolayısıyla, şiir gelenekleri arasındaki farkların birçoğunun, sosyo-kültürel bağlamdaki farkları yansıtmaktan ibaret olduğu söylenebilir. Kitlelerin hayatlarını yaşama şekli ile evreni yorumlama şekli arasında dinamik bir ilişki içindedir; bunlar birbirlerini yaratır ve pekiştirir. Herhangi bir dönemdeki herhangi bir grubun estetiği o grubun deneyimini en anlamlı şekilde yorumlayan sanatsal ifadelerin seçilme ve tanımlanma örüntüsü olarak görülebilir⁴⁹².

Klasik Türk şiiri estetiğini belirleyen en önemli kaynakların başında tasavvuf gelir. Hatta tasavvuf, din ve felsefenin bir nevi şiiri mahiyetindedir ve tasavvuf genellikle bu dil (şiir) ile konuşmuştur. Mecaz, tezat, teşbih, istiâre, kinâye, tevriye, hüsn-i ta'lil, tecâhül-i ârif, libâs-ı edâ vb. edebî sanatlara sadece birer edebiyat terimi olarak değil aynı zamanda tasavvufî/felsefî kavramlar olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu kavramların neredeyse tamamı “tasavvuf istilahları”nı açıklayan

⁴⁹¹ Walter Andrews, “Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış”, *Kaşgar Edebiyat Seçkisi*, C. 4, İstanbul, 1998, s. 11

⁴⁹² Walter Andrews, agm., s. 13.

eserler içinde de yer almaktadır⁴⁹³. Osmanlı'da felsefi düşüncenin oluşmaması da tasavvufun buna ihtiyaç bırakmamasıyla açıklanmıştır⁴⁹⁴. Bu durumda Hüsni ü Aşk'ı tarihsel bağlamı içinde değerlendirirken eserin Mevlevîlikle olan bağlantısını daima göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Klasik Türk şiiri geleneği içerisinde yer alan Hüsni ü Aşk'ı anlamak için onu sadece kendi içinde bir bütün olarak değil tarihsel bağlamı içinde ele almak, ayrıca eserin yaşadığımız çağla bağlantıları ve bugün bize ne söylediği ortaya çıkarmak gerekmektedir. Çünkü Hüsni ü Aşk, Şeyh Gâlib'in kendi birikiminin ve yaşantısının bir uzantısı olsa da Şeyh Gâlib'ten bağımsız olarak yaşamını sürdürmektedir. Günümüz okuru kültürel ortamı, dünya görüşü ve birikimi doğrultusunda Hüsni ü Aşk'ta yazıldığı dönemde kastedilmeyen anlamlara ulaşabilir. Her edebî metin gibi Hüsni ü Aşk da başlıca üç alandan seçilmiş gereçler donanımına sahiptir. Bunlar: 1. Kendi dilinde daha önceden ortaya çıkmış metinlerin tümü, 2. Toplumsal-tarihsel değer dizgeleri, 3. En geniş anlamıyla toplumsal-kültürel bağlamdır. Bu alanlar Hüsni ü Aşk'ta şu şekilde görülmektedir:

1. Hüsni ü Aşk'ın gereçler donanımı da Türkçe edebiyat geleneğini oluşturan bütün örneklere özellikle alegorik mesnevîlere dayanır. Eserin sebep-i te'lif bölümünde şair bu eserlerin söylenip dinlendiği, nazîreler yazıldığı, şiir hakkında tartışmaların yapıldığı "Osmanlı şair okulları"⁴⁹⁵ olarak kabul edilen meclisleri tasvir eder. Okur kendini bir anda bu şiir meclislerinde bulur:

*Bir meclis-i ünse mahrem oldum
Ol cennet içinde Âdem oldum
Meclis velî gülşen-i mahabbet
Bülbülleri yek-ser ehl-i ülfet
Her birisi şâir-i suhan-senc
Gencîneler elde cümlesi genc
Ülfetleri şi'r ü fazl u irfân
Sohbetleri nazm u nesr ü elhân*

⁴⁹³ Mahmut Erol Kılıç, age., s. 132.

⁴⁹⁴ Mahmut Erol Kılıç, age., s. 97.

⁴⁹⁵ Cemal Kurnaz, *Osmanlı Şair Okulu*, Ankara, 2007.

Ben mest-i sabûh-ı nükte-dânî

Vakt ise sabâh-ı nev-cüvânî

(HA / 173-177)

Şeyh Gâlib, bu meclislerde okunan, söylenen, dinlenen ürünlerin tümünü özümsemiştir, hepsini içinde barındırmaktadır ama bir taraftan da onlara meydan okuyarak hepsinin ötesinde olduğunu vurgulamıştır. Hüsn ü Aşk'ın gereçler donanımını edebî düzeyde belirleyen seçme ilkesinin temeli şiirde eşsiz olma düşüncesidir. Klasik Türk şiirinin vazgeçilmez kavramlarından olsa da Hüsn ü Aşk'ta bir "rakip" bulunmamaktadır. Eserin "sebeb-i te'lif" bölümündeki eleştiriler de Gâlib'e göre rakibin aşkta değil sanatta olduğunu göstermektedir.

Hüsn ü Aşk'ta şairin poetikasını anlattığı bölümlerde okuyucuya yansıyan Gâlib'in iç çatışması, dönemin şiir anlayışı ile kendi sanatı arasındadır. Nedim ile lirizmde belli bir zirveye ulaşan, Nâbî ile hikemî tarzın güzel örneklerini veren şiir artık taklide düşmüştür. Gâlib'in eleştirilerinin hedefi Nâbî gibi görünse de onun asıl rakibi zamanının köhneleşmiş gördüğü şiir anlayışıdır. Gâlib, Batı sanatını tanımasa da yaşadığı dönemde III. Selim'le birlikte birtakım yenileşmelere şahit olmuştur. Bunlara paralel olarak Osmanlı şiir geleneğini geleceğe taşımaya çalışmıştır. Bu sebeple şiirde yaptığı hamlenin farkındadır⁴⁹⁶.

2. Hüsn ü Aşk'ın gereçler donanımı toplumsal-tarihsel gereçler düzeyinde değerlendirildiğinde Hüsn ü Aşk'ın yenilik iddiası III. Selim ve onun "nizâm-ı cedîd" adı verilen düzenlemeleri desteklemesi anlamında yorumlanabilir. Bilindiği gibi Şeyh Gâlib, III. Selim'in müşidi idi. Padişahın o dönemde gerçekleştirmeye çalıştığı düzenlemeler arasında Avrupa standartlarında bir topçu bölüğü kurmak da vardı. Şeyh Gâlib, padişahın yeni yaptırdığı kışla içerisinde yer alan camiye dolayısıyla yeni orduya müşit olarak atandı. Gâlib Hüsn ü Aşk'ta olmasa da Dîvân'ında yeni orduyu destekleyen şiirler yazmıştır⁴⁹⁷. III. Selim'in sanatçılığı, siyasî ve askerî alandaki yenilikçi yönüyle, kendisinin şiir alanındaki yenilikçiliği arasında bir paralellik gören Şeyh Galip, sadece III. Selim için kaside yazmıştır.

⁴⁹⁶ Orhan Okay, "Gâlib Dede'nin Dramı", *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, İstanbul, 2011, s. 75.

⁴⁹⁷ Victoria Holbrook, agm., s. 57.

Şairin kendi devrindeki diğer padişahlar; I. Abdülhamit (1725-1789) ve III. Mustafa (1717-1774)'ya kasidesi yoktur. Bu durumda şairin III. Selim için yazdığı 12 kasîdenin caize karşılığı bir methiye olarak değil özel bir sempati duygusuyla kaleme alındığı söylenebilir. Şeyh Galip, geleneğe uyarak divan şiirinin övgü konusunda ortak kalıplarını ve mazmunlarını III. Selim için kullanmakla birlikte, şiirlerinde onun yenilikçi yönünü vurgulayan sözlere, özellikle “yeni” ve “nev” sözcüklerine çokça yer vermiştir. Bu şiirlerden III. Selim'in adı çıkarılsa da onun için yazıldığı kolaylıkla anlaşılabilir; şiirler, başka bir padişahın niteliklerine uymamaktadır⁴⁹⁸.

Şeyh Gâlib'in döneminde III. Selim'e ve yeniliğe karşı olan gruplar ise yeni kurulan orduya sözle ve eylemle de saldırmışlar, kendilerini imanın koruyucu saymışlar, yeni üniformaları dine saygısızlık olarak görmüşlerdir. Muhaliflere göre yenilik, kutsal yasaları ihlal ediyordu. III. Selim taraftarlarının dinî iddialarının özünü ise Hüsn ü Aşk'ın “Mebâhis-i Dîger” bölümünde şiirde yenilik bağlamında değindiği vahdet-i vücud anlayışını yeniliğin kaynağı olarak yorumlamak vardı. Bu bölümde Gâlib, her şeyin Tanrı'nın sonsuz kutsallıktaki isimlerinin tahakkümüyle devamlı yeniden yaratılmasının özgün şiir yazmanın da kaynağı olduğunu iddia etmiştir. Aynı iddia yeniliği, hayatın her alanında desteklemek için de öne sürülebilir ve III. Selim ile Gâlib'in yaptıkları da bu noktada tam anlamıyla kesişmektedir⁴⁹⁹:

Ez-cümle teceddüd-i havâdis

Mazmûn-ı neve degil mi bâis

(HA / 754)

Şeyh Gâlib ile III. Selim arasındaki dostluk tarihi kayıtlarda yer almıştır. III. Selim kendisinden sadece dört yaş büyük olan Mevlevî dedesi Gâlib'in dostluğundan da şairliğinden de istifade etmiştir. Bu dostluk Gâlib'in bütün protokolleri aşarak saraya rahatça girip çıkmasını sağlamış, sadece padişaha değil kız kardeşine de 4 kaside, 5 tarih ve 1 terci-i bend yazmıştır. Mısralar arasında geçen Belkıs ile Süleyman, Yusuf ve Züleyhâ maceraları Gâlib'in Beyhan Sultan'a gizli bir aşk

⁴⁹⁸ Cem Dilçin, “Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde III. Selim ve Nizâm-ı Cedit”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. XI, S. 1, Ankara, 1993, s. 209-219.

⁴⁹⁹ Viktoria Holbrook, agm., s. 56.

beslemiş olabileceği ihtimalini de akla getirmektedir⁵⁰⁰. Bu konu edebiyatçılara sıkça malzeme olmuş Muallim Naci⁵⁰¹ başta olmak üzere son dönemde Vedat Ali Tok⁵⁰², Mine Sultan Ünver⁵⁰³, İlhan Akın-Mehmet Nuri Parmaksız⁵⁰⁴, Şeyh Gâlib ile Beyhan Sultan arasındaki muhtemel aşkı konu alan bir romanlar kaleme almışlardır.

Hüsn ü Aşk'ta dönemin izlerini taşıyan gereçlerden bir diğeri de ateş imajıdır. Eser, “*hitâmühü'l-misk*” terkibine göre 1197 (1782)'de tamamlanmıştır. Bu tarihte İstanbul'da üçü büyük beş yangın meydana gelmiştir. Gâlib'in ateşe bağlı imajları, bir tanesi yaşadığı Mevlevîhâne kapısına kadar gelen bu yangınların derin izlerini taşımaktadır:

*Bir nâr ki dudu dūd-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 Aşkar evc-ber-vec*

(HA / 1588-1593)

Eserdeki “*Âteşler içinde hemçü kaknûs*” (HA / 716) mısraı ahşap yapılarıyla İstanbul'u temsil ediyor olabilir. Bu tarihlerde yangınlarla baştan sona kül yığımına dönüşen İstanbul, bu kül yığımından tekrar inşa edilmiştir. “*Erzakları belâ-yı nâgâh*”

⁵⁰⁰ Orhan Okay, “Gâlib Dede'nin Dramı”, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, s. 74.

