



HÜSN Ü AŞK'TA SEMBOLİK ANLATIM

-Symbolic Narration In Hüsn Ü Aşk-

Arş. Gör. Ahmet DOĞAN

[Fırat Ü. Fen Edebiyat Fakültesi](#)

[Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü](#)

Özet: Tasavvufî- sembolik bir eser olan Hüsn ü Aşk, Şeyh Gâlib'in şiir dilini kullanmadaki üstün becerisi ve eserdeki anlam derinliğiyle edebiyat dünyamız içerisinde oldukça kıymetli bir yer edinmiştir. Bu kıymetin oluşmasında ona tefekkürî bir boyut kazandıran tasavvufun ve bu boyutu ifade imkânı sunan sembolik dilin büyük bir önemi olduğu da muhakkaktır.

Mistik bir tecrübenin anlatıldığı Hüsn ü Aşk, yoğun sembol kullanımıyla üç boyutlu bir resmi andırır. Üç boyutlu resmin derinliğinde yatan anlam gibi, Hüsn ü Aşk'ta da simge değerlerin gerisine gizlenen bir dünya vardır. Eserin ifade ettiği gerçeklere ulaşmak için sembollerin sonsuza uzanan atıf ve çağrışımlarını ortaya koymak gereklidir.

Anahtar kelimeler: Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk, tasavvuf, sembol

Abstract: Hüsn ü Aşk is a sufist and symbolic masterpiece which has got a valuable place in our literature with its deepness of meaning and Şeyh Gâlib's high talent about using poem language. This masterpiece is an important value because sufism makes it meaningful and symbolic language reflects this sufism perfectly.

Hüsn ü Aşk that narrates a mystic experience seems as if a three dimensional Picture with its intensive symbol using: As the meaning lying under the deepness of a three dimensional Picture, there is a world that hides behind symbolic expressions. To reach the reality of the masterpiece, the endless suggestions and refers of the symbols must be put forward.

Key words: Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk, sufism, symbol

On üçüncü yüzyılla birlikte İran edebiyatının etkisinde eserler vermeye başlayan Divan şiiri, on sekizinci yüzyıla gelinceye dek, birçok usta şairin kaleminden çıkan müstesna eserlerle, örnek alınan İran edebiyatını geride bırakacak güce ulaşır. Ancak o dönem, söz hazinesinin tükendiğine dair yaygın bir kanaatin bulunması şairleri, geleneğin çizmiş olduğu sınırlar dahilinde tekrara düşürür. Önceki eserlerin taklidi olmaktan öte gidemeyen manzumelerden başka eserler meydana getirilemez. Şairlerin kısır muhayyileleri Divan şiirini atıl bırakır.

Şeyh Gâlib, bir şiir meclisinde Divan şiirinin içine düşmüş olduğu bu hâli gözler önüne serer. Nâbî'nin Hayrabâd'ını okuyup, bu eserin üstüne söz söylenemeyeceğinden bahseden zamane şairlerini eleştirir. Klâsik şiire yeni bir ruh üflemeyi düşünen Gâlib, şiirin 'reh-i nâ-refte'lerinde, 'bıkr-i mana' lar, 'bıkr-i mazmun' lar peşinde koşar. Hayal âlemlerinden devşirilen parlak imajları, renkli hayalleri dilin süzgecinden geçirerek Hüsn ü Aşk'na vücut

verir. Gâlib, bu eseriyle, Genceli Nizâmî'yi örnek alan Türk mesnevi edebiyatını sona erdirir ve hiçbir edebiyatta eşine rastlanmayacak bir şaheser ortaya koyar (Bilgegil, 1992: XVII). Osmanlı şiirinde bir dönüm noktası olan Hüsn ü Aşk, klâsik şiirin mükemmellik standardı olarak alımlanır (Holbrook, 1998: 14). Eseriyle bir çığır açmayı başaran Gâlib, bulmuş olduğu hazineyi Hüsn ü Aşk'ın mısralarına bir kuyumcu titizliğiyle işler. Hayaller, kelimelelerin renk cümbüşüyle tablolashır. Eserin bütününde hissedilen musiki perdesinin gerisinde anlam 'sema' eder. Mesnevinin ismiyle başlayan cazibe, mace-rayla birlikte girift bir hâl alıp, nüfuz edilmez bir güçlük (Holbrook, 1998: 14) arz etmesine rağmen eser, alımlılığını hiçbir zaman kaybetmez.

Hep andaki hurdekâr suret
Bârik idi çün hayâl-i Şevket (H.A. 1831)

Eserin alımlanışının güçleşmesinde Şevket-i Buharî'nin, dolayısıyla Sebki-Hindî'nin büyük rolü vardır. Sözdən ziyade anlama önem veren bu üslûbun tüm şairleri gibi Gâlib de anlamın bilmeceye dönüşecek kadar derin, girift, zarif ve ince olmasına özen gösterir. Şair, Hint üslûbunun bir gereği olarak da mesnevisinde geleneksel motif ve kurguları, ustaca tersine döndürür (Yıldırım, 2002: 213). Böylelikle hayaller, oldukça çekici imajlar ve işitilmedik mazmunlarla zenginleştirilir.

