



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**YUNUS EMRE’NİN ŞİİRLERİNİN GELENEKSEL
EDEBİYAT TEORİSİNE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ**

DOKTORA TEZİ

Suzan ORÇAN

TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ANKARA 2022

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**YUNUS EMRE’NİN ŞİİRLERİNİN GELENEKSEL
EDEBİYAT TEORİSİNE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ**

DOKTORA TEZİ

Suzan ORÇAN

TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

PROF. DR. MUAMMER METE TAŞLIOVA

PROF. DR. ÖZKUL ÇOBANOĞLU

BİRİNCİ DANIŞMAN

İKİNCİ DANIŞMAN

ANKARA 2022

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim. Tarih (16.02.2022)

Suzan ORÇAN

Bu tez ile birlikte doğup, büyüüp, gelişen, çalışmalarımın her aşamasında bana eşlik eden kızım Zümriit Erva'ya...



TEŞEKKÜR

Tez çalışması boyunca desteklerini esirgemeyen değerli danışmanlarım Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu'na ve Prof. Dr. Mete Taşlıova'ya çok teşekkür ederim.

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi'nde doktora sürecinde ders aldığım hocalarım Prof. Dr. Ayşe Demir, Prof. Dr. Münire Kevser Baş, Doç. Dr. Seyfullah Yıldırım ve Doç. Dr. Oğuzhan Aydın'a da teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazım sürecinde konu ile ilgili görüşlerini aldığım, Prof. Dr. Zülfikar Güngör'e ve Prof. Dr. Mustafa Çakmaklıoğlu'na da katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Uzun yıllara yayılan doktora sürecinde, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen, çalışmalarımı destekleyen eşim Prof. Dr. Mustafa Orçan'a, ayrıca oğlum Ömer Ertan'a ve bu çalışmayla yeşeren küçük kızım Zümrüt Erva'ya minnettarım. Her ne kadar gurbette olmanın yaşattığı uzaklığa maruz kalsak da, manevi anlamda ilgi ve desteklerini sunan; anneme, babama, kardeşlerime, özellikle de kardeşim Mahmut'a teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışma vasıtasıyla iletişim hâlinde olduğum, adını andığım, anamadığım tüm dostlarıma şükranlarımı sunarım.

ÖZET

ORÇAN, Suzan

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Ana bilim Dalı

Tez Yöneticileri:

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA ve

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU

Şubat, 2022, 347 sayfa

Yunus Emre'nin Divan'ını Geleneksel Edebiyat Teorisi perspektifinden çözümleyen bu çalışma; gelenek, sanat, sanatçı ve toplum kavramlarını birbirleriyle bağlantısı içerisinde ele alan, her bir kavramın sahip olduğu derin anlamlar yüklenen katmanlı yapısını izhar eden bir yön ortaya koymaktadır. Bu itibarla, söz konusu olan her bir kavram kendi içinde bilinen anlamından farklılaşan derinlikli yapısıyla ele alınmıştır. Açığa çıkan anlam örgüsünün sağladığı bütünlük, aynı zamanda da her bir bağlantıda görülen “ezeli hikmet” (sophia perennis), Yunus Emre'nin sanatının sunduğu derinlikte keşfedilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Yunus Emre'nin geleneksel sanatçı vasıflarına sahip olduğu, eserinin de bu ilke ve kaidelere uygunluk neticesinde önemli bir örnek teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Yunus Emre'nin şiirlerini ihtiva eden Divan'ı, geleneksel sanatın ilke ve kaideleri doğrultusunda ayrıntılı bir tetkike tabi tutulmuştur. Bu amaçla, kültürel doku içerisinde muhafaza edilen hakikatlerin aktarımında vasıta teşkil eden somut ifadeler tetkik edilmeye çalışılmıştır. Geniş bir anlamsal açılımla tespit edilen ilke ve kriterler, Yunus Emre'nin sanatındaki bütünlük içinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, Geleneksel Edebiyat Teorisi, Gelenek, Geleneksel Sanat, Şiir.

ABSTRACT

ORÇAN, Suzan

Doctorate, Turkish Language and Literature

Thesis Managers:

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA and

Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu

February, 2022, 347 pages

This study, which analyzes Yunus Emre's Divan according to the Traditional Literary Theory, reveals a direction that deals with the concepts of tradition, art, artist and society in connection with each other and also reveals its layered structure, which is loaded with deep meanings that each concept has. In this respect, each concept involved in has been handled with its in-depth structure that differs from its known meaning. The unity provided by the revealed pattern of meaning, as well as the "sophia perennis" revealed in each connection, attempted to be analysed in depth offered by Yunus Emre's art. It is understood that Yunus Emre has the qualifications of being a traditional artist and that his work sets an important example as a result of compliance with the principles and rules it has. Yunus Emre's Divan, which is a voluminous source containing his poems, has been subjected to a detailed examination in line with the principles and rules of traditional art. It has been tried to examine the concrete expressions of the power and energy emerging from the work, which include the penetration of deep-rooted transcendent truths, and which also constitute a vehicle for the transmission of truths preserved in the cultural texture. By removing the form cover of the principles and criteria, which are revealed with a wide semantic expansion, in the poems, the source of this dynamism of Yunus Emre, whose influence on society has continued for centuries, and the art he presents, has been tried to be discovered.

Key Words: Yunus Emre, Traditional Literary Theory, Tradition, Traditional Art, Poetry

ÖN SÖZ

Yunus Emre, zamanından günümüze kadar toplumun geniş tabakalarında gerek sözlü kültürün sunduğu canlılık ve aktarım süreçleriyle gerekse de yazılı kültürde aktarıla gelen eserlerinin sunmuş olduğu genişlik, yayılım ve nüfuz seviyeleriyle, ardından elektronik kültürün imkânları doğrultusunda varlığını sürdürmektedir. Gerek onun bireyselliğinin bir sembol şahsiyet olma sürecine uzanan açılımı üzerinden gerekse de tarihsel süreçte hayatının gerçekliğinin arayışı ve makamlarının <mezar, türbe> üzerinden gelişen tartışmaların, araştırmaların mevcudiyeti oldukça geniş bir birikim ortaya koymaktadır. Yunus Emre etrafında gelişen pek çok kavram, husus, sanatın bütün dallarına yayılan uyarlamalar, gündelik hayatın içinde takip edilebilen izlerine kadar araştırma konusu olmuş; bu şekilde ortaya çıkan eserlerin bütünü müstakil bir çalışmanın kapsamını dolduracak kadar geniş bir çerçeveyi zuhura getirmiştir. Yunus Emre araştırmalarındaki tüm bu genişlik ve derinlik, onun sahip olduğu değer ve nüfuzun büyüklüğüne kanıt sunmaktadır. Bu büyüklüğün her bir unsurundan daha da anlaşılır kılınacak olan hikmet, her düzeyde bir erişim sunmaya devam edecektir. Araştırmaların sunacağı süreklilik, aynı zamanda bilgi ve hikmetin devamlılığının sağlanmasında da önemli bir vesile teşkil edecektir.

Bu inançla her şeyden önce bireysel arayışın Yunus Emre'yle yol arkadaşlığı yapılarak nihayete ereceği arzusuyla bu geniş araştırma alanına giriş yapılmıştır. Öncelikli olarak teorik çerçevenin sunmuş olduğu derinlik ile karşılaşılmıştır. Geleneksel Edebiyat Teorisi'nin sunduğu kuramsal çerçevenin Yunus Emre örneğiyle birlikte anlaşılabilirliği ve bütünlük içinde kavranabilirliği düşünülmüştür. Teori ve uygulamanın sunduğu birlik ve bütünlük, Yunus Emre çalışmalarına da yeni bir boyut kazandıracağı ümidini doğurmuştur. Bu itibarla bu çalışmanın temelleri geniş bir okuma süreciyle birlikte atılmıştır.

Çalışmanın Birinci Bölüm'ünde kavramsal ve kuramsal çerçeve geniş bir perspektiften ele alınmaktadır. Teoriye kaynaklık eden gelenek kavramı tüm bağlantılarıyla birlikte değerlendirilerek, açılımının sunduğu kapsam açığa çıkartılmaya çalışılmıştır. Ardından Geleneksel Edebiyat Teorisi'nin tanımına ve açıklamalarına yer verilerek çalışmanın genel çerçevesi hakkında bilgi sunulmuştur. Çalışma boyunca öncelikli muhatabımız olan sanat kavramının bizim sunmaya çalıştığımız perspektiften anlam açılımı sağlanarak, günümüzün sanat anlayışından farklılaşan boyutu izah edilmiştir. Sanatın sunum vasıtası olan şiir türünün

geleneksel perspektiften sahip olduğu ayrıcalıklı konum, aynı zamanda da Yunus Emre tarafından sanatının şiir türü ile icra edilmiş olması nedeniyle bu türün açıklaması ve sahip olduğu niteliklerin ortaya konması ile bu bölüm tamamlanmaktadır.

İkinci Bölüm, “sanatçı” ve “eser” başlıklarını içermektedir. Geleneksel edebiyat teorisine göre sanatçının sahip olması gereken nitelikler, geçmesi gereken aşamalar, beş ayrı başlıkta açıklanmıştır. Bunun devamında Yunus Emre bu hususlara göre değerlendirilmiştir. Eser başlığında da yine geleneksel edebiyat teorisine göre eserin sahip olması gereken niteliklere yer verilerek açıklamalarda bulunulmuştur.

Üçüncü Bölüm’de geleneksel sanatın sahip olması gereken temel ilke ve esaslar tespit edilerek sınıflandırmaya tâbi tutulmuştur. Bu sınıflandırma neticesinde açığa çıkan ana ve alt başlıklarla geniş bir sanat açılımı üzerinden her bir ilkenin tanımlanması, açıklanması aşamasından sonra Yunus Emre’nin şiirleri doğrultusunda bir çözümleme ve değerlendirme sürecine gidilmiştir.

Sonuç başlığında, çalışmanın genelini sunduğu Geleneksel Edebiyat Teorisinin Yunus Emre’nin şahsında ve eserinde bütünleşen boyutu her bir başlıkta tespit edilen hususlarla açıklanmıştır.

TEŞEKKÜR	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
ÖN SÖZ.....	x

İÇİNDEKİLER.....xi

1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: YUNUS EMRE’NİN HAYATI	5
3. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	15
3.1. Gelenek	15
3.1.1. Gelenek- Tasavvuf İlişkisi.....	23
3.1.2. Gelenek- Kadim Felsefe İlişkisi.....	27
3.1.3. Gelenek- Din İlişkisi	28
3.1.4. Gelenek-Kutsal İlişkisi	32
3.1.5. Gelenek-Ortodoksluk İlişkisi.....	35
3.1.6. Gelenek Metafizik İlişkisi	35
3.1.7. Gelenek- Sanat İlişkisi.....	39
3.1.8. Ara Sonuç	42
3.2. Geleneksel Edebiyat Teorisi	44
3.3. Sanat	59
3.4. Geleneksel Sanat ve Edebiyat Teorisi Açısından Şiir Türü	73
4. BÖLÜM: GELENEKSEL EDEBİYAT TEORİSİNE GÖRE SANATÇI VE ESER	82
4.1. Sanatçı.....	82
4.1.1. Sanatçının Sahih Bir Gelenek İçerisinde Yer Alması	88
4.1.2. Hazırlık Aşaması: Arınma	95
4.1.3. Zihni Faaliyet / Güçlü Odaklanma ve Özümseme	100
4.1.4. Aynileşme/ Özdeşleşme ve Aklî Seyirin Devreye Girmesi.....	103
4.1.5. Ruhun Aleti oluş	108
4.2. Eser	113

5. BÖLÜM: YUNUS EMRE’NİN ŞİİRLERİNİN GELENEKSEL SANATIN TEMEL İLKELERİNE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ	117
5.1. Sanatta Kutsîlik İlkesi	117
5.1.1. İçerik, Sembolizm, Beyan Şekli ve Üslup Bakımından Kutsî Olma İlkesi	127
5.1.2. Nefsaniyete Dayanmama İlkesi	136
5.1.3. Dikey Eksenlilik İlkesi	140
5.1.4. Akledilip Görülme İlkesi	147
5.1.5. Tevhid İlkesi	160
5.2. Sanatın Şahsî Görüş Yansıtmama İlkesi	171
5.3. Sanatta Evrensellik İlkesi ve Geleneksel Öğretilerin Ortak Kriterleri	179
5.3.1. Mevcut Çağın Yozlaşma Çağı Olarak Kabulü	181
5.3.2. Tanrı’nın Tüm Yaratılmışı Yoktan Yaratması	186
5.3.3. İnsanın Tanrı Suretinde Yaratılması	187
5.3.4. Vahiy Merkezli Olup Metafizik İlkelere Dayanması	188
5.3.5. Yeni Bir Akide Getirildiği İddiasının Olmaması	190
5.3.6. Vahiylerin Anlamının Sırlı Olması	190
5.3.7. İbadet Biçimlerinin İnsan Kaynaklı Olmaması	191
5.3.8. Belli bir Ahlak Yasası ve Hukukunun Olması	192
5.3.9. “Doğru İnanç” ve “Yoldan Sapmak”tan Söz Edilmesi	193
5.3.10. Bâtınî (Ezoterik) Olguları İhtiva Etmesi	194
5.3.11. İnsana Nesnel Kriterlerin Sunulması	195
5.3.12. İnsanların Ölümden Sonra Hesaba Çekilmesi	198
5.3.13. İnsanda Bir Hiyerarşinin Bulunduğunda Hemfikir Olunması	199
5.3.14. Manevi Hayatın Tesisinde Dua ve İbadete İhtiyacın Olması	201
5.3.15. Toplumsal Hayatın İlahî Yasaya Göre Şekillenmesi	202
5.3.16. Toplum İçinde Ailenin Önemi ve Belli Bir Hukuka Dayanması	205
5.3.17. İnanç Bütünlüğünün Olması	206
5.3.18. İnsana Ayinsel Katılımın Ön Şart Olarak Sunulması	207
5.4. Sanatta Sembolizm İlkesi	207
5.4.1. Sembolün Bir Gerçekliğe İşaret Etmesi	213
5.4.2. Sembolün İşaret Ettiği Gerçekliğe İştirak Etmesi	215
5.4.3. Sembolün Kapalı Olan Gerçeklik Seviyelerini Açması	216
5.4.4. Sembolün İnsanın İçsel Derinliklerini Açığa Çıkartması	223

5.4.5. Sembolün İsteğe Bağlı Olarak Üretilmemesi.....	227
5.4.6. Sembolün Canlı Bir Organizma Gibi Gelişip Ölmesi	235
5.5. Sanatın Hayatın Tümünü Kapsaması İlkesi	236
5.6. Sanatın Modern Manada Yenilikçi Olmama İlkesi	243
5.7. Sanatta Güzellik İlkesi	251
5.8. Sanatın Sevgiye Taşıyan Vasıta Olma İlkesi	271
5.9. Geleneksel Sanatta İşlevsellik İlkesi	284
5.9.1. Maddi ve Ruhi İhtiyacı Giderme İşlevi	284
5.9.2. Derin Düşünceyi Destekleme İşlevi.....	289
5.9.3. Koruyucu ve Hatırlatıcı İşlevi.....	292
5.9.4. İnsanı Eğitme İşlevi.....	295
5.9.5. Etkili İletişim Sağlama İşlevi.....	298
5.9.6. Allah'ı Gizleyen ve İzhar Eden Perde Olma İşlevi	302
5.9.7. Aktarım Vasıtası Olma İşlevi	306
5.9.8. İnisiyasyon İçin Temel İşlev Görmesi.....	307
5.9.9. Benliği Dönüştürme İşlevi.....	310
5.9.10. Estetik Deneyimi Yaşatma İşlevi.....	313
6. SONUÇ	321
KAYNAKÇA	332

1. BÖLÜM: GİRİŞ

Çalışmamızın genel çerçevesi, Gelenekselci Ekol mensuplarının ortaya koyduğu Gelenekselcilik Perspektifi doğrultusundaki sanat anlayışıdır. Bu araştırmaya başlangıç sağlayan temel eser Ray Livingston’ın “*Geleneksel Edebiyat Teorisi*”¹ başlıklı çalışması olmuştur. Araştırmada derinleştikçe sanatın bir uzantısı olan edebiyatın da sanat ilkeleri ile ortaklığa sahip olması ve bu genel ifade biçiminin atıf yaptığımız kaynaklardaki mevcudiyeti “sanat” kullanımını çalışma boyunca tercih edilebilir kılmıştır.

Bu konu kapsamında çeşitli kaynakların mevcudiyetine rağmen geleneksel sanat özelinde bir bütün olarak tüm hususların tek bir kaynakta mevcut olmayışı nedeniyle öncelikle Gelenekselci ekol mensuplarının erişilebilen kaynakları temin edilerek analiz edilmiş ve bu kaynaklardaki geleneksel sanat anlayışı ile ilgili hususlar tetkik edilerek belli bir sınıflandırmaya tâbi tutulmuştur. Bu sınıflandırma doğrultusunda her bir başlık önce Gelenekselcilik anlayışı doğrultusunda, bu hususta çalışma yapan araştırmacıların eserlerine atıf yapılarak açıklanmış; ardından her bir başlığın Yunus Emre’de karşılık bulan boyutu, şiirler üzerinden verilen örneklerle açıklanmıştır.

Bu çalışmada Yunus Emre’nin iki eserinden biri olan *Divan*’ında yer alan şiirler analiz edilmiştir. Bu itibarla didaktik bir eser olma hususiyeti gösteren *Risaletü’n-Nushiyye*’si hâriç tutulmuştur. *Divan*’da yer alan şiirlerin lirik ve çok anlamlılığa müsaade eden, metafizik süreçleri izah etmede kullanılan ustaca kurgulanmış çok katmanlı yapısı, görünen yüzey anlamda yatan derin felsefeyi barındıran güçlü ve dinamik ifade gücü, geleneksel sanatın sunduğu tüm ilkelerin bütününe kucaklayan bir anlam ağına sahiptir. Aşkın ilkelerin en somut

¹ Livingston, Ray (1998), *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, Çev. Necat Özdemiroğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.

ifade biçimi olan sanatla buluşması, iki farklı boyutun buluşmasını izah etmekte; erişilmez olanı en kolay vasıtaıyla <söz ile nefes ile> kavranılabilir kılmaktadır.

Çalışmamızda birkaç yerde Abdülbaki Gölpınarlı'nın hazırlamış olduğu Divan'dan örnekler verilmekle birlikte, asıl itibarıyla Mustafa Tatçı'nın² Tenkitli Metin'i tercih edilmiştir. Genel anlamda en hacimli kaynak olarak görülen bu çalışma, gerektiğinde diğer nüshalarla karşılaştırmaları içeren dipnotları ile araştırmamız için uygun bir kaynak olarak görülmüştür.

Çalışmaya başlarken öncelikli olarak geleneksel bir eserin sahip olması gereken ilkelerin olduğu tespit edilmiştir. Ardından geleneksel sanatçının sahip olması gereken özellikler ve geleneksel bir çalışmayı inceleyecek olan araştırmacıya yönelik bölümlenen aşamaların olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda çalışmamızda kavramsal ve kuramsal çerçevede sunulan genel tanımlamaların ardından İkinci Bölüm'de sanatçı ve eser başlıklarına yer verilmiştir. Üçüncü Bölüm'de yer alan “eserin sahip olması gereken temel ilke ve esasları”, yapılan okumaların ardından tespit edilen hususların sınıflandırılması suretiyle bir düzene konarak, kendi içinde bir bağlantı sunan sıralama ile ve bu ilkelerin neler olduğu ve neyi ifade ettiğine yönelik ayrıntılı açıklamalarla birlikte analiz edilmiştir. Bu minvalde araştırma, analitik bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Sınıflandırmada yer alan her hususun Yunus Emre özelinde değerlendirilmesiyle birlikte karşılaştırma yapılmakta, teorik olarak açıklanan perspektifin Yunus Emre'ye uygunluğu tartışılmakta ve verilen şiir örnekleriyle birlikte kanıtı sunulmaktadır. Bu itibarla, teorik olarak sunulan çerçevenin, Yunus Emre'nin sanatında nasıl uygulamaya konduğunun aşamaları gözler önüne serilmektedir. Yunus Emre üzerine yazılmış kitap, makale ve araştırmalar, gerekli yerlerde atıfta bulunularak değerlendirilmektedir.

Bu noktada dikkat çekilmesi gereken husus, geleneksel bir sanatçının her zaman teorik olarak bir çerçeve dâhilinde eser ortaya koymadığı gerçeğidir. Burada teori olarak sunulan yaklaşımın yanlış anlamaya sebebiyet vermemesi gerekmektedir. Bu araştırmada “gelenek” tanımının da sunduğu geniş anlam ağı doğrultusunda kadim olanın ilke ve kaidelerine riayet eden teorik bir açılım söz konusudur. Bu açılım Yunus Emre ve onun bağlı olduğu tasavvuf düşüncesi ile birebir örtüşen bir yapı ortaya koymaktadır. Bu araştırma her şeyden önce Yunus Emre'yi yerli, millî, dinî ve tasavvufî bir eksene yerleştirmekte ve bu eksenin sunabileceği kadar ileriye gidebilmektedir. Bu bağlamda Hz. Mevlana'nın “pergel” metaforunda olduğu gibi, sabit

² Tatçı, Mustafa (2008 b), *Yunus Emre Divanı Tenkitli Metin*, Cilt 2, H Yayınları: İstanbul.

geleneksel sanat anlayışının tüm muhtevasını başarıyla temsil edebilecek güçlü bir örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Teori ile pratiğin birbirini bütünler tarzda izahı, bu çalışmanın en temel amacını oluşturmaktadır. Yunus Emre'nin, geleneksel sanat anlayışı doğrultusunda değerlendirilmesini içeren ilk çalışma olması hasebiyle de Yunus Emre çalışmalarına yeni bir perspektif sunacağı inancını taşımaktayız. Geniş bir içeriğe sahip olan çalışmamızda yer yer alt başlıklarda farklı araştırmacılar tarafından değişik bağlamlarda değerlendirilmiş olan Yunus Emre'nin şiirleri, çalışmamızda tek bir eksene dâhil olan ve bu eksenden açılım gösteren yapısıyla birbirine bağlanan ve oluşturulan bu anlam ağı vasıtasıyla da bütünlük oluşturan yekvücut bir yapı ortaya koymaktadır. Çalışma boyunca “geleneksel” kavramının sunduğu tüm anlam açılımını göz önünde bulunduran, bu kavramın sunduğu derinliği her beyitte, her kelimedede bulma arayışı içerisinde genişleyen bir çözümleme sürecine gidilmiştir. Bu itibarla “gelenek” kavramının tüm açılımlarıyla kavranması, çalışmanın bütününe anlamada önemli bir yol haritası sunmaktadır. Bununla birlikte “sanat” kavramının gelenekle birlikte oluşturdukları bireşim, Yunus Emre'nin eserinin derinliğini pek çok boyuttan izhar eden, onda olan ruhun ve gizemin anlaşılmasına olanak sağlayan, sadece gönülden değil, entelektüel sezgi ve çözümleyici akılla da idrakini mümkün hâle getiren bir birliktelik ortaya koymaktadır.

2. BÖLÜM: YUNUS EMRE’NİN HAYATI

Yunus Emre, döneminden günümüze kadar gelen gerek sözlü gerekse de yazılı kültürde etkin bir şekilde varlığını korumuş sembol bir şahsiyet, sanatçı, halk ozanı ve derviştir. Halkın köklerinden beslenmiş olan sanatıyla ve nefesiyle zamanımıza ulaşmış, Türk kültürünün derinliklerine işleyerek hayat bulmuş ve ebediyete ulaşmış, bu özelliğiyle de bir sembol olmuştur.

Yunus Emre’nin hayatı hakkında yazılı kaynaklarda yeterli bilgi bulunmamaktadır. Gerek yaşadığı kabul edilen dönemde gerekse sonraki yüzyıllarda üretilen eserlerde bu eksiklik görülmektedir. Yaşadığı dönemde tanınırlığının fazla olmaması yanında hayatını sürdürdüğü kırsal kesimin yazılı kültür ortamından epey uzak kalması, yazılı bilginin bulunamamasının nedenleri arasındadır. Büyük şehirlerde mevcut sınırlı yazılı kaynağın kırsal kesimlerde olup bitenlerle ilgilenmedikleri gerçeği de bu hayat hikâyesini karanlıkta bırakan sebepler olarak izah edilmektedir (Ocak 2018: 116-117). Tarihî şahsiyeti ile menkıbevi hayatı, Yunus Emre hakkındaki bilgilerin iki kaynağını oluşturur.

Yunus Emre ile ilgili bilgilere ulaşabildiğimiz tarihî kaynaklar, vefatından en az yüz elli yıl sonra yazılabilmiştir. Bu kaynaklar ise biri sünnî tasavvuf diğeri Bektaşî geleneği olmak üzere klasik iki gelenek üzerinden Yunus Emre’yi aktarmaktadırlar (Ocak 2018:117).

Yunus Emre üzerine yapılan ilk çalışmaların Fuat Köprülü ile başlayıp, Abdülbaki Gölpınarlı ve Burhan Toprak ile devam ettiği görülmektedir. Yunus Emre yorumlarında ortaya çıkan farklılıklar da böylece başlamış bulunmaktadır. Nitekim bu üç araştırmacıda zaman zaman uzlaşılan ifadeler yer bulsa da, genel itibariyle birbiri ile çelişen yargılar ortaya konulmuştur (Başgöz 1999: 16-19).

Bu hususta her bir araştırmacının vardığı sonuç ve tespitlere ayrı ayrı değinmek yerine³ genel bilgilere özet olarak yer vereceğiz. Yunus Emre'nin yaşadığı dönem konusunda çeşitli görüşler öne sürülmüş, devir olarak XIII. yüzyılın son yarısı ile XIV. yüzyılın ilk yarısı olduğuna kanaat getirilmiştir (Tatçı 2008a: 24-25). Adnan Erzi tarafından bulunan bir belge vasıtasıyla kesin sonuca bağlandığı belirtilen Yunus Emre'nin yaşadığı tarih aralığı H. 638/M. 1239-1240 tarihinde doğmuş olduğu, H. 720/ M. 1321-1322 tarihinde vefat ettiği şeklinde verilmektedir. Buna göre Yunus Emre 82 yaşında vefat etmiştir (Kabaklı 2012: 13).

Çeşitli rivayetlere göre Yunus Emre'nin doğum yerine ilişkin görüşlerin tutarsız olduğunu belirten Tatçı (2008a: 30-32), muhtelif rivayetlerin işaret ettiği yerleri Sivrihisar'da Sarıköy adlı bir köy, Bolu ve Kütahya olarak aktarmaktadır. Tatçı, ulaşılan rivayetler neticesinde de Yunus Emre'nin Orta Anadolu'da bir merkezde yaşadığının kesinliğini ifade etmektedir. Yunus Emre'nin isminin ve mahlasının bu ismin önüne zaman zaman bazı sıfatlar gelebilmekle birlikte, en eski kaynaklardan itibaren “Yunus Emre” şeklinde tanındığını ve tanıtıldığını belirtmektedir. Ailesi ve çocukları hakkında da net bir bilgiye sahip olunmayan Yunus Emre'nin, şiirlerinde geçen birkaç beyit üzerinden gerçekleştirilen yorumla evlendiği ve bir veya birkaç çocuğunun olduğu yönünde kesin olmayan bir bilgiye sahip olunduğu görülmektedir (Tatçı 2008a: 33).

Anadolu'da Yunus Emre'ye isnad edilen medfen ve makam sayılarının çokluğu nedeniyle “nerede öldüğü” ve “mezarının nerede olduğu” konusunda ihtilafların olduğu görülmektedir⁴.

³ Çünkü varılan tespitler birbirleriyle çelişik pek çok meseleyi de beraberinde getirmektedir ve bu ayrıntılı tafsilatlara ziyadesiyle yer veren araştırmalar, makaleler oldukça fazladır.

⁴ Bu hususta araştırmacıların elde ettikleri vesikalar ve bu vesikalara bağlı olarak gelişen Yunus Emre'nin mezarı ile ilgili görüş ve kanaatların yer aldığı makale ve kitapların oldukça geniş çaplı olduğu görülmüştür:

Tosun, İsmail & Dinçtürk, Merdan (1966), “Kula'daki Yunus Emre”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 33-43.

Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (1966), “Erzurum'daki Yunus Emre'ye Dair”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 54-58.

Yunus Emre Anadolu Edebiyatı Notları (Fındıkoğlu 2014: 58) kitabında Yunus Emre'nin mezarının Erzurum'da bulunduğu iddiasında bulunmaktadır. Ancak Fındıkoğlu (1966: 57) “Erzurum'daki Yunus Emre'ye Dair” başlıklı makalesinde kırk yıl önce savunduğu “ispat” meselesinin “Erzurum Vilâyet Salnameleri”nden hareketle ileri sürüldüğünü ancak daha sonra tarihî bakımdan sağlam deliller sayılmadığı kanaatiyle aynı iddiayı savunmadığını açıklamaktadır.

Yunus Emre'nin mezarının eldeki bilgi ve belgelere göre Eskişehir'de olduğunu iddia eden Halim Baki Kunter, hem kitabında hem de makalesinde bu hususa yer vermektedir: Kunter, Halim Baki (2007), Yunus Emre Bilgiler-Belgeler, 4. Baskı, Eskişehir Valiliği Yayınları: Eskişehir.

Kunter, Halim Baki & Yönetim Kurulu Üyeleri (1966), “Eskişehir'deki Yunus Emre”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 98-106.

Yunus Emre'nin mezarının Karaman'da olduğunu savunan çalışmalar ise şu şekildedir: Öztelli, Cahit (2001), Yunus Emre, 6. Basım, Özgür Yayınları: İstanbul.

Köprülü’de (2003: 259-262) Yunus Emre’nin olası medfen ve makamlarının bulunduğu yerler şu şekilde sıralanmaktadır: Bursa, Manisa’nın Kula ve Salihli kazaları arasında Emre adlı bir köy, Erzurum, Porsuk suyunun Sakarya’ya karıştığı yer. Toprak (2006: 21-22) bu rivayetlere, elde ettiği Larende/ Karaman’ı işaret eden bir vesika ile eklemekte bulunmaktadır.

Yunus Emre’nin tahsili üzerinde oldukça çok yorumun geliştiği gözlemlenmekle birlikte en eski kaynaklarda Yunus Emre’nin ümmi olduğu yönündeki bilginin varlığına değinilmektedir (Göçgün 1995: 24-29; Kabaklı 2012: 26-28). Köprülü ise onun ümmi olmadığını zamanının bütün sistemlerini iyi bildiğini şöyle açıklamaktadır:

Okuyanları birdenbire hayrete düşürmekle beraber, kandıran, inandıran bu ifade tarzı o kadar tabiidir ki, adeta, Musa’nın rastladığı meşhur ümmi çobanın ağzından duyduğumuzu zannederiz; hâlbuki Yunus Emre, bu çoban gibi ümmi değildi; zamanının bütün sistemlerini pekiyi biliyordu. Böyle iken, bu kadar safvet ve sadelikle, bu kadar milli bir zevkle en karışık metafizik meselelerini çözüp açabilmesi ve onlara ümmicesine bir samimilik verebilmesi inanılmaz bir harikadır. Yunus’un sanatında gördüğümüz bu başlıca seciyeleri, basitliği, vuzuhu, kuvveti, Türk sanatının başka kollarında ve mesela onun en müzeci bir kolu olan mi’maride de açıkça görüyoruz. İşte, bu da gösteriyor ki, Yunus’un edebi dehası tamamiyle milli ve tipik dehadır (Köprülü 2003: 307-308).

Burhan Toprak, Köprülü’nün Mevlana’nın şiirlerini anlayacak kadar Yunus Emre’nin Farsça da bildiği ifadesine karşılık, aynı zamanda Arapça da bildiğini savunmakta; bu hususa Yunus Emre’nin beyitleriyle Arapça karşılıklarını bir arada sunarak yer vermektedir. Yunus

Öztelli Cahit (1966), “Yunus Emre Üzerine Son Araştırmalar”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 160-162.

Konyalı, İbrahim Hakkı (1966), “Karaman’daki Yunus Emre İddiaları, Vesikaları”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 145-160.

Soylu, Sıtkı (1966), “Yunus Emre’nin Yaşadığı Bölge”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 178-180.

Yunus Emre’nin mezarı veya makam mezarlarından birinin de Aksaray’da olabileceği kuvvetli ihtimaline dayanılarak yazılmış bir makale de Yunus Emre’nin mezarları ihtimaline Aksaray’ı da mekân olarak eklemiş gözükmektedir.

Topal, Nevzat (2017), “Yunus Emre’nin Aksaray’daki Mezarı Üzerine Düşünceler”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). Yunus Emre Kitabı., Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları: Aksaray.

Ayrıca her bölgenin Yunus Emre’yi çeşitli şekillerde sahiplenme mücadelesi de onun açtığı çığırın takipçileri olma noktasında çeşitli görüşler ileri sürülmesine sebep olmuştur:

Halil, Ahmet (1966), “Türkiye Bölgeleri ve Yunus Emre Adana’da Yeni Bir Yunus Çığırını Münasebetiyle”, Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 164-167.

Yunus Emre veya diğer Yunus’lara ait olabilecek mezar veya makamların fotoğraflarına yer verilerek açıklaması sunulan bir diğer makale de “Yunus Emre Mezarları Makamları veya Başka Yunus’lar” başlığı altında sunulmaktadır (Erden 1966: 183-188).

Emre'nin Arapça, Hadis, Kur'an, Tefsir, felsefe ve tarih bildiğini delillendirerek bu konuya açıklık getirmektedir (Toprak 2006: 24).

Yunus Emre'nin yetiştiği kültür çevresinde düşünülmesi gerektiğini belirten Tatçı (2008 a: 41), kitabî ve nakilci olan medrese eğitime karşılık şifahî olan tekke eğitiminin varlığına dikkati çekmektedir. Yunus Emre'nin şiirlerinde bahsi geçen konuların mutlaka medrese eğitimiyle öğrenildiği yönündeki iddianın gerçek dışılığına değinerek onun için ehemmiyeti olan şeyin “gönül kitabı”ndan okumak ve aşkı yaşamak olduğunu açıklamaktadır. Böylece ilahî bilgiyle kuşanan kimsenin hem âlim hem de arif olacağı gerçeği vurgulanmaktadır.

Yunus Emre'nin tarihsel gerçekliğini şiirinde geçen Taptuk Emre, Sarı Saltuk şeklindeki tarikat silsilesinden hareketle Barak Baba üzerinde yapılan kaynak araştırmasıyla başlatan Abdülbaki Gölpınarlı (2008), Barak Baba ve Sarı Saltuk ile ilgili tarihî kaynaklarda bilgilere ulaşıldığı hâlde, Taptuk Baba hakkında hemen hiçbir bilgiye sahip olunamadığını ifade etmektedir. “Hacı Bektaş-ı Veli Vilayet-Namesi”nde Hacı Bektaş ve Yunus Emre dolayısıyla adının geçtiğine değinilmektedir. Taptuk Baba'ya ait bir mezarın Ankara'ya bağlı Nallıhan ilçesi <kazası> köylerinden Emre(m) köyünde olduğu bildirilmektedir (Gölpınarlı 2008: 17-43).

Gölpınarlı'da geniş açıklamalara yer verilen Yunus Emre'nin mensup olduğu zümre ile ilgili tarihsel veriler ve rivayetler, “Babaiyye-Babalılar” zümresine mensup coşkun bir şair olduğu şeklinde neticelenmektedir (Gölpınarlı 2008: 49).

Bu hususta Albayrak (2014) ise, Yunus Emre'nin Şeyhi Tapduk Emre'nin Babaî Haydarî dervişi olduğu, gayri Sünnî bir tarikat olarak kabul edilen Babaîliğin ve bundan farklı görülmeyen Haydarîliğin Yunus Emre'nin silsilesi ile ilgili gerçekleri yansıtmadığı görüşünü sunmaktadır. Nitekim aynı zamanda kendisine Bâtınîlik isnad edilen Yunus Emre, şiirlerinde ne Bâtınî meşhurlarına yer vermekte ne de Bâtınîlikle ilgili özelliklerden bahsetmektedir. Bu hususta Necdet Tosun'un ortaya koyduğu tarikat silsilesinin örnek verilerek Yunus Emre'nin tarikatının Rifaî olduğu, bunun da Yunus Emre'nin şiirleriyle güçlendirildiği görülmektedir. Varılan netice ise muteber kaynaklara göre Yunus Emre'nin Rifai, Hacı Bektaş Veli'nin Vefai olduğu yönündedir (Albayrak 2014: 28-29).

Buna karşılık Ahmet Yaşar Ocak (2016: 123), aksini savunarak şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Irak gibi klasik İslam kültürünün ve İslami bilimlerin gelenekselleşmiş biçimde kökleştiği bir bölgeden gelen Sühreverdîlik, Kadirîlik ve Rifaîlik gibi tasavvuf akımlarının ahlakçı ve zühdçü karakterlerine karşılık, Maverâünnehir ve Horasan menşe’li, Melametîlik, Kalenderîlik gibi akımlar, daha çok cezbe ve estetik faktörüne dayanıyorlardı.

Ahmet Yaşar Ocak (2016: 110-115) Yunus Emre’nin bağlı olduğu tarikat silsilesinin, kuru zühde dayalı klasik tasavvuf anlayışını reddeden Melametîlik yönünde olduğunu belirtmektedir. Bu itibarla da Yunus Emre’nin Melametî-Kalenderî olduğunu ileri sürmektedir. Melametîlikle ilgili tespitler ise şu şekilde aktarılmaktadır:

9.ve 10. Yüzyıllarda, Hemedan, Nişapur, Herat, Belh ve Kabil gibi büyük kültür merkezlerinde, Ebu Hafs-i Haddad (öl. 874), Hamdun-i Kassar (öl. 884) vb. büyük sufiler tarafından geliştirilen Melametîliğin temel özelliği, azabından korkulduğu için nafile ibadet etmek suretiyle Tanrı’nın rahmetine layık olma, cehennemden kurtulup cennete girebilme ümidine dayalı zühdi tasavvufu reddetmesidir. Bu mektebe göre, insan bol bol nafile ibadet ederek, cehennemden korkup cennet ümidiyle yaşayarak değil, insanı ‘eşref-i mahlûkat’ olarak yaratan Tanrı’yı ancak aşkla severek ve yalnızca onun sevgisini ta derinlerden duyarak, nefsi ve arzularını, dünyayı kınayarak mutluluğa ulaşılabilir (Ocak 2016: 111-112).

Ocak, (2016: 127-128) Melametî-Kalenderî sufiliğinin 13. yüzyıl itibariyle Orta-Doğu sufiliğini gerek yüksek gerekse de popüler seviyede derinlemesine etkileyen en güçlü mekteplerden biri olduğunu savunmaktadır. Yunus Emre’nin tasavvuf anlayışının temellerini tıpkı Mevlana Celaleddin’de olduğu gibi Melametî-Kalenderî sufiliği ve Vahdet-i Vücut sistemi içerisinde bulduğunu belirtmektedir. Bu iki büyük sufi arasındaki fark da Mevlana’nın Melametî-Kalenderî tasavvuf anlayışına İranlı, yerleşik ve yüksek bir kültürden gelen Şems-i Tebrizî vasıtasıyla katılmış olması, Yunus Emre’nin ise Ahmed-i Yesevî’nin (öl. 1167) yolundan giden yarı göçebe bir kültüre sahip olan Baba Tapduk gibi bir sufi vasıtasıyla bu anlayışa mensubiyeti olarak gösterilmektedir. Yunus Emre’nin Ahmed-i Yesevî’den beri süregelen Türk tasavvuf anlayışının geleneksel dili olan Türkçe’yi kullandığı, bunun da içinde yaşadığı ve mensubu olduğu sosyo-kültürel ortamın bir gereği olduğu belirtilmektedir. Melametî-Kalenderî sufiliğinin Anadolu’yu da kapsamakla birlikte 13. yüzyıl itibariyle Orta-Doğu sufiliğine gerek yüksek gerekse de popüler seviyede derinlemesine nüfuz eden en güçlü mekteplerden biri olduğu vurgulanmaktadır (Ocak 2016: 127-128).

Ocak ile aynı görüşü paylaşan Tatçı (2020: 195), Yunus Emre'nin, şeyhinin vefatının ardından diğer müridler gibi, Taptuk Emre'nin geleneğini sürdürmek suretiyle Kalenderî-Melametî düşüncayı benimsediğini açıklamaktadır.

Köprülü'nün “*Anadolu’da İslamiyet*” (2012: 32-33) isimli eserinde zikrettiği üzere Ebu Said Ebu'l-Hayr, Şeyhulislam Ahmed el-Câmî en-Namıkî, Şeyh Bahâddin Zekeriya Multanî, Fahreddîn Irakî, Kalendername müellifi Seyid Hüseyinî gibi Kalenderiye müntesibi olan büyük sufiler yüksek ve hususi bir sufi felsefesi ortaya koymaktaydı. Ancak bir de Kalenderîliğin oldukça kalabalık kitleler hâlinde, kendilerine has bayraklar ve dönbeleklerle şehirden şehire dolaşan müntesiplerinde zuhur eden boyutu da gözler önüne serilmektedir. Ocak'ın (2015: 136) üzerinde durduğu iki farklı tabaka şeklinde gözlemlenebilen Kalenderîlik, bir yandan yüksek ve ince bir felsefe tarzında belirirken, diğer yandan popüler tabakalara mensup olanlar arasında hazmedilmemiş panteist düşünceler barındıran hulûl ve tenâsüh inançlarıyla karışan bir tarz ortaya koymaktaydı.

Babacan'ın (2017: 98) çalışmasında da Yunus Emre'nin Kalenderî zümresine mensup olduğu belirtilmekle birlikte, her ne kadar Yunus Emre Kalenderî zümresine mensup olsa da onun Kalenderîlerin Ehl-i Sünnet dışı sayılabilecek birinci grubuna dâhil olamayacağı vurgulanmaktadır. Nitekim Yunus Emre'nin, Kur'an ve sünnete olan sıkı sıkıya bağlılığı nedeniyle ancak Kalenderîliğin yüksek tasavvufî anlayışlarını yitirmeden önceki dönemine denk gelen gruba dâhil olabileceği açıklanmaktadır. Tarihsel sürecin ortaya koyduğu şekliyle Yunus Emre'nin silsilesinin sunduğu gerçek, Yunus Emre'nin Melametî-Kalenderî bir sufi şair olduğu yönündedir. Yunus Emre'nin şiirlerinin taşıdığı yoğunluk ve üst düzey mahiyete sahip olması itibarıyla yüksek bir tasavvufî anlayışın ortaya koyabileceği bir nitelik arz ettiği de ön plana çıkarılmaktadır.

Nitekim birbiriyle çelişen, çeşitli kaynaklara atıfla ortaya konan Yunus Emre'nin mensup olduğu tarikata yönelik açıklamalar, daha da geniş yer tutan büyük bir açılım ortaya koymaktadır. Tarihsel düzlemde bu tür gerçekliklerin arayışı Yunus'un tarihî şahsiyetini aydınlatmada önemli ipuçları sunmaktadır. Ancak bizim için önemli olan husus: Yunus Emre'nin bir şeyhe intisaplı olması, kaynağı köklere uzanan sahih bir silsileye dâhil olması, manevî tekâmül yolculuğunda dikey merhaleleri şiirlerinde yansıtmaması gibi tarihsel gerçeklikten ziyade Yunus Emre'yi “Gelenek” çizgisine dâhil eden kanıtların şiirlerinde mevcut olmasıdır.

Bu itibarla bizim çalışmamızın eksenini kronolojik zamanın ortaya koyduğu sanatsal üründen ziyade, kozmik zamana geçişle birlikte sağlanan kuvvet ve enerjinin eserde ortaya koyduğu aşkınlığın izlerini takip etme olarak tanımlanabilecek “ezeli hikmet”in sırrını eserden aşıkâr etmeye çalışmak oluşturmaktadır.

Yunus Emre’nin Menkıbevi Hayatı

Yunus Emre’nin menkıbevi hayatına yönelik en çok atıf yapılan kaynak “*Velâyet-Nâme*”dir. Bunun dışında bu menkıbelerin Üftade’nin anlatımı, halk arasında anlatılan boyutu ile birlikte çeşitlilik arz etmektedir. Her bir yazılı kaynaktan verilen aynı hikâyenin ayrı ayrı alıntıları ile çeşitli kaynaklarda aynı hikâyenin ufak farklılıklarla yer aldığı anlaşılmaktadır. Yazılı rivayetlerin ardından yazılı olmayan rivayetlere de yer verildiği görülmektedir (Gölpınarlı 2008: 51-61).

Velayetnâme’de anlatılan menkıbeye göre Hacı Bektaş-ı Veli, Anadolu’ya gelip yerleşince velayet ve kerametleri yayılarak civarda tanınan, her taraftan mürit ve muhiplerin geldiği, fakir ve çeşitli istekleri olan kişilerin huzuruna gelip nasiplerini aldığı bir şeyhtir. Yunus Emre ise Sivri Hisar’ın, Sarı Köy adlı bir yerinde yaşayan ekincilikle uğraşan fakir biridir. Kıtlık olduğu bir dönemde ekini bitmeyen Yunus Emre, erenlerin övülecek vasıflarını işitir, huzurlarına varılıp da boş dönülmediğinden, herkesin muradını aldığından haberdar biri olarak erenlerin huzuruna varıp yiyecek almak ister. Bunun için yola çıkar, öküzüne de bir yük alıp yükleyip Hünkâr’ın huzuruna çıkar, hâlini arz eder. Hünkâr’ın işaretiyle alıp dağıtılıp yenilir. Yunus da bir iki gün orada kaldıktan sonra gitmek istediği bildirilince Hünkâr’ın “Sorun bakalım ne istiyor. Buğday mı verelim, nefes mi verelim?” sorusu ile karşı karşıya kalır. Yunus’un cevabı “Ben nefesi ne yapayım? Bana buğday versinler.” şeklindedir. Yunus’un cevabı Hünkâr’a bildirilince bu kez getirdiği alıcın her bir tanesine iki nefes verilmesi teklifi kendisine iletilir. Ancak Yunus, tekrar buğday isteğinde ısrar eder. Bu cevabın da Hünkâr’a iletilmesiyle bu kez “Alıcın çekirdeği başına on nefes verelim” teklifi Yunus’a iletilir. Ancak Yunus, “Ben nefesi ne yapayım? Ev halkı için bana buğday lazım.” diyerek talebinde ısrar eder. Bu kadar işarete razı olmayan Yunus’un öküzüne götürebileceği kadar buğday yüklenerek yolcu edilir. Vedalaşıp ayrılan Yunus, bir süre sonra bir pişmanlık yaşar. Bu buğday tükenir ancak ben bu nefesten mahrum kalırım düşüncesiyle hemen geri dönerek himmet olunan nasibi dilediğini bildirir. Ancak Hünkâr’ın “O iş bundan sonra olmaz. Biz onun kilidinin anahtarını Tapduk

Emre'ye verdik. Gitsin ondan alsın.” cevabı iletilir. Bu söz üzerine Yunus, Tapduk Emre'ye giderek, erenlerin selamını iletir, olup biteni anlatır. Tapduk Emre “Safa geldin. Kadem getirdin. Durumun bize malum olmuştur. Hizmet et, emek harca, nasibini al.” der ve Yunus, ne iş buyurulursa yapacağını söyler. Yunus Emre, tekkeye odun getirme işiyle görevlendirilir. Tam kırk yıl dağdan tekkeye odun getiren Yunus, asla yaş ve eğri odun kesmez. Bir gün Hz. Hünkâr'ın huzurunda toplanıp, meclis olup da sohbet yaparlarken o sohbette Yunus Emre (Yunus-ı gûyende) ve zikredilen Yunus bir aradadır. Hz. Hünkâr önce Yunus Emre'ye (Yunus-ı gûyende) söyle der, ancak O, bu sözü işitmez ve söylemez, ardından Yûnus-ı Ekinci'ye yönelerek “Vakit, saat oldu. O hazinenin kilidini açtık. Nasibini verdik. Sen söyle dinleyelim.” der. Yunus'un gözünden perde kalkar, söylemeye başlar, Yaratıcının gerçek sırlarından bahseder ve mecliste bulunanlar hayran kalırlar. Söyledikleri büyük bir divan olur (Hacı Bektâş-ı Veli 2014: 377-385).

Yunus Emre ile ilgili bir başka rivayetin Üftade'nin *Vakîât*'ında yer aldığına değinen Tatçı, bu rivayette Yunus Emre'nin “otuz sene hizmetten sonra manevi yolculuğumu tamamlayamadım,” düşüncesiyle tekkeden ayrıldığı ancak yolda karşılaştığı yedi er ve onlarla tecrübe ettiği olağanüstü hâller neticesinde gafletten uyandığı aktarılmaktadır. Bu rivayete göre Tapduk Emre'ye otuz yıl hizmetinin ardından kendisine bâtın âleminden bir şey açılmadığı gerekçesiyle dağlara kaçıp kırlara düşen Yunus Emre, bir mağarada yedi erle karşılaşarak onlarla arkadaş olur. Her gece onlardan biri dua eder ve duanın bereketiyle bir sofraya hâsıl olur. Sıra Yunus'a geldiğinde o da dua eder ve Rabb'inden o erler kimin hürmetine dua ediyorlarsa onların hürmetine kendini utandırmamasını diler. Bu dua üzerine o gece iki sofraya yemek gelir. Arkadaşları kimin yüzü suyu hürmetine dua ettin diye sorduklarında önce onların söylemesini ister. Onlardan Tapduk Emre'nin kapısında otuz yıl hizmet eden erin hürmetine dua ettiklerini duyunca hemen geri dönerek Ana Bacı'ya sığınır ve kendisini şeyhine bağışlatmasını ister. Bunun üzerine Ana Bacı şeyhinin sabah namazına abdest almak için çıktığında kapı eşliğinde yatmasını ister. Gözleri görmeyen Tapduk Emre'yi Ana Bacı abdest almağa götürmektedir. O sabah da aynı şekilde götürürken ayağı Yunus'a değen Tapduk Emre bu eşikte yatanın kim olduğunu sorar, Ana Bacı “Yunus” cevabını verir, buna karşılık şeyh “Bizim Yunus mu?” diye sorunca Yunus Emre şeyhinin ayaklarına kapanarak suçunu bağışlatır (Tatçı 2019: 11-12).

Yunus Emre'nin *Vakîât*'ta anlatılan menakıbının farklı ve daha kapsamlı olan bir şeklinin de İbrâhim Hâs tarafından tespit edilip yazıya geçirildiğini belirten Tatçı (2019: 12) bu

menkıbeye de eserinde yer vermektedir. Ayrıca İbrâhim Hâs'ın tespit ettiği ikinci menkıbede Yunus Emre'nin tekkenin odunculuğunun yanında uzun bir zaman da sakkâlık (su taşıyıcılığı) yaptığı, bu hizmetin otuz veya kırk yıl sürdüğü ve bu zaman içinde de sırtında yaraların oluştuğu anlatılmaktadır (Tatçı 2019: 14).

Gerçekliği her ne olursa olsun Yunus Emre, bu menkıbeler vasıtasıyla yerelden ulusala, ulusaldan evrensele yol bulan bir mahiyet kazanmıştır. Onun karşılaştığı ikilem her insanın gündelik hayatında karşı karşıya kaldığı merhaleleri içermektedir. Her insanın hayatı himmet ve buğday arasında bir denge tesis etme sürecini barındırmaktadır⁵. Ancak onun özelinde sunulan hakikat, herkesi kahraman olmaya davet etmektedir. Zira insan gurbettedir, vuslat arayışı içinde dünyanın sunduğu imtihanlara maruz kalmaktadır. Ya doğrudan dikey tekâmül yolunu tercih edip asli vatanına olan seferini daha bu dünyadayken tamamlayacak, ya da buğday yolunda bir ömür ne aradığını bilemeden yatay bir tarihsel yolculuk yaparak ölümle asli vatana sefer edecektir. Yunus Emre her insan gibi önce fizik bedeninin ihtiyacını karşılamaya yönelik bir tercihle buğdayı seçmektedir. Ancak daha sonra varlığının diğer boyutu olan ilahi yön onu hakikate sevk etmektedir. Yunus Emre'nin şahsında gelişen olaylar zinciri, aslında başlangıç aşamasını barındıran arınma sürecinin geçiş için zorunlu merhale olduğunu gözler önüne sermektedir. Yoğun bir emek ve sabır, çileye razı olmak, pes etmeden kapıda olmak, kapıda kalmak... Nitekim yine insani bir temayülle ümitsizlik içinde kapıdan ayrılmak da var menkıbelerin içinde. Nihayeti bilinmeyen bir yolda hiç durmadan emek etmek, sonunda manevi bir nasip olmadığını düşünerek geri dönmek; menkıbe bize asıl güzelliği yolda sunmaktadır. Hiçbir emeğin boşuna olmadığını hatta manevi derece bakımından çok daha yükseklerle varlığının işaretini sunan mucize gerçekleşmektedir. Bu hadise Yunus'tan ziyade herkesin sevincine, umuduna dönüşmektedir. Yunus'un hikâyesi, herkesin yaşantısının bir uzantısını oluşturmakta; gerek beşerî, gerekse de ilahî anlamda olsun tüm boşa çıktığı düşünülen emeklerin mükâfatını sunmaktadır. Yunus Emre'nin menkıbevi hayatının sunduğu hakikat, tüm

⁵ Ekrem Demirli (2015: 162), Yunus Emre'nin bu menkıbesindeki buğday ve himmeti şu şekilde açıklamaktadır: “Başka bir ifadeyle Allah insanı ‘bağışlama talebine’ çağırırken –ki menkıbede bu talep, himmet kelimesiyle ifade edilmiştir- insan tabii arzularının bir sembolü olan buğdayın peşinden gitmeyi yeğlemektedir. Üstelik tasavvufun insan hakkındaki kapsamlı tariflerinden hareketle bu menkıbeden bir insan tanımı çıkartıp insan ‘buğday ile himmet’ veya ‘tabii arzular ile manevi değerler arasında kalmış varlık’ olarak tavsif edilebilir. Bu nedenle menkıbeyi belirli bir zaman, mekân ve daha önemlisi insanla sınırlamaksızın bir ‘insanlık durumu’ olarak görmek, tasavvufun yorum anlayışının mantıksal bir neticesidir.”

hakikatlerin de üstünde evrensel bir hakikat olup, her insanın yaşantısının bir noktasındaki karanlığı aydınlatmaktadır. Böylesine uyarlanabilir olan bu basit gibi görünen sembolik anlatım, akıllardan hiç çıkmayacak bir samimiyeti, arzuyu, özlemi, teslimiyeti ve mücadeleyi özetlemektedir.

Bu itibarla Yunus Emre'nin şeyhine olan teslimiyetinin, sadakatinin, çalışma azminde barındırdığı inceliğin tezahürü olan bu anlatılar, bir tek yaşamdan ziyade tüm yaşamlara tesir edecek bir etki ve nüfuz sağlamaktadır.



3. BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Gelenek

Gelenek kavramı özünde derin manaları ihtiva eden çok boyutlu bir muhtevaya sahiptir. Latince ‘tradito’, İngilizce ‘tradition’ kelimesinin karşılığı olarak kullanılan kavram temelde ‘intikal’ fikrini ifade eder (Gu  non 2010: 91). Geleneğin yaygın manada bilinen “  rf, adet” gibi kelimelerin e  anamlısı şeklindeki anlamı temeldeki bu aktarım boyutuyla ilişkilendirildiğinde uygun gibi görülmesine rağmen, bu ‘aktarım’ kavramının içerdiği çok yönlü ve aynı zamanda kendi içinde barındırdığı metafizik bağlantılar dolayısıyla kelimenin mahiyetini sınırlandırarak, dar bir alana sıkıştırır.   yle ki, zamanın sınırları içerisinde, tarihî düzlemde, geçmişten günümüze intikal eden her tür unsuru içeren anlamıyla ‘Gelenek’, yatay ve beşeri düzlemde gerçekleşen aktarımla bu kavramın ancak bir boyutunu ifade eder. Ancak çok daha önemli olan ve bu kavramı metafiziğin sınırlarına çeken bir diğer boyutu da var ki bu noktada bu kavramın beşer-üstü doğası devreye girerek, ilahi olanın mevcut âleme nüfuzunu içeren boyutuyla dikey manada bir intikalin söz konusu olduğu görülür. Hatta bu noktada intikalin de yine iki boyutundan bahsedildiği görülerek, hem dikey manada bu âleme inen bir intikal (nüzul), hem de her bir insan için mevcut koşulların tamamlanması şartıyla varoluşsal bir katılımla gerçekleşen bu âlemden yukarıya doğru çıkan varoluşsal bir intikalin (ur  c) mevcudiyeti söz konusudur (Gu  non 2010: 94-95).

Bu hâliyle aktarma eylemine işaret eden bu kavram aktarımın iki veçhesini birden bünyesinde toplayarak hem yatay düzlemde tarihsel, kronolojik bir zaman ekseninde gelişen akışı işaret ederken diğer bir veçhesiyle de dikey manada gerçekleşen ilahi akışı, aktarımı ifade eder. İntikalin bu iki yönünün dikey manada gerçekleşen ‘ akuli intikal’ ve tarihsel ve yatay manada gerçekleşen ‘ufk   intikal’ şeklinde adlandırıldığı görülür (Gu  non 2010: 94). İnsanüstü (supra-humain) alandan insanı (humaine) alana inen intikali ifade eden  akul   intikal, ‘zamana bağlı’ değildir. Bu intikal şeklini kronolojik çizgide gelişen tarihsel olayların sıralamasında bir yere koyamayız.

Geleneğin kendi içinde yatay ve dikey olmak üzere iki yöne birden bakan özelliği onu alışıldık gelenek tanımlarından ayıran en belirgin yanıdır, diyebiliriz. Zahirî manada, yatay düzlemde sahip olduğu intikal fikrine sıkıştırılan gelenek tanımı, ona esas mahiyetini kazandıran ilahi boyutundan mahrum bırakır. Guénon, ‘Gelenek’ kelimesinin insanüstü bir alana da nüfuz ettiği ölçüde gerçek geleneğin var olabileceğini ifade eder. Dahası Guénon, ‘Gelenek’ kelimesinin ‘âdet ve ‘görenek’ kelimeleriyle eş anlamlı olarak kullanılması ile içerisinde hem beşeri hem de ilahi anlamları mevcut olan kelimenin sadece beşeri mahiyette sınırlanarak yanlış bir kullanıma sebebiyet verdiği görüşünü ileri sürer (1990: 248,249). Bu itibarla gelenek sadece geçmişte kalan, aşılmış bir değerler toplamı olmaktan ziyade hayata yeni bir anlam taşıyıcısı olarak, dünya görüşünü yenileyen bir etkidir (Schwarz 2019: 27). Yine bu konuda gelenek ve âdet kelimeleri arasındaki kavramsal karışıklığın iki büyük zararının olacağı ifade edilir. Bunlardan ilki, insanların mahiyetinden habersiz bir şekilde mekanik olarak, geçerli bir nedeni olmaksızın ve pasif bir şekilde belli fiilleri yerine getirmesinin sapkınlıkların düşünsel etkisini artırdığı fikridir. Diğer bir zararın ise mahiyeti idrak edilmeden gerçekleştirilen bu mekanik davranış biçimlerinin ve pasif tutumun geleneği insanların gözünde gülünç duruma düşürmesidir (Evkuran 2013: 266). Geleneksel fiiller inanılmış olanla yeniden yaratılmış olan arasındaki derin benzerliği ortaya koymaktadır, stereotip eylemlerin istem dışı olarak tekrarlanması değildir (Schwarz 2019: 315).

Guénon, “gelenek” kelimesinin bunun da dışında daha başka saptırmalarla salt insani düzeye indirgenmek suretiyle “felsefi gelenek, ilmî gelenek, siyasi gelenek” gibi kullanımlarıyla bu kavrama ilişkin en temel hususiyet olan insanüstü alana ait olma gerçeğinin inkâr edildiğini belirtmektedir (1990: 248,249). Ayrıca bu adlandırmanın gelenek kelimesinin asıl mahiyetini karşılayamayacak hatta gelenek karşıtı kavramların bile nitelendirmesi olarak yanlış kullanımlarına da dikkati çeken Guénon, bizzat insan-üstü alanın inkârına dayanan “hümanizm”den bahsederken “hümanist gelenek” veya “ulusal gelenek” nitelendirmelerinin yanlışlığına vurguda bulunur (1990: 250).

Bu şekliyle gelenek kelimesini yaygın anlamlarından ayırt edecek en önemli husus, geleneğin bu dikey manada içerdiği ilahi mahiyet ve insanüstü konumdur. Açıklaması sunulan ‘Gelenek’ kavramıyla ilgili bu açıklamalar doğrultusunda bizim de tezimizde kullandığımız şekliyle Gelenek, günlük dildeki daha çok yatay boyutu ifade eden âdet ve görenek anlamında kullanılmaktan çok; dikey, ezeli, ilahi, kutsal ve insanüstü bir anlam çerçevesine sahiptir.

Gelenek, dikey manada sahip olduğu bu insanüstü alan dolayısıyla vahiy, din, kutsal, sahih akide, şahadet, süreklilik, hakikatin nakledilişindeki düzenlilik, zahirî olan, batınî olan gibi kavramsallıkların tümüyle ve bunların yanı sıra manevi hayat, bilim ve sanatlar gibi hayatın tüm aşamalarını kuşatan uygulamalarla da irtibatlıdır (Nasr 2001: 79).

Gelenek tanımlarındaki dikey boyutun ihmaliyle sonuçlanan öğreti ve davranış kalıplarının tarihî iletimini merkeze alan yaklaşımların eksikliği ve ilahi kökeninden kopartılan dahası tarihin belirli dönemlerinde vahiy vasıtasıyla mesajın yenilenmesiyle hakikatin varlığının sürdürüldüğü gerçeğini ihmal eden tanımlamaların çok önemli bir kavramsal karışıklığa sebep olacağı aşikârdır (Danner 1995: 30, Nasr 2001: 83).

Geleneğin dikey mahiyetinin de kendi içerisinde iki boyutu ihtiva ettiğine değinilmişti. Bu noktada ilahi olanın, beşerî olana gelenek vasıtasıyla intikal ettiği üzerinde duruldu. Bir de intikalin beşeriyetten ilahi olana uzanan boyutu da mevcuttur ki bu da ilahi olana varoluşsal katılım olarak tanımlanmaktadır. Bu konuda, kutsalın tecrübesine dayanan geleneksel öğretinin metafizik bir esasa dayalı olduğu, dolayısıyla salt zihni bir gerçeklik olmaktan ziyade tecrübi bir mahiyet arz ettiği ifade edilerek, hakikatin idraki için gerekli olan ön koşulun bir gelenek içinde erimek ve varoluşsal katılım olduğu belirtilir (Evkuran 2013: 266). Zira aşkın olanın nüfuzu, insanların ebediyete geçiş yapmalarını sağlamak içindir (Huxley 2014: 77). İlahi olanın yeryüzüne intikali gelenek vasıtasıyla olur; bu intikalin gerçek maksadı ise insanı kovulduğu cennetten tekrar yukarılara çekecek olan, geleneğin ipine sıkı sarılmak suretiyle gerçekleşecek olan ilahi hakikate varoluşsal katılımıdır.

Geleneğin dikey mahiyeti içerisinde değerlendirilen her bir insan için manevi anlamda yükseliş ve hakikate varoluşsal anlamda intikal etme boyutuyla ilgili olarak A. Kentish Coomaraswamy de bir açıklamada bulunur. Geleneğin, insanın Tanrı ile doğrudan iletişimde bulunabildiği bir nimet makamından düştüğü, ilk ve kutsal konumuna yükselebilmesi için vahye muhtaç olduğu ve vahyin ihsan edildiği bir metafizik üzerine kurulu olduğunu ifade eder. Aynı zamanda geleneği Tanrı, Hak, gerçeklik ve insanın özünün mahiyetini açıklayan bir metafizik üzerinden tanımlar (1995: 114).

Her insan mevcut durumda ait olduğu toplumun manevi ilke tarafından oluşturulmuş norm ve akideleri doğrultusunda hareket etme biçimlerine muhataptır. Mevcut geleneğin bireye sunduğu uygulama biçimleri doğrultusunda hareket ederek, insan kendisi için uzanan ilahi

boyuta bir yükseliş ve katılım imkânı bulur (Keeble 2013: 63). İnsana düşen görev, dâhil olduğu geleneğin içerisinde edimleri, nasıl uygulayacağı önceden belirlenmiş eylemleri, doğru bir şekilde yerine getirerek dikey intikali gerçekleştirmeye çalışmasıdır. Bu noktada bireyin içinde bulunduğu toplumdan ve geleneğinden ayırt edilemez bir boyutu söz konusudur. Nitekim her insana ulaşacak olan ilahi inayet, insanın içinde bulunduğu geleneğin diliyle konuşarak ona hitap eder; yoksa anlaşılmaz olur (Keeble 2013: 63).

Geleneğin amaç itibarıyla iki farklı boyutu söz konusudur. Bunlardan ilki öz itibarıyla bilincin ilahi içkinliğini korumak iken, şekli bakımından ise insani düşünce ve eylem vasıtasıyla hakikatin aşkın boyutuna katılmaktır (Keeble 2013: 63). Öz itibarıyla gerçekleşecek olan amaç, insan bilincinde gerçekleşecek olan ilahi ve manevi gücün ve tesirin farkındalığı ve manevi tekâmül iken, şekli bakımından ise dışa dönük davranış ve eylemler vasıtasıyla ilahi olana hizmet etmek gayesidir.

Gelenek kavramıyla birlikte ilahi ilkelere ait olan ‘aşkınlık’ (transcendence) özelliği ve bu ilkelerin değişmezliğini ve uygulamasını ifade eden ‘süreklilik’ (permanance) özelliği de vurgulanmaktadır (Guénon 2010: 95). Özellikle kullanımı görülen bu iki kavramla aşkın boyutta tüm zamanlar için geçerliliğini koruyacak olan, bazı şartlara ve durumlara göre değişebilir olan adaptasyonların altında değişmezliğini ve sürekliliğini daima koruyacak olan ilahi ilkenin ve ‘öz’ün mevcudiyetine işaret edilir. Bu noktada değişmezlik ve sürekliliğin yanı sıra değişmeyen özün tekrarlanması söz konusudur. Nasr (2001: 77), bu konuda geleneksel perspektifin tüm gerçekliklerin esas itibarıyla tekrarlanması anlamına geldiğini ifade etmektedir. Süreklilik, geleneğin tarihsel düzeyde geçirdiği aşamaların mahiyeti ne olursa olsun, geleneğin hakikatinin nesilden nesile zamanın yıpratıcı etkisinden korunarak, değişmeden, bozulmadan intikal edişindeki tekrar eden süreçlere işaret eder (Nasr 2001: 94). Gelenekten söz etmenin bizzat süreklilikten söz etmekle aynı anlama geleceği belirtilerek bu süreklilikte de gelenekteki gibi mutlak olan bir şeylerin mevcudiyetine dikkat çekilir (Schuon 2013c: 72).

Nitekim gelenek, buna uygun olarak “Dünya’nın yaratılışından kıyamete kadar geçerliliğini sürdürecektir olan ‘Allah’ın emirlerine ve rızasına uygun olarak gerçekleştirilen hareket tarzları”(Livingston 1998: 11) şeklinde de tanımlanır. Bu noktada değişen çağ, zaman, koşullar ne olursa olsun, dikey manada ilahi nüfuzun sabitliği, değişmezliği ve sürekliliği

üzerine yapılan vurgu çok nettir. Çağlar boyunca “İlahi Asl”ına uygun olarak bozulmadan intikal ettirilmiş olan bir zihniyet, doktrin, uygulama ve pratikleri bünyesinde taşır.

Nasr, geleneğin teknik anlamının nebiler, resuller, avatarlar, Logos (Kelam) gibi vasıtalarla, ilahi kaynağın hakikat ve ilkelerinin hukuk, toplumsal yapı, sanat, sembolizm, bilimler gibi hayatın içindeki mevcut tüm alanlarda uygulamalarıyla birlikte tüm kozmik sektörü ifade ettiğini belirtir (2001: 78). Bu hâliyle de, geleneğin, ilahi kaynaktan gelen, peygamberler vasıtasıyla topluma ulaşan vahyin kendisini içermekle birlikte, toplumsal hayatın tüm katmanlarındaki ilahi ilkeye uygun şekilde tasarlanmış uygulama biçimleriyle de soyuttan somuta, teoriden pratiğe doğru genişleyen bir kuşatıcılıkla, aşkın ve içkin boyutları ortaya konmaktadır.

Geleneğin, tarihsel bir çizgide yer alan mevcudiyetine rağmen, insani gayret ve üretim birikimi olamayacağı ifade edilir. Geleneğin, kronolojik anlamda gelişim çizgisinde yer aldığı mevcut tarihsel dönemin etkisini üzerinde taşıyabileceği kabul edilmekle birlikte zaman sınırlarına dâhil olmasının yanı sıra zaman ötesi hususiyetlerin mevcudiyeti ve etkinliği dolayısıyla hem aşkın hem de içkin mahiyetinin birlikte kabul edilmesi gerekliliği vurgulanır. Geleneğin sahip olduğu bu ilahi boyutun, insan bilincinde oluşturacağı deruni müşahede ve idrak melekelerinin, insanı tarihsel sürecin yaşatacağı anlamsızlıktan çekip çıkararak yükselmesini sağlayacağı; aksi takdirde insanın, anlamsızlık hissinden kurtulamayacağı belirtilmektedir (Keeble 2013: 61-62).

‘Ufki intikal’ olarak belirtilen yatay eksenli, tarihsel ve kronolojik manada değerlendirilebilecek geleneğin diğer boyutu ise, zamansal çizgide geriye dönük hareketi ifade ederek ‘ilk menşe’ye dönüşü; ‘ilk durum’un yeniden dirilişini ifade eden, insanlığın önceki durumundan şimdiki durumuna intikal eden bir ‘öz’e işaret eder. Bu tür bir diriliş de insanın daha üst durumlara yükselişinin temel koşuludur (Guénon 2010: 94-95).

Gelenek (tradition) kelimesinin nakletme ile alakalı boyutu, yatay düzlemde ele alındığında bilginin, uygulamanın, tekniklerin, hukukların, şekillerin, sözlü ve yazılı pek çok diğer özelliğin nakledilmesini de kapsamı içerisine alır (Nasr, 2001: 78). Bu mahiyette Nasr, geleneğin kuşatıcı tabiatını da önemli özelliklerinden biri olarak görerek geleneksel olarak nitelenen bir toplumda geleneğin dışında bir şey kalmayacağını; geleneksel ilke ve uygulamaların toplumda mevcut olan tüm sistemlerin içine nüfuz ettiğini dolayısıyla bunun

dışında herhangi bir uygulamanın söz konusu olamayacağını ifade eder. Böylesi bir kuşatıcılık söz konusu olduğunda gelenek; bilgi, aşk ve iş olarak kavramsallaştırılabilecek akıl, duygu, eylem gibi bir kapsayıcılıkla hepsine kaynaklık eden bir mahiyeti hâizdir. Bu noktada hukuk, siyaset, politika, toplum yapısı, sanat, bilim, metafizik, din, felsefe, ahlak gibi alanlarda değişmez ilkelerin uygulanmasıyla toplumda, bütüncül bir sistem ve intikalde düzenlilik sağlayarak uyum, denge ve ahengin tesis edilmesinde, geleneğin kuşatıcı ve uyarlanabilir mahiyeti idrak edilmektedir (Nasr 2001: 94-95).

Entelektüel ve manevi yetkinliği de gelenek gerçekliğiyle bir gören Nasr, sahih geleneksel eserlerin fitri bir yetkinlik vasfına daima sahip olduğunu belirtir. İntikalin yazılı veya sözlü her şeklinin geleneğin hakikatiyle ilgili olduğunu ifade eder. Geleneksel dünyada yaşamayı, insanın varlığının özünü oluşturan ilkeleri, gerçekleri, şekilleri, davranışları ve diğer unsurları edindiği kendi ötesindeki âlemde yaşaması olarak da tanımlar (Nasr 2001: 94).

Geleneğe yaşayan bir organizma gibi yaklaşıldığını; iz bırakmasına rağmen bu ize indirgenemeyeceğini; ondan aktarılanın yazılı bir metin niteliğinde düşünülebileceğini; aynı zamanda da insanların ruhlarına kazınmış olan hakikatler olarak da görülebileceğini; alınan nefes ve hatta belli öğretilerin aktarılmasındaki bakışa kadar latif bir hâle büründürülebileceğini görmekteyiz (Nasr 2001: 78). Bu da bize bu intikal anlayışının manevi düzlemde de açılımının nerelere varabileceği konusunda bir fikir sunmaktadır. Bu hâliyle gelenek, yaşayan canlı bir organizma, insanların genetik kodlarına işlenmiş bir hakikat ve hatta sözlü aktarımın vasıtası olan bir nefes ve gözden zuhur eden bir bakışa kadar yayılarak duyular alanını da kuşatan latif bir mahiyete bürünür. Böylece silsile şeklinde akan, zaman ve zaman ötesini tüm boyutlarıyla kucaklayan, çok katmanlı, hem aklî hem de duyusal alana ait tüm verilerin aktarımıyla gelenek, hayatın merkezinde tabii rolünü oynar.

Gelenekte vurgulanan yenilenme, süreklilik, canlılık, değişmezlik gibi kavramlarla geleneğin bir nevi yaşayan canlı bir organizma mahiyetine büründürüldüğünü ifade etmiştik. Dolayısıyla gelenek, statik veya dogmatik olarak nitelenemeyecek canlı ve değişken bir tabiata sahiptir (Schwarz 2019: 41). İnsanın akıl, hikmet ve tefekkür; hatta gelenek olarak nitelendirildiğini de görmekteyiz. Gelenek ve insan arasında görülen bu eşdeğerlilikte insanı gelenekten koparmanın, kişiyi bağımsızlaştırmaktan çok, ondaki insani vasıfların dahi elinden alınması anlamına geleceği ifade edilir. Vahyin, dinlerin ve hikmetin, çağlar boyu

mevcudiyetini koruması hasebiyle insanın, geleneğin bir parçası olduğu, dolayısıyla da geleneğin de insanlığın bir parçası olduğu belirtilerek, insan ve gelenek arasındaki geçişlilik parça bütün ilişkisi şeklinde değişmeceli olarak sunulmaktadır (Schuon 1995: 18-20).

Bizzat insanın kodlarına işlenmiş olan ilahi boyutu esas alınarak düşünüldüğünde, ayrıca insan-âlem arasındaki eşdeğerlilik dikkate alınınca geleneğin, bizzat insan bilinci üzerinden akışı ve toplumsal düzen üzerinden akışı gibi iki farklı minvalde değerlendirmenin de mümkün olduğu görülmektedir.

Ayrıca, tasavvufi düşüncedeki “şer”i hükümleri inkâr ve onlara muhalefet dolayısıyla küfre müstehak olan kâfirin dahi bütün azaları Allah’ı tesbih eder; fakat o bunun farkına varamaz” (Çakmaklıoğlu 2011: 417) anlayışı doğrultusunda insanın, fark etse de etmese de tüm azaları ile varoluşsal olarak geleneğin bir uzantısı olduğunu söyleyebiliriz. O hâlde gelenek; istese de istemese de, şuurunda olsa da olmasa da insanın özüdür. Benzer şekilde Schuon (2012: 27-28) da ilahi olanın inkâr edilemezliği noktasında şu açıklamada bulunmaktadır:

Şimdi, mademki insan vardır; o hâlde şu veya bu şekilde ama kaçınılmaz olarak İlâhi olanı tasdik etmek durumundadır. İlâhi olanı inkâr etse ya da daha ziyade inkâr ettiğini düşünse bile, inkârcının varlığı inkâr ettiği Bir’in var olduğunu tasdik eder. İnsan hayır dese bile varlığı evet der. İlâhi olanı inkâr eden kendi varlığını da inkâr etmiş olur ki böyle bir şey asla mümkün olamaz; burada kendi varlığını inkâr etme durumu yalnızca sembolik bir ifadedir.

Geleneğin onu dinlemeye istekli olan her insana anlayabileceği dili konuştuğu ifade edilir. Geleneği dinleme isteği, en temel şartlardan biri olarak gözükmektedir. Çünkü geleneğin ‘iflas’ etmesi gibi bir durum söz konusu değildir; bu noktada ‘iflas’ edenin ancak tabiatüstü alana aklını, sezgisini ve kutsal duygusunu kapatan insan olabileceği belirtilmektedir (Schuon 2013a: 31). İnsanın varlığının kaynağı olan yaratıcısından yüz çevirmesi; algısını ve sezgisini metafizik alanın nüfuzuna kapatması, geleneğin hakikatinden bir şey eksiltmez. Her bireydeki idrak melekeleri Allah’ın ona sunacağı tecellilere göre sürekli değişim ve gelişim hâlinedir, ayrıca belirtilmesi gereken bir diğer hususta her insanın kalbinde oluşturduğu tasavvura göre Allah (cc.)’ın insana tecelli ettiği gerçeğidir (Çakmaklıoğlu 2011: 401-402). Schuon’un (2013a: 31) geleneğin her insana anlayabileceği dili konuştuğunu ifade etmesinin dayandığı hakikat bu olsa gerektir. Her insanın idrakinde oluşan tasavvur, çeşitlilik arz etmektedir ve bu çeşitliliğe uygun tecellilere maruz kalmaktadır.

Gelenek, ilahi ilkelerin nüfuzuyla işlenmiş, uyarlanabilir, uygulanabilir, toplumsal katların her düzeyinde, ilmin ve sanatın her aşamasında, tabiatın görülebilir görülemez her unsurunda, sahip olduğu sembolizasyon ile gizli veya örtük bir zarf içinde idrak yetilerine göre sezîş ve kavrayışı mümkün kılmaktadır. Tabii bu mümkünâtın temel koşulu, kesreti vahdete dönüştürecek olan Mutlak’a dayanmak, “İlahi İlke” kaidesinden uzağa düşmemektir. Bu noktada, günümüzde gelinen aşamada modernizmin dayattığı, insanı ilahi merkezinden, tabiatüstü alandan koparma girişimi, her bir bireyi gerçek manada insan olabilme kabiliyetinden alıkoymaktadır:

“İnsanı Mutlak’tan koparmak ve toplumsal bir olguya indirgemek, insanı insan olarak var olma hakkından mahrum bırakmaktır” diyen Schuon (2013: 33), geleneğin bizatihi yukarı âlemden olması hasebiyle insanın gerçek üstünlüğünü izhar ettiğini belirtir.

Başlangıçtan itibaren öğretinin bütününe ifade eden geleneğin; gelişimi, uyarlaması, yayılımı, uygulanışı ne kadar çeşitlilik ve genişlik arz ederse etsin, öğretinin muhtevasında herhangi azalma söz konusu olmayacağı da üzerinde durulan kavramın önemli özelliklerinden biridir. Sadece nicelik veya madde açısından küçük olan tohumun, tersine çevrilmiş analogi gereğince “büyüklük” fikrini simgesel anlamda dönüştüreceği ve nicelik olarak en küçük olanın nitelik olarak en büyük olacağı sonucunu doğuracağı ifade edilmektedir. Bu minvalde yaşamın başlangıcından itibaren öğretinin bütününe içinde barındıran her gelenek, prensip olarak çağlar boyunca aynı öğretiden neşet edebilecek gelişmelerin, uyarlamaların ve hatta tüm alanlarda ortaya çıkabilecek muhtemel uygulamaların da tamamını ihtiva etmektedir (Guénon 1990: 100).

Bu şekilde gelenek için, alacağı son hâl ne olursa olsun, başlangıcı da sonu da birdir, denilebilir. Gelenek, tezahürleri ve yayılımı ne genişlikte olursa olsun, hep aynı özün farklı zaman ve zeminlerde alacağı hâl ile ilişkilidir; en nihayetinde de değişmez bir sabiteye sahiptir. Bu canlı ve gelişen yönünün geleneğin ilkesinden ve uygulamasından bağımsız olamayacağı ise ısrarla üzerinde durulan bir hususiyettir.

Geleneğin gelişebilen canlı bir unsur olduğu, ancak bu gelişmenin yalnızca onun ilkesinin bir uzantısı ve uygulaması olabileceği dolayısıyla sırf tarihsel bir sürece indirgenmesinin mümkün olamayacağı belirtilir. Tarihe indirgenmiş bir gelenek anlayışı, geleneğin bir medeniyette ve kültürdeki yansımasının dayandığı ontolojik bağlantıları zayıflatarak, aktarımın

kutsal-dışı bilgi ve tasavvurlar içerisinde çözülmesi ve karışması tehlikesiyle karşı karşıya bırakır (Keeble 2013: 61).

Geleneğin mahiyetindeki bizzat bu ontolojik bağlantılar, onun tarihsel süreç içerisindeki bozulmadan var oluşunun teminatı niteliğindedir. Böylelikle yayılma ve genişleme, ne kadar uzağa giderse gitsin, özdeki akidenin zamansal ve uzamsal boyutta yayılımından başka bir mahiyet arz edemez. Her ne kadar çözülme ve bozuluşun büyük bir hızla devam ettiği günümüz dünyası bir yönüyle ümitsizlik vadetse de, insan için geleneğin her daim mevcudiyetini sürdüreceğine dair olan inanç, tüm karamsarlıkların ve karanlığın ardındaki güneşi açığa çıkarmaktadır.

Bu konuda Burckhard'ın (1997: 81) yaptığı açıklama bu ümidin varlığına işaret eder:

Bütün vahiylerle göre, Gelenek bütününün kutsal emaneti, döngünün sonuna kadar var olacaktır; yani bir yerlerde her zaman açık bir kapı olacaktır. Dış kabuğunu aşabilen ve sağlam bir iradeyle hareket eden insanlar için, ne yaşadıkları dünyanın kokuşmuşluğu, ne de belirli bir topluluğa veya çevreye ait olmak mutlak engeller teşkil etmez.

Böylece de geleneğin her daim alıcısını bulacağı ve gerçek manada kendisinin arayışı içinde olanlar için de ulaşılabilir bir noktada bulunacağı açıktır.

3.1.1. Gelenek- Tasavvuf İlişkisi

Geleneğin 'ilk menşe'ye dönüşü de ifade etmesi noktasında 'hatırlama' kavramı söz konusu olmaktadır. Geleneğin insandan insana aktarıldığı, yetkilendirilmiş bir usta ve onu algılamaya hazır bir topluluğa zaman dışı olan ilahi ilkelerin, geleneklerin manevi anlamlarının aktarılmasındaki düzenlilik ve silsile şeklinde akan bir zincirle her daim yinelenen bir kökene yönelik 'hatırlatma' işlevi yine üzerinde durulan hususiyetlerdendir (Burckhard 1997: 192). Bu doğrultuda geleneksel bilgi yeni keşifleri amaçlamaz, bu bilgi daima bilinmiş ancak unutulmuş olanın tekrar keşfedilmesini amaçlar. Bu bilgi insan ruhunda gizli biçimde yatmakta olan ve hatırlama ile ortaya çıkarılması beklenen bilgidir (Nasr 2001: 319).

Tasavvufta insani eylemlerin bir zamanlar sahip olunan özelliklere yeniden dönüş özlemini barındırdığının belirtilmesiyle "din dili"nin hatırlama metaforu üzerine kurulu olduğu

ifade edilmektedir. Bu nedenle insanın sahip olmaya çalıştığı bilgilenme sürecinin var olanın yeniden hatırlanmaya çalışılması olarak değerlendirildiği görülür (Kılıç 2015: 78).

Her insanda mündemiç ancak varlığının unutulmasından kaynaklanan bir bilinmezlik örtüsü altında bekleyen bir potansiyeldir geleneksel bilgi. Bu noktada sahih bir gelenek silsilesine dâhil olmak ve bireyin kendini canlı bir şekilde işleyen sözlü intikalin usullerine teslim etmesi önemli bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu konuda usta- çırak, şeyh-mürîd, öğretmen-öğrenci ilişkisi gibi sözlü olduğu ölçüde, hâlin de intikalini sağlayan, kaynak ve alıcı düzleminde şifahi olarak gerçekleşen aktarımın varlığına dikkat çekilir. Kökünde, ilk menşesinde olduğu gibi özünden ve hakikatinden bir şey yitirmeden işleyen canlı bir hatırlama ve uygulama eyleminin geleneğin önemli unsurlarından biri olduğu görülmektedir.

Bu noktada gelenekte bir otorite, bir mercinin olduğu, karşılıklı bilgi alışverişi şeklinde değil de otoriteden, bilgeden bilgi akışı şeklinde gerçekleşen intikalin söz konusu olduğu ifade edilir (Kılıç 2012: 88). Gelenekte ahlaki kural ve talimatlar da dâhil olmak üzere batınî bilgiyi de kapsayacak şekilde aktarımın her şeklinin belli bir düzen dâhilinde gerçekleşeceği vurgulanır. Bu konuda sözlü nakil ve intisap şekillerini de içine alacak şekilde, şeyhten mürîde güç ve usullerin aktarımı ve belli manevi rayihaların ve kutsal huzurun sürdürülebilirliği gibi hususiyetler de geleneğin hakikatine ilişkin önemli unsurlar olarak kabul edilir (Nasr 2001: 94). Geleneğin tanımlarındaki bu kuşatıcılık, özellikle gelenek ve tasavvuf arasındaki irtibatı da açık bir şekilde gözler önüne serer. Nitekim bir silsile dâhilinde şeyhten mürîde güç ve usullerin aktarımı, manevi hâller ve huzur gibi şifahi intikali içermesi, hakikate varoluşsal anlamda katılım amacını gütmesi, dikey intikalle tecrübi bir mahiyet arz etmesi gibi hususiyetler gelenekle tasavvufu ortak noktada buluşturan temel unsurlar olarak görülmektedir.

Her dinin maneviyatı o dinin tebliğcisinin (peygamberin) varlığının bir uzantısı olarak telakki edilmekle birlikte peygamberin bu zahirî yokluğunun telafisinin olması gerekmektedir. Tasavvufun kökleri ilk çağdadır, özünü aslında o çağdan alır, bu nedenle de bazı alanlarda doğrudan ve “dikey” olarak ilhamlarla zenginleştirilmiştir. Yine bu ilhamlar nedeniyle çağlar boyunca büyük ruhani üstatlar kutsanmış olarak kabul edilmektedir (Lings 2007: 211-212). Bu itibarla tasavvuf, kaynağı Peygamber’e (a.s.m.) kadar inen, özünü o çağdan almakla birlikte “dikey” olarak ilhamlarla zenginleşen mahiyete sahip olan, silsile ve sözlü intikal şeklinde

aktarımı sağlanan ve geleneğin tüm boyutlarını bünyesinde barındırabilecek zahirî ve bâtınî tüm süreçleri ve derinliği ihtiva eden bir kapsama sahiptir.

Kurtuluşa götürecek olan asli bilgi tüm diğer bilgileri de içeren “La ilahe illallah” tır. Ancak bu bilginin insanı kurtuluşa taşıyabilmesinin ön koşulu bu bilginin insan tarafından tamamen gerçekleşmesidir. Gerçeklenen bu bilgi ise akıl ve bedeni dönüştüren, aklın ve bedenin esası olan kalptedir. Bu itibarla hem bedenin hem de ruhun bu kutsal bilginin ışığını kabul edebilecek hâle gelmesi için hazırlayıcı bir eğitime tabii tutulmasını gerekli kılmaktadır. Bu eğitimin amacı ise tutkularının esiri olan insanı ruhun deformasyonu olan bilginin gerçekleşmesine engel olan kötülük ve günahlardan arındırıp kendinde faziletleri arttırması ve ruhunu faziletlerle donatmasını sağlamaktır. Gelenekçi hikmet bakış açısını tam manasıyla anlama, kutsal bilginin tahakkuk ettirilmesinin ön koşulu, tutkulardan ve kötü huylardan arınarak faziletlerle donanmak olduğunu kabul etmekten geçmektedir. Bu takdirde, alçakgönüllü olmak, hayırsever olmak, doğru sözlü olmak gibi faziletler ruhu saf marifeti almaya hazırlayan unsurlardır ve büyük öneme sahiptir. Bu doğrultuda bu faziletlerin duygusal ve entelektüel anlamlarının kavrandıktan sonra bile kendinde bu faziletleri geliştirmedikçe hakiki manada bir edim gerçekleşmeyecektir. Nitekim hasta bir insanın hastalığına iyi gelecek olan ilacı bilmesi o kişiyi tedavi etmeyecektir, o ilaç ne kadar acı olursa olsun ancak yutulduğu takdirde tedavi gerçekleşebilecektir (Nasr 2001: 321-323). Bu itibarla saf bilgi aktarımı değil de bireyi her yönüyle ruhi, aklî ve fiili anlamda eğiten bir manevi okul olma işlevi gösteren tasavvuf yolu, bilginin saf edinimini değil, tahakkukunu da sağlayan, fiile dönüştüren ve yaşantının her aşamasına nüfuz ettiren bir işleve sahiptir. Bu yönüyle de tasavvuf, hakiki manada geleneğin ilkelerinin içselleştirildiği, uygulandığı ve intikalinin sağlandığı merkezi bir rol üstlenmektedir.

Hatırlanması gereken, kurtuluşa götürecek olan bilginin yalnızca hatırlanıp idrak edilmesi değil, aynı zamanda gerçekleşmesi, bilmek değil; olmak, yani fiiliyata dökmek, yaşantının kendisine dönüşmesi gerekliliği söz konusudur. Bir şekilde uyandırılacak olan hakikatin insanda zuhurunu mümkün kılacak olan bir aşamaya işaret ettiği görülür ki, bu da tasavvufun bizzat insan hayatının her aşamasına nüfuzu ile mümkün olabilecek bir yaşam tarzına işaret etmektedir.

Tasavvufun nazari olmakla birlikte amele yani tecrübeye de dayalı bir ilim dalı olması onun hayatın bütününe kuşatan, Kur'an ve Sünnet'e dayalı bir öğretinin fiiliyata da

uygulanmasını telkin eden bir mahiyete sahip olduğunu gösterir. Burada bahsi geçen amel ve uygulama yalnızca ibadet boyutunu içermez aynı zamanda hayatın her anının belli bir niyet ve maksat doğrultusunda şekillendirilmesini, adapte edilmesini gerekli kılar. Bu doğrultuda tasavvufun fiiliyata dönük karakteri aynı zamanda hayatın günlük işlerinin içine nüfuzunun sağlanması ile oluşur dolayısıyla da statik değil dinamik bir karaktere sahiptir. Kâinattaki ve insanın iç dünyasındaki sırları keşfetme ve ilahi hakikati kavrama gayesinin güdülmesi ile imanın kemale ermesinin vesilesi olmakla da içsel ve deruni bir karaktere sahiptir (Türer 2015: 35).

Amel yolu, sevgi yolu ve bilgi yolu şeklinde tasnif edilen üç aşama şeklinde zuhur eden gelenek yolunda, bilgi yolu manevi erişimin en yüksek yolu olarak tanımlanarak hem amel hem de sevgi yolunu kapsamaktadır (Schuon 2012: 119-126). Bilgi yolu, herkese öğretilmeyecek, ezoterik nitelikli bilgiyi almaya ve intisaba elverişli tabiatta olmayanlar için zararlı olabilecek bir mahiyet içermektedir. Mevcut bilginin almaya elverişli olmayanlara intikalinin engellenmesi için bu bilginin gerçekleşmesi gizli tutulan disiplinli bir uygulama ile sağlanmaktadır. Bunun maksadı ise tıpkı yetişkinlerin yediği besinleri tüketemeyecek olan bir bebeğin bu besinlerden yeterli olgunluğa gelene kadar uzak tutulmasında olduğu gibi koruma amaçlıdır. Yine, geleneğin sunduğu imkâna sarılmadan, yani yaşayan canlı bir gelenek silsilesine bağlanmadan bu bilgi yolunun sunduğu kutsal bilginin erişiminin imkânsızlığı da kökleri kopmuş bir bitkinin tomurcuklanamayacağı örneği verilerek vurgulanmaktadır. Bilgi yolu, kitaplardan ve yazılı kaynaklardan edinilen bilgi ile gidilebilecek bir yol değildir ancak sözlü nakil, sözlü intikal ve yaşayan manevi huzurun süregelen tesirine dâhil olunmakla kat edilebilecek bir aşamayı işaret eder. Bu doğrultuda yine geleneğin sunduğu imkân dâhilinde olan amel yolu ve sevgi yolu tüm insanlara açık bir yol olma özelliği gösterir, ancak bilgi yolu tabiatları bilgi yolunun gerektirdiği biçimde olanlar içindir (Nasr 2001:327- 330). Nitekim tasavvufta belirtilen şariat, tarikat, hakikat, marifet şeklinde belirtilen dört kapı da bu ayrıma işaret etmektedir. Şariat amel yolunu ifade ederken, tarikat sevgi yolunu işaret eder ancak hakikat ve marifet, Yunus Emre gibi mana erlerinin ulaşabildiği nihai yoldur.

Bünyesinde çok boyutlu kavramsal açılımları barındıran gelenek kavramı, sunduğu bilgi yolu sayesinde daha derin manada ve üst düzeyde gerçekleşecek olan intikali de içerir ki bunun da İslam dinindeki kavramsal karşılığı olan tasavvuf şeklinde tezahür ettiği ve alıcısını bulup aktarımını sağlamakta olduğu ortaya çıkmaktadır.

3.1.2. Gelenek- Kadim Felsefe İlişkisi

Kadim Felsefe, gerek Doğuda gerekse Batıda, hikemî perspektife sahip “Sophia” olarak ifade edilen “Ezeli Hikmet”le ilişkili bir kavramdır. Kadim felsefe veya ezeli hikmet olarak karşımıza çıkan kavramın Batı geleneğinde *sophia perennis*, Hindularda *sanatana dharma* ve İslam’da *el-hikmetü’l-halide* şeklinde kullanıldığı belirtilmektedir (Nasr 2001: 79). Kadim felsefe geleneğin birincil anlamı olarak ifade edilen, bütün kavramlaştırmaların ötesindeki, özü itibarı ile şekilsiz olan hakikat anlamına gelen kavram olarak değerlendirilir (Oldmeadow 2013: 20).

Zamanın başlangıcından günümüze kadar insanlığın manevi atasından beri varlığını koruyan bu evrensel hikmet ‘İlk/ Asli Gelenek’ olarak da ifade edilebilmektedir. Gelenek bu yönüyle ‘kadim, evrensel ve değişmez olan ezeli bir felsefe ve hikmetle’ özdeş kavramlar olarak değerlendirilebilmektedir:

İlk/Asli Gelenek veya hâlidî hikmet (*sophia perennis*) insan-üstü bir kaynağa sahiptir ve hiçbir anlamda insan düşüncesinin bir ürünü veya sonucu değildir; bilakis o insanlığın doğuştan sahip olduğu bir haktır. Bütün büyük dini öğretiler, kendi manevi yapılarına uygun farklı sözcüklerle de olsa, tam da böylesi bir ilkeyi tasdik ederler (Oldmeadow 2013: 20-21).

Her vahiyle canlılığını ve sürekliliğini koruyan hikmet (*sophia*), dikey intikalle gelenek vasıtasıyla bir yayılım ve açılım sağlayarak ve tevhit ilkesinin insanlığın başlangıcından bugüne ulaşılabilirliğini sağlayan yönüyle kadim felsefe ile özdeş kavramlardır. Kadim felsefenin İslam geleneğindeki karşılığının hâlidî hikmet (ezeli hikmet) olduğunu belirten Nasr, İslam’ın birlik akidesine vurguda bulunarak bu kavramsallıkların bulunduğu ortak noktanın tevhit akidesi olduğunu ifade etmektedir. Tevhit akidesini sadece kendi mesajının özü olarak değil, her dinin özü olarak değerlendiren İslam dininde, vahyin anlamının tevhidin ve farklı dillerdeki birlik akidesinin tekrarları olmasının tüm dinlerin doğrulanması anlamına geldiği ve birlik akidesini içeren her dinin ilahi kaynaklı olduğunun kabul edildiği belirtilmektedir (Nasr 2001: 83-84).

Bu kavramların özdeşliği noktasında Nasr, Farabi, Sühreverdi, Seyyid Haydar Amuli ve Sadreddin Şirazi gibi büyük düşünürlerden de örnekler vererek felsefe ve hikmet kavramları üzerinde çeşitli açılımlarda bulunur. Bu doğrultuda, her zaman var olmuş olan ve her zaman da

var olacak olan kadim hakikat (tarihi olmayan hakikat) ve vahyin evrenselliği fikrinin İslami anlayışta bir arada bulunduğunu ifade eder (Nasr 2001: 84-85).

Kadim anlamında gelenek, bu asli “Hakikat” olarak ifade edilmektedir. Bu açıdan da bir ilk sebep ve bir kevnî/kozmiik esas statüsüne sahiptir ve evrenin yapısına ve insan ruhuna yerleştirilmiş bir asli gerçeklik mahiyetine bürünmektedir (Oldmeadow 2013: 21). Nitekim Nasr da geleneğin insanüstü nitelikte olan gerçekleri ortaya koyduğunu bu nedenle de her şeyin aslı olan yine her şeyin O’na dönecek olduğu İlahi Kaynak’tan geldiğini ifade ederek, geleneğin ‘Rahman’ın Nefesi’ gibi her şeyi ihata ettiğini belirtir (Nasr 2001: 79). Geleneğin zamanın kayıtlarının dışında olarak nitelenebilecek olan bu mahiyeti onu hiç eskimeyecek, geçerliliğini tüm zamansal süreçlerde etkin bir şekilde koruyacak olan bir üst düzey mertebede konumlandırır.

Asli mesajı zaman-ötesi olan gelenek, her zaman yeni ve tazedir, hem içinde yaşanan şartlara hem de en sonunda varılacak olan sona uygundur (Oldmeadow 2013: 25).

Kadim felsefe, mahiyet itibarıyla aklın ve bilincin; varlığın, hayatların ve zihinlerin oluşturduğu bin bir yüzlü yansımadan Hakikate doğru yöneltilmesi olarak da tanımlanır (Huxley 2018: 3). Diğer bir anlatımla gözleri kesretin sunduğu çoklu yansılardan çekip, vahdeti idrak edebilecek noktaya taşıma gayretidir. Gayret diye ifade ettik çünkü hakikatin doğası gereği bazı ön şartlar yerine getirilmeden doğrudan idrakinin imkânsızlığı söz konusudur. Bu ön koşullar ise kişinin kendi bünyesinde oluşturacağı kalbi safiyet, sevgi dolu olmak ve ruhen Tanrı’ya muhtaç olduğu bilinciyle yaratıcısına münacat etmesi (Huxley 2018: 3) gibi ruhi bir takım değişim, dönüşüm ve hatta dolum süreçlerini içermektedir.

3.1.3. Gelenek- Din İlişkisi

Gelenek tanımlamalarında şimdiye kadarki açıklamalar doğrultusunda dikey ve yatay eksenli tanımlamalar şeklinde bir sınıflandırmaya gidildi. Bunun dışında geleneğin tanımlanmasının bir de geleneğin birincil anlamı ve ikincil anlamı şeklinde de ifade edilebildiğini görmekteyiz. Birincil anlamında geleneğin kadim felsefeyle özdeşliği noktasındaki özü itibarıyla ile şekilsiz, tüm kavramsallaştırmaların ötesindeki kadim, evrensel ve değişmez olan hakikatle, ezeli felsefe ve hikmetle eş anlamlı olan, insan-üstü bir kaynağa sahip olan özelliği söz konusudur. Geleneğin ikincil anlamındaki tanımlaması ise ilahi vahye dayalı

olarak ortaya çıkan sahih ve Ortodoks bir din içerisinde o dinin akideleri, ibadetleri, sembolleri ve diğer tezahürleriyle birlikte şekli olarak tezahür etmiş olan Hakikat ile özdeş olmasıdır (Oldmeadow 2013: 21). Geleneğin Ezeli Hikmetle ve Kadim felsefe ile bağlantılı şekilsiz, değişmeyen hakikat olan birincil anlamıyla birlikte, bir de geleneğin sahip olduğu ‘aktarım’ anlamının mahiyetini ifade eden, şekli ifadesini bulmuş bir hakikat olan ikincil bir anlamı da mevcuttur ki, bu anlam tam da din ile eşanlamlı görülebilecek bir hususiyet arz etmektedir.

Öncelikli olarak etimolojik manada ‘din’ kelimesinin kavramsal çerçevesi hakkında bir açıklama yapma gereği ortaya çıkmaktadır. Türkçede ‘din’ kavramıyla ifade edilen anlamla, İngilizce ‘religion’, Türkçeye ‘din’ kelimesinin karşılığı olarak çevrilen kelimenin tam manasıyla aynı kavramsal çerçeveyi sunmadığı ifade edilmektedir. Arapça ‘ed-din’ kavramına dayalı olarak kullandığımız ‘din’ sözcüğü İngilizcede gelenek ve din kavramlarının birlikte ifade ettiği anlamın karşılığıdır (Nasr 2001: 86). Biz, din kelimesini kullanırken, içerik olarak Avrupa dillerinde kullanılan din (religion) ve gelenek (tradition) kavramlarının birleşimini kast etmekteyiz. Bizim için din hem ilahi akideyle, hem de bu akidenin toplumsal hayatta uygulanışı ve bunun tarihsel süreçte gelişecek olan aktarımlarıyla ilgili bir kavramdır. Bizim bu kavramlara bakışımız ise dinin bu iki boyutunu kendi içinde sınıflandırılmış bir şekilde genel mahiyetlerini idrak etmek şeklindedir.

Avrupa dillerinde kastedilen anlamıyla din ve gelenek kavramlarının ayrımını Nasr (2001: 79), dini Allah tarafından vahyedilen ve insanı Asl’ına bağlayan ilkeler olarak ifade ederken, geleneğin ise bu ilkelerin uygulayıcısı olarak düşünülebileceğini belirtir. Gelenek kavramının ve din kavramının etimolojik kökenlerinden hareketle açıklama yoluna giden Nasr, geleneğin nakletmeyle ilgili anlamına vurguda bulunarak, din (religion) kavramının da ‘bağlayıcı’ (Latince religare’dan) şeklindeki kök anlamı üzerinden dinin insanı Allah’a bağlaması aynı zamanda da insanları birbirine bağlama mahiyetindeki anlamına vurguda bulunmaktadır. Bu nedenle de ilahi bir başlangıca dayanan, vahiy aracılığı ile uygulanan ve belli ilkelerin ve hakikatlerin kaynağı olan din, geleneği oluşturan temel kaynaktır. Gelenek temelde vahyin bu ilk kaynağına, başlangıcına dayandığı gibi, onun üzerinden gelişen ve yayılan öğretinin tamamını da muhtevidir (Nasr 2001: 86).

Din (religion) sözcüğünden hareketle Cenab-ı Hak ile mü’minleri bir araya getiren inançlar ve pratiklerin bağlayıcı özelliğine vurguda bulunulurken, gelenek sözcüğünün mevcut

olan bu inanç ve pratiklerin yüzyıllar içerisinde aktarılmasıyla alakalı olduğu belirtilmektedir (Danner 1995: 25). Geleneğin hakikatin korunmasını ve aktarılmasını sağlayan zahirî yasa olması hasebiyle dinin öncelikle bir gelenek oluşturmaya çalıştığının ifade edildiği de görülür (Evkuran 2013: 268).

Ayrıca dinin zamanda ve mekânda yayılımının ön koşulu olarak geleneğin oynadığı önemli role de dikkat çekilmektedir. Dinin zamanda ve mekânda kendini daim kılmasının önemli koşulunun geleneğin sahip olduğu yatay süreklilik olduğu, geleneğin, mutlak maksadının Peygamber'e vahyedilen 'dinin kurtuluş biçimleri'nin yalnızca yatay ve tarihi düzlemde değil aynı zamanda dikey ve ilahi düzlemde de iletim vasıtası olduğu üzerinde durulmaktadır. Geleneğin sahip olduğu bu dikey boyut sayesinde gafletin ağırlığıyla dinin zayıf düşmesi ihtimali önlenmekte, bizatihi çöküş dönemlerini takip eden manevi reform ve yeniden doğuş vakitlerinde geleneğin dikey intikali devreye girerek sahih akideye dayalı sürekliliğin teminatı sağlanmaktadır (Danner 1995: 30). Bu hâliyle de geleneğin yatay ve dikey boyutlarının etkin kılınmasının dinin, zamanın yıpratıcı etkisine maruz kalmadan çözülüp yok olmasına engel olduğu, yeniden dirilme ve canlanma evrelerinde işlevsel olduğu anlaşılmaktadır. Yine geleneğin tarihi olarak biçimlerin iletiminin yanı sıra belli bir dinin değişik dönemlerindeki manevi yenilenmeyi de sağlayacağı belirtilerek, geleneğin yeniden canlandırıcı işlevine değinilmektedir (Danner 1995: 30). Mehmet Evkuran da (2013: 266) geleneği 'asıl olan' ve 'sürekli olan' olarak nitelendirmekte ve dini onun korunması için oluşturulmuş tarihsel ve dışsal bir form olarak tanımlamaktadır. Gelenek-din ilişkisinde asli unsur olarak geleneği gören Evkuran, dinin, geleneğin bir vechesi ve dışsal tezahürü olduğunu, temel unsur olan geleneğinse zaman ve mekânda herhangi bir din şeklinde ortaya çıkabilecekken, farklı bir bağlam içinde başka bir din şeklinde ortaya çıkabileceğini (Evkuran 2013:269) ifade etmektedir. Bu doğrultuda geleneğin dinin de üzerinde bir kapsayıcılıkla merkezi rolüne işaret eder. Bu noktada metafizik eksenli bakıldığında zahirî yönü itibarıyla her dinin bir form olduğu, mutlaklık özelliğinin sadece onun biçim-üstü olan batınî yönüne ait olduğu belirtilmektedir (Schuon 2013b: 26).

Bu konuda açıklığa kavuşturulması gereken husus bu iki kavramın birbiriyle ilişkisinde asli unsur olarak hangisinin esas alınacağıdır. Zaten en başında belirtildiği gibi bu iki kavram da birbiri arasında bir geçirgenliğe sahiptir. Geleneğin tanımlamalarında birbiriyle çelişkili gibi görünen ifadeler aslında geleneğin birincil ve ikincil anlamlarından hangisinin tercih edildiği ile

ilgili bir durumdur. Nitekim kimi zaman dinin geleneği oluşturan asıl kaynak olduğu ifade edilirken, bir başka kaynaktan da geleneğin asli unsur olarak görüldüğü ortaya çıkmaktadır. Eğer geleneği birincil anlamında ele alırsak asli unsurun gelenek olduğu, ikincil anlamında ele alırsak dinin asli unsur olacağı söylenebilir. Şöyle ki, gelenek; aktarım, sürekliliğin sağlanması, toplumsal yayılım ve uyarlanma, uygulanma boyutlarıyla dinin sunduğu temel kaidelerin yayılımı ve uygulanması olarak görüldüğünde asli unsurumuz din olarak görülmektedir. Diğer bir bakış açısıyla, geleneğin ezeli hikmet, değişmeyen hakikat, ilahi ve aşkın boyutu söz konusu olduğunda ise, var olan tek temel hakikatin tarihsel zamanda farklı dönemlerde farklı dinler şeklinde tezahür etmiş olması hasebiyle tüm dinlerin üzerindeki tek hakikat olarak kabul edildiği görülmektedir. Allah'ın farklı zamanlarda ilettiği farklı dinler bakış açısı dikkate alındığında, tüm dinlerin özünü ve esasını bünyesinde toplayan asli unsur olması nedeniyle gelenek, şekilsiz ve tezahür etmemiş olanı temsil eden mahiyetiyle şekillenmiş ve tezahür etmiş form olan dinlerin tümünü ihtiva eder. Dinlerin tamamının aslı birdir, asıl olan hâlinde herhangi bir ihtilaf söz konusu değildir (Avani 1997d: 76). Bütün dinlerin kaynağı ise tezahür etmemiş, şekli ifadesini bulmamış olan Hakikat anlamına gelen Gelenek'tir. Bu noktada "bütün patikalar aynı zirveye götürür" (Livingston 1998: 18), "Lehçeleri çok olsa da Hakikat tektir" (Coomaraswamy'den aktaran Livingston 1998: 233) ifadelerinde yer alan anlamıyla 'aynı zirve'yi de, 'Hakikat'i de tüm dinlerin ve geleneklerin üzerindeki 'asli olan tek gelenek' veya tüm din ve geleneklerin arketipi olarak görebiliriz. Aynı hakikatin, aynı öğretinin tezahürlerindeki şekli farklılıklar, kaynağın özünde, arketipinde veya ayan-ı sabitesinde herhangi bir çeşitliliğin olduğunu ifade etmez. Bu noktada değişmeyen öz ve değişen yansımalar şeklinde bir bakış açısından bakıldığında, değişmeyen öz'ü gelenek, sophia perennis (halidi hikmet veya ezeli hikmet) olarak nitelediğimizde asli olanın bu olduğu ifade edilebilir. Bu konuda Nasr (2001: 87) şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Belli bir görüş açısından, yalnızca bir tek Gelenek vardır: her zaman var olan Kadim Gelenek. Bu, tüm gerçeklerin özünde bulunan ve bu gerçeklerin kökeni olan tek gerçektir. Semavi arketiplerin dünyevi tezahürleri olan gelenekler nihai anlamda Kadim Geleneğin sabit arketipleriyle bağlantılıdır. Aynı şekilde, tüm vahiyler, başlangıçta var olan ve Evrensel Kelam'ın tezahürü olan Logos ya da Kelime'yle bağlantılıdır.

Bu konuda M. Erol Kılıç da güneş ve ayna parçaları metaforunu kullanarak açıklama yoluna gider, şöyle ki aynı güneşten yerdeki ayna parçalarından oluşan yansımalarıyla pek çok

farklı görüntü olarak ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla aynı özün çok gözüken görüntüleri çokluk hissini oluşturacaktır. Bu bakış açısıyla, güneşin temsili olan dinlerin hakikati de tektir, ancak görüntüde çok gözüktürler. Dinler aşkınlık planında tektirler ancak şekli olarak tezahürleri noktasında ayrışır; iç hakikat esastır, değişmez ve kalıcıdır, bu tek hikmete dayalı tezahürler ise zamana ve mekâna göre değişiklik gösterebilir (Kılıç 2014a: 214).

Gelenek Kavramı sahip olduğu tüm açılımlarıyla, hem zahir hem batın boyutuyla, hem fizik hem metafizik esasıyla, hem beşeri hem ilahi kaynağıyla, hem zamana ait hem de zamandışı oluşuyla, hem teorik hem pratik eksenleriyle, hem maddi hem manevi cihetiyle birlikte idrak edilirse, tüm kavramsal karışıklıkların son bulacağı düşünülmektedir. Bizim bu konuda ortaya çıkmış olan tartışmalı mevzulara dikkati çekmek, ortaya çıkan bütün soru ve sorunları çözüme kavuşturmak gibi bir amacımız olmadığı gibi tezimizin kapsamını da aşacak genişliktedir. Bizim öncelikli gayemiz tezimizin en temel kavramlarından biri olan “gelenek” konusunu tüm açılımlarıyla ve ilişkilendirildiği diğer kavramlarla birlikte sunarak anlam çerçevesini belirginleştirip, bu anlamları mahiyetlerine göre uygun sınıflandırmasıyla birlikte aktarabilmektir.

3.1.4. Gelenek-Kutsal İlişkisi

Geleneksel perspektifle kutsallığı fazlasıyla irtibatlı gören Nasr, gelenek kutsal ilişkisi hakkında da bir açıklamada bulunmaktadır. Kutsalın anlamına yaklaşmanın muhtemel en doğru yolunun ‘Kadim olan Değişmez İlke’yle ilişkilendirmek olduğunu belirten Nasr, ‘Değişmez ve Ezeli’ olan bu hakikati, kutsal olarak niteler. O, bu hakikatin gerçekleşme aşamasındaki ve zaman matrisindeki tezahürlerinin de kutsallığın niteliğine sahip olduğunu ifade etmektedir (2001: 89). Bu noktada *kutsal* kavramını, geleneğin birincil anlamı olarak ifade ettiğimiz *kadim felsefe*, *ezeli hikmet* kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek bir kavram olarak görmekteyiz.

İnsandaki kutsallık duygusunun “Değişmez” ve “Ezeli”ye yönelik olan bir duygu olduğunu ifade eden Nasr (2001: 89), Hakikatte olduğu hâline olan özlemi dolayısıyla insanın kutsalı kendi özünde taşıdığını belirtir. Ve bu kutsalın da büyük oranda “Değişmez”i ve “Ezeli” olanı bilmek ve tanımak gayesiyle yaratılmış olan aklın içinde bulunduğunu ifade eder. Bu şekliyle insanın özü içinde barındırdığı kutsal, tüm geleneklere muhtevi olan kadim gelenekle

özdeş bir kavram olarak, geleneğe kaynaklık eden, ezeli olan ve gelenek vasıtasıyla tüm bilinçlere yayılacak olan temel unsurdur.

Kutsala yönelik yapılan açıklamalar doğrultusunda Kutsalın geleneğe kaynaklık ettiği, geleneksel olanın kutsal olandan ayrılamayacağı, geleneksel perspektifi kavramanın ‘Kutsal’ duygusuna sahip olmakla mümkün olabileceği ifade edilir. Dahası, ‘kutsal’ın, geleneğin atar damarlarında ve toplardamarlarında dolaşan kan gibi, bütün geleneksel uygarlıkları saran bir koku gibi nitelendirildiği de dikkati çekmektedir (Nasr 2001: 89).

