



**ONTOLOJİK BOYUTTA 'DÖNGÜSEL SÜREKLİLİK' & 'DEĞİŞİM  
VE DÖNÜŞÜM'Ü İMLEYEN GÖRSEL SEMBOLLERLE ŞİİRİN  
BİÇİM DÜZEYİNDE BİLİNÇLİ DEFORMASYONU: DİVAN  
ŞİİRİNDE DEYİŞBİLİMSEL BİR ÖNCELEME ALANI OLARAK  
BİÇİMSEL SAPMALAR**

Özge ÖZTEKİN\*

**ÖZET**

Çoğul estetik bağlamında sanatın derin/değişmez bir gerçekliğe ve bütüne/evrensel olana ulaşma çabası, aslında nesnenin görünmeyen 'öz'ünü yani varlığın kökenini aramaya yöneliktir. İçeride yoğunlaşma ile yapılan bu arayış yolculuğundan sanat eserine yansıyanlarda, herkesin ilk anda göremediği bir takım semboller yer alabilir. Örneğin şiir ve resmi buluşturan görüntü merkezli metinlerdeki dizeler, birer 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. Poetik yapının klasik kodları değiştirilerek, biçim düzeyinde görsel denemelere girilmiştir. Harfte, sözcükte, şekilde yapılan oyunlarla; Klasik Türk edebiyatının kendine has sınırları içinde, sınırları zorlayan sıradışı metinler meydana getirilmiştir. Yapılacak titiz yorumlamalar, eski edebiyattaki görsel şiirlerin de -tıpkı eski edebiyatın kendisi gibi- çoğul okumaya açık bir yapıda olduğunu gösterecektir. Divan şiirindeki görsel şiirlere, gelenekten uzaklaşmadan ama yoruma açık bir yapıda olduklarını da bilerek, sahip oldukları görüntü ile neyi ima/işaret ettikleri dahilinde yaklaşılabilir. Böylece, görünene tek yönden bakmayıp farklı açılardan 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, ontoloji, deyişbilim.

---

\* Doç. Dr. HÜ Ed. Fak. TDE Böl., El-mek: oozge@hacettepe.edu.tr

**THE CONSCIOUS DEFORMATION OF THE POETRY AT THE  
FORMAL LEVEL WITH VISUAL SYMBOLS ALLUDING TO  
“CYCLICAL CONTINUITY” AND “CHANGE AND  
TRANSFORMATION” AT THE ONTOLOGICAL DIMENSION:  
FORMAL DEVIATIONS IN THE DIVAN POETRY AS A FIELD OF  
STYLISTIC FOREGROUNDINGS**

**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. In 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 centred 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. Classical codes of the poetic structure have been altered and visual experiments on formal level have been conducted. 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, ontology, stylistic.

*“Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesnelere görüşümüzü etkiler.. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız veya değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize bağlıdır”  
(Berger 2011; 8, 10).*

**Giriş**

Evren, sistemli bir matematik ve geometri düzeni içerisinde dairesel olarak hareket etmektedir. Merkezden dışarıya doğru gelişen bu mükemmel ritmik düzen, periyot olgusunu da beraberinde getirir. Hakikatin sınırsızlığı ve koşulsuzluğu içerisinde, evrende gözle görülebilir her şey geçicidir ve sonsuz bir dönüşüme tâbidir. Dairesel hareket eden bir mekanizmanın sonu yoktur, tıpkı onu yaratan yüce güç gibi. Yaratıcının da başlangıcı ve sonu yoktur. O, yoktan var olmayan ve varken yok olmayandır. Onun kudretini anlatmak için bir takım benzetmelere dayalı sembolik ifadeler kullanılır.

Semboller, evrensel dil bağlamında, soyut kavramların billurlaşarak somutlaşmış halidir. Görsel oluşları sayesinde, doğrudan beynin sağ yarımküresiyle ve bilinçaltıyla hatta kolektif

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic  
Volume 7/3, Summer, 2012*

bilinçaltı arketipleriyle bağlantı kurarlar. Her objenin simge potansiyeli vardır. En temel fizikî varlık ve enerji alanı olan kuantum alanının birer görünümü olarak meydana çıktıkları düşünüldüğünde, görece düzenin sadece objeleri değil bütün şekil ve fenomenleri birer sembol olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda birer iletişim aracı da olan bu simgeler, temsil ettikleri imgenin direkt özü olarak algılanmamalıdır. Harflerin, sayıların, nesnelere, geometrik şekillerin, doğa olaylarının hatta menkıbe, alegori ve mitolojilerin sembolizmi söz konusu olduğunda, onlara yüklenen anlam ve taşıdıkları enerji devreye girer. Sembollerle düşünmeyi öğrenen insan, sırları çözmeye başladığı andan itibaren genişleyen ve güçlenen zihninin artan bilinç kapasitesiyle, zaman içinde aynı sembol ya da mitem daha derin sonuçlar ve idraklar çıkarabilecek 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 uygarlıklarası 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, spiritualizm, mistisizm, tasavvuf felsefesi gibi düşünce sistemlerinde / ezoterik doktrinlerde; bilinçaltı-bilinç-evren arasındaki enerjisel iletişimi anlamlandıran kadim semboller mevcuttur (Buckland 2005, Salt 2006, Gener 2012).

Hemen bütün mistik öğretilerin özünde var olan ‘görünenin arkasına bakabilme’ eğilimi, tasavvufta da söz konusudur<sup>1</sup>. Görünenin arkasındaki görünmeyeni yani fenomenlerin iç yüzünü sorgulayan tasavvuf, mutlak varlık olan Tanrı mefhumunda her şeyi temellendirmiştir. Diğer bütün varlıklar, O’nun yansımasıdır. 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/bâtınî bir sistemdir. Bilmek-bulmak-olmak yolunda önce bilgi içselleştirilir, sonra içselleştirilen bilgiyle bilinçlenilir. Bâtın/iç keşfedildiğinde ise, sırra erişilerek varlıktan geçilip yok olunur. Tasavvuf; içsel tecrübeyle aklî değerlerin yan yana olduğu, metafizik merkezli bir öğretilerdir. Yüksek bir sezgi gücü, idrak ve bilinç düzeyi ile varoluşun ancak aşkla algılanabilecek ve akılcılıkla ortaya konulacak sebeplerini savunur. İnsanı Tanrı’ya ulaştıracak gizli bilgidaki 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, tasavvufî 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. Tasavvufî bilginin özünde aşk vardır. Aşk yolunda nefsin terbiyesi ve arınma psikolojisi, başlangıçtaki ilk düşünceyle bütünleşmenin ruhsal yansımasıdır. Tasavvuftaki vahdet-i vücûd anlayışı, varlığın bir oluşu (Hak) bilgisine dayanır. Bir’den çokluğun oluşmasıyla varlığın

<sup>1</sup> Bu anlamda; tasavvufun, görüne bakmak yerine görünenin arkasındaki görünmeyene yoğunlaşmak boyutunda varlığın özünü yani asıl varlığı (Mevlânâ’nın tabiriyle “cân-ı cihân”) ‘aşk’la arama gayreti ile yeniplatonculuğun Tanrısal bir kaynaktan çıkarak madde âlemine düşen ve yeniden başlangıçtaki yerine dönmek isteyen ‘ızdırap’ içindeki ruh anlayışı arasında ve hatta asırlar sonra bambaşka bir platformda, Nietzsche’nin “öz-bir” dediği asıl varlıktan kopma halini korkunç bir çatışma olarak görerek bu asıl varlığa kavuşmak için kendini yok etmek isteyen insanın yaşadıklarını ‘trajedi’ olarak anlamlandırması arasında -Doğu ve Batı’nın estetik farkları ile kavuşan zıtlıkları açısından- kısmî yakınlıklar bulunması da hayli dikkate değerdir.