Gâlib'in *hakikatin bilinmeyen incileri olan mazmunlarının* anlaşılmasında, eserine dış dünyadaki varlık hâdiselerinin kendileri değil, şair kişiliği üzerinde bıraktığı intibaların vücut vermesinin (Aktaş, 1991: 189) de etkisi vardır. Görünenin, ruh dünyasındaki boyutsuz yansımalarından ve kaba realitenin sıkıcılığından bunalan şair mevcut ötesinde aradığı ifade imkanını, sembollerin dilinde bulur (Korkmaz, 2002: 263). Böylece anlam, görünenin ardındaki görünmeyen olarak kalır ki bu da görünürdekileri sembol olarak okumayı zorunlu kılar.

En genel tanımlayabirşeyin başka bir şey yerine kullanılması olan sembol, bir gösterge olmanın yanında her zaman kendisinden daha üst bir gerçekliği ifade etme imkanı sunar. Sembol olan şey, kendi anlamı dışında daima başka bir değeri, kavramı, fenomeni tanımlamaya yönelik anlam veya anlam dizgeleri kurar (Korkmaz, 2002: 263). Beş duyu ve üç boyutlu maddeyle kısıtlandırılmış olan insan, muhayyilesinin sınır tanımazlığıyla bunları aşan şeyler tasarlar ve tasarlamış olduğu mücerret kavramları da semboller vasıtasıyla ifade imkânına kavuşur. Böylece semboller hislerimizin tanıttığı âlemlerle, iç dünyamız arasındaki geçişi sağlayan bir üst dil olur (Bilgegil, 1980: 155). Bu üst dil, ifade ettiği gerçeği açık bir şekilde ortaya koymayıp onu sezdirir ve gizemli bir hava içerisinde okuyucunun idrakine sunar.

Gâlib'in "tecrit yoluyla" (Aktaş, 1991: 18) vücut verdiği Hüsn ü Aşk mesnevisi de sembolik dilin imkânlarıyla okuyucuya sunulur. Eserdeki semboller, Gâlib dehasının mahsulü olan "Özel Semboller" ve Divan şiirinin

sanatçısına sunmuş olduğu “Geleneğe Bağlı Semboller” olmak üzere iki grupta incelemek mümkündür.

1. Hüsn ü Aşk'ta Özel Semboller

Mistik bir hava içerisinde, vahdet-i vücud felsefesinin işlendiği Hüsn ü Aşk mesnevisi, bu yönüyle sembolik anlatıma oldukça uygun bir özellik arz eder. Öncelikle mesneviye ismini veren kahramanlar sembolik anlamlarıyla ön plâna çıkar. Aşk ve güzellik gibi mücerret kavramlar şahıslarıyla; Aşk, çileye soyunan salikin, Hüsn ise salikin kendisinde yok olacağı “Mutlak Varlık”ın sembolü olur.

Eser üzerine yapılacak basit bir okuma, onu beşeri bir aşk hikâyesinden öteye götürmez. Eser, ancak sembollerin diline kulak verildiğinde kendisini ifşa edip, okuyucusuna Mevlevîlikte geçirilen bir iç tekâmülü anlatır (Türinay, 1995: 102). Mesnevîde Hüsn ve Aşk'ın yanında; Aşk'ın Hüsn'e sebep, Hisâr-ı Kalp'e yaptığı derunî yolculukta karşılaştığı hâller, yaşadığı yer ve muhatap olduğu şahıslar da birer sembol olarak karşımıza çıkar.

Şeyh Gâlib, çileye soyundurduğu müridi, *Aşk*; müridin içinde bulunduğu Mevlevî cemaatini, *Benî Mahabbet*; tekkesini, *Mekteb-i Edeb*; Şeyhini, *Mollâ-yı Cünûn*; asırlar ötesinden kendisine el uzatan gönül mimarı Mevlânâ'yı (Mesnevî), *Sühan*; bulunduğu ortamın ruhundaki yeşermelerini, *Nüzhethâh-ı Mânâ*; gönlüne boşalan nuru, *Havz-ı Feyz*; Mutlak Güzel'ini, *Hüsn*; ona ulaşma yolunda temizleyeceği gönlünü, *Hisâr-ı Kalb* gibi sembollerle örtülü olarak anlatmıştır. Ayrıca Aşk'ın, Hüsn-i Mutlak'la aynı olunca ya dek karşılaşacağı müşkülleri ve ruh hâlini de *Kuyu*, *Cadı*, *Dev*, *Ateş Denizi*, *Kış* ve *Karanlık*, *Hoşrûba*, *Zatü's-Suver Kalesi* gibi sembollerle ifade etmiştir.

