
Nef'î'nin Hayal Kavramına Yaklaşımı

Yard. Doç. Dr. Ziya AVŞAR
Niğde Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

Özet: Divan şairleri içinde, Nef'î'nin hayal gücünün benzersiz bir özellik gösterdiği yaygın bir yargıdır. Bu konuda görüş belirten bilim adamları, şairin şiirlerinin kendileri üzerindeki izlenimlerini esas almışlar, onun hayali nasıl değerlendirdiği konusunu ise eksik bırakmışlardır. Bu makalede, Nef'î'nin poetik bir kavram olarak, hayali nasıl değerlendirdiği ele alınmış, ontolojik düzeyde bir hayal anlayışının nitelikleri maddeler hâlinde sıralanıp, gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nef'î, divan şiiri, kaside, hayal, sembol, anlam, tenkit

Giriş

Divan şiirinde hemen hiçbir şairin, hayal ve mübalağa kavramlarıyla Nef'î kadar yanyana anılmamış olduğunu ileri sürmenin, yanıltıcı bir hüküm taşımadığını düşünenlerin sayısı, sanırım oldukça çoktur. Gerçekten, kasideleri söz konusu olduğunda Nef'î'nin sanatına ilişkin değerlendirme yapan bütün araştırmacılar, söz birliği etmişçesine onun hayal gücünün sınır tanımazlığına vurgu yaparlar. Ancak uzmanların bu nitelendirmelerini bütünüyle gözden geçirince; şairin bizzat hayal kavramıyla ilgili, dile getirdiği yorumların delil olarak pek kullanılmadığı görülür. Araştırmacılar böyle bir işlem yapmak yerine, şairin şiirlerinin kendileri üzerindeki izlenimleri hakkında durarak, daha dış bir perspektiften yaklaşmışlardır. Biz, bu makalede önce, kimi araştırmacıların Nef'î'nin sanatını değerlendirmede, tartışmasız ortak kanaat hâline gelmiş hükümlerini sergileyecek, sonra da şairin kendi yorumlarını ele alacağız.

Abdülkadir Karahan, Nef'î'nin hayal gücünden bahsederken; "*O kelimelere âdetâ yeniden canlılık, hayallere eşsiz bir genişlik ve zenginlik verebilmiştir*" (1972: 11) diyerek, bu şiirdeki hayalleri; "*eşsiz bir genişlik ve zenginlik*" nitelemesiyle ifade eder.

Hasibe Mazıoğlu, Nef'î'nin hayal gücünü *geniş* olarak niteler. Bu geniş hayal gücünün temasa geçtiği anlamlar için, şairin yeni kelime ve terkiplere ihtiyaç duyduğuna dikkat çekerek, şairin hayal gücünü *geniş ve parlak* sıfatlarıyla tasvir eder; "*Nef'î, medhiyelerindeki geniş muhayyilesinin yarattığı hayalleri ve mazmunları yeni kelimeler ve terkipler kullanarak ifade etmiştir. (...) zengin ve parlak muhayyilesi, dile hakimiyeti, onu kaside tarzının en başarılı üstadı yapmıştır.*" (1982: 125).

Haluk İpekten, Nef'î'nin muhayyilesini *zenginlik* ve *derinlik* nitelemeleriyle karşılayarak, bunları bir kıyas unsuru olarak kullanır: "*Mübalağadaki aşırılığı, hayal zenginliği ve derinliği bakımlarından (...) Urfi ve Enverî'ye benzer.*" (1996: 82) Ayrıca, mübalağa atfından güç alan *aşırı* nitelemesi üzerinde durarak, şairin hayal gücü için *hayal sınırlarını zorlama* olgusundan bahseder: "*Hislerinde ve duygularında (...) aşırı olan şair, hayallerinde de aşırıdır. Çok zaman insanın hayal sınırlarını zorlar.*" (1996: 94)

Fatma Tulga Ocak, Nef'î'nin kasidelerindeki bazı şiirlerinin; "*mübalağa ve muhayyile kuvvetine en güzel örnek teşkil edecek beyitlerle dolu*" (1987:27) olduğunu söyleyerek, *muhayyile kuvveti* tabiri üzerinde durur.

Mehmet Çavuşoğlu, şair Muhteşem'in Şah Abbas'a yazdığı kasideden iki ve Şah Tahmasb'ın atı övgüsünde söylediği bir beyti, Türkçe'ye nakledip, bu hayalleri, Nef'î'nin Sultan Ahmed'in atı övgüsünde söyledikleriyle karşılaştırarak şöyle der: "*Nef'î'de tabiri caizse, bu hayallerin daniskası var.*" (1987: 84-85). Bu mukayesenin sonucuna bakarak, Çavuşoğlu'nun *daniska* sözcüğünü, âlâ ve üstün anlamlarına gelecek biçimde kullandığı ileri sürülebilir. Çavuşoğlu, Nef'î'nin hayal gücünü kıyaslarken, İpekten'in kıyaslamasında vardığı, eşitlik ve denklik ifade eden *benzerliği* yeterli bulunmayarak, üstünlük anlamına alabileceğimiz *daniska* sözcüğünü teklif eder.

Metin Akkuş, Nef'î'nin hayal gücünü, *derinleşme* kelimesiyle ifade edip, mübalağalarındaki yeni imajları ise *ince hayaller* olarak niteler; "*kasidelerinde sergilediği hayallerini insan mantığını hayrete düşürecek kadar derinleştiren Nef'î, (...) abartmaları daha önce ifadesini bulmamış ince hayallerle süsler.*" (1993: 24-25)

İsmail Ünver, Nef'î'nin kasidelerinde övdüğü atları; “*nitelikleri hayal sınırını zorlayan atlar*” (1987:53) olarak tavsif edip, onun hayal gücünü İpekten'in nitelemesine benzer biçimde çizer. Ünver, diğer araştırmacılardan farklı olarak, Nef'î'nin hayal gücüne ilişkin genel değerlendirme çizgisinin dışına çıkıp, doğrudan şairin şiirindeki hayal kavramına yönelerek, vardığı yargıyı şöyle ifade eder: “*O, şiirlerinde mana ve mazmun yanında 'hayal' e de önem vermiş, gelin gibi güzel hayaller peşinde koşmuştur*” (1987: 65). Ünver, makalesinde, hayale ilişkin konuşmaya devam ederek: “*Nef'î'ye göre şiirde mana, mazmun, hayal ve fikir, hiç kimse tarafından söylenmemiş olduğu takdirde değerlidir*” (1987:66) der.

Edebiyat araştırmacıları, Nef'î'nin şiirindeki hayal dünyasını değerlendirirken öncekilerin tecrübeleriyle, kendi izlenimlerini birleştirip, Nef'î'nin hayalleri hakkındaki bilgi birikiminin neleri içerdiğini bütünüyle ortaya koymuşlardır. Bu bilgiler, şairin poetik iletileri dikkate alınmadığında, elbette yeterlidir. Ne var ki, Nef'î'nin hayal kavramına yüklediği poetik iletiler dikkate alınırsa, yukarıda sıraladığımız kavramlara, onun hayali ele alış tarzından anlaşılan şu nitelikleri de eklemek gerekecektir.

Yükseklik

Nef'î'nin Türkçe Dîvânı'nda hayal kavramını içeren, 26 beyit tespit ettik. Bu beyitler, hayalin izahında bir sonuç olduklarından, daha önceki bir yazımızda bu tip sonuçlara *veri*, verilerden hareketle şairin muhayyilesini harekete geçiren asıl unsura da *düşünce alanı* demiştik (Avşar, 2001; 323). Şairin hayal gücü, bu düşünce alanına daldığında derinlik psikolojisi bilgini Jung'un tabiriyle “*ruhsal gerçeklik*” (Jung, Spiegelman,1997:115) durumu içine girer. Bu durum, İbn Arabî'nin daha yetkin bir kavrayışla açıkladığı; “*üç temel düzeyde görülen âlemdir. Hangi düzeyde görülürse görülsün hayal, her zaman iki gerçeklik ya da iki alem arasında bulunan ve her ikisine göre de tanımlanması gereken bir berzahtır. Hayal, görünmeyen gerçekliklerin dünyaya ait niteliklere sahip olmasına izin verir.*” (İbn Arabî, Chittick, 1999:97). Bizim *düşünce alanı* dediğimiz şeyde şair, hayal gücünün önüne, seçilen bir objeyi koyarak, cismanî olandan ruhanî olana doğru yükselir ve hayal âleminin iki anlamlılığı arasındaki zorunlu ilişkiyi sağlayıp İbn Arabî'nin sözünü ettiği *görünmeyen gerçeklikleri*, görünür suretlere dönüştürür. Her ne kadar, muhayyilenin bir nesneden harekete geçmesi; “*hülyâ, bir varlıktan bir görünüşten hareketle gökyüzüne yükselir, oradan söz konusu varlığa ye-*

ni ışıklar göndererek aydınlatır.” (Bachelard, Aktaş 1998’de) diyen Bachelard’ı akla getirirse de, onun muhayyilesi, hayalin iki anlamlılığını kavrayamayarak, yatay bir seyir izler ve tekrar havalandığı yere konar.