### **Turkish Studies**

gerçekleşmesi, Tanrı'nın ezeli bilgisindeki modelleri olan sabit gerçeklikler (a'yân-ı sâbite) mertebesinden kaynaklanır. 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. Dolayısıyla yaşayarak ve manevi tecrübe ile bu bilgi kazanılır.

### **Döngüsel Süreklilik, Değişim ve Dönüşüm**

'Gerçek ve yansıma' ya da 'görme ve görünme'ye dair inançlar ile ezoterik bilgiler; insanın varlığı nasıl anlamlandırdığına, kendini ve dünyayı buna göre nasıl tanımladığına dair bir takım izler taşır. Görüntü ve imge varlığın kanıtı ise, biçimler de anlamların simgeleridir. Adeta metafizik bir yapısalılıktır bu. Biçim anlamı yaratır ama anlamın kendisi değildir. Yansıma ve yansıma arasında belirsizlik, gerçekliğin kesinliği yerine deneyimi ön plana çıkarır. Sonsuz bir gizem olarak algılanan âlem, gönül gözü ve sezgilerle deneyimlenir. Tasavvuftaki "hayâl" ve "hakikat" kavramları, gerçek varlığın ne olduğu konusunda "sûret" ile "asl"ı karşı karşıya getirir. İslam düşüncesi bu ikilemi; şiirde, minyatürde, mimaride "ayna" imgesi, "yolculuk" temi, "devr" ve "dönme" metaforları, varlıkla ilgili bir takım mecaz ve istiareler ile göstergelerin dikey derinliğindeki "gösterilen"ler, sonsuz tekrarlar, yansımalar, helezonik geçişler, görüntüyü bölen perdeler vs. yoluyla ifade eder. Gerçek sadece gözle görünenler değildir, sadece akıl yoluyla da bilinemez. Asıl gerçek, görünenin arkasındaki görünmeyendir. Tanrı'nın ve hakikatin bilinmezliği, onun sürekli hareketliliğiyle ilgilidir. Bu dolaşım; tek bir noktadan anlaşılacak kadar farklı bir döngüselliktir, içinde hareket ettikçe değişir. Başlangıçtan beri devam eden ve sürekli başa dönen dikey bir hareket söz konusudur. Buradaki "dikey" sıfatı önemlidir. Zira İslam felsefesinde, sürekli yükselen bir evren anlayışı vardır. Dikey hareket, Tanrı'nın ilahî surette yarattığı insana aittir. İlerleme yatay çizgide olamayacağından, geçmiş geride bırakılmaz altta kalır. Yaratılış süreklidir, dünya sürekli olarak yeniden yaratılır. Bireyin dünyanın hareketiyle uyumu da, helezonik ve döngüselidir. İnsan ruhunun yücelmesi ve içsel derinliği kazanması, bu yükselen yol içerisindeki çeşitli basamaklardan geçebilme kudretiyle gerçekleşir. Hikmeti/sırrı 'bilen', içselleştirdiği bilgi ile kendi iç aydınlığını 'bulan', ulaştığı bilinç düzeyi sayesinde bilgelik kazanarak varlıktan geçip yok 'olan' insanın bu manevi yükselişi, bir takım sembollerle açıklanır. Bulma ve var olma yolunda duyulan hayranlık, algılanan olgunun karşısında zamanın maddi anlamda ortadan kalkarak ânın hem geçmişe hem de geleceğe hakim olması, tasavvuftaki "vecd"i imler. Zaman, yaşanılan şu ândır. Vecd halindeki bir insan için geçmiş-ân-gelecek olgusu, bitiş noktasında yeniden bir başlangıcın gözlemlendiği döngüsel bir süreklilik halinde sonsuza dek daireler çizerek yön değiştirir<sup>2</sup>: Dairesel hareket eden gezegen ve evren için ya da gözlerini kapatıp dönerek karanlıkta ışığı arayan semazen için, aslında geçip giden bir şey var mıdır?

Evrenin ve insanın bir bütün oluşturdukları ve birbirlerinin birer holografik benzeri oldukları, sadece akılla değil sezgi ve tin<sup>3</sup> ile de ulaşılan bir sonuçtur. Bireyin mutlak döngüsel süreklilik ile uyumu, âlemin bizzat içinde ve ona bağımlı olmasındandır. Varlığı ve gerçeği algılama noktasındaki şüpheleri, sürekli kendini sorgulayan bir tavır almasına neden olur. "Kendini bilme" sürecindeki uyanma ve farkına varmanın sonsuz kozmik bilinciyle kutsal olana atılan derin bakış, hakikati arama yolundaki gizli manayı/manaları ortaya çıkarır. Kişi, eleştirel değil

<sup>2</sup> Tasavvufi anlamda, 'vecd'deki bu 'kendinden geçme' hali ve ânin sürekliliği olgusu; "zaman bizim için daima şimdidir" diyerek çevrimsel yinelenmedeki devinimi savunan ve her şeyin geçmişten geleceğe doğru bir akış içinde hareket ettiğini belirten, varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden Heidegger'in zaman yorumunu akla getirmektedir (Bkz. Heidegger 2008).

<sup>3</sup> Burada 'tin'den kastedilen, 'ruh' değildir. Toplumdan gelen kültürel bir öge olarak tarihsel, değişken, soyut ve psiko-sosyal bir insan ürünüdür 'tin' ile anlatmak istenen.

katılımcıdır. Tanrı'nın mutlak güzellik ve iyiliğini en saf haliyle sezebilme potansiyeline sahiptir. Ancak bunun için önce kendi değerinin farkına varmasını ve asıl özü yakalamasını engelleyen benliğini ortadan kaldırmalıdır. Aşka doğru her defasında yeniden aşılın uzun bir mücadeledir bu. Varlığın anlamı çözülemeyecek bir sınırsızlık olunca, 'ben' kendini bu sınırsızlık içinde eritir. Benliği ortadan kaldıran bu kendinden geçme hali, "nesneler dünyasının görünüşteki keyfilğini aşarak mutlak olana ulaşmak" (Ayvazoğlu 1996, 49) içindir. Varlığın bütünlüğü içinde benliği eriten tasavvuf felsefesinin estetik yaklaşımında inanç sorgulanmaz. İnancın estetik değere etkisi, hizmet ettiği alana bağımlılığı ve uygunluğu ölçüsündedir. Örneğin ibadette müziğin ve dansın iç içe geçmesi (mevlevilikte vuslatı sembolize eden sema ayinleri) ya da sanatı inancın bir parçası haline getiren uygulamalar (mimaride kubbe ve kafes gibi yinelenen yapısal birimler ile perdelemelerdeki hayâl-hakikat esprisi, süslemecilikte geometrik dizaynın kesintisiz tekrarı, minyatürde merkezî kompozisyon anlayışıyla birlikte soyut-geometrik bir sanat dili kullanılarak helezonik çizgilere yer verilmesi, müzikte makama ait bir motif ya da temanın artırma-eksiltme-ters hareket gibi çeşitli usul ve geçkilerle tekrarlanması, şiirde figüratif ve geometrik istifli görsel örneklerdeki ritmik yinelemelerin ontolojik boyutta sembolize ettiği anlamlar vs.), tevhid inancının sonucu olarak görünenin arkasında var olan anlamı aramaya yöneliktir. Bu aslında İslam sanatlarının varoluş sebebidir. Duyular üstü alan yani değişmeyen ilk şeyde saklı olan öz; sanatı dış dünyadan soyutlayarak, semboller ve sonsuz tekrarlarla görünmeyene (mutlak yokluğa) ulaşma yoluna yönlendirir. Döngüsel ve sürekli bir hareket ile yeni biçimler ortaya çıkar. Varlığın birliğindeki metafizik yaklaşım, matematik ve geometrik sembollerle derinleşerek estetik bir dil oluşturur. Evrensel gerçekliğe yapılan bu göndermeler, bilginin inanç boyutuyla sanatta içselleştirilmesinin sonucudur. Böylece nesnenin kendisinden ziyade anlamları ön plana geçer ve sanat eseri, "görülecek" değil "okunacak" bir hal alır.