Kutsalın her şeyin özünde bulunduğu ikrarı, âlemde kutsalın dışında bir şey bulunamayacağını doğrular. Bu düşünceden hareketle kutsal-dışılığın, geleneği kutsal cihetinden koparmak olduğu düşünülmektedir. Oysaki İlâhi Varlık’tan ve O’nun dünyevi yansımalarından mahrum bir gelenek olamayacağı ayrıca bu geleneğin insana vahyedilmiş olan bütün farklı geleneklerin bir çeşit karışımı ve özeti de olmadığı, üzerinde durulan hususiyetlerdendir (Keeble 2013: 62-63). Tüm geleneklerin kaynağı olan kadim gelenek kutsalın mekânıdır, kutsalın zuhuru bu kanaldan varlığa nüfuz etmekle birlikte hariçte bir şeyi bırakmadan tüm özlere intikal etmektedir.

Kutsala yönelik yapılan tanımlamalarda ortak noktanın “aşkın” olanın “içkin” olana müdahalesi şeklinde olduğu görülmektedir.

Kutsal; yaratılmamışın yaratılmışlara, ezelinin zamana, sonsuzun mekâna ve suret üstünün suretlere müdahalesidir. Kutsal; bir varlık alanına o alanı kapsayan ve aşan ve dahi o alanın bir tür ilâhi patlama ile parça parça olmasına sebep olabilecek olan bir varlığın gizemli girişidir. Kutsal; kıyaslanamazdır, aşkındır ve bu âleme ait kırılğan bir surete gizlenmiştir. Onun kendi kesin kuralları, müthiş yönleri ve rahmet sıfatları vardır (Schuon 2016b: 145).

Bu noktada ezeli olanın, ilâhi olanın kuşatıcılığı ve nüfuz edebilirliği söz konusudur. Mutlak manada tüm güçlülük ve kural koyuculuk ve aynı zamanda da rahmet sıfatları olan Allah’ın bu âleme olan teşrifinin alenen değil, gizemli bir şekilde, bu âleme ait herhangi bir suret üzerinden gerçekleşebileceği düşünülür. İlâhi olanı taşıyan ve ileten vasıta olarak gelenek, kutsal için gizemli bir geçiş alanı sağlayarak gerekli şartları temin eden bağlantı ağını oluşturmak suretiyle kutsala hizmet etmektedir.

Kutsal, Allah’ın (c.c.) ezeli ve ebedi nizamının zamanda ve yaşadığımız fani dünyadaki tecellisi, bütünüyle dünyaya ait olmayan ancak ona nüfuz edebilen olarak tanımlanmaktadır.

Yaratılmış her şeyin bir yönü fani olana bağlı olmakla birlikte diğer yön itibariyle kutsala dönüktür (Nasr 1995: 67). Yaşadığımız hayat, kutsalın hayat veren nefesiyle canlılık kazanıp, var olan her şeyde idrak edilebilecek, her an değişen, bu değişimle birlikte canlılık ve dirilik kazanan zaman ötesi olan ilahi boyutuyla birlikte bir bütündür. Her şeyin olduğu gibi insanın, tüm mevcudatın ve âlemin iki boyutu vardır. Bu boyutun biri Mutlak’a bakan kutsal yönüdür ki bunu görmezden gelmek, geri kalan her şeyi “gerçeklik” olarak kabul edilen değerlerin dışına taşır. Nasr (2001: 89-90), “geleneğin” sahip olduğu belki de en önemli işlevin kutsalı yaymak olduğunu şöyle açıklar: “Gelenek, her yerde aynı anda kutsalı hazır eden uygarlığı meydana getirerek kutsalın varlığını bütün dünyaya yayar.” Yine Nasr, geleneksel uygarlığın en temel işlevinin de kutsalın egemenliğini temin etmek olduğunu belirtmektedir.

Her yerde Kutsalın tezahürleriyle birlikte yaşasak da kutsalı bulmanın ön koşulunun din olduğu ifade edilir:

Kutsal, her yerde bulunmasına rağmen onu Allah’ın (c.c.) bize gönderdiği semavi mesajlara kendimizi teslim etmediğimiz müddetçe bulamayız; çünkü bizim tek başına akıntıya kürek çekmemiz mümkün değildir; İlâhi yardıma muhtacız. Bu yüzden de kutsalın bulunmasının olmazsa olmaz şartı dindir (Nasr 1995: 67).

Din, geleneğin kapsamı içerisinde değerlendirildiğinde zahir ve bâtın meselesi de gündeme gelir. Geleneğin iki boyutu olarak ifade edilen Şeriat/ Tarikat gibi insanların sahip oldukları entelektüel ve manevi anlamdaki farklı kabiliyetlerine göre ihtiyaçlarına karşılık veren düzeyler mevcuttur. Zahirî olan İlâhi mesajın “geleneksel insan hayatını bir bütün olarak düzenlediği ifade edilirken, batınî boyutun Allah’ı ve Mutlak Hakikat’i arayanların manevi ve entelektüel ihtiyaçlarını düzenlediği” (Nasr 2001: 90) belirtilmektedir. Merkez ve çember sembolizmiyle açıklanan geleneğin zahir-batın boyutları, dinin çember boyutunda kalındığında zahirî görüşün izlendiği, çemberden merkeze doğru uzanan yarıçapların izlenmesiyle de bâtını görüş üzere dinin daha iç boyutlarına nüfuz edileceği anlamlarını görselleştirmektedir (Nasr 2001: 91).

Gerçek manada bâtını olanın her zaman geleneğin tümü ve bütünlüğü içinde bulunacağını ifade eden Nasr, kutsala ulaşmanın en üstün vasıtası ve “Değişmez” ve “Kadim” olanın tecellisi olarak gördüğü gerçek bâtınılığı, modern dünyada algılanan kutsal boyuttan uzak olan bâtınılık kavramından ayırmaktadır (2001: 91-92). Bu doğrultuda gerçek bâtınılık özünde kutsala ulaşma

amacını güder. O hâlde gerçek bâtinilik, zahirden bâtına, kabuktan öze, kesretten vahdete doğru giden yolculukta kutsalın izlerini gelenek vasıtasıyla takip ederek yol almaktır.

3.1.5. Gelenek-Ortodoksluk İlişkisi

Sahih bir akideye sıkı bağlılık şeklinde tanımlanabilecek ortodoksluk da, gelenek söz konusu olduğunda başvurulacak kavramlardan biridir. Geleneğin ondan ayrılamayacağı genel bir akideye bağlılığı söz konusu olduğunda bu iki kavramın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği ifade edilir. Gerek zahirî gerekse de bâtını yönüyle ele alınsın geleneğin bir akide esasına dayalı olarak var olabileceğine, bu akideninse hakikatin kendisi olduğuna, belli bir geleneksel dünyanın biçimsel uyumluluğu ve ahenkliliği ile ilgili olduğuna dikkat çekilmektedir (Nasr 2001: 92).

Bir dinin yeterli ve uygun bir Mutlak öğretisini esas alması asli olarak Ortodoks olmasının ön koşulu olarak sunulmaktadır. İkinci koşulunsa bu öğretiye hem kavram hem de gerçeklik olarak denk olan, içinde kutsallığa sahip olan bir maneviyata hem teoride hem de pratikte sahip olunması gerektiği şeklindedir. Nihayetinde, öğretinin kaynağının felsefi değil ilahi olması, mucizelerde ve kutsal sanatta tecelli eden bir kutsal huzura sahip olmasının gerekliliği vurgulanmaktadır (Schuon 2013b: 23).

Kutsal bilginin tümüyle edinilmesinin, geleneğin anahtar kavramı olarak tanımlanan ortodokslukla oldukça alakalı olduğunu belirten Nasr, ortodokslukla bağlantısının idrakine varılmadan geleneğin öneminin kavranamayacağını açıklamaktadır. Geleneksel çerçevede hakikatten ve ortodoksluktan bahsetmenin, bu hakikatin nakledilmesinden de söz etmek demek olacağını vurgulamaktadır (Nasr 2001: 93).

3.1.6. Gelenek Metafizik İlişkisi

Gelenek kavramının, hem kadim felsefe ile bağlantılı olan şekli ifadesini bulmamış hakikat, hem de geleneğin ikincil anlamı içerisinde yer alan dikey intikal söz konusu olduğunda, metafizik kavramının da bu çok boyutlu tanımlama ağı içerisinde kaçınılmaz olarak yeri ve kullanımı mevcuttur. Geleneğin menşei ve gayri beşerî olarak görülen metafizik kavramının

ancak vahye dayalı bir gelenek vasıtasıyla ulaşılabilir olması, bu iki önemli kavram arasındaki ilişkiyi ortaya koyma ihtiyacı hissettirmektedir.

Her kavram öncelikli olarak bir tanımlama ile bilinir ve kavranabilir hâle getirilir. Ancak metafizik söz konusu olduğunda, bu kavramın en önemli özelliklerinden biri tanımlanamaz olmasıdır. Tanımlamanın her zaman sınırlamak olduğu, dolayısıyla da özü bakımından mutlak manada sınırsız olan metafizik kavramının herhangi bir sistem içine hapsedilemeyeceğinin imkânsızlığı vurgulanır (Guénon 1995: 67). Bu kavramın ancak niteliklerinden yola çıkarak belli tanımlamalara gidilebileceği, ancak yine de tam anlamıyla bir sınırlandırmaya gidilemeyeceği açıktır (Öçal 2013: 80-81). Mutlak olanı ifade etmede dilin sınırları içerisinde aktarılmasının zorluğu dolayısıyla en yakın ve en uygun düşebilecek kavramların tercih edildiği görülmektedir. Bu noktada Guénon, “metafizik” kavramının, ifade edilmek isteneni aktarabilecek yine de en uygun kelime olabileceğini belirtir. O, metafizik kelimesinin ‘fiziğin ötesi’ ne işaret ediyor oluşu, tüm gelenek ve kültürlerde de aynı anlamlandırmaya sahip olması nedeniyle bu kelimenin uygunluğuna işaret etmektedir (Guénon 1995: 65).

Metafizik kavramı her şeyden önce kadim felsefenin (philosophia perennis) özü olarak yani bütün Ortodoks geleneklerin işaret ettiği ezoterik hakikat sistemi olarak ifade edilmektedir (Eliade’den aktaran Kılıç 1995: 10). Bu tanımlama da doğal olarak metafizik kavramının sahip olduğu doğrudan veya dolaylı olarak her şeyin zorunlu olarak bağımlı olduğu ‘külli ilkelerin bilgisi’ olduğu ifadesini getirmektedir. Metafiziğe dayanmayan her çeşit bilginin de ilkeden ve hakikatten yoksun olacağı; bu çeşit bilginin fiilen bir şeyler sağlayabileceği; ancak şümül ve derinlik bakımından çok daha fazlasını kaybettireceği düşünülmektedir (Guénon 1991: 49).

Kılıç (1995: 58), metafiziğin etimolojik anlamından da yola çıkılarak insan kaynaklı ve onunla sınırlı olamayacağı, sonsuza ve mutlak olana dayanan menşei dolayısıyla insanı aşan bir boyutunun olduğu, tabiatın ötesinde ve üstünde yer alan bu beşer üstü mahiyetin de bu kavramı, bilgiler hiyerarşisinde en üst mertebede konumlandığı görüşünü vurgulamaktadır. Doğal olarak en üst bilgi mertebesine yerleştirilen bu kavram, mutlak değerlerin kaynağı ve üstün hakikatlerin belirleyicisi olarak da nitelenmektedir. Metafizik ilke tüm sistemlere hâkimdir ve onlara yön ve amaç belirlemesi gereken toplumsal hayata inerek bu nihai ilke doğrultusunda şekillenecek bir düzenin inşasında en mühim rolü oynayacak en üst sistemdir.

İşte tam da bu değişmeyen mutlak, metafizik ilkelerin toplumsal hayata nüfuzu söz konusu olduğunda geleneğin işlevselliği devreye girmektedir. Zira gelenek, bu noktada en yüksek bilginin, ilkenin, değişmeyen mutlak hakikatin, en üst mertebeden aşağıya inerek toplumsal düzenin her aşamasına yayılımının teminatını sağlayan, teorinin pratiğini mümkün hâle getiren önemli bir uygulama ve uygulatma mekanizmasıdır. Metafizik hakikatin aşağıya intikal eden dayanak noktalarının ulaştırılmasıyla birlikte, bu ilkelerin muhatabı olan insan için de, basamak teşkil eden bilgi ve uygulamalar vasıtasıyla gerçekleştireceği dikey, ruhsal ve manevi anlamdaki yükselişinin sağlanmasının temel gayeyi oluşturduğu görülmektedir.

Bu noktada yükselişle ifadesini bulan ve nihayetinde elde edilmesi beklenenin “ilahi-evrensel, kuşatıcı ve sonsuz, mutlak varlığın varoluş bilinci” olduğu belirtilmektedir (Kılıç 1995: 12). Bilinç düzeyinde aşılacak merhaleler olduğunu gözler önüne seren bu kavram, bu sürecin de özgün bir geleneğe ve ‘yol’a bağlanarak aşılabileceği gerçeği ile irtibatlandırıldığında bir bütünlük arz etmektedir. Bu noktada işin öğretisel kısmı metafiziğin özü ve çekirdeği olarak ifade edilirken bu özün hayata intikalinin, idrakten fiiliyata aktarılışının vasıtası olan geleneğin de bu özün sahip olduğu ‘kabuk’ olarak nitelendirildiği görülmektedir (Kılıç 1995: 12-13).

Kutsallığın ve manevi mükemmelliğin gerçekleşmesi şeklinde tanımlanan metafizik yalnızca vahye dayanan bir gelenek dâhilinde elde edilebilecek bir gerçeklikle ilgili bir teoridir (Nasr 1988: 103). Bu noktada, metafiziğin sınırlarına girebilmenin tek şartının bir geleneğe bağlanmak olduğu anlaşılmaktadır. Vahyedilmiş bir gelenek içerisinde sunulan simgeler ve ayinler ancak dâhil olduğu gelenek tarafından aktif hâle getirilebilir ve bu etkinlik vasıtasıyla metafizik gerçekliğe dayanak teşkil edebilir ve metafizik hakikat insan hayatına tatbik edilebilir (Nasr 1988: 103).

Bireysel anlamda gündelik hayatın içerisine aklî prensiplerin uygulamasının sağlanmasının bizzat metafiziğin içinde bulunduğumuz bu maddi âlemin ve bu âlemle bağlantılı her şeyin ötesinde oluşu nedeniyle zorluğu dile getirilmektedir. İnsanın şahsi olarak kendi bağlantısını sağlayabilmesinin mümkün olmadığı ancak bu bağlantının kendisi için yapılmasının gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu gerekliliğin de insanın niçin bir gelenek yani din çerçevesinde hareket etme zorunluluğuna sahip olduğunu açıklamaktadır (Eaton 1995: 45).

Erişilmesi gereken nihai bilgi olarak ortaya çıkan bu kavramın ayrı bir düzeye dâhil olması hasebiyle ona erişimin beşerî düzeyde elde edilebilecek genel bilgi, öğrenme veya bireyselliğin

dar idrak kalıpları ile elde edilemeyeceği düşünülmektedir. Beş duyunun da ötesine uzanan bu nihai bilginin belli bir yol ve erkân dâhilinde bilgiyi fiillere katmak suretiyle gerçekleşecek olan aydınlanma ile edinilecek bir sürece işaret ettiği, bizzat bir olma ve oluş ifade ettiğine inanılmaktadır (Kılıç 1995: 9,13).

Geleneğin ve metafiziğin kaynağının “gayr-i beşerî” olduğu, bu her iki kavramın da akıl üstü ve beşer üstü olma noktasında buluştuğu görülmektedir (Guénon 1995: 79, Kılıç 1995: 9). Bu noktada geleneğin sözlü olarak intikal ederek yaşantıya dönüşen silsile şeklinde akan tarihsel düzlemin yanında onu aşarak dikey ekseninde zaman ötesi bir hususiyet de kazandığı ve bu aşkın boyutta metafizikle aynı menşe-i paylaştığı söylenebilir. Metafizik gerçekleşme olarak adlandırılan hususiyet, geleneğin bu dikey intikali vasıtasıyla temin edilecek, kesreti vahdete ulaştıracak, bilfiil eylemle, oluşla gerçekleşecek olan bilgidir. Rasyonel aklın ötesinde elde edilecek olan bir bilişi değil, oluşu ifade etmektedir.

Bu noktada Guénon (1995: 68-69), metafizik bilginin bizzat kendisinin, bireyüstü hâllerin fiilen idrakine varmak olduğunu belirtmektedir. Herhangi bir şekilde teorik ve dolaylı olan bilginin gerçek bilgiye erişmek için bir hazırlık aşaması olduğu, edinilen bu bilgilerin gerçeğe ancak yaklaşma vasıtası olabileceği, hakiki bilginin edinilmesinin ise bizzat fiilen gerçekleşebileceği düşüncesi ön plana çıkmaktadır (Guénon 1995: 69, 70). Bu bakış açısından bakıldığında sadece teorik bilgi yetersiz olarak görülür. Eyleme dönüşmeyen her bilgi toprağa düşmüş ancak filizlenmemiş bir tohum gibidir. Bu nedenle imkânın gerçekleşmeden ölümü anlamına gelir.

En nihayetinde “külli ilkelerin bilgisi”, “değişmeyen mutlak ilke”, “nesnelerin nihai bilgisi”, “evrensel prensiplerin bilgisi”, “akıl üstü, sezgiye dayalı ve dolaysız bir bilgi” gibi nitelermelerle ifade edilen metafizik kavramının temelde bir tür bilgi ve mutlak ilke olduğu idrak edilmektedir. Bu bilgi türünün ise kendisi gibi insani düzeyde kavranabilecek bir bilme türü değil, bilmenin fiilen gerçekleşebileceği bir süreç ve aşamaya işaret ettiği görülür. İnsan kaynaklı ve onunla sınırlı olmayan, tabiatın ve insanın ötesinde mutlak, sonsuz ve ebedi olandır. Böylesi bir bilgiye erişim vasıtası olarak da ancak vahye dayalı bir gelenek dâhilinde yol almanın zorunluluğunun ortaya konduğu görülmektedir.

3.1.7. Gelenek- Sanat İlişkisi

Diğer başlıklarda ortaya konan ilişki ağı içerisinde geleneğin çeşitli anlamsal açımlarıyla değerlendirildiğini gördük. Bu bütünlük içinde geleneğin doğal olarak dinin uygulayıcısı, tamamlayıcısı olma işlevi toplumsal yayılımda sağladığı temel rol gözler önüne serildi. Metafizik gerçekliklerin aktarımında soyutun somutlaştırılarak toplumsal bazda izahının dinin kapsamında yer alan doktrinsel açımla gerçekleştirilebileceği açıktır. Bu noktada tüm dinlerin dört yönü olduğu bunların; öğretiler, ibadetler, ahlaki kurallar ve sanatlar olarak ele alındığı dolayısıyla sanatın da dinin bir yönü olarak ifade edildiği görülmektedir (Danner 1995: 26). Başka bir açıklamada ise ilk emrin sonucunun ilim ve marifet, son emrin hâsılının da amel ve sanatlar olduğu bilgisine yer verilmektedir (Avâni 1997c: 65). Gelenek işlevini yerine getirirken belli bir takım vasıtalar aracılığıyla toplumsal hayatı şekillendirmek durumundadır. Bu konuda bizzat ilahiyat alanının konusu olan öğreti, ibadet, ahlaki kurallar gibi esaslar bilişsel düzeyde ve uygulama açısından da zahirde gerçekleşecek olan bir takım pratiklerin kazanılması şeklinde bir dış muhafaza alanı sunar. Ancak bu doktrinsel öğretinin içselleştirilmesi, insan maneviyatında kalıcı bir bütüne dönüşmesi, bu öğretiyi bizzat gündelik hayatın içinde faaliyet hâlinde olmak durumunda olan insanın her anına nüfuz etmesi, beşeri ve ilahi düzlem arasında bir köprü vazifesi görebilecek olan sanatlar vasıtasıyla sağlanabilmektedir.

Gerek ilkel olarak kabul edilen gerekse yüksek din olarak görülen tüm dinlerde sanat unsurunun varlığına dikkat çekilerek, sanatsız her din ve öğretinin estetik ve güzellik boyutundan mahrum kalacağı bu nedenle de sanatla işleyiş gösterebileceği düşüncesi bulunmaktadır (Danner 1995: 28). Dahası her bir vahiy ile birlikte sanatın da zuhur ettiği belirtilerek, daha sonra ortaya çıkabilecek gelişim ve uyarlamaların olabileceği ancak başlangıcının da sanattan yoksun olmadığı ileri sürülmektedir. Bu noktada İslam dininden örnek verilerek hem yazı hem de kıraat olarak Kur'an'ın metinsel güzelliği ve estetik boyutlarının Araplar arasında İslam dininin kabulünde çok büyük etkinlik gösterdiğine vurguda bulunmaktadır. İslam sanatının başlangıçta da sanatsal unsurlar ihtiva ettiğine daha sonraları ise daha da gelişerek gerek hat, gerek tezhip gerekse mimari alanında gelişim göstererek daha kompleks güzellik biçimlerinde ifadesini bulduğuna yer verilmektedir (Danner 1995: 29).

Sanatın, dinin yapısal unsurlarından biri olduğuna, bu unsur olma özelliğinin de doktrinel anlamda değil de somut ve estetik anlamıyla işlev gösterdiğine işaret edilmektedir. Gerek görsel

gerekse biçimsel anlamlarıyla sanatın ahireti duyma, görme, dokunma, koklama, tatma, hissetme gibi duyuşal vasıtalarla gerçekliğin ötesine uzanan boyutlarıyla işlev göstereceğine dair veriler sunulmaktadır (Danner 1995: 29).

Din bir dünyada işlev gösterip, varlığını sürdürebilmek için sadece zihni manada o dünyanın kalıba dökülmesine değil aynı zamanda biçimsel olarak da bir sunum ortaya konulmasına ihtiyaç duyar. İnsanların çoğu, fikirlerden ziyade maddi biçimlerin sunduğu somut ifadelerle daha açıktır. İnsanların bu sanat eserlerinden elde ettiği derin tesir, zihni düzlemin de ötesinde ruha ulaşarak farklı bir duyum meydana getirir. Bu düşünceden hareketle her geleneğin ilk olarak geleneksel sanatını oluşturduğu ifade edilmektedir (Nasr 2001: 267-268; Chittick 2012: 241).

Bu noktada, Guénon (1990: 179) da her sanatın ilk menşesinde sembolik ve dini olduğunu ifade ederken ancak sonraları kutsal niteliğini kaybederek ladini bir oyun olup çıktığını belirtmektedir.

Sanatın ortaya çıkış nedeninin bizzat dini olduğu, kutsalın nüfuzu ve erişimi için önemli bir vasıta olduğu, insanların geneli için metafizik ve mistik öğretilerden daha fazla bir gereksinim olduğu bunun sonucu olarak da toplumsal alanda yaygınlık kazanmak için vazgeçilmez bir vasıta olduğu idrak edilmektedir.

Âlem, suretlerle örölmüş bir gizem ortaya koyar, insanın böyle bir mekânda zuhur etmiş olması yine çevresinde örölü olan düzenden yola çıkmasını zorunlu kılar. Bu yolculuğun başlangıç noktası doğal olarak suret olmak durumundadır. Sureti aşmak ve daha iç kavrayış düzeyine erişmek yine bizzat suret üzerinden gerçekleşebilmektedir. Bu noktada Chittick (2012: 247) şöyle demektedir:

İnsan suretler (biçim) âleminde yaşadığı için, kökeninde vahiy ya da din olan Logos'un bu doğrudan tezahürü içinde bulunduğu suretlerden faydalanmaktan başka bir şey yapamaz. İnsanın onların ötesine yolculuğuna imkân vermek için bazı suretleri kutsal kılar. İnsan gayr-i suri olana ulaşmak için, suretlere ihtiyaç duyar. Kutsal suret mucizesi, aslında insanın bizatihi sureti aşmasına yardım etme gücünde yatar.

Sanatın suretler üzerinden sağlayacağı aktarımın, geleneğin uç sınırını ve maddi kabuğunu oluşturduğunu belirten Schuon, "aşırı uçlar buluşur" yasası gereğince kendi bünyesindeki en deruni olanla tekrar birleşeceğini ifade ederek sanatın ilham ile olan bütönlüğünü dile

getirmektedir (Schuon 2016b: 147). Sanat, geleneğin en zahir çerçevesi olmakla birlikte aynı zamanda özünde kutsal taşıyan bir mahfazadır.

Schuon (2016: 148), insanlar arasında bizzat seçkinler olarak nitelenebilecek bir zümrenin olabileceğini ve bu zümrenin sanatsız dahi yapabileceğini ancak insanlığın geneli söz konusu olduğunda metafizik ve mistik öğretilerden çok daha fazla sanata gereksinim duyulduğunu ifade eder. Seçkinler açısından bakıldığında da ‘fiziksel olarak’ kolektiviteye bağımlı oldukları gerekçesiyle onların da dolaylı olarak sanata gereksinim duyduklarını belirtir. Geleneğin bir bütün olarak ele alındığında ise sanatın neredeyse tefsir kadar önemli olduğuna vurguda bulunur. Bunun nedenini ise geleneğin kendisini görünür kılmasının yolunun suretler vasıtasıyla olması şeklinde açıklar.

Geleneğin sanat konusuna sağladığı öncelik öylesine önemlidir ki hakikatlerin her yanda yansımaları bulması, insanların geleneğin sunduğu hakikatle bütünleşerek aynı anlam evrenini paylaşmasının tek yolunun sanat vasıtasıyla olabileceği ve dolayısıyla da geleneğin her durumda kendi teoloji ve felsefesini oluşturmada önce kendi kutsal sanatını biçimlendirerek meydana getirdiği belirtilmektedir (Chittick 2012: 241).

Geleneğin sanatın maddi sunumları vasıtasıyla bâtın olanı zahir olana gizlediği bu nedenle de aklî olanı görülebilir ve ulaşılabilir kıldığı böylece de vahdetin kesrete intikal ettiği aşağıdaki bütünlükte açıklanmaktadır:

Dini gelenek ve ilahi ilhamlar aklî olanı maddi olanın altına gizler ve yine bütün varlıkların ötesinde olanı aynı varlıkların altına gizler; sureti ve misali olmayana suret ve misal kazandırır ve bu sembollerin çeşitliliği ve maddiliği aracılığıyla, kâmilin tek ve gayrı-i cismani olanı çok ve bileşik kılar (Dionysius Areopagite’den aktaran Burckhardt 2017a: 93).

Burckhardt (2017a: 9), geleneğin kutsal modelleri ve çalışma kurallarını aktarmak suretiyle biçimlerin manevi geçerliliğini sağlayan rolü dolayısıyla onun bütün medeniyetlere intikalini sağlayan gizli bir güce sahip olduğunu belirtmektedir. Bu gizil gücünse sanat ve zanaatları da etkisi altına alarak onlarda da etkin bir güç meydana getirerek bir medeniyetin tarzını ortaya koyduğu değerlendirmesinde bulunur.

Bir başka husus ise sanatın madde düzeyi ile ilgilenmesinin, geleneğin ezoterik yani en deruni boyutuyla olan doğrudan bağlantısını açıklayan Hermetik ifade olan “en aşağıda olan en yükseği simgeler” deyişidir. En aşağı düzeyde yer alan maddi varlık, en yüksek düzeyi ifade

eden akılı ve orijinal asılları sembolize eder. Temel kozmolojik kanunlardan kaynaklanan simgeler bilimine göre aklın dolaysız bir şekilde yansıması maddi biçimler vasıtasıyladır. Geniş bir bakış açısıyla da sanatlardır. Ontolojik anlamda daha yüksek olan, en yüksek olanı aynı doğrudanlıkla yansıtamaz (Nasr 2001: 281). Bu doğrultuda en aşağıda olan maddi âlemin yansıması olan maddi âlem ve sanat, en yüksek seviyedeki bilim ve bilgiyi, geleneğin özünü doğrudan aktarabilen tek vasıtaadır. Varlığın en maddi ve zahirî kısmıyla ilgilenen sanat bu çıkarsamaya göre geleneğin en bânîni boyutuyla alakalıdır. Bu nedenle Geleneksel Sanat, ezoterik olanın tek başına sürdürmeyeceği bir dengenin tesis edilmesinde ve ezoterik olanın bütünlük düzleminde yansımasında önemli bir vasıta teşkil etmektedir (Nasr 2001: 282).

Kutsal karakterli bir bilginin aşikâr olmasının ve bu bilgiyi arzulayanların temini için mecburi istikamet hâline gelen geleneksel sanat, geleneğin kalbinden aldığı ilhamı güzellik elbisesi giydirerek cisimsiz olanı cisimlendirir, mutlak olanı yarı açıp yarı örterek gizem perdesine büründürür, kinayeli bir üslupla da çok anlamlılığın sunumuyla izhar eder. Gelenek ve sanat birbirini bütünleyen iki kavram olarak birlik ve denge içinde zahir-bâtın, ezoterik-ezoterik bütünlüğünün bir yansımasıdır. Bir şekilde, ikili mevcudiyeti bünyesinde barındıran bir insan gibi hem geleneği temsil eden ilahi ruh, hem de maddi boyutun gerektirdiği bir boyut olan bedeni sembolize eden sanattır. Nihayetinde de bedeni ve onun gereksinimlerini aşan bir mahiyet kazanarak, ondan içeri girmek, öze, kalbe ulaşmak, “nefsini bilen Rabbini bilir.” kaidesi gereğince hakikate erişmek esastır. Sanat özelinde durum değerlendirildiğinde ise sanat kapısından içeri girip, geleneğe ulaşmak ve hakiki birliğe ve bütünlüğe erişmek temel amaçtır.

3.1.8. Ara Sonuç

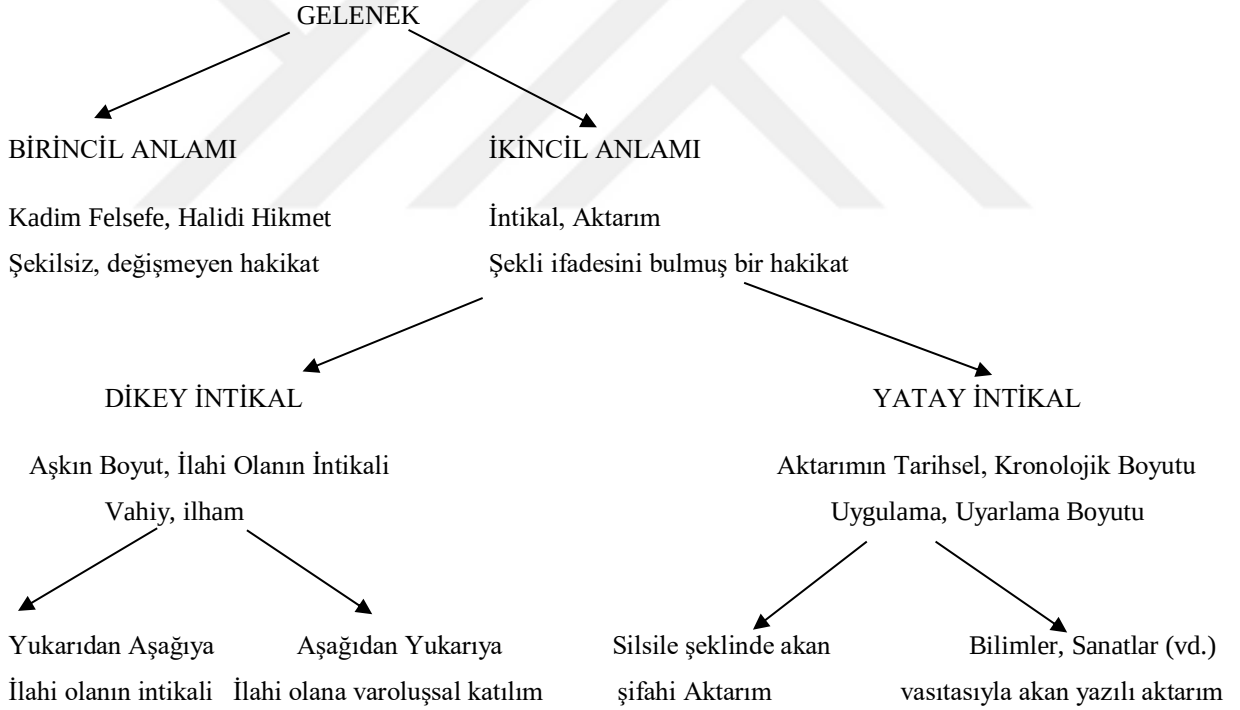
Gelenek kavramı birincil ve ikincil anlam şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Kavramın birincil anlamı, ezeli hikmet (sophia perennis), kadim felsefe (perennial philosophy) kavramlarıyla eş anlamlı görülebilecek şekilsiz, değişmeyen hakikat anlamını taşımaktadır. Bu anlamıyla tarihsel düzlemde ortaya çıkmış olan tüm dinî geleneklerin özünde, arketipinde, ayan-ı sabitesinde yer alan kadim dini ve geleneği ifade ettiğini, dolayısıyla zuhur etmemiş; şekil almamış; ilahi düzlemde mevcudiyetini koruyan hakikat olarak değerlendirildiğini görürüz. Bu hâliyle tüm mevcudatın zuhuruna tesir edebilen, her şeyde var olan, ancak hiçbir şeye ait olmayan ilahi nefes olarak nitelendirilebileceği idrak edilir.

Geleneğin ikincil anlamı olarak ifadesini bulan anlamın temelde ‘intikal’ veya ‘aktarım’ kavramlarıyla ifade edilebilecek şekli ifadesini bulmuş bir gelenek tanımını ortaya koyduğu görülmektedir. Bu ifade de zamansal kayıtlar doğrultusunda zuhur etmiş belli bir din olarak düşünülebileceği ve bu dinin ortaya koyduğu temelde doktrinsel esasın toplumsal düzeyde uyarlanma, uygulanma, yayılma ve aktarılma boyutlarıyla geleneğin işlevsel hâle geldiği ve bu süreçlerin esasa uygun, düzenli bir şekilde intikalinin sağlanmasında önemli rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu noktada geleneğin temelde şekilsiz hakikat olarak ifade edilen ‘ezeli hikmet’e dayalı olarak gerçekleştirilen bu ‘aktarım’ süreçlerinde yatay ve dikey olarak nitelendirilen iki farklı boyutunun devreye girdiği görülmektedir. Dikey boyut olarak nitelenen boyutun, aktarımın tarihsel ve kronolojik olan zamanın kayıtlarının dışında değerlendirilebilecek metafizik esaslı bir aktarım olduğu üzerinde durulur. Dikey boyutta İlahi olanın, Yaratıcının yaşadığımız âleme nüfuzu ile birlikte kritik dönemlerde gerçekleşen yeniden canlanma ve yenilenme süreçlerini destekleyerek geleneğin aşkın boyutunun devreye girdiği belirtilir. Dikey boyut, zahirde intisap edilmiş belli bir din ve geleneğin sınırları içinde bireyin muhatap olduğu aşkın nüfuz olarak da ifade edilebilir. Bir diğer ifadeyle dikey boyut, ilahi olanın vahiy ve ilham vasıtasıyla bireye ve topluma sunduğu mesajdır. Yine dikey boyutun bir diğer aşaması da, ilahi olanın nüfuzunun asıl amacı olarak belirtilen, bireyi daha yukarılara çeken, mana âleminde tekâmülünü sağlayacak olan hakikate tecrübi katılım olarak ifade edilebilecek hakikate varoluşsal anlamda intikaldır. Bu boyutta da bizzat bireysel anlamda gerçekleştirilebilecek tekâmül vasıtasıyla ruhen ve manen yaşanılacak olgunluk, değişim, dönüşüm süreçlerini içerir. Bunlar da bizzat geleneğin sunacağı yol haritası doğrultusunda aşılabilecek süreçler olarak ifade edilmektedir.

Yatay manada ele alınan tarihsel ve kronolojik düzlemde gerçekleşen intikal ise, zamanın kayıtları ile sınırlı olan geçmişten geleceğe uzanan gelişimsel doğrultuda geleneğin, ilk menşe’ e, kaynağına, aslına, ilk olana uygun bir şekilde gerçekleştirilen aktarımını ifade etmektedir. Bu aynı zamanda, kendi içinde çok geniş bir kapsayıcılıkla, temelde teorik olanın uygulama biçimlerini ve aktarım vasıtasıyla çağlar boyunca ilk menşesine uygun biçimde sürekliliğinin sağlanmasını; yaşanan uyarılma, değişim, dönüşüm gibi farklılaşmalara rağmen, özde Mutlak olan sabitede bir dönüşüm olmaksızın gelişimini içermektedir.

Bu doğrultuda, geleneğin yaşayan canlı bir organizma gibi değerlendirildiği; sürekli değişen, gelişen, yeni uyarlamalarla farklılaşan çeşitlenmelerine rağmen, özdeki değişmeyen

sabit unsura sahip olduğu; tarihsel süreçte gerçekleşen aktarım vasıtasıyla da özdeki akidenin, toplumun her katmanında yayılım ve uygulanma imkânı bularak sürekliliğin temin edildiği anlaşılmaktadır. Geleneğin yatay intikali olarak değerlendirilebilecek bu boyutunun da iki farklı kısımda değerlendirilebileceği görülmektedir: İlk olarak tarihsel düzlemde manevi anlamda silsile şeklinde akan bir gelenek içerisinde gerek sözlü olarak gerekse de ‘hâl’in yansıtacağı sözsüz iletişim vasıtasıyla nakledilen tüm diğer unsurları da içeren manevi süreçler ve şifahi aktarımı, bu yatay boyutun ruhi düzlemde gerçekleşen veçhesini ifade etmektedir. Diğer yanda ise toplumsal düzlemde şekli ifadesini bulmuş somut ve yazılı, bilimler, sanatlar, semboller, hukuk gibi alanlarda aktarımı gerçekleşen, yine ilahi norm ve akideleri bünyesinde taşımak koşuluyla, geleneğin yatay ve tarihî olarak aktardıkları yer almaktadır.



3.2. Geleneksel Edebiyat Teorisi

Geleneksel Edebiyat Teorisi başlığıyla edebiyata indirgenen bu teorinin aslı itibarıyla “Perennial Philosophy” olarak adlandırılan ve Türkçeye “Tüm Zamanlar Felsefesi”, “Sürekli Felsefe”, “Kalıcı Felsefe”, “Kadim Felsefe” şeklinde çevrildiği, felsefeye dayalı olarak geliştiği ve genelde sanat teorileri ve özelde edebiyat teorisine uyarlandığı görülmektedir. Geleneksel

Edebiyat Teorisi, gelenek kavramının anlamsal tüm açılımlarının mahiyetini bünyesinde taşıyan, geleneğin birincil anlamı olan ‘Kadim Felsefe’ kavramının içerdiği şekli ifadesini bulmamış olan hakikatten husule gelerek, geleneğin ikincil anlamı olan ‘intikal’ fikriyle zahiri ifadesini bulmuş olan tüm anlamsal içerikleri ihtiva eder. Bu teori, geleneğin sahip olduğu tüm bu anlamsal açılımın, sanat üzerinden sınırlanarak, edebiyat özelinde ifadesini bulan bir yapıyı teşkil etmektedir.

Ray Livingston’ın (1998: 13-14) temelde Ananda Kentish Coomaraswamy’nin sanat teorisini esas alan “*Geleneksel Edebiyat Teorisi*” başlıklı çalışması dikkate alındığında bu teorinin genel manada sahip olduğu nitelikler şu şekilde özetlenebilir:

1. İlk ilkelere uygundur. Modernizme kayıtsız şartsız teslimiyetin kısıtlamalarından arınmış bir edebiyat teorisidir.
2. Malzemelerin çalışkanlık ve muhakeme ile derlendiği, ilahi kaynaktan ilham alınarak yorumlandığı bir teoridir.
3. Şahsi görüş yansıtmaz.
4. Diğer görüşlerin etrafında toplanacağı merkezi bir konumdadır.
5. Bu teoride ileri sürülen doktrinler bugüne kadar varlığını sürdürmüş olan ve ‘Allah, insan ve evren’i bir bütün olarak ele alan görüşe uygundur.

İlk ilkelere uygunluk, yatay manada insanlığın başlangıcından bugüne geline tüm süreçlerde, dikey manada da vahiy vasıtasıyla sürekli yenilenen ‘ezeli hikmet’in mevcut koşullar doğrultusunda uyarlanmış ve uygulanmış boyutlarıyla ortaya konmuş olan sahih akideye uygun ilkeler doğrultusunda hareket etmeyi esas almaktadır. Yani Allah’ın rızasına uygun, kaynağını Allah’tan alan temel ilkeler doğrultusunda gerçekleştirilen uygulama biçimlerini içermektedir. Geçmişten günümüze hiç değişmemiş olan temel akide bu teorinin merkezinde yer alır ancak bu doğrultuda gelişme, uyarlanma, uygulanma boyutlarına sahip olunabilir. Bu manada yenilik söz konusu değildir. Hep evvel olanın yinelenmesi esasına göre hareket edilmektedir. İlk olan, ezeli olan, kadim olan hiçbir zaman ne değerinden ne de öneminden bir şey kaybetmez. Nitekim ezeli olan bizzat metafiziğin kurallarına göre işlerlik kazanmış olan hiç eskimeyecek bir ruh ve enerji kaynağıdır. Bu niteliğiyle zaman-ötesi bir mahiyete sahiptir ve tüm zamanlarda geçerliliğini koruyacak bir üstünlüğe sahiptir. Mahiyet

itibariyle, ilkesinden ve akidesinden uzağa düşen bir doktrin ise zamanın yıpratıcı etkisinden kendini koruyamaz ve eskimeye mahkûmdur. İçine mana ve ruh oyası işlenmemiş, ilkesinden, tabiatından ve hakikatinden uzağa düşmüş her öğreti, esas ve eser zamansal düzlemde eskimeye ve yeri doldurulmaya açık bir hâle gelir.

Bu teori ile ilgili belirtilen ikinci husus, ilahi kaynaktan ilham alınarak yorumlanması özelliği ve çalışkanlık ve muhakeme ile malzemelerin derlenmesi gerekliliğidir. Geçmişten günümüze Allah (cc.) her topluluğa ilahi ilkelerin aktarıldığı bir vasıta sunmuştur. Bu noktada peygamberler ve ilahi kitaplar insanlığa yol ve yön gösteren kılavuzlar olarak her daim ulaşılabilir noktada bulunmuşlardır. İnsanın mahiyeti ve var oluş maksadı doğrultusunda temel bir inanç ve iman insan ruhunda işlerlik kazandıktan sonra, aslında hayatın her noktasında ilahi kaynaktan ilham alınarak ilerlenebileceği ve yapılan her şeyde asıl failin yaratan olduğu bilinciyle, teslimiyetle icra edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu öğretiyle hareket edilirken Mevlana hazretlerinin metaforunda belirtildiği gibi pergelimizin sabit ayağı hep ilahi kaynakta kalmalıdır. Zamanın kayıtlarının ötesine uzanan tüm zamanlar için geçerliliğini koruyacak olan geleneksel eser ancak bu koşulda zuhur eder. Tabii bu hususta pergelimizin hareket eden diğer ayağı ile sembolize edilebilecek çalışkanlık, gayret, muhakeme gücü de aktif bir şekilde işlev göstererek bütünlük oluşturmalıdır. Bu noktada asla miskin bir teslimiyetçi hâl ile herhangi bir çabanın olmadığı geçmişin tekrarına dayanan tekdüze bir pasiflik gibi bir algı yanlışına gidilmemelidir. Tam aksine kadim olanın tekrarı onun asıl dinamizmini ve canlılığını ifade eden en etkin yanıdır denilebilir. İlahi nefesin ulaşmadığı hiçbir eser, etkisini yüzyıllar boyunca sürdüremez.

Bu teoride şahsi görüşün yansıtılmadığı da ısrarla üzerinde durulan hususiyetlerdendir. Çünkü şahsiyet demek beşerî ve insani düzleme sıkıştırılmış bir insan modeli demektir. Oysaki metafizik söz konusu olduğunda, beşerî benliğin karşısına ilahi benlik çıkmaktadır. Beşerî benlik, insanın biyolojik bir varlık olarak dünyevi hususiyetleri doğrultusunda söz konusu olabilecek şahsi benliğini oluşturur. Bir de bu dünyanın ötesine de uzanabilecek bir diğer boyutumuz da var ki, zamanın ve mekânın kayıtlarının ötesine geçebilecek, çok daha sınırsız ve özgür enerji boyutu. İşte insan bu bitişik iki ilkedен mürekkeptir. Mevhum Benlik, Ezeli Benlik, Beşerî Benlik- İlahi Benlik gibi ifadeleri görülen bu benlik adlandırmalarında insani, şahsi düzlemde olan gelişen benlik duygusunun bir başka açıdan terbiye edilmesi gereken nefis şeklinde de ifadesi mümkündür. Nefs, tasavvufî açıdan tekâmül etmesi gereken bir unsurdur.

Kadim Felsefe'nin tüm yorumcuları için insanın bağımsız bir kendilik olma yönündeki ısrarlı isteğinin Tanrı'nın birleştirici bilgisi önündeki nihai ve en çetin engel olduğu da ifade edilmektedir. İlk günahın bir kendilik olmak olduğu vurgulanırken duyguda, iradede ve zihinde kendine ölmenin nihai ve her şeyi kapsayan erdem olduğu belirtilmektedir (Huxley 2014: 56).

Bu şekilde düşünüldüğünde kendini ait olduğu kadim geleneğin devamı niteliğindeki bir bütünün parçası olma hususiyetinden soyutlayarak, bireysel ve bağımsız bir kendilik içerisinde var olduğunu düşünmek gelenek ile örtüşen bir mahiyet arz edemez. Bu noktada modern manadaki özgünlük anlayışı, geleneksel bakış açısından değerlendirildiğinde zincirinden kopan halka mesabesinde. Öyleyse, Geleneksel Edebiyat Teorisi'nin benlik bilincinden ziyade bizlik bilincinin hâkim olduğu bir anlayışla anonim bir karaktere sahip olduğu ifade edilebilir. Bireysel anlamda özgün bir unsurun husule gelmesi söz konusu olamaz, âlemin yaratılışından günümüze kadar zaten var olmuş, kıyamete kadar da var olacak olan vahye dayalı gerçeklerin tekrarlanması ve sürekliliğinin sağlanması muhtelif şahsiyetlerin vasıtasıyla toplumda yaygınlık kazanır ve o topluma tesir eder. Bu noktada asıl fail olarak Allah görülür, vasıta sadece hep var olmuş olanın yinelenmesi için Allah'tan geleni intikal ettiren bir köprü vazifesi görür. Esasen bu şahıslar zaten kendiliklerini dönüştürerek ilahi benliğe ulaşmış kimseler olarak nefislerini kemale erdirmişlerdir.

Bu teori ile ilgili olarak belirtilen bir diğer husus, diğer görüşlerin etrafında toplanacağı merkezi bir konumda oluşudur. Bunu sağlayan en temel unsurun gelenek kavramının bizzat anlamı içerisinde yer alan Kutsal'ı, Ezeli Hikmet'i merkezde tutan ve diğer her şeyi bu merkez etrafındaki dairede yerlerine koyarak konumlandıran yaklaşımıdır. Asıl mana ve ruhun kuşatıcılığı içinde somut göstergelere dönüşen sanat, bizzat sahip olduğu bu ruh vasıtasıyla diğer bütün görüşleri yörüngesinde tutarak kendine ekler, şekli ifadesini bulan her bir sanat unsuru, bu yörüngeye dâhil olduğu sürece canlılık, dinamizm, güç ve enerjiden nasibini alır. Aksi takdirde, İlahi olan'ın yörüngesinde yer almayan, şeytani olanın tesiri altına girer. Nitekim benlik iddiasıyla Allah'a asi olan ilk varlık, yine benlik iddiasında bulunanları kendi yörüngesinde toplar.

Bu noktada, benliklerinden vazgeçmeden Tanrı'ya dönenlerin, çeşitli yollardan kötülüğe ayartılacakları ve Tanrı'nın adını kendini inkârla ulaşılacak bir gayeden ziyade kendini büyütme vasıtası olarak kullanma isteğine meyilecekleri belirtilir. Dahası yine Tanrı'nın adını makam,

iktidar, zenginlik gibi arzuları doğrultusunda gerçekleştirdikleri her türlü çirkinlikleri haklı göstermek için kullanacakları ve tüm bu çirkin işleri temiz bir vicdanla yapmaya ayartılacakları ifade edilir (Huxley 2014: 354). Öyleyse merkeze alınacak ‘Ezeli Hikmet’ kavramı doğrultusunda hakiki manada gerçekleştirilecek bir intisapla bu güçten gelen enerji doğrultusunda yörüngede kalmak, yapılan her bir işte ayırım gözetmeksizin bu cazibe merkezinin doğrultusunda hareket etmek esastır. Bu merkezin etrafındaki dairelerin en dışında kalmak, cazibe merkezine uzaklığın getireceği çekim gücünün zayıflaması doğrultusunda bir kayma ve ayartılmayı mümkün kılacaktır. Bu konuda yapılması gereken, Lings’in (2003: 14) örümcek ağı sembolizmiyle ifade ettiği gibi merkeze yönelik yarıçaplarda ilerleme gayesinde olmaktır. Bu hâliyle de gelenekte olmak, geleneksel olmak, gelenekle yaşamaya kararlı olmak icap eder.

Son olarak belirtilecek husus ise, bu teori kapsamında ileri sürülen doktrinlerin bugüne kadar varlığını sürdürmüş olan Allah, insan ve evreni bir bütün olarak ele alan görüşe uygunluğudur. Bu noktada sürekliliğe yapılan vurgu çok önemlidir. Gelenek kavramının sahip olduğu canlılık, her daim yeni olma, tüm zamanlar için geçerliliğini koruma gibi özellikler onun sürekliliğinin ifadeleridir. Allah, insan ve evrenin bir bütün olarak ele alınması, âlemde Allah’tan gayrı bir şeyin olmadığı bilincine yükselerek ayıklık hâline ulaşma ve insan ve âlem arasındaki eş değerliliğin idrakine varma gayesiyle örtüşen boyutudur. Dünyevi düzlemde beşerî ve ilahi diye ayırt etmeden, yapılan her işin ilahi manadaki boyutu da dikkate alınarak, yapılması gereken en basit işi bile Allah’la yapmak, yani Allah’ın insanı her an gördüğü bildiği idrakiyle yapmak esasına uygunluk ifade edilmektedir. Metafizik yasaları fizik yasaların haricinde tutmadan bir bütün olarak ele alınması ile oluşacak bütüncül bir kavrayış uygun görülmektedir.

Bu şekilde özetle sunulabilecek olan temel esaslar, özellikle A. K. Coomaraswamy’nin sanat teorilerinin edebiyat alanına adapte edilerek sunulması ile detaylandırılmaktadır. Bu kuramın ortaya koyduğu temel ilkeler Livingston’ın da belirttiği üzere Ananda K. Coomaraswamy’nin sanat üzerine oluşturduğu kuramın özelde Edebiyat alanına da tatbik edilebilmesi esasına dayanmaktadır. Yine kendisi de sanatın bir alt dalı olma hususiyetine dayalı olarak genel bir prensip dâhilinde ortaya konan temel ilkelerin edebi eserlere tatbiki de mümkündür. Ancak analitik olarak Coomaraswamy ve diğer Gelenekselci Ekol mensupları ve Geleneksel Sanat üzerine çalışmaları bulunan düşünürler ve Livingston’ın eserlerinde geçen

ortak noktaları esas alarak genel ilkeler tespit edilmeye çalışılarak daha anlaşılır, sistematik bir formülasyon üzerinden gitmek hedeflenmektedir.

Bu teorinin sunuluş şeklindeki tabii sıralamanın önce insanın mahiyeti ve amacı, ardından sosyal düzenin mahiyeti ve maksadı ve son olarak sanatın mahiyeti ve işlevi şeklinde olacağını belirten Livingston (1998: 22) bu kavramları kısaca özetleyerek çalışmasını detaylandırır. Bu teori merkezli düşünüldüğünde insanın nihai amacının ruhsal bilgiye erişmek olduğu ve bu asıl maksat doğrultusunda ilerleme gayesini taşıyan bireyin içinde bulunduğu sosyal düzen ve hayatın vazgeçilmezi sanat ile birlik ve bütünlük içerisinde aktif yaşamın bizzat içerisinde tefekkür ve faaliyeti bir araya getirerek Hakikat’i müşahade etmesinin mümkünlüğüne işaret edilmektedir.

İnsanın mahiyeti ve amacı noktasında yapılan açıklamaların iki temel doktrin üzerinde şekillendiği görülmektedir.

Birinci doktrin vahdet-kesret meselesidir. Allah (cc), kesreti oluşturarak fedakârlıkta bulunmuştur; insana da bunun zıddını yapmak yani kesreti vahdete dönüştürmek düşer. Allah (cc.) asli bütünlüğünü mevcudiyete dönüştürmek suretiyle Dünyayı meydana getirmiştir. Bu nedenle insana düşen görevse hayatlarında mevcut bulunan çokluğu terk ederek, Bir’liği gerçekleştirerek Allah’ı (cc.) taklit etmektir. Bu suretle insanın çokluğu bırakarak gerçekleştirecek olduğu fedakârlık işlemi, Allah’ın (cc.) fedakârlığının zıddının, onun karşılığının yansımaları oluşturmaktadır (Livingston 1998: 43).

Dünyada tezahür eden çokluk, durmaksızın ilahi birliğin içindeki mevcudiyetini sürdürmektedir. Varlığın imkânları çokluğun dışında tezahür edemediği için tezahür eden yansımalar özü itibarıyla kesretli olmak zorundadır. Birlik, çokluğu tüm sonsuz gelişmeleriyle birlikte bünyesinde taşır. Ancak, birliğin içinde var olabilmesine rağmen çokluk, kendi faniliği içinde birliğe dokunamaz. Birliğe dayanmayan çokluksa esassız bir varlığa dönüşür. Çokluğa, sahip olduğu gerçekliği sağlayan ancak birliktir (Guénon 2013: 32).

Tüm bu açıklamaları bir beyitte buluşturan Yunus Emre, kesret yanılığısı ardındaki vahdeti izhar etmektedir. Yunus Emre’nin çokluktaki bir olanı, Hakk’ı işaret eden beyitleri, âlemde Allah’tan gayrisinin bulunmadığının idrak edilmesini ister:

Baştan ayağa değin Hak’tır ki seni tutmuş
Hak’tan ayrı ne vardır kalma güman içinde (Yunus Emre CLIX, Gölpınarlı 2016: 241)

Yine, âlemdeki Hakk'ın keşfini ifade eden bir diğer örnek ise Yunus Emre'de şu şekilde ifadesini bulur:

İstedigimi buldum eşkere can içinde
Daşra isteyen kendi kendi cihan içinde (Yunus Emre CLIX, Gölpınarlı 2016: 241)

Ne durur dünya çoklığı eşkere durur yokluğu
Varlık sarâyın hakikat âhireti bilmek gerek (137/3) (Tatçı 2008: 156)

Kesret yani çokluk dünyası olan dış dünya, mutlak gerçeğin tecellisi olmasına rağmen onu sadece kesret şeklinde gören kişi için onun yalnızca bağlayıcı sınırlarının tanınması nedeniyle gerçek vahdeti idrak ettiremez. Oysaki gerçeği vahdette görmesi için nefsin bağımlılıktan kurtulması gerekmektedir (Izutsu 1997: 90).

Bu âlem tabiatı gereği çoklukta yansımasını bulmak zorundadır. Ancak bu çokluk, her zerresinde birliği, Hakikat'i içermektedir. Ancak çoklukta bu birliğe erişmek ancak birliğin sahip olduğu bileşenleri içerebilecek bir mana düzeyine yükselmekle, dünyaya ait maddi unsurlardan çözünmekle mümkün olabilecek bir dönüşümle sağlanabilmektedir. Nitekim kesirli iki sayıyı toplamak için önce paydaların eşitlenmesi gerekir. İki farklı uzunluk birimini toplamak veya herhangi bir işlem yapmak bu birimleri aynı birim hâline getirmekle mümkündür. Doğası gereği maddi yönü ağır basan bireyin, kendisini dünyaya prangalayan benlik duygusunun aşağı çeken ağırlığından kurtulması beklenmektedir. Balonun yükselişi ağırlıkların atılması ve güçlü bir nefesin yükseltici gücüyle mümkün olur. İnsanın benliğini mevcudata dağıtması, nurlanarak kendini ilahi nefese teslim etmesi ile gerçekleşebilecek bir dönüşümle çoklukta ayrılıp, Bir'liğe yükselişi mümkün olur. Nitekim Frithjof Schuon insanda ruhi arzunun (soul desire) bozulmak veya yok olmak zorunda olduğunu ifade eder. Yine insanda değiştirilmek veya dönüştürülmek zorunda olan, çekim gücünü egonun oluşturduğu ruhi sevgi (soul love) olduğunu ifade ederken, insanda olması gereken kendi farkına varabilen, kendisi olan ve her şeyi kaplaması dolayısıyla genişleyerek her şey olabilen ruhi bilginin (soul knowledge) varlığına dikkati çeker (Schuon 2012: 154). Bu görüşlerden hareketle insanda mevcut birtakım ruhsal süreçlerin belli değişim ve dönüşümler sonucunda tekâmülüyle insanın kesretteki vahdeti kavrayabilecek düzeye erişebileceği anlaşılmaktadır.

Bu noktada Gu  non, külli ilkelerin anlaşılabilmesi için insan zihninin de külli karakterde olması gerektiğini belirterek insanın beşerî karakterinin bu beşer-üstü düzeye erişebilmesinin metafizik bilgi vasıtasıyla mümkün olabileceğini ifade etmektedir. İnsanın olduğundan daha fazlası olabilecek veçhesi sayesinde bu bilgiyi kavrayabilecek düzeye erişebileceği bunu da bilfiil metafizik bilginin idraki ile sağlayabileceği belirtilmektedir (Gu  non 2012: 57).

  nsanın sahip olduğu beşerî akıl, kendi içinde sahip olduğu sınırlılık dolayısıyla bir noktaya kadar kesretteki vahdeti görebilir, ancak insanın kendi içinde sağlayabileceği ruhsal dönüşüm ve idrak vesilesi ile zahirde görülenler doğru anlama yükselebilir. Akıl   zerine yapılan vurgu, insan bilincinde gerçekleşmesi gereken bir sürece işaret ederek bir dönüşüm esasını ortaya koyar. Tabii burada kastedilen akıl, cüz'i akıldan ziyade, ilahi akla nüfuz etmiş birleşmiş bir akıldır (Coomaraswamy 1995: 79). Bu manada söz konusu olan aklın, hakiki bilgiyi duyumlardan ve fikir yetisinden değil, bizzat Allah'tan aldığı ifade edilir. Aklın sınırsız bir g     ve bir nur olarak nitelendiği görülerek aynı zamanda tekâmül ederek olgunlaşan, bazı gerçeklerle beslenerek gelişen, m  kemmelleşebilen ve yükselebilecek düzeyde olan nitelikleri üzerinde durulmaktadır. Bu noktada aklın önündeki gerçek bilgiye ulaşmasındaki en büyük engelin yine kendisinin fikir yetisine bakan yönü olduğu vurgulanırken, aklın bu yetiden kendisini çekmesiyle bilginin diğer kaynağı olan görünmeyen, metafizik âleme doğru çekileceği ve dolayısıyla kalp vasıtasıyla bu âlemi idrak edebileceği belirtilmektedir (  akmaklıo  lu 2011: 126-127). Bu noktaya kadar gelişim gösterebilecek aklınsa çokluktaki birliği, kesretteki vahdeti görebilecek idrak düzeyine erişebileceği açıklanmaktadır.

  okluk dünyasında yaşayan insan,   okluk perdesinin arkasındaki vahdet, hakikat için arzu duyar. İnsanın tabiatında olan kendisini aşmak ve hakikatte olduğu hâline dönüşmek için arzu duymak insanın dünyevi tecrübesinin bu alanındadır (Chittick 2012: 155). İnsanın yalnızca dünyevi değil, aynı zamanda dünya perdesinin arkasındaki hakikate yönelik de duyumsadığı bir arzu söz konusudur. Gerçekte ne ise o hâline dönüşme arzusu insanın özünde hep duyumsayaca  ı tabii bir g  d  d  r. Ancak bu g  d  , hakikati perdeleyen yanılsamalar doğrultusunda hep bir ayartılma ve hedef şaşırtılması ile alıkonarak işlevsiz hâle gelmektedir. Belki de hakiki irade g  sterebilenler ile g  steremeyenleri ayırt edebilecek, imtihanın asıl unsuru burada yer almaktadır. Ancak çok az insanın sağlayabileceği disiplin ile erişilebilecek dünya cenneti, yolculuğun sonunda elde edilecek merkezde konumlanmanın sağladığı s  k  na erişme gayesinin ifadesidir.

İkinci doktrin ise akıl ve idrak vasıtasıyla ‘İlahi Âlem’de olanlar ve duyu organlarıyla algılanabilen ‘Beşerî Âlem’deki cinsler arasında benzerlik ilişkisinin ortaya konması olarak ifade edilerek akledilip görülenle duyular vasıtasıyla algılananlar arasındaki ilişkinin tespit edilmesi olarak açıklanmaktadır (Livingston 1998: 31). Buradaki akıl ve idrak bildiğimiz manada değil de metafizik manada bir idrak düzeyine erme, İlahi manada bir akletme söz konusudur. Belli bir ön kabul gerektirir. Şöyle ki biri görülebilen, diğeri de görülemeyen olmak üzere iki dünya mevcuttur. Görülebilen dünya, her iki dünyanın da karakteristik özelliklerini taşır. Yine aynı şekilde insan bitişik iki ilkedен мүrekkeptir: Biri Şahsi Ben, diğeri ise İlahi Ben. Şahsi Ben’imiz nefsimiz, psiko-fizik şahsiyetimiz, değişken ve ölümlü yanımızı teşkil ederken, İlahi Ben’imiz Bâtını yanımızı, ruhumuzu, hakiki şahsiyetimizi, değişmez ve ölümsüz olan tarafımızı teşkil etmektedir (Livingston 1998: 33). İnsanın bu dünyadaki nihai amacı ise bu iki beni birleştirmek olmalıdır. Bu noktada ortaya konan eserlerin de nihai amacı; hakikatte kim olduğunu unutan bireye ilahi vasıflarını hatırlatmak, içinde yatan bilginin örtüsünü kaldırarak birleşmiş insana dönüşmesini sağlamak olmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus da insanın her iki yönüyle birlikte kabul edilişidir. Bâtın ve Zahir, İlahi Benlik ve Şahsi Benliğin birbirine zıt görülmemesinin, hem bedenın hem de ruhun ihtiyaçlarının birlikte giderilmesinin gerekliliğı üzerine vurguda bulunmaktadır (Livingston 1998: 48).

Geleneğe göre hayatın en büyük probleminin İlahi Ben’de (Ruh’ta, Allah’ta) tekrar doğmak olduğu ifade edilmektedir. Geleneğin her zaman insanların sahip olduğu sorunların sebebinin insanların fani olan taraflarında, şahsi benliklerinde, gafil ve hakikatten habersiz bir şekilde durması olduğunun kabul edildiğı belirtilir (Livingston 1998: 37). Asli benliğini unutan ve yalnızca beşerî yönünü besleyen insanın, hatırlamaya ve uyanmaya ihtiyacı vardır. Bu fark ediş ve uyanış ruhsal yeniden doğum anlamını taşıyan bir çeşit değişim dönüşüm olan inisiyasyon olarak da ifade edilmektedir. İnisiye olmuş insan birleşmiş insandır. Tek bedende taşıdığı ikili mevcudiyetini bir hâle getirmek ve hakikate uyanmaktır. Hakikate uyanmak, âlemde Allah’tan gayrı hiçbir şeyin olmadığının idrakiyle sonuçlanan perdeli olan evrenin bitimiyle gerçek manada yaşamının başlangıcıdır.

Tanrı’nın bilgisine ulaşmayı amaçlayan kişinin üç farklı yoldan herhangi biriyle amacına ulaşabileceğı düşünülmektedir: Bunlardan ilki ‘kendine ölme’ olarak ifade edilen kendi içine bakarak kat edilecek aşamayı ifade eder. Bu süreçte, kastedilen asıl anlam, ruhsal yeniden doğum olarak da ifade edilen bir ölüp-dirilme sürecine işaret eder. İkinci yol, kendi dışına

bakarak ‘Sen’lerde Tanrı ile birliğin idrakine varma aşamasını içermektedir. Yaratılmış olan mevcudatın Tanrı’yla, birbirleriyle, kendi varlıklarıyla ilişkisi doğrultusunda birliğin keşfedilmesidir. Üçüncü ve en iyi yol olarak ifade edilen yolunsa Allah’a hem içeriden hem dışarıdan yaklaşma olarak ifade edilen Allah’ın hem senin hem de canlı cansız senin dışındaki her şeyin ortak ilkesi olduğunu idrak etmek olduğu belirtilmektedir (Huxley 2014: 13-14).

Tümüyle aydınlanan insanın ruhunun en derin ve merkezi kısmında Allah’ın varlığını hissedeceğine aynı zamanda da her bir varlığın içinde de müşahade edeceğine, dolayısıyla kendini de diğerlerinde göreceğine inanılmaktadır. Aynı zamanda her bir varlığın kendi içinde algılanabilir bütün bir dünyayı taşıdığını da idrak ederek insan-âlem eş değerliliğini fark edeceği ifade edilir. Bu itibarla insan her şeydir. Ancak modern insan her şey olmayı bırakıp, benlik iddiasıyla tek bir sınırlı varlık kategorisinde kalmayı yeğlemiştir. İnsan bir birey olmayı bıraktığı takdirde kendini tekrar yükselterek tüm bir dünyaya nüfuz etme salahiyetine sahip olur (Huxley 2014: 14). Tüm bu açıklamalardan hareketle ortaya çıkan sonucu şöyle bir formülle ifade etmek mümkündür: nihai özgürlüğüne kavuşup her şey olmak istiyorsan, hiç olmalısın (Chittick 2016a: 229). Benliğini inkâr edersen yükselerek tüm benliklere ve tüm dünyaya nüfuz edersin. Çokluktaki birliğe erişirsen tüm çokluğa da nüfuz edersin.

Benliğin beşerî yönünden ilahi yönüne doğru yapılan geçişin, insandaki ikili yapıyı birlemenin Yunus Emre’de de şu beyitle dile geldiği görülür:

Bir isen birliğe gel ikiyi elden bırak
Bütün ma’ni bulasın sıdk u iman içinde

Benlikten geçildiği takdirde idrak edilecek olan Hakk’ın varlığı, bu yoldan geçmiş birinin ağzından halka ifşa olur:

Bende baktım bende gördüm benim ile bir olanı
Suretimde can olanı kimdürür (ben) bildim ahi (Yunus Emre CLXI, Gölpınarlı 2016: 244).

Yapılan bütün bu açıklamalar göstermektedir ki insanın mahiyeti ve amacı benliğinin ikili yapıya sahip olması ve bunu birleme mücadelesi olarak iki temel doktrin üzerine şekillenmektedir.

Bu teorinin sunumunda yer alan ikinci husus olan sosyal düzenin mahiyeti ve amacı ise bölünmüş insanın⁶ bir ve bütün olma idealine uygun olarak bireyi destekleyecek şekilde sistemleşmiş bir sosyal düzenin mevcudiyetini öngörür (Livingston 1998: 40). Yerleşik âdet ve müesseselerin metafizik esasların mevcut şartlara uygulanarak oluştuğu, zamanla değişebilen mahalli bir renkle donandığı ancak arka planda işleyen metafizik ilkeler gereğince yaşayan canlı bir organizma mahiyetine bürünerek zamansal süreçlerin içerdiği yıpratıcılıktan etkilenmeyeceği belirtilir (Livingston 1998: 41). Zamanla gerçekleşen değişim dönüşüm süresince de arka planda işlerliğini sürdüren metafizik yasanın değişmeden kalabileceği şu şekilde ifade edilmektedir:

“Mevcut olan bir düzen, bu istikrar içinde bizim ‘olma’ veya ‘hayat’ dediğimiz sürekli olarak tekrarlanagelen ölüm ve doğum işlemi yoluyla, kendisine has kimliğini korur ve bir düzenden, karşılaştığı yeni şartlara uygun başka bir düzen çıkarır.”(Livingston 1998: 41).

Bu konuda geleneksel bir sosyal düzenin belli bir metafizik yasa ve prensipler doğrultusunda işleyişini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Bu prensiplerden ilki kuşaktan kuşağa devredilen bir silsile içerisinde aktarımını sürdüren, kaynağını geçmişten alan bir intikalin olmasının gerekliliğidir. İkinci prensip, beşerî düzende en yüksek maneviyattan en dünyevi faaliyetlere kadar dinin bağlayıcılığının söz konusu olmasıdır. Üçüncü prensibin yararlılık olduğu görülmektedir. Gerçek bir ihtiyacı karşılamayan hiçbir lüks kullanılmaz (Eaton 1995: 37-38-39). Bu düşünceden hareketle en başında da ifade edilen gelenek kavramının tanımlamasında kullanılan tüm kavramsal açılımların sosyal düzen söz konusu olduğunda da temel prensip olarak öne sürüldüğü görülmektedir. Geleneksel bir toplumda insanın tüm mevcudiyetine ve varoluşunu oluşturan her bir unsura nüfuz eden din, sosyal yaşamı kendi bünyesinde şekillendirmektedir (Guénon 2019: 849). Dinin kural ve kaidelerinin toplumun her kesiminde ve her maneviyat düzleminde uygulanabilirlik boyutuyla birlikte bağlayıcı unsur olduğunun, hem sosyal düzenin yapı taşları olan bireylerin birbirlerine bağlanması hem de bireyin kendi iç dünyasında kendi şahsiyetinin farklı seviyelerinin birbirine bağlanmasında etkin rolü olduğunun idrakine varılmaktadır (Eaton 1995: 39).

⁶ İnsanın benliğinin ikili yapısı ve bölünmüşlük, insan ile ilahi kendiliğinin gerçekten değil, mantıksal olarak ayrılmışlığını ifade etmektedir (Coomaraswamy 2002: 5). Ayrıca bu hususa şu şekilde yer verildiği de görülmektedir: “Plotinus’a göre ruh aslında gerçek anlamda düşmemiş ve bedende iken bile Dünya Aklı ya da Evrensel Akıl’dan ayrılmayan, kendine mahsus semavi hayatını sürdürmektedir” (Öçal 2020: 162).

Sosyal düzen içerisinde kaçınılmaz olarak yerine getirilmesi gereken meşguliyetler vardır. Birey “Aşkın” boyutta Allah’a karşı olan görev ve sorumluluklarının yanı sıra dünyevi ihtiyaçlarının giderilmesi noktasında ailesine ve topluma karşı da yükümlülükler taşımaktadır. Bu noktada icra edilen meslekler konusunda da her bir bireyin fitri vazifesini icra etmesi koşuluyla mükemmeliyete ulaşabileceği ve dünyevi meşguliyetleri vasıtasıyla da Hakk’ı bulup manevi tekâmülünü tamamlayabileceği Livingston (1998: 47-48) tarafından şöyle ifade edilmektedir:

Bütün meslekler kutsi olup dini ayin mahiyetindedirler. Çalışmak ibadettir. Güçler O’na aittir (O’ndandır) ve O amirdir; Bu yüzden, eğer bir insan kendisini –ya da bir ‘şahıs’ olarak görüp algıladığı güçler yığını (Zahirî İnsanı)- yaptığı işin faili olarak görmüyorsa, o iş kutsal hâle gelmiştir. Çünkü kendisini (Zahir Ben’ini), kendi Hakiki Ben’i (İlahi Ben’i, Ruh’u) lehine reddeder. İş kendisinin değil, Allah’ın yaptığını ileri sürer.

Toplumda icra edilen mesleklerin sanat, zanaat ayrımı yapılmaksızın toplumun faydasına sunulacak olan bir işlevi yerine getirdiği Gelenekselci Ekol mensupları tarafından kabul edilen genel bir durumdur. Bu noktada işlevi yerine getiren bireyin şahsiyetinden ziyade, yerine getirilen işlevin, bireyin kendi geleneksel toplumuna katılımının fiili göstergesi olduğuna inanılmaktadır. Ortaya konan bu işlevin ‘mekanik’ bir işlev olmaktan ziyade ‘organik’ bir işlev olduğu, sanatçının mümkün olduğunca bu işlevle özdeş olduğu ve bu özdeşliğin sanatçının ‘manevi disiplin’ ve ‘zühd’ vasıtası olarak mensubu olduğu toplumda kendi tabiatına tam olarak uygun yeri işgal ederek topluma fiilen katılımını sağladığı vurgulanmaktadır (Guénon 1990: 82).

Geleneksel toplumlarda her bireyin icra ettiği mesleği sanatla yaptığı, yapılan en sıradan işlerin bile bir sanat eseri olarak nitelenebileceği dolayısıyla da böylesi toplumlarda ‘her insan bir sanatçıdır’ ilkesinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu hâliyle bireyin sanki Allah’ın yaratıcı faaliyetini taklit ettiği ifade edilir (Coomaraswamy R. 1995b: 153). Geleneksel toplumlarda ortaya konan tüm gayretin hayatın her yönüyle kutsallaştırılması olduğunun açığa çıktığı görülür (Livingston 1998: 108).

Böylesi toplumlarda her bir ferdin toplumun ortak hayrına hizmet etmekle yükümlü olduğu anlaşılacakla birlikte her bir bireyin fitratına uygun şekilde farklı mesleklere sahip olduğu belirtilmektedir. Bu noktada toplumdaki bireylerin şahıs olarak eşit olmalarına rağmen farklı yeteneklere sahip olmaları nedeniyle farklı meslekler icra ettikleri ifade edilir. İnsanların

sahip oldukları istidatları doğrultusunda hem bedenen hem de ruhen bir bütünlük içerisinde yaptıkları işte bir tamamlanmışlık ortaya koyabildikleri takdirde hem yapılan işten zevk alacakları, alınan zevk oranında da mükemmel bir iş ortaya koyacakları, dolayısıyla da ibadet edermişçesine bir çalışmanın ortaya konacağı değerlendirilmesinde bulunmaktadır (Coomaraswamy R. 1995b: 151,154).

Bu noktada üzerinde durulması gereken husus, geleneksel ve modern toplum arasında ortaya çıkacak olan ayrımdır. Her şeyden önce geleneksel toplumlarda sanat ve zanaat ayrımı yapılmamakta, ortaya konan her eserin bir sanat olarak değerlendirildiği görülmektedir (Burckhardt 2019: 265). Modern bakış açısıyla sadece ‘zevk’ ve ‘kültür’ olarak nitelenen boş zamanda elde edilebilecek şeyler olmanın ötesinde hayatın her aşamasına zarafet katan bir anlayışla her ürünün sanatla ortaya konduğu görülmektedir. Tabii bu noktada fabrikadan aynı stil, kalıp üzerine hiçbir farklılık içermeyen ortaya konması gereken ürünler söz konusu olduğunda sanattan söz edilemez. Sanat ve zanaat söz konusu olduğunda ortaya çıkan üründe bizzat insani bir emek, tahayyül ve mana aşılıdır. Ortaya konan eser veya ürün üzerinde insani ve hatta ilahi bir iz taşır. İnsanın benlik bilinçliliğini ortadan kaldıran zaman dışı bir an’a geçiş söz konusudur, bu geçişler o eserde bir iz ve mana taşır, bu “İlahi Olan”ın esere olan nüfuzudur. Zira şuur yerinde olarak uygulanan mesleğin, kişinin fitri istidadına uygun meslek olmadığı, insanın zahirinin farkında olmadan icra ettiği mesleğin, o kişinin fitratına uygun meslek olduğu kabul edilmektedir (Livingston 1998: 58).

Fıtri meslekler söz konusu olduğunda, insan aslında kim olduğunun idrakine vardığında kendisine uygun sanat ortaya çıkıp faaliyete geçer. Fıtraten her insanın yaratılışından itibaren sahip olduğu sanatın keşfedilip ortaya çıkarılması ve geliştirilmesi gerekmektedir. Böylelikle kişinin kendini bilmesiyle, toplumsal faydaya sunabileceği sanatı da faaliyete geçerek bireyin tekâmülünde önemli bir etken olarak devreye girecektir (Livingston 1998: 51). Nitekim fitri istidada uygun şekilde gerçekleştirilen her bir fiil, aynı zamanda bir ayin ve ibadet mahiyetinde görülebilecektir. Bu noktada, pasif bir şekilde toplumdan geriye çekilmek, faaliyetsiz bir şekilde durmak hiçbir zaman onaylanan bir davranış biçimi değildir. Dünyada hiç kimse zahir bir faaliyette bulunmama noktasına ulaşamaz (Coomaraswamy 1995: 89).

Çalışmanın da bir ibadet, bir ayin mahiyetinde olabileceğinin ifade edilmesi, devamında bu çalışmanın sonucu noktasındaki beklentiye doğurmaktadır. Ortaya konan iş karşılığında

beklenen maddi ve manevi beklenti noktasında olması gerekenin, yapılanı “Allah’a (cc.) kurban etmek” (Livingston 1998: 49) olduğunu ifade eden Coomaraswamy gibi yapılan işin insanı dünyaya zincirlemesinden kurtuluşun tek yolunun Allah’a dayanmak olduğu görülmektedir. İnsanın yaptığı işin sonuçlarına çok bağlı olmamasının gerektiği ifade edilirken yapılması gerekenin bir işin olabileceği en iyi şekilde yapılması ve gerisinin Allah’a havale edilmesinin en doğru davranış biçimi olduğuna işaret edilmektedir (Livingston 1998: 48-49). Böylesi bir adanmayla hem ortaya konan iş’in doğru ve düzgün olması kaçınılmazdır, hem de sonuca olan tutkusal bağlılığın endişesinden kurtulularak Allah’a olan teslimiyetin bir ifadesine dönüşür. Yapılan işlerin meyvelerinden fedakârlıkta bulunma Allah’ın (cc.) iradesine tabi olmaya yardımcı olduğu gibi ortaya konan işin de güçlü bir performans ile ortaya konmasını sağlamaktadır (Livingston 1998: 48-49).

Bu zaviyeden bakıldığında bireylerinin kendilerine uygun olan fitri mesleklerini icra ettiği, kurumlarının insanların şahsi gelişimine katkıda bulunduğu bu sosyal düzenin dikey manada bireylerinin tekâmülünü sağlama noktasında etkin bir işlev göstererek yükselişini sağlayacağı kabul edilmektedir. Hem bireysel hem de toplumsal manada gelişmenin ve ilerlemenin yatay olmaktan ziyade dikey gelişmeyi merkeze alacak şekilde düzenlendiği görüşü yaygındır (Livingston 1998: 49). Yatay gelişmenin maddi ve zahirî düzlemde elde edilen menfaatler olarak anlaşılması gerekirken, dikey gelişmenin ruhsal ve manevi düzlemde kişilik ve karakter gelişimi olarak bâtında yaşanan yükseliş manasında anlaşılmasının gerekliliği ortaya çıkar. Dikey gelişme, “Şahsi Ben”den “İlahi Ben”e doğru yükselen gerçek anlamdaki varoluş yolculuğudur.

Öyleyse insanın mahiyeti ve amacı ile açılım sağlanan bu teorinin, diğer aşaması içinde yaşanan toplumu içermektedir. Bu süreci tamamlayan son unsur ise sanatın mahiyeti ve işlevi şeklinde tamamlanmaktadır. Geleneksel sanat söz konusu olduğunda, bu sanatın mensubu olduğu sosyal düzen ve bağlı bulunduğu temel akide, yani Ortodoks bir din ile bağlantısı içerisinde değerlendirildiği dikkati çekmektedir. Bu çok yönlü bağlantı ağı içerisinde sanat, birincil olarak işlevsel ve faydalı olmalı, bir ihtiyacı gidermelidir. Bu ihtiyacın da sadece maddi düzlemde değil, manevi anlamda bireyin ruhsal tekâmülünü de destekleyecek düzeyde olması gerekliliği en çok ön plana çıkan özelliğini ortaya koyar. Nitekim sanat ve zanaat ayrımı yapılmaksızın fiili olarak sunulan her türlü emeğin, mesleklerin icrasıyla gerçekleşen toplumsal işleyişin de sanat mahiyeti içerisinde değerlendirildiği görülerek modern manada sadece

estetikğin sınırları içerisinde işlev gösteren sanat tanımının sınırlarının ve mahiyetinin genişlik arz ettiği dikkate alınmalıdır. Bu genişleme ve yaygın manada pek çok unsuru ihtiva eden bu sanat anlayışının merkezine yerleştirdiği en temel unsurun ise “kutsal” olduğu görülerek, her bir fiil, unsur, davranış biçiminin de bu eksene uygunluğu doğrultusunda geleneksel sanat olarak kabul edilebileceği görülmektedir. Bu noktada zahir ve bâtin manada merkeze yerleştirilen din olgusu asıl belirleyici ilkeyi oluşturmaktadır. Allah’ın (cc.) rızasını ve buna uygun davranış biçimlerini merkeze yerleştiren bir bilinç ve sorumluluk duygusuyla her fiilin bir estetik, ritim, ahenk, zarafet ve incelikle gerçekleştirilebilme yani gerek sözlü, gerek yazılı, gerek fiili, gerekse maddi her bir ürünün ortaya konmasının veya görevin icrasının sanatla oluşturulabilme esasını dile getirmektedir.

Çalışmamızın diğer bölümlerinde sanat ve sanatın ilkeleri üzerine yapılan ayrıntılı tetkikle birlikte bu teori kapsamında yer alan hususlar ayrıca incelenecektir. Teorinin mahiyetiyle ilgili genel bir değerlendirme yapılarak sanatın işlevselliği ile ilgili ayrıntılı açıklamalar işlevsellik ilkesi çerçevesinde ele alınacaktır. Geleneksel sanatın işlevselliği maddeleştirilerek şu şekilde ifade edilebilir:

1. Geleneksel sanatta ruhun ve bedenın ihtiyaçları birlikte giderilir (Coomaraswamy 2007: 5, 23)
2. Sanat dünyevi görüntü ve düşünceleri durdurur, derin düşünmeyi destekler (Livingston 1998: 82,183, Chittick 2012: 241-242).
3. Geleneksel sanat koruyucu ve hatırlatıcı işleve sahiptir (Coomaraswamy 2004:113, Schuon 2013c: 36).
4. Geleneksel sanat sadece fayda üretimi değil, insanın eğitilmesidir. İnsanı kemale ulaştıran manevi bir yoldur (Coomaraswamy 2016: 111).
5. Geleneksel sanat etkili bir iletişim sağlar, dolayısıyla anlaşılırdır (Livingston 1998: 172-173).
6. Geleneksel sanat hem gizleyen hem de Allah’ı izhar eden bir perde olarak işlev görür. Geleneksel sanat insanın Allah’ı her yerde görebilmesini sağlar (Chittick 2012: 242, 247).
7. Geleneksel sanat bir aktarım vasıtasıdır (Chittick 2012: 246).
8. Sanat inisiyasyon için temel işlevi görür (Guénon 1990: 71).

9. Geleneksel sanat benliğe dönüşüm etkisi verir (Coomaraswamy 2007: 22).
10. Geleneksel sanat estetik deneyimi tecrübe ettirir (Coomaraswamy 1995: 47).

3.3. Sanat

Sanat kavramının “geleneksel” perspektiften bakıldığında kendi içinde farklı katmanları da barındıran geniş bir tanımlama ağına sahip olduğu görülmektedir. Modern bakış açısının aksine kaynağını kutsaldan, dini prensipten, hikmetten alan sanat; hem bilgi, hem de zihni faaliyetin ardından elde edilen bilgi ve tecrübelerin taklididir. Ayan-ı sabitesi ezelde mevcut olan şekillerden seçip çıkarma eylemidir. Ham olan malzemenin işlenmesi, işlenen malzemeyle birlikte olgunlaşma serüvenidir. Mevcut söz, renk, nota, şekil ve malzemelerin birbirine bağlanmasıyla sağlanan estetik, güzel, etkili bir bütünlük ortaya koyabilmektir. Tanımlamasında bu şekilde bir örüntü ortaya koyan sanat, günümüzdeki kabullerin aksine sanatın ne olmadığı hususunda da bir açıklamayı gerekli kılar. Nihayetinde, sanatın ifadesinde daha da belirgin bir nitelendirme ortaya koyan “Dini Sanat”, “Kutsal Sanat”, “Geleneksel Sanat” kullanımları arasındaki fark da üzerinde durulması gereken bir husus olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanat Nedir?

Sanatın ne olduğu hususundaki açıklamalar dikkate alındığında temelde öz olarak ortaya konan tanımlamanın “Sanat dindir, din ise sanattır” şeklinde yüzeyde olmasa bile derinde sanatın din ile aynı mahiyette olduğunun ifade edildiği görülmektedir. İnsanın dünya hayatındaki faaliyetlerinin ve hakikate ulaşma arzusunun hepsinin estetik nitelikli olduğu ileri sürülen görüşler arasındadır (Coomaraswamy 1995: 60).

Bir işaretin, bir şeyin, bunun sonucu olarak da bir gerçekliğin, bir iyinin neticede de ‘kutsal’ olan bir şeyin ifadesi olmasından hareketle, sanatsal üretimin de gerçekliklerle ilgilenmesi, gerçeğinse kutsal ve dini olmasından dolayı sanat faaliyeti de temelde ve zorunlu olarak “dini” bir eylem olacaktır. İnsan “ahlaki” bir varlıktır çıkarsamasının insan “dini” bir varlıktır sonucunu getireceği ifade edilmektedir. İnsanların günlük faaliyeti olan eşya ve nesneler yapmanın sonucu olarak insanın bir eşya yapıcısı olarak nitelendiğini, bu ‘yapıcılık’ faaliyetinin de uzun yıllardan beri “insanın ayırt edici kesintisiz faaliyeti” olduğunu, bunun

doğal sonucu olarak da bu yapıcılık faaliyetine dini bir hususiyetin biteceğı çıkarsamasının yapıldığını görmekteyiz (Jones 2016: 224).

Nihayetinde biçim yapmanın aynı zamanda bir işaret yapmak olduğı, dolayısıyla da bu işaretin de hakikati gösteren bir amaç vasıtası olacağı, sonuç olarak da bu araç vazifesinin sanatı Tanrı'ya bağlayacağı kabul edilmektedir. Bu noktada sanat için doku bağı/kiriş benzetmesi yapılarak, bağlayıcı olan yönü ön plana çıkartılır. Bu bağlamanın da hareket özgürlüğü sağlayan bir bağlama olduğı, en nihayetinde bu kırışın kesilmesinin hareketi imkânsızlaştırmak ve hareket özgürlüğünü ortadan kaldırmak anlamına geleceğı belirtilir. Bu noktada “religio”, “din” kelimesinin de bağlanma anlamından hareketle “sanat” ve “din” kavramlarının özündeki “bağlama” merkezli tanımlaması esas alındığında, sanatı dinden koparmanın onu yok etmek anlamına geleceğı, hareket özgürlüğünü elinden alacağı, kavramı özünden koparıp geriye boş bir sözcük bırakacağı ifade edilmektedir (Jones 2016: 227). Bağlı olmanın neredeyse bu beşerî âlemin görünmez yasası olduğı ifade edilebilir. Bilakis bir insan olarak bizler bedene bağlıyız, bu bağlılığın neticesinde sanatlara bağlıyız, dolayısıyla da işaret ve kutsal ibadete bağlıyız (Jones 2016: 232).

Hayat hakkında genel bir müşahede edilirse bağ ve bağlanmanın temelde ne kadar temel ve asli unsur olduğı idrak edilecektir. Ruhun bedene olan bağlanması, insanlar arasındaki görünmez bir bağı işlerlik sağlaması bu bağ ve bağlanma ağına örneklik teşkil etmektedir. Âlemde zuhur eden her şeyin birbiriyle olan irtibatı ve iletişim ağı kuantum fiziğı ve diğere başka bilimlerin de ortaya koyduğı görünen veya görünmeyen pek çok bağlantı ağının mevcudiyetine işaret eder. Fiziksel bedende akıl, zihin, kalp ve diğere organlar arasındaki bağlantı ağı, her uzuv ve unsuru birbiri ile bağlantısına göre tanımlayan bir başka yön ortaya koyar. En nihayetinde de tüm yaratılmışları yaratanına bağlayan vasıta noktaları tüm bağlantı gruplarını aslına bağlayan nihai bağlantıyı açığa çıkarır. İlâhi yasa gereğı evrende bağlantısızlık diye bir hususiyete yer olmadığı gerek müşahede ile gerekse de bilimin geldiğı son noktada sunduğı verilerle ispatlanan gerçeklerdendir. Bu noktada bütünlüğü bağlantı ağlarını keserek bozmaya çalışmak, her bir parçayı kendi içinde özerk kılmaya çalışmak, varoluşun yasasını ihlal etmek ve canı bedenden çıkarmak anlamına gelmektedir. Bu durumu sanat özeline indirgediğimizde, sanatın kendi içinde ötesini işaret eden bir vasıta olma ve bireyi metafiziğe bağlama görevini ifa eden kırış görevi reddedilirse, sanat; özgürleştirici, hareket ettirici olan gerçek işlevini yerine getiremeyecektir. Bu dar alana sıkışan sanat, sadece kendi içinde bir amaç olarak görülen

“estetik” kelimesinin sınırlandırıcı alanına dâhil olarak “ zevk verme” anlamına gelen sadece duyusal bir düzeyde haz veren anlamına sıkışıp kalacaktır.

Sanatın bütünlüğü sağlayan bağlama özelliğinin dinin temel ilke ve kaidelerini, ibadetin güzelliğini bir ışık ve sıcaklık misali yayarak aynı zamanda onu koruduğunu belirten görüşler vardır. Bu noktada İslam dininde, Hz. Peygamber’in ashabına Kur’an’ı ritmik ve hoş bir sesle okumaları tavsiyesinde bulunmuş olması sanatsal faaliyetin ibadetle kesiştiği ilk aşamayı sunmaktadır. Bu şekilde Allah’ın kelamı ahenkli bir şekilde yankılanarak yayılır. Sanatsal faaliyet ibadetin kendisine bağlanan sağlam bir yönünü oluşturarak etkin bir aktarım vasıtası olarak işlev görür. Hatta ibadetin bizzat kendisinin bir açıdan ilahi bir sanat olarak da nitelendiği görülmektedir (Burckhardt 2019: 119,120).

Sanatın ne olduğu hususunda verilen cevaplardan birinin de sanatın bir bilme, bilgi ve güç olduğu şeklindeki tanımlama olduğu görülür (Coomaraswamy 2004: 158). Sanat eserinin ortaya çıkmadan önce ilk planda zihinde tasarlanması, hayal ve tefekkür ile ortaya çıkacak olan ürünün, uygun malzeme ile buluşturularak oluşturulma süreçlerinin zihinde başlayan bilişsel bir süreç olması onu bir bilme türü olarak nitelemenin imkânını doğurur. Bu noktada Schuon, sanatın içsel ilkelerinin onun kendisini aşan daha yüksek ilkelere tabi olduğunu ifade ederek, sanatın bir dışsallaştırma, cisimleştirme faaliyeti olduğunu dolayısıyla da kendisinin kurallarını belirleyen bir bilgiye dayalı olduğunu ifade eder. Sanatın meşruiyetinin olmasının bu bilgiye dayanmasına bağlı olduğu, bu bağlılık nedeniyle eylemin, tezahürün ve biçimin ortaya konabileceği, aksi takdirde sanat diye bir kavramın varlığından söz edilemeyeceği belirtilir. Bunun neticesinde, beşerî düzenin dışındaki aşkın ilkelere yaslanmayan, kaynağını ilahi ve mutlak bilgidен almayan eserin sanat olarak nitelenemeyeceğini görmekteyiz. Nihayetinde sanatın dayandığı temel esasın sadece zanaatın bilgisinde ve dehada olamayacağı bilakis, ruh, metafizik, teolojik ve mistik bilgi temelli olduğunun açıkça ifade edildiği görülmektedir (Schuon 2016b: 163-164).

Sanatın ilk etapta görülebilecek bir şey değil, bir tür bilgi olduğu bu bilginin de bedenden ve âlemden önce de var olan bir bilgi türü olduğu üzerinde durulmaktadır (Coomaraswamy 2007: 20). Bütün şekiller, bütün fikir çeşitleri Allah’ta mevcudiyetini devam ettirir. İnsan tarafından tasavvur edilerek keşfedilebilir. “Aklıma bir fikir geldi” derken ortaya çıkan bu keşiftir. İlahi olan mutlak olan akıldan gelen ilhamdır, oradan akan bir bilgidir (Coomaraswamy

1995: 66-67). Sanatın, kaynağı ruha dayanan bir bilgi türü olmasının yanı sıra eşyanın nasıl yapılması gerektiğinin de bilgisi olduğu dolayısıyla da üretimin esasının da sanat olduğu üzerinde durulan hususlardan biridir. Ortaya konan her ürünün ortaya çıkışını sanatla irtibatlandıran bu yaklaşım sanatsız üretimin kaba bir emek, insan tabiatının bütünlüğüne karşı işlenmiş bir günah olacağını savunur (Coomaraswamy 2007: 17).

Sanatın beşer üstü bir bilgi ve bilme türüne dayanıyor oluşu üretim olarak tezahür edecek somut ürünleri, nihayetinde de ortaya konan bu bilginin, idraki zorunlu kıldığı sonucunu doğurur (Coomaraswamy 2004: 142). Nitekim Coomaraswamy, anlamanın ses ve görüntü vasıtasıyla ancak her durumda estetik bir ameliye ile mümkün olabileceğini ifade eder (1995: 61). Bununla birlikte herhangi bir ihtiyacı gideren sanatsal ürün aynı zamanda bilişsel bir süreci, anlamayı ve idrak etmeyi gerektirir. Sanatın kaynağı bilgi olduğu gibi, bu bilginin idraki de bir çeşit bilgilenmedir.

İnsan ruhunun yaratma ameliyesine ve ilahi bir cevhere sahip oluşu, sanatın ortaya çıkış kaynağıdır. İnsanda yaratılış itibarıyla mevcut bulunan bu yaratma yetisi sanatın zuhurunu zorunlu kılmaktadır (Avani 1997 h:212). Bu yaratma ameliyesinin de üç aşamada gerçekleştiği ve bu aşamaların fikrin “öz”de ortaya çıkması, bu fikrin akıl gözünde şekillenmesi ve eserde zahirî olarak ifade edilmesi şeklindeki bir sıralama ile gerçekleşeceği değerlendirilmesinde bulunulur (Livingston 1998: 72, Coomaraswamy 1995: 75). Önce cisimsiz (ilham), fikirde cisimlenir, dış dünyaya yansır.

Sanatsal üretimin bilişsel olarak zihinsel bir süreçle akla gelen bir fikir ile başladığı, ardından bu fikirle ilgili gerekli düşünsel faaliyetlerin yerine getirildiği, akıl aynasında hayali bir yaratım sürecinin yaşandığı ancak sonrasında zuhur ederek, fiiliyata geçerek eserin somut hâle geldiği görülür. Her faaliyet biçimi bir problem ile karşılaşma, bu probleme yönelik çözüm arayışları, ardından fiili olarak ortaya konan bir uygulama biçimidir. Fiiliyata dökülen uygulamalarda kullanılan malzemelerin çeşitliliği söz konusu iken, faaliyet tarzı aynıdır. Bu şekilde zihinden başlayarak somut ifadelere dönüşen her ameliyenin de birer yaratım ve üretim süreci olmakla birlikte sanat olarak nitelendiği görülmektedir (Coomaraswamy 1995: 62-63).

“Geleneksel Sanat” hikmet boyutuyla yaşayan bir Ortodoks geleneğe dayandığı için kutsal ilimle iç içe geçmiş bir yapıyı arz eder. Geleneksel Sanatın bizzat böyle bir ilimle var olduğu belirtilerek amacının ise bizzat bu kutsal ilimi yayma ve nakletme olduğu kabul edilir.

Bu sanat hem entelektüel sezginin hem de sanatçının dâhil olduğu kolektif ruhun üzerine uzanan hikmetli bir mesajın iletilmesindeki vasıta olarak nitelendirilir. Diğer taraftan Hümanist sanat olarak nitelenen sanatınsa yalnızca bireysel ilhamı ve sanatçının ait olduğu toplumun kolektif ruhuna dayanan bir şeyleri ifade edebileceği ancak ne hikmetin ne de entelektüel bir mesajın taşıyıcısı olabileceği ifade edilir. Bu sanatın Geleneksel Sanatın belirleyicisi olan kozmik kanunlar ve manevi varlıktan yoksun oluşu nedeniyle ilmin de inayetin de kaynağı olamayacağı vurgulanmaktadır. Geleneksel Sanatta ilmin sembolizm, kozmik kanunlara uygunluk, teknikler hatta geleneksel medeniyetlerde yer alan teknik eğitimi manevi eğitimle birlikte gerçekleştiren öğretim metotlarıyla nakledildiği genel kabul olarak ele alınmaktadır (Nasr 2001: 271).

Bu bağlamda belirtilmesi gereken bir diğer husus ise eskiden bilimlerle sanatların arasında çok az farkın olduğudur. Latince “artes” (sanatlar) sözcüğünün kimi zaman bilimler için de kullanıldığı bilgisine yer verilerek Orta Çağ’da “özgün sanatlar” ifadesinin hem bilimler hem de sanatlar için kullanıldığı açıklaması yapılmaktadır. Bu doğrultuda sanatların ancak tradisyonel bilimlerce içerilebilecek gerçek bilgiyi içerdiği sonucuna varılmaktadır (Guénon 2019: 113).

Nihayetinde sanatın bilişsel bir süreçle zihinde başlayan serüveni bir dizi aşamadan geçerek somut olarak ifadesini bulur. Bilme ve bilgi ile başlayan oluşum süreci, aynı zamanda bu bilgiyi bir vasıtaya aktararak sunma ve alıcısına bu bilgiyi ve hikmeti aktarma gayesini de güder. Bu şekilde sanat, yalnızca güzelliğin, estetiğin, duyguların, kişisel tecrübelerin aktarım vasıtası olmaktan ziyade sahip olduğu geleneksel sembolizm, teknikler, kadim öğretiye yaslanan sahih ilim, tradisyonel bilgi ve bilim gibi kıymetli vasıflar nedeniyle hikmetin akışını sağlayan, hikmeti canlı kılarak korunumunu temin eden önemli bir sahih kanaldır.

Sanatın ne olduğu şeklindeki sorunun bir cevabının da taklit olduğu görülmektedir. Bu noktada şöyle bir ayrım gözetilmesi gereği ortaya çıkmaktadır. Çünkü gelenekselcilik perspektifinden bakıldığında taklit, nesnelerin doğasının taklididir. Bu noktada ilk akla gelen anlamda nesnelerin görünüşünün taklidi kast edilmemektedir (Coomaraswamy 2004: 120).

Bütün geleneksel medeniyetlerin hemfikir olduğu bir öğretiye göre kutsal sanatın ilahi sanatı taklit etmesi yönündeki görüşün âlemin kopyalanması değil, İlâhi Ruh’un ne şekilde işlev gösterip eylediğinin taklit edilmesi olduğu açıklığa kavuşturulur. İlâhi kanunların beşerî düzene aktarılması gerektiği bunun da bizzat sanat ve zanaatlar vasıtasıyla sağlanacağı vurgulanır. Bu

noktada natüralist anlamda gerçekleştirilen taklidin kutsal sanata yabancı bir kavram olduğu belirtilmektedir (Burckhardt 2017a: 11). Bu itibarla Platon'un görüşü esas alınarak nesnelerin sadece görünüşlerinin taklidi, kopyanın kopyası olarak görülerek reddedilmektedir. Bu anlamda gözleme dayalı olarak icra edilen sanatın gerçekliği kabul edilmez. Öyleyse taklit ile kast edilen nedir? Bu hususta, nesnelerin görünüşünün değil, ilahi boyutunun dikkate alındığı görülmektedir. Geleneğin ne tür modellerin taklit edileceği konusunda hem fikir olduğu, hissi ve duysal modellerin değil, aklî modellerin taklit edildiği üzerinde durulmaktadır. Tabiatın işleyiş hâlindeyken taklit edilebileceği, ilahi asılların, ezeli ve aklî modellerin, eşyanın hakikatının taklidinin yapılabileceği belirtilirken bunun sonucunda ortaya konan eserin geleneksel sanat olarak nitelenebileceği görülür. Nihayetinde sanatçının tabiatı işleyiş hâlinde taklit edebilmesinin de gözlem vasıtasıyla değil, tefekkür vasıtasıyla gerçekleştirilecek bir süreç olduğu vurgulanmaktadır. Burada taklit edilen bizzat modelin işaret ettiği hakikattir (Coomaraswamy 2007: 9, 11-12, Coomaraswamy 2004: 131).

O hâlde her bir nesne birer işaret olarak kabul edilerek bunların birer vasıta olduğu bilgisinden hareketle o işaretin bizzat gösterdiği şey "taklit edilebilir" olarak nitelenmektedir. Bu da ilahi kaynak ve hakikat olabilir. Bu noktada duysal verilerle elde edilen algının ötesinde, aklî, zihni ve sezgisel süreçle kazanılan görüntülerin zihinde oluşumunun ardından sanatçı vasıtasıyla zuhur etmesi gerçek taklit eylemi olarak kabul edilir. Burada beden gözü değil, kalp gözünün devreye girmesi ile edinilen hakiki görüş mertebesini yakalamak ve ardından toplumsal faydaya sunmak esası mevcuttur. Bir uzuv olarak gözün geçici ve ölümlü olarak nitelenerek onun gördüğünden daha net ve canlı bir şekilde görüş kabiliyetine sahip olamayanların gerçek anlamda yaratıcı bir görüşe sahip olamayacakları değerlendirilmektedir (Coomaraswamy 2004: 132). Nihayetinde herhangi bir sanat eserinin üretimi için zorunlu olan iki temel eylemin gerekli olduğu sonucuna varırız ki onlar da tefekkür ve eserin icrasındır (Coomaraswamy 2007: 12-13).

Frithjof Schuon (2017), natüralist sanatın yaratıcı yörüngeden çıkmasının sonucu olarak manevi ve kutsal olanın imkânının ortadan kalktığını ileri sürmektedir. Ancak yine de bu sanatın çalışmaya kaynaklık eden modeli vasıtasıyla bâtını anlama sahip olabileceği belirtilir. Bu itibarla belirli ilkelerin gözlemlenmesi suretiyle tabiatın taklit edilmesinin sadece arızı değil, aynı zamanda asli olana da vurgu yapması koşuluyla, mutlak natüralizmin yanılgılarına düşmeden de natüralist ancak meşru ve mantıksal bir sanatsal faaliyet gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir. Bu kabule bağlı olarak eser yalnızca tabiatı taklit edişinden dolayı değil, bu

taklidi belli bir usulle gerçekleştirmesinden, yani algılanan tabiatı yeni bir dille yeniden ifadesiyle gerçekleşen, içerisinde beşeri izler taşıyan bir emeğin ürünü olmasından dolayı sanatsal bir faaliyet olarak nitelenebilir (Schuon 2017: 48).

Sanatın kaynağı olan tefekkür ameliyesi vasıtasıyla nesnelerin ilahi asıllarının taklidinin yapılmasının gerçek sanat olarak nitelenmesi, beraberinde sanatçının ilahi asıllardan seçip çıkarma ve varlığa sunma eylemine odaklanmayı sağlamaktadır. Bu noktada sanatçının da bir sınırlılık dâhilinde olduğu ancak kendi kapasitesinin elverdiği ölçüde ve eserine yansıtabildiği oranda görebildiği belirtilmektedir. İnsanın ortaya koyduğu imajlar sonsuz imkânlar arasından yapılmış sadece birer seçimdirler (Coomaraswamy 1995: 81).

Sanat, hem ilahi asıllardan hem de dünyevi şeylerden en iyisini “seçip çıkarma” eylemi olarak da görülmektedir (Coomaraswamy 1995: 81-82). En nihayetinde sanat, zahir ve batın bütünlüğü içerisinde ilahi ve beşerî düzlemde sanatçının kendi kapasitesi ve görebilme istidadı doğrultusunda var olan modellerden en iyisini seçtiği ve eserini bu modele göre şekillendirdiği bir “seçip çıkarma” eylemidir. Sanatın vermeye çalıştığı tek katmanlı sadece kolay anlaşılabilir boyutuyla birlikte bir tek şeyi anlaşılabilir kılmak değil, hem görünen anlam, hem de gizli ve batınî öze ait bilginin sunumunu içermektedir. Sanatta verilen anlam hem görünen anlam; kelime anlamı, örtük anlam; mecazî anlam, ruhî anlam; ilahi, manevi, fikrî anlamlarının bütünüdür (Coomaraswamy 1995: 81). Kaynak olan sanatçı kendi istidadınca bu anlamları sunarken, alıcı konumundaki toplum da yine kendi yeterliliği doğrultusunda bu anlamların birine veya hepsine birden vakıf olabilir. Nihayetinde, bir sanat eseri anlaşılabilir olan sunumundan çok daha fazlasına vakıftır.

Sanatta zihnî manada tamamlanan sürecin ardından gelen uygulama aşaması zorunlu olarak sanatın icrasını mümkün kılan madde üzerine gerçekleştirilecek olan işlem sürecini gerekli kılar. Bu işlem ise maddenin dönüştürülmesi, ham olan malzemenin işlenmesi sürecidir. Bu noktada sanatın maddeyi dönüştürmek, biçimsiz olan maddeye yeni bir biçim vermek şeklinde bir tanımı da ortaya çıkmaktadır (Coomaraswamy 2007:3; Burckhardt 2019: 265-266). Bu süreç zahirden bâtına doğru nüfuz eden çok boyutlu aşamaları da kapsar. Nitekim sanatçının herhangi bir malzemeyi şekillendirme, daha latif, zarif bir hâle getirme çabası aynı zamanda ruhsal düzeyde kendi maneviyatını güçlendirme, kendi benliğini daha latif hâle getirme aşamasına dönüşerek bir nevi kendisinde yeni bir benlik inşası sürecini başlatmasına vesile

olmaktadır (Coomaraswamy 2007: 18). Sanatçının maddi şartlara uyarladığı kutsal model sayesinde onunla özdeşleşerek dışsal olarak biçim kazandırdığı, bunu da kendisine nakledilen kurallara göre uyguladığı sanatı vasıtasıyla kendi özünü de gerçekleştirmekte olduğu ifade edilmektedir (Burckhardt 2017a: 113). En nihayetinde, sanatçının sanatı vasıtasıyla kâmil hâle geleceği belirtilmektedir (Coomaraswamy 1995: 61).

Aslı düzende Tanrı'nın zahirîleştirerek yarattığı, onun sanatsal etkinliğinin kendi "imaj" veya "biçim"ini şekillendirmesi olduğu ancak insani düzlemde bu ilişkinin tersine bireyin kendi doğasına uyumlu bir şekilde kendi aslına dönüşünü ifade ettiği kabul edilmektedir. Bu noktada, Tanrı'nın sanatının "zahirîleştirme" insanın sanatının "derunîleştirme"yi ifade ettiği vurgulanır. İnsanın kendi yaptığıyla aynı zamanda kendini biçimlendireceği, bu biçimlendirme ile de kendi aslına dönüşünü ima edeceği ve bunun gerçekleşmesinin yolunun da manevi realizasyona sahip olmak ve ilmin elde edilmesi olduğu belirtilir (Nasr 2001: 272-273).

Sanatın mahiyetinde yer alan dönüşme, dönüştürme, dönüştürülme gibi süreçlerin sanatın malzemesinde olduğu kadar sanatı icra eden sanatçıda ve dahası sanattan istifade eden toplumda da benzer sonucu doğurması sanatın bu çok boyutlu dönüştürücü gücünü ve esasını ortaya koymaktadır. Malzemenin ne olduğunun öneminin olmadığı, gerek bir söz, gerekse bir madde, gerekse de titreşen hava olsun malzemeye etkililik kazandırma, belli bir uyum, ahenk ve güzelliğin sunumu hâline gelecek bir dönüşüm ile ifadesini bulması esastır. Bu noktada ortaya konan edimlerin sanat ve zanaat ayrımı yapılmaksızın sanat olarak nitelenmesinin altında yatan saik budur. Gerekli zihinsel bağlantıların oluşturulması vesilesiyle yontulan bir taşın da, şekillendirilen camın da, işlenen bir demirin de, şiire dönüşen bir dilin de, havada titreşen bir ritmin de, renklerden oluşan bir resmin de, okulda eğitim gören bir öğrencinin de, bir düzen, uyum, ahenk, fazlalıkların ve kaba yönlerin yontulup zarif bir hâle getirilmesi işlemlerini içerdiği idrak edilecektir. "Yapmak", aynı zamanda sanatla yapmak, güzeli sevenin hatırı için yapmak, güzel olmak, güzele dönüşmek, güzelliğin ifadesi olan bir sanat olmak hayatın tüm gayesini oluşturmaktadır.

Sanatın ahenk ve uyumunun ifadesinin sanatın özü olarak nitelendiği görülür. Bu niteleme ile birlikte sanat vasıtasıyla sunulan eserin hangi biçim ile ifade edilmiş olursa olsun özde ritim sanatının bir uygulama biçimi olduğu ve bu yönüyle de sayı bilimiyle doğrudan bağlantılı olduğu ortaya konmaktadır (Guénon 2016b: 66-67).

Jones (2016: 217) tarafından, sanatın, “art” kelimesinin “birbirine uydurma” anlamından hareketle amacının da “bir araya getirme” şeklinde ve sanatın kendisi vasıtasıyla mükemmel uyumu sağlamasını temin eden bir araçla ilgili olduğu belirtilmektedir. Bu doğrultuda sanat aynı zamanda ham olan çeşitli malzemelerin bir araya getirilerek ondan amaca yönelik bir bütünlük teşkil eden bambaşka bir eser ortaya konabilmesidir. Gerek sözcükler, gerek notalar, gerek renkler, gerekse de çeşitli malzemeler olsun uygun şekilde bir araya getirilerek oluşturulan her eser, bünyesine eklenen anlam, ilim, hikmet ve bilgi vasıtasıyla insanlığın faydasına sunulan birer hatırlatıcı, ihtiyacı giderici, estetik zevk ve deneyimi sunan bir sanat olarak zuhur etmektedir.

Sanat Ne Değildir?

Şimdiye kadar gelinen noktada geleneksel manada sanatın ne olduğu özetle ifade edilmeye çalışıldı. Yapılan tüm bu açıklamalar modern manada kabul edilen sanat anlayışının ne kadar da dışında kaldığını ortaya koymaktadır. Bu minvalde bu açıklamalara daha da netlik kazandırmak için “Geleneksel Sanat”ın ne olmadığını da ifade etme zorunluluğu ile karşı karşıya kalırız. Nitekim günümüzün sanat anlayışında yer alan genel bazı nitelikler gelenek açısından kabul görmez. Bu hususta ortaya çıkan bakış açılarından biri ‘sanat için sanat’ anlayışıdır. Bu anlayışın nihayetinde “sanat ancak bir anlamı olmadığına sanattır” şeklinde bir tanımlamaya varacağı ifade edilmektedir (Guénon 2016: 65). Geleneksel sanat söz konusu olduğunda toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeyen, teamülî kaidelerin uzağına düşmüş, mevcut sosyal düzende anlaşılabilirlik kazanmayan bir eserin sanat eseri olarak değerlendirilemeyeceği açıktır. Sanatın aynı zamanda kendisiyle iletişim kurulan boyutu söz konusu olduğu için anlaşılabilir olması esastır (Coomaraswamy 1995: 27).

Yine buna zıt olarak, ‘ahlak dersi veren’ sanat anlayışının da ‘sanat için sanat’ anlayışı kadar sakıncalı ve herhangi bir değere sahip olmadığı ifade edilmektedir. Sanatın bir ‘oyun’ olarak nitelenmesi yine içinde barındırdığı kutsal ve manevi boyutun basite indirgenerek çocuksu bir mahiyete büründürülmesi sebebiyle de bir başka algı yanlışı olarak kabul edilir (Guénon 2016: 65). Bu noktada sadece zevk vermek için ortaya konan eserin yalnızca birer oyuncak olarak nitelendiği ve sanat sevdalısından da bir oyun çocuğu olarak bahsedildiği dikkati çekmektedir (Coomaraswamy 2007: 8).

Sanatın bir başka açıdan ‘üstün’ olarak nitelenen bir çeşit zevk sunma vasıtasından ibaret olamayacağı düşünülmektedir. Sanatın bir zevk unsuru olarak bireysel tercihlere indirgenmesinin de uygun bir anlayış sergilemediği görülmektedir (Guénon 2016: 66). Sanatın sadece duyguları, zevki esas aldığı düşünülürse onun daha ehemmiyetli olan aktif, canlı, dinamik ve insanı derin düşünmeye sevk eden yönü ihmal edilmiş olur (Coomaraswamy 2007: 2).

