

AĞAÇ KÜLTÜNÜN GÖRSEL ŞİİRDEKİ FIGÜRATİF ANLAMI: DİVAN ŞİİRİNDE DEYİŞBİLİMSEL ÖNCELEME ALANI OLARAK BİÇİMSEL SAPMALAR

The Figurative Meaning Symbolized By The Cult Of Tree In Visual Poem: Formal Deviations In Divan Poetry As A Field Of Stylistic Foregrounding

Doç. Dr. Özge ÖZTEKİN*

ÖZ

Çoğul estetik bağlamında sanatın derin/değişmez bir gerçekliğe ve bütüne/evrensel olana ulaşma çabası, aslında nesnenin görünmeyen 'öz'ünü, yani varlığın kökenini aramaya yöneliktir. Enfüsi boyutta yapılan bu arayış yolculuğundan sanat eserine yansıyanlarda, ilk bakışta görülemeyen bir takım semboller yer alabilir. Örneğin şiir ve resmi buluşturan görüntü merkezli metinlerdeki dizeler, birer imaj (figür/desen) meydana getirecek şekilde yerleştirilir. Bu özel form; 'görsel şiir', 'somut şiir', 'desen şiir', 'figüratif şiir' gibi terimlerle ifade edilir. Türk şiir geleneğinin önemli bir kolunu oluşturan Divan şiirinde de görsel şiir örnekleri vardır. Böyle şiirler, biçimlerine göre değişik isimler alırlar: Müşeccer/teşcîr, mücessem, müdevver, murabba gibi. Figüratif anlamda somut bir nesnenin temsilinde, ağaç sembolü önemli bir yer tutar. Ağaç, yaşamdır. Yaşam da varlık ile iç içedir. Ağaç kültürü, ruhsal bir yaşam modeli olarak düşünüldüğünde; kökleriyle yerin/dünyanın/maddenin bilgisini alarak bunları yukarıya/gökyüzüne yükselten, dallarıyla topladığı ruhsal etkileri de gövdesinde birleştiren canlı bir mekanizma ortaya çıkmaktadır. Divan şiirindeki görsel şiirlere, gelenekten uzaklaşmadan ama yoruma açık bir yapıda olduklarını da bilerek, sahip oldukları görüntü ile neyi ima/işaret ettikleri açısından yaklaşılabılır. Böylece, görülene tek yönden bakmayıp farklı yönlerden yaklaşarak da onu anlayabilmek mümkün olacaktır. Eski Türk edebiyatı alanıyla ilgili akademik incelemeler; klasik metin şerhi uygulamalarıyla birlikte, şiirde dil kullanımlarına yönelik deyişbilimsel ve şiir-felsefe-varlık bağlamında ontolojik bakış açılarına dayalı değerlendirmelere de olanak vermektedir.

Anahtar Kelimeler

Divan şiiri, ağaç kültürü, görsel şiir, deyişbilim.

ABSTRACT

Within the context of multiple aesthetics, the attempt of the art to attain the deep/unchanging truth and the holistic/universal aims at searching for the invisible "core" of the object, in other words, the origin of existence. The reflections of this quest pursued with introspection on the artwork, one might find a set of symbols which may go unnoticed at first sight. For instance, the lines of visual centered texts which bring together the verse and the picture are placed in a way to form a figure/pattern. This special form is also called as "visual poetry", "concrete poetry", "pattern poetry" and "figurative poetry". The Divan poetry, which constitutes an important branch of the Turkish poetry tradition contains examples of the visual poetry. They takes name according to their forms. For example müşeccer/ teşcîr, mücessem, müdevver, murabba. The cult of tree is important the representation of an abstract in figurative sense. The tree is life. The life also intertwined with the existence. With plays on letters, words and form, extraordinary examples pushing the limits of Divan poetry have been given. Meticulous interpretations will demonstrate that visual poetry of the old literature -as the old literature itself- is open to multiple readings because academic analysis of old Turkish literature, along with the usual text annotation practices, allow for a language-use oriented stylistic evaluation of poetry and evaluations based on the ontological point-of-view within the context of poetry-philosophy-existence.

Key Words

Divan poetry, cult of tree, visual pom, stylistic.

* Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, oozge@hacettepe.edu.tr

Bir anlatım biçimi olarak şiirde sözcüklerin/harflerin biçimleriyle oynamak veya şiirin tamamını harflerden/sözcüklerden oluşmuş bir resme dönüştürmek, başlı başına tekniğe dayalı bir eylemdir. Böylece okuyucunun belleğinde şiirle ilgili yeni tasarımlar meydana gelir. Sözcük ve mısraların dizgeleşmiş düzeni dışındaki görsel metinlerin de şiir olabileceği algısı ortaya çıkar. Görsellik deyince, işin içine figürler/desenler/resimler girer ve dolayısıyla onların sembolik dilini çözümlene merakı doğar. Resimdeki öyküleme kavramı, yan yana hatta iç içe bir gelişimle edebiyat-resim ilişkisini pekiştirir. Zira insan gibi metafizik bir derinliği olan sanatın fizik ötesi boyutu, içindeki çok yönlü gerçekliklerin anlamlarıyla birlikte sonsuz katmanlıdır. “Sanata çok farklı açılardan yaklaşılabileceğini ve bunların hepsinde bir hakikat payı olduğunu” (Erzen 2011: 17) anlayabilecek farkındalık düzeyine ulaşıncı, o çoksesselikteki birliğin peşine düşülür.

Yapıta herhangi bir yöntem ışığında yaklaşıldığında, yeni anlam haritaları ortaya çıkar. Bu anlam haritalarına eklenen yapısal canlılıkla eser bağımsız bir varlığa bürünür ve çoğul okumaya açık bir metin haline gelir. Değişik zamanlarda değişik açılardan yapılacak okumalar, değişik veriler sunar. İçerisinde bir yöntemi barındıran okuma, edebî eserin her şeyini söylemez belki, ama belli bir çerçeve dâhilinde yapının bir özelliğini derinlemesine anlatır. Dolayısıyla, bir eserin çeşitli biçimlerde okunmaya, yorumlanmaya ve anlamlandırılmaya elverişli olması, sahip olduğu kendine özgü estetik doku ve teknik yapı açıs-

sından önemlidir. Bu bakış açısı çerçevesinde; inceden inceye işlenmiş söz ve anlam yapısındaki mükemmellikte divan şiiri metinlerinin çok katmanlı dokusu da, klasik metin şerhiyle birlikte, dil ve edebiyat bilimlerinin inceleme yöntemlerine açık bir yapıdadır.

Bu yazı, birbirine bağlı iki ayrı söyleme yönelik bir seyir izlemektedir. İlki; şiir metninin biçim dilinde yaratılan görsel deformasyonla, ağaç kültürünü figüratif sembolle ifade eden anlam alanlarının -özellikle ontolojik boyutta- denge ve uyumu üzerine kuruludur. İkincisi ise; divan şiiri incelemelerinde deyişbilimsel bir yöntem olarak, önceleme alanını biçimsel sapmaların oluşturduğu görsel şiirlerle dikkat çekmektedir.