Muhayyile, verilerin asıl kaynakları olan düşünce alanına ulaşıncı, tanımlama sorunu ile karşılaşır. Ancak ulaşma dediğimiz olgu, vecde benzer bir an, tanımlama süreci de bu ana tâbi bir durumdur. Bu dar zamanda görülen ve bir rüya zamanındaki gibi akıp giden anlam denizinin derhal ifadeye aktarılması gerekir. Bu düzeydeki gerçeklikler, âleme ilişkin suretlere bürünürken seyyaldirler ve anbean değişmektedirler. Çünkü reel ve ideal iki varlık alanı iç içe geçmektedir. Fârâbî bu varlık alanlarını şöyle açıklar; “Reel varlık, zaman ve mekân içinde bulunan bir varlık tarzıdır. Bu varlığın zaman ve mekân içinde yer alması, onun oluş içinde bulunduğunu ve değişebileceğini gösterir (...) ideal varlık alanı(yısa) zaman ve mekan üstüdür. Bundan dolayı ne değişir ne de oluş içinde bulunur.” (Fârâbî, Özgen, 1997: 33-41).

İşte tam bu noktada, tanımlama sorunu, bir dil sorununa dönüşür. Ancak, bu sorunun üstesinden en evvel gelen dil, şiir dilidir. Sembolik bir üst dil olan şiir dili, anlamları “sözden ve sestten suret(ler)” (Mevlânâ, Karaismailoğlu, 2001:88) dönüştürmeye çalışırken, çabukluk ve hız bi-lincine ulaşır. Olmazsa olmaz olan hızı ise edebî sanatlarla yönelerek sağlar. Bu zorunluluk sebebiyle edebî sanatların reel varlık alanıyla çatışması kaçınılmaz olacağından en başarılı dilin, içinde bulunulan düzeyi, içinden gelinen düzeyle çatıştıran bir dil olması gerektiği, mantıkî bir sonuç olur.

Şiir dilinde bu işlevi üstlenen edebî sanat, mübalağadır. Araştırmacılar, Nef’î’deki mübalağanın bu işlevsel yönüne dikkat etmedikleri için aklî yaklaşımdan kaynaklanan hayalin sınırlarını zorlamadan bahsetmişlerdir. Bu tanımlama durdukları noktadan makul görünmekle beraber, yukarıda sıraladığımız nedenlerden dolayı, eksik bir tanımlamadır. Zira kullanılan tabir, mübalağayı aklın sınırları içinde görür. Halbuki mübalağa mahiyeti icabı akılla mukayyet değildir. Aslında mübalağa sorunu, zihnimizdeki gerçeklik sorunuyla bağlantılı olarak ortaya çıkar. Bu sorunun, şiirin ta-rihi kadar eski olduğunu söyleyebiliriz.

Aristo Poetika’sında abartıyı hoşlanma duygusu uyandırabilmeye bağlar ve bunun doğru olduğunu söyleyerek, mübalağayı amaca uygun bulur: “Zeuxis’in resmettiği çeşitten kimselerin gerçekte var olması olanaksızsa, o zaman bunlar ereğe uygun olan, yani gerçeğin üstünde (ideal) olan kişilerdir. Çünkü ideal, gerçeğe (değerce) üstündür.” (Aristo,1995: 82). Aristo, mübalağayı de-

ğerce üstün olanı vurgulama amacı olarak gösterir. Değerce üstün olan ise idealdir. Tam bu noktada, Wittgenstein'in: "olaylara anlam vermeyi, onlara değer vermeyle bir tuttuğunu" hatırlamak gerekir. Wittgenstein ; "anlam...olayların resmi olan cümleye ait bir şeydir" der. Bu anlam da bir değerdir. Değer ise rastlantısal olmayan bir şeydir. Rastlantısal olmayan şey de; "dünyanın içinde bulunmaz. Aksi hâlde yine rastlantısal olur." (Wittgenstein, Soykan,1995: 31) Buradan tekrar ideal olana gelinir ki, sanatta ideal olanı bulmak bir gerekliliktir, sonucu çıkar. Mübalağa bu gerekliliği hoşlanma duygusuyla gerçekleştirmeye çalışır.

Nef'î'nin beyitlerindeki mübalağalara bakarsak, hız üzerinde durduğunu görürüz. Bu hız, muhayyilenin intikal gücünün adıdır. Dehânın kendisini idraki demek olan bu süreçte; dikey bir seyir izlenir ve hayaldeki hız, nesnel âlemden kopmayı sağlayan akıl dışı bir eyleme dönüşür. İbn Arabî bu dikey seyre "menâzır-ı ûlâ" (İbn Arabî, Chittick, 1999:95) adını verir. Bu adlandırma, "ne değişen ne de oluş içinde bulunan" varlık alanına dair bir ölçüttür. Uzmanların Nef'î'nin hayal gücüne ilişkin nitelermelerine bu açıdan bakarsak; hemen hepsinin hayale en önce eklenmesi gereken yüksek sıfatını doğal olarak bulamadıklarını görürüz.

Nef'î'nin kendisini "şeb-rev-i mi'râc-ı hayâl" olarak ifade etmesi, bu yükselmeyi yerinde bir telmihle, kutsal bir mirasa bağlar. Bu mirasa, tasavvufî devir nazariyesinin bir yükseliş yayı olarak yorumladığı 'urûc ilkesini de katarsak Nef'î'nin söyleminin münbit bir arazide boy verdiği görülür. Buradaki yükselme olgusu, Jung'un bilim dilinde şuur dışı âleme geçme anlamına gelir. Jung; "Bilinçsiz alana ilişkin bir şey bilmediğimiz için, bilincin egemenlik bölgesini de kestiremeyiz" (Jung, 1982:5) diyerek gerçekliğin gerçek dışı alemin kendisini ifade etmesiyle kurulduğuna işaret eder. İbn Arabî bu düzeyi; vahyî ve poetik bir düzey (İbn Arabî, Chittick, 1999:101) olarak tanımlar. Bu düzeydeki hayal gücü; ideal varlık alanı olan manâ ile reel varlık alanı olan his arasında durduğundan, kendine inen anlamları sembolik bir dil kullanarak aktarmak zorunda kalır.

Güzellik

Şair, vahyî ve poetik bir düzeyde elbette şiirsel olanı fark ederek onu seçecektir. Bu seçim, yükselişin sonucunda gerçekleştiği için şair, ayrıcalıklı bir ödülü hak eder. Şair bu ödülü; 'avn-i İlâhî yahut feyz-i tevfik-i İlâhî diye adlandırır. Şu beyitlerde;

Şâh® n-i hayâlümdür o şehb® z şikârî

Kim 'avn-i îlâhâ ana bâl-i tayarândur (Nef'î, 1269; 26)

(Uçuş kanadı İlahi yardım olan o doğanın avı, hayal sahibimdir.)

Bâl açsa şikâr itmege şahbâz-ı hayâlüm

Sayd itdügi elbetde ya 'ankâ ya hü mâdur (Nef'î, 1269; 116)

(Hayal doğanın avlanmak için kanat açsa, avladığı, şüphesiz ya anka ya da hüma olur.)

Cürre şâhân ü hü mâ sayd-ı hayâlüm ki benim

Feyz-i tevfâk-i îlâhâdür ana şehper ü bâl (Nef'î, 1269; 12)

(Hayal (doğanımın) avı, hüma ve şahinin erkeği olduğundan onun kolu kanadı; İlahi yardımın himmetindedir.)

hayalin alıcı kuşu olarak belirlenen doğanın uçup avlanabilmesi için, kanatlarının himmet kanadı olması gerektiği, bizzat şair tarafından dile getirilir. Alıcı kuş sembolü ile verilen hayal gücünün *aktif imgelem* (İbn Arabî, Spiegelman,1997:113) yahut *ruhsal gerçeklik* düzeyine yükselip, yetkin sembolik aktarım yapabilmesi için, şairin *vahyî ve poetik düzey* denilen ideal varlık alanına ulaşması bir gerekliliktir. Nef'î:

Ol şeh-rev-i mi'râc-ı hayâlüm ki cihâna

Sıdk-ı nefesüm bâd-ı seher gibi 'ayândur (Nef'î, 1269; 26)

(Nefesimin halisliği aleme seher yeli gibi aşikar olduğundan o, hayal miracının gece yolcusu benim.)

beytinde bu ulaşılan alanı vurgulayarak, hayalin menziline hangi manâya yönelik olduğunu belirtir. Burada şairin tespiti, manânın sembolik aktarıma dönüşmeden önce, temeldeki birliği beyan etmesi açısından isabet içerir. Ancak henüz sır olan manâ, peygamberlere vahiy kisvesi ile indiği hâlde, şaire belîğ ve güzel söz olarak iner. Nef'î'nin bu durumun inceliğini kavramaması düşünülemez. O, temeldeki birliğe vurgu yapar. Ruhun biçimlendirme aygıtı gibi çalışan muhayyile, duyularla algılanan bu âlemin dışına çıkıp, duyu ötesi algı için istidatlı hâlde gelmeli, bunun için de *aktif imgelem* düzeyine ulaşmalıdır. Bu düzeyde, karşıtları birleştirme yetisi kazanılır. Dolayısıyla, rasyonel âlemden bir alıcı kuş olarak kalkan hayal gücü, irrasyonel âlemden alışılmamış bir avla dönecektir. Doğanın pençesinde gelen *hü mâ* veya *ankâ* eğretilemesi, şairin bilinen anlamların dışında, yeni anlamlarla döndüğünün göstergesidir. Bu, aynı zamanda *doğan* ile *hü mâ* zıtlığının birleşmesi anlamına gelir ki, bu birleşme, *ruhsal gerçeklik* düzeyinin şairde oluşturduğu bir kazanımdır. Nef'î, buradan gelen anlamları, *feyz* ve *avnin* kendisine kol kanat olması sayesinde buldu-

ğunu vurgulayarak, açıklamaya çalıştığı şeyin kendisine *âlem-i gayb arma-gâmı* olarak verildiğini belirtir.