Ayrıca sanat ‘boş ve duygusal bir nutuk atma’ olarak da görülemez (Guénon 2016: 66). Sanatın bütün gayesinin duyguların ifade edilmesi şeklindeki anlayışın da uygunsuzluğu belirtilmektedir. Tamamen öznel bir yargı ile güzelliğin ölçüsünün verilecek öznel duygusal tepkilere indirgenmesi geleneksel sanat bakış açısından kabul edilemez (Coomaraswamy 2007: 2). Geleneksel anlamda duyguların atık madde olarak değerlendirilerek boşaltım organlarıyla ilişkilendirildiği de dikkati çeker (Coomaraswamy 2007: 7). Duygusal ve zihinsel iki farklı kendilikten söz edildiği görülerek, duygusal kendiliğin yalnızca eserin zahirî, görünen boyutundan ve estetik yüzeyinden zevk alacağı, ancak aklî ve zihinsel kendiliğin ise eserin bâtını, iç boyutundan zevk alacağı düşünülmektedir. Bireyin her iki yönden beslenmesinin gerekli olduğu dolayısıyla hem bedene hem de ruha hizmet eden sanatın gerçek sanat olabileceğinin üzerindeki vurgu çok nettir (Coomaraswamy 2007: 5-6).

Ayrıca sanat modern zamanlarda anlaşılanın aksine öznel, kişisel dışavurum ve hatta ‘benliğin’ sıkıntılarının giderilmesi, bilinçaltının karanlık yönlerinin aktarıldığı bir tedavi de değildir. Rönesans’tan sonra sanatın bir dil olmaktan ziyade seyirlik, zamanla özdeşleşmeye mahkûm olan benliğin hoşlandıkları ve hoşlanmadıklarının bir tezahürüne dönüşen ve aynı zamanda benliğin problemlerinin sunumu hâline gelen bir yapıya dönüştüğü değerlendirilmektedir. Oysaki Geleneksel Sanat, nesnel ve bireyin kendisinden daha yüce bir gaye için yaşamasının ürünü olarak tanımlanır (Collins 2016: 291).

Geleneksel sanattan bir süsleme sanatı olarak da bahsedilemeyeceği açıktır. Süslemeyi sanatın özü olarak düşünmenin, şapkacılığı kostümün özü olarak görmekle ve döşemeciliği de mobilyanın özü olarak nitelendirmekle aynı anlama geleceği belirtilerek kabuğu çekirdekle karıştırmanın yanlışlığına vurguda bulunulur (Coomaraswamy 2004: 126).

Ayrıca modern sanatın geleneksel sanatın temel ve esasını oluşturan ilkelerin nefy ve inkârına dayalı olduğu dolayısıyla da modern sanatın ilahi yönünün olmadığı dünyevi veya örfi

olduğu da belirtilen hususiyetlerdendir (Avani 1997 h:220). Bu doğrultuda sanatın temelde ilke ve esaslara dayalı olduğu, bu ilke ve esasların da gelenek zinciri içerisinde aktarıla gelen bir silsilenin devamlılığı ile sağlandığı vurgulanmalıdır. Modern sanatta anlaşıldığı şekliyle hiçbir eksene yaslanmayan eser, geleneksel bakış açısından sanat olarak nitelenemez.

Sanatın sahip olması gereken en önemli niteliklerinden birinin de içerdiği sembolizm olduğu görülmektedir. Sanatın remiz ve temsile dayanması, onun kendisinin ötesinde bir şeye işaret etmesi, dolayısıyla da yalnızca zahiri değil batını da kapsamasıdır. Bu yönüyle de ilahi hakikatlerin zuhuru için bir ayna işlevi görür. Oysaki modern sanat yalnızca zahire işaret ederek görünenin altında bir derinlik vaat edemez (Avani 1997 h:220).

Modern sanatta yeni olan her şey asil olarak nitelendirilir. Sanatta getirilen yenilik varlık hakikatlerini ve ilahi ilkeleri yok saysa bile kabul edilir. Kadim olanın inkârı ve sürekli yeninin inşası en temel ilke sayılmaktadır (Avani 1997 h:220). İlerleme ve yenilik anlayışı, süreklilik arz ederek yenilenmeyi reddeden her şeyi ölü olarak tabir etmektedir (Chittick 2017: 37). Geleneksel sanatta ise ilkeye tabi olmak kaydıyla gerçekleşebilecek bir yenilik söz konusudur. Bu itibarla değiştirilemeyen temel hususların eksen oluşturacağı bir eserde ancak diğer unsurlarda meydana gelebilecek olan yenilik kabul görmektedir.

İlahi eksenini reddeden sanat anlayışı dünyevi olmaya mahkûm kalacağı için genişlemesine ve salt beşerî bir sanat olma hususiyeti gösterir. Oysaki geleneksel sanat, ilahi eksene yaslanarak sahip olduğu dikey bağlantı sebebiyle dikey eksenlidir, yükselişi esas alır (Avâni 1997:210). Bu yükseliş ise manevi dereceleri ihtiva eder ve anlayış düzeylerine uygun çok katmanlı ve çok anlamlı bir sunum ortaya koyar.

Nihayetinde, Geleneksel Sanat “sanat için sanat” ve “ahlak dersi veren” sanat anlayışını reddeder. Sanat bir “oyun” olarak nitelendirilemeyeceği gibi “zevk verme” işlevine de hapsedilemez. Sanat-duygu ilişkisinde de sanatın boş ve duygusal bir mahiyete sahip olarak değerlendirilemeyeceği, aksine derin düşünmeye sevk eden aklî ve zihni bir mahiyete de sahip olduğu görülmektedir. Sanatın benliğin karanlık yönlerinin ifadesi olarak kabul edilebilecek öznel ve kişisel bir dışavurum olarak da kabul edilemeyeceği, nitekim sanatın insanın beşerî varlığını aşan hakikatlere işaret eden yöne sahip olması nedeniyle nesnel bir mahiyet içerdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca sanatta, yalnızca görünen değil, görünenin ardına da işaret eden bir yapı söz konusu olduğundan şekli unsurlara fazla ehemmiyet verilmez. Bundan dolayı sanat

“süsleme” merkezli değerlendirilemez. Geleneksel sanatta usta-çırak ilişkisi de çok büyük önem arz ettiğinden belli bir silsileye bağlanma söz konusudur. Bu nedenle bireysel ve öznel değiştirme ve dönüştürmelere müsaade edilmez. Bu düşüncenin sonucu olarak yenilik ve özgünlük anlayışı ancak temel ilke ve kaidelere ters düşmemek kaydıyla kabul görür. Mevcut silsilenin koruyuculuğu içerisinde sanatın sahip olduğu metafizik ilkelerin aktarımının sağlanmasına özen gösterilir. Sadece görüldüğü kadarını verebilen değil, görünenin ardını da işaret eden anlam katlarına sahip olma gerekliliği nedeniyle sanat; remiz ve temsile yani sembolizme sahiptir ve kavrayış düzeylerine göre çok geniş bir anlam ağına sahiptir. Bu itibarla sanat, sadece görünen değil, hakikate işaret edendir.

Dini Sanat- Geleneksel Sanat- Kutsal Sanat Ayrımı

Sanat kelimesi söz konusu olduğunda, kastedilenin hangi anlam çerçevesini işaret ettiğinin daha anlaşılır olması açısından bazı nitelermelerin üzerinde durmak gerekmektedir. Bunun nedeni ise modernizm ile birlikte kelimelerin anlam çerçevesinde oluşan değişim ve dönüşüm, bağlı bulunduğu gelenekten koparılıp sıfırdan bir anlam çerçevesi oluşturulması olarak görülebilir. Bu süreç doğal olarak kopuşun ardından gelen oluşumla birlikte bir ikili nitelermeyi beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda bir karşıtlık olarak ortaya çıkan bu kavramsallaştırma kökene ve köklerine bağlılığı ifade eden, kadim olana baş eğer “Geleneksel” nitelmesi ve buna karşın kadim olanı ve ona bağlılığını yok sayan yeniden bir zihin inşa sürecine kalkışan, gelişmeyi, yeniliği ve ilerlemeyi esas alan “Modern” kavramı arasındaki ayrımı meydana getirmektedir. Bu doğrultuda diğer bütün disiplinlerde olduğu gibi sanat alanında da bu karşıtlık üzerinden devam edegelen öğretisel gelişim söz konusudur. Bu noktada kullanılan bu karşıt kavramsallaştırmaların “Dini Sanat / Ladini Sanat, Geleneksel Sanat/ Modern Sanat, Kutsal Sanat/ Profan Sanat” şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu genel karşıtlık içerisinde bizim çalışmamızın çerçevesi boyunca dayandığımız nokta doğal olarak Geleneksel/ Kutsal/ Dini Sanat tarafında yer alan boyuttur. Ancak kullanılan bu sözcüklerde dahi birbiriyle aynı olmayan bazı farklı yönlerin bulunduğu bu farkın ve ayımsamanın da özellikle üzerinde durulması gerektiği görülmektedir.

Bu farklılığın ortaya konulmasındaki ilk kavram olarak “dini sanat” yaklaşımını ele alırsak, dinin Allah’a bağlanma, geleneğin özünü teşkil etme anlamından hareketle geleneksel sanatla dini sanatın eşdeğer olarak görülebileceği fikri oluşabilir. Ancak, modern sanatla birlikte

geleneksel sanatın durduğu ancak dini sanatın devam ettiği düşünülmektedir. Buradaki dini sanatın yalnızca konusu itibarıyla ve işlevi nedeniyle dini olduğu ancak geleneksel olmanın en temel saiki olan üslup, icra şekli, sembolizmi ve ilahi kökenli oluşu gibi niteliklerden yoksun olması hasebiyle geleneksel olarak kabul edilemeyeceği ileri sürülmektedir (Chittick 2012: 240). Bunun sonucu olarak geleneksel sanatın konusunun dini olmasından dolayı değil, kozmik biçim kanunlarına ve sembolizm kanunlarına uygunluğu dolayısıyla geleneksel olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Dahası uyum ve uygunluğun esas alınarak yaratıldığı özel manevi âlemin biçimsel üslubuna, kullanılan malzemenin tabiatına olan uyumuna, alakalı olduğu özel gerçeklik alanı içindeki hakikate uyumuna göre geleneksel kabul edilebileceği vurgulanır (Chittick 2012: 240). Bu noktada konusunu doğrudan dinden almayan bir Ortaçağ kılıcının, bir kitap cildinin ve hatta bir ahırın bile “Geleneksel Sanat” olarak kabul edilebileceğini, Gelenek’in doğası gereği doğrudan değil de dolaylı bir şekilde geleneksel bir medeniyette üretilen tencere ve tavaların dahi “Geleneksel” olarak nitelenebileceğini görmekteyiz. Ancak, Hz. İsa’nın natüralist bir tablosunun “Geleneksel Sanat” olarak kabul edilemeyeceğinin ifade edildiğine şahit oluruz (Chittick 2012: 240).

Kutsal sanatın “beşerî” bir icat olarak değil de “başlangıçta” her zaman semadan bir armağan olarak telakki edildiği, her çağda ve iklimde maneviyatla ve hakikatle kopmaz bir bağa sahip olduğu ve tasavvufun da İslam’daki kutsal sanatların gelişiminde çok büyük tesir meydana getirdiği ifade edilmektedir (Lings 2007: 215-216).

Hem birbirlerinden ayrılamayacak olan hem de özdeş kavramlar olarak görülemeyecek olan “geleneksel” ve “kutsal” kavramlarından “geleneksel”i ayırt eden en belirgin özelliğin hem doğrudan hem de dolaylı olarak geleneksel bir uygarlığın manevi prensiplerini yansıtan tüm tezahürleri kapsaması olduğu düşünülmektedir. “Kutsal” ise manevi bir karakterin sembolizmini içeren dini ve inisiyatik tören ve davranışlarla doğrudan ilişkilidir. “Gelenek” insan hayatının bütününe kuşatan bir mahiyet arz ettiğinden görünüşte dünyevi ve sıradan olan bir sanat eseri yine de geleneksel olma hususiyetine sahiptir. Ancak dünyevi bir geleneksel sanat örneği bulunamayacağı ısrarla vurgulanır. Bunun aksine kutsal olmayan bir dini sanatın mümkünlüğü ifade edilir. Nitekim eserin konusunun dini olabileceği ancak eserin icrasının biçimi ve araçları geleneksel olmadığı takdirde o eserin kutsal olarak nitelenemeyeceği bir arada ele alınmaktadır (Nasr 2017: 107-108).

Bütün bunlardan çıkarılacak sonuç ise bir eserin geleneksel kabul edilebilmesi için en asgari şart olarak geleneksel bir medeniyet çerçevesinde, üslubuna hâkim olan biçimsel disipline sahip olması gerekliliğidir. Böyle bir geleneksel eserin kutsal bir konu ve manevi bir sembolizme sahip oluşuyla birlikte ise eserin “Kutsal Sanat” olarak nitelenebileceği ortaya çıkar. Ancak bir sanatın Kutsal olabilmesi için de ön koşulun yine geleneksel olma zorunluluğu olduğuna inanılmaktadır (Schuon 2016b: 142). Öyleyse “Geleneksel” nitelemesinin sanat için hem kapsayıcı hem de merkezi dayanak noktası olduğu görülmektedir. Bu nedenle de biz çalışmamız boyunca “Geleneksel Sanat” kullanımını tercih edeceğiz.

Sanatın en eski dönemlerde yine dini ayinlerde kullanılan nesnelerin üretimi, ev eşyaları ve iş aletleri ile sınırlı olduğu ancak bu gereçlerin bile işaret ettikleri faaliyetler gibi sembolik olduğu ve ayinle ve kutsalın alanıyla alakalı görüldüğü bir tespit ve mukayese olarak ele alınmaktadır (Schuon 2016b: 142). Doğal olarak sanatın kutsalın mazharı olduğu, içselleştirilen samimi din duygusunun üretime yansıyan her üründe yansımaları bulduğu söylenebilir. Bu konuda, her ne şekilde ifadesini bulursa bulsun bir insanın varlığının “Asli Akıl” tarafından yönlendiriliyor olması yine O’nun kılavuzluğu ve hükmü gereğince hareket etmesi o kişiyi ve ortaya koyacağı her faaliyeti Geleneksel kılmaktadır (Livingston 1998: 30).

Kutsal sanatın, eserin ortaya konmasında estetik gayeyi büyük ölçüde ihmal ettiği de ileri sürülmektedir. Kutsal sanatta güzelliğin kaynağının manevi hakikat, sembolizmin kusursuzluğu, ibadet ve manevi tefekkür maksadına uygun şekilde fayda sağlaması esas olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle estetik gayeye çok fazla önem vermenin geleneksel sanatçı açısından gereksiz görüleceği de değerlendirilmektedir (Schuon 2016b: 142-143).

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda “Kutsal” nitelemesinin sanatın doğrudan dini bir ibadet biçimini yansıtır olmasının hâlinde kullanılabileceği görülmektedir. Örnek olarak, Kur’an-ı Kerim’in en güzel şekilde okunmasını içeren sanat biçimi doğrudan dini bir eylemi yansıttığından “Kutsal Sanat” olarak nitelenir. Hat sanatı da yine Kur’an-ı Kerim’in en güzel şekilde yazılması sürecini içerdiği için “Kutsal Sanat” olarak nitelenir. Ancak edebiyatta durum farklıdır. Her ne kadar dini tasavvufi bir eser de “Kutsal” ile bağlantılı ise de Kutsal’ın dolaylı bir tezahürü olarak kabul edilebileceğinden “Geleneksel Sanat” nitelemesi ortaya konan şiir türünün nitelemesinde daha uygun bir tanım ortaya çıkartmaktadır.

3.4. Geleneksel Sanat ve Edebiyat Teorisi Açısından Şiir Türü

Şiir sanatı öncelikli olarak edebî geleneğin önemli ve yaygın bir türü olma özelliğiyle ve ayrıca fonetik sanatlar içerisinde öznel ve dinamik bir hususiyete sahip olma yönüyle ön plana çıkan; söz ve kelimenin, müzik ve ritmin kaynaklık ettiği evrensel bir karaktere sahip önemli bir ifade biçimidir. Kadim olanı zamanın yıpratıcılığından koruyan, sırlı ifade biçimi vasıtasıyla anlamın tüm derecelerini içinde barındıran, Geleneğin intikalini ve sürdürülebilirliğini ve aynı zamanda da geniş kitlelere erişimini temin eden en önemli vasıtalarından biridir. Şiir sanatı, sahip olduğu tüm edebî sanatların kullanımına müsait edebî karakteri vasıtasıyla açıklanamaz olanı ifşa etmeye de, muhafaza etmeye de uygun en tabii yol olarak belirir. Sahip olduğu tüm bu vasıflar neticesinde en yüksek ilkelerin barınabildiği şiir dili, en ulaşılabilir, en somut ve en aşağıya nüfuz edebilen, toplumun her kesiminde karşılık bulabilecek bir yapıya sahip oluşuyla, en yüksek ilkeyi en alçaktaki tüm seviyelere eriştirir.

Sanatla maneviyatın buluşma noktasında edebiyatın zuhuru, anlaşılabilirliği sağlayan önemli bir geçiş noktası olarak idrak edilir. İslam vahyinin vahyolunan bir kutsal kitap olan Kelime'ye dayanması sebebiyle edebiyatın İslam dünyasının neredeyse hepsinde üstün ve imtiyazlı bir konuma sahip olduğu görülmektedir (Nasr 2017: 127). Nitekim “Kelime”nin her tezahür seviyesinde Tanrı'yı yansıttığı da işaret edilen hususlar arasındadır (Burckhardt 2017a: 93).

Sanat türlerinden mimarlık, ressamlık, heykeltıraşlık gibi biçimleri ifade eden ve bu biçimlerin nesnel sembolizmleri vasıtasıyla evrensellik kazanan sanatlar, nesnel ve statik olarak değerlendirilir. Öncelikli vazifesi özleri ifade etmek olan ve evrenselliği de bu özlerin öznel gerçekliğinde yatan şiir, müzik ve dans gibi sanatların da öznel ve dinamik olarak tanımlandığı görülür (Schuon 2013c: 42). Varlığı yer ve mekân gerektiren sanatlar nesnel ve statik bir hususiyete sahipken, söze, ritme ve eyleme bağlı olan sanatlar zamanda yayılım gösteren dinamik bir karaktere sahiptir. Evrenselliğinin altında yatan sebepse özleri ifade etmektir.

“Sanat teorisi” genelde konuşulan söz olarak ifade edilir. Sanatçı ilk etapta akılda kavranan söz ile çalışır. Konuşma sanatı diğer sanatlardan daha anlaşılırdır çünkü herkes konuşur ancak az sayıda insan diğer sanatsal malzemeleri kullanır (Coomaraswamy 2007: 3). Geleneksel Sanatın en doğrudan ifade biçimi, birincil derecede söz iledir. Sözün ise ritim sanatıyla birlikte bir uygulanış biçimi olan şiir, bütün sanatların kaynağı olarak görülür. Platon'a

atfen bütün sanat ürünlerinin şiir olarak, bütün zanaatkârların da şair olarak nitelendirildiği aktarılmaktadır (Platon’dan aktaran Coomaraswamy 2007: 4).

İnsanın varlığıyla anlam bulan mekânlarda şekillenen şiir ve müzik diğer sanatlara nazaran daha evrensel bir karaktere sahiptir. Dilin gündelik kullanımıyla birlikte, özel bir ifade biçimi olan şiir, insanın ilahi olanla iletişim ve etkileşim vasıtasıdır (Tak 2013: 96). Yahya Kemal’e göre şiirin bir “dil musikisi” olarak tanımlandığını ifade eden Kılıç, şiirin nazım sanatı olması hasebiyle bir ritim, hatta bir beste olduğunu ifade eder. Şiirin kâğıdın sınırlayan ve hapseden kalıbından kurtularak ahenk sayesinde dillerde terennüm edilmesiyle birlikte hayatiyet kazanacağı, dil musikisi hâline dönüşeceği belirtilir. Şiirin sahip olduğu bu ahenge, musikiye ve müzikaliteye sahip oluşunun, onu düz yazıdan ayıran en belirgin özelliği olduğu vurgulanır (Kılıç 2014b: 136).

Bu doğrultuda sanatın özünde yatan unsurun farklı biçimler altında ritim sanatının farklı uygulanış örnekleri olduğu düşünülmektedir (Guénon 2016b: 66-67). Esas itibarıyla şiirin ritmik karakterinin kaynağının “tanrıların dili”nin ayinsel biçimi olduğunun ifade edildiği görülür. Buradaki “tanrıların dili” ifadesinin de “kutsal dil” anlamına geldiğinin altı çizilmektedir (Guénon 2016b: 67). Sözel anlamda şiir ve müzik gibi “Tanrıların dili” şeklinde ifadesini bulan sanat türlerinin sanatın köken örnekleri olduğu belirtilmektedir. (Lings 2003: 72) Şiir, sanatın arketipi olma ve “kutsal dil” olma gibi bir fonksiyon icra etmek suretiyle ilahi olanın dikey boyutunu topluma yayan bir mercek işlevi görmektedir.

Sözün kaynağı olan sesin varlık gayesinin ise hakikat kavramının anlatılır bir şekilde ifade ettirilmesi olduğu vurgulanmaktadır. Doğru ifadenin sahip olacağı şekli güzellik, hakikatin ihtişamının şekli güzelliğidir. Bu minvalde insanın fiziksel bir birey olarak “teller”inin veya “duyu”larının ayarlanması gereken bir çalgı aletine benzetilmesi ve bu müzik aletini kullanan sanatkârın da bizzat içindeki Allah olduğu vurgusu dikkati çeker. Bu kabulden hareketle insan, enerjisi Allah olan bir organizmadır ve kendi tınısını değil, Allah’ın tınısını çalmalıdır (Coomaraswamy 2007: 28). Bu metaforla gayet açık tarzda izah edilen gerçek, özünde ilahi bir varlık olan insanın “duyu”larının yeter dereceye gelene kadar ayarlanması, akort edilmesi bir başka ifadeyle organizmanın arınma aşamasından geçmesi, ardından ise içindeki ilahi olanı terennüm eden bir sanatkâra dönüşmesi, sesle, sözle, kelimeyle, ritimle yani şiirle, hakikatin

ilahisini kulaklara ve gönüllere nakşetmesi, beklenmektedir. Bu nedenle şiir, insanlığa ilahi olanın nefesini ulaştıran, katılaşmış kalpleri yumuşatan bir vasıtaadır.

Kılıç, sanatçının şiir yazmaya başlamadan önce gözünü ve gönlünü zahir nesnelerin tesirinden uzaklaştırarak kalbine yönelik bir arınma süreci yaşamasının gerekliliğini Kanuni gibi dünya padişahının bile beyan ettiğini belirtir. Şiir yazımının öncesinde kalbi tasfiye, tahliye, tezkiye gibi çalışmaların ardından ancak temiz ve berrak bir şiirin zuhura gelebileceği kabul edilmektedir (Kılıç 2014b: 107).

Her sanat şaheserinin iki bildiri taşıdığını ifade eden Lings, ilkinin çağdaşları ile ortak sahiplenilen diğeri ise kendine özgü olan hususiyetler olduğunu belirtir. Asıl önemli olanın toptan ve bireşimci olan ortaklaşa bildiri olduğunu vurgular. Bu bildiride erişim sağlanacak olanın bizi eserin “Gökler’den indiğini” tanımaya sevk edecek şeyler olduğunu ifade eder. Bu noktada özellikle de şiir sanatı söz konusu olduğunda sanatın “Tanrıların dili” olan yönünün aşikâr olduğuna vurguda bulunur (Lings 2003: 71).

Kozmik tecellinin esasının hem nur hem de kelam olduğu düşünülmektedir. Çoğu geleneksel ilmin kalbinde yatan hususun işaretleri ve telaffuzları ile bâtını öneme sahip alfabesi olan Kutsal dil olduğu kabul edilmektedir. Bu dilin bir açıdan ilimlerin anası ve atası olma hususiyetine sahip olduğu ifade edilerek kutsal veya asıl dil olarak nitelenen telaffuzların insanı fiziksel dünyanın ötesine taşıyarak tanrısallığa ulaştıracağı belirtilir. Alfabenin de yine kutsal dilin sesleri gibi kâinatı var eden İlâhi Enerjilerle bağlantılı olduğu vurgulanmaktadır (Nasr 2019: 144-145). Bu doğrultuda şiiri oluşturan en küçük parçalar olan “harfler”, harflerden oluşan kelimeler ve kelimelere vücut veren heceler bile musiki ritminde ayrı ayrı işlev ortaya koyarak tasavvufi ontolojiyi izah etmektedirler (Kılıç 2014b: 141).

El-Cili’den iki nesil sonra gelen sufi ve felsefeci Sa’inüddin Ali b. Muhammed Türke harflerin ve kelimelerin manevi dünyadan fiziksel dünyaya indiklerini, fiziksel dünyanın giysisine bürünen bu kelimelerin içsel bir manevi öze de sahip olduklarını vurgulamaktadır (Nasr 2017: 49). Tıpkı bitişik iki ilkedden mürekkep olan insan gibi, “söz” de fiziki dünyaya ilahi âlemden inen, maddi bir örtüye bürünmekle birlikte, özünde ve ruhunda ilahi boyutu muhafaza eden ikili bir mevcudiyete sahiptir.

Söz ve şiir doğrudan ilahi olanın nüfuzunu sağlayan bir vasıta olmakla birlikte muhatabını göklere taşıyan dikey bir merdiven olma işlevine de sahiptir. Nitekim Raine, şiirin, Tanrı’ya

uzanan dikey merdivende yer almanın bir vasıtası olduğunu ve bu yüzden de onurlu olduğunu ifade etmektedir (Raine 2016: 249). Kâinatın içine nüfuz etmiş olan ilahi kelimada yer alan ahenk ve uyum, beşerî dilde şiir olarak tezahür ederek insanın saf şuur hâline yönelmesi için etkin bir güç ortaya koymaktadır (Çakmaklıoğlu 2011: 530). Sayılan özelliklerine bağlı olarak şiir, aynı zamanda hakikate varoluşsal katılımın doğrudan bir vasıtasına dönüşerek ilahi olanla beşerî olan arasında vazgeçilmez bir köprü vazifesi görür.

Aynı zamanda geleneksel bakış açısının da öngördüğü şiir olan tasavvufî şiirin, işaret edenden işaret edilene doğru yapılan bir yolculuk olarak nitelendiği, hakikatin mecazla örtüldüğü, her aşamada elde edilen şifre ile bir diğer aşamanın şifresinin kazanıldığı, âdetainisiyatik bir oyun gibi değerlendirildiği görülmektedir. Bu sürecin ise okuyanı düşünmeye ve tefekküre yönelttiği aynı zamanda da okuyucunun talebindeki samimiyetini, ihlasını, araştırma azmi ve mücahededesini, zorluklara dayanma kabiliyeti ve sabrını denemeye yönelik bir aşamayı da içerdiği ortaya çıkmaktadır (Kılıç 2014b: 52-53).

Şiir, hem kendisini bağlayan hem de kendisini aşan tek bir hakikate işaret eden geleneksel öğretilerdir. Şiir, uyum ve ritmin prensipleri tarafından şekillendirilen, aynı zamanda kozmosu da yöneten dildir (Nasr 2017: 128-129). Şiirsel bir ifadenin sahip olduğu asıl değer, ne söylendiğinde değil de o ifadenin içinde neyin ima edildiğindedir (Coomaraswamy 2004: 104). Bu noktada önemli olan hususun ifadeden ziyade işaret olduğu gözlemlenmektedir. Bir şiirin teknik, dilsel, yazıldığı döneme yönelik olarak bağlamsal nitelikleriyle okunmasının şiirin istidlali olarak idrak edilmesini sağlayacağı ancak onun bir bütün olarak kavranmasına engel olacağı düşünülür. Bununla birlikte biçimsel yorum ile şiiri anlamaya çalışmanın da yeterli olmayacağı vurgulanır. Şiir üzerine yorum yapmanın ister istemez yüklemeler yapmayı gerektireceği bu yüklemelerin de kişiyi bütünden kopartacağı ve artık o şiirden estetik zevk alınamayacağı ifade edilir. Şuhudi, estetik ve irfani olanın bütünü yakalamak olduğu ve maksat eğer bütünü yakalamaksa çıkarımsal aklın çözümlemelerinden uzak durulacağı açıklamasının yapıldığı görülür (Fazlıoğlu 2018: 67, 68, 69).

Kuşeyrî Risâlesi'nden aktarıldığına göre Cüneyd'e tevhitte sorulduğunda birinin kendisine bir şiiri ve şarkıyı terennüm ettiğini duyduğunu söyleyerek kendisinin de aynı biçimde şarkı terennüm ettiğini söyler. Bu şekilde kendi iradelerini yok ederek yerine O'nun iradesini ikame ettiklerini belirtir. Buna mukabil bu şiiri dinleyen şahsın "Kur'an ve hadis yok mu oldu

ki, tevhidi şiirle anlatıyorsun?” sorusuna cevaben Cüneyd’in “Hayır ama arif olan muvahhit en aşağı ve en basit hitaptan tevhidin en alasını alan ve anlayabilen kimsedir” sözünü söylediği aktarılır (Kuşeyrî 2016: 390-391).

Bu düşünce, Hermetik bir ifade olan “en aşağıda olan en yükseği simgeler” (Nasr 2001: 281) deyişinin açılımını sunar. Özlerin ve hakikatlerin suretlenip cisimleşmiş hâlleri beşerî âlemde sanat olarak zuhur eder. Madde örtüsüne bürünmüş olan hakikat, soyut gerçekliğin en somut hâlidir. Bütüncül olarak en ulaşılabilir ve kavranabilir duruma intikal etmiş hâlidir. “Aşırı uçlar buluşur” (Schuon 2016b: 147) ilkesi gereğince de şiir sanatı, en ulaşılamaz ve kavranamaz olanı maddi âleme ulaştıran bir vasıtaya dönüşmektedir. Bu hususta temelde inisiyatif bilgiye oldukça yakından bağlanan bazı yüksek bilgilerin çeşitli seviyelerde sanata uygulandığının ifade edilmesi (Guénon 2019: 115) de sanatın bir türü olan şiirin hakikatte sahip olduğu yüksek konumu ifşa eder. Neticede ise şiir, en yüce hakikatlerin barındığı ilahi kelimedir.

Yine İbn Arabî’ye göre bu ilahi kelâmın aktarım vasıtasına dönüşen şiire malzeme temin edebilecek konuların maksadının ise Tanrı’nın tecellilerini kavramayı kolaylaştıracak olan, daha ziyade iç göz ve iç kulakla duyumsanabilen konular olduğu aktarılmaktadır (Kılıç 2014b: 53).

Şiir, tasavvufta keşfin bir meyvesi ve manevi hakikatin açıklanmasının “ikincil” bir sonucu olarak düşünülür. Bu hâliyle şiir yalnızca entelektüel bir mesajı taşıyan bir vasıta olmaktan ziyade insan ruhunda “simyasal bir dönüşüm” gerçekleştirebilecek, manevi bir keşfin meyvesi olarak zuhur eder. Böylesi bir şiirinse insan ruhunda hakikate razı olma etkisine sahip olacağı belirtilir. Şiirin hakikati ifade etme yönüyle mantığa benzediği ancak şiirin mantıksal çalışmayla elde edilemeyecek şekilde ruhun ve onun duyumlarının dönüşümüne sebep olduğu üzerinde durulmaktadır. Ayrıca geleneksel şiirin insan ruhunda teslimiyete yol açacağı da düşünülmektedir (Nasr 2017: 135,136-137).

Şiir, hakikate uzanan dikey merdivendeki üst basamaklara, yani manevi tekâmülün üst derecelerine ulaşıldığında, düz yazı ile ifade edilemeyecek kadar derin metafizik tecrübenin paradoksal bir ifade biçimine dönüşür. Kendini Rabbinden ayrı gören nefsin terk edilmesiyle, rasyonel aklın erişiminin ötesine ulaşıldığında, en derin insani tecrübelerin ifadesi ancak şiir vasıtasıyla mümkün olabilmektedir. Bu sebeptir ki ünlü sufiler, yüzyıllardır manevi hakikatlerin aktarım vasıtası olarak şiiri tercih etmişlerdir (Frager 2018: 40-41). Nitekim gerçek sanatçı, gördüğü hakikatlere ayniyet kazandırarak hariçte gerçekleştirmeye çalışan arif ve hâkim

olabilir. Dille hakikati beyan eden her biri muhtelif derecelerde arif olan ve kendi mertebesine göre hakikati izhar eden Hafız, Mevlana, Sadi gibi sanatkârların şiirleri buna örnek olarak gösterilmektedir (Avani 1997 h:229).

Mevlana'nın seyr-i süluk basamaklarında ilerleyen kişinin ilk olarak şiire sahip olacağı, sülukun fena makamlarına ulaşan kimsenin cezbisinin şiddetinden kendisinde manzum söyleme ve “şi’riyyet” tabiatının açılacağı, ardından geline bekâ makamlarında ise kişileri ve eşyayı mevcut hâllerinden daha yüksek hâllere dönüştürebilme melekesine (kimya) sahip olunacağı kabul edilmektedir. Şiirin burada da bir araç vazifesi gördüğü, asıl gayenin İlahi sevgiliye hitap etmek ve bununla kendisiyle birlikte etrafındakileri de dönüştürmek olduğu ortaya çıkmaktadır (Kılıç 2014b: 71).

Şiir, manevi gerçekliklerin ruhun güzelliği ile dışa vurulmasıdır. Bu dışavurumun da sıradan kimselerin erişiminin ötesindeki hakikatlerin samimiyetle ifade edilebilmesi anlamına gelen bir kabiliyet ve manevi bir lütuf olarak değerlendirildiği görülür (Schuon 2013c: 41). Bu bağlamda gerçek bir şair olmak her şeyden önce manevi bir lütfâ ve bahşedilmiş bir kabiliyete sahip olmayı gerektirir. Sahip olunan bu lütuf ve kabiliyet çoğu zaman “aşk” sebebiyle zuhur etmektedir. Nitekim varoluşun bir aşk neticesinde peyda olduğuna olan tasavvufi kozmogonideki inanç, hem var oluşun aslı olan, hem de şairleri şiir söylemeye sevk eden asıl sebebin aşk olduğunu ortaya koyar (Kılıç 2014b: 98). Bu doğrultuda manevi tekâmülün aşk ile devam eden merhalesi, şiir söylemeyi ve şairliği, hikmetin ve irfanın, çoğu zamansa yaşanan paradoksal hâllerin ve sekr hâlinin ifadesini mümkün kılan daha münasip bir yol hâline getirir.

Maddi dünyayı bedenin ülkesi, sanatları da ruhun ülkesi olarak tanımlayan Raine, ruhun ülkesi olarak nitelenen sanatların dünyasında, gerçekliklerin farklı bir mertebeye sahip olduğunu ve bu mertebede kuralların farklı olduğunu, her şeyin ezeli suretlerinde idrak edildiği deruni olarak ikâmet edilen mekân olduğunu belirtir. Bu mekân binlerce yıldan beri bilincin ekseni üzerine yapılandırılan, insan tecrübesinin tüm aşamalarına sahip, sembolik tekâbüliyetler sayesinde varlığını daim kılan bir alandır (Raine 2016: 261).

Şiirle ilgili üzerinde durulması gereken önemli hususiyetlerden biri de şiir mantık ilişkisidir. Geleneksel şiir, entelektüel bilginin açıklama vasıtasıdır. Günümüzün şiir anlayışının aksine duyguların aktarımı ve bireyselliğin dışa vurumu değildir. Geleneksel şiirde, şiir ile mantığı bir arada tutan şey metafiziksel uyum ilişkisidir. Açık bir şekilde logos ile ilişki içinde

olduğu belirtilen mantık, geleneksel bakış açısından hakikatin keşfi için zihin tarafından takip edilen süreç olarak tanımlanır (Nasr 2017: 132). Akıl ise mantık ve şiir için ortak bir kaynak olarak görülür. Bu nedenle aralarında karşıtlık değil, tamamlayıcılık ilişkisi mevcuttur. Ancak şiir, hakiki entelektüel bir bilgiyi açıklama vasıtası olmaktan çıktığında ve duygusallığın, bireysel hususiyetlerin ve özneliliğin ifadesine dönüştüğünde ise mantık ve şiir arasında bir karşıtlık meydana geleceği düşünülmektedir. Bizzat mantık aşkın olana nüfuzu gerçekleştirebilmek için bir yükseliş merdiveni olarak nitelenir ve şiir de geleneksel ortamda entelektüel ve manevi mesajı taşıyan, hakikate işarette bulunan bir işlevle ortaya çıkar. Bu doğrultuda mantık ve şiir birbirini bütünleyen bir sunum ortaya koyarlar (Nasr 2017: 132). Şiirin ancak aklın ve vicdanın üzerinden yükseldiğinde musikiye dönüşeceğini ifade eden İhsan Fazlıoğlu, ancak bu surette şiirin “varlık dili” hâline geleceğini belirtir. Tersî durumda ise şiirin, kumları harfler ve kelimelerden olan bir çöle dönüşeceğini söyler (Fazlıoğlu 2020: 130).

Erillik-dişillik ilkesi üzerinden hareket edildiğinde ise şiirin dışıl yöne denk gelen bir öge içerdiği, aklın ise sembolik olarak eril prensibe tekabül ettiği vurgulanır. Bu düşünceden hareketle şiirin Hz. Havva’ya ve Hz. Meryem’e denk düşen bir yön olan meftun edici ve içselleştirici bir yöne sahip olduğu açıklaması yapılır. Ancak her durumda geleneksel şiirin akıl ile ilişki içerisinde kaldığı ve onu yazılı olarak muhafaza etmesi nedeniyle hem eril hem de dışıl prensipleri kapsadığı ve hakikatin bütünsel açıklamasından ayrılamayacağı üzerinde durulur (Nasr 2017: 134).

Şiir aynı zamanda ehil olmayanlara karşı örtülü ve şifreli bir sunum arz eder. Bu sunum şekli, gerekli yeterliliğe sahip olmayanların yanlış anlamalarına mahal vermemek için sözün şifrelenmesi, bilmecemsi bir gizem içinde dile dökülmesi ile şiir türü içerisinde mecaz örtüsü altında ehline izhar olması için gereklidir. Tasavvufî şiirin sahip olduğu bu hususiyet ehil olmayanların yanlış idrak edilen anlamsal çıkarımlar nedeniyle yanlış yollara sevk edilmemeleri ayrıca da şairleri töhmet altında bırakmamaları gayesiyle oluşturulan özel bir dil olmasıdır. Bu hususta Yunus Emre özelinde ifadesini bulan “kuş dili” örneğinin verildiği görülür (Kılıç 2014b: 119, 120).

Ben bir acep ile vardım
Benim dilim kuş dilidir
Kimse hâlim bilmez benim
Benim ilim dost ilidir

Nitekim Yunus Emre'nin şiirinde geçen; şu beyit de yine kullanılan gizli ve özel dile işaret etmektedir.

Yûnus bir söz söylemiş hiç bir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter ma'nî yüzini (407/13) (Tatçı 2008: 430)

Şiiri, dilin yüklenebileceği ne varsa hepsini aktarma yeri değil de toplu ve öz anlatma, sembollerle anlatma yeri olarak aktaran M. Erol Kılıç, İbn Arabî'ye göre şiirin sözü kısa tutma, rumuz kullanma, bilmece yapma ve başka mana kastetme sanatı olarak tanımlandığını ifade eder (Kılıç 2014b: 52). Şiirin sahip olduğu bu sanatları kullanabilme imkânı, bilgiyi sırlaması ve muhafaza edip muhatabını bulduğunda ayan olmasını sağlaması gibi hususi özelliklerin, şiiri sufiler için vazgeçilmez bir sunum vasıtası kıldığı anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak şiir, söz ve ritmin, ahengin kaynaklık ettiği sanatın öznel ve dinamik aynı zamanda da en evrensel ve toplumda nüfuzunun çok daha yaygın ve kolaylıkla sağlanabildiği özel bir dil kullanım biçimidir. Şiirin söze, kelimeye dayanan, ilahi kaynaktan dünyaya nüfuz eden boyutu onu “Kutsal Dil” olma hususiyetine yükselterek aynı zamanda insanın ilahi olana yükselişi için dikey bir merdiven olma kudretine sahip olmasını sağlar. Beşerî hayatın başlangıcından itibaren süregelen mücadelenin ve varoluş maksadının işlendiği hikâyeyi ısrarla yineleyen şiirlerin maksadı, insanlık için nereden gelip nereye gittiğinin hatırlatıcısı olarak her daim varlığını dillerde korumasıdır. En yüce hakikatin, ilahi ve metafizik esrarın dillerde ifşasıdır şiir. En basit ve doğrudan hitap olmasına karşın tevhidin en aşağıda biçimlenmiş zuhurudur. Geleneğin özünün, kadim olanın, hikmetin ve irfanın sırlandığı muhafaza alanıdır. Bir kısmını açıp bir kısmını gizleyen sırlı bir yapıya sahip olan şiir sanatı, hakikati sembollerle saklamanın, alıcısını bulduğunda aşikâr etmenin en etkili yöntemidir. İfade edilemez olan metafizik hakikatlerin ifadesini paradoksal bir biçimde de olsa dışı vurumunun tek vasıtasının da yine şiir olduğu görülmektedir. Bütün bu özelliklerine bağlı olarak şiir, en basit hitaptan, en karmaşık konuların sunum vasıtası olmaya kadar genişleyen, devasa bir kapsayıcılığa sahip, kutsal bir türdür. En yüzeysel idrakten en derin metafizik konuların idrakine kadar çeşitlenebilen bir dili sunma biçimine sahiptir, onun sahip olduğu edebi sanatlar, metaforlar, semboller gibi vasıtalar birbiri içine gizlenen hakikati maddi âlemde zuhur ettirir. Bu zuhur, ilahi olan kıvılcımın gönüllerdeki kuru alevlendirmesi için uzanan yardımın vasıtasıdır. Bu vasıtayla ki gönüllerde alevlenen sevgi kıvılcımını her yanı sarar, aşk ve muhabbet seli, birbirlerine uzanan

yardım eli vasıtasıyla birbirine kenetlenen insanlık için ilahi olana nüfuzun kapısı açılır. Bir iken bin olunur, tevhide ulaşılır.



4. BÖLÜM: GELENEKSEL EDEBİYAT TEORİSİNE GÖRE SANATÇI VE ESER

4.1. Sanatçı

“Geleneksel Edebiyat Teorisi” çerçevesinde geleneksel sanatı ortaya koyan sanatçı, “ârif”e çok yakın olarak değerlendirilir. Bu eksenle sanatla marifet eş değeri kabul edilir. Ârif, kendi marifetini kitap hâlinde yazarak ve irfani hâller şeklinde ifade ederek dışa vururken, sanatçı, sanatı vasıtasıyla hakikati izhar eder. Sanatçının ifade biçimi daha somut ve hissedilirdir; soyut hakikatlerin dokunulur şekilde, beş duyuyla algılanabilir boyuta taşınmış hâlidir. Bu düşünceden hareketle gerçek sanatkârda hakikatlerin temsil edilmesi ve şekli ifadesini bulması söz konusu iken irfanda hakikatler biçimsel olarak ifade edilmez (Avâni 1997h: 216). Bu karşılaştırma ile ortaya çıkan hakikatte, gerçek sanatçı olabilmenin yolunun ârif olmak, kâmil insan olmak; yani en azından kendi nefsinin tekâmül süreçlerinde yol kat ediyor olmak gibi bir hususiyetin ön görüldüğü dikkati çeker. Nitekim kendi alt bilinçdışının karanlık dehlizlerinde kaybolmuş birinden açığa çıkacak olan sanat, muhatabı olan insanı da ancak kendi gölge benlikleri ile yüzleştirir. Aksi hâlde olumlu yönde bir değişim ve dönüşümden ziyade kişinin sahip olduğu bilinçaltı hezeyanlarını arttırmaktan, bunalım ve buhranın seviyesini yükseltmekten ileriye gidemeyecektir. Kişide manevi bir tekâmül sürecini başlatarak onu hayra ve iyiliğe teşvik etmekten çok, kişinin bencilliğini besleyen ve egosunu büyüten bir mekanizmaya dönüşecektir. Bu yüzden gelenek, her daim kişiyi hayra ve iyiye yönlendirecek olan, kutsal merkeze alan bir yaklaşımla, hayatın bütününe saran, her faaliyeti de kapsayacak şekilde ortaya çıkan her ürünü değişmez ilkenin emrine tâbi kılmayı ön görmektedir.

Bu minvalde geleneksel sanatı ortaya koyan sanatçı kâmil insan olarak değerlendirilerek onun tabiatının bu sanat ve onun önemiyle dolaysız olarak bağlantılı olduğu belirtilir. İnsanın ruhunu arındırarak manevi faziletlerle donandığında, güzelliği doğrudan yansıtarak bizzat dünyadaki en yüksek güzellik türü hâline dönüşeceği ifade edilmektedir (Chittick 2012:242).

Güzelliğin “Güzel” olandan zuhur ettiği gerçeğine yaslanarak, kendi içinde güzelliği yakalamış, ilahi benlik ile bütünleşmiş olan sanatçı, bizzat güzelliğin doğrudan yansıtıcısı hâline dönüşerek sanatında da bu güzelliği açığa çıkarır. Allah’ın (c.c.) âleme sunduğu güzellik, bu kez kendi mesajının vasıtasına dönüşen sanatçı aracılığıyla bir kez daha güzellik olarak eserden açığa çıkar. Allah’ın (c.c.) en yüksek güzellik olarak yarattığı kâmil insanın güzelliğine bir de onun sanatı vasıtasıyla ortaya çıkan güzellik eklenir. Böylece Allah’ın (c.c.) âleme sunduğu güzelliğin değeri artar. İnsanlığa kurtuluşun, manevi yükselişin sayısız kapısı açılarak güzelliğin asıl kaynağına taşıyan ışığın sunduğu çekim alanına girilir.

O hâlde, kendisi de bizzat bir sanat mazharı olan insanın en ilahi faaliyetlerinden birisi olan bir eser oluşturma ameliyesini yerine getirirken Allah (c.c.)’ın eserlerini kendisine model almasının gerekliliğinin ifade edildiği görülür. Bu hâliyle de insan sanatçının kemale ulaştırılmış sanatının, eserin yapılışındaki “anındalık” ve “etkinlik” açısından Allah (c.c.)’ın sanatına daha çok benzeyeceği belirtilmektedir. Sanatçının bu mükemmeliyete erişmek maksadıyla kendisine en uygun olan sanatı geleneksel kaidelere uygun olarak icra etmesiyle kemâle ereceği vurgulanmaktadır (Livingston 1998: 61-62). Geleneksel sanatçı, sanatını icra etmek suretiyle ilahi bir görevi yerine getirme mesuliyetini yerine getirir; aksi takdirde yalnızca kendisi için çalışan bir sanatçı, insanoğlu olarak sadece bir tüketicidir (Coomaraswamy 2007: 4). Şahsi benliğin, benliğin karanlık çıkmazlarının aktarım vasıtası olarak kullanılan sanat, bir dışavurum mekanizması olarak kullanılarak bireyin şahsi yönünün tatminine yönelik bir eyleme dönüşür. Neticede ortaya konan eser, toplum için hiçbir fayda temin etmezken, benliğin nefsanî boyutunun izharı olduğu için, olumsuz yönde bir etkilenim vasıtası olur.

Kendi fitratına uygun mesleği icra eden sanatçı, mesleğini kolaylıkla sürdürürken aynı zamanda daha üretken ve verimli olur, yaptığı işten zevk alır. Mesleğin icrasından alınan bu haz ortaya konan eserin tatbikatını mükemmelleştirir; eserin icrasında ortaya konan bu mükemmelleşmeyle birlikte, sanatçı da kendi benliğini inşa eder (Coomaraswamy 2007: 17-18). Bu doğrultuda icra edilen meslekle birlikte bir tür ruhsal gelişim, olgunlaşma gibi süreçler de devreye girmektedir. Çıraklıktan ustalığa doğru aşama kaydedilen her süreçle birlikte, bir dizi ruhsal ölüp-dirilme merhaleleri aşılarak hem ortaya konan eserde bir mükemmeliyet, hem de icra eden sanatçıda açılımlanan bir idrak seviyesi gerçekleşmektedir. Her aşamada biraz daha temizlenen akıl aynası, nihayetinde ustalığın ortaya koyduğu bir özdeşleşme ile akıl aynasından olduğu gibi yansıyan saf hakikati izhar eder hâle gelir.

Yaratılışın bütününü kendine bir model olarak seçebilecek olan geleneksel sanatçı, kendisinden önce bu sanatı icra eden ustaların sunduğu geleneksel kaidelere uygun hareket eder. Gelenek silsilesinde mevcut bulunan usta-çırak ilişkisinde sağlam bir halka olabilmeyi amaç edinir. Kendisine sunulan kaideler doğrultusunda hareket eden sanatçı, artık kemâl yolunun yolcusu olmuştur. Sabırla icra ettiği sanatı vasıtasıyla, bir yandan kendisini dönüştürürken, diğer yandan malzemenin dönüşümünü temin eder. Bu kesintisiz dönüştürme süreci nihayetinde, Allah'ın yaratma faaliyetindeki “anındalık” ve “etkinlik” düzeyine erişir. Nesnelerin âleme yansıyan gölgelerinden ziyade ilahi asıllarından görülerek taklit edilmesi noktasına gelmiş olunacağından, eserden yansıyan hakikat kendini aşıkâr eder. Bu anlamda hakiki asıllarından kopya edilen eser, beşerî âleme yansıyanla eş değer bir konuma yükselir.

Kâmil insan düzeyine erişmiş bir sanatçının Tanrı'dan, ilahi boyuttan gelen ilhamı yansıtan bir aracı vazifesi gördüğünün ifade edildiği görülür. Sanatçının sanatında mükemmelliğe erişmesinin tek yolunun Tanrı'nın elindeki bir alete dönüşmek olduğu belirtilmektedir. Eserin üretiminin, faydasının ve iyi yapılışının ilahi Sanatkâra nispet edilmesi gerekliliği üzerinde durulmaktadır (Smith 2013: 305). Yukarıda da bahsi geçen kâmil insan olma durumuna erişen sanatçı, beşerî benliğini geride bırakarak ilahi olanın nüfuzuna kendini açmıştır; bu nüfuz sayesinde ki artık geline nokta ortaya çıkan eserin faili Allah (c.c.)'tır.

Sanatçının İlahi boyuttan gelen ilhamı aktaran bir vasıtaya dönüşebilmesinin, ortaya koyacağı eserin hakikati sunabilmesinin yolunun ise sanatçının kendisini eserine adanması ve kendi şahsi benliğini feda etmesi, sembolik bir intihar gerçekleştirerek ruhsal yeniden doğumunu sağlaması olduğu ifade edilmektedir. Sanatçının nesnelerin hakikatini görmeden, kendi şahsi benliğinin aynasına yansıyan görüntüleri ifade etmesi, hakikatin kendisini izhar etmesi değil; bilakis aradaki perdelerin artarak engellerin çoğalması anlamına gelmektedir (Livingston 1998: 96). Nitekim geleneksel sanatta önemli bir aşamayı teşkil eden arınma evresi, öncelikli olarak sanatçının kendi beşerî benliğinin aşağılara çeken, dünyaya ve dünyalığa prangalayan çekimine engel olabilme safhasını içermektedir. Kısacası bu evre, sanatçının kendi merkezi olan kalbine giden tıkalı olan yolların açılmasını ön gören bir yapı ortaya koymaktadır. Bu aşamadan geçmeyen her benlik, zaruri olarak kendi merkezinden yansıyacak olan bulanık ve kirli görüntüyü sanat diye ortaya koyacaktır ki böyle bir eser, muhatabının kalbindeki engelleri, katılıkları çoğaltarak insanı merkezinden daha da alıkoyacaktır. Bu nedenle sanatçının kalbine inen imanının ortaya çıkmasıyla, ancak merkezde konumlanma hâli

gerçekleşebilecektir. Sanatçının beşerî ve dolayısıyla dünyaya esir olan benliğinin çekiminden kurtulmasıyla zuhur edecek olan ruhsal yeniden doğumu, onu ilahi olanı sanatıyla icra edebilme konumuna yükseltir.

Sanatçı, eserini icra ederken bir tür seçip çıkarma işlemi gerçekleştirmektedir. Allah'ta mevcudiyetini devam ettiren bütün şekil ve fikir çeşitleri arasından tasavvur edilerek keşfedilen, “İlahi” olandan, “Mutlak olan Akıl” dan gelen ilham ve bir tür bilgidir sanatçıdan esere yansıyan. Sanatçı, hakiki imajdan kendi görüşünün el verdiği ölçüde özel bir seçim yapıp eserini icra eder (Coomaraswamy 1995: 66-67, 81). Ruh en üst gücünü kullanabildiğinde ise, temiz bir aynada her şeyin tek bir görüntüde yansımaları bulabileceği gibi, her nesneyi görebilme kabiliyetine sahip olur. Kendindeki hakikati bilen ve keşfeden insan, tüm yaratılmış hakkında da eksiksiz ve mükemmel bilgiye sahip olarak bu bilgiyi topluma aktaran vasıtaya dönüşür (Eckhart'dan aktaran Livingston 1998: 72).

Esas itibarıyla geleneksel sanatçının zaman içinde değil, sonsuzluk içinde çalıştığı vurgulanarak sanatın bir şekilde anlık ‘şimdi’ye katıldığı ve bunun da sanatın tazeliğini, birliğini ve canlılığını açıkladığı düşünülmektedir. Eserin zahirine şekil vermenin ne kadar zaman alacağının herhangi bir öneminin olmadığı, asıl manada eserin içsel olarak tek bir an’da, tek bir dokunuşta tamamlanmış olacağı ifade edilmektedir (Smith 2013: 305). Sanatçının güçlü odaklanmayla, oluşturacağı eserin o an yaşadığı deneyime dönüşmesi, eseriyle aynîleşerek onunla bütünleşmesi, özdeşleşmesi, ilahi olanın nüfuzu için kendini açması, ilahi benliğinden akan bilginin eseri oluşturması ve nihayetinde eseri geleneksel kaidelere uygun olarak icra etmesi gibi süreçler, geleneksel sanatın oluşumunu temin eder (Livingston 1998: 61-90). Bu itibarla geleneksel sanat anlayışında eser, kronolojik zamanın dışına çıkılarak, zamansızlık ve mekânsızlık âlemi olarak da nitelenebilecek, ilahi benliğe yapılan geçişin sunduğu özgürlük alanında icra edilir; ardından beşerî âlemde şekli ifadesini bularak insanlığın faydasına sunulur.

Nitekim Yunus Emre'nin şiirlerinde de oldukça fazla yer alan zamansızlık ve mekânsızlık âleminde yer edinmeye yönelik ifadeler, kronolojik zamanın dışına, kozmik zamana karışmayı teşvik eder niteliktedir.

Yûnus sen severisen hakikat ma'sûkayı
Dervîşliğile kül ol kevn ü mekândan fârîg (126/10) (Tatçı 2008: 143)

Benden benligüm gitdi hep mülkümi dost tutdı
Lâ-mekân kavmi oldum mekânım yağmâ olsun (271/3) (Tatçı 2008: 290)

Yüz bin yıllık ‘ömr olsa bir kuşlıkça degüldür
Geçdük bitmez sağışdan zamânı yağmâya virdük (143/8) (Tatçı 2008: 161)

Yapılan tüm bu açıklamalar doğrultusunda geleneksel sanatçının, yapacağı işe kendini adadığı ve kusurlu davranışlarını asgariye indirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Kontrol dışı düşüncelerini kontrol ederek akıl aynasını temiz tutmaya çalışan sanatçı, bunun için oruç tutmak, ibadet etmek, meditasyon/zikir yapmak gibi uygulamalarla nefsinin terbiye edeceği belirtilmektedir. Bu doğrultuda sanatın icra edilmesi için yapılan hazırlığın tamamının ibadetten ibaret olduğu düşünülmektedir. Bu ibadetin maksadının ise, sanatçının kendi irade ve aklını Allah’ın (c.c.) ile uyumlu hâle getirme çabası olduğu ortaya çıkar. Sanatçı için gerçekleşecek sonraki aşamanın ise ortaya koyacağı eseri düşünce âleminde seyretmek olduğu ve bu aklî seyiri gerçekleştiremeyen kişinin sanatçı olarak nitelenemeyeceğinin ifade edildiği görülür. Akıldaki şeklin, faaliyetin temel ilkesini teşkil ettiği, esas olanın eşyanın zahirini değil batınını kopyalamak olduğu belirtilmektedir. Bu da eşyanın görünüşünün yani kopyasının değil de hakikatinin görülmesi gerekliliğini ortaya koyar. Bu nedenle gözlem yapılması değil, nesnelerin içsel boyutunun, arketipinin görülerek idrak edilmesi esastır. Bunun ise sanatçının psikolojik yatkınlığı, eğitim olarak uzun süreli uygulamada bulunması ve akıl aynasını temiz tutması ile gerçekleşebilecek bir süreç olduğu vurgulanmaktadır (Livingston 1998: 64, 68, 101).

Tüm bu açıklamalar ışığında, Yunus Emre’nin Geleneksel Sanatçı olabilme hususiyetlerine sahip olduğunu; öncelikle kendisi hakkında anlatılagelen menkıbeler üzerinden yapılan gerek sembolik çözümlemeler olsun, gerekse de gerçek anlamda değerlendirilsin, bir uygunluğun söz konusu olduğunu anlamak mümkündür. Sanatla marifet arasındaki bağlantı, sanatçıyı öncelikli olarak kâmil insan olma yönünde bir eğilime sevk eder. Geleneksel Sanatçı olmak, dünyevi his ve duyguları, maddeyi ve dünyanın sunduklarını bir kenara koyabilme dirayeti gösterebilmektir. Yunus Emre özelinde himmet ve buğday tercihi arasında kalındığında, himmet yoluna girip yol kat edebilme ile ancak sağlanabilecek bir seçilmiştir. Yolun başı tercih, devamı sabır ve tahammül, çile çekip arınma, ardından müşahedeye nail olmak, illüzyonu fark edip benliğin çözülmesi üzerine kurulu çetin bir yolculuktur. Bu bağlamda ârif ve sanatçı aynı yolun yolcusudur. Yunus Emre gibi nice ârif bu yoldan geçmiştir ancak Yunus, ortaya

koyduğu şiir sanatıyla toplumu değişime ve dönüşüme sevk ederken, gelenek yolunun refakat edicisi olan bir şeyh olarak da insanlığın uyanışı için hizmet etmiştir.

Bu ‘ışk meydânı içinde çağurdum bir âvâz itdüm
Müezzinlik bizüm oldu îmâm oldum uyan gelsün (230/3) (Tatçı 2008: 253)

Geleneksel Sanatçı olabilme kabiliyeti ile birlikte Yunus Emre, dönemini ve zamanını aşan hatta toplumsal katmanların her tabakasına nüfuz eden sanatıyla daha fazla etki oluşturarak, tasavvuf yolunda eriştiği merhale ve şeyhlik makamına lâayık olmasıyla birlikte iki boyutlu bir tesir mekanizması olabilmeyi başarmıştır. Nitekim bu hususta Sezai Karakoç’un yaptığı çözümlemede Yunus Emre’nin bir menkıbesine dayanan yolculuk esnasında diğer yol arkadaşlarının duasıyla gökten bir sofraya inişi ve Yunus Emre’nin duasıyla gökten iki sofraya inişinin sembolik anlamı açıklanır. Yunus Emre’nin sahip olduğu şeyhlik makamı ile dervişlerini irşat etme yetkisi, aynı zamanda da sanatı vasıtasıyla halkı “eriş”e yönlendirmesi, onun yolunun iki boyutunu ortaya koyar. Sanat ve “eriş” aynı yolda buluşur. Bu doğrultuda Yunus’a inen çift sofraya, din ve sanat yolunun sunduğu iki boyutlu açılımı izhar eder (Karakoç 2016: 34-35).

Yunus Emre’nin sahip olduğu sanatçılık vasfı, onun manevi tekâmül evrelerinin tamamlanmasıyla zuhur eden bir mahiyete sahip değildir. Onun sanatçılığı manevi tekâmül yolculuğunun her evresine denk düşen bir yayılım arz eder. Bu sebeple renkten renge giren, her nefis mertebesinden seslenen bir çeşitlilik sunar (Kılıç 2012: 122-123). Bu renklilik, aynı zamanda muhatap olduğu toplumun sahip olduğu idrak seviyelerine erişim noktasında da büyük bir açılım sağlar. Tasavvufi eğitimi süresince süluk mertebelerinin her evresine denk düşen idrak açılımları doğrultusunda müşahade ettiği görüntülerden seçme çıkarma yoluyla sanatını inşa ederek her perdeden söyleyen Yunus Emre, kemâle giden yolun uçsuz bucaksız patikalarında bizleri de gezdirir ve yaşadığı tüm tecrübeler bizleri de tanık eder. Yaşanılan insani duygulanımları birlikte tecrübe ederiz. Ölümün dehşeti, çaresizliğin acısı, ıstırapın ateşi bağrımızı yakar. Yalnızlık duygusu derunumuza işler; kararsızlık içinde bocalarız. Kendi benliğimizdeki güçlerle mücadele içine gireriz. Bir yanda aklımız, bir yanda ruhumuz, bir yanda gönlümüz, bir yanda nefsimiz, bir yanda şeytanın sunduğu hileler, hâlden hâle gireriz. İçsel mücadele tabiata yansır; nefsimizin temsili karlı dağlar yolumuzu keser, öyle yüksek öylesine büyüktür ki gözümüz korkar. Nefsimizin gölünde yüzer, çıkmak için yol ararız. Aşk acısı, gönül

göğümüzden yağmur yağdırır. Baharda yeşeren tabiat, gönlümüzü de yeşertir; sevgi çiçekleri açar ruhumuzda. Duygunun her rengini görür, yaşar, ıştır, koklarız. Hercai gibi her yöne akar, sonunda tek yönde karar kılar sükûn buluruz. Yunus Emre yorumlarının çok boyutlu genişlikte birbiri ile çelişen yayılımı, tüm nefis mertebelerini izhar eden çeşitliliğinden kaynaklansa gerektir. Ancak tüm bu genişlik ve yayılım yatay manada dünyevi tutku ve ihtirasların nefse haz veren estetik kavramının sunduğu açılmadan uzaktır. Yunus Emre’de ortaya çıkan renklerin bütünü, hakikatin prizmasından yansıyan görüntülerin sunduğu, sayısal değerlerine göre ışığın yaşadığı kırılmaların ve üzerine düştüğü nesnenin mahiyetine göre çeşitlenmelerdir. Tamamen dikey tekâmülün, yükseliş yolculuğundaki aşamaların rengini verir; maddi düzlemde ayrışan, manaya doğru açılımlanan süreçlerin duraklarıdır bunlar. Tamamen göğe yapılan yolculukla ilgili metafizik süreçleri kapsar. Bu yüzden Yunus Emre’nin sanatı, Geleneksel Sanat’tır. Özü itibarıyla dinî, manevi ve ilahi bir mahiyet arz eder.

4.1.1. Sanatçının Sahih Bir Gelenek İçerisinde Yer Alması

Bu teori merkezli düşünüldüğünde öncelikli olarak sanatçının yapması gereken, içinde bulunduğu gelenek çerçevesinde, kendine mevcut bir silsile içerisinde yer bulmasıdır. Nesilden nesile aktarılan, bir sürekliliğe bağlanan, ilk geleneklerle irtibatı sürdüren silsile şeklinde bir akış mevcuttur. Bu akış nefesle sağlanır; yani sözlü ve uygulamalıdır. Herkes suyunu kendi sarnıcından içer (Livingston 1998: 8), kaidesince her birey bulunduğu gelenek içerisinde, kendi teamülî kaideleri doğrultusunda, kendi köklerine uzanan silsileye bağlanır; böylelikle nefes zincirinde süreklilik bozulmaz. “Bütün patikalar aynı zirveye götürür” (Coomaraswamy’dan aktaran Livingston 1998: 18); her birey kendi patikası doğrultusunda yol alır; dikey yükselişi başlar. Tüm geleneklerin buluşması zirvededir. Hak’la bütünleşme esastır.

Aslından ve orijinal gerçekliğinden kopan insan, hakiki benliğinin zayıf bir yansıması olan beşerî boyutunda bir benliğe sahiptir. Beşerî benlikten hakiki benliğe doğru gerçekleşecek olan dikey süreçte yol almanın tek yolu, her aşamada mevcut benliğin kendini reddetmesi ve kurban etmesidir. Ancak hakiki benliğe doğru kat edilmesi gereken bu süreç, bireysel çabanın çok ötesinde sadece kutsal olanla sağlanabilecek bir yolculuktur. İnsan nefsinin sahip olduğu hiçbir bilgi, onu nihai benliğe ulaştıracak kudrete sahip değildir. Bu noktada nefsin uygun ruhsal ilimlerin vasıtasıyla kendini değiştirip dönüştürmesi, ancak ruhani bir rehber vasıtasıyla

gerçekleşebilmektedir (Nasr 2019: 30, 32, 34). Bu sebeple hidayete ermek gayesinde olan insanoğlu, ilahi bir öğretmene muhtaçtır (Avani 1997d: 69). İnsanın bu dünyada bir sürgün olarak nitelendiği, bu sürgünlüğün ilk veçhesinin Allah'tan ayrı oluş olduğu ifade edilirken ikinci veçhesinin cennetten düşüş olduğu belirtilir. Bu nedenle iki açıdan “eve/yurda dönüşün” gerçekleşmesinin gerekliliği üzerinde durulur. Bu merkeze ulaşmanın ise, insanın kendi çabalarını aşan bir süreci içerdiği vurgulanır. Peygamber'in her daim bu merkezde yer aldığı belirtilerek merkezde olmayanlar için ise kendisine doğru geri uzanan manevi bir soya, bir silsile oluşturma gücüne sahip olduğu belirtilerek her tarikatın Peygamber'in manevi soyundan intikal ettiği ifade edilir. Tarikata girişin ise onun hususi silsilesine bağlanmayı ön gördüğü üzerinde durulur. Bu bağlanma vasıtasıyla bireyin beşerî ve ilahi benliğini bütünlemesinin mümkün hâle gelebileceği ortaya çıkmaktadır (Lings 2007: 49-51).

Bu minvalde, asli vatanından ayrı düşen ruhun; geride bıraktığı ilahi benliğine ulaşır, beşerî benliğini ona sunması gerekmektedir. Bireyin yapacağı bu kendiliğini teslim etme, aynı zamanda ilahi benliği ile olan birleşmesidir, vuslata ermedir. Bu yolculuk, metafizik yolculuktur, dikey ekseninde gerçekleşebilecek olan bir yükseliştir. Bu yükselişin tahmin edilemez zorlukları, tuzakları, imtihanları mevcuttur. Bu yolculuğa çıkabilmenin ön koşulu, bu süreçleri yaşayarak tecrübe etmiş bir şeyhin refakatini kabul etmek ve bu yolculukta önümüze ışık tutacak bu rehberle teslim olmaktır. Zira insana bu yolda ilerleme bilgisi verilmediğinden, Hz. Peygambere uzanan bir manevi nefes zincirine tâbi olma zorunluluğu vardır. Bu sebeple geleneğin sunduğu yatay ve dikey süreçlere dâhil olmak, tarihsel süreçte kaynağa inen, kadim olandan hikmeti taşıyarak akıp süregelen bu ırmağa karışmak suretiyle yol almakla sağlanabilecek bir mahiyet arz etmektedir.

İki pencereleli bir mekân olan gönül evi, ancak Hakk'a bakan pencerenin açılmasıyla Dosta da bakar, nitekim Yunus Emre bu pencerenin açık olduğunu, canının uyanık olduğunu belirtir ve denize kavuşmak için ırmak olup yola çıktığını söyler. Gaflet uykusundan uyanmakla başlayan serüven, ancak denize taşıyan bir ırmağa karışmakla sağlanacak bir sonraki aşamayı gerekli kılar. Bu hususta ırmak olmak, bir şeyhe intisap etmek maksadıyla yola koyulmayı sembolize eder:

Benüm cânım uyanukdur dost yüzine bakan benem
Hem denize karışmaga ırmak olup akan benem (187/1) (Tatçı 2008: 207)

Nitekim talibin ırmağı, mürşidin ise denizi sembolize ettiği, bir başka beyitte Yunus Emre tarafından bizzat belirtilir:

Tâlib meseli ırmak mürşid meseli deryâ
Seyr ü seferi hoş gör ‘ummân bulasın birgün (229/3) (Tatçı 2008: 253)

“Eren” olarak da tanımlamasına rastladığımız “mürşid”, derin bir deniz olarak tasvir edilir ve bu kaynaktan temin edilebilecek hikmet, ancak o deryaya dalma kabiliyeti olanlar için erişilebilecek bir mahiyet arz eder:

Erenler bir denizdür ‘âşık gerek talası
Bahrî gerek denizden girüp gevher alası (378/1) (Tatçı 2008: 400)

Eren’in, bir mürşidin müridi olabilmek, Hakk’a doğru giden yolculuğun mecburi istikametidir:

‘Âşık oldum erene irmegile
Hakk’ı buldum ben eri görmegile (296/1) (Tatçı 2008: 314)

Beşerî benlikten hakiki benliğe doğru kat edilecek olan bu yolculuk, aynı zamanda benliğin dönüşümünü ifade eden inisiyasyon kavramıyla ifade edilir. İnisiyasyon, beşerî âleme inişle ayrışan benliğin yeniden bütünleşme imkânına sahip olabilmesidir. Tamamıyla deruni ve içsel bir yapıya sahip olan inisiyasyon kavramı, kişinin kendi içinde gerçekleştirmesi gereken bir süreci işaret etse de inisiyasyonun gerçek şartı, mevcut sahih bir silsileye bağlanmaktır (Coomaraswamy 2012: 92-93; Guénon 1990: 296; Kılıç 2017:165).

Başlangıçta vahyedilmiş olan, tüm hakikati içeren bilginin, öğretmen ve talebeler zinciri şeklinde muhafaza edilerek aktarımının sürdürüle geldiği silsile anlayışında, tutarsızlık ve yanlışlık mümkün değildir. Algılanışı sürekli olarak yenilenen bu öğreti, sözcüklerin de ötesinde ilke ve düsturların, zamana uyarlanarak sanat ve bilimlere tatbik edildiği bir intikaldir (Coomaraswamy 2012: 25). Bu doğrultuda sahihliği konusunda hiçbir endişenin bulunmadığı, hakiki bir tarikatta talebe ve mürşid zinciri korunarak ilke ve düsturların büyük bir hassasiyetle intikalinin sağlandığı vurgulanmaktadır.

Silsileye bağlanmanın ifadesi olan bir tarikata intisap etmenin, başlangıçtaki ümit edilecek yardımın, mürşidin suretinde bir aydınlanma olarak nitelendiği ve bu mürşidin yola girecek olan talibin tatlı bir sıcaklık ve ışık için ihtiyaç duyduğu güneş olarak sembolize edildiği görülür

(Lings 2007: 102). Talibi sevgi yolunun ısıısıyla tanıştıracak olan mürşid; öncelikle hakikatin kendisinde izhar olduğu bir nur olarak talibin gönlüne doğar. Talibin gönlünde şimşekler çaktıran bu nur; iyilik, güzellik ve şefkatin tüm katılıkları çözen derin nüfuzunu sağlayacak olan fitili ateşleyerek nefis kalesini yıktıran, ardından aşk burcunda yeniden dirilişin gerçekleşmesini sağlayacak olan ilahi vasıttadır.

Yitmiş bin riyâ çeri vardır bu yolda bilün
Nefs öldürmüş er gerek ol çeriye kırası (375/4) (Tatçı 2008: 398)

Togruluk mancınığı istigfâr taşıyla
Togru vardı atıldı yıkıldı nefis kal'ası (375/5) (Tatçı 2008: 398)

Hak duragı gönülde âyâtı var Kur'ân'da
'Arş'dan yukarı cânda 'ışk burcının kulesi (378/9) (Tatçı 2008:401)

Yunus Emre'nin şiirlerinde er, eren, evliya, mürşid şeklinde ifadeleri bulunan mürşidin ilahi olana taşıyan kılavuzluğu ve vasıfları yer alır.

İy yârânlar iy kardaşlar görün beni n'itdüm ahî
Ere irdüm eri buldum er etegin tutdum ahî (399/1) (Tatçı 2008: 419)

Miskîn bî-çâre Yûnus tutgıl eren etegin
Tâ seni Hakk'a ilte düşgil soyına birgün (246/5) (Tatçı 2008: 267)

Ancak bir mürşide intisap etmek, tüm mücadelenin sonu değil, başlangıcıdır. Nitekim bu süreçte talibin önünde, terbiye edicisine olan teslimiyeti ile başlayan dönüşüm süreci devreye girer. Okları yani bakışları en sert ve katı kalpten de içeri girebilen erenler, talibin derdini de, ne şekilde tedavi edileceğini de bilirler:

Kahr erenler atıdur gayret dahî hil'atıdur
Erenler yayı katıdur okları geçer kayadan (265/2) (Tatçı 2008: 285)

Velilerin varlıklarının hakikatine parlayan ilim nuru (Avani 1997b: 41), Yunus Emre'nin şiirlerinde de oldukça yer bulan bir hakikattir:

Evliyâdur Hakk'un sırrı alnındaki Allah nûrî
Anı seven âh u zârı kılşa gerek şimden girü (286/4) (Tatçı 2008: 304)

Nihayetinde, ikili bir mevcudiyete sahip olan insanın beşerî ve ilahi benliklerini bütünleyebilmesi yıllar sürebilen uzun bir çabayı gerektiren nefsi körletme çalışmalarının

ardından gerçekleşebilecek aklî olduğu kadar fiilî bir süreci de ihtiva eder (Kılıç 2017: 165). Ancak, inisiyasyon adı verilen bu sürecin başlamasının ön koşulu, manevi bir rehberle intisap etmektir. Çıkılan bu yolculuk, İlâhi nefesin ve mevcut yolları aşmış bir rehberin eşlik etmesiyle sağlanabilecek manevi tekâmül yolculuğudur. Ritüel anlamda hem kaynağına intikal edebilen bir silsileyi ön görürken, bu silsilenin yaşayan temsilcisi tarafından refakat edilmeyi de zorunlu kılar. Bütün bu özelliklerine bağlı olarak intisap etmek, bağlanmak, niyeti almak ve yola girmek başlangıç safhasını oluşturur.

Yunus Emre'nin de gelenek silsilesine intisabı özellikle onun hakkında anlatılan menkıbe üzerinden izhar olmaktadır. Menkıbeye göre Yunus Emre, yoksul bir ekincidir. Memleketinde kıtlık baş göstermesiyle birlikte Hacı Bektaş-ı Veli'nin dergâhına buğday istemek için yola koyulur. Eli boş gitmemek için de dağdan alıç toplayarak hediye olarak sunar. Birkaç gün orada konakladıktan sonra gitmek istediğini söyler. Ancak umulmadık bir teklifle karşı karşıya kalır, kendisine “buğday mı nefes mi?” diye sorulur. Gayrı ihtiyari “Ben nefesi neyleyeyim, bana buğday gerek.” diyerek cevap verir. Ancak Hünkar'ın ikinci kez teklifi sunulduğunda, bu kez alıcının her tanesine bir (iki) nefes verileceği bilgisi iletilir. Ancak beslemek zorunda olduğu ailesini sebep göstererek, Yunus Emre bu teklifi de reddederek buğday ister. Üçüncü kez her alıcı başına on nefes teklifiyle karşılaşan Yunus, çoluk çocuğun nefesle doymayacağını öne sürerek buğdaya ihtiyacı olduğunu söylemekte ısrar eder. Nihayetinde öküzünün yüklenebileceği kadar buğdayı alarak yola koyulur. Yolda verdiği cevaba pişman olan Yunus Emre, buğdayın tükeneneceğinin ancak nefesin tükenmeyeceğinin idrakine vararak dönüp tekkeye geri gelir. Buğdayı indirerek, himmet olunan nasibi istediğini söyler. Hacı Bektaş'a durum arz edilir; ancak artık olamayacağı “O iş bundan sonra olmaz. Biz onun kilidinin anahtarını Tapduk Emre'ye verdik. Gitsin ondan alsın.” cevabını alır. Bu cevap üzerine Yunus Emre Taptuk Emre'ye giderek intisap eder (Hacı Bektâş-ı Veli 2014: 377-385).

Burada açıklık getirilmesi gereken mesele menkıbelerin sahip olduğu hususi özelliklerdir. Belli bir olayın çoğu zaman gerçek hayatın ötesinde insanüstü öğelerle sembol, metafor, remiz ve alegori gibi anlatım şekilleri kullanılarak nakledildiği anlatımlar olan menkıbeler, tarihsel gerçeklikten uzak, ancak çözümlenmesi ile açıklık kazanabilecek bir mahiyet arz etmektedir (Tatçı 2019: 19). Yunus Emre'nin hayatının halk tarafından epopeleştirildiğini belirten Karakoç, onun gerçeğinin sembollerin arkasına gizlendiği açıklamasında bulunur. Hakikatte büyük insanın, gündelik ayrıntılardan ziyade sembollerini yaşadığını ifade ederken ardında realist

Çizgiler barındıran sembollerin, hakikati içinde sakladığını çünkü yalan olanın sembolleştirilemeyeceğini izah eder (Karakoç 2016: 25). Yunus Emre, bizzat şahsı ve menkıbeleri ile birlikte bir sembole dönüşerek evrensel bir karaktere bürünmüştür. Dönüşmüş olduğu bu son hâliyle farklı çözümlemelere imkân sağlayan, her biri de birbirini destekleyen, tüm insanlık için ibret oluşturabilecek her bilinç düzeyi için uygun anlam çeşitliliğine sahip bir anlam açılımlarını bünyesine eklemiştir.

Üzerinde durulması gereken Yunus Emre'nin Taptuk Emre'ye intisap etme serüvenini yansıtan menkıbenin sembolik çözümlemelerinde açığa çıkan husus, kısaca yolun başında bir tercih yapmak durumunda kalan Yunus Emre'nin, önce “buğday”ı ardından pişman olarak “nefes”i tercih etmesi meselesidir. Olayın gerçek anlamına bakıldığında zahirde kaçınılmaz bir tercih olan buğday, üzerinde tefekkür edildiği takdirde insanı metafizik bir ikileme taşıyan önemli bir mahiyet arz eder. Nitekim dünyevi hayatın gereği olan yaşamı idame etmek, gündelik hayatın sunduğu yüzeysel anlamda bir yanılsama içinde devinip gitmeyi tercih etmek, beşerî tabiatımızın baskın arzusunu yatıştırmanın bir yoludur. Ancak, biraz daha derinliğe inilip, varoluşsal soruların sorulması ve hayatın sunduğu yanılsamanın uçup gitmesiyle açığa çıkabilecek hakikatin ardı sıra gitmek, her kişinin değil ancak er kişinin üstesinden gelebileceği etin bir yolculuktur. Bu hususta Yunus Emre'nin şiirlerinde bu yolun zorlukları dile getirilmektedir:

Gel iy dervîşlik isteyen eydem sana n'itmek gerek
şerbetleri elden koyup aguyı nûş itmek gerek (140/1) (Tatçı 2008: 158)

Bir imtihan olma hususiyetiyle derecesi gittikçe artan zorluk, izafi benliğin feda edilmesi ile son bulan sembolik ölümü getirmesiyle nihayete erer. Bu nedenle Yunus Emre “canına kıyan gelsin” çağrısında bulunur:

İş bu sözi eydenden bize nişân gerekdür
Söz muhtasârı budur cânına kıyan gelsün (237/5) (Tatçı 2008: 260)

Yûnus söz ile kimse kabilyete geçmedi
Budur vücûd der-miyân ortaya koyan gelsün (237/6) (Tatçı 2008: 260)

Bu doğrultuda buğday; dünya sevgisi, nefis ve şehvetin temsili iken, nefes; mana ve ledün ilmi, erenler himmeti denilen manevi gücün temsilidir (Tatçı 2019: 20-26). Nitekim Yunus Emre bunu bir beyitinde dile getirir:

Âdem olup turmadın nefsüm boynın burmadın
Yanıldum bugday yidüm Uçmak'dan sürlüp geldüm (191/6) (Tatçı 2008: 211)

Varlığın beşerî yönünü sınırlandırmaya yönelik bir hamle anlamına gelen “nefes”in tercih edilmesi, manevi tekâmül yolculuğunu başlatan önemli bir adımdır. Bu tercihle birlikte bir şeyhe intisap edilmesi, en temel gereklilik olarak ortaya çıkar. Zira insana bu dikey tekâmül yolculuğunda tek başına ilerleme bilgisi verilmemiştir. Ancak bir rehber refakatinde ilerlenebilecek bu yolda şeyhin terbiyesine olan teslimiyet önemli bir merhalelerdir. Talibin içindeki mevcut çatışmaların kontrol ve idaresini sağlayan ve onu doğru yöne sevk eden bu nefes, beşerî benlik açısından can acıtıcı bir süreci de kapsayan zorlu merhaleler içerir. Nitekim Yunus Emre'nin hayatı üzerine anlatılan menkıbeler, gerek gerçeklik düzleminde gerekse de sembolik açılımlarıyla birlikte bu süreçle ilgili bizlere ışık tutar.

Yunus Emre'yi silsilesine bağlayan Taptuk Emre'nin sunduğu bu yol, Yunus Emre'nin şiirlerinde de açıkça ifade edilir. Bu silsilede Taptuk Emre, Sarı Saltuk ve Barak Baba'ya uzanan nefes zincirine değinilir:

Yûnus'a Tapdug u Saltug u Barak'dandır nasîb
Çün gönülden cûş kıldı ben niçe pinhân alam (201/41) (Tatçı 2008: 227)

Tapduk eydür bu Yûnus'a bu 'ışk Hakk'a irse gerek
Kamulardan ol yücedür ben ana niçe ireyin (266/6) (Tatçı 2008: 286)

Vardugumuz illere şol safâ gönüllere
Baba Tapduk ma'nîsin saçduk el-hamdüli'llâh (292/4) (Tatçı 2008: 309)

Yunus Emre, mürşidi Tapduk Emre'nin dergâhında teslimiyet ve itaatle kendisine sunulan eğitime tâbi olduğunu ve ardından çiğ iken piştiğini belirten sözleriyle de gerekli olgunluk düzeyine eriştiğini, bizzat kendi şiirinde büyük bir samimiyetle dile getirmektedir:

Tapdug'un tapusunda kul olduk kapusunda
Yûnus miskîn çigidük bişdük el-hamdüli'llâh (292/8) (Tatçı 2008: 309)

Mürşidi Tapduk Emre'yi “aşk sultanı” olarak nitelendiren Yunus Emre, onun kapısının kulu olduğunu bildirmektedir. Zayıflığının ve muhtaçlığının farkındalığını yaşayan biri olarak sultanın lütuf ve ihsanına nail olmayı beklemektedir:

'İşk sultânı Tapduk durur Yûnus gedâ bu kapuda
Gedâlara lutf eylemek hem kâ'idedür sultâna (294/9) (Tatçı 2008: 311)

Yunus Emre dost yüzünü mürşidi Tapduk Emre'nin suretinde müşahede eder:

Uşda miskîn Yûnus eydür Tapdug'umuz dost yüzidür
İnanmayan işbu söze eydebilsin eytdüğini (401/7) (Tatçı 2008: 421)

Yûnus sen Tapduk'a kılğıl du'âlar
'Âşıklar meydânı 'Arş'dan uludur (50/7)

Yûnus Emrem iş bu sözi cân içinde söyledi
Söyleyen bî-çâre Yûnus Tapduk Emrem sırrıdır (81/7) (Tatçı 2008: 104)

Yûnus esriyüben düşdi susakda
Çagırur Tapdug'ına 'âr gerekmez (101/7) (Tatçı 2008: 121)

Bu beyitlerde de açıkça ifade edildiği üzere Yunus Emre'nin gelenek silsilesine intisaplı olduğu anlaşılmaktadır. Tapduk Emre, Barak Baba, Sarı Saltuk şeklinde kadim zamanın kaynağına kadar inen sözlü intikalle de, gelenek silsilesinin nefes zincirine olan bağlılığı aşikâr olmaktadır (Gölpınarlı 2008: 15).

4.1.2. Hazırlık Aşaması: Arınma

Usta çırak sistemi içerisinde kendisini bir yola bağlayan sanatçının karşısına çıkan ikinci aşama, hazırlık aşamasıdır. Hazırlanma aşamasının tamamı bir ibadet olarak değerlendirilmektedir. Bu ibadetin mahiyeti ise kişinin kendi irade ve aklını Allah'ınki ile uyumlu hâle getirme çabasıdır. Bu ibadetin maksadı sanatçının kendisine ilahi olarak verilmiş olan görevi en iyi şekilde yerine getirebilmesi, en mükemmel şekilde gerçekleştirebilmesidir (Livingston 1998: 63). Bu hususta sanatçının geleneksel sanatının kaynağı olan melekî vizyonu elde etmesinin tek yolunun tefekkür ve derunî arınma yolu olduğu üzerinde durulmaktadır (Chittick 2012: 249). İcra edilen sanatın türüne uygun entelektüel, duygusal veya fiziksel nefsi körletme aşamaları gerçekleştirilmeden yüksek düzeyde bir sanatsal başarıdan söz edilemeyecektir (Huxley 2014: 245). Öyle ise sanatçıdan bir takım kesin aşamalardan geçmesi ve ardından toplumu bu aşamalardan istifade etmesi yolunda değişim ve dönüşüme sevk eden eser vermesi beklenmektedir. Öncelikli hususiyet sanatçının kendi bilincinde yaşaması gereken değişim ve dönüşüm esasıdır. Bu süreçte sanatçıda eylem olarak ortaya konması gereken ilk aşamanın arınmayla başladığı görülmektedir. Arınma kavramı her şeyden önce çok geniş

kapsamlı bir hazırlık aşamasını ihtiva eder ve kendi içinde çok katmanlı bir süreci barındırır. Maddi alemden mana alemine geçişte izlenecek olan bir dizi ritüel süreç mevcuttur.

Bu hazırlık aşamasının tamamı zihni ve kalbi, dünyevi his ve tutkulardan arındırma amacını güder. Nitekim bu doğrultuda Schuon (2013: 100), “Tabiatüstü bir dengenin bulunabilmesi için tabii dengenin bozulması gerekir” demektedir. Bu düşünceden hareketle, gündelik hayatın akışı içerisinde tabii dengenin bozulmasını ön gören mevcut birtakım uygulamalar tabiatüstü dengeyi tesis etmede önemli rol oynamaktadır. Bunlardan alınması zaruri olan besinden uzak kalmayı gerektiren oruç tutmak tabii dengeyi bozan bir ibadet biçimi olarak gözükmekle birlikte manevi dönüşümü gerçekleştiren önemli ibadetlerden biridir. Bu noktada bedenın kuvvetini temin eden tokluk, ruhun ihtiyacını temin etme noktasında bir engele dönüşür. Nitekim ruhun gıdası açlıktır, tüm manevi gelişim süreçleri açlığın sunduğu hafiflikle sağlanmaktadır. Bu hususu Yunus Emre şöyle dile getirmektedir:

Ne denlü yirisen çok ol denlü yürisen tok
Câna hîç assı yok hep sûret maslahatıdır (34/2) (Tatçı 2008: 56)

Toplumsal bir yönü de olan insanın, toplumdan kendini tecrit ederek halvete çekilmesi gibi bir uygulama tabii düzene aykırı olan bir faaliyet biçimi olmasına rağmen tatbik edilen, manevi süreçleri destekleyen bir ibadet biçimi olarak ortaya çıkar. Çünkü akıl aynası gerekli safiyete ulaşana kadar belli merhalelerden geçmelidir.

Bu hususta Yunus Emre’nin şiirlerinde de geçen riyâzat, halvet gibi uygulamalar tabii dengeyi bozan⁷ ancak aklî arınmayı temin eden önemli süreçler olarak belirlemektedir:

Dâyim riyâzât çeküp halvetlerde diz çöküp
Hak dîdârı eserin görmeyen ‘âşık mıdır (36/4) (Tatçı 2008: 58)

Bedensel ve ruhsal disiplin (terbiye) aşaması olan bu süreçte sanatçı yaratılmışlara has kusurlu davranışlarını en aza indirmeye çalışmalı, aklındaki ve nefsindeki kontrol dışı düşünceleri kontrol edip gevşetmelidir. Eşyanın hakikatini kendisine sunacak olan akıl aynasını

⁷ Tabii denge, daha üst paragrafta da Schuon’a atıfla açıklandığı şekilde günlük alınması gereken besini almak, gündelik hayatın içindeki meşguliyetleri sürdürmek şeklinde sağlanan dengedir. Tabii dengenin bozulması ise günlük alınması gereken besinden uzak kalarak oruç tutmak, gündelik hayatın meşguliyetlerinden uzaklaşarak halvete çekilmek gibi uygulamaların gündelik hayatın seyrini değiştirmesidir.

temizlemeli, dünyanın sunduğu geçici arzularında savrulan dağınık güçlerini tekrar toplamalıdır. Geleneksel sanatçı dikkatini yapılacak işe, nesnenin hakikatine yöneltmek için oruç tutma, ibadet etme ve meditasyon gibi nefsi terbiye edici usullerden faydalanmalıdır (Livingston 1998:63). Sanatçının ortaya koyacağı eser hangi alanda olursa olsun, eğer ilahi kaidelere dayanacaksa Allah tarafından verilmiş ilahi bir görev olarak nitelendirilmektedir. Bu hazırlık ve arınma aşaması, ardından da ortaya konulacak olan esere bir adanmışlık duygusu ile yaklaşmayı gerekli kılar. Sanatçının zihnindeki diğer imajları ve fani hisleri boşaltarak sadece ortaya konacak olan esere yönelik tahayyülün kabulü ile eser sanatçının içinde yer bulur. Eser sanatçının akıl aynasında yansır, fani hislerden arınarak sanatçı, zihinsel anlamda bir özümseme gerçekleştirir (Coomaraswamy 1995: 67).

Livingston (1998: 81), Eckhart'a atıfla insanın en içteki ben'inin yapacağı işte ortaya çıkabilmesinin iki şartının olduğunu ifade etmektedir. Bunlardan ilki, sanatçının akıl aynasının temiz olması gerekliliğidir. Bunun gerekçesi ise insanın yapısında bulunan farkında olduğu ya da olmadığı sorunlu ve tatmin edilmemiş unsurların, sanatçının eserini doğru bir şekilde icra etmesine engel teşkil edebilmesi, dikkatini çalışmasına verebilmesine engel olması ve dolayısıyla da iç görüntünün bulanıklaşarak bozulması olarak açıklanır. İkinci şartın ise sanatçının uzun çalışmalar sonucu becerisini kemale erdirmesi olduğu belirtilir (Livingston 1998: 81). Böylece anlaşılmaktadır ki, kişinin sahip olduğu psikolojik yapılanmanın farkındalığı ile sağlanacak olgunlaşma da kalp aynasının temizlenmesi anlamına gelebilecek bir hazırlanma aşamasıdır. Ardından gerçekleştirilecek olan uzun çalışmalar neticesinde becerinin geliştirilmesi ile gerekli olgunluğa ve ustalığa erişmek esastır.

Kendi kapılarını kapatmış olan insanın engellerinin ortadan kaldırılması, algılama kapılarının temizlenmesi ile her şeyin gerçekte olduğu biçimiyle Allah'ta mutlak şekilleriyle gözükebileceği vurgulanmaktadır (Coomaraswamy 1995: 185). Bu da demek oluyor ki insanda her şeyi olduğu gibi görebilme yetisi mevcut olmasına rağmen açılması gerekli olan algı ve idrak kapıları mevcuttur. Aslında tüm meselenin mevcut olanın açığa çıkarılabilmesi olduğu, yol temizlendiği takdirde eşyanın hakikatinin zuhur edebileceği gerçeği, yani kişinin kendindeki engelleri kaldırmak olduğu, arınma ve temizlenme ile bir hazırlık aşamasından geçmenin gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada Yunus Emre hakiki manada ibadetin gerçekleşmesi için bile kalbin temizlenmesi aşamasından geçilmesi gerekliliğine vurguda bulunmaktadır:

Bir tona kan bulaşıcak yumayınca mismil olmaz
Gönül pâsı yunmayınca namâz edâ olmayısar (24/2) (Tatçı 2008: 46)

Bu doğrultuda Coomaraswamy (1995: 85) Echart'tan atıfla tıpkı havanın açık olduğunda güneşin gizlenemeyip açığa çıkması gibi, sanatçının da hazır oluşuyla birlikte Allah'ın onun içine nüfuz edeceği bilgisini aktarmaktadır. Böylelikle hazır oluş, şekillendirilmeye, değişime ve dönüşüme uygun ve istekli hâle gelme olarak tanımlanır (Coomaraswamy 1995: 85). Tüm bu hazırlık aşamasının hedeflediği asıl gaye akli evrenin aynası hâline getirebilme çabasından ibarettir. Bu doğrultuda insanın varoluşsal yönünü ve bu vesileyle de aklî yönünü arındırması nefis terbiyesi olarak adlandırılan süreci işaret etmektedir (Schuon 2013c:109).

İkili bir benlik yapısına sahip olan insan, eğilimini hangi doğrultuda yoğunlaştırırsa o yöne doğru kayarak diğer yönün güç ve etkinliklerini kaybeder. İnsanın fani yönünü teşkil eden şahsi benliği, dünyayı ve dünyalığı, yani maddeyi arzular. Dünyaya karşı duyulan bu aşırı istek, hırs ve arzu, yaratılmış şeylere ve hayallere olan aşırı bağlılık, insana Allah tarafından bağışlanmış olan ilahi güç ve etkinlikleri zayıflatır (Livingston 1998: 37-38). Bu itibarla arınma ile gerçekleştirilecek olan asıl mücadele, istikameti tersine çevirerek maddeye, dünyalığa, hırs, istek ve arzulara aşama aşama yüz çevirerek, varlığımızın diğer boyutu olan ilahi yönümüzün güç kazanmasına ve üzerimizdeki etkinliğinin artmasına müsaade etmektir. Nitekim Yunus Emre de Hakk'ı müşahade etmenin dünyaya olan bağılıktan kurtulmakla mümkün olabileceğini ızhah etmektedir:

Âşık lâ-mekân olur dünyâ terkini urur
Dünyâ terkin uranlar dîdâr göregen olur (96/5) (Tatçı 2008: 118)

Bu hususta da tekrar Yunus Emre hakkındaki menkıbeye yöneldiğimizde Taptuk Emre'ye gelen Yunus Emre'ye söylenen "Hizmet et, emek harca, nasibini al." (Hacı Bektâş-ı Veli 2014: 382) sözüdür. Ne hizmet varsa yapacağını söyleyen Yunus Emre, kendisini zorlu bir hizmet sürecinin içinde bulur. Tekkenin odunculuğunu yapan Yunus Emre aynı zamanda sakkâlık (su taşıyıcılığı) hizmetini de yerine getirmektedir (Tatçı 2019: 30). Bu hizmet süreci zihni ve kalbi arındırmanın, nefsin güçlerini kontrol altına almanın bir yönü olarak ortaya çıkmaktadır.

Menkıbenin üzerinde durduğu bu husustaki önemli nokta “Erenler meydanına eğri yakışmaz” düşüncesiyle Yunus Emre’nin odunun yaşını ve eğrisini kesmemesidir. Tam kırk yıl dergâh kapısına doğru odunu keserek getirmek önemli bir sembolik açılım arz etmektedir. Nitekim şeyhinin “tekkeye neden hep düzgün odun getirdiğini” sormasının ardından aldığı cevap “Efendimin ocağına eğri yakışmaz!” sözü olmuştur. Bu hususta Mustafa Tatçı’nın çözümlemesi oldukça aydınlatıcıdır. Şeyhinin Yunus’a sorduğu sorunun altında yatan neden Yunus Emre’nin ledün ilmindeki gelişimini anlamaktır. Verilen cevap ilk etapta gayet memnun edicidir ancak buradaki asıl husus bir üst merhaleye geçilip geçilmediğidir. “Eğrilik”, “şaşıklık” izafî benlik vehminden kaynaklanır. Vahdet-i Vücut anlayışına göre varlık vahdetten ibarettir. Hak ve hakikatten başka bir şey yoktur. Demek ki “eğrilik” söz konusu olamaz. Cem’ idrakini yaşayanlar eğriden ve doğrudan bahsetmezler. Eğri de doğru da birdir. Tüm zıtlıklar birlik içinde bir olur (Tatçı 2009: 28). Bu menkıbe üzerinde her bir kelime ve olayın bütünü hakkında yapılan çözümlemeler oldukça geniş bir açılım sağlar (Tatçı 2009: 19-35, Karakoç 2016: 31). Bu açılım da her bir unsurun sahip olduğu sembol mahiyetinin derinliğini gösterir. Ancak bizim üzerinde yoğunlaşacağımız husus zahir anlamı olsa da sanatçının yolun başında karşılaşacağı arınma ve hizmet yolunun kaçınılmazlığıdır. Burada yer alan kırk sayısı, kırk yıl doğru odun taşıma, kırk sayısı üzerinden de sembolik bir açılım sağlar. Nitekim kırk sayısı değişim ve dönüşümün tamamlanma evresidir. Ölümü veya durum değişimini ifade eder (Lings 2003: 84). Arınma evresinin tamamlanması kırk sayısından da anlaşılmaktadır. Vahdet anlayışının ortaya çıkması “kırkı çıkarmak”la mümkündür. Burada Yunus Emre kırkı tamamlamakla dönüşme ve arınma sürecini nihayete erdirebilmiştir. Burada geçen yılların kırk sayısı ile gerçek anlamda tamamlanması gerekmemektedir. Zira bu sürecin Üftade’nin *Vakıat*’ında anılan bir başka rivayette otuz yıl olarak kaydedildiği belirtilir (Tatçı 2019: 11). Nitekim Schimmel (1991: 69) de kırk yıl olarak ifade edilen sürecin, görünen anlamın ötesinde, gerekli disiplinin sağlanmasıyla olgunlaşma düzeyine erişileceği uzun bir döneme işaret ettiğini belirtir. Yine bu hususta “kırk sene hizmet” kültünün manevi olgunluğu ifade ettiği de önemli görülmektedir (Tatçı 2008: 54). Önemli olan husus dönüşümün gerçekleşmesidir. Bu dönüşümse akıl aynasını temizlemekle ilgilidir.

Dergâha hizmetle başlayan arınma evresi, “insana hizmet etmenin Hakk’a hizmet etmek” anlayışıyla bütünleşen eylemsel bir yönü olmakla birlikte, akıl aynasını temizlemek; aynı zamanda ibadet ve tefekkür etmekle de bütünleşecek bir mahiyet arz eder. Az yemek, az

uyumak, az konuşmak olarak özetlenen nefsin haz aldığı eylemleri asgariye indirerek tabii dengeyi sarsacak disiplinli uygulamaları gerçekleştirmek de hazırlık aşaması olarak tanımlanan bu süreci tamamlamaya yönelik eylemlerdir.

4.1.3. Zihni Faaliyet / Güçlü Odaklanma ve Özümseme

Algının ve idrakin yolunu tıkayan engeller ortadan kaldırıldığında ortaya çıkacak olan kemalât, sanatçının sahip olması gereken vasıflardan en önemlisi olarak görünmektedir. Engellerin kalkmasıyla ortaya çıkacak olan hakikatin zuhuruyla birlikte nesnelerin hakikatini görme, aklî seyir ve zihni faaliyet süreci, sanatçının bilfiil yaşadığı deneyime dönüşür. Bu takdirde Geleneksel Sanatçı için modeller değil, akılda oluşan şekiller önemlidir. Bu süreç de sanatçıda oluşan zihni faaliyetin, aklî müşahedenin kazanılmasını içerir ve eserin icrasında temel teşkil eder (Coomaraswamy 1995: 152). Her şeyin kendisine bağlı olduğu ve kendisinden neşet ettiği ifade edilen zihni faaliyet sürecinin en önemli ve en gerekli husus olduğu vurgulanarak ilk sırayı alması gerektiği düşünülmektedir (Guénon 1991: 148). Bu noktada zihni dağıtan mahlûk görüntülerden ve fani hislerden sıyrılarak kalpteki özel ve gizli alandan görerek sanatın icra edilmesi esastır. Gerçek bilgi ve saf görüntünün içten gelen bir hisle ve ideal alandan yansımış veya bir rüyada görülmüş gibi ortaya çıkacağı belirtilmektedir (Coomaraswamy 1995:9-10).

Zihni faaliyetten kasıt tabiatta görülen nesnelerin kopya edilmesi değil bizzat tertemiz edilen akıl aynasından, eşyanın hakikatinin mutlak âlemdeki orijinal hâlinin seyredilerek ortaya konmasıdır. Zihni faaliyet, görülemeyen dünyaya has mükemmeliyeti esere taşıma arzusudur. İlahi olanı, mutlak olanı, hakikati zihinde görüp aksettirme becerisidir.

Bu doğrultuda günümüzdeki anlayışın aksine sanat, nesnenin doğrudan gözlemlenmesine, nesnenin görüntüsünün kopya edilmesine yönelik bir faaliyet biçimi değildir. Bunun aksine sanat, nesnenin hakikatinin, arketipinin, görünüşünün değil de sahip olduğu derinliğin, bânının zihin dünyasında beliren görüntüsünün seyredilerek icra edilmesidir. Geleneksel anlamda, zihni faaliyeti gerçekleştiremeyen insanın bir sanatçı olarak değerlendirilemeyeceği ancak hünerli bir işçi veya usta olarak nitelenebileceği vurgulanmaktadır (Coomaraswamy'den aktaran Livingston 1998: 64).

Coomaraswamy (1995: 91), Eckhart'ın akıl ile idrak edebilme konusunda yazdığı pek çok fikri, eserlerinde ifade ederek bu konudaki tespitlerinin doğruluğunu ve gerçek bir sanatçının edinmesi gereken temel vasıflardan olduğunu teyit eder. İnsanların hisleriyle olduğu kadar akıllarıyla da görebildiği ölçüde âlim bir sanatçı olarak her şeyi Allah'a dönmeye hazırlayabileceklerini düşünür. Nesnelerin akılda görülmesi ile ilgili önemli vurgularda bulunan Eckhart'ın, insanların dünyevi hayatlarında belirli süre içerisinde yaşamlarını sürdürmelerine rağmen Allah'ta her daim canlı olduklarını ifade ederek aklın işte bu mutlak bilince erişmesi sayesinde oluşan bu genişleme ve açılmayla birlikte aklî seyir işlemini gerçekleştirebileceğini aktardığı belirtilir (Coomaraswamy 1995: 84). Ruhun en üstün gücünün akılda olduğu ve bu güç vasıtasıyla Allah'ın şuuruna erişilebileceği, insan ve Allah'ın benzer olduğu ancak kalıcılık ve çalışmada farklı oldukları açıklaması yapılır. Dünya hayatında irade ve zaman unsurlarının devreye girdiği, insanın fikirlerinin aklında yaşadığı sürece var olabileceği, yaratılmışın dünyevi bedenlerinde geçici bir süre yaşayabilmelerine rağmen Allah'ta daima canlı oldukları ve ebedî olarak da canlı kalacakları ortaya konmaktadır (Coomaraswamy 1995: 84).

Aklın, içerisinde Allah'ın bütün haşmetiyle parladığı bir mabet olarak tanımlandığı görülür. Gerekli temizlenme ve arınma sürecinin ardından Allah'ta sonsuz bir hayat yaşayan mahlûkat da bu mabetten izlenebilecektir. (Coomaraswamy 1995: 66). Varlık mutlaktan faniliğe akar ama mutlaklığından bir şey kaybetmez. Aslı, hakikati mutlaktır; tezahürü, gölgesi, hologramı varlığa yansır. Bu nedenle mahlûkatın dünyaya yansıyan kopyaları üzerinden değil de aklî seyir vasıtasıyla hakiki mevcudiyetinden kopya edilerek eserin ortaya konması esastır.

Nihayetinde ise başarılı olarak kabul edilebilecek bir sanat eseri, sanatçının seyir gücünün mükemmeliyetine ve o sanatın icrasına yönelik beceriye sahip ve hâkim olup olmamasına bağlıdır (Livingston 1998: 82). Bu açıklamalar doğrultusunda Yunus Emre'nin şiirlerinde yoğun bir mücadeleye ve arınma sürecinin ardından açılan kalp gözü ile âlemin Hakk'a bakan yüzünün müşâhedesine nail olunduğunu, görünen "bin" in kaynağına gözün çevrilip de birden çoğalan binin, celal ve cemel tecellilerinin aslına ulaşıldığını idrak ederiz.

Asılda 'âşık u ma'sûk u 'ışk bir
Bu birden gerçi kim yüz bin görindi (411/8) (Tatçı 2008: 432)

Eger âyîne bin olsa bakan bir
Gören bir görünen bin bin görindi (411/9) (Tatçı 2008: 432)

Yunus Emre'nin yaşadığı “genişleme” ve “nurlanma” evresi ancak çok az kimsenin erişebileceği müşahede ve tecelli deryasıdır. Bu yol herkese açık, ancak çoğu kimsenin yolda kalacağı güçlükleri barındıran ince bir yoldur. İç gözün açılmadığı sürece görülemeyecek sırları barındırmaktadır:

Yüz bin lisân çün geldi yüz bin cân yolda kaldı
Yüz bin gözler görmeye bizüm cevânümüzü (416/7) (Tatçı 2008: 437)

Şükür Hakk'a kim dost bize eyitdi dost yüzine bak
Açdum ben de gönlüm gözin sultânımı gördüm mutlak (128/1) (Tatçı 2008: 144)

Eyle sûretüni vîrân cân sırrıdur ana iren
Bâtın gözidür dost gören zâhir gözi yabandadır (54/6) (Tatçı 2008: 79)

Gör imdi gizlü seyri seyir içinde sırrı
Kul bilmez bu tedbîri kime degdi bu nüzul (151/7) (Tatçı 2008: 168)

Gönül gözü açılan Yunus Emre, cümle âlemi kuşatan tecelliye mazhar olur, gördüğü her varlığın Hakk’a bakan yönünü idrak ederek kesretteki vahdetin sırrına erer:

Gör Mûsî’ye Tûr içinde bir tecellî neler kılur
Yir gök tolu tecellîdür yâ ben niçe sabr eyleyem (206/4) (Tatçı 2008: 232)

Bu benüm gönlüm alan toludur cümle ‘âlem
Kancaru bakarısam ansuz yir görimezem (188/5) (Tatçı 2008: 209)

Çünkü gördüm ben Hakk'umı Hakk'ıla olmuşam biliş
Her kancaru bakdumısa hep görinendür cümle Hak (128/2) (Tatçı 2008: 144)

Yunus Emre'nin yaşadığı seyrin cazibesi dilinden akan beyitlere sembolik olarak yansır, dağlar, ay, güneş, bulut onun seyrinin ifadesinde birer vasıtaya dönüşür:

Tecelliyâtun nûrına döymez vücûdum tagları
Cismüm gemisinün zîrâ muhkem degüldür bağları (365/1) (Tatçı 2008: 385)

Ol ayun şu‘lesinden ‘âlem münevver oldu
Gönlümdeki çerâğı uyardı ulu hoca (342/3) (Tatçı 2008: 360)

Ay u güneş müştâk durur dervîşlerin sohbetine
Firişteler tesbîh okur zikir ider dervîşleri (374/2) (Tatçı 2008: 397)

Senün emrün ile döner felekler
Hem ayun güneşün devrânı sensin (282/2) (Tatçı 2008: 300)

Yüzüne karşı bu güneş bir dem gelüben turamaz
Gelüp kaşundan kiçi ay her dem okıyalı sebak (132/4) (Tatçı 2008: 149)

Ol dostıla benüm işüm bulıdıla güneşleyin
Bir dem hicâbı sürilür bir dem nikâb başa gelür (73/7) (Tatçı 2008: 98)

Varlık, aslı yüce yerde olan bir yansımadan ibarettir. Her şeyin ayan-ı sabitesi, arketipi yücelerde mevcuttur, varlık; mutlağın âlemdeki tezahürüdür:

Kime az bakarısa aslı yüce yirdedür
Az görme çok gör anı böyle gelmişdür tarık (148/4) (Tatçı 2008: 148)

İnsanın sahip olduğu varlık emanet bir makam olup gerçek varlık değildir. Hakiki varlık Allah’a ait olmakla birlikte bizimle birlikte görünür (Avani 1997e: 108). Yunus Emre’nin sanatında ortaya çıkan; varlığın mutlak olan âlemden, fani olan dünya âlemine yansıyan görüntülerinin, görünen ve görünmeyen, zahir ve batın hususiyetlerinin bir arada müşahede edilerek dilsel sunumunun ortaya konmasıdır. Varlık, yaratıyla birlikte müşahede edilir, çokluktaki birlik idrak edilir ve cümle mevcudat Hakk’ın merceğinde toplanarak kesret, vahdete dönüştürülür. Bu hususta Allah’ın “bir”liğini çokluğa dağıtarak sunduğu fedakârlığa karşılık, çokluğun “birlik”te toplanmasıyla gereken yapılmış olur. Tıpkı, prizmadan geçerek çoğalan renklerin tekrar beyaz ışıktaki toplanarak “bir”lenmesi gibi, varlığın bütünü tek bir hakikatte buluşur, aslına kavuşur.

4.1.4. Aynileşme/ Özdeşleşme ve Aklî Seyirin Devreye Girmesi

Geleneğin öne sürdüğü en önemli şartın, sanatçının tefekkür etme, müşahede etme yani aklî seyiri gerçekleştirebilme faaliyeti olduğu kabul edilmektedir. Bilenin, bilinenin içinde yok olması anlamına gelen bir tür “yutulma” hâlinde gerçekleştirilecek olan bu faaliyet, sanatsal uğraşının en temel şartı olarak ortaya çıkar (Livingston 1998: 73). Sanatçının “kendisi”liğinden sıyrılması ve kronolojik zamanın dışına çıkarak zamansızlık ve mekânsızlık âlemi olarak nitelenebilecek bir konuma yükseliş anında ortaya çıkabilecek bir faaliyeti işaret eder.

İlahi âlemde aklen görülüp teslim olunan gerçek şekil, sanatçının kendisiyle özdeşleştiği bir malzemeye dönüşür. Sanatçının bizzat kendisi, şekillendirilecek malzemeye dönüştüğünde gerçek yaratma faaliyeti devreye girer. “Düşünce âleminde seyretme faaliyeti” olarak adlandırılan bu süreçte sanatçı, zahirinin farkında değildir, bizzat şekillendirilecek olan malzeme olmuştur (Livingston 1998: 66). Bir tarafta kendisi olarak kalabilen sanatçı, diğer yandan görme faaliyetine bağlı olarak düşünce dünyasında bir özdeşleşme yaşar. Bir nesnenin gerçek anlamda bilinebilmesinin, ampirik olarak nesnenin gözlemlenmesi veya duyu organlarıyla refleks olarak algılanmasıyla değil de bilen ve bilinenin; gören ve görülenin birbirlerinin sınırlarına girmesi suretiyle buluşmaları hâlinde sağlanabileceği düşünülmektedir. Seçilen konu her ne olursa olsun sanatçının üzerinde yoğunlaşması gereken, dikkatlerini üzerinde kilitleyeceği, kendisini tamamen vereceği tek şey o olmalıdır. Konu, sanatçının bilfiil yaşadığı eylem hâline geldiğinde, konusuyla bütünleştiğinde ancak eserin gerçek bilgiden hareketle icra edilmiş kabul edilebileceği belirtilmektedir (Coomaraswamy 1995: 10-11). Bu düşünceden hareketle bir çeşit divanelik olarak da görülebilecek bu hâl vesilesiyle sanatçı, ortaya koyacağı eser dışındaki her şeye duyularını ve algısını kapatarak yalnızca konusunu düşünür, düşünmekle kalmaz onu yaşar. Yaşanılan bu güçlü odaklanma müşahade edilen ile aynileşme ve özdeşleşme sürecini doğurur. Fizik bedeninin bir çeşit dağılımını ve ruhun ortaya konacak olan eserle bütünleşmesini sağlayan bu süreçte, esere yansıyan büsbütün hakikatin kendisine dönüşür. Hakikatin bir nüvesini, ruhunu, sembolünü açığa çıkartacak olan eser ancak bu koşula bağlı olarak hayat bulur ve etkisi tüm zamanlara yayılacak olan aşkın bilgi, bu eser aracılığıyla aşikâr olur.

Bu kabiliyetin elde edilmesi kalbin saflık ve teklîğe erişmiş olmasına ve dikkatin başka hiçbir şeye verilmediği iç hâlinin oluşmasına bağlıdır. Yalnızca öğrenmekle kazanılamayacak olan bu iç hâli, gerek fitri gerekse de sonradan kazanılmış olsun, sanatçının sahip olduğu ideal hassasiyet ve kendisini tasvir edilen şekillerle özdeşleştirebilme kabiliyetine sahip olup olamamasına göre ortaya çıkmaktadır (Coomaraswamy 1995: 52). Bir kabiliyet olarak da değerlendirildiği görülen bu aynileşme sürecinin gerçekleşmesinde sanatçının kalbi düzeyde erişmesi gereken önemli bir aşamaya işaret edilir. Aklî olmaktan ziyade kalbi bir bilme hâlini de gerektiren bu süreçte sanatçının sahip olduğu fitri yatkınlık, ideal hassasiyet ve özdeşleşme kabiliyeti de önemli rol oynar.

Aklî seyiri gerçekleştiren sanatçı, dış dünya'ya karşı olan şuurunu azalttığında veya tamamıyla ortadan kaldırdığında, eserinin zihnindeki düşünsel boyutunda bütünüyle yoğunlaştığında ancak ilhamın temel koşulunu sağlamış olacaktır (Livingston 1998: 78). Çalışılan konuyla özdeşleşme, eserin yapılmasına vesile olan ilhamın ortaya çıkmasını sağlar (Coomaraswamy: 1995: 53). Bu itibarla ilhamın temel koşulu aklı ve kalbi dış dünyadan mümkün olduğunca uzaklaştırmak ve içsel anlamda sağlanacak olan sükûnet ve zihinsel yoğunlaşma ile düşünsel boyutta aynileşmeyi sağlamaktır.