Hikâye, “gerçeklerin ve simgelerin birbirine girdiği” (Holbrook, 1998: 100) bir “Mevlevî cemaatinin” (Türinay, 1995: 102) anlatıldığı Benî Mahabbet kabilesinin tavsifiyle başlar:

Ammâ ne kabîle kible-i derd
Bi'l-cümle siyâh-baht u rû-zerd
Hârgehleri dûd-ı âh-ı hirmân
Sohbetleri ney gibi efgân (H.A.244, 247)

Bu kabilenin bir Mevlevî cemaati olarak düşünülmesinde *ney*'in, insan-ı kâmil olan sembolik anlamı büyük bir rol oynar. Ayrıca *siyeh-baht u rû-zerd*, *dûd-ı âh-ı hirmân* metaforlarının yanında *temmuz güneşi giyip ateş içmeleri*, *canı gizli bir yanışa satmaları* gibi sembolik açılımları olan imajlar, zihnimizde fakirliği, kanaatkârlığı, dünya malına önem vermemesi ve aşk derdiyle hoş olması gibi özellikleriyle derviş tipini şekillendirir.

Hikâyede, kahramanların birbirine duyduğu kalbî alaka ilk olarak Hüsn'de görülür.

Var bunda bir âşikâre mânâ
Kim Hüsn idi Aşk'a âşık ammâ (H.A.579)

İbn Arabî; Allah'ın, kullarına duyduğu sevgiyle onları, kendine bağladığını ifade eder (Arabî, 1998 : 95). Nitekim Hüsn, Aşk'a duyduğu sevgiyle onu kendine bağlar. Gâlib, Hüsn'ün tavsifinde geleneğin itibarî güzelinin tüm vasıflarını akıcı bir üslupla anlatır. "Tanrı, insana benzetilerek anlatılabilir. Çünkü O, insanı kendisine benzeterek yaratmıştır" (Wellek-Warren, 1983: 267). Hikâyenin ilk bölümünde zihnimize bir kız olarak şekillenen Hüsn, son bölümde insanî vasıflarından sıyrılıp İlahî güzelliğin sembolü olarak karşımıza çıkar. Hüsn'ün, İlahî güzelliğin sembolü olması hususunda dikkate değer olan başka bir özellik de hikâyenin aktif kişisi konumundaki Aşk'ı perde arkasından, onun idare ediyor olmasıdır. Bu durum, hikâyenin sonlarına doğru Sühan'ın dilinden okuyucuya duyurulur:

Bir bende-i şermsâriyim ben
Fehmeyle ki hâksâriyim ben (H.A. 1511)

Hikâyede tüm güzelliklerin Hüsn'e benzemesi 'lâ-mekân' olmasına rağmen Hisâr-ı Kalb'de bulunması gibi özellikler, onun İlahî güzellikten başka bir şey olmadığına açık delilleridir.

Ezelden aşıklık istidâdı olan Aşk, Hüsn yansımasıyla Mutlak Varlık'ın peşinde koşar. Bu uğraş pek kolay olmaz. Zira Aşk, daha gözlerini açmadan acı çekmeye başlar ve ıstırap kundağına sarılır:

Bed'eyledi Aşk piç ü tâba
Bendoldu kımât-ı ıztırâba
Yaptırdı sipihr-i pür-felâket
Tâbûtta ana mehd-i râhat (H.A.316, 317)

Bu beyitlerde geçen "sipihr-i pür-felâket", Aşk'ın sarıldığı ıstırap kundağı ve uyuduğu tabuttan beşik, sembolik anlamlarıyla ön plâna çıkar. Beşik-tabut gibi birbirine zıt kavramların beraberinde getirdiği doğum-ölüm mefhumları arasında, hayat çizgisi yer alır. Anamlı bir bütün dahilinde birleşen bu zıtlıkların iç içe geçmiş hâlleri hayat çizgisinin kısığını ifade eder gibidir. Aşk'ın üzerine sarılan kundağın ıstırap oluşu ise bu kısa hayatı, 'yaşamıyormuş gibi yaşıyor' olacağına işaret eder.

Burada dikkati çeken bir başka husus da kundağın, insan hayatına giren ilk maddî varlık olmasıdır. Bu maddî varlığın ıstırap olması, mutluluğun madde dışında aranması gerektiğini akla getirir. Ayrıca kundağın, insanı saran bir bez parçası olduğu ve tabuta girecek olan insanın da bir bez olan kefene sarılacağı düşünüldüğünde, Aşk'ın tabuttan beşikte dinlenmesi ayrı bir önem kazanır ve 'kımât' (kundak), yaşamla ölüm arasına gerilen şeffaf bir bez olur.

Ammâ yine gamdan idi bîzâr
Râhat döşeğinde sanki bîmâr
Bir hâl ile eylemezdi ârâm
Titrerdi misâl-i şu'le-endâm (H.A. 327, 328)

Aşkın rahat döşeğinde gam içinde olması ve güzelliği yansımada araması onu bir iç tekâmüle sürükler. Bu tekâmül esnasında kendini bilecek olan Aşk, sonunda Rabb'ini bilecek ve dahi ona kavuşacaktır.