Nef'î'nin kendisini *şâir-i vahy-azmâ* olarak nitelemesini, kuru bir fahriye olarak ele almak, bunun için yanıltıcı olur. Onun kastı, varlığın zıtlık ve çift oluştan arındırılarak birleme boyutuna ulaşmasıdır. Buradaki birlemeyle, şairin içinde bulunduğu poetik algılayış anını anlatmak istiyorum. Hüma ve şahinin cinsiyetleri doğana av olmuş, doğan ise yediği av ile birleşmiştir. His dünyasına ancak sembollerle aktarılabilen anlam, şairi bu boyuta ulaştırınca hayal gücü, özgürlüğünün farkına varır. Şair, *âlem-i misâl* düzeyine, İlahî himmetin kanatlarıyla, alıcı kuş kimliğinde yükseldiği için, karşıtları birleştirdiğinde; özgürlüğün, açık ve gizli arasındaki uygunluğun uyumu olduğunu anlar. Bu duruma, Doğu düşüncesinin başka bir tecrübeden yükselen ayrı bir ikliminde, kainatı, *ying* ve *yang* özlerine ayırarak birleştiren Tao'nun verdiği isim de *uyumdur*. Şairin bu düzeydeki kavrayışı, şüphesiz bir sınır fikri içerir. Ancak, bu düzeye kendi boyutumuzdan bakarak, *sınır* sözcüğünü, zihnimizdeki sınırla eşdeğer sanmak gerekir. Nef'î:

'Âr ider çalmaya çengâline nesr-i feleği

Sayd için eylese şehbâz-ı hayâlüm pervâz (Nef'î, 1269; 190)

(Hayal doğanı avlanmak için havalansa, feleğin kartal burcundaki parlak yıldızını pençesine almaktan utanır.)

beytinde, bu sınır boyutunu ironik bir biçimde eleştirir. Burada; havalandıran hayal *doğanı*, feleğe yükselerek kartal burcunun en parlak yıldızına ulaşır, ancak onu, pençesine almaktan imtina eder. Çünkü söylem, ne kadar abartılı görünürse görünsün, bir *sınır* fikri içermektedir. Burada, ruhsal gerçeklik düzeyindeki zıtlığın telâfisine yönelik bir eylem yoktur. Dolayısıyla şair, kendisi için sıradan bir avcılık, rakipleri içinse olağanüstü bir hayal zaferi sayılan bu durum ile adeta eğlenir.

Nef'î, hayal için yukarıda sıraladığımız bildirimlerin dışında, hayal gücünün tecrübe ettiği özel bir durumu aktarır:

Kalmasa ger per-i şâhân-i hayâlinde mecâl

Târ-ı endâşe ile dâma çeker 'ankâyı (Nef'î, 1269; 148)

(Hayal şahininin kanadında güç kalmadığında ankayı, düşünce ağıyla tuzağa düşürür.)

Bu beyitte; hayalin alıcı kuşunun *feyz* ve *av*ndan oluşan himmet kanatlarında güç kalmayınca, yani şair, muvakkat bir süre için esinlenmede tutukluk yaşayınca bu kanatların ikamesi olarak *endîşe* kanadını takınması

anlatılır. Şair burada sanki bir gerileme durumundan dem vurur gibi görünmekte fakat, bir yanılmaya baş vurarak başka bir ilerleyişi işaret etmektedir. Hayal gücü, serî hamlelerin ardından elinde gaybın armağanlarıyla kalınca, onların tanzim edilerek belirlilik kazanması işini, düşünce üstlenir. Zaten İbn Arabî de; hayalle elde edilen semboller düzeyinden sonra, fikrin art arda sıralama melekesine gerek duyulacağını öngörür. Bu sıralama işi, eylemin bilgiye dönüştüğünü gösterir. Mevlânâ; “*Bilgi, düşünce dalgası oluşturduğunda sözden ve sestten suret meydana getirir.*” (Mevlânâ, Karaisamiloğlu, 2001:88) diyerek, bu duraksamayı elde edilenin özümsemesi süreci olarak niteler.

Alıcı kuş imajında, yükseklikle ona eşlik eden himmet, hayalin değerlendirilmesinde iki temel ölçüt olarak sunulurken, gelin(=*arûs*) imajında; güzellik daha doğrusu benzersiz güzellik, yeni bir değerlendirme boyutu olarak takdim edilir.

Her hayâlüm bir arâs-ı nâz-perverdür benim

Kim bu âlemden degül esbâb-ı zâb ü zâveri (Nef’î, 1269; 46)

(Süs ve süslenme gereçlerinin bu alemden olmaması, benim her hayalimin nazla büyümüş bir gelin olmasındandır.)

Ârâste ol gâne arâsân-ı hayâlüm

Kim her biri bir âfet-i ra’nâ-yı zamâne (Nef’î, 1269; 148)

(Hayal gelinlerimin bu kadar süslenmeleri, her birinin zamanenin eşsiz bir güzeli olmasından dolayıdır.)

Gelin verisinin düşünce alanı güzelliştir. Şair burada gelinin naz, süslenme ve güzel olma niteliklerini, hayal gücünün niteliklerini anlamamıza yardımcı olacak bir biçimde kullanır. Alıcı kuş niteliğindeki hayalin, eriliğe meyli, *cürre* sözcüğü ile özel olarak vurgulanırken, burada, hayal, dişil bir niteliğe bürünür. Zıtlık gibi görünen bu durumun şairde birleşmesi, şairin potansiyel olarak ruhsal gerçeklik düzeyine, sıklıkla seyran etme ayrıcalığı taşıdığını gösterir. Nef’î, muhayyile ile elde edilecek güzelliğe ulaşma zorluğunu, *nâz-perver* tabiriyle belirtir. Naz ve nazlılıkta kabul ve ret arasında, kabule daha yakın duran bir konum vardır. Şairlerin işveden çevre kadar uzanan nitelermeleri, kabule yakın konumun şiir dilinde söylenmesidir. Nef’î, özellikle aşkın güzelliğe ulaşma sürecinin kendi üzerindeki psikolojik boyutunu, bu şekilde izah eder. Ancak gelin sembolünde cisimlendirilen aşkın güzelliğin ve o güzelliği çarpıcı şekilde gösterecek süslenme gereçlerinin, sembolle bile olsa karşılığı yoktur. O yüzden bu

gereçlerin, bu âleme ilişkin imajlarla verilemeyeceğini *bu âlemden değil* diyerek ayrıca niteler. Okuyucu yine *âlem-i gayb armağânı* ile karşı karşıyadır. Bu noktada şair, içinde bulunduğu anlam düzeyini, hayal gücüne aktarmaya muvaffak olduğunda, özellikle *mutantan* ve *tumturaklı* kelimeler kullanacağını da işaret eder. Zira bu âlemden olmayan aşkın bir güzelliğin dile getirilmesi söz konusudur.

Fârâbî, İhsâ'da şiirsel sözler için; "*şî'rî sözler süslenir, bezenir; kelimelerine kuvvet verilir (...) parlaklık ve güzelliği artırılır*" der (Fârâbî, 1989:85). Gelin, nasıl ki düğün gecesinin en güzel bireyi olarak ihtimamla süslenir, bezenirse, şairin hayalleri de şiirin sembolik diline dönüşürken düğün gecesini ile eş değer olan ifade zamanının en güzeli olmak zorundadır. Bu düşünüşün gerisinde; beğenilmek duygusunun zorunlu sonucu olarak dişil niteliği daha baskın olan şairi görürüz. Burada dile getiren erillik ve dişilik, alelade bir cinsiyet ayrımının değil, gerçeğin ikili yönünün belirlenmesidir. İbn Arabî; "*Böylece hakikatin ikili yönü, erkek ve dişi ya da aktif ve pasif yönü oluşur.*" (İbn Arabî, 1997:78) diyerek, şairin bulunduğu düzeyin hangi yön olduğuna izah getirir. Tao'daki uyumun ilk parçası olan ve dişî unsur anlamına gelen *ying* kavramının da bu ikili yöne vurgu yapması, güzellik-gelin münasebetini olması gerekene yani evrensel doğru genişletir. Dolayısıyla gelin tabiri, anlamı, aktif imgelem düzeyinden alıp rasyonel âleme taşıyarak, sıralanmış makul sözcükler biçiminde ortaya koymayı, doğum olarak gören şairin kendisini ifade eder. Buradaki imaj ile aynılaşma durumu, şairin güzel söz söyleme ve bunları, aşkın nitelikler bularak süsleme üzerinde neden ısrar ettiğini açıklamaktadır; bu nitelikleri en iyi anlayacak, sevecek ve beğenecek bir sevgiliye nazlanma isteği. Bu burumda, bu beyitlerdeki hayallerin taşıdığı mesaj, bizatihi gelinin güzel hayalleri olur.