⁵⁰¹ Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası (haz. Seval Şahin)*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2006.

⁵⁰² Vedat Ali Tok, *Semender Şeyh Gâlib Romanı*, 2011.

⁵⁰³ Mine Sultan Ünver, *Nâr-ı Aşk – Beyhan Sultan Şeyh Gâlib* -, İstanbul, 2011.

⁵⁰⁴ İlhan Akın-Mehmet Nuri Parmaksız, *Mahşerin Esrarı*, Ankara, 2012.

olan ve üstlerine her an ateş yağanlar da (HA / 249) İstanbul halkı olarak düşünülebilir⁵⁰⁵.

XVIII. yüzyıl, İstanbul yangınlarının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün cephelerinde savaşların yaşandığı bir dönemdir. İzmit taraflarında Mehdilik iddiasıyla ayaklanmalar olmuştur. I. Abdülhamit önemli bir cepheden gelen yenilgi haberi ile felç geçirip ölmüştür. Yerine geçen III. Selim'in bozgunların yaşandığı bu sıkıntılı dönemde zaman zaman ağıladığı tarih kayıtlarına geçmiştir. Bütün bu olaylar hem bir mutasavvıf hem de bir şair olan Şeyh Gâlib'in şiirine de yansımıştır. Hüsn ü Aşk'taki derin kuyular, gam harabeleri, ateşten ırmaklar, büyümlü beldeler, cadılar vb. Osmanlı'nın iç bozuluş tablosunu içeren göndermeler olarak okunabilir⁵⁰⁶.

3. En geniş anlamıyla toplumsal kültürel bağlamda ise Hüsn ü Aşk, Mevlevîlikle bağlantılı olarak insanın ontolojik değerler sistemine ve varoluşuna ait önemli kavramları gereç almaktadır. Bu sebeple hikâye zamanlar üstü ve evrenseldir. Gerçek bir sanatçı olan Şeyh Gâlib, sadece şiire değil insanı şiirde yakalamaya yönelmiştir. Şair, Nâbî'nin Hayrâbâd'ını

Nush etse eger budur mezâkı

Dünya fânî âhiret bâkî

(HA / 210)

beytiyle eleştirirken de Nâbî'nin şiirinin yüzeysel kaldığına işaret etmiştir. Dünya ve içindekilerden vazgeçmek tasavvufta ilk basamaktır. Gâlib'in ulaşılmasını istediği noktada ise sadece dünya değil öte dünya da önemini kaybeder. Amaç, tek gerçek olan Tanrı'ya ulaşmaktır.

Hüsn ü Aşk dilsel dizgeler açısından ele alındığında eserin zaman olarak Sebki Hindî'nin klasik Türk edebiyatında bilinçli olarak kullanılmaya başlandığı dönem olan XVIII. yy.'da kaleme alındığı göz önünde bulundurulmalıdır. Hüsn ü Aşk'ta Sebki Hindî şairlerinin adı açıkça anılarak eserin bu üslupla ilişkisi açıkça belirtilmektedir:

⁵⁰⁵ Beşir Ayvazoğlu, *Kuğunun Son Şarkısı*, İstanbul 2008, 28-36.

⁵⁰⁶ Ahmet Yenikale, *Hüsn ü Aşk -Tahlil-*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş, 1996, s. 129.

*Hep andaki hurde-kâr sûret
Bârik idi çün hayâl-i Şevket
(HA / 1717)*

Gâlib, Sebki Hindî şairi olan Şevket-i Buhârî (öl. 1695)'in hayallerini överken Nizâmî-i Gencevî (öl. 1214) ve Hüsrev-i Dihlevî (öl. 1325)'yi takip etmediğini dile getirmiştir:

*Ben olmadım ol gürûha pey-rev
Oymuş belî Gencevî'ye Hüsrev
(HA / 2010)*

Gâlib, yeni olan Sebki Hindî ile eski üslubu karşılaştırırken Nâbî'yi hedef almış ve şiiri tarif ederken kumaş imgesini kullanmıştır:

*Bed-reng ise de kumâş-ı Evren
Kalmaz yine kâle-i Halebden
(HA / 238)*

Şiirin kumaş imgesiyle anlatılması klasik Türk edebiyatında yaygındır. Kumaş, nasıl iplik, renk ve motiflerden oluşursa, şiir de ses, harf, kelime ve imgelerden oluşur. Dönemin önemli bir ticaret merkezi olan Halep, çeşitli kumaşlarıyla Osmanlı iç pazarında ün kazanmıştır. Yirmi iki yıl Halep'te kalmış olan Nâbî kendi şiirini Halep kumaşına benzetmiştir:

*Nâbî dil ider emti'a-i nev-be-nev îcâd
Gûyâ ki sanâyi-kede-i şehri Haleb'dür
(Nâbî Dîvânı / 593)*

Zaman içinde ticaret yollarında meydana gelen değişim, sosyo-ekonomik alanda olduğu gibi, zevk ve zihniyet alanında da değişikliklere yol açmış şiirdeki kumaş imgesi de, bu değişime uyarak yeni simgesel anlamlar kazanmıştır. Hint üslubunu benimseyen Şeyh Gâlib, kendi şiirini Hint kumaş imgesiyle, Nâbî'nin şiirini de Halep kumaş imgesiyle anlatmıştır. Evren(g), Hindistan'ın Evreng-âbâd (Maharâştra) şehrinde dokunan bir kumaştır. Bu şehir ipekli dokumaları ve şallarıyla

ünlüdür. Evreng-zîb denilen kumaş ve evreng-şâhî denilen ipekli de bu şehirde üretilmektedir⁵⁰⁷. Halep, 18. yy.'da ekonomik yönden çöküş dönemine girince Osmanlı pazarında Halep kumaşları yerini, yavaş yavaş uzaktan gelen nadir ve kıymetli Hint ve Avrupa kumaşlarına bırakmaya başlar. Hint kumaşları, XV.yy.'dan beri Basra üzerinden Osmanlı pazarına girmekte idiye de, bu durum XVII.-XVIII. yy.'larda dikkat çekici bir artış gösterir. Bu kumaşlara ödenen paralar, Vak'anüvis Naimâ'nın tarihinde "*Hint mallarına hazineler gidiyor, Hindistan ise Osmanlı topraklarından hiçbir şey almıyor*" şeklinde kaydedilmiştir. Hindistan'dan gelen kumaşların nadir ve kıymetli oluşu sebebiyle de *bulunmaz Hint kumaşı* deyiimi ortaya çıkmıştır⁵⁰⁸.

Hüsn ü Aşk'ta Sebki Hindî şairlerinin ortak bir özelliği olarak günlük tecrübeler, tabiat eşya ve halk hikmetinden faydalanma görülmektedir. Bu yönüyle eser daha somut ve anlaşılır olmakta tarihsel ve dilsel dizgeler açısından değer taşımaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki beyitlerde sallanan beşiğin şişe içinde kımıldayan civaya benzetilmiş, Boğaziçi mehtapları teşbih unsuru olarak değerlendirilmiş, gam kavramı satrançla somutlaştırılmış ve kılıç üzerinden atlama âdetine işaret edilmiştir:

Cünbîde olunca mehdi her ân

Sîm-âb gibi olurdu lertzân

(HA / 320)

Gerden leb-i cûda serv-i sîm-âb

Gûyâ ki Bogaziçi 'nde mehtâb

(HA / 433)

Bir gûne kurardı lu'bet ü bâz

Şatranc-ı gama bulurdu açmaz

(HA / 552)

Edebiyat, tarihten çok daha kalıcı gerçekleri ifade eder. Tarih yazımı olayları gerçekten meydana geldikleri gibi edebiyat ise olayların nasıl sürdüğünü ele alır. Sanat geçmişle insanoğlu arasında sanki hiçbir şey yokmuşçasına benliğini saran ve

⁵⁰⁷ M. Nur Doğan, *Hüsn ü Aşk Şeyh Gâlib*, İstanbul, 2006, s. 65.

⁵⁰⁸ Cemal Kurnaz, "Şiirsel Bir İmge Olarak Halep Kumaşı", *Turkish Studies*, S. 2/4, 2007, s. 621.

ona yaklaşan tek şeydir⁵⁰⁹. Hüsni ü Aşk gibi klasik metinler insanoğlu ile doğrudan ve özel olarak konuşur, sadece geçmişi ifade etmez var olan âna da bir şeyler söylerler. Klasik metinlerin hitap ettikleri zaman dilimi sınırsızdır. Bu metinler aracısızdır, alımlayıcıya doğrudan hitap eder. Çünkü kişiyi şekillendiren ve koruyan kültürel değerler tarafından yorumlanmış ve değerlendirilmiştir⁵¹⁰.

René Girard'a göre, “Şaheserleri modern kuramların ışığında yorumlamak yerine modern kuramları bu eserlerin ışığında eleştirmeliyiz. Bizim onlardan öğreneceklerimiz, onların bizden öğreneceklerinden fazladır”⁵¹¹. Bu manada Orhan Okay da “teori kitapları donmuştur, donmuş bir şeyi tespit eder. Teori arkadan gider. Sanatkar önden görür. Biz sanatkarın ne yaptığını –zaten büyük sanatkardır, seviliyordu niçin seviliyor?- Bunun tespitini yaparız. Bu teori olur ve donar. Bu yoldan gidenler olur, takip edenler olur”⁵¹² tespitini yapmıştır. Alımlama estetiğinin doğrudan okura odaklanan temel ilkeleri, klasik bir eser olan Hüsni ü Aşk'taki bu potansiyeli ortaya çıkarmaktadır.

⁵⁰⁹ Aristoteles, *Poetika*, İstanbul, 2007.

⁵¹⁰ Tüba İsen Durmuş, “Türk Edebiyatında Klasik Algısı Üzerine Düşünceler”, *Edebiyat ve Dil Yazıları -Mustafa İsen'e Armağan-*, Isparta, 2008.

⁵¹¹ René Girard'dan aktaran: Semih Gümüş, *Çözümleyici Eleştiri*, İstanbul, 2012, s. 14.

⁵¹² Orhan Okay'dan aktaran: Adem Çalışkan, “Edebiyat Teorisi Üzerine: 2 Yöntemleri, Kaynakçası ve Tarihçesi” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 16, Kış 2011.

SONUÇ

Malzemesi dil olan edebiyat, güzel sanatların bir koludur ve estetik biliminin araştırma konusudur. Estetik biliminin terimleriyle edebî esere yaklaşıldığında eser estetik nesne, onu meydana getiren ve alımlayan varlıklar estetik özne olur. Bir okurla karşılaşmayan estetik nesnenin varlığı ilk estetik özne olan yazarın cisimleştirmesine bağlı olarak kâğıt ve mürekkepten ibarettir. Edebî eserler ancak alımlayıcıların zihninde hayat bulurlar. Bu durumda bir estetik nesne olarak edebî eserin varlığı, yazar-metin-okur ilişkisi çerçevesinde gerçekleşir ve yazarın ölümünden sonra da alımlayıcısıyla bulunduğu sürece devam eder. Edebiyat kuramcılarının 1960’larda alımlama estetiği adı altında geliştirdikleri, edebî eseri anlamlandırmada okuru merkez alan bu yaklaşım, Türk edebî geleneğinde Mevlânâ’nın “*Ne kadar bilersen bil söylediklerin karşındakinin anlayabileceği kadardır*” sözleriyle asırlar öncesinden yerini almıştır.