İlahi bir tecelli olan kâinat, şeklini ebedi ve ezeli olan örnekten alır. Her eşyanın arketipi cisimsiz dahi olsa öz olarak içimizde mevcuttur. Kendi şahsiyetini ve benliğini aradan çıkarabilen kimse, kendisinin yerine ilahi olanın çalışmasına müsaade etmiş olur. Böylelikle içimizde öz olarak taşıdığımız modellerin ortaya konan her eserde mükemmel bir şekilde zuhura gelmesi sağlanmış olur (Livingston 1998: 68). Bunun sonucunda da tabiat zahiri biçimleri ile değil de işlevsel tarzı içerisinde taklit edilmiş olur (Chittick 2012: 243). Bu doğrultuda aynileşme ile açığa çıkan hakikat, sanatçının zahiri benliğini aradan çıkarması gibi güç bir aşamaya ulaşması ve ardından Allah'tan akan hakiki ilimle eserini icra etmesi sürecidir. Tecelli etmiş ve etmemiş olan her şeyin ortaya çıkacak olan bu ilahi insanda mevcut olması nedeniyle, onun özünde zaten mevcut olan bilgiye erişiminin önündeki engeller ortadan kalktığı için, ilahi hakikat, sanatçının ortaya koyacağı esere olabilecek en mükemmel şekilde yansır.

Yunus Emre'nin şiirlerinde de müşahade edilen bu süreçte, bir sanatçı olarak, şiirlerinin bir kısmını sarıp sarmalayan, benliğini fenâ'ya ulaştırmış bir kâmil insan olarak ilahi benliğinin bilinç merkezinden akan beyitler sunar. Aktardığı bilgiyle aynileşen Yunus Emre, tüm zamanların şahidi ve hatta “eyleyen” olarak karşımıza çıkmaktadır:

Ben bu sûretten ilerü adum Yûnus degül iken
Ben olıdum ol ben idüm bu ‘ışkı sunandayıdum (169/11) (Tatçı 2008: 186)

Şimdi adum Yûnus durur ol demde İsmâ’îl idi
Ol dost için ‘Arafât'a kurbân olup çıkan benem (187/11) (Tatçı 2008: 208)

Bu çarh benüm hükmümdedür her kanda ben oturmuşam
Mülk benümdür hükm iderüm yapan benem yıkan benem (187/12) (Tatçı 2008: 208)

Bir niçeye virdüm emir devlet ile sürdi ‘ömür
Yanan kömür kızan demür örse çeküç salan benem (193/6) (Tatçı 2008: 214)

Kar yagduran buz tonduran hayvânlara rızkın viren
Şöyle bilün ol mahlûka ol Rahîm ü Rahmân benem (193/7) (Tatçı 2008: 214)

Halk içinde dirlik düzen dört kitâbı togru yazan
Ag üstine kara dizen ol yazılan Kur'ân benem (193/8) (Tatçı 2008: 214)

“İlahi Hakikat” ile bütünleşme sürecini yaşayan Yunus Emre, beşeri benliğinin sınırlayan etkisinden kurtularak kozmik zamanın sırlarına erer. Yaşanmış ve yaşanacak olan tüm zamansal süreçleri müşahade eder hâle gelir. 168. Şiir, Hak’tan ayrı olmayıp da onunla bir olduğu andan itibaren zuhur eden olayları aktarır:

İy yârânlar iy kardaşlar sorun bana kandaydum
Dinlersenüz eydivirem ezeli vatandaydum (168/1) (Tatçı 2008: 182)

Yunus Emre aşağıda verilen beyit örnekleri ile de Allah’ın (cc.) dergâhında yaşadığı gizli seyri aşikâr etmektedir:

Yûnus senün ‘âşık cânun ezeli ‘âşıklarıla
Ol Allah'un dergâhında seyrân u cevlandıaydum (168/12) (Tatçı 2008: 183)

Gör imdi gizlü seyri seyir içinde sırrı
Kul bilmez bu tedbîri kime degdi bu nüzul (151/7) (Tatçı 2008: 168)

Gussa beni görmezidi kaygu eli irmezidi
Endîşe şehrinden taşra bir yüce mekândaydum (172/4) (Tatçı 2008: 188)

Diğer insanlar gibi biçimler dünyasına hapsolmuş bir konumda yer alan sufi, bu kısıtlılığın farkındalığıyla birlikte, diğer yönden çok geniş bir özgürlük alanı olan ilahi seyre ulaşabilmesi hasebiyle iki bilinç merkezinden de konuşabilir (Lings 2007: 13). Bir tarafta kendisi olarak kalabilen Yunus Emre, diğer tarafta düşünce dünyasında bir özdeşleşme yaşar. Bu özdeşleşme sayesinde aktarılan bilgi ne gözlem ne de duyular aracılığıyla elde edilen bilgidir, bizzat gören ve görülenin bulunduğu noktadan zuhur eden hakikatin bilgisidir. Böylece Yunus Emre, bir yandan beşerî benliğinin diğer yandansa ilahi benliğinin bilinç merkezine de sahip olduğunun farkındalığıyla iki bilinç merkezinden de seslenir:

Yûnus degül bunu diyen kendüligidür söyleyen
Kâfir olur inanmayan evvel-âhir hemen benem (193/14) (Tatçı 2008: 214)

Kendisinde Hakk'ı bulan Yunus Emre “aynileşme” sürecini yaşayan bir sanatçı olarak artık hiçbir şüpheye yer kalmadığını, Hakk'ı müşahade etmedikçe de gözlerinin bir anlamı olmadığını itiraf etmektedir:

Ben bende buldum çün Hak'ı şekk ü gümân nemdür benüm
Ol dost yüzün görmez isem bu gözlerüm nemdür benüm (170/1) (Tatçı 2008: 186)

“İlme'l-yakîn” mertebesini aşan Yunus Emre, bizzat Hakk'ı müşahade edip “ayne'l-yakîn” mertebesine erişerek, görerek ve yaşayarak edindiği tecrübesini dile getirmektedir:

Şâh dîdârın gördüm 'ıyân gümânsuzın bellü beyân
Kâfir ola inanmayan ol dîdâra bakan benem (187/5) (Tatçı 2008: 207)

Mevcut benliğini ilahi olanla birleştirmiş olan Yunus Emre'nin yaşadığı dönüşümün neticesinde beşeri benliği ilahi benliğinde fena bularak yok olmuştur.

Ayne'l-yakîn görüpdür Yûnus Mecnûn olupdur
Bir ile bir olupdur Hakke'l-yakîn içinde (303/7) (Tatçı 2008: 324)

Yunus'dan geriye adından başka bir şey kalmamıştır. Bunun neticesinde Yunus'un dilinden seslenen Hakk'ın kendisi olmuştur:

Ol dost bana ümmî dimiş hem adımı Yûnus komış
Dilüm şeker gevdem kamış bu söyleyen nemdür benüm (170/6) (Tatçı 2008: 186)

Yaşanan “vahdet” deneyiminin ardından Yunus'un şahsından zuhur eden her tür edimin “İlahî” olana atfedilmesi gerekliliği beyitte açıkça yer bulur:

Bu cümle cânda oynayan tamarlarında kaynayan
Küllî lisânda söyleyen küllî dili diyen benem (187/7) (Tatçı 2008: 207)

Böylelikle bilinç dünyasında bir aynileşme ve özdeşleşme yaşayan Yunus Emre, “birleşme” hâlinin sunduğu, kendisini merkezde konumlandıran eyleyen olma durumunun yaşattığı özgürlükle bir yandan sahnede oynanan oyunun oyuncusu olmakla birlikte diğer yanda seyirci koltuğunda oturup izleyen ve hatta senaryoyu yazan ve yönetene dönüşmektedir.

4.1.5. Ruhun Aleti oluş

Sanatçının ulaşacağı nihai aşamada Allah'tan gelen ilahi mesajı topluma ileten bir vasıtaya dönüşmesi, bizzat aracılık etmesi hususu söz konusudur. Nitekim sanatçının nefsi körletme, aklî seyir, özdeşleşme, aynileşme gibi süreçlerin ardından erişeceği son nokta; nesnelerin hakikatini, hem zahirini hem de batınını bizzat gören ve bilen, içindeki öze doğrudan erişen ve eyleyen olarak eserini hakiki modellerini görerek icra etmesi durumudur.

Sanatçının icra etmekte olduğu sanatını ustalık seviyesine yükselttikçe ilahi mükemmelliğe yaklaşacağı başka bir açıdan ise sanatçının kendi şahsiyetinden boşaltıldıkça, hakiki ben'inin yani içindeki İlahi Usta'nın, Allah'ın Evren'i yaratma ameliyesinde bir "alet" olarak çalışacağı kabul edilmektedir (Livingston 1998: 51-52). Tanrısal gerçekliğin bir insanı inayet ve güç aracı olarak kullanabilmesi için o insanın "kendi"liğinden arınmış olması gereklidir. Gerek doğuştan gerekse de sonradan edinilen meziyetleri ile özdeşleşmemiş insan, toplumun geneli üzerinde faydalı ve tesirli bir etki mekanizmasına dönüşebilir (Huxley 2014: 72). İnsan kendisinden, Şahsi Ben'inden, nefsinden sıyrıldıkça Allah'ın yaratma ameliyesindeki bir vasıtaya dönüşür. Kişinin kendiliğinden özgürleşmesi olarak da ifade edilen bu süreç vasıtasıyla sanatçı, gerçekte ortaya konan işin faili olmadığını, ancak bir alet, vasıta veya vesile olduğunu idrak eder (Coomaraswamy 2004: 136).

Edinilen bu idrak ile birlikte varılan bu vahdet hâli, benliği tüm benliklere dağıtarak her şeyde, her yerde, herkesteki benleri seyrettirir. Hem parçalanarak dağılan bu ilahi öz, hem de toplanarak "biz"i "Bir" yapar. Bizdeki birin keşfi, parça benliğimizi "Bir"e ekler. Öz olarak bir iken, fizik olarak parça olmaya devam ederiz, ancak bizden çıkan "Bir" in sesi, nefesi olur. İşte sanatçı olmak budur, Bir'in birliğin keşfiyle birlikte, bir daha "kendi" olamamaktır. Nitekim Yunus Emre'de bu birleşme hâli şöyle ifadesini bulur:

Bir kezden ol oldum ahî benden ümîd yokdur bana
Ben olısam pes ol kanı ben bu sırra irimezem (174/5) (Tatçı 2008: 190)

Ayrıca Yunus Emre'de kendiliğin inkârının yer aldığı aşağıdaki beyitlerde aynı zamanda "kudret dili" ifadesinin Yunus Emre tarafından dilin gücüne vurgu yapmak maksadıyla oluşturulmuş yeni bir kavram olduğu belirtilmektedir. "Kudret eli" şeklindeki kullanımın yaygınlığına rağmen "Kudret dili" kavramının o yüzyılda kullanılmamış olma ihtimali dile getirilmektedir. Vahdet-i vücud anlayışının yansıması olarak değerlendirilen beyitlerden açığa

çıkan anlam; diyenin, işitenin, görenin, gösterenin ve her sözü söyleyeninin Cenab-ı Hak olduğudur, bu nedenle de bu beyitlerden dile gelen sözün kudret dilinden geldiği açıklaması yapılmaktadır (Bilgin 2019: 222):

Geyiklü'nün ol Hasan söz eyitmiş kendüden
Kudret dilidür söyler kendünün söz nesidür (64/6) (Tatçı 2008: 89)

‘Işk makâmı ‘âlîdür ‘ışk kadîm ezelidür
‘Işk sözini söyleyen cümle kudret dilidür (25/1) (Tatçı 2008: 46)

Erişilen bu birleşme hâli ile birlikte kâmil insandan açığa çıkan hakikat, Yunus Emre’de de ifadesini bulan bir süreçtir:

Vücûda gelmeyince kimse Hakk'ı bilmedi
Bu vücûddan gösterdi dost bize dîdârını (397/4) (Tatçı 2008: 418)

Allah benüm didüğine virmişdür ‘ışk varlığını
Kime bir zerre ‘ışk vire Çalap varlığı andadur (65/6) (Tatçı 2008: 90)

İçteki güce tâbi olmakla başlatılacak bu özdeşleşme süreci ile yaratma işleminin aklî ve tahayyüli aşaması devreye girer. İlham olarak da tanımlanabilecek olan bu süreç, hareketi başlatıcı bir hususiyete sahiptir. Bilen ile bilinenin birleşmesi sürecinin başlamasıyla birlikte “bir oluş” sürecine geçiş yaşanmaktadır (Livingston 1998: 64). Nitekim bütün düşünürlerin konuştukları ve yazdıklarının kendilerine fısıldandığını, ilahi bir ilham tarafından yönlendirildiklerini söyledikleri ifade edilmektedir (Coomaraswamy 2007: 20). İlham ve esinlenmenin derinlemesine çözümlenmesiyle açığa çıkan en önemli hususun, sanatçının Allah’ın vekili olarak işlev ortaya koyması, Allah’ın sözlerini iletmede aracılık etmesi olduğu belirtilmektedir. Böylelikle sanatçı, kendi enerjisiyle değil, Allah’tan gelen enerjinin hakiki kaynağıyla eserini icra eder (Coomaraswamy 2007: 22). Bu doğrultuda sanatçının ilhamın gereklerini yerine getirerek, hareketin başlangıç noktasına erişeceği, yaşanan oluş süreciyle birlikte Allah’tan ilham vasıtasıyla gelen mesajın yansıtıcısı olarak Allah’ın mesajını iletmede bir vasıtaya dönüşeceği anlaşılr.

İnsanın taşıdığı “öz” hiçbir şeklin kavrayamayacağı saf “Bilen, Şahit” olandır. Sanatçı aynı zamanda da bilir ki, kendi eseri vasıtasıyla konuşan bizzat Allah’ın kendisidir. Bu şekliyle eser, insanın sahip olduğu tüm zayıflıkları aşan bir mahiyete sahiptir (Burckhardt 2017a: 12). Bu doğrultuda, sanatçının oluşturacağı eserle özdeşleşmesi durumu, yalnızca zuhur edecek olan

eser boyutunda bir genişlemeyi değil, onu da kapsayan, tezahür etmemiş olan tüm özlerle de birleşmeyi içeren geniş bir mahiyet içerir. İnsanın sahip olduğu öz, koca bir çınarı bünyesinde saklayan bir tohum misali oluş ve yok oluş süreçlerinin tamamını bünyesinde barındırır. İnsani düzeyi fazlasıyla aşan bu boyut, ilahi olanın sınırlarına girilmedikçe erişilemeyecek sonsuz imkânların kaynağıdır. Nitekim Yunus Emre’de de aşikâr olan hakikat; varlığın öncesinin ve sonrasının, tümünün bilgisine erişildiğidir:

Dervîş ırma gözün evvelki demden
Yûnus görüp durur hem âhir hem evvel (156/6) (Tatçı 2008: 173)

Geleneksel Sanatçının benliği gerçekte bir fail değil, bir alet olarak değerlendirilir. İnsanın şahsiyeti bir amaç olarak değil de yalnızca bir vasıta olarak görülür. Livingston (1998: 58), şahsi şuurun en üst düzeyde gerçekleştirilmesinin, şuurun nihai amacı olan Allah’ta (c.c.) kendisini kaybetmesi ve bulması ile sağlanacağını ortaya koyar⁸. “Gökler’den inmiş” olarak nitelenebilecek bir sanat eseri için doğrudan bazı dikey müdahalelerin olması gerektiği, bunun için de sanatçının kendi yüksek doğasına muhtaç olduğu belirtilmektedir. Bir sanat eserinin kutsalın tezahürü olmasının ve sanatçının kendi yüksek doğasının bir sunumu olabilmesinin yolunun yukarı olarak nitelenen kutsalın dolaysız, dikey müdahalesi ile sağlanabileceği anlaşılmaktadır. Bu itibarla sanatçı, bir insan olarak değil, kutsalın nüfuzunu sağlayan bir vasıta olarak değerlendirilir (Lings 2003: 75). Tüm bu açıklamalar doğrultusunda geleneksel anlamda sanatçının en önemli özelliğinin Allah’ın (c.c.) elçisi olarak işlev ortaya koyması olduğu anlaşılr. İlâhi bilginin doğrudan aktarıcısı olan sanatçı eserinin de içinde bir yönü Hakk’a dönük olan dikey mahiyet barındırdığı için tüm zamanlar için geçerli bir eser ortaya koyabilmektedir. Nitekim Yunus’un dilinden, âlemlere destan olacak sözün söylendiği ifade edilir:

‘İşka döyemedi özüm gensüzün açıldı râzum
Yûnus senün iş bu sözün ‘âlemlere destân ola (4/8) (Tatçı 2008: 27)

Benem Hakk'un kudret eli benem beli ‘ışk bülbülü
Söyleyüp her dürlü dili halka haber viren benem (193/11) (Tatçı 2008: 214)

⁸ Bu anlayış, tasavvufta fenâ- bekâ bahsinde yer bulmaktadır; fenâ halindeki kul bizzat Allah (c.c.) tarafından sevk ve idare edilmektedir. Bu durumda kula yön veren Allah’tır. Fenâdan sonra gelen bekâ ise kulun nefsinden arınması, Hakk’a ait olanlarla baki olması anlamındadır. Bekâ makamına ulaşmakla kul, bütün hal ve hareketleri ile Hakk’a uygun olan sınırlar dâhilinde kalmaktadır. Bu makamdaki kul, yaptığı her işi yalnızca Allah için yapar, yoksa herhangi bir haz ve menfaat temin etme gayesi yoktur (Kelâbâzî 2019: 201).

Sanatçının sanatını gereği gibi icra etmesi kendi insani güçlerine ve aklına güvenerek onları ön plana çıkarmasıyla değil, güçlerini ve aklını gerçek sahibine yani Allah’a tâbi kılması ile sağlanabilecek bir durumdur. Bu noktada akıllılık değil, akılsızlık ön görülerek, kişinin ancak akli başında olmadığına onun yerine konuşanın bizzat Allah (c.c.) olabileceği tasvir edilmektedir (Livingston 1998: 80). Burada bahsi geçen akıl, aklımızın fikir yetisine bakan rasyonel akıldır. Bu süreçte belli bir noktadan sonra veda edilen rasyonel aklın yerini, kalbe inen “kalbî akıl” devralır. Zihnî, mantıksal süreçlerin geride bırakılmasıyla erişilen bu düzeyde; sıralayan, düzenleyen, çözümleyen, mantığın sunduğu, beşerî düzlemin en üst seviyesi olarak kabul edilen akıl, çaresiz kalır. Hatta bu düzeyde engeldir, farklı bir atmosferin sunduğu yeni ilkeler söz konusudur ve bu sürece uyumlanmadıkça hakikate karşı kör bir konumda kalınır. Bu sebeple teslimiyet çok önemli bir mahiyet üstlenir. Bu körlük hâlini Yunus Emre şöyle dile getirir:

Yûnus dimedi bu sözi câna toldı dost âvâzı
Kördür münâfıkun gözi ya ben niçe göstereyin (268/9) (Tatçı 2008: 288)

Yunus Emre’de ifadesini bulan aklın nihai gayesi “akl-ı küll”e ulaşmaktır:

Nefsünün varlığını ‘akl-ı külle ulaşdur
Varlığın yoga degşür cevher ol olma muhâs (119/4) (Tatçı 2008: 136)

Tanrı’nın yalnızca alıp özümsemediği, aynı zamanda da kuşatıp nüfuz ettiği vurgulanmaktadır (Lings 2007: 101). Ancak, “Ruh’un aleti olma”nın sanatçının pasif ve hareketsizmiş ve aynı zamanda da dış bir güç tarafından kullanılan bir aletmiş gibi algılanmaması gerektiği belirtilmektedir. Burada sanatçının kendi iç Ben’inin, Hakiki Ben’i tarafından yönlendirilmekte olduğu belirtilmektedir. Sanatçının ortaya koyduğu eserle birlikte kendi Gerçek Öz’ünü de dışarıya yansıttığı ifade edilmektedir (Livingston 1998: 81). Bu minvalde “Ruh’un aleti” olan sanatçı, hakiki benliğine kavuşmuş, pasifken aktif hâle gelmiş, var oluş yanılsamasından, hakiki var oluş konumuna yükselmiştir. Yalnızca tek bir benliğin sınırlandırıcı ve tutsak edici baskısından kurtularak özgürleşmiş, yarımken tam olmuştur. Sınırlandırıcı idrak basamaklarının tamamını aşmış, en üst düzey bilme derecesine ulaşmıştır. Bu noktada elde edilen; manevi yokluk vasıtasıyla hakiki varlık seviyesine erişmektir.

Yunus Emre’de hikmetin kaynağının Allah olduğu, şiirlerinde aşikâr edilir:

Çün dosta gider yolum mülk-i ezeldür ilüm
Hak'dan söyler bu dilüm ne kul ne sultân bana (12/3) (Tatçı 2008: 34)

Yûnus işbu sözleri Hak varlığından eydür
İsterisen kânını miskînlerde bulasın (242/17) (Tatçı 2008: 264)

Söz karadan akdan degül yazup okımakdan degül
Bu yürüyen halkdan degül Hâlik âvâzından gelür (42/3) (Tatçı 2008: 63)

Yûnus bilmez kendü hâlin Hak Çalap söyledür dilin
Bir niçesi yini gelin ak teleme yüzler yatur (82/9) (Tatçı 2008: 105)

Tapduk diyem cümle dile inanmışam degme kula
Yûnus dahı hod kim ola bu sözleri diyen benem (195/10) (Tatçı 2008: 218)

Yunus Emre'nin şiirlerinde benliğinin bir geçiş ve akış vasıtasına dönüştüğünü, kendi şahsından zuhur eden sanatın ilahi benliğinden ve vahdet âleminden akıp gelen ledün ilmi olduğunu görürüz:

Sa'd benem sa'îd benem Yûnus dahı benümledür
'İlm-i ledündür üstâdum ol esrârı tuyan benem (187/13) (Tatçı 2008: 208)

Adumı Yûnus dakdum sırrum 'âleme çakdum
Levh ü kalemden öndin dilde söylenen benem (185/9) (Tatçı 2008: 206)

Degmeler bu sırra irmezler ledünnîdür 'azîz
Hızr'ı koyup yolda ben kerrûbıla gerdân olam (201/19) (Tatçı 2008: 225)

Levh ü kalemde yazılan tertîb-i tevîd okuram
'İlm-i ledün seyr ü sülûk güftâr iden gelsün berü (287/3) (Tatçı 2008: 304)

Yunus Emre, kendisinin Allah'ın sözünü iletmede bir alet işlevi gördüğünü bizzat dile getirmektedir:

Varlığum sendendür ben bir âletven
Sun' ıssı sunmasa âlet kurulmaz (107/5) (Tatçı 2008: 126)

Evvel hitâb kılur câna cânı andan gelür tene
Biz âletüz bahâne ayruk ne elümüzden gelür (42/7) (Tatçı 2008: 64)

4.2. Eser

Geleneksel Sanatta eser, sadece yüzeysel bilgiyi, yani nesnenin zahirinin kopya edilmesini içeren mahiyet arz etmez. Eser, nesnenin zahir ve bâtin kuvvelerinin bütününü yansıtan, tabiatı hareket hâlinde müşahade eden aklın aynasından akseden canlı bir mahiyete sahiptir. Yalnızca zamansal düzlemin içerdiği yatay eksenin değil, zaman dışı, aşkın olan ilahi kuvvelerin müdahalesiyle sağlanan dikey eksenin de buluşmasını içerir ki buna da eserin canlı hâle gelmesi denir. Böylesi bir buluşmanın zuhuru olan eser; sürekliliği, içkin ve aşkın olanın bütününü, oluş ve bozuluş âleminin barındırdığı yinelenen yaratımı aksettiren bir kuvvet ve enerjiye dönüşmektedir. Edindiği, zamansızlık âlemindeki yer ile birlikte donmakta ve muhatabını bulduğu her an çözülerek âlemdeki yaratılışın sürekliliğini yansıtmaktadır. Bu sebeple, aşkındır, zamansızdır gerek ortaya çıktığı zamanın gerekse de yüzyılların ardından ortaya çıkacağı zamanın insanı için anlam ifade etmekte, her dönem yeni bir alıcı bulup yoluna devam etmektedir.

Kalbinin üzerini kapatan engelleri aşarak arınan sanatçıda zuhur eden zihni faaliyet ve aklî seyir eylemi ile nesnelerin yalnızca zahirinin değil, batinının da görülerek icra edilmesi eylemi eserin canlı hâle gelmesi ile sonuçlanır. Canlı hâle gelen eser, yalnızca mevcut zamanın sınırlarına ait değildir, zaman dışında da bir yer edinmiştir ve aşkınlık özelliği gösterir. Tüm zamanlar için geçerliliğini sürdüren bir yapı ortaya koyar. Bu yapıyı sağlayan birlik ve bütünleşme, eserin mevcut zamanın yatay prensipleri olarak adlandırılabilir teâmüli kaideler, bulunduğu toplumun sanatının uygulama biçim ve teknikleri, eserin sahip olacağı şekil ve biçim özellikleri gibi hususiyetlerle sağlanır. Bununla birlikte dikey prensipler olarak adlandırılabilir, aşkın ve metafizik ilkeler, bireysel tecrübi hâller, dinî ve manevi yaşantının sunduğu ilhamlar da etkin rol oynamaktadır.

Aklî faaliyet ve dinî prensiplere uyularak icra edilmiş olan ve konuların bizzat yaşanıp hissedilerek yaşantıya dönüştürülmesi ile ortaya konan eser artık canlı hâle gelmiştir ve bu durumda eserin konusunun eski veya yeni olmasının herhangi bir önemi yoktur. Burada önemli olan “orijinallik veya yenilik” değil, eserin sahip olduğu “kuvvet ve enerji”dir. Bu kuvvet ve enerjiyi temin eden ise “aklî faaliyet”, “belli prensiplere uyularak hakikate ulaşılması”, “konuların bilfiil yaşanarak hissedilmesi” gibi dikey tekâmülü ön gören hususiyetlerdir (Coomaraswamy 1995: 37).

Bu sanat anlayışında eser, “durdurulmuş an”ın taklidini ortaya koyan bir çalışma değildir. Âlem her an oluş ve yok oluş hâlinedir ancak biz bunu sabit görürüz (Coomaraswamy y.y.y.: 89). Eser bizzat oluş ve yok oluş âlemini, o sürekliliği içinde görüp müşahede etmekle, bu hareketin yakalanması ile elde edilebilecek bir canlılık sunmaktadır. Avrupa sanatı ve Şark sanatı olarak iki farklı sanat anlayışını karşılaştıran Coomaraswamy (1995: 34), özellikle resim sanatı özelinde Avrupa sanatının zaman içindeki bir anın, durdurulmuş bir hareketin ya da ışığın tesirinin resmini yaptığını ifade ederken, Şark sanatının sürekli bir durumun resmini yaptığını belirtir. Buradaki sürekliliğin açılımının ise nesnelerin asıl kaynaklarına yani Tanrı’da oldukları şekle daha yakinken çizilmeye çalışılması olduğu anlaşılır.

Tüm bu açıklamalardan hareketle bir eserden beklenenin ondaki canlılığı yansıtabilme vasıfları ve karakteristik düzeninin muhatabında uyandırdığı etki olduğu idrak edilmektedir (Coomaraswamy 1995: 10). Sanatçı aklında mevcut olan sureti madde üzerine yansıtır, bu şekilde tabiatın görünen yüzünü değil, tabiatın çalışmasını taklit etmiş olur (Chittick 2012: 251). Bu anlayışta fikirler ve şekiller statik bir mahiyet arz etmezler, onlar yaşar vaziyette hareket hâlinedirler (Coomaraswamy 1995: 68). Gerçeklik “akılla kavranılabilen” ve “duyu organlarıyla algılanabilen” bilgi ve görüntülerin birlikteliği ile hareket hâlinde algılanabilir (Coomaraswamy 1995: 14).

Geleneksel sanatın temel prensibi bütün hayat çeşitlerinde tecellisi olan Tanrı’dır. Tanrı’nın ışığı her şeyde, her yerde vardır. Bu varlığın parlaklığı herhangi bir yüzeyde keşfedildiğinde o şeyin iç hayatının sırları aşikâr olur. Herhangi bir şey gördüğünde aynı zamanda Tanrı’nın da bir parçası görülür ve o görülen gerçek anlamda hayat kazanır. Mistik sanatın nihai konusu Tanrı’dır. Külli akıl bir nesneyi batınıyla birlikte görür ve o “şey” hayat kazanır. Sanatçı kendi iç âleminin esrarını ortaya koyar, dünyevi amacı yoktur (Coomaraswamy 1995: 41).

Görülen her şeyin Tanrı’ya bakan yüzü keşfedildiğinde eser canlı hâle gelir. Nesneyi bütünüyle, zahiriyle ve batınıyla birlikte görmekle birlikte açılımlanan bir hakikat söz konusudur. Esere yansıyan bu temel tevhit ilkesi, görülen kesretteki vahdetin idraki, eserin canlılığının ispatına dönüşür.

Mükemmelliğin sunumuna dönüşen eserin ortaya konması, konu hakkında bir şey okunarak değil, bizzat doğrudan o eylem yapılarak sağlanır ve eser canlı hâle gelir. Eser sadece

konuların bilfiil yaşanmasıyla hissedilir. Eserden yansıyacak olan gerçek güzellik, konu veya onu oluşturan parçaların mahiyeti ile ilgili değildir. Hakiki güzellik, eserin canlılığında, bütünlüğünde, tasarımında ve ahenginde saklıdır (Coomaraswamy 1995: 45, 50).

Gerçek anlamda yaşayan ve eserini yaşatan sanatçı, zahirdeki her şeye karşı ölü ve duyarsız olan ve kendisini hiçe indirgeyen nefisini öldürmüş olan kimsedir. Allah'ın dışında, Allah (c.c.) devreye girmeden, şahsi benlik ile yapılan her eylem ölü eylemdir. Allah'tan gafil olmadan, eşyanın hakikatine uygun yapılan tüm işler ise canlı olarak kabul edilir (Livingston 1998: 80-81).

Geleneksel Sanat anlayışı çerçevesinde eserin mahiyetini sunan bu açıklamalar doğrultusunda Yunus Emre'nin Divan'ı incelendiğinde eserin zahir ve bâtın kuvvelerin bütününe kapsayan bir mahiyet ortaya koyduğu görülmektedir. Eserde bizatihi yaşanan hâllerin, eyleme dökülmüş olan bilginin, bizzat tecrübe edilerek şiir sanatına sığdırılan sembolik ifadelerin varlığı müşahade edilebilir. Eserde mevcut bulunan kuvvet ve enerjinin muhatabını sarıp sarmalayıp, gerçeklik alanından masalsı bir diyarın, arketiplerin mekânının yüce makamına taşıdığı hissedilmektedir. Beş duyunun hâkim olduğu dünyevi alandan başlayarak, farklı iklimlerin, zamansızlık ve mekânsızlık âleminin sınırlarına doğru, görünmeyen sır katmanlarına kadar inen derinliği yaşatarak, zahir gözden bâtın göze ulaştıran, duyulabilir olandan, duyulamayanın esrarına doğru çeken gizemli bir yapı ortaya koyar. Bu doğrultuda Yunus Emre'nin eseri gerek acıyı gerekse de mutluluğu düşsel bir mekâna ve zamana ulaştırarak hissettiren bir mahiyet arz eder.

Muhatabın kendini bu şiirlerin akışına bırakması hâlinde beyitlerden akan ahenkle birlikte şekillenen duygu, içsel bir etkilenim ve tarifi mümkün olmayan bir kalp yumuşaklığı ve yaratılmışın tümünü kucaklayan bir birlik ve bütünlük hissine eriştirir. Benlik bilincini ve kişisel varlığı unutturacak geniş görüş ve algı açılımıyla birlikte her yerde ve her şeyde yansıyan benlerin içinde şahsi benliği bir süreliğine de olsa çoklukta dağıtan eser, görülen her şeyi benliğin bir uzantısı hâline getirerek biz yapar. Tüm âlemle özdeşleşen ve evrene yayılan ruh, kendisini âlemde seyrederek ve her unsuru ben bilerek onları sevgiyle kucaklar. Beden kafesinden sıyrılıp, sınırsız bir özgürlük içinde uçmaya, âlemle özdeşleşerek bir hafiflik içinde tüm manzaraların, hayatın akışına ortak olmaya başlar. Biz hayatın içinde akarken hayat bizim içimizde akar. Böylesi bir senkronizasyon içinde yaratılışa ortak oluruz. Hem yaratılmış hem de

yaratılışın her an yenilenen seyrine muhatap olan bir görüş alanına ulaşırız. Tüm zıtlıkların aynı manzarada buluşması bütüncül bir etki ortaya koyar. Çizilen ölüm manzaralarındaki gerçeklik içimizi burkarken, ifadenin sağladığı güzellik derunumuza işler. İçsel duygulanımlarla dışsal tezahüre yansıyan doğa manzaraları iç ve dış birlikteliği sağlayarak gönüle âlemi sığdırır. Bulut artık başka bulut, dağ ise başka bir dağdır. Her biri kendi kişiselliği içinde bize yâr olur. Dostu bize gösteren birer aynaya dönüşür. Baktığımız her yönde artık başka açılımlar fark ederiz, her şey bize ibret ve misal olur, bizi daha yüksek idrak seviyelerinin sınırına taşır. Gördüğümüz her şey bize bir mesaj getirir, mesajın şifresi çözüldüğü takdirde içimizdeki bir kilidin anahtarı olduğunu anlarız. Eserin sunduğu her bir açılım başka başka insanların birbirinden farklı içsel kilitlerinin anahtarını sunar. Böylece her derde deva bir mahiyet de üstlenir. Sunulan her misalle, derinliğin kapıları ardı ardına açılmaya başlar. Kendimizi devasa bir bağlantı ağı içerisinde buluruz ve bu ağ tek bir hakikatte buluşur. Tüm bu kesret döngüsü içinde her şeyi kendine bağlayan bütün yolların kendinde buluştuğu zirveye ulaşılır.

5. BÖLÜM: YUNUS EMRE’NİN ŞİİRLERİNİN GELENEKSEL SANATIN TEMEL İLKELERİNE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ

Esası itibariyle eserin canlı hâle gelmesini geleneksel bir eserin oluşturulması açısından temel kaide kabul eden bu teoride, sürekliliği yansıtan canlı bir eserin⁹ sahip olması gereken temel ilkelerin bulunduğu görülmektedir. Eserin nasıl olması gerektiğine ilişkin geniş çaplı okumalar neticesinde tespit edilen bu ilkelerin ayrı ayrı açıklanarak kapsamı ve mahiyetinin açıklanması gerekmektedir. Çalışmamızın bu aşamasında bu ilkeler değerlendirilecektir. Yunus Emre Divan’ında ortaya çıkan tüm bu kapsam, eserin sahip olması gereken her bir ilke içinde yapılan açıklamalarla belirtilecektir. Geleneksel sanatın sahip olması gereken ilkeler, Yunus Emre’nin eserinde, ilkenin gözlemlenebilen örneklerine ve açıklamalarına yer verilerek değerlendirilecektir.

5.1. Sanatta Kutsîlik İlkesi

Geleneksel sanatın sahip olduğu en önemli ilkelerden birinin kutsala olan nispeti olduğu söylenebilir. Gelenek tanımının çok boyutlu açılımında da bahsedildiği gibi geleneğin kutsala, mutlak hakikate dayalı olan boyutu, onun somut ifadesine dönüşen sanatta, sanatın merkezî noktasını oluşturduğu görülmektedir. Geleneğin aslî unsuru olan kutsal, onun uzantısı mahiyetinde olan sanatta da sanatın içine mana ve ruh aşilayarak, temel eksene dönüşmektedir. Sanatın tüm zamanlar için geçerliliğini koruyacak bir canlılık ve dinamizme sahip olmasının ön koşulu, onun özünde taşıdığı kutsalın mevcudiyetini korumasıdır. Bu noktada sanat, her ne kadar teamülî kaidelere dayanarak kendi kültür dairesinde bir anlam açılımına sahip olsa da, bağrında taşıdığı kutsalın yanan ışığı onu evrensele taşıyan, aynı zamanda tüm kültürlerde de

⁹ Eser başlığı altında da geniş bir şekilde izahı bulunan eserin canlı hâle gelmesi; eserde zâhir ve bâtin kuvvelerin, zamansal düzlemin sunduğu yatay eksenle birlikte, aşkın olan ilahi kuvvelerin müdahalesini içeren dikey eksenin de eserdeki mevcudiyeti anlamına gelmektedir. Bu doğrultuda canlı bir eser, tüm zamanlar için anlam ifade eden, dinamik bir karaktere sahiptir.

bir etkilenim ve cazibe unsuruna çeviren merkeze dönüştürmektedir. Bu minvalde geleneksel sanatın sahip olduğu kutsi yön, onun yatay anlamda zamanın sınırları içerisinde tüm kültürler için bir anlam ifade edebilecek yayılımını temin edebilecekken, zaman ötesi yönüyle de değişen ve dönüşen çağın ilgileri ve yönelimlerine rağmen her daim alıcısını bulmasını sağlayacaktır.

Ruhsal olanın maddi olandaki mucizevi bulunuşunun ifadesi olarak tanımlanan kutsal, dünyevi insana semavi kökenini hatırlatan Sema'dan inen bir yankı olarak betimlenmektedir. Manevi âlemden nüfuz eden her şey, insanın manevi âleme dönebilmesi için birer vasıta işlevi görerek kutsal olma mahiyetini haizdir (Nasr 2017: 107).

Geleneksel sanat, bizzat gelenekten ve geleneksel bir toplumun biçim ve suretlerinden zuhur eden kutsalın alanına ait oluşundan dolayı kutsalla bağlantılıdır (Chittick 2012: 251). Kutsal bilgidен ayırt edilemeyecek olan geleneksel sanat, kutsal ve derunî bir karaktere sahiptir ve kutsal nitelikli olan bir bilginin intikali için gerekli olan kozmik biçimler bu sanat dâhilinde zuhur edilebilmektedir. Bu doğrultuda kutsal sanat, geleneksel sanatın kalbinde yer almakta; bizzat içinde hakikat ve huzuru barındırarak dinî bir işlev görmektedir (Chittick 2012: 239).

Kutsal ile ilgili en temel husus, kutsalın değişmez ve mutlak olan alanın kapsamında olduğunun idrak edilmesidir. Kutsalın zorunlu olarak değişmezliği esasına dayalı bir kısmi değişim, hoş karşılanabilmektedir (Schuon 2016b: 169). Geleneksel sanatın sahip olduğu bu sabit olan ve değişmeyen ilahi kanunlara tâbi oluşu, onun yeni ve yenilik getirici özelliğinden mahrum olması anlamına gelmemektedir. Nitekim geleneksel sanat yeniliğe açıktır; ancak bu yenilik ezeli ve ebedî kanunların kalıbı içerisinde mümkün olabilmektedir; aksi takdirde ezeli kanunların sınırlarını aşmak manasında değildir. Ayrıca, sanatçının her zaman bu kanunlardan haberdar olması gerekmemekte, sanatçının eğer geleneksel bir sanatkârsa iman ve bu vesileyle sahip olduğu marifet ile (tabî ve fitrî olarak) bu ilke ve kanunları tanıyabilmektedir (Avani 1997 h:215).

Bir bilimin veya sanatın prensiplerinin, kapsamının ve gelişmesinin vahye, manevi hayata ve sosyal dengenin taleplerine bağımlı olduğunu ifade eden Schuon (1995: 19), bilim veya sanat gibi kendisi arızı olan bir şeyin, sınırsız haklar iddia etmesini uygun bulmamaktadır. O, sanatta kutsalın herhangi bir şekilde hâriç tutulmasının hesaplanamaz sonuçlar doğuracağını; kutsal'ın özü gereği ihlal edilemez olduğunu da vurgulamaktadır (Schuon 2016b:145).

Geleneksel sanatın sahip olduğu bu aşkın yön, beşerî olmayan bir aklın taşınmasını ve nüfuzunu mümkün kılmaktadır. Böylelikle geleneksel sanat, aynı zamanda güzellik vasıtasıyla bu ilahi aklı iletilebilir kılmakta ve suret ötesi olanı şekillendirmektedir. Bunun aksine geleneğinden kopan sanat, aklın nüfuzunu engelleyerek her yanda akılsızlığın kol gezmesini mümkün hâle getirmektedir (Schuon 2016b: 145).

Yunus Emre’de de ilahi olana dönük olan aklın dikey intikalini sunan şu beyit örneği sözünün kaynağının “levh” olduğunu dolayısıyla doğrudan kutsalın nüfuzunu aktardığını aşikâr kılar:

‘Aklumuz ol levhe bakar gizli marazlarum açar
Söz gelür gönlüme akar söz dile ansuzın gelür (42/8) (Tatçı 2008: 64)

Geleneksel sanat, bağlı bulunduğu gelenek dâhilinde, sanatsal ve biçimsel yansımasını bulan hakikatlerle ilgili olduğu için kökeni iki yönlü bir şekilde hem beşerî, hem de ilahidir (Chittick 2012: 240, 249; Schuon 2013c: 35). Bu çift yönlü bağlantı, geleneksel sanatta gizemli bir akıl ağı örüntüsü meydana getirerek ebedî ve sonsuzu teneffüs ettiren, insani alanı kapsamakla birlikte onu aşan bir atmosfere büründürmektedir. Bu konuda Schuon (2013: 44) şu açıklamayı yapmaktadır:

Kutsal sanatta deha gizlenmiş gibidir; burada baskın olan şey, gayrı müşahhas,engin ve gizemli akıldır. Kutsal bir sanat eseri sonsuzluk kokar, mutlağın mührünü taşır. Kendinde bireysel kabiliyeti terbiye eder, bir bütün olarak geleneğin yaratıcı işlevini meczeder; beşeri imkânlarla icra edilemez, aşılamaz.

Geleneksel sanatın en temel amacı insanın ‘öz’ üne yaklaşmaktır (Lings 2014: 60). Kutsalın beşerî düzlemde, dışsal olarak kutsal ve içsel olarak kutsal şeklinde iki yönlü yansımasını bulduğu anlaşılmaktadır. Dışsal anlamda yücelik tasvirlerine bürünen yükseklik, gök ve göğe ait unsurlar, dağlar, güneş ışığı ve yağmur kutsalın tezahürü olarak sembolik bir anlama sahipken; içsel olarak kutsal, derinlik tasvirlerine bürünmektedir. Dışsal olarak en yükseklerde bulunan kutsal, içsel olarak en derinde yani kemik ve kasların koruyuculuğu altında muhafaza edilen kalpte merkezlenmiştir (Smith & Griffin 1998: 26). Bu noktada insanın içkin manada en derinlerde barındırdığı bu ‘öz’e nüfuz edebilir bir unsur olarak sanatı görmekteyiz. Zira beslenip, doyurulması gereken bir nüve, her insanın bağrında “sarılı dürülü” bir şekilde barınmaktadır. Toplumun farkına varamadan acısını duyduğu manevi gereksinim farklı

minvallere kayarak doyumsuzluğun kaynağını teşkil etmektedir. Tüm bu açıklamalardan hareketle geleneksel sanat; din kadar, iman kadar, ibadet kadar gerekli bir doyum ve dolum mekanizmasıdır. Bu doyumunu temin eden en temel husus ise sanatın sahip olduğu zahirî, dışsal, estetik kabuk değil; bizzat ona nüfuz etmiş olan “Kutsal”ın hayat veren nefesidir. Bu doğrultuda geleneksel sanat, kutsal kitaplar vasıtasıyla iletilen ilkelere tâbi olmakla birlikte, kutsal olarak nitelenen alanın tamamını kapsamaktadır. Dünyevi alanın tamamına nüfuz eden güzelliğin tezahürü söz konusudur (Lings 2014: 60).

En nihayetinde de sanatın, ruhun Yaratıcısıyla olan tabii ilişkisini ele aldığı kabul edilmektedir (Coomaraswamy 1995: 29). Böylece geleneksel sanat vasıtasıyla hem sanatçı hem de sanata maruz kalan insan, ilahi bir faaliyeti yerine getirmektedir. Bu konuda Coomaraswamy, insanlığı birer birey olarak, telleri ve duyuları ayarlanması gereken çalgı aleti olarak niteleyerek bu çalgı aletini çalan müzisyenin de Allah (c.c.) olduğunu ifade etmektedir. Eğer her bir insan, enerjisi Allah (c.c.) olan bir organizma ise, bu insan kendi tınısını değil, Allah’ın (c.c.) tınısını çalmalıdır (Coomaraswamy 2007: 28). Dahası, geleneksel sanat vasıtasıyla gerek sözlü, gerek görsel bir şekilde ifadesini bulan bütün fikirlerin, prensiplerin, mutlak surette Tanrı’nın sözleri olarak görüldüğü ve sanat vasıtasıyla konuşanın bizzat Tanrı’nın kendisi olduğuna inanılmaktadır (Coomaraswamy 2004: 129, Coomaraswamy 2007: 21, 211). Bunun somut örneğine Yunus Emre’den dile gelen beyitlerde şu şekilde rastlanılmaktadır:

Söz karadan akdan degül yazup okımakdan degül

Bu yürüyen halkdan degül Hâlik âvâzından gelür (42/3) (Tatçı 2008: 63)

Bu beyitte “Hâlik âvâzından gelür” ifadesiyle doğrudan Tanrı’nın sözlerinin iletildiği bilgisi aktarılmaktadır.

Sa’d benem sa’îd benem Yûnus dahı benümledür

‘İlm-i ledündür üstâdum ol esrârı tuyan benem (187/13) (Tatçı 2008: 208)

“İlm-i ledün” vurgusu ve esrarı duymak ifadesi kutsalın alanından nüfuz eden, ilahi kaynaklı olan bilginin varlığını doğrulamaktadır.

Bu noktada Coomaraswamy, günümüz dünyasının sanat algısı ile çelişen geleneksel sanat anlayışının, en merkezi noktasını oluşturan “Yaratıcı” fikrinin, modern insan için ne kadar da yadırgatıcı bir durum olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Hadi onlara kibar bir toplumda hiç değinilmeyen, bu sanat eserlerinin büyük bölümünün Tanrı hakkında olduğu acı gerçeğini söyleyelim” (Coomaraswamy 2004: 121).

Yunus Emre’nin şiirlerinde sanatta ifadesini bulan kutsalın dışsal ve içsel tezahürünün sembolik yansımaları oluşturan iki temel unsur üzerinden açıklama ve yorumlama sürecine gidilebileceği anlaşılmaktadır. Yukarıda da ifade edildiği gibi dışsal olarak kutsal; yücelik tasviri ile karşılık bulan yükseklik, gök ve göğe ait unsurlarla, dağlar, güneş ışığı ve yağmur ile temsil edilerek esere yansımaktadır. İçsel olarak kutsal ise derinlik tasvirleri ve gönül ile somut birer sunuma dönüşmektedir (Smith&Griffin 1998: 26). Bu hususta dikkati çeken, Yunus Emre’de her iki sembolizm de yer almakla birlikte kutsalı ifade etme yönüyle gönüle öncelik verilmesi, dışsal tezahür olan dağların, yücelik tasvirlerinin, gök ve göğe ait unsurların dahi gönüle sığdırılarak varlığın tamamının mevcudiyetinin gönülde merkezleştirilmesidir.

‘Işk yağmuru tamlası gönül göginden tamar
Sevgü yili götürür yağmuru ayaz ile (335/19) (Tatçı 2008: 356).

Aşk yağmurunu gönül göğünden yağdıran Yunus Emre, sevgi rüzgârını yine gönülde estirmektedir.

Hak duragı gönülde âyâtı var Kur’ân’da
‘Arş’dan yukarı canda ‘ışk burcunun kulesi (378/9) (Tatçı 2008: 401)

Yunus, gönlü Hakk’ın durağı olarak nitelerken, bunu Kur’an’daki ayete dayanarak ifade ettiğini belirtmektedir. Aşk burcunun kulesinin, arştan yukarı canda merkezlendiğini vurgulayarak, “yukarı” ve “kule” kelimeleri ile yükseklik ve yücelik kavramlarını gönül içinde konumlandırmaktadır. Yine “vücudum tagları” ifadesi ile dışsal tezahürün ifadesi olan dağ sembolünü vücudun bir uzvuna dönüştürmektedir:

Tecellîyâtun nûrına döymeز vücûdum tagları
Cismüm gemisinün zîrâ muhkem degüldür bağları (365/1) (Tatçı 2008: 385)

Mikrokozmos-Makrokozmos, insan-âlem denliğini de ortaya koyan bu sembolizm, vücudun cümle âlemin sırrına vâkıf olduğunu ifade etmektedir:

Ma’nî bahrine talduk vücûd sırrını bulduk
İki cihân ser-te-ser cümle vücûdda bulduk (133/1) (Tatçı 2008: 150)

Hikmet sırrını içinde barındıran vücudun, bu sırrı sakladığı esas mekân gönüldür.

Vücûd bir binâ durur sırr-ı hikmet içinde
Gönül bir bünyâd durur nakd ol bünyâd içinde (295/1) (Tatçı 2008: 312)

Bu itibarla Yunus Emre’de tecelli, içsel kaynaklıdır ve “gönül”, Hakk’ın tecellisinin mekânıdır:

Şükür Hakk'a kim dost bize eyitdi dost yüzine bak
Açdum ben de gönlüm gözin sultânımı gördüm mutlak (128/1) (Tatçı 2008: 144)

Gönül, Hakk’ın mekânıdır, ancak o asıl sahibini bilmez. Yunus, muhatabı olan tüm gönüllere mutlak sahibinin kim olduğunu anımsatır. Kelamı Kur’an-ı Kerim olan Allah (c.c.)’ın; mekânı, evi ise gönüldür.

Kur’ân kelâmum didi gönüle evüm didi
Gönül ev ıssın bilmez âdemden tutmayalar (57/ 3) (Tatçı 2008: 82)

Ancak gönlün Hakk’ın tecelligahına dönüşebilmesi, gönül gözünün açılması ile mümkün olabilecek bir ön koşulu beraberinde getirmektedir.

İstemegil Hakk'ı ırak gönüldedir Hakk'a turak
Sen senligün elden bırak tenden içerü câdadur (54/2) (Tatçı 2008: 78)

Yunus, Yaratanını uzak zanneden insana, gerçekte ne kadar yakın olduğunun muştusunu haber verir. Ancak, bu içsel seyir; kendiliğin bırakılması, izafî benliğin terki gibi bir sürecin ardından müşahede edilecek bir tecellidir.

Hak tecellî kılmaga cân aslını bulmaga
Gönülden sür sivâyı nazarı taşı degül (164/6) (Tatçı 2008: 179)

Yûnus'ıla buna denlü nasîbüm
Gönül dost turagı dilüm şehâdet (19/9) (Tatçı 2008: 41)

Bu ezelî birliği yâ bu cihân dirliği
Yâ bu gönül birliği bil kudret budagıdur (33/7) (Tatçı 2008: 55)

Derviş Yûnus hönı geldi teveccüh ma'sûka kaldı
Gönülde sevdüğün buldı anunla gönlünü bağlar (55/6) (Tatçı 2008: 80)

İnsanın cisminin yaratılışından da önce gönül levhinde yazılmış olan sırrın, gönüldeki masıvanın terk edilmesiyle birlikte açığa çıkacağı, bizzat bunun Yunus Emre’nin tecrübesiyle aşikâr olduğu ve onun dilinden sızan hakikatin Hakk’tan, arınıp parlatılan gönül levhinden geldiği vurgulanmaktadır:

Evvel gönül levhinde Hak yazmışıdı çün bir varak
Bu şimdi okınan sebak ezel-i âzâldan gelür (42/6) (Tatçı 2008: 64)

Yûnus Emrem sebakı senden okur
Elinde defteri dîvânı sensin (282/6) (Tatçı 2008: 301)

Bu beyitler, Yunus Emre'nin ortaya koyduğu şiir sanatının kutsaldan geldiğinin izahıdır.

Bir dem gönüle kayıkdum ol gizlü varaka bakdum
Uş sırrımı halka çakdum bir pâyânsuz 'ummânımış (121/4) (Tatçı 2008: 137)

Yunus Emre tarafından gönülde konumlandırılan göksel ifadelerin yanı sıra yine kutsalın tezahürü olarak kabul edilen dağ sembolü, özellikle Hz. Musa'nın (as) Hakk'ın tecellisine Tur Dağı'nda muhatap olmasına telmihte bulunularak ifade edilmektedir:

Tûr Tagı'nda bir tecellî gör Mûsâ'ya neler kıldı
Yûnus eydür Hak katında sözüm girü kalmaz benüm (175/6) (Tatçı 2008: 191)

Şeyh İbrahim Tennuri (ö.887/1482)'nin Gülzar-ı Ma'nevi adlı eserindeki ayet iktibaslarının tespit ve değerlendirmesinin yer aldığı bildiride de Hz. Musa'nın Tur Dağı'nda tecelliye mazhar olmasına Kur'an'da geçen ayetle birlikte yer verilmektedir (Güngör 2011: 240).

Musa, belirlediğimiz yere (Tûr'a) gelip Rabbi de ona konuşunca, "Rabbim! Bana (kendini) göster, sana bakayım" dedi. Allah da, "Beni (dünyada) katiyen göremezsiniz. Fakat (şu) dağa bak, eğer o yerinde durursa sen de beni görebilirsin." dedi. Rabbi dağa tecelli edince onu darmadağın ediverdi. Musa da baygın düştü. Ayılınca, "Seni eksikliklerden uzak tutanın Allah'ım! Sana tövbe ettim. Ben inananların ilkiyim" dedi (A'raf Sûresi 7/143).

"Bana göster diyüben Musî anı
Cevab işitmedi mi len terânî" (s. 8, 106. dipnot, 12. Beyit'den aktaran Güngör 2011: 240)

Kur'an'da geçen bu ayetin gerek telmihi, gerekse de iktibas yoluyla edebi eserlerdeki mevcudiyeti, dinin sanata kaynaklık eden yönünü aşikâr etmektedir. Yunus Emre'de de çeşitli şekillerde yer bulan Tur Dağı vurgusu, tecellinin izahında önemli bir vasıta teşkil etmektedir:

Sekiz Uçmak 'âşıklara köşk ü sarâydur anlara
Mûsî'leyin hayrân olup Tûr Tagı'nda kalan benem (177/7) (Tatçı 2008: 193)

Tur Dağı örneğiyle birlikte telmihte bulunulan tecelli, Yunus Emre'de dışsal anlamda değil içsel derinlikte, gönülde tezahür etmektedir:

Şu benüm hâcet-gâhum Tûr Tagı oldu meger
Mûsî'leyin bu gönlüm hoş münâcât eyledi (364/3) (Tatçı 2008: 385)

Hiz. Musa'ya Tur Dağı'nda¹⁰, Hiz. İsa'ya göklerde tecelli eden hakikat¹¹, Yunus Emre'ye ise kendi gönlünden ve diğer gönüllerden tecelli etmektedir:

Mûsâ'nun münâcâtı Tûr Tagı'nda
'İsâ'nun göklerde seyrânı sensin (282/4) (Tatçı 2008: 405)

Gir gönüle bulasın Tûr sen-ben dimek defterin dür
Key güher er gönlindedür sanma ki ol 'ummâdadur (54/3) (Tatçı 2008: 78)

Dosta gidenün yolu gönül içinden geçer
Bir 'âmel eylemedüm gireyidüm gönüle (338/3) (Tatçı 2008: 357)

Yunus Emre'nin şiirlerinde bireysel anlamda kendi gönlünün derinliklerini keşfetme ve orada Hakk'ı müşahade etme yer alırken, Hakk'ın başka gönüllerden müşahadesi üzerine dayalı bir bakış açısı da mevcuttur. Bir yandan insanın kendi içsel yolculuğu tecellinin izharını mümkün kılarken, diğer yandan başka gönülleri yapmaya uzanan el ile birlikte Hakk'ın diğerlerinde müşahade edilmesi de söz konusudur.

'İlm ü 'amel ne assı bir gönül yıkdunısa
'Ârif gönül yapıduğı berâber hicâz ile (335/12) (Tatçı 2008: 355)

Yunus Emre'nin sahip olduğı insan sevgisi, tüm gönüllerin mayası olan Hakk'ın nurunun insandan tecelli ettiğı gerçeğine dayanmaktadır. "Allah insana insandan tecelli eder" (İnançer 2019: 204), her insanın bağıında yatan gönül, Hakk'ın tecelligâhıdır.

Gönül Çalab'un tahtı gönüle Çalap bahdı
İki cihân bed-bahtı kim gönül yıkarısa (299/5) (Tatçı 2008: 318)

Çok cehd idüp istedüm yir ü göği aradum
Hîç mekânda bulmadum buldum insân içinde (339/3) (Tatçı 2008: 358)

Her ne kadar kararmış da olsa her gönül, özünde Hakk'ın nurunu barındırmaktadır.

Gönülde pas oturur anda seni yitürür
İçerü şâh oturur girimezsın göresin (250/3) (Tatçı 2008: 271)

Yunus Emre'nin insan sevgisi hakikatini "Hakk"ın tecelligâhı olan gönüllerden almaktadır. Her gönül derinliklerinde çok yüce bir sırrı barındırır, "Hak" orada saklıdır. Bu

¹⁰ Bu hususun Kur'an'da da şu şekilde yer aldığı görülmektedir:

"Ona Tûr'un sağ tarafından seslendik ve onu fısıldaşircasına (kendimize) yaklaştırdık." (Meryem 19/52)

¹¹ Âl-i İmrân Sûresi 55. Ayette Hiz. İsa'nın Allah katına yükseltildiğı ifade edilmektedir: "Allah buyurmuştu ki: 'Ey İsa! Ben seni vefat ettireceğim, seni o inkârcılardan arındıracağım ve sana tâbi olanları kıyamet gününe kadar inkâr edenlerden üstün kılacağım. Sonra dönüşünüz bana olacak. İşte, ayrılığa düşüp durduğunuz hususlarda aranızda hükmü o zaman ben vereceğim.'" (Âl-i İmrân 3/55).

sırrın hatırına yaratılmış olanlar, yaratandan ötürü hoş görülmektedir. Bu yüzden kine, nefrete, öfkeye yer verilmemekte, bu nedenle gönül, Kâbe'den yeğ görülmektedir.

Gönül mü yig Ka'be mi yig eyit bana 'aklı iren
Gönül yigdür zîrâ ki Hak gönülde tutar turakı (366/7) (Tatçı 2008: 387)

Yûnus sen bir olgıl gönülde sır olgıl
Ki dervîş olanlar bu sırdan tuyalar (62/8) (Tatçı 2008: 88)

Mine'l-kalbi ile'l-kalb yol var dimişler erler
Her gönülden gönüle rast togru yol degül mi (352/2) (Tatçı 2008: 370)

Gönüle gireni gönendi dirler
Gönüle sen de gir kim gönenesin (279/14) (Tatçı 2008: 298)

Allah'ın nerede olduğunu sormaya ne hacet, nerede ararsan orada bulursun Hakk'ın tecellisini, zira Allah insana insandan tecelli etmektedir. Allah gönülleri mesken tutmuştur, yardım elini uzattığın her mazlumda, mağdurda “Hakk”ın nuru görünmektedir:

Sorarısan dost kandadır kanda istersen andadır
Hem gönülde hem cândadır hîç kalmadı gümânumuz (118/8) (Tatçı 2008: 135)

Düriş kazan yi-yidür bir gönül ele getir
Yüz Ka'be'den yigrekdür bir gönül ziyâreti (380/4) (Tatçı 2008: 402)

Yunus Emre'de kutsalın tecelligâhı gönüldür. Kutsal, dışsal olarak yüceliklerden, gök ve gök olaylarından, dağdan ziyade, cümlesinin sığabildiği içsel tezahür mekânı olan insan gönlü üzerinden tecelli etmektedir. Dikkati çeken bir diğer husus dağ ve gökle ilgili unsurların şiirlerde yer almakla birlikte kutsalın tezahürü anlamında yalnızca Kur'an'daki anlatımın etkisiyle Tur Dağı örneği üzerinden yer bulmasıdır. Oysaki Türk Halk Kültüründe mevcut “Dağ Kültü”nün de etkisiyle dağ, kutsalın tezahüründe önemli bir yücelik tasviri örneğidir.

Bu hususta şöyle bir karşılaştırma açıklayıcı olabilir. Mehmet Kaplan (2015: 206, 213), atlı göçebe medeniyeti olarak nitelendirdiği akıncı toplum ve yerleşik medeniyet olan ikinci toplum karşılaştırmasını Oğuz Kağan Destanı ve Dede Korkut Hikâyelerinde yer alan hayvan motifleri ile Yunus Emre'de yer alan nebati unsurların motifleri açısından değerlendirmekte ve çözümlemelerde bulunmaktadır. Bu değerlendirmelerden biri de Yunus Emre'nin sevmediği bir haslet olan “gurur”un dağ başlarında yaşayan haramilerin sahip olduğu bir nitelik olması ve atlı göçebe kahramanlarının sahip oldukları mağrur tabiata vurguda bulunmasıdır. Bu itibarla kutsalın dışsal tezahürü olarak beliren dağ sembolü, akıncı tabiata sahip olan Türk göçebe

kültürünün kutsalın tezahürünü gördüğü bir sembol olmaktan çıkarak, Yunus Emre’de nefsin aşılması gereken kötü hasletlerinden birini temsil eden gururun, mağrurluğun ifadesine dönüşmekte ve olumsuz çağrışım taşımaya sebep olmaktadır. Ayrıca Dursun Yıldırım (1998: 202-203), Dede Korkut Hikâyeleri’nde yer alan insan tipi için tabiatın, yüceliğin kendisini ifade ettiğini belirtirken, Yunus’ta tabiatın yüceliğin tezahürü olarak görüldüğü değerlendirilmesinde bulunmaktadır. Göçebe insan, tabiatı olduğu gibi yansıtmaktayken, yerleşik hayatın insanı olan Yunus Emre, tabiata insan yapısı ile ilgili imajlar yüklemektedir. Uzun zaman Tanrı’yı arayan Yunus, O’nun can evinde, gönlünde olduğunu anlamaktadır. Bu idrakin neticesinde dünyanın artık bir değeri kalmamıştır ve kendisini maddi hayatın bağlarından kurtarması gerekmektedir. Dede Korkut Hikâyelerinde yer alan insan tipi ise maddi varlığına sıkı sıkıya bağlı ve onu terk etmeyi düşünmeyecek bir durum ortaya koymaktadır.

Bu açıklamalardan hareketle Yunus Emre’de yansımasını bulan yücelik tasviri gönülde merkezlenmekte ve manevi görüş ve duyuş merhalelerini içermekteyken, Dede Korkut Hikâyelerinde dışsal tezahür olan tabiat, somut ve maddi kuvvetin sembolü olması hasebiyle tüm gerçekliğiyle açığa çıktığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Yunus Emre’de dağlar, yerinden oynatılan, aşılabilir bir unsur olarak anlatılmaktadır. Bu benzetmelerle ortaya konan dağ; bir engel, Hakk’a ulaşmayı zorlaştıran çileler, nefsin büyüklüğü ve gücüdür. Bu engelin aşılmasıyla nefse karşı galip olunur, Hakk’a ulaşmada yol açılmış olur (Tatçı 2019: 109).

Tag ne kadar yüksegise yol anun üstinden aşar
Yûnus Emrem yolsuzlara yol gösterür vü hoş ider (80/6) (Tatçı 2008: 104)

Ben toprak oldum yoluna sen aşuru gözedürsin
Şu karşıma göğüs gerüp taş bagırlu taglar mısın (270/4) (Tatçı 2008: 290)

Harâmî gibi yoluma arkurı inen karlu tag
Ben yârümden ayru düşdüm sen yolımı baglar mısın (270/5) (Tatçı 2008: 290)

Ganî Cebbâr ‘ışk erine bin Hamza’ca kuvvet virür
Tagları yirinden ırar yol eyler dostu gitmeğe (1/5) (Tatçı 2008: 22)

Yüz bin Ferhâd külüng almış kazar taglar bünyâdını
Kayalar kesüp yol eyler Âb-ı Hayât akıtmağa (1/6) (Tatçı 2008: 22)

Yunus Emre’nin şiirlerinde kutsalın nüfuzu açısından derinlik tasvirleri ön plana çıkarak, tasavvuf düşüncesinin sağlamış olduğu manevi iç görü vasıtasıyla içsel yolculuğun başlangıç

merhalesi olan gönül üzerinden açılım sağlanmıştır. Yunus Emre'nin şiirlerinin bütününe yayılan gönül kavramı elbette ki burada sıralananlardan çok daha geniş bir yer tutmaktadır. Ancak, burada mevcut örneklerden seçme yapılarak konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca gönülle ilgili çok daha ayrıntılı çözümlemeler mümkün olmakla birlikte konumuz olan “geleneksel sanat” bağlamını aşmamak için belirli örnekler ve çözümlemelerle yetinilmiştir.

5.1.1. İçerik, Sembolizm, Beyan Şekli ve Üslup Bakımından Kutsî Olma İlkesi

Sanatın geleneksel olarak nitelenebilmesi için eserdeki üslup, beyan şekli, sembolizmi ve ilahi kökenli oluşu gibi nitelikler daha önce vurgulanmıştı. Eser biçimsel disiplin dâhilinde bulunduğu sürece, geleneksel nitelenmesine sahip olabilecektir. Bu takdirde sanat, sanatçının kişisel amacından ve bireysel tercihindən ziyade içerik olarak temsil edilen konunun dinî olarak kabul gören bir modeli izlemesi veya daha geniş ölçekte toplumsal anlamda belirlenen bir şekilde ortaya konmasıdır. Sanatın üslubunun ise belirli bir kutsal, biçimsel dille ifade ediliyor olması mecburiyeti vardır (Schuon 2016b: 145; Avani 1997h: 213).

Bu doğrultuda bir sanat eserinin içerik bakımından kutsal olması, ayrıntısı bakımından sembolik ve işleyişi açısından da dinî olması gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu koşullar dâhilinde ancak bir eser manevi hakikate ve ayinsel niteliğe sahip olabilecek ve bütün bir eser olarak nitelenebilecektir. Sanatın bu kuralları ihlal etme şansının olmadığı, aksi takdirde var oluş hakkını yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalacağı düşünülmektedir. Görünüşte kısıtlama gibi gözükən bu kaidelerin gerçekte sanatçıya bireysel olarak sahip olamayacağı derinlik ve kuvvet gibi özellikleri kazandıracığı açıklaması yapılmaktadır (Schuon 2016b: 145-146).

Coomaraswamy, uygulamaları günümüze kadar devam eden geleneğin, canlılığını koruduğu Şark sanatında belli konuların ve bunların aktarılma ve sunuluş biçiminin belirli kurallar doğrultusunda titizlikle oluşturulmuş tekniklere bağlandığını belirtirken bu tekniklerin nesilden nesile özenle aktarıldığını ifade etmektedir. Detaylı bir şekilde kaidelere bağlanan bu tekniklerin öğretiminin, sabırla ve uzun yıllar boyunca yapılan uygulamalar sonucunda sağlandığını aktarmaktadır. Eserin daha iyi bir şekilde belirlenebilmesi için tarihî koşullar ve çevre, daha önceki sembolizmden esinlenmeler, belirli irkî hassasiyetler dikkate alınmaktadır. Bu hususlar sanatçı için enerji tasarrufu sağlar çünkü önünde yapacağı iş bellidir ve toplumsal uzlaşım yoluyla anlaşılabilir ve önemli bir iletişim vasıtasıdır (Coomaraswamy 1995: 41-42).

“Sanat özünde conventional, yani teâmülîdir” (Coomaraswamy 1995: 27). Özü itibarıyla sanat; döneminin sanat kaidelerine, halkın örf ve âdetine, çoğunluğun kabul ettiği inanç ve kaidelere uygunluk göstermektedir. Bu uygunluk da sanatı insanlar arasında bir iletişim vasıtası kılmaktadır. Sanatın sahip olduğu bu biçimsel disiplin, onun stili açısından evrensel bir lisan olmayışını ifade etmektedir. Her gelenek kendi biçimsel disiplinine sahiptir ve yaşanan zamana, kültüre, koşullara, teâmülî kaidelere uygunluk açısından çeşitlenebilen bir mahiyete sahiptir. Sahip olunan bu çeşitlilik bilgi ve iletişim dilinin lehçeleri olarak görülerek kendi dairesinde anlaşılabilirlik kazanmasını sağlamaktadır. Bağlamından çıkartılan bir eser ise ancak stil dilinin çözümlenmesi ile anlaşılabilirlik kazanabilmektedir (Coomaraswamy 1995: 82).

Gelenekte usta çırak ilişkisi içerisinde aktarımı sağlanan sanat kaidelerinin silsile şeklinde bizatihi hem sözlü hem de uygulamalı olarak gerçekleşen boyutu önem arz etmektedir. Pek çok toplumda bu kaidelerin başlangıçta Tanrı tarafından ortaya konduğu, gelenek zincirinde akışı sağlanarak nesilden nesile aktarımının şahsi tekniklerin uygulanmasına müsaade edilmeden ve kurulu düzenin işlerliği bozulmadan sürdürülebilmesi için özenle uygulanmak suretiyle intikalin sağlandığı açıklanmaktadır. Bu kaidelerin yüzyıllar boyunca denenmiş ve etkinliği tespit edilmiş kaideler olduğu ve metafizik bir temele dayandığı vurgulanmaktadır (Livingston 1998: 83).

Gelenekte bulunan bu kuralın veya biçimsel tertip tutkusunun az ve öz olduğu kadar zengin yapısının kutsal sanatın temel özelliğini oluşturduğu belirtilmektedir (Burckhardt 2019: 163). Sanatın, geleneğin sınırları içerisinde yer alan, kaynağı manevi hakikatlere dayalı olan kısıtlı konu seçenekleri arasından seçim yapması gerekliliğinin yanı sıra biçimsel dilinin de aynı kaynağa dayanması zorunluluğu büyük önem arz etmektedir (Burckhardt 2017a: 7). Sanatta biçim ile anlam arasında önemli bir benzerlik ilişkisi olduğu, manevi bir görüşün ifadesinin ancak biçimsel bir dil vasıtasıyla gerçekleşeceği kabul edilmektedir. Böylelikle hem özün hem de ifade biçiminin aynı düzeyde birbiriyle uyumluluğunun gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Aksi takdirde biçimsel dili unutilan bir kutsal sanatın, zorunlu olarak biçimsel üslubunu kutsal dışı bir sanat türünden alacağı; ancak bunun neticesinde, eşyaya dair artık herhangi bir manevi görüşün söz konusu olamayacağı düşünülmektedir (Burckhardt 2017a: 8). Bunun sonucunda biçimsel üslubun geleneksel sanatta hiçbir şekilde azımsanamayacak etkin bir rolünün olduğu, iç anlam ve dış tezahürün ancak bütünlük içerisinde gerçek anlamda geleneksel sanattan bahsedilebileceği ortaya çıkmaktadır.

Ancak, asıl belirleyici etkenin belirli bir biçim ve teknikten ziyade geleneğin kaynaklık ettiği manevi prensipler olduğu vurgulanmaktadır. Bu prensiplerin de geleneğin dünya görüşünün bir yansıması olan, eserlerine uygulanan ve onu kalıplaştıran prensipler olduğu üzerinde durulmaktadır. Madde üzerine işlenen bu manevi prensiplerinse insanı gündelik hayatında kuşatarak, onun ruhunda ve zihninde derin tesirler meydana getirdiği düşünülmektedir (Nasr 2017: 114-115).

Bu açıklamalar doğrultusunda dikey ve yatay olmak üzere iki boyutlu bir açılım vasıtasıyla üslup ve şeklin eserden zuhur edebileceği anlaşılmaktadır. Dikey boyutta söz konusu; doğrudan ilahi olandan intikal eden, sanatçının eserinden izhar olan sözün kendisine Allah (c.c.) tarafından söylettirildiğini itiraf etmesi ile açığa çıkan, dikey intikali aksettiren ilhamdır. Bu itibarla Yunus Emre’de de şahit olduğumuz beyitlerinde görülebilen bu hakikat şu şekilde ifadesini bulur:

‘Aklumuz ol levhe bakar gizli marazlarum açar
Söz gelür gönlüme akar söz dile ansuzın gelür (42/8) (Tatçı 2008: 64)

Yûnus degül bunı diyen kendüligidür söyleyen
Kâfir olur inanmayan evvel-âhir hemen benem (193/14) (Tatçı 2008: 214)

Yûnus dimedi bu sözi câna toldı dost âvâzı
Kördür münâfıkun gözi ya ben niçe göstereyin (268/9) (Tatçı 2008: 288)

Yunus Emre, şiirlerinde pek çok yerde sözün kaynağının Allah (c.c.) olduğunu ifade ederek, sanatının dikey boyutunun sunduğu kutsala bağlanan yönünü aşikâr etmektedir. Bu itibarla Yunus Emre’nin dilinin kaynağı kutsaldır:

Çün dosta gider yolum mülk-i ezeldür ilüm
Hak'dan söyler bu dilüm ne kul ne sultân bana (12/3) (Tatçı 2008: 34)

Yunus Emre’de pek çok beyitten izlenebilen bu hakikat; her ne kadar yatay düzlemde dillerin çokluğu söz konusu ise de, ilahi hakikati terennüm eden dilin tekliğine, tek boyutta birleştirilebilir olan niteliğine ve evrenselliğine işaret etmektedir:

Benem Hakk'un kudret eli benem beli ‘ışk bülbülü
Söyleyüp her dürlü dili halka haber viren benem” (193/11) (Tatçı 2008: 214)

Nitekim Yunus Emre'nin dili, halkın dili Türkçe'dir, ancak onun tüm dünyaya yayılan aşk felsefesi, tüm dillerin ötesine geçen boyutunu izhar ederek, bütün dillerin ardındaki sır dilini aşikâr etmektedir. Her türlü dili söyleyen Yunus, tüm halklara evrensel dille seslenerek, onları Hakk'ın yoluna davet etmektedir.

‘İşka döyemedi özüm gensüzin açıldı râzum
Yûnus senün iş bu sözün ‘âlemlere destân ola (4/8) (Tatçı 2008: 27)

Halk içindür bu dil sözi gönüldedür dostun râzı
Gönül dosta söyledüğü ne dir ise Kur'ân'ımış (121/3) (Tatçı 2008: 137)

Üslup ve dilde açığa çıkan dikey intikalin yanında, bir de tarihsel düzlemde her kültürün kendi geçmişine uzanan yapısına bağlanan yatay intikali de söz konusudur. Genel itibariyle manevi prensiplerin maddenin biçimsel üslubuna uygun şekilde işlenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu gerekliliğinse her kültürün başlangıcı itibariyle sağlanmış bir usul ve teknik ile temin edildiği ve her yeni nesil ile birlikte kendine has millî ve dinî unsurları ile birlikte korunarak sürdürülegeldiği anlaşılmaktadır. Bu takdirde her sanatçının, gelenek silsilesinin uyguladığı biçimsel üslup, usul ve tekniklerden ödün vermeden sanatını icra etmesi gerekmektedir. Sanatçı, kökü kendi öz kimliğinin derinliklerine uzanan kaynaktan aldığı cevheri, onu sunuş biçimi olan üslubu ile bütünlük içerisinde eserini icra etmek durumundadır.

Yatay eksen prensibinden hareketle de Yunus Emre'nin, kaynağı kendi köklerine uzanan bir biçimsel üslubu tercih ettiği görülmektedir. Gerek toplumun her kesiminde anlaşılabilirliği sağlayan arı ve duru Türkçesinin açıklığı, gerekse de dili en zengin biçimde kullanma yetkinliği, en derin felsefeyi en yalın ifadelere sığdırma ve sunma kabiliyeti ile Yunus Emre'nin şiirleri, biçim ve üslup ile öz ve cevherin dengesini uygun şekilde sağlayabilmiştir. Geleneksel sanatın önemli özelliklerinden biri olan “teamülî oluş”, yani topluma yabancı olmama niteliği onu hitap ettiği toplumun dili ve gönlü olma niteliğine ulaştırır. Coomaraswamy'nin ilettiği mesaj olarak aktarılan “Suyu kendi sarnıcınızdan, akarsuyu ise kendi kuyunuzdan içiniz” (Prov. 5: 15 Livingston 1998: 8) deyişi gereğince de tüm Türk toplumu Yunus Emre'nin sarnıcından suyunu içip hayat bulur.

Yunus Emre'nin şiirlerinin açıklık ve anlaşılabilirliğini sağlayan en temel yapı taşı şiirlerdeki söz varlığıdır. Vasfi Babacan (2017: 913-914) ve Albayrak (2014: 51)'in çalışmalarında ayrıntılı tetkik edilen Yunus Emre'nin şiirlerindeki söz varlığının köken olarak Türkçe, Arapça ve Farsça

olarak sıralandığı görülmektedir.¹² Türkçe dışındaki %35’lik kısmının da din ve tasavvuf dolayısıyla dilimize geçmiş olan sözcükler olduğu ve bu sözcüklerin çoğunluğunun da Yunus Emre’nin yaşadığı dönemde halk tarafından da bilinen, anlaşılan kelimeler olduğu; anlamı bilinemeyecek az sayıda sözcüğünse metindeki kullanım sıklığının azlığına dikkat çekilmiştir. Ayrıca metinde arkaik denilebilecek sözcüklere de rastlandığı ancak bunların diğer Türkçe sözcüklere oranla az olduğu ortaya koyulmuştur. Nihayetinde ağırlıklı olarak Türkçe’nin kullanıldığı bu eserlerde İslam tefekkürünün bir yansıması olan Arapça ve Farsça ile bir sentez ortaya konduğu idrak edilmektedir. Her ne kadar farklı iki dilin mevcudiyetine yer verilse de bu kelimelerin çoğu, Türkçe söyleyişe uydurulmuş ve Türkçeleştirilerek ifade edilmiştir. Bu doğrultuda Yunus Emre’nin şiirlerinde kullandığı kelimeler, hitap ettiği toplumda yankı bulacak; anlaşılacak ve akıllardan gönüllere inecek, gönüllerden de dillere dolanacak kelimelerdir.

Yunus Emre’nin Türkçesinin bir “Öz Türkçe” değil ortak İslam medeniyeti içerisinde uzun zaman içerisinde gelişmeye başlamış ve ortak medeniyet dillerinden Türkçeleştirilmiş kelimelerle zenginleşmiş bir “İslam Türk Dili” olduğu değerlendirilmektedir (Banarlı 2014: 129; Nerimanoğlu 2011: 17). Yunus Emre’nin Eski Anadolu Türkçesi döneminin en büyük temsilcilerinden biri olduğunu ifade eden Albayrak (2014: 45), Yunus Emre’nin dilinin “en halis Türkçe” sayılamayacağını aktarmaktadır.

Kaynağı İslamiyet’ten önceki döneme uzanan sözlü gelenek vasıtasıyla sürdürülen Türk halk şiirine dayanan Yunus Emre’nin sanatı, İslam’dan sonra da geliştirilmiş, kendi kimliğimizin bir yansımasına dönüşmüş, dil ve şekil yönünden her iki unsurun güzel bir sentezini oluşturmuştur (Kartal 2017: 245).

Bu noktada açıklama yapılması gereken husus Türk toplumunda İslamiyet’in kabulüyle gerçekleşen yapısal değişimin, yeni değerlerin kabul edilmesinin yabancı bir arketip istilası

¹² Vasfi Babacan’ın (2017: 913-914) çalışmasında ortaya koyduğu üzere, Yunus’un şiirlerinde yer alan söz varlığının birleşik ifadeler ve incelenen tüm deyimler dâhil olmak üzere %65’ni Türkçenin oluşturduğu görülmüştür. %22’si Arapça, %9’u Farsça, %4’ün de diğer grubunda yer almıştır. Yunus Emre’deki kelime kadrosu üzerine yapılan bir başka incelemede Albayrak (2014: 51), Said Hurşid’in Fatih Nüshası üzerinde yaptığı çalışmada ortaya çıkan sonuca göre Türkçe kelime sayısı %46,6; Arapça %37,9; Farsça %14,9 ve diğer grubunun oluşturduğunu ifade etmektedir. Yine Albayrak’ın Mustafa Tatçı’nın Yunus Emre Divanı Tenkitli metin eserinde yer alan 417 manzume ve *Risaletü’n-nushiyye* üzerinde yaptığı çalışmada, bu eserlerde yer alan 4154 kelimenin dillere göre olan dağılımı Türkçe %57,29; Arapça %29,53; Farsça %12,46 ve diğer grubu %0,69 olarak verilmektedir (Albayrak 2014: 49).

olarak görülmemesi gerekliliğidir. Kabul edilen bu değerler “en üst makamdan” tüm insanlığa ırk ve millet ayrılığı gözetilmeden evrensel değerler olarak tebliğ edilmektedir. Bu değerler aslında “yeni” değildir. Evrensel değerlerin kabulüyle hiçbir toplum kimliğini kaybetmez. Bu hususta şöyle bir benzetme yapılmaktadır: İslam dini dağlardan fışkıran bir kaynağın oluşturduğu ve içinden geçtiği kurak topraklara yeniden hayat sunan bir ırmak olarak betimlenmektedir. Bu ırmağın içinden geçtiği topraklar da yine kendine has farklılıklara sahiptir. Burada varılmak istenen sonuç, aynı suyun farklı zeminlerden geçerek oluşturacağı bireşimin farklı olacağı gerçeğidir. Her zemin kendine has hususiyetlere hâlâ sahiptir; ancak aynı sudan hayat bulmaktadır. Cami mimarisi İslam’da Endülüs’ten Doğu Türkistan’a kadar uzanan topraklarda birbirinin aynı olmayan her yöreye has farklı hususiyetler göstermektedir (Merter 2014: 52).

Bu minvalde, Yunus Emre’nin şiirlerinde mevcut bulunan Arapça ve Farsça kökenli kelime kadrosu millî kimlikle kaynaşmış; tasavvufî değerlerin içselleştirilmesiyle hâlin ve düşünce dünyasının aktarımında etkin bir vasıta teşkil etmiştir. Kendi mevcut zemini üzerinde sulanıp beslenen Yunus Emre, kökleri derinlere inen, ancak başı göklere uzanan bir sanatçı olarak zuhur etmiştir.

Yunus Emre’nin Yesevî geleneğinin devamı olduğu görüşünü inceleyen ilk araştırmacı M. Fuad Köprülü (2003: 309)’dür:

Bir defa, Yunus’un ve Anadolu’da yetişen seleflerinin, Ahmed Yesevî ve takipçilerinin tesirinde oldukları muhakkaktır; Hoca Ahmed Yesevî ile Yunus’un sanat unsurları bile hemen birbirinin aynıdır; yalnız, Yunus’ta felsefî unsur daha geniş ve daha yüksek bir mahiyet alarak sarîh bir Vücudiyye-i hayaliyye şekline girmiş olduğu gibi, ifade de didaktik, kuru mahiyetten kurtularak, lirik ve canlı bir şekil almıştır. Aralarındaki farkı yalnız zaman ve muhitte izah etmek mümkün değildir. Herhalde Yunus Emre bir tarikat kuracak fikir kabiliyeti gösterememekle ve tarikat kurucusu manevî nüfuzunu kazanmamakla beraber, Yesevî’den çok daha yüksek bir hassasiyete malik ve çok daha şahsî bir sanatkâr, ondan çok heyecanlı ve çok canlı bir mutasavvıftı; bütün Türk edebiyatı, menşelerinden bugüne kadar, ondan daha büyük bir mutasavvıf-şair yetiştiremedi.

Yunus Emre’nin yaşadığı döneme ve Türkçeyi kullanımındaki titizliğine dikkati çeken aşağıdaki cümleler, hem üslup hem de konu açısından Ahmed Yesevî yolunun devam ettirildiğini göstermektedir:

O devirde Türkçeyi en iyi kullanan şairimiz Yunus Emre'dir. Tasavvufun derin manalarını Türkçe kelimelere yükleyen Yunus, dilimizi açmış ve derinleştirmiştir. Ondaki Türkçe, gönül dilidir. O şiirlerini en samimi şekilde bu kaynaktan akıtmış ve Türk milletini bu dille coşturmuştur. Şiirlerine ve anlattıklarına bakınca devrinde iyi bir tahsil gören Yunus Emre, Ahmed-i Yesevî'nin Anadolu'daki paralelidir. Aralarında yüz yıldan fazla bir zaman farkı da olsa Yunus, Ahmed-i Yesevî'ye edebi zevk ve kaynak yönü ile bağlıdır. Onun bazı şiirlerine nazireler yazar. Bu açıdan baktığımızda Yunus, Türk nazire edebiyatının da Anadolu'daki ilk temsilcisi olarak görülür (Yavuz 2017: 28).

Ahmed-i Yesevî'den itibaren süregelen tasavvuf edebiyatının, tasavvuf esaslarının Türklerde kabulünü ve yaygınlaşmasını sağladığı vurgulanarak Yunus Emre'nin, kendi silsilesinin köklerine uzanan sürekliliği ortaya konmaktadır:

Görülüyor ki, Hoca Ahmed Yesevî'den başlayarak Yunus Emre'ye ve ondan beri de bugüne kadar, yekdiğerine bitişik ve bağlı uzun bir silsile şeklinde, başlıca unsurlarını halk edebiyatından ve milli zevkten alan bir tasavvuf edebiyatı devam edip duruyor. İslamiyet'ten önceki halk edebiyatımızla büyük bir alakası olduğu için daha ilk teşekkül anında halkın rağbetini kazanan bu edebiyat, tasavvuf esaslarının Türkler arasında yayılmasına yardım etmiş, daha sonra da, Türkler arasında tasavvuf duygu ve telakkilerinin gelişmesi bu edebiyatın yüzyıllarca halk arasında yaşamasına sebebiyet vermiştir. Henüz bir uyanıklık ve yenilik devresini idrak edemeyen Orta Asya Türkleri arasında bugün bile ilk manevi nüfuzunu saklayan bu edebiyat ve onu doğuran tasavvuf cereyanı, Batı Türklerinin muhitine geçer geçmez daha geniş, daha serbest, daha derin bir şekil alarak, 'bir zühd ve takva sistemi'şeklinden ilahi bir aşk felsefesi tarzına döktü (Köprülü 2003: 327).

Ali Yılmaz (1993: 17-34), makalesinde Ahmet Yesevî'nin Yunus Emre'deki etkisini sadece şekil ve sanat açısından değil muhteva açısından da incelemiş ve bu etkilenmenin tasavvufi boyutunu açığa çıkartan benzerlikleri tetkik etmiştir. Yılmaz (1999: 65-85) Ahmed-i Yesevî, Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Velî'nin İslam çizgisindeki bütünlüğünü ortaya koyan bir başka çalışmada İslamî konu ve kavramlar üzerinden yapılan karşılaştırmalar ile bu üç önemli şahsiyetin birbirine benzeyen fikirler arz ettiklerini, tasavvufi anlayışta ortak kavramlara yer verdiklerini ortaya koymaktadır. Bu itibarla da Yunus Emre'nin yatay bağlamda tarihsel akış üzerinden takip edilebilen bir gelenek zinciri üzerinde konumlandığı aşikâr olmaktadır.

Yunus Emre'nin şiir sanatının oluşum itibariyle kaynağı Türk sözlü kültüründeki epik geleneğine bağlanan yapısını ortaya koyan İlhan Başgöz (1991: 33-34), "söylemek, çatmak,

soylamak” gibi kelime kullanımlarından örnekler vererek, müzik eşliğinde söylenen âşık tarzı şiir geleneğinin bir uzantısı olduğu değerlendirmesinde bulunmaktadır¹³. Yunus Emre’nin sanatının Türk sözlü kültür geleneğini sürdüren yapısını, Dede Korkut Hikâyeleri’nde ve Yunus Emre’de mevcut olan ortak kullanımlar üzerinden ortaya koymaktadır.

Faruk Kadri Timurtaş (1972: 36) ise Yunus Emre’yi diğer halk şairlerden ayırmak gerektiğini onun bir ozan ve saz şairi olmadığını, onun ayrı bir nev’in ayrı bir ekolün mümessili olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Timurtaş (1972: 37), Yunus Emre’nin Yesevî geleneğine bağlanan yönüne de dikkat çekmektedir:

Ahmed Yesevî ile XII. asırda Türkistan’da başlayan Türk tasavvufî halk edebiyatı, XIII. asırda Anadolu’da Yûnus Emre’nin şahsında en yüksek derecesine ulaşmıştır. Daha sonra, onu takip eden birçok şâir yetişmekle beraber, onun vardığı zirve aşılammıştır. Ahmed Yesevî’nin «Hikmet» lerine karşılık Yûnus «Îlâhî» ler söylemiştir. Saz şâirleri ise «koşma»lar terennüm etmişlerdir. Yûnus’un Îlâhîleri, tekkelerde besteli olarak da okunmuştur

Yunus Emre’nin üslubunun bağlandığı beşerî kaynaklar üzerinde duran Orhan K. Tavukçu, Yunus Emre’yi kaynağı geçmişin derinliklerine uzanan uzun bir silsilenin halkasına yerleştirmektedir. Tavukçu (2017: 139-161)’nın, döneme dair tarihî kayıtların azlığı nedeniyle, “Yunus Emre Mektebi” kurucu nesli olarak tanımladığı zümre arasındaki ilişkilere dair çıkarımlar, dinî ve edebî metinler, dönemin önde gelen mütefekkirleri hakkında anlatılanlar ve son olarak Yunus Emre’nin şiirlerinde tespit edilen kelime ve kavramlar üzerinden giderek çalışmasını ortaya koyduğu görülmektedir. Bu hususta özellikle belli isimler üzerinden yapılan açıklamalar dikkati çekmektedir. Yunus Emre’ye tesir eden Hoca Ahmed Yesevî, İbnü’l-Arabi, Evhadüddin Kirmani, Ahi Evran, Sadreddin Konevi, Hacı Bektaş Veli, Taptuk Emre, Mevlana, Edebali, Âşık Paşa gibi şahsiyetler, şiir örnekleriyle, karşılaştırmalar yapılarak ortaya konmuştur. Mevcut geleneksel hikmet, kültür ve inanç yapılanmasının, Yunus Emre’nin şahsında nasıl birleşip bütünleştiği; yeniden üretim sürecine geçtiği; ortaya konan üslupta

¹³ Başgöz (1991: 23-37) makalesinde özellikle Yunus Emre’nin sanatının icra bağlamına vurguda bulunmaktadır. Kaynak itibarıyla sözlü olarak terennüm edilen bu şiirlerin, bir çalgı aleti olan çeşte ile ritimle, müzikle açığa çıktığı, zamanının sözlü kültür geleneğine mensup olan topluma bu şekilde sanatsal bir sunumla seslendiği üzerinde durulmaktadır.

sağlanan sürekliliğin ifadesi açısından zihinlerde geleneğin yatay intikali anlamında geniş bir harita çizilerek gözler önüne serilmektedir.

Özellikle Yunus Emre'nin üslubuna kaynaklık eden Hoca Ahmed Yesevî'nin “Minge sin ok girek sin” (Bana Sen Gereksin Sen) şiiri ve Yunus Emre'nin “Bana Seni Gerek Seni” şiirinin sunduğu benzerlik, Ahmed Yesevî'nin Anadolu Türk Edebiyatı'ndaki etkisinin bir göstergesi olarak sunulmaktadır (Cunbur 1995:852). Yine bu iki şiir üzerinde karşılaştırma yapan Müjgân Cunbur'un çalışmasında Yunus Emre'nin, Yesevî'nin manzumesine nazire yazdığı tespit edilmiştir. Bu konu üzerinde karşıt düşünceler olmakla birlikte, Yunus Emre'nin manzumesinin “bir hikmet'in Anadolu'da yeşermekte olan Türk diline ve kültürüne adapte edilmiş versiyonu” (Cunbur'dan aktaran Tavukçu 2017: 139- 143) olduğu açıklanmıştır. Yunus Emre ve Ahmed Yesevî'nin bu şiirleri üzerinde yapılan karşılaştırma neticesinde Yunus Emre'nin şiir metninin şiirsel özellikler bakımından daha ileride yer aldığı belirtilmektedir. Tavukçu (2017: 142-144), Ahmet Yesevî'nin “Minge sin ok girek sin” ve Yunus Emre'nin “Bana Seni Gerek Seni” şeklinde başlayan manzumelerin karşılaştırmalarında yer alan benzerlikler ve farklılıkları ortaya koymaktadır. Bu karşılaştırmada Yesevî'de yalnız anlam benzerliğinin dikkate alındığı ifade edilirken, Yunus Emre'nin şiirinde gerek anlam gerekse de ses benzerlikleri açısından kelime seçimi yapıldığına dikkat çekilmektedir.

Yunus Emre'nin “Bana Seni Gerek Seni” şiirinin, Ahmed Yesevî şiiriyle benzerliği başka araştırmacıların da farklı hususlarda değerlendirmelerine söz konusu olmuştur (Kara 2017: 109-137, Şahbaz (y.y.y.): 281-290). Funda Kara'nın yapmış olduğu çalışmada “Bana Seni gerek Seni” ifadesinde yer alan “ı” ek edatının izi sürülerek bu ek edata kuvvetli istek, sınırlandırma ve seslenme işlevlerinin yüklendiği ortaya koyulmuştur. Bu ek edatın, tarihsel çizgide çağdaş Türk lehçelerinde, Anadolu ağızlarında, günümüz Türkiye Türkçesinde, Erzurum ağzında dua ve beddualarda geçtiği tespit edilerek, kullanımdaki sürekliliği üzerinde durulmuştur (Kara 2017: 131). Ayrıca Sultan Veled, Gülşehrî, Ahmed Fakih ve Âşık Paşa gibi mutasavvıf şairlerin eserlerindeki gramer kaideleri ile Yunus Emre'nin eserlerinde görülen gramer kaidelerinin benzerliğine dikkat çekilmektedir. Yunus Emre ve çağdaşlarının Anadolu'da yeni bir edebî dil inşa ettikleri ve bu dilin, kaynağını halk dilinden, sözlü ve yazılı edebiyattan aldığı kabul edilmektedir (Tatçı 2008a: 96-97).

Yunus Emre'nin üslubu üzerine yapılan bir diğer çalışmada onun şiirlerinin, ses bilgisi, şekil bilgisi, anlam bilgisi ve metin seviyesinde incelendiği görülmektedir (Daşdemir 2017: 101-108). Yunus Emre'nin kullandığı koşma-murabba şeklinin Acemlerin murabba veya musammatının taklidi ile değil, halk edebiyatının kuvvetli tesiriyle tercih edildiği açıklaması yapılmaktadır. Ahmet Yesevî'nin Divan-ı Hikmet eserinde mevcut bulunan koşma-gazel ikiliğinin Yunus Emre'de de devam ettiği tespit edilmiştir (Tatçı 2008a: 90). Yunus Emre'nin şiirlerinin şekli yapısı konusunda çeşitli görüşlere yer veren Tatçı, bu hususta tam olarak bir mutabakat sağlanamadığını ancak şiirlerin şekli konusunda en isabetli kararı Faruk Kadri Timurtaş'ın verdiğini savunmaktadır. Bu doğrultuda şiirlerin sadece koşma tarzında yazıldığı fikrine katılmadığını belirtirken büyük bir dil ve üslupçu olarak değerlendirdiği Yunus Emre'nin millî hüviyetinden hiçbir şey kaybetmediğini izah etmektedir. Bu hususta Tatçı, şu açıklamayla şekil konusundaki görüşünü ortaya koymaktadır: “O, Türk dilini aruza ciddi bir şekilde adapte eden; millî şiir şeklini ilk defa gazel ve mesneviye yaklaştıran ve hatta gazel şeklini hece veznine uyarlayarak yeni bir şekil yaratan ilk şairimizdir” (Tatçı 2008a: 92).

Bu konuda yapılan çalışmalara örneklik eden bu bulgular elbette ki çoğaltılabilir. Yunus Emre'nin şiirlerinin gerek bütününden gerekse de her bir unsurunun yapısal açılımından elde edilecek pek çok sonuç ve çıkarım olacaktır. Her çalışma, Yunus Emre'nin kaynağını kendi gelenek silsilesinden aldığının somut verilerini bizlere sunacaktır. Bu itibarla Yunus Emre, tarihsel, kültürel, dinî ve manevi bir birikim ve etkileşimin üzerinde yeşerttiği üslup, dil, sembolizm, içerik ve tasavvuf kaynaklı aşkınlığı ile kendisinden sonraki nesilleri de etkileyecek ve etkinliğinin de daima süreceği bir üslup ortaya koyabilmiştir.

5.1.2. Nefsaniyete Dayanmama İlkesi

Geleneksel sanat, duygusal değildir; duyguları tahrik etme amacı da gütmaz. Nefsani değildir ve eser aracılığıyla duygusal bir tesir meydana getirme, nefsi arzuları tahrik etme maksadı yoktur. Çağdaş sanatın merkeze aldığı nefsi emmareyi razı etmek gayesi, geleneksel sanatta söz konusu değildir. Buna karşılık, geleneksel sanatta nefsani mertebeyi aşp ruhani mertebeye erişmek esastır. Hakikati ve manayı aşlamak, dahası ruh ve ruhaniyet mertebesini de aşarak ilahi tecellileri müşahade edebilme makamına erişirmek en temel gayedir. Bu sebeple geleneksel sanat, ruhani ve ilahi bir sisteme dayanmaktadır (Avani 1997 h:217).

Kutsal Sanat kurtaran ve azat edendir; her yerde bulunan ve aşkın olandır; doğrudan hakikate götüren anayoldur. Dünyevi sanat ise dünyevi tutku tarafından renklendirilmiş, ruh hâline dayanan, duygu durumunun belirleyici olduğu, putperest ve merkezi olmayan bir sanattır. Tüm yönleri gider, hedef odaklı değildir; ekseni yoktur ve her şeyi taklit eder (Coomaraswamy 2007: 28-29; Schuon 2013c: 36).

Geleneksel sanatta kötü insanın kahraman yapılması veya utanç verici “şey”lerin taklidi görülmez (Coomaraswamy 2007: 11). Gerçek sanatın insanı geliştireceği, egoyu şişiren ve bir sergiciye dönüştüren sanatın ise insanı çökerteceği belirtilmektedir (Coomaraswamy 2004: 137). Bu itibarla modern sanatta maksadın kendini ifade etme veya başkalarını memnun etme olduğu; ancak geleneksel sanat söz konusu olduğunda, maksadın sanatçının bireysel anlamda kendini ön plana çıkarmak yerine hakikati göstermek olduğu vurgulanmaktadır (Coomaraswamy 2004: 98). Yalnızca zevk vermek ve nefse hitap etmek için ortaya konan sanatın bir oyuncak olarak nitelendiği görülmektedir (Coomaraswamy 2007:8). Ayrıca lâdini sanatın sadece insan için var olduğu ve amacının onu yoldan çıkarmak şeklinde gerçekleştiği belirtilmektedir (Schuon 2013c: 36).

Sanatın kendisi gayriihtiyari bir şekilde insan nefsi ile irtibat hâlinindedir ancak bu eserin nefsani olduğuna delil teşkil etmemektedir. Sanatın zuhuru için ister istemez sanatçının nefsani kuvvetleri devreye girmek zorundadır, sanatçının kudret, irade, ilim gibi nefsani sıfatlardan yararlanacağı da kabul edilmektedir. Geleneksel sanatta, sanatçının nefsi, varlığının bir derece daha aşağısındadır dolayısıyla da varlığının daha üst kuvvetlerinden etkilenmektedir. Üst mertebelerden alınan ilham ve işrakı sanatçının kendi nefsinde gerçekleştirebilmesi büyük önem arz etmektedir. Bu yüzden geleneksel sanatçının nefsaniyeti, üst kuvvetlerin tesiri ile ilahi bir yöne sahiptir. Ancak modern sanatçı açısından bakıldığında, tüm yönleri kayan bir anlayışın hâkim olduğu bir özgürlük alanıyla, varlığın alt merkezleriyle kurulan bağlantı söz konusudur, bunun sonucunda da ilahi bir yönü içermemektedir (Avani 1997 h: 221-222). Bu itibarla geleneksel sanatta nefsin, kötünün övülmesi ya da kahraman yapılması şöyle dursun nefsani arzular sürekli eleştirilmektedir.

Yunus Emre’nin şiirleri düşünüldüğünde insanın beşerî yönünün ifadesi olan dünyevi tutku ve ihtirasların, kin, nefret, öfke, şehvet, aç gözlülük, hırs, kıskançlık, bencillik, kibir gibi

duyguların, insanın manevi tekâmülünü engelleyen nefsanî arzular ve dürtüler olduğu ve bunlardan sakınılmasına yönelik ciddi ikazların bulunduğu görülmektedir.

Kara kıldan çün ki agardı ak kıl
Bu cihân sevdâların elden kogıl (417/26) (Tatçı 2008: 441)

Eger kîne tutarısan gitdi senden îmân dahı
Bi'llâhî ol Tanrı hak'ı yokdur bu sözün yalanı (412/12) (Tatçı 2008: 434)

Nefsin arzusunun, tutku ve ihtirasları besleyip büyüten isteklerin kontrol altına alınması, kötü yöne doğru meylettiren duygulardan sakınılması gerektiği beyitte açıkça ortaya konmaktadır:

İkinci nişânı budur hîç nefsinî semirtmeye
Zinhâr siz andan olmanız nefsinî kul olanlara (298/4) (Tatçı 2008: 317)

Doğru yolda ilerlemenin önünde engel teşkil eden, benlik iddiasını güçlendiren bencillik, kibir gibi hasletlerin benlikten sökülüp atılmadıkça yani “harab” olmadıkça, “İmâret” olunamayacağı belirtilmektedir:

Egriligün koyasın togrı yola gelesin
Kibr ü kîni çıkargıl erden nasîb alasın (250/1) (Tatçı 2008: 270)

Sözi Yûnus'dan işit kibir kılma dut ögüt
‘İmâret olmayasın tâ harâb olmayınca’ (297/8) (Tatçı 2008: 316)

İnsan nefsinin, insanın ruhsal boyutunu tıkayan engel olarak ortaya konduğu görülmektedir. Her insanın kendi bünyesindeki rahatlık ve tembellik arzusunun, mücadele edilmesi gereken düşman olduğunun bilinmesi gereklidir:

Bir gün ola bu dünyâyı âhirete deşşüresin
Dün ü günü kılğıl tâ‘at ayak uzadup yatmagıl (159/3) (Tatçı 2008: 175)

Uram yıkam nefs evini oda yana hırs u hevâ
El götürem şimden girü nefsile savaş eyleyem (197/4) (Tatçı 2008: 219)

Bunda zâlimlik eyleyen nefsi harâmla toylayan
Yüzleri kara kopisar öz cânları râhat degül (154/4) (Tatçı 2008: 171)

Bu çeşit bir ikaz hiçbir insan nefsinin hoşnut olmayacağı bir yön içermektedir. Nitekim Yunus Emre’nin eseri, nefsin arzularını pekiştirmekten ziyade kendisini sarp dağlara süren,

manevi fakirliği tavsiye eden, rahatlık alanından çıkıp zorlu mücadelelerle kazanılması gereken, manevi yola sevk eden bir mahiyet arz etmektedir. Bu itibarla Yunus Emre'nin şiirleri baştan sona nefisle yapılan mücahedeyi, gönül aynasını harici kirlerden arındırmayı ardından dünyevi hayatın sunduğu kahrı ve zulmü hoş görerek Allah'tan razı olmayı ve Hakk'ın rızasını kazanmayı ve en nihayetinde benliğinin sembolik ölümüyle Allah'la beraber olmayı içeren üç aşamalı bir süreci barındırmaktadır.

Hakîkate bakarısın nefsün sana düşmânyiter
Var imdi ol nefsünile vuruş-tokuş savaş yürü (403/2) (Tatçı 2008: 422)

Bu dünya kahrı evidür hem bâkî degül fânîdür
Aldanuban kalma buna tîz tevbeyle gelmek gerek (137/2) (Tatçı 2008: 156)

Çalab'um bu dünyâyı kahr içün yaratmış
Gerçegin gelenlerin kahrını yutmak gerek (141/2) (Tatçı 2008: 159)

Dirlik bana karşı gele ben dirligün boynın uram
Ölüm eger vâcib ola cânımı kurbân eyleyem (173/3) (Tatçı 2008: 189)

Yunus Emre'nin sunduğu yol, sevgi ve aşk yoludur; ancak nefse hoş gelen ne varsa sakınmayı, kötü ahlak ve hasletleri terk etmeyi, rahatlık ve tembellik alanından sahaya çıkıp mücadele etmeyi, kahra ve zulme sabretmeyi, bencillikten sıyrılıp başkalarını da düşünmeyi gerektiren zorlu bir yoldur.

‘Âşık kişi miskîn olur yol içinde teslim olur
Kim n'idirse boyun bura çâre yok gönül yıkmağa (1/8) (Tatçı 2008: 22)

Yigil yidürgil bî-çâre eksilürse Tanrı'n vire
Bir gün tenün yire gire girü kalan nendür senün (148/8) (Tatçı 2008: 166)

Her kim kendüyi gördi üstâdı İblîs oldu
Kişi ne buldıysa miskînligile buldı (367/12) (Tatçı 2008: 389)

Kin tutmak yerine affetmek, gönül yıkmaktansa gönül almak, yalan konuşmaktansa doğru sözlü olmak, koğuculuk yapmaktansa kusurları örtmek, cimriliktense hayırsever olmak, kötülüğe iyilikle cevap vermek, kibirli olmak yerine tevazu sahibi olmak, zorluklara isyan etmektense sabırlı olmak, kanaat etmek tavsiye edilmektedir.

Bir kişinin yatlu sözün varuban kimseye dime
Biz uludan işitmişüz hınzırdan girüdür gammâz (109/5) (Tatçı 2008: 128)

Bu dünyede üç kişi Hak dîdârın görmeye
Bir dikçi bir kovcı biri gammâzdur beşe (293/5) (Tatçı 2008: 310)

Kim bize taş atarısı güller nisâr olsun ana
Çırâguma kasd idenün Hak yandursun ırâgını (376/5) (Tatçı 2008: 399)

Önümce kuyı kazanı Hak tahtın agdursun anı
Ardumca taşlar atanı güller nisâr olsun ana (13/ 3) (Tatçı 2008: 35)

Hem bireysel hem de toplumsal anlamda barış ve huzurun kapısını aralayacak olan bu hasletler, sözle aktarılması kolay ancak uygulaması zorlu mücadeleler gerektiren, içselleştirmesi uzun bir sürece yayılacak olan öğretilerdir. Yunus Emre'nin sunduğu bu yol, içsel denetim, bilinçli davranış ve toplumun tamamına yönelik sorumluluk içeren zorlu bir yoldur. Ancak akledilerek, tefekkür ile dünyanın geçiciliği ve nihai son olan ölümün idraki ile içselleştirilebilecek bu öz-denetim ve karakter gelişimi merhalesi, Yunus Emre'nin kullandığı somut metaforlar ve etkili ifadeler vasıtasıyla, insan ruhunda bir pencere açıp kabulü nefse ağır gelen öğretinin nüfuzunu mümkün kılmaktadır.

Göröldüğu gibi Yunus, modern sanatta göröldüğu şekliyle egoyu şişirmek, nefsaniliğin ya da kötölüğün övölmesini, kahraman yapılmasını değil, hakikati göstermeyi amaçlamaktadır. Bu yönüyle de geleneksel sanat tanımına uygundur.

5.1.3. Dikey Eksenlilik İlkesi

Geleneksel sanat, yatay ve dikey olmak üzere iki farklı boyutla sembolize edilen açılımda dikey boyuta dâhil edilmektedir¹⁴. Bu noktada geleneksel sanat ve modern sanat ayrışmasında bu iki sembolik eksen ile bir konumlandırılma söz konusudur. Modern sanat genişlemesine ve dünyevi iken, geleneksel sanat dikey, uzunlamasına, yukarıya doğru açılım gösteren hiyerarşik bir sistemde geçilen mesafeler olarak basamaklanmaktadır.

¹⁴ Yatay ve dikey eksenler bu çalışmada iki farklı düzlemde ele alınmaktadır. İlk olarak gelenek kavramının sahip olduğu açılımlar vesilesiyle söz konusu olan yatay boyutta; tarihsel süreçte geriye giden, kadim olana bağlanan yapısal gelişim söz konusudur. Dikey boyutta doğrudan kutsala bağlanan yapı açığa çıkmaktadır. Sanatın ilkesi olarak açığa çıkan dikey eksen ise, ilahi olana yükselen süreçler ve hâllerin hiyerarşisidir. Dikey ekseninde geleneğin tanımında yer alan dikey boyutla örtüşebilecek bir durum söz konusu iken, yatay ekseninde farklılık arz etmektedir. Yatay eksen; beşeri düzlemin alanına ait, cismani, dünyevi, bedensel bir temsil ile bireyselliğin yayılımı anlamlarını taşımaktadır.

İnsanın bizzat ayaküstü yürüyecek şekilde yaratılmış olmasının da sembolik bir mana içerdiği, buna uygun şekilde bir insan üretimi olan sanatın da dikey olması gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu noktada dikey eksen, her tür edimin Allah’a doğru olması gerektiğinin sembolik ifadesine dönüşmektedir. Ayetten verilen örnek, dik yürümek ve yüzükoyun yürümek tabirlerinin nihai anlamda dünyevi olan yatay eksen ve uhrevi olan dikey eksen karşıtlığını ortaya koymaktadır: “ ‘Şu hâlde yüzükoyun sürünerek yürüyen mi daha çok hidayete erer, yoksa dosdoğru yol üzerinde dümdüz yürümekte olan mı?’ (Mülk, 67/22).” (Avâni 1997 g:210).

Bu doğrultuda Kur’an’ın birinci suresi olan Fatiha’nın “açılış” anlamına geldiği belirtilerek, bu surede sözü edilen “doğru yol” ifadesinin “kâme” kökü dolayısıyla yükselmek (kalkmak) manasını taşıdığı ve dikey boyuta tekabül ettiği ifade edilmektedir (Guénon 2017: 173). Bu surede geçen iki yol, biri “Tanrı’nın lütfuna mazhar olanların yolu” diğeryse “Dalalette olanların ya da Tanrı’nın gazabına uğrayanların yolu” nun her ikisi de dikey eksene tekabül etmektedir:

İlahi lütfu mazhar olanlar varlıkları evrensel (ilahi) irade ile uyum içinde olarak ‘Göğün etkinliği’ne (activité du ciel) doğrudan muhatap olanlar ve bu etkinlik tarafından yüksek hâllere ve bütünsel tahakkuka yöneltilenlerdir. Öte yandan, gazabın lütufu doğrudan zıd oluşu nedeniyle, gazap da dikey eksen vasıtasıyla tahakkuk eder. Fakat inici yöndedir, aşağı hâllerle ilişkilidir. Bu semavi yolun (cennet yolunun) zıddı olan cehennem yoludur ve bu iki yol dikey eksenin beşerî hâlden itibaren, biri yukarı diğery ise aşağı yönde olmak üzere, ayrıldığı yarılarını oluştururlar (Guénon 2017: 173-174).

Bu minvalde, namaz ibadetinin manevi yorumuna yönelik yapılan açıklamalar doğrultusunda insanın ruh ve beden olmak üzere ikili bir tabiat üzere yaratılmış olması, ruhun metafizik ve ilahi emr âleminden, bedeninin ise maddi âlemden oluşu nedeniyle ruhun yükselme, üstünlük ve yüceliği talep ettiği ele alınmaktadır. Ancak bedeninin maddi tabiatı nedeniyle aşağı ile sembolize edilen su ve toprağı talep ettiği üzerinde durulmaktadır. Bu doğrultuda namaz ibadetinde kıyamda durmak, ruhun ilkesi olan yüceliği ve üstünlüğü arayışın bir ifadesi olarak yorumlanırken, secde hâlinde de yaratılış ilkesi olan su ve toprağı yönelinerek onun arandığı belirtilmektedir (Çakmaklıoğlu 2015: 195). Elbette, İbnü’l-Arabi’ye göre namazdaki kıyam, rükû ve secdenin farklı yorum biçimleri mevcut olmakla birlikte, konumuz itibariyle daha önce açıklanan insanın dik konumda yaratılması ve ayette geçen dosdoğru yol üzere yürümek ve yüzükoyun yürümek tabirlerinin sembolize ettiği anlamların da açıklığı kavuşturulması

açısından bu yorum önem arz etmektedir. İnsanın hem maddi hem de ruhi yöne bakan iki boyutu, ruhi manada dikey eksen, yukarıya yönelim içeren dik duruşu ifade ederken, maddi boyutu yeri, yeryüzünü, toprağı ve suyu işaret etmektedir. Bu doğrultuda, yeryüzü ve toprak maddeyi, dünyeviliğı, horluğu ve düşkünlüğü temsil etmektedir ve insanın ayakları altındadır (Çakmaklıoğlu 2015: 196). Ayette geçen “yüzükoyun yürümek” ifadesinin de insanın dünya hayatında ruhi âleme bakan diğer yönünü reddedip, sadece maddi ve dünyevi olana rağbet ederek, onu arzulayıp onun peşinden koşarak ömür geçirmesi ve onu tüketmesi anlamına geldiğı söylenebilir. Bu itibarla insanın dikey konumda yaratılmış olması onda bulunması gereken manevi tekâmülü sembolize etmektedir. Her dik konumda olan insanın da gerçek anlamda bu sembolizmi doğrulamadığı, her ne kadar zâhirde dik konumda gözüke de bâtında dünyaya ve dünyevi olana, maddeye aşırı düşkünlüğü nedeniyle yüzükoyun yürüyenlerden olma ihtimaline sahip olduğu da söylenebilir. Zira daha önce bahsi geçen Mülk Suresi 22. Ayet de bu yönde bir işarete sahiptir. Hayvanların hidayette olmaları söz konusu olmadığına göre ayette geçen “yüzükoyun sürünerek yürüme” ifadesiyle insanın bu batını yönüne işaret edilmektedir.