Düzenlenmişlik

Nef'î, hayali gülistan olarak nitelediği şu ifadelerde:

Bir gülîstândur hayâlüm dil şegefte bülbüli

Ol gülîstânun latâf âb-ı revânudur sözüm (Nef'î, 1269; 2)

(Hayalim bir gül bahçesi, gönlüm de hayran bülbülüdür. Sözüm ise, bu gül bahçesinin güzel akar suyudur.)

Âb-ı nazmumla gülîstân-ı tahayyül şâd-âb (Nef'î, 1269; 107)

(Hayal gül bahçesi, nazmımın suyuyla sulanmaktadır.)

sözü, hayal gülistanını suya kandıran akarsuya benzeterek, muhayyileye

taşıdığı anlamları nasıl bir işleme tâbi tuttuğunu gösterir. Şairin karşılaştığı gerçekliği, hayal gücüyle; nesnelere ait imajlara dönüştürerek, önce, bir haz süreci olarak gönülde yaşadığı, ardından bu imajları hem kendisine hem de okuyuculara göstermek için kelimelere dönüştürdüğü anlaşılmalıdır. Burada gönle yüklenen hayranlık nitelemesinin üzerinde durmak gerekir. Gönül, hayal gücü ile ideal varlık alanıyla, söz ile de reel varlık alanıyla temas kurarak, bu iki varlık alanını birbiriyle temas ettirir. Değişen ve oluş içinde bulunan değişmez ve oluş içinde bulunmayana, değişmez ve oluş içinde bulunmayan ise değişen ve oluş içinde bulunana dönüşerek gönlü derin bir haz duygusuyla sarıp, hayran bırakır. Bu bağlamda kelimeler; hayalin tanzim ettiği anlamları görmemize yarayan şeylerdir. Nef'î, bu kelimelere, hayal düzeyini olduğu gibi göstermek görevini de güvenle yükleyince biz, şairin dikey seyir sürecinden getirdiği hiçbir şeyden mahrum kalmamış oluruz. Burada, Nef'î'nin hayal gücüne ilişkin bir nitelemeyi daha ilâve etmemiz gerekir; bunlar, düzenlenmiş hayallerdir.

Burada Nef'î, hayal gücünün gönül ve ifade üzerindeki baskın konumunu vurgular. Malebranche: *imgelemek yetisi...nesnelere ait imgeleri yorumlamak bakımından ruhta bulunan güce dayanır. Bu güç olmayınca imgelem de olmaz* der (Malebranche, 1989; 7-8). Malebranche'nin öngördüğü *ruhta bulunan güç*, Nef'î'de gönüle tekabül eder. Hayalin ulaştığı anlamlar, nesnelere ait yorum biçimlerine dönüşecekse, bu dönüşüm işlemi, gönüldeki bu güçle gerçekleştirilecektir. Ruhtaki bu gücün sürüp sürmediğini anlamak için, anlamların ifade alanına taşınıp taşınmadığına bakmak yeterlidir. Eğer şair eriştiği şeyleri dile getiriyorsa; bunları gönle yansıtmakla kalmıyor, ifadeye de yansıtıyor demektir. Bu da ruh gücünün, öngörülenden daha fazla olması gerektiği anlamına gelir. Ayrıca, muhayyile ile ulaşılan gerçekliğin ruhsal bir tecrübede kalması, diğer insanları, o ruhun gücünü görmekten mahrum bırakır. Nef'î, düşünce alanından gönle aktardığı idealleri, anında söze taşır. Ona göre, hayal düzeyi ile söz arasında zorunlu bir bağlantı vardır. Söz, şairin hayalin hangi düzeyinde bulunduğunu gösteren bir işlev üstlenir. Aktif imgelem düzeyi ile söz arasındaki bu bağlantı, feyzin hem söz hem de muhayyile üzerindeki şaşırtıcı etkisini gösterir. Dikey seyir sürecinden gelen anlamlarla temas eden söz, birden bire, o anlamların dışında durarak, onları anlam kisvesine büründüren bir nitelemelik kazanır. Söz olmazsa, sanatçının çetin ruh macerasının tanıksız bir eylem olarak kalacağı kavranır.

Sonsuzluk/ zamansızlık

Nef'î'nin hayali, deniz imajıyla ele aldığı beyitlerdeki ifade şöyle gelir:

Ol feyz ile bir bahr-ı revândur ki hayâlüm

Emvâcî güher yerine seyyâre feşândur (Nef'î, 1269; 26)

(O feyz ile büyük bir nehir yahut deniz haline gelen hayalimin dalgaları, inci yerine gezegenler saçar.)

Dilüm kân-ı ma'ârifdür hayâlüm bahr-ı ma'nâdür

'Aceb mi haşre dek eylerse ger hâmem güher-bârâ (Nef'î, 1269; 41)

(Gönüm irfan ocağı, hayalim de anlam(lar) denizidir. Kalemim haşre kadar inci saçıcılığı yaparsa (buna) şaşılır mı?)

Hayâlümdür o deryâ-yı hurâşân kim sebak almış

Felek tedvâr-i girdâbından anun 'ilm-i edvârı (Nef'î, 1269; 41)

(Bu coşan deniz hayalim olduğundan felek, bu denizin suyunun çevrintisinden ders alarak, edvar ilmini öğrenmiştir.)

Şair, deniz düşünce alanıyla temas edince muhayyilesi, iki imajla karşı karşıya gelir; genişlik ve derinlik. Genişlik sonsuzluğa, derinlik de dipsizliğe doğru hareket eder. Bu hareketin kavranması için gereken bilgi, irfan bilgisi olup yeri, gönüldür. İrfan bilgisinin niteliği, kazanılan değil bağışlanan bir bilgi oluşudur. Bu bağışa, avn yahut feyz kelimeleriyle işaret edilir. Bu kelimeleri, ilhama kaynaklık eden olgular olarak da düşünebiliriz. Gaye, hayal gücünün anlamların sonsuz deniziyle temasıdır. İnci yerine yıldız saçan hayal gücü, bu temas anında eş zamanlı ancak birbirine zıt iki iş gerçekleştirir. İlkinde dalarak inciye, ikincisinde yükselerek yıldızlara ulaşır. Bu ulaşma iki deniz arasında kalma bilincinin ürünüdür. Yerdeki deniz ile gökteki felekler denizi biri inciler, diğeri yıldız incileri saçarak, coşup köpürerek bir dipsizlik ve sonsuzluğa doğru gitmektedirler.

Çırpıntılı, dalgalı ve çevrıntili deniz imajı, anlamlar düzeyinin hemen altında bulunan muhayyilenin nasıl bir durumda olduğunu gösterir. Bu denizin akıp gitme özelliği, anbean değişen ve hareket hâlinde olan anlamlar düzeyinin gösterenidir. Bu düzey, hayal gücünü de aynı duruşla korumaya iter. Hayal gücünün bu noktada ihtiyaç duyduğu destek, bu korkunç denizdeki hayal incilerinin nitelikli olanlarını seçmeye ve anlamaya yarayan irfan bilgisidir. Gönül, bu bilginin ocağına dönüşerek, anlamlar denizinden gelen hayal incileri yahut anlam imajlarını anında işleyip çözümleyen bir yetkinlik kazanır. Feyzin anlam imajlarını, düşük nitelikten yüksek niteliğe doğru dönüştüren bir hayal gücü haline geldiği

görülür. Özellikle muhayyilenin dalgalı, çırpıntılı ve akıp giden anlamlar düzeyi karşısında, onlara paralel olarak tecrübe ettiği çevrinti, o kadar olağanüstüdür ki, bunu rasyonel anlayışın *ilm-i edvârıyla* kavramak imkansızdır. Böyle bir eylemin arkasından gelen süreci ortaya koyan kalem, aslında ölümsüz bir şeyi ortaya koymaktadır. Dolayısıyla beyitlerde zapt edilen anlamların irfanî sembolleri Wittgenstein'in tabiriyle; "*ebedî bakış altında görülmüş şeylerdir. Onlar yalnızca ve hep şimdide görülmüştür. Şimdideki yaşam için hiç ölüm yoktur. Eğer ebedîlikten sonsuz süre değil zamansızlık anlaşılırsa şimdide yaşayan ebedî yaşar. Demek ki, bu zamansızlık kendini bütün varlığını seyir ve temaşaya bırakma başka her şeye karşı ilgisiz olmaktır.*" (Wittgenstein, Soykan; 1995:21). Şiirin bir an yani şimdiki zaman işi olduğunu söylemeye gerek yoktur. Söylemeye gerek olan şey, bu anın bir zamansızlık boyutu olduğudur. Bu boyutta sanatçı bütün varlığını *seyir ve temaşaya* bırakır, ilgi her şeyden bir şeye; zamansızlık içerisinde görülen şeye yönelir. Bu, ölümsüzlüğün, sanatçıda ebedî bakış altında gördüğü şeydir. Bu şeyler, sembolik imajlarla, kalem vasıtasıyla, kelama dönüştüklerinde; canlı ve ölümsüz bir şey olarak dönüşürler. Şairin kaleminden dökülen kelimeleri, haşre kadar aynı canlılık ve ölümsüzlük içinde görmesi, bu durumla ilgilidir. Bu çıkarımdan, Nef'î'nin hayallerinin bir zamansızlık süreci olduğu ileri sürülebilir.