Sanatın her alanında olduğu gibi edebiyatta da eser, insanın sınırlı gerçeklik algısını aşma çabasının ürünüdür ve var olan gerçekliğin kelimelerle yeniden inşasıdır. Bunun için yazar, bilinen nesnelere yola çıkar. Ancak, ele aldığı nesnenin en yetkin imgesini iletmeye çalışsa da hiçbir zaman bildiği ve anlatmak istediği her şeyi anlatamaz. Dil, eksikli olduğu için anlatılmayan, anlatılandan daima daha fazladır. Eski şâirlerin “*Mana şairin karnındadır*” sözleri de bu düşüncüyü yansıtmaktadır. Şairin zihninden geçenler asla tam olarak bilinemeyeceğinden ve onu aktaran dil de eksikli olduğundan, araştırmacılar edebî metni anlamlandırmak için çok çeşitli edebiyat kuramları geliştirmişlerdir.

Batı’da Aristoteles (MÖ. 384-322)’ten Doğu’da el-Câhiz (öl. 869)’den itibaren edebî eserin tanımı, işlevi ve özelliklerinden yola çıkan yazar ve metin odaklı yaklaşımlarla geliştirilen yansıtmacı, realist, natüralist, tarihsel, psikanalitik, biçimci, yapısalcı vb. yöntemlerle, edebî eserin anlamı araştırılmıştır. Bu araştırmalarda “okur”un rolünün dikkate alınmaması ve edebî eserin doğru ve tek bir anlamı olduğunun düşünülmesi, klasik eserlerin eskidiği, günümüzde geçerliliklerinin kalmadığı; post-modern eserlerin ise anlaşılabilir ve gerçeklikten kopuk olduğu gibi düşüncelere sebep olmuştur. Oysa -günlük türünde bile olsa- her

metnin mutlaka bir alıcı için yazıldığına ve gerçeklikle yansıtma, yabancılaştırma ya da parçalama şeklinde bir ilişkisi olsa da, bütün edebî eserlerin bir kurmaca olduğunda bugün bütün edebiyat kuramcıları hemfikirdir. Okurun, özellikle de “ideal okur” olan eleştirmenin amacı, eserle duysal ve düşünsel bir etkinlik içine girebilmek ve onun farklı boyutlarını ve çokanlamlılığını ortaya çıkarmak olmalıdır.

Edebî eser, onu ortaya koyan sanatçının ürünü olduğu kadar okurun estetik bir biçimde yeniden üretimidir. Edebî eserin yorumlanmasında metnin iç ve dış yapı özellikleriyle birlikte alımlayıcıların tepkileri de belirleyicidir. Okur, eserin gereçler donanımı ve stratejileri çerçevesinde yorumlama sürecini başlatarak metni harekete geçirir. Bu dinamik süreçte okur metne verdiği tepkileri sürekli olarak gözden geçirir. Eser, okurda çeşitli beklentiler yaratır. Bu beklentilerin bir kısmı karşılanır, bir kısmı da açıkta kalır. Edebî değeri yüksek olan eserlerde okurun beklentileri özellikle karşılanmayarak okurun imgelemine ve katılımına yer açılır.

Evrensel kıymet taşıyan eserleri diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri, okura böyle bir boş alan bırakmış olmalarıdır. Hüsn ü Aşk'ta

Olmaya sözi bedîhî-i tâm

Ede niçe tecrübeyle itmâm

(HA / 213)

gibi beyitler, okuyucuya bırakılan belirsizlik alanlarına işaret etmektedir. “Dilsel dizgeler” bağlamında Sebki Hindî'ye dâhil edilen Hüsn ü Aşk'ta boş alanlar, şairin engin hayal gücü ve gözlem yeteneği sayesinde daha önce kimsenin kullanmadığı kelimeler ve imajlar yaratmasıyla, kurgusu ve çok katmanlı anlam yapısıyla sağlanmıştır. Eser, belirsizlik alanıyla bir “açık yapıt” özelliği göstermekte, okuyucuları anlam üretmek üzere işbirliğine davet etmektedir.

Hüsn ü Aşk'ta renk, ses, ışık, koku imgeleri ve eserde geniş yer bulan ateş imajı ile yaratılan belirsizlik alanları edebî sanatlar yardımıyla alımlayıcının zihninde somutlaştırılmaktadır. Görme, işitme, koku alma duyularıyla önceden biriktirilen algılar ve gözlem, deney, tecrübe sonucu ulaşılan bilgiler her alımlayıcıda farklı bir değerde saklandığından imgelerin görüntüsü her alımlayıcı için farklı olmaktadır. Bu

imge ve imajlar edebî sanatların yetkin kullanımıyla okurun zihninde bir tablo gibi canlandırılacak şekilde tasvir edilmiş ve alımlayıcıların yorumuna açık bırakılmıştır.

Hüsn ü Aşk'ta derisi nakış nakış bin başlı yılan, ateş denizinde yüzen mumdan gemiler, gam harabeleri, matem sarayı, saçının her teli yılan olan cadı, cinler, periler, devler, ejderhalar, gulyabaniler gibi masalsı ve fantastik unsurlar da okuyucunun yorumuna açık belirsizlik alanlarındandır. Masallar toplumun muhayyilesini yansıtmaları ve zaman kavramından bağımsız olmaları sebebiyle her çağın alımlayıcısına hitap eder. Hüsn ü Aşk'ta masalsı unsurların sağladığı anlam katmanını okuyucunun hayal dünyasını harekete geçirerek geniş bir anlam yaratma alanı sağlar ve eserin alımlayıcı kitlesini belirli bir zamanla sınırlamaz.

Hüsn ü Aşk, alegorik mesnevî türünün içerdiği öğelerle çok katmanlı, okura farklı okumalar sunacak zenginlikte metiniçi göstergelerle yüklü olmasıyla da alımlayıcının aktif katılımını gerektirmektedir. Metnin tasavvuf anlam katmanında okuyucuya, aktarılması güç içsel deneyimler remiz ve isaretlerle örtük bir şekilde anlatılmıştır. Eserin günümüz okurları tarafından “zor” olarak nitelendirilmesinin sebeplerinden biri de budur. Okur, Hüsn ve Aşk adlı iki gencin hikâyesi etrafında metinden tutarlı bir anlam oluşturmaya çabalarırken başlangıçta yaptığı çözümleme dönüşüme uğramakta, “metnin gereçler donanımı”nda yer alan tasavvufî terimler ve kavramlar, fantastik öğeler, poetik tartışmalardan oluşan çeşitli anlam katmanları arasında dolaşmaktadır. Bu arada, “Diğer Bahisler”, “Başka Bir Zümre” “Hitab-ı Saki” gibi bölümleriyle okurla söyleşen Hüsn ü Aşk, anlatı diliyle okuru işbirliğine davet etmekte, “ideal okur”unu aramaktadır.

Hüsn ü Aşk, “güzel” ve “güzellik” kavramları bağlamında okunduğunda Şeyh Gâlib'in ve dolayısıyla onun ait olduğu kültürün estetik anlayışını yansıtan bir anlam katmanıyla karşılaşılır. Okur, başlangıçta güzel bir kız şeklinde tasvir edilen Hüsn'ün insânî vasıflarını bir kenara bıraktığında ilâhî güzelliği temsil ettiğini anlar. Hüsn'ün şahsında sembolleştirilen bu güzellik anlayışı, Şeyh Gâlib'in estetik anlayışının “*Ben bir izli hazine idim. Bilinmeyi sevdim. Bilinmek için halkı yarattım*” argümanı doğrultusunda bir “aşk estetiği” olduğunu göstermektedir.

Hüsn ü Aşk'ın anlam katmanları arasında dolaşan okuyucuya yol gösteren en önemli ipucu “Suhan” karakteridir. Suhan, hikâye içinde kahramanların zor zamanlarında hikâyenin gidişatına yön vermektedir. Hüsn'e ulaşmaya çalışan Aşk'ın kişisel dönüşüm yolculuğu sırasında kahramanla bir özdeşleşme yaşayan okur, Suhan'ın ortaya çıkmasıyla kurmacanın ve poetik anlam katmanının farkına varmaktadır.

Hüsn ü Aşk, bütün edebî eserler gibi dili ve bağlamı itibariyle belli bir zaman ve mekâna kayıtlı olsa da ilettiği mesaj itibariyle evrenseldir. Zaman ve mekânın değişmesine rağmen güncelliğini yitirmeyen kavramları ele aldığı için aşkıdır, muhataplarını aşmaktadır. Ana izleği olan “aşk” ve “seyr u süluk”la insanın ontolojik değerler sistemine ve varoluşuna ait önemli kavramları ele almasıyla sağladığı “beklenti ufku” her çağın ve kültürün ufkuyla özdeşleşmektedir. Bu özdeşleşme, eserin okuru metnin içine katmak konusunda sunduğu en temel özelliğidir ve farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlarda karşılaştığı okura metinde kendini anlayabileceği bir alan sağlamaktadır. Gerçek bir sanatçı olan Şeyh Gâlib, sadece şiire değil insanı şiirde yakalamaya yönelmiştir.

Hüsn ü Aşk'ın mesajı tek bir cümleyle anlatılmak istense “*men arefe nefsehû fekat arefe Rabbehû: Kendini bilen Rabbini bilir.*” cümlesiyle karşılanabilir. Bu ideal, Yunan, Çin, Hint ve İslam uygarlıklarının kültürel bilincinde, amacı, insanı biyolojik varlığının sınırlarından kurtararak özgürleştirmek olan manevi deneyimi ifade etmektedir. Aşk'ın Hüsn'e kavuşmak için geçirdiği imtihan hem “geçmişteki okur”u hem de “şimdiki okur”u ilgilendirir. Yapılması gereken, eserin içerdiği anlamı kavramak ve anlaşılır kılmaktır. İdeal okur, geçmiş ve gelecek arasındaki mesafeyi kaldırır ve eserin kendisine söylediğine kulak verir. Hüsn ü Aşk'ın şaheser olarak nitelendirilmesini sağlayan özelliği bu fikirlerin ya da tezlerin toplamı olarak değil, duyumsanan, zamanın gelişimi içinde algılanan bir şekilde kurgulanmış olmasıdır.

Alımlama estetiğine göre eser, aynı okur tarafından farklı okumalarda farklı anlamlar kazanmaktadır. Hüsn ü Aşk'ın sonunda Aşk'ın yaşadıklarının bir yanılısama olduğunu anlayarak başladığı noktaya geri dönmesi ve aradığı Kimya'nın kendinden

başkasında olmadığını anlaması, okuru eseri baştan okumaya teşvik etmektedir. Hüsn ü Aşk,

Gördün mi bu vâdî-i kemîni

Dîvan yolu sanma bu zemîni

(HA / 2014)

beytiyle de ifade edildiği üzere zamanına kadar yazılmış aynı türde eserlerden farklı bir kurgu ile yola çıkmış, değişen dünyada insanın değişmeyen özünü yeni bir biçimde anlatabilmiştir.

