

“Siyâh-bahâr” Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması

Ali Yıldırım*

“Siyâh-bahâr” Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması

“Siyâh-bahâr” tamlaması, Hint Üslubunun Divan şiiri üzerinde etkisini göstermeye başladığı on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren şiirimizde görülmeye başlanan bir ibaredir. Bu tamlamanın zıtlık kavramını barındırıyor olması da onun bu üslup ile şiire girdiğinin bir göstergesidir. “Siyâh-bahâr”ın geçtiği beyitleri incelediğimizde, bu tamlamanın sevgilinin/güzelin yüzünde hatların belirmesi ile ortaya çıkan durumu ifade etmek üzere kullanıldığını anlamaktayız. Parlaklığı, ışıltısı, rengi itibarıyla baharı çağrıştıran güzelin yüzü, siyah hatların gelmesi ile “siyâh-bahâr”a dönüşmektedir. “Siyâh-bahâr” ile aynı dönemlerde şiirimizde karşımıza çıkan benzer bir kurgu da “siyâh-nûr”dur. Zaman zaman birbirinin yerine de kullanılmakla birlikte “siyâh-nûr” (nûr-ı siyâh) daha çok bir güzelin alınına dökülen siyah zülfü karşılamaktadır. Zahiren sevgilinin yüz/alın güzelliğini simgeleyen “siyâh-bahâr” ve “siyâh-nûr” tamlamalarının, batınen, İlahî güzelliği, âşkın/sâlikin İlahî aşk yolunda sevgiliye kavuşmadan hemen önce yaşadığı hassas ruh halini anlattığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Siyah-bahar, hat, yüz, siyah-nur, zülf, vuslat

The Place of The Definition “Dark Spring” in Divan Poetry as a Form Characteristic

The definition “dark spring” is an aspect that has seemed in our poetry since the middle of the 17th century in which Indian form began to influence Divan poetry. Also including the conception of contrariness this definition seems to take part in the poetry with this form. When we examine the couplets including the definition “dark spring” we see that this definition has been used in order to express the position in which the facial characteristics of the lover occurred. Beautiful face of the lover which reminds spring with its brightness, brilliance and colour transforms into “dark spring” with the occurrence of dark facial characteristics. Another form similar to “dark spring” in the poetry is “dark spiritual light” and it seems in the poetry in the same period with “dark spring”. Although they sometimes correspond each other “dark spiritual light” often means the curl on the forehead of the beautiful lover. It seems that the definitions “dark spring” and “dark spiritual light” symbolize divine beauty and the spiritual situation of the lover just before the union in esoteric way while they symbolize the beauty of the lover’s face and forehead in exoterical way.

Key Words: dark spring, the facial characteristics, face, dark spiritual light, curl on the forehead, union

* Doç. Dr., Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
e.mail: ayildirim@firat.edu.tr

Divan şiiri, klişe kurguları, benzer teşbihleri ve geleneksel üslup özellikleri ile 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ortak bir anlayışın ürünü olarak tezahür etmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Gibb, şunları söyler: “Osmanlı şiiri yaklaşık altı asırlık bir süreyi içine alır. Bu uzun zaman içinde tabii olarak bir çok safhalarından geçmesine, bir çok değişikliğe uğramasına rağmen, yekpareliğinden asla bir şey kaybetmemiştir. On dördüncü asırdaki şekli ve amacı ne idiye bütün aslı vaziyetiyle on dokuzuncu yüzyılda da odur.” (Gibb yty: 28). Geleneği dile getiren bu şiirimizde, şairin psikolojisi ve iç çatışmaları hemen yok denecek kadar azdır. Şüphesiz bu, bir yetersizliğin sonucu değildir. “Bu şairler için üslup, tavır, konudan önce gelir; söyleyeceği şeyin ne olduğu onları daha az ilgilendirir; önemli olan nasıl söyleyecekleridir. Dolayısıyla bir yığın sınırlı sayıda tema onlara yüzyıllarca kafi gelmiştir. Sürekli artan dil güzelliğiyle sürekli incelen hayal zenginlikleriyle tekrar tekrar aynı temaları sunmuşlar; zevk sahibi ve münevver sınıfın anlayabileceği, parlak zekalarının ve ses armonilerinin teşhir edildiği eserler meydana getirmişlerdir.” (Gibb yty: 43). Böylece “Divan şairleri, altı asırlık bir gelenek içinde günlük hayatın, müşahhas tabiatın ve ferdî psikolojilerin dışında; değişmeyen bir takım ezelf ve ebedî hakikatlerin, eşyanın taşıdığı sırların peşinde ol(muşlardır).” (Türinay 1999: 286).