Tamamlayıcılık

Hayalin bir eyleminden sonra, o eyleme denk bir eylemin gönülde gerçekleştirilmesine ilişkin vurgu, Nef'î'de sık sık başvurulan bir yöntemdir. Aynı yöntem şu beyitte de karşımıza çıkar:

Hayâlüm kâr-bân-sâlâr-ı iklâm-i me'ânâdür

Dilüm gencâne-i pür-gevher-i esrâr-ı râhânâ (Nef'î, 1269; 33)

(*Hayalim, anlamlar ülkesinin kervanbaşı, gönülüm de ruhani sırların mücevher dolu hazinesidir.*)

Burada hayal, anlamlar ülkesinin kervanbaşı iken, gönül, hayalin eyleminin mütemmimi olarak devreye girer ve eylemin arzulanan biçimde sonuçlanmasına yardım eder. Bu devreye giriş, aynı zamanda hayalin eylemini açıklar; şair anlamlar ülkesine ruhanî sırlar getirmek için gitmiştir. Muhayyile elde etmiş, gönül yüklenmiştir. Burada gözden kaçırmamız gereken bir yön vardır, o da muhayyilenin algılama niteliğinden dolayı, tamamlanması gerektiğidir. İbn Sînâ: *Hayal ile algılama; maddenin şek-*

lini iyice soyutlayan ama onu duyumlanır şartlardan örtülü bırakmadır. (Böyle olmakla birlikte) hayal, türün fertlerine uygulanabilir bir şekil vermez. (İbn Sînâ, Goichon, 1993:43) diyerek, bu eksiliği giderecek yeni bir şey arar. O bunu, *vehm* dediği ontolojik bir kavramla karşılar. Condillac, muhayyilenin işlevi üzerinde dururken gerek Nef'î'nin gerekse İbn Sînâ'nın öngördüğü eksikliğin farkında değildir: *muhayyile, fikirleri uyararak bunlardan bizim istediğimizce daima daha yeni bir takım kombinezonlar vücuda getiren bir ameliyedir* der (Condillac, 1989:95). Nef'î'nin İbn Sînâ'daki *vehmi*, gönülle karşıladığını görüyoruz. Muhayyilenin aldıklarının biçimlenme yeri olan gönül, türün bütün fertlerine uygulanabilir bir şekil verme yeridir. Bu şekiller, kelimelerle oluşturulan sembollerin adlarıdır. Şiir dilinin sembolik yönü, Hume'un de dikkatini çeker. O, buna *bileşik izlenimler* (Hume, 1986) adını verir ve izlenimi çözebilmek için bileşenlerin ayrılması gerektiğini belirtir. Hume'un yargısı, aynı zamanda, sembolün çözümünün kelimele- rin kendi çıplak gerçekliğine dönmesiyle mümkün olacağını öneren bir yöntemdir.

Eğlence ve Oyalanma

Nef'î'nin muhayyile ile ilişkisinin bir başka boyutu psikolojiktir.

Muhassal yok bir eğlence firâkımda dil-i zâre

Meger kilk-i hayâl-i nükte-senc ü nükte-perdâzâ (Nef'î, 1269; 79)

(Hasılı, sevgilinin ayrılığında inleyen gönle, nükte söyleyip, nükte değerlendiren hayal kaleminden başka bir eğlence yoktur.)

Kasd itse husâsâ ki güher-senc-i hayâlüm

Bir nüktesini şerh-i kitâb-ı Dürer eyler (Nef'î, 1269; 29)

(İnci(ler) tartan hayalim, özel olarak niyet etse, söylediği her nükteyi, Dürer kitabının güçlüklerini açıklayacak biçimde söyler.)

Buna, avunma ihtiyacının gerçekleştirilmesi de denebilir. Kendini idrak eden dehânın en ayırıcı vasfı, huzursuzluk ve tedirginliktir. Ama her şeye sarf olan bir huzursuzluk ve tedirginlik. Hiçbir dâhînin bu yargının istisnâsı olmadığına, sanat ve düşünce tarihi tanıktır. Dâhî bir sanatçı olan Nedim hakkındaki değerlendirmeler, bana bunun için, hep eksik görünür. Nedim'in şuh tavrı, kuvvetle muhtemeldir ki bir örtmecedir. Asıl Nedim, bu perdenin arkasında olmalıdır. Nef'î'nin burada kullandığı *firâk* sözcüğünü, *ebedî bakış altında* gördüğü gerçeklikten ayrılmasının adı olarak değerlendirmek gerekir. Bu bilinç, ayrılığı sürekli algılatan drama-

tik bir bilinçtir. Mevlânâ, Mesnevînin girişinde bu kavramı daha kapsamlı olarak *cüdâyahâ* sözcüğüyle çoğul halde ifade eder. Bu, daha özgün bir muhayyilenin kimsenin duymadığı bir serüveninin ürünüdür. Mevlânâ bu durumu, Türkçe'ye manzum olarak tercüme ettiğimiz bir rubâisinde şöyle belirler:

*Düğündeyiz; sakın yanımıza tefsiz gelme,
Biz Mansuruz, kalk, davul çal da duyur âleme.
Çok sarhoşuz, ama üzüm şarabından değil,
Uzaktayız, uzakta; hayalinden çok öte !*

Belirlenen bu merhaleye Fuzûlî; *gam merhalesi* (Fuzûlî, Doğan, 1999'da) diyerek ad koyar. Buradaki gam, *ebedî bakış altında görülen şeyin dışındaki her şeyi silikleştirmesi yönünden işlevseldir*. Wittgenstein, "*Ben ile ben arasındaki bağlantıya gönderme yaparken; İnsan bu Ben'i ya da aynı şey demek olan kendi dünyasını yoğun ve derin bir kontemplatio içinde kavrar*" der. (Wittgenstein, Soykan; 1995:22) Ancak bu *yoğun ve derin kontemplatio* zaman ve mekanı birlikte algılayan bir çifte algı hali olup, bu algı hâlinin tekabül ettiği / edeceği ruhsal boyut söylenmemiştir. Bu tecrübe, şairin yani sanat adamının dünyasında daha derin ve kuşatıcı olup, *gam* gibi *dil-hurâş* bir ruhsal boyut, söylenmekle kalmayıp, eylem üzerinde de sürekli etkin olur. Bu boyutun tasavvuftaki *makam* kavramıyla eşdeğer olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir.

Nef'î'nin *dil-i zârî* böyle bir âlemin içinden gelir. Sanatçının her şeye sârî olan bu huzursuzluktan kurtulabilmesi için oyalanmaya yani *eğlenceye* tabîî bir temayülü olur. Şair, bu eğlencenin en önemli argümanı olarak hayali görür. Burada; muhayyilenin özellikle seçilmesinin mantığını *nükte* tabiri verir. Muhayyile, hem nükteyi bulup söyleme, hem de değerlendirme işini kendisi gerçekleştirdiği için, adeta muzipleşir. Araştırmacının nüktenin bu ilk basamağını geçerek asıl nükteye, Yûnus Emre'nin ifadesiyle; *üzünü örtmüş manâ* (Yûnus Emre, 1991) ya dikkat etmesi gerekir. Şair, muhayyilesinin nükteye taşıdığı her anlamın, bir kitabın özü olduğunu açıklayarak, bu özlerin, nükteilerin ihtiva ettiği gerçekliğin doğru anlaşılması şartıyla, erbabının elinde kitaplaşacağını söyler. Nüktenin inci kelimesiyle çağrışım yapması, incinin deniz düşünce alanıyla irtibat hâlinde olmasından dolayıdır. Bu da nüktede gizlenen şeyin, geniş ve derin bir anlam düzeyinden *üzü örtülmüş* yani bir nevî sadef içinde geldiğini işaret eder. Nef'î, deyim yerindeyse, yorumcusunu kendi başına uçtuğu se-

maya çağırarak, aynı ufka baktırır. Bu dikey seyir merhalesinden bakıldığında; *şâhvâr incinin* hangi sadefte olduğu görülecektir. Bu sadefi açan kişiye bekleyen beklenmedik yanılmaca ise, aradığı incinin halis bir gam incisi olduğudur. Muhayyile, yükselme yetisiyle ulaştığı ontolojik bilinç düzeyinin bir *gam merhalesi idraki* olduğunu, nükte incisinde sembolize ederek nükte yapar; eğlenir ve eğlendirir. Burası, *gam merhalesi* menziline oyalanma aralarıdır.

Keşif

Hayalin gizlenmiş anlamla münasebeti şu beyitte de gelir;

Hâne-i vârandur ammâ tâşe urdukça hayâl

Her tehâ küncinde bir gencâne-i pinhân bulur (Nef'î, 1269; 24)

(Gönlüm, virane bir evdir, ama hayal (definecisi) onu kazdıkaç her تنها bucağında bir gizli hazine bulur.)

Burada gönül bir virane, hayal de o viranede gizlenmiş defineyi arayan bir definecidir. Bu noktada hayalin şimdiye kadar değinilmeyen bir niteliği ortaya çıkar; keşif. Keşfin bizi, Nef'î'nin gizlenmiş anlamlardan ne anladığını belirten bir kavrayışa götürdüğü açıktır. Şair, şiir meydanına taşıdığı bütün anlamların başlangıçta mevcut olduğu anlayışından yola çıkmaktadır. Onun diğerlerinden farkı, bu anlamları nerede bulacağını ve hangi gereci kullanacağını bilmesidir. Arjantinli şair, düşünür Borges, şiirde kendisinin tecrübe ettiği keşif olgusuna dair şöyle der; “Genel bir kavramdan yola çıkarım. Başlangıç ve sonu beş aşağı beş yukarı bilirim. Aradaki bölümleri ise keşfederim. Ama onları benim bulduğum, onların benim özgür istemime bağımlı oldukları duyusuna kapılmam. Onlar nasılsalar öyledirler, ama gizlenmişlerdir, şair olarak görevim onları bulmaktır.” (Borges, 2000;87-88) Bu izahın şairin, gizlenmiş anlamı keşfettiğini, ancak anlamın bağımsız varlığını ve bağımsız duruşunu tehlikeye sokacak bir müdahaleden kaçındığını öğreniyoruz.