Yatay ve dikey boyutların sembolizminde teferruatlı açıklamalar sunan Guénon, şahsi yeteneklerin hiyerarşisini enlemesine genişleyen yatay eksen olarak nitelendirirken, hâllerin hiyerarşisini yukarıya doğru açılan dikey boyutla tanımlamaktadır. Bu noktada yatay ve dikey genişlemelerin sonsuz olduğu vurgulanmaktadır (Guénon 2013: 51). Genişlemeyi ifade eden yatay yön, bireyselliğın tüm yayılımını, cismani kısmını ve bedenselliğı temsil ederken, dikey yön sınırı belli olmayan hiyerarşiyi, insan-ı kâmil noktasına doğru yükselen aşamaları, hâlleri ve tekâmülü ifade etmektedir (Guénon 2017: 32). Bu takdirde yatay yayılım aynı varlık durumunun tarzlarını ifade ederken, dikey yükselişte insanın belli varlık durumundan hareketle aşama aşama tekâmül etmesi, farklı varlık durumlarına intikali, kişinin kemâle ermek için bulunduğu yolun ifadesine dönüşmektedir. Böylelikle dikey eksen, “evrensel yol”un özel bir biçimine dönüşen “kişisel yol”un ifadesi olmaktadır (Guénon 2017: 156).

Bahsi geçen bu dikey eksen “Göğün İradesi”nin ifadesi olarak da temsil edilmektedir (Guénon 2017: 155,157). Ayrıca “Kudsiyetin çekici gücü” olarak da nitelenen herhangi bir evrimsel devrenin başını ve sonunu ayıran dikey mesafe, her zaman aynı yoğunlukta bir etkinlik sunabilecektir (Guénon 2017: 158). Bu itibarla kaynağı ilahi olan dikey intikalin, tarihsel düzlemde değişen ve gelişen zamana, çağlara rağmen, tüm zamanlar için etkinliğini aktif bir şekilde sürdürdüğü anlaşılabılır.

Dikey eksenin insan bedeninde konumlandığı organ ise kalptir. Bedenin merkezini oluşturan kalp, aynı et ve kandan oluşmasına mukabil diğer bütün uzuvları aşarak kendi varoluş düzlemindeki sınırlılığının yanı sıra aşkın bir boyuta da sahiptir. Bu minvalde kalp, bedenin bütününün sahip olduğu yatay düzleme rağmen, dikey boyuta uzanabilen tek organ olma hususiyeti göstermektedir.

Yunus Emre’de keşfedilen bu hakikat şu beyitte dile getirilmektedir:

Bir dem gönüle kayık dum ol gizlü varaka bakdum
Uş sırrımı halka çakdum bir pâyânsuz ‘ummânımış (121/4) (Tatçı 2008: 137)

Evrenin tüm seviyelerinin merkezleri boyunca Tanrı’dan geçen “dikey” eksenin alt ucunun kalp olduğu kabul edilmektedir. Bu noktada “Yakup’un Merdiveni” imgesi ile örneklendirilen dikey ekseninde merdivenin en alt basamağını bedensel ve cismani kalp oluşturmaktadır. Bu merdivenin kendisi de hiyerarşik düzende biri diğerinin üzerinde konumlanan kalpleri temsil etmektedir. Bedensel cismani kalp, hayatı Tanrı’dan alıp bedenini tümünü hayatla doldurmaktadır. Diğer bir bakış açısıyla da kalp, nefsin tüm güçlerinin yoğunlaşması için bir odak olarak hizmet edebilmektedir. Kalp, “Ben ne göklere, ne de yere sığarım. Sadece mümin kulunun kalbine sığarım” hadisi gereğince, merdivenin en üst basamağı olan “Sonsuz Kendi”ye de işaret edebilmektedir. Bütün bu özelliklerine bağlı olarak kalp, yaratılmış bir veçheye sahip olmasıyla birlikte ilahi bir yönü de bünyesinde barındırmakta, bu yönüyle de “Ruh” ile eşdeğer kabul edilmektedir (Lings 2007: 66-67).

Nihayetinde ise dikey eksen varoluşun, yaratılışın sunmuş olduğu sınırlılıkların dışına çıkmanın, ilahi olanla temasa geçmenin, sembolik anlamda göğe uzanan merdivenlerden yukarı tırmanmanın, ruhsal, metafizik, ilahi ve bilinçüstü bir tekâmül evresinin ifadesidir. Bu tekâmülün başlangıç seviyesi ise kalpte gerçekleşmektedir. Çünkü insanın ilahi olanla irtibata geçmesinin tek vasıtası kalptir. İnsan bedeninin tamamı beşerî özellikler gösterirken beşerî ve ilahi, iki veçheye birden sahip olan tek organ kalptir. Kalbin bedeni hayata kavuşturan ritmi, ilahi irtibatın güçlenmesiyle dönüştürücü bir hususiyete sahip olarak, tüm bedende gerekli yayılımın sağlanmasını temin ederek bu kez ruhu hayata kavuşturmakta, bilinç kapılarını açmaktadır. Bu kadar merkezi bir konuma ve işleve sahip olan kalbin sanat vasıtasıyla işlenmesi, uyandırılması ve kalp uyanıklığının sağlanması beklenmektedir. Kalbi uyandırmanın vasıtaları olan ibadet etmek, dua etmek, emir ve yasaklara riayet etmenin yanı sıra gündelik hayatın bütününü kuşatan sanat vasıtasıyla da bu nihai gayenin elde edilmesi hedeflenmektedir.

Bu itibarla dikey ve yatay eksenlerin sahip olduğu bu metafiziksel ve sembolik açılımlarının ardından, sanatın hangi eksene dayandığının, sunacağı işlev bakımından bireyi hangi noktaya taşıyabileceği ve bu anlamda da sahip olduğu önem açıkça anlaşılmıştır. Genel manada dikey eksenin “yol” olarak temsil edildiği ve insanların sayısınca çoğalabilen bu yolların bireysel anlamda hâllerin hiyerarşisi içerisinde tekâmül edecek hâllerin değişimi ve yükselişini ifade ettiğini gördük. İnsanın dik konumda oluşunun da bu doğru yolda aşama kaydetmesi sürecine işaret ettiği, tam da bu noktada Fatıha Suresi’nde ifadesini bulan “yol”un sembolize ettiği anlamın da bu dikey boyuta tekabül ettiği vurgulanmıştır. Tüm bu açıklamalardan hareketle geleneksel sanatın, dinin bir yönünü de ifade etmesinin aynı zamanda yaslandığı bu dikey eksen olduğu, bu dayanak noktası vasıtasıyla eserin muhatabını bu dikey yol istikametinde hareket etmeye sevk etmek ve belli bir tekâmül sürecini başlatmak gayesini güttüğü idrak edilmektedir. Bu yolculuğun süresinin, aşamalarının bireyin kişisel hazırbulunuşluluğuyla alakalı olduğu, kişiye has tecrübi bir deneyim olduğu söylenebilir. Geleneksel sanatın gayesi bireyi bu “Kudsiyetin çekici gücü”ne taşımak ve onu doğru yola sevk etmek, belli bir olgunlaşma ile gerçekleşecek olan kemalin ve İnsan-ı Kâmil olmanın yolunda yaşanacak hâllerin tesirine bırakmak olduğu anlaşılmaktadır.

Yunus Emre’nin şiirlerinde yukarıda bahsi geçen hususlar özellikle “yol” kavramı üzerinden geniş yer bulmaktadır. Yunus Emre’de yol; dikey tekâmül yolu, yükseliş merdiveni, seyr u süluk yolculuğudur. Bu yolun başlangıç kapısı ise gönüldür. “İki kapılı bir han” olan gönül, bir kapısından beşeriyete diğer kapısından ruhaniyete doğru açılım sunmaktadır. Mir’âç kavramı Yunus’un şiirlerinde manevi tekamül evrelerini içeren bir anlamsal açılımla gönülden göğe açılan yükseliş merdiveni sayesinde gerçekleşmektedir. Her insan için muhtemel olan bu yükseliş merdiveni, miraç mucizesi, maddeyi ve toprağı temsil eden nefsin doyumsuz arzularından vazgeçmekle sağlanacak zorlu bir süreci ön görmektedir. Zira ruhsallığa uzanan yükseliş için cismin sunduğu ağırlıkları geride bırakmaktan başka çare yoktur. Bu yükselişin nihyeti sembolik ölümle sağlanmaktadır. Gönülün aydınlanması ile başlatılacak olan bu süreç de iki vechelidir. Bir yandan gönülün üstündeki perdelerin aralanmasıyla dikey âlemden uzanan bir haber, bir çağrı olmaktadır. Nitekim Yunus Emre bu hususu şu beyitle dile getirmektedir:

Nâ-gehân cânân ilinden irdi bu cânâ haber
Bu harâbât ikliminde eglenme yüri kıl sefer (67/1) (Tatçı 2008: 92)

Bu beyit ilahi inayetin, mesajın ulaşarak Yunus'un yola davet edildiğini izah etmektedir. Düşmüş insanın çıkışı için ilahi merdiven hâsıl olmakta ve yukarı çıkması istenmektedir. İlâhi olandan insana ulaşan mesajları işitebilmek için kulağı açıp seslere dikkat kesilmek gerektiğini de ifade eden Yunus, dikey intikalin, yükseliş yolculuğunun duyulardan işitme ile başlayacağı mesajını vermektedir. Nitekim “manevi yolda sâlikin ilk defa ‘kulağı’ sonra ‘gözü’ açılır”(Tatçı 2008a: 290). İşitme, dikey yolculuğun başlangıç merhalesini içermektedir.

Bir baktır saga sola tagılma degme yola
Kudret bâğından sana gör niçe âvâz gelür (23/6) (Tatçı 2008: 45)

Dinle sözüm ma'nîsin anlayayum dirisen
‘Ârifün kulagina kudret üni tîz gelür (23/5) (Tatçı 2008: 45)

Yunus Emre’de bu yükseliş yolculuğu tek başına yapılmaz. Zira bu zorlu yolculukta bir rehber ihtiyacı duyulmaktadır:

Döndürür erün nefesi iricegiz Tanrı hâsı
Siler gönüllerden pâsı yirine nûr toldurmaga (329/5) (Tatçı 2008: 351)

Hak ere benüm didi varlığın erde kodı
Erenlerün himmeti yirden göge direkdür (84/5) (Tatçı 2008: 107)

Erenlerin himmeti yerden, dünyadan göge uzanan dikey merdivendir. Hakikate varoluşsal katılım, erenlerin himmeti ile açılan yükseliş merdiveni sayesinde olmaktadır.

Bir yanıyla ilahi mesajın insana ulaştığı dikey intikal mevcut iken, diğer yanıyla kişinin kendi bireysel mücadelesi ile hakikate varoluşsal katılım amacını güden bireysel yolculuğuna başlaması söz konusudur. Gönül yurdunu arındırma yoluyla başlatılan bu süreç, dünyevi istek ve arzuları asgariye indirme; kahır ve çilelere tahammül ve sabır; ibadetler ile Allah’a yakınlaşmayı arzulamak, gönül kirleri olarak ifade edilebilecek kötü huylardan kurtulma gibi nefisle yapılacak bir dizi zorlu mücadeleyi ön koşul olarak sunmaktadır. Nitekim “Padişah konmaz saraya, hane ma’mur olmadan” (Kılıç 2014a: 124). Gönül evinde barınan Hakk’ın nuru gönül kirlerinden arınmadan açığa çıkamaz. Gönül evinden göge açılan kapı, kapı önünün temizlenip açılmasıyla mümkün olabilecektir:

Dosta gidenün yolu gönül içinden geçer
Bir ‘âmel eylemedüm gireyidüm gönüle (338/3) (Tatçı 2008: 357)

Dervîşlerin yolına sıdkıla gelen gelsün
Hak'dan özge nesneyi gönünden süren gelsün (239/1) (Tatçı 2008: 261)

‘İşk kuşagın kuşangıl dostun yolını vargıl
Mücâhede çekersen müşâhade idesin (242/3) (Tatçı 2008: 263)

Nefs yolundan geçemezin ‘ışk şarâbın içemezin
Gönlüm kara açamazın dervîş olubilsem dervîş (123/2) (Tatçı 2008: 139)

Âşığın gönlündeki mi’rac, oradan yükselişe giden kapının önündeki engellerin açılmış olmasındandır. Her gönül miraca giden kapısını açabilmesi koşuluyla bu dikey eksene ve yükselişe vâkıf olabilecektir.

‘Âşık kılar dün-gün âhı vurur Hak'a doğru râhı
Her dem gönül seyrengehi gönli Mi’râc'dur ‘âşıkun (146/5) (Tatçı 2008: 163)

Miraç kavramı, manevi tekâmül yolculuğunun merhalelerini sunan manevi yükseliş anlamında bir kavramsal açılımla Yunus Emre’de yer bulmaktadır:

Gel imdi hicâbun aç senden ayrıl sana kaç
Sende bulasın Mi’râc sana gelür cümle yol (151/7) (Tatçı 2008: 168)

‘Âşık ‘ışkun yükin çeker yücelerden yüce çıkar
Görür dost yüzine bakar gönül ma’şûkına bağlar (55/5) (Tatçı 2008: 80)

Yunus Emre’de ifadesini bulan bu dikey yükseliş yolu, nesneleri, maddeyi, dünyalığı ardında bırakarak, gönüldeki mevcudiyetlerine son vererek aşılabilecek bir süreçtir. Bu dünya terkinin nihayeti ise nefsinin kurban etmektir.

Var imdi miskîn Yûnus ‘uryân olup gir yola
Yüz çokallu gelürse yalıncağı soyamaz (105/5) (Tatçı 2008: 124)

Yola gider başaramaz yigitlige eli varmaz
Bu nesneleri koyuban yavunmaga düşdi gönül (152/11) (Tatçı 2008: 169)

Her kim tarîka gire gerek mâl terkin ura
Yola togrı cân vire bu tarîkat içinde (295/16) (Tatçı 2008: 313)

Ger togrı turmazısa mâl terkin urmazısa
Yola cân virmezise tuymaz sohbet içinde (295/17) (Tatçı 2008: 313)

Sûretün halka düze Hakk'un yolında ize
Çıka seyir eyleye ol semâvât içinde (295/27) (Tatçı 2008: 314)

Menzili ırak bu yolun bu yola kim varası
Müşkili çok bu hâlün bunu kim başarası (375/1) (Tatçı 2008: 398)

Ten nedür dostun yolında ben anı terk itmeyem
Dost cemâlin görmege gel cânı kurbân idelüm (200/2) (Tatçı 2008: 222)

Yunus Emre’de dikey eksen yukarıları, göğe ermeyi, Hakk’a yükselmeyi ifade ettiği gibi, bir de aşağı olarak nitelenen mevcut zeminin bile yitirilerek derinliklere, çukurlara düşmeyi de içermektedir. Nitekim insan aynı zamanda öyle bir yöne de sahiptir ki aşağıların aşağısına düşüp, şeytanla iş birliği yapıp, şer işlerle de uğraşabilmektedir. İnsanın sahip olduğu bu hâlden hâle geçiş merhaleleri aynı zamanda bir tedbir, temkin gerektiren, kendinden eminlik noktasına gelinemeyecek bir durumun tasvirini yapmaktadır. İnsanın yaşadığı hâller belli bir makamda sabiteye ulaşmadıkça geçicidir. “Hâl”e aldanıp da insan kendini yücelerden yüce bir konuma yerleştirmemelidir. Dikey ekseninde gerçekleşen bu durum değişimi “inmek/ çıkmak” ifadeleriyle sunulmaktadır:

Gâh inem esfellere şeytânıla şerler düzem
Geh çıkam ‘Arş üstine seyrân olam cevân olam (201/7) (Tatçı 2008: 223)

Geh yıkam gâhî yakam yir yüzini perrân idem
Geh varam ‘Arş’a çıkam hem şâh olam sultân olam” (201/18) (Tatçı 2008: 225)

Yunus Emre’nin sanatında somut ifadesini bulan bu şiirsel sunum, geleneksel edebiyat teorisi’nin dikey eksenlilik anlayışıyla birebir örtüşmekte; alt varlık mertebesinde üst varlık mertebelerine doğru bir yükseliş yolu sunan mahiyete sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu mahiyet zaten hâlihazırda tasavvuf anlayışı içerisinde nefis mertebeleri olarak yer alan “nefis-i emmare, nefis-i levvame, nefis-i mülhime, nefis-i mutmainne, nefis-i raziye, nefis-i merdiyye, nefis-i kâmile (nefis-i zekiye)” (Uludağ 2016: 274) gibi süreçlerin ifadesidir. Bu bağlamda Yunus Emre’de kendisini izhar eden bu dikey eksen, nefis katlarında yükselişin, “seyr u sülûk”un “yol, sefer, gönül, miraç, çıkmak, inmek” gibi kavramlarla somut ifadelere bürünmesidir.

5.1.4. Akledilip Görülme İlkesi

Geleneksel sanatta ön plana çıkan özelliklerden birisi de akledip görülmesi ilkesidir. Bir eserin aklî oluşunun insanı ilk cezbeden özellik olduğu kabul edilmektedir. Burada ortaya çıkan karmaşıklığı ve sentezleme gücüyle şaşırtan, kapsayıcı, nüfuz eden ve yücelten aklın geleneksel

bir şaheseri vücuda getiren cazibe olduğu belirtilmektedir (Schuon 2013c: 44). Bu itibarla geleneksel sanatın, modern manada duyulara hitap eden, duyuların tatminini merkeze alan güzel sanat yaklaşımından çok daha öteye uzanan duyular vasıtasıyla akla ulaşan mahiyeti söz konusudur (Coomaraswamy 2004: 106). Nihayetinde ortaya konan tüm edimlerin de aklın tekâmülüne katkı sağlayacak bir hizmete dönüştüğünde gerçek sanattan söz edilebileceği anlaşılmaktadır. Böylelikle sanatı, zevkin ve duyusal doyumun hazcı yaklaşımından, boş zaman eğlencesi olarak görülen ciddiyetsiz bir alandan bizzat aklın ve mantığın, muhakeme gücünün, yüksek idrak düzeylerinin, felsefenin gayet ciddi ve üst düzey alanına çeken hikemî bir perspektife dâhil eden bir yaklaşım söz konusudur.

Kullanılan kavramlardaki anlam katlarının doğru açılımı da önemli bir mahiyet arz etmektedir. Bu başlıkta merkeze aldığımız “akıl” kavramının hangi sınırlara dayanan bir akıl olduğu en temel çıkış noktasıdır. Gerek gelenekselci bakış açısında, gerekse de tasavvufî yaklaşımda kast edilen aklın, rasyonel akla denk düşmediği gayet açıktır. Yine yatay ve dikey sembolizm ile anlatılacak olursa, burada kastedilen aklın yatay, dünyevî, rasyonel ve mantıksal, beşerî sınırlar dâhilinde ancak etkinlik gösterebilen Türkçede “us” diye ifade edilebilecek bir akıl olmadığı görülmektedir (Yalçın 2013: 45-46). Ayrıca akletmenin zihinsel çeviklik ve kıvraklık ile de alakasının olmadığı vurgulanmaktadır (Coomaraswamy R. 2013: 97). Aklın kıvraklığının bir tür “aklî gurur” olarak da nitelendiği görülerek Tanrı’nın hatırlanmasına engel teşkil edecek biçimde zihinde gerçekleşecek olan derin düşünceye engel olduğu ve tutkusal bir faaliyeti tahrik ettiği ifade edilmektedir. Bu itibarla aklın kıvraklığının takdiri hak etmesinin tek yolu, ruhun yüceliği ve suhuletine yol açmasıdır. Akıl insandaki dengeyi bozucu bir işlev göstermemelidir, tabiat sadece uyumlu tezahürünü mümkün kılan tamamlayıcı niteliklere ihtiyaç duymaktadır (Schuon 2013c: 157-158).

Akılcılık anlamındaki aklın takdir gören boyutunun özellikle cahil, münafık ve münkir için önemini dile getiren Yunus Emre, âşık ve arifi bu sınıflandırmanın dışında tutmaktadır:

Câhil münâfık münkir cümle ‘aklına şâkir
‘Âşıklar dîdâr sever ‘ârifler niyâz ile (335/9) (Tatçı 2008: 355)

Böylelikle aklîlik ve akılcılık şeklinde tanımlanan iki farklı akıl anlayışına dikkat çekilmektedir. Tezimiz boyunca kastedilen anlamıyla kullanılan aklın aklîlik çerçevesine dâhil olduğunu ifade edebiliriz. Bu doğrultuda akıl; dikey sembolizme sahip, tekâmül eden, beşerî

akıldan küllî akıla doğru aşama kaydeden, ilahi bir yönü olan, metafizik ve aynı zamanda kalbî bir akıldır. Aklîlikte aklın saf deruni niteliğinin ön planda olması esastır. Bu da insanın ruhunun tutkusal unsurlardan arınmasıyla gerçekleşebilecektir. Aklın saflığı, fiilî kapasitesinden çok daha mühimdir (Schuon 2013c: 87).

Yunus Emre’de de cevherin kaynağı yani aklın saflığı, kıyl ü kâlin terk edilmesiyle mümkündür:

Terk idelüm kâl ü kıylı isteyelüm togrı yolu
Hem bulalum gevher kânın cevher alan gelsün berü (288/2) (Tatçı 2008: 305)

Akıcılık anlayışı ise kendi içinde bir amaç olarak görülmektedir. Neredeyse kendini Tanrı’nın yerine koyan bu anlayış, dünyadaki tek şey değildir, hayatın geçip gittiğini unutan da yine kendisidir. Akılcı “Ebediyet” ile bir güvenlik anlaşması imzalamış gibi hareket etmektedir. Kendini beğenmiş olarak nitelenen ve Allah korkusundan uzak olan bu anlayış, hata işlemeye mahkûmdur. Sahip olmadığı erdemleri “safсата” olarak gören, her şeyi sahiplenene, en zor şeyleri bile kolayca anlama yeteneğine sahip olduğu hâlde en basit şeyleri anlamaktan aciz olan, aklın alanında bir tür dünyevîlik oluşturan dolayısıyla da kalbi karartan akıcılık anlayışı, geleneğin nezdinde kabul görmemektedir (Schuon 2013c: 156-157).

Nitekim Yunus Emre’de de reddedildiği görülen bu akıcılık anlayışı bir beyitinde şu şekilde yer bulmaktadır:

Nazar üzre dil kapucı cümlesi ‘akla tapucı
‘Akıldur işler yapucı eyler cümle âbâd anı (412/2) (Tatçı 2008: 433)

Akıl, dinin ve ayrıca tüm beşerî gayretlerin nihai maksadının onu uyandırmak ve zinde kılmak olduğu merkezî bir kavramdır. Bu uyanıklığın ise sınırsız mertebeleri söz konusudur. İnsanların sahip olduğu farklılıklar, fitri olarak sahip oldukları ilahi nuru bulmak konusunda da kapasitelerine göre ayrışmalarını mümkün kılmaktadır (Chittick 2017: 52-53). Bu noktada aklın sınırsız bir güç ve nur olarak nitelendirilmesinin yanında teşekkül edip olgunlaştığı, bazı gerçeklerle beslenerek geliştiği, mükemmelleştiği ve yükseldiği belirtilmektedir (Çakmaklıoğlu 2011: 127). En nihayetinde aklın dikey mahiyette, soyut bir derecelendirme ile hiyerarşik bir aşama süreçlerini içerdiği görülmektedir.

Ne göz, ne akıl ne de dil bilindiği gibi zahir anlama sahip değildir, bilinenin çok ötesinde görme, akletme ve söyleme dereceleri vardır ve hepsi de basiret ile keşfedilecek keşfi yöne sahiptir:

Bu göz gördüğü degül bu ‘akıl irdüğü degül
Dil vasf virdüğü degül bî-lisân basar gerek (135/12) (Tatçı 2008: 153)

Nitekim Yunus Emre’de de mevcut olan aklın sunduğu bu hiyerarşide erişilmek istenen hedef, akl-ı külle ulaşmaktır:

Nefsünün varlığını ‘akl-ı külle ulaşdur
Varlığın yoga degşür cevher ol olma muhâs (119/4) (Tatçı 2008: 136)

Fiziksel alanın sınırları içerisinde olan, nesnelerin özelliklerini, aralarındaki ilişkileri ve tâbi oldukları yasaları anlamamızı sağlayan “us”tur. Buna karşılık gönül ile bağlantılı kabul edilebilecek akıl ise, fiziksel âlemi diğer varlık katmanlarıyla bağlayan hikmettir ve bu vesileyle de tevhide ulaştıran vasıtaya dönüştürebilecek bir kapsayıcılığa sahiptir. Us sadece maddi alanla kısıtlı bir bilgi sunum vasıtası olabilecekken, manevi hakikatlerin, hikmetin ve irfanın akıl ve gönül ile edinilebileceği ifade edilmektedir (Yalçın 2013: 45-46). Yunus Emre’de de izlenebilen bir hakikat olan manevi hakikatlerle, hikmet ve irfanla buluşan aklın gönülde konumlanması şu beyitlerde görülebilmektedir:

Gönlüm canum ‘aklüm bilüm senün ile karâr ider
Pervâz ururlar dem-be-dem uçuban dosta gitmeğe (1/2) (Tatçı 2008: 21)

Ancak akıllı ve fehmi olanlar gönül gözünün uyanık olması halinde her yerde ve yönde Hakk’ın müşahade edilebileceği sözünü anlarlar:

Gönül gözi bîdâr durur her kanda baksam yâr durur
Kimde ‘akıl-fehim vardur ol bilür benüm sözümi (349/5) (Tatçı 2008: 367)

Akıl ve akılda gerçekleşecek olan idrak, sanatı duyuların sınırlarından aklın sınırlarına çeken bir mahiyet arz etmektedir. Bu özellik ise sanatı duyuların elde edeceği zevkin ötesine duyumsal tecrübenin dışında sezgisel ve zihinsel bir faaliyete doğru taşıyacak olan, bu aşamalı geçişler vasıtasıyla da önce ilmî ve bilişsel, ardından aynî, görsel ve ardından bizzat tecrübenin kendisine dönüşen vahdet hâline doğru bir sıçramayla gerçekleşecek olan yolculuğa kaynaklık etmektedir. Bu itibarla sanat, gerçeklerin akledilip anlaşılması, idrak edilmesi ile ilgilidir ve temelde anlayışa dayalı bir boyuta sahiptir. Bu anlayış da bizzat hikmet ile bağlantılıdır (Avani

1997 g:209). Hikmet ise, hakiki ve ilahi manada felsefe olarak tanımlanmakla birlikte her felsefe de hikmet değildir. Dini bakımdan ise felsefe değil de hikmet kabul edilebilir. Bu noktada ilme'l-yakine kaynaklık eden hikmetin “Eşyanın hakikatlerini olduğu gibi ve insanın takati ölçüsünde bilmek, hakikatleri, eşyayı ve varlığın gerçekliğini bilmektir” şeklindeki tanımından hareketle bilmeye dayalı gerçeklikten, görmeye dayalı gerçekliğe, ayne'l-yakîne dayanan irfana geçiş olduğu görülmektedir. Nihayetinde de hakke'l-yakîne ulaşarak her zerrede Hakk'ı görmeye varan tevhide ve vahdete ulaşma mertebelerini içeren akıl dereceleri söz konusudur. Bu dereceler kemalin mertebeleri olarak görülerek sanat aracılığıyla çeşitli beyan vasıtalarıyla hikmetin, irfanın ve marifetin ifadesine dönüşmektedir (Avani 1997 h:228-229). Bu doğrultuda sanat vasıtasıyla aktarılan marifetin (bilgi) her zaman sunmuş olduğu aklî veriler; külli, evrensel ilkelerle bağlantısını sağlayan hikmet boyutunu da kapsamaktadır (Burckhardt 2019: 265).

Yunus Emre'nin sanatında da aktarılan bilgi, daha âlem yaratılmadan bağlı olunan Hakk'ı işaret etmekte, evvelinde yaratıcısına bağlı olan aklın, ahirde de yine O'na bağlanacağını hatırlatmaktadır:

Evvel dahı bu ‘akl u cân seninleyidi asl-ı kân
Âhir girü sensün mekân anda varam senden yana (8/2) (Tatçı 2008: 31)

Ancak bu hikmete çok az insan vâkıftır, bu hikmeti bilenirse kolaylıkla dile getiremeyeceği sır ilmidir bu ilim:

Bu âhıla bu zârıla bu hikmeti kim ne bile
Bilse dahı gelmez dile tutdum yüzüm senden yana (8/3) (Tatçı 2008: 31)

Doğru yol üzere olmanın nihayeti Hakke'l-yakîn mertebesine gelip vuslata ermektir:

Yûnus sana farîzadur işbu Sırât-ı müstakîm
İleyünde haşre-neşre Hakke'l-yakîn gerek visâl (155/9) (Tatçı 2008: 172)

Coomaraswamy (2013: 98) beşerî aklın Hz. Âdem'in cennetten kovulması sebebiyle kararmış olduğu gerçeğinden hareketle vahiy ve ilhamla bağlantısı nedeniyle gerçek manada akletmenin söz konusu olabileceği ve bu akletmenin düşünmeden de yüksek bir seviyeye sahip olduğunu ele almaktadır. Aklın, hikmetin vesilesi ve aleti olduğu düşünülmekle birlikte bir arifin metodunun sadece akla değil, kalbe de bağlı olduğu ifade edilmektedir. “Şuhud”un yeri ve tecellinin mazharı olarak kalbin görüldüğü, irfanın da daha çok hissedilir özellikte olduğu

vurgulanmaktadır. Kalbin akıldan daha kâmil olduğu ve akli kemale erdirdiği için irfana dayanan eserlerin daha fazla hissedilip idrak edildiği görülmektedir (Avani 1997h:229).

Her ne kadar tasavvufi bilgide, kalbe merkezi bir konum atfedilmişse de aklın ve hafıza, tasavvur, tahayyül ve duyum gibi aklın hizmetine sunulmuş olan diğer yetilerin de yükselip, tekâmül edebilen yapısı üzerinde durulmaktadır (Çakmaklıoğlu 2016: 147). Aklın sahip olduğu iki farklı yön ve bu yönler nedeniyle de hangi yöne bakan özelliğin ağırlık kazanmasıyla ona göre gerçekleşecek olan edimin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Aklın maddi ve beşerî âleme yönelik boyutunun ağırlık kazanması ile duyumlar, hafıza, tasavvur, tahayyül ve fikir yetilerinin etkinliğinde beşeriyete ait sınırlı bilgilerin temininin sağlanacağı ancak aklın yönünü, görünmeyen, metafizik âleme çevirdiğinde ise kalbin de işlerlik kazanarak devreye gireceği ve kalp ile âlemin idrakinin gerçekleşeceği kabul edilmektedir (Çakmaklıoğlu 2011: 127). Bu aşamada akıl her iki veçheye bakan; kalbe ait olan ve zihne ait olan yönleriyle hem sezgisel hem de analitik ve istidlali yönden işlev göstermektedir. Bu iki fonksiyon birbirini tamamlayıcı şekilde gerçeğin kabulünü, belirginleşmesini, açıklanmasını ve aktarılmasını sağlamaktadır (Nasr 2001: 165).

Aklın nazari ve fiili olmak üzere iki yönünün de dengeli bir şekilde geliştirilmesi gereklidir. Nazari açıdan eşyayı olduğu gibi bilebilme fonksiyonuyla beraber fiili açıdan doğru davranış tarzlarını benimseyerek güzel ahlakı tesis etmek esastır (Chittick 2017: 52-53).

Yunus Emre’de de dereceli bir şekilde aktarılan akıl katları, nazari yönden idrakte yükseltecek aşamaları sunarken; fiili anlamda doğru davranışa sevk edip, güzel ahlakı tesis ettirecek anlam açılımını yansıtmaktadır. Nazari yönden Yunus Emre, evvel ve ahir olan Yaratan’ın Hayy ve Kayyum isimlerini anımsatarak, gelip geçen ömürdeki maksadın akledilmesini arzu etmektedir:

Evvel-âhir Hayyü'l-Kayyûm ‘âşıklara ma’sûkıdı
‘Aklun varısa hisâb it geçiser bu ‘ışk devrânı (377/6) (Tatçı 2008: 400)

Gerçek akıl sahibinin ahirete amel etmeyeceğini, cennetin sunacağı tüm güzelliklerden de geçip, Yaratan’ını arzu edeceğini bildirir:

Başında akli olan âhrete ‘amel itmez
Hûrîlere aldanmaz gözile kaşdan geçer (70/6) (Tatçı 2008: 95)

Yunus Emre fiili anlamda ise baş tahtında oturan akıl vasıtasıyla, akil kişinin kimseye zararının olamayacağını söyler:

‘Akıl taht eyledi başı şöyle bilür her bir işi
Dünyâ içre ‘âkil kişi degmez kimseye ziyânı (412/4) (Tatçı 2008: 433)

Vücudun şâhı olarak nitelenen aklın en çetin düşmanı ise buşu yani öfkedir:

Başdur bu vücûdun şâhı başdur ‘akılun taht-gâhı
Katı buşmagıl nigâhı buşudur ‘aklun düşmânı” (412/5) (Tatçı 2008: 433)

Öfke gelirse akıl gider, vücudun şâhı öfke olur. Hâkimiyet öfkenin eline verilirse âlem doğru telakki edilemez, ruhta güzel ahlâk da tesis edilemez:

‘Akıl gitdi buşu geldi ‘akl evini buşu aldı
İmdi sultân buşu oldu göze göstermez cihânı” (412/7) (Tatçı 2008: 433)

Elde edilecek idrak söz konusu olduğunda tefekkür yoluyla sağlanan idrak akılda gerçekleşmekte, doğrudan Allah (c.c.) tarafından bildirilerek sağlanan idrak ise kalpte gerçekleşmektedir. Bu noktada özellikle sadece bilme şekillerinde bir ayrımın söz konusu olduğu, aksi takdirde bilinen iki farklı varlık ve mahiyetin söz konusu olmadığı, ne şekilde bilinirse bilinsin bilen süjenin tek olduğu vurgulanmaktadır (Çakmaklıoğlu 2011: 143).

Yunus Emre’de akılda sağlanan idrake şu beyitte rastlamak mümkündür:

Kandayıdum fıkı iderdüm göge bakup şükr iderdüm
İsteridüm hasretile dost yanımda pinhânı (125/2) (Tatçı 2008: 141)

Yunus Emre’de doğrudan Allah (c.c.) tarafından bildirilerek kalpte sağlanan idrakin örneği şu beyitte daha açık bir şekilde aşikâr olmaktadır:

Gel beri kulum diyüp kalbüne nazar salup
Câm-ı ebedî sunup hayrân olasın birgün (229/2) (Tatçı 2008: 253)

Çakmaklıoğlu (2011: 143-144), “akıl” ve “kalp” kavramlarının etimolojik kökenlerinden hareketle aklın (a.k.l.) sınırlı ve bağlayan anlamıyla idraki mümkün kılmaya çalıştığı ancak (k.l.b.) köküne dayanan kalbinse bir sınırlılık söz konusu olmaksızın sürekli değişerek, Hakk’ın sürekli olan ve tekrarı olmayan tecellilerini yakalamaya çalışarak idrak ettiğini aktarmaktadır. Bu doğrultuda da kalbin sınırsız ve sürekli, tekrarı mümkün olmayan, daima yeni bir zuhurun elde edilişine dayanan aşamalı bir idrakin kapısını araladığı anlaşılmaktadır. Bu iki vecheli idrak mekanizması arasında bir mücadelenin ve rekabetin değil bir uzlaşma ve dayanışmanın söz konusu olduğu da ayrıca vurgulanmaktadır.

Doğrudan Allah tarafından bildirilerek kalpte sağlanan idrak, burada cânda keşfedilen idraktır ve akıl da ona uymaktadır. Yani aralarında bir uzlaşım mevcuttur:

Cân neye ulaşırısa ‘akıl da ana harc olur
Gönül neyi severise dil anı şerh itse gerek (139/5) (Tatçı 2008: 157)

Gerçek manada içselleştirilen, olma sürecine getiren bilme türü aklın ve bedenın esası olan kalpte merkezlenerek akklı ve bedeni dönüştürmektedir (Nasr 2001: 322). Aklın mahallinin kalp olduğu, tüm geleneksel öğretiler tarafından kabul edilmekle birlikte, Kur’an’da da iman ve aklın açıkça kalp ile özdeş kavramlar olduğu görülmektedir (Nasr 2001: 164-165). Bu noktada her daim yeni tecellilerle dönüşen kalbin, akklı ve bedeni de dönüştürücü ve tekâmül ettirici gücü ortaya çıkmaktadır. Nihayetinde ise idrakin, özümlemenin, olgunlaşmanın ve dinamizmin kaynağının kalp olduğu ve ancak kalpten gelen duyumsamanın sağlayacağı verilerle aklın metafizik alana nüfuzunun ve ilahi aklediş mertebesine doğru yükselişinin sağlanabileceğı idrak edilmektedir. Bu itibarla bireyin bulunduğu mevcut tevhid aşamasına göre akıl kavrayışına sahip olabileceğı anlaşılmaktadır. En yüksek akıl düzeyinde kalbin “Küllî” olan bilgiyi, beynin ise beşerî ve “öznel” olduğu ve egoyu temsil ettiğı kabul edilmektedir. Kalbin bütünlüğü, varlığın derinliklerini ifade ederken, beyin ise parçayı ve yüzeyi temsil etmektedir. Nihayetinde ise kalp evrenselliğı veya Zat’ı, beyin ise bireyselliğı veya “Ben”i temsil etmektedir (Schuon 2013c: 163).

Bu açıklamalardan hareketle, Yunus Emre’de de yer bulan bu karşıtlık; beynin sunduğu bireysellik ve benlik iddiası ve kalbin sunduğu bütünlük şeklinde yer almaktadır. Beynin sunduğu bireysellik ve benlik iddiası, insanın beşeri yönünün yansıması ve manevi yükseliş ve aklediş düzeyine erişilebilmesi için mutlaka bırakılması gereken bir hususken; kalbin sunduğu bütünlük ise beşeri düzlemin sunduğu çokluk; ardından da ikilik fikrinden arınmakla erişilebilecek, aklın en üst düzeyine erişmeyi ifade eder:

Senlik-benlik terk idüp yoklık evine girüp
‘İşkdan içüp esriyüp varlık terk ide misin (252/5)

Cânile ‘ârif olup senlik ü benlik terk idem
Geh varup dilsüz olam ögsüz olam hayvân olam (201/27)

Şükür gördüm didârunı aşdum visâlün yarını
Bu benlik senlik şârını terkini uram yüriyem (213/5)

Geleneksel sanatta eserin ruh aynasında müşahade edilerek akledilmesi söz konusudur. Bu müşahade eylemi nefsin kemaline sebep olmakta, onu uyandırıp kemale götüren bir vasıtaya dönüşmektedir (Avânî 1997 g:208). Bu noktada sanat, somut ve doğrudan dili sayesinde, manevi ve tefekkürü akla hitap ederek akletme için bir destek işlevi görmektedir (Schuon 2016b: 148). Sanat vasıtasıyla sunulan eserlerin aynı zamanda ölümsüz ve anlaşılabilir modellerin görünmeyen ve duyularla algılanamayacak yönleri vardır. Bu duyumsanamayacak olana nüfuz etmenin yolu ise aklederek görme ve tefekkür ile mümkün olabilmektedir (Coomaraswamy 2007: 13). Bu hususta Schuon da (2013: 150) kutsal sanatın, gerçekliği belirli bir manevi görü bağlamında ifade ettiğini belirtmektedir. Geleneksel sanatta, eşyanın dış görünüşünü nakletme arzusu yer almaz, bunun yerine akılcılığın hâkim olduğu bir sadelik söz konusudur (Avani 1997g:203). Bu sanatta eşyanın arızî yönlerinden ziyade, eşyanın aslî tabiatı esastır. Bu sanat, eşyanın var oluş düzleminin üstünde konumlanan, fakat bu düzleme de nüfuz edebilecek olan, var oluş hiyerarşisi içinde hakikate uzanan, nesnenin tabiatıyla uyumlu olan, hakikatin nesnel ifadesine dönüşen bir sanattır (Chittick 2012: 240). Bu itibarla da sanat vasıtasıyla sunulan dereceli hakikati algılayabilecek, dereceli akıl seviyelerini gerekli kılmaktadır. Diğer bir ifadeyle sanat vasıtasıyla sunulan hakikat, zâhirden bâtına doğru çok katmanlı ve derece derecedir. Bu sanata maruz kalan insan ise kendine mahsus bir akıl seviyesinden hakikatin müşahadesine nail olmaktadır. Nihai anlamda aklî, hikemî, aynî bir perspektiften hakikatin idraki söz konusudur.

Yunus Emre’de de yansımasını bulan dereceli akıl; gönlün ardı sıra giderek sultanlığın yoluna revan olmaktadır:

Oglan iken sultân kopar kim elin kim yüzün öper
‘Akıl bana yoldaş oldu sultânlığa düştü gönül (152/7) (Tatçı 2008: 169)

Bu akletme ve idrakin ise görme ve göz mecazları üzerinden ifade edildiği dikkati çekmektedir. Nitekim Coomaraswamy, bu konuda zahîr gözün ötesinde yer alan bir görme melekesine de işaret etmektedir: “Bu geçici ve ölümlü gözün görebildiğinden daha net ve canlı bir şekilde göremeyenler tam anlamıyla yaratıcı bir şekilde göremezler” (Coomaraswamy 2004: 132). Gözün bedensel, fiziki, zahîr olandan, “kalp gözü” diye nitelenen bâtını ve manevi görüş, basiret gözü olarak nitelenebilecek bir diğer görme biçimine intikali ile gerçek manada akledişin söz konusu olabileceği anlaşılmaktadır. Nihayetinde akletme bir tür ‘görme’ olarak

ifadelendirilmekte, bu görme biçiminin de bir sonuç çıkarma değil de “Üçüncü Göz / Kalp Gözü” gibi nitelendirmelere sahip bir görme biçimi olduğu ve insana metafizik kesinlik imkânını sunan muhakeme-ötesi bir görüş ve basiret olduğu belirtilmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 98). Bu noktada “bilginin gözü” olarak da nitelenen bu kavramın, kalpte merkezlendiği belirtilerek kalpteki toplam akıldan söz edildiği ve bu bütün aklın bilgiyi zihin düzlemi üzerine düşürdüğü ifade edilmektedir (Nasr 2001: 166). Tanımlanan aklın gerçek bağlantısının bu noktaya ulaşması ve ulaştırılması, geleneksel sanatın aklilik vazifesini tam anlamıyla yerine getireceği aşama olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yunus Emre’de de zahiri aklın baş gözü, kalbe inen aklın ise gönül gözü şeklinde ifadesini bulduğu anlaşılmaktadır:

Yûnus imdi sen Hakk'a ir dün ü gün gönlün Hakk'a vir
Gönül gözi görmeyince bu baş gözi görmeyiser (24/5) (Tatçı 2008: 46)

Gönül midür ol hikmeti kılmadı tefekkür
Yâ göz midür ol yaş yirine dökmeye kanı (357/6) (Tatçı 2008: 378)

Nihai anlamda akıl; Allah’a dönüş perspektifinden değerlendirildiğinde insanın varoluş gayesinin kendi nefsinde ilahi suretini yeniden bulması ve aklın uyanması ile gerçekleşecek olan Allah’ın hatırlanması ve zikredilmesidir. Kâinatı kaplayan bu parlak şuurun, insanın kendi bünyesinde keşfedilmesidir. Bu keşfin ardından zuhur eden saf akıl, insanda büyüüp gelişerek, güçlenerek kemale erecek olan tohum mahiyetindedir (Chittick 2017: 160). Bu minvalde gerçek akletme eylemi, beden gözünün sağladığı veriyle, akla ulaşan ile değil, kalp gözü vasıtasıyla işlenen hakikat ile gerçekleşmektedir. Geleneksel sanat ise nihai anlamda, beden gözünden gönül gözüne açılmalanan süreçlerde hikmetten irfana, irfandan marifete ulaştıracak olan yolu açan etkin bir vasıtaadır.

Yunus Emre’de ifadesini bulan aklilik akılcılık anlayışında yer aldığı gibi aklın kıvraklığını ve “egoyu şişiren” mahiyet içermemektedir. Yunus Emre’de akılları fizik alandan metafizik alana yönlendiren, “akla, akılla veda edip” (İnançer 2014: 73) aşk seviyesine yükselten, oradan elde edilen müşahade sayesinde tekrar aklın alanına inilerek gönül merkezli bütün bir akıl seviyesine ulaştıran dereceli akıl anlayışının varlığı dikkat çekmektedir.

Yunus Emre'nin şiirlerinde akıl, insanın kendisini bilmesini, bunun neticesi olarak kendini Yaratanı bilmesini, Yaratanından geleni idrak etmesini ve insanın kendi iradesini kullanarak kendini yönetmesini sağlayan bir melekedir (Bayrakdar 1991: 64).

Bayrakdar (1991: 63-64), Yunus Emre'de aklın üç ayrı işlevinden bahsedildiğini belirtmektedir:

“1.Akl-ı Maaş: Dünya ve dünyalık işlerin tertip ve yönetimini sağlayan akıldır. Bu akılı Yunus bazen akl-ı cüzi olarak da adlandırmaktadır.

2.Akl-ı Maad: Ahiret ve ölüm ötesi şeylerin bilgisini elde etmeye yarayan akıldır.

3.Akl-ı Küll: Allah'ı bilmeyi sağlayan akıldır.”

Yunus Emre'nin şiirlerinde aklın bir rasyonel bir de irrasyonel şekilde ele alındığı görülmektedir. İnsanın beşerî hayatını idame ettirmesi ve Tanrı'nın soyut bir şekilde kavranmasını sağlaması hâlinde rasyonel anlamda bir akletme eylemi gerçekleştirilmektedir. Ancak, Tanrı'nın kişisel iç dünyada yaşanan bir gerçeklik hâline dönüşmesi ile kâinattaki tanrısal sırrın çözümüne yönelindiği takdirde aklın sınırlılığı buna müsaade etmeyecektir. Çünkü akıl yolundan aşk ve zevk yoluna intikal gerçekleşecektir (Bayrakdar 1991: 65).

Dünyevi alanın sınırlarına gelene kadar rasyonel akıl devredeyken, sevgi ve aşk cihetine geçişle birlikte rasyonel akılı geride bırakmak söz konusudur. Bu merhaleden sonra akılı bırakıp aşkın seline “gark olunup” divanelik sürecinin başladığı müşahade edilmektedir. Ancak sahv halinde Yunus Emre'de tekrar rasyonel âleme dönülür, dolayısıyla tekrar akletme devreye girmektedir. Ancak bu akıl, derecesi yükselmiş akıl, Akl-ı Küll'dür. Kavram olarak aynı “akıl” kelimesi kullanılmakla birlikte anlamsal açılamda kimi zaman “us” anlamında akıl, kimi zaman “akılcılık” anlamında eleştirilen akıl, kimi zamansa Hakk'ın müşahedesini gerçekleştiren “aklîlik” anlamında aklın söz konusu olduğu idrak edilmektedir. Aklın nihayeti beyin'den gönül'e inen akıldır ki, Yunus Emre'de ve geleneksel edebiyat teorisi'nde onaylanan aklîlik tam da bu hususta birbirine denk düşmektedir.

Gündelik hayatın içerisinde, dünya işlerinin tertip ve düzeninde akıl, tüm uzuvların üstünü, yöneticisidir. Akl-ı maaş kapsamında değerlendirilen bu akıl anlayışı, Yunus Emre'de yer alırken ve yüceliği ifade edilirken, yine bu rasyonel aklın onayıyla “Hakikat”e yönelinmesi

gerekliliği de vurgulanmaktadır. Böylece ahiret ve ölüm ötesi düşüncelere sevk eden bir yön, aklın sınırlarını zorlamaya başlamakta ve akıl bir üst aşamaya geçişe sevk edilmektedir:

Bir söz diyeyin sana dinle cânun varısa
Hiç tama' eylemegil 'aklun sana yarısı (300/1) (Tatçı 2008: 319)

Yûnus 'âkilisen bunda mülke sûret bezemegil
Mülke sûret bezeyenler kara toprak olmuş yatur (74/7) (Tatçı 2008: 99)

Hep gafletile gâfil gafleti n'ider 'âkil
Bin söylesen key câhil 'irfân yolına girmez (115/3) (Tatçı 2008: 132)

Yunus Emre'nin şiirlerinde her ne kadar akıl yüksekte dursa da bir noktadan sonra reddini gerektirmektedir. Nitekim zahir gözün gördüğünden ötesini görebilmek için mevcut akli terk etmek icap etmektedir.

Yûnus bu sır Hak durur bu dilile gelmek yok durur
Bilmesi bunun zevk durur 'aklıla fehm irmez ana (14/6) (Tatçı 2008: 36)

Yunus Emre'de aşk cihetine geçişle birlikte, rasyonel akla veda edilir. Akli terk etmeden aşkı bulmak imkânsızdır; zira birbiri ile ters yüz ilişkisi içinde bulunan aşk ve akıl aynı düzlemde yer alamaz (Kılıç 2016: 174-175). Burada göz ve görme mecazları da aşk cihetinin ifadesinde etkin rol oynamakta, akli müşahedenin izharını mümkün kılmaktadır:

Eyle sûretüni vîrân cân sırrıdur ana iren
Bâtın gözidür dost gören zâhir gözi yabandadır (54/6) (Tatçı 2008: 79)

Zahir gözü dünyayı, dünyalığı görür. Bâtın gözü Allah'ı görür, müşahede eder.

Ol benem dirse revâ benligin bilen hatâ
Terk eyleyüben rızâ 'akl koyup 'ışka uyan (236/4) (Tatçı 2008: 259)

Aşka giden yol, akli bırakmaktan geçer. Zahir gözü bırakılmazsa bâtin gözü açılmaz.

Bunun için aklederek akla veda edip denizlere, bilinmeze dalmak gereklidir:

Yûnus bu deryâya gark oldı gitdi
Girü gelmeklige 'aklı dirilmez (113/12) (Tatçı 2008: 131)

İy dost seni sevelden 'aklum gitdi kaldum ben
Bınarları terk idüp denizlere taldum ben" (280/1) (Tatçı 2008: 298)

Kim ki 'ışk kadehinden bir zerre içdiyise
Ana ne 'akl u ne us ne esrük ü ne humâr (26/5) (Tatçı 2008: 48)

Seni sevenlerün ola mı ‘aklı
Bir dem usluysa her dem delidür (50/6) (Tatçı 2008: 75)

Anun gibi pâdişâha kimün gözi duş olursa
Sultân-ı vakt oldıysa ‘aklından ol şaşa gelür (73/6) (Tatçı 2008: 98)

Eydürler miskîn Yûnus niçün delü oldun sen
Ne ‘akl u ne fehm kalsun iş bu sırrı tuyanda (328/8) (Tatçı 2008: 350)

Aşkın ardından tekrar rasyonel alana inen insan, akl-ı Küll’e ulaşmıştır. Artık en üst akıl seviyesinden görmekte, aklın sınırlı alanından kalbe inmiş sınırsız aklın müşahedesinden dile gelmekte, Hakk’ı söylemektedir:

‘Aklumuz ol levhe bakar gizli marazlarum açar
Söz gelür gönlüme akar söz dile ansuzın gelür (42/8) (Tatçı 2008: 64)

Nihayetinde aşk, önce rasyonel akıl baştan alır; sarhoş ve dîvane eder, ardından ham akıl pişirip gönüle indirir. Baş gözünden gönül gözüne eren akıl, nihayete ererek hakiki görüş sahibi olur:

Esritdi ‘ışka düşürdi ben hamıdum ‘ışk bişürdi
‘Aklum başuma divşürdi hayrı şerden seçer oldum (208/3) (Tatçı 2008: 234)

Eger ‘akıl başdayısa gönülde ol tuşdayısa
İkisi bir işdeyise düşman bana kâr eylemez (112/3) (Tatçı 2008: 130)

Akıl-gönül birliği gerçek aklîlik sürecini başlatır. Bu sürece eklenen üçüncü bir meleke gözdür. Akıl-göz-gönül birlikteliği, aklî müşahedeyi sağlayan üç haslet olarak belirir ve önemine vurguda bulunulur:

‘Akıl başda iş bitürür nazar gözden bakar görür
‘Akıl gönül içre turur ol üç haslet besler anı (412/3) (Tatçı 2008: 433)

Yunus Emre’nin şiirlerinin bütününe yayılan “dereceli” bir akıl anlayışı söz konusudur. Bu, rasyonel aklın sınırlarında aklettiren ve yolu işaret eden ifadelerden, aşkın akla veda ettiren metafizik âlemin içinde müşahedeye salan beyitlere, ardından tekrar akla dönen, ancak seviyesi en yüksek akıl mertebesinden hitap eden beyitlere uzanan anlam genişliğine sahip bir akıl anlayışıdır. Tüm bu akıl dereceleri arasında gerçekleşen seyir, aklın us seviyesinde olan, beyinde başlayan, zahirî gözün gördüğü alanından çekilip, gönlün metafizik ve sınırsız boyutuna

taşınarak bâtin gözün, kalp gözünün açılmasına yönelik süreci kapsamaktadır. Tüm bu süreçler bireylerin sahip olduğu akıl derecesi nispetinde aşikâr olup bu beyitten hikmete erişilmesini sağlayacaktır.

5.1.5. Tevhid İlkesi

Geleneksel sanata hâkim olarak görülen ilkelerden biri de “tevhid”dir. Bu noktada geleneksel sanatın yasalarına tâbi olan sanatçının geleneğe ve dine bağlı olduğu, dolayısıyla sanatını bir esasa dayanarak, merkezine aldığı tevhid inancı doğrultusunda icra ettiği belirtilmektedir. Bu itibarla tevhid inancının tüm yaratılış sisteminin bir asla bağlanması anlamına geldiği anlaşılmaktadır. Bir merkezi olan bu varlık sisteminin sanatçının zihninde herhangi bir dağınıklığın olmasına engel teşkil ettiği ve onu her daim bu merkeze doğru yönlendirdiği kabul edilmektedir (Avani 1997 h:219). Tevhid, tüm İslam sanatları ve bilimlerinin de ilkesi olma özelliği göstermektedir (Nasr 1989: 246). İslam’da tevhid ilkesinin tüm bilgi ve varlık biçimlerinin ekseni olarak nitelendirilebileceğine, bu ilke ile bütünleşen çok incelikli bir bilgi hiyerarşisinin varlığına dikkat çekilmektedir. Hepsi de vahiyden neşet eden, tevhid ilkesinin çeşitlenerek zuhurundan ortaya çıkan bu bilgi sıralamasının topluma çeşitli ilimler şeklinde nüfuz ettiği dile getirilmektedir (Nasr 1988: 120). Bu itibarla sanat da bu zuhurun bir boyutunu oluşturmakla birlikte, tevhid eksenine dâhil olduğu sürece, bütün bir sanattan bahsedilebileceği görülmektedir. Aksi takdirde, belli bir merkezi olmayan tüm yönlere giden “putperest sanat anlayışı” (Coomaraswamy 2007: 28), modern sanatın açmazlarından biri olarak kabul edilmektedir. Geleneksel sanatta ise bizzat eksenin kendisinin tevhid ilkesi olması hasebiyle sanat öncelikli olarak ilahî, ardından yatay manadaki kapsayıcılığı ile beşerî özellik taşıyarak, beşerî olanın, ilahî olanın hükmüne tâbi tutulmasıyla birlikte gerçek bütünlüğün sağlanabileceği anlaşılmaktadır.

Nitekim Yunus Emre’de de her ne var ise birliğe bağlanan yapısıyla vardır:

Birliğünden öte hiç şerîkûn yok
Kim noksân ırgüre hükmün yoyılmaz (107/8) (Tatçı 2008: 126)

Bütün dinsel biçimlerin ve geleneklerin geçerliliğini sağlayabilmesinin ön koşulu tevhiddir (Yılmaz 2013: 340; Leaman 2013: 55). Tevhid hem Tanrı’nın birliğini hem de tüm varlık katmanları arasındaki bağlantıyı temin eden kavramdır. Tüm bu varlık katmanları

arasındaki ilişki ağının keşfedilmesiyle birlikte, tevhid ilkesinin idraki de devreye girmektedir. Bu doğrultuda Tanrı'nın tecellisi olan âlem de bir birlik ve bütünlük içerisinde değerlendirilmesiyle hakikat kendini izhar etmektedir. Aksi takdirde, ayrıştırmacı bir yaklaşımla varlık katmanları arasındaki bağlantı ağı yok sayılarak yapılan herhangi bir inceleme ve tespit kişiyi yanlış yollara sevk edecektir (Yalçın 2013: 45).

Bu birliğin ve bağlantı ağının âlem halkının cümlesini saran boyutu Yunus Emre'de şu beyitte açığa çıkmaktadır:

On sekiz bin 'âlem halkı cümlesi bir içinde
Kimse yok birden artuk söylenür dil içinde (305/1) (Tatçı 2008: 326)

Sanatın, tevhidi ifade etmesinin yollarından biri biçimlerin güzelliğinin kendilerine ait bir nitelik değil de Allah'a ait bir nitelik olarak temsil edilmeleri gerekliliğidir. Buradaki nihai gaye, dünyayı tamamen güzel kılmadan, tüm bunların Allah'ın cemalinin ayet ve işaretleri olduğunun hatırlatılması suretiyle temsil edilmesidir (Koç 2017: 51-52).

Nitekim Yunus Emre'nin divanındaki 312. şiirde baharla birlikte yeniden uyanan tabiat tasviriyle Yaratanın "Padişah" olarak nitelenip tüm bu güzelliklerin, ölüp ardından yeniden dirilen doğanın, Allah'ın bağışlayıcılığı ile açıklanması (şerh edilmesi) dikkati çekmektedir. Tüm güzelliklerin ayrıntılı tasviri yapılırken bu düzenlilik, ahenk ve uyumun padişah olarak nitelenen Allah'tan kaynaklandığı vurgulanmaktadır (Tatçı 2008: 332-333).

Sözüm degül yaz kış için geldi ma'sûka iş için
Oldı yini bağışlamak pâdişâhun kasdı yine (312/7) (Tatçı 2008: 333)

Geleneksel sanatla izhar olan, her şeyden ziyade "İlahi Birliğin" âlemin güzelliği ve düzenliliğinde yansımaları bulmasıdır. Âlemde zuhur bulan bu kesretteki düzen, denge, uyum ve ahenk, tevhidin sunduğu güzelliğin ifadesidir. Hikmetle bağlantılı olan akıl ise tüm bu tezahürler arasındaki bağlantıyı keşfederek saf ışığı kaynağında idrak ettiren, tevhide ulaştıran vasıta olarak işlev görmektedir. Böylelikle kendisi de bizzat güzelliğin zuhuru olan sanat ise her ne kadar kesrette vücut bulsa da hikmete bağlanan yönüyle tevhidin doğrudan ifadesine dönüşmektedir. Âlemin açıklığa kavuşturulması, ruhun nesnelerin çokluğunun rahatsız edici etkisinden kurtulabilmesi ve ilahi birliğe katılımının sağlanmasında geleneksel sanat, etkin bir şekilde rol oynamaktadır (Burckhardt 2017a: 13).

Yunus Emre’de de aşîkâr olan bu hikmet bakışı, surette yüz bin türlü gözûken Hakk’ı, tevhide bağlanan yapısıyla tek görme haline erîştirmeyi sağlamaktadır:

Hikmet ile bak bana tâ ‘îyân olam sana
Zirâ ben bu sûretde yüz bin dürlü gelmişem (227/6) (Tatçı 2008: 251)

Koç’un (2017: 53) yaptığı açıklamaya bağlı olarak sanat, insanın yaratana ait olduğu duygusunu somutlaştırarak ona kendi özüyle “bir”leşme imkânı sunmakta, Allah’a ve âleme aidiyet duygusunu yaşatmaktadır. Bu yapıya bağlı olarak tevhit ilkesi, sanatta birlik ve bütünlük sağladığı gibi aynı zamanda evrensel hakikatin dili hâline gelişin de kaynağıdır.

Evrensel hakikatin dili olan tevhit, kaçınılmaz şekilde tüm insanlığın kendi menzili doğrultusunda, O’nu zikrettiği, O’na doğru yöneldiği zorunlu istikamettir:

Cümle bir anı birler cümle ana giderler
Cümle dil anı söyler her bir menzil içinde (305/2) (Tatçı 2008: 326)

Tevhidin zıddını oluşturan “teksir” kavramının ise eşyayı çoğaltmak/çok görmek anlamlarından hareketle, geleneksel sanatla modern sanatın konumlandırıldığı zıtlık ifade edilmektedir. Bu noktada “teksir” kavramının, tanrının birden çok olduğunu iddia etmekle aynı anlamda kullanıldığı dikkati çekmektedir. Modern düşüncenin “tek bir merkez, tek bir intibak, tek bir yönelim, tek bir amaç ve herhangi bir şekilde teklik arz eden bir maksattan yoksun oluşu”nun bu nihai sonucu doğurduğu ve insanların kendi nefslerine seslenen tanrılara kulluk etmekte oldukları dile getirilmektedir (Chittick 2017: 30). Nitekim yön doğru istikamete çevrilmediği sürece, çokluk cazibesinde eriyecek nice ruh, bu dağılmadan nasibini alacaktır. Yunus Emre’de de teksir kavramının dünyanın sunduğu çokluk şeklinde şu beyitlerden dile geldiği görülmektedir:

Koyup gel nakş u nigâr nakşa yol virme zinhâr
Nakşıla yola giren ‘âkıbet dünyâ sever

Dünyâyı bırak elden dünyâ hicâb bu yolda
Biz velîden nebîden eyle işitdük haber

Yâ sevgil dünyâ dutgıl yâ gelgil yol iletgil
İki da‘vî bir ma‘nî bu yolda sığmaz diler

Geç mahlûk tâ‘atından göz ırma dost katından
Aldanma fânî nakşa fânî nakşı n’iderler

Kalma bu degme renge yüz bin yıllık fersenge
İki cihân bir adım şaşurmadın adarlar (39/1-5) (Tatçı 2008: 60)

Kesretin sunduğu renklilik ve cazibe tuzak işlevi görerek, dünya sevgisini doğurmaktadır. Dünya sevgisi ise Hak yolunda bir perde işlevi görür ve kaldırılması gerekir. Nitekim yolcu, bu iki davayı birden sırtlanarak bu yolda yürüyemez. Dünya sevgisi terk edilmedikçe, teksirden yüz çevrilmedikçe tevhidi bulmak imkânsızdır.

Teksirin meşruiyetinin ancak tevhit tarafından idare edildiği ve konumlandırıldığı takdirde olabileceği belirtilerek, tevhit olmaksızın teksirin inceleyip farklılaştıracağı, bölüp tasnif edeceği, ancak hiçbir şekilde birleyici bir görüş sunamayacağı vurgulanmaktadır. İrfan geleneğinde teksir, çokluğun “Bir”den gösterildiği ilahi düstur olarak algılandığı takdirde, Tevhid’in bütünleyicisi olarak anlaşılabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda çokluk âlemindeki insanlık, görüşünü ve faaliyetlerini birlemek, Allah’a mutlu ve özgürleşmiş olarak dönmek ile ancak yönünü tevhidden tahkike çevirmiş olacaktır. Allah’ın halifesi olarak insanın kendisine yüklenen esas görev, kesreti vahdete dönüştürmektir (Chittick 2017: 75-76).

Nitekim Yunus Emre’de teksir veya çokluk, Allah(c.c.)’ın tecellisi olarak algılanır ve ‘Bir’e bağlanan yönü ile idrak edilir. Bu takdirde de Yunus Emre’de çokluk, Tevhid’in bütünleyicisi olarak işlev gösterir:

Ma’sûkanun tecellîsi dürlü dürlü renkler olur
Bir şîvede yüz bin gönül uş hemîşe cûşa gelür (73/5) Tatçı 2008: 98)

Ancak yine Yunus Emre’de çoklukta birliği müşahade edecek olan kimsenin canında gözü olan, yani kalp gözü açık olan kişi olacağı belirtilmektedir. Renk örneği üzerinden gidildiğinde âlemde tezahür eden çokluk, tıpkı beyaz ışığın kırılmasıyla oluşan renklerdeki gibi hep birden türeyen çokluktur. Ancak aslı bir, yani beyaz ışıktır; nurdur. Âlemde ışığın kırılmasıyla oluşan sayısız rengi, kendi kaynağında, yani saf beyaz ışık olan nur halinde görebilen insan baş gözünden gönül gözüne giden yolu açan kimsedir:

Cânında gözi yok kişi görmeyiser dost yüzini
Gözsüz niçe fehm eylesün ne renkdedür işbu cihân (259/4) (Tatçı 2008: 280)

Tevhide dayanan her bilgi, her şeyin ilahi kaynağıyla olan bağlantısını aşikâr eden bir yöne sahiptir. Her varlık ve her gerçek bilgi Allah’tan gelir; arifin görevi ise Allah’tan geleni

yine Allah’a döndürmektir (Çakmaklıoğlu 2011: 132). Bu çokluktan birliğe ulaşma eyleminin bir şekilde hikmet ve irfanın nihai noktasını oluşturduğu, sanatın da çokluktaki birliği işaret etme ve sezdirme arzusunda olduğu üzerinde durulmaktadır (Koç 2017: 48-49).

Çokluk tezahüründeki birliği keşfeden akıl; âlemi, göğü ve feleği döndüren Allah (c.c.)’ın hikmetini de kavrayarak idrak eder:

Senündür ‘Arş u Kürsî Levh ü Kalem
Döner çarh yer tutur hoş hikmetün var (48/11) (Tatçı 2008: 72)

Tevhidin mutlak manada ana amaç ve görev olduğu, bunun bir diğer ifadesinin de “şirkten kaçınmak” olarak tanımlandığı görülmektedir. Nitekim tevhit gözüyle görme melekesinin kaybedilmesi, şirk gözüyle görme derecesine düşmektir. Allah tarafından affedilemeyecek iki büyük günahtan biri “şirk”tir. Bu nedenle insan idrakinin mutlak anlamda tahrif edilmesi, insan fitratının ifsada uğraması ve insandaki akıl nimetinin karanlığa gömülmesi söz konusudur. Doğru düşüncenin ilk kuralı tevhit olduğu kadar yanlış düşüncenin ilk sebebi de şirktir. Bu hususta şirkten sakınmanın, başlangıç noktasını oluşturması gerektiği vurgulanmaktadır. Kökünün tevhit bahçesinde yer almadığı her düşünce, kaçınılmaz olarak şirke bulaşmaya mahkûmdur (Chittick 2017: 69-70).

Yunus Emre’nin şiirlerinde de tevhîd vurgusu, zıddı olan şirk ile bir arada verilerek anlam güçlendirilmektedir:

Sen eyitdün iy pâdişâh Yehdi'l-lâhu limen yeşâ
Şerîkün yok senin i şâh suçlu kimdür ‘azâb nedür (89/2) (Tatçı 2008: 112)

Birliğünden öte hiç şerîkün yok
Kim noksân irgüre hükmün yoyılmaz (107/8) (Tatçı 2008:126)

Yunus Emre’nin 248. şiirinde, ilmi ile amel etmeden din adamlığı yapan kimselerin tevhitten şirke kayan yönünü aktarması da bu ince çizginin önemine dikkati çeker:

Lâ-şerîkden okursın sonra şerîk katarsın
Bire iki dimegi kimden fetvâ dutarsın (248/1) (Tatçı 2008: 268)

Tevhid konusunda belirtilen önemli hususlardan birisinin de tevhidin taklit bazında kabul edilemez oluşudur. Bunun nedeni ise tevhidin, nakil merkezli öğretim alanının dışında yer almasıdır. Tevhide ancak gerçek bir iman vasıtasıyla bağlanılabileceği, kemal seviyesine ulaşmış olmasa da belli bir anlayış düzeyini gerektirdiği üzerinde durulmaktadır (Chittick 2017:

33). Yunus Emre’de de yer verilen, doğru yol üzere olmak, ikilik eylememek ve yalan söylememek şeklinde bir başlangıç düzeyini gerekli kılan bu husus; âlem bulansa da bulanmadan durmayı işaret eder:

Dervîş olan kişiler ‘aceb nite dirile
Yol takazası budur bir ola her birile (304/1) (Tatçı 2008: 325)

İkilik eylemeye hîç yalan söylemeye
‘Âlem bulanurısa bulanmadın turıla (304/2) (Tatçı 2008: 325)

Anlayış düzeyleri her ilkede temel dayanak noktası olduğu gibi burada da hiyerarşik derecelendirmenin başlangıç safhasının yine bu temel anlayış üzerine inşa edildiği görülmektedir. Tevhit anlayışı her şeyden önce sadece bilişle ilgili bir mesele değildir. Bilişten idrake, idrakten ruhen yaşanan hâle, fiiliyata ve zevke dönüşen boyutlarıyla birlikte tevhîd, bireysel anlamda bireyin durumuna ve bulunduğu makama göre farklılık arz eden süreçleri ihtiva etmektedir (Türer 2015: 190).

Tevhid; kusudî tevhid, şuhudî tevhid ve vücudî tevhid şeklinde derecelendirilmiştir. Kusudî tevhid, bireyin kendi iradesindense Hakk’ın iradesini ikame ederek, kendi nefsinin isteklerindense Allah’ın isteklerine boyun eğmesi olarak tanımlanmaktadır. Şuhudi tevhid ise kulun her şeyde Allah’ın tecellisini müşahade etmesi olarak izah edilmektedir. Vücudi tevhid olarak nitelenen tevhit aşaması ise en üst mertebede kulun Allah’tan başka her şeyi hatta kendisini de yok bilmesi şeklinde tanımlanmaktadır (Türer 2015: 191-192). Tevhit anlayışındaki bu aşamalar yine bireysel açıdan farklı derecelendirmelerin mevcudiyetine işaret ederek bu dereceli anlayış hiyerarşisinde tekâmül etmesi ve ettirilmesi gereken süreçlerin olduğunu da izhar etmektedir. Bu takdirde düşünsel anlamda da bu dereceli tevhit anlayışının sanatta bulunması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Sanattan, hitap ettiği topluma da tevhidin her seviyesinde bir sunum gerçekleştirmesi ve toplumun her bireyini bulunduğu noktanın bir üst aşamasına taşıyan bir vasıtaya dönüşmesi beklenmektedir.

Herhangi bir şekilde tevhidin sunduğu dereceli anlayışın, toplumda belli bir idrake yol açığının ifadesinin “tahkik” ile olduğu kabul edilmektedir (Chittick 2017: 69). Taklidin karşıt anlamlısı olan bu kavram “hak” kökünden türemekte ve “hakikat, gerçek, münasiplik, doğruluk, mes’uliyet ve görev anlamlarını taşımaktadır. (Chittick 2017: 68). Tahkikin, bireysel anlamda gerçekleşecek olan bir sürece işaret etmesi ve kişinin bizzat kendi irfanıyla Hakk’ı kendi

gönlünde keşfetmesi ve müşahade etmesi olduğu anlaşılmaktadır (Chittick 2017: 79). Tahkikin gerçekleşmesi için olması gereken azami iki husustan birinin doğru düşünce (irfani kemal) diğerininse doğru fiil (ahlaki mükemmellik) olduğu görülmektedir. İslami irfan arayışının ilahi ruh ile bir birlik hâli yakalama arayışı olduğu dile getirilmektedir. Ariflerin arayışının ve gayesinin Allah'ın Bir'liğine iman etmek olmadığı, bunu zaten bildikleri ancak asıl maksadın tevhidin gereklerini tam anlamıyla idrak etmek olduğu açıklamasında bulunmaktadır. Bu doğrultuda hikmet ve irfan arayışının asıl gayesi “tevhidin tahkik”i noktasında sağlanacak birleşme olduğu düşünülmektedir. İlk olarak tevhidin hakikatinin tasdik edilip keşfedilmesinin ardından erişilen hakikatin feyzi ve nurunu tüm düşüncelere nüfuz ettirerek davranış boyutunda fiiliyata dökülmesi gerekliliğidir (Chittick 2017: 73). Nihayetinde ise gerçek anlamda Tevhidin sağlanması, manevi dönüşümü sağlayacak tahkikin mümkün hâle gelmesi ile gerçekleşecek ruhsal yeniden doğum aşamasıdır.

Nitekim Yunus Emre de, manevi dönüşümü sağlamış bir muhakkikin Yunus'un müşahade ettiği gerçeği tam manasıyla görebileceğini bildirir:

Muhakkikler göre durur Yûnus gözile gördüğün
Düşüm degül söyledüğüm necm ile ta'bir eyleyem (206/9) (Tatçı 2008: 233)

Tevhid konusunda önemli hususlardan biri de akıl ile olan bağlantısıdır. Nitekim aklın bütün imkânlarıyla kullanılamaması, tevhidin zıddı olan şirk tehlikesine düşmeye neden olabilecektir. İnsan, aklî kavrayışını doğru şekilde kullanabilmesi sayesinde, Allah'ın tecellilerinin çokluğu içerisinde bir üst hakikatı idrak edebilecektir (Chittick 2016 b: 272). Aklı bütün imkânlarıyla kullanmanın yolu, akıl gönül birlikteliğinin sağlanmasıdır. Nitekim Yunus Emre bu ikisinin sunduğu birliktelik sağlandığı sürece düşmandan zarara uğramayacağını dile getirmektedir:

Eger 'akıl başdayısa gönülde ol tuşdayısa
İkisi bir işdeyse düşman bana kâr eylemez (112/3) (Tatçı 2008: 130)

Tevhid “aşkın” ve “içkin” olmak üzere iki ayrı yol üzerinden tanımlanmaktadır. Aşkınlık ve mutlaklık yolu Allah'ın “Bir” ve “Tek” hakikat olduğunu anlatan yönüdür, içkinlik ve sonsuzluk yolu olarak nitelenen diğer yol ise âlemin Allah'ın birliği tarafından kuşatıldığı ve O'nun sıfatlarını izhar ettiği hakikatin yönüdür (Chittick 2017: 132-133). Varlığın aşkın yönü hakikat, hakikatin içkin yönü ise varlıktır. Bu ayrımlar birbirini tamamlayıcıdır. Dini bir Tanrı

tasavvuru ancak bu iki yöne de sahip olunması koşuluyla sağlanabilecektir. Bu durumsa tevhidin en merkezi anlamlarından biridir (Lakhani 2013: 140).

Tevhidin sanat özelinde yansıması ise çeşitli vasıtalarla olabilmektedir. Özellikle İslam sanatında tevhit ilkesinin tezahürü soyutlama, üsluplaştırma ve tekrar gibi eşyanın maddi ve duysal bağlarından koparılmasının ifadesi olan tekniklerle sağlanmaktadır (Koç 2017: 54). Sanatın bir ifadesi olan şiir türünde de belli bir düzen dâhilinde gerçekleşen tekrarlar, aynı ölçü ve kalıpla meydana gelen tam ve bağımsız dizeler, şiirin tamamına nüfuz eden yapısal form, tevhit ilkesinin dil düzeyindeki sanatsal ifadesidir (Koç 2017: 55). Yunus Emre'nin Divan'ındaki 71. şiir belli düzen içinde gerçekleşen tekrarları içererek dil düzeyinde tevhit ilkesinin sanatsal ifadesini örneklendirmektedir:

Allah diyelüm dâim
Allah görelüm n'eyler
Yolda turalum kâ'im
Allah görelüm n'eyler

Allah diyü kıl zârı
Oldur kamunun varı
Andan umalum yarı
Allah görelüm n'eyler (71/1-2) (Tatçı 2008: 95)

Doğan Aksan'ın tespitiyle Yunus Emre'de içten anlatım ve şiirde lirizmin, sunulustaki içtenliğin, ritmin, yinelemelerin ve uyaklarla dilin gücünün şiirde dilin gücünü artırdığı 277. şiir¹⁵ (1995: 82-83), tüm bu özelliklerine bağlı olarak aynı zamanda dil düzeyinde tevhid ilkesinin sanatsal sunumudur:

'Aceb şu yirde var m'ola
Şöyle garîb bencileyin
Bagrı başlu gözi yaşlu
Şöyle garîb bencileyin

Gezdüm Urum'ıla Şam'ı
Yukaru illeri kamu
Çok istedüm bulımadum
Şöyle garîb bencileyin

¹⁵ Aksan (1995: 83), bu şiirin hususiyetle 1., 4. ve 6. Dörtlüklerini lirizm, kısa, doğal anlatım yönüyle daha etkileyici bir özellik taşıdığını vurgulamaktadır. Özellikle 6. Dörtlüğün etkileyicilik açısından en önde geleni olduğunu belirtmektedir.

Kimseler garîb olmasın
Hasret odına yanmasun
Hocam kimseler olmasun
Şöyle garîb bencileyin

Söyler dilüm aglar gözüm
Garîblere göynür özüm
Meger ki gökde yılduzum
Şöyle garîb bencileyin

Niçe bu derdile yanam
Ecel ire birgün ölem
Meger ki sinümde bulam
Şöyle garîb bencileyin

Bir garîb ölmüş diyeler
Üç günden sonra tuyalar
Sovuk suyla yuyalar
Şöyle garîb bencileyin

Hey Emrem Yûnus bî-çâre
Bulunmaz derdüne çâre
Var imdi gez şârdan şâra
Şöyle garîb bencileyin (277/ 1-7) (Tatçı 2008: 295-296)

Yunus Emre'nin şiirlerinde tevhid anlayışının şiirlerinin tamamını kuşattığı anlaşılmaktadır. Nitekim her bir unsur kendisine bağlı bir üst kavramı işaret etmekte ve bu kavramsal ağların da tamamının bağlandığı Allah inancı akıllarda, zihinlerde, gönüllerde yer etmektedir. Zira onun şiirlerinde Yaratanın kuşatıcılığının söz konusu olmadığı tek bir unsur bile yer almamaktadır. Sembolik ifadeler de dâhil olmak üzere oldukça yoğun bir akıl ağı örüntüsü beyitleri kuşatmıştır. Her bir kavram bir diğeriyle bağlantılandırılmakta ve nihayetinde tüm bu kavramsal ağ Allah'ın kudretinde son bulmaktadır. Gerek parçadan bütüne her bir unsurdan Allah'a uzanan dikey merdivene, gerekse de bütünden parçaya, Allah'tan yaratılmışın bütününe uzanan tevhid inancı, Yunus Emre'nin sanatında ilmek ilmek işlenmiş bir hakikat olarak ortaya çıkmaktadır.

Tevhide ulaştırarak hakikatin başlangıcı çokluktaki arayış olan her bir yaratılışta Yaratan'dan bir iz, bir işaret bulma arzusudur. Bu, varoluşsal soruları sorduran, ardından cevabın peşinde âlemi dolandıran, Hakk'ı arayış yolculuğudur. Yunus Emre'nin şiirlerinin çoğunda Hakk'ı arayış yolculuğu, dışsal âlemden içsel derinliklere uzanan arayışı

anlatmaktadır. Bu arayışın nihayeti kendi varlığında, canının içinde Hakk'ın bulunması ve ardından kendiliğinin yok olmasıdır. Bu tecrübenin, dile, lisana sığamayacak bir sır olduğu ifade edilmektedir. Cümle cihanı bir iz bulmak için gezen Yunus, dışarıdaki çokluğa bakmanın beyhude olduğunu anlayarak kendi içine yönelmektedir. Yerde gökte bulamadığını bu kez kendi içindeki denizlere dalarak bulma çabasına düşmektedir. Ancak bu da oldukça meşakkatli bir yolculuktur. Zira nefis her yanı kuşatmıştır. Bir dizi acayip hâl yaşayan Yunus, canının içinde bir iz bularak Hakk'ın müşahedesine ermektedir. Gerek dışarıda gerekse içeride bir dizi düşünsel faaliyeti içeren bu metafizik yolculuk, şiirlerinin çoğunda ifadesini bulan, sembolik kavramlarla açılım sağlamaktadır. Yunus Emre, dışsal ve içsel tüm varlık katmanlarının arasındaki bağlantıyı keşfederek çokluk olarak tezahür eden cümle varlığa kaynaklık eden Yaratıcı'yı can içinde bularak kesreti vahdete bağlamaktadır.

Bu arayış yolculuğunun hikâyesi 339. şiirde açıkça dile getirilmektedir:

Ma'şûkumı isteyü iş bu cihân içinde
Delim teferrüc kıldum zemîn ü âsmân içinde

Gezdüm cümle 'âlemi 'Arş u Levh ü Kalem'i
'İlm-i kitâbı dahı delîl beyân içinde

Çok cehd idüp istedüm yir ü gögi aradum
Hîç mekânda bulmadum buldum insân içinde

Girdüm vücûd bahrine taldum anun ka'rına
'İşkıla seyr iderken iz buldum cân içinde

Ol izi hoş izledüm sagum solum gözledüm
'Acâyiblere irdüm yokdur cihân içinde

Nâ-gehân gördüm bir yüz yokdur anunla hîç söz
Sırrın dirisem olmaz sıgmaz lisân içinde

Çünkü gördüm yüzini ana virdüm özümi
Beni benden iletdi kaldum hayrân içinde

Yûnus Emre yok oldı küllî varı yok oldı
Andan artuk nesne yok kalman gümân içinde (339/8) (Tatçı 2008: 358-359)

Yunus Emre'nin, nefisle mücadelesini aktaran pek çok beyit bulunmaktadır. Nefse karşı verilen mücadele tevhîde giden yolların açılması, aradaki perdelerin kalkması için aşılması gereken önemli bir merhale olarak ortaya çıkmaktadır:

Kırdum bu nefsün çerisin bir itdüm burc u bârûsın
Pâk eyledüm içërusin mülketini yuyan benem (187/3) (Tatçı 2008: 207)

Kaza kaza indüm yire gör bu nefsi yüzi kara
Hürmeti yok Peygamber'e bendlerini bozar oldum (222/9) (Tatçı 2008: 245)

Nefs ili oldı harâb kibr ayaklarda türâb
Gıtdi perde vü hicâb dost gözüme tuş oldı (394/5) (Tatçı 2008: 415)

İçsel yolculukta keşfedilen “Hakikat”, görülen “Hak” ile birlikte cümle âlem, Yaratanın varlık düzeyindeki tezahürüne dönüşüvermektedir:

Her kancaru bakarısam oldur gözüme görinen
Önüm ardum sagum solum küncile göz ü kaş oldı (354/5) (Tatçı 2008: 373)

Bu benüm gönlüm alan toludur cümle ‘âlem
Kancaru bakarısam ansuz yir görimezem (188/5) (Tatçı 2008: 209)

Yürürisem önümdesin söylerisem dilümdesin
Oturursam yanumdasın ayrukda ne bâzârûm var (43/2) (Tatçı 2008: 65)

Baktığı her yönde birliği gören, kesreti vahdete dönüştüren Yunus Emre, bu kez vahdette kesreti, tek mercekten yansıyan binlerce sureti müşahede etmektedir:

Asılda ‘âşık u ma‘şûk u ‘ışk bir
Bu birden gerçi kim yüz bin görindi (411/8) (Tatçı 2008: 432)

Eger âyîne bin olsa bakan bir
Gören bir görinen bin bin görindi (411/9) (Tatçı 2008: 432)

Çokluktan Tek’e ulaşan, ardından tekten çoğalan çokluğun müşahedesine erişen Yunus, tecrübesini dillendirmekte, kendi yaşantısı üzerinden hakikati izhar etmektedir:

Yûnus bu tevhîde gark oldı gıtdi
Girü gelmeklige ‘aklı dirilmez (107/12) (Tatçı 2008: 126)

Yûnus sen gördüğün eri arturma gördüğün biri
Şudur budur diyübeni dervîş târumâr gerekmez (111/7) (Tatçı 2008: 129)

Geçdüm hod-bîn ilinden el çekdüm dükelinden
Ol ikilik bâbından birlige bitüp geldüm (181/3) (Tatçı 2008: 197)

Birlik diyen katında hîç sen-ben demek hîç yok durur
Yûnus dilin sen yumşatdun bu tevhîdi eyitmeğe (323/9) (Tatçı 2008: 346)

Bu cümle erkânı koyup birlik yolun tutan benem
Hırs u tama‘ bende irak hem arduma atan benem (212/1) (Tatçı 2008: 238)

Tezahürü fark eden Yunus Emre, halka çokluğun ardındaki yokluğu haber vererek, halkı birliğe, tevhide davet etmektedir:

Ne durur dünya çoklığı eşkere durur yokluğu
Varlık sarâyın hakikat âhireti bilmek gerek (137/3) (Tatçı 2008: 156)

Tevhîd imiş cümle ‘âlem tevhîdi bilendür Âdem
Bu tevhîdi inkâr iden öz cânına düşmânıymış (125/6) (Tatçı 2008: 141)

Levh ü kalemde yazılan tertîb-i tevhîd okuram
‘İlm-i ledün seyr ü sülûk güftâr iden gelsün berü (287/3) (Tatçı 2008: 304)

Bu tevhîd tonını geyen varlığını yoga sayan
İş bu yola kâyım turan mutlak bilün ol er durur (61/9) (Tatçı 2008: 87)

İkiligi terk itgil birlik makâmın tutgıl
Cânlar cânın bulasın iş bu dirlik içinde (303/3) (Tatçı 2008: 324)

5.2. Sanatın Şahsi Görüş Yansıtımama İlkesi

“Geleneksel Sanat”ta ön plana çıkan özelliklerden biri de şahsi görüşü yansıtımama ilkesidir. Kişisel ve öznel değerin ön plana çıktığı modern sanatın aksine geleneksel sanatta, sanatçının kişisel olduğu kadar kolektif değerlerin de temsilcisi ve açıklayıcısı olması esas alınmaktadır. Bu itibarla sanatçı, şahsi benliğinden ziyade bağlı olduğu geleneksel sistemin sözcüsü olarak hakikati ifade etme vekâletini yerine getirmektedir. Sanat, bireysel bir dışavurum ve benliğin yankılanımından ziyade yüksek hakikatlerin hatırlatıcısı olarak, dikkatleri eserin mahiyetine yoğunlaştırmaktadır. Bunun dışında beşerî benliğin arızı ve kusurlu olarak görülen hususiyetlerinin öneminin olmadığı dikkati çeker. Bunun yanı sıra, sanatçının beşerî benliğin sınırlarına sıkışmış bir şahsiyet olmanın ötesinde ilahi benliğe doğru tekâmül eden, nefis mertebelerinde aşama kaydeden benlik yapısına sahip olacağı görüşü hâkimdir. Bunun

neticesinde de sanatçının, şahsi benliğin ötesinde aşkın hakikatlere ulaşmış birey olarak görülerek, anonim bir karaktere sahip olduğu gerekçesiyle tüm benlikleri aynı potada eriten “biz”lik bilincini izhâr ettiği anlaşılmaktadır.

Sanatçının dehasının kişisel olmaktan önce geleneksel, kolektif ve manevi olması beklenmektedir. Kişisel dehanın daha geniş ve daha derin bir deha ile kesişme imkânı olmadıkça bir hiç olarak nitelendirildiği dikkati çeker. Geleneksel Sanatta “ruh”un, modern sanatta ise kolektif nefis ve kişisel dehanın temsil edildiği belirtilmektedir. Manevi ve kolektif olanın bir bütün oluşturduğunda ancak “Geleneksel” nitelemesini oluşturarak bütün bir medeniyete damgasını vuracağı düşünülmektedir (Schuon 2016: 144).

Sworder (2013: 225) tarafından yapılan açıklamalar doğrultusunda açığa çıkan benliksizlik ilkesi şu şekilde özetlenebilir: Ortaya konan eylemde benliksizlik ilkesi geleneksel iş ahlakının özelliklerinden biridir. İş anonim olarak yapılır, işçiler yapılan işin itibarını kendilerine nispet etmeye çalışmazlar. Geleneksel toplumlarda daima, yapılan iş ya da yaratış mucizesi ilahi bir güce nispet edilir. Sanatçı sanatını hiçbir şekilde şahsiyetini ön plana çıkarma, kendini ifade etme veya şahsiyetini yüceltme vasıtası olarak kullanmaz. Böylesi toplumlarda ortaya konan eserlerin sanatçıları, bencil benliğin sınırlandırmalarından kaçmak için uğraşan, kendilerini bireysel ve bağımsız bireyler olmaktan ziyade tek bir canlı organizmanın uzvu gibi görerek işlev gösteren kimselerdir. Her bir uzvun diğerinden ayrı olmasına rağmen bütünü hayatiyeti ve başarısı için çaba göstermesinde olduğu gibi, kendisini ait bulunduğu toplumun bir uzvu olarak değerlendiren geleneksel bir sanatçı da, bu toplumun hayrına hizmet etmekte kendini sorumlu hissetmektedir.

Yunus Emre’de de izlenebilen bu hakikat, her işin yapımında Allah’ın rızasını güderek, topluma hizmet etmek şeklinde aşikâr olur. Hizmette öyle bir derece sunulmaktadır ki, kendiliğinden usandıracak ve bu kendiliği terk ettirip, Hakk’ın nuruna dönüştürecek bir seviyenin yakalanmasının esas olduğu anlaşılmaktadır (nitekim bunun örneğini Yunus Emre’nin menkıbesinde anlatılan dergâha kırk yıl eğri odun götürmemesi hadisesinde de görmekteyiz):

İrmek dilersen maksûda çok hizmet eyle her işde
Sen senligünden usan nûr-ı dîdâr olan gelsün berü (288/4) (Tatçı 2008: 305)

Bu doğrultuda, sanatçı bireysel kabiliyetini, geleneğin sunduğu öğretinin ipine bağladığında ve hem yatay manada tarihsel ve toplumsal silsilenin bir vârisi olduğunda ve dikey manada da sahip olduğu ruhi ve manevi potansiyelini Allah'a bağladığında geleneksel sanatçı olma hususiyetine sahip olabileceği anlaşılmaktadır. Sanatçının benliğinde gerçekleşecek olan bu birleşme ve bütünleşmenin, sanatçının beşerî alanın kısıtlamasına maruz kalan bireysel benliğinin ilahi olanla birleşip bütünleşerek anonimleşeceği anlayışı bu öğretilerde yer almaktadır (Coomaraswamy 2004: 136). Yunus Emre'nin de yaşamış olduğu benlik terki, kendi adını dışsallaştırmasını ve cismiyle, yani bedeniyle özdeşleştirmesine neden olmuştur:

Yûnus bu cismüm adıdur cisim anun bünyâdudur
Adum eger sorarısan bilgil câna cânân benem (199/5) (Tatçı 2008: 222)

Sanatçının meçhul kimliğinin, onun kendi kendinden özgür olma özleminin yansıması olan bir kültür biçimine ait olduğu belirtilmektedir. Bu felsefede “yapan benim” şeklindeki bir yanılsamanın reddedilmesi manasında bir benliğin reddi söz konusudur (Coomaraswamy 2004: 136). Yunus Emre'de de pek çok yerde, kendinden zuhur eden sanatın failinin kendisinin olmadığını ısrarla dile getirdiği görülmektedir:

Miskîn Yûnus bu sözi kendözinden eyitmez
Hak Çalap viribidi sebağın dilümüze (311/7) (Tatçı 2008: 332)

İnsan bireyselliğinin bir amaç değil, sadece araç olarak görüldüğü bu temel felsefi bakış açısına göre gerçek anlamda bireysel bilincin başarısının, insanın kendiliğini hem başlangıcı hem de sonu olan şeyde kaybetmesi veya bulması olarak nitelenen, ruhsal ikinci doğum sürecini yaşamış olmasıdır. Sanatçının benliği sadece bir araç olarak görülmekte ve bu araçtan faydalı ve itaatkâr olması beklenmektedir. İnsan mizacı beden, nefsin ve ruhun hiyerarşisi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu noktada sanatçının kendisini fail olarak görmesi ve bunun bilinmesini istemesi, olgunlaşmamış bir insan düşüncesi olarak değerlendirilmektedir. Gerçekten yaşayan bir sanatın, ancak benliğin inkârı ile zuhur edebileceği, sanatçının kendi kişiliğini sömürerek kötüye kullanmasının ve kendisini teşhir etmesinin neticesinde de sanatın gerileyeceği vurgulanmaktadır (Coomaraswamy 2004: 136-137). Yunus Emre'de insanın hem kendi derinliklerini; bünyesinde taşıdığı beden, nefis ve ruh üçlüsünün yapılanmasının keşfedilmesini arzulayan, hem de yapılan işin failini çözmeye sevk eden bir yön de gayet açık bir şekilde izhar olmaktadır. Nitekim Yunus Emre muhatabına yer yer sorular sorarak, sözün kaynağına yönelik

ontolojik anlamı sorgulamasıyla da, benliğin ötesine uzanan, aşkın hakikatlerin ardına salan bir yaklaşım sergilemektedir:

İy sözlerün aslın bilen gel di bu söz kandan gelür
Söz aslını anlamayan sanur bu söz benden gelür (42/1) (Tatçı 2008: 63)

Sanatçıdan herhangi bir eserin icracısı ise, ancak “içkin Ruh”un hizmetkârı olması beklenmektedir. Onun kendiliğinden ya da kendi adına çalışmadığı, bir başka güç aracılığıyla ve onun adına işlev gördüğü kabul edilmektedir. Bu güç ise “İçkin Ruh”un, “Kutsal Ruh”un ve bütün “ihşanlar”ın kaynağının gücüdür. Tanrı, divane kıldığı kimseleri kendisinin elçileri olarak kullanır; ancak konuşan bu elçiler aracılığıyla kendisidir ve insanları aydınlatmak için bu kimseleri vasıta kılmaktadır (Coomaraswamy 2007: 22). Bu doğrultuda, geleneksel sanat bakış açısından bakıldığında, sanatçı, Allah’ın vekili olarak işlev görerek Allah’ın sözlerini iletmede aracılık etmektedir. Sanatçının gayesi insanlara Allah’ı hatırlatmaktır. Nihayetinde sanat, insanların beğenisinden ziyade insanların varlıklarını dönüştürmek içindir.

Yunus Emre’de de bizzat onun dilinden açığa çıkan elçilik vazifesi şu şekilde dile getirilmektedir:

Et ü deri büründüm geldüm size göründüm
Adımı âdem kodum andan zuhûra geldüm (178/8) (Tatçı 2008: 194)

Günümüzdeki anlamıyla dehanın özel bir şekilde gelişmiş bir kişilik olarak görüldüğü; ancak geleneksel bakış açısından dehanın, bireyde içkin olan Ruh’un açığa çıkması olarak değerlendirildiği bunun yanında bireysel anlamda şahsiyetin bir hiç olarak nitelendirildiği dikkati çekmektedir (Coomaraswamy 2004: 134). Modern toplumda her şahsın kendi başının çaresine bakması ve kendini ispatlamasının istendiği, bunun da bir şahıs olarak bireyi kendi kusurlarını ortaya koymak zorunda bıraktığı bu şekli eksiklik ve kusurluluğun zımnen kabul edilerek insanların kolayca maharetlerini sergilemesine, kendilerini ispatlamasına yol açtığı açıklaması yapılmaktadır. Bunun sonucunda ise bir benlik duygusunun ortaya çıkarak ve bunun da bir kabiliyet olarak görülerek “kendini ifade etmek” olarak adlandırıldığı belirtilmektedir (Coomaraswamy 1995: 39). Nihayetinde, benliğin şahsi görüş yansıtan psişik alt alanlarına ait olan dışavurumu, hem nefsin aşağı çeken arzularını yansıtan hem de insanı kaynağına olan yakınlığından alıkoyan bir yapı arz etmektedir. Böylesi bir sanat eseri bir yandan egoyu öne çıkartan bir üstünlük duygusu hâsıl ederken diğer yandan da nefsin türlü oyunlarının tuzağa çeken arenasına dönüşmektedir.

Nitekim Yunus Emre, beyitinde, bizi okuyup bilen, bize hükmedenin Allah olduğunu dile getirirken, diğer yandan okuyup bildiğini sananların düşündükleri durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Dostdur bizi okıyan üstümüze şakıyan
Şimd'üç buçuk okıyan derin dânişmân olur (58/2) (Tatçı 2008: 83)

Bu açıklamalardan hareketle kişiliğin, bireyselliğin dışı vurumu olarak ifadelendirilen sanat anlayışının, geleneksel perspektiften kabul edilebilir yanı yoktur. Geleneksel sanatçının kendisini bizzat yapılacak işin iyi oluşuna adanmış ve bu eylemi bir ayin, ibadet gibi nitelendirdiği ve sanatçının kasten veya bilinçli olarak kendini dışı vurma maksadıyla eser ortaya koymayacağı açıklanmaktadır. Nitekim geleneksel sanat eserlerinin hemen hemen tamamının imzasız oluşunun tesadüf olmadığı, sanatçının anonim olduğu veya ismi belliyse de hakkında çok az şey bilindiği veya hiçbir şey bilinmediği ortaya konmaktadır. Bu nedenle geleneksel sanatta önemli olan “Kimin söylediği”nden ziyade “Ne söylendiği”dir. Nihayetinde doğru olarak nitelenen her şey, Hak’tan bilinmekte ve asıl kaynaktan akan hakikatin ifadesi olarak algılanmaktadır (Coomaraswamy 2004: 135). Neticede, kaynağının Allah olduğu bilinen hakikatleri aktaran vasıta olan sanatçılar, kendi bireysel ve beşerî tabiatlarından sıyrılarak benliğini mevcudiyete dağıtmış kimseler olarak algılanmaktadırlar.

Yunus Emre de kendi adını koyanın da, onu kendiliğinden alanın da yine Yaraticısı olduğunu dile getirerek, kendiliğini ara yerden çıkarmaktadır:

Oldur bana Yûnus diyen oldur benüm bagrum delen
Oldur beni bensüz koyan hem ben olam bu ben neyim (216/6) (Tatçı 2008: 242)

Bu noktada bireyüstü hâllere ulaşmış olan sanatçının, bireyliğin bütün sınırlayıcı durumlarından kurtularak, isim ve biçim belirlenimlerinin ötesine geçerek, tam anlamıyla anonim olacağının çünkü onun benliğinin yaratıcının karşısında bütünüyle silineceğinin ifade edildiği görülmektedir. Bu itibarla geleneksel toplumlarda anonim olmak “düzen”e tam uyum sağlamak olarak görüldüğünden, anonim olmanın bir kural olmasının şaşırtıcı bir durum olmadığı belirtilmektedir. Bu konuda benliğin fena bulması durumunun bir hiçlik olarak değil de “varlığın imkânlarının yüceltilmesi” şeklinde anlaşılmasının gerektiği vurgulanmaktadır (Guénon 1990: 80-81).

Yunus Emre’nin şu beyitinde dile gelen haliyle, benliğin fena bulmasıyla yokluğa erişmekle sağlanan, seviyesi yükselmiş bir varlık düzeyi açığa çıkmaktadır:

Benem Hakk'un kudret eli benem beli 'ışk bûlbûli
Söyleyüp her dürlü dili halka haber viren benem (193/11) (Tatçı 2008: 214)

Dünyadaki neredeyse tüm geleneksel toplumlarda “lâ edri” imzalı pek çok kutsal sanat eserinin mevcudiyetinin riyakâr bir tevazu ile değil, kutsal sanatın İlahi kaynaklı oluşu ile alâkalı olduğu düşünülmektedir (Lings 2014: 59). Hususiyetle sanat üzerine temellenen bir inisiyasyonda modern manadaki bireyselliğin sanatın icrasıyla ilgili olan her şeyde ortadan kaybolacağı değerlendirilmektedir (Guénon 1990: 82). Geleneksel bir toplumdaki saf fikirlerin veya geleneksel öğretilerin asla birey temelli ve kişiye ait olarak görülmemiş olduğu, bu öğretiyi esas alarak eserini yorumlamış ve icra etmiş olan şahısların kişisel özelliklerinin merkeze alındığı bir yaklaşımın söz konusu olmadığı üzerinde durulmaktadır (Öçal 2013: 79).

Yunus Emre de kendisinin bir vasıta olduğunu, Hak'tan gelen emrin aktarıcısı olduğunu şu beyitte de güzel bir şekilde açıklar:

Biz bir bahâne arada ayruk di elden ne gele
Hak çün emir eyler câna bu kelecî andan gelür (42/9) (Tatçı 2008: 64)

Bu konuda belirtilmesi gereken bir başka husus ise sanatın ve zanaatın üretimi noktasında benlikten kaynaklanan bir “böbürlenme”nin ötesinde, ortaya konan icraatın, işlevin, topluma sunulan hizmetin sürdürülebilirliğinin sağlanması esasına dayanan anlayış vasıtasıyla gerçekleşen bir ölümsüzlük ve ebedilik algısının geleneksel toplumda mevcut olmasıdır. Geleneksel bakış açısına göre benlikten ziyade kalıtsal olarak karakter ve işlevin aktarımının ehemmiyet arz ettiği belirtilerek kendi mesleğinin vârisi tarafından sürdürüleceği inancının, kişinin huzur içinde ölmesini sağlayacağı kabul edilmektedir. Bu itibarla bireyin torunları vasıtasıyla yeniden doğacağı belirtilerek şahsiyet olarak adlandırılan kavramı geleneğin, sadece kiralanmış, geçici bir işlev olarak nitelendirdiği idrak edilmektedir. Böylece şahsiyetten ziyade, şahsi işlevin önemli olduğu ve bu işlevin bir nesilden diğerine aktarılacak devamlılığının sağlandığı açıklanmaktadır¹⁶. Bu aktarımda meydana gelecek olan kesintinin, toplumsal düzenin de sonunu getireceği ve kargaşanın hüküm sürmeye başlayacağı dile getirilmektedir (Coomaraswamy 2004: 137-138).

¹⁶ Nitekim bu hususta Türk kültüründe âşıklık geleneğindeki baba-oğul âşıklar, karakter ve işlevin aktarımı sayesinde şahsi işlevin her yeni nesil ile birlikte sürdürülebilirliğinin sağlanması örneğini sunmaktadır. Baba-oğul âşık sistemi geleneğin aktarılmasını ve sürdürülmesini temin etmektedir (Taşlıova 2008b: 95). Bu şekilde her yeni nesil ile birlikte sürdürülebilirliği sağlanan meslek, şahsiyetten ziyade işlevin aktarımını temin etmekte, bu süreklilik vesilesiyle de bir yeniden doğum ve yinelenme süreci gerçekleşmektedir.

Maksat bireysel kendilikten akan mahareti sunmak değil; kadim temsilcilerin ilettiği “Hak” sözünü söyleyip benliği aradan çıkarmaktır. Burada işlevin sürdürülebilirliği önemlidir. Bu işlevse Hakk’ın sözünü insanlığa iletmeektir.

Bize bizden ulular inen eyü hûlular
Ol eyü ‘amellüler haber böyle dir gider (35/3) (Tatçı 2008: 57)

Gelenekte usta-çırak ilişkisi sayesinde aktarılan yalnızca teknik değil, aynı zamanda bireysel kabiliyeti aşan manevi bir disiplindir. Kendi şahsiyetlerinin davasını gütmeksizin bir arada huzur ve sevinçle çalışan insanların iş birliği, birlik ve dirlik içerisinde çalışma azminin de kaynağıdır. Yapılan iş ne olursa olsun maksat nefsin dizginlenmesi ve terbiye edilmesidir. Çalışanlarda bu bakış açısının kazandırdığı huzur, bireysel tutkuların ve nefsanî dürtülerin erişemeyeceği yücelikte bir seviyedir (Nasr 2017: 101).

Yunus Emre de benlik iddiasının karışmasıyla huzurun bozulacağını, hakikati bilen insanın benliğin inkârındaki hikmeti anlayacağını bildirir:

Çün kim adın oldu fülân hep dirligün oldu yalan
Disün bize ma'nî bilen hakikatde mestûr nedür (56/3) (Tatçı 2008: 80)

Geleneksel sanat anlayışında şahsi olan görüşün ve bakış açısının ehemmiyetinin olmadığı, zaten var olduğuna inanılan kadim felsefenin, ezeli hikmetin, aşkın olan ve tüm zamanlar için mevcudiyetini koruyacak olan tek hakikatin sunduğu öğretinin ancak aktarıcısı ve uygulayıcısı olunabileceği anlaşılmaktadır. Bu noktada kadim olanın, geçmişte söylenmiş olanın tekrar edilmesi söz konusudur. Şahsiyet ve bireysellik, beşerî alanın sınırlamalarına maruz kaldığı için herhangi bir kıymeti haiz değildir. Ancak, tekâmül etmiş ve beden, nefis ve ruh bileşenlerinden oluşan bireyin, kontrolünü Ruh’un eline verdiği bir hiyerarşinin sağlanması esastır. Bu doğrultuda benliğini “biz”lik bilinçliliğinde eritmiş, fena hâline ermiş bir birliğin sağlanması hâlinde oluşan bir kendilik üzerinden, Yaratıcının mesajını topluma sunan elçilik vazifesini yerine getiren vasıta olduğu takdirde gerçekleşecek olan bir işlev söz konusudur. Bireyin kendi şahsi yeteneklerini sunmasından ziyade ortaya koyduğu işin faydalılığı üzerinden gerçekleşen bir yüceltme mevcuttur. Toplumun yararına sunulan bu işlevinse nesilden nesile aktarılan bir geleneksel zincire dönüştüğünde gerçek anlamda bir kabiliyetin söz konusu olabileceği, nitekim her bireyin vârislerinin aynı işlevi sürdürebilirliği doğrultusunda yeniden hayat bulacağı ve ölümsüzlüğün elde edilebileceği görülmektedir. Bu itibarla fiziksel beden, belli bir zaman diliminde kullanım maksadıyla kiralanmış bir unsurdur; şahsiyet de bundan

ibarettir. Ancak sürdürülebilir olan işlev, gerçek manada hayatîyet kazanmış bir değer olarak nitelenmektedir.

Yunus Emre'nin şiirlerinde şahsi benlikten ve nefsten sıyrılmayı öğütleyen seslenişler, benlik ve şahsiyetin sınır koyan alanından, bizlik bilincinin sağladığı bir genişleme ile sınırsız ve herkesi kendi bünyesine ekleyen bir ruhsal bütünlüğü tesis etmeye yönelik akışın aşamalarını sunmaktadır. Yunus Emre, gerek sözlü gelenekte sürdürülegelen menkıbevi anlatıları, gerekse de şiirlerinden açığa çıkan benlik iddiasından ve nefsten sıyrılmayı öğütleyen beyitleri vasıtasıyla bireysellikten evrenselliğe açılımlanan bir sembol karakter hüviyeti ile karşımıza çıkmaktadır. Bu karakter bizlerin önünde “Hâlık avazından” seslenen, ortaya koyduğu gönülleri dönüştürücü işleviyle ön plana çıkan, destansı hüviyete sahip bir “Derviş Yunus” olarak belirmektedir. Yunus Emre; Hak âşığı, gönüller yapıcı, yaratılmışın bütünü kucaklayan, dövene elsiz, sövene dilsiz bir derviş olma mahiyetiyle hem herkeştir, hem hiç kimse. Yunus Emre'nin benlik algısı, bizlik bilincinde erimiş bir hususiyete sahiptir. Şiirleri vasıtasıyla kendi dilinden de öğreniriz ki şair dilinden konuşan kendiliğini Hakk'ın varlığında eritmiş, Hakk'ın sözünü iletmede bir vasıtaya dönüşmüş, şahsi kimliğinden sıyrılmış bir Yunus'tur.

Yunus Emre, şiirlerinde ısrarla bu sözlerin şahsına ait değil, iç benliğinde yer alan gönlünde açığa çıkmış olan Hakk'a ait olduğunu ikrar eder.

Söz karadan akdan degül yazup okımakdan degül
Bu yürüyen halkdan degül Hâlık âvâzından gelür (42/3) (Tatçı 2008: 63)

Yûnus degül bunu diyen kendüligidür söyleyen
Kâfir olur inanmayan evvel-âhir hemen benem (193/14) (Tatçı 2008: 214)

Yûnus bilmez kendü hâlin Hak Çalap söyledür dilin
Bir niçesi yini gelin ak teleme yüzler yatur (82/9) (Tatçı 2008: 105)

Yûnus miskîn bu sözi ‘ışk ‘âleminden söyler
Dime bilmedin ana kendözünden katarsın (248/12) (Tatçı 2008: 270)

Halk içindür bu dil sözi gönüldedür dostun râzı
Gönül dosta söyledüğü ne dir ise Kur'ân'ımış (121/3) (Tatçı 2008: 137)

Bu ifadelerin de ortaya koyduğu gibi, Yunus Emre'nin uğruna canını verdiği yol, benliksiz gidilecek çetin bir yoldur. Benlik algısı öyle bir vehimdir ki tam nihayete erecekken şeytanın sunacağı tuzaklardan biridir.

Miskîn olugör bâri benlikden ırak yûri
Gönlinde benlik olan dervîşlikden ırakdur (84/4) (Tatçı 2008: 107)

Her kim kendüyi gördi üstâdı İblîs oldu
Kişi ne buldıyısı miskînlığile buldı (367/12) (Tatçı 2008: 389)

Yunus'un dilinden şahsiyet, dört unsurdan ibaret bedenın fiziksel tertibidir. Ancak insanın özünde mevcut olan hakikatin nurunun açığa çıkması şahsiyetin reddi ile mümkündür:

İş bu tenün tertîbi od u toprak yil u su
Yûnus sen gör özünü suda toprakda mısın (252/6) (Tatçı 2008: 272)

Ten tertibinin, izafî benliğin ve hatta benlik adının bile terki ile gerçek varoluşa geçileceği, bu yollardan geçmeden, olmuş gibi davranmanın ehemmiyetsizliği dile getirilir:

Terk eylegil ten tertîbin gider senden benlik adın
İçün 'imâret olmadın taşundagı ma'mûr nedür (56/4) (Tatçı 2008: 80)

Kendilikten geçmek ile elde edilecek vahdet, dünya yanılısamasının yok oluşudur.

'Âriflere bu dünyâ hayâl ü düş gibidür
Kendüyi sana viren hayâl ü düşden geçer (70/4) (Tatçı 2008: 95)

Kendüliginden geçeni toğan ider ma'sûk anı
Ördek ü keklike salar sürü idüben tutmağa (1/3) (Tatçı 2008: 21)

Aşkın sunduğu nefeste yeniden hayat bulan Yunus, Hakk'ın nuruyla yeniden dirilmiştir. Bu diriliğin sunduğu mucize, onu Hak ile bütünleştirmiştir, bu bütünlük, ardında ikiliğin sunduğu hiçbir alamet bırakmaz. Yunus elbisesi çıkarılmış; nur ile donanılmıştır. Artık cisim hükmünü kaybetmiştir:

Bana bu 'ışk tolalı adum Yûnus olalı
'İyân oldu pâdişâh kulam şükrâne geldüm (178/13) (Tatçı 2008: 195)

Bu cismüm belâsıdır adum Yûnus oldugı
Zâtum sorar olursan sultâna benem sultân (260/7) (Tatçı 2008: 281)

5.3. Sanatta Evrensellik İlkesi ve Geleneksel Öğretilerin Ortak Kriterleri

Geleneksel sanatın özelliklerinden birinin de bütün dinlerde görülebilecek ortak ilkelere sahip olması, bir diğer ifadeyle genellik ve şümul özelliğinin bulunmasıdır. Bu ilkeler sadece İslam sanatında değil, bütün dinlerin sanatlarında da görülebilecek ortak ilkelere. Her dinin

sanatı, kendine has üslup ve stiline yanında asil ve bağımsız beyan şekline sahip olmasına rağmen arka planda işlerlik kazanmış olan temel ilkelere bağlılık hususunda ayniyet arz etmektedir. Dayanılan bu ilkelerin sabitliği nedeniyle sübjektivizme yol açılması engellenmektedir (Avani 1997 h: 214). İlkelerde sahip olunan bu ortaklık, kültürel şekillerin çeşitliliğine rağmen insan topluluklarının düşüncelerinin metafizik temellerinde bir uyuşmanın ve benzerliğin keşfiyle gözler önüne serilmektedir (Livingston 1998: 30). Bir uygarlıktan diğerine değişebilir olan şekiller ve suretler, aynı hakikatin farklı anlatım biçimleridir, tüm bu farklılaşan ve çoğalan anlatım biçimlerinin ardındaki hakikat ise tektir (Guénon 2012: 53).

Kendini dışı vuruş biçimi ve kendine has tavırlarının olmasının yanında her an'ane ilkeler üzerinde zaruri olarak hemfikirdir. Kendisi de bir sembol özelliğine sahip olan dil, ifade edebilme kabiliyetine göre aktarımda ortaya çıkabilecek farklılıklara rağmen arka planda işleyişini sürdüren tek bir metafizik vardır, bunun nedeni ise hakikatin tek olmasından kaynaklanmaktadır (Guénon 1991: 179,181).

Kutsal sanat zahirî anlamda nimetlerini toplumun bütün kesimlerine sunan yapısına rağmen tamamıyla bâtinî bir olgudur. Bu sanat merkezî ve evrenseldir, itikat ve ırk gözetmeksizin “gören gözleri” ve “işiten kulakları” olan herkese hitap etmektedir (Lings 1995: 237). Sanatın sahip olduğu bu evrensel yapı, farklı kültürlerin sanat biçimleri, yankısını diğer toplumlarda da hissettirebilmekte ve kabul görmektedir.