I

Sanatsal pratiğin mistik-metafizik-ezoterik nitelikleriyle birlikte ifadedeki gizemlilik ve salt güzelliğe duyulan hayranlık anlayışı, İslam düşüncesinin kendine özgü estetik eklemesinden kaynaklanır. Güzel ise, bu ilişkileri kavrayışta ortaya çıkacak olandır; soyut ve ebedîdir. Düzenlilikteki sürekli içselleştirme, yaratımdaki özgürlük ile birleşince; hem her yerde olan, hem de hiçbir yerde olmayan bir özgünlük doğar. Sembollerle konuşan İslam sanatı, kendi şiirselliğini estetik betimlemelerle kurar. Nitekim figüratif ve geometrik desenlerdeki yoğunluk, dikkat çekicidir. Zira bu tür kompozisyonların tasavvufî manada sembolize ettikleri birçok anlam değeri vardır. Çokluk içinde birlik fikri, bunlardan biridir. Örneğin; merkezî bir desenin etrafında ve merkezden yayılan motifleri takip ederek tekrarlanan desenler kümesi, bir merkeze

bağlı olmanın verdiği ahenk ile tevhit inancını aksettirir. O halde; sanatın derin/değişmez bir gerçekliğe ve bütüne/evrensel olana ulaşma çabası, aslında nesnenin görünmeyen 'öz'ünü, yani eşyanın hakikatini aramaya yöneliktir. İçe yoğunlaşma ile yapılan bu arayış yolculuğundan sanat eserine yansıyanlarda, herkesin ilk anda göremediği bir takım semboller yer alabilir. Şiirde mecaz ve istiareler, görsel sanatlarda da figüratif veya geometrik formlar; sembolik birer anlatım aracı olarak görünenin arkasındaki gerçeğin anlamını işaret ederler1.

Figüratif anlamda somut bir nesnenin temsilinde, ağaç sembolü önemli bir yer tutar. Ağaç, yaşamdır. Yaşam da varlık ile iç içedir. Dünya üzerindeki pek çok uygarlık, inanç ve mitolojide ağaç kültürünün bulunduğu bilinmektedir. Şamanizm'de, İslamiyet'te, Hristiyanlıkta, Yahudilikte Türk-İran-Germen-İskandinav-Çin mitolojilerinde, Mayalarda, Kızılderili geleneklerinde kutsal anlamlar yüklenen ağaç sembolünün; ruhsal tesirin yeryüzüne inişi, kozmostaki yaşam, yükselme ve tekâmülün dikey hareketliliği, ölüm ve yeniden doğum ile hiç bitmeyen bir hayat, üretici ve yenileyici süreçler, güç ve irtibat gibi açılımları vardır. Ağaç çeşitleri içerisinde özellikle İslamiyet'te zeytin ağacı, Şamanizm'de kayın ağacı, Kelt uygarlığında meşe ağacı, İskandinav mitolojisinde dişbudak ağacı, Hint kültüründe incir ağacı özel bir tür olarak kabul edilip kutsal sayılmıştır. Semantik düzlemdeki simgeleri açısından ise; sözgelimi tasavvufta "dört kapı & kırk makam" anlayışına bağlı olarak dört sayısının (gövde, dal, yap-

rak, meyve) vurgulandığı görülür.

Evrenin merkezinde durduğuna ve yer ile göğü birleştirdiğine inanılan "dünya ağacı", bütün bu temsil değerleri için tipik bir örnektir. Merkez simgeçiliğinin en yaygın çeşidi olan dünya ağacının kökleri yeraltına inerken, dalları da dünya dağının zirvesine yükselir. Böylece dünyanın üç kozmik katını (gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı) bir eksen gibi birbirine bağlar. Burada dikkati çeken ilginç bir yön daha vardır: Üç sayısı, kök-gövde-dal olmak üzere ağacın üç temel bölümünü de sembolize eder. Örneğin Alman (Germen) mitolojisindeki dünya ağacı; kökleri ve dallarından hem evrenin, hem de dokuz dünyanın ortaya çıktığı ağaçtır. Mısır mitolojisinde, ruhların dallarına tünedikleri ağaçtır. Çin mitolojisinde ise; dokuz köklü, dokuz dallı, dokuz göğe ve dokuz kaynağa dokunan ağaçtır (Buckland 2005, Salt 2006).

Bu bağlamda, Türk mitolojisindeki "hayat/gök ağacı" kavramı da dikkat çekicidir. Yaradılışın başlıca motiflerinden ve evrenin başlangıç sembollerinden biri olup, Tanrı'ya ve gökteki cennete kavuşmanın yoludur. Dalları bu yüzden oldukça yücedir ve göğe doğru yükselir. Kökleri ise, cehennem olarak kabul edilen yerin dibine dek inmektedir. Tanrı'nın ilahi özelliklerinin maddi yeryüzündeki sembolü olarak bir nevi tanrısallık niteliği gösterir. Hayatın başlangıcını, tek ve benzersiz olmayı, koruyuculuğu, ölümsüzlüğü temsil eder. 'Atalar ruhu' ile iç içedir. Gök Tanrısı işaret ettiği için kutsaldır ve yalnızdır. Yeryüzünde de hakan/hükümdar ile özdeşleştirilir. Her hakanın, beyin, ai-

lenin bir ağacı vardır. Bu, o devlette/ boyda/evde Tanrı kutunun olduğunu ifade eder. Dolayısıyla orası güvenli bir sığınak, bir misafirhanedir. Orada iyilik, bolluk, bereket vardır. İnanişâ göre ilk insan, dokuz dallı bir ağacın altında yaratılmıştır. Öbür dünyada, her yaprağı bu yeryüzündeki bir insana ait olan bir ağaç vardır ve yaprağı sararıp yere düşen insan ölür. Kutsal ağaçla ilgili her vasıf, aynı zamanda Tanrı'nın sıfatlarıdır. İlk dönemdeki Şamanist etkiler, kültürel kodlarını İslam inancında da mübarek kabul edilerek sürdürmüştür (Ögel 1971, Ergun 2000, Ergun 2004, Korkmaz 2003, Alptekin 2007, Tekin 2007).

Genel olarak ağaç, insanların birbirleriyle ve doğanın da insanlarla bağını sembolize eder. Mitolojik unsurların hepsinde olduğu gibi, ağaç sembolü de aslında bir yapı-model olarak belli formüller sunar ve o formüllerle sonsuzluğa uzanır. Adı ister “dünya ağacı”, ister “hayat ağacı” olsun; aslında olgusal anlamda bir “yaşam ağacı”dır o. Yaşam ağacı, ezoterik olarak yer-yeraltı-gök'ten oluşan üç mekânı birbirine bağlayan ve aralarında irtibatı sağlayan eksen temsil eder. Yaşam ağacındaki ikincil semboller, dallarındaki kuşlar ve ölümsüzlük kaynağı olan meyveleridir. Ağaç miti, ruhsal bir yaşam modeli olarak düşünüldüğünde; kökleriyle yerin/dünyanın/maddenin bilgisini alarak bunları yukarıya/gökyüzüne yükselten, dallarıyla topladığı ruhsal etkileri de gövdesinde birleştiren canlı bir mekanizma gibidir.

O halde, taşıdığı bunca bilgi ile ağaç belirtkesinin -simgesel bir gösterge olarak- göndergeleriyle uzlaşım

ilişkisi içinde olduğu düşünülebilir. Belli işlevlere sahip görsel bir göstergeler dizgesidir ve aktardığı bildirimleri kendine has içsel bir işleyişle sunar. Bu bildirimler, bazen ilk anda fark edilemeyecek kadar derinlere gömüldüğü için özel bir dikkat gerektirir.