### **Sanatta Ontolojik Semboller ve Şiirde Görsellik**

Sanatsal pratiğin mistik-metafizik-ezoterik nitelikleriyle birlikte ifadedeki gizemlilik ve salt güzelliğe duyulan hayranlık anlayışı, İslam düşüncesinin kendine özgü estetik eklememesinden kaynaklanır. Güzel ise, bu ilişkileri kavrayışta ortaya çıkacak olandır; soyut ve ebedidir. 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 tasavvufi manada sembolize ettikleri birçok anlam değeri vardır. Çokluk içinde birlik fikri, bunlardan en önemlisidir. Bütün bu örnekler gösteriyor ki; sanatın derin/değişmez bir gerçekliğe ve bütüne/evrensel olana ulaşma çabası, aslında nesnenin görünmeyen öz'ünü yani varlığın kökenini aramaya yöneliktir. İçe yoğunlaşma ile yapılan bu arayış yolculuğundan sanat eserine yansıyanlarda, herkesin ilk anda göremediği bir takım semboller yer alabilir (Burckhardt 2005, Erzen 2011). Şiirde mecaz ve istiareler, resim ve heykel gibi görsel sanatlarda da figüratif veya geometrik formlar; sembolik birer anlatım aracı olarak görünenin arkasındaki gerçeğin anlamını işaret ederler. Örneğin şiir ve resmi bir araya getiren görüntü merkezli metinlerdeki dizeler, birer figür/desen meydana getirecek şekilde yerleştirilir. Dizgesel yapı içerisinde bu çeşit imkan 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. Söz konusu terimlerin hepsi, anlamsal düzlemde birbiri için kullanılmakla birlikte;

detaylardaki bazı farklılıkları dile getirerek, her somut şiirin görsel olmak zorunda olmadığını söyleyenler de vardır<sup>4</sup>.

Görsel şiir / somut şiir denildiğinde, Türk şiirinin -özellikle Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin- içinden birçok isim öne çıkar. Ercümen Behzad Lav, İlhan Berk, Yüksel Pazarkaya, Behcet Necatigil, Can Yücel, Metin Altıok, Kenan Çolakoğlu, Akgün Akova ilk akla gelenlerdir (Aksan 1995, Özünlü 2001, Gokalp Alpaslan 2005). Türk şiir geleneğinin önemli bir kolunu oluşturan Divan şiirinde de, bu tür şiirler söz konusudur. Görsel düzenlemeler açısından genellikle resmin ön plana çıktığı bu metinler -özellikle ortaçağın Doğu ve Batı sanat anlayışları gereğince, uyum, simetri gibi üç temel estetik ölçüte dayanır. Aslında, Divan edebiyatındaki şiir anlayışının özü de budur zaten. 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 girilmektedir. Harfte, sözcükte, biçimde yapılan oyunlarla Divan şiirinin kendine has sınırları içinde sınırları zorlayan sıradışı metinler meydana getirilmiştir. Görsel şiirler, bu sıradışı metinlerden biridir. Biçimlerine göre çeşitli isimler alırlar: Ağaç figürü şeklinde olanlara müşecce ya da teşcîr, hayvan şeklinde olanlara mücessem, daire şeklinde olanlara müdevver, kare şeklinde olanlara da murabba denmektedir (Karabey 2007, Saraç 2007). Metnin görüntüsüne 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.

### **Klasik Edebiyatın Görsel Şiirleri Ontolojik ve Değişimsel Bağlamda Çoğul Okumaya Açık Mıdır?**

Bu tür şiirler, Divan şiirinin çokkatmanlılığına<sup>5</sup> uygun olarak, kendi kuralları çerçevesinde oluşturduğu klasik yapıyı olumsuzlayan değil biçimsel yönden somut ve soyut farklı istif yöntemleriyle zenginleştiren özgün metinlerdir. Alanla ilgili akademik incelemelerde klasik metin şerhi uygulamaları ile birlikte deyişbilim (stilistik) ve varlık felsefesi (ontoloji) bakış açılarıyla sağlam bir zemine dayalı olarak yapılacak titiz yorumlamalar, eski edebiyattaki görsel şiirlerin de -tıpkı eski edebiyatın kendisi gibi- çoğul okumaya açık bir yapıda olduğunu gösterecektir. Divan şiirinin belâgata dayalı söz oyunlarından biri olan görüntü merkezli şiirler, genellikle 'yazı-desen' / 'yazı-resim' hüneri olarak algılanan metinlerdir (Saraç 2007). Şiirdeki dil kullanımları merkez alındığında, deyişbilim katmanı bu metinlere hem 'görsel önceleme', hem 'biçimsel sapma' özelliği gösteren olanaklar vermektedir (Aksan 1995, Özünlü 2001). Önceleme terimi, şiirdeki herhangi bir dil ögesinin -anlatımdaki önem boyutuna göre- olağan konumundan daha farklı bir yerde kullanılmasını ifade eder. Sapma terimi ise, ses-biçim-anlam-sözdizimi yönünden şiirde olumlu ve şuurlu bir değişikliği/deformasyonu imler<sup>6</sup>. Bu yönden bakıldığında;

<sup>4</sup> Biz, yazımızın asıl konusu terimlendirme problemi olmadığı için 'somut' ya da 'görsel' diye kesin çizgilerle bir ayırıma gitmedik.

<sup>5</sup> Bu yazıda olduğu gibi daha önceki çalışmalarımızda da Divan şiirine yüklediğimiz 'çokkatmanlı' sıfatı, alanlararası çoğul estetik söylemi açısından gayet önemli bir olgudur: "Sanata çok farklı açılardan yaklaşılabileceğini ve bunların hepsinde bir hakikat payı olduğunu" (Erzen 2011, 17) anlayabilecek farkındalık düzeyine ulaşmayı başardıkça, o çökseslilikteki birliğin peşine düşülür. Zira bir yapıta herhangi bir yöntem ışığında yaklaşıldığında, yeni anlam haritaları ortaya çıkar. O 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 bildiriler sunar. İçinde bir yöntemi barındıran okuma, edebî eserin her şeyini söylemez belki ama belli bir çerçeve içerisinde yapının bir özelliğini derinlemesine anlatır.