Yunus Emre’de sanatın eksenini, bağlı bulunduğu İslam dininin oluşturduğu görülmektedir. Tüm diğer geleneklerde de mevcut olan evrensel niteliklerin İslam dini özelinde de yer bulduğu, İslam’ın kabuk yapısını oluşturan Şeriat hükümleri gereğince tüm Müslümanlarca bilinen sabit hükümlerin olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, söz konusu Yunus’un sanatı olunca şer’î hükümlerde sağlanan zemin üzerine kurulu tarikat, hakikat ve marifet gibi aşamaların da mevcudiyeti söz konusudur. Nitekim tasavvufta “Dört Kapı Kırk Makam” (Güzel 2014: 184, Uludağ 2016: 110-111) şeklinde özetlenen bu sistemde dört kapıdan biri olan şeriat üzerine inşa edilen tarikat, marifet ve hakikat kapıları, erişilen bilinç düzeyi ve manevi mertebelerdeki gelişimin aşamaları olarak zuhur etmektedir¹⁷.

¹⁷ *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*’nde “Dört Kapı” teriminin tanımı şöyle yapılmaktadır: “Tarikat ehlinin manevi yolculuğu esnasında geçmesi gereken dört aşama: şeriat, tarikat, marifet, hakikat. Bektaşilikte bu kapılardan her birinin on makamı vardır; toplamına kırk makam denir. Hz. Peygamber’in sözü şeriat, filî tarikat, hâlî marifet, sırrı

Evvel kapu şerî'at geçse andan tarîkat
Gönül evi ma'rifet 'ışk hakîkat içinde (295/5) (Tatçı 2008: 312)

Mumlu baldur şerî'at tortusuz yagdur tarîkat
Dost için balı yaga pes niçün katmayalar (57/5) (Tatçı 2008: 82)

Dört kapudur kırk makâm yüz altmış menzili var
Ana irene açılır vilâyet derecesi (351/13) (Tatçı 2008: 369)

Dört kapı olarak sistemleşmiş olan bu yapının ayrıntılı açıklamalarına Yunus Emre'nin şiirlerinde oldukça fazla yer verilmektedir. Özellikle 38. Şiir, 351. Şiir ve otuz beyitlik 295. Şiirin tamamında bu kapıların vasıfları açıklanmaktadır.

Özü itibariyle sır olmayan ancak bu yol üzere derinleşebilen ve bir rehber vasıtasıyla yola devam eden kimselerce açılımlanabilen bu süreçleri bizzat yaşayan Yunus Emre, sanatını "Aşk" makamından icra etmektedir. Bu doğrultuda zahirî hükümlerden ziyade, daha derunî hâllerin ifşasını da içeren bu sanat, tesirini sahip olduğu bu derinlikten almaktadır. Her makamdan dile gelen beyitlerle karşılaşmamıza rağmen, rasyonel aklın hüküm sürdüğü şiirlerin Yunus Emre'nin Divan'ı üzerinden düşünüldüğünde az olduğu görülmektedir. Aşkın ve metafizik hâllerin, rasyonel anlamda ifadesi mümkün olmayan deneyimlerin sembolik olarak dile aktarılması ve bu aktarımın eserin büyük kısmına hâkim olması dikkati çekmektedir.

Yukarıdaki paragraflarda geleneksel sanatın bütün dinlerde görülebilecek ortak ilkelere sahip olduğu vurgulanmıştır. Bu aşamada ortak ilkelerin neler olduğu hususuna ayrıntılı bir bakış sunabilmek adına aşağıdaki açıklamalara ve Yunus Emre'de bu ilkelere yaslanan ifadelerin mevcudiyetine yer verilmektedir.

5.3.1. Mevcut Çağın Yozlaşma Çağı Olarak Kabulü

Bütün dinler Merkez, Kaynak, Altın Çağ olarak nitelenen bir döneme doğru geri gider. Mevcut çağın bir düşüş ve yozlaşma çağı olduğu kabul edilir. Bu noktada ütopyacı değildir. Bütün dinler, insanın dünya hayatının ilahi bir modele göre şekillendirilmesi gerektiği hususunda hem fikirdir. Dünya hayatının Hz. Âdem'in yeryüzüne inışıyle birlikte bir sürgün ve geçici bir hayat olduğu kabul edilir ve bu doğrultuda dünyada yaşanan bu sürecin yukarıdaki

hakikattir. Şeriat farz, tarikat vacip, marifet sünnet, hakikat fazilet/nafiledir. Şeriat baba, tarikat ana, marifet oğul, hakikat torundur." (Uludağ 2016: 110-111).

hayata yönlendiren ve götüren bir vasıtaya dönüşmesi gerektiğine inanılır. Modern zihniyetle ayıran en temel bakış açısı dinin, insanı ‘yukarı’ bakmaya yönlendirirken, modernizmin insanı ‘ileri’ bakmaya yönlendirmesidir. Dinler açısından dünya hayatında ütopyanın gerçekleşmesi imkânsızdır (Coomaraswamy R. 2013: 100-101).

Rama Coomaraswamy (1995a: 144-145), modernizmin sunduğu evrim ve ilerleme fikrinin geniş bir çözümlemesini yaptığı makalesini şu açıklamayla sonlandırmaktadır:

Evrım teorisi bize mükemmel bir toplum, bilimsel metodoloji ile ulaşılabacak bilgi bütünlüğü ve şahsi gayreti olmaksızın insanın mükemmelleşmesini vaad ediyor- yılsız ve ayrıca Tanrısız bir Cennet bahçesi. Bütün istediği ise zaman. Ve modern psikoloji, sosyalizm ve komünizm de bize aynı vaadde bulunmadı mı? Fakat bir an duralım ve şunu soralım- bu, eski Şeytani vaad değil mi? / Bu, modern bilimsel bakış açısının ifade tarzına bürünmüş, darbimeseldeki elma değil mi? / ‘Halkların afyonu’ bize tanrılar gibi olacağımızı vaad eden evrim ve ilerleme fikridir. Bu eski bir vaad olup, ilk sunulduğu günkü gibi baştan çıkarıcı özelliğini korumaktadır.

Bu doğrultuda geleneksel sanatta da kutsalın her şeye hayat veren nefesi merkeze yerleştirildiğinden zaman ötesi bir an’ın yakalanmasını gaye edinen anlayış, zamanın ve mekânın dışına, yukarı, yüce olana bakmayı işaret eden bir mahiyet arz etmektedir. Bu noktada ileri bakmayı ifade eden yatay eksenden ziyade yukarı bakmayı ifade eden dikey eksenli bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda kadim olanı kaynağa daha yakın oluşundan dolayı daha değerli kabul eden anlayış, ilerleyen, ilerledikçe çözülüşün boy gösterdiği, zamanı nihai sona taşıyan bir unsur olarak gördüğünden, geçmişe özlem duygusunu taşımakta ve ileriye bozuluş ve yok oluş olarak nitelemektedir.

Yunus Emre’nin şiirleri mahiyet itibariyle yatay manada tarihsel bir gelişim anlayışına sahip değildir. Nitekim şiirlerin bütününe içine sinmiş bir dikey intikal, varoluşsal yükseliş, manevi tekâmül süreçlerini içeren, her bireyin kendi iç dünyasında kendi kilidini açmasına sevk eden içsel yolculuk, ruhsal derinlik ve manevi yükseliş hâlleri ekseni oluşturmaktadır. Bu takdirde yaşanan zamandan azade, içsel ve metafizik derinliği olan aşk hâllerinin kuşatıcılığı içinde gelişen bir mahiyet dikkati çekmektedir. Şiirlerde yer alan dış dünya tasvirleri bile gönül aynasının merceğinden yansımakta ve yine gönülde yuvalanmaktadır. İnsanı zamanın çizgisel düzeyinden çekip çıkararak zamansızlıkta yer edindirmektedir.

Yüz bin yıllık ‘ömr olsa bir kuşlıkça degüldür
Geçdük bitmez sağışdan zamânı yağmâya virdük

Pâyânlu devr-i zamân çok egledi Yûnus'ı
Pâyânsuz devre irdi devrânı yagmâya virdük (143/8-9) (Tatçı 2008: 161)

Âşıkları Arş'dan yüce makamlara yerleştiren Yunus, zamandan mekândan münezzeh, yukarılarda bir yer ve zamana işaret eder:

‘Âşıklar meydânı ‘Arş'dan yücedür
Çalarlar çevgânı topı belürmez (113/9) (Tatçı 2008: 131)

‘Âşık lâ-mekân olur dünyâ terkini urur
Dünyâ terkin uranlar dîdâr göregen olur (96/5) (Tatçı 2008: 118)

Bu dünyâdan ahiretten içeri
‘Âşıkun yiri var kimsene bilmez (113/7) (Tatçı 2008: 131)

Mekândan ve zamandan münezzeh olana yönelenler, evvel de var olmuş, şu anda da var olan ve kıyamete kadar da dünya hayatına düşüp manen yükselecek olan âşıklardır.

Ahmet Yesevî'nin Divan-ı Hikmet'inde geçen şu dörtlük bu durumu tasvir etmektedir:

Zâhid u âbid olsan, gel sen Hakk'a âşık ol!
Mihnet çek aşk yolunda, sen Rabb'ine sâdık ol!
Nefsini tep ve körelt, dergâhına lâayık ol!
Aşk olmanın cânı yok, imânı yok! (Ahmed Yesevî 2019: 337)

Kadim çağlardan beri varlığını sürdüren bu metafizik sistem, yol arayışında olan herkes için göğe açılan bir merdiven sunacak âbidlikten, zahitlikten de geçip aşk makamına erenler için manevi yükseliş yolculuğunu başlatacaktır. Bu şekilde Yunus Emre, ısrarla dünyaya ait ağırlıklardan kurtuluşu telkin etmekte; yükseliş yolculuğunu başlatacak olan gönlü “pak etme” yollarını göstermekte; ardından çıkılacak olan Arş'ın yönünü işaret etmektedir. Bu açıdan Yunus Emre zamansal çizgide “ileri”yi değil, zaman dışı olan “yukarı”yı işaret etmektedir:

Men ‘arafe nefsehu dîrsin illâ degülsin
Melâikden yukarı seyrân arzû kılursın (255/2) (Tatçı 2008: 275)

Dostı seven ‘âşıklara ‘ışkı turakdur cânlara
‘İşkdur yire göge direk ayruğı hep söz öküşi (360/8) (Tatçı 2008: 382)

İşk makâmı ‘âlîdür ‘ışk kadîm ezelidür
‘İşk sözünü söyleyen cümle kudret dilidür (25/1) (Tatçı 2008: 46)

Geleneksel öğretiler modern anlamda ilerlemeci değil, kadim sabiteye sıkı sıkıya tutunma anlamında durağandır. Günahın biçimi değişebilir ancak tabiat ve mahiyeti aynı kalır. Bu öğretiler insanın eski yüce mülkünden düştüğünü ve insanların son evre olan karanlık çağda

veya ahir zamanda yozlaştığını savunmaktadırlar (Coomaraswamy R. 2013: 94-95). Bu itibarla bütün dinlerde mükemmelliğin yitirilişi ve bunun yeniden kazanılması söz konusudur (Aslan 2013: 164). Bu takdirde geleneksel sanatın modern manada yenilikçi olmadığı doğrultusunda yapılan açıklamalar söz konusudur. Aynı zamanda ahir zaman anlayışı hâkimdir. Zamanda ilerleyiş, bozulma ve çözülüşün hızlanmasıdır. Modern bakış açısında ise zamanda ilerleme ile sağlanacak teknolojik gelişim sayesinde daha iyi bir gelecek inancına sahip olunmaktadır. Modern sanatta ise hep kadim olanın reddi ve yenilik getiren anlayış, ilerlemeci bir bakış açısını doğurmaktadır. Oysa geleneksel sanatta kadim olanın sağladığı temel sabiteye sıkı sıkı tutunmak vardır. Bu manada geleneksel sanat durağandır, merkezine kadim olanı yerleştirir ve onun sunduğu kadar bireysel ve özgün olma hakkına sahiptir.

Yunus Emre'nin sanatı düşünüldüğünde kadim olana sıkı sıkı bağlanan yapı ilk göze çarpan hususlardandır. Diğer ilke çözümlemelerinde de üzerinde durulduğu gibi Yunus Emre, her şeyden önce tasavvuf düşüncesi çerçevesinde eğitimini tamamlamış bir mutasavvıftır. Yunus Emre bu öğretiye bağlı olarak kendi gelenek silsilesine bağlanarak, kadim olanın sağladığı sağlam zemin üzerinde durarak sanatını icra etmiştir. Gerek üslup ve şekil, gerekse de düşünce yapısı itibariyle kadim olanın sunduğu ölçüte riayet etmiştir.

Yukarıda bahsi geçen insanın yüce makamdan düşüşü inancı Yunus Emre'de de insanın anne rahmine düşmesi, aynı zamanda da Hak katından nefis katına inişi betimlenerek 152. şiirinde hikâye edilmektedir:

Ata belinden bir zamân anasına düşdi gönül
Hak'dan bize destûr oldu hazîneye düşdi gönül

Anda beni cân eyledi et ü sünük kan eyledi
Dört on günü diyicegez degirtmege düşdi gönül

Yürüridüm anda pinhân Hak buyrugı virmez amân
Vatanumdan ayırdılar bu dünyeye düşdi gönül

Beni beşige urdılar elüm ayagum sardılar
Öndin acısın virdiler tuz içine düşdi gönül (152/1-4) (Tatçı 2008: 168-169)

Asli vatanından ayrılıp bu dünyaya düşen gönül, nefis kafesine hapsolup eski mahiyetini yitirmiştir. Düşmüş insanın tekrar yükselişi için mücadele böylece başlamaktadır.

Eyle sanman siz beni kendözümnden gelmişem
Yâ kendü gönlüm ile bu kafese girmişem (227/1) (Tatçı 2008: 251)

Kan degül benüm aşum hırs u hevâ yoldaşum
Hazret'e uçar kuşum meger tene girmişem (227/4) (Tatçı 2008: 251)

Bu doğrultuda her bir insanın yücelik makamına tekrar yükselebilmesi için bir mücadelesi varken, aynı zamanda bu düşüşün ardından geçirilen her devre, kıyamete olan yaklaşmayı ve bozuluşun hızlanması sürecini beraberinde getirmektedir. Buna mukabil, zamanda ilerleme, düşüşün getirdiği karanlığın zifiri karanlığa dönüşmesi sürecini getirmektedir. Aydınlanma, ilerleme, gelişme gibi mefhumlar dünyevileşmenin getirdiği vehimlerdir. Zamanla birlikte yaşanan yozlaşma; âhir zaman, kali yugo, karanlık çağ (Guénon 1992: 16) olarak adlandırılmaktadır. Bu kavramlar pek çok kültürde yer alır ve hepsi de tüm medeniyetlerin eskatoloji mitolojilerinde yer aldığı gibi yok oluşa doğru giden kaçınılmaz sonu haber vermektedir.

Yunus Emre'nin şiirlerinde zamanın ilerlemesiyle bozuluşa doğru gidileceğine dair ifadeler mevcuttur. 387. Şiir ve "Zamân geçdi devir döndi" diye başlayan 218. Şiir gelecekteki bozuluşun tasvirini yapmaktadır:

Zamân geçdi devir döndi
Salâdur kudse gidelüm
Bu cihâna gelen gitdi
Salâdur kudse gidelüm

Sâlihler kalmadı gitdi
Bu cihânı fesâd tutdı
Bu cihânun işi bitdi
Salâdur kudse gidelüm

Şeyâtîn fırsatın buldı
Gönül kararuban öldi
Eyi dirlik kesâd oldu
Salâdur kudse gidelüm

‘Âlimler okıyup tutmaz
Halkı görüben gözetmez
Gönüllerde safâ bitmez
Salâdur kudse gidelüm

Emr-i ma‘rûf bu dem kaldı
Bid‘at gelüp sünnet öldi
Nasîbli nasîbin aldı
Salâdur kudse gidelüm

İyYûnus sen sözün bilgil
Öz hâlüne nazar kılğıl
Ölüm gelmezdin ön ölgil
Salâdur kudse gidelüm (218/1-6) (Tatçı 2008: 243)

Bu takdirde ilerlemeci ve ütöpik bir zaman anlayışı Yunus Emre'nin şiirlerinde söz konusu değildir. Bu özellik ahir zamanın anlatıldığı 60. Şiirde de ifade edilmektedir:

İşidün iy ulular âhir zamân olısar
Sag müsülmân seyrekdür ol da gümân olısar

Dânişmend okur dutmaz dervîş yolın gözetmez
Bu halk ögüt işitmez ne sarp zamân olısar

Gitdi begler mürveti binmişler birer atı
Yidügi yohsul eti içdügi kan olısar

Ya'ni er gelmiş erden elini çekmiş şerden
Deccâl kopısar yirden âhir zamân olısar

Aceb mahlûk irişdi göz yumuban dürişdi
Helâl harâm karışdı assı-ziyân olısar

Birbirne yavuz sanur itdüğün kala sanur
Yarın mahşer güninde işi beyân olısar

İy Yûnus imdi senün 'ışkıla geçsün günün
Sevdüğün kişi senün cânuna cân olısar (60/1-7) (Tatçı 2008: 85)

Ayrıca Yunus Emre bir beyitte geçen “sarp rûzigâr” ifadesi ile zor zamanların tasvirini yapmaktadır:

Oglanlar ögüt almaz yigitler tevbe kılmaz
Kocalar tâ'at kılmaz sarp rûzigâr olmışdur (76/3) (Tatçı 2008: 100)

5.3.2. Tanrı'nın Tüm Yaratılmışı Yoktan Yaratması

Büyük gelenekler bütün yaratılmışın Tanrı'nın yoktan yarattığı konusunda hem fikirdirler (Coomaraswamy R. 2013: 95). Kur'an-ı Kerim'de de doğrudan yer almasa da, Allah'ın yoktan yarattığı konusunda kuşku bulunmamaktadır (Arnaldez 2007: 307-308). Konumuzla ilgili Kur'an'da geçen Allah'ın yaratması ile ilgili ayetler şu şekilde yer almaktadır:

“O, göklerin ve yerin eşsiz-örneksiz yaratıcısıdır; bir şeyin olmasını dilediğinde ona ‘ol!’ der, hemen olur.”(Bakara 2/117). “Biz bir şeyi murat ettiğimizde sözümüz ‘ol!’ demekten ibarettir, o da hemen olur.”(Nahl 16/40). “Bir şeyi istediğinde, O’nun buyruğu ‘ol!’ demekten ibarettir; hemen olur.”(Yâsîn 36/82).

Yunus Emre’nin şiirlerinde de Allah’ın yaratıcı kudreti ve yoktan var edişi ifade edilmektedir:

Kün’i bir kezin söyledün her nesneyi var eyledün
Yine âhir bir söz ile anı kılmak harâb nedür (89/7) (Tatçı 2008: 112)

“Allah sizi yerden bitirip yetiştirmiştir.”(Nûh 71/17) ayeti iki şekilde yorumlanmakla birlikte ilk yoruma göre İnsanlığın atası olan Hz. Âdem’in topraktan yaratılışı işaret edilmektedir. Bu yorumu destekler şekilde Yunus Emre’de de topraktan yaratılışa işaret edildiği görülmektedir:

Yogiken var eyledün topragiken cân virdün
Kudret diliyle andun dilüm söyler eyledi (355/8) (Tatçı 2008: 374)

Yunus Emre’de Allah’ın yokluktan var ettiğine yönelik bir diğer ifade de şu beyitlerle açığa çıkmaktadır:

Öldüren ol dirgüren ol Yûnus imdi Hakk’ıla ol
Hak’dan artuk hiç kimesne yok nesneyi var eylemez (112/7) (Tatçı 2008: 130)

Hiç yogiken oldun diri aç gözünü yolca yûri
Anlayasın sen bu sırrı bellü haber manzûr nedür (56/8) (Tatçı 2008: 81)

Şükür anun birliğine yog iken uş var eyledi
Çünkü asıldan biz yoguz mülk ü hânûmân neyimiş (120/3) (Tatçı 2008: 137)

5.3.3. İnsanın Tanrı Suretinde Yaratılması

Büyük gelenekler, insanın bir “amip” suretinde değil, Tanrı’nın suretinde yaratıldığı hususunda mutabıktırlar. İnsan-merkezci değil, Tanrı-merkezcidirler. İnsan hakikatin kaynağı olamaz, bilakis insan haysiyet ve değerini Tanrı’nın hakikatine bağlılığından almaktadır (Coomaraswamy R. 2013: 95).

“Biz insanı en güzel biçimde yaratmışızdır.” (Tîn 95/4) ayeti ve “Allah Âdem’i kendi sureti üzere yarattı.” (Buharî 2022) Hadis-i Şerifi doğrultusunda da “Tanrı Suretinde” yaratılan insan tasavvurunun mevcudiyeti söz konusudur. Bu tasavvurun mitolojide, destanlarda,

Musevilikte de mevcudiyetinin izlerini süren ve Osmanlı edebi metinlerindeki tecelli fikrini ele alan Yıldız (2018: 333-344)'ın çalışmasında da değinilen “Tanrı’nın suretinde yaratılma” inancı, bu fikrin kadim zamana bağlanan ve evrensellik içeren yönünü de bir şekilde izah etmektedir.

Yunus Emre’nin şiirlerinde de ifadesini bulan bu hakikat, insanın Tanrı’nın suretinde yaratıldığını, mahiyetini ve Tanrı’ya bağlılığını izhar etmektedir:

Biz bizi bilmezidük bizi kendüden eyledi
Âşkâre kıldı bizi kendüy pinhân eyledi (358/1) (Tatçı 2008: 379)

İnsân sıfatı kendü Hak insandadır Hak togrı bak
Bu insânun sıfatına cümle ‘âlem hayrânımış (125/4) (Tatçı 2008: 141)

Elest'de bileydük göz açduk “Belî” didük
Yûnus'ıla gayrını kamu birden eyledi (358/11) (Tatçı 2008: 380)

Sanurdum kendüm ayırıyam dost gayrıdur ben gayrıyam
Beni bu hayâle salan bu sıfât-ı insânımış (125/3) (Tatçı 2008: 141)

5.3.4. Vahiy Merkezli Olup Metafizik İlkelere Dayanması

Bütün büyük gelenekler sağlam metafizik ilkelere dayandıklarını iddia etmektedir. Bu ilkeler tutarlı bir doktrini meydana getirir (Coomaraswamy R. 2013: 95). Geleneksel sanatın da kaynağı beşerî değil, ilahî olarak görülmektedir. Fizik dünyanın ötesine uzanan aşkın hakikatlerin olduğuna ve mevcut bu metafizik esaslara dayalı olarak gelişim gösteren sanatın bütünüleyici ve kapsayıcı olabileceğine inanılmaktadır. İnsanın bütün yönlerine, beden, nefis ve Ruh üçlüsünün doyumuna yönelik sunum söz konusudur.

Yunus Emre’nin bağlandığı İslam geleneğinde de kaynağını ilahi olandan alan, beşerî bir özellik arz etmeyen, bizzat Cebrail (as) vasıtasıyla Hz. Muhammed (sav) efendimize ulaşan vahiy merkezli bir din olduğu bilinmektedir. Bu vahiy vasıtasıyla tertip edilen Kur’an-ı Kerim’de yer alan şer’i hükümler dâhil bütün diğer hususlar kendi içinde tutarlı ve değiştirilemez bir doktrini meydana getirmektedir. Bu takdirde fizik alanının sınırları içine dâhil olmayan, tüm zamanlar için geçerliliğini sürdürecektir olan öğretinin devamını temin edecek bir kaynağa yaslanılmaktadır.

Çün Kur’ân gökden indi anı Allâh buyurdu
Andan haber virsene hâ kitâbdan ötersin (148/3) (Tatçı 2008: 165)

Yunus'un dilinden topluma yayılan, kaynağını Kur'an'dan alan bu değişmez hakikatin ifadesi sanat vasıtasıyla izhar edilmektedir:

Yûnus'un sözi şi'irden ammâ aslı(dur) kitâbdan
Hadîsile dinene key (bilgil) sâdık olmak gerek (137/9) (Tatçı 2008: 156)

Türk-İslam Edebiyatı'nda dinin inanç, ibadet ve ahlaki yönünü açıklayan dinî-edebî türler içerisinde en fazla Kur'an, ardından ise hadisler en temel kaynak olarak kullanılmaktadır (Güngör 2007: 204). Yunus Emre'nin en temel dini kaynaklar olan Kur'an ve hadislerden beslenen yönüne işaret eden Güngör (2007: 209), Yunus Emre Divan'ında 14 hadisin iktibas yoluyla kullanıldığını tespit etmektedir.

Cebrail (asm) vasıtasıyla Hz. Peygambere ulaşan vahiy özellikle Mi'râç mucizesi¹⁸ ile aktarılmaktadır¹⁹:

Anun gibi ma'sûkanun haberini kim getirür
Cebrâîl-i mürsel sığmaz anda olıcak münâcât (17/5) (Tatçı 2008: 38)

Mi'raç mucizesi, rasyonel akılla açıklanamayacak bir mahiyet arz etmesi nedeniyle metafizik bir temele dayanmaktadır.

Gitdi Cibrîl Hazret'i getürdi Burak atı
Nûrdanıdı hil'ati gözi gevher yüzi ak (134/4) (Tatçı 2008: 151)

Bütün dinlerin, müşteregi olarak bir vahye dayalı olduğu görülmektedir. Tanrı bazen bir peygamber vasıtasıyla insana özel bir 'akide', 'ibadet' ve 'ahlak yasası', bir öğreti ve metot iletmiştir. Ayrıca bu büyük geleneklerin hepsi de bu vahyin sabit, tamam ve değiştirilemez olduğu noktasında mutabıktır. Bu takdirde zamanın koşullarına göre değişen, evrimleşen, ilerleyen bir vahiy söz konusu olamaz (Coomaraswamy R. 2013: 95). Bu doğrultuda geleneksel sanatın bağlı olduğu temel akidenin de ilahi kaynaklı, vahiye dayalı, peygamberine iman eden, dinin koyduğu şeriata ve hukuka riayet eden yönü mevcuttur.

Yunus Emre'nin şiirlerinde vahiy mucizesini Hz. Peygamber'e ulaştıran dört büyük melekten olan Cebrail (as)'dır. Cebrail (asm) vasıtasıyla Hz. Peygamber'e bildirilen vahiy,

¹⁸ "Hz. Peygamber'in en önemli mucizelerinden birisi olan mi'rac olayı, hicretten yaklaşık bir buçuk yıl önce recep ayının 27. gecesi meydana gelmiştir. Mi'râc mucizesinin meydana geldiği geceye "mi'rac kandili" denmekte ve mübarek gecelerimizden birisi olarak kültürümüzde önemli bir yere sahip bulunmaktadır."(Güngör 2007: 206).

¹⁹ Cebrail (asm) ve miraç mucizesine yönelik beyitlerin yer aldığı diğer şiirler şöyledir: (81/3) (Tatçı 2008: 104), (86/4) (86/6) (Tatçı 2008: 108).

Kur'an-ı Kerim olarak tertip edilmiştir. İslam dini çerçevesinde uyulması gereken temel hükümler ve hukuk, Şeriat adı altında bir sabiteye dayalıdır.

Evvel kapu şerî'at emr ü nehyi bildürür
Yuya günâhlarını her bir Kur'ân hecesi (351/3) (Tatçı 2008: 168)

5.3.5. Yeni Bir Akide Getirildiği İddiasının Olmaması

Peygamberlerin hiçbiri yeni bir öğreti getirdiklerini yeni hakikatler keşfettiklerini ifade etmemişlerdir. Hz. İsa, şeriatı değiştirmekten değil; uygulamaktan söz etmiştir. “Buddha” yalnızca ‘kadim yolu takip ettiğini’ ifade etmiştir. Hz. Muhammed (sav), Hz. İbrahim’in dinine döndüğünü belirtmiştir (Coomaraswamy R. 2013: 95-96). Bu doğrultuda geleneksel sanatta da sıfırdan özgün bir usulün, beyan şeklinin, üslubun getirildiği iddia edilmez, sanatı kadim gelenekle ilişkili değerlendirmek esastır. Kopma ve dağılmaya müsaade etmeyen sağlam bir gelenek zinciri mevcuttur ve silsileye olan bağlılık, ancak sanatı sahih kılmaktadır.

Yunus Emre’nin şiirlerinde de kadimi reddeden bir din anlayışı yoktur. Son peygamber olan Hz. Muhammed’e (sav) kadar gelmiş olan tüm peygamberler kabul edilmektedir:

Evvel Âdem yarattı sonra peygamberleri
Âhir Muhammed nûrı balkıdı içümüzden (233/6) (Tatçı 2008: 257)

‘Aklumun haberi bugünkü degül
Anı er dirisen evvelki âyet (18/7) (Tatçı 2008: 40)

5.3.6. Vahiylarin Anlamının Sırlı Olması

Bütün dinlerin ortak noktalarından biri de çoğunlukla vahiylarin biraz kapalı olmasıdır. Bizim çağımızın, “karanlık çağ”ın akılları için öyle görünmektedir. Bundan dolayı dinlerin azizler, veliler, arifler gibi yorumcuları vardır. Müslümanların İbn Arabi ve Gazzali’ninkiler gibi Kur’an tefsirleri vardır. Bütün bu kaynakların sahlılığını sağılayan özellik asıl vahiyden ayrılmamasıdır. Öğretiler hiçbir şekilde değişime uğramadan nakledilmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 96). Geleneksel sanatta da bu tür resmi yorumculara olan bağıllık benimsenerek atıfta bulunulmaktadır. “Resmi yorumcular” olarak bahsi geçen kimseler aynı zamanda insan-ı kâmillerdir ve velâyet makamları itibârıyla her ne idrak ediyorlarsa etsinler, mertebe bakımından önlerinde ya da üstlerinde bulunan nebî ve resullerin arkasında bir idrak yetisine sahiptirler (Çakmaklıoğlu 2008: 229).

Yunus Emre'nin şiirlerinde de yer verilen başta şeyhi Taptuk Emre olmak üzere pek çok büyük âlimin ismine rastlanmaktadır. Ayrıca “Er, Eren, Evliya, Arif” gibi sıfatlarla anılan kimselerin, dinin kabuğu olarak nitelenen şeriattan, tarikata, ardından marifet ve hakikate taşıyan, bu yolun yorumcuları ve rehberleri olarak sunulduğu görülmektedir:

Mevlânâ Hudâvendgâr bize nazar kılalı
Anun görklü nazarı gönlümüz aynâsıdır (64/4) (Tatçı 2008: 89)

Geyiklü Baba bize bir kez nazar kılaldan
Hâsıl oldı Yûnus'a her ne ki vâyesidür (29/10) (Tatçı 2008: 52)

Evliyâ'ya münkirler Hak yolına ‘âsîdür
Ol yola ‘âsî olan gönüllerün pâsıdır (64/ 1) (Tatçı 2008: 89)

Evliyâdur Hak kapısı Yûnus durur kapucısı
‘İşkıla geldi bu yola ‘ışkı idindi hem turak (128/7) (Tatçı 2008: 144)

Evliyâdur Hakk'un sırrı alnındaki Allah nûrî
Anı seven âh u zârı kılsa gerek şimden girü (286/4) (Tatçı 2008: 304)

5.3.7. İbadet Biçimlerinin İnsan Kaynaklı Olmaması

‘Sabit vahyin’ bir diğer yönünün ‘kült’ olduğu ifade edilmektedir. Her dinin uygulamasında görülen ibadet biçimleri hiçbir şekilde insan kaynaklı değildir; bizzat Tanrı veya Tanrı’nın temsilcisi tarafından belirlenmiştir (Coomaraswamy R. 2013: 96). Geleneksel sanatta da gerek doğrudan gerekse de dolaylı olarak gündeme gelen ibadet ve zikir gibi ayinsel unsurlar, bizzat peygambere uzanan silsile vasıtasıyla elde edilmiş ilahi kaynağına eşlik eden bir yöne sahiptir. Yunus Emre’nin şiirlerinde de Hz. Peygamber tarafından nasıl yapılacağı ortaya konan ibadet, sünnet ve farzlara riayet etmenin gerekliliği vurgulanmaktadır:

Her kim anun sünnet ile farzını kâ’im tutar
Ne diyem ki ‘âkıbet sorı-hisâbdan beridür (81/5) (Tatçı 2008: 104)

Gönüllerde yir eylemek Muhammed'e gelmiş durur
Mustafâ'ya ümmet olan Tamu'da karâr eylemez (112/6) (Tatçı 2008: 130)

5.3.8. Belli bir Ahlak Yasası ve Hukukunun Olması

‘Ahlâk Yasası’ noktasında da yine her dinin kendi içerisinde bir hukuku olduğu, kendi yasaları doğrultusunda hareket edildiği ve yine bu yasaların Tanrı tarafından peygamberler vasıtasıyla aktarıldığı belirtilmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 96). Geleneksel sanatta da yine kendisini ilahi kaynağına bağlayan belli bir ahlâk yasası mevcuttur. Bu ahlakî çerçevenin dışına çıkan hiçbir eser, geleneksel sanat ürünü olarak kabul görmez. Şahsi görüşün yansıtılmaması ilkesi bu yasayı sabit kılarak ilahi olanı beşerî olanın hükmüne vermez.

Yunus Emre’nin şiirlerinde de temel ahlak yasası üzerinden açılım gösteren bir manevi tekâmül süreci öne sürülmektedir. İnsanı kötülükten meneden ve iyi ahlaka yönlendiren bir dizi etkili ifadeler zinciri muhatabını ikna etmektedir:

Sen seni ne sanursan ayruga da anı san
Dört kitâbun ma’nîsi budur eger varısa” (299/6) (Tatçı 2008: 318)

Dünyâ çerb ü şîrîn durur âdem gerekdür yiyesi
Kem nesneye tama’ idüp kesüp kemürüp yutmagıl (159/7) (Tatçı 2008: 175)

Sözi Yûnus'dan işit kibir kılma dut ögüt
‘Îmâret olmayasın tâ harâb olmayınca (297/8) (Tatçı 2008: 316)

Senün ben dimekligün ma’nîde usûl degül
Bir kapu kullarına şaşî bakmak yol degül (163/1) (Tatçı 2008: 178)

Giderdüm gönlümden kîni kîn dutanun yokdur dîni
İy yârânlar ben bu sözi uludan işitdüm ahî (399/5) (Tatçı 2008: 420)

Eger kîne tutarısan gitdi senden îmân dahı
Bi’llâhi ol Tanrı hak’ı yokdur bu sözün yalanı (412/12) (Tatçı 2008: 434)

Geçüp gitmek dilerisen yâ düşmeyeyin dirisen
Şol kazandugun mâlunı Tanrı’yiçün virmek gerek (137/6) (Tatçı 2008: 156)

Evvel bize vâcib budur hoş hulkıla ‘amel gerek
İslâm adı okıncak yoldaşumuz îmân gerek (138/1) (Tatçı 2008:156)

Kesgil harâmdan elün kesgil gaybetden dilün
‘Azrâîl el’irmedin bu dükkânı dir gider (35/4) (Tatçı 2008: 57)

5.3.9. “Doğru İnanç” ve “Yoldan Sapmak”tan Söz Edilmesi

Din kelimesinin “bağlayan” anlamına gelmesi dolayısıyla da bizi merkeze bağlayan anlamından hareketle, bozulmamış bir dinin her zaman geleneksel olacağı vurgulanmaktadır. Gelenek kelimesinin devretmek ve nakletmek anlamı nedeniyle orijinal vahyin nakledilmesini içerdiği açıklanmaktadır. Nitekim tüm dinler, ‘doğru inanç’ ve ‘sapıklık’tan söz etmektedirler. Doğru inancın orijinal vahiyle uyumlu olan inanç olarak belirtildiği ve bundan ayrılış ve kopuşun da ‘sapıklık’ olarak tanımlandığı görülmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 97). Geleneksel sanatta da en temel hususiyetlerden birinin Ortodoks bir dine mensup olunması ve bu intikal içerisinde yer alınmasının gerekliliği olduğu anlaşılmaktadır. Sanatın bizzat geleneksel nitelemesini almasının sebebi de bu sürdürülebilirlik özelliğinin olmasıdır.

Yunus Emre’nin şiirlerinde de Hakk’ın buyruğunu tutmaya, ezelden beri gelip gitmiş olan ululardan intikal eden doğru inanç üzere olmaya sevk eden ifadeler mevcuttur. Aynı zamanda belli bir sabiteye dayanan bu doğruluk üzere olma şartının geçmişten ulular vasıtasıyla aktarıldığı gibi Yunus Emre’nin bizzat kendisinden de öteye, geleceğe uzanacağı belirtilerek geleneğin yatay intikalindeki sürekliliğe vurguda bulunulduğu gözlemlenmektedir.

Bize bizden ulular inen eyü hûlular
Ol eyü ‘amellüler haber böyle dir gider (35/3) (Tatçı 2008: 57)

Yûnus senün sözlerün ma'nîdür bilenlere
Söyleyeler sözüni devr-i zamân içinde” (302/18) (Tatçı 2008: 324).

Dini tebliğ edebilmenin ön koşulunun doğruluk üzere olmak olduğu vurgulanarak, dilde değil, eylemde doğru olmak şartının dile getirildiği görülmektedir.

Dîn ü î mân bünyâdı togrulıkla gerçeklik
Ol tamâm olmayıcak neyile dîn çatarsın (148/2) (Tatçı 2008: 165)

Egriligün koyasın togrı yola gelesin
Kibr ü kîni çıkargıl erden nasîb alasın (250/1) (Tatçı 2008: 270)

İnce Sırât köprüsi genez imiş bu yolda
Dosta giden kişinün togrulıkdur çâresi (375/7) (Tatçı 2008: 399)

Nefsin müsülmân iden Hak yola togru giden
Yarın ana olisar Muhammed şefâ‘atî (380/6) (Tatçı 2008: 403)

Yunus Emre’de doğruluktan, yoldan şaşmaya geçiş, benlik sevdasına düşmek ile kolayca sağlanabilecek ince bir çizgidir. Bu takdirde, doğruluk üzere kalabilmek oldukça hassas bir uyanıklık üzere durmayı gerektirmektedir.

Her kim kendüyi gördi üstâdı İblîs oldı
Kişi ne buldıysa miskînligile buldı (367/12) (Tatçı 2008: 389)

5.3.10. Bâtınî (Ezoterik) Olguları İhtiva Etmesi

Her bir din ve kutsal sanat, ilke olarak ve tercihen aktarılan bâtinî (ezoterik) olguları ihtiva etmektedir (Schuon 2016a: 193). Din, yapısı itibarıyla gizli inançlar barındırmaz. Dinde anlaşılması zor, muğlak ifadeler mevcuttur; ancak öz itibarıyla bunlar sır değillerdir. Bu kaynaklara ulaşmak için belli ‘aklî’ ve ‘ahlakî’ niteliklere sahip olmak gerekir ve en önemlisi de rehberliğe ve belli bir ”guru”ya (pir) ihtiyaç duyulur. Dahası kişiyi Avatar’a (peygambere) ve sonunda da Tanrı’ya bağlayan bir ibadet uygulamasına giriş ve kabul ayini (initiation) gereklidir (Coomaraswamy R. 2013: 97). Geleneksel sanatta da zahirî anlamda herkesin rahatlıkla anlayabileceği ve ulaşabileceği anlam katları olabildiği gibi eserin bâtinîna doğru açılımlanacak aşamalarda doğrudan kavranamayacak hususiyetler de mevcuttur. Bu hususta eserin, esere muhatap olan kişinin kapasitesine göre açılım gösterecek gizil yönleri sahip olduğu söylenebilir. Bu noktada yine belli bir silsile içerisinde dâhil olunarak, İslam dininde yer alan tasavvuf geleneğinde olduğu gibi bir şeyhe intisap ederek fiilî anlamda bir inisiyasyon sürecini yaşamının, daha fazla bilginin edinilmesine imkân sağlayabileceği ifade edilebilir. Bu noktada hem sanatçı hem de toplum açısından gerekli ön koşullar sağlandığı takdirde herkese açık olan bir boyutun söz konusu olduğu görülmektedir.

Yunus Emre açısından bakıldığında kendisinin bizzat bu sırlı yolu takip ettiği; belli temel koşulları sağlaması kaydıyla her insana açık olduğu, ancak bunun çok zor merhaleleri içeren bir süreç olduğu, benliğin kurban edilmesine kadar varacak zorlu bir mücadelenin yaşanacağı anlaşılmaktadır. Nitekim 298. Şiirinde Yunus, hakikate erenlerin yedi nişanı olduğunu belirtirken bunlardan yalnızca ilk dördünü açıklar. Bunlardan ilki, başkalarını eleştirmemek, ayıp gözetmemektir. İkincisi, nefsin her dileğini yerine getirmemek, aşırıktan kaçınmak, çok yememek, tembellikten sakınmak, zevk arzusunda aşırıya kaçmamaktır. Üçüncüsü, tüm heveslerden vazgeçmek, isteğe değil, ihtiyaca odaklanmak, israftan kaçınmak, yanlış heveslere kapılmamaktır. Dördüncüsü, dünyadan münezzehtir olmak, dünya ve dünyalık peşinde

koşmamak, mal-mülk, şan-şöhret, makam-mevki uğruna heder olmamaktır. Geri kalan üç nişan ise gelip halvet soranlara aktarılacak bilgidir (Tatçı 2008: 316-317). Bu doğrultuda, bu dört aşamanın tamamlanmasının ardından herkes için hâsıl olabilecek bir yolculuğu mümkün olabilmektedir. Bu yolculuğun ise geriye kalan üç aşaması mutlaka bir silsileye bağlanarak, bir şeyhe intisap etmek ile sağlanabilecek bir mahiyet arz etmektedir. Bu sır bilgiye vâkıf olmak, kendi nefsinin tuzağına her an düşme tehlikesinde olan biri için rehbersiz gidilemeyecek bir süreci içermektedir. Yunus Emre de bu yolda ilerlerken şeyhi Tapduk Emre'nin rehberliğinde derinlere dalabilmiş; oradan elde ettiği gevheri sanatı vasıtasıyla muhatabına aktarabilmiştir.

Hak'dan nazar oldı bana Hak kapusın açar oldum
Girdüm Hakk'un haznesine dürr ü gevher saçar oldum (208/1) (Tatçı 2008: 234)

Yûnus'a Tapdug u Saltug u Barak'dandur nasîb
Çün gönülden cûş kıldı ben niçe pinhân alam (201/41) (Tatçı 2008: 227)

Bu beyitle bağlı olduğu, Tapduk Emre, Sarı Saltuk, Barak Baba şeklinde sözlü intikalin bağlandığı silsileyi işaret etmektedir. Yunus Emre gerçek anlamda bilme düzeyine erişebilmenin, Allah'a giden doğru yol üzere olmanın, evliyaya intisap etmekten geçtiğini ifade ederek halkı bu yola davet etmektedir:

Alun evliyânun elin togrı varun Hakk'un yolın
Ma'nî budur bellü bilün bildüm diyen bilmeyiser (63/6) (Tatçı 2008: 89)

5.3.11. İnsana Nesnel Kriterlerin Sunulması

Bütün dinler insana nesnel kriterler vermektedirler. Manevi yöneticiler de karizmatik şahsiyetlerinden dolayı değil, hakikati ne ölçüde temsil ettikleri, mensubu oldukları dinin hakikatine ne ölçüde uydukları ve kendilerini hakikatin mükemmel vasıtaları ve kanalları hâline getirdikleri ölçüde muteberdir. Dinler sunduğu bu nesnel kriterlerden daha fazlasını, aklı da sunmaktadır. Bu noktada aklın kullandığı öncüller olan ölçülebilir olgular (bilim), duygular, akletme ve vahiy gibi dört farklı kaynaktan temin edilen veriler, insanda mevcuttur; bu kaynaklar dâhili ve harici gibi yukarı ve aşağı olabilmektedir. Bu kaynaklardan akletme ve vahiy, düşünmeden daha yüksek bir düzeye sahiptir. Ancak akıl dünyevi hayatın başlaması ile kararmış olduğundan vahye ihtiyacı vardır. İnsana muhakeme ötesi görüş gücüne sahip olabilmek yetisi verilmiştir ve akletmenin aşamalarına sahiptir. Bu doğrultuda, tüm dinlerin sunduğu nesnel kriterler, insanların akletme aşamalarında tekâmül etme fırsatını sunmakta; nesnel gerçek

ve vehmi olanı ayırt etme fırsatını vermektedir. Bu şekilde insandan bir irade göstermesi ve bu nesnel kriterleri kabul etmesi veya reddetmesi ve tercihinin sonuçlarına da katlanması beklenmektedir. Özgürlük ile sorumluluk da gelecektir. Tanrı ile ortak olarak sahip olunan bu akıl ve irade kabiliyeti doğru kullanıldığı takdirde insana ilahi hayata iştirak etme fırsatı sunacaktır. Bu noktada kritik mesele, bireyin Allah’a karşı sorumlu olup olmadığını kabul etmesi hususudur (Coomaraswamy R. 2013: 97, 98, 99).

Tüm bu açıklamalardan hareketle geleneksel sanat söz konusu olduğunda da, daha önce geleneksel sanatın akledilip görülme ilkesinde ifade edildiği gibi, aklın derecelere sahip olduğu, sanat vasıtasıyla sunulan aklın ise “Kalp Gözü” ile görme denilen daha yüksek bir görüş kabiliyetine yükseltme maksadını taşıyan yüksek bir akıl olduğu idrak edilmektedir. Her bireye bu görüş kabiliyetini yükseltebilecek akıl ve nesnel kriterler sunulmuştur. İnsanın sahip olduğu bu akıl ve muhakeme gücü ile iradesini kullanarak Allah’a karşı sorumlu bir varlık olduğu idrakini gerçekleştirmesi gerekliliği, sanat vasıtasıyla da hatırlatılan gerçeklerdendir.

Yunus Emre’nin şiirlerinde de yer verildiği şekliyle akıl bir noktaya kadar zaruri olarak birlikte gidilecek yolu içerir. Rasyonel akıl, doğru yolu seçmede, doğruluğu temsil eden insanları tayin etmede, belli nesnel kriterler doğrultusunda hareket eden ayırt etmede zaruri olarak başvurulacak kaynaktır. Akıl sahibi olmak, sorumluluk sahibi olmayı; sorumluluk sahibi olmak, doğru eylemde bulunmayı zaruri kılmaktadır. Nihayetinde sorumlu olan varlıklar, yaptıklarının neticesine katlanmaktadırlar. Aklını kullanamayan ve irade sahibi olmayan bir akıl hastası, hiçbir şeyden sorumlu tutulamaz. Bu takdirde âkil kişi, doğruluk yolunda olanla eğrilik yolunda olanı ayırt edebilecek dereceli akla sahiptir. Nesnel veriler, duygular, vahiy gibi çeşitli veriler vasıtasıyla akletme eyleminin sağlanması, akıl sahibi bir insanın doğru yol üzere ilerleyebilmesinde dayanak teşkil etmektedir. Gerek izinden gidilecek doğru insanla yanlış insanı tayin edebilmede, gerekse de davranışta doğru ve yanlış ayırt edebilmede “akletmek” önemli bir başlangıç noktasıdır. Tabii doğru yol üzere sürülen seferde rasyonel aklın tükendiği ve metafizik süreçlerin yaşandığı hâller söz konusu olmaktadır. Yunus Emre’nin şiirlerinde ifadesini bulan akli reddetme süreçleri, aşk merhalesine geçişle birlikte yaşanan gönül merkezli sarhoşluktur ve kaynağı ilahîdir. Bu itibarla akıl, aşka taşıyıcı; seviye atlatıcı bir mahiyete sahiptir. Aklın en üst seviyesine, Akı-ı Küll’e ulaşmasının yolunda rasyonel akıl basamak teşkil etmektedir.

Yûnus ‘âkilisen bunda mülke sûret bezemegil
Mülke sûret bezeyenler kara toprak olmuş yatur (74/7) (Tatçı 2008: 99)

Hep gafletile gâfil gafleti n'ider ‘âkil
Bin söylesen key câhil ‘irfân yolına girmez (115/3) (Tatçı 2008: 132)

Âşık mîdur ol ma'sûk için virmeye cânı
‘Âkil midür ol dünyeyile isteye anı (357/1) (Tatçı 2008: 378)

‘Akıl taht eyledi başı şöyle bilür her bir işi
Dünyâ içre ‘âkil kişi degmez kimseye ziyânı (412/4) (Tatçı 2008: 433)

Yunus Emre'nin şiirlerinde yer alan, dini söz ile anlatıp, davranışta uygulamayan; ilmi olup ameli olmayan Müslümanlara yönelik eleştiri mahiyetindeki beyitleri, yine akılla ayırdına varılabilecek, nesnel kriterlere göre değerlendirme yapmaya yönelik teşvik içermektedir.

Dimesün kim müselmânâm Çalap emrine fermânâm
Dutmazısa Hak sözünü fâyide yok dînden ana (11/3) (Tatçı 2008: 33)

Okıdun yidi mushafı tâ‘at gösterürsün sâfi
Çünkü ‘amel eylemedün gerekse var yüz bin okı (366/5) (Tatçı 2008: 387)

Bin kez hacca vardunısa bin kez gazâ kıldunısa
Bir kez gönül sıdunısa gerekse yüz yıl yol dokı (366/6) (Tatçı 2008: 387)

Yunus Emre'nin 248. şiirinde de yine bu hususa ayrıntılı yer verildiği görülmektedir. Bu şiirden bazı örnek beyitler şöyledir:

Dîn ü îmân bünyâdı togrulıkla gerçeklik
Ol tamâm olmayıcak neyile dîn çatarsın (248/2) (Tatçı 2008: 268)

Çün Kur‘ân gökden indi anı Allâh buyurdı
Andan haber vîrsene hâ kitâbdan ötersin (248/3) (Tatçı 2008: 268)

‘İlm okımak bilmeklik kendözünü bilmekdür
Pes kendözün bilmezsen bir hayvândan betersin (248/5) (Tatçı 2008: 269)

‘İlm okımak ma‘nîsi ‘ibret anlamagiçün
Çün ‘ibretten degülsin görmedin taş atarsın (248/6) (Tatçı 2008: 269)

Halkı fetvâ virürsün yâ sen niçün dutmazsın
‘İlmün var ‘amelün yok hâ günâha batarsın (248/9) (Tatçı 2008: 269)

5.3.12. İnsanların Ölümden Sonra Hesaba Çekilmesi

İnsanın Allah’a karşı sorumlu bir varlık olması, tüm dinlerin ortak ilkesinde görüldüğü üzere, insanların öldüğünde aklını ve iradesini hangi yönde kullandığı doğrultusunda hesaba çekilecek olmasıdır. İnsanın bu sorumluluğu doğru veya yanlış yönde kullanımına göre cezalandırılacak veya mükâfatlandırılacak olması, ortak ilkelerden biridir. Bu ilkenin insan zihnine yerleştirilme şekillerinde farklılıklar olabileceği, Sami dinlerinde cennet ve cehennem, Budizm de ‘varlık çemberi’, Hinduizm’de varlığın göç etmesi şeklindeki nitelendirmelerin hep bu ortak ilkeyi ifade ettiği belirtilmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 98-99).

Geleneksel sanatın hatırlatıcı yönlerinden birinin de, ölümün hakikatine yönelik canlı ifadeler kullanılarak bu hesaba çekilmenin, ödül ve mükâfat aşamasının, dünya hayatı boyunca tanzim edilen dünyevi hayatın, doğru veya yanlış yolda sarf edilmesi neticesinde elde edilecek nihai sonun ve sorgu sual aşamasının hissettirilerek içselleştirilmesi olduğu belirtilir.

Yunus Emre’nin şiirlerinde, insanın bu dünya hayatındaki nihai sonuna yönelik ölüm tasvirlerinin, hesaba çekilme süreçlerinin, imtihan âlemi olan bu dünyada yapılan davranışların neticesi olarak ahiret hayatının, cennet ve cehennem tasvirlerinin etkili bir şekilde sunulduğu gözlemlenmektedir. Oldukça geniş yer verilen bu beyitlerin çokluğu nedeniyle yalnızca bir kısmından örnekler veriyoruz:

Baykuş çağırur vîrânda kimse murâd almaz anda
Eyü ‘amel ide görün ol Hak terâzû andadur’ (44/ 4) (Tatçı 2008: 66)

Varıcağız terâzûya Hak kendü bakar yazuya
Göricek taglar eriye ol zebânîler andadur (44/5) (Tatçı 2008: 66)

Biti sunıla elüne itdüğün gele yoluna
Tanuklar bile bulına dostun düşmenün andadur (44/ 6) (Tatçı 2008: 66)

İsrâfil sûrın urıacak cümle mahlûk uyanıcak
Sori hisâb sorılıcak ‘Arab dili lisân gerek (138/2) (Tatçı 2008: 156)

Gök perdelerin açalar eyü yavuzdan seçeler
Ol dem kancaru kaçalar baş kurtarası yir gerek (138/3) (Tatçı 2008: 157)

Yunus Emre’de cennet: uçmak, cehennem: tamu kelimeleriyle yer almaktadır:

Korkarısın sen Tamu'dan (gel) alçak olgıl kamudan
Ol günü ince köpriden (bil) kamular geçmek gerek (137/5) (Tatçı 2008: 156)

Koyam bu dünyâyı gidem çün âhrete sefer idem
Ol Uçmak'da Hürîleri ben bana yoldaş eyleyem (197/2) (Tatçı 2008: 219)

Ancak Yunus Emre’de cennet arzusunun da ötesinde Allah’a kavuşmak esastır.

Tutulmadı Yûnus cânı geçdi Tamu'dan Uçmak'dan
Yola düşüp dosta gider gine aslın ulaşmağa (1/11) (Tatçı 2008: 22)

5.3.13. İnsanda Bir Hiyerarşinin Bulunduğunda Hemfikir Olunması

Bütün dinler insanda bir hiyerarşi bulunduğu konusunda ve yüksek olanın aşağı olana, Ruh’un nefse hükmetmesi gerektiği noktasında mutabıktırlar. Tüm dinlerin amacı insanı günahlardan arındıran bir manevi hayatı tesis etmektir ve bu amaçla katı bir ahlaki yasa telkin edilmektedir. Ancak bu ahlaki yasa da kendi içinde bir amaç değil araç görevi ifa etmektedir (Coomaraswamy (R) 2013: 99-100).

Geleneksel sanat söz konusu olduğunda da yine, insanın ulaşması gereken makam ve mertebeler olduğu kabul edilmektedir. Sanatçı kendi bulunduğu tevhit makamına göre eser ortaya koyarken, esere maruz kalan insan da kendi mertebesi doğrultusunda eserden belli kazanımlar elde etmektedir. İnsanın, bünyesinde beden, nefis ve Ruh’un bileşeninden oluşan üçlü bir yapıyı taşıdığı ve nefsin insanı daha aşağı mertebelere indireceği; ancak Ruh’un daha üst mertebelere çıkarabileceği hiyerarşik sıralamanın varlığına dikkat çekilmektedir. Sanat vasıtasıyla insanların manevi anlamda tekâmülünün ve akıl derecelerinde üst seviyelere yükselbilmelerinin amaç edinildiği gözlemlenmektedir. Bu noktada geleneksel sanatta da katı bir ahlaki yasanın söz konusu olduğu söylenebilir.

Yunus Emre’nin şiirlerinde “can” kavramıyla ifadesini bulan iç kendilik, beden ve nefsin de üzerinde konumlandırılmaktadır. Beden canın hizmetinde olması gereken bir alet hükmündedir.

Cân bir ulu kimsedür beden anun âletidür
Her ne lokma yirisen bedenün kuvvetidür (34/1) (Tatçı 2008: 56)

Bedenin gıdası yiyeceklerdir ancak bunun “can”a hiç faydası yoktur.

Ne denlü yirisen çok ol denlü yürisen tok
Câna hîç assı yok hep sûret maslahatıdur (34/2) (Tatçı 2008: 56)

Çünkü “can”ın gıdası manevidir; evliya sohbetidir.

Bu cân ni‘meti kanı gelün bulalum anı
Asâyiş kılan cânı evliyâ sohbetidür (34/3) (Tatçı 2008: 56)

Can, insan yaratılmadan önce de vardı. Bu itibarla insanın sahip olduğu ilahî yön canın içinde saklıdır.

Evvel dahı bu ‘akl u cân seninleyidi asl-ı kân
Âhir girü sensün mekân anda varam senden yana (8/2) (Tatçı 2008: 31)

İnsanın beşerî yönü ise onu aşağı çeken, dünyanın ve bedenın kafesine hapseden tarafıdır ve canın altında konumlanmaktadır.

Kaza kaza indüm yire gör bu nefsi yüzi kara
Hürmeti yok Peygamber'e bendlerini bozar oldum (222/9) (Tatçı 2008: 245)

Cânım nâ-çâridı bunda kalmışıdum bu zindânda
Gel didiler vardum anda varlıgumdan geçer oldum (208/8) (Tatçı 2008: 235)

Beden fanîdir, ölüm ile her şey biter. Ancak can bakidir; hem evvel, hem ahirdir.

Ten fânîdür cân ölmez çün gitdi girü gelmez
Ölürise ten ölür cânlar ölesi degül (158/2) (Tatçı 2008: 174)

İnsanın içinde bulunan bu hiyerarşide iplerin nefsin eline verilmesi can için bir zulümdür.

Bunda zâlimlik eyleyen nefsi harâmla toylayan
Yüzleri kara kopısar öz cânları râhat degül (154/4) (Tatçı 2008: 171)

Can’a itaat eden beden ve nefs, insan bünyesini kemale erdirerek iki cihan saadetini getirir; ancak nefse boyun eğdirilen beden ve can, insan tabiatı için bir zulümdür; baki dirlikten yoksunluktur.

Dirnegi tagıdan gelmiş cân u gönül mahbûs olmuş
Hep ‘azânı şeytân almış öğüt dutmayasın bigi (414/5) (Tatçı 2008: 436)

Geldün bu dâr-ı mihnete aldandun fânî lezzete
Heves idüp Hak sohbele dadın datmayasın bigi (414/2) (Tatçı 2008: 435)

Bu nefsile dünya fânî pes dünyâya gelen kanı
Aldadun iy dünyâ beni işleründen bîzâr oldum (222/10) (Tatçı 2008: 245)

5.3.14. Manevi Hayatın Tesisinde Dua ve İbadete İhtiyacın Olması

Tüm dinler için ortak olan unsurlardan biri de manevi bir hayatın tesisinde dua ve ibadete ihtiyaç olduğudur. Bu dua ve ibadetlerin mahiyeti yalnızca bireysel manada bazı ihsanlar elde etmek, ruhu tasfiye etmek değil; buna ilaveten bireyin şükrü, rızası, kararlılığı ve hamdının ifadesidir. Tevbe ve pişmanlık olarak nitelenen bağışlanmayı dilemek, her bela ve imtihanın da gerekli ve yararlı olduğuna inanmak, tüm dinlerin mutabık olduğu hususiyetlerden biridir (Coomaraswamy R. 2013: 100).

Bu noktada geleneksel sanat vasıtasıyla ortaya konan eserin de yine dinin gereği olan dua ve ibadet boyutlarını kendi sınırları doğrultusunda ifade edebileceği görülmektedir. Manevi tekâmülün aşamalarından birinin de arınma sürecini oluşturduğu görülür. Ahlaki kurallara teslimiyetin neticesinde gerçekleşebilecek manevi kazanımlar söz konusudur. Bu doğrultuda atalet ve rahatlık değil; çaba ve mücadele duygusunu aşıl原因 sanat eserlerinin amel, ibadet, ayin, ahlaki kuralların uygulanışı gibi eyleme yönelik davranış biçimini telkin ettiği söylenebilir.

Bu açıklamalar doğrultusunda, manevi hayatın tesisi gayesinin Yunus Emre'nin şiirlerinin bütününe yayıldığını söyleyebiliriz. Nitekim Yunus Emre, kendi manevi tekâmül aşamaları ile birlikte bizzat tecrübe ettiği manevi süreçleri, sanatı vasıtasıyla somut hâle getirerek, insanlığı çaba ve gayrete, dua ve ibadete, tevbe ve pişmanlığa, bela ve imtihana sabretmeye davet etmektedir²⁰.

Yûnus var imdi tevbe kıl cân sendeyiken it ‘amel
‘Âşıkısan kuşanı gör dervîşlerin palhengini (350/7) (Tatçı 2008: 368)

San'atun yigregi çün namâzımış hoş pîşe
Namâz kılan kişide olmaz yavuz endişe (341/1) (Tatçı 2008: 359)

Yunus Emre 136. Şiirinde beş vakit namazı ayrı ayrı açıklamaktadır:

²⁰ Şiirlerde göze çarpan, çaba ve gayreti örneklendiren şiir numaraları şu şekildedir: (36/6, 350/7, 251/2) Dua ve ibadet ile ilgili şiir örnekleri de bu numaralı şiirlerde gözlemlenebilmektedir: (109/2, 341/1, 279/7) Tevbe ve pişmanlık içeren seçilmiş şiir örnekleri ise şöyledir: (137/2, 267/2) Bu dünya kahr evidür hem bâkî degül fânîdür Aldanuban kalma buna tiz tevbeye gelmek gerek (137/2) (Tatçı 2008: 156) Bela ve imtihana sabretmeyi ele alan şiir örnekleri de şu beyitlerde belirgin olarak öne çıkmaktadır: (372/12, 36/7, 255/9, 141/2). Miskîn Yûnus sabr eylegil bu dünyânun zahmetine Dörlü cefâyâ katlanur sen sultâna iren kişi (372/12) (Tatçı 2008: 395)

Müsülmânam diyen kişi şartı nedür bilse gerek
Tanrı'nun buyrugın tutup biş vakt namâz kılsa gerek (136/1) (Tatçı 2008: 154)

5.3.15. Toplumsal Hayatın İlahî Yasaya Göre Şekillenmesi

Bütün dinler, ‘Tanrı’nın belirlediği bir toplumsal düzeni savunurlar’ (Coomaraswamy R. 2013: 102). Bu doğrultuda toplumsal hayat hep ilk belirlenmiş koşulların izleri takip edilerek oluşum ve gelişim göstermektedir. Başlangıcın Tanrı tarafından belirlenen kurallar doğrultusunda tanzim edildiği bilinmektedir. Toplumsal hayatın ekonomiden, iktisadi hayata, sanat ve zanaatından, hukukuna ve eğitimine kadar detaylı olarak kural ve kaidelerin belirlendiği bir sistem, bütün dinler tarafından oluşturulmuştur. Bu noktada modern ekonominin merkezinde yer alan faizciliğin tüm dinlerde yasak olduğu, bu sistemin endüstriyel olmayan bir toplum tasarladığı belirtilmektedir. Böylesi toplumlarda sanatçı, özel bir tür insan olarak kabul edilmeyip, her insan özel bir sanatçı olarak görülmektedir. Bu konuda sanat ve zanaat ayrımı kabul edilmeksizin toplumun faydasına sunulan her hizmetin bir tür sanat olarak değerlendirildiği dikkati çekmektedir. Bu tür toplumlarda usta çırak ilişkisi büyük önem arz etmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 102; Burckhardt 2017a: 227).

Bütün dinler için geçerliliğini koruyan böylesi bir toplumsal düzen, özellikle geleneksel sanat için belki de en elzem ilkedir. Nitekim geleneksel sanatın, en temel hedeflerinden biri olan bireyin manevi tekâmülünü destekleme işlevi, en fazla böylesi bir toplumda etkinlik gösterebilir. Sanat ve zanaat ayrımının yapılmadığı bir toplumda sanatçı, zanaatı vasıtasıyla kendi özünde yatan kutsalın perdelerini aralayabilir ve kendi tekâmülünü destekleyen bir toplum yapısı içerisinde kendisine yer bulur. Her bireyin kendi fitratına uygun mesleği icra etmesi vasıtasıyla da toplumsal bir huzur ve sükûnun elde edilmesi sağlanır.

Türk kültüründe bunun örneği “Ahilik Sistemi”²¹’nde bulunmaktadır. Yunus Emre’de ise, özellikle değirmende öğütülen buğday taneleri misaliyle, tarımla uğraşan toplumun gündelik

²¹ “ Ahîlik, 13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar Anadolu’da faaliyet gösteren esnaf ve sanatkârlar birliklerine verilen bir ad olmanın ötesinde, tarihsel zemini çok daha eskilere dayanan bir yapıyı ifade etmektedir.” (Yeşil, Kart, Aslenderen 2020: 17).

Ahîlik sistemi ile ilgili yapılan açıklamalar neticesinde bu yapının sunduğu özellikler şu şekilde özetlenebilir: Türk kültür ve medeniyetinin İslam inancıyla kaynaşması sonucunda oluşum gösteren yeni bir kültürel yapılanmadır. Kültürel coğrafyası ve kapsamı evrensel bir zemine yerleşen ancak belirleyici unsurun Türk ve İslam kültürünün oluşturduğu sosyokültürel ve ekonomik bir kapsama sahiptir. Felsefi, ahlaki, dinî, sosyal adaleti gözetken teorik yönüyle hukuki bir değerler sistemi üzerine kurulmuş, sanat ve zanaatla bütünleşen yapısıyla, uygulanan bir yaşam biçimine dönüşerek yüzyıllarca etkinliğini sürdürebilmiş sağlam bir teşkilatlanmadır. İslam inancı üzerine

hayatının önemli bir parçası olan buğday ve ondan elde edilen unun, insan hayatına benzetilmesi ve işe yarar hâle dönüşebilmesi için eziyet veren bir aşamadan geçme zorunluluğunun ortaya konduğu görülmektedir.

Bu dünyânun misâli benzer bir degirmene
Gaflet anun sepedi bu halk öğünen dâne

Degirmene varursun degirmenci sorarsın
‘Azrâîl dirlerimiş ol unı öğüdene

Oluk-su Hak varlığı evliyâdur çarh igi
Çarhı çarha benzetmiş âferin benzedene

Andan ol çarhun yiri ol çakıldak ipleri
Endîşendür bulaşuk kaygula perîşâne

Öter çakıldak dün gün öğüdür döger anı
Ol gün durur gün bu gün geçdi ‘ömür ziyana

Bu yir altun taş gibi deprenmez kâ'im turur
Bu gök üstün taş gibi gerek kim her dem döne

Bir niçeler turmuşlar dün-gün nevbet öñerler
Bir niçeler göymezler öñürdürler rindâne

Toza bulaşmış yatur yaşı yitmiş kocalar
Nevbet irse yöñerür hem pîre hem cüvâne

Ol degirmenün tucı hep ol götürür güci
İşbu dünyâ son ucı fenâ olısar fenâ

Ol sepet tekneçügi sonı ölüm döşekdür
Dâne tamâm olıcak gerek unun dükene

Unluk sinündür senün sakın gûr ‘azâbından
Mustafâ böyle didi inanursan Kur'ân'a

Niçe bu temsîlleri söyleyesin yürüyüp
Yûnus sen sa'y ideğör derdün içün dermana (313/1-12) (Tatçı 2008: 333-334)

temellendirilen, ahlaki değerlerin, sosyal adalet sisteminin, eğitim yapısının ve kurallar silsilesinin yaşamın bütün alanlarına yönelik düzenlemesini içeren bu çok kapsamlı sistem, farklı alt sistemlerden müteşekkil bir üst sistem olarak kurumsallaşmıştır (Yeşil, Kart, Aslander 2020: 18-19).

Geleneksel toplumda her insan geçimini sağlayabilmek için bir meslek icra etmek zorundadır. İcra edilen meslek her ne olursa olsun insanın manevi tekâmülüne bir destek işlevi sunabilir²². İnsan daha geniş bir idrakle dünya hayatına bakabilirse, her şeyde bir misal görerek, dış dünyanın hâllerinden iç dünyasının derinliklerinin yolunu açan iz bulabilir. Dış tezahürle eşzamanlı seyreden iç tekâmülün sırrını çözebilirse, dünyada yapılması zorunlu olan her faaliyet, bireyin iç kapılarının kilidini açıp ona yol sunar. Değirmenci değirmende öğütülen buğday tanesinden misal alırken, demirci ateşlerde yaktığı, ardından döverek şekil verdiği demirden misal alır. Marangoz ham keresteden alete dönüşen nesnelerden ibret alırken, öğrenci geçirdiği imtihanların sıkıntısından ibret alır. Her şeyde değişen, dönüşen dolayısıyla da iyi ve güzel bir hâl alabilmek için çekilen zahmeti idrak edebilen akıl, ham olan kendisinin de bir değişim ve dönüşüm aşamasına tâbi tutulması gerekliliğini kavrar ve teslim olur. Nitekim Yunus Emre, bu teslimiyeti şöyle ifade etmektedir:

‘Âşık kişi miskîn olur yol içinde teslim olur
Kim n'idirse boyun bura çâre yok gönül yıkmaga (1/8) (Tatçı 2008: 22).

Teslimiyet, dert ve sıkıntılara, hayatın sunduğu zorlu imtihanlara isyan etmeden göğüs germek, sabırla süreci karşılamak ve bu sürecin kendi olgunlaşmasında önemli bir merhale olduğunu düşündürmektir. Sanat ve zanaat olarak ortaya konan her meslek, gören gözlere misal sunmakla birlikte, toplumun ve ailenin faydasına sunulan her bir emek, çaba, mücadele, doğru minval üzere durduğu sürece bir ibadet mahiyetini de içermektedir. Zira hiçbir insan bu dünyada faaliyetsiz yaşama hakkına sahip değildir (Coomaraswamy 1995: 89, 154). Mehmet Akif Ersoy'un bir şiirinde açıkladığı üzere “Dünya koşuyorken yolun üstünde yatılmaz / Davranmayacak kimse bu meydana atılmaz” (Ersoy, 2011: 452).

Mademki dünya meydanına gönderildik, mücadele kaçınılmaz bir hâl almıştır. Yaşanılan zamanın ve koşulların gerektirdiği ölçüde mücadele etmek, hayatımızı kazanmak aynı zamanda da bu dünya hayatının esrarını çözmekle yükümlüyüz. Yolun üstünde yatıp tembellik etmek, hem kişisel ziyan hem de toplumsal engel teşkil etmektedir. Kimsenin kimseye yük

²² Guénon (2016a: 58-59) bu hususta zanaatlara dayalı bir inisiyasyonun varlığına değinmektedir. Ona göre zanaatlar daha yüksek ve daha derin anlamlara sahiptir. O, geleneksel toplumlarda herkesin kendisinin tabiatı tarafından belirlenmiş bir mesleği icra ettiğini belirtmektedir. Zanaat insanın tabiatının bir tezahürü ve açılımı olarak görülmekte bu itibarla da inisiyasyona temel olarak hizmet edebileceği savunulmaktadır. Bireysel tabiat farklılığının bireyin kendi yolunda ilerlemesi suretiyle azalacağı ifade edilmektedir. Zanaat, insandan bir parça, insanın tabiatının bir açılımını sunuyorsa eğer inisiyasyona temel teşkil edebilecektir. Aksi takdirde “mekanik” faaliyete sebep olan bir işte insani bir husus olamayacağından herhangi bir manevi tekâmül vasıtasına dönüşemeyecektir.

oluşturmayacağı ilahi bir nizam üzere akışa uygun hareket etmek, aynı zamanda da akıl vasıtasıyla içsel sırrımızın ardına düşmek, irade sahibi insanların önünde uzanan yoldur.

5.3.16. Toplum İçinde Ailenin Önemi ve Belli Bir Hukuka Dayanması

Bütün dinlerin, aileyi toplumun en temel yapısı olarak gördükleri bir diğer ortak ilkedir. Bu noktada ailenin geleneklerin taşıyıcısı olduğuna, ailenin çökmesinin aile geleneklerinin de yok oluşu anlamına geleceğine, geleneklerin yıkılmasıyla da kanunsuzluğun hüküm süreceğine inanılmaktadır. Bu itibarla aile öncelikli olarak geleneğin devamlılığını sağlayan en temel birimdir. Dinler toplum hayatını tasarladığı oranda ailevi hayatı da belli bir hukuka bağlar. Böylece bireyin yanlış davranma hakkına sahip olamayacağı bir sistemin temin edildiği anlaşılmaktadır. Bu sistemde, yanlış davranan insan, haysiyet ve değerini kaybetmektedir (Coomaraswamy R. 2013: 102).

Geleneksel sanatın bu noktada doğru davranış biçimini desteklemesi ve dinin yasakladığı yanlış davranış biçimine meyledilmemesi noktasındaki sabit duruşa sahip olmasının aile ve ailevi değerlere sahip çıkmakla işlerlik kazanacağı ifade edilebilir. Nitekim geleneksel sanat, bizzat intikalin sağlıklı bir şekilde sağlanmasını destekleyen bir duruş sergileyerek birleştirici ve bütünleştirici bir mahiyet arz etmektedir.

Yunus Emre’de çok fazla örneğine rastlamadığımız aile kurumu ile ilgili şu beyite rastlamaktayız:

Bunda dahı virdün bize ogul u kız çift ü helâl
Andan dahı geçdi arzûm benüm âhum dîdâriçün (234/5)

Bu beyitle açığa çıkan çift-ü helal ifadesi eş, zevce anlamında kullanılmaktadır. Helal ifadesiyle birlikte İslam dininin koyduğu sınırlar dâhilinde hareket etmek gerektiğini aktarır. Bir başka beyitte de rastlanılan zina etmemeye yönelik ikaz, aile kurumunun sınırları dâhilinde hareket etme zorunluluğunu ve İslami açıdan ortaya konan helal çizgisinde kalmaya işaret etmektedir:

Hûrîlerle bile yatan Uçmak kokusına batan
Anda bülbül olup öten bunda zinâ kılmayandır (99/6) (Tatçı 2008: 119)

Aile kurumu tüm dinlerde olduğu gibi İslam dininde de belli temel hukuka dayalıdır. Bu hukukun dışında hareket etmek mümkün değildir. Kültürün, kadim geleneğin ve maneviyatın kesintisiz taşıyıcısı ve ileticisi olan aile kurumu önemli bir konuma sahiptir. Ancak Yunus Emre’de bu merhaleler, şeriat sınırları içerisindeki kaideler zaten aşılmış, daha üst makam olan aşk makamına geçilmiştir. Burada dünyevi şehvet ve iştiağ şöyle dursun, Allah’a ulaşmaktan gayri tüm her şeyden vaz geçilmiştir.

Sekiz Uçmagun Hûrîsi eger bezenüp geeler
Senün sevgünden özgeyi gönlüm hiç kabûl itmeye (3/11) (Tatçı 2008: 25)

5.3.17. İnanç Bütünlüğünün Olması

Bütün dinlerin ortak olarak paylaştığı ilkelerden birinin de belli bir dinin bütünüyle kabulünü şart koşan bir mahiyete sahip olunuşudur. Her din “insanın ruhunu felaha erdirmek ve kendi gerçek tabiatını bilmek” için gerekli olan her şeyi temin ettiğini savunmaktadır. Bu itibarla hiçbir din bağdaştırmacılığı kabul etmez. Bir diğer ifadeyle yarı Müslüman olmak gibi bir durum söz konusu olamaz. Bir insan kabul ettiği bir dini bütünüyle kabul eder ve onun kural ve kaidelerine riayet eder (Coomaraswamy R. 2013: 103).

Nihayetinde geleneksel sanatta da bağlı bulunulan Ortodoks din doğrultusunda, onun kural ve kaidelerinin esas alındığı, sahip olduğu terminolojinin kullanıldığı ve bağlı bulunduğu gelenek silsilesine eklenilerek eser ortaya konduğu bir yapı söz konusudur. Bir kişi aynı anda iki veya daha fazla geleneğe intisap ederek çoklu bir eser vücuda getirme salahiyetine sahip değildir (Coomaraswamy R. 2013: 103).

Yunus Emre’de de İslam dini şeriat zemini üzerinde gelişim gösteren bir mahiyet arz etmektedir. İbadet ve taatler yüzeysel uygulamadan derinliğini de idrak edecek düzeyde açılımlanarak içselleştirilme hâline getirilmektedir. Yunus Emre’nin şiirlerinde, taklitten tahkike ulaştıran, her bir kaidenin bilinmesinden çok uygulanmasına yönelik bir ikaz mevcuttur. Dışsal anlamda uygulanan dinî vecibelerin, içsel merhaleler ve güzel ahlâkla da tamam edilmesi gereken süreçleri içeren, dinin bütününe yönelik bir kapsayış söz konusudur.

Evvel bize vâcib budur hoş hulkıla ‘amel gerek
İslâm adı okınıcak yoldaşumuz îmân gerek (138/1) (Tatçı 2008: 156)

Her kim şerî‘at bile hem okıya hem kıla
Ol gerek kim er ola dün-gün tâ‘at içinde (295/13) (Tatçı 2008: 313)

Evvel kapu şerî'at emr ü nehyi bildürür
Yuya günâhlarını her bir Kur'ân hecesi (351/3) (Tatçı 2008: 369)

Ancak zaman zaman Hristiyanlığa ait “nakus (çan), haç, zünnar, tersa, ruhban, put” gibi terimlerin kullanıldığına da şahit olunmaktadır. Bu terimler bulunulan makam seviyesince sahip oldukları sembolik anlamları ihtiva etmektedir. Ruhban'ın, süluk ehlinin geçmek ve yaşamak zorunda olduğu manevi beş gücü temsil ettiği, bunların hayal, fikir, akıl, hıfz, zıkr şeklinde isimlendirildiği ifade edilmektedir (Tatçı 2008: 273).

Beşinci kapusunda biş ruhân vardır anda
Dürlü metâ'lar satar olmasun kim alasın (242/11) (Tatçı 2008: 264)

Gâh 'izzetle varup mü'mîn olam devletlü ben
Geh varam rükkân olam rehber olam ruhân olam (201/37) (Tatçı 2008: 227)

5.3.18. İnsana Ayinsel Katılımın Ön Şart Olarak Sunulması

Her gelenek, bireye ayinsel bir katılımı ön şart olarak sunmaktadır (Coomaraswamy R. 2013: 103). Bu takdirde gerçekleştirilen bu ayinsel katılım, intisabın gerçekleşmesi ve bir sözleşmedir. İslam dini özelinde gerçekleştirilen bir dizi uygulamanın da söz konusu olduğu herkesçe bilinmektedir. Bunlardan gusül abdesti almak, namaz abdesti almak, kelime-i şهادet getirmek, eğer İslam dinini kabul eden erkek ise sünnet olmak gibi süreçler, intisabın gerçekleşmesi için sağlanacak ön koşullardır. Yunus Emre'nin şiirlerinde bu hususlara kısmen değinilmekle birlikte, zaten aşılmış olan bu sürecin derinliğine ve hikmetine ermek esastır.

Yûnus'ıla buna denlü nasîbüm
Gönül dost turagı dilüm şehâdet (19/9) (Tatçı 2008: 41)

Âbdestümüz namâzumuz doğrulıkdur tâ'atümüz
'İşkıla bağladuk kâmet sâfumuzı kim ayıra (307/4) (Tatçı 2008: 328)

5.4. Sanatta Sembolizm İlkesi

Geleneksel Sanatın üzerinde durduğu önemli kavramlardan biri de sembolizmdir. Diğer ilkelerde de söz konusu olduğu gibi günümüzde kullanılan sembol anlamlarının ifade ettiği anlamın dışında, kutsal ve metafizik bir eksene dayanan sembolizm anlayışının hâkim olduğu dikkati çekmektedir. Nitekim Schuon (2010: 175) metafiziksel öğretiyi evrensel hakikatin

zihinde somutlaşması olarak tanımlamaktadır. Metafizik diyalektiğin her şeyden önce benzetme ve sembolizm üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Bu itibarla aşkın olan, mutlak olan ilahi hakikatin görülür hâle gelebilmesi, ancak sembol vasıtasıyla mümkündür. Bu noktada sembol, gerçeklikten ziyade gerçeğin tecelli merkezi; yüce hakikati işaret eden; kendi ötesindeki hakikatlere ayna tutan bir işlev göstererek dikey manada ruhun çıkışını, yükselişini, ötelere uzanmasını mümkün kılan bir basamak teşkil etmektedir. Bu manada âlem, insan, görülür her varlık da simgesel birer işlev göstermektedir. Sanat özelinde duruma yaklaşıldığında, üretimin her türlü, ortaya konan eser de bir semboldür; ilahi hakikatin tecellisidir ve yüce hakikati işaret etme vasfına sahiptir. Bu kapsamda, geleneksel sanat özelliği gösteren bir eserin de nihayetinde sembolizme sahip olma zorunluluğu vardır.

Din veya sanatta mevcut bulunan her özel asıl ve remiz, temsil ve işaret, halkın gözünde özel bir önem ve saygınlığa sahiptir ve asırlarca toplumun gönlünde gizli kalan hazineyi temsil etmektedir (Coomaraswamy: 246). Geleneksel sanat anlayışında her eser bir sembol özelliği gösterir, ilahi bir gerçeğin tecellisidir. Eser, kendisinde bir üst varlık mertebesinin tecelli ettiği, ilahi âlemdeki varlık hakikatlerinin yansıdığı gerçek bir sembolizme sahiptir. Diğer yandan modern eser ise, böyle bir kaynağa dayandırılmadığı için sembolizme sahip olsa bile, bu sahte ve hayali bir sembolizmdir (Avâni:1997h: 214-215). Gerçek sanat, idrak kabiliyetine sahip olmadan görülemeyen şeylerin temsil edildiği sembolik ve anlamlı birer işarettir (Coomaraswamy 2004: 114). Eser hem zahir görüntüsüyle hem de belli bir sembol veya semboller grubu oluşturmasıyla da belli bir mantıki ehemmiyete sahiptir. Bu itibarla sembol, bir tanıma aracı, iletişim ve vizyon vasıtası olarak işlev görmektedir (Coomaraswamy 1995: 80-81).

Yunancada “sumbolon”, Latince’de “Symbolus”tan gelen “symbole” sembol kavramı “taşıyan” anlamına gelir, bu sebeple de bir haberci, bilincin iki düzeyi olan profan ve kutsal arasında bir aracı vazifesi görür. Sembolün amacı ayrılmış unsurları bir araya toplamak; göğü, toprağı, ruhu ve maddeyi birbirine bağlamaktır. Çokluğu kendi bünyesinde toplayarak, kendinde merkezi bir güç oluşturan sembol, karşıtlıkların buluşmasından temin edilen “antinomik güçlerden” oluşur ve gizli bir anlamı açığa çıkarır (Schwarz 2019: 293-294).

Sembol, bir araya getirmek ve birleştirmek manasına gelen daha derin bir anlama sahiptir. Uluç (2015: 40, 52, 54) bu doğrultuda sembolün algılanan ve algılanamayan dünyaların iki

boyutunun da kendisinde birleştigi bir unsur olma özelliğini ele almaktadır. Bu itibarla sembol, fizik ve metafizik âlemlerin her ikisine de yöneliktir, fiziksel dünyadan hareketle metafizik âleme taşıyan boyutuyla sembol gerçek manasını ifade edebilecektir.

Bu hususta geleneksel sembollerden biri olan “ip” sembolünü örnek gösterilebiliriz. İnsanlığı bir tespihe veya kolyeye dizili boncuklar gibi niteleyen bu sembolizmde, ipin ucu yaratıcıda son bulmaktadır. Kendisine ruhun ipi ile bağlı olan her şeyi sınıksız tutan yaratıcının temsili ifadesi, ip sembolüyle birlikte evrensel bir mahiyet kazanmaktadır. Nitekim ip; İslam, Hinduizm, Hristiyanlık ve Budizm’de yer alan bir semboldür. İslami, Hindu ve Çin metinlerinde oldukça sık geçen, geniş bir açılıma sahiptir (Coomaraswamy 2007: 101-102).

Yunus Emre’de de çeşitli şekillerde yer bulan ip sembolü, yaratıcı ile bağlantısını en net şekilde ifade ettiği şu beyitte daha da açık ve somut bir sunum arz etmektedir:

Ol kim beni bekleridi her kandasam saklarıdı
‘Işk urganı ucındagı kandıldagı cândayıdum (169/3) (Tatçı 2008: 184)

Aşk urganının bağlandığı uç; aynı zamanda insanın gönlünün derinlerindeki Hakk’ın yanan ateşine bağlanan yerdir. Bu yer, Yunus Emre’nin ulaşabildiği vahdet merkezidir. Yunus Emre’de çoğu zaman “ömrüm ipi” şeklinde yer alan ip sembolü, burada “urgan” kelimesi ile ifadelendirilmiştir. Ruhun yaratıcısına uzanan aşk ipine sıkı sıkı sarılmasıyla erişilebilecek merkezdir. Ancak, bireysel aşk yolculuğuyla varoluşsal katılım gerçekleşmese de, bu bağ her daim yaratılmış ile yaratıcı arasında mevcuttur. Bu bağın mevcudiyetini keşfedip ardı sıra gidenler kaynağa erişir, bu yola revan olmayanlar da zaten başıboş değildir, yaratıcı tarafından her daim ruh ipi ile bağlantı hâlinde dirler. Bu itibarla, ip yüzey anlamda, somut bir nesne olmanın ötesinde, ilahi hakikate olan bağlanmanın somut ifadesine dönüşmektedir. Bu yönüyle de bilincin her iki düzeyini de uyarıcı bir işlevle açığa çıkarmakta, bu iki düzey arasında bağlantı sağlayan bir vazife yerine getirmektedir. Söz konusu bağ, bir başka beyitte de iki cihan varlığının kudret eli tarafından tutulduğu ifadesiyle yer bulmaktadır. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere bu bağın etkinliği öylesine sabittir ki, hiç kimse bu bağdan yoksun değildir:

İki cihân varlığını kudret eli tutup durur
Yol yok durur hîç kimseye sensüz bir adum atmağa (323/4) (Tatçı 2008: 345)

Sembolün “atmak, fırlatmak” anlamına geldiği, insanın üstünde durup yükseklerle fırlatıldığı bir yükselti veya seki, melekût âleminin gerçeklerini yansıtan bir ayna gibi görülerek

varlığın esasının sembolizme dayandığı da belirtilmektedir. Kur'an'da varlığın kaide ve ilkesi, verilen bir misalle açıklanmaktadır. Bu itibarla Kur'an da sembolizme dayanmaktadır (Avâni 1997: 210). Bu doğrultuda, sembol bir sıçrama tahtası olarak görülür ve varlığın ötesine sıçrayışın bir vasıtası olarak değerlendirilir. Adım adım izlenen, basamak basamak yükselen, aşamalı bir gidişten ziyade aniden gelişen sıçrayışlar şeklinde fizik-metafizik geçişlerin mevcudiyeti söz konusudur.

Yunus Emre'nin şiirlerine yayılan aşk sembolizminin baskın karakteri; aşk ateşinin bir zerresinin bile bireyi üst varlık alanlarına sıçratacağını ortaya koyar:

Senün 'ışkun odı meger sıçramaya kimesneye
Bir zerre degdi Yûnus'a cihân içinde fâş oldı (354/10) (Tatçı 2008: 374)

Aşk ateşinin zerresine muhatap olan Yunus Emre; aşama aşama gelişim gösteren bir idrakin değil; bilinçte gerçekleşen ani sıçrayışın yarattığı sonucu itiraf etmektedir.

Sembol, doğa ile kültürün buluşma ve birleşme yeridir. Doğanın kültür, kültürün doğa olmasında aracılık vazifesi görür. “Gelenekle” (tradisyon) iletilen simgesel temsiller; dünya, insan ve kutsalı düzenli olarak birlikte tutmaktadır. Bu birlikteliğin amacı ise; insanın makrokozmos, mikrokozmos ve metakozmos (kozmos-ötesi) olarak tanımlanan üç gerçeklik düzeyinde de görelî olarak konumlanmasını sağlamak ve insanın bu düzeyleri kavramasını, bu kavrayışa uygun yaşamasını, düşünmesini ve bunu davranışa dönüştürmesini temin etmektir. Bu takdirde öğretiler, öğrenici bir varlık olan insanın yaşayışını tanzim etmektedir ve bu öğretiler simge biçimine bürünerek insana erişim sağlamaktadır (Borella 2016: 202). Bu doğrultuda sembol, sadece bilinen gerçeklik düzeyi ile değil, diğer boyutlarla da irtibatın, uyumun ve dengenin sağlandığı çok daha ehemmiyetli bir kavramdır. Nitekim Yunus Emre de bakılan her zerrede görülmesini arzu ettiği ibretin varlığını dile getirmektedir:

'Akıllar mâl olur niteligünden
Ki bir zerrede bin bin 'ibretün var (48/9)

İbret gözüyle müşahade edilecek her bir yaratılmışta, oldukça derin misaller mevcuttur. İdrak edilen her misalle birlikte aklın sınırlarını zorlayacak bir kudretin varlığı insanı hayrette bırakır. Yer ve gök baştanbaşa bu kudretin kuşatıcılığı içinde işlemekte, her daim canlılığını sürdürmektedir:

Ser-â-ser toptolu yir ü gök üzre
Yürür bu kudretün hoş milketün var (48/10)

Sadece “Kaynak” veya “Bir” olarak ifade edilen Allah, tamamıyla gerçek ve “Kendisi”dir. Kendisinin dışında herhangi bir şeyin sembolü değildir. O’nun dışındaki her şey kendisini aşan bir varlık tabakasının sembolüdür. Hatta din-dışı olan bile dinî bir gerçekliği sembolize etmektedir (Nasr 1988: 173). Nefis ve cisim düzlemleri üzerinde manevi arketipleri yansıtan her şey bir sembol olarak tanımlanmaktadır (Burckhardt 2017b: 45). Bu itibarla, görülebilir olan her şey ve her kavram, bir sembol olma niteliği göstererek bir üst hakikatin işareti olmaktadır. Zahirden batına doğru sıralanan aşamalı süreçlerde en somut olan, görülen bir sembol niteliği içermekle birlikte hakikatin en zayıf ışığıdır. O kavram veya nesneden hareketle ancak gerçekliğin izi takip edildiğinde tezahürden asıl olana yolculuk başlamaktadır.

Yunus Emre de yeryüzünün sunduğu kendisinin ötesini işaret eden misallere dikkat çekmekte, dünya hayatındaki canlılık ve devinimin tabiat üzerinden, insan yaşamına doğru açılımlanan süreçlerin idrak edilmesini istemektedir:

İy ‘ışk eri aç gözünü yir yüzine kılğıl nazar
Gör bu latîf çiçekleri bezenüben Hakk'a gider

Her bir çiçek bin nâzıla öger Hakk'ı niyâzıla
Her murgı hoş âvâzıla ol pâdişâhı zikreder

Rengi döner günden güne topraga dökilür gine
‘İbret durur anlayana bu ‘ibreti ‘ârif tuyar

Bu sırrı ger tuyayıdun ya bu gamı yiyeyidün
Yiründe eriyeyidün gideydi senden kâr u bâr

Ne gelmegün gelmek durur ne bilmegün bilmek durur
Son menzîlün ölmek durur tuymadun ‘ışkdan bir eser

Bildük gelen geçermiş konan girü göçermiş
‘İşk şerbetin içermiş her kim bu ma'nîden tuyar (28/1-8) (Tatçı 2008: 50)

Âlemdeki her şey bir üst hakikatin misalidir, çeşitli âlemler arasında uyum ve simetri mevcuttur. Bu nedenle Kur’an’da hissî temsillere çokça yer verilmekte, hissî ve beş duyumuzla algılayabildiğimiz temsiller varlık hakikatlerine dayanmaktadır (Avânî (1997h: 214). Schuon (2013: 52-53, 55) ise sembolizmin eşyanın tabiatında gerçek analogiler üzerine kurulu somut bir gerçeklik olduğunu düşünmektedir. Bu noktada insana hayat veren yeryüzünün, ilahi cömertliğin maddi düzlemdeki bir tezahür olduğu örneği verilmektedir.

Paul Tillich'in (2016: 49) genel manasıyla her sembolün sahip olması gereken ana karakteristiği ile ilgili belirttiği altı temel karakteristiğin, bizim tezimiz kapsamında da geçerliliğe sahip bir yaklaşım olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna göre sembolün sahip olduğu ilk ve başlangıç özelliği, işaret teriminin de iletmediği anlamla örtüşen, kendisinin ötesinde bir şeye işaret etme anlamıdır. İkinci karakteristik, sembolün işaret ettiği "şey"e iştirak etmesi, bu nedenle de değiştirilemez olmasıdır (Tillich 2016: 49). Bu noktadan itibaren sembolün işaretle ayrılan daha derin anlamları ihtiva eden boyutuna geçiş yapıldığı görülmektedir. Üçüncü aşama, sembol olmaksızın erişilmesi imkânsız olan gerçeklik seviyelerinin, sembol vasıtasıyla sonuna kadar açılması durumudur. Bu doğrultuda bütün sanatların bu gerçeklik seviyelerine ulaşmak için semboller ürettiği düşünülmektedir (Tillich 2016: 50; Schwarz 2019: 297). Dördüncü karakteristik ise üçüncü aşamada belirtilen, açılan gerçeklik seviyelerinin insanın içinde, ruhsal düzeyinde bu gerçeklik seviyelerine tekabül eden içsel boyutların ve öğelerin de açığa çıkması olarak tanımlanmaktadır. İnsanın içinde de sembollerin aracılığı olmadan farkına varılamayacak boyutlar mevcuttur ve bu gizli kalmış derinliklerin keşfi de sembol sayesinde mümkün olabilmektedir (Tillich 2016: 50). Beşinci olarak ortaya çıkan karakteristik; insanın isteğine bağlı olarak sembol üretemeyeceği gerçeğidir.

Tillich (2016: 50) bu konuda sembollerin bireysel veya kolektif bilinçaltından kaynaklandığı ve varlığımızın bilinçaltı boyutunda kabul görmeyen anlamın işlevinin de olamayacağını belirtmektedir. Ancak bu noktada, gelenekselcilik perspektifinden yaklaşıldığında, insanın isteğine bağlı olarak sembol üretemeyeceği gerçeğinin altında yatan neden, sembolün hem beşerî hem de ilahi tabiatlı oluşu, dolayısıyla da salt beşerî akılla keyfi bir şekilde oluşturulamama gerçeğidir. Sembolizmin "gayr-i insani" bir "şey"i temsil ettiği, din dışı düşüncede böyle bir "şey"e asla yer olmadığı belirtilmektedir (Guénon 2010: 191). Sembollerin sahip olduğu altıncı ve son karakteristik ise sembollerin canlı bir organizma gibi değerlendirilmesi ve canlı varlıklar gibi gelişip, öldüğünün ifade edilmesidir. Sembollerin başlangıçta anlamlı bulundukları topluluklarda artık karşılık bulmadığında öldüğü dile getirilmektedir (Tillich 2016: 50-51).

5.4.1. Sembolün Bir Gerçekliğe İşaret Etmesi

Sembolün ifade ettiği ilk özelliği olan kendisinin ötesinde bir şeye işaret etmesinin anlam açılımı, sembolün kendi içinde bir amaç veya nihai son olmaması; ancak kendi dışında bir üst hakikatin göstericisi ve işaret edicisi olmasının kabul edilmesidir. Bu noktada sanat eserinin de başlı başına bir sembol olduğu kabul edilerek kendi içinde ondan alınacak zevk ve duyumsallığın nihai hedef olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bir sembol olma özelliği gösteren eser, muhatabını taşımaya çalıştığı boyutun işaret edicisidir. Bu itibarla eserde, insanda açılımı umulan idrak melekelerinin hedef alındığı anlaşılmalıdır.

Bu doğrultuda bir sembol olma özelliği gösteren sanat eseri de her daim bir araç ve vesile olma işlevi göstererek kendi içinde bir son olma özelliği göstermemektedir (Coomaraswamy 2004: 101). Bu noktada “sembolik bir ifade”nin de zahiri olarak görülmemesine rağmen mevcut olduğu ve doğruluğuna inanılan bir kavramın hatırlanması için kullanılan en iyi “formül” olduğu düşünülmektedir (Coomaraswamy 1995:115).

Yapılan tüm bu açıklamalar doğrultusunda Yunus Emre’nin şahsının, aynı zamanda ortaya koyduğu şiirlerinin ve sembolik içeriklerin her birinin ayrı ayrı sembol işlevi gördüğünü ifade edebiliriz. Yunus Emre’nin bizzat sembol bir şahsiyete dönüşen özelliği, diğer ilke başlıklarında çeşitli vesilelerle açıklandığı için burada özellikle Yunus Emre’nin şiirlerinin bütününe sahip olduğu sembolizme yer verilecektir.

Sembolün sahip olduğu ilk karakteristik olan eserin kendi içinde bir son olmaması ve kendi ötesindeki bir hakikate işaret ediyor olması, Yunus Emre’nin şiirlerinde de izlenebilen bir gerçekliktir. Yunus Emre’nin sanatının bir sembol işlevi görerek kendi ötesindeki hakikatlere işaret etmesi, kolaylıkla kavranabilmektedir. Bu semboller içerisinde özellikle aşk; en belirgin şekilde şiirlerin geneline yayılan bir hususiyet ortaya koymaktadır. Bunun dışında su sembolizmi üzerinden açılımlanan ırmak, göl, deniz, yağmur, bulut gibi suyun dönüşümsel evrelerini içeren döngü de yine Yunus’un kendi diliyle temsili anlamlarının sunulduğu katmanlı bir yapı ile ortaya çıkmaktadır. Söz konusu semboller, daha da genişleyen, genişledikçe derinleşen boyutlar sunabilecek kadar erişilmezlik ortaya koymaktadır. Bu nedenle bu çalışma kapsamında ve karakteristik kapsamında yer verilebilecek daha yüzeysel bir sunum ortaya konmaktadır.

Onun şiirlerinde ortaya çıkan baskın karakterin aşk kavramı etrafında şekillendiği görülmektedir (Bayrakdar 1991: 21). Her şeyin özündeki aşkın idrakine varılan şiirlerde, aşkın da, aşkın hakiki sahibi olan Yaratıcı'ya dönük olduğu anlaşılmaktadır. Şiirlerin geneline nüfuz etmiş olan tevhid inancı ve Allah (c.c.) aşkı en yüksek hakikatten aşağıya doğru kademeli olarak inmektedir. Yaratılmışın en yücesi olan insana doğru meyleden bir sevgi ve aşk nüvesi açığa çıkmaktadır. Ardından yaratılmışın tamamına yönelik bir sevgi vurgulanır. Bu itibarla şiirlerin tamamından yansıyan aşk; kaynağını “Allah Aşkı”ndan alır.

Evvel yir-gök yogıdı varıdı ‘ışk bünyâdı
‘Işk ezelden kadîmdür ‘ışk getürdi ne varın (254/3) (Tatçı 2008: 274)

Aşkın, yerin de göğün de yaratılmasında ilk sebep olduğunu dile getiren Yunus; yaratanına kendisinin de bu aşkın talibi olduğunu söyler:

Şöyle hayrân eyle beni ‘ışkun odına yanayın
Her kancaru bakarısam gördüğüm seni sanayın (268/1) (Tatçı 2008: 287)

Yerin de, göğün de aşkla dolu olduğunu idrak eden Yunus; nice enbiyanın müptelası olduğu aşkı diler:

Niçe bin enbiyâ ‘ışka giriftâr
Yir ü gök toptolu bu ‘ışk elinden” (262/7) (Tatçı 2008: 283)

Aşk haberini dahi emanet olarak niteleyen Yunus; bu ulu kelimenin olur olmaz yerde dile getirilmesini uygun bulmaz:

Emânetdür sakıngıl ‘ışk haberini zinhâr
Oturup degme yirde söyleme ‘ışkun sözün (254/6) (Tatçı 2008: 274)

Söz konusu olan aşkın, Rahmani aşk olduğunu dile getiren Yunus Emre; bu yola girenin her daim şeytan ile savaş halinde olacağını bildirir:

Bu ‘ışk bize Rahmânîdür hem cânumuzun cânıdır
Anun için şeytânıla her dem bu savaşum benüm (204/3) (Tatçı 2008: 230)

Ancak aşka akıl ve irade ile talip olursa da, aşkın başa gelmesi iradi değildir. Allah tarafından bahşedilen bir nasiptir; herkese uğramaz. Aklı baştan alıp, deli eden bu hâl; vuslata erene değin kılavuzluk eder:

Delü oldum adum Yûnus ‘ışk oldı bana kulavuz
Hazret'e degin yalunuz yüz süriye varan benem” (177/9) (Tatçı 2008: 193)

Senün ‘ışkun beni bende alıpdur
Ne şîrîn derd bu dermândan içerü” (290/7) (Tatçı 2008: 307)

Aşkın hallerini çok çeşitli boyutlardan ifade eden Yunus'un şiirleri, bu başlık altında sembolün kendisinin ötesinde, Yaraticısına işaret eden ve O'na taşıyan yönüyle ele alınmıştır. Bu aşama sembolün alanına giriş mahiyeti sağlamakta, diğer karakteristiklerde daha da derinleşen boyutu ile karşılaşılmaktadır.

5.4.2. Sembolün İşaret Ettiği Gerçekliğe İştirak Etmesi

Sembolün sahip olduğu ikinci karakteristik; işaret ettiği gerçekliğe iştirak etmesi; sembolün aynı zamanda sunduğu anlamla aynı değer ölçütlerine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bir başka ifadeyle yansımanın, gerçeğinin yerine geçen bir değer ifa ettiği anlaşılmaktadır. Sembolün sahip olduğu bu değer, onun sağlayacağı enerji ve insanın aklını asıl kaynağına bağlayacak olan bir çekimdir (Livingston 1998:110). Bu noktada sembol, sadece bir başka değeri gösteren işaret olmanın ötesinde aynı zamanda yönlendirdiği hakikatin enerjisine de sahip taşıyıcıdır.

Aşağı olanın üstün olandan kaynaklanması nedeniyle sembol; modelinin tabiatına katılmaktadır. Sembolün sahip olduğu fizik ve metafizik olan ikili tabiatı, fizik alanına ait olan suret boyutunda belli bir sınır dâhilindedir, metafizik boyutta ise bir mahiyetin uzanımıdır ve bu doğrultuda her sembolün dayandığı yüce arketip ve “Ezeli Kelime”den yansıyan bir ışıdır (Burckhardt 2017a: 94). Bu itibarla semboller, sembolize ettikleri gerçeklere iştirak ederler; yani onlardan bir parçadırlar (Livingston 1998:115). Kaynağını ilahi olandan alan sembol, bir yönüyle O'nun bir tezahürü oluşu sebebiyle O'nun hakikatine eşlik etmektedir. Sembolün kendi ötesindeki ilahi hakikati yansıtan ayna şeklinde oluşu, onu hakikatin zuhur yeri kılarak yüce hakikatlerin tecelligâhı hâline getirmektedir (Avani 1997h:215, Schuon 2013: 46). Coomaraswamy'ye (Livingston 1998: 234) göre “geleneksel” olarak kabul edilen her sembol, daha sınırlı bir anlamda kullanılmış veya kullanılmaya niyet edilmiş olması fark etmeksizin sahip olduğu öz'de asli değerleri barındırdığı için belli oranda bir gücü muhafaza etmektedir.

Yunus Emre'de de açığa çıkan aşk sembolizminde, aşk, sadece yaratanını işaret eden değil, aynı zamanda bu aşka iştirak eden bir anlam derinliğiyle zuhur etmektedir. Nihayetinde tüm aşklar O'nun aşkını işaret eder; işaret etmekle kalmaz bu aşka iştirak eder. Bu bağlamda aşk mefhumunun bir yanı insanı aşan metafizik ve kutsal olan alanı kapsarken, diğer yanı beşerî ve fizikî dünyanın aşağı olarak nitelenen bu tarafına yönelik bir mahiyet arz etmektedir. Beşerî

ve ilahî iki boyutun gerçekliğine de iştirak etmektedir. Bu hususta dünyevi anlamda tezahür eden tutku ve ihtiras kavramlarından daha derin, kapsamlı ve gizemli bir yapı ortaya koymaktadır. Bu itibarla aşk, İlahi olana iştirak eden yönüyle, hem onun sembolü hem de onun gücüne iştirak eden, onun hakikatini bünyesinde barındıran bir mahiyetle açığa çıkar. Bu doğrultuda aşk; aynı zamanda yaratanın gücüne ve itibarına sahip, kadim bir semboldür. Nitekim Yunus Emre bu âlemin devranının sağlandığı kaynak gücün aşk olduğunu söyler:

Yûnus ‘ışkunla kâ’imdür bu ‘âlem
Anunçün devr ider devrân içinde (332/8) (Tatçı 2008: 353)

Bu yir ü gök ü ‘Arş u Ferş ‘ışk dadıyla kâyımdur
Bünyâdı ‘ışkdur ‘âşika her bir arada eli var (32/3) (Tatçı 2008: 54)

‘İşkıla çalındı kalem ‘ışka yesir durur âlem
‘Âşıklar arasında Cebrâîl dahı hicâb durur (47/3) (Tatçı 2008: 70)

Yerde ve gökte ne varsa enerji kaynağının aşk olduğunu belirten Yunus Emre, dile gelen sözü bile aşka bağlar:

Yirde vü gökde ‘ışkıla ‘ışkdan gelür her söz dile
Bî-çâre Yûnus ne bile ne kara okıdı ne ak (130/9)

Yerin, göğün, varlığın tamamının aşkla dolu olduğunu bildiren Yunus; bu kaynağın içine daldığını söyler:

Yir gök tolu bu ‘ışk durur ‘ışksuz hîç nesne yok durur
‘İşk bahrisi olubanı denizlere talan benem (177/2) (Tatçı 2008: 192)

Yunus, âlem tezahür etmeden öncesinde de aşkın kadim varlığına işaret etmektedir:

Evvel yir-gök yogıdı varıdı ‘ışk bünyâdı
‘İşk ezelden kadîmdür ‘ışk getürdi ne varın (254/3) (Tatçı 2008: 274)

Yir ü gök yaradıldı ‘ışkıla bünyâd oldı
Topraga nazar kıldı aksurdı durup geldüm (191/4) (Tatçı 2008: 211)

5.4.3. Sembolün Kapalı Olan Gerçeklik Seviyelerini Açması

Sembolün sahip olduğu üçüncü karakteristik, sembol vasıtasıyla açılacak olan gerçeklik seviyelerini ihtiva etmesidir (Tillich 2016: 50). İlahi vahyin esası olarak ifade edilen sembolizm, insanı daha yüksek hakikatlere taşıyan; yüksek misallere ulaştıran ve nihayetinde bir nevi salt

şühuda sebep olan hakiki ve varlıksal bir “şey” konumundadır. Avâni (1997:210) tarafından sembolün görülür hâliyle bile insanı sonsuza, Hakk’a taşıyan boyutu vurgulanarak insanı mutlak hakikatlere yönlendirdiği ortaya koyulmaktadır.

Bu noktada René Guénon (2010: 185) sembolizmin bu boyutunu şöyle ifade etmektedir:

... sembolizmin genel işlevlerinden birisi de gerçekten izah edilemeyen telkin etmek, onu önceden sezdirmek ya da daha doğrusu, bir düzenden başka bir düzene, alt düzeyden üst düzeye yani hemencecik yakalanabilen şeylerden çok zor bir şekilde yakalanabilen şeylere geçmeyi mümkün kılan durum değişiklikleriyle ona razı olmayı sağlamaktır.

Bu minvalde sembol, ifade edilmesi güç olan gerçekliklerin idrakini kolaylaştıran; onlara erişim için oluşturulmuş bir kısa yol ve fizik-metafizik arasında geçişi sağlayan bir köprü vazifesi gören temel bir kavramdır.

Kapalı Gerçeklikleri Açma Yönüyle Aşk Sembolü

Bir sembol değer olarak kabul ettiğimiz aşk kavramının, üçüncü merhalede sunduğu özellik, o olmadan bizlere kapalı olan gerçeklik seviyelerini açan anahtar mahiyetine sahip oluşudur. Yunus Emre’nin şiirlerinden de açıkça anladığımız kadarıyla aşk, kapalı olan gök kapısının sırrını çözebilecek tek anahtardır.

Yûnus ölürse ne gam ‘ışk içinde kardaşlar
‘İşk yolına uyagan ma’şûk burcında togar (26/10) (Tatçı 2008: 48)

Allah benüm didüğine virmişdür ‘ışk varlığını
Kime bir zerre ‘ışk vire Çalap varlığı andadur (65/6) (Tatçı 2008: 90)

Aşk, aşkın tecellisini sunduğu varlıkta nihayet bulmaz; ondan hareketle daha üst mertebelerin kapısına erişilerek her kapının ardından açılacak başka sırlara mazhar olunmasıyla, süreklilik içeren dinamik bir yapılanma sunar. Bu itibarla aşk kavramı, kendi içinde bir son değil, sonsuzluğun kapısını aralayan, tükenmek bilmeyen bir genişleme, yücelme, aşama kaydetme serüveninin başlangıç basamağıdır. Gönül bahçesinin kapısını açan aşk, oradan arşa uzanan, ruh bahçesine kadar süren yükselişin başlatıcısı olan sihirli kelimedir.

Âşıklarun hâlini ‘âşık olanlar bilür
‘İşk bir gizlü haznedür gizlü gerekdür esrâr (26/7) (Tatçı 2008: 48)

Aşk okulunda, Tanrı’dan aşk dersi alanlar, gerçek bilme ve biliş düzeyine erişirler:

Biz tâliblerüz her dem ‘ışk sebakın okuruz
Tanrı virür sebakı ‘ışk hod müderrisidür (29/8) (Tatçı 2008: 52)

Ölmez bu ‘ışk bilişleri esrük meclis serhoşları
Dâ'im bunların işleri ceng ü şeşte rebâb durur (47/6) (Tatçı 2008: 70)

Bu eğitimde insana önce yeryüzündeki işaretler gösterilerek, sembolden Hakk’a açılan yolun idraki sağlanır:

İy ‘ışk eri aç gözünü yir yüzine kılğıl nazar
Gör bu latîf çiçekleri bezenüben Hakk'a gider (28/1) (Tatçı 2008: 50)

Nitekim Yunus Emre, aşkı yerden göğe direk olarak nitelendirmektedir. Bu nitelendirme, manevi yükselişin merhalelerini sunan, dikey eksene sevk eden gücün aşk olduğunu işaret etmektedir:

Dostı seven ‘âşıklara ‘ışkı turakdur cânlara
‘İşkdur yire göğe direk ayruğı hep söz öküşi (360/8) (Tatçı 2008: 382)

İnsan aşk kazanına girmeden pişip olgunlaşmamaktadır. Bu yüzden aşk, insanı pişirip olgunlaştıran yönüyle insan zihnindeki gizli gerçekliklerin kabulünü sağlayacak kıvama getirme vasıtası olarak büyük önem arz etmektedir:

‘İşkdur kudret körüğü kaynadur ‘âşıkları
Niçe kapdan geçürür andan gümüşe benzer (66/6) (Tatçı 2008: 91)

Kendi miktarını ve hâlini aşka uğramadan keşfedemeyecek olan insan, aşk ile yeşerip bahara erişebilmektedir:

Kendü mikdârın bilen bildi kendü hâlini
Velî dahı ‘ışkıla evvel bahâra benzer (69/9) (Tatçı 2008: 94)

İnsanın Ruhsal Tekâmülünü Somutlaştırma Yönüyle Su Sembolü

Yine bu aşamada ele alınabilecek olan sembol; evrensel bir sembol olan ve pek çok boyuttan çözümlemesinin mümkün olduğu su sembolüdür. Yunus Emre’nin şiirlerinde dikkati çeken önemli sembollerden biri olan su; temelinde “su” simgesine dayanan “yağmur damlası, göl, pınar, ırmak, deniz, bulut” gibi kavramlardır²³. Geleneksel sembollerden biri olarak kabul

²³ Tatçı (1997: 149), suya dayalı bu semboller için şu açıklamada bulunmaktadır: “...deniz, su, yağmur ve güneş gibi benzetmeler, dikkat edilirse, temizliğin, rahmetin, saflığın, yakıcılığın, aydınlığın, tecellinin, sınırsızlık ve derinliğin sembolleridir. Ayrıca, bu unsurlar, tabiatın en seçkin, en aleni, en güzel görüntülerini teşkil eder. Güzeli arayanın gözü dış dünyada bunları görür; iç dünyadaki güzellikler de, aşk ile bulunan saflıktır, derinliktir, aydınlıktır, rahmet ve huzurdur.”

edilen “su” sembolü, dört ana unsurdan biri oluşu, hayat veren mahiyeti, katı, sıvı, gaz şeklinde dönüşebilirlik özelliği ve akışkanlığı, devinimi ve arındırıcı özelliği nedeniyle temel sembollerden biri olarak kabul edilir²⁴. Pek çok kavramla bağlantılandırılarak çok geniş bir anlam açılımının temsili hâline gelebilen su sembolüne burada yalnızca bir boyutundan açılım sağlanarak açıklama yoluna gidilecektir. Tek başına bile çok geniş anlam alanını sunabilecek olan su sembolü; Yunus Emre’de ilahi kaynaktan beşerî düzleme inen insanın serüveninin aktarılması ve tekrar yükseliş yolculuğunun, suyun misali üzerinden anlatılmasıyla dikkati çekmektedir.

İy su kandan gelürsin vatanun kanda senün
Kanda çukur bulursan yatagun anda senün (147/1) (Tatçı 2008b:163)

Sen yüceden çıkarsın alçak yire akarsın
Gönül Hakk’a dutarsın alçak gönlün var senün (147/2) (Tatçı 2008b:164)

Nitekim insanın dünya serüveni ile yağmur damlasının geçirdiği evreler arasında ortaya çıkan tekâbüliyeti ve bu tekâbüliyetin önemli bir misal teşkil etmesini Martin Lings, Kur’an’da geçen iki ayetle birlikte şu şekilde ifade etmektedir²⁵:

O güne kadar, bu dünyada hayatın bulunması, bu sulardan bir damlanın engeli geçmesi demektir; fakat bu imkân sınırlıdır. Doğrusu bu dünya hayatının meseli gökten indirdiğimiz su gibidir (Yunus, 10/24). Hayat, salt kısa vadeli bir borç gibi duran dünyaya göre, büsbütün aşkındır ve gökyüzünden bir kez daha buharlaşacak su olarak geldiği için, yeniden ‘buharlaşma’ya hazırdır. Hayat, dünya ülkesinden Öte’ye bir çit geçme, Ruh’un gönül ve bedene kısa bir girişidir; ne var ki, Ruh, bu dünyada ‘yurdunda’ değildir –hayatın aşırı güvensizliği bu yüzdendir- oysa Öte-dünyada gerçekten de yurdundadır: ‘Doğrusu, Ahiret Yurdu, asıl o, Hayattır, keşke bilselerdi’ (Ankebut 29/64)(Lings 2003: 82-83).