II

Değişibilim (stilistik), şiirde dil kullanımlarına dair inceleme yöntemlerinden biridir. Değişibilimsel uygulamalar, edebî esere ‘yazınsallık’ değeri veren dil kullanımlarını ‘önceleme’ ve ‘sapma’ gibi anlatım ölçütleri çerçevesinde incelemektedir (Aksan, 1995, Özünlü 2001). Önceleme terimi, şiirdeki herhangi bir dil öğesinin -anlatımdaki önem boyutuna göre- olağan konumundan daha farklı bir yerde kullanılmasını ifade eder. Sapma terimi ise, ses-biçim-anlam-sözdizimi yönünden şiirde olumlu ve şuurulu bir değişikliği/deformasyonu imler. Deformasyondan kastedilen, zihinde ilk anda bıraktığı negatif etki değil; şiir için pozitif anlamda yapılan bilinçli bir eylemin aslında nasıl bir kazanım olduğudur². Metnin ön planda tuttuğu tasarım alanındaki farklı, özgün, standart dışı yapılar oldukça ilgi çekici özellikler gösterir. Sözcüklerin dil ve anlam dizgelerindeki sıralanışları veya işlevleri öne çıkabileceği gibi, bizzat metnin bir form olarak çizgisel görüntüsü de vurgulanabilir. Sözelimi, dize yazımındaki düzene ait görsel değişikliklerin bu şekilde öncelenmesiyle biçimsel sapmaların meydana getirildiği şiir örnekleri vardır. Biçimsel sapmaların belirginleştiği şiirlerde, önceleme alanı biçimdir. Şiirin biçimi ile içeriği arasında anlamsal yönden direkt bir ilişki olmaz. Yapı en önemli

öge olunca, şiirin algısal uzamı ses yerine görüntüyü merkeze taşır.

Görüntü merkezli şiirlerdeki dizeler, birer figür/desen meydana getirecek şekilde yerleştirilir. Dizgesel yapı içerisinde bu çeşit imkân ve deneylere “uyum” koşuluyla izin veren klasik anlayış, görsel anlamda farklı ifade biçimleriyle yeni bütüncül ilişkiler oluşturur. Şiirselliğin resimle bulunduğu bu özel form; ‘görsel şiir’, ‘somut şiir’, ‘desen şiir’, ‘figüratif şiir’ gibi terimlerle ifade edilmektedir.

Bu tür şiirin dünya edebiyatındaki tarihsel arka planı, Helenistik ve Roma dönemlerine dek uzanır. Theocritus ve Simias’ın şiirleri, bu açıdan ilk örneklerdendir. Daha sonraki çağlarda George Herbert’in, Mallarme’in, e.e.cummings’in, Mayakovsky’nin, Ezra Pound’un şiirleri öne çıkar. Fransız şairi Apollinaire’in *Yağmur Yağıyor* isimli şiiri, harflerin alt alta sıralanarak -deyim yerindeyse, sicim gibi yağan- yağmur damlacıklarını çağrıştıran bir görüntüye sahiptir. Şairin *Calligrammes* adlı kitabındaki *Hançerlenmiş Güvercin* şiiri, figüratif olarak tam bir yaralı güvercin görüntüsündedir; *Fıskiye* şiiri de, başlığıyla aynı görsel sembolü içermektedir. Üstelik her iki şiirde de, birer dildışı yapı özelliği olarak, harflerle çizilen resmin yazı tipi boyutundaki çeşitlilik (puntolardaki büyüklük ve küçüklük) hayli dikkat çekicidir. Türk şiir tarihinde de, biçimin belli kalıplardan kurtulduğu görsel şiir örnekleri vardır. Divan şiirindeki müşeccer, mücessem, müdevver, murabba denen figüratif ve geometrik şiir türleri ile mısraların sözcük ve sözcük grupları halinde kırılarak uzunlu-kısalı yazımına dayalı

müstezad ve muvaşşah nazım şekilleri³ oldukça dikkate değer örneklerdir. XIX. yüzyıldan günümüze dek gelen dönemde Tevfik Fikret’in serbest müstezadları, Nazım Hikmet’in şiirlerindeki değişik dize bölünmeleri ya da *Salkımsöğüt* şiirindeki gibi sözcüklerin anlam değerleriyle harf tipi boyutundaki imgesel-görsel-sessel paralellikler, Ercümen Behzad Lav’ın deneysel şiirleri ve özellikle *Korkuluk* şiiri, İlhan Berk’in *Su Günleri VI*, Yüksel Pazarkaya’nın *Yarım Yarım*, Behçet Necatigil’in *Hassas Terazi*, Can Yücel’in *Naat*, Metin Altıok’un *Bir Uyumsuz Rastlaşma*, Kenan Çolakoğlu’nun *Limon Çiçeği*, Akgün Akova’nın *Gökyüzünün Düşüşü*, Tarık Günersel’in *Sis*, Serkan Işın’ın *Gökde-len* adlı şiirlerindeki görsel düzenlemeler ise, ayrı ayrı değerlendirmelere açık örneklerdir (Aksan 1995, Özünü 2001, Gökalp Alpaslan 2005).

Türk şiir geleneğinin çok önemli bir kolunu oluşturan Divan şiirinde, Batı’daki örneklerine göre tarihî bir öncelikle yer alan kaligram benzeri figüratif şiirler ile bir tür muamma olarak düzenlenmiş geometrik şekilli şiirler, görsel düzenlemeler açısından dikkate değer veriler sunmaktadır. Böyle şiirler, genellikle resmin ön plana çıktığı şiirlerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, şiirde ve resimde -özellikle ortaçağın Doğu ve Batı sanat anlayışları gereği- üç temel estetik ölçütün geçerli olduğu anlaşılmaktadır: Denge, uyum, simetri. Divan edebiyatındaki şiir anlayışı için de vazgeçilmez ölçütlerdir bunlar. Sözü güzel söylemek hatta başkalarından daha güzel söylemek gayretinde olan divan şairlerinin ne söylediklerinden daha

fazla, nasıl söyledikleri önemlidir. Dilin sınırlı olanakları ve şiirin ortak malzemesi içinde daha önce söylenilmemiş olanı söyleme gayesi, var olanla yetinmeyip yenilik/farklılık yaratma endişesi, güzeli yaratma sürecinde öne çıkan bireysel söyleyiş biçimlerindeki özgünlük, bu şiirin nasıl söylendiğini gösteren unsurlardır. Bu noktada, metnin iç ve dış geometrik yapıları arasındaki ahengin yarattığı düzen önemlidir:

Divan şiirinin ses, söz ve anlam açısından taşıdığı dış ve iç arabesk düzen, Osmanlı döneminin bütün güzel sanatlarında uygulanmış çok ince süslemecilik yönteminin şiire yansımış bir özelliğidir. Hat sanatında girift ve istifli yazılmış levha ne ise, dış ve iç geometrik yapısı uyumlu ve dengeli olan beyit de odur (Dilçin 2010: 104).

Klasik şiirin nazım birimi beyittir. Söz ve anlam gibi iki temel yapı, onun üzerine kurulmuştur. Ancak bir başka taraftan da; beyitlerinin yazımı ve sıralanmasının belli bir düzeni olan gazel-kaside gibi nazım şekillerinde, poetik yapının klasik kodları değiştirilerek biçim düzeyinde görsel denemelere girişilmektedir. Harfte, sözcükte, biçimde yapılan ve muammayı andıran oyunlarla, divan şiirinin kendine has sınırları içinde sınırları zorlayan sıra dışı metinler meydana getirilmiştir. Görsel şiirler, bu sıra dışı metinlerden biridir. Biçimlerine göre çeşitli isimler alırlar: Ağaç figürü şeklinde olanlara müşeccer ya da teşcîr, hayvan şeklinde olanlara mücessem, daire şeklinde olanlara müdevver, kare şeklinde olanlara da murabba denmektedir (Mermer-Keskin 2005, Karabey 2007, Saraç 2007). Metnin görüntüsü-

ne bağlı olarak şiiri okumaya nereden başlanacağı, dizelerdeki ortak harflerin desen içindeki konumu, bazı sözcükleri oluşturan harflerin birer şifre halinde belli yerlerde başka sözcükler oluşturacak şekilde tekrarı gibi unsurlar, aslında görsel şiirin nasıl deşifre edilip okunacağını belli eden işaretlerdir. Bu tür şiirler, divan şiirinin kendi kuralları çerçevesinde oluşturduğu klasik yapıyı olumsuzlayan değil biçimsel yönden somut ve soyut farklı istif yöntemleriyle zenginleştiren özgün metinlerdir: “Osmanlı görsel şiirleri, söze biçim açısından yenilik katmayı amaçlayan ve bir orijinalite peşinde olan şairlerin ortaya koyduğu eserlerdir” (Şenödeyici 2008: 544). Görsel şiir kavramı, belâgate dayalı söz oyunları içerisinde genellikle bir ‘yazı-desen’ / ‘yazı-resim’ hünere olarak algılanmaktadır:

Örneklerin belirgin özelliği, yazımında istif, figür, desen olarak adlandırabileceğimiz tarzda göze hitap etme gayesinin ön planda olmasıdır. Bu şiirlerde oyun ögesi önde olmakla birlikte, bu durum kalıpları aşma, resmi şiire sokma uğraşısı şeklinde de yorumlanabilir. Bazı şairler oyun ile şiiri birleştirmeye çalışırken aynı zamanda hüner göstermeyi hedefliyorlardı (Saraç 2007: 311).