<sup>6</sup> Deformasyondan kastedilen, zihinde ilk anda bıraktığı negatif etki değil; şiir için pozitif anlamda yapılan bilinçli bir eylemin aslında nasıl bir kazanım olduğudur: Deformasyon, "sanıldığının aksine, sanatta/edebiyatta her dönem vardı..

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. Sözgelimi, 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. Ama eğer biçim şiirin içeriğine anlam yönünden de birebir katkıda bulunuyorsa, o zaman görsel önceleme gerçekleşir. Yapı en önemli öge olunca, şiirin algısal uzamı ses yerine görüntüyü merkeze taşır. Şekil ile muhteva arasında direkt olarak kendini belli eden anlamsal uyum kimi zaman yok gibi gözükse de, figüratif-geometrik sembollerle endirekt yoldan mecazî bağlantının kurulduğu şiirler vardır. Ağaç motifli, daire ya da kare biçimindeki metinlerin mitoloji ve inanç bağlamından ontolojiye dek uzanan anlam alanları içerisinde; okuyucunun dönüşümlü simgelerdeki gizli işaretleri yorumlamasıyla, şiirde ezoterik başka bir içeriğe ulaşabilmesi olasıdır (Ergun 2004, Buckland 2005, Salt 2006). Örneğin İslam kültüründe resim ve söz arasındaki ayrım, Tanrı kelamı olmasından dolayı söze verilen kutsiyet (“önce söz vardı”) ve bunun karşısında yine dinsel nedenlerle resme karşı takınılan olumsuz tavır bellidir. Fakat aynı İslam kültüründe, görüne 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 (Erzen 2011). Sanatın kendisi de böyledir. Özü sabit kalarak, ayrıntıları zamana ve mekana göre değişebilir. O yüzden hiçbir zaman tek ve kesin bir yorum yoktur. Dolayısıyla, Divan şiirindeki görsel şiirlere de - gelenekten uzaklaşmadan ama yoruma açık bir yapıda olduklarını da bilerek- sahip oldukları görüntü ile neyi ima/işaret ettikleri sorusu dahilinde yaklaşılmalıdır.

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda, XIX. yüzyıla ait bir divandan seçilen üç görsel şiir, bu yazının örneklem alanını oluşturmaktadır<sup>7</sup>. İki daire, biri kare şeklindeki üç geometrik şiir, Sivaslı Gulâmî'ye aittir. Söz konusu üç geometrik şiir de, gazel biçiminde yazılmıştır. Divan şiirinin gazel nazım şeklinde başlık koyma anlayışı olmamasına rağmen; şiirin biçim dili resimsel bir görüntüye dönüştürüldüğünde, bu görselliğin meydana gelişinde kimden esinlendiğini ifade ederken böyle bir tutumun tercih edilmesi hayli ilgi çekicidir: “Bu manzumeler, bir şairin şiirdeki ustalığını, kabiliyetini ve özel zekasını ortaya koyacak mahiyette eserlerdir” (Arslan 2009, 35).

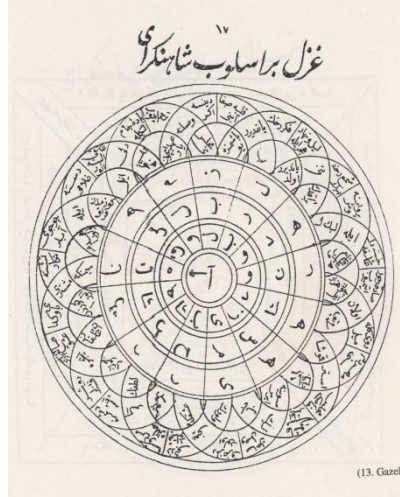
Daire şeklindeki iki gazelin başlığı, “Gazel Ber-Üslûb-ı Şahingirây” olup metinlerin üst tarafına yazılmıştır. Her iki şiir de on üç beyitten meydana gelmiştir ve aruzun müfte'ilün / fâ'ilün / müfte'ilün / fâ'ilün kalıbındadır. Söz konusu metinler, biçim düzeyinde bilinçli bir deformasyona/değişikliğe uğratılarak soyut bir geometrik desenle verilmiştir. En içten en dışa, küçükten büyüğe doğru sıralanmış beş daire vardır ve daireler birbirinden ince yuvarlak halkalarla ayrılmaktadır. Merkezde tek harfin yerleştirildiği en küçük daire dışında, tıpkı bir pastanın dilimleri gibi, diğer üç daire on üç üçgen şekilli dilime ayrılmıştır. En dıştaki beşinci ve en büyük daire de yine on üç bölümlüdür ama bu kez görsel düzende üçgen dilimler yerine, birer kubbeyi andıran ve birbirinin içine geçirilerek oluşturulmuş yarım daireler tercih edilmiştir. O yarım dairelerin içinde, daha küçük başka yarım daireler de bulunmaktadır ve onların sayısı da yine on üçtür. Gazelleri okumaya nereden başlanacağı, dairelerin tam merkezindeki harfin soluna yazar tarafından konan ok işaretiyle gösterilmiştir. Okuma düzeni de, üçgen bir pasta diliminin dairesel döngüsellikindedir.

Modern dönemleri geleneksel dönemlerden ayıran, deformasyonun varlığı değil miktarının artmasıydı” (Altan 2007, 131).

<sup>7</sup> Alıntılanan metinlerdeki okuma biçimlerinde, yazarın (Arslan 2009) tercihi uyuşmuştur.

### **Turkish Studies**

Birinci gazelin her beytinin ilk ve son harfleri elif, ikinci gazelin her beytinin ilk ve son harfleri ise nûndur. Şifreli bir bilmeceyi andıran ritmik yinelemelerle; her beytin son dört harfi, kendinden sonra gelen beytin ilk dört harfidir ancak sıralama terstendir. Son beyte kadar kural bozulmaz hatta son beyit de yine aynı mantıkla birinci beyte bağlanır. Böylece dairesel bir hareketle, her beyit başladığı noktaya geri döner.



**Resim 1.** Sivashlı Gulâmî'nin daire formundaki ilk şiiri (Arslan 2009, 231).

Bu şiirin Latin alfabesiyle ve klasik gazel düzeninde okunmuş metni şöyledir:

### **Gazel Ber-Üslûb-ı Şâhingirây**

Âh ten-i sîmîniñe müşterî bâ y u gedâ  
Sâ'ig-i bâzâr-ı 'aşk içre cünûnlar saña

İksir-i lutfuñ eger düşse mis-i cânlara  
Zer gibi kıymetlenür ya'nî olur kîmyâ

Ey mey-i nâb-ı lebiñ 'âşıkı mest eylemiş  
Meclis-i hâsîñi ister kamu şâh u gedâ

Adıña lâyıık olan sâdıka cevr itmeyüp  
Haste-dil-i 'âşıkı eyle lebiñle devâ

Oda bırakdıñ teni leyl ü nehâr hecr ile  
Fikr-i ruhuñ yağ dirur başımıza biñ belâ

Al bizi meclis-i vaslıña terahhum idüp  
Bâde-i câm-ı lebiñle dili eyle sekâ

### **Turkish Studies**



Aksa gözümden firâk ile çü cûy âblar  
Teşne niğâr müştêrî gözden alur eşkhâ

Âh-keşân 'âşıkân içre düşer fitneler  
Düşmene itse eger bir kere ol merhabâ

Ebhur-ı 'aşkıñda ya'nî dilimiz ğ ark olur  
Sâhil-i vasl-ı lebiñ sûyına irse sezâ