Hayranlık

Nef'î, hayal gücünün başka bir niteliğini de hayran bırakma olarak açıklar;

İder letâfet-i hüsn-i tahayyülüm hayrân

Müfessirân-ı kelâm-ı 'alâm ü 'allâmı (Nef'î, 1269; 72)

(Hayalimin güzelliğindeki hoşluk ve incelik, en bilgin şiir yorumcularını bile hayran bırakır.)

Buradaki hayranlığın Wittgenstein'in, tezinde eksik bıraktığı ruhsal boyutu tamamladığı görülür. Wittgenstein'in sözünü ettiği *yoğun ve derin bir kontemplatio içinde kavramanın* hayranlık duyan ve duyuran bir ruhsal süreç olduğunu Nef'î açıkça ifade eder. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın Huzur'u hakkındaki bir yazısında, Tanpınar'ı, "*kontemplatif bir mizaç*" (Kaplan, 1999:367) olarak niteler ve onun; "*çok lezzetli bir hayranlık duygusu içinde kalma*" tanımını, bu mizacın tezahürü olarak gösterir. Ancak Nef'î, buradaki *hayran* sözcüğünü bir görüntünün seyrinin izahı için kullanırken, bu kelimenin telmihen uyuşturucu kullanan zevk ve keyif ehline yaptığı göndermeden de yararlanır.

Muhayyile ile güzellik ilişkisinin zevk noktasında kaynaşacağı Fârâbî tarafından da öngörülmüştür; *Muhayyile kuvvetinin kendileriyle bu şeyleri taklit ettiği duyusallar, güzellik ve mükemmelliğin en son noktasında bulunan şeyler olduklarında, onları gören kimse büyük ve olağanüstü bir zevk duyar ve diğer var olan şeyler arasında kendilerine rastlanılması imkansız olan olağanüstü şeyler görür* der (Fârâbî,1990: 65). Nef'î'nin burada yorumcuları âciz bırakma eğiliminde olduğu görülür. Yorumcular akılsal kuvvete tâbidirler. Ancak akılsal kuvvetin ilk boyutundan bakarlar. Fârâbî; "*akılsal kuvvet, nazari ve ameli olmak üzere iki çeşittir. Ameli aklın işlevi tikellerle ilgili fiilleri gerçekleştirmek, nazari aklın işlevi ise insani fiilin konusu olmayan akılsalları kavramaktır. (Bu) akılsal kuvvetin Faal Akıldan elde ettiği şey, bazen Faal Akıldan tahayyül kuvvetine akar, taşar.*" (Fârâbî,1990: 65) diyerek bu kuvveti ikiye ayırıp yorumcuları ilk kategoride bırakır. İkinci kategoride sanatçı, yalnız kalır. Bu yalnızlık bir üstünlük bilincine dönüşerek meydan okuma ve âciz bırakma eylemi hâline gelir. Şairin fahriye tutkusu, Fârâbî'deki *Faal Akla* teka-bül eden *aktif imgelem* ve *ruhsal gerçeklik* düzeyinde ortaya çıkmaktadır. Ancak Nef'î, bu düzeyde *avn* ve *feyze* sürekli işaret ederek, seçkinliğini dile getirip özellikle müstesna yaratılışını vurgular. Onun övdüğü ve övündüğü müstesna yaratılış; *Faal akıldan tahayyüle akıp, taşan* şeylere açık olan yaratılıştır.

Meydan Okuyuculuk

Meydan okuma bir kavga çağrısı olduğu için şair, ulaştığı üstünlük bilincini, rakiplerine en iyi bu alanda kavratarak kabul ettireceğini umar;

Ammâ yine hasm-efken-i meydân-ı tahayyül

Her ma'rekede Nef'â-i şemşâr-zebândur (Nef'î, 1269; 26)

(*Amma her savaştta; hayal meydanında düşmanı saf dışı eden, yine kılıç dilli Nef'î'dir.*)

Behrâm-ı hayâlüm ki yeter tâg-i zebânüm

Bir fitnede cem' olsa eger leşker-i 'âlem (Nef'î, 1269; 74)

(*Eğer, tüm dünyanın askerleri bir fitne çıkarmak için bir araya gelseler, (bu fitneyi önlemeye) dil kılıcı yeterli olan hayal Behramıym.*)

Sonra gelsem dehre Hallâk-ı Ma'ânâden nola

Kâleb-i huşk-i hayâle râh-ı sâânâdür sözüm (Nef'î, 1269; 3)

(*Dünyaya Kemal-i Isfahani'den sonra geldiysem dert değil, benim sözüm, hayal cesedi için ikinci bir ruhtur.*)

Nâvek-endâz-ı hayâlem ki benüm havfümnden

İki târ-keş götürür gamze-i çeşm-i nâhid (Nef'î, 1269; 181)

(*Ben hayal okçusuyum, Zühre'nin gamzesinin (yanında) iki ok sadağı taşıması, benden korktuğundan dolaydır.*)

Kavga yani savaş iki kesin netice verir; zafer yahut hezimet. Nef'î, bulunduğu yerden dolayı, zaferden o kadar emindir ki, bu savaşta onun için mağlup ve mağlupların kim olacağı belirlenecektir. Fârâbî, hayal gücünün bu kertesi hakkında şöyle konuşur: “ (...) *bu adam şimdiki ve gelecek şeyler hakkında ilahi şeyler hakkında kehanette bulunacaktır. Bu tahayyül kuvvetinin ulaşacağı en yüksek derecedir*” (Fârâbî, 1990: 65). Nef'î en üst derecedeki bu tahayyül kuvvetinin kehaneti olarak bir şey söyler; galibiyet hep galibiyet. Açtığı savaşta; *ebedi bakış altında* gördüğü şeyler söz konusu olduğu için, zaman ve mekan ulaşılan anlama dekorluk etmekten çıkarak, şairi o anlamla birleyecektir. Bu durumda sanatçı, faal aklın kendi tahayyül kuvvetine, olağanüstü bir güç bilinciyle beraber aktığını idrak eder. Hep galibiyet bilinci, şairin bakış açısından kaynaklanır. Wittgenstein'in tabiriyle; *objelere onların içinden bakmak yerine öncesiz sonrasız bakımdan bakar* (Wittgenstein, Soykan; 1995:31). Âleme böyle bakan sanatçı, hem bu âlemlerle hem de kozmik âlemlerle çatışmayı mümkün görür. Ayrıca, âlem zamanını üçlü algılamak yerine, tahayyülün en üst derecesi olan kehanetle, teke indirgeyerek birler ve böylelikle geçmiş zaman diliminde kalan *Hallâk-ı Ma'ânî (=Kemâl-i Isfahânî)* ile boy ölçüşerek, farklı bir zaferi tadabilir yahut tatmak isteyebilir.

Mecnunluk

Bütün bunları yaparken Nef'î'nin anlatımında temel izlek olarak yürüyen şey, sözdür. Şair bu vurguyu, şiirde konuşanın kimliğine dikkat çekmek için yapar. Şair; *Tûtî-i mu'cize-gûy*dur. Bu durumda söz, üç eylemle var olur; asıl konuşan, aracı olarak konuşan ve asıl ile aracı arasındaki ilişki esnasında biçimlenen şey olarak söz. Ama durum ne olursa olsun, şiir bir dil olayıdır ve şair bu bilinç içinde susmamalıdır. Susmayı tercih ettiği an, dilin, sanatçının kendisini dışlayarak, onun yerine geçme ihtimali hemen eşikte bekler. Hayal gücü, nasıl bir *zamansızlık* ise onu ifadeye büründüren dil de, kaçınılmaz olarak, bu *zamansızlığı* dener.

Mallarme dilin bu haline *cinnet* (Mallarme, Berk 1988'de) adını verir. Mallarme'nin dilin nihaî noktası sanarak dehşete düştüğü bu durum, Nef'î'de çok katmanlı bir birleşik tecrübeden geçerek, munis bir şeye dönüşür. Cinnet, sözlük anlamı itibariyle aklın perdelenip örtülmesi anlamına gelir. Muhayyilenin, akılla kavranamayan eylemleri gerçekleştirme için cinnete iradî bir temayülü vardır. Cinnet, bizim şiirimizde; hülûl edeceği bir kişilik bulunca tanıdık bir tipe dönüşür; Mecnun. Mecnun, doğrudan sanatçıyı, ardından insanı sembolize eder. Fuzûlî ruhun güzellik karşısındaki tavrını *mecnûn-ı rûh* (Fuzûlî, Doğan 1999'da) nitelemesiyle verir. Bu ifade, her insanda bir cinnet potansiyeli olduğunu, ancak mecnunun yegânelik vasfını hep koruduğunu gösterir. Bu potansiyeli, hayal gücü yüksek insanlar fark ederler. Fuzûlî *tahayyülât-ı hâs* (Fuzûlî, Doğan 1999'da) ifadesiyle bu farkındalığın her sanatçı için değişik bir cinnet tecrübesi biçiminde gelişeceğini belirtir. Buradaki cinnet tecrübesinden sanatçının şahsî ve özge hayal ediş biçiminin verdiği / vereceği eseri anlatmak istiyorum. Nef'î:

Benem ol çihre-güşâ Mânâ-i tasvâr-i hayâl

Ki ider 'aklı sevâd-ı kaleim sevdayâ (Nef'î, 1269; 148)

(Akli sevdaya düşüren, kaleminin kara yazısı olduğundan, hayalin suretini çizip ona yüz açtıran ressam Mânâ, benim.)

beytinde; *sevdayî* sözcüğünün delaletiyle aklın cinnetini belgeler. Aklın sevdayılığı, hayalin işlevsel hâle gelebilmesi için bir zarurettir.