Olayların baş döndürücü seyri, varlığın mahiyetini anlamada insanın aciziyeti, en eski dönemlerden beri, sanatın temel felsefesini oluşturmuştur. Edebiyat ve özellikle şiirlerde bu felsefe irdelenmeye çalışılmıştır. Hemen bütün dil ve edebiyatlar da bu derin ve soyut düşünceleri ifade etmekte, simgesel bir dil kullanılmıştır. Klasik edebiyatımızın da bu simgesel dili kullandığını biliyoruz. Edebiyat tarihimizde poetika ile ilgili ender görülen yorumlardan birini yapan Latifi, şiirdeki bu simgelerle ilgili şunları söylemektedir: “Aslında, şairlerin mecazî şiir örtüleri ve gerçeği iltibaslarında def, ney, sevgili ve şarabı gösteren ibare ve istiareler gelirse, görünüşüne bakıp bunları şarap, kol ve boy övgüsü olarak düşünmemek lazımdır. Tasavvuf ve gerçek bilenlerin dilinde her sözün bir manası, her ismin bir müsemması, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili vardır.” (Latifi 1990: 9).

Genel bir bakış açısından yekpare görünen Klasik edebiyatımızın, ayrıntılı bir bakışla bir takım farklı dönemleri oluşturduğu, zevk ve anlayışlarının belli periyotlarda farklılaştığı görülecektir. Dile ve kendi iç dinamiklerine bağlı olarak görülen bu değişim ve gelişimin yanı sıra, dış etkilerle de bir takım değişimler olmuştur. Bunlardan başta geleni de on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren edebiyatımızı etkilemeye başlayan Hint üslubudur. Tasavvufun insanı kendi iç dünyasına yönelten anlayışının ve buna bağlı olarak oluşan soyut düşüncenin esas alındığı bu üslupta, hayal derinliği, ıstırap, abartı ve tezat ön plana çıkmaktadır.

Şiirdeki genel üslubu anlayıp kavramamızla birlikte, bir takım üslup özelliklerinin ilk örneği veya kamil şeklinin hangi şair ya da şairlerden “neş’et” ettiği bir muamma olarak kalmaktadır. Orijinalinin şu ya da bu şaire atfedildiği kurguların daha önce başka bir zeminde, başka bir şair tarafından kullanıldığı örneklerle rastlamaktayız. Ancak bu kurgunun daha önce başka bir şair tarafından yapılmış olması, bunu daha sonra kullanan şair veya şairlerin sanatkârlığına halel getirir mi, bunun da düşünülmesi gerekir. Divan şiiri bir geleneğin şiiri olduğuna göre kullanılan malzeme ve kurguları, ortak hayal ve zihnin bir ürünü olarak görmek gerekecektir. Zira ilkel addedilebilecek bir kurgunun, zamanla bu şairlerin elinde nasıl bir mükemmeliyete ulaştığını da gözlemlemekteyiz. Bununla birlikte “üslubun şairin dilden seçtiği kelimeleri yan yana getirışteki sır veya büyü olduğunu kabul etsek bile, bu yan yana gelişin hangi şairin muhayyilesinde şekillendiğini tespit edebilmek son derece güç, hatta imkansızdır.” (Gürer 2000: 99).

Divan şiirinde, on yedinci yüzyılla birlikte görülmeye başlanan bir bahâr-ı siyâh (siyâh-bahâr) tamlaması ilgimizi çekmektedir. Dikkat ettiğimizde, zıtlığı vurgulayan bu tamlamanın bir Hint üslubu özelliği olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü on yedinci yüzyıl, edebiyatımızın Hint üslubunun etkisi altında ürünler vermeye başladığı bir dönemdir. Söz konusu tamlamayı Divan şiirinin kronolojik seyrini dikkate alarak takip ettiğimizde on yedinci yüzyıla kadar hiç kullanılmadığı, örneğin bu yüzyılın başında yaşayan Nef’î’nin şiirlerinde geçmediği, ancak yüzyılın ortalarında yaşayan Nâ’ilî’nin şiirlerinde karşımıza çıktığını gözlemlemekteyiz. Bu da söz konusu tamlamanın Hint üslubuyla ortaya çıkan bir üslup özelliği olduğunu göstermektedir. Bu dönemden sonraki şairlerin eserlerinde bu tamlamaya rastlamamız da yukarıdaki düşünceleri teyit etmektedir.