Somut istife/kompozisyona dayalı teşcîrlerde biçim ve içerik arasında mutlaka bir uyum olacağı ya da soyut istife/kompozisyona dayalı geometrik şiirlerde biçim ve içerik arasında ilişkinin olamayacağı gibi hükümler, karşılaşılan her örnek için aynı olmayıp yoruma açık bir hal gösterir. İslam kültüründe resim ve söz arasındaki ayırım, Tanrı kelamı olmasından do-

layı söze atfedilen kutsiyet (‘önce söz vardı’) ve yine dinsel nedenlerle resme karşı takınılan olumsuz tavır bellidir. Fakat aynı İslam kültüründe, görülene tek yönden bakmayıp farklı açılardan yaklaşarak onu anlamaya çalışmak gayreti de vardır. Tanrı’nın ve gerçeğin bilinemezliği, sürekli hareket halinde ve hiçbir zaman tümüyle yakalanamaz olmasıyla ilişkilidir. Estetiğin evrensel düzeyde paylaşılan algı kategorileriyle, Doğu’nun özellikle ‘yaşantısal’ bakışından kaynaklanan ‘deneyimci’ temellendirmesidir bu. Sanatın kendisi de böyledir. Özü sabit kalarak, ayrıntıları zamana ve mekâna göre değişebilir. O yüzden hiçbir zaman tek ve kesin bir yorum yoktur. Dolayısıyla, divan şiirindeki görsel şiirlere -gelenekten uzaklaşmadan ama yoruma açık bir yapıda olduklarını da bilerek- sahip oldukları görüntü ile neyi ima/işaret ettikleri sorusu dâhilinde yaklaşılmalıdır (Mahir 1989, Kuçuradi 1999, Schimmel 2001, Burckhardt 2005, Erzen 2011, Öztekin 2012).

Divan şiirindeki metinler arasında deyişbilimsel açıdan ‘görsel önceleme’ sayılacak örnekler kadar, önceleme alanı ‘biçimsel sapma’ olan örnekler de mevcuttur. Sözelimi; teşcîr deyince akla ilk gelen örnek olan Meâlî’nin ağaç şeklindeki figür şiiri (Ambros 2000) ile daha sonraki dönemlerde Sâdîkî adlı bir başka şairin müşeccer şiiri (Şenödeyici 2009), deyişbilimsel açıdan incelendiğinde tam bir görsel önceleme örneğidirler. Çünkü her iki şiirin de biçimleri ile içerikleri arasında anlamsal paralellik vardır: Meâlî, beyitlerinde bir elma ağacı çizdiğini anlatmaktadır. Dizelerin görüntüsü zaten ağaç biçimindedir. “Elma” anlamındaki Farsça

“sîb” sözcüğünü redif olarak seçmiştir. Aynı şekilde Sâdîkî de, şiirinin türünü ve şeklini dile getiren Farsça bir beyit ile servi ağacı çizdiğini anlatmaktadır. Dizelerin görüntüsü yine ağaç formundadır. Bu iki belirgin örnek dışında, deyişbilimsel açıdan sadece biçimsel sapmaların öncelendiği yani şekil ile içerik/öz arasında anlamsal uyum yok gibi gözükse de, figüratif sembollerle dolaylı yoldan mecazî bağlantı kurulan teşcîrlere de vardır. Ağaç motifinin mitoloji ve inanç bağlamından ontolojiye dek uzanan anlam alanları içerisinde, okuyucunun dönüşümlü simgelerdeki gizli işaretleri yorumlamasıyla içeriğe ulaşabilmesi olasıdır. Sadece ağaç şeklindeki figür şiirler değil, sözelimi daire veya kare biçimindeki şiirler için de -bu geometrik şekillerin sembolize ettikleri ezoterik anlamlar doğrultusunda- aynı tespit geçerli gözükmektedir.

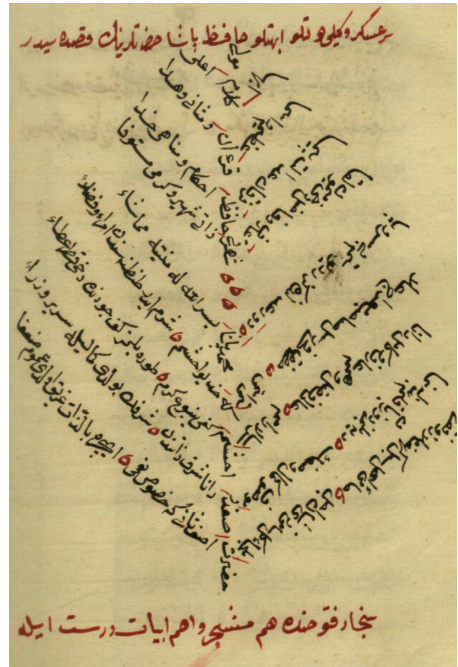
III

XIX. yüzyıla ait Ömer Şevkî Mardinî Divanı’ndan seçilen müşeccer, klasik edebiyatın yukarıda adı geçen teşcîr örneklerine eklenilebilecek bir halka olarak, bu yazının örneklem alanını meydana getirmektedir.

Ömer Şevkî Mardinî’nin divanındaki müşecceri, Hafız Mehmed Paşa’nın Sincar’ı (Musul’u) fethetmesi üzerine yazılmış bir tarih kasidesidir (Kanmaz 2010). Kaside, görsel anlamda iki bölümden oluşmaktadır. Hafız Mehmed Paşa’nın övgüsündeki ilk bölüm, biçim düzeyindeki bilinçli deformasyonla/değişiklikle ağaç şeklinde somut bir nesneyi resmetmektedir. İkinci bölüm ise, bu övgüyle beraber Sincar’ın fethinden de söz eden klasik düzende alt alta sıralanmış beyitlerden kuruludur ve son beytin ikinci dizesi de tarih mısraıdır. Ağaç figürünün üs-