Hüsn ü Aşk'ta alımlayıcıyı düşünmeye ve eseri tekrar tekrar okumaya sevkeden bu özellik, gerçeklikten ziyade kavramlaşmış gerçeklikten yola çıkan alegorik anlatımla sağlanmıştır. Hüsn ü Aşk'ı sadece konusunu dikkate alarak değerlendirmek onu ancak kısmen açıklar. Oysa eser, hüsn, aşk, söz, kimya, gibi kavramların ve sûret-mana (hayal-hakikat; varlık-yokluk); söz-sükut; acz-başkaldırı; yenilik-yerlilik; akıl-cünun; karanlık-aydınlık; gibi zıtlıkların yarattığı anlam katmanında alımlandığında özüne ulaşmakta, eseri her çağda yeni kılan, okurlarının anlayış ve seviyesine göre farklı algılama boyutlarına taşıyan anlamlara ulaşmaktadır. Hüsn ü Aşk'ın sunduğu bu yorum olanakları eserin "açık yapıt" potansiyelini ortaya çıkarmış ve eser, sanatçı kişiliklerin alımlaması durumunda tükenmek yerine tiyatro, opera, bale gibi farklı sanat dallarında ve türlerde yeniden üretilmiştir.

Hüsn ü Aşk'a alımlama estetiğinin temel ilkelerinin uygulanması, gerekli donanım ve altyapıyla yaklaşıldığı takdirde eserin günümüz okuruyla doğrudan ve özel olarak konuşup bu âna dair pek çok şey söyleyebildiğini; tasavvufî, poetik, estetik, etik, fantastik anlam katmanlarının yarattığı boş alanların okuru anlam üretmeye teşvik ettiğini ve metnin açık bırakılmış öğelerinin okurun hayal gücüyle doldurularak varlık kazandığını ortaya koymuştur. Hüsn ü Aşk, her çağdaki okurunu insanlıktaki kendini ve kendindeki insanlığı keşfe dair kişisel gelişim yolculuğuna çıkararak edebî bir değer olmuştur. Şeyh Gâlib, bu değeri kavrayacak nitelikteki ideal okuruna asırlar öncesinden

*Bir ehl-i sühan ki ede tahsîn
Bin çarh deger o beyt-i rengîn
(HA / 217)*

beytiyle seslenerek eserin hayat bulmasının okura bağlı olduğu bilincini ifade etmiştir. Bu çalışmanın, tarih üstü değer taşıyan klasik Türk edebiyatı metinleri üzerinde yapılacak yeni alımlama araştırmalarına kapı açması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

AÇIK, Nilgün, (2002), *Dîvan Edebiyatında Mevlevîlik Etkisi ve Mevlevî Şairler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

AÇIL, Berat, (2007), “Hüsn ü Aşk'ta Anlatıcı Olarak Gelenek”, *Kitap-lık*, S. 107, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 101-104.

_____, (2010), *Onaltıncı Yüzyıla Ait Alegorik Bir Eser: Muhyî'nin Hüsn ü Dil'i*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

AHMED EFLÂKÎ, (2006), *Âriflerin Menkıbeleri*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

AKA, Pınar, (2002), *Hilmi Yavuz Şiirine Metin-Merkezli Bir Bakış*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

_____, (2004), “Divan Edebiyatında Aşk” *Yasakmeyve*, S. 11, İstanbul, s. 72-74.

AKAY, Hasan, (1997), “Cenab Şahabeddin'in Güzellik Felsefesi”, *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, C. 20, s. 13-36.

_____, (1998), *Servet-i Fünun Şiir Estetiği*, Kitabevi, İstanbul.

AKIN, İlhan-M.N. PARMAKSIZ, (2012), *Mahşerin Esrarı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

AKKUŞ, Metin, (2009), “Şeyh Gâlib'in Anlam Dünyası: Hüsn ü Aşk'ta Edebî Türler ve Tarzlar” *Turkish Studies*, S. 4/7.

AKSOYAK, İ. H. ve M. MACİT, (2005), “Edebî Sanatlar”, *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.

AKTAŞ, Hasan, (Tarih yok), *Klasik Türk Şiirinde Edebî Sanatlar*, Yort Sovul Yayınları, Edirne.

_____, (2001), “Nazirecilik Geleneği ve Çağdaş Şiirimizin Ufukları”, *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, S. 53-54-55, Hece Yayınları, Ankara, s. 282-294.

AKTAŞ, Şerif, (1983), “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.27, İstanbul, s. 94-108.

_____, (1993), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (1995), “Bir Anlayışın Romanı Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Gâlib Kitabı* (yay. haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, s. 123-130.

AKTULUM, Kubilay, (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.

ALPARSLAN, Ali, (1988), *Şeyh Gâlib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ALPARSLAN, Gonca GÖKALP, (2007), *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

ALTAR, Cevad Memduh, (1996), *Sanat Felsefesi Üzerine*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ALTINTAŞ, Hayrani, (2002), *İbni Sînâ Metafiziği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ALTUN, Kudret, (2000), “Hüsn ü Aşk'ta Gece Nur-ı Siyahtan Aydınlığa”, *İlmî Araştırmalar*, S. 10, s. 9-19.

ANA BRITANNICA *Genel Kültür Ansiklopedisi*, (1988), “*Estetik*”, C. 8, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul.

ANDREWS, Walter, (1998), “Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış”, (çev. Tansel Güney), *Kaşgar Edebiyat Seçkisi*, C. 4, İstanbul, s. 5-33.

_____, (2009), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARAT, Necla, (1996), *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yayıncılık, İstanbul.

ARI, Ahmet, (2005), “Şeyh Gâlib'in Poetikası”, *Osmanlı Araştırmaları*, C. XXVI, Kitap Matbaacılık, İstanbul, s. 51-72.

_____, (2008), *Galip Dede'nin Aşk Ateşi*, Profil Yayıncılık, İstanbul.

ARISTOTALES, (2007), *Poetika* (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

ARSLAN, Ahmet, (1996), *Felsefeye Giriş*, Vadi Yayınları, Ankara.

ATMACA, Yasemin, (2004), *Hüsn ü Aşk'ın Göstergibilim Yöntemiyle Çözümleşi*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

AYAN, Hüseyin, (1992), “Mevlevî Şairler”, *Türk Dili*, S.492, Ankara, s.456-460.

_____, (1994), “Sihhat ü Maraz Veya Hüsn ü Aşk ”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl 1, S. 1, s. 3-12.

_____, (1997), “Fuzûlî'nin Hüsn ü Aşk (Sihhat u Maraz)'ı” *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 3, Konya, s. 115-120.

_____, “Şeyh Gâlib'te Mevlânâ Sevgisi”, www.semazen.net (e.t. 06.06.2009)

AYTAÇ, Gürsel, (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir, (1990), “*Dil, Mecaz, Sembol*”, *Dergâh*, C. 1, S. 1, Emek Matbaacılık, İstanbul, s. 16.

_____, (1995), “Yaşayan Şeyh Galib”, *Şeyh Galib Kitabı* (yayına haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 87- 122.

_____, (1995), “Etkileri Günümüze Uzanan Tek Dîvan Şairi Şeyh Gâlib”, *Türk Edebiyatı*, S. 258, s. 17-20.

_____, (1996), *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

_____, (1999), “Cumhuriyet'in Şeyh Galib'i”, *Kaşgar: Edebiyat Seçkisi*, S. 7, s. 30-32.

_____, (1999), “Şeyh Gâlib ve Hüsn ü Aşk'a Dair”, *Türk Edebiyatı*, Y. 27, S. 303, s. 15-16.

_____, (2002), “İlmü'l-cemal”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 22, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 146-148.

_____, (2004), *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

_____, (2008), *Kuğunun Son Şarkısı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

_____, (2009), “Sütlüce'deki Ev”, *Türk Edebiyatı*, s. 424,

BABACAN, İsrail, (2010), *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslubu)*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2010), “Hüsn ü Aşk'ta Sebk-i Hindî Tesiri” *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları*, S. 19, Ankara, s. 1-24.

BANARLI, Nihad Sami, (2001), *Resimli Türk edebiyatı Tarihi*, MEB yayınları, C. 2, s.770-779.

BARTHES, Roland, (1979), *Göstergebilim İlkeleri* (çev. Berke Vardar-Mehmet Rifat), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

_____, (1989), *Yazının Sıfır Derecesi* (çev. Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul.

_____, (1993), “Yazarın Ölümü”, *Edebiyat-Eleştiri Yazarlık Kurumu Özel Sayısı* (çev. Hüsamettin Çetinkaya), Güz, S. 4, Ankara, s.142-143.

_____, (1999), *Yazı ve Yorum* (haz. ve çev. Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul.

_____, (2005), *Göstergebilimsel Serüven* (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BAŞKAN, Özcan, (2003), *Bildirişim İnsan-Dili ve Ötesi*, Multilingual, İstanbul.

BATİSLAM, Dilek, (2007), “Gâlib'in Mevlânâ'ya Yazdığı Dört Medhiye”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 16, S. 2, s.75-84.

BAYRAM, Yavuz, (2007), “Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk”, *İlmî Araştırmalar*, S. 23, s. 7-28.

BELET, Evrim, (2009), *Klasik Türk Edebiyatında Tasavvufi Mesnevilerden Hüsn ü Aşk ve Gülşen-i Aşk'ın Alegorik Yönden Mukayeseli İncelemesi*, Edirne Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

BİLECİK, Fahrünnisa, (2002), “Galata Mevlevihanesi Postnişinlerinden Mehmed Esad Dede (Şeyh Galib)'nin Hüsn ü Aşk Mesnevisi'nin Dil Yönünden İncelenmesi”, *Birinci Uluslararası Mevlana, Mesneviler ve Mevlevihaneler Sempozyumu Bildirileri (19-21 Aralık 2001)*, Manisa.

BİLEN, Osman, (2007), *Çağdaş Yorum Bilim Kuramları*, Şule Yayınları, İstanbul.

BİLGEGİL, Kaya, (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri Belâgat*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

_____, (1997), “Güzel Sanatlar Üzerinde Kısa Bir Duraklama: Esthetiqué”, *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri* (haz. Zöhre Bilgegil), Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2006), “Hüsn ü Aşk'a Dair”, *Hüsn ü Aşk* (haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları, İstanbul.

BİLİMLER AKADEMİSİ (İvan Frolov yönetiminde), (1997), “Estetik”, *Felsefe Sözlüğü* (Türkçesi: Aziz Çalışlar), Cem Yayınevi, İstanbul.

BİLKAN, Ali Fuat, (1997), *Nâbî Dîvânı*, MEB Yayınları, İstanbul.

_____, (2001), *Masal Estetiği*, Timaş Yayınları, İstanbul.

BOSTANCI, Kahraman, (2002), “Abdülhalim Memduh'un Estetik'le İlgili Bir Makalesi”, *Arkeoloji ve Sanat*, Y. 24, S. 107 (Mart-Nisan 2002), Kanaat Basımevi, İstanbul.

BOZKURT, Nejat, (2004), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa.

BROOK, Peter, (2007), *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler* (çev. Metin Balay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BÜLBÜL, Melik, “Yazınsal Metinlerde Anlam Oluşturucu Bileşenler”, <http://egitim.cukurova.edu.tr/efdergi>

BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİ, (1986), “Estetik”, C. 8, İnterpress Basım ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul.

CANIM, Rıdvan, (2002), “Türk Kültür ve Edebiyatında Ali Şir Nevâî ve Türkiyede Ali Şir Nevâî Çalışmaları”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 19, Erzurum.