O gül- ‘izârın irişdi siyeh-bahâr-ı hatı

Dirîğ açılmadı gül-gonca-i kemer kaldı (Kâmî)

Hat-ı bahâr-ı siyeh gülşen-i feyz-i tâze

Deste-ber-deste ana sünbul-i ra ‘nâdur zulf (Mustafa Sâkîb)

Öncelikle, birbiri ile uygunsuz bir ikili oluşturan siyah ve bahar kelimelerinin, tamlama ile bir araya getirilmesi ilginç gözükmektedir. Parlaklık, ışık, renk gibi çağrışım değerlerinin dışında, baharın bunların bir nevi zıddı olan ‘siyah’ sıfatıyla kullanılmasının bir hikmeti olmalıdır. Beyitlerdeki anlam özellikleri dikkate alındığında ‘siyâh-bahâr’ın sevgilinin/güzelin yüzünü anlatmada bir metafor olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ancak bu ilgi ve buna bağlı kurgulama nasıl oluşmuştur? On yedinci yüzyılda birden ortaya çıkan bu tamlamanın,

aslında bir takım izlerini daha önceki dönemlerde görmekteyiz. Şöyle ki yüzdeki tüyler hem renk, hem de şekil itibarıyla değerlendirildiğinde ayva tüyüne, yazıya ve çimenlere benzetilmiştir. Renk olarak, siyah ya da siyah gibi görünen koyu yeşil ön plana çıkarılmıştır. Siyah renkle birlikte daha çok yazı ve âyetler benzetmeye dahil edilirken, yeşil söz konusu olduğunda daha çok çimenler benzetme konusu olmuştur. Öyle görülüyor ki baş başa giden bu iki benzetme yönü yazıdaki siyah ile çimendeki baharı, Hint üslubunun özelliklerine de bağlı olarak bir araya getirmiştir. Bunun yanı sıra, öteden beri güzelin/sevgilinin yüzü bahar olarak tasvir edilmiştir.

Ca'ferin gözlerine virmez ise nûr hatın
Kaldı 'âciz sanemâ hüsnünün idrâkinden (Tâcizâde)

Ser-zede hatt 'ârız-ı fasl-ı bahâr-ı 'işvedür
Perçem-i ham-be-hamları zülf-i nigâr-ı 'işvedür (Fasîhî)

Verdi hurûş-ı giryeyi 'uşşâk-ı zâra hat
Döndi sehâb-ı katre-nisâr-ı bahâra hat (Haşmet)

Burada hemen aklımıza başka bir benzer kullanım gelmektedir. Bu da, aşağı yukarı siyâh-bahârla aynı dönemlerde Divan şiirinde görülmeye başlanan 'nûr-ı siyâh'(siyah-nur) tamlamasıdır. Öncelikle İran sahasında ortaya çıktığı kabul edilen ve aynı zamanda tasavvufi bir anlam da yüklenen nûr-ı siyâh, güzelin alınına düşen siyah kaküldür. Güzelin alınına/yüzüne inen bir siyah örtü olarak telakki edilen kakül, aynı zamanda nuranîlik vasfıyla da donanmıştır (Pürcevadi 1998:171). Buradaki nuranîlik, alna inen kakülün bizzat kendisinden kaynaklanmış olabileceği gibi, öteden beri güneşe ve aya benzetilen yüz veya alnın parlaklığının ona verdiği bir ışıltı olarak da görülebilir. Sevgilinin/güzelin yüzü, parlaklığı ve göz alıcılığı ile hemen tamamen övgüye mazhar olurken, zülûf veya kakül, siyahlığına da bağlı olarak, yüzü örttüğü için olumsuz anlamda değerlendirilmiştir. Ancak zülfü olumsuz kılmanın hemen yanında, onu olumlu kılacak önemli bir özellik ortaya çıkmaktadır. O da, sırf ışık olan yüzü algılama ve idrakte âşığın, basiretini artırması özelliğidir. Nihayetinde tamamen ışıktan oluşan yüz, ona zülûf indiği yani karanlık karıştığı oranda belirgin olmaya başlayacaktır. Bu da âşık için bir nevi, olumsuzluk içindeki olumluluk anlamına gelmektedir.

Rûyında degildür görinen kâkül-i zülfi
Ol nûr-ı siyehdür meh-i tâbân arasında (Neylî)

Zeyn idüp nûr-ı siyehle rûyını cânânenin
Başka hâlet virdi lutf-ı şîve-i didâra hat (Nâmî)

Siyâh-nûr ve siyâh-bahârın öncelikle sevgilinin/güzelin yüzünü ve buradan bir tasavvuf terimi olarak İlahî varlığın tecelli ve tezahürünü anlatmada simgesel bir yapıya büründüğü anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi harabatî kelimeler ile bir güzelin vafında kullanılan kelimeler, İlahî aşkı ve tecelli hususlarını anlatmada, önce Arap ve sonra İran edebiyatında ilk dönemlerden beri bir metafor olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu edebiyatlarda, bu anlamda kemale eren bu kullanımlar, hazır yapılar olarak Türk edebiyatında da kullanılmaya başlanmıştır. Bütün bunları dikkate aldığımızda sevgilinin/güzelin yüzü, saç, kaşı, gözü, ağzı, hattı, kirpikleri hep ikili/çoklu anlam katmanları ile karşımıza çıkmıştır. Yukarıdaki tamlamaların, bu gelişim seyrinin bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır.