Görme ve Gösterme

Dikkat edilirse Nef'î'nin hayale ilişkin nitelemelerinde görme ve gösterme, bilinçli bir seçim olarak durur. Görme ve gösterme bir resim boyutu

olduğu için resmin en uç temsilcisi olan Mânî, hayalin en yetkin çizicisi olarak tabloyu tamamlar. Buradaki yüz açtırma (çihre-güşâ) tabiri, Yûnus'un yukarıda değindiğimiz *anlamın yüzünü örtmesi* ifadesi ile bir tezat teşkil eder. Ancak bu tezat, anlamın niteliğinden değil, kelamın eksikliğindedir. Muhayyile ile karşılaşmadan önce, anlamın örtüsüz olduğu, aşikâr olarak anlaşılır. Nef'î, anlamı, hayal gücünün olduğu gibi yansıttığı gerçeğine vurgu yapar. Bu vurguda, bir şeyin altı özelliikle çizilir; söze dönüşen anlam, yüzünü örttüğü halde, görülüp gösterilen anlam olduğu gibi durur. Nitekim muhayyile, bir anlatım işi değil, bir seyir işidir. Dolayısıyla seyredilene anlatmak, doğal olarak, bizim durduğumuz yerden bir tezat olarak algılanacaktır. Halbuki bu tezat, değindiğimiz gibi, anlamın özülüyle alâkalı değildir. Pekâlâ, bu görüntünün niteliği nasıldır, diye soracak olursak, şair şöyle der:

Şu'le-i şem'-i hayâlüm o kadar râşendür

Ki görünürlü dil-i ma'nâdeki râz-ı güm-nâm (Nef'î, 1269; 52)

(Hayalimin mumunun alevi, o kadar parlaktır ki, anlam içindeki unutulmuş sır bile açıkça görülür.)

Gizli olan ve gizlenen şey, muhayyileye karanlık imajıyla beraber gelir. Karanlık böyle bir imajla geldiği için, varlığı, bilinmeyen varlıkların yeridir. Dolayısıyla sır, bu boyuttur. Hayal gücü, feyiz kanatlarıyla bu boyuta girerek, getirdiği varlığı, ışığa dönüştürür yani anlaşılır kılar. Hayal, bu yoğun ve yekpâre karanlığa tutulmuş bir mum gibi gösterilerek, onun ışığında görülen her şeyin, bizim için yitik anlamları gösterdiği belirtilir. Görüntünün netliği de ışığın derecesiyle alâkalıdır. Görme ve gösterme sürecinde, hayal gücünün farklı bir ontolojik düzeyin suretlerini seyrederek, onları anlamlandırmaya çalıştığı açıktır. Şairin böyle bir düzeyde resme atf yapması, karşısındaki suretlerin görüldüğü gibi, söze aktarılmasının zorluğundandır. Evhadüddin-i Kirmânî; "*Mana suretten başka bir şeyde görülemez*" (Kirmânî, 1999) diyerek, muhayyilenin suretle temas etmedikçe, anlamı algılayamayacağını belirtir.

Nef'î bu beyitte; ışık ve sır arasındaki karşılıklı gereksinime dikkat çekerek belâgata vurgu yapar. Belâgat ilahî ifadeyi takliden konuşmadır. Belîğ bir sözde de sır, görünür hâle gelmelidir. Yani ifade muğlaklık ve kapalıktan arınarak, anlam güzeline yüz açtırıcı bir yer hâline gelmelidir. Işık, görme ve gösterme ile alâkalı olduğu için şair, biraz önce değindiğimiz tezat eksikliğinden kurtulmak için, resmin tek ifadeliliğine yönelir.

Tam bu noktada, Wittgenstein'ın; *her cümle bir resimdir* (Wittgenstein, Soykan; 1995:47) öngörüsünü, bu anlayışın nihaî beyanı olarak kaydetmek gerekir. Çin resmi üzerine bir yazısında Brecht'in şu ifadeleri; "*Resme geçirilen nesnelere, birbirinden bağımsız olan nesnelere gibidir, amma yine de resim kağıdı üzerinde gerçekleştirdikleri birlik sonucu bir bütün oluştururlar; ne var ki, bölünmez bir bütün de değildir bu. Çinlilerin resim levhalarında yer alan nesnelere kesilip ayrılabilir birbirinden, öyleyken anlamlarını yitirmezler, amma hiç değişmeden kaldıkları da söylenemez.*" (Brecht, 1997:165) minyatür için söylenmiştir. Minyatürün resim anlayışında biçimlerle yaptığı şey, eski şiirde kelimelerle; birbirinden bağımsız ancak, temelde birbirine bağlantılı beyitler aracılığıyla kurulur. Dolayısıyla, âleme objenin içinden bakan ve onun kuralına tâbi olan Batı şiir ve resmi, varlığa bir bütünün birbiriyle bağlantılı tabloları gibi bakan Doğu sanat ve şiiri karşısında akli temsil eder. Bu da muhayyileyi, mecnunluk vasfıyla, Doğu sanatının imtiyazında bırakır.

Süreklilik

İbn Arabî; *hayal, bütün varlık ve yokluklarda, mümkün olan ve olmayan her şeyde hükmü geçen bir olgudur* der (İbn Arabî, Dınanî, 2000:514). Bu ifade, hayal âleminde şairin istek ve dileğinin, muhatabının istek ve dileği hâline geleceğini gösterir. Buna; isteğin aynileşmesi diyebiliriz. Bu bağlamda, vasıta, iletişimde uçları birleştirme konumunu yitirir. İstek, vasıtanın aradan kalkmasıyla; doğrudan iletişim kuran ile kendisiyle iletişim kurulanı birleştirir. Bu birleşme, oluşun zamanına bağlanmak anlamına gelir. Oluş, bir geniş zaman eylemi biçiminde devam eder. Muhayyile, bu noktaya geldiğinde, zıtlık aradan kalkacağından dolayı; her şeyin mümkün olduğu bir ontolojik düzeyde durur. Şair:

'âlemi teshâr için hâtem ne lâzım tab'uma

Ben Süleymân-ı hayâlem neyleyem engüşteri (Nef'î, 1269; 47)

(Yaratılışımın, dünyayı buyruk altına alması için mühürlü yüzüğe ihtiyacı yoktur. Ben hayal Süleyman'ıym yüzük neyime gerek.)

beytiyle güce dönüşen bu mümkünü vurgular. Bu durum, aslında kendisinin ulaştığı olağanüstü gücü işaret eder. Ancak burada, gücün daha alt bir amaç olan meydan okumaya yönelmediği görülür. Süleyman, istenen ve amaçlanan doğrunun idesidir. Bu ide; yüzük gibi bir vasıtaya ihtiyaç duyduğu için, geçici bir kudret ifade eder. Bu geçici kudret, araz ol-

mak gibi bir eksiklik taşır. Şebüsterî, arazı şöyle tanımlar; *bir an için varlık sahnesinde görünen, iki zaman içinde bâkî kalamayan şey* (Şebüsterî, 1988:54). Şiirin bu arazın yerini alacak bir cevher ile, öncesiz ve sonrasız olarak, iki zaman içinde kalıcı bir şeyle birleşmesi gerekir. Şair bu cevheri, hayal olarak adlandırır ve onu, yüzüğün yerine ikame eder. Bu durumda *ilahi kudretin hayalden daha kapsamlı ve daha büyük bir şeye vaki olmadığı* (Dınanî, 2000:514) bir boyuta geçilerek, âleme âlemin dışından bakmak gibi bir feyiz düzeyine ulaşılır. Bu feyiz düzeyi, şiiri, arazın elinden çekip alarak onu, zamanla mukayyet bir şey olmaktan kurtarır. Nef'î, bu yaklaşımıyla hayale yeni bir nitelik olarak süreklilik kavramını ekler. Ölümlü olan hayale ilişkin değildir, demeye getirir.