Aralarında mecâzi aşktan öte bir bağ bulunan kahramanların hocalığını Mollâ-yı Cünûn yapar. Tek başına kudretli bir padişah olan, konuşunca ci-hânı susturan Mollâ-yı Cünûn, üstün bir otoritenin temsilcisi olur (Aktaş, 1991: 65). Mollâ-yı Cünûn'un tavsifinde geçen ifadeler, aşk ve ilhamın rehberliğinde dinin iç yüzüne yönelen "aklı fener, aşkı güneş" (Eraydın, 1984: 118) olarak bilen bir şeyhi zihnimize şekillendirir. Kimi beyitlerde de tasavvuf tarihi içerisinde birçok kez şeyhlere atfedilen kerametlere ve onların yanında varlığını yokluğa satarak, çileye soyunan dervişlere göndermeler yapılır:

Allah'a bile olursa serkeş
Havf eylemez anı yakmaz âteş
Başlı başına bir özge sultan
Askerleri var serâser uryan (H.A.366, 367)

Tasavvufta, kişinin İlahî aşk yolunda ilerlemesi için, kitap ve sünnet ilmüne vakıf olan bir şeyhin önderliğinde hareket etmesi öngörülür (Eraydın, 1984: 317). Şeyh, Allah'a ulaşma gayretinde olan müride, bu amaca ulaşmasında himmet elini uzatan kişidir. O, tarikât terbiyesi içinde büyük bir yaptırım gücüne sahiptir. Nitekim hikâyede Aşk, Mollâ-yı Cünûn'un da isteğiyle derunî ikliminde yapacağı zorlu Hisâr-ı Kalb yolculuğuna çıkar. Mollâ-yı Cünûn'un bir şeyh olarak karşımıza çıktığı hikâyede, onun hocalık yaptığı Mekteb-i Edeb de bir tekkenin sembolü olur.

Mekteb-i Edeb'in anlatıldığı beyitler, Hüsn ve Aşk'ın vasfında tüm ikiliklerin vahdeti işaret etmeye başladığı bölümdür.

Bir kışra girip dü mağz-bâdâm
Bir mektebe vardılar edeb nâm
Bir beyt olup iki tıfl-ı mısra^c
Mânâ-yı latife oldu matla^c (H.A.343, 344)

İki badem içinin bir kabuğa girmesi, iki mısraın bir mana matlaı oluşturması gibi vahdete yönelik bu ifadelerle, hikâyenin sonuna göndermeler yapılmaktadır. Ayrıca yere ve/ya göğe sığmayan Allah'ın, mümin kulunun kalbinde yer edinmesi gerçeğinden hareketle; âşık ve maşukun vahdet kalıbı

olarak döküldükleri ‘âyine, fanus, kışra, şah’ ifadelerinin, birer sembol olarak Aşk’ın (mürit) kalbini işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Aşk’ın aktif duruma geçmediği, yani çileye soyunmadığı dönemlerde, ruhundaki dalgalanmaların ve yeşermelerin sembolü olan Nüzhetgâh-ı Mânâ, minyatürü andıran anlatımıyla okuyucunun gönlünce yarattığı bir yer olur:

Nüzhetgâh-i Mâni öyle bir yer
Kim âbî benefşe hâki anber (H.A. 633)

Dekoru oluşturan bir başka husus da Havz-ı Feyz’dır. Hikâyenin sonunda kalp diyarında da zikredilen bu havuzu, İlahî nurun insan gönlündeki yansması olarak yorumlamak mümkündür:

Mir^{at}-i cemâl-i şahid-i gayb
Ol havz-i celî idi bilâ-rayb (H.A. 677)

Mesnevîde, gönlü genç bir ihtiyar olarak şahıslastırılan Sühan’ın (söz), İslamî tefekkür içerisindeki yeri uzun uzun anlatılır. Sühan iyiliğin, yardımın temsilcisi olarak değer kazanır (Aktaş, 1991: 64). Hâkim bir bakış açısı içerisinde olan Sühan’da, olayı önceden yaşamış bir bilge edası vardır. Bu bilge her defasında; sülün, bülbül, tabip gibi değişik şekillere bürünerek, Aşk’ın karşılaştığı müşküllerin halli hususunda, zaman ve mekân mefhumlarını lağvedip, ona yardımcı olur.

Kendisi de bir Mevlevî olan ve bizzat çileye soyunan Gâlib’in; Aşk’ın müşkülâtını Mesnevî’nin manevi ilhamıyla çözdüğünü söyleyebiliriz. Mesnevî, geniş hacmiyle seyr ü süluka giren müritlerin, bu yolda karşılaşacağı müşküllerin halline yönelik olarak düzenlenmiştir (Pala, 1995: 375). Gâlib, hikâyeye başlamadan evvel “Mevlânâ’nın Vasıflarına Dair” adlı bölümde Mevlânâ’nın; hakikâtin sırrı, aydınlık dolu sözlerini bir mana meş’alesi olarak değerlendirir ve hep onun rehberliğinde aydınlığa yürüdüğünü söyler. Böylece Sühan’ın geri plândaki anlamı, zihnimize ‘Mesnevî’ olarak şekillenmeye başlar. Hikâyede Sühan’ın yanı başında bulunan İsmet ve Gayret, Hüsn ile Aşk’ın, Sühan’ın telkinleri doğrultusunda hareket etmelerine yardımcı fonksiyon üstlenmiş şahıslar olarak karşımıza çıkarlar (Pala, 1995: 92). Hayallerin, mücerret kavramların şahıslastırıldığı eserde, ateşli bir dadı olan İsmet; İlahî aşkın zuhur edebileceği gönül saflığının, masumiyetin sembolü olur. Gayret, her zaman Aşk’ın yanında olan ve ona lalalık eden şahıstır. O da bu semboller dünyası içinde “sabır ve mücadele” olarak yerini alır. Gayret, Aşk’ın sabrının ve metanetinin de denendiği, Hisâr-ı Kalb yolculuğunda, Aşk’a adeta bir ‘yar-ı gâr’ olup onu muzaffer kılacak olan etmenlerin başında gelir.