*“Allah’ın tecellisi, kimi zaman Cemâl,
kimi zaman Celâl ismiyledir.
Yüz ve saç bu iki anlamın mecazıdır”* (Şebüsterî 1999: 193)

*Nûr-ı siyeh olsa pâre pâre
Etmem ben o zülfe istiâre*

...

*‘Anber-i âteş-i ruhsâr-ı tecellâ ise hâl
Mevc-i nûr-ı siyeh-i sine-i Sînâdur zülf* (Şeyh Gâlib)

Baharla siyahı bir araya getiren önemli bir kelime de sevda (kara, aşk, çılgınlık)’dır. Eski telakkilere göre bahar mevsimi, coşkunluğun, feyzin ve dinamizmin canlılara bolca bahşedildiği bir mevsimdir. Böylece bu mevsim, cinnet ve deliliğin arttığı bir dönem olarak da bilinmiştir. “Bahar ve sonbahar; vücutlarda kan deveranının tebeddül zamanıdır. Cinnet beyindeki akıl ve muhakeme hücrelerine kanın fazla hücumundan ileri gelir...Bu mevsimde ağaçlara su sereyan eder; insanların, hayvanların vücutlarına da zindelik, cevvaliyet yayılır. İşte bunlar gibi kanı gür delikanlılarda kabına sığamazlık olurmuş; delilerin cinneti bilhassa bu mevsimde artarmış” (Onay 1992: 64). Çok kara simsiyah anlamına gelen sevda, isim olarak insanın mizacını etkileyen dört sınıftan biri kabul edilmiştir. Bedende dengeli bulunan bu sınıflardan sevdanın artması veya eksilmesi sevda denilen sinir ve akıl hastalıklarına yol açmaktadır. Sevda aynı zamanda kalbin ortasında bulunan ve aşkın merkezi olarak kabul edilen siyah bir noktaya da denir ki bu, zaman zaman süveyda veya fuad diye de adlandırılır. “Bazen aşırı sevgi ve şiddetle bu siyah nokta tahrip olur, parçaları bütün vücuda dağılır. Artık bu türlü âşiklerde akıl mantık kalmaz, sevdiklerini çılgınca severler. Bunlara sevdalı (sevdâî) denir” (Uludağ 1995: 465). Türkçemizde kara ke-

limesi, söz konusu rengin özelliğine de bağlı olarak, kesif, etkili, zorlayıcı, güçlü anlamlarına da gelmektedir. İşte “kara sevda”, aşktaki aşırılığı ifade etmek üzere, hem çılgınlığı hem de siyahlığı bir araya getirir. Aynı şekilde “siyeh-mest” ifadesinde de “siyah”, kesafeti, çokluğu, aşırılığı dile getirmektedir.

Tâze bahâr-ı hatı eyledi mecnûn beni

Sebze-i bâğ-ı cünûn mihr-giyâdur bana (Kâtibzâde Mustafa Sâkıb)

Nûr-ı siyeh-i dil ki süveydâda nihândur

Ol nûr-ı siyeh merdümek-i dîde-i cândur (Haşmet)

Keştî-i Tûfân-ı ‘aşka nâ-hudâdur kendüsi

Cûş-ı sevdâ-yı bahârândur siyâh-ı mevlevî (Sâkıb Mustafa)

Divan şiirinde sevgilinin bir takım azası hep siyah renkli olarak tasavvur edilmiştir. Saç, kaş, göz, ben siyah, hem de en koyu siyah olarak benzetmelere konu edilmiştir. Bunun yanı sıra metinlerde daha çok “hat” olarak geçen güzelin yüzündeki ayva tüyleri ise öncelikle yeşil veya koyu yeşil ile tavsif edilmiştir. Özellikle ağız/dudak etrafındaki tüyler, ağzın âb-ı hayat pınarı olmasına bağlı olarak kenardaki yeşil çimenler olarak düşünülmüştür. Yüzün beyaz bir sayfaya ve dolayısıyla Kur’an’a benzetilmesi neticesinde, yüzdeki tüyler de yazıya ve özellikle âyetlere benzetilmiştir. Dolayısıyla yüzdeki tüyler, Divan şiirinin baştan beri bir malzemesi olmuş, renk olarak da hem siyah hem de yeşille birlikte değerlendirilmiştir. Siyah rengi ve çokluğu ile hat, olumsuz bir yapı arz etmesine karşılık, salike vuslatı da müjdelemektedir. Yüzdeki tüyler ve ağız ile zulumat ve ab-ı hayat pınarı arasında bir analogi yapılmaktadır. Yani ab-ı hayat pınarını bulmak için zulumat ülkesini nasıl geçmek gerekiyorsa; ağza (vahdete) erişmek içinde hatı (kesreti) geçmek gerekmektedir. Zulumat ülkesi nasıl hayat pınarını müjdelerse, hatlar da ağzı yani vahdeti müjdelemektedir. Yüzdeki tüylerin bu simgesel anlamını Şeyh Gâlib, aynı zamanda farklı bir benzetmeyle, “tûtî-i zenbûr” gibi yarısı papağan yarısı arı, mitolojik bir yaratık gibi tahayyül etmiştir. Bâğ-ı vefâ (vuslat-leb)’ya girmeye engel olan bu yaratık (dudaktaki tüyler), korku (havf) ve ümit (recâ) arasındaki karmaşık duyguların alışılmamış bir teşbihle şiire yansımadır (Gürer 2000: 104).