Mestâne Görüş

Nef'î, şu beyitte:

Haşr olunca tâ ki şevk-engâz-i bezm-i ehl-i dil

Keyf-i sahbâ-yı hayâl şâdmânumdur benüm (Nef'î, 1269; 37)

(Aşıkların iştihak artıran meclisi yeniden yaratılınca kadar, hayal kadehinin yarı sarhoşluğu, mutluluk olarak bana yeter.)

muhayyilenin dile getirilen düzeyle temasının, insanda oluşturacağı iki şeye daha değinir; mestlik ve mutluluk. Bu iki şeyin bizim zihnimizdeki mestlik ve mutluluğa tekabül etmediği kesindir. Şair, bu kelimeleri, muhayyilenin anlam/anlamlar âlemiyle karşılaşınca ruhta uyanan durumu belirtmek için kullanır. Bir durumun adını farklı iki kelimeyle vermek bu açıdan yanıltıcı olacağından bu kelimeleri, nüansları kaçırmamak için, mestlik mutluluğu ya da mutluluk mestliği diye iki ayrı biçimde birleştirmek daha doğru olur. Şairin muradı, bu iki ayrı biçimin aynı şeyi ifade etmesidir. Mutluluk mestliği, görülmesi zorunlu suret ve suretler dışında her şeyi silikleştiren, böylelikle elde edilen anlamların bir zaman ve mekan boyutu olmadığını ifade eden bir süreçtir. Bu sürecin *yoğun ve derin kontemplatio* içinde görülen süreçten farkı, algının zaman ve mekandaki çifte kavrayış boyutundan getirdiği hazzın, zaman ve mekana tâbi olmayan bir mutluluk boyutuna geçmesidir. Mestlik, hayalin zamanı dondurup mekanı tecrit etme niteliğidir. Böyle bir özellik, duyulara yönelik hazdan, duyular dışı bir mutluluğa yönelmenin şartıdır.

Nef'î, aslında, hayalin girdiği mutluluk mestliği süreci ile muhatap arayışının büyük dramını engellemek ister. *Ehl-i dil*; yar ve dost denilen

muhatap, *bezm*; birleşme, *şevk*; muhatabı bulma duygusudur. Muhayyilenin bu durumda şevki amaçladığı açıktır. Bulma duygusu, ayrılığı daha derin ve kesintisiz kavratacağından arayış, şevkin aşkın bir istek oluşundan dolayı, arayanın kendine tahripkâr bir tutumla yönelmesini getirir. Hayalin, şevkin sureti diyebileceğimiz ontolojik düzeyle karşılaşması, ruhu, aranılanın bulunmasından kaynaklanan mutlulukla karşılaşır. Bu aşkın mutluluğun, rasyonel âlemin şartlarından etkilenip bozulmaması için şair, mutluluk mestliğine ulaştıran hayal şarabını sürekli içmek zorundadır. Ayılış yani aklî düzey, *ebedî bakış* altında görülecek suretleri siler. Buradan kalkarak şairin hayal gücüne ilişkin şu nitelemeyi de ekleyebiliriz; Nef'î'nin hayalleri, anlamın ontolojik düzeyinde mestâne görülmüş suretlerdir.

Sonuç

Bu makalenin bize gösterdiği şey; divan şiiri ve şairlerine ilişkin bilinen yargıların, eksiklik içermesidir. Eksikliğin temelinde yatan olgu, metinleri yorumlama konusunda yeni bakış açılarına olan ihtiyaçtır. Divan edebiyatı metinlerini sadece filolojik yöntemle anlamaya çalışmanın yeterli olmadığı, Nef'î'nin hayal gücünü niteleyişi hakkındaki bu kısa araştırmadan da anlaşılmaktadır. Divan şiirinde, metinlerin tespitine yönelik bilimsel titizlik, bir an önce, metinlerin yorumlanmasını da bir mesele olarak ele almalıdır. Eski edebiyat ile şimdiki zaman arasındaki yıkılmış köprüleri, ancak böyle kurabiliriz. Metin kurmaya verilen emek, metnin anlaşılmasını eksik bırakmıştır. Önerimiz, metin kurma ile metin yorumlamanın aynı paralelde gitmesidir.

Kaynaklar

- AKKUŞ, Metin (1993), *Nef'î Divanı*, Ankara, Akçağ yay.
AKTAŞ, Şerif (1998), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara; Akçağ yay.
ARİSTOTELES (1995), *Poetika*, (çev. İ.Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.
AVŞAR, Ziya (2001), "*Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi*", *Hece, Türk Şiiri Özel Sayısı*, 5;35-55.
BERK, İlhan (1988), *Poetika*, İstanbul Adam yay.
BORGES, J. L. (2000), *Yedi Gece*, (çev. C. Üster), İstanbul; İletişim yay.
BRECHT, B. (1997), *Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul; Cem Kültür yay.

- CHITTICK, Willam (1999), *Hayal Alemleri- İbn Arabi ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi*, İstanbul; Kaknüs yay.
- CONDILLAC (1989), *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerinde Deneme*, ç. M. Katırcıoğlu, İstanbul; MEB yay.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1987), "Kaside Şâiri Nef'î" *Ölümünün Üçyüzlüğü Yılında Nef'î*, Atatürk Kültür Merkezi yay.-S.,9, s.79-90
- DINANI, İbrahim, Gholam Hossein (2000), "Mevlâna ve İbn-i Arabi'ye Göre 'Hayal Alemi'" *Uluslararası Mevlâna Bilgi Şöleni, Bildiriler*, Ankara; Kültür Bakanlığı yay.
- EVHADÜDDÎN-İ KİRMÂNÎ (1999), *Rubaîler*, (çev. M.Kanar), İstanbul; İnsan yay.
- FÂRÂBÎ (1990), *El-Medînetü'l-Fâzıla*, ç. A. Arslan, Ankara, Kültür Bakanlığı yay. (1989) *İhsâu'l-Ulûm: İlimlerin Sayımı*, (çev. A.Ateş), Ankara; MEB yay.
- FUZÛLÎ (1996), *Leylâ ve Mecnûn*, Haz., M.Nur Doğan, İstanbul; Çantay Kitabevi.
- GOICHON (1993), *İbn Sînâ Felsefesi ve Ortaçağ Avrupasındaki Etkileri*, ç. İ.Yakıt, İstanbul; Ötüken Neşriyat.
- HUME, D (1986), *İnsan Zihni Üzerine Bir Araştırma*, (çev. Selmin Evrim), İstanbul; MEB yay.
- İBN ARABÎ (1997), *İttihadi'l-Kevni*, (çev. M. Kanık), İstanbul; İnsan Yay.
- İPEKTEN, Haluk (1996), *Nef'î: Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara; Akçağ yay.
- JUNG, C.G (1983), *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri-Konferanslar-* (çev. K.Şipal), İstanbul, Bozak yay.
- KAPLAN, Mehmet (1963), *Bir Şairin Romanı: Huzur*, İstanbul; Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- KARAHAN, Abdülkadir (1972), *Nef'î Divanından Seçmeler*, Ankara; MEB yay.
- KARAIŞMAİLOĞLU, Adnan (2001), *Mevlana ve Mesnevi*, Ankara; Akçağ yay.
- MALEBRANCHE, M (1997), *Hakikatin Araştırılması*, C.II. (çev. M.Katırcıoğlu), Ankara; MEB yay.
- MAZIOĞLU, Hasibe (1982), "Eski Türk Edebiyatı Maddesi" *Türk Ansiklopedisi*, C.XXXII., Ankara; MEB. Yay.
- NEF'Î (1269), *Dîvân*, İstanbul, Cerîde-i Havâdis Matbaası.
- OCAK, F.Tolga (1987), "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatımızdaki Yeri"

- Ölümünün Üçyüzzellinci Yılında Nef'i, Atatürk Kültür Merkezi yay. S.,9, s.1-44
- ÖZGEN, M.Kasım (1997), *Farabi'de Mutluluk ve Ahlak İlişkisi*, İstanbul; İnsan yay.
- SOYKAN, Ö. N (1995), *Felsefe ve Dil, Wittgenstein Üstüne Bir Araştırma*, İstanbul; Kabala yay.
- SPIEGELMAN, J. Marvin vd.(1997), *Jung Psikolojisi ve Tasavvuf*, İstanbul; İstanbul İnsan yay.
- ÜNVER, İsmail (1987), "Övgü ve Yergi Şairi Nef'i" *Ölümünün Üçyüzzellinci Yılında Nef'i*, Atatürk Kültür Merkezi yay. S.,9, s.45-78
- YÛNUS EMRE (1991), *Divan*, Haz. M.Tatçı, Ankara; Akçağ yay.

Nef'î's Approach to Image

Assis. Prof. Dr. Ziya AVŞAR

*Niğde University
Faculty of Arts and Sciences*

Abstract: Amongst the Divan poets, it is a common view that Nef'î's image power is unique. The scientists talking about Nef'î's image power emphasized the effect of Nef'î's poetry to his own judgement, but how he evaluates the image is unknown. In this article we stressed the nature of evaluation of image by Nef'î in terms of poetic view. On the ontologic aspect this paper lists the quantities of image notion.

Key Words: Nef'î, Divan poet, kaside, image, symbol , meaning, height, criticism.

Подход Нефи к Понятию Воображения

Зия АФШАР

Университет Нийде

Факультет естественных и гуманитарных наук

Резюме: Среди поэтов Диванной поэзии это общеизвестный факт, что сила воображения Нефи обладала неповторимой особенностью. Ученые, которые высказывали свои мнения по этому вопросу, взяли за основу впечатления, которые оставили у них стихотворения поэта, а вопрос, каким образом подойти к его воображению, остался открытым. В данной статье рассматривается, каким образом подойти к воображению, как поэтическому понятию Нефи и, вместе с этим, приводятся по пунктам в онтологическом порядке особенности понятия воображения.

Ключевые слова: Нефи, Диванная поэзия, касыда, воображение, символ, значение, критика.