CARLAUI, J. C. ve J. C. FILLOX, (1985), *Edebî Eleştiri* (çev. Ayşe Hümeysra Çakmaklı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

CENGİZ, Hayriye, (2000), *Şeyh Gâlib'te Tasavvuf ve Hüsn ü Aşk*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

CEVİZCİ, Ahmet, (2000), “Estetik”, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, s. 337-339.

CEYLAN, Ömür, (2005), *Önce Aşk Vardı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

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

CHITTICK, William, (1997), *Varolmanın Boyutları*, (çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul.

CİHAN, A. Kâmil, (2009), *İbn-i Sina ve Estetik*, Beyaz Kule Yayınları, Ankara.

COŞKUN, Menderes, (2006), “Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori”, *Bilig*, S. 38, s. 51-70.

_____, (2007), *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____, (2008), “Şiirde İmge Kullanımı ve Tasvir Sanatı”, I. Uluslar arası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri, (Editörler: Abdurrahman Özkan-Selami Turan), Fakülte Kitabevi, Isparta.

CÖMERT, Bedrettin, (1979), *Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

CROCE, Benedetto, (1983), *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik B. Croce Estetik'ine Giriş* (haz. ve çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÇALIŞKAN, Adem, (2011), “Edebiyat Teorisi Üzerine 2: Yöntemleri, Kaynakçası ve Tarihçesi” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 16.

ÇAĞLAK, Okşan, *Eğitimde Gelenekçilik Bakımından Günümüz Şiirine Şeyh Galib Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

ÇAPAN, Pervin, (2005), “Şeyh Gâlib'de Ateş İmajına Dâir”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 12, İstanbul, s. 137-166.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet, (1984), “Mazmun”, *Türk Dili*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 198-205.

_____, (1986), “Divan Şiiri”, *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, S. 415-416-417, Ankara, s. 1-77.

ÇELEBİ, Asaf Hâlet, (2002), *Mevlâna ve Mevlevîlik*, Hece Yayınları, Ankara.

ÇELTİK, Halil, (1996), “Tenkitli Metin Yöntemi Açısından Üç Şeyh Gâlib Dîvânı”, *Bilig*, S. 2 s. 284-289.

ÇETİN, Nurullah, (2004), *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Hece Yayınları, Ankara.

ÇETİŞLİ, İsmail, (2003), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2008), *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇINAR, Bekir, (2009), Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk Mesnevisinde Felekler', *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı*, S. 39, s. 777-792.

ÇIPLAK, Selin Marangoz, (2006), *George Eliot'un Romanlarının (Adam Bede, Felix Holt, The Radical, Middlemarch ve Daniel Deronda) Okur Merkezli Eleştiri Kuramı Bağlamında İncelenmesi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

ÇOBAN, Ahmet, (2004), *Edebiyatta Üslup Üzerine -Sözün Tadını Dilde Duymak-*, Akçağ Yayınları, Ankara.

ÇOBAN, Özgür, (2002), *Divan Şiirinde Rind ve Zahid Portresi: Ahmet Paşa, Fuzuli, Baki, Nefi, Nedim, Şeyh Gâlib Divanlarında*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ÇÜÇEN, A. Kadir, (2001), *Felsefeye Giriş*, Asa Kitabevi, Bursa.

DAĞLARCA, Fazıl Hüsnü, (2000), *Dün Geceki, En Sevmek, Şeyh Galib'e Çiçekler*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

DEMİRCİ, Ahmet, (1984), "İbn Sina'da Tasavvuf", *İbni Sina*, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri.

DEMİREL, Şener, (2002), "Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme", *Bilig*, S. 21.

_____, (2005), *Dinle Neyden Mesnevînin İlk On Sekiz Beytinin Türkçe Şerhleri*, Araştırma Yayınları, Ankara.

_____, (2005), "Hüsn ü Aşk'ta Ateşle İlgili Teşbih Unsurları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 15/2, s. 81-107.

_____, (2009), "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri Klâsk Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme", *Turkish Studies*, S. 4/2, s. 279-306.

DILTHEY, Wilhelm, (1999), *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, (Türkçesi: Doğan Özlem), Paradigma Yayınları, İstanbul.

DİLÇİN, Cem, (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.

_____, (1993), "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedit" *Atatürk Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, s. 209-219.

_____, (1994), “Şeyh Gâlib’in Mevlevî-hânelerinin Tasvirine İlişkin Şiirleri”, *Osmanlı Araştırmaları (The Journal of Ottoman Studies)*, S.14, s. 29-76.

_____, (2000) *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yayınları, Ankara

DİLİDÜZGÜN, Selahattin, (2001), “Türkiye’de Edebiyat Öğretimi ve Edebiyat Öğretiminde Çağdaş Yönelimler”, *Çağdaş Türk Yazını* (haz. Zehra İpşiroğlu), Adam Yayınları, İstanbul, s. 244–261.

DİRİÖZ, Meserret, (1984), “İbn Sinâ’nın Edebî Şahsiyeti”, *İbni Sina*, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri.

DOĞAN, Ahmet, (2004), “Hüsn ü Aşk’ta Sembolik Anlatım”, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 9/1, s. 87-98.

_____, (2005), “Arketipsel Sembolizm Bağlamında Hüsn ü Aşk”, *Ada*, S. 5, s. 96-101.

_____, (2005), “Hüsn ü Aşk’ta Kuyu Sembolü”, *Millî Folklor*, S. 68, Ankara, s. 180-189.

_____, (2006), “Hüsn ü Aşk’ta İmgeler”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. XVI, S.1, s.109-119.

_____, (2007), “Eski Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Hüsn ü Aşk”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Eski Türk Edebiyatı Tarihi I*, C. 5, S. 9, İstanbul, s. 395-400.

_____, (2008), *Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

DOĞAN, Muhammet Nur, (2006), *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar)*, İstanbul.

_____, (2009), “Dîvan Şiirinde Aşk”, *Akademik Tarih*.

DÖLEN, Emre, (2002), “Kimya”, *TDVİA*, C. 26, Ankara.

DURMUŞ, Tüba İSEN, (2008), “Türk Edebiyatında Klasik Algısı Üzerine Düşünceler”, *Edebiyat ve Dil Yazıları -Mustafa İsen’e Armağan-*, Isparta.

DURU, Rafiye, (2007), *Modern Metin Çözümleme Teknikleri Bakımından Şerh Geleneği ve İbrahim Hakkı Burusevî*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

EAGLETON, Terry, (2004), *Edebiyat Kuramı Giriş* (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ECE, Selami, (2013), *Hüsnüne Aşk Olsun*, Fenomen Yayıncılık, Erzurum.

ECEVİT, Yıldız, (1996), *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

_____, (2002), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____, (2003), "Ağır Roman ve Estetik", *Metin Kaçan -Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar-*, Can Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto, (1991), *Alımlama Göstergelimi* (çev. Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul.

_____, (2000), *Açık Yapıt* (çev. Nilüfer Uğur Dalay), Can Yayınları, İstanbul.

_____, (2006), *Güzelliğin Tarihi* (çev. Ali Cevat Akkoyunlu), Doğan Kitap, İstanbul.

EKİCİ, Metin, (1995), *Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri İle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri*, AKM Yay., Ankara.

EKİZ, Tefik, (2007), "Alımlama Estetiği Mi? Metinlerarasılık Mı?", *AÜ DTCF Dergisi*, S. 47, Ankara, s. 119-127.

EMRE, İsmet, (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayıncılık, Ankara.

ENGİNÜN, İnci, (1991), *III. Selim Kılıç ve Ney*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 262-267.

_____, (1991), "Turan Oflazoğlu ve Divan Şiiri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 368-379.

_____, (1999), "Şeyh Gâlib'in Bugüne Etkisi" , *Prof. Dr. Nihad M. Çetin'e Armağan*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 117-144.

ERCİLASUN, Bilge, (1994), *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, MEB Yayınları, İstanbul.

_____, (2006), "Eleştiri 1860-1923", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 287-326.

ERDOĞAN, Mustafa, (2003), “Türk Edebiyatında Bilinmeyen İlginç Bir Eser: Manzum Hüsn ü Aşk Tiyatrosu”, *Hacı Bektaş Velî Araştırmaları Dergisi*, S. 28, s. 247-258.

EREN, Abdullah, (2009), “Hüsn ü Aşk’ın Kurgusunda Belirleyici Faktörlerden Biri Olarak Acz”, *Turkish Studies*, S. 4/7, s. 239-252.

ERGİYDİREN, Sevinç, (2007), *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Hece Yayınları, Ankara.

ERGÜN, Sadettin Nüzhet, (1936), *Şeyh Galip Hayatı ve Eserleri*, Fasikül 1, Bozkurt Matbaası, İstanbul.

ERGÜN, Mustafa, www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1281 (e.t. 03.04.2010)

ESCARPIT, Robert, (1993), *Edebiyat Sosyolojisi* (çev. Ali Türkay Yazıcı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

ESRAR DEDE (2000), *Tezkire-i Şu'arâ-i Mevleviyye*, (haz. İlhan Genç), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

FARABÎ, (1990), *Medînetü'l-Fâzıla*, MEB Yayınları, İstanbul.

FİLDİŞİ, Ali, *Hüsn ü Aşk'ta Mektup Tarzı Anlatım*, *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, S. 114-115-116, Hece Yayınları, Ankara, s. 166-177.

FRENZEL, Ivo, (1997), “Estetik”, *Günümüzde Felsefe Disiplinleri* (çev. Doğan Özlem), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s. 389-400.

FUSILLO, Massimo, (2009), *Edebiyatta Estetik*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

FUZÛLÎ, (1962), *Matla'ul-İ'tikâd Fî Ma'rifeti'l-Mabda'i Va'l-Ma'âd* (haz. Muhammad B. Tâvîr At-Tancî; çev. Esat Coşan-Kemal Işık), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

_____, (2005), *Leylâ vü Mecnûn* (haz. Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları,

GADAMER, Hans Georg, (2005), *Güzelin Güncelliği* (çev. Fatih Tepebaşılı), Çizgi Kitabevi, Konya.

GEIGER, Moritz, (1985), *Estetik Anlayış* (çev. Tomris Mengüşoğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul.

GENÇ, İlhan, (2004), “Alımlama Estetiği ve Edebiyat Öğretimi”, *Tebliğler*, I. Sosyal Bilimler Eğitimi Kongresi, Buca Eğitim Fakültesi, MEB, 15-17 Mayıs 2003, İzmir.

_____, (2007), “Klasik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, S.2/4, s. 393-404.

_____, (2007), “Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Manevi Yolculuğunun Retorik Boyutu”, *Tunca Kortantamer İçin*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir.

_____, (2008), *Edebiyat Bilimi: Kuramlar, Akımlar, Yöntemler*, Kanyılmaz Matbaası, İzmir.

_____, (2009), “Biçimci ve Alımlamacıların Metni Anlama ve Adlandırmadaki Bilimselliklerinin Klasik Şiire Uygulanabilirliği”, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, S.4/6, s. 170-192.

_____, (2011), “Çiğnenmiş Sakızı Çiğnemeyenler: Nizâm-ı Cedîd’in Şeyh Gâlib’i ve Cumhuriyet’in Âsaf Hâlet’i” *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 2, s. 92-105.

GIBB, E. J. Wilkinson, (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi III-IV* (çev. Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.

GÖKÇEK, Fazıl, (2007), *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

GÖKTÜRK, Akşit, (1989), *Sözün Ötesi Yazılar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

_____, (2006), *Çeviri: Dillerin Dili*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, (2007), *Okuma Uğraşı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki, (1953), *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul.