Nûş-ı lebiyle nîş-i ‘itâbın hayâl idüp

Ol gül-‘izâr tûtî-i zenbûrdur bana (Şeyh Gâlib)

Leblerin mâ’ili kaçmaz hat-ı nev-hâsteden

Gam degül tâlib-i nûş olana nîş-i zenbûr (Bâkî)

*Hat gelüp ruhsârına vasla medâr olmaz mı hiç
Âşık-ı şeydâya îd ü hem bahâr olmaz mı hiç (Neylî)*

*Olsun benefşezâr n'ola ravza-i hayâl
Buldı henûz neşv ü nemâ çün bahâr-ı hat (Ş. Es'ad)*

Siyâh-bahâr, aynı zamanda iki varlık alanının çakışma sınırındaki hâli simgelemektedir. Dikkat edilirse bu geçişte "ara tonlar" söz konusu değildir. "Akl-ı maaş"ın tecrübesine göre birbirinin tamamen zıddı olan iki durum vardır. Dolayısıyla bu geçişler ânî ve keskin olmaktadır. Şöyle ki bir üst varlık alanına geçmek için, içinde bulunulan varlık alanının "ikmâl" edilmesi gerekmektedir. Zira "üst"ü tam idrâk edebilmek ancak onunla mümkündür. Sönmekte olan bir ateşin, sönmeden hemen önce tekrar alevlenmesi; şafak atmadan önce gecenin en kesif karanlığa bürünmesi; ölmek üzere olan bir canlının son nefesten hemen önce ânî hareketlenmesi gibi, bir nevi eksik kalanın tamamlanması gerekmektedir. "Nur katmanı"na tam geçişi idrak edebilmesi için, sâlikin kesretin kesafetini tam olarak tecrübe etmesi gerektiği söylenmiştir. Bu da kesretin sembolü olan "zulmet"i bihakkın yaşamakla mümkündür. Zira "sufiler, kişilik bütünleşmesine doğru ilk adımın tabiatan ve Hakikat'ten ayrı düşmenin kaygılarıyla yüzleşmek olduğunu düşünürler." (Sayar 2003: 20). Bütün bunların tefekkürü ile, zulmetle nurun bir zarın iki yüzü gibi içli dışlı olduğu, hatta birbirinin içine girdiği söylenebilir; ancak zulmetle nur arasında belli belirsiz de olsa kesin bir hat olduğu da şüphesizdir.

*Hattın ki bâğ-ı dilde bahâr-ı siyâh açar
Hasret zemîn-i sînede ezhâr-ı âh açar (Nâ'îlî)*

*Her dem siyeh-bahâr olur etrâfı menba'ı
Âb-ı hayât çâh-ı zekandan midur 'aceb (Pertev Muvakkizâde)*

*Gelmede gün yüzine hatt-ı siyeh leyl u nehâr
Giceyi gündüze katmış geliyor fasl-ı bahâr (Neylî)*

Siyâh-nûr veya siyâh-bahâr zıtlığı, varlığa ve hadiselerle sıradan aklın gözlüğü ile bakanlar için çelişik ve karmaşık görünmektedir. Ancak bunun cevabını değişik varlık katmanlarını ifade eden âlemlerle açıklamak mümkündür. Bu âlemlerden mülk, zıtlar âlemi; melekut, uyumlu mertebeler âlemi; ceberut ise vahdet âlemidir. Ceberut âleminde terettüb ve zıtlar olmaz. Orada hem, her şey vardır; hem de hiçbir şey yoktur. "Ceberut âleminde bal ile ebucehil karpuzu birdir. Tiryak ile zehri bir kapta bulundurur, doğan ile kuş birlikte yaşar, kurt ile

koyun birlikte bulunurlar. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık bir renktedir. Ezelle ebed, dün ile yarın aynı evi paylaşır. İblis'in Âdem'le düşmanlığı yoktur. Nemrut ile İbrahim barış içindedir. Firavun'la Musa arasında savaş yoktur.” (Nesefî 1990:85). Yani üst âlemde bahar aynı zamanda siyahtır; nur aynı zamanda zulmettir ya da zulmet aynı zamanda nurdur.