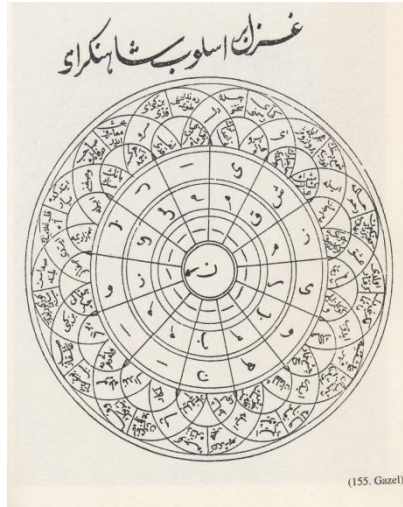
Ezse serim bâğ -bân isterem her dem seni  
Rûy-ı güle meyl olan çün hezâr eyler nevâ

O nere varsa letâfet ile pervâne-veş  
Şem'-i ruha çok teni yandırur ol dil-rübâ

Ebr-i lebi yağ dırur kalbe safâ âbını  
Dikse eger vaslına 'ahd ile yârim livâ

Ol meh-i hûbân dil-i 'âşıkı elbet alur  
Deste Gulâmî ile hem-dem olur intehâ

(Arslan 2009, 82-83)



**Resim 2.** Sivaslı Gulâmî'nin daire formundaki ikinci şiiri (Arslan 2009, 233).

Bu şiirin Latin alfabesiyle ve klasik gazel düzeninde okunmuş metni şöyledir:

### Gazel Ber-Üslûb-ı Şâhingirây

Nâz u cefâñı çeker ben gibi sad-'âşıkân  
Bunca 'itâba sebep söyle nedir el-amân

#### Turkish Studies

Nâm-ı elem-kâr-ı dil kûçe-i zilletlere  
Gitdi şehim hecr ile hoş kalasıñ sen hemân

Nâme-i lutfın ider düşmene irsâl o şûh  
‘Âşıkına kahr idüp gönümüz eyler vîrân

Nâr-ı dilim nûr-ı ‘aşk gün-be-gün izdâd idüp  
Hâlîme rahm eylemiş âh-keşân ‘âşıkân

Nâkış-ı hâcibleriñ çekdi iki ay resmini  
Çille-i sahtını dil çekdi iki mâh amân

Nâm-ı elif-kaddi serv bahs-ı ma’ârif ider  
Sâhib-i ‘irfânlara vafını eyle beyân

Nây benim zârıma itdi sadâsın bülend  
Göz göz idüp sînesin ben gibi dir el-amân

Nâm olalı dehrde söyle vefâ itdigiñ  
Yandı cefâdan bu dil leyl ü nehâr ân-be-ân

Nâb-ı neşât-ı lebi ile ider şîveler  
‘Âleme efsûn ider çeşm-i humâr-ı hûbân

Nâb-ı visâliñ idüp fikrini dil dâ’imâ  
Oldı giriftâr-ı ‘aşk çünki gönül çok zamân

Nâm-zedim cân ile şem’-i ruhuñ nûrına  
Hecr ile pervâne-veş ey perî hâlim yaman

Nâmını a’dâlarıñ dilde nedir tutma gel  
Ben gibi ey kaddi serv herkese açma lisân

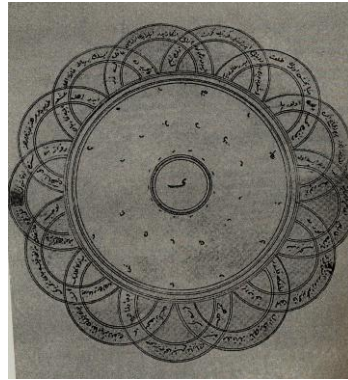
Nâs lebânıñ seniñ vafını itdikde yâr  
Kalbe Gulâmîniñ âh itdi safâlar vezân

(Arslan 2009, 156-157)

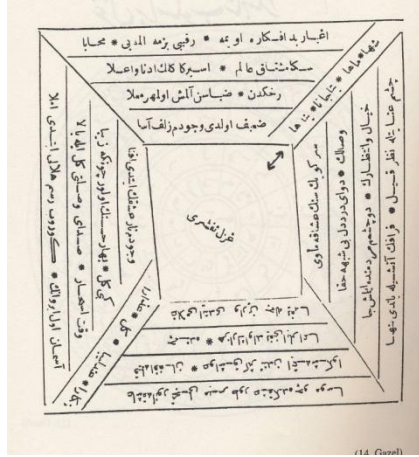
Gulâmî’nin daire formundaki bu iki görsel şiiri; Kırım Hanı Şahin Giray’ın aynı geometrik form, aynı beyit sayısı ve aynı vezindeki görsel şiirine bir nevi nazire niteliği taşımaktadır<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Şahin Giray’ın bu gazeli (Arslan 2009, 234), doğrudan konumuzla ilgili olmadığı için, aşağıda sadece görsel metnini veriyoruz (söz konusu gazelle ilgili detaylı bir çalışma için Bkz. Şenödeyici 2009, 586-596).

Kare şeklindeki diğer gazelin adı ise, “Gazel-i Tefeşşürî”dir. Başlık, geometrik şeklin tam ortasındadır ve metne simetrik bir şekilde yerleştirilmiştir. Nereden okumaya başlanacağı, yazar tarafından konan çift yönlü ok işaretiyle gösterilmiştir. Zaten gazelin matla beytinin en dıştan en içe doğru birbirine göre karşı karşıya duran iki dizesinin simetrik hali, gayet orijinal bir tarzda kendini belli etmektedir. Bir başka görsel farkındalık da, bu kare şeklindeki yazı resme simetrik olarak bakıldığında ortaya çıkmaktadır. Matla beytini oluşturan iki dize ile bu dizelerin “v” şeklinde bağlandığı dikey ve yatay doğrultudaki diğer dizeler, aslında dalları birbirine bakan ayrı ayrı iki küçük ağaççıktır. Her dal mısra başı olmayıp, gövdedeki metnin belli aralıklarla belli bölümleri öncelenip tekrar edilerek bağlı bulunduğu sözcüğe gelmektedir. 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, sekizinci ve dokuzuncu beyitlerin ilk dizelerinde; ikinci dizesi de, on altı ve on yedinci beytin ilk dizelerinde aynen tekrar edilmiştir. Bundan dolayı kafiye düzeni de sekizinci beyte kadar klasik sistemde giderken, sekiz ve dokuzuncu beyitler ile on altı ve on yedinci beyitlerde musanna özelliği gösterir. Dolayısıyla yine deyişibilimsel açıdan önemli ritmik ve matematiksel incelemeler ile yinelemeler yapılmıştır. Matla beytinin ilk dizesi birinci ağaççığın, ikinci dizesi de ikinci ağaççığın gövdesi olunca; o gövdelere bağlanan dallar da, en dıştan en içe doğru bir sağdan bir soldan ilerleyerek meydana getirilmiştir. Gövdedeki sözcüklerin dalla bağlantı noktaları da, dallardaki beyitlerin dize ayırım yerleri de, birer çiçek motifiyile işaretlenmiştir. Her iki müşeccer de, bir gövdeden çıkan sağlı sollu sekiz daldan oluşmuştur. Dolayısıyla, şiir on yedi beyittir. Aruzun kısa kalıplarından biri olan, mefâ’îlün / mefâ’îlün / fe’ûlün vezniyle yazılmıştır.