Hüsn ü Aşk hikâyesinde temel vaka, esere ismini veren iki kahraman arasındaki kalbî alakanın devamına mâni olmak isteyen, Hayret’in müdaha-

lesiyle başlar. Hikâyenin Hayret'e ayrılan bölümlerinde, onu sosyal otoritenin temsilcisi olarak düşünmek mümkündür (Aktaş,1983: 104). Ancak hikâyede, 'vuslata inkılap eden aşkı', böyle bir mecra üzere akıtan Hayret'in, sevgilinin yüz güzelliğine ayna olması onu bir kendine geliş-kendinden geçiş olarak da düşünmemize imkân tanır.

Hayret beni kıldı zâr u muztar
Gayret sana düştü ey dilâver **(H.A. 896)**

Hüsn ile Aşk'ın beraberlikleri, Hayret'in araya girmesiyle sekteye uğrar. Aşk bu engeli Hüsn ile evlenerek aşmak ister ancak kabile uluları, bunun için "başlık parası" (Holbrook, 1998: 104) mahiyetinde, Hisâr-ı kalb'den kimyayı almasını isterler. Aşk, yoldaki tehlikelerin varlığından haberdar olduğu hâlde bu şartı kabul eder. Zira Aşk, bir kez aşka düşmüştür: "Aşk kederi, öyle cesaretlendiricidir ki hiçbir soylu yürek, böyle bir kez cesaret buldu mu ona ilgisiz kalamaz ve bildik yollardan bilinmeyen tehlikelere atılır" (Campbell,1994: 50). Aşk'ın içinde bulunduğu ruh hâli, Hüsn'e karşı duyduğu iştihak, böyle bir sınava zorunlu kılar. Çünkü "mürit, ancak nefis terbiyesi ve ruh temizliğiyle, kalbî tecellîye mazhar olur" (Yakıt,1993: 27). Bunun için de "masivadan geçmek, alâik kaydından çözülmek, nefse hâkim olmak ve eneyi mahvetmek gerekir." (Levent, 1984: 23). Aşk, "gerçek" olana ulaşma arzusundadır ve "gerçek"e ulaşmak için gidilecek yol her zaman büyük engellerden geçer (Eliade, 1992: 81). Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur. Çünkü yolculuk, geçici ve yanılıcı olandan, gerçeklik ve ebediyete; insandan Tanrı'ya geçiş ayinidir (Eliade, 1994: 31). Bunun neticesinde kemalat, insan-ı kamil olmak söz konusudur.

Aşk'ın "gerçek"e ulaşmak için yaptığı Hisâr-ı kalb yolculuğunda karşılaştığı ilk engel bir 'kuyu' olur. Ayların, yılların kemendinin dahi dibine ulaşamaması; içinde devlerin, feryatların bulunması gibi özellikleriyle masalsı bir hâl alan 'kuyu', müridin soyunduğu uzun çileyi anlatmakla vazifelidir. Aşk'ın "miracını" tamamlaması, kuyuya düşmeyi zorunlu kılar:

Düştüğüne eyleme teessüf
Mîrâcını çehde buldu Yusuf **(H.A. 1266)**

Güzelliklerin kolay elde edilemediği dünyada, en güzelin peşinde olan Aşk, kuyu gibi daha birçok güçlkle karşılaşacak ve ruhi olgunluğa ulaşacaktır. Aşk'ın kuyudan kurtulmasında ona, Sühan yardımcı olur. Sühan kuyuda bir ip olduğunu söyler.

Kim ol reseni dutarsa muhkem
Hıfzeyler anı o ism-i Â'zam **(H.A. 1304)**

Sühan'ın telkinleri doğrultusunda, ism-i A'zam yazılı olan ipe tutunan Aşk, böylelikle ilk engeli aşar. Buradaki ipi, seyr ü süluka giren Aşk'ın yapacağı "zıkr" olarak düşünmek mümkündür.

Kalbin derinliklerine yapılan Hisâr-ı Kalb yolculuğu, gam harabelerinde bir kez daha kesintiye uğrar. Aşk'ın alaik kaydından çözüleceği bu bölümde karşılaştığı kar ve karanlık, onun ruhî dalgalanmalarını ifade eder. Aşk, bu derunî çalkantılar içinde ansızın gördüğü, her yanından ateşler akan cadının 'kâm alma' isteğiyle, kendini cinselliğin anaforunda bulur. Ancak kuyudan kurtulan *Yusuf soylu*, bu 'düzah'tan da yine Sühan'ın yardımıyla kurtulur.