Nur veya ışığın, kendisinin tam zıddı olan siyahla anılmasının bir diğer ve önemli tarafı, nuru yani ışığı idrak edebilmek için ona karanlığın karışması gerektiği, ilkesidir. Zira her şey nur (ışık) olsaydı, nur diye bir şeyin idrak edilmesi mümkün olamazdı. Onun algılanması ancak ona karanlığın karıştığı oranda söz konusu olabilmektedir. Biz nasıl ki çıplak gözle güneşe bakamayıp; ancak karartılmış şeffaf bir nesnenin arkasından ona bakabiliyorsak, nuru “idrak” etmek de ona “kesret gözlüğü”nden bakmakla mümkün olacaktır. Bu itibarla hep olumsuzmuş gibi görünen/bilinen kesretin olumlu tarafı ve zarurîliği ortaya çıkmaktadır. İnsanın Rabbini bilmesi için kendisini bilmesinden bahsedilir ki, insanın kendisi de bizatihi kesrettir. O hâlde “Vücut-ı Mutlak”ı idrak edebilmenin yolu “Adem-i Mutlak”ı bilmekten geçmektedir. “Işık, Allah’ın isimlerinden biridir...Işık (nur) bizatihi algılanamaz bir şeydir. O bilinmez ve anlaşılabilir; çünkü o Allah’ın gerçek özüdür. Ama başka şeyleri algılanabilir kılar. Onun zıddı ise, yokluğun eşanlamlısı olan karanlık (zulmet)’tır. Başlı başına karanlık algılanamaz; zira o var olmaz. Keza karanlık her hangi bir şeyi algılanabilir de kılmaz; çünkü bu işi gerçekleştirecek ne bir müspet gerçekliği, ne de gücü vardır. Ancak ışık ile karanlık arasında, ikisinin bir karışımı olan, ‘parlaklık’ (ziya) düzeyi bulunur (Chittick 1997: 224).

Güviyâ nûr-ı siyehdür mevc-hîz olmaktadır

Fark olunmaz kâküli düşündeki semmûrdan (Nâşid)

Hâke güviâ ki düşer nûr-ı siyehden pertev

Sâyesi itse zemîn üzre kaçan nakş-ı sevâd (Neşâtî)

Bireysel benlikten kozmik(evrensel) benliğe ulaşan insan-ı kâmil, varlığa çok üst mertebelerden baktığı için, onun nazarında zıtlıkların bir farklılığı kalmamaktadır. Bursalı İsmail Hakkı, Yunus’un “şathiye” olarak bilinen meşhur şiirinin ilk beytine yaptığı üç türlü şerhinin birinde, bu beyitteki çelişik ve uyumsuz gözükten şeylerin arka planındaki aynılığı bizlere anlatır: “İlahî isimlerin her biri âharun (diğerlerinin) sırrına müştemeldir. Burada bilfiil olmuştur... Bir kimse ağaçların en özeli olan erik ağacının hakikatine vasıl ve melekutuna dahil olsa, onda üzümde bulduğu zevki bulur. Üzümün isminin sırrına erişin isminin sırrında muttali olur. Belki müşahede de ilerleme olursa cevizin hakika-

tini görür. Bu vechile bütün ağaçların hakikatleri tek bir hakikat olup bir ağaçtan görünür” (Yakıt 2002: 35). Yani bizim ampirik olarak gözlemlediğimiz şey ve olaylardaki uyumsuzluk veya zıtlık, hakikat âleminde hiçbir farkı olmayan, aynı değerler hükmündedir.

Siyâh-bahâr ve siyâh-nûr tamlamaları, sevgilinin/güzelin yüzündeki bir güzellik unsuru olmanın yanı sıra, tasavvufî şiirde simgesel anlamlar yüklenmişlerdir. Bilindiği gibi tasavvufî seyr ü sülukta nihâf amaç Cemal-i İlahîdir. Zaten şairler, Allah’ın insanda özellikle tecelli ettiği uzuv olarak, yüze/alna ayrı bir önem vermişlerdir. İlahî güzelliği insanın yüzünde görmeye çalışmışlardır. Dolayısıyla yüzdeki/alındaki ışık ve parlaklık ile saç, kaş, kirpik, hat ve ben gibi siyah unsurlardaki kontrastı hem farklılık hem de bütünleyicilik yönleri ile terennüm etmişlerdir. Varlıkta gözlemlediğimiz zıtlıklarda İlahî bir hikmet olduğu anlayışı, mutasavvıfların hep ön plana çıkardıkları düşünceleridir. Zira sıradan aklın uyumsuz, çelişik, bağdaşmaz gördüklerinin arka planında muazzam bir âhenk ve uyumun olduğunu görmeye çalışmışlardır. Buradan, özellikle akıl aracılığıyla Mutlak Varlık’a ulaşmanın beyhudeliği ve imkansızlığı ile O’na ulaşmanın ancak kalp ve sezgi yoluyla olacağı vurgulanmıştır. Şey ve olaylardaki zıtlıklar, Allah’a ulaşma yolunda önemli ipuçları taşımaktadır. Zira O’na ulaşmak için öncelikle eşyanın hakikatine vakıf olmak gerekmektedir.