### **Turkish Studies**



**Resim 3.** Sivashlı Gulâmî'nin kare formundaki şiiri (Arslan 2009, 232).

Şiirin Latin alfabesiyle ve klasik gazel düzeninde okunmuş metni şöyledir:

### Gazel-i Tefeşşürî

Şehâ mâhâ bütâ cânâ penâhâ  
Nigârâ 'andelîbâ gül-'izârâ

Şehâ aĝ yâr-ı bed-efkâra uyma  
Rakîbi bezme alma bî-muhâbâ

Şehâ çeşm-i 'inâyetle nazar kıl  
Firâkiñ âteşiyle yandı tenhâ

Şehâ mâhâ saña müştâk 'âlem  
Esîr-i kâkülüñ ednâ vü a'lâ

Şehâ mâhâ hayâl ü intizârîñ  
Dü-çeşmim merdümünde eylemiş câ

Şehâ mâhâ bütâ cânâ ruhuñdan  
Ziyâsın almış ol mihr-i mu'allâ

Şehâ mâhâ bütâ cânâ visâliñ  
Devâ-yı derd-i dil bî-şübhe hakkâ

Şehâ mâhâ bütâ cânâ penâhâ  
Za'îf oldı vüçûdum zülf-âsâ

Şehâ mâhâ bütâ cânâ penâhâ  
Ser-i kûyuñ seniñ 'uşşâka me'vâ

### Turkish Studies

Nigârâ 'âşıkâ nûr-ı tecellî  
Müyesser Tûr-ı 'aşkıñda çü Mûsâ

Nigârâ âsumân ol ebruvânî  
Görüp resm-i hilâli itdi imlâ

Nigârâ 'andelîbâ kılma efgân  
'Avâşık kesretinden itme şekvâ

Nigârâ 'andelîbâ vakt-i eshâr  
Sadâ-yı vuslatı gel eyle bâlâ

Nigârâ 'andelîbâ gül çemende  
Hezârîñ oldğ ını eyler îmâ

Nigârâ 'andelîbâ gül gibi gül  
Bahâr-ı hüsnüñ olur çünki zîbâ

Nigârâ 'andelîbâ gül-'izârâ  
Vücûdum nâr-ı 'aşkıñ kıldı ifnâ

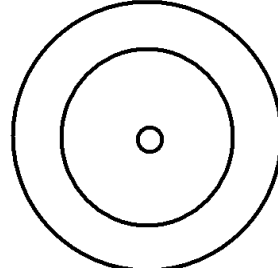
Nigârâ 'andelîbâ gül-'izârâ  
Gulâmî itdi varın cümle yağ ma

(Arslan 2009, 83-84)

Sivaslı Gulâmî'nin metnindeki daire ve kare şekilleri, anlatılan konu ile doğrudan ilişkili görünmemekle birlikte; biçim dilinde neden böyle bir görselliğin tercih edildiği sorusunu akla getirmekte ve sanatsal açıdan metinlerle asıl diyalog burada başlamaktadır. Çünkü şiirlere bakıldığında, ilk önce biçimleri göze çarpmaktadır. Biçimdeki resimsel sistem, görüntüleri tek bir bakış açısını seçerek değil farklı açılardan sonsuz perspektiflerle anlatmaktadır. Düşüncenin resme ya da imgeye ne derece ihtiyacı vardır<sup>9</sup>? Figüratif ve geometrik formlar, birer sembol olarak neyi/neleri işaret ederler? 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?

Soyut geometrik şekillerin istifinde, özellikle daire ve kare/dörtgen formları öne çıkar. İslâmî düşüncenin bu tür görsel imgeleri "görünmek"ten çok "okunmak" için algılaması, söz konusu şekillerin birer "sembol" olarak neyi anlattığını ve anlam derinliğini önemli kılar. Örneğin Hallac-ı Mansur'un tasavvuf fikri, felsefî bağlamda tam bir 'biçim yaratımı'dır. Daire sembolüne verdiği kutsal ve metafizik anlamlar, hep Tanrı'yı işaret eder:

<sup>9</sup> İnsanın sadece imgelerle veya resimlerle düşünebildiği gibi bir söylem, ister istemez akla Kant'ın bu konudaki değerlendirmesini getiriyor (Bkz. Kant 2011).



**Resim 4.** Hallac-ı Mansur'un Tavasin'deki Daire Yorumu (Güenç 1995, 52).

Yukarıdaki bu iç içe geçmiş üç daire; zâhir, bâtin ve dolaylı anlamlarıyla Tanrı'nın her yerde olduğunu anlatır. O (0)<sup>10</sup>, Tanrıdır. Sonsuz ve döngüsel tekrarlarla mekana göre şekil değiştirebilen zamanın öncesiz ve sonsuzluğunda, O her daim orada ve her yerde var olmandır. Dolayısıyla, evreni ve Tanrı'yı insanda görerek "ene'l-Hak" diyen Hallac-ı Mansur da varlık değil hiçlik<sup>11</sup> duyarlılığındadır. Tüm şekillerin kendisinden çıktığı en yüksek ve en mükemmel form kabul edilen daire, çoğu kültürde yeri olan evrensel bir semboldür. Bütünü ve biri, kutsal ve sonsuz olanı yani Tanrı'yı simgeler. Kendi kendini kontrol etmeyi, içindeki potansiyeli açığa çıkarmayı, yüksek benliği, dinamizmi, çokluğun birliğe dönüştüğü tekâmül düzeyini, tamamlanmayı, tüm bilinçlerin birleşmesini, sınırsız döngüsel sürekliliği, ebediyeti, reenkarnasyonu ifade eder. Başı ve sonu olmadığı için zamansızlığın, altı ve üstü olmadığı için mekansızlığın sembolüdür. Aynı zamanda gökyüzünü, güneşi ve ayı temsil eder. Kozmik cisimlerin dolanım hareketleri dairesel yani periyodiktir. Dairenin özü, merkezidir. Merkez (nokta), mutlak Tanrı'nın tekliğini ve "ol" emrini simgeler. Spiritüel açıdan, merkezde ve her şeyin başında O vardır. Her şey, O'na doğrudur. Merkeze/birliğe yaklaşmanın ölçüsü, tekâmül derecelerinden geçer. O merkezden sonsuzluğa yayılan bilinç alanı içerisine giren tüm varlıklar, yine o merkeze doğru çekilirler. İslamî gelenekte daire, gökkubeyi simgeler. Tasavvufta "dâire-i kevn ü fesâd", olma ve bozulma alemini; "dâire-i vücûd", varlık alanını işaret eder. "Devr" de, Bir'den gelen çok'un yeniden O'na dönüşünü anlatır. Neo-spiritüalist yönden daire; kozmik insanı ve tasavvuftaki "insan-ı kâmil" in karşılığı olarak, insanın da ebediyet gibi ölümsüz olduğunu ifade eder. Dairesel bakabilmek, sürekli olarak dikeyde kalabilmektir. Çünkü dikey yönde hareket edildiği zaman, içinde bulunulan realitenin aslında başka bir planın (ölüm ötesi) altında gerçekleştiği algısına erişilir. Kare/dörtgen şeklindeki geometrik kompozisyonlar ise, dairenin sembolik olarak zıddıdır. Maddî olanla ilişkilidir. İnsanı ve dünyayı işaret eder. Kaos içindeki evreni düzene sokan dört temel gücün (ateş, su, toprak, hava) biçimsel ifadesi, karedir. Fizikî gerçekler ve dünya düzeni söz konusu olduğunda, dört temel nitelik (kuru, ıslak, sıcak, soğuk) öne çıkar. Dolayısıyla her şeyin dört yönü, dört boyutu ve dört mevsimi vardır. Kendi aralarında bir değişim ve dönüşüm esastır. İslamî gelenekte kare formu, Kabe'yi simgeler. Dört kapı (şeriat, tarikat, marifet, hakikat) ve dört yön bilgisi ile "anâsır-ı erba'a" da, kare istifinin anlamsal açılımları arasındadır.