Sühan, aşk-ı İlahînin kendisini seven maşukuna her zaman ihsanda bulunacağını söyler ve Aşk'a, O'ndan hediye olarak getirdiği ah kılıcı ve Aşkar adlı atı verir. Ah kılıcı ve Aşkar, kendilerine ayrılan bölümlerde ateş metaforu etrafında, muhayyileye gelmeyecek imajlarının yoğunluğu içinde tavsif edilir. Aşk'ın yolculuğa devamında yardımını göreceği, ah kılıcı ve Aşkar'ı, İlahî aşkın gönlü yakarak yeşerten ihsanı olarak değerlendirebiliriz. Kılıç ve atı alan Aşk, gam çölünde vahşi hayvanlarla, gulyabanilerle ve devle mücadeleye girerek, mutlak varlığa ulaşmaya çalışır. Kahramanların, canavarlarla boğuşması tüm geleneklerde rastlanan kabul ayinlerine özgü bir sınavdır (Eliade, 1992: 190). Aşk'ın bu sınavdan sonraki durağı "ateş denizi" olur.

"Gül ateş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş/ Semender-tıynetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş" diyerek her şeyi bir anda ateşe dönüştüren Gâlib, içinde yanan İlahî aşkın 'meşhûr-ı cihân' olan ateş özelliğiyle eserini ateş deryasına çevirir. Zihnin zirvesinde bir alev gibi işleyen Gâlib muhayyilesi, çileye soyunan Aşk'ın ruhî değişimini, "kaynağı bulunması gereken bir aşk olan, ateş" (Bachelard, 1999: 36) temiiyle anlatır. Aşkın ruhanî düzlem içerisinde kemâle yaptığı yolculuk esnasındaki karşılaştığı tüm hâller, ateşin mısralarla anlatılır. Zira "hızlı değişen her şey, en kolay ateşle anlatılabilecektir" (Bachelard, 1999: 17). Gâlib'in ateşi, hikâye içerisinde oldukça farklı özellikleriyle karşımıza çıkar. Cadının tavsifinde cehennemî bir ateş, tüm kötülüğüyle gözler önüne serilirken, sakiye hitap bölümünde ise sâkînin sunduğu kadehte bir nur olur:

Sâkî getir âteş-i sabûhu
Nûr eyle o âteş ile rûhu (H.A. 1536)

Aşk'ın macerasını anlatmak için özellikle seçilen ateş "tüm olgular arasında iyiliği ve kötülüğü aynı anda taşıyabilen tek olgudur" (Bachelard, 1999: 17). Ateş ve deniz gibi iki zıt mefhumun arkasındaki değişim ve sürekliliğin (Fromm, 1997: 36) yekpare bir bütün olduğu ateş denizi, Aşk'ın kemâle erme yolundaki değişiminin sürekliliğini ifade eder. "Aşk'ın bilincinin biçimlerinden biri olan ateş denizi" (Holbrook, 1998: 93), onun ruhunun kemâl mertebelerinden geçişini simgeler.

Hüsn'e doğru yol almaya devam eden Aşk, bela ateşlerinden kaknüs gibi tazelenerek geçer ve Çin sahillere ulaşır. Yolculuğun bu durağı, okuyucunun muhayyilesinde Cennet'ten bir köşe olarak şekillenir. Hoşrübâ da bu Cennet'in hurisi olur:

Vaktâ ki ne gördü Aşk-ı pür-şûr
Ol bâğa erişdi bir bölük hûr (H.A. 1626)

Hoşrübâ, ismine yakışır bir işle Aşk'ın aklını başından alır. Âşıkların, vahdete giden zorlu yolda karşılaştıkları her şahısta sevgiliyi gördüklerini hayal etmeleri (Arabî, 1998: 89) gibi, Aşk da karşılaştığı Hoşrübâ'yı Hüsn zanneder ve bir anda onun cazibesine kapılır.

Ve'l-hâsıl o mihr-i âlem- ârâ
Yek-pâre cenâb-ı Hüsn'i zîbâ (H.A.1637)

Mecazî bir gönül bağının yaşandığı bu bölümde, Çin isminin çağrıştırdığı resimlerle dolu olan Zatü's-Suver Kalesi, dünya olarak karşımıza çıkar. Tüm resimlerin bir hayal oyunundan başka bir şey olmadığı bu kale, Eflatun'un mağara ideasındaki dünya hayatını akla getirir. Nitekim dünyanın bir hayal oyunu olarak tasavvuru, Divan şiirinde sık kullanılan bir durumdur. Kur'an'da da dünya hayatının bir oyundan ibaret olduğuna işaret edilir: En'am 32, Ankebut 64, Muhammed 36, Hadid 30 (Pala, 1995: 31). Gâlib, dünya hayatını 'âlem-i misâl', 'âlem-i suret', 'âlem-i hayal' gibi geleneksel biçimlerde ifade etmek yerine; "Kal'a-i Zatü's- Suver"i tercih ederek Divan yolundan ayrı bir zemine geçmiştir.