_____, (1971), *Şeyh Gâlib Divanı’ndan Seçmeler*, MEB Yayınları, Ankara.

_____, (1993), “Şeyh Gâlib”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 11, MEB Yayınları, İstanbul, s. 462-467.

_____, (2006), *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

_____, (2006), *Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

GÜLSOY, Murat, (2004), *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlâl Edilebilir Sınırları*, Can Yayınları, İstanbul.

GÜLTEKİN, İbrahim, (2013), *Hüsn ü Aşk'ın Anlam Dünyası ve Hüsn ü Aşk Bağlamında Şeyh Gâlib'in Üslup Özellikleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

GÜMÜŞ, Semih, (2012), *Çözümleyici Eleştiri*, Can Yayınları, İstanbul.

GÜNGÖR, Recep Şükrü, (2003), *Hüsn ile Aşk: Sevgi Sonbaharında Açan Aşk Gülleri*, Timaş Yayınları, İstanbul.

GÜRER, Abdülkadir, (1995), "Şeyh Gâlib Dîvânı Nüshaları Üzerine," *Şeyh Gâlib Sempozyumu*, 17-18 Mart, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul.

_____, (2000), "Şeyh Gâlib Hakkında Yeni Bilgiler", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, s. 203-226.

_____, (2000), "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, s. 99-108.

HACİMÜFTÜOĞLU, Nasrullah, (1992), "Bedî", *TDVİA*, C. 5, İstanbul.

HALMAN, Talat Sait, (1995), "Şeyh Galib ve Divan Şiirinin Değeri", *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul, s.187-198.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, (1983), "Estetik", *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (1994), *Estetik -Güzel Sanat Üzerine Dersler-* (çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), Payel Yayınevi, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin, (2003), *Sanat Eserinin Kökeni* (çev. Fatih Tepebaşılı), Babil Yayınları, Erzurum.

HEIMSOETH, Heinz, (2007), *Kant'ın Felsefesi* (çev. Takiyettin Mengüşoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

HEINEMAN, Fritz, (1997), "Estetik", *Günümüzde Felsefe Disiplinleri* (çev. Doğan Özlem), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s. 401-426.

HOLBROOK, Victoria R., (2008), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____, (1995), “Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı”, *Şeyh Galib Kitabı* (yay. haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, s. 131-141.

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

_____, (2005), “Hüsn ü Aşk’a Önsöz”, *Yasakmeyve*, S. 12, Komşu Yayınevi, İstanbul, s. 52-59.

HORATA, Osman, (2006), “Türk Kültür Hayatında Mevlânâ ve Mevlevîlik”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.I, İstanbul.

HÜNLER, Hakkı, (1998), *Estetikin Kısa Tarihi*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

HÜSN Ü AŞK’A DÂİR, (2007), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Opera ve Balesi 2006-2007 Sezonu 19 Mayıs 2007 Cumartesi Saat: 20.00 Gala Kitapçığı, İstanbul.

ISER, Wolfgang, (1978), *The Act of Reading A Theory of Aesthetic Response*, The John Hopkins University Press, USA.

IŞIK, Y. Kenan, *Aşk Hastası*, (1998), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

IŞIN, Ekrem, (1995), “Mevleviliğin Osmanlı Modernleşmesindeki Yeri ve Şeyh Gâlib”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul, s. 51-56.

İBN ARABÎ, (2009), *İlâhî Aşk* (çev. Mahmut Kanık), İnsan Yayınları, İstanbul.

_____, (2006), *Fütuhât-ı Mekkiyye* (çev. Ekrem Demirli), C.1, Litera Yay., İstanbul.

_____, (2011), *Nefsini Bilen Rabbini Bilir* (yay. haz. Ercan Alkan), Hayy Kitap, İstanbul.

İLERİ, Selim, (2000), “Şeyh Gâlib”, *Kaşgar: Edebiyat Seçkisi*, S. 15, s. 9-14.

İMAM-I GAZÂLÎ, (1975), *İhyâu Ulûmi’-d-din Tercümesi* (çev. A. Serdaroğlu), C. 4, Bedir Yayınları, İstanbul.

İNCE, Bekir, (2009), “Sait Faik’in Öykücülüğü ve ‘Havuzbaşı’ Öyküsüne Okur Merkezli Bir Yaklaşım”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi Electronic Journal of Social Sciences*, C. 8 S. 29, s. 101-113.

_____, “Çağdaş Yazınbilimsel Yaklaşımlar Işığında Memduh Şevket Esendal”, <http://www.izedebiyat.com/yazi>

İNCE, Özdemir, (1993), *Söz ve Yazı*, Varlık Yayınları, İstanbul.

_____, (2001), *Şiir ve Gerçeklik* (yay. haz. Mürşit Balabanlılar), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

İPEKTEN, Haluk, (1995), “Sebk-i Hindî”, *Şeyh Galib Kitabı* (yay. haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 239-242.

_____, (1996), *Şeyh Gâlib: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Akçağ Kitabevi, Ankara.

İPŞİROĞLU, Zehra, (1998), *Eleştirinin Eleştirisi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

_____, (2001), Zehra İpşiroğlu, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2: Yazın*, İstanbul.

_____, (2004), *Tiyatroda Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 3*, Papirüs Yayınevi, İstanbul.

İSEN, Mustafa, (1995), “Osmanlılarda Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim’le Şeyh Galib’deki Görüntüsü”, *Şeyh Galib Kitabı*, s. 39-50.

İZ, Fahir, (2010), “Şeyh Gâlib” (çev. Süleyman Tülücü), *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, S. 3, Erzurum, s. 259-289.

KAGAN, Momsej, (1993), *Estetik ve Sanat Dersleri* (çev. Aziz Çalışlar), İmge Kitabevi, Ankara.

KALKIŞIM, Muhsin, (1994), *Şeyh Gâlib Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

KALPAKLI, Mehmet, (2004), “Bir Kelimeye Bin Anlam Yükleme: Osmanlı Şiirinde Anlamın Çoğulluğu Üzerine”, *Yasakmeyve*, S.11, İstanbul, s. 53-54.

KAPLAN, Mahmut, (2007), “Şeyh Gâlib’in Şiir Anlayışı”, *Turkish Studies*, 2/4.

KAPLAN, Mehmet, (1991), “Şeyh Gâlib’in İnsanlık Anlayışı”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 25-36.

_____, (1998), *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat’tan Cumhuriyete*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____, (2004), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet, İ. ENGİNÜN, B. EMİL, (1993), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876)*, Marmara Üniversitesi Basımevi, İstanbul.

KARA, Mustafa, (2006), “Doğumu’nun 800. yılında Mevlânâ ve Mevlevîlik”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 15, S. 1, s. 1-22.

KARACA, Emire Zeynep, (2007), *Alımlama Estetiği İlkelerinin Ernesto Sabato’nun El Tunel Adlı Yapıtında Kavramsal Uygulaması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 137 s.

KARADAŞ, Fırat, (2001), *Criticism Context: An Application Of Wolfgang Iser’s Reder Response Theory To A Realist, Modernist And Postmodernist Text (Gerçekçi, Modernist ve Postmodernist Metinlerin Wolfgang Iser’in Okur Merkezli Kuramı Işığında Okunması)*, ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

KARASU, Barış, (2009), “Keçeci-zâde İzeet Molla ve Gülşen-i Aşk’ı”, *Turkish Studies*, S. 4/2.

KARAMAN, Hayrettin vd. (2009) *Kur’ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

KAVAKLI, Şekere, (2004), *Şeyh Galip Divanı’nın Dini ve Tasavvufi Tahlili*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

KAYNARDAĞ, Arslan, (2002), “Türkiye’de Sanat Felsefesinin Gelişmesi Ve Bu Gelişme İçinde Sanat Ontolojisinin Yeri” *Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Felsefe Düşünceler-Etkinlikler-Filozoflar, Söyleşiler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KILIÇ, Mahmut Erol (2004), *Sûfi ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İnsan Yayınları, İstanbul.

KIRAN, Ayşe ve Zeynel KIRAN, (2003), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Kitabevi, Ankara.

KOCABIYIK, Ergun, (2009), *Dolaylı Hayvan –Süfli ve Şerefli, Hayvani ve Erotik, Şeytani ve Deli-*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

_____, (2010), *Aynadaki Narkissos –Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

KOCAKAPLAN, İsa, (2005), *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

KOCATÜRK, V. M., (1944), *Şeyh Gâlib-Hüsn ile Aşk*, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul.

KORTANTAMER, Tunca, (2004), *Eski Türk Edebiyatı: Makaleler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-20270/h/eskiturkedebiyati.pdf>

KOŞ, Ayşenaz, (2004), “Okuruyla Keşfe Çıkan Eleştirmen: Oğuz Demiralp”, *Eleştiri Seçkisi Eleştirel Bakış Açılı* (haz. Mehmet Rifat), Dünya Kitapları, İstanbul.

KÖKSAL, M. Fatih, (2003), *Yenipazarlı Vâlî Hüsn ü Dil İnceleme-Tenkitli Metin*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

_____, (2004), “Edineli Nazmî'nin Yayınlanmamış Türkî-i Basît Şiirleri” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 15, s. 63-82.

_____, (2005), “Belâgat Kitaplarında İki Sanat: Tecâhül-i Ârif ve İstifham” *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2006), *Sana Benzer Güzel Olmaz Dîvân Şiirinde Nazîre*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2010), “Hüsn ü Aşk: Şeyh Gâlib”, http://www.islamvetasavvuf.org/mevlana/husn_u_ask (e.t. 12.02.2010).

KÖKSAL, Sevdîye (2004), “Yazın ve Gerçeklik”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, S. 1, İzmir.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, (2004), *Edebiyat Araştırmaları 1*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2006), *Dîvân Edebiyatı Antolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

KUÇURADI, İoanna, (1979), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Şiir Tiyatro Yayınları, Ankara.

KURAN, Nedret, (1996), “Alımlama Estetiği ve Hans Robert Jauss” *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler* (yay. haz. Mehmet Rifat), Düzlem Yay., İstanbul.

KURNAZ, Cemal, (2007), *Osmanlı Şair Okulu*, Birleşik Yayınevi, Ankara.

_____, (2007), “Şiirsel Bir İmge Olarak Halep Kumaşı”, *Turkish Studies*, S. 2/4, s. 618-623.

KUT, Günay, (1999), “Şeyh Gâlib ve Ötekiler”, *Ludingirra*, S. 10-11, s. 132-140.

_____, (2000), “Bir Şairi Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli”, *İlmî Araştırmalar*, S. 10, İstanbul.

KUTLU, Mustafa, (1998), “Şeyh Galib”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 8, Dergâh Yay., İstanbul, s. 144-146.

KUTLUER, İlhan, (2004), “Kuşlar Masalı” *İslâm Felsefesinde Sembolik Hikâyeler (haz. Derya Örs vd.)*, İnsan Yayınları, İstanbul, s. 111-113.

KUZAY, Gonca, “Hüsn ü Aşk”, www.dipnotkitap.net/DENEME/Seyh_Galip_ve_Husn_u_Ask.htm. (e.t.:14.01.2009)

KUZGUN, Şaban, (1984), “İbn Sinâ'nın Hayatı ve Milliyeti”, *İbni Sina*, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri.

KÜÇÜK, Osman Nuri, (2010), *Mevlânâya Göre Manevî Gelişim –Benliğin Dönüşümü ve Mi'râcı-*, İnsan Yayınları, İstanbul.