Sivaslı Gulâmî'nin daire formundaki iki görsel şiiri, bu geometrik şeklin temsil ettiği tüm sembolik anlamları kapsamaktadır. Tanrı imgesiyle birlikte döngüsel süreklilik, değişim ve dönüşüm bağlamlarının birbirini tamamladığı anlam alanları oluşturulmuştur. Başı ve sonu olmayı veya her şeyin başı ve sonu olanı simgeleyen bu daireler, her iki şiirde de aynı sayısal ve

<sup>10</sup> Buradaki '0' ve '0'a dikkat edilmelidir: Matematikte + ve - olmayan, merkezde duran, tek olan rakam 0'dır. O (0), bütün bilimin ve kavramların toplandığı mutlak ve asıl olmandır. Başka bir rakamla çarpılınca yine 0 olur, toplanınca sonuç değişmediği için aslında O'nun (0'ın) bir sayı olmadığını anlatır. O (0), her şeydir.

<sup>11</sup> Hiçlik olgusu; felsefî, spiritüel ve tasavvufî anlamda varlık sorununu daha iyi irdelemeyi sağlar. İnsan, ne büyüklükte ve ne karmaşıklıkta bir varlığın nefesleri olduğunu tam olarak kavradığında; 'hiç' olduğu fikrine ulaşır ki bu, aynı zamanda onu yüceltecek bir duygudur. Kendini 'hiç' olarak düşünebilen insan, bedenî ve nefsî zayıflıklarından kurtulur.

biçimsel niteliklere sahiptir. İlk bakışta, birbirini kapsayan daireler ve bu dairelerin içinde yine helezonik olarak sıralanmış yazılar var gibi gözüke de; aslında mutlak güzelliğin çeşitli ifade yollarından biridir anlatılan. Konu olarak her ikisinin de “sevgili”den bahsediyor oluşu, bu biçimsel paralelliği içerik düzeyinde de desteklemektedir. Zira Divan şiirinin tasavvufi cephesinde sevgili, Tanrı’yı karşılamaktadır. Gulâmî’nin ilk şiirindeki daire formunun merkezinde yer alan “elif” harfini, İslamî düşüncedeki harfçilik anlayışı çerçevesinde mutlak Tanrı’yı sembolize ettiği ve çevresine döngüsel olarak yerleştirilmiş diğer harflerin de aslında onun çeşitli suretlerdeki görünüşleri olduğu şeklinde okumak/yorumlamak mümkündür. Arap alfabesinin ilk harfi olan elif ve onun ebced hesabına göre sayısal değeri olan bir rakamı, tasavvufta vahdeti / mutlak birliği / Tanrı’yı simgeler. Bütün varlıklar Bir’den zuhûr ettikleri için, bütün varlıkları Bir’de görmek mümkündür; tıpkı elif harfinden sudûr eden diğer harfleri, elifte görmek gibi. Gulâmî’nin ikinci şiirindeki daire formunun merkezinde bulunan nûn harfi ise, yaratılışı ve varlığın belirişini simgeler. Aslında nûn, balık ve hokka anlamlarına gelmektedir. Tanrı’nın nûn harfini yarattıktan sonra yeryüzünü de onun üstüne yayması ve nûn kımlıdadıkça yeryüzünün hareket etmesi; nûn harfinin yedi arzı üzerinde taşıyan ya da yedi kat yerin altında bir balık olması, balığın da kainat yuvarlağını sembolize etmesi; “nûn ve’l-kalem” ayetinde söz edildiği gibi, Tanrı’nın önce kalemi ve sonra da nûn harfini (hokkayı) yaratması; nûn harfinin kef ile birlikte (“kûn” emri) yaratılışın özünü teşkil etmesi gibi bir takım ontolojik yorumları ihtiva eder. Varlık ve yaratılış söz konusu olduğunda; hareketin başladığı noktada yani Tanrı’da biteceğini sembolize eden daire şekli ile her varlığın Tanrı’ya döneceğini yani ‘devr’i ifade eden kavis ve yaylar, yarım daire şeklindeki kubbeler dikkat çekici bir yoğunlukta iç içe sıralanmaktadır. Merkezden dışarıya doğru dikey çizgilerle yaratılan bölünmeler, ana temanın devamı olarak süreklilik söylemini yinelemektedir.

Sivaslı Gulâmî’nin kare formundaki son şiiri de, sevgiliye hitaben yazılmıştır. Karenin maddî bağlamı çerçevesinde daha somut değerler düşünülebilir. Bir simetri söz konusudur. Ortadaki başlıktan itibaren çizilecek iki ayrı köşegen, kare biçimini iki çift üçgene ayırmaktadır. Üçgenin üç kenarı, Tanrı ile ilgili ruh-can-beden ve insan ile ilgili ateş-su-toprak kavramlarını akla getirir. Ruh ateşten, can sudan, beden topraktan oluşmaktadır. Aynı zamanda üçgen, evreni de temsil eder. Kare formunun içindeki üçgenlerin her birinde yer alan, dalları ortadaki dörtgen boşluğa doğru açılmış iki küçük müşeccer ise; ağaç sembolüne dair nitelikleri (ruhsal tesirin yeryüzüne inişi, kozmozdaki yaşam, yükselme ve tekâmülün dikey hareketliliği, ölüm ve yeniden doğum ile hiç bitmeyen bir hayat, üretici ve yenileyici süreçler, güç ve irtibat, vb.) kapsamaktadır. İki ayrı gövde ve iki çift dörder dal ile karşılıklı birbirine bakar konumda çizilmiş bu figürler, soyut istifin içindeki somut kompozisyonlar olarak hayli dikkat çekicidir. Ağacın hem gövdesinde, hem de dallarında yıldız biçiminde çiçek süslemelerinin oluşu, yaşamı ve canlılığı sembolize etmektedir. Böylece spiritüel anlamda varlık yine fiziksel ortamdan aldığı bilgiyi ruha aktarmak üzere öz’e yükseltmektedir. İslamî gelenekte ise, ağaç motifinin -tıpkı kare istifi gibi- “dört kapı” sembolü ile tasavvufî bir anlam alanı yarattığı söylenebilir. Karenin içindeki simetrik çizgilerle birlikte, yatay ve dikey çizgiler de görsel metni anlamsal bölümlere ayırmaktadır. Yatay hareket, birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı durumları gösterir. Nitekim görsel metnin yatay düzlemindeki enine çizgiler de, bütünün bir parçası olarak bu süreklilik temasını bildirmektedir. Dikey hareket ise, tekâmülün göstergesidir. Varlıklar birbirlerini daima daha yükseğe çekmekle görevlidir. Metnin dikey düzlemindeki çizgiler de bu ilerlemenin işaretidir. Ayrıca bu yatay ve dikey çizgilerin ikişerli gruplar halinde kare formun altında, üstünde, sağında, solunda beşer tane oluşu; sembolik olarak ateş, su, toprak ve havanın toplamından oluşan beşinci element yani dünyayı ve insanı temsil etmektedir.