tünde, kırmızı mürekkeple “Ser-‘Asker Vekîli Devletlü Übbetlü Hâfız Paşa Hazretlerinin Kasidesidür” başlığı vardır. Ağaç figürünün altında, yine kırmızı mürekkeple “Sincâr Fütûhında Hem Müşecce ve Hem Ebyât-ı Dürüst ile” ifadesi yazılıdır. Bir gövde ve ona bağlı iki grup daldan oluşan şiirde, dallarla gövde arasındaki bağlantılar dikkat çekicidir. Ağacın gövdesi, şiirin matla beytidir. Bu beytin iki dizesinin arasına, kırmızı mürekkeple güzel he’ye benzeyen iri yuvarlak çiçek şeklinde motifler çizilmiştir. Bu motifler üç tane olup bir üçgenin üç noktası şeklinde dizilidir. Matla beytinin mısraları arasındaki mesafe, ağacın gövdesindeki uzunluğu ve iki grup halindeki dalları belirginleştirmektedir. Matla beytinin ilk dizesindeki sözcüklerin her biri, gövdeye alttan bağlı birinci büyük grubun dallarını (kasidenin 2-11. beyitlerini); ikinci dizesindeki sözcüklerin her biri de, gövdeye üstten bağlı ikinci küçük grubun dallarını (kasidenin 12-16. beyitlerini) meydana getirmektedir. Her dal mısra başı olmayıp, gövdedeki metnin belli aralıklarla belli bölümlerini önceleyip tekrar ederek bağlı bulunduğu sözcüğe varmaktadır. Örneğin birinci beytin ilk sözcüğü, ikinci ve üçüncü beyitlerin de ilk sözcüğüdür; ya da birinci beytin ilk iki sözcüğü, dördüncü ve beşinci beyitlerin de ilk iki sözcüğüdür. Birinci beytin ilk dizesi, onuncu ve on birinci beyitlerin ilk dizesinde; ikinci dizesi de, on ikinci ve on üçüncü beyitlerin ilk dizesinde aynen tekrar edilmiştir. Bundan dolayı kafiye düzeni de onuncu beyte dek klasik sistemde giderken, onuncu beyitten itibaren kasidenin sonuna kadar tamamen musanna bir hal almıştır. Şiirin okuma düzeni; birinci grup dal için aşağıdan yukarıya doğru,

ikinci grup dal içinse yukarıdan aşağıya doğrudur. Dolayısıyla, beyitler arasında ritmik ve matematiksel bir yineleme ile önceleme vardır. Bunlar, deyişbilimsel açıdan da önemli verilerdir. Ağaç figürünün her bir dalını oluşturan iki sürgündeki beyitlerin dizeleri arasına kırmızı mürekkeple yine güzel he’ye benzeyen küçük birer yuvarlak çiçek motifi çizilerek, mısraların nereden başlayıp nerede bittiği belli edilmiştir. Ağacın aşağıdan yukarıya doğru uzanan gövdesindeki matla beytini oluşturan sözcüklerin hangi noktalardan dallara bağlanacağı, o sözcüklerin hemen altına/yanına kırmızı mürekkeple çizilen küçük çizgilerle gösterilmiştir. Müşecce, aruzun remel bahrinde ve fe’ilâtün (fâ’ilâtün) / fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün (fa’lün) kalıbıyla yazılmıştır.



Ömer Şevkî Mardinî'nin müşecceci (Kanmaz 2010: 18)

Şiirin Latin alfabesiyle ve klasik kaside düzeninde okunmuş metni şöyledir5:

Ser-Asker Vekili Devletlü Übbebetlü Hâfız

Paşa Hazretlerinin Kasidesidir

Hazret-i saf-der-i ahşem ki Muhammed Paşa6

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân-ı kelâm-ı Mevlâ

Hazret-i melce'-i küll sâmi-i zî-şân-ı ecell7

Hâmi-i ehl-i sübül kehf-i melâz-ı fukarâ8

Hazret-i âsaf-ı sâni ki husûs-ı ni'amı

İçre bi'z-zât garik oldı 'umûm-ı zu'afâ

Hazret-i saf-der-i mevsûf-ı kemâl-i vasfûn

Diyebilmez dü zebân-ı kalem-i bezle-nümâ9

Hazret-i saf-der-i dâna şeref-i zâtından

Şerefûn buldı kemâliyle serir-i vüzerâ

Hazret-i saf-der-i ahşem ser-i sâlâr-ı ümem10

'Âli-fazl u himem-i 'ârif ü kâmil dâna11

Hazret-i saf-der-i ahşem kefi yenbü'-ı kerem12

Turabilmez kefi cûdında dahı kat'-ı 'atâ

Hazret-i saf-der-i ahşem ki semiyi-ı ismi13

Hazret-i fahr-ı rüsûl sâhib-i Mi'râc-ı 'alâ14

Hazret-i saf-der-i ahşem ki hidiv-i ahşem

Şerm ider tantanasından ümerâ vü fuzalâ

Hazret-i saf-der-i ahşem ki Muhammed Paşa15

Devr-i 'adinde gezer div-ı sitem bi-ser ü pâ

Hazret-i saf-der-i ahşem ki Muhammed Paşa16

Yesserallâhu lehu münyetihi mûmâşâ17

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân-ı kelâm-ı Mevlâ18

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân-ı kelâm-ı a'lâ

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân-ı kelâm-ı Mevlâ

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân-ı kelâm-ı ibhâ

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân-ı 'azim ü esmâ

Şöhret-i hâfız-ı Kur'ân u mesânî vü Hudâ

Şöhret-i hâfız-ı Furkân-ı 'adâlet-peymâ

Şöhret-i hâfız-ı ahkâm u menâhi-i Hudâ19

Şöhret-i 'ârif ü fâzıl dahi meymûn-likâ

Şöhret-i zâtı şehir ü keremi müstevfâ20

Sincâr Fütûhında hem Müşeccer ve hem Ebyât-ı Dürüst ile

(Kanmaz 2010: 379-381)

Yukarıdaki bu ikinci başlıktan sonra şiirin müşeccer olan ilk kısmı bitmekte ve klasik kaside biçiminde alt alta sıralanan beyitlerden oluşan ikinci kısım yer almaktadır.

Ömer Şevkî Mardinî'nin metnindeki ağaç figürü, şairin anlattığı konu ile doğrudan ilişkili görünmemekle birlikte; biçim dilinde neden böyle bir görselliğin tercih edildiği sorusunu akla getirmekte ve sanatsal açıdan metnin asıl diyalog burada başlamaktadır. Çünkü şiire bakıldığında, ilk önce biçimi göze çarpmaktadır. Figüratif formlar, birer sembol olarak neyi/neleri işaret etmektedir? Sanat eserinin de -tıpkı bir insan gibi- metafizik derinliği olduğu kabul edildiğinde, sonsuz katmanlı bu şiirlerin madde ötesi varlıklarının içinde hangi çok yönlü gerçeklikler bulunmaktadır?

Sanat, bir felsefe gibi algılandığında; eser/metin de, varlığı anlama yolunda bir aracı olur. Eser/Metin, zaman içinde yeni değerler kazanabilir ama bu onu ilk niteliğinden tamamen uzaklaştırmadığı gibi, onda hiç olmayan bir şey de değildir:

“Sonraki her metin öncekinden bir dönüştürüm (her dönüştürüm işlemi bir bağlam, buna bağlı olarak anlam değişikliğine neden olur), dolayısıyla bir yeniden yorumlama, bir gelişim vb. işlemlerle türer. Bir dönüştürüm işlemiyle önceki bir geleneğe yaslanma her folklorik yaratımın genel olarak bilinen bir özelliğidir, çünkü bu işlemle folklorik ürünler arasında bir karşılıklı etkileşim ilişkisi devreye girer. Farklı kültürlerde böyle bir yeniden üretim işleminin sonuçları da farklı olabilmektedir. Kimi kültürlerde, örneğin önceki epik bir dizge canlılığını

koruyup ortaya yeni çıkan diğer dizgeler gibi kullanılırken, kimilerinde yeni dizgelerin ortaya çıkmasına aracılık ettikten sonra gözden kayboldukları ya da yeni bir dizgede eridikleri olur; ancak gözden kaybolsalar da yeni bir dizgede açık ya da kapalı, bir dizi *izler* (sözcüğün M. Riffaterre'deki anlamıyla) bırakabilirler. Ortaya çıkan hiçbir yeni dizge bu nedenle önceden var olan benzer bir dizgenin izlerini taşımadan edemez, yeniliklerin eskilerle bağlantılarını sürdürmelerine engel olmaz” (Aktulum 2013: 15).