Nitekim saf ve temiz bir yağmur damlası olarak yeryüzüne inen insan, beden kuyusuna düşer, ardından nefis gölünde yüzer. Bu gölde ağır ve hareketsiz durgun su mahiyeti kazanır.

Begler azdı yolından bilmez yoksul hâlimden
Çıkdı rahmet gölünden nefis göline talmışdur (76/4) (Tatçı 2008b:100)

²⁴ Geleneksel anlamda su simgeçiliği özellikle arındırıcı mahiyetiyle birlikte ele alınmaktadır: (Lings 2007: 108-109; Schuon 2012:106-107; Burckhardt 2019: 121)

Ayrıca genel manada su sembolizmi ile ilgili başvurulabilecek kaynaklar oldukça fazladır, bunlardan birkaçı şöyledir: Eliade (2015: 196-221), Kıyak (2013: 22-39), Türkan (2012: 135-148).

²⁵ Ayrıca bu ayetler için Yunus ve Ankebut surelerine bakılabilir 10/Yunus; 29/ Ankebut.

Bir gölidüm kıldı erenler nazar
Deniz oldum dört yana ırmagıla (296/7) (Tatçı 2008b:315)

Tekrar yol bulmak, akmak zorundadır insan. Bu akış temizleyici ve arındırıcı bir mahiyet sağlayacaktır.

Sular gibi seyreyle bir yirde karâr itme
Alçaklara ak yûri ‘ummâna irişince (309/2) (Tatçı 2008b:329)

Sular gibi seyreyleyen insan, hakikate erişince, yani nihai yükselişini gerçekleştirdince “kavs-i uruc”²⁶ sürecini, yükseliş merhalesini tamamlayıp, dünyaya inişinden önceki bütün hâlini yeniden yakalar, ona erişir. Ancak tekrar “kavs-i nüzul” aşaması başlar ve benliğini bütünleyen kâmil insan olarak yeniden âleme döner²⁷.

Ummana erişen insan, tekrar alçaklara doğru akar. Artık merkezde konumlanmışlığın getirdiği vakarla hilm ve tevazu sahibidir.

Yol bularak akan, nefis gölünden sıyrılan, hayatın zorluk ve güçlükleriyle mücadele edip arınarak yola devam eden su, ateşle sembolize edilen acıya dayandıkça arınacaktır, böylece ateşle su sembolü her daim insanın mücadelesinde sembolik bir misal olarak yön göstericidir.

Niçe bir derdler ile odlara yanam yakılam
Niçe bir şâkir olam zâkir olam mihmân olam (201/20) (Tatçı 2008b: 225)

²⁶ Tasavvuf Terimleri sözlüğünde “Kavis/Kavs” şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Kavis/Kavs i. Ar. 1. Yay şeklindeki eğri. 2. Tas. Tasavvufa göre her şey Allah’tan gelmiştir, yine her şey aslına dönecektir. Hakk’tan gelen nur ve tecellinin madde, bitki ve hayvan aşamalarından geçtikten sonra insan olma mertebesine gelmesine kavs-ı nüzul (inişli kavis); söz konusu nurun aslına dönmesine ve bu dönüşte izlediği yola kavs-i uruc, kavs-i suut (çıkışlı kavis) denir. Bu iki kavis bir daire meydana getirir. Bütün oluşumlar böyle bir dairede gerçekleşir (İM 27-30).” (Uludağ 2016: 208).

Bu hususta bakınız (Tatçı 2008a: 376-377) “Devr” başlığı:

“En güzel bir kıvamda yaratılan insan, yine, en süfli âleme gönderilmiştir. ‘Onlar Allah’tan geldiler ve yine Allah’a dönecekler’ (Bakara suresi/ ayet 156.), ayeti gereğince insan, bu süfli âleminden kurtulup tekrar aslı vatanına yani “mutlak varlığa” dönecektir. Kur’an’ın, ‘Başlangıç onandır, dönüş onadır.’ hükmünü, mutasavvıflar ‘kavseyn’in birleşmesiyle oluşan bir daire ile izah etmektedirler. Bu daire, tenezzül makamları (kavs-i nüzul) ve terakki makamları (kavs-i uruc) şeklinde, iki kısımda mütalea edilmektedir.” (Tatçı 2008a: 377).

²⁷ Bu devr nazariyesine Yunus Emre’nin “Ka’be vü büt-îmân benem çarh uruban dönen benem / Bulut olup göge agan yağmur olup yagan benem (194/1) benem redifli gazelinin tahlilinde yer veren Kiremitçi (2017: 603-604), şu açıklamada bulunur:

Tasavvuf anlayışında denizin tamamı “tevhid”i, denizin kabarcıkları ya da suyu ise “kesret”i temsil eder. Nasıl ki denizin bir kısmı buharlaşma yoluyla gökyüzüne çıkıp tekrar yağmur şeklinde yeryüzüne iniyorsa, başta insan olarak bütün varlıklar da yeryüzüne Allah tarafından gönderilmiş ve ölümle tekrar ona dönmek mecburiyetinde bırakılmıştır. Kur’an-ı Kerim’de “Onlar Allah’tan geldiler ve yine Allah’a dönecekler (Bakara 2/156).” âyetiyle anlatılan bu hakikat, mutasavvıflar tarafından “kavseyn”in birleşmesiyle oluşan bir daire ile izah edilmiş; bu daire tenezzül makamları (kavs-i nüzul) ve terakki makamları (kavs-i uruc) şeklinde iki kısımda ele alınmıştır. İlk tecellisiyle “akl-ı küllî”yi (Muhammedî nur) yaratan Allah, bu tecellisini madenlere kadar indirmiştir. Kulun görevi de terakki makamlarını madenlerden başlayarak “insân-ı kâmil”e kadar tamamlamaktır. Bu makamları geçerek kemal mertebesine ulaşan insan, istediği anda “seyr-i enfûsî”ye ve “seyr-i âfâkî”ye girebilmekte; böylece Cenâb-ı Hakk’ı “cem” ve “cem’ü’l-cem” makamlarında müşahade edebilmektedir.

Senden gelür cevır ü cefâ ben âh u vâh itmeyeyüm
Düşmişem ‘ışkun odına yanup niçe dütmeyeyüm (215/1) (Tatçı 2008b:241)

Ateş aynı zamanda aşkın sunduğu iştıyak ve motivasyon kaynağıdır. Nihayetinde ulaşılacak yer birleşme, bütünleşmeyi sağlayacaktır.

Bir zerre ‘ışkun odı kaynadur denizleri
Düşdüm ‘ışkun odına tutuşuban yandum ben (280/2) (Tatçı 2008b:298)

Dürlü dürlü cefânun adını ‘ışk virmişler
Bu cefâya katlanan dosta halvet irmişler (6871) (Tatçı 2008b:92)

‘İşk odı düşdi cânuma yakup beni yandurmaga
Yidi deniz suyu yitmez susalığum kandurmaga (329/1) (Tatçı 2008b:350)

Bu doğrultuda suyun izlediği yol, arı ve duru suya dönüşüp pınar olup akma serüvenidir. Ancak yolculuk arınmakla bitmez, ardından ırmak olup çağlayıp akmak ve bir denize ulaşmak esastır:

Dirildük bınar olduk ırkildük ırmag olduk
Akduk denize tolduk taşduk el-hamdüli’llâh” (292/7) (Tatçı 2008b:309)

İy dost seni sevelden ‘aklum gitdi kaldum ben
Bınarları terk idüp denizlere taldum ben” (280/1) (Tatçı 2008b:298)

Benüm cânum uyanukdur dost yüzine bakan benem
Hem denize karışmaga ırmak olup akan benem” (187/1) (Tatçı 2008b:207)

Yerküresel durumun merkezini sembolize eden pınar, daha yüksek gerçekliklere geçiş noktası olarak tanımlanmaktadır (Lings 2003: 23). Kalp gözünün kapanması olarak tanımlanan kalbin katılaşması ile yalnızca görünür olan “yanılsama köpüğü” görülmektedir. Ancak kalbindeki katılıklardan kurtulan insanın gönül gözü açılır ve “gizli gerçek su” olarak nitelenen “pınar” sembolizmi açığa çıkar. Yanılsama köpüğü altında gizlenen pınar aşikâr olur (Lings 2003: 82). Bu doğrultuda pınar olmak bireysel bir mahiyet arz etmektedir. Bireyin gönül merkezinin güzel ahlakla donanarak ilahi inayete açık hâle gelmesidir. Irmak olmakla dervişlik yolculuğu başlar. Yola revan olan, ırmak olur denizini arar; deniz, şeyhin misalidir²⁸. Bu akışta denize ulaşmanın yolu ırmak olmaktan geçer; talip olmadan denizden nasip alınamaz.

²⁸ Yunus Emre’de “deniz” kavramı, tasavvufi şiirlerde çoğunlukla mutlak varlık sahibi olan Allah’ı temsil eden “varlık” anlamını, hem de “insân-ı kâmil” anlamını remzetmektedir (Kiremitçi 2017: 601).

Câna niçe ‘âşıksın bu kayıddan geçmezsın
Deryâdan ne alasin ırmakdan geçmeyince (297/6) (Tatçı 2008b:316)

Tasavvuf yolculuğunda maksat hakikate ermektir. Bunun yolu denizden, şeyhin benliğinde erimekten geçer. Şeyhte fena bulmak ırmağın denize erişmesidir. Tüm serüven yatay düzlemde su olup akıp, doğru yol ve yönü bulmakla seyretmektedir.

Tâlib meseli ırmak mürşid meseli deryâ
Seyr ü seferi hoş gör ‘ummân bulasın birgün (229/3) (Tatçı 2008b:253)

Yidi deniz suyu n'ider susamış ‘âşık cânına
Şeyhüm yüzi gerek bana gördükde baş indürmege (329/2) (Tatçı 2008b:351)

Ancak denize erişmekle sağlanabilecek bir de dikey tekâmül serüveni vardır. Yatay yolculuk nihayet bulduğunda dikey yolculuk, değişim ve dönüşüm süreci başlamaktadır. Buharlaşıp göğe ulaşmak, gökteki bulut olmak, tekrar yolun başlangıcına geri dönmek; yani kavs-i uruc süreci yaşanır. Yükselen ruh, yeniden yağmur olur yağar; yere iner; yani tekrar kavs-i nüzul hâsıl olur ancak bu ikinci kez yaşanır.

Deniz yüzinden su alup sunı virürem göklere
Bulutlayın seyrân idüp ‘Arş'a yakın varan benem (177/3) (Tatçı 2008b:192)

Yıldırım olup şakıyan gökde melâik tokıyan
Bulutlara hüküm sürüp yağmur olup yagan benem (177/4) (Tatçı 2008b:192)

Ruhsal ikinci doğum olarak nitelenen süreç tamamlanmıştır. Bu yeniden doğum sürecini yaşayan insan, artık herhangi bir insan değildir. Gerçek benliğiyle bütünleşmiş kâmil insandır; velidir, erdir, erendir, insanlığa yol ve yön gösterecek olan, deniz olup aşk odunda dervişlerini pişirecek olan, yeryüzü sembollerinin en yücesi olan “Kâmil İnsan”dır (Lings 2003: 10).

Ay oldum ‘âleme togdum bulut oldum göge agdum
Yagmur olup yire yagdum nûr olup güneşe geldüm (224/8) (Tatçı 2008b:248)

Yagmur olup yire yagan bulud olup göge agan
Gözsüzlerün gözündeki boz pusaruk tuman benem (193/13) (Tatçı 2008b:214)

Bu hususta Lings’in (2003: 13) simgelerin en yücesi olarak ifade ettiği insanın, en dolaysız bir sembol olduğunu belirten şu açıklaması önemlidir:

Bir arada ya da ayrı ayrı alınsın koca-evrenin simgeleri anlamsallık yolcusu için insanın yitik tamlığının hatırlatıcısıdır, yine de en doğrudan hatırlatıcıların mini-evren kişiler, yani Peygamberler, Ermişler ve daha dolaysız olarak, yaşayan Anlamsallık Ustası ile kişileşen Gerçek İnsanın ta kendisi olacağı söylenilebilir.

Yunus Emre’de er, eren, evliya, şeyh olarak adı geçen bu “Anlamsallık Usta”ları, kendilerine uğranmadan menzile erişilemeyecek, dikey tekâmülün başlatılamayacağı, hakikati temsil eden en yüce sembollerdendir.

‘Aklum başuma gelmedi ‘ışk şarâbın tatmayınca
Kandalıgum bilimedüm girçek ere yitmeyince (325/1) (Tatçı 2008b:347)

Pes kolayından bir ‘âşık kaçan hâsıla gelür
Kimse menzile irmedi er etegin tutmayınca” (325/2) (Tatçı 2008b:347)

Yunus Emre’nin şiirlerindeki sembolizm yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda aşk kavramı ve onun açılımları, ardından da insanın serüveninin su sembolü üzerinden açıklanması üzerinde gelişim göstermektedir. Sembolizmin sahip olduğu çok anlamlılık, elbette burada sunulandan çok daha geniş bir anlam açılımına sahiptir. Yunus Emre’nin her bir şiiri bile başlı başına gizil ve gizemli bir sembol ağı ile örülü, açtıkça derinleşen, ancak erişilemeyecek kadar sınırsız bir kaynak olma hususiyeti göstermektedir. Bu anlam ağı, bir yandan büyük bir merak ve ilgiyi üzerinde yoğunlaştırırken, diğer yandan da kavranılamazlık ağı ile örülüdür.

5.4.4. Sembolün İnsanın İçsel Derinliklerini Açığa Çıkartması

Sembolle ilgili vurgulanan dördüncü karakteristik; kişinin derinliklerinde açığa çıkacak olan gizli kalmış öğelerin varlığına dikkati çekmektedir (Tillich 2016: 50). Sembol vasıtasıyla erişilecek her idrak açılımı, elde edilen her gerçeklik seviyesi, bireyin derinliklerinde de bir tekâbüliyyete sahip olup, insan ruhundaki kaba ve geçici olgulara olan bağımlılığının çözülmesi ve insanın özgürleştirilmesi yönünde bir etkiye de sahiptir (Burckhardt 2017a: 10).

Sembollerin yükselişinin, ruhsallığın gelişiminden ziyade insandaki ruhsallığın ve ilahi yanın yitirmeye başlanması sebebiyle, düşüş zamanlarında kurtuluş için gerekli manevi dengenin yeniden tesisi için gerekli olmasından kaynaklandığı belirtilir. Ruhsal düzeyde yaşanan kayıp zamanlarında büyük gizemlerin ve tecrübelerin sembollerinin, ruhun kurtarılması için birer dayanak olarak işlev gösterdiğinin belirtilmesi dikkati çekmektedir (Andrae 2007:

227). Bu itibarla, insanın iç dünyasında yaşadığı manevi süreçlerin kuvvetlendirilmesi ve kişinin iç dünyasında dengenin tesis edilmesinde de semboller, hareket ettirici ve düzen tesis eden bir işlev görmektedir.

İnsanın iç dünyasında manevi gelişimine dolaysız bir katkı sunan her şey, gerek bir ilahi isim gerekse de görsel bir suret olsun sembol olarak nitelendirilmektedir (Schuon 2013:113). Özellikle teokratik medeniyetlerde insanların, kendilerine Allah'ın ve öte âlemin hatırlatıldığı işaretlerle kuşatıldığı bir çevrede yaşadıkları; bu durumun da toplumda bireysel anlamda bir içe dönüklük oluşturduğu ve bu vesileyle insanlar için elzem olan faziletlerin muhafaza edildiği üzerinde durulmaktadır (Lings 2014: 45). Bu doğrultuda hakikatte sembollerin, içsel anlamda hiç de azımsanamayacak bir rol üstlenerek bireydeki manevi süreçleri desteklediği; kişinin derinliklerine dolaysız bir erişim sağladığı; beslenmesi gereken iç insanın faziletlerle ve güzel ahlakla doyuma ulaştırıldığı; bireyi ilahi olan boyutuna taşıyan doğrudan bir vasıta olduğu idrak edilmektedir.

Fizik alanın ötesindeki hakikatlere erişirebilme özelliğine sahip olan sembol, aynı zamanda ruhumuzun derinliklerine inen aynı hakikatin kendi içimizdeki unsurlara tekabül eden seviyelerin de idrakini sağlar. İçe ve dışa doğru basamaklanan gerçeklik seviyeleri, sembollerin sunduğu açılımla tıpkı rüyaların sunduğu serbestlik gibi bir özgürlükle tüm düzeylerde âlemi gezdirir. Rasyonel aklın sınırlarını geride bıraktıran bu hususiyet, insanın özünü besler ve doyum sağlar. Bu doyum mekanizmasıdır ki, fizik bedeni besleyen bir ekmek ve su olmamasına rağmen, asırlardır bu canlılığı ve yaygınlığı eksiltmeden ve dâhi artırarak devam ettirir.

İçsel Derinliği Temsilde İki Tekerlekli At Arabası Sembolü

Geleneksel sembollerden olan iki tekerlekli at arabası sembolü, insanın ruhsal yapılanmasının somutlaştırılmasında önemli bir sembol örneği sunmaktadır (Coomaraswamy 2007: 102). Bu sembol, her şeyden önce beden, nefis ve ruh üçlüsünün kendi içerisindeki hiyerarşisinin tercihe göre sağlandığını açığa çıkarmaktadır. Bu sembolizmde, araba gövdesi; bedeni, süvari; ruhu ve at da nefsi temsil etmektedir. İnsan bedenindeki ruhsal güçler de böyle bir üçlü dağılım teşkil etmektedir. At arabasına at yön verir de, süvari pasif kalırsa; dünyevi yönde bir eğilim ağır basarak, nefsin istek ve arzularına meyleden, nefse hoş gelmeyen şeylerden uzaklaşan bir yön tayin edilmiş olur. Eğer at arabasını yöneten süvari olursa; nefsinin dizginlerini elinde tutarak daha dengeli bir istikamet sağlanır. Bu istikamet; hem ruhun, hem de

bedenin ihtiyaçlarını aynı ölçüde gideren; insanın beşeri ve ilahi dengesini koruyan bir sabite oluşturur. Bu itibarla, geleneksel sanatın da asıl maksadı olan, güçlerin ve otoritenin süvaride olmasının sağlandığı içsel yapılanma, insanın psikolojik derinliğini en iyi ölçüde düzene koyacak; duyuşsal, duygusal, ruhsal ve manevi bütünlüğün tesisinde önemli rol oynayacaktır.

Eğer ruh yeteri kadar irade gösterebilirse, cân'ın uyanışı ve hükmü söz konusu olabilecektir. Yunus Emre'de de ifadesini bulan bu durum, bedeni cân'ın bir aleti hükmüne koymaktadır. Yenilen her lokma ile alet hükmünde olan bu beden, gıdasını temin etmektedir.

Cân bir ulu kimsedür beden anun âletidür
Her ne lokma yirisen bedenün kuvvetidür (34/1) (Tatçı 2008: 56)

Bedende doyurulması gereken sadece mide değil, aynı zamanda da cânıdır. Cân, bedenin fazla doyurulması ile canlılığını yitirmektedir. Cânın gıdası açlıktır:

Ne denlü yirisen çok ol denlü yürisen tok
Câna hiç assı yok hep sûret maslahatıdır (34/2) (Tatçı 2008: 56)

Cânı besleyen, doyuran evliya sohbetidir, erenlerin himmeti cânı uyandırmaya, güçlendirmeye kâdirdir.

Bu cân ni'meti kanı gelün bulalum anı
Asâyış kılan cânı evliyâ sohbetidür (34/3) (Tatçı 2008: 56)

Sohbet cânı semirdür hem 'âşıkun 'ömrüdür
Hak Çalab'un emrile erenün himmetidür (34/4) (Tatçı 2008: 56)

İçsel Derinliği Keşfetmede Aşk Sembolü

İkili mahiyete sahip olan aşk sembolü, içsel derinliklerimizi keşfedebilmemizin de vasıtasıdır. Bu itibarla metafizik hakikatlerin beşerî düzlemi aşan boyutlarının da, içsel, ruhsal ve psikolojik derinliklerin de keşfedilmesinde aşk; tüm kilitleri açan, her kilide uygun bir anahtar olma mahiyeti üstlenmektedir.

Hakikat her vücûdun cânı 'ışkdur
Ne cân kim cân içinde cânı 'ışkdur

Bu cân cismümi kâyim tutar ancak
O cân kim zâhir ü pinhân-ı 'ışkdur

Bu 'ışk elinde 'âciz cümle eşyâ
Ne sır kim kamu ser-gerdân-ı 'ışkdur

Bu ‘ışk kandalığın bilmez kimesne
Bilürler haddini pââyân-ı ‘ışkdur (90/1-4) (Tatçı 2008: 113)

Baştan beri muhatabımız olan “aşk” sembolü, gerçek mahiyetiyle ancak burada işlev gösterebilecek; cân’ı uyandırabilecektir. Bu itibarla insan ruhunda tesis edilmiş; nefis, ruh ve cân şeklinde üç farklı gücün mevcudiyeti söz konusudur. İnsanda bu üç farklı gücün oluşturacağı dengenin yegâne gayesi ise aşk, bu aşk vasıtasıyla da cân’a ulaşmaktır.

Bu tılsımı bağlayan cümle dilde söyleyen
Yire göge sığmayan girmiş bu cân içinde (302/3) (Tatçı 2008: 322)

Bedenin dizginlerinin nefsin eline verilmesiyle dünyevi, maddi ve insanın maneviyatını aşağı çeken karanlık kuyulara inilirken; dizginlerin ruhun eline verilmesi ve irade sayesinde aşkın sunduğu yükseltici yöne meyledilmektedir. Cân’ın barındığı mekân; insanın merkezi, yani kalbidir. Kalbin derinliklerine açılan yolu temizleyen aşk; cânı uyandıran ve vahdetin sırrına erdiren bir işlevle açığa çıkmaktadır:

Bu dem ‘ışkun suyıyla gayrı yudum
‘Aceb ‘ârif benem ‘irfân içinde (332/2) (Tatçı 2008: 353)

Yûnus eydür bu ‘ışk geldi ölmüş cânum diri kıldı
Sen ben demek dilden kaldı göricegez dervîşleri (374/10) (Tatçı 2008: 398)

Benliğin âşık yarısı, maşuk yarısına, kalbinde eriştiğinde; bunca yıl aradığını, kendi derinliğinde taşıdığının idrakine erer. Bu idrak artık tüm dışsal arayışları nihayete erdirip, içte bir sükûn buldurur. Aşkın tezahürü olan tüm semboller, vasıtalar, kaynakta yok olur; zira tüm kesret, vahdet sırrı içinde kuşatılmıştır. Artık yol bile kalmamıştır; nitekim insan, âlem, yaratan; bir olmuştur:

Asılda ‘âşık u ma‘şûk u ‘ışk bir
Bu birden gerçi kim yüz bin görindi (411/8) (Tatçı 2008: 432)

Sureti fani kılan aşk; suretin ardındaki nuru açığa çıkarır, nurdan olan cânın, canına can karışır, birlik zuhur eder:

Cân nûrdandır nûra karışırın
‘Ayb eyleme sûret olursa fânî (379/5) (Tatçı 2008: 402)

5.4.5. Sembolün İsteğe Bağlı Olarak Üretilmemesi

Beşinci karakteristiğin ise insanın isteği ve arzusuna göre sembol icat etmesinin ve üretmesinin imkânsızlığı olduğu görülmektedir (Tillich 2016: 50). Bunun nedeninin ise sembolün sahip olduğu ikili tabiat olduğu söylenebilir. Sembol bir yönüyle maddi olana, dünyevi ve geçici olan fizik âlemin yasalarına, diğer yönüyle de ebedî, ilahi ve metafizik olan bâtinî alana dönüktür (Coomaraswamy 2007: 228). Sahip olunan bu ikili mahiyet, sembolün asıl işaret edilen hakiki mahiyetini aşkın olana bağladığından, insan ürünü değil; ancak ilahi kaynaklı olabilmektedir.

Nasr (1988: 18) kâinatın temel maddesinin kutsal bir tarafının olduğunu belirtmektedir. Kozmosta oluşan her şeyin bir anlamı vardır; gerçekleşen her durum, aynı zamanda hem bir perde olup gerçeği örterken hem de gerçeği ifşa eden üst hakikatlerin sembolleri olarak zuhur etmektedir. Kozmosta barınan bu derin yapı, insana manevi iletiler sunan sembolleri içermektedir. Bu itibarla semboller, bireye Hakk'ı işaret eden birer ayet olabildiği gibi, Hak'tan gelen mesajı ileten bir iletişim vasıtası olarak da belirebilmektedir. Bu noktada, sembolizm, hem fiziksel hem de psikolojik alanların yukarısında konumlandırılmaktadır. Geleneksel sembolizmin dilinin, hayal mahsulü ve keyfi görüldüğünden, kabul edilemeyecek olarak nitelenmesinin, o dilin henüz anlaşılabilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Sembollerin gerçek anlamlarının açığa çıkmasının ön koşulu, manevi tefekkür kabiliyetine sahip akıl yani beynin değil de temsili olarak kalbin simgelediği aklın ışığıdır (Schuon 2013: 31, 39). Bu doğrultuda sembolizm, akıl dışı olarak nitelenen hayal mahsulü araçlarla da ifadesini bulmaktadır. Ancak burada akıl dışılıktan ziyade akıl-ötesilik söz konusudur. Bir boyutuyla ilahi ve aşkın olanın ifadesine dönüşen sembol, anlatılamaz olanı kendine has diliyle sunmaktadır. Anlamlandırma ise bu boyutta, zihinden kalbe inmiş bir manevi idrak kabiliyeti olan akıl vasıtasıyla gerçekleştirilecek bir süreci zorunlu kılmaktadır.

Sembolizmi bir tür düşünce lisanı olarak tanımlayan Coomaraswamy (2007: 171), bu lisanın fiziksel ve psikolojik alanlar tarafından değil de kutsal ve metafizik alan tarafından belirlenen bir dil olduğunu ifade etmektedir. Nihai gerçeklik hakkında konuşmak için de sembolik dilin dışında kullanılacak tek alternatifin susmak olduğunu vurgulamaktadır. Nihayetinde sembolik dil, kutsal ve metafizik gerçekliklerin ifadesini mümkün kılan yegâne dildir. “Yarısını gizleyip yarısını açığa çıkaran” (Coomaraswamy 2004: 144) tarzıyla sembolik

dil, gizemli bir çekiciliğe sahip, üstün bir ifade biçimidir. Sembolizm, görünür olana kutsalın özünü işleyen ve bunu gören gözleri olanlara aşıkâr kılan, sırlanmış bir mahiyet arz etmektedir. Bu doğrultuda sembolik düşünce, dilden önce gelmekte; rasyonel bilgiyi iletmekten ziyade kutsalın alanına ait olan tezahürlerin yorumlanması imkânını sunan teorik şifreyi iletmektedir (Çakmaklıoğlu 2011: 489). Zaman dışı olanın, zamana bağlanmasını sağlayan semboller, her iki boyutun da iletişim dilini bünyesinde birleştirerek kendine has bir dil tesis etmektedir. Bu dil, gizemli yapısıyla hem çok anlamlılığa kapı aralarken hem de kendi içinde bir kesinlik ortaya koymaktadır. Bir yönüyle apaçıkken diğer yönüyle bir şifre çözücüyü gerekli kılar. Bu nedenle kutsala ulaştıran yolun kilidini açan yegâne anahtarın semboller olduğu görülmektedir.

Sembolik bir kavram olan aşk, isteğe bağlı olarak geliştirilebilecek dünyevi alanın kapsamındaki tutku, şehvet ve ihtirasların bireşiminden oluşan kişisel haz ve çıkarların elde edilmesi gibi fizik alanı kapsayan sahte bir mahiyete sahip değildir. Nitekim kadim geleneğin sunduğu aşklar; arketip olarak, ilahi benlikten ayrışıp dünya zindanına düşen ve tekrar koptuğu yere geri dönme arzusu içinde kıvranan, ayrışan benliğin aşkının, tekrar bütünleşebilme iştiafının dünyevi tezahürleridir.

Bu karakteristiği en somut şekilde izah edebilecek, en yaygın kullanıma sahip olan Leyla ile Mecnun (Ferhat ile Şirin, Aslı ile Kamber vb.), Gül ile Bülbül ve Şem ü Pervane gibi aşk konulu hikâyelerdir. Bu hikâyeler, dünyevi aşktan, ilahi aşka uzanan yapısıyla; mitlerde, halk hikâyelerinde, masallarda yaygın olarak kullanılan motiflerdendir. Tüm bu hikâyeler arka planda ilahi olana göndermede bulunan; hem beşeri, hem de ilahi olanı bu aşk sembolizmi üzerinde buluşturan; hem fizik, hem de metafizik yasayı kapsayan yapısıyla insan üretimi değil, ancak ilahi kaynaklı olabilmektedir.

Aşk Sembolizmi

Yunus Emre'nin şiirlerinin genelinin sembol olarak sunduğu “Aşk” mefhumunun yansıması, şiirlerin içerisinde farklı geleneksel semboller vasıtasıyla da aktarılmaktadır. Bu hususta yukarıda söz konusu olan Leyla ve Mecnun karakterleri üzerinden açılım gösteren gece ve gündüz, Şem' ü Pervâne, Gül ile Bülbül gibi sembollere yer verilerek de anlamın güçlendirildiği çok güçlü bir semboller ağının varlığı dikkati çekmektedir. Şiirlerde hakikate taşıyan bir merdiven işlevi gören bağlantı ağlarının sıkı sıkıya örüldüğü bir yapı keşfedilebilmektedir. Gerek şiirlerin zahiri olarak algılanan yapısında gerekse de üstü örtük bir

şekilde sunulan sembolizmde ortaya çıkan bir anlam ağı açılım göstermektedir. Sembolizmle örölü veciz ifadelerde metafizik alanın bütününe kapsayan çekirdeğin varlığı idrak edilir.

Aşkın Sunumunda Leyla ile Mecnun Sembolizmi

Aşkın sunumunda kullanılan en temel sembolizmlerden biri Mecnun'un Leyla'ya olan aşkıdır. Dünyevi aşkın sembol olarak kullanıldığı bu sembolizmde, insani aşktan; ilahi aşka uzanan boyutuyla açılım sağlanan kadim bir aşk hikâyesinin uyandırılması esastır. Nitekim başta isimler olmak üzere simgesel temsilin sağladığı derinlik ve kapsam çok daha ötelere uzanmaktadır. Leyla'dan kopan Mecnun, Leyla (Leyli) yani geceden çıkan yönüyle gündüz (Mecnun) ikincil bir bildirim anlamına sahiptir. Leyla, varlığın kazanıldığı “Değişmez Kendilik”, “Tanrısal Öz”dür (Lings 2003: 64). Yeryüzünde ortaya çıkan tüm aşklar, bu arketipe dayalı bir yansıma sunmaktadır. Bu takdirde isteğe bağlı olarak üretilmiş bir sembol değildir. Dünya hayatının başlangıcıyla birlikte yansımısını bulmuş olan bir hakikattir.

Yunus Emre'de de telmihte bulunulan bu kadim aşk hikâyesi; içsel derinlikte uyandırılması arzulanan “Tanrısal Öz”e ulaştıran bir işaret ve hatırlatıcı olma özelliği göstermektedir. Bu hatırlatma işlevinde Yunus, öncelikli olarak sorduğu sorularla muhatabını bu aşkın derin alanına taşımaktadır:

Ne gördi Leylâ'nun yüzinde Mecnûn
Akıdup göz yaşın âb u sel eyler (95/4) (Tatçı 2008b:116)

Ne gördi Leylî'nün yüzinde Mecnûn
Ki ser-gerdân olupdur 'ışk elinden (245/7) (Tatçı 2008b:267)

Ne gördi Züleyhâ Yûsuf yüzinde
İşi efgân olupdur 'ışk elinden (245/8) (Tatçı 2008b:267)

Sorulan sorular vasıtasıyla cismin ötesine uzanan cevapların arandığı gerçeği, açığa çıkmaktadır. Bu itibarla aşk; öncelikli olarak bakan ve gören gözün kendi içsel derinliğinin tezahürünü başkasında bulmasına yönelik bir yansıma durumu ortaya koymaktadır. Nitekim aranan; en derinde, etin, kas ve kemiklerin ardındaki kalpte yanan aşk ateşidir. Kendi içsel derinliğine, kendisi vasıtasıyla ulaşamayan insan; dışsal tezahürde bu içsel ışığının zayıf yansımalarını bulmaktadır. Bu yansıma ise aşkın en somut tezahürü olan sembole dönüşmektedir. En içsel olanın en dışsal ve somut tezahürde doğrudan yansımalarını bulması hakikatince, insana insandan tecelli eden Allah'ın müşahedesi, bir diğerine duyulan aşk ile sağlanmaktadır. Bu

doğrultuda insandan yaratanına uzanan köprü, en dolaysız olarak bir başkasına duyulan aşk vasıtasıyla kurulabilmektedir.

Mecnûn kadehin aldum Leylî gönline taldum
Çün Hakk'ı 'ıyân bildüm andan sınura geldüm (178/11) (Tatçı 2008b:194)

Nitekim Yunus Emre, bu beyitte izah edildiği şekilde, Mecnun olup, Leylanın gönlüne girdiğini ve orada Hakk'ı bulduğunu dile getirmektedir. Bu itibarla aranan Hakk'tır, zahiri aşk, ilahi aşka taşıyan vasıtaadır.

Bir niçemüz Leylî oldı bir niçemüz Mecnûn oldı
Bir niçemüz Ferhâd oldı 'ışkdan haber tuyanumuz (118/5) (Tatçı 2008b:135)

Kulağı açılıp aşktan haber alanlar öncelikli olarak Leyla, Mecnun ve Ferhat gibi aşkın ardı sıra gitmektedirler.

Leylî ile Mecnûn olup Ferhâd ile taşlar yonup
'Abdü'r-rezzâk gibi yanup giryân olayın bir zamân (253/6) (Tatçı 2008b:273)

Dünyevi aşkın ateşi, gerçek aşka giden yolda aklı baştan alan yakıcı bir mahiyetle ortaya çıkar. Bu uğurda iman dâhi terk edilir:

Leylî'yle Mecnûn işi 'aceb gelür bu halka
Abdü'r-rezzâk terk itdi 'ışk için îmânını (398/9) (Tatçı 2008b:419)

Ancak, zahir güzellikten geçip de, ötesine varıldığında, ilahi aşkın serencamı her şeyi değiştirir:

Gehî Leylî olur Mecnûn gözinden
Geh olur Leylî'nün hayrân-ı 'ışkdur (90/5) (Tatçı 2008b:113)

Mecnun Leyla yüzünde gördüğünü; bu kez, kendi merkezinden yani gönlünden müşahede etmektedir. Artık Leyla yoktur gözünde, tek arzusu "Rahman"dır.

Sûfilere sohbet gerek
Ahîlere âhret gerek
Mecnûn'lara Leylâ gerek
Bana seni gerek seni (381/6) (Tatçı 2008b:404)

Kulun Rabbine kavuşması ve vahdet sırrına ermesi ile mekândan zamandan azâde merkezde konumlanılmaktadır:

Bunda dîmeden Mecnûn Leylâ adını Mevzûn
Ne Leylâ idüm anda ne Mecnûn-ı ser-gerdân (260/5) (Tatçı 2008b:281)

Artık ne Leyla kalmıştır ne Mecnun, ikilik son bulmuştur. Vahdet ikliminde Yunus; tüm cihanı sarmıştır.

Leylî-i Mecnûn benem şeydâ-yı Rahmân benem
Leylî yüzün görmege Mecnûn olasum gelür (46/6) (Tatçı 2008b:69)

Aşk'ın Sunumunda Gül-Bülbül Sembolizmi

Aşkın ifadesinde başvurulmuş bir diğer sembol ise bülbül ve gül aşkı üzerinden gerçekleşen sunumdur. Edebiyatımızda genel manada oldukça geniş yer verilen bu sembolizmde gül; sevgilinin; bülbül de güle gönül veren aşğın temsilidir. Sevgili tüm uzuvlarıyla birlikte gülü temsil eder. Sevgilinin yüzü, yanakları, ağzı, teni gül renklidir. Kulakları gül kıvrımlıdır, boyu gül dalı, vücudunun kokusu gül kokuludur. Gülün temsili olan sevgiliye duyulan özlem de, bülbülün feryadıyla aşikâr olur. Güle kırmızı rengini veren; vuslat arzusıyla yanan bülbüle, gülün dikenlerinin batması neticesinde akan kandır. Bin bir türlü hile ve naz yapan gülün maksadı da zaten bülbülün kanını içmektir (Güngör y.y.y. 29-30).

Bu şekilde hikâye edilen aşkta, bülbülün gül uğruna canını feda etmesi, ilahi aşkta izafi benliğin Allah (c.c.)'ta erimesi, yok olması anlamında fena olmayı işaret etmektedir.

Bu yirün külhânları gülşenleridür 'âşıkun
Anda bülbüller yakarlar 'ışk odına bâl u per (67/3) (Tatçı 2008: 92)

Dost bahçesinde ölen bülbül; gül olarak yeniden doğar, ebediyete kavuşur. Bülbülü canından eden gül; can pahası olarak ona kendini sunar:

Ko ben yanayın tüteyin dost bahçesinde yiteyin
Bir gül olayın biteyin açıluban solmayayın (269/6) (Tatçı 2008: 289)
Vuslatın koşulu olan yanma, vahdetin muştusunu sunar:

Bülbül-i haste gül yüzün gördi 'arasât eyledi
İrdi 'âşık ma'sûkına şükür beşâret eyledi (392/1) (Tatçı 2008: 413)

Bülbülün güle, yani kulun Allah (c.c.)'a olan aşkı da, Allah'ın kula nazar etmesiyle mümkündür. İzafi benliğin feda edilmesine giden yol; gönüldeki aşk odu yanmadıkça mümkün olmaz:

Çün bülbül 'âşıkdur güle nazar Hak'dan olur kula
Bir kelecî gelmez dile gönüllerde bitmeyince (325/4) (Tatçı 2008: 347)

Dağların bile taşımaktan sakındığı aşk yükünü, bülbül taşımak için üstlenmiştir. Mesuliyeti ağır bir yük olan aşk; pahası ölçülemez nitelikte bir mükâfatla, vuslatla sona ermektedir:

Balı yağı n'ider bülbül din ana karşı gülsün gül
'Âşık yükünü şöyle bil ki çekmedi yüce taglar (55/4) (Tatçı 2008: 79)

Bu ağır sorumluluğa talip olmak, yolun başlangıç merhalesidir:

Varam ol dosta kul olam her dem açılam gül olam
Hem söyleyem bülbül olam turagum gülistân ola (4/2) (Tatçı 2008: 26)

Aşkın sunduğu sarhoşluk; sekr hâlinin yaşattığı hâl ile Yunus Emre, dost bağına talip olduğu çağrısında bulunmaktadır:

Ne hâldeyüm ne bilem duzakdayum ne gülem
Bir garîbçe bülbülem ötmege güle geldüm (196/7) (Tatçı 2008: 218)

Bülbül olubanı ötem gönül olam cânlar ütem
Başımı elümde tutam yoluna varam yürüyem (213/3) (Tatçı 2008: 239)

Bülbül olubanı gidem iy niçe gönüller güdem
Yüzüm 'ışkıla dem-be-dem topraga sürem yürüyem (213/4) (Tatçı 2008: 239)

Dost bahçesinde bülbül olmak da herkese nasip olmaz. Aşkın yoluna kurban olmak; feryat edip, vuslat arzusuyla tutuşmak ile başlayan bir süreci zorunlu kılar:

Garîb bülbülleyin zâri kıluram
Akar çeşmüm yaşı bu 'ışk elinden (262/3) (Tatçı 2008: 283)

Mahabbet derdine düşeli bülbül
Dili handân olupdur 'ışk elinden (245/9) (Tatçı 2008: 267)

Yunus Emre, dost bağına olan kabulünü dile getirmektedir:

Görün görün bu devleti bu 'ışkıla beşâreti
Dost bâğının içinde ben 'ışk çadırın kurdum bugün (240/4) (Tatçı 2008: 262)

Gülün ardına düşen bülbüllerin mekânı; mana âleminde yer bulan bağ, bahçe, gülistandır.

Bu yerin bülbülleri hiç eksik olmaz, burası Allah (c.c.) aşkı ile yanan gerçek talipler ile doludur:

Bizüm ilün bâğçeleri turmaz öter bülbülleri
Açılmış tâze gülleri gülistânım solmaz benüm (226/6) (Tatçı 2008: 251)

Hoş haber geldi dostdan yaratdı bâğ u bostân
'İlm okur hezâr destân bülbülleri râz ile (335/3) (Tatçı 2008: 355)

Tüm şairleri dost bahçesinin bülbülü olarak niteleyen Yunus Emre, şairlerin bu yüksek mevkinin bülbülleri olma niteliğini haiz olduğunu ifade etmektedir:

Cümle şâ'ir dost bahçesi bülbüli
Yûnus Emre arada dürrâclana (324/5) (Tatçı 2008: 347)

Yunus Emre, seslendiği muhatabını da bu bağa bülbül olmaya, dâhil olduğu bu özel mekâna davet etmektedir:

Gel varalum bizüm ile tâ giresin bâğçelere
Ma'mûr olmuş bostânlarum agyâr gülüm dirmez benüm" (226/5) (Tatçı 2008: 250).

Gül ile bülbül ayrılmaz bir bütündür, bu bütünü ayırmak; bülbülü feryada iter. Aslî vatanından ayrı düşen insan; Asl'ına kavuşmamanın verdiği acıyla âh etmektedir. Onun yeri "Gülistan"; yani "Cennet bahçesi"dir. Dünyaya düşen ve kesrette dağılan benlik; Asl'ını, hakikatini aramakta; bunun için dünyevi bağlarda gülistanını aramaktadır:

Gülün bülbül olur yâri anuniçün kılur zârı
Gülistândur anun yiri makâm olmaz ana bâğlar (55/3) (Tatçı 2008: 79)

Vahdet sırrı ile duruma bakıldığında ise bülbül de, gül de birdir. Gülün derdinden inleyen bülbül de, gülün ta kendisidir:

Anca zâr eyler kim şol bülbül eyler
Anı ol eylemez illâ gül eyler (95/1) (Tatçı 2008: 116)

Gül sembolü dini edebiyatımızda Hz. Peygamberi anlatmak için kullanılan en önemli teşbih unsurlarından da biridir. Hz. Muhammed (s.a.s.) ile gül arasında kurulan bağlantı, gülü Hz. Peygamber'in sembolü olma niteliğine yükseltmiştir. "Muhammed teri" olarak nitelenen gül, bu nedenle güzel kokar ve çiçeklerin sultanıdır (Güngör y.y.y. 30-31)

Gül Muhammed deridür bülbül anun yâridür
Ol gülile ezeli cihâna bile geldüm (196/8) (Tatçı 2008: 219)

Âşıkam şol didâra bülbülem şol gül-zâra
Seni sevmeyen nâra yansun yâ Resûla'llâh (344/5) (Tatçı 2008: 363)

Aşkın Sunumunda Şem' ü Pervâne Sembolizmi

İlahi aşkın bir başka tezahürü olan Şem'ü Pervâne sembolizminde de tasavvuf yolunun yolcusu olan talibin yaşayacağı merhaleler aktarılmaktadır. Aşkın iradeyi dışlayan çekiminin somutlaştırıldığı bu hikâyede de âşık sevdiğiyle bir olmak uğruna yanmaktadır (Akdemir 2010:

7-8). Bu yanma tükenme ve yok olma değil, sevilenin bünyesinde yeniden hayat bulma anlamını taşımaktadır. Bu itibarla sembol çözümlemesi ile bakıldığında, aşkı uğruna izafî benliğini feda eden âşık, sevdiğinde yeniden hayat bulur. Bu şekilde açığa çıkan ölümden de bir hayat vardır.

Yunus Emre, tasavvuf yolunun yolcusu olan dervişleri, pervâne olmaya talip kimseler olarak nitelemektedir:

Dervîşler Hakk'un dostı cânlarıdır Hak mesti
'İşk şem'ini yakdılar pervâne olan gelsün (239/8) (Tatçı 2008b:261)

Kendini pervaneye benzetmekte, onun gibi ateşe atlayacağını dile getirmektedir:

Cemâlün şem'ine pervâne gibi
Yakaram per ü bâlî nâra karşı (289/5) (Tatçı 2008b:306)

Yunus Emre aynı zamanda pervâne gibi ateşte yanmayan da âşık olarak nitelenemeyeceğini belirtir:

'İşka tanışık sıgmaz degme cân göge agmaz
Pervâne gibi oda yanmayan 'âşık mıdır (36/5) (Tatçı 2008b: 58)

Mumun etrafında dönen ve kendini feda eden küçük keleklerden misal alan Yunus Emre; bu misali kendi yanan aşk ateşi üzerinden, aşkıdaki kararlılığını ifade etmekte kullanmaktadır. Her ne kadar acılar içinde kıvransa da, bu aşkın sunacağı tüm hâllere, ölüm dâhil razı olduğunu ifade eder:

Râziyam ol oda ben günde bin kez yanarısam
Gör niçe cân fidâ kılur şem'i öninde pervâne (294/7) (Tatçı 2008b:311)

Dervişlerden oluşan meclisini de yanan bir muma benzeten Yunus, bu mecliste yananın da yine dervişler olduğunu söyler:

Bir meclisdür meclisümüz anda ciger kebâb olur
Bir şem'adur anda yanar ay u güneş pervânesi (406/2) (Tatçı 2008b:427)

Bu misalle açığa çıkan yanma, neticede beden acı tütününü çıkaran, yerini nurla dolduran, ancak hiçbir iz ve delil bırakmayan ilahi bir yanmadır:

Ol şem'a karşı yananun küllî vücûdı nûr olur
Ol od bu oda benzemez hiç belürmez zebânesi (406/3) (Tatçı 2008b:427)

Gerek Leyla ve Mecnun, Ferhat ile Şirin gibi insani aşk hikâyeleri olsun; gerekse de tabiat olaylarından mülhem oluşturulan hikâyeler olsun; her misal, kendisinin ötesinde daha yüksek bir anlam alanına işaret etmekte; bu anlam alanı da kendisini ilahi hakikate bağlamaktadır.

Âlemde de, Yunus Emre’de de sunulan misallerin; sembol değeri taşıyan unsurların bütününe erişmek nihayetsiz bir çabadır. Ne kadarına erişsek ondan fazlasının mevcudiyetinin idrakine varılmaktadır. Ancak yine de sunulan birkaç örnek üzerinden derinleşen kavramsal açılımın mevcudiyeti, bütüne yayılan sembolizmin sonsuzluğunu kavramaya da, ilahi hakikate bağlanan yönün sembolün isteğe bağlı olarak üretilmeyecek olan yapısına da delil teşkil etmektedir.

5.4.6. Sembolün Canlı Bir Organizma Gibi Gelişip Ölmesi

Sembolizmin ifade edilen altıncı ve son karakteristiği canlı bir organizma gibi gelişip öldüğü fikridir (Tillich 2016: 50-51). Bu doğrultuda zahirde tezahürünü bulan her bir gerçeklik, ulaştığı mevcut toplulukta anlam ifade ettiği ölçüde yaygınlık kazanmakta; bu anlamın yitime uğraması ve bu topluluklarca artık idrak edilememesi ile de varlığı son bulmaktadır. Bu itibarla bir ayinsel işlev gibi var olan silsile içinde devamlılığının sona ermesi ve intikalin durması ile anlam alanını kaybeden sembol ölür.

Sembolün sahip olduğu bu temel karakteristiklerin sunumu ile içerdiği yüzeysel ifadenin ardında gizlenen derin gerçeklik boyutunun mevcudiyeti gözler önüne serilmektedir. Bu doğrultuda, sembolün işaret kavramının sunduğu fiziksel gerçeklik alanıyla sınırlı ifade biçiminin ötesinde, asli manada metafizik alana ve ilahi boyuta yaslanan, ruhsal alanın somut ifade biçimi olduğu görülmektedir. Bir nevi görülemeyeni görülür hâle getirme biçimlerinden biri olmakla birlikte sembolün kaynağı beşerî değil, ilahidir, üst gerçekliklere ulaşmak için yegâne vasıta ve değiştirilemez, yerine başka bir şey getirilemez olandır. Her ne kadar sembol, bir “ayet” yani “işaret” işlevi görse de, ilahi hakikatin kaynağına eşlik ettiği için, onun bir parçasıdır. Dışsal gerçekliklerin idrakiyle birlikte içsel katmanların kaldırılması ve sembolsüz açığa çıkartılamayacak olan, ruhumuzun sırlanmış hakikatinin ve manevi derinliklerin keşfedilmesi için de tek anahtardır. Beşer üstü mahiyete sahip olduğu için sıfırdan bir sembol icat edilemez. Varlığın başlangıcından itibaren semboller de, zuhura gelir ve intikal eder. Her topluluğun kendine has sembolleri mevcuttur. Bu semboller, tıpkı bir canlı varlık gibi gelişir, büyür; artık hitap ettikleri topluluklarda geçerli anlamlarını yitirdiklerinde ise ölürler.

Sembollerin sahip olduğu özelliklerden biri olan canlı varlıklar gibi doğup, gelişip ortam müsait olmadığında veya artık karşılık bulamadıklarında ölmesi durumu, daha somut başka semboller için söz konusu olsa da, evrensel bir sembol olma niteliği gösteren aşk kavramı ancak

sembol olarak sunulduğu somut biçimlerin ifade ve anlam özelliğini kaybetmesiyle ölebilir. Leyli'yi yani geceyi, sevgiliyi temsil eden aşkın, mitolojide aynı zamanda kaplan sembolüyle temsil edildiği dikkati çekmektedir (Tekin 2019: 166). Zamanla kaplan sembolünün sevgiliyi ifade eden anlamı unutulabilir. Aşk kavramı unutulmaz ancak sembolik ifade biçimi olan kaplan, mitoloji kapsamında yer bulur fakat hitap ettiği toplumda artık anlam açılımına sahip olmaz. Sembol ölse de temsil ettiği kavram, farklı sembollerde hayat bulmaya devam eder.

Aşk kavramını işaret eden sembol olarak değerlendirdiğimiz Yunus Emre'nin şiirleri, ortaya çıktığı dönemden itibaren günümüze kadar varlığını sürdürüp gelişmekte, hâlâ canlı bir şekilde hitap ettiği toplumda bir anlam açılımına sahip olabilmektedir. Bu hâliyle somut ifade biçimi olan şiir sanatının formatı içinde varlık alanına sahip bir karakter ortaya koyabilmekte; hâlâ sürdürüle gelen sözlü kültür kapsamı içerisinde de hayatiyetini koruduğuna şahit olunmaktadır.

‘İşka döyemedi özüm gensüzin açıldı râzum
Yûnus senün iş bu sözün ‘âlemlere destân ola (4/8) (Tatçı 2008: 27)

Niçeler eydür Yûnus'a çün kocaldun ‘ışkı kogıl
Rûzigâr ugramaz ‘ışka ‘ışkun ne ay u yılı var (Tatçı 2008: 54)

Benem Hakk'un kudret eli benem beli ‘ışk bülbüli
Söyleyüp her dürlü dili halka haber viren benem (193/11) (Tatçı 2008: 214)

5.5. Sanatın Hayatın Tümünü Kapsaması İlkesi

Geleneksel Sanatın bir diğer özelliğinin insanın tüm hayatını kuşatarak, toplumun her alanına uzanan kapsayıcılığı olduğu görülmektedir. Geleneğin realitesine uygun bir ortamın teşekkül edilmesiyle hakikatin her yöne yansıtıldığı bir yaşam alanının oluşturulmasının en etkin vasıtası olarak geleneksel sanat uygun bulunmuştur. Bu takdirde geçmişten günümüze teşekkül eden her gelenek, teoloji ve felsefesini oluşturmada önce, kutsal sanatını meydana getirerek öğretinin hayatın içine nüfuzunun sağlanması için gerekli çabayı göstermiştir.

Bir dinin yaşayabilmesi için, dünyayı manevi ve formel olarak biçimlendirmesi gereklidir. Maddi biçimlerin insan ruhunda çok daha derin tesirler meydana getirdiği ayrıca maddi biçimlerin insanlar tarafından fikirlerden daha çok benimsendikleri gerekçesiyle geleneklerin öncelikli olarak geleneksel sanatını oluşturdıkları üzerinde durulmaktadır (Chittick 2012: 241).

Nasr (2001: 267-268), bunun özellikle geleneğin başlangıcından itibaren var olan, doğrudan vahiyden neş’et eden ibadet ve ayinler ile ilgili olan kutsal sanat için doğru olduğunu açıklamaktadır.

Sanatın bir “dal”da değil de “gövde”de olduğu, insan hayatının tüm aşamalarını kuşatan kapsayıcılığı ön plana çıkmaktadır. İnsanın tıpkı bir ağaç gibi görülerek dalının, yaprağının, gövdesinin ve kökünün hepsinin bu sanat faaliyetine dâhil olarak görüldüğü idrak edilmektedir (Jones 2016: 241-242). Bu noktada insanın mahiyeti ve sanatın mahiyetinin özdeş kavramlar olarak değerlendirildiği görülmektedir. Sanat, gerek somut ifadelerle dönüşen mimari, kullanılan eşyalar olsun gerekse de gündelik hayatın ritmine eşlik eden fonetik sanatlarda yansımaları bulan şiir, müzik, hikâyede olsun insanın nefsanîyetinde olumlu veya olumsuz tesirler meydana getiren bir vasıtaya dönüşebilmektedir. Bunun için gündelik hayatın detaylarını oluşturan her alanda uygulamasını bulan ifadeler, toplumun sahip olduğu inanç sisteminin yansımaları oluştururlar. Bu takdirde yaşanan hayat, sahip olunan öğretisel doktrinle paralellik oluşturmak zorundadır. İnanç düzeyinde çok samimi bir dindar olup da içtimai hayatta tam zıt yönde telkinler içeren sanatsal bir sunuma maruz kalmak, içsel anlamda manevî bütünlüğün sağlanmasında engel teşkil etmektedir.

Dünya hayatı zorunlu olarak içinde yaşanan bir evi, ibadet edilen bir mabedi, alışveriş yapılan bir çarşuyu, yürünülen sokağı, yemek yenilen sofrayı, kaşığı, tabağı daha bunun gibi somut pek çok şeyi gerekli kılmaktadır²⁹. Bütün bunların inşası ve oluşturulması belli birtakım teknikleri ve sanatın icrasını gerektirmekte ve bu şekilde oluşturulan her unsur, insanın nefsanîyetini etkilemektedir (Avani 1997 h:219-220). Tüm bu sanatsal etkinliklerin geleneksel üsluba uygun yapıp yapılmadığı önem arz etmektedir. İçinde ibadet edilen bir caminin nasıl yapıldığının, içinde kılınan namazın maneviyatını yok edebilecek mahiyette olabileceği belirtilmektedir. Avâni (1997g: 207) tarafından insanların çoğunun nefis fezasında yaşadığı ve nefsanîyetin etkiye çok açık olmasının sonucu olarak mimarının insana maneviyatı yaşatabilecek olabildiği kadar, bu maneviyatın etkisini yok edebilecek işleve de sahip olabildiği açıklanmaktadır. Bu noktada tümleşik olan geleneksel bir uygarlıkta her şeyin “kutsal ilk

²⁹ Benzer şekilde Çobanoğlu (2005: 229) nesnelerin üretimi kadar, kullanımında da kurallara riayet etmenin, töreye ve ahlaka uygun hareket etmenin önemi ve gerekliliğine vurguda bulunmaktadır:

“İster bir tencere ya da bir kazma sapı, ister bir tabak ya da ocak söz konusu olsun her nesne beceriyle, yasaya ve kurallara uygun olarak kullanılmalıdır, çünkü çoğu kez o nesnenin yararlılığı yalnızca teknolojiye kaynaklanmaz, ama aynı zamanda töresel ya da ahlaki düzenlemeye saygıdan da doğar.”

örnekler”e göre yapıldığı, evlerin, tapınakların ve kentlerin kozmik bir modele uygun şekilde inşa edildikleri kabul edilir (Guénon 2015: 28).

Bu doğrultuda sanat, zihni ve soyut bir şey değil aksine tecelli ve zuhur eden bir gerçekliktir. İnsan hayatı temelde sanatla ilintili olmak zorundadır. İnsan gününün tamamını ister istemez sanatla ilintili bir mekânda geçirmektedir. Bu nedenle de sanat, gündelik hayatın en önemli unsurlarından biridir. Bu itibarla dinin sanat vasıtasıyla somut birer ifadeye dönüşerek hayatın kuşatıcılığı içerisinde kendine yer açmasının bir zorunluluk ve ehemmiyet arz ettiği görülmektedir (Avâni 1997 g:206-207).

Geleneksel Sanatın karakterinin ve hikmet içeren boyutunun anlaşılmasında etkin bir rol oynayan, en derin metafizik hakikatlerin idrakini mümkün kılan koşulların sağlanmasını ve gerekli atmosferin oluşmasını ve ayrıca insanlarda ruhsal hazır bulunuşluğu temin eden geleneksel sanat, gündelik hayatın ruhsal anlamda düzen ve tazmininde esaslı bir yere sahiptir (Nasr 2001: 268). Bu takdirde geleneksel sanat, hayatın tüm aşamalarını kuşatan bir kapsayıcılıkla insanın maneviyatında belli bir tesir meydana getirmekte ve hakikatin hatırlanmasını, idrakini ve uygulamasını temin ettirmektedir. Yaşamın sunduğu çetin koşullara rağmen mücadele ve azim duygusunu diri tutan geleneksel sanat, güzellik vasıtasıyla gönül hoşluğuyla ilke ve akidelerin içselleştirilmesini sağlamaktadır. Bu yolla aktarımı sağlanan dinsel öğreti, hem toplumsal anlamda çok daha geniş kitlelere ve anlayış düzeylerine hitap etme fırsatını bulmakta; hem de sanatın sunduğu güzellik ve zevk sayesinde bunu insanların gönüllülükle tercih etmesini sağlamaktadır. Geleneğin felsefî ve öğretisel boyutu, az sayıda insan için tercih edilebilir olurken, sanatsal sunum ve icra boyutu, toplumun çok daha geniş katmanlarında yankı uyandırarak kabul görmektedir.

Bu doğrultuda yazılı edebiyat geleneklerinin tamamının öncülü ve kökeni olan “sözlü edebiyat” (Çobanoğlu 2007: 16), Yunus Emre’nin sanatına da kaynaklık etmektedir. Oluşum itibarıyla sözlü olarak dilde terennüm edilen, ardından toplumun belleğinde yer edip, kalıplaşan ve aktarımı sağlanan Yunus Emre’nin şiirleri yüzyılları aşmış günümüze kadar ulaşabilmiştir. Öyle ki, hayatlarında Yunus Emre’nin yazılı Divan’ıyla karşılaşmamış, hiçbir yazılı kaynaktan

bu şiirleri okumamış olan bir toplum tabakası, sözlü geleneğinden temin ettiği aktarımla bu belleği hâlâ canlı ve dinamik bir şekilde hafızasında saklamaktadır³⁰.

Nitekim halk şiirini yapısı itibarıyla “süreklilik edebiyatı” olarak tanımlayan Taşlıova (2008a)’nın hazırladığı antoloji³¹’de yer alan “Yunus Emre” başlıklı şiirlerin mevcudiyeti³², Yunus Emre’nin sözlü gelenekte de takip edilebilen sürekliliğinin kanıtını sunmaktadır. Yunus Emre’nin, hayatın kuşatıcılığı içerisinde sözlü kültürün olanakları içerisinde, sözel olarak ve bestelenip ilahiye dönüştürülen şiirleri vasıtasıyla da musiki ile yaygınlık gösterdiğine şahit olunmaktadır. Ritim ağırlıklı sözlü düşünce, şiir şekline büründüğünde ölçü de sabitleşmektedir. Bununla birlikte müzik eşliğinde icrasıyla da zenginleşmekte ve hatırlanabilirliğinin artması sağlanmaktadır (Çobanoğlu 2000: 125). Bu itibarla Yunus Emre’nin sanatı, şiir türünün sağladığı kalıplaşma vasıtasıyla, akıllarda kalıcılığı zaten hâlihazırda temin ederken, müzik eşliğinde ritimle buluşması sayesinde daha da kuvvetli bir tesir mekanizmasına dönüşmektedir. Bu şekilde de Yunus Emre’nin sunduğu hakikat öğretisi tüm derinliği, felsefi alt yapısı ve tasavvufi merhalelerin içerikleri ile birlikte toplumda geniş tabakalara yayılım imkânına sahip

³⁰ Yunus Emre’nin şiirinin yazıya geçirildiği dönemden sonra da kırsal toplumda değişmeden kalan yapısına ve kendisinin ardından onu taklit eden, onun zamanı olan 14. yy. Türkçesi ile şiirler üreten bir kesimin varlığına değinilmektedir. Kırsal toplumda dilin bu değişmeden kalan yapısı Anadolu’nun tarımla uğraşan topluluklarında okuma yazma bilmeyen bir Anadolu köylüsünün Yunus Emre’nin dilini anlamasını, bu dilde kendisinin de şiirler üretmesini ve geçen yüzyıllara rağmen anlaşılabilirliğinin sağlanmasını temin etmektedir (Walsh 1991: 117).

³¹ Zekeriya Başkal (2004: 223-224), Asım Bezirci, Sunullah Arısoy ve Ali Püsküllüoğlu, hazırlamış oldukları antolojilerde Yunus Emre’nin şiirlerini iki hususa bağlı olarak değerlendirmektedir. İlk husus bu antolojilerdeki şiirlerin yirminci yüzyıl Türkçesini konuşan insanlar için oldukça kolay anlaşılabilir olan yapısıdır. Yazarların böyle yapmasının ardında çeşitli nedenlerin olabileceğini belirten Başkal, bu nedenlerin subjektif olma ihtimaline değinmekte ve verilen şiir örneklerinin Yunus Emre’nin şiirinin bütününe yansıtmadığını savunmaktadır. İkinci husus ise şiirlerde yer alan kelimelerin fonetik açıdan modern Türkçe’deki gibi yer alması şeklinde sunulmaktadır. “İçerü, adlu, ışk” gibi kelimelerin modern kullanımlarının tercih edilmesi eleştirilmektedir.

³² Yunus Emre

Âşıkların piri Yunus,/Sözde seni arıyorum./Erenlerden biri Yunus,/Özde seni arıyorum.

Erenlere gönül verem,/Dergâhına ben de girem,/Neredesin Yunus Emre’ m?/İzde seni arıyorum.

Senin âlemine daldım,/Sözlerinden feyiz aldım,/Tepeleri aştım geldim,/Düzde seni arıyorum.

Sözü manayla yağurdun,/Aradın dosdoğru odun,/Hak aşkıyla yandın durdun,/Közde seni arıyorum (Taşlıova 2008a:92)

Yunus Emre

İman ile doldu taşı,/Gece gündüz Hak diyerek./Dağları, çölleri aştı,/Gece gündüz Hak diyerek.

Buldu Resul’ün izini,/O ize sürdü yüzünü./Yaşla doldurdu gözünü,/Gece gündüz Hak diyerek.

Hep vahdete gönül verdi,/Çölde bile çok gül verdi,/Has bahçeye bülbül verdi,/Gece gündüz Hak diyerek.

Halkla olup Hakk’a gitti,/Nefsini bir yana itti,/Tek başına zulme yetti,/Gece gündüz Hak diyerek.

Barış için bayrak açtı,/“Dost dost” dedi kucak açtı,/Her mevsimde çiçek açtı,/Gece gündüz Hak diyerek.

Yorulmadı aradı hep,/Her haneye uğradı hep,/İşitmaktı muradı hep,/Gece gündüz Hak diyerek.

Her sabah yeniden doğdu,/Güzel gördü, güzel duydu,/Her zaman helalden doydı,/Gece gündüz Hak diyerek.

Ham iken yandı pişti O,/Aşk bahçesine düştü O,/Ne bulduysa bölüştü O,/Gece gündüz Hak diyerek (Taşlıova 2008a:95)

olmaktadır. Geleneğin sunduğu, sürekliliği sağlanan törenlerde yer bulmasıyla da icra ortamına taşınan bu sanat, toplumsal birlik ve beraberliğin, ortak paydada buluşan kültürel değerlerin merkezi hâline gelmektedir.

Nitekim ideal olanın ideal kişiliklerle anlatıldığı belirtilerek Yesevî, Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli ve Hacı Bayram gibi tasavvufun öncül isimlerinin sözlü kültür geleneğinde birlikte kullanıldığına veya mukayese unsuru olarak ele alındığına yer verilmektedir (Taşlıova 2011:366)³³. Yunus Emre, her zümrede yaşayan ve yaşatılan, kaynağı derinlere inen silsilesinin büyük temsilcileri ile birlikte sözlü gelenekte mevcudiyetini koruyan bir canlılık ve dinamizme sahiptir.

Özellikle ilahileriyle sözlü kültür icralarında gündelik hayatın terennümlerine karışan Yunus Emre'nin nefesi, mevlid törenlerinin geçmişten günümüze süregelen uygulamaları içerisinde varlığını sürdürmüş ve toplumsal yaygınlığını dini merasim boyutunda sürdürme gelmiştir (Bekki 2017: 251-263). Türk sosyo-kültürel yaşamında yer bulan kutsal geceler, anma günleri, mevlit okutma, hacca gitme-dönme, adak töreni gibi dinî toplantılarda Yunus Emre'nin ilahileri mevcudiyetini korumaya devam etmektedir (Özdemir 2012: 192).

Sözlü kültürden yazılı kültüre, yazılı kültürden ikinci sözlü kültür olarak nitelenen elektronik kültüre (Çobanoğlu 2000: 124, Ong 1999: 161-162) kadar yaşanan geçişlerin her merhalesinde Yunus Emre'nin gerek şiir beyitlerini, gerek ilahilerini ve tasavvuf musikisi kapsamında değerlendirilebilecek bestelerini görmekteyiz. Yunus Emre'nin bestelenmiş şiirlerinin sayısını 250 olarak veren Bekki, türkü formunda bestelenen şiirlerin sayısının ise yirmi bir olduğunu belirterek bu şiirlerin çoğunun farklı bestekârlarca defalarca bestelendiğini belirtmektedir. Ayrıca Yunus Emre'nin deyişlerinin yer aldığı sanat müziği, pop, Anadolu rock, poprock, arabesk, klasik, dinî müzik ve rap gibi çok farklı çeşitlilikte müzik türlerinin

³³ Bu âşık Borani güzele hasta
Sevgiden mektubum güzeller pasta
Biri Hacı Bektaş biri Yunus'ta
Birisi hoş görü birisi sevgi
Âşık Boranî (Halil Çimen)
(Yaşayan Halk Ozanları 2008: 92)'dan aktaran Taşlıova 2011: 367)

Cemalini gördüm kırklar yolunda
Abası sırtında asa elinde
Yunus'u sağında Tapduk solunda
"Hünkâr Hacı Bektaş Veli" dediler
Servet Yıldırım (Emanetî) (Kaya 2009b: 2003)'dan aktaran Taşlıova 2011: 362).

bestekârlarına da kaynaklık ettiğini vurgulamaktadır (Bekki 2017: 252). Ayrıca Kunter'in, Selahattin Gürer'den atıfla çalışmasında Yunus Emre'nin şiirlerinin bestekârlarına ve bestelenen makamların listesine yer verdiği görülmektedir (Kunter 2007: 30). Yunus Emre'nin şiirlerini besteleyerek farklı bir yorumla sunan Sedat Anar da (2015) bir albüm hazırlamıştır. Sedat Anar bestesiyle farklı bir güzergâh bulup gönüllere tesir eden Yunus Emre'nin şiirleri, farklı formatlar içinde toplumun beğenisine sunulmaktadır. Bu itibarla farklı icra bağlamlarıyla yeniden doğan bir Yunus Emre sanatı söz konusu olmaktadır.

Yunus Emre'nin bizzat kendisinin de bir sembol şahsiyete dönüşmesi ile onun kuşatıcılığını bizzat Yunus Emre adı üzerinden sokak, cadde, park isimleri olarak gündelik hayatın her alanını kapsayan herhangi bir mekânda da izleyebilmemiz mümkün olabilmektedir³⁴. Yunus Emre'nin yalnızca aşkın değil, birçok güzel ve doğrunun sembolü olduğu vurgulanırken şahsiyet olarak da bir sembol olduğu, Yunus Emre'nin kabri üzerinden yapılan tartışmalar doğrultusunda onu tek bir mekâna sığdırmanın zorluğu üzerinde durulmaktadır (İnançer 2019: 194-195). Herkese mal olmuş bir sembol şahsiyet olan Yunus Emre'nin mekânı her yerdir, gönlü ona açık olan herkese de konuk olabilecek kadar yakındır.

Farklı şehirler tarafından sahiplenilen Yunus Emre'nin türbeleri, yine bu sembol şahsiyetin kültür ekonomisi ve kültür endüstrisi kapsamında yer alması sürecini de başlatmıştır (Özdemir 2012: 195). Bu şekilde Yunus Emre, gerek sahip olduğu menkıbelere dayanan anlatısal özelliği üzerinden, gerekse de şiirlerinden akan hikmet ve coşkun sevgi seli vasıtasıyla yerelden ülke çapına yayılan, ardından sesi mekânını aşan, küresele taşınarak evrensel bir yapıya bürünen sembol bir şahsiyet hâline gelmiştir.

Yunus Emre'nin tarihsel şahsiyetinin üzerindeki bilgi ve belge eksikliğinin yol açtığı belirsizlik nedeniyle, menkıbevi anlatılar üzerinden teşekkül eden, kahramanın imgeleştirilmesi aşamasının, sözlü kültürün en etkili başlangıç evresini oluşturduğunu belirten Özdemir, Yunus Emre'yi çok sayıda alt imgenin bütününe kapsayan bir “ana imge” olarak tanımlamaktadır. Türk

³⁴ Bu hususta Özdemir (2012: 185-186) şu açıklamaya yer vermektedir:

“Yunus Emre'nin ‘çocuk, yerleşim birimi, otel, öğrenci yurdu, hastane, sağlık ocağı, belediye, sanal site, okul, konferans salonu, bilimsel proje, park, yerleşke, etkinlik, vakıf, dernek, meydan, mahalle, apartman, sokak, şarkı, tiyatro oyunu, gösteri, yarışma’ ve benzerine ad olarak seçilmesi, bunların büyük bir bölümünün Yunus Emre'nin hayatı ile ilgili yerler dışında gerçekleşmesi, yukarıda sözü edilen çok türlü ve güçlü etkinin boyutlarından ve kanıtlarından sadece birkaçıdır.”

düşünce dünyasının “gönül bilgisi’/ gönülden söyleyen bilge” tipinin temsilinin, Yunus Emre ana imgesi olduğunu belirtmektedir (Özdemir 2012: 183-184).

Her farklı kullanımla birlikte “Yunus Emre belleği”ne farklı işlev yüklenmesinin de söz konusu olabileceği, yüklenen bu anlam ve işlev tekrarlarıyla birlikte alt imgelerin belirginleşmesinin ve oluşumunun sağlanacağı, bu şekilde de Yunus Emre belleğinin gelişip zenginleşeceğinin ifade edildiği görülmektedir (Özdemir 2012: 184). Bu takdirde, Yunus Emre’nin sanatı, bulunduğu devir ve zamanın koşulları ve o zamanki işlevinden günümüze kadar gelen çeşitli koşullar, değişen ve dönüşen kültür aktarımı süreçlerine muhatap olarak elektronik ortama kadar ulaşabilmiştir.

Tarihsel süreçte sağlanan bu art süremlili yaygınlık ve gelişim, çağımızın sunduğu internet, sosyal medya, radyo, televizyon gibi elektronik kültürün de sunmuş olduğu imkânlarla eş süremlili bir yaygınlığın da sağlanmasında etkin rol oynamıştır³⁵. Nitekim Yunus Emre adı üzerinden yapılan internet aramaları sonucunda elde edilen sonuçlar, bu yaygınlığın boyutunu ortaya koymaktadır (Özdemir 2008: 294).

Yunus Emre’nin kültürel bellek olarak geçmişten günümüze kadar sunmuş olduğu çok kapsamlı işlev, özellikle Beşir Ayvazoğlu’nun çalışmasında, kronolojik olarak yer bulmaktadır. Yunus Emre’nin yorumlanma biçimlerinin yazılı kültür ortamının tek boyutlu yapısı içinde yer alan şiir ve romandan sahne sanatlarına, ardından plastik sanatlara kadar genişleyen yelpazede ele alındığı görülmektedir (Ayvazoğlu 2016). Yunus Emre’nin ardından süregelen onun takipçisi olarak Yunusça şiirler yazan bir ekolün bu şiir geleneğini devam ettirdiği gibi (Genç 1997), Yunus Emre’nin hayatını kurgulaştırarak onu roman kahramanına dönüştüren roman yazarlarımız da olmuştur (Sepetçioğlu 2012; Işınsu 2020; Pala 2021). “Yunus Emre Oratoryosu” ile sahneye taşınan Yunus Emre, dizi filmleri ile medyaya taşınmıştır³⁶. Bestelenen ilahileri ve şarkıları ile ağızlarda dillerde söylenen, iştirilerek ruha inen beyitlerin sunduğu ritimsel ve anlamsal derinlik, gönülleri genişleten bir işlevle ortaya çıkmaktadır.

³⁵ Özkul Çobanoğlu (2005: 317-328), “Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş” adlı çalışmasında yaşanan bu dönüşümsel süreçleri uygulamalı halkbilimi çerçevesinde değerlendirebilecek süreçler olarak açıklamaktadır.

³⁶ Özdemir (2012: 186-205), makalesinde “Kültür Ekonomisi ve Yunus Emre” alt başlığında sunduğu açıklamalarında “Basın ve Yayıncılık, Sinema ve televizyon, Müzik ve Tiyatro, Kentlerin Kültür Ekonomisi, Yönetimi ve Turizmi Açısından Yunus Emre’nin Önemi, İnternet” başlıkları altında Yunus Emre üzerine ortaya konan çalışma, eser, yayın ve programlara ayrıntılı bir şekilde yer vererek değerlendirmede bulunmaktadır.

Yunus Emre'nin gerek menkıbevi şahsiyeti gerekse de sanatı üzerinden gelişen birincil sözlü kültür, yazılı kültür ve ikincil sözlü kültür ortamlarında geniş kapsamlı bir gelişim ve yaygınlık kazanmasının yanında, kültür endüstrisi, kültür ekonomisi ve kültür turizmi kapsamında da önemli bir kaynak olarak yer bulduğu dikkati çekmektedir (Özdemir 2012: 186-206). Her ne kadar kimi zaman yorumlanma süreçlerinde istendik doğrultuda yer bulamayıp, çeşitli ticari ve ideolojik amaç ve çıkarlara malzeme olarak kullanılma gibi dönüştürücü süreçlere maruz kalsa da Yunus Emre, ortaya koyduğu evrensel şahsiyet olma özelliği ile herkese mal olmuştur. O, belli bir zümrenin değil herkesin Yunus Emre'si olarak insanlığın benimsediği ve içselleştirdiği bir konuma yükselmiştir. Onun sesinden, nefesinden akan hikmet, her bünyede etkiye ve etkinliğe sahiptir ki bu derece geniş bir açılım ve muhatap kitlesi ortaya koyabilmektedir. Nitekim Allah, divane ettiği kullarını, topluma ışık olup onları aydınlatmak için vesile kılmaktadır (Coomaraswamy 2007: 22). Yunus'tan yansıyan ışık, Allah'ın insanlığa sunduğu ahir zaman nuru olma işlevi göstererek içsel anlamda gönülleri, dışsal tezahürleri ile âlemi aydınlatan, yön gösteren, uzun uzadıya anlatımlara tahammülü olmayan yeniçağ insanlarına az ve özlü anlatımıyla kısa yol sunan önemli bir semboldür.

5.6. Sanatın Modern Manada Yenilikçi Olmama İlkesi

Geleneksel sanatta önemli hususlardan birinin de modernizm ile birlikte gündeme gelen yenilikçilik ve orijinallik kavramları olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda evrilen zihinsel süreçler ve oluşturulan algılama biçimi nedeniyle geleneksel ve modern bakış açılarında çok keskin ayrımlara gidildiği gözlenmektedir. Doğal olarak, yaşanan bu süreçler sanatsal sunumda da ehemmiyet taşır.

Değişimi ve yeniliği merkeze alan yaklaşımla modern sanat, Rönesans'la birlikte manevi disiplini terk etmiş ve yerine psişik eğilimleri ikame ederek daha önce denenmemiş imkânların çekiciliği ile yeni duygulanımların ifadesine yol açmış; ancak bu eğilimlerin büyümesi, başlangıçtaki baskının gevşemesiyle kaybolmuştur. Diğer yandan “benliğin” özgürleştirilmesine yönelik olan hâkim anlayış ve bireyselci genişlemeyi esas alan yaklaşım daha aşağı düzlemlere ait olan psişik seviyelerin potansiyel enerji olarak görülmesiyle aktifleştirilerek yaygınlaşması sağlanmıştır (Burckhardt 2017a: 207-208). Bu doğrultuda, modern sanatın zuhuru başlangıç itibarıyla ilkenin ve eksenin inkârı ile başlamış, dayandığı

merkezî noktasını ve eksenini kaybetmiştir. Nihayetinde orijinallik ve yenilik arayışıyla tüm yönlere giden, ayrıştırıcı ve bölücü bir mahiyet arz ederek görünüşte sınırsız sanatsal imkânlarla sahip bir nitelikte benliklerin yayılımının ifadesine dönüşmüştür.

Burckhard (2017: 208-209) tarafından, böylesi bir durumun ardı arkası kesilmeyen bir açılımla dinamizm kazanan “tarzıcı dönem”leri zuhura getirdiği açıklanmıştır. Değişme ihtiyacından kaynaklanan yenilik tutkusu ve zihnî ferdiyetçilikten kaynaklanan özgünlük arzusu, modern zihniyetin geleneksel zihniyete karşı oluşunun en temel gerekçeleri olarak belirmektedir (Guénon 1991: 113). Modern anlayışta herkesin “büyük bir insan olmak” zorunda olduğuna inandığı ve yeniliğin, özgünlüğün, marazi bir içe bakışın, toplumsal değerleri küçümsemenin, samimiyet ve yapmacıklığın deha sayıldığı ifade edilmektedir (Schuon 2016b: 161). Bu takdirde merkezine tevhit inancını yerleştiren geleneksel sanata karşı, modernitenin “elçileri”nin sunduğu teksir anlayışı modern sanatın eksenini oluşturmaktadır. İslam inancında Tanrı “el-Kadim”, “en eski ve ezelidir”, hep var olmuştur ve de var olacaktır. Allah’ın birliği ve tekliğinin inkâr edilebilmesinin O’nun yerine ikâme edilen yeni tanrıların icadıyla mümkün olacağından, modernite her daim yeni olan tanrılarını üretmektedir. Bu yeniliğin korunabilmesi için de sürekli değişim ve yeniliğe tâbi tutularak, yenilenme sürecine dâhil olmayan her şeyin ölü olarak kabul edildiği bir yaklaşıma gidilmiştir (Chittick 2017: 37).

Diğer taraftan geleneksel sanat söz konusu olduğunda sanatın, sınırlı bir tema ve ifade araçlarına sahip olmak suretiyle belli bir manevi tasarrufa sahip olduğu görülmektedir. Bu tasarrufu reddeden modern sanat, yeni ve görünüşte sınırsız sanatsal imkânları ortaya çıkaran büyüleyici albenisine rağmen, artık tek bir merkeze dâhil olamayacaktır. Bu merkezden her daim daha da uzaklaşma eğilimi gösteren modern sanatın sunduğu eserlerden kendi içinde bir sükûnete sahip ve “inayet hâli”nde olan ruhun bolluğu artık tezahür edemez hâle gelmiştir. Bu eksenini yitirmiş sanat, sürekli çoğalan farklı görüş ve ifade biçimlerinin birbirini dışlayan ve sürekli bir mücadele ile birbirinin yerine geçen, bölünme ve ayrışmayı temsil eden bir süreç ortaya koymaktadır. Gök ile bağlantısını yitiren modern sanat, ardından yeryüzü ile de, insanlar ve gerçek zanaat geleneği ile de bağlantı ağını kaybetmiştir (Burckhardt 2017a: 208, 212). Bu doğrultuda sürekli bölen ve ayrıştıran mahiyete sahip olan modern sanat, teksirin, çokluğun hükmüne girerek özgürlük adı altında dağılmayı ifade etmektedir. Diğer taraftan geleneksel sanat, merkezine yerleştirdiği tevhit inancının sonucu olarak birleyen, bütünleyen, toparlayan

tek merkezin çekim gücünde, yörüngesinde yer alan tüm unsurları birbirine bağlayan bir işlev göstererek parçalanmaya ve yok olmaya engel olmaktadır.

Modern sanata ait bir hususiyet olarak bahsi geçen yenilikçilik kavramı, elbette geleneksel sanatta da söz konusudur. Ancak bu kavramın uygulanaşı, geleneksel sanatta irfanî ve hikemî sistemin sınırlarını çizdiği doğrultuda aşama kaydetmektedir. Geleneksel sanat kimileri için “geri kafalılık” olarak nitelendirilmekle birlikte aslında hiç de öyle değildir. Âlemin varlık sistemine dayanan geleneksel sanatın yine âlemin düzeninin yeniliğe dayandığı, bir başka ifadeyle zuhur ve tecellide tekrarın yer almamasından dolayı her daim yenilenen bir evren (Coomaraswamy TY: 89) söz konusu olduğu için sanat da kendi içinde yenilikçilik esasını barındırmaktadır. Ancak bu yenilikçilik bir ilkeye tâbi olmak zorundadır. Varlığın ve hakikatin ilke ve ölçüleri, prensipleri değişmez olan sabiteyi oluşturmaktadır (Avani 1997h: 220-221).

Her gice cevân ider Hakk'un cemâlin görmege
‘Arş-ı ‘azîm dem-be-dem seyrânıdır ‘âşıklarun (150/3)

İnsan dış ve iç hayatta hâlâ muhalefet hâlinde olduğundan, insanın ürettiği sanat, kurala ve yasaya tâbi olmalıdır. Henüz kendisini bulamamış olan insanın bütün amelleri zihninin ürünüdür ve bütün fazileti kendini beğenmişlik ve riyadır. Hayır ve şerrin ötesinde olan sanatın sahip olduğu uyuma karşılık, yaşam uyumsuzdur. Sanat, melekût âlemine mensup kimselerin kâmil maneviyatının “zevk ve beyan” vahdetinin taklidini sunmaktadır. Bu sebeple sanat, başka bir hakikattense gerçek hayata daha yakındır (Coomaraswamy 1997a: 243). Geleneksel sanatın belli bir sabiteye sahip olan bu istikrarlı duruşu ilerlemenin inkârı olarak görülmesi nedeniyle Batılılar tarafından eleştirilmektedir. Oysaki bu ilkelerin değişmezliğinin önemli bir ilham kaynağı olduğu ve an’ane fikrinin en önemli hususiyetlerinden biri olduğu, modern zihniyetin ise dayandığı bir ilke olmadığı için oldukça değişken olduğu bilinmektedir (Guénon 1991: 71).

Yenilik kadar vurguda bulunulan orijinallik kavramının da modern ve geleneksel sanat arasındaki önemli ayrımlardan birini oluşturduğu görülmektedir³⁷. Geleneksel sanat perspektifinden bakıldığında eserin orijinal veya kopya oluşunun herhangi bir önemi yoktur.

³⁷ Geleneksel sanat olarak değerlendirilebilecek Âşıklık geleneğinde de söz konusu olan bu duruma Çobanoğlu (2005: 253) şu şekilde açıklık getirmektedir: “Bu arada bir yanlış anlaşılmayı önlemek için vurgulamakta yarar olan bir husus, âşığın icra anında orijinal olmayı aramak gibi bir derdi olmadığıdır. Bu bağlamda “orijinal” kavramı bile ona yabancıdır, o irticalen yaptığı icra anında, fikrini ifade edecek en iyi kalıbı bulup fikrini ona dökerek ifade etmenin derdindedir. Onu bulup söylerken bildiği hazır yapılmış hâldeki ibareyi söylemekten hiç çekinmez bunu yaparken de geleneksel şiir bakımından uygun ve güzel olan, içinde orijinal olmayı da tabii ki taşıyabilir.”

Tek bir sahih modelin kopyalarından birinin bile, değerli koşulların bir araya gelmesi suretiyle oluşturulduğundan bir deha eseri olarak kabul edilebileceği düşünülmektedir (Schuon 2016b: 146). Orijinalliğin biçimleri olarak eserin teknik, manevi ve aklî niteliklerinin sahip olduğu estetik yönün, eserde yansıtılan asilliğin ve dindarlığın buna ilaveten de içindeki mevcut akıl ve bilginin, bir eseri orijinal kılabileceği kabul edilir. Bahsi geçen bu akıl ya da bilginin, geleneğin sınırları içerisinde tükenmek bilmeyen çeşitlilikleri sunabileceği, hâlihazırda kutsal sanatın ortaya koyduğu eserlerin bu çerçevenin genişliğini ispatladığı düşünülür. Kutsal sanatın, yetenezsizliği sınırlandırırken, yeteneği ve akli sınırlandırmadığı; gerçek dehanın, yenilikler yapmadan geliştirilebilmesinin mümkün olduğu açıklanmaktadır. Bu itibarla, gerçek dehanın, neredeyse fark edilmeksizin dışı vurunun mükemmelliğine, derinliğine ve gücüne sahip olabileceği vurgulanmaktadır (Schuon 2016b: 146).

Burckhardt (2017: 227)’a göre, “Kopyacı/taklitçi” olarak görülmek çok modern yargılardır. Geleneksel toplumlarda böyle bir endişe söz konusu değildir. En mükemmel görülen eski eserler kopyalanır, bunlar sanatın doğal olarak canlı tutulduğu vasıtalarlardır. Her sanatçı, kutsal modelleri kopyalan bir zanaatkârdır. Kopyalanan o modellerle özdeşleşilmekte ve bu ilişki nedeniyle eser canlı hâle gelmektedir. Kopya etmek mekanik bir süreç değildir. Hafıza süzgecinden geçerek maddi şartlara uyarlanmaktadır. Bireysel sanatçının geleneksel modele tâbi olan hayal gücü, manevi öze ulaşmayı ve modele göre yeniden üretmeyi amaçladığı için yalnızca bâtinî anlamda bir özgürlüğe sahiptir (Burckhardt 2019: 163). Bu noktada esas olan geleneksel modelin kaynağa eşlik eden beşer-üstü mahiyetidir. Sanattan maksat da somut vasıtalar aracılığıyla soyut ve manevi olana ulaşmaktır. Bu takdirde sanatın kendi içinde bir amaç değil de hakikate taşıyan bir sembol ve işaret olduğu temel prensibi, geleneksel sanatın tüm aşamalarını kuşatmaktadır. Sanatçının benliğinin yankısındana işaret ettiği hakikatin ehemmiyetinin olması, orijinallik anlayışı yerine toplumsal faydaya kendini sunmayı ikâme etmektedir.

Burckhardt (2017: 207, 209)’ın yaptığı açıklamalara göre, geleneksel sanatta sahihlik, onun prototipleri tarafından sağlanmaktadır ve manevi anlama bağlanmak esastır. Geleneksel metotlarda standart tekdüzelik, manevi fakirliği korumanın bir ifadesidir. Bireysel deha, evrensel olana bağlı olan kolektif tarz ile bütünleşmektedir. Sanatta, sanatçının dehası kutsal modellerin nitel yorumuyla açığa çıkmakta ve bu durum sanatçının yeteneğini “genişlikte” zıyan etmeden “derinlik”te inceltip geliştirebilmektedir. Geleneksel sanatta imkânların genişliği,

esnekliği veya katılığı belli bir çevrenin, medeniyetin veya kolektif çağrının sahip olduğu özümseme gücüne göre değişkenlik gösterebilmektedir.

Buradaki asıl meselenin yine bireysel ve toplumsal düzeyde içselleştirilen ilke ve hakikatin seviyesine göre açılımlanabilecek sunum kabiliyeti ve zenginliğinin, standart kaidelere rağmen sınırsız bir şekilde artabileceği imkânı olduğu görölmektedir. Sanatçı, yeter seviyede bir derinlik yakalayabildiği takdirde temel ilke ve prensipler, sınırlayıcı olmaktan ziyade derinliğe, öze ve manaya doğru eğilim gösteren bir aşama kaydettirerek sanatçının gerçek manada orijinal ve değerli olan ifade biçimlerine vakıf olmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda modern sanatın yatay ve dünyevi genişleme imkânları sunan nefsanîyetin ve benliğin sınırlılıklarını merkeze alan yaklaşımına karşın geleneksel sanat, yatay ve dünyevi genişleme konusunda belli bir sınır koymaktadır. Diğer taraftan dikey ekseninde gerek yükseliş gerekse de derinlik metaforlarıyla ifade edilebilecek beşerî sınırların ötesine, ilahi olanın alanına uzanan, biliş düzeylerinde gerçekleşmesi gereken sıçrayış aşamalarını işaret eden, yanılsamanın ardındaki hakikati idrak ettiren, hakiki bolluğu ve esnekliği sunarak mevcut idrak seviyesine göre çeşitlenebilen olanaklar temin etmektedir.

Schuon (2016b: 162-163) bu bağlamda geleneksel bakış açışından özgünlüğün yalnızca eserin sahip olduğu içerik sayesinde anlamlı olacağını vurgulamaktadır. Aksi takdirde modernizmin dayattığı “sıfırdan başlamak” ve yüzlerce hatta binlerce yılın birikimini tamamıyla silip atarak tüm ilkeleri, temelleri, yapıları yeniden icat etme tutumunun haklı bir tarafının olamayacağı; böyle bir icadın hem özü itibarıyla anlamsız olduğu hem de yaratıcı samimiyetle uyuşmayacağı açıklanmaktadır (Schuon 2016b: 166). Bu itibarla bir sanatçının “kalbinden bir şiiri çıkarıp da onu ifade edecek yepyeni bir dil oluşturması”nın imkânsızlığı söz konusudur. Buradaki hatanın özgünlük anlayışına inanmak olduğu, nihayetinde geleneksel bir topluluğun müzik, sanat duygusunun köklerine kadar değiştirilmesinin imkânsızlığı üzerinde durulmaktadır (Schuon 2016b: 167).

Geleneksel sanatta konu farklılığının az olmasına karşın, modern sanatta sonsuz konu seçme özgürlüğü vardır. Geleneksel sanatta uzun yıllar benzer konulara ve formüllere bağlı kalınmakta; diğer taraftan modern sanatçı şahsi tarzını ve üslubunu sınırsız şekilde ortaya koyma imkânına sahip olmaktadır. Geleneksel sanatta aynı stil kullanılmakta; halkın genel ihtiyaçları ve talepleriyle belirlenmiş konular işlenmektedir. Modern sanat ise geleneksel sanat

konusunda, sabırsız ve tahammülsüz bir duruş sergilemektedir. Geleneksel sanatta stilistik silsile arasında nüanslar vardır ve halk bunu ayırt etmektedir. Geleneksel sanatta kuvvet ve enerji; modern sanatta ise orijinallik ve yenilik esastır. Geleneksel sanatta aklî faaliyet ve belli dinî prensiplere uyarak hakikate ulaşılmakta, konular bilfiil yaşanarak hissedilmekte ve böylece sanat canlı hâle gelmektedir. Sanat canlı hâle geldikten sonra konunun eski veya yeni olmasının bir önemi olmamaktadır. Geleneksel sanatta eşyanın hakikatinin, Tanrı'da oldukları gibi yansıtılması esasken, modern sanatta eşyanın görüntüsü esastır. Modern sanat zaman içindeki bir ân'ı, durdurulmuş bir hareketi sanatsal olarak sunmaktadır. Oysaki geleneksel sanatta sürekliliğin yani tecellilerin sürekliliğine paralel olarak, gerçekliğin hareket hâlindeyken esere yansıtılması hâkimdir (Coomaraswamy 1995: 34,37). Geleneksel sanat sabit ve istikrarlıdır; modern sanat dinamik ve değişkendir. Dinamizme sahip olmayan geleneksel sanat, donuk da değildir. Üretilen eser kutsal biçimin yansımısını teşkil ettiğinden, sembolik anlamda zaman-ötesi bir niteliğe sahiptir (Burckhardt 2016: 191). Modern sanatçının, Sonsuz'u çeşitlilik ve değişimin görünürdeki zenginliğinde aradığı, ancak bu zenginlik yansımalarının nihayetinde çözülmeye ve tükenişe götüreceği belirtilmektedir. Diğer taraftan geleneksel sanatçının, "sonsuz"u göreceli ve basit şekilde bulacağı, o biçimin sınırları içinde kalacağı ve onun nitel yönü vasıtasıyla çalışacağı; bununla birlikte bazı olası gelişmelerden de mahrum kalacağı düşünülmektedir (Burckhardt 2017a: 209).

Geleneksel sanatta modern manada anlaşılabilecek bir yenilik ve orijinallik söz konusu olmadığı; bunun yerine kaynağı ilahi modele dayalı olan geleneksel modeller üzerinden açılım gösteren belli bir stilistik düzen, biçimsel disiplin, prensip ve temel akidenin yörüngesinde kaynağa bağlı olarak çeşitlenebilen sistematik bir yapının varlığı idrak edilmektedir. Hiçbir şekilde dağılma ve bağlantısızlığa müsaade etmeyen bu yapı, sanatçıya belli prensipler doğrultusunda hareket etmeyi, gelenek zincirine bağlanan sağlam bir halka olmayı telkin etmektedir. Bireyselliğin alt alanlarına inişe müsaade etmeyen, ruhsal ve manevi süreçlerde tekâmülü ile yükselişi esas alan bu yaklaşım, nefsin arzularına kapı aralayıp onu serbest bırakmaktansa, nefsin yoldan çıkartan arzularını dizginleyerek, insanın kalbindeki özün üstünü kapatan perdelerin kaldırılmasını ve ruhun ışığının tekrar yansımısını sağlamayı amaç edinen bir görev ifa etmektedir. Gerek sanatçı gerekse de toplum açısından uygulanan sanat, ruhsal ve manevi düzlemde bir aşama kaydetme ve maneviyatın üst aşamalarına çıkartan bir vasıta olarak işlev gördüğünden, sürekli yeni olanın peşinden koşmayı değil de kadim olana sıkı sıkı

bağlanmayı gerekli kılmaktadır. Çünkü geleneğin bağrında yer alan kutsal, dünya hayatının başlangıcından itibaren mevcudiyetini sürdürmekte ve dinin sunduğu prensipler, tüm zamanlar için geçerliliğini korumaktadır. Sonsuz yeniyi arama ve ilerleme güdüsünün yine bizzat kadim olanın eksikliğinin sunduğu bir arayış olduğu da aşikârdır. Nihayetinde geleneksel sanat, geçmişî hayırla yâd eden; onun kaynağa olan yakınlığından dolayı daha değerli olduğunu takdir eden bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Diğer taraftan modern sanatta ise geçmişte kalan her şeyi geri ve gelişmemiş kabul eden, yıkılıp yeniden inşa edilmesi ile gelişim gösterecek bir süreci savunan ve bunu da ilerleme, yenilik ve orijinallik olarak kabul eden yaklaşım söz konusudur. Bu noktada takdir, toplumun muhakeme gücüne dayanmaktadır.

Bu ilke doğrultusunda şiiirleri geleneksel sanatın örneğini sunan Yunus Emre'nin, gelenek zincirine sıkı sıkı bağlı bir yaklaşım ortaya koyduğu görölmektedir. Merkezine yerleştirdiği “Yaratı”cının varlığı ve birliği, tevhid ilkesi gereğince tüm diğer unsurları bu eksen etrafında konumlandıran yaklaşımı, Yunus Emre'nin şiiirlerinin en belirgin özelliğidir. Onun şiiirlerinin geneline yayılan aşk teması, tüm diğer temaların da bünyesinde yer bulmaktadır. Hikmeti, irfanı, aşkın imbiğinden geçiren Yunus Emre, tasavvuf düşünce sisteminin inceliklerini sunarken, bu düşünce sisteminin köklerine uzanmakta; kaynağa bağlanarak temin ettiği ilahi akışı dile getirmektedir. Bu itibarla Yunus Emre, mensubu olduğu geleneği takip etmekle birlikte modern manada kalıpların dışında bulunmaktadır. Nitekim Yunus Emre'nin şiiirleri, bizzat silsilesinin ona sağladığı kanaldan akıp geldiğini ikrar etmektedir:

Vardugumuz illere şol safâ gönüllere
Baba Tapduk ma'nîsin saçduk el-hamdü'lillâh (292/4) (Tatçı 2008: 309)

'İşk sultânı Tapduk durur Yûnus gedâ bu kapuda
Gedâlara lutf eylemek hem kâ'idedür sultâna (294/9) (Tatçı 2008: 311)

Yunus Emre'nin geleneksel hikmet ve sanat anlayışının şiiirlerinin bütününi saran manevi havası hemen sezilmekte; kendisini kadim olan kaynağın devamı olarak gördüğü, ifadelerinden de anlaşılmaktadır. Bu hususta özellikle Ahmet Yesevî'nin bir şiiirine yazılmış nazire olarak değerlendirilen “Bana seni gerek seni” redifli şiiiri, orijinallik anlayışının bu sanatta söz konusu olmadığını açıkça ortaya koymaktadır (Tavukçu 2017: 139- 143). İlmin, hikmetin, sanatın da aktarımında köklerine olan bağlılığı, ortaya koyduğu üslupta ve vezinde açığa çıkan Yunus Emre'nin şiiirleri, gerek şekil ve üslup açısından gerekse de içerik, konu ve merkeze aldığı Allah

inancı ve tevhid ilkesi açısından, onun modern manada yenilikçi bir anlayışa sahip olmadığını düşündürmektedir. Ahmet Yesevî'nin "Aşkın kıldı şeydâ meni cümle âlem bildi meni/ Kaygum sensen tüni küni mence sen ok kereksen/ Uçmah kirem cevân kılâm ne hurlarga nazar kılâm/ Anı munı men ne kılâm mence sen ok kereksen"(2015: 64) şeklinde başlayan Doğu Türkçesi ile dile getirilen şiirinin Batı Türkçesi'ne çevrilmiş hâli şöyledir:

Hikmet – 35

Bana Seni Gerek Seni!

Aşkın şeydâ kıldı beni, cümle âlem bildi beni.
Gece gündüz kaygım Sensin, bana Seni gerek Seni.

Yüce Allâh'ın gufrânı, Sen yarattın cism u cânı,
Gece gündüz anar Seni, bana Seni gerek Seni.

Gözüm açtım Seni gördüm, tüm gönlümü Sana verdim.
Akıramı terk eyledim, bana Seni gerek Seni.

Söylesem ben dilimdesin, gözleşem ben gözümdesin.
Hem gönlümde, cânımdasın, bana Seni gerek Seni.

Fedâ olsun Sana cânım, aksın vücudumdan kanım,
Ben kulunum, Sen Sultan'ım, bana Seni gerek Seni.

Âlimlere kitap gerek, sûfilere mescit gerek,
Mecnûn'lara Leylâ gerek, bana Seni gerek Seni.

Gâfillere dünya gerek, âkillere ahret gerek,
Vâizlere kürsü gerek, bana Seni gerek Seni.

Bütün âlem cennet olsa, tüm huriler bana gelse,
Allâh bana nasip etse, bana Seni gerek Seni.

Ne cennetine gireyim, ne hurileri göreyim,
Onu bunu neyleyeyim, bana Seni gerek Seni.

Hoca Ahmed benim adım, gece gündüz yanar odum,
İki cihânda umudum, bana Seni gerek Seni (Ahmed Yesevî 2019: 164-165).

Her ne kadar Ahmet Yesevî'nin şiiriyle Yunus Emre'nin şiiri benzerlik arz etse de, Tavukçu (2017: 142-146) tarafından yapılan açıklamalarda Yunus Emre'nin, şiirsel özellikler açısından çok daha ileride olduğu belirtilmektedir. İki şiirin ayrıntılı karşılaştırmasına yer verilerek Yunus Emre'nin, şiirinde kelime seçiminde hem anlamı hem de ses benzerliğini

dikkate aldığı ifade edilmektedir. Gerek şiirin oluşturduğu kompozisyonun düzenlenmesi özelliğiyle, gerekse de bahsedilen ölüm temasına Yunus Emre'nin ayrıntılı ve ustalıkla bir şekilde kullandığı mazmunlar açısından şiirinde ortaya koyduğu derinliğe dikkat çekilmektedir. Bu takdirde yukarıda da ifade edildiği gibi Yunus Emre'nin konusuna ve ifadesine derinlik kazandırarak dehasını ortaya koyduğu görülmektedir. Geleneksel anlayışta yer alan kıymetli eserlerin tanzîr edilmesi yaklaşımının burada geçerli olduğu anlaşılmaktadır. Burada önemli olan sanatçının benliğinin yankısı değildir. Önemli olan taklit edilen geleneksel sanat ürünü olan eserin kaynağa eşlik eden ilahi mahiyetidir. Somut sunum, ilahi olana işaret ederek hakikat'i gösterdiği sürece bir ehemmiyet arz etmektedir. Buradaki etkili sunum ve somut gösterge, erişimde sağlayacağı genişlik ve tesir açısından önemlidir. Bu hususta Yunus Emre, Ahmet Yesevî'den aldığı hikmeti kendi sunum kabiliyeti ile kuşatıp, hitap ettiği toplumun anlayışına uygun şekilde dönüştürerek belli bir cazibe oluşturabilmiştir. Bu cazibe kaynağını ilahi olanın nefesinden aldığı içindir ki içinde kuvvet ve enerjiyi barındırabilmektedir. Bu şekilde sayısız nazîrenin, şahsi dehaların derinliğiyle buluşmasıyla birlikte günümüze ulaşmasıyla kuvvet ve enerjinin intikali sağlanabilmiştir. Nitekim Yunus Emre'nin ardından onun üslup ve tarzını kullanarak ilahi nefesi devam ettiren şairler de gelmiştir. Bu durum orijinallik ve yenilik anlayışının kuşatamadığı ve hiçbir zaman da kuşatamayacağı gelenek silsilesinin, kesintisiz akacağını gösteren bir hususiyet arz etmektedir.

5.7. Sanatta Güzellik İlkesi

Geleneksel Sanatta, bizzat sanatın ortaya konma biçimi olan güzellik ve güzelliğin ifadesi olma özelliği, kendine has kavramsal açılımıyla birlikte önemli bir ilke olma özelliği göstermektedir. Avani (1997g: 206) tarafından, sanatın güzellikle iç içe olduğu bir yapıcılık olarak tanımlandığı görülmektedir, amacının güzellik ve güzelliğin ifadesi olduğu belirtilmektedir. Bu itibarla sanat; zorunlu olarak, içinde güzellik ve onun ifadesini barındırmaktadır. Güzellik, duysal vasıtalarla elde edilen, zahiri boyutta meydana gelen algıdan, daha derinlere, akla, algılamaya, sezîşe doğru aşama kaydeden süreçlere kadar bir dizi açılımın meydana geldiği çok boyutlu bir kavram olma özelliği göstermektedir.

Zahiri anlamda, duysal boyutuyla ifade edilecek olan hususun, bir sanat eserinin insanın hoşuna gitmesi ve duysal anlamda bir zevk vasıtası olarak güzel olması birinci aşama olarak

nitelendirilebilir. Bu aşamada doğrudan algılanan, zevk duygusu uyandıran ve zihni de tatmin eden bir hayranlık ve mükemmellik duygusunun söz konusu olduğu söylenebilir. Dış güzelliğin asıl içe ve öze ait gerçek güzelliğe doğru taşıyan bir çekim merkezi olduğu görülmektedir. Bir nesnenin sadece zahirini görebilen fiziki göz bu noktada yetersiz kalmakta; ancak görme melekelerini daha derine taşıyan basiret gözü ve kalp gözü olarak nitelenen süreçlere kapı aralanmasına vesile olarak rehberlik etmektedir (Koç 2017: 76; Gill 2016: 181). Bunun aksine güzelliğin sadece görünüş ve estetik yüzey açısından ele alınmasının, kendi içinde bir amaç olarak görüldüğü yaklaşımın varlığı da dikkat çekmektedir. Bu anlamda, ötesinde bir şeye işaret etmeyen, bir sembol olma niteliği göstermeyen duyumsal hazla sınırlı kalan, akla ve kalbe tesiri olmayan bir boyutu içeren öznel yargının hâkim olduğu bir güzellik algısı da mevcuttur. Ancak güzelliğin duyumlarla birlikte akla ve zihne erişen daha geniş bir kavrayışı mümkün hâle getiren gerçek mahiyeti, geleneksel sanat kapsamında hakiki değeri olan ve bütünlüğü yansıtan bir sunum arz etmektedir.

Bu doğrultuda sanatsal güzellik öznel değil de nesnel olarak kabul edilmektedir. Sanatsal güzelliğin duyum yoluyla değil de akıl yoluyla idraki mümkündür. Güzellik ihtirasla karıştırılarak dünyevi bir unsurmuş gibi algılanmamalıdır; ihtiraslı kimse güzelliği dünyada, çekicilikte ve nefste görecektir; ancak bu tutum kişiyi ihtiyaç duyduğu şeyden uzak tutacaktır. Asıl ihtiyaç duyulan ise takva, coşku ve güzelliktir. Güzellik hakikati ve inayeti izhar etmesinden dolayı da manevidir (Schuon 2013: 34-35).

Güzelliğin bu şekilde görülür olandan manevi olana doğru farklı idrak yetilerine göre çeşitlenebilen algı boyutlarını kapsadığı anlaşılmaktadır. Bu itibarla tüm algısal süreçlerin kaynağı olan ilahi güzellik âlemle ilişkisi doğrultusunda gizli ve açık güzellik şeklinde iki farklı şekilde sınıflandırılmaktadır. Gizli güzellik ile nesnelerin sadece akılla kavranabilen soyut güzelliği, açık güzellik ile de nesnelerin duyularla algılanan güzelliği kastedilmektedir (Koç 2017: 113). Tabii burada vurgulanması gereken husus, açık güzelliğin de ihtiras ile karıştırılmaması gerekliliğidir. Çünkü bu perspektifte gizli veya açık, güzelliğin tüm ifade biçimleri kendini ilahi olana bağlamak suretiyle güzelliğin hakiki kaynağından tecelliyi elde etmektedirler. Açık güzellik olarak nitelenen edinimi kolay olan güzelliğin de bir çekim alanı oluşturarak muhatap olan kişiyi yaratıcıya, ilahi ve manevi olan boyutlara taşıma işlevi üstlenerek kendi içinde bir amaç olmadığı, hakikat'e ulaştıran bir cazibe ve çekim merkezi olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Yunus Emre’de de açık güzelliğin ifadesi türlü türlü renk olarak ifade edilmekle birlikte, açığa çıkan bu zahir güzelliğin kaynağına da vurguda bulunmaktadır. Işık kaynağı olan Yaratıcı’dan yansıyan nur, kesret âlemi olan bu dünyada rengârenk bir tecelli oluşturmaktadır. Bu tecelliden yansıyan güzelliğin sunduğu cilve, yüzlerce gönülü daima coşturmaktadır:

Ma’şûkanun tecellisi dürlü dürlü renkler olur
Bir şîvede yüz bin gönül uş hemîşe cûşa gelür (73/5) Tatçı 2008: 98)

Açık olan güzellik kapısından içeri nüfuz edildiğinde, akla, zihne ve kalbe doğru derinleşen bir süreçle birlikte aşama aşama idrakine varılan gizli, gizemli sonsuzluğa doğru çeken bir güzellik anlayışına doğru yolculuk başlamaktadır. Nihai anlamda ise mutlak güzellik olarak nitelenen kaynağa doğru meyledilmektedir. Yunus Emre’de tabiatın yeniden dirilişi yeniden doğuşun muştusunu gönüllere naksetmektedir. Dışsal manzaralarda güzelliğin müşahedesinden, içsel duruma, ruhsal düzeylere eriştiren aşamalı bir süreçle güzelliğin yansımasından, güzelliğin kaynağına doğru basamaklanan süreç açığa çıkmaktadır:

Yine yini hazînedan yini hil’at giydi cihân
Yine virildi yini cân ot u ağaç sesdi yine (312/3) (Tatçı 2008: 332)

Yine yir yüzi tonanup kat kat olup renge batup
Bülbül güle karşı ötüp cân budaga asdı yine (312/6) (Tatçı 2008: 333)

Nitekim şiirin devamında âlemde açığa çıkan her değişim ve dönüşümün, her güzelliğin ortaya çıkışının kaynağı yine Yaratıcı olarak sunulur, açık güzellik de daima Yaratıcısına atıfla dile getirilmektedir:

Sözüm degül yaz kış içün geldi ma’şûka iş içün
Oldı yini bağışlamak pâdişâhun kasdı yine (312/7) (Tatçı 2008: 333)

Aşamalı bir yolculuk olarak seyredebilen bu idrak açılımı, ani ve sezgisel bir sıçrayış olarak da zuhur edebilmektedir. Güzelliğin seyrinin, alıcının güzellik kapasitesine göre anlık sıçrayışlar yapabilmesine de imkân sağlayabileceği anlaşılmaktadır. Bu noktada akıl ve zihin süreçlerini yaşamadan, akıl ötesi olan aşkın sürece doğru bir sıçrayış imkânını yakalamanın da yine güzelliğin sunduğu bir ayrıcalık olduğu görülmektedir.

‘Akıllar mât olur niteligünden
Ki bir zerrede bin bin ‘ibretün var (48/9) (Tatçı 2008: 72)

Her zerrede sağlanan idrak açılımı vasıtasıyla akıl, ibretin çokluğunu müşahade ederek hayrete düşmektedir. Her zerreye sinen bu misal çokluğu, aşamalı bir açılım değil, zihinde sağlanan ani bir sıçrayış meydana getirmektedir.

Anun gibi pâdişâha kimün gözi duş olursa
Sultân-ı vakt oldıyısı ‘aklından ol şaşa gelür” (73/6) (Tatçı 2008: 98)

Gözünü, yani idrakini, Yaratıcı’ya yönelten insanın, eğer vaktin sultanı oldu ise, aklını başından alacak mucizelerle karşı karşıya geleceği dile getirilmektedir. Burada bahsi geçen vakit, tasavvufi literatürdeki ibnû’l-vakt³⁸ teriminin sunduğu anlamı çağrıştırmaktadır. Nitekim ibnû’l-vakt olunduğunda keramet zuhur etmesi; her an oluş ve yok oluşu temaşa etmekle sağlanacak olan bakış, aklın kabul edemeyeceği seviyeleri gözler önüne serecektir.

Bu bağlamda hakiki güzelliğin doğrudan kavranılan bu özelliği bir kısa yol olarak nitelendirilerek akli aşan bir süreç, herhangi bir delile gereksinim duyulmadan kesinliğe ulaşılan bir sıçrayış olarak değerlendirilmektedir (Gill 2016: 182). İslam sanatında güzellik; rasyonel düşünce süzgecinden geçmeden nefse nüfuz eden doğrudan bir anlatıdır (Burckhardt 1997: 234). Bu itibarla güzelliğin insana doğrudan ulaşan yönü ona etkililik ve etkinlik kazandıran başlıca özelliğidir. Bu şekilde basamaklanan süreçlerde güzellik; aklî olduğu kadar, akli aşan metafizik süreçleri de ihtiva etmektedir. Güzellik aklî olarak da insanı tatmin ederek onu şüphelerden koruyacak, şüphe ve kararsızlığı yok eden ve bir tür kesinlik ifade eden kavrayışı mümkün kılacaktır. Nihayetinde ise güzellik, bilgiyi iletmede kutsalın bilgisi ile buluşmakta; bu buluşma ise onu çekici kılmaktadır. Çünkü güzellik doğrudur ve hakikatin nurudur. Bu takdirde hikmet merkezli bakış açısı doğrultusunda güzelliğin duyuşsal algının ötesinde, ruha tesir eden gücü söz konusudur ve iç boyutta görülebilir olan bu güzellik anlayışı Tanrı’yı izhar etmektedir. Bu itibarla güzellik, tekâmül eden akılla doğrudan bağlantılı olup perdeleri kaldırarak hakiki güzelliği açığa çıkarmaktadır (Nasr 2001: 282-283).

Kim ide bir nakş u sûret nakş u sûretten ol âzâd
Cümle ‘akıllar sende mât niçe ‘özür gözetmeyem (183/3) (Tatçı 2008: 200)

Zahir güzelliğin sunduğu cazibeden kurtulunduğu takdirde, erişilecek nice güzellik seviyeleri olduğu aşikâr olmaktadır.