Tehlikeli yolculuğunun bu durağında Zatü's-Suver kalesine hapsedilen Aşk, kaleden kurtulmak için yaptığı ilk hamleden sonuç alamaz:

Tayyetmeye başladı o râhı
Bir anda reh-i hezâr-ı mâhı
Çün mağribe mihr olurdu vâsıl
Kat'edememiş düğâme menzil (H.A. 1727, 1728)

Aşk'ın bir anda bin aylık mesafeleri aştığı hâlde, kaleden kurtulmak için yaptığı hamlede iki adım yol alamaması, masalların tekerleme kısımlarını hatırlatır. Masal kahramanlarının da yıllarca süren yolculuklarının, bir arpa boyunu geçmemesi zamanın ve mekânın itibârilğine bağlıdır. Zaman da mekân da, kişinin ruhî durumuna göre şekillenen mefhumlardır. Gâlib'in hayal âlemlerine saldırdığı Aşk'ı, ebediyeti arayan ruhunun, dünyevî zamanlarda aldanmamasıyla oluşan derunî girdapta kalır. Geçen zamanın uzunluğunun aksine, alınan yolun kısalığı hatta hiçliği, Aşk'ın yolculuğunun sonu hakkında ipucu verir.

Aşk, kendisini bitkinliğin sarıp yolculuktan şikâyet ettiği bölümlerde bir gölge gibi olup atından düşecek kadar maddî varlığından sıyrılır ve 'ene'yi mahveder. "Fizik plânında gerçekleşen zorlu bir seyahatten ziyade insanın doğrudan doğruya içinde seyrettiği ruhî bir hâl olan Hisâr-ı kalb yolculuğunda" (Türinay, 1995: 98) menzile ulaşan Aşk, gördükleri karşısında oldukça şaşırır. Aşk'ın yolculuğun sonunda geldiği yer, yola çıktığı noktadan başka bir yer değildir. Bu yolculukta karşılaşılan her müşkül gönül aynasına atılan bir cila olur. Zira Aşk'ın, Hüsn'ünü bulacağı yegâne yer kalbidir. Allah'ın arşı olan mü'min kalbi, onun kendisini ve tüm kâinatı bulabileceği bir derinliktir. Aşk, Hayret'yle, Sühan'ıyla, Mollâ-yı Cünûn'uyla, İsmet'yle, kabile ulularıyla birlikte, yolculuktan evvelki tüm şahıs ve mekânları Hisâr-ı Kalb'de bulur. O, sanki başladığı yere gelmiştir. Cennet'le mistik bütünleşmeyi meydana getiren her zaman, paradoksal bir geriye dönüş, tarih ve zamanı ilga eden bir geriye sıçramadır (Eliade, 1992: 202). Aşk, böyle bir geriye sıçrama yapınca, daha doğrusu gönül dairesinde başladığı noktaya gelinceye dek geçirdiği yolculukta; Cenâb-ı Hüsn'den "başka mevcut olmadığımı, daha önce var olan her şeyin hakikatte yok olduğuna" (Kam, 1931: 103) tüm âşıklar gibi, şahadet eder:

Kim Aşk Hüsün'dür ayn-i Hüsn Aşk (H.A. 1999a)

2. Hüsn ü Aşk'ta Geleneğe Bağlı Semboller

Divan şiirinin son demlerinde incelmış bir zevkle karşımıza çıkan Gâlib, yüzyılların süzgecinden geçen şiirleriyle, usta şairlerin mirasını kullanabilmek gibi bir imkâna sahiptir. Bu durum her ne kadar, "söylenmiş olanın daha önce söylendiğinden, söylenmemiş olanın da daha önce söylenmediğinden kabul görmediği (Tarlın, 1981: 11) Divan yolunda olumsuz bir hâl arz etse de Gâlib'in üstün şairlik yaradılışıyla olumlu bir hâl alır.

Divan şiiri geleneğinde; gül, bülbül, şem^c, pervane, mey, sâkî, bahçe, bahar, rüzgar, gonca, mah, güneş v.b... metaforlar etrafında zengin hayaller kurulmuştur. Bu metaforlar, sıkça tekrarlandığından zamanla sembolik bir değer kazanmışlardır (Wellek-Warren, 1983: 253). Gâlib, bu kelimelerin kazanılmış anlamlarından istifade ederek, söz hazinesini fazla harcamadan zengin çağrışımlı mısralar dizebilmiştir. Gâlib'in kendi özgün soluğunun da hissedildiği geleneksel sembollerden bazıları şunlardır:

Bilmem ki ne rüzgâr esti
Gül soldu hezar savtı kesti (H.A. 829)

Divan şiirindeki geleneksel anlamıyla, 'geçen zaman' olarak kullanılan "rüzgar", olumsuzluğu getirerek, sevgilinin sembolü olan gülü soldurup; rengi, bedeni, dertli inlemesiyle âşğın sembolü olan bülbülün sesini keser.

Eserin dört ayrı yerinde karşımıza çıkan Hıtab-ı Sâki bölümlerinde; mey ve saki kelimeleri, konuya da paralel olarak İlahî aşk ve şeyh anlamlarında kullanılır.

Sâkî kerem eyle bî-dimâğım
 Pâ- beste-i rişte-i ferâğım
 Mey ver ki bu dert çaresizdir
 Deryâ-yı sühan kenaresizdir (H.A.530,531)

Sâkîden istenilen şarap, mecaz kisvesine büründürülmüş bir içki olup sadece irfan zümresinin idrakine sunulmaktadır. Uzun ve manzum hikâyelerde sâkî ile muhataba ve ondan zihin açıklığı için şarap istemek adettir. Burada sâkî de şarap da semboldür (Mevlevî, 1994: 128) ve ancak yetkinliği olanlar bunların ifade ettiği gerçeklikle muhatap olabilmektedirler.