### **Turkish Studies**

## Sonuç

Yukarıdaki her üç görsel şiir de, görünen-görünmeyen birçok işarete sahiptirler. İster hüner gösterme ve oyun yapma, ister söze yenilik katma ve göze hitap etme amacıyla yazılmış olsun; deyişbilimsel bir önceleme alanı olarak biçimsel sapma niteliği taşımaktadırlar. Biçime dayalı bir görüntü alanı meydana getirdikleri için, klasik anlamda sadece ‘okunan’ değil aynı zamanda ‘bakılan’ birer metin olma özelliği taşımaktadırlar. Metnin içeriği ile şekli arasında dolaylı bağlantılar olduğu ya da içeriğin ve şeklin bağımsız birer anlam alanı bulunduğu halde, görsel değişikliklerin öncelendiği biçimsel sapma örnekleridir. Birer ‘yazı-resim’ olarak çizdikleri figüratif ve geometrik kompozisyonların sembolize ettiği anlam alanlarını (mistik, spiritüel, ontolojik vb.) fark edip yorumlayabilmek de, işin bir başka boyutudur. Görünene tek yönden değil, farklı perspektiflerden yaklaşabilmek gerekir. Çünkü sürekli hareket halinde olan gerçek, hiçbir zaman tümüyle yakalanamaz. Sanatın kendisi bir felsefe gibi algılanınca, eser/metin de varlığı anlamak için bir aracı olur. Çağlar içinde yeni değerler kazanabilir ama bu onu ilk niteliğinden tamamen uzaklaştırmadığı gibi, onda hiç olmayan bir şey de değildir. Sonuçta, kendi rafine estetiğini potansiyel sınırlamalarla yaratmış bir medeniyet var. Burada seçilen şiirlerin, biçim düzeyinde bilinçli bir deformasyona/değişikliğe uğratarak beyitler halinde değil de somut-soyut belli istifler halinde yazılması -istif kavramının anlam alanına bağlı olarak- metinlerin felsefi arka planında ontolojik boyutta bir bütünleşme/birleşme fikrini ön plana çıkarmaktadır. Kültür denen olgu bir semboller toplamı olarak alınır, daire ve kare gibi geometrik/soyut sembollerin önemli birer anlatım aracı olduğu açıktır. Onlar ayrıca ontolojik boyutta da varlığı ve varlığın kaynağını sorgulayan evrensel sembollerdir. Felsefi bağlamda gizemci akımlar, bâtinî/ezoterik öğretiler ve elbette tasavvufî düşünce sistemi; mutlak birliğe / tek hakikate varmayı, bu tür ortak yorumlar üzerinden kendi anlayışları doğrultusunda yaparlar. İslam düşüncesinde daire ve kare formlarının taşıdığı sayısız nitelik içerisinde özellikle dikey hareket, döngüsel süreklilik, denge ve uyum prensiplerinin hiç değişmeden yinlendiği görülmektedir. Bu; İslam sanatlarının hepsinde olduğu gibi, görsel şiirlerde de aynıdır. İnsanın tekâmül yoluyla mutlak öz’e ulaşma isteği, sırdaki/hikmetteki gizli bilgiyi bulma arzusu, hakikat’i (her şeyin başlangıcının ve sonunun ilmini) bilme gayreti ve varlıkta yok olma çabasıyla ortaya çıkan metafizik arayışları; tasavvufî ve ontolojik anlam aralıkları sayesinde, görsel şiir metninde yarattığı ritm ve üslûpla da vazgeçilmez bir ahenk içindedir.

## KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan (1995). “Şiirde Biçim”, Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Ankara: Engin Yayınevi, s. 244-255.
- ALTAN, Erhan (2007). “Somut Şiirde Deformasyonun İşlevi”, Hece (Dosya: Edebiyatta Klişeye Karşı Deformasyonun İşlevi - 1), S. 131, s. 130-133.
- ARSLAN, Mehmet (2009). Sivaslı Gulâmî Divanı, Sivas: Asitan Yayıncılık.
- AYVAZOĞLU, Beşir (1996). Aşk Estetiği, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BERGER, John (2011). Görme Biçimleri (Çeviren: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları [17.basım].
- BUCKLAND, Raymond (2005). İşaretler, Semboller, Alametler (Çeviren: Derya Engin), İstanbul: Kozmik Kitaplar.
- BURCKHARDT, Titus (2005). İslam Sanatı Dil ve Anlam (Çeviren: Turan Koç), İstanbul: Klasik Yayınları.

## Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*  
Volume 7/3, Summer, 2012



- ERZEN, Jale Nejdet (2011). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- GENER, Cihangir (2012). *Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi*, İstanbul: Beyaz Yayınları [13.basım].
- GÖKBERK, Macit (1980). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜNDÜZÖZ, Soner (2011). "Geleneksel Harf Sembolizminin Bir Yorumu Olarak Nûn Harfi", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 30, s. 43-58.
- GÜNENÇ, Yaşar (1995). *Hallac-ı Mansur Tavasın: Ene'l-Hak*, Ankara: Yaba Yayınları.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1985). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖKALP, ALPASLAN Gonca (2005). "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir", *Türkbilgi Türkoloji Araştırmaları*, S. 10, s. 3-16.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1985). *100 Soruda Tasavvuf*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1970). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEIDEGGER, Martin (2008). *Varlık ve Zaman* (Çeviren: Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KARABEY, Turgut (2007). "Divan Şiirinde Sapmalar", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 32, s. 15-38.
- KANT, Immanuel (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Çeviren: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- KUÇURADI, İonna (1999). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Ayraç Yayınları.
- MAHİR, Banu (1989). "İslamda 'Resim' Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yüce Anısına Sempozyum Bildirileri)*, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları, s. 59-64.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- SALT, Alparslan (2006). *Neo-spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- SARAÇ, M.A Yekta (2007). "Görsel Şiir", *Klasik Edebiyat Bilgisi - Belâgat*, İstanbul: 3F Yayınevi, s. 311-316.
- SCHIMMEL, Annemarie (2001). *İslamın Mistik Boyutları* (Çeviren: Ergun Kocabıyık), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2009). "Osmanlı'nın Görsel Şiirleri III: Trajedinin Gölgesinde Hüner Gösterisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume: 2/6, s. 586-596.
- TEKİN, Gönül (2007). "Eski Türk Edebiyatında Ağaç Motifi ve Sembolizmi", *Edebiyat ve Dil Yazıları: Mustafa İsen'e Armağan*, Ankara: Grafiker Yayınları, s. 493-509.
- TÖKEL, Dursun Ali Tökel (2003). *Divan Şiirinde Harf Simgeçiliği*, Ankara: Hece Yayınları.
- ULUDAĞ, Süleyman (1995). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- Y.y. (1992). *Varlıksal İlkeler*, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.