Ol olmasa lâle kalurdu tebâh

Derûnunda n’eylerdi nûr-ı siyâh (Ş. Yahya)

Gâlib gül-i mazâmin ü elfâz-ı sâdeden

Kâğid siyeh-bahâr sefid ü siyâh u sûrh (Şeyh Gâlib)

Mutasavvıflar, Allah’a giden yolu belli aşamalarla simgelemişlerdir. Özellikle nefis mertebeleri, bunu anlatan önemli simgesel anlamlar içermektedir. Mutasavvıfların sık sık dile getirdikleri ve İbn Arabî ile ünlenen vahdet veya vahdet-i vücüt nazariyesi, aşkın (trancendental) bir birliği esas almaktadır. Bundan önceki iki önemli aşama, “fenafillah” ve “bekabillah” makamlarıdır. Siyâh nûr da bu aşamalardaki belli bir durumu simgelemekte kullanılmıştır. Siyâh nûrdan ilk olarak bahsedenlerden biri Şebüsterî(ö.1317)’dir. O, öğretilerinde kara nura ya da gece yarısı güneşine kavuşmayı tavsiye etmektedir. H. Corbin, bu kara nur ya da gece yarısı güneşi ile Kuzey Yıldızı’nın kastedildiğini söyler. Bu, gece yarısı Ortadoğu’da görülebilen parlak bir yıldızdır. Kuzey Yıldızı’ı çölde ve denizde seyahat edenlerin kılavuzudur. Kara nur, saf Hakikat’in nurudur. Buna ulaşabilmek, fenafillaha bağlıdır. Bu da fani oluşun en üst mertebesidir (Shafii 2000: 101). “Siyâh nûr, sufinin fenanın bekaya dönüşmesinden he-

men önce girdiği hassas ve zarif bir ruh durumudur. Bu durum sufinin Mütlak'a aşırı derece yakın olmasından ortaya çıkan bir zulmettir (İzutsu 2001: 76). "Ama bir anlasan, karanlığın İlahî ışığın ta kendisi olduğunu, Ölümsüzlük suyunun o karanlıkta gizlendiğini. O kara nur sadece gözaydınlığı alır. Sen bırak bakışı... Bakış yeri değil burası. (Şebüsterî 1999: 47)

Vuslat günü, düğün gecesi vs. gibi ifadelerle de anlatılan bu durum, aslında bütün insanların ezelde yaşadıkları bir hali, yeniden yaşamalarıdır. Bu da ruhların ezelde Allah'la oldukları bir meclistir. Ezel ya da Elest olarak adlandırılan bu meclis, Hayret (Şaşkınlık) vadisinde gerçekleşmiştir. İlahî ahitleşmenin yapıldığı bu mecliste, bütün ruhlar İlahî güzellik karşısında kendilerinden geçerek, hayran olmuşlardır. Bu hâl, bir samt (suskunluk, konuşamama) hâli olarak telakki edilmiştir.

*Hat ki siyeh-bahârdır bâğ-ı ruhunda sürme-reng
Kâbil-i savt olur mı hiç nâle-i andelib-i cân (Nâilî)*

*Hat cevher-i sebz-i âb-ı şemşîr
Mehtâb-ı siyeh-bahâr-ı Keşmîr (Şeyh Gâlib)*

Bahar, güzellik, letafet, itidal, huzur gibi çağrışım değerlerinin yanı sıra geçiciliği, kısalığı ve ânîliği de çağrıştırmaktadır. İkinci kısımdaki çağrışım değerleri, görünürde olumsuzluğu telkin etmektedir; ancak baharın geçiciliği ve kısalığı, aslında ona anlam katan önemli bir özellik de arz etmektedir. Sürekli bahar, onun baharlık vasfının ortadan kalkması ve idrak edilememesi sorununu çıkaracaktır. Siyâh-bahâr ve siyâh-nûr telakkilerini de bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir. Yani sürekli vuslat, aşkı öldürür, onun vuslat özelliğini ortadan kaldırır. Siyâh-bahârdaki 'siyâh'ı da bu anlayışla bir dengeleyici unsur, baharın tam idraki noktasında yapıcı bir değer olarak görmek gerekir.