Dolayısıyla Ömer Şevk Mardinî'nin bu müşeceri de bir metin olarak sahip olduğu derin yapısında, ağaç mitinin kültürler arasındaki değişmezleri üzerinden okunabilecek bir takım evrenselleri taşımaktadır. Zira, kendi iç dinamiğinden kaynaklanan değişmezleri vardır. Hafız Mehmed Paşa'yı öven beyitler ise, divan şiirindeki mehiye türüne uygun olarak, metnin yüzey yapısında var olan ve yerel bağlamda okunabilecek unsurlardır. Yüzey (görünür) anlamın arkasındaki derin (görünmeyen) anlam, yereli evrensele taşıyan bir hal almaktadır..

Söz konusu müşecce, ağaç motifi- nin temsil ettiği sembolik anlamların pek çoğunu akla getirmektedir:

Müşecerin üstünde ve altında kırmızı mürekkeple yazılmış yatay birer çizgi halindeki yazılar, ağacın dikey hareketteki yükseliş olgusunun gök ile yeri birleştirdiğini imlemektedir. Dikey hareket önemlidir, zira Tanrı'nın ilahî surette yarattığı insana aittir. İlerleme, yatay çizgide olamayacağından; geçmiş geride bırakılmaz, altta kalır. Yaratılış süreklidir, dünya sürekli olarak yeniden yaratılır. Bi-

lindiği gibi, İslam felsefesinde sürekli yükselen bir evren anlayışı vardır. Başlangıçtan beri devam eden ve sürekli başa dönen dikey bir hareket söz konusudur. Müşecce de, bu felsefenin bir açılımı olarak, yukarıya doğru görsel bir yükseliş halindedir. İslam öncesi Şamanist etkilerin kültürel kodlarını da gösterir bir bakıma, gök Tanrı'yı işaret eden ve dalları göğe doğru çıkan bir “hayat/gök ağacı” gibidir.

Müşecce, Hafız Mehmed Paşa'nın Musul'u fethetmesi nedeniyle yazılmış/resmedilmiştir. Bu bakımdan görsel metnin yorumunda iki ayrı, ama birbirine bağlı, değerlendirme yapmak mümkündür: Birincisi; genel anlamda, devletin kurucusu Osman Gazi'nin rüyasına girerek ona egemenliğinin uzandığı sınırları dal-budak salan gövdesiyle gösteren Ulu Ağaç'ı anımsatmaktadır. Figüre dikkatlice baktığımızda, ağacın gövdesinden çıkan dalların dikey doğrultuda iki bölüme ayrıldığı görülmektedir. Alt kısımdaki dallar sayıca daha fazla ve uzundur, üst kısımdaki dallar ise biraz daha seyrek ve kısadır. Bu haliyle, son fethi (Sincar'ın/Musul'un fethini) işaret ediyor gibi bir görsellik sergilemektedir. İkincisi ise, özel olarak Hafız Mehmed Paşa'yı öven beyitleriyle onun da tıpkı kutsal “hayat/gök ağacı” gibi tek ve benzersiz olduğunu vurgulamaktadır. Diğer taraftan; Şaman inancındaki kutsal ağaçların Tanrı ile kul arasında köprü olduğu düşüncesinin bir benzeri olarak, Hafız Paşa da sadrazam kimliğiyle, padişah ile halk arasında köprü vazifesi görmektedir.

Müşecerin yukarıya doğru uzanan dokuz dalının olması, dokuz rakamının sembolik anlamlarını da akla

getirmektedir. Dünyayı dokuz feleğin çevrelemesi, spiritüel olarak trans deneyiminde göğün son katına varabilmek için dokuz katlı yaşam ağacına tırmanmak gerektiği ya da mesela Altay Türklerinin yaradılış destanında Tanrı'nın dokuz dallı bir ağacın altında insanı yaratması gibi; dokuz rakamı hep bir tamamlanmayı, döngüsel akışı ve hikmeti simgelemektedir.

Müşeccerin gövdesinde açılmış üçlü çiçek kombinasyonu ile her bir dalda açılmış duran tekil küçük çiçekler, hayat ağacının ikonografik temsili olarak yaşamı ve canlılığı sembolize etmektedir. Gövdenin tam ortasında adeta bir üçgen oluşturan üç büyük çiçek, aynı zamanda tohumu da simgelemektedir.

Varlık; fiziksel ortamdan aldığı bilgiyi, ruha aktarmak üzere öz'e yüksektir. Ağacın dokuz dalının beş büyük, dört küçük dal şeklinde iki kısımdan meydana geldiği görülmektedir. İki sayısının sembolize ettiği unsurlar da, yine yaşam ve bilgi üzerinedir.

Dolayısıyla müşeccerde bütün bu nitelikleri karşılayan özne, bir bakıma müşeccerin kendisi, Hafız Ahmed Paşa'dır. Ağacın mecazî anlamda taşıdığı kutsanmış-koruyucu-ruh sahibi olma nitelikleri, somut anlamda Hafız Paşa'ya yüklenmiş değerlerdir. Dalların yukarıya doğru uzanması, enfüsî ve afâkî yönlerle hareket etme yeteneğine sahip insanın ruhanî boyutuyla ilgili tercihini işaret etmektedir.

IV

Divan şiiri metinlerinin çokkatmanlı dokusu, dil ve edebiyat bilimlerinin inceleme yöntemlerine açık bir yapıdadır. Özellikle biçim/üslûp ile ilgili 'stilistik' denilen deyişbilimsel

uygulamalar, şiir dilinin kullanımına dair oldukça zengin bir alanın varlığını işaret etmektedir. Öncelemeler ve sapsmalar, birer anlatım ölçütü olarak, bu uygulamalar arasında değerlendirilirler. Şiirde pek çok yolla yapılabilen öncelemeler; klasik şiir yazma düzeninin dışına çıkılarak, biçimsel sapsmalar ve silesiyle de söz konusu olabilmektedir. Altı yüz yıllık bir geçmişe sahip Divan şiiri; nice önceleme ve sapsma örnekleri içerdiği gibi, "görsel şiirler" olarak bilinen bu tür metinleri de ihtiva etmektedir. Şiirin malzemesini kullanarak biçime dayalı bir görüntü alanı meydana getiren görsel şiir, güçlü bir ifade tekniğidir. Klasik anlamda sadece 'okunan' şiiri, aynı zamanda 'bakılan' bir metin haline getirerek bir nevi yeniden üretir. 'Yazı-desen' olarak da bilinen bu şiirler, deyişbilimsel yönden iki önemli özellik gösterirler: 1. Metnin içeriği ile şekli arasında doğrudan bir anlamsal uyumun olduğu görsel öncelemeler. 2. Metnin içeriği ile şekli arasında dolaylı bağlantılar olduğu ya da içeriğin ve şeklin bağımsız birer anlam alanı bulunduğu halde, görsel değişikliklerin öncelendiği biçimsel sapsmalar. Bu makalenin konusu olan müşeccer metin, deyişbilimsel bir önceleme alanı olarak biçimsel sapsma niteliği taşımaktadır.