KÜLEKÇİ, Numan, (2003), *Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.

LALO, Charles, (2004), *Estetik* (Türkçesi: Burhan Toprak), Hece Yayınları, Ankara.

LEKESİZ, Ömer, (2005), “Öykü Eleştirisinde Günümüz Ölçütleri”, *İmge Öyküler*, Y. 1, S. 3, s. 165.

LENOIR, Béatrice, (2003), *Sanat Yapıtı* (çev. Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LEVEND, Âgah Sırrı, (1984), *Divan Edebiyatı Kelimeler Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul

LIVINGSTON, Ray, (1998), *Geleneksel Edebiyat Teorisi* (çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul.

LUKÁCS, Georg, (2001), *Estetik III* (çev. Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul.

MACİT, Muhsin, (1989), *Şeyh Gâlib'in Tarih Manzumeleri*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

_____, (2001), “Divan Şiirinin Cumhuriyet Sonrası Türk Şiirine Etkileri”, *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, S. 53-54-55, Hece yayınları, Ankara

_____, (2005), *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*, Kapı Yayınları, İstanbul.

_____, (2005), *Gelenekten Geleceğe –Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri-* Kapı Yayınları, İstanbul.

MARANCI, Cavit, (2005), *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk*, Mem Yay., İstanbul.

MAZIOĞLU, Hasibe, (2000), “Şeyh Gâlib’in Şiirlerinin Dili”, *Hasan Eren Armağanı*, TDK Yayınları, Ankara, s. 237-246.

MENGİ, Mine, (1991), “Divan Şiiri ve Bîkr-i Mana”, *Dergâh*, S. 19, İstanbul.

_____, (1992), “Mazmun Üzerine Düşünceler”, *Dergâh*, S. 34, İstanbul.

_____, (2005), “Divan Şiirinde Metinlerarası İlişkiler”, *Şinasi Tekin’in Anısına Uygurlardan Osmanlıya*, Simurg Yay., İstanbul, s. 593-606.

_____, (2007), “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, S.2/3, s. 408-417.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, (1958), *Felsefeye Giriş*, İstanbul Matbaası, İstanbul.

MERMER, Ahmet, (2009), “Türkî-i Basît’e Yeni Bir Bakış” *Turkish Studies*, S. 4/5.

MERT, Talip, (2009), “Hazine-i Evrak: ‘Fakirhane-i Galib Dede’”, *Türk Edebiyatı*, Y. 37, S. 424, s. 10-15.

MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN-İ RUMÎ, (2007), *Mesnevî* (Türkçesi Adnan Karaismailoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2009), *Rubâiler* (çev. Şefik Can), Kurtuba Kitap, İstanbul.

MEYDAN LAROUSSE *Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*, (1971), “*Estetik*”, C. 4, Meydan Yayınevi, İstanbul.

MİYASOĞLU, Mustafa, (1993), *Asaf Hâlet Çelebi*, Akçağ Yay., Ankara.

MORAN, Berna, (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay. İstanbul.

MUALLİM NACİ, (2006), *Mehmed Muzaffer Mecmuası (haz. Seval Şahin)*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

MUTLUEL, Osman, (2008), *Kur'an-ı Kerim ve Estetik*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

MURPHY, Beyhan, (2006), "Dansın Şiiri, Şiirin Dansı" *Hüsn ü Aşk'a Dair*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Opera ve Balesi 2006-2007 Sezonu 19 Mayıs 2007 Cumartesi Saat: 20.00 Gala Kitapçığı, İstanbul, s. 5.

NECDET, Ahmet, (2003), *Hüsn ü Aşk 'Güzellik ve Aşk'*, Adam Yayınları, İstanbul.

OFLAZOĞLU, Turan, (1991), *Güzellik ile Aşk*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

OKAY, Orhan, (1998), "Eski Şiirimize Yaklaşmak", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 82-87.

_____, (2000), *III. Selim Kılıç ve Ney*, İz Yayıncılık, İstanbul.

_____, (2011), "Gâlib Dede'nin Dramı", *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 70-77.

OKAY, Orhan-Hüseyin AYAN, (2006), *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

OKÇU, Naci, (1993), *Şeyh Gâlib: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumi Tahlili ve Dîvânının Tenkitli Metni*, 2 cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

_____, (1999), "Hüsn ü Aşk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 19, İstanbul, s. 29-31.

OKUDAN, Rifat, (2006), *Sühreverdî Maktûl ve İşrâkîliğin Dili*, Fakülte Kitabevi, Isparta.

OKUYUCU, Cihan, (2004), *Divan Edebiyatı Estetiği*, L&M Yayınları, İstanbul.

_____, (2006), *Gazel Bahçesi*, Sütun Yayınları, İzmir.

ONAY, Ahmet Talat, (1993), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (haz. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

ONG, Walter Jackson, (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür -Sözün Teknolojileşmesi-*, Metis Yayınları, İstanbul.

OPPERMANN, Serpil Tunç, (1994), “I. A. Richards’tan Wolfgang Iser’e: Okur Merkezli Eleştiri ve Okuma Kuramının Gelişimi”, *Kuram*, S. 4, Kur Yayınları, İstanbul, s. 32-38.

ÖLMEZ, Ahmet, (2000), “Şeyh Gâlib’in Bir Gazelini Şerh”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 9, s.317-327.

ÖNAL, Mehmet, (2009), *Yeni Türk Edebiyatı En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım 2*, Ankara.

ÖNDER, Özlem, (2006), *Hüsn ü Aşk’taki Yolculuk Sürecinin İnsanın Olgunlaşmasına Etkisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ÖRS, Derya, vd. (2004), *İslam Felsefesinde Sembolik Hikâyeler İbn Sînâ-Sühreverdî-A. Gazâlî-N. Râzî*, İnsan Yayınları, İstanbul.

ÖZBEK, Yılmaz, (2005), *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi, Konya.

ÖZDEMİR, Emin, (2007), *Eleştirel Okuma*, Bilgi Yayınevi, Ankara

_____, (2007), *Okumak Anlamak Yorumlamak*, Çizgi Kitabevi, Konya.

ÖZLEM, Doğan, (2003), *Hermeneutik Üzerine Yazılar*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

_____, (2007), *Hermeneutik ve Şiir*, Şiirden Yayınları, İstanbul.

ÖZSOYSAL, Fakiye, (2002), *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, <http://www.altkitap.com>.

ÖZTEKİN, Mahmut Bolkar, *Fuzuli ve Şeyh Galib Divanlarında Ney Metaforu*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ÖZTEKİN, Nezahat, (2005), “Eski Türk Edebiyatında Gül”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Y. 34, S. 4, s. 20-29.

ÖZTOPRAK, Nihat, (2000), *Refî-i Âmidî Cân u Cânân (İnceleme-Hüsn ü Aşk İle Karşılaştırma-Metin)*, Türk Gençlik Vakfı Yayınları, İstanbul.

ÖZTUNALI, Olcay, (2005), *Del ‘Yo Poético’ Y La ‘Temporalidad’ En El Siglo XX (Antonio Machado’nun Şiirlerinde ‘Şiirsel Ben’ ve Zamansallık kavramlarının XX. Yüzyıl Boyunca Alımlanması)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

ÖZTÜRK, Serdar, (2004), *The Initiation Processes of Characters and Quest Motive in The Pilg-rim's Progress by John Bünyan and in Beauty and Love By Şeyh Galip (John Bunyan'ın Hac Yolunda ve Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk Adlı Eserlerinde Karakterlerin Olgunlaşma Süreçleri Ve Arama Motifi)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

ÖZÜNLÜ, Ünsal, (2001), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul.

PALA, İskender, (1983), "Mazmun'un Mazmunu" *Dergâh*, S. 35, İstanbul.

_____, (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (1995), "Âh Mine'l-Aşk", *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, S.4, Bahar, İstanbul s. 81-102.

_____, (1995), "Gâlib Vardur Gâlib'den İçeru", *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul, s. 161-174.

_____, (2005), *Divan Edebiyatı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

PAMUK, Orhan, (2002), *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul.

PARLA, Jale, (2003), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

PLATON, (2002), *Şölen* (çev. A. Erhat, S. Eyüpoğlu), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

POLAT, Tülin, (1995), "Yazın Metni-Okur İlişkisi Üzerine Düşünceler", *İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. IX, s. 109-121.

_____, (2006), "Okur Odaklı Bir Yaklaşımla Yazın Eğitimi", <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler>

POSPELOV, Gennadiy Nikolayeviç, (2005), *Edebiyat Bilimi* (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

PÜRCEVADÎ, Nasrullah (1998), *Can Esintisi*, İnsan Yayınları, İstanbul,

RANDALL, John Herman Jr.- Justus BUCHLER, (1982), *Felsefeye Giriş*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yayınları, İzmir.

RECAİZADE MAHMUT EKREM, (1299/1883-84), *Talim-i Edebiyât*, İstanbul.

RICOEUR, Paul, (2007), *Yorum Teorisi Söylem ve Artı Anlam* (çev. Gökhan Yavuz Demir), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

RİFAT, Mehmet, (2004), *Eleştiri Seçkisi, Eleştirel Bakış Açılıarı*, Dünya Kitapları, İstanbul.

_____, (2005), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, (2005), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, (2008), *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

_____, (2008), *Bizim Eleştirmenlerimiz*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

_____, (2009), *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul.

RİFAT, Sema, (1993), "Metni Kim Oluşturur? Yazar Mı? Okur Mu?", *Kuram*, S.3, Kuram Yayınları, İstanbul.

ROSENTHAL, M. ve P. YUDİN, (1972), "Estetik", *Felsefe Sözlüğü* (çev. Aziz Çalışlar), Sosyal Yayınlar, İstanbul.

SAFA, Peyami, (1990), *Sanat Edebiyat Tenkit*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

SAKIZLI OHANNES PAŞA, (2005), *Güzel Sanatlar Tarihine Giriş* (haz. Kahraman Bostancı), Hece Yayınları, Ankara.

SARAÇ, M. A. Yekta, (2004), *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.

SAYAR, Kemal, (2010), *Sufi Psikolojisi -Bilgeliğin Ruhu Ruhun Bilgeliği-*, Timaş Yayınları, İstanbul.

SAYIN, Şara, (1999), *Metinlerle Söyleşi*, Multilingual, İstanbul.

SCHIMMEL, Annemarie, (2000), *Sayıların Gizemi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

_____, (2011), *Ruhum Bir Kadındır* (çev. Ömer Enis Akbulut), İz Yayıncılık, İstanbul.

SEÇİLİR, Alper, (2005), "Kalp Kalesi'nden Hüsn ü Aşk'a", *Türk Edebiyatı*, S. 381, s. 36-41.

SETTARÎ, Celâl, (2010), *Züleyhâ'nın Aşk Derdi* (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul.

SİNAN, Betül, (2007), "Necâtî Bey ve Şeyh Gâlib Literatürü" , *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Eski Türk Edebiyatı Tarihi II*, C. 5, S. 10, İstanbul, 2007, s. 572-586.

_____, (2008), "Hüsn ü Aşk'ın Derin Yapısı", *Sözden Yazıya Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisansüstü Sempozyum Kitabı*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, s. 38-51.

SÖZEN, Metin ve Uğur TANYELİ, (1999), "Estetik", *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SUNAR, Cavit, (2003), *Tasavvuf Felsefesi Veya Gerçek Felsefe*, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları, İstanbul.