Olsun meh ü mihr-i çarh me'nûs
 Pervâne ve şû'le cevî-i fânûs (H.A.355)

Mihr ve meh kelimeleri geleneksel anlamıyla sevgiliyi ifade ederler. Gâlib, aralarındaki sevginin karşılıklı olması sebebiyle kahramanların her ikisi için de meh ve mihr kelimelerini kullanır. Geleneksel olarak âşık ve maşuk için kullanılagelen pervane ve şule kelimeleri aynı konumlarını muhafaza ederler. Ancak burada pervanenin ve/ya şû'lenin kim olduğu aydınlatılmayarak, karşılıklı sevgili ve âşık olan Hüsn ile Aşk'ı bir fânusa sokma esas alınmıştır.

Eserde daha birçok geleneksel sembole rastlanır. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki bu semboller Gâlib'in şahsi tasarrufuyla renkli bir hâl alıp okuyucunun muhayyilesinde zengin çağrışımlara kapı aralar.

Sonuç

Mutlak varlık dışındaki tüm varlıkları, mutlak gerçekliğin bir yansıması, bir sembolü olarak gören tasavvuf ehli, mutlak varlıkla ilgili derin düşüncelerini ifade ederken yine sembollerden istifade etme yoluna gitmişlerdir. Zira akılla algılanması ve günlük dille ifade edilmesi mümkün olmayan soyut gerçekliklerin anlatılmasında sembollerin kullanılması kaçınılmaz bir olgudur. Bu bağlamda sembolik dilin idraki herkes için mümkün olmamakta ve sembolik yapı arz eden eserler de okuyucunun idraki nispetince farklı anlam tabakaları içerisinde alınılmaktadır.

Sembolik yapının gözardı edildiği bir Hüsn ü Aşk mesnevisi bize, sevgilisine kavuşmak için mücadele eden bir âşığın macerasından başka bir şey anlatmaz. Ancak eseriyle çığır açmak gibi bir misyonu yüklenen Gâlib, eskilerin usulünden daha ileri giderek, engin muhayyilesinin kendisine sunmuş olduğu imkanlar dahilinde oldukça farklı bir şekilde konuşmayı tercih etmiştir. Gâlib'in konuştuğu bu farklı dil de, onu zamanın ve mekânın dışına taşıyan, anlam ve çağrışımların ön plânda olduğu sembollerin dilidir.

Gâlib, varlığın en gizli gelişim ve değişimlerini semboller vasıtasıyla Hüsn ü Aşk mesnevisine şifrelemiştir. Bu bağlamda eserin ifade ettiği içsel

tekamüle nüfuz edebilmek sembollerin, yaptıkları çağrışımlarla birlikte değerlendirilmesinden geçmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ, Ankara
- _____ (1983), “**Roman Olarak Hüsn ü Aşk**”; Türk Dünyası Araştırmaları, Aralık, S.27
- Arabî, İbn (1998), **İlâhi Aşk**, İnsan Yayınları, İstanbul
- Bachelard, Gaston (1999), **Ateşin Tin Çözümlemesi**, Öteki Kitabevi, Ankara
- Bilgegil, Kaya (1992), “**Hüsn ü Aşk’a Dair**”, Hüsn ü Aşk, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Campbell, Joseph (1994), **Yaratıcı Mitoloji**, İmge Kitabevi, Ankara
- Eliade, Mircea (1992), **İmgeler Simgeler**, Gece Yayınları, Ankara
- _____ (1994), **Ebedî Dönüş Mitosu**, İmge Kitabevi, Ankara
- Eraydın, Selçuk (1997), **Tasavvuf ve Tarikatler**, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları İstanbul
- Froom, Erich (1997), **Rüyalar Masallar Mitoslar**, Arıtan Yayınları, İstanbul
- Holbrook Victoria (1998), **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, İletişim Yayınları, İstanbul
- Kam, Ömer Ferit (1931), **Vahdet-i Vücut**, İstanbul
- Korkmaz, Ramazan (2002), **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara
- Olgun, Tahir (1994), **Edebiyat Lügati**, Enderun Kitabevi, İstanbul
- Pala, İskender (1995), **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ, Ankara
- Şeyh Galip, **Hüsn ü Aşk** (1992), (Haz. Orhan Okay- Hüseyin Ayan), Dergah, İstanbul
- Tarlan, Ali Nihat (1989), **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Türinay, Necmettin (1995), **Klasik Hikâyenin Son Merhalesi Hüsn ü Aşk**, Şeyh Galip Kitabı, (Yay.Haz: Beşir Ayvazoğlu) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No: 18, s. 87- 122, İstanbul
- Wellek- Warren (1983), **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Yakıt, İsmail (1993), **Batı Düşüncesi ve Mevlana**, Ötüken, İstanbul
- Yıldırım, Ali (2002), “**Nedim’in Şiirlerinde Somutlaştırma**” F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, C.12, S.2, s. 211-218