Seçilen divandaki ağaç görseli, bir şiir ile çizilmiştir. Görsel göstergenin sahip olduğu bildiri (anlam), yeni düşünceler (yorumlar) üretmektedir. Bu açıdan iki metin (resim ve şiir) arasındaki gösterge ve yorum alışverişi, bir okuma yöntemi olarak "ikon (görüntüsel)-metinsellik" kavramını hatırlatmaktadır (Aktulum 2011). Gövdesi, dalları ve meyveleriyle söz

konusu resimsel metni kuran, aslında resimsel olmayan yazının resimleştirilmiş halidir. Simgesel dizge içerisindeki müşeccer kadar, şiirin yazı tipindeki Osmanlıca kaligrafisi de dikkat çekicidir. Resmin ân'a dayalı algısına bağlı olarak görsel metnin verdiği mesaj, o görseli meydana getiren her bir şiirsel çizginin toplam süresi ile birlikte okunduğunda, kurgusal gerçekliğin somut bir parçası olarak çoğul anlamlar kazandığı görülmektedir. Şiir metni, bilinçli bir biçimsel deformasyonla beyitler halinde değil, somut-soyut belli istifler halinde yazılmıştır. Ağacın simge anlamıyla yan yana gelen şiirin yazınsal anlamı, görsel ve yazılı metnin bütününe derinlikli bir anlatı niteliği vermektedir. Resimle şiirin iç içe geçtiği göstergelerarası bir süreçtir bu. Ağaç kültü üzerinden yansıtılan epistemik&kültürel söylem ve imgeler; hem görsel bir düşünme alanı yaratmakta, hem de yoruma açık simgesel bir işlev yüklenmektedir. Müşeccerin bir 'yazı-resim' olarak çizdiği figüratif kompozisyon, mistik-spiritüel-ontolojik anlam alanlarındaki sembolleri açığa çıkarmaktadır.

Görsel metnin felsefi arka planı, ontolojik boyutta bir bütünleşme/birleşme fikrini taşımaktadır. Varlığı ve varlığın kaynağını sorgulayan evrensel sembolleri kapsamaktadır. İslam düşüncesinde ağaç belirtkesinin sahip olduğu göndergeler arasında özellikle dikey hareket, döngüsel süreklilik, denge ve uyum prensiplerinin bu müşeccerde de hiç değişmeden yinelenildiği görülmektedir. Ontolojik ve kültürel unsurların klasik şiirde aktarılma biçimi, bunun şiire getirdiği devingenlik, şiirin sahip olduğu kalıcı değerleri

dönüştürerek yeniden yaratması ya da şiirdeki figüratif anlamın deyişbilimsel açıdan öncelediği biçimsel sapmalar, söz konusu görsel göstergenin göndergelerini de destekler niteliktedir. Metnin görünmeyen derin yapısındaki bu evrenselleri besleyen, görünen yüzey yapıda bir fetih sonrası kutlaması olarak fetih yapan paşanın övgüsünde gerçekleşen ve dolayısıyla yerele (divan şiirine) ait olan bağlamdır. Müşeccer metninin dokusu bu bağlam üzerinden değerlendirildiğinde, yerelin evrensele sağladığı katkı açıktır. Buradan tümevarım yoluyla, divan şiirinin evrenselleri de sorgulanabilir.

NOTLAR

- 1 Aynı şekilde hemen bütün mistik öğretilerin özünde de, bir takım sembollere bağlı olarak, 'görünenin arkasına bakabilme' niyeti vardır. Nitekim sembollerle düşünmeyi öğrenen insan, sırları çözmeye başladığı andan itibaren genişleyen ve güçlenen zihninin artan bilinç kapasitesiyle, zaman içinde aynı sembol ya da maddenin daha derin sonuçlar çıkarabileceği noktaya gelir. Ancak sırların ifşasında, basitten karmaşığa giden anlaşılma kademeleri vardır. Dolayısıyla, hiçbir zaman tam bir anlama mümkün olmaz. Bir sembolün daha üst bilgileri de gizleyebileceği unutulmamalıdır. Bu noktada, sembol kullanımının kaynaklarından biri olan "gizemcilik" anlayışını da hesaba katmak gerekir. Gerçeğin ancak sezgiye dayalı yani gizil yollarla kavranabileceğini savunan gizemciler, 'tek hakikat' bilincine varma sürecinde uygarlıklararası yorumların da ortak olduğunu belirtirler. Nitekim evrene dair ezoterik ya da parapsikolojik bilgiler ile mitler ve efsaneler, sembollerin kültürlerarası aktarımını sağlayan unsurlardır. Antik Mu, Atlantis, Maya, Hindistan, Mısır, Yunan, Akdeniz uygarlıkları gibi eski kültürlerin din ve inançları ile gizemciliğin etkisiyle oluşan hermetizm, panteizm, yeniplatonculuk, kabalacılık, spiritalizm, mistisizm, tasavvuf gibi düşünce sistemlerinde / ezoterik doktrinlerde; bilinçaltı-bilinç-evren arasındaki enerjik iletişimi anlamlandıran kadim semboller mevcuttur (Buckland 2005, Salt 2006, Gener 2012). Bu

- anlamda; görünenin arkasındaki görünmeyen yani fenomenlerin iç yüzünü sorgulayan tasavvuf da, mutlak varlık olan Tanrı mefhumunda her şeyi temellendirmiştir. Ontolojik anlamda varlığı, varlığın sırrını ve özünü/kaynağını bilmeyi, anlamayı, açıklamayı esas alır. Tasavvuf, ilahî sırrın gerisindeki hikmete ters düşmemek için hakikatin mecaz ile örtüldüğü ezoterik/bâtını bir sistemdir. Bilmek-bulmak-olmak yolunda önce bilgi içselleştirilir, sonra içselleştirilen bilgiyle bilinçlenilir. Bâtın/iç keşfedildiğinde ise, sırra erişilerek varlıktan geçilip yok olunur. İnsanı Tanrı'ya ulaştıracak gizli bilgideki sır ancak sembollerle paylaşılır. Varlığı ve evreni anlamlandırarak sırrı/hikmeti aktarmakta kullanılan her türlü sembol (doğal varlıklar, sayılar, biçimler, geometrik şekiller vb.); gizemci yaklaşımların tümünde olduğu gibi, tasavvufun gizemcilik anlayışında da mevcuttur. Mutlak varlığın sırrı, imadadır. İma da, tasavvufi sembollerin derin anlamlarıdır. Varlık ve yaratılış hakkında duyularla algılanamayacak bilgiler, sembollerle anlamlandırılır. Görünmeyendeki sır, manadır ve manayı algılamak, bir nevi içe bakış yöntemiyle öze dönmeyi gerektirir. Tanrı-insan-evren bütünlüğü içinde birlik-çokluk, ruh-madde, aşkınlık-içkinlik, ışık-karanlık, evvel-ahir diyalektiği hep birbiriyle yan yana ve iç içedir. Zira her şey -doğası gereği- tamamlanmak, bütünlüşmek, bir olmak ister. Her varlık, Tanrı'yı kendi yaradılışındaki kapasiteye göre tecelli ettirir. Hakikat hep aynı hakikattir ama onu duyan, gören, bilen, idrak edenlerin bakış açıları ve seviyeleri sürekli değişir.
- 2 Ashında deformasyon, “sanıldığıymın aksine, sanatta/edebiyatta her dönem vardı.. Modern dönemleri geleneksel dönemlerden ayıran, deformasyonun varlığı değil miktarının artmasıydı” (Altan 2007: 131).
- 3 Müstezad ve muvaşşah, uzunlu-kısalı mısralarla yazılmaları ve vezin tercihleri yönünden birbirlerine benzerler: “Fuad Köprülü'nün, müstezadın kaynağı olarak gösterdiği muvaşşah; Arap edebiyatında bir şiir şekli olup, ekseriya beste ile okunmak üzere her türlü konuda yazılırdı.. Muayyen ve değişmez kaidelere bağlı kalmayan şâirler, kendi mizaçlarına göre muvaşşahların birçok yeni şeklini meydana getirdiler.. Muvaşşah ile müstezad arasındaki benzerlik, klasikleşmiş katı kurallara karşı koyma ve nazımda yeni çıkış yolları arama noktasında kendini göstermektedir.. Müstezad, Klasik edebiyatın birçok nazım şekliyle

birçok konuda yazılmıştır. Bu da gösteriyor ki, müstezad; klasik nazım şekilciliği anlayışının dışında, bu anlayışı zorlayan, aşmaya çalışılan bir yapı sergilemektedir” (Eflatun 2005: 84, 85, 94).