*Mânende-i bedr bul şerefi nûr-ı siyehden
Mâh-ı ruhuna her güzelin hattı keleşdur (Haşmet)*
*Dürr-i yektâdur sadepte Ravza-i pâki anun
Ka'be-i nûr-ı siyâhıdur Muhammed Mustafâ (Üsküdarlı Mustafa)*
*Mânend-i Bilâl-i sâhib-irfân
Nûr-ı siyeh içre nûr-ı îmân (Şeyh Gâlib)*

Sonuç:

Divan şiiri, bir bütün olarak düşünüldüğünde estetik anlayışı, felsefesi, edebî endişesi, kullandığı malzemesi, kurguları vs. hep aynı renkte görülür; ancak

bu dünyaya daha yakından göz attığımızda, her rengin farklı tonlarının da olduğunu keşfederiz. Divan şiirinin başlangıcından beri hep aynı gibi görünen çizgisinin, zaman içinde ağır ve vakur bir şekilde değiştiği gerçeği de idrak edilir. Siyâh-bahâr tamlaması da geleneksel bir çizginin, belli dönemden sonraki adı olmaya başlamış bir kurgudur. Bu tamlamanın, önemli bir zıtlık düşüncesini barındırıyor olmasının yanı sıra, Divan şiirinde on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlanması da, Hint üslubunun etkisiyle ortaya çıktığı düşüncesini kuvvetlendirmektedir. İçkiye bağlı terimlerin ve bir güzelin güzellik unsurlarının İlahî aşkı ve ona bağlı hususları anlatmasının izleri, Divan şiirinin başlangıcı olarak kabul ettiğimiz on üçüncü yüzyıldan öncelere gitmektedir. Bir güzelin yüzünün, parlaklığı, letafeti, beyazlığı, feyzi ile vahdeti; saç, kaş, kirpikleri, beni ve hattının ise siyahlığı, çokluğu gibi yönleriyle masivayı simgelediğini öteden beri bilmekteyiz. Ancak bu simgesel yapıda zamanla bir gelişim seyrinin olduğu da gözlenmektedir. İşte siyâh-bahâr, ilk dönemlerden beri benzetmelere ve metaforlara dahil edilen, yüz ve yüzdeki tüylerin simgesel yönünü ortaya koyan bir tamlamadır.

Bununla birlikte, siyâh-bahârla aynı dönemde ortaya çıkan ve aşağı yukarı aynı anlama gelen siyâh-nûr tamlamasını da görmekteyiz. Ancak siyâh-bahâr daha çok bir güzelin yüzü ve hatlarını karşılarken, siyâh-nûr ise çoğunlukla bir güzelin alını ve alınına düşen saçlarını ifade etmektedir. Sonuç olarak siyâh-bahâr da, siyâh-nûr da bir güzelin yüz güzelliğini anlatıyor görünmenin ötesinde, tasavvufî seyr u sülukta Mutlak'a ulaşma ve O'nda kendi varlığını yok etme düşüncesini ifadede kullanılan simgesel anlatımlardan olmuştur.

Kaynaklar

- Azizüddin Nesefî (1990), Tasavvufta İnsan Meselesi-İnsan-ı Kâmil, (Çev. Mehmet Kanar), Dergah Yayınları, İstanbul.
- Chittick, William (1997); Varolmanın Boyutları, (Çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Gibb, E.J. Wilkinson (yty); Osmanlı Şiir Tarihi, (Çev. Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Gürer, Abdülkadir (2000); "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", Türkoloji Dergisi, Ankara, XIII. Cild, 1. Sayı, ss.99-109.
- Latifi (1990), Latifi Tezkiresi, (Haz. Mustafa İsen), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Onay, Ahmet Talat (1992); Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, (Haz. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

- Pürcevadi, Nasrullah (1998); *Can Esintisi-İslam'da Şiir Estetiği*, (Çev. Hicabi Kırlan-gıç), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Sayar, Kemal (2000); "Geçmişin Bilgeliği Bugünün Psikoterapisi ile Buluşabilir mi?" *Sufi Psikolojisi* (Haz. Kemal Sayar), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Shafii, Muhammed (2000); "Varoluşsal Vuslat-Benlikten Kurtuluş", *Sufi Psikolojisi* (Haz. Kemal Sayar), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Şebüsterî (1999); *Gülşen-i Râz*, (Haz. Sadık Yalsızuçanlar), Timaş Yay., İstanbul.
- Tarlan, A.Nihat (2003); *Baki Divanı Şerhi Notları*, Meneviş Yay., Ankara.
- Toshihiko, İzutsu (2001); *İslam Mistik Düşüncesi Üzerine*, (Çev. Ramazan Ertürk), İstanbul.
- Türinay, Necmeddin (1999); "Divan Şairinin Dünyası", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (Haz. Mehmet Kalpaklı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uludağ, Süleyman (1995); *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul.
- Yakıt, İsmail (2002); *Yunus Emre'de Sembolizm-Çıktım Erik Dalına*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.