ŞAHİN, Oğuzhan, (2007), "Klasik Edebiyat Ekseninde Anlamdan Anlam Bulanıklığına Yolculuk", *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, S.2/4, s. 710-722.

ŞEHÂBEDDİN SÜHREVERDÎ, (2006) *Cebrâil'in Kanat Sesi – Sembolik Hikâyeler-* (çev. Sedat Baran), Sufi Kitap, İstanbul.

ŞENTÜRK, A. Atilla, (2005), "Söyleşi Nilay Özer Dosya : Divan Şiiri II", *Yasakmeyve*, S. 12, İstanbul, s. 37-51.

ŞEYH GÂLİB, (2005), *Hüsn ü Aşk*, edited by Victoria R. Holbrook, MLA Texts&Translations, New York.

ŞEYH GÂLİB'E SAYGI, (1999), *Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu'nun Yalçın Tura'ya Armağanı*, İstanbul.

ŞİMŞEK, Aydın, (2006), *Estetik ve Mücadele Estetiği*, İlya İzmir Yayınevi, İzmir.

ŞİMŞEK, Güney, (2009), "Kara Kitap'ta Gelenek", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ŞİMŞEK, Aydın, *Estetik ve Mücadele Estetiği*, (2006), İlya İzmir Yayınevi, İzmir.

TAHİR-ÜL MEVLEVÎ, (1994), *Edebiyat Lügati* (haz. Kemal Edip Kürkcüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, (2000), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.

TANSEL, Fevziye Abdullah, (1995), “Makber’de Hüsn ü Aşk Tesirleri”, *Şeyh Galib Kitabı* (yay. haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 227-231.

TARLAN, Ali Nihat, (1939), “Şeyh Gâlib, Hayatı ve Şiirleri”, *C.H.P. Konferanslar Serisi*, Kitap: 3, Recep Ulusoğlu Basımevi, Ankara, s. 1-17.

_____, (1981), *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

TATAR, Burhanettin, (1999), *Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti - Gadamer versus Hirsch-*, Vadi Yayınları, Ankara.

_____, (2004), *Hermenötik*, İnsan Yayınları, İstanbul.

TEPEBAŞILI, Fatih, (2006), “Edebiyat Öğretiminde Waldmann Modeli”, VI. Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu 1-2 Haziran 2006, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

TİMUÇİN, Afşar, (2000), “Estetik”, *Felsefe Sözlüğü*, Bulut Yayınları, İstanbul.

_____, (2000), *Estetik*, Bulut Yayınları, İstanbul.

_____, (2005), *Estetik Bakış*, Bulut Yayınları, İstanbul.

_____, (2010), *Aşkın Diyalektiği*, Bulut Yayınları, İstanbul.

TOK, Vedat Ali, “Hüsn ü Aşk’ta Poetika ve Şiir Eleştirisi”, www.somuncubaba.net, (e.t. 26.08.2009).

_____, (2011), *Semender Şeyh Gâlib Romanı*, Berceste Yayınları, Kayseri.

TOKER, Halil, (1996), “Sebki Hindî (Hind Üslubu)” *İlmî Araştırmalar*, S. 2, İstanbul.

TOPRAK, Metin, (2003), *Hermeneutik ve Edebiyat*, Bulut Yayınları, İstanbul.

TOWNSEND, Dabney, (2002), *Estetiğe Giriş* (çev. Sabri Büyükdüvenci), İmge Kitabevi, Ankara.

TÖKEL, Dursun Ali, (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, (2007), “Dîvan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, S.2/3, s. 535-555.

TRABZONLU KÖSEÇ AHMET DEDE, (tarih yok), *Et-Tuhfetü'l-Behiyye Fi't-Tarîkati'l-Mevleviyye Tercümesi (Zâviye-i Fukarâ) Mevlevîlik Âdâbı, Anekdotlar* (haz. Dr. Ali Üremiş), Serander Yayınları, Ankara.

TUNALI, İsmail, (2002), *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

_____, (1996), *Grekt Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

_____, (2007), *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUNÇER, Kubilay, (2006), "Hüsn ü Aşk'a Dair", *Hüsn ü Aşk'a Dair*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Opera ve Balesi 2006-2007 Sezonu 19 Mayıs 2007 Cumartesi Saat: 20.00 Gala Kitapçığı, İstanbul.

TURAN, Lokman, (2008), "Yenişehirli Avnî Bey'in Âteşkede Mesnevîsi Üzerine Bir İnceleme", *Turkish Studies*, S. 3/4.

TÜLÜCÜ, Sülüyman (2010) "Şeyh Gâlib", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 43, Erzurum, s. 259-289.

_____, (2011), "Şeyh Gâlib Hakkında Bazı Bibliyografik Notlar", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 36, Erzurum, s. 253-263.

TÜRİNAY, Necmettin, (1995), "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı* (yay. haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 87-122.

TÜRKEKEL, Serdar, (2005), *Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usul-Vezin, Beste-Güfte İlişkisi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

UÇAN, Hilmi, "Edebiyat Eğitimi, Estetik Bir Hazzın Edinimi, Okumanın Alışkanlığa Dönüştürülmesi ve Yazınsal Kuramlar", www.ege-edebiyat.org

_____, (2003), *Edebiyat Bilimi ve Eleştiri*, Hece Yayınları, Ankara.

_____, (2006), *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*, Hece Yayınları, Ankara.

UÇAR, Şahin, (1993), "Mana ve Mazmun", *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*, s. 225-287.

ULAŞ, Sarp Erk, (2002), "Estetik", *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

ULUDAĞ, Süleyman, (1991), "Aşk" *TDVİA*, C.4, İstanbul.

_____, (1992), "Behlül", *TDVİA*, C. 5, İstanbul.

_____, (1998), “Hayret”, *TDVİA*, C. 17, İstanbul.

_____, (1999), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul.

UYGUR, Nermi, (1997), *Dilin Gücü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, (1958), *Felsefeye Giriş*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.

ÜLKÜ, Feyzullah Sacid, (1995), “Ahmet Hâşim Hayallerini Kimden Aldı”, *Şeyh Galip Kitabı* (haz. Beşir Ayvazoğlu) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 232-238.

ÜLSEVER, R. Şeyda, (2005), “Alımlama ve Okur Tepkisi Bağlamında Nazlı Eray’ın ‘Monte Kristo’ Adlı Öyküsünün İncelenmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 6(10), s. 61-74.

ÜNAL, Dalım Çiğdem, (2005), “Yabancı Dil Öğretiminde Edebi Metinler: Yenilikçi Yaklaşımlara Geçiş Süreçleri”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi H. U. Journal of Education*, S. 29, s.203-212.

ÜNVER, Mine Sultan, (2011), *Nâr-ı Aşk – Beyhan Sultan Şeyh Gâlib -*, Timaş Yayınları, İstanbul.

ÜSTÜNER, Kaplan, (2001), “Refî-i Âmidî ve Hüsn ü Aşk’a Nazîre Bir Eseri: Cân u Cânân”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 4, s. 275-285.

_____, (2007), *Divan Şiirinde Tasavvuf*, Birleşik Dağıtım Kitabevi, İstanbul.

VANLIOĞLU, Mehmet– Mehmet Atalay, (1994), *Edebiyat Lügati*, Erzurum.

VARIŞOĞLU, Mehmet Celal, (2004), “Öl ve Ol Fikri Çerçevesinde Hüsn ü Aşk Kahramanı Aşk’ın Kendini Bulma ve Tanıma Süreci”, *Uluslararası Türk Kültüründe Ölüm Sempozyumu*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 26-27 Kasım, İstanbul.

_____, (2005), “Hüsn ü Aşk’ta Kozmografya”, *Bilig*, S. 33, s. 149-166.

WOLFF, Janet, (2000), *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Özne Yayınları, İstanbul.

YAKIT, İsmail, (2007), “Mevlânâ’da Aşk Estetiği”, *Selçuk Üniversitesi Mevlânâ Araştırma ve Uygulama Merkezi Mevlânâ Araştırmaları Dergisi*, S. 1., s. 35-43.

_____, (2010), İsmail Yakıt, *Mevlânâ'da Aşk Felsefesi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

YAVUZ, Hilmi, (1993), *Erguvan Sözler/Toplu Şiirler: 2*, Can Yayınları, İstanbul.

_____, (2010), *Okuma Biçimleri*, Timaş Yayınları, İstanbul.

YENER, Ali Galip, (2006), *Eleştirinin Eşiğinde Edebiyat*, Hece Yayınları, Ankara.

YENİKALE, Ahmet, (1996), *Hüsn ü Aşk (Tahlil)*, Kahraman Maraş Sütçü İmam Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

YERLİKAYA, Kübra, (2008), *Şeyh Galib Divanı'nda Zaman*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

YETİŞ, Kâzım, (1989), "Ahenk", *İslam Ansiklopedisi*, C 1, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 516-517.

_____, (1992), "Belâgat", *İslam Ansiklopedisi*, C 5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 384-388.

_____, (1996), "Dilin Gelişmesi Açısından Edebî Sanatlar ve Bunların Tasnifi Meselesi" *Uluslararası Türk Dili Kongresi 1988*, TDK Yayınları, Ankara, s. 317-332.

YETİŞKEN, Hülya, (1998), *Estetiğin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

YETKİN, Suut Kemal, (1979), *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

YILDIRIM, Ali, (2006), "Renk Simgeçiliği ve Şeyh Gâlib'in Üç Rengi", *Milli Folklor*, S. 72, Ankara, s. 129-140

_____, (2007), "Düşmek İmajı ve Şeyh Gâlib'in Düşüşü" *Bilig*, S. 42, s. 213-227.

_____, (2007) "Siyah-Bahar Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde yer Alması", *İlmî Araştırmalar*, S. 23, s. 139-150.

YILDIRIM, Cemal, (2004), "Estetik", *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*, Doruk Yayıncılık, Ankara, s. 71-72.

YILDIZ, Alpay Doğan, (1999), *Selim İleri'nin Romanları Üzerine Okur Merkezli Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

_____, (2010), “Edebî Eserin Oluşum ve Anlama Sürecini Etkileyen Bir Öge Olarak Estetik Bilgi”, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, S.5/1, s. 1130-1145.

YÖNTEM, Ali Canip, (2005), “Üslup-Şahsiyet”, *Prof. Ali Canip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri* (haz. Ahmet Sevgi- Mustafa Özcan), Tablet Kitabevi, Konya.

YÜCEL, Faruk, (2006), “Alımlama Estetiği Açısından Çeviri”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 15, S. 1, s. 489-504.

YÜCEL, Tahsin, (1993), *Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, (1995), *Yazın, Gene Yazın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, (2009), *Eleştiri Kuramları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

YÜKSEL, Sedit, (1980), *Şeyh Galip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ZIMA, PETER V., (2006), *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, Hece Yayınları, Ankara.

ZISS, Avner, (2009), *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik* (çev. Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul.

Ziya GÖKALP, (2006), *Felsefe Dersleri* (yay. haz. Ali Utku-Erdoğan Erbay), Çizgi Kitabevi, Konya.

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Nilüfer TANÇ

Doğum Yeri : Aydın

Doğum Yılı : 1974

Medeni Hâli : Bekâr

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lisans 1999-2003 : Adnan Menderes Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans 2003-2006 : Adnan Menderes Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı

Yabancı Dil : İngilizce

MESLEKİ BİLGİLER

2004-2006 : Adnan Menderes Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma
Görevliliği

2009 - : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma
Görevliliği