- 4 Alıntılanan metindeki okuma biçiminde, söz konusu Divan üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlayan Kanmaz 2010'un yazım tercihlerine uyulmuştur. Bu vesileyle, müşeccer metnini ‘çoğul okuma’ paydasında ‘açık yapıt’ olarak çalışma isteğimizi memnuniyetle karşılayan yazara bir kez daha teşekkür ederiz.
- 5 Gerekli yerlerde, tarafımızdan metin tamiri yapılmış ve düzeltilen kısımlar dipnotlarda gösterilmiştir.
- 6 ahşem ki Muhammed Paşa: ahşemgeh-i Mahmud Paşa
- 7 melce'-i küll sâmi-i zî-şân-ı ecell: melce-i kül-i sâmi zî-şân-ı ecl
- 8 kehf-i: kehv-i
- 9 dü: her
- 10 ahşem ser-i sâlâr-ı: ahşem-i ser-sâlâr-ı
- 11 'Âli-fazl u himem-i 'ârif ü kâmil: 'Âli fazl u himem 'ârif ü kâmil-i
- 12 ahşem kefi yenbü'-ı kerem: ahşem-i kefi yenbü-kerem
- 13 ahşem ki semiyi-i: ahşemgeh-i sitem
- 14 Mi'râc-ı: Mi'râc u
- 15 ahşem ki Muhammed Paşa: ahşemgeh-i Mahmud Paşa
- 16 Hazret-i saf-der-i ahşem ki Muhammed Paşa: —
- 17 Yesserallâhu lehu: Yüsr-i Allah ile (ÇEVİRİ-Sİ: “Allah, senin arzu ve isteklerini sonsuza dek kolaylaştırsın”)
- 18 Alıntıldığımız metinde, bu beyitten son beyte kadar yani on iki ve on altıncı beyitler arasında bir takdim-tehir hatası vardır. Müşeccerin gövdesinin üst kısmı ile üstteki küçük dal grubu, yanlış sırada çevrilmiştir. Gövdedeki dize okunduktan sonra; dallardaki dizelerin, en üstteki en küçük iki daldan alttaki dallara doğru inerek okunması -biçim ve anlam yönünden- daha yerinde olur görüştüneyiz.
- 19 menâhi-i: menâh-ı
- 20 zâtı şehîr ü keremi: zât-ı şehîr ü kerem-i

KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan. “Şiirde Biçim”, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi, 1995: 244-255.
- AKTULUM, Kubilay. *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları, 2011.
- , “Folklorun Evrenselleri Sorunsal

- Üzerine Bir Deneme: Tanım”, *Millî Folklor*, 97, Bahar 2013: 15.
- ALPTEKİN, Ali Berat. “Türk Halk Hikâyelerinde Ağaç Motifi Üzerine”, *Millî Folklor*, 76, Kış 2007: 33-39.
- ALTAN, Erhan. “Somut Şiirde Deformasyonun İşlevi”, *Hece (Dosya: Edebiyatta Klîşeye Karşı Deformasyonun İşlevi - I)*, 131, 2007: 130-133.
- AMBROS, Edith Gülçin. “Apollinaire’e ‘Öncülük’ Eden 16. Yy Şairi Meali: Ağaç Şeklinde Bir Osmanlı Figür Şiiri”, *Journal of Turkish Studies (Ağah Sırrı Levend Hatıra Sayısı I)*, 24/1, 2000: 57-64.
- AYVAZOĞLU, Beşir. *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötügen Yayınları, 1996.
- BUCKLAND, Raymond. *İşaretler, Semboller, Alametler* (çev. Derya Engin). İstanbul: Kozmik Kitaplar, 2005.
- BURCKHARDT, Titus. *İslam Sanatı Dil ve Anlam* (çev. Turan Koç). İstanbul: Klasik Yayınları, 2005.
- DİLÇİN, Cem. “Fuzulî’nin Şiirlerinde İkilemele- rin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni”, *Fuzulî’nin Şiiri Üzerine İncelemeler*, Ankara: Kabalıcı Yayınevi, 2010: 103-158.
- EFLATUN, Muvaffak. “Yeni Bulgular Işığında Müstezad”, *TÜBAR- XVIII*, 2005: 83-102.
- ERGUN, Metin. “Türk Ağaç Kültü”, *Millî Folklor*, 47, Güz 2000: 22-30.
- ERGUN, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004.
- ERZEN, Jale Nejdet. *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- GÖKALP, ALPASLAN Gonca. “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”, *Türkbilim Türkoloji Araştırmaları*, 10, 2005: 3-16.
- GÖKBERK, Macit. *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.
- GÜVENÇ, Bozkurt. *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki. *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan. *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- HEIDEGGER, Martin. *Varlık ve Zaman* (çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- KANMAZ, Fatma Esra. “Ömer Şevki Mardinî ve Divanı”. Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010.
- KARABEY, Turgut. “Divan Şiirinde Sapmalar”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 32, 2007: 15-38.
- KANT, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları, 2011.
- KORKMAZ, Zeynep. “Eski Türklerdeki Ağaç Kültünün İslami Devirlerdeki Devamı”, *TDAY Belleten*, 2003: 99-110.
- KUÇURADİ, İonna. *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınları, 1999.
- LEVEND, Ağah Sırrı. *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunları ve Mefhumları*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1984.
- MAHİR, Banu. “İslamda ‘Resim’ Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği”, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yüce Anısına Sempozyum Bildirileri)*. İstanbul: Sandoz, 1989: 59-64.
- MERMER, Ahmet – Neslihan KOÇ KESKİN. “Teşcîr”, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2005: 107.
- ÖGEL, Bahattin. *Türk Mitolojisi*. Ankara, 1971.
- ÖZGÜL, Metin Kayahan. “Figüratif Şiir”, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, 3, 2005: 3-10.
- ÖZTEKİN, Özge. “Ontolojik Boyutta ‘Döngüsel Süreklilik’ & ‘Değişim ve Dönüşüm’ü İmleyen Görsel Sembollerle Şiirin Biçim Düzeyinde Bilinçli Deformasyonu: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Bir Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar”, *Turkish Studies (Prof. Dr. Sabahattin Küçük Armağanı)*, 7, 2012: 2139-2155.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal. *Edebiyatta Dil Kullanımları*. İstanbul: Multilingual, 2001.
- SALT, Alparslan. *Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 2006.
- SARAÇ, M.A Yekta. “Görsel Şiir”, *Klasik Edebiyat Bilgisi - Belâgat*, İstanbul: 3F Yayınları, 2007: 311-316.
- SCHIMMEL, Annemarie. *İslamın Mistik Boyutları* (çev. Ergun Kocabıyık). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2001.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer. “Osmanlı’nın Görsel Şiirleri I: Resim Yazmak Sanatı ve Sâdıkî’ye Ait Bir Müşeccerin Tetkiki”, *TÜBAR- XXVI*, 2009: 217-227.
- “Osmanlı’nın Görsel Şiirleri II: Şiir Çizmek Sanatı ve Geometrik Şekillerde Denge”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/4, 2008: 543-565.
- TEKİN, Gönül. “Eski Türk Edebiyatında Ağaç Motifi ve Sembolizmi”. *Edebiyat ve Dil Yazıları: Mustafa İsen’e Armağan*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2007: 493-509.
- ULUDAĞ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları, 1995.