Cânında gözi yok kişi görmeyiser dost yüzini
Gözsüz niçe fehm eylesün ne renkdedür işbu cihân (259/4) (Tatçı 2008: 280)

³⁸ İbn’ül-vakt terimi vaktin çocuğu anlamına gelmekle birlikte, tasavvufi literatürde iki farklı anlam açılımıyla yer bulmaktadır: “a Sufi İbnü’l-vakittir, yani o, içinde bulunduğu zamanda (halde) yapılması en uygun olan şeyle meşgul olur, o vakitte kendisinden istenen şey neyse onu yapar. Derviş ne geçmiş ne gelecekle ilgilenir; yalnızca hali değerlendirir. b Halin hükmü altında bulunan, anın zuhuratına tabi olan. Haline ve vaktine hâkim olana abu’l-vakt, mahkûm olana ibnû’l-vakt denir. Abdulkadir Geylani ibnû’l-vakitti; kendisinden keramet zuhur ederdi. Müridi Ebussuud abu’l-vakitti; kendisinden keramet zuhur etmezdi (IFH 128)” (Uludağ 2016: 179-180). Bu tanımlamada yer alan ikinci anlam, bu beyitte geçen anlamı daha iyi karşılamaktadır.

Cihanın gerçek güzelliği, baş gözünden gönül gözüne inilmesiyle idrak edilebilecektir. Nitekim güzellik seviyelerinde erişilen her bir ileri adım, cihanın bambaşka güzelliğini açık edecek, yansımadan kaynağa daha çok yaklaşılaacağı için her şeyin rengi daha bir netleşecektir.

Yapılacak işin nihai sebebinin güzellik olmayacağı, iyiliğe eklemelenmiş bir güzelliğin zihnî faaliyeti harekete geçiren, akılla irtibatlandırılan bilişsel mahiyete sahip bir vasıta olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda güzellik duyular için değil, duyular vasıtasıyla akla ulaşan bilgi içindir, güzellik kendi içinde bir amaç değil, araçsal bir görevi ifa etmektedir (Coomaraswamy 2004: 106). İslam sanatında da güzellik hiçbir şekilde kendi başına bir amaç olarak kabul edilmemektedir. Bir eserin meydana getirilmesinde gösterilen hakikate uygun ve mükemmel bir eser ortaya koymaya yönelik gayretin beraberinde güzelliği de getireceğine inanılmaktadır (Koç 2017: 83). Bunun sonucunda güzellik, bir eserin yapımındaki nihai gaye değildir; ancak yapılacak olan işin iyiliği, doğruluğu için gayret gösterildiğinde kaçınılmaz olarak eser güzel olacaktır (Coomaraswamy 2004: 164).

Güzellikle ilgili asıl vurgulanan boyutun ise metafizik ve ontolojik temelli olan güzellik anlayışı olduğu dikkati çekmektedir (Karakuş 2018: 192). “Allah güzeldir ve güzelliği sever”³⁹ hadisi doğrultusunda âlemin, Allah’ın (c.c.) cemel sıfatının mazharı olması, insanın da güzelliğe olan aşkı ve bu doğrultuda sanat eserinde o manevi hakikati yansıtmaya çalışmasının, temelde güzellik anlayışını kaynağına bağlama arzusu olduğu ifade edilebilir (Avani 1997 h:212). Varlığın ontolojik anlamda cemel ve kemal sıfatlarının yansımaları olması nedeniyle, âlemde hiçbir şey özü itibarıyla çirkin kabul edilmemektedir ve âlemde yaratıcının mazharı olması nedeniyle mutlak anlamda her şey güzel yaratılmıştır (Koç 2017: 113).

Güzellik hakikatin mazharı ve Allah’ın hakikati, mutlak hakikattir; Allah bir sevinç kaynağıdır, güzellik de bir çeşit nefis sevincidir. Bu itibarla güzellik, hakikat ve sevinçle de ilişkilidir ve gerçek sanat bir bakıma doğruluk ve ihlası da gerektirmektedir. Bu doğrultuda eserde ortaya çıkması beklenen mükemmellik aynı zamanda sanatçıda da gerçekleşmelidir. Aksi takdirde bu durum bir nevi ikiyüzlülük ve nifak olarak nitelenebilmektedir. Hem sanatçıda hem de eserde gerçekleşecek olan kemal, sanatı ikiyüzlülüktan kurtarmaktadır. Bunun neticesinde

³⁹ Ayrıca bu hadis için bkz. “DİB, 2013, Hadislerle İslâm Cilt 7 Sayfa 533, T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı, Ed. Komisyon, 2. Baskı Dini Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

sanat gerçekleri akledip anlamayı gerekli kılmakta, belli bir anlayışın ve idrakin de güzellikle birlikte ifade edilme zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada Hafız, Sadi veya Mevlana'nın eserlerinden birinin okunduğu takdirde hakikatin bilgisinin ve güzelliğin bütünlük içinde yansımaları bulunduğunun kavranacağı dile getirilmektedir. Bu minvalde gerçek sanat hikmet ile bağlantısı doğrultusunda güzelliğin sunumuna dönüşebilecektir (Avâni 1997g:209). Bu açıklamalardan hareketle geleneksel sanatın da bilgiye ait olan ve zihinsel kabiliyeti esas alan güzellik anlayışına sahip olduğu görülmektedir (Coomaraswamy 2007: 2).

Yunus Emre'nin de eserinden açığa çıkan kemalin, kendi ruhunda da gerçekleşen hakikat olduğu şu beyitten anlaşılmaktadır:

Yûnus bu fikrete taldı hep cihânı arda saldı

Va'llâhi hoş lezzet aldı tatmışam dimâgum anda (310/9) (Tatçı 2008: 331)

Tezahür âlemini ardında bırakıp, dünyalığa yüz çeviren Yunus, ardından açılan perdelerin sunduğu güzelliklerin lezzetini dile getirmektedir. Tezahür âleminin ardındaki âlem Yunus Emre'ye sadece hâlin sunduğu bir geçiş değildir, nitekim görünenin ardındaki mülke yedi kez vardığını belirten Yunus'un ziyareti, süreklilik arz etmektedir. Üstelik erişilen bu makamda, Hz. Muhammed (SAV)'in nuru da görülmüştür. Bu şekilde güzelliğin dışsal kabuğundan içeri girildiği takdirde, kaynağın sunduğu nura doğru yolculuk, güzelliğin derecesini katlayarak artırmıştır:

Ben bu mülke ta'lim kıldum hem yidi kez cevân urdum

Muhammed nûrını gördüm bu benüm mekânım anda (310/8) (Tatçı 2008: 331)

Bu yolculukta müşahede edilen yalnızca güzellik değil, aynı zamanda hikmete uzanan ilimdir. Ancak bu ilim kaynağını Hak'tan alan ledün ilmidir.

Degmeler bFu sırra irmezler ledünnîdür 'azîz

Hızr'ı koyup yolda ben kerrûbıla gerdân olam (201/19) (Tatçı 2008: 225)

Yûnus Emrem sebakı senden okur

Elinde defteri dîvânı sensin (282/6) (Tatçı 2008: 301)

Güzelliğin mutlaklığı ve sonsuzluğu yansıtan, bu nedenle de mükemmellik isteyen bâtını yönünün nihai algılama ve seziş biçimi olduğu idrak edilmektedir. Düzenlilik ve düzen içinde mutlaklığın, içedönüklük ve gizemlilik hususiyetleri açısından sonsuzluğun, kusursuz bir sunum ile de mükemmelliğin yansıdığı üç boyutun, birlik ve ahenk içerisinde güzel bir eser meydana getireceği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda güzel kabul edilen bir sanat eserinin ilk bakışta

mükemmel, düzenli ve gizemli olma hususiyetlerine sahip olması beklenmektedir (Nasr 2001: 282).

Dost gözümün nûr durur bu gönümün sırrı durur
Bir dem ansuz olıamazam cânım anunladur diri (408/2) (Tatçı 2008: 430)

Bu itibarla kutsal sanatın büyük oranda estetik gayeyi ve yüzeysel güzellik anlayışını fazla dikkate almadığı, güzelliği gerçek bütünlüğü içerisinde; manevi hakikati, sembolizminin kusursuzluğu, ayin ve manevi tefekkür amaçlarına uygunluğu ve faydalılığı doğrultusunda ele aldığı görülmektedir (Schuon 2016b: 142).

Yunus Emre’de de metafizik hakikatin gizeminin ardına sırlanmış, manevi yükselişin sunduğu serbestlikte seyir hâlinde olma; ayin ve manevi tefekkür amaçlarına uygunluğun ispatını sunmaktadır:

Sûretün halka düze Hakk'un yolında ize
Çıka seyir eyleye ol semâvât içinde (295/27) (Tatçı 2008: 314)

Benliğinin beşeri yönüyle topluma gözüken Yunus; mana âleminde seyir hâlinedir. Bu itibarla benliğinin beşeri ve ilahi tarafının her ikisine de hükmedebilmektedir.

İçerisinde mutlaklığın yansıyacağı düzen, eserde yansımaları bulduğunda o eseri tefekkür eden kişide zihni bir rahatlama, tatmin ve memnuniyet duygularını uyandıracaktır. Bu duygular, her ne kadar duyuların da paylaştığı bir duyum olsa da, duyumsal bir tecrübeden ziyade zihinsel bir tecrübedir. Tecrübe edilen zevk, kavrayış ve idrak hemen ardından yaşanan türden bir zevktir. Güzellik sezgi ile algılanıp manevi tefekkür ile geliştirilebilecek bir mahiyete sahiptir (Gill 2016: 183-184, 185).

Yunus Emre’de de izlenebilen bu hakikat, kullukta daim olanın, cemalin müşahedesine nail olacağını haber verir:

Kullukdan ırag olma sultân göresin birgün
Göstere cemâlini hayrân olasın birgün (229/1) (Tatçı 2008: 252)

Kalbin gözü açıldığında, o gözden tüm âlemlerin izlenebileceği gerçeği, Yunus’ta eyleme dönüşen bir hakikat; onun eserinden nasipleneler içinse özendirici ve yol gösterici; aynı zamanda da sırrı ifşa eden bir itiraftır:

Gel beri kulum diyüp kalbüne nazar salup
Câm-ı ebedî sunup hayrân olasın birgün (229/2) (Tatçı 2008: 253)

Nasr (1989: 258) tarafından insanın fitratı gereği duyumsadığı bir ihtiyaç olarak belirtilen güzellik, bir lüks değil insanın soluduğu hava kadar gerekli olan beşerî bir ihtiyaçtır. Hem beden, hem can, hem de ruh taşıyan insan için güzellik, işlevsellik ve faydalılık vazgeçilmez unsurlardır. Bu unsurlar birbirleri içerisinde bir zıtlık değil, tamamlayıcılık içermektedir. Güzellik; doğruluk ve iyilikle özdeş kavramlar olarak sunulurken, çirkinlik; yanlışlık ve kötülüğün diğer yüzü olarak tanımlanmaktadır.

Yunus Emre’de de doğruluğa ve iyiliğe sevk eden; kötülükten men eden yaklaşım, sanatın sunduğu güzellik yoluyla buluşup, nitelikli bir birleşim meydana getirmektedir:

Yavuzluk eylemegil la‘net işitme yesin
Senden sonra söylene key eylüğün varısa (300/2) (Tatçı 2008: 319)

Yavuzluktan kem bitdi yâ eylükden kim yitdi
Eylük Hakk’a yaraşur sende ikrâr varısa (300/3) (Tatçı 2008: 319)

Egriler egri ile togrular togru ile
Yalan yalanı sever gammâzlar gammâz ile (335/14) (Tatçı 2008: 355)

Coomaraswamy (2004: 142-143) tarafından güzel olduğu kadar faydalı olmayan bir mal veya mülkün insan haysiyetine bir “hakaret” olarak nitelendirildiği de dikkati çekmektedir. Bazı şeylerin güzel bazı şeylerinse faydalı olarak nitelenmesi, modern topluma has bir özelliktir. O’na göre geleneksel toplumlarda güzel olanla faydalı olan arasında herhangi bir ayrım söz konusu değildir (Coomaraswamy 2004: 165). Bütün zanaatkârlığın temel ve esası kabul edilen faydalılık, nihai gayesi olan güzellikle birlikte somutlaşmış hakikatin iki amacıdır (Johnston 2016: 310). Bu şekilde güzellik ve faydalılığın birbirini bütünler tarzda ele alınması mükemmelliğin iki ayrı yüzü olarak tanımlanmaktadır. “Allah her şeyde mükemmelliği emretmiştir” ifadesi gereğince “mükemmellik” olarak ifade edilen kelimenin aslı olan “iẖsan”ın aynı zamanda “güzellik”, “fazilet”, “doğruluk”, “iffet” gibi anlamları da bünyesinde barındırdığı açıklanmakta; bu nitelemelerin bir bütünlük içerisinde bu kavramla yansımaları bulunduğuna anlaşılmaktadır (Burckhardt 2019: 266).

Yunus Emre’de de güzellik, boş lafı bırakıp doğru yol üzere olmakla elde edilebilecek esas ve özü teşkil ederken aynı zamanda erişilebilecek bir hâldir:

Terk idelüm kâl ü kıylı isteyelüm togrı yolı
Hem bulalum gevher kânın cevher alan gelsün berü (288/2) (Tatçı 2008: 305)

Kur'an'da da güzelliğin, hayatın bütününe kapsamasının öğütlendiği, İslam sanatında bir problemin teknik çözümüyle estetik çözümünün bir arada gerçekleştirilmesinin maharet kabul edildiği dile getirilmektedir. Bir kemerin veya çeşmenin inşasının, ihtiyacı gidermek için yapıldığı kadar güzel de yapıldığı örnekleri verilerek mükemmelliğin iki yönünün güzellik ve fayda olduğu vurgulanmaktadır (Koç 2017: 86-87; Burckhardt 1997: 199).

Yunus Emre'nin beyitinde geçen "dürr ü gevher saçmak" ifadesinin, Hak katından uzanıp, toplumun faydasına sunulan hikmet sözü olduğu anlaşılmaktadır:

Hak'dan nazar oldu bana Hak kapusın açar oldum
Girdüm Hakk'un haznesine dürr ü gevher saçar oldum (208/1) (Tatçı 2008: 234)

Bu beyit aynı zamanda Yunus Emre'nin sanatının güzellik olduğu kadar faydalılık boyutuna da sahip olduğunu göstermektedir.

Özellikle Platon'un güzellik tanımına uygun bir yaklaşımın söz konusu olduğu bu felsefede güzellik, iki aşamalı bir tanım içermektedir. İlk aşamada güzellik; sonsuz, dönüşmez, çürümez veya artmaz ve solmaz olandır; ikinci aşamada ise güzelliğin bir bakış açısından iyi bir diğer bakış açısından kötü veya çirkin olamayacağı şeklindeki tanımıdır. Mutlak güzellik olarak tanımlanan gerçekliğin kendi değişmezliğinde her zaman mevcut olacağı ve hatta tüm güzel şeyler kendisine eklendiğinde bile asla artıp ve eksilmeyip sabit kalacağı, mutlaklığından asla bir şey kaybetmeyeceği ortaya konmaktadır. Güzellik bizzat tam, saf, katışıksız, ilahidir ve kendisiyle, özü ve şekli bir bütündür (Coomaraswamy 2007: 33-34). Yine Platon'a göre değişmez olan güzellik, sevgi ile de büyük ölçüde bağlantılıdır. Sevgi yolunun güzelliğe taşıyan işlevi, güzelliğe ulaşmanın tek yolunun yine sevgi olduğu anlayışını ortaya koymaktadır (Karakuş 2018: 93).

Sevgi ve aşk, âlemin çarkını döndüren enerji kaynağıdır. Doğadaki bir çiçek bile aşkın sunduğu nefesle açar. Bu kaynak vasıtasıyla güzelliğe erişim sağlanabilmektedir. Kalbi çalıştıran sevgi ve aşk, merkezindeki gözü açmakta, bu göz vasıtasıyla güzelliğin derin idrakine erişilebilmektedir:

'Işk şevkından 'âlem toldı bu 'âşıklar andan geldi
'Işksuz biten çiçek soldı 'ışkıludur dirlik hoşı (360/4) (Tatçı 2008: 382)

Bir sanat eserinde ortaya çıkacak olan güzellik ve mükemmellik unsurları, ancak görünen değil de görünmez olana bakılarak idrak edilebilmektedir. Platon'a yapılan atıfla, değiştirilemez olana bakılarak oluşturulan eserin zorunlu olarak güzel ve mükemmel bir eser olacağı; bunun

aksine yalnızca yaratılmış düzene bakarak oluşturulan bir kalıp kullanılarak ortaya konan eserin, güzel ve mükemmel bir eser olmayacağı açıklanmaktadır (Chittick 2012: 249). Bu doğrultuda görülebilir ve görülemeyen âlem olarak sınıflandırılan iki âlem bakış açısından değerlendirildiğinde, akli ve idrak yetisini görülemeyen olan âleme bağlamak suretiyle, eşyanın hakikatinin esere yansıtılabileceği anlaşılmaktadır. Akli ve basiret gözünü, nesnelerin arketiplerinin bulunduğu, mevcudiyetini mutlak manada koruduğu bu âleme çevirmekle ortaya konacak olan eserin, kopyanın kopyası olmaktan kurtulacağı ve hakiki olan, orijinal yapıların sürekliliğinin esere yansıtıldığı, gerçek manada güzel ve mükemmel olacağı idrak edilmektedir.

Geleneksel sanat anlayışı doğrultusunda güzelliğin felsefi temelinin Ortaçağ Güzellik Teorisi'ne dayandırıldığı görülmektedir. Platon, Aristoteles ile Yeni-Platonculardan olan Plotinus'un da etkin bir kaynak olduğu anlaşılmaktadır. Plotinus'a göre ruhun ve cismin güzelliğe erişimi farklı yollarla gerçekleşmektedir. Ruh, kendiliğinden güzel olma niteliğine sahiptir ve bu güzelliğin açığa çıkması maddi dünyanın ağırlığından kurtulmakla sağlanmaktadır. Oysaki cismin güzel olabilmesi "Güzel"den pay almasına bağlıdır. Bu itibarla cisim ve beden kendiliğinden güzel değildir; onun güzelliği ruhtan akseden güzelliğe sahipliği ölçüsünde açığa çıkmaktadır (Karakuş 2018: 105).

Yunus Emre, padişah olarak nitelediği Allah (c.c.) tarafından verilen icazet ile sanatını icra ettiğini söylemekte, sözünün kaynağının Hak olduğunu dile getirmektedir. Bu itibarla, Yunus Emre'nin şiirleri Mutlak olan Güzel'den doğrudan zuhur ettiği için, Güzel'den payını en üst düzeyde almaktadır:

Ma'nî berâtın alduk uş gine elümüze
Hak sözi viribidi pâdişâh dilümüze (319/1) (Tatçı 2008: 341)

"Mutlak Güzellik" ışık sembolizmiyle de ifade edilmektedir. Işığın ışığını yansıtarak her şeyi kendine çağırmasında olduğu gibi, Mutlak güzellik de kendi güzelliğini, ışığını dağıtarak üzerine yansıdığı nesneleri güzelleştirmekte ve onları kendisine davet etmektedir. Var olan her şey güzel tarafından birleştirilir, her şey güzelin hatırına vardır ve dolayısıyla da her şey güzeli arzular, nihayetinde ise dünyaya gelen her bir bireyin ışığını yakan ve onu aydınlatan tek hakiki ışık Tanrı'dır (Coomaraswamy 2007: 34-35, 38). Bu bağlamda âlemde güzel olarak nitelenen ne varsa ilahi güzelliğin tecellisidir (Koç 2017: 113).

Bu açıklamalar doğrultusunda ışık kaynağı ve bu kaynaktan yansıyan “ışın”ları çeken şeklinde ikili bir metafor söz konusudur. Fiziksel ışık tüm renklerin güzelliğinin sebebi olduğu gibi, ilahi ışık da tüm biçimlerin güzelliğinin sebebidir. Işık güzelliğinin kaynağı ve ilk sebebidir. Tanrı güzelliği, her şeye aktarır, parlak ışık hüzmelerini herkese yansıtır ve bu dağıtım güzelleştiricidir. Bu noktada kaynak; mutlak ve sabittir ve ışınlarını hep aynı oranda sunmaktadır. Ancak alıcı konumundaki yaratılmış ise çeşitlidir. Bu nedenle her unsur, içinde barındırdığı güzellik oranınca ışığı çekecek veya kaybedecektir (Coomaraswamy 2007: 39, 47, 54). Bu takdirde hakiki güzellikten payını almanın da, alıcıda bulunan mevcut durumun güzelliğe açık olup olmamasına göre çeşitlendiği anlaşılmaktadır.

Yunus Emre’nin sanatı söz konusu olduğunda da, şiirlerin tesir edebileceği derinlik, alıcı durumundaki insanın kendi ruhunda taşıdığı güzele olan açıklık derecesinde farklılaşabilecektir. Nitekim Yunus Emre, canı uyanık olanların, bu sözlere hayran olacağını ancak cahillerin bu seyre iştirak edemeyeceğini söylemektedir:

Hak sözlerini söyler cânları hayrân eyler
Câhiller giremezler bu bizüm seyrümüze”(319/2) (Tatçı 2008: 341)

Biçimlerdeki güzellik, onlardaki çeşitlilikten değil; yansıyan ışığı ne oranda saflıkla sahiplenebilmelerinden kaynaklanmaktadır. Kaynağa benzedikleri oranda, onun imajı olabildikleri ve onun intibaini uyandırabildikleri ölçüde güzelleşebilecekler ve bu yakınlığı kaybettikleri ve ondan uzaklaştıkları takdirde de güzelliklerini yitireceklerdir. Bu doğrultuda değer “İlahi” olana katılım doğrultusunda ortaya çıkacaktır. Yaratılmış olan donanımının mükemmelliği ölçüsünde de hakiki değeri ve güzelliği elde edebilecektir (Coomaraswamy 2007: 39-40, 46). Bu itibarla eserden temin edilecek olan fayda; muhatabının bu ışığı saflıkla ne derecede kendine çekebileceği ile ilgilidir. Bu hususu Yunus Emre de şu şekilde dile getirmektedir:

Hak nûrî ‘âşıklara her dem nüzûl degül mi
Kime kim nüzûl degmez Hak'dan ma‘zûl degül mi (352/1) (Tatçı 2008: 370)

Âşıklar, Hak nurunu en çok kendine çekenlerdir. Onlar, her daim bu nurun üzerlerine yağdığı yüksek bir konumdadır. Ardından kişinin kabiliyetine göre bu nurdan nasibin alındığı anlaşılmakla birlikte, nurun bu inişinden nasip alamayanların ise Hak katından kovulmuşlar olduğu belirtilmektedir.

Nihayetinde güzellik kavramı sanatın özüdür, güzellik de doğası gereği hem i  hem de dış hakikati bünyesinde barındırır, dolayısıyla da yeryüzünde güzel olarak nitelenebilecek her şeyde yansımasını bulan ilahi bir sıfattır. İlahi güzellik, hem ahlaki hem de fiziksel güzelliğin çok üstündedir ve bu ilahi güzelliğin hükmü dışında hiçbir şey güzel olarak değerlendirilmemektedir. Her bir sıfat, tek bir “Zat”ı anlattığı için, her ilahi sıfat bütün diğer sıfatları da içerisine alması hasebiyle güzellik hakikat, hakikat de güzellik anlamına gelmektedir. Gerçek güzellik, içinde hakikati barındıracak; tam bir hakikatse güzellik sa acaktır (Burckhardt 1997: 235-236).

Güzelliğin idraki söz konusu olduğunda, ruh cisimle irtibatlı olmasından dolayı cismin saf olmaması onun için engel teşkil etmektedir. Ancak gerekli olan arınma ve temizlenme sayesinde güzellik tam anlamıyla idrak edilebilecektir. Güzelliğin idraki ancak kendi ile aynı cevhere sahip olan ruh aracılığıyla sağlanabilmektedir. Ruh da gerekli olan arınma süreçlerini tamamladıktan sonra ancak gerekli saflığı yeniden elde edebilmektedir (Karakuş 2018: 105). Dünyaya n zulle birlikte ayrışan benliğin bütünlenmesi ile ideal güzellik bilgisi de açığa çıkar. Bu bilgi insanda vardır; ancak açığa çıkartılması gerekmektedir. Bu bilgi sonradan elde edilemez; bizimle birlikte doğar; ancak gerekli koşulların meydana gelmesi ve şahsiyetin düzeltilmesi ile bu ideal güzellik bilgisi açığa çıkabilmektedir (Coomaraswamy 1995: 51). Güzellik görülemez ve b l nemezdir ve sadece Allah’ın bilindiği gibi kalpten bilinebilir. Sanat ise güzelliğin ifade biçimidir (Coomaraswamy 1995: 159).

Güzelliğin İşlam’ın yapısında olduğunu belirten Burckhardt (1997: 233), bunun kaynağının da kendisini adalet ve cömertlik olarak izhar eden “Birlik” (tevhid) olduğunu ifade etmektedir. Birlik, adalet ve cömertlik olarak ifadesini bulan bu üç nitelik; birlik, denge ve bolluk olarak da adlandırılabilen güzelliğin temel özellikleri olarak sunulmaktadır. Sanatsal düzlemde “adalet” dengeyi, “cömertlik” bolluğu temsil eder. Böylece adalet, cömertlik ve tüm mükemmellik şeylerin ortak kaynağı olan “birlik” kavramları, güzelliğin tanımını oluşurmaktadır.

Coomaraswamy (2007: 62) güzelliğin temel unsurlarının; doğruluk ve mükemmellik, doğru oranlama ve uyum, açıklık olduğunu ifade etmektedir. Doğru, eşyanın doğasına ve kendi doğasına sadık olması anlamına gelmektedir. Sanatın amacı doğru yapmaktır, doğru yapılan eser de bireyi güzel, hoş ve iyi olarak etkileyecektir; güzellik, doğru yapımın neticesidir (Gill 2016: 185, 187). Tamlık, bütünlük, mükemmellik kavramlarıyla ifade edilmek istenen de “tam

anlamıyla uygunluk”tur (Coomaraswamy 2007: 62). Güzellik yine aynı zamanda Platon’a dayandırılarak mükemmelliğin çekici gücü olarak tanımlanmaktadır (Coomaraswamy 2004: 127). Bir şeyin mükemmel veya güzel olarak nitelenebilmesinin ön koşulu, Allah’ı yüceltmesidir. Güzelliğin ve mükemmelliğin ölçütü, ilahi bir niteliği yansıtabilme gücünde yatmaktadır. Bir şeyin ancak Allah’ın aynası olduğunu bildiğimizde, onun mükemmelliğini fark edebiliriz (Burckhardt 1997: 248).

Doğru orantı ve bunun sonucunda ortaya çıkacak olan uyumun da, güzelliğin temel unsurlarından olduğu anlaşılmaktadır. Yaratıcı, âlemdeki her varlığı belli bir oranda yaratmıştır; yaratılmış olan her şey güzeldir; böylece sanat eserinde de belli bir oranın değişmezliğinin kabulü, eserin güzelliğini temin edecektir. Bu oranın ihmal edilmesiyle de güzellikten uzaklaşılacaktır (Karakuş 2018: 209). Bir eserdeki parçaların birbiriyle olan bağlantısı, doğru oranlama olarak tanımlanmaktadır. Açıklık kavramıyla belirtilmek istenense saflık ve duruluktur. Bir cismin veya eserin güzel kabul edilebilmesi için anlaşılabilir olması gerekmektedir (Coomaraswamy 2007: 63, 64).

Güzellik kavramı, üzerinde çokça düşünülmüş, teoriler geliştirilmiş çok kapsamlı bir yapıya sahiptir. Bizim tezimiz doğrultusunda ele alınan anlamıyla güzellik, kaynağına eşlik etmesi doğrultusunda güzel kabul edilebilecek, “Mutlak” olanın, “İlahi” olanın, “Yaratıcı”nın tezahürü olan, pek çok diğer kavramla da ilişki ağı içerisinde değerlendirilebilecek felsefi, ontolojik, etik ve estetik bir temele sahiptir. Bu güzellik anlayışı düzeni ve bu düzenlilik içerisinde “Mutlak” olanı yansıtırken, içedönüklük ve gizemlilik unsurlarıyla sonsuzluğu yansıtan, sunumunu ise mükemmel bir şekilde gerçekleştiren bir açılım arz etmektedir. Bu itibarla düzenli, gizemli ve mükemmeldir. Ayrıca, kaynağını hakikatten aldığı için aklîdir, iyidir, ahlakidir, doğrudur, faydalıdır ve kutsalın bilgisidir. Aynı zamanda güzellik, kendisine sevgi vasıtasıyla ulaşılması sebebiyle, sevgi yoludur. Adalet, cömertlik ve birlik özellikleriyle güzellik; birlik, denge ve bolluğun ifadesidir. Sunumu açısından mükemmel olan güzellik; ölçülü ve oranlıdır; uyum, ahenk ve denge içerir; açık ve anlaşılırdır. Zahirden batına doğru açılımlanan süreçlerde gerek dış gerekse de iç boyutlarıyla her aşamada bu değerlerin yansımaları sunmaktadır. Sanat eseri özelinde bakıldığında bu eserlerden elde edilecek güzellik idrakinin de ruh ve bedenden oluşan insanın ikili mevcudiyetine yönelik bir algılama sunacağı görülmektedir. Güzelliğe kendiliğinden sahip olan ruhun maddi âleme bulaşmış olması hasebiyle, belli bir saflaşma, arınma neticesinde kendisinde bulunan güzelliğin açığa çıkışı

doğrultusunda güzelin güzelle buluşabileceği hakikatinin ortaya konduğu anlaşılmaktadır. Kendiliğinden güzelliğe sahip olmayan beden ve cisminse, ilahi olana katılımı doğrultusunda güzellikten pay alabileceği idrak edilmektedir. Bu itibarla eser, sanatçının saflaşmış ruhundan yansıyan güzelliğin zuhurudur. Esere maruz kalan birey ise, kendi arınma sürecinin sağladığı düzeyde eserden güzeli kavrama edimine sahip olacaktır. Eserin sunacağı zahiri güzelliğin sunumunun da duysal boyutta bir edim sağlayarak, akla ve zihne oradan kalbe ve metafiziğe doğru yol alan bir dizi aşamaya sahip olduğu; ancak bireyin kapasitesi doğrultusunda bu düzeylerden herhangi birinin idrakinin de güzele yaklaştırdığı görülmektedir. En dış ve duysal olan güzellik algısının en zayıf idrak aşaması olduğu, daha içeriye nüfuz edildikçe zenginleşen bir mahiyet arz ettiği ortaya çıkmaktadır. Bu itibarla güzellik algısı, sanat vasıtasıyla elde edilebilecek, yükseltici, manevi ve ruhsal süreçlerde aşama kaydettiren ve doyum sağlayan mahiyete sahip önemli bir ilke olma özelliği göstermektedir.

Bu açıklamalar doğrultusunda Yunus Emre'nin şiirlerinde güzelin ve güzelliğin en üst düzeyde yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Onun şiirleri Güzel'in hatırına, Güzellik uğruna ortaya konmuş ilahi bir vasfa sahiptir. İlayete açık olmak sayesinde edinilen hakikatin ışığı, şiirlerinde yansır, Güzel'den payını bütününü donatacak kadar alıp, nur olup âleme saçılır. Nitekim etkisi dönemini aşan, yüzyılları ardında bırakan, sözle, şiirle, ilahiyle dilden dile, gönülden gönüle akan ilahi güzellik, nasibi olanlara güzelden bir pay sunar. Güzel'den nasibine düşen pay kadar doyum elde eden insan; Yunus'un şiirleriyle, âleme bir gözle bakar, güzelliğin müşahedesine erip âleme iyilik ve ihsan saçar.

“Mutlak Güzel” olan Yaratıcı'nın ışık kaynağı, yaratılmışın da bu kaynaktan akan ışık hüzmelerinden, yüzeyinin elverişliliği oranında “istifade etmesi ve güzelleşmesi” teşbihi Yunus Emre'nin şiirlerinde de yer bulmaktadır. Mutlak güzelliğin temsili olan ışık kaynağını güneş, ay, mum, nur ile ifade eden Yunus Emre, bu ışık kaynağından akan nurla gönül aynasının aydınlanacağını, gönüldeki katılıkların yanarak nura dönüşeceğini söylemektedir:

Anun nûrı karanuyı sürer gönül hücrelerinden
Pes karanulık nûr ıla bir hücreye nite sığar (77/3) (Tatçı 2008: 101)

Bulut gölge kılmayısar benüm ayum ışığına
Hem gedilmez tolulugı nûrı gökden yire doğar (77/2) (Tatçı 2008: 101)

Yine Yûnus'a sordum eydür Hak nûrın gördüm
İlk yaz güneşi gibi mevc urup toga geldüm (196/11) (Tatçı 2008: 219)

Ol şem‘a karşı yananun küllî vücûdı nûr olur
Ol od bu oda benzemez hîç belürmez zebânesi (406/3) (Tatçı 2008: 427)

Yunus Emre’nin şiirlerinde güzellik kavramı kabuktan öze doğru bir açılım sergilemektedir. Şiir sanatının sahip olduğu biçime ait unsurlar; kafiye, redif, ses tekrarları vasıtasıyla sağlanan ritim ve ahenk, işitsel anlamda güzelliğin idrakini sağlar. Sözün ifadesinde kullanılan söz sanatları ve tabiat tasvirleri ile lirik şiir özellikleri ve görsel tasvirler gözün tatminine yönelik bir duyum sergilemektedir. Yunus Emre’nin “gel gör beni aşk neyledi” redifli şiiri, ritim ve ahenk konusunda oldukça tesirli bir sunum ortaya koyar:

Akar sulayın çağlaram
Dertlü cigerüm tağlaram
Şeyhüm anuban ağlaram
Gel gör beni ‘ışk n’eyledi (404/7) (Tatçı 2008: 424)

Yunus Emre’de baharda uyanan tabiat tasviriyle birlikte ortaya çıkan güzel manzara, gerek söz sanatlarının etkili kullanımı gerekse de zihinlerde oluşturulan görsel tasvir vasıtasıyla zahiri güzelliğin sunumunu ortaya koymaktadır. Ancak tüm tasvirler Yaratan’ı işaret eden, Allah’ın bağışlayıcılığını gösteren bir mahiyet arz ederek son bulmaktadır. Nitekim ölüp-dirilen tabiatın, her dem yenilenen ve tazelenen zahir plandaki âlemin devrânı gözler önüne serilmektedir. Tabiatın sunduğu tasvirlerden, yaradılışın sürekliliğinin idrakine doğru bir anlayış görülmektedir. Bu itibarla zahir güzellik bile yalnız kendi içinde bir amaç ortaya koymaz, bizleri bir üst güzellik seviyesine taşır. Bu vesileyle yaratılmışın güzelliğinden, Yaratan’ın güzelliğine doğru yol bulup gitmek mümkün hâle gelir.

Gâh tozaram yirler gibi
Gâh eserem yeller gibi
Gâh çağlaram seller gibi
Gel gör beni ‘ışk n’eyledi (404/6) (Tatçı 2008: 424)

Şiirde tabiatın tasvirleri, muhatabını farklı iklimlerin sunduğu duyuşal boyuta taşır; karın, fırtınanın soğukluğunu duyumsatırken, güneşin sıcaklığı ile buzlarımızı eritir, kalplerimizin derinliklerine kadar inen bir erime ve yumuşaklık hissettirir. Bu, dıştan içe yayılan bir nüfuzdur. Rüzgârın esintisine kapılıp âlemi dolanan insan, Yunus’un şiirlerinden akan zikirle gönlünü arşa taşır. Kendimizi Yunus’tan akan hikmete bıraktığımız takdirde, güzelliğin her yerden içimize

aktığını, bizi donattığını, doldurup da taşırdığını; gönlümüzde biriken güzelliğin bakışımızdan, dilimizden etrafa saçıldığını hissedip, anlamak mümkün hâle gelir.

Yunus Emre'nin 312. şiirinde baharla birlikte uyanan tabiat ile insan ruhundaki değişimin eş zamanlı gelişim gösterdiği bir tasvir ortaya konduğu, soğukluk ve sıcaklık karşıtlığı doğrultusunda tabiat ve insan ruhunda Yaratıcı'nın bağışlayıcılığının izharı olan aydınlanma, ısınma, uyanma, dirilme gibi süreçlere işaret edildiği görülmektedir:

Yine bu bâd-ı nev-bahâr hoş nev' ile esdi yine
Yine kışun sovuğu fuzûllığın kesdi yine

Yine rahmeti bî-kıyâs yine 'işret oldı dem-sâz
Yine geldi bu yini yaz kutlu kadem basdı yine

Yine yini hazînedan yini hil'at giydi cihân
Yine virildi yini cân ot u ağaç sesdi yine

Ölmiş idi ot u şecer dirilüben girü biter
Müşriklere nûkte yiter var eyledi nesli yine

Yine sahra vü merg-zâr hoş akar esrük bu sular
Cihânlara saçdı nisâr cümle 'âlem dostı yine

Yine yir yüzi tonanup kat kat olup renge batup
Bülbül güle karşı ötüp cân budaga asdı yine

Sözüm degül yaz kış içün geldi ma'sûka iş içün
Oldı yini bağışlamak pâdişâhun kasdı yine

Yine Yûnus başdan çıkıp 'âr u nâmûsı yıkup
'Âşıklarun cur'asından ulu kadeh içdi yine (Tatçı 2008: 332-333)

Yunus Emre'de güzelliğin en etkili örnekleri "görme" duyusu ağırlıklı olarak kendini göstermektedir:

Bu dünyâ bir gelindür yeşil kızıl donanmış
Kişi yeni geline bakubanı toyamaz (105/3) (Tatçı 2008: 124)

Eydürsin kim gözüm görür da'vîyi ma'nîye irür
Gündüz güneş şû'le virür gice yanan ol nûr nedür (56/5) (Tatçı 2008: 80)

Bu benüm gönlüm alan toludur cümle 'âlem
Kancaru bakarısam ansuz yir görimezem (188/5) (Tatçı 2008: 209)

Yagmur olup yire yagan bulud olup göge agan
Gözsüzlerin gözündeki boz pusaruk tuman benem (193/13) (Tatçı 2008: 214)

Yavu kıldım ben yoldaşı onulmaz bagrumun başı
Gözlerümün kanlu yaşı ırmag olup çağlar mısın (270/3) (Tatçı 2008: 290)

Zahir gözün eriştiği dünyevi görüntülerin sunduğu işaret ve deliller, akla erişip ardından gönüle indiği takdirde açılan “kalp gözü”, görüş kabiliyetini en uzak noktalardan en derin hakikatlere kadar genişletmektedir. Elde edilen basiret, hakikati bütünlük içinde idrak ettirmektedir. Nihai hedef de bu zahir gözün ötesinde daha derine inen görüş kapasitesine erişmektir. Güzelliği hakiki manada görüp idrak etme, zahir gözün ötesine geçmeden elde edilebilecek bir mahiyet içermez. Bu itibarla Mutlak Güzelliğe erişim vasıtası gönül gözünün açılmasına bağlıdır.

Eyle sûretünü vîrân cân sırrıdır ana iren
Bâtın gözidür dost gören zâhir gözi yabandadır (54/6) (Tatçı 2008: 79)

Ol işler tamâm olıcak ol düzenlik dirilicek
Gözün hicâbın silicek yir-gök tolu dîdâr durur (61/10) (Tatçı 2008: 87)

Şükür Hakk'a kim dost bize eyitdi dost yüzine bak
Açdum ben de gönlüm gözün sultânımı gördüm mutlak (128/1) (Tatçı 2008: 144)

Boncuk degül sır sözi gel gidelüm ko sözi
Dostı görmez baş gözi ayruksı basar gerek (135/18) (Tatçı 2008: 154)

Makamı anlatılamayan, kelimelere sığmayan yücelikte olan kâmil veli, mescit ve mihrabın hakikatidir, ilim nuru onun varlığının hakikatine parlamaktadır (Avani 1997b: 41). Görme duyusunun eriştiği noktadan elde edilen hakikatin nuru, kendi benliğini Hak katında eritmiş bir şeyhin, evliyanın, erin de suretinden vasıtasız yansır ve güzelliğin tecellisiyle baş başa kalınır:

Yine esridi Yûnus Tapduk yüzün görelden
Meger anun gönlinden bir cur'a şerbet içdi (391/5) (Tatçı 2008: 413)

Evliyâdur Hakk'un sırrı alnındaki Allah nûrı
Anı seven âh u zârı kılsa gerek şimden girü (286/4) (Tatçı 2008: 304)

Bülbül de ‘âşık olmuş kızıl gülün yüzine
Gördüm erenler yüzün hezâr destân oldum ben (280/4) (Tatçı 2008: 299)

‘Âşık oldum erene irmegile
Hakk’ı buldum ben eri görmegile (296/1) (Tatçı 2008: 314)

Ol birün nûrı bana göründi er yüzünden
Cân gözile ol nûrı ben bunda sora geldüm (178/2) (Tatçı 2008: 193)

Yunus Emre’nin 400. Şiiri, “yüz”den yansıyan güzelliğin müşahedesini ayrıntılı tasvir etmektedir:

Yine yüzini gördüm yine yüregüm yandı
Dost senün ‘ışkun odı yüregüme dayandı

Görklü yüzünü gören gönlünü sana viren
Bellü tapunda turan ne toydı ne usandı

Gevherdür senün özün güneşden arı yüzün
Şekerden datlu sözün her kim gördi utandı

Şu gönlüm garîb idi cigerüm kebâb idi
Görklü yüzünü gördüm içüm taşum bezendi

Yûnus Emre bî-karâr şol hûb yüze intizâr
Senden ayrılmaz nazar vardı yakıldı yandı (Tatçı 2008: 420)

Yunus Emre’nin özellikle 132. Şiirinde açığa çıkan güzellik tasvirlerinin divan şairlerinde görüldüğü şekliyle “yüz, ağız, diş, alın” gibi sevgiliye ait unsurlarla tasvirlerine nadiren de olsa yer verildiğini belirten Bilgin (2016: 270-272), şiirin son beytinde tüm bu güzellik sunumlarının ilahi güzelliğin tecellisi olduğu hakikatinin vurgulanarak sonlandırıldığını ifade etmektedir. Bu itibarla mecazî aşktan hakiki aşka taşınan boyutun, güzelliğin sunumuyla aktarımına şahit olunmaktadır.

Kerem ile bir berü bak nikâbı yüzünden bırak
Ayun on dördi misün balk urur yüz ü yanak

Şol bal ağızdan kelecî yüz bin şekerden tatlıdur
Söyler olursa bu dilün deprenür olsa ol tudak

Otuz iki incü bitmiş mercân içinde i cânım
Kıymeti a'lâ incüden aklığı da incüden ak

Yüzüne karşı bu güneş bir dem gelüben turamaz
Gelüp kaşundan kiçi ay her dem okıyalı sebak

Gören seni pervâne tek niçesi oda düşmesin
İki yanadın çün turur ol iki şû'leli çerâk

'İşkun selâsilinde zencîre kim ki düşse
Âzâdlık istemez ol olsa vücûdı toprak

Dil niçe vasf itsün hüsnünile hulkunı kim
Hüsnüni Hak eylesün yavuz gözlerden ırak

İşitdüm boyun senün serviden a'lâyımış
Dahı gözüm görmedin boyunı sevdi kulak

Yûnus Hak tecellîsin senün yüzünde gördi
Çâre yok ayrılmaga çün sende görindi Hak (Tatçı 2008: 148-150)

Güzelliğin, mükemmellik, düzenlilik ve gizem vasıtasıyla oluşacağı yukarıda belirtilmişti (Nasr 2001: 282). Yunus Emre'nin şiir sanatında açığa çıkan zahir batın bütünlüğü içinde şiirlere yansıyan mükemmellik, onun az söze çok derin felsefeyi yükleyebilme ve sunabilme kabiliyetinde yatmaktadır. Çok anlamlılığa müsaade eden, basit söyleyişlere sığdırılan geniş açılım, toplumun tamamını kucaklayan bir anlaşılabilirlik sağlarken, muhatabını bulduğunda çözümlüverecek derinliğe ve gizeme de sahiptir. Halkın dili ve üslubunun, manevi fakirliğin, miskinliğin, dervişliğin sağladığı ritim ve ahenk, aynı zamanda da stilistik düzen vasıtasıyla hem dinin sunduğu öğreti boyutunun hem de tasavvuf düşüncesinin inceliklerinin bütünleşmiş bir şekilde zuhura geldiğine şahit olunmaktadır. Bu hâliyle çok boyutlu ve derinlikli düşünce yapısının veciz ifadelere sığabilmesi, bunun düzenlilik ve güzelliğin tüm ölçütleriyle sağlanabilmesi, aynı zamanda da manevi fakirlik anlayışının muhafaza edilmesi, mükemmel bireşim ortaya koyarak Yunus Emre'nin dehasını ispatlamaktadır:

Sana gel sen seni sende bulıgör
Sana bak sendeki bil kimdür indi (411/4) (Tatçı 2008: 432)

Çok söz hayvân yükidür az söz erün görkidür
Bilene bir söz yiter cânda gevher varışa (300/9) (Tatçı 2008: 320)

Yûnus bu sözleri çatar sanki balı yaga katar
Halka metâ'ların satar yüki güherdüz tuz degül (166/6) (Tatçı 2008: 182)

Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı
Söz ola agulu aş balıla yag ide bir söz (102/2) (Tatçı 2008: 121)

Girü durur yoklukdan kamuların baylığı

Bunca varlık var iken gitmez gönül tarlığı (361/1) (Tatçı 2008: 383)

Rengi döner günden güne topraga dökülür gine
'İbret durur anlayana bu 'ibreti 'ârif tuyar (28/5) (Tatçı 2008: 50)

Bu şiirler vasıtasıyla sadece ten, göz, kulak değil, gönül ve akıl, güzelliğin müşahedesi içinde hayran olmaktadır. Güzelliğe yönelik olan iştıyak, gönülleri sanatın kucagını bırakmakta ve gönül vasıtasıyla akledilen hakikat; akıldan aşka, aşktan vecde, vecdden tekrar akla eriştirmektedir. Ancak akılda tekrar sükûn bulan gönül, eskisi gibi değildir. Geriye kalan, erişilen hikmet, irfan, marifettir. Erişilen, cismin ağırlığını geride bırakan, ruhun hafifliğinde yükselen en üst bilinç düzeyidir. Bu itibarla duyuların vasıta olarak kullanıldığı açık güzelliğin müşahedesi, Yunus Emre'de idrak edilmekle birlikte, bir de "Gizli Güzellik" olarak nitelenen sezgiyle ve zihinle temin edilen güzellik algısı da zihinleri kuşatmaktadır. Manzarası can acıtan, yürek burkan ölüm sahneleri de kendi içinde gizli bir güzellik nüvesi barındırmaktadır. Ölüm anından bakan insanda derin tesir meydana getirerek dönüşüme sevk etmektedir. Fani âlemi bırakıp, "Mutlak Güzel" olan Rabb'in sunduğu yöne meylettirmektedir. Kâinatın oluşumunun gayesini hatırlatarak tüm karşıt durum ve duyguları ortaya koymakta; zıtlıkların sağladığı birliği görmeye davet etmektedir. Cennet de cehennem de yok olup, geriye yalnızca didar sevgisi, aşkı, muhabbeti kalmakta; her yer, her şey aşk olup kahır da lütuf da "aşk kazanı"na girerek tesir etmez hâle gelmektedir.

Ne varlığa sevinürem
Ne yokluga yirinürem
'İşkunıla avınuram
Bana seni gerek seni" (381/2) (Tatçı 2008: 403)

Ne Tamu'da yir eyledüm
Ne Uçmak'da köşk bağladum
Senün için çok agladum
Bana seni gerek seni (381/7) (Tatçı 2008: 404)

Bize dîdâr gerek dünyâ gerekmez
Bize ma'nî gerek da'vâ gerekmez (101/1) (Tatçı 2008: 120)

Yunus Emre'nin şiirlerinde doğrudan yansıyan güzellik, varlığı kavratarak kısa bir yol oluşturmakta, rasyonel aklın "delilci" yaklaşımına gereksinim duyulmadan kesinlik bilgisine eriştirmektedir. Bu itibarla güzellik, bir sıçrama tahtası gibi yüksek hakikatlerin edinimi için hızlı bir erişim vasıtasıdır (Gill 2016: 182). Kutsalın görülebilir hâli olarak nitelenen güzellik

(Gill 2016: 188), Yunus Emre'nin sanatında alenen, izlenen hakikate dönüşmektedir. Nitekim Yunus Emre ısrarla, yaşadığı hakikatin gerçekliğini haykırmış, şiirlerine işlemiştir. Bu sanattan yansıyan güzellik, bizzat huzurda olmanın verdiği iştihakı duyumsatmaktadır:

Ben yürürem yana yana
'İşk boyadı beni kana
Ne 'âkilem ne dîvâne
Gel gör beni 'ışk n'eyledi (404/2) (Tatçı 2008: 423)

Sûret nakşın gidermekle gönül mülki temiz olmaz
Akar rahmet suyu çağlar gönül kirin yuyan gelsün (230/5) (Tatçı 2008: 253)

Akar yaşum sele benzer 'ömür geçer yile benzer
Güler yüzün güle benzer ne bilsün geçe bu çağlar (55/2) (Tatçı 2008: 79)

Onun şiirlerindeki güzellik söz konusu olduğunda, tıpkı müziğin insan ruhunda uyandırdığı tarifi mümkün olmayan, herhangi bir ölçme vasıtasıyla tesiri tespit edilemeyen ancak yaşanarak tecrübe edilebilen ruhsal bir süreç olduğu idrak edilmektedir. Her ne kadar şiirlerindeki akıl, ilim ve felsefe, çözümleyici aklın sunduğu verilerle analiz edilse de, söz konusu güzellik olunca öznel tesirlerin mevcudiyeti de göz ardı edilemeyecek önemli bir boyut ortaya koymaktadır.

5.8. Sanatın Sevgiye Taşıyan Vasıta Olma İlkesi

Sevgi, hem hayatın derinliklerine nüfuz etmiş her şeyi kuşatan bir mahiyeti haizken hem de yüzeyde gerçek derinliğinden uzak, dillerde dolanan genel bir karakter ortaya koymaktadır. Sevgi, herkes tarafından arzulanan, beşerî sistemin vazgeçilmez olgularından biridir. Ancak derinlik itibarıyla öylesine katlanıp, sırlara mazhar olan bu kavram yüzeyde koşullu sevgi olarak yansımasını bulmaktadır.

Sevgi, almaktan çok vermekle, hem de en kıymetli bildiğin varlığı, benliğini, kendiliğini kurban etmekle erişilebilecek hakiki aşk nüvesini derinlerde gizlemektedir. Her bünyede mevcut olan bu cevher, kalbin en gizli yerinde katılıklar içerisinde mahpus beklemektedir. Ancak aşama aşama eritilecek olan kötü hasletlerin prangalarından kurtulmakla hakiki aşkın zuhuru gerçekleşebilecektir. "Mademki öylesine sıkı muhafaza edilen bir hazine orada beklemekte, sanatın bununla ne alakası var" denilirse, kişi tarafından fark edilmesi bazen çok büyük

güçlükler içeren bu katılıklar, sanatın sunduğu güzellik yolu vasıtasıyla insanın akıldan ziyade gönülden hissine imkân sunmaktadır. Farkına bile varılmadan kişinin en derinini bir sızı, kıpırtı, heyecan sarmaktadır. İşte bu tesir ya sanat ya da tabiat olarak zuhur etmektedir.

Nitekim dışsal tezahürü içsel yaşantıya dönüştüren Yunus Emre, gönül göğünden aşk yağmuru yağdırır ve sevgi ile rüzgârı, ayazı savar. Böylesi bir sunum muhatabını farklı iklimlere taşır; gerçeklik ve mantık kapısı bir süreliğine kapanır ve insan zihni sunulan tekâbüliyeteye yönelirken, duyular en üst düzeyde “yağmur, gökyüzü, rüzgâr, ayaz” kavramlarının “gönül ve sevgi” ile taşınacağı hayal âlemlerinde gezer. Böylece insanın iç dünyasının derinliklerinde yer alan gönül aynasıyla, tabiatın sunduğu gök olayları arasında denklik sağlanarak aşk yağmuru gönülde yağdırılır:

‘İşk yağmuru tamlası gönül göginden tamar
Sevgü yili götürür yağmuru ayaz ile (335/19) (Tatçı 2008: 356)

Kazanımı hem kolay hem de zor aşamalar içeren sevgi kavramı, iyilik, güzellik, ritim ve melodi yoludur. Güzellikle iç içe oluşu onu doğrudan sanatın muhatabı kılmaktadır. Nitekim ulaşılması güç olan katılık hâlindeki sevginin derinlikleri, ancak sanat ve tabiat diliyle kendini aşikâr etmektedir. Ruhun arzuladığı bu duyum, yalnız kutsal sanat ve bakir tabiat vasıtasıyla elde edilebilmektedir (Schuon 2013c: 239).

Manevi yolda aşama kaydedilirken hep bir önceki durumun terki söz konusudur. Katılık hâli ile çevrili olan kalp, içeriden tesiri kapatan bu katılığa maruz kaldığı gibi, dışarıdan da kendisine ışık veren Tanrı’nın nüfuzuna kapalıdır. Bu katılık bireyi Tanrı’ya kayıtsız hâle getirirken, bencillik, ihtiras, öfke, eğlence gibi hasletlerle kendini kişi üzerinden zahir kılmaktadır. Manevi dönüşüm ise sıcaklık, iyilik, fedakârlık ve esenliğe yol açan, bireydeki katılıkları eriten bir mahiyet arz etmekte; kalbin üzerindeki katılıkların Tanrı karşısında erimesi, sevgi olarak adlandırılmaktadır. Sevgi ile ortadan kalkan ben ile sen ayrımı, içsel olarak bir mutluluk, dışsal olarak da iyilik olarak topluma yansımaktadır. Bu itibarla maneviyat, katı ve paramparça kalplerin katılığını eritip, hakiki sevginin nurunu yansıtmaktadır (Schuon 2013c:171). Bu hâliyle sevgiye giden yolları tıkayan engeller aşama aşama yok edilerek, hakiki dönüşüm sürecine adım atılmaktadır. Bu süreci akıl, sezgi, duygu gibi duyuşal boyutta bir tesirle oluşturmaya muktedir olan geleneksel sanat, sevgiyi açığa çıkarmada önemli bir işlev ortaya koymaktadır.

Esenlik, ihtiras ve katılığın yokluğu olarak tanımlanan sevgi, Rabb'in sunacağı esenlikte ihtirasın dalgalarının sükûn bulduğu; ruhun, asli tabiatında olduğu gibi, huzura erdiği duygudur. İhtirasın yokluğu esenliği getirmektedir. Katılığın yokluğuyse sevgi ile sonuçlanmaktadır. Bu itibarla günahkâr insan, katılık ve ihtiras olarak tanımlanmaktadır. Dünyaya ilişkin bir kaygı, merak ve endişe barındıran ihtiras, sevginin sunduğu sıcaklıkla erimekte ve kalp, ölüm uykusundan uyanarak Rabb'in esenliğinde durulmakta ve ruh asli tabiatında olduğu gibi huzuru yaşamaktadır. Katı, bulanık ve soğuk hâldeki günah, sevginin sunduğu sıcaklık, yumuşaklık, şeffaflık sayesinde dönüşerek ilahi hayat içerisinde mevcudiyet kazanmaktadır (Schuon 2013c: 170).

Nitekim Yunus Emre de içerideki katılık hâlinin, ilahi güneşin ısısının vücuda erişmesine engel olduğunu; vücudunda ilahi inayete açık bir kapı bulunmaması nedeniyle insanın bu ışıktan mahrum kalacağını ifade etmektedir:

Eyitmesün çoğaç togar etüm-tenüm üşütmeye
Çün vücudun delük degül şu'le irmez günden ana (11/4) (Tatçı 2008: 33)

Suyun yerin en derininde olması gibi, sevgi de insanın en derin yerinde saklıdır. İnsanın ıstırabı ise kendi derinliklerinde mevcut olan, yaratılış gayesini oluşturan bu kaynağa erişememek; bu sonsuzluğu tadamamaktır. Sevgiye ulaşmanın yolu ise, ruhun kurak ve katı katmanlarına doğru yapılması gereken bir kazı çalışmasını gerekli kılmaktadır (Schuon 2013c:239). Bu itibarla sevgiyi içeride, derinliklerimizde, ruhsal katmanlarımızın oluşturduğu kabuğun altında aramalıyız. Bu derin bir içsel yolculuğu gerekli kılarken, dışsal anlamda ise etrafımızdaki insanlarda Hakk'ı müşahade etmek, kaynağı yaratıcı olan nimeti yine insanlara sunmak suretiyle hayırseverlik, empati kurmak, tevazu göstermek gibi hasletlerle kendimizdeki katılığı eritip, kendimizi başkalarına sunmak anlamında insanlığa hizmeti Hakk'a hizmet etmek olarak bilmeyi koşul olarak sunmaktadır.

Schuon (2006: 41), dünyaya karşı cömert olunmadıkça kişinin kendisini hayra ve rahmete açamayacağını düşünmektedir. Schuon (2013c:176,177-178)'a göre dünya'nın sunduğu nimetlerin karşısına Tanrı'yı koymak olarak tanımlanan hayırseverliğin bir sonraki aşaması, insanın kendisini başkalarının yerine koymasıdır. Bütüncül hakikati ve kısmi hakikatlerin karmaşıklığını görmenin yolu hayırseverlikle sağlanabilecektir. Hayırseverlik, bir nevi Tanrı'yı Tanrı'ya sunmaktır. Tanrı'dan gelen nimetin diğerlerine iletilmesini sağlamak, bunu da sevginin

nesnesi olan topluma sunmaktır. Hayırseverlik; kendimizi, elde ettiklerimizi, emeğimizi ihtiyaç sahiplerine vermekle bir nevi kendimizi Tanrı'ya vermektir.

İnsanın bu dünya hâlinde temasta olduğu her şey dolaylı olarak Tanrı'yı temsil etmektedir. Tanrı da temasta olunan diğer varlıklarda sevmek ve duyulmak istemektedir. Bu doğrultuda Yaratıcı diğer insanlarda gizlidir (Schuon 2013c:188). Allah'ın yarattıklarına hizmet etmek, yaralı kalpleri iyileştirmek, aynı zamanda kendi kalbimizin derinliklerine inen sevgi yolunu açan eyleme dönüşmektedir (Frager 2018: 60). Allah'a yönelik kavrayışın neticesi insanlara sunulan neşe ve cömertliktir. İnsanın kendisini hayra ve rahmete açmasının vesilesi, dünyaya karşı cömert olmasıdır (Schuon 2006: 41). Başkalarına sunulan sevgi, aynı zamanda kendi kalbimizin mührünü çözen vasıtayı temin etmektedir. Bu takdirde içeriye giden yol, dışarıdaki hizmetler sonucunda açılacak kilitlere bağlı olmaktadır. Her bir içsel kapının kilidi, dışsal eylemlerin sonucunda elde edilen anahtar vasıtasıyla açılabilmektedir. Böylesine birbirine sarılı dürülü olan insan ve çevresi, hem bireysel hem de toplumsal bir amaç üstlenmektedir.

Schuon (2006: 38), bu bağlantıyı ayrıca şu şekilde de ifade etmektedir:

“Kendini Allah'a hediye etmek, her zaman kendini herkese hediye etmektir; Kendini tüm insanlardan gizli olsa da Allah'a vermek, kendini insanlara vermektir. Çünkü benliğin bu hediyesi hesaba gelmez bir ihtişama dair kurban kabilinden bir ehemmiyete sahiptir.”

Başkalarını sevmekte ortaya çıkacak olan bir diğer haslet olan diğerkâmlık, insan üzerinden aslında sevilenin Yaratıcının kendisi olmasını, yaratılan üzerinden ilahi güzelliğe erişim sağlanmasını ifade etmektedir. Saflık ve ruhun cömertliği içinde yansıyan erdem, ilahi güzelliğin bir aynası olmaktadır (Schuon 2013c:168). Kalbin katılığı eriten ve sevgiyi açığa çıkartan başka bir özelliğin tevazu olduğu görülmektedir. Haset, gösteriş ve riyakârlıktan uzak olmayı ifade eden tevazu, sahte bir uysallık değil; kalbin katılığının eritilmesi olarak tanımlanmaktadır. Tüm manevi yöntemler fakirlik, sadelik, tevazu ve Tanrı'da yok olmak anlamında kendine değer vermemeyi gerektirmektedir (Schuon 2012: 126).

Sanatın sunduğu sevgi yolu, bütünlüğün sevgisiyle bağdaşmadığı için herhangi bir kişiden veya bir topluluktan nefret etmeyi reddetmektedir. Allah'ı sevebilmenin yolu, bu bütünlüğü sevmekle sağlanabilecek olan bir yoldur. Yetkinlik belirli bir kişiyi sevmeyi değil de genel olarak insan sevgisine sahip olmayı gerektirmektedir (Schuon 2013c: 239). Hâlîk'ı sevmeye giden yol mahlûktan geçmektedir. Her mahlûkta mutlaka sevilecek bir yön vardır,

istisnasız her mahlûk sevilmedikçe Allah aşkına giden yön bulunamayacaktır (İnançer 2019: 186). Bu itibarla sevgi nesnesi, yaratılmışın bütünüdür. Kesretten vahdete eren bu anlayışta ayırım yoktur, birlik ve bütünlük sevgisi her şeyi, herkesi kuşatmaktadır⁴⁰.

Aynı zamanda tasavvuf disiplinlerinden biri olan sevginin, barındığı mekân da kalptir. Dönüşüm kabul eden yer olarak tanımlanan kalp, ilahi âlemin tecelli edeceği mekândır (Kılıç 2010: 24). Kalp, derin zekâ ve irfanı içermekte; marifetullahın, manevi ilmin mekânı kabul edilmektedir. Kalp, kutsal bir mabet, ilahi kıvılcımın barındığı yerdir. Mü'min kulun kalbine sığın Allah, yeryüzündeki tüm mabetlerden ve kutsal mekânlardan daha değerli kabul edilen kalptir. Bu yüzden derinliklerinde Hakk'ı, sevgiyi, aşkı taşıyan kalp, yeryüzündeki her şeyden daha değerlidir. Bu değer sebebiyledir ki, "kalp kırmak" en kutsal mabetlere zarar vermekten daha büyük bir günah addedilmektedir (Frager 2018: 31-32, 60). Yunus Emre'nin şu beyiti tam da bu hususu ortaya koymaktadır:

Gönül mi yig Ka'be mi yig eyit bana 'aklı iren
Gönül yigdür zîrâ ki Hak gönülde tutar turakı (366/7) (Tatçı 2008: 387)

Gerçek anlamda katılıkları eriterek sevgiye ulaşmak, kadere isyandan kaçınmaktır (Schuon 2012: 119-120). Bu noktada "hayır ve şer Allah'tandır" inancı doğrultusunda, "kahrın da hoş, lütfun da hoş" demeyi gerektirmektedir. Rıza ve tevekkül anlayışının hâkim olmasıdır.

Sevgi ile ele alınan bir diğer kavram sevginin en güçlü hâli olan "aşk"tır. Nasr (2015: 85-87)'a göre hakikat'in bir kısmı ve cüz'ü olarak sunulan aşk, varlıkları birbirlerine ve Menşe'lerine çeken bir yöne sahiptir. Aşkın bulunmadığı hiçbir varlık alanı bulunmamaktadır; beşerî düzlemde bile Allah'ı ve komşusunu sevmeyenlerin dahi kendilerine âşık oldukları söylenebilmektedir. Mecazi aşktan hakiki aşka uzanan, aşkın farklı seviyeleri arasında bir hiyerarşi mevcuttur; bu hiyerarşi de daima Allah'la alakalıdır ve Allah'ta olması kaydıyla birilerine veya bir şeylere olan aşkı ifade edebilmektedir. Mecazi aşk dahi, hakiki aşkın bir parıltısıdır; sonsuz sayıda zuhur eden her aşk seviyesi tek aşka bağlıdır.

⁴⁰ Bu hususta Schuon (2010: 189)'un şu açıklaması kayda değerdir:

" Erdem şu hakikatten hareket eder: Benim dışındaki insan da benden başka biri değildir, çünkü onun da bir nefsi (ego) vardır; Tanrı huzurunda, o 'benden' ne fazladır ne de eksiktir; 'ona' verilen 'bana' da verilmiştir. O da Tanrı suretinde yaratılmıştır. O da kendisinde, İlâhi Varlığı (la Présence Divine) bilkuvve taşımaktadır ve ondaki o varlığı ululamak, yüceltmek gerekir. Yakınımıza yaptığımız iyilik bizi egoist kuruntulardan kurtarır. O iyilik Allah için yapıldığı zaman, bizi bencil duygu, düşünce ve davranışlardan bilkuvve kurtarır."

Aşkın derecelerinde en alt seviye, benliğin veya nefsin kendisine olan aşkı biçiminde zuhur etmektedir. Bu en alt seviye, aşk hükmünde olmakla birlikte nesnesinin kısıtlayıcı mahiyeti nedeniyle boğucu hâle gelecek ve hem ruhun gelişimini hem de yüksek aşk seviyelerine erişim imkânını engelleyecektir. Aşkın bir üst seviyesi, bir başkası veya herhangi bir nesne olarak nitelenebilecek olan; insan, hayvan, bitki, maden veya insan eliyle yapılan sanat eserlerine yönelik olan aşk olarak zuhur etmektedir. Aşkın bu seviyesi de sınırlı ve sonlu bir yön ortaya koyarak genellikle gelip geçici bir durum sergilemektedir. Aşkın bu alt seviyeleri ruhun daha yüksek aşk seviyelerine erişmesine engel teşkil edecek dünyaya bağlılık sonucunu doğurmaktadır. Bunların da üzerinde insanların, her şeyin kaynağının kutsal olduğunun idrakinde olması koşuluyla, Allah'tan gelen ve ruhu ona döndüren resuller, vahyedilen kitaplar, veliler, kutsal sanat gibi kutsal gerçekliklere olan aşkı söz konusu olmaktadır. En üst düzey aşk seviyesi ise sınırsız, bağlayıcı olmaktan ziyade özgürleştirici olan Allah aşkı şeklinde zuhur etmektedir. Hakikatte zuhur eden tüm aşk biçimleri zayıf da olsalar bu İlâhi Aşk'ın tezahürü olarak ortaya çıkmaktadırlar (Nasr 2015: 86-87). Manevi yükseliş için âdeta bir merdiven olarak da nitelenebilecek bu aşk hiyerarşisi, her seviyeden bir üst aşamaya geçiş sağlanabildiği takdirde, bireyi ilâhi yolun yolcusuna dönüştürebilme hususiyetine de sahiptir.

Benlik sevgisi, nefsin aldatıcı tabiatının ve sınırlayıcı etkisinin idrakine varılmasıyla bireyi daha yüksekteki benliğinin arayışına yönlendirebilmektedir. Başkalarına duyulan aşkın, acı ve ıstırapla neticelenmesi nefsin yok olmayan aşk arayışına girmesine vesile olabilmektedir. Tabiata yönelik aşk, Allah'ın hikmetine yönelik bir hayret duygusuna; aynı zamanda da mahlûkatın Yaratıcısına duyacağı aşka taşınabilmektedir. Bu itibarla aşk hiyerarşisi, dikey manada bir yükseliş merdiveni sunmakla birlikte, derinlik ve iniş yönünde ruhu daha da sınırlandıran, hapseden mahiyet de açığa çıkartabilmektedir (Nasr 2015: 87-88).

Bu doğrultuda Yunus Emre'nin şiirlerinde de sevgi ve aşk kavramı sevginin her türünü içine alan katmanlı bir yapı ortaya koymaktadır. Yunus Emre, sevginin en dış kabuğu sayılabilecek beşerî sevgi türlerini sıralamakta; yaratılan her insanın gönlünde sevgi arzusuyla dünyaya geldiğini; bu sevgiyi nereye yansıtırsa orada bulabileceğini belirtmektedir. Hakiki sevgi nüvesine erişene kadar bir dizi fani sevgi nesnesinden aşıp geçtiğimizi, sürekliliği arzu edilen sevme güdüsünün ömür süresince fani nesne ve edimlerden akıp geçtiğini idrak ettirmektedir. Nihayetinde, bir yere varamadan koşullu sevginin içinde devinip durup ömrün yitip gittiğine şahit olunmaktadır:

Bundan böyle dostıla bilmezem n'olasını
Şimdiye degin 'ömrüm geçmiş yok sevdâyıla (338/6) (Tatçı 2008: 358)

İnanma fânî 'ömre kim bâkî degüldür sevgüsi
Görür iken sultânları koyup giderler mülk ü mâl (155/2) (Tatçı 2008: 171)

Dünyada zuhur etmiş çeşit çeşit sevgiden her insan kendine layık bulduğu sevgi türünü
tercih ederek yola revan olmaktadır:

'İşksuz âdem dünyede bellü bilün yok durur
Her biri bir nesneye sevgüsi var "âşıkdur" (86/1) (Tatçı 2008: 108)

Çalab'un dünyâsında yüz bin dürlü sevgü var
Kabûl it kendözüne gör kangısı lâyıkdur (86/2) (Tatçı 2008: 108)

Kimi 'avret oğlan sever kimi mülk-hânumân sever
Kim ser-mâye dükkân sever bu dünya hâlden hâledür (59/3) (Tatçı 2008: 84)

Yûnus sever dostını cânından anuniçün
Kişi neyi severse cânın ana uyakdı (363/6) (Tatçı 2008: 385)

Egriler egri ile togrular togru ile
Yalan yalanı sever gammâzlar gammâz ile (335/14) (Tatçı 2008: 355)

Ancak, dillerde gezen sevgi ve aşkın, hakiki aşkın derinliklerinden nasipsiz olduğu
anlaşılmaktadır:

Dili ile aşk deyenler bilmezler aşk n'eylediğini
Aştan haber ayıtmasın kim dünya izzetin seve (LXX) (Gölpınarlı 2016: 136)

Diliyile 'ışk diyenler bilmediler 'ışk neydüğün
Benüm cevâbum sen eyit 'ışka 'izzet midür bahâ (2/4) (Tatçı 2008: 23)

Yunus Emre, sevmeyi "almak" üzerine konumlandırıan koşullu yaklaşımdan, "vermek"
üzerine inşa edilen bir derecelendirmeye tâbi tutmaktadır. Bu derecelendirmenin nihayeti "canı
vermek" ve benliği kurban etmektir.

Dostı kanda bulasın sende durmagıla sen
Ol 'imâret eylemez sen vîrân olmayınca (297/7) (Tatçı 2008: 316)

Yûnus eydür dimegil dostı girçek severin
Dostı girçek sevenler benligin elden kodı (369/9) (Tatçı 2008: 391)

Hakiki sevgiyi insanın gönlündeki katılığı eritmekle başlatan Yunus, sevgisiz gönülleri taşa benzetmektedir. Gönüldeki katılıkların eriyip de mum gibi yumuşamış hâle gelmesi gerçek sevgiyi başlatan süreci hazırlamaktadır:

İşidün iy yârenler ‘ışk bir güneşe benzer
‘İşkî olmayan gönül misâl-i taşa benzer (66/ 1) (Tatçı 2008: 90)

Taş gönülde ne biter dilinde agu düter
Niçe yumşak söylese sözi savaşa benzer (66/2) (Tatçı 2008: 91)

‘İşkî var gönül yanar yumşanur muma döner
Taş gönüller kararmış sarı-katı kışa benzer (66/3) (Tatçı 2008: 91)

Fani sevgilerin devinimi içindeki hayatlar, kalplerindeki katılığın idrakinde değillerdir. Geride bırakılan her bir fani sevgi, ilahi olana doğru bir kapı aralayarak kalp yumuşaklığı ihsan etmektedir. Bu itibarla gerçek sevgi bir dizi fani sevginin terkiyle zuhur edebilecek bir hakikattir:

Bahâsı cânım anun mâlîla tavar degül
Sevdük mi ele girür sevdükler vermeyince (297/5) (Tatçı 2008: 316)

Her sevdügi terkin ura kayıkmaya degme yana
Her dem anun seyrân-gehi hem zât u hem sıfât olur (45/2) (Tatçı 2008: 67)

Kara kıldan çün ki agardı ak kıl
Bu cihân sevdâların elden kogıl (417/26) (Tatçı 2008: 441)

Bu fani sevgilerin başında benlik sevgisi yer almaktadır. Bencillik, benmerkezcilik, kibir gibi kusurlar bırakılması gereken, yerine diğerkâmlık, tevazu ve Yunus’un tabiriyle miskinliğin ikâme edilmesi gereken hususiyetlerdir:

Sen Hakk'a ‘âşıkısan Hak sana kapu açar
Ko seni begenmegi varlıgun evini yık (131/6) (Tatçı 2008: 149)

Adumuz miskîndür bizüm düşmânumuz kimdür bizüm
Biz kimseye kîn tutmazuz kamu ‘âlem yârdur bize (333/2) (Tatçı 2008: 353)

Kamusın bir gör kemterin er gör
Alçak görmegil palâs giyeni (353/3) (Tatçı 2008: 371)

Cân odur kim Hak'a ire ayak odur yola gire
Er oldur alçakda tura yüksekden bakan göz degül (166/3) (Tatçı 2008: 181)

Sen kandasın teslîm ile kamulardan aşaga dur
Uşan olma bu sözünden gör müfsidi nice kızar (83/3) (Tatçı 2008: 106)

Benlik sevgisini, mal-mülk ve maddi varlık sevgisini geride bırakmak takip etmektedir. Yunus Emre, hakikat yolunda, gönül pasından kurtulmada, dünyayı ve dünyalığı temsil eden gönlü sarp katı kışa döndüren mal mülk sevgisinden arınmanın mutlak gerekliliği üzerinde durmaktadır. Madde ve mananın, iki ayrı davanın bir gönle sığamayacağını dile getirmektedir:

Yâ sevgil dünyâ dutgıl yâ gelgil yol iletgil
İki da'vî bir ma'nî bu yolda sığmaz diler (39/3) (Tatçı 2008: 60)

İzzet ü erkân kamusı bunlardır dünyâ sevgüsü
'İşkdan haber eyitmesün kim dünyâ 'izzetin seve (2/5) (Tatçı 2008: 23)

Çün âhirete kavîsin ko bu yalancı da'vîsin
Bu mâl u hazne sevisin 'âşıkısan nendür senün (148/7) (Tatçı 2008: 166)

Aldanma mâla davara kulluk eyle Hakk'a yara
Seviyile bile vara bâkî yoldaş olanı gör (22/6) (Tatçı 2008: 44)

Koyup gel nakş u nigâr nakşa yol virme zinhâr
Nakşıla yola giren 'âkıbet dünyâ sever (39/1) (Tatçı 2008: 60)

Müşâklarun oldur işi müdâm akar gözi yaşı
Mutlak Hak'ı seven kişi mâla câna kalmadılar (40/3) (Tatçı 2008: 61)

Kişi gerek bile anı hem uyanık ola cânı
Bilürsin dünyâ seveni baykuş gibi vîrâdadur (44/3) (Tatçı 2008: 65)

Mal mülk sevdasını geride bırakan insan, hayırseverlik anlayışı içerisinde ihtiyacı olana ihtiyaç duyduğu şeyi ihsan etmektedir. Bu yaklaşım, Allah'ın varlığını diğer insanlarda müşahade etmek anlamına gelmektedir. Sahip olduklarını insanlara sunmakla, Allah'ın yarattıklarına ihsanda bulunan insan, Allah'a hizmet etme anlayışı içinde hareket etmektedir. Bu, insanın dünya içinde çözmesi gereken en önemli sırlardan biridir. Dışarıya, insanlığa hizmet olarak yansıyan her edim, gönül dünyasının katılıklarını eriten ve derinliğe doğru yapılan bir kazı çalışması mahiyeti üstlenmektedir. Yunus Emre'nin insan sevgisi, kaynağını Allah'tan almakta; erilen vahdet sırrı neticesinde de benlik "sen"lerde zuhur etmektedir. Bunun neticesinde ne "ben", ne de "sen" kalmakta; her şey "biz" olup, "biz"in selameti için zuhur etmektedir:

Ne bir acını toyurdum ne bir gönülek giyürdüm
Ne bir gönüle girdüm yâ bana niçe itsün dimiş (122/8) (Tatçı 2008: 139)

Sen seni ne sanursan ayruga da anı san
Dört kitâbun ma'nîsi budur eger varısa (299/6) (Tatçı 2008: 318)

Kimseye düşmân tutmazuz agyâr dahı yârdur bize
Kanda ıssuzlık varısa mahalle vü şârdur bize (333/1) (Tatçı 2008: 353)

Gelün taşuk idelüm işi kolay turalum
Sevelüm sevelilüm dünyâ kimseye kalmaz (103/5) (Tatçı 2008: 122)

Nihai olan Allah sevgisine giden yol, bütünlüğün sevgisi içinden yol bulmaktadır. Bu bütünlük sevgisi, bir topluluğun bir kısmını sevip bir kısmından nefret etmeyi yasaklamaktadır. Nasıl ki geleneksel sanat bütünlüğün sevgisini ön koşul olarak sunuyorsa, Yunus Emre de yetmiş iki millete bir göz ile bakan anlayışı öne sürmektedir:

Yitmiş iki millete birliğile bakmayan
Şer'ile evliyâsa hakikatde 'âsîdür (29/4) (Tatçı 2008: 51)

Senün ben dimekliğün ma'nîde usûl degül
Bir kapu kullarına şaşı bakmak yol degül (163/1) (Tatçı 2008: 178)

Hak nazar kılduğı câna bir göz ile bakmak gerek
Ana ki Hak nazar kıldı ben anı niçe yireyin (266/5) (Tatçı 2008: 286)

Erenler buna kalmadı vardı yolına turmadı
Hakk'ı girçek sevenlere cümle 'âlem kardaş gelür (92/7) (Tatçı 2008: 115)

Yunus Emre'nin şiirlerinde Allah'ın tecellisinin, genel olarak insanlık veya tabiat üzerinden müşahedesi söz konusu olabildiği gibi, belli bir kimse ve insan-ı kâmilin müşahedesi de söz konusudur.

Yûnus Hak tecellîsin senün yüzünde gördi
Çâre yok ayrılmaga çün sende görindi Hak (132/9) (Tatçı 2008: 150)

'Âşık oldum erene irmegile
Hakk'ı buldum ben eri görmegile (296/1) (Tatçı 2008: 314)

Yunus Emre'de gönül, Allah'ın nazar kıldığı, insanın derinliklerindeki kutsal mekân oluşundan dolayı kutsaldır. Bu nedenle gönüller yapmanın ehemmiyetine vurguda bulufnan

Yunus Emre, gönül yıkmayı da ibadetlerin kabulüne engel olacak kadar büyük bir günah olarak sunar:

Gönül Çalab'un tahtı gönüle Çalap bahdı
İki cihân bed-bahtı kim gönül yıkarısa (299/5) (Tatçı 2008: 318)

Ben gelmedüm da'vîyiçün benüm işüm seviyiçün
Dostun evi gönüllerdür gönüller yapmaga geldüm (179/2) (Tatçı 2008: 195)

Yunus Emre'nin sevgi anlayışında rıza kavramı da önemli bir yer tutar. Allah'tan gelen hayrın da şerrin de bir görülmesi esasına dayalı, koşulu olmayan sevgi anlayışı, temel eksenini oluşturmaktadır. İnsan nefsinin tahammülünü en çok zorlayacak olan sevginin bu evresi, hakiki sevginin ölçütüne dönüşür:

Ger togrı turmazısa yolına irmezise
Kahrı hoş görmezise adı yok ad içinde (295/23) (Tatçı 2008: 313)

Yüz bin eger cevır ü cefâ ugrarısıa sûretüme
Hiç eksilmez şâdılgum cümle diler seni sevmek (144/7) (Tatçı 2008: 162)

Yüz bin cefâ kılsan bana
Senden yüzüm döndürmezem
Cânum dahı alurısan
Senden yüzüm döndürmezem (219/1) (Tatçı 2008: 244)

Yunus'un "Ne varlığa sevinürem/ Ne yokluga yirinürem / 'İşkunıla avınuram / Bana seni gerek seni" (381/2) (Tatçı 2008: 403) şiiri, dünyevi varlık ve yokluk, sevinç ve keder anlayışının birbirini etkisizleştirdiği bir hâlin ifadesidir. Hakiki sevgi ve aşka erişmenin yaşattığı hayra da şerre de razı olma hâlidir.

Yunus Emre'de zahirden bâtına, yüzeysel koşullu sevgiden hakiki sevginin koşulsuz olarak kendini feda etmesine doğru açılım gösteren sevgi anlayışında, kalpteki katılıklardan kurtulma ve iyi ahlakın yerleşmesinin ardından elde edilen farkındalıkla gönle yönelinmektedir. Yunus Emre, kendi şahsı üzerinden kendini kınamakta; ardından muhatabına seslenerek bu oyun içindeki sırrı görmesini istemektedir:

Benüm gibi mücrim kul gel iste bir dahı bul
Dilümde 'ilm ü usûl gönlüm de dünyâ sever (41/2) (Tatçı 2008: 62)

Dünyâlıgum yokdur dime bu gussayı öküş yime
Ma'sûkı ger sevdünise gider gönldeki gamı (402/2) (Tatçı 2008: 421)

N'eylerler fânî dünyâyı
Allah sevgüsü var iken
Yâ dahı kanda giderler
Ol dost sevgüsü var iken (238/1) (Tatçı 2008: 260)

Cümle 'âlemün gönlinde vardur anun mahabbeti
Anı cândan sevmeyenün bil kim îmânı taş oldu (354/9) (Tatçı 2008: 373)

Yunus Emre'nin yaşadığı ilahi aşk tecrübesi, giderek harareti yükselen; aklın ve mantığının ötesine geçen mevcut bünyesinin taşıyamayacağı mahiyet arz eder. Kendisinin yaşadığı tecrübeye dayanarak ikazda bulunur:

Yûnus sevdüğün gözle Hak yolını key izle
Râzun gönülde gizle sen söze beyân mısın (257/9) (Tatçı 2008: 278)

Bu tecrübe de yine onun samimiyetiyle anlam bulmaktadır.

Gönlüm düşdi bir sevdâya
Gel gör beni 'ışk n'eyledi
Başımı virdüm gavgâya
Gel gör beni 'ışk n'eyledi (404/1) (Tatçı 2008: 423)

Sözüm ay gün için degül sevenlere bir söz yiter
Sevdüğüm söylemezisem sevmek derdi beni boğar (77/6) (Tatçı 2008: 101)

Söylerisem dilümdesin ger tek tursam gönlümdesin
Gönlüm gözüm seni sever ayruk nigârım yok durur (52/3) (Tatçı 2008: 77)

Kişi neyi severise dilinde sözi ol olur
Gensüz söyleyesüm gelür gönlüm alanun sözünü (359/4) (Tatçı 2008: 380)

Bir dizi sevgi selini geride bırakmayı gerektiren Allah sevgisi, kendiliğın kurban edilmesiyle nihayete ermektedir:

Dost senün 'ışkun okı key katı taşdan geçer
'İşkuna düşen 'âşık cânıla başdan geçer (70/1) (Tatçı 2008: 94)

'İşkuna düşenlerin yüregi yanar olur
Kendüyi sana viren dükeli işden geçer (70/2) (Tatçı 2008: 94)

'Âriflere bu dünyâ hayâl ü düş gibidür
Kendüyi sana viren hayâl ü düşden geçer (70/4) (Tatçı 2008: 95)

Terk eyle kıyl u kâli dosta virgil mecâli
Yoklıkdadur visâli kamudan güzere gerek (135/11) (Tatçı 2008: 153)

Seni seven kişiye ne hâcet Hûr u Kusûr
Seni sevmeyen câna Tamu'dur cümle makâm (202/4) (Tatçı 2008: 228)

Kendiliğin terkiyle erişilen Allah aşkı, tüm terklerin karşılığında kendisini sunmaktadır:

Terk eylegil sen senligün anun ‘ışkını bul anun

Bu ‘ışk içinde ölenün kan bahâsı dîdâr olur (93/3) (Tatçı 2008: 115)

Yûnus cânunu berk it bildüklerini terk it
Fenâ olmayan sûret şâhına vâsıl olmaz (110/8) (Tatçı 2008: 129)

Geleneksel sanat yaklaşımında ve Yunus Emre’de ifadesini bulan sevgi ve aşk mefhumu, insanın sahip olduğu katılıkların eritilmesi ile ortaya çıkacak olan bir mahiyet arz etmektedir. Merkezinde kalbin yer aldığı bu katılıkların her katmanında meydana gelen erime ve açılım vasıtasıyla, bireyin ahlakında düzelme ve erdemlerle donanma söz konusudur. Katılıktan yumuşaklığa doğru yaşanan bu süreçte aşama aşama gerçek sevgi ve aşk kendini izhar etmektedir. Katılıklarını eriten her birey, ilahi tecelliye mazhar olabilmek için bir yol açmış olur ve hem içsel hem de dışsal anlamda ilahi ışığın nüfuzuna açılır. Bu açılımla birlikte hayırseverlik, tevazu, diğerkâmlık, dürüstlük gibi erdemler kazanılarak “alan var oluş tarzından veren var oluş tarzına” (Merter 2011: 391) doğru geçiş yaşanmaktadır. Merkeze ulaşmakla birlikte kesreti vahdete dönüştüren bireyin benliğinin yatay manada diğerlerine dağılması, topluma yönelik bir iyilik ve ihsan anlamında kendini diğerlerine verme şeklinde yansımaktadır. Dikey manada ise yaşanan tekâmül, vahdete ermeyle son bulan bir sükûn ve huzuru içermektedir.

Bu süreç insanın sıkı sıkıya tuttuğu ne varsa bırakmasıyla gerçekleşebilecek zor aşamalar içermektedir. Önce dünyayı, dünya malı ve mülkünü, ardından dünya izzetini, şanını, şöhretini terk eyleyip hayırseverlik ve tevazuyu, sadeliği, manevi fakirliği⁴¹ benimsemekle yola

⁴¹ Bu hususta kast edilen anlamda fakirlik mal-mülkten uzaklaşmaktan ziyade taleplerden uzaklaşmayı ifade eden bir anlama sahiptir (Çakmaklıoğlu 2019: 616). Nitekim tasavvufi literatürde “fakr” kavramının tanımı şu şekilde verilmektedir: “Tasavvufi literatürde “fakr”, insanın maddi anlamda sahip olup-olmadıklarını ifade eden bir kavram olmaktan çok iç dünyasıyla alakalı olarak insanın maddeye, dünyaya bakış açısını ve buna ilişkin bir şuur hâlini ifade eder. Bu şuur hâli bir taraftan sâlikin dünyanın bütün izafi güzellik ve zenginlikleriyle birlikte geçiciliğini, diğer taraftan da bir beşer ve kul olarak da aslında kendisinin hiçbir şeye mâlik olmadığını her şeyin gerçek sahibinin Allah olduğunu idrak etmesi anlamına gelir.”(Çakmaklıoğlu 2019: 611).

çıkılmaktadır. Tutku, ihtiras, öfke, haset etme gibi kötü hasletlerden sakınılmakta; sonrasında ortaya çıkacak yumuşaklık hâli, ilahi inayete açıklığı sağlamaktadır. Nihayetinde sağlanan ruhsal yeniden doğum, ikiliği ortadan kaldıran, nefsin kurban edilmesinin sonucu gerçekleşebilmektedir. Bu takdirde hakiki sevgi ve aşk, alan var oluş tarzından veren var oluş tarzına geçmeyi; önce sahip olunan maddi varlıkları, nihayetinde ise kişinin en kıymetlisi olan benliğini vermesini ifade eden süreci kapsamaktadır. Bu süreç, herkes için nihayete ermesinde de, Yunus Emre gibi geleneksel sanatçılar için vuslata erme ile sonuçlanır. Bu yolu tecrübe eden sanatçı, sanatı vasıtasıyla insanlığı kalplerinin katılıklarından kurtarmaya ve ilahi cevhere yaklaşmaya davet eder. Her aşama, eserin muhatabını yüksek ontolojik tecrübeler yaşamaya teşvik eder. Böylece eser, hakikati gösteren yol haritasına dönüşerek, önce insanı, sonra toplumu dönüşüme sevk etmektedir.

5.9. Geleneksel Sanatta İşlevsellik İlkesi

Geleneksel sanatın önemli hususiyetlerden birinin de işlevsellik olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Geleneksel sanat belli bir amaç doğrultusunda husule gelmektedir. Bu konuda sanat eserinin ortaya çıkışı bir faydanın üretimi, kullanışlılık ve işlevsellik uğrunadır; ancak tüm bu menfaatler, yalnızca dünyevi düzlemi bağlayan doğrultuda değildir. Geleneksel sanatın işlevselliğinin çeşitli kategorilerde aşamalı bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Şöyle ki, görünenden görünmeyene, maddi olandan manevi olana doğru kapsayıcı ve aşamalı süreçlerle birlikte bir tekâmül evresi sunmaktadır. Bu noktada geleneksel sanatın işlevlerini şu başlıklar altında ele alabiliriz.

5.9.1. Maddi ve Ruhi İhtiyacı Giderme İşlevi

Geleneksel sanatın işlevselliğinin başlangıç noktası insanların hissettiği bir ihtiyacın veya eksikliğin ifadesi olarak görülmektedir. Bu ifade vasıtasıyla sanatçı da bir tüketici konumunda yer almaktadır (Coomaraswamy 2007: 4-5). Diğer taraftan sanat vasıtasıyla yine bir ihtiyacın giderilmesi dolayısıyla da sanatın fayda üretimi şeklinde ifade edilebilecek bedenin ihtiyaçlarını gideren maddi düzlemde ortaya koyduğu işlevsellik söz konusudur. Sanat, sanat ve zanaat

ayrımı gözetilmeksizin bir bütün olarak ele alınmaktadır. Faaliyetsiz yaşayamayacak olan insan, toplumun faydasına sunduğu iş vasıtasıyla geçimini kazanacak; aynı zamanda kendi yeteneklerini ortaya koyarak yaptığı faaliyet neticesinde insanın sanatı kendini gerçekleştirmesinde bir vasıtaya dönüşecektir. Bu takdirde sanatçı hem maddi hem de ruhi anlamda iki yönlü bir doyum elde edebilecektir (Livingston 1998: 52). Bu noktada ruhun ve bedenin ihtiyaçlarının birlikte giderilmesi esası üzerinden bir başlangıç yapılabileceği görülmektedir (Coomaraswamy 2007: 5). Yine Coomaraswamy tarafından ihtiyacın, eserin ortaya çıkışında ilk sebep olarak görüldüğü gibi son sebebin de yine ihtiyaç olduğu ifade edilmektedir (Coomaraswamy 2007: 13).

Sahih sanat, kutsal-dışı bir sanatın sunamayacağı bir karizmaya, güzelliğe ve anlama sahiptir. Böyle bir eser kullanıcısı üzerinde görünmez bir tesir meydana getirecek; umulmadık faydalar sağlayacak; dahası sanatçının yalnızca maddi değil aynı zamanda manevi bir ödül de elde edebilmesine imkân verecektir (Smith 2013: 306).

Geleneksel sanatta, sanatçının dışında ortaya konan sanat üretimi vasıtasıyla bir ihtiyacını gideren toplum bazında bakıldığında da, yine maddi ve ruhi olmak üzere iki yönlü fayda dengesi üzerine kurulu bir bakış açısı görülmektedir. Sanat tarafından giderilmesi gereken ihtiyaçlar maddi veya ruhsal olabilmektedir; ancak aynı zamanda hem bedene hem de ruha hitap eden, insanın her iki yönünü de besleyen sanat anlayışına sahip olunması gerekmektedir (Coomaraswamy 2007: 4-5).

Sanatçının ortaya koyacağı eserin konusunu yüceltebilmesinin ön şartı o işin yararı, faydalılığı ve iyiliğidir. Bu koşullar bir sanat eseri için ondan beklenen en asgari şarttır (Coomaraswamy 1995: 29; Coomaraswamy 2004: 128). Bu noktada bir eserden maddi anlamda bir fayda temini tek başına yeterli değildir; zahir ve bâtın nitelikleriyle insan bir bütün olarak ele alındığında, maddi ve ruhi düzlemde çift yönlü bir doyum elde edebilme imkânına da sahip olması gerekmektedir. Bu konuda işe yarar bir sanat, ‘ekmek’ olarak sembolize edilirken “insan yalnız ekmekle yaşayamaz, bilakis, ‘Tanrı’nın ağzından çıkan her şeyle’ yaşar” (Coomaraswamy 2004: 129) ifadesine yer verildiği görülmektedir.

Ortaya konan ve diğer insanların faydasına sunulan bir sanat eseri, insanların günlük hayatlarında bir ihtiyacını gidermekte ve aynı zamanda aklî ve ruhi bir amaca hizmet etmektedir. Bu noktada ortaya konan eser gerek bir saban, pulluk, kılıç, ev, heykel, çanak çömlek gibi somut

bir ürün olsun, gerekse de bir besin kaynağı olan bir somun ekmek olsun veya şiir, müzik gibi soyut bir ritim olsun, geleneksel bir mahiyet arz ediyorsa ‘tefekkür için bir destek’ görevini yerine getirmektedir (Livingston 1998: 53). Bu şekliyle sanat eseri beden, nefis ve ruh’tan meydana gelen insanın tüm yönlerine hitap etmekte; dolayısıyla sadece fayda merkezli değil, aynı zamanda güzellik, doğruluk, sembol olma niteliklerine de sahip olmaktadır (Smith 2013: 304).

Yalnızca biyolojik bir varlık olarak görmenin ötesinde insan, kendi içinde tekâmül edebilecek bir ruh ile bütün olarak değerlendirildiğinde elde edilmesi gereken doyumun da çift yönlü olması gerekmektedir. Sanat ise eser vasıtasıyla ortaya koyduğu en asgari işlev olarak maddi ve ruhi bir ihtiyacı gidermek şeklinde toplumsal hayata nüfuz etmektedir (Coomaraswamy 2007: 23). Yine sanatın, maddi tabiatından dolayı beşerî, varoluşumuzun psikolojik boyutundan anlayabileceğimiz gibi beşerî varlığın belirsizliği ve yetersizliği dolayısıyla da ilahi karakterde olması gerekmektedir (Schuon 2013: 35).

Coomaraswamy (2004: 130), sanatın merkezine oturttuğu hâlidî hikmet kavramı çerçevesinde, bu kavramla tutarlı olan bir sanatın faydacı ve manevi şeklinde kategorize edilemeyeceğini vurgulayarak, sanatın işlevsel olduğu kadar anlamlı; fiziksel olduğu ölçüde de metafizik âlemlere ait olduğunu, dolayısıyla herhangi bir ayrıma gidilemeyeceğini ifade etmektedir. Sanatın bir kısmını dünyevi olarak niteleyip, onun kutsala dönük karakterini nehyetmek imkânsızdır. Âlemde dış ve iç, zâhir ve bâtın, bir ve bütünlük içerisinde. Birini bu âleme, diğerini öte âleme diyerek ayrıştırıcı bir tutum sergilemek, geleneğin mahiyetine aykırı bir durum ortaya koymaktadır.

Sanatın fiziksel ve metafiziksel değer bütünlüğü söz konusu olduğunda bu felsefede “üretim kullanım içindir, kâr için değil” (Coomaraswamy 2004: 124) ifadesi ön plana çıkmaktadır. Yalnızca çıkar için icra edilen sanatın kaybetmeye mahkûm olduğu, geleneksel sanat öğretisinde değer hem ruhsal hem de fiziksel anlamına geldiği ifade edilmektedir. Bu değerleri ayırarak bazı şeyleri kutsallaştırıp bazılarını ise dinsizleştirmek imkânsızdır. Bu noktada pratik bilgi, tahayyülî yaşam ve aktif hayatın birleşimi en yüksek akıl düzeyini ifade etmektedir (Coomaraswamy 2007: 15). Böylelikle din, aktif yaşamın dışına itilememektedir; dolayısıyla faaliyetin her türü bizzat tefekkür hayatının destekçisidir ve birbirleriyle zahir bâtın ilişkisi içerisinde ayrılamaz bir şekilde bütünlük oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda, sanat eserinin ortaya koyacağı fayda söz konusu olduğunda, sanat eserinden haz elde edilmesi şeklindeki bir hususiyet de ön plana çıkmaktadır. Sanatçının bir fayda, kullanılacak bir şey ürettiğini yalnızca haz merkezli elde edilecek doyumun bir fayda olarak nitelenemeyeceğini görmekteyiz (Coomaraswamy 2004: 124). İnsanın hiçbir hayatî ihtiyacını gidermeyen, hayatında gerçekleştiremeyeceği bir şeyden zevk almasının, zevke dalmak olarak nitelendiği, dolayısıyla da gelenek bakış açısından onaylanmadığı anlaşılmaktadır (Coomaraswamy 2004: 125). Söz konusu felsefede amacın, yalnızca haz almak olduğu zevk hayatı, “insan altı” olarak nitelenmektedir. Geleneksel sanatta, modern manadaki zevki esas alan yaklaşımın reddi söz konusudur. Bu felsefede esas olarak tefekkürî ve amelî hayatların insanî sayıldığı görülmekle beraber, özü itibarıyla zevk karşıtı bir tutum da sergilenmemektedir. Gerektiği gibi hareket edildiği takdirde zevk, doğal olarak zuhur edecek; tam da bu zevk vesilesiyle ortaya çıkan eser mükemmelleşecektir. Karşı çıkılan ise hayatın merkezine zevk almanın yerleştirildiği, hayatın dışında tasavvur edilen bir zevk peşinde koşma eylemidir (Coomaraswamy 2004: 125).

Bir sanat eserinden zevk almanın ön koşulu, onu anlayarak kullanmaktır; dolayısıyla da yabancı olduğu bir kültürün kendi bağlamından kopartılıp getirilmiş bir eserin anlamını bilmeden, süs eşyası olarak kullanımı, o eserden istifade etmek anlamına gelmemektedir (Coomaraswamy 2004: 125). Bu itibarla sanat eserinden hâsıl olacak fayda, hazzın da ötesinde bir tür biliş ve kavrayışı mümkün kılan bir bilme türüdür (Coomaraswamy 2004: 126). Bu doğrultuda bir eserden istifade ederken anlayarak eylemde bulunmak, mevcut sanat eserinin bütünüyle işlevini yerine getirmesine vesile olmaktadır.

Bu bakış açısı doğrultusunda Yunus Emre’nin şiirlerinde iki aşamalı bir süreç düşünülebilir. Yunus Emre’yi bir sanatçı olma hususiyetine bağlı olarak değerlendirirsek, şairliğinin fitrî bir meleke olduğu, her insanda mevcut bir yeteneğin bulunduğu gibi Yunus Emre’de de şairliğin sadece elde edilen belli makamların gerektirdiği bir hususiyet olma özelliğinden çok, öncesinde de sahip olunan bir kabiliyet olduğu gözlenmektedir. Nitekim M. Erol Kılıç (2012: 122-123), Niyazi Mısırî örneğiyle karşılaştırdığı Yunus Emre’nin şairliği konusunda, Yunus Emre’nin “hercaî” bir tarzda her nefis mertebesinde şiir söylediğini belirtmektedir. Buna mukabil Niyazi Mısırî’de ise ulaşılan nihai nefis mertebesinde şiir söylenmektedir. Nitekim bunu Yunus’un şiirlerinde birbiriyle çelişik gibi görülen ifadelerden anlamak da mümkündür. Divanında kimi yerde zahid ve âbid niteliğiyle şer’i hükümleri ikaz

eden ifadeler yer almakla birlikte, çoğu zaman aşk makamından seslenmektedir. Ardından ayıklık hâline ulaşıp arif olarak “vahdet”i dile getirmektedir:

Yunus Emre’nin şiirlerinde “namaz kılmak” vurgusunun belirgin olduğu beyitlerden örnekler şöyledir:

Namâz kılmayana sen müsülmândur dimegil
Hergiz müsülmân olmaz bagrı dönmişdür taşa (341/6) (Tatçı 2008: 342)

Bir tona kan bulaşıcak yumayınca mismil olmaz
Gönül pâsı yunmayınca namâz edâ olmayısar (24/2) (Tatçı 2008: 46)

Ben oruç-namâz için süci içdüm esridüm
Tesbîh-seccâde için dinlerem şeşte-kopuz (106/8) (Tatçı 2008: 125)

Bir kez gönül yıkdunısa bu kıldugun namâz degül
Yitmiş iki millet dahı elin yüzün yumaz degül (166/1) (Tatçı 2008: 181)

Oruc-namâz gusl u hac hicâbdur ‘âşıklara
‘Âşık andan münezzeh hâssü'l-havâs içinde (302/14) (Tatçı 2008: 323)

Oruç-namâz zekât hac cürm ü cinâyet durur
Fakîr bundan âzâddur hâss-ı havâs içinde (303/4) (Tatçı 2008: 324)

Bu itibarla Yunus Emre’nin şiirleri aynı zamanda kendi hâl ve makamlarının ifadeye sığamayan yokuş ve inişlerinin macerasını senaryolaştırıp yansıtmaktadır. Kimi zaman Nefs-i Levvame katından kendi nefsinin kınamakta, kimi zaman ilhamlara vasıl olup Nefs-i Mülhime katına çıkmaktadır. Bu nefis katları arasında tecrübe ettiği sırlı yolculuk, kendi dilinden halka ayan olmak zorunda kalmaktadır. Zira tecellinin yaşattığı sarhoşluk, hâllerin dayanılmaz baskısı, şiir diliyle yol bulup dışa akmaktadır. Şair için üretmeden duramayacağı, bir sanat hususiyeti ortaya koyan içsel bir zorunluluk iken, bu sanattan istifade eden toplum için ise, kahramanın yolculuğundan elde ettiği özdeşleşme ile hâllenmek, manen yücelebilme imkânını elde etmektir. İkinci merhale olarak belirtilmiş olan sanattan istifade eden toplum meselesi, Yunus Emre’nin sunduğu sanatın işlevinin ikinci aşamasını teşkil etmektedir. Birinci aşamada sanatçı boyutuyla sanatçının fitri kabiliyetini ortaya koyma zorunluluğu, sanatın işlevsel bir boyutunu ortaya koyarken, toplumun sağlayacağı fayda ise işlevin sanatın erişim sağladığı insanlar açısından sahip olduğu diğer boyutudur. Bu şiirlerden insanlığa akan ilim, yalnızca haz değil; bu haz ve coşku vasıtasıyla insanlığı eyleme sevk eden şevk de vermektedir. Bu minvalde

Yunus Emre'nin şiirleri, “ben” bilincinden “biz” bilincine taşıyan, “sen”lerde “ben”i müşahade ettiren; yardımseverlik, hayırseverlik, diğerkâmlık gibi hasletleri teşvik eden bir yapı ortaya koymaktadır. Yunus Emre vasıtasıyla erişimi sağlanan bu sanat, halka hizmetin Hakk’a hizmet olduğu bilincine yükseltme; sorumluluk alıp yerine getirmeye sevk etme; çalışkanlık ve hizmet anlayışı ile örülmüş bir haz kaynağı olma hususiyeti göstermektedir.

5.9.2. Derin Düşünceyi Destekleme İşlevi

Sanat eserinin bir başka işlevi dünyevi görüntü ve düşünceleri durdurmaktır. Böylece ‘Ruh’ nefis üzerinde hâkim olma gücünü elde edebilecek ve insan, şuurunu tek noktada yoğunlaştırmayı sağlayabilecektir (Livingston 1998: 182-183). Bu hâliyle sanat eserinin gündelik bilinç durumunun dışına çıkma, daha derin, manevi bir duyumsama sürecini başlatma gibi bir süreci etkin kılarak gerekli olan odaklanmayı sağlayacağı söylenebilir.

Yine benzer şekilde sanat, en derin metafizik hakikatlerin tefekkürünü mümkün kılan atmosferi sağlayarak geleneğin hikemî boyutunun anlaşılmasında temel oluşturmaktadır (Chittick 2012: 241-242). Bu noktada sanatların üretimlerinin her şeyden önce tefekküre destek işlevini yerine getirerek olabildiğince derin ve geniş bir anlayışın oluşmasında etkin bir rol oynayabilecektir (Guénon 2016: 65). Coomaraswamy (2007: 2), Kutsal Sanatın aktif, canlı, dinamik ve insanı daha derin düşünmeye sevk eden bir yanı olduğunu ifade etmektedir. Bu hikemî boyut, sanatın koruyuculuğu ve kapsayıcılığı içerisinde barınarak ve dahası geleneğin canlı bir şekilde akan sürekliliği içerisinde değişmeden, dönüşmeden kaynaktan geldiği saflıkta kendi mecrasında akarak ilk insandan son insana emaneti sahiplerine ileterek yol almaktadır.

Sanat vasıtasıyla akan bu hikmet, bireye ulaşarak ondaki deruni yönlerin keşfine ve ardından tüm biçimsel suretlerin ardındaki hakikatin müşahadesine imkân sağlamaktadır. Yalnız ilham yoluyla kutsalın dönüştürücü gücünü elde etmiş olan kutsal biçimler ve onun vasıtası olan Logos, insanın Allah’ı her yerde müşahade edebilmesine vesile olmaktadır (Chittick 2012: 247).

Yunus Emre’nin şiirlerinde gördüğümüz etkileyici tasvirler, tüm ayrıntısına kadar çizilmiş tablolar sunmaktadır. Gündelik hayatın akışını durdurup gözümüzü ve gönlümüzü bir başka âlemin hudutlarına taşıyan bir görsel tablo olma hususiyeti gösteren bu şiirlerin konusu, temelde

ölüm mefhumu üzerinde yoğunlaşırken, tabiat tasvirleriyle birlikte sunulan güzelliğin ve ihtişamın yansıması da bizleri bu dünyanın ötesine, cennetin kıyısına taşımaktadır.

Ölüm tasvirlerine oldukça fazla yer verilen Divan'da, her insana hayat hikâyesinin sonu hatırlatılmaktadır. Beden ve dünya hayatı, faniliğin acı gerçekliği, sarsıcı bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Gündelik hayatın seyri bir süreliğine sekteye uğratarak, insanları tefekküre iten manzaralar sunulmaktadır. Yunus Emre'nin yaşadığı dönem, Moğol istilas ve toplu ölümlerin yaşandığı yıllardır. Bu nedenle ölüm manzaralarıyla gaye, her insanın, hayatına ölüm anından bakmasını ve yaşantının ne doğrultuda tüketilip bitirildiğine dair bir muhakeme yapabilmesini sağlayan bir işlev ortaya koymaktır. Hikâyesinin başını bilen insan, yolun nereye varacağını da idrak etmeli ve “peki ya ondan sonra ne olacak?” sorusunu sorabilmelidir. Her şey, son pişmanlık noktasına gelmeden, o aşamaya mutlak şekilde gelineceğinin idrakine varmak içindir. Çoğu insanın yaşlılığa mahsus kıldığı ölüm hadisesi, Yunus'un şiirlerinde yiğitler, yeni gelinler gibi kadın erkek yaşlı genç demeden herkese, nerede uğrayacağı belli olmayan, yaşamın tüm evreleri için bir hakikattir. Mademki nerede son bulacağı bilinmeyen bir ömür içinde seyir hâlindeyiz, geçiciliği kavrayıp, kalıcılığın ve bu dünyaya düşüşün gayesini anlayıp ona göre hareket etmek zorundayız. Tüm bu tasvirler ve ölüm manzaraları, hakikati kabul etme noktasına gelebilmek içindir.

Alur yigidi kocayı yakar ananın içini
Kızların sarı saçını teneşirde çözer ölüm (198/6) (Tatçı 2008: 221)

Alur yigidün âlâsın dîvâne ider anasın
Gelinlerin el kınasın topraklara karar ölüm (198/7) (Tatçı 2008: 221)

Kanı anın sevdük yarı kıl tâ'atun arı yüri
Miskîn Yûnus eydür bunı ejderhâlar yudar ölüm (198/9) (Tatçı 2008: 221)

Çürümüş toprak içre ten sin içinde yatur pinhân
Boşanmış tamar akmış kan batmış kefenleri gördüm (207/2) (Tatçı 2008: 233)

Sogulmuş şol kara gözler belürsüz olmuş ay yüzler
Kara topragun altında gül diren elleri gördüm (207/6) (Tatçı 2008: 234)

Kimi boyun burup yatmış tenini topraga katmış
Anasına küsüp gitmiş boyun buranları gördüm (207/7) (Tatçı 2008: 234)

Kimi zâri kılup aglar zebâniler cânın taglar
Dutuşmış sinleri oda çıkan düttünleri gördüm (207/8) (Tatçı 2008: 234)

Bu dünyada türlü hesaplar içinde olan nice insan “yensiz gömlek” olan kefeni giyip gitmektedir:

Eyler idi satu-bâzâr bir pûl içün girü bozar
Olmış bu dünyâdan bizâr yensüz gönlek geydi gider (87/5) (Tatçı 2008: 109)

Şunlar ki çokdur mâlları gör niçe oldı hâlleri
Sonucı bir gönlek geymiş anun da yokdur yenleri (368/2) (Tatçı 2008: 389)

Yunus Emre’de zaman zaman ötekinin ölümü olarak şahit olduğumuz manzaralardan sonra, okların muhatabın kendisine çevrildiğine ve bizzat okuyana hitaben “sen” gizli öznesiyle birlikte muhatabı “ağaç at”a bindirdiğine, yerin altına koyduğuna, beslediği tenini yılanı çıyana yem ettiğine, yılanı çıyanı karıncayı dilinin üzerinde gezdirdiğine şahit olunmaktadır. Kabir hayatının acıklı tasvirleri yanında, insana tüm hayatını mal mülk biriktirmeye yönelik sarf ettiği emek hatırlatılarak, mirasçıların onları paylaşmak üzere yapacağı münakaşalar gösterilmektedir. Her bir sahneye ayrı ayrı yer verildiği görülen bu şiirlerde ölüm; başkasının hakikati olmaktan çıkmakta ve bizzat yaşanılan tecrübeye dönüşmektedir:

Binüp ağaç atına yanulup Hızr'a tana
Şol kara yir altına gire yatasın birgün (276/5) (Tatçı 2008: 295)

Tap tûmâr eyle tene yarak eyle bu câna
Şol yılanı çıyana nasib olasın birgün (276/6) (Tatçı 2008: 295)

Vay ki n'ola hâlüm bilinmezise ahvâlüm
Yılan-çıyan karınca üşe dilüm üstine (340/4) (Tatçı 2008: 359)

İltüp sine koyalar yine eve geleler
Anca savaş kuralar benüm mâlum üstine (340/5) (Tatçı 2008: 359)

İnsanları birer tohumla benzeten Yunus, tohumun toprağa saçıldığı gibi dünyaya saçılan insanların, kiminin ömrünü tamamlayacağını kimininse yeşeremeden yok olacağını ibretini sunmaktadır. Bu doğrultuda her doğan farklı farklı merhalelerde toprağa karışıp gitmektedir. Şahit olunan her dünyevi tecrübe kendi içinde misallerini barındırmaktadır:

Miskîn Âdem oğlanını benzetmişler ekinciye
Kimi biter kimi yiter yire tohum saçmış gibi (388/3) (Tatçı 2008: 411)

Bu dünyede bir nesneye yanar içüm göyner özüm

Yigid iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi (388/4) (Tatçı 2008: 411)

Yunus Emre’de dünyevi düşünceyi durduran ölüm tasvirleriyle birlikte, olağanüstü karaktere bürünen, kişileştirilen tabiat unsurları da, güzellik ve ahenk unsurlarıyla tefekkür etmenin kapılarını aralamaktadır:

Karlu tagların başında salkım salkım olan bulut
Saçun çözüp benüm için yaşın yaşın aglar mısın (270/6) (Tatçı 2008: 290)

Mecnûn oluban yürüyem yüce tagları büriyem
Mûm olubanı eriyem yanam hey dost diyü diyü (291/5) (Tatçı 2008: 308)

Dirildük bımar olduk ırkildük ırmag olduk
Akduk denize tolduk taşduk el-hamdüli’llâh (292/7) (Tatçı 2008: 309)

Yunus Emre’nin şiirlerinde başta ölüm tasvirlerini sunan şiirler olmak üzere, başvuru olan ifadeler ve güzellik tasvirleri de gündelik hayatın zorlukları ile mücadele eden insanı, kronolojik zamanın sınırlarından çekerek “Kozmik Zaman” a taşımakta; zamansızlıkta hakikati kavramaya yönelik bir idrak geliştirme amacını sunarak muhatabını tefekküre sevk etmektedir.

5.9.3. Koruyucu ve Hatırlatıcı İşlevi

Geleneksel sanatın bir diğer işlevi koruyucu ve hatırlatıcı bir mahiyete sahip olmasıdır (Coomaraswamy 2007: 22, Schuon 2013: 36). Hatırlama kelimesinin kendi içerisinde bilinen bir bilginin açığa çıkarılması anlamında bir uyandırma anlamı doğmaktadır. Bu itibarla insanın dünya hayatının ilk aşamasından itibaren mevcut bir bilgi ve donanımla dünyaya geldiği şeklindeki kabulle hareket edilerek, yolculuk doğrultusunda ilerlemenin her aşamasında hatırlanacak ve uyandırılacak birtakım süreçlerin mevcudiyeti ortaya çıkmaktadır. Bu mevcudiyet de mutlak manada yaratanın bilgisi ve hatırlanması doğrultusundaki programlanmışlıktır. Bu noktadaki bir ön kabulle, tabiatla veya hayatın pek çok unsurunda müşahade edilebilecek süreçler ve hatırlama vasıtaları olabildiği gibi, bizzat insan tarafından ortaya konan sanatın da en temel işlevlerinden birinin bu hatırlama eylemine vasıta teşkil etmesi olduğu görülmektedir.

René Guénon (2016: 60), inisiyatif öğretide, dışarıdan öğrenilen şeylerin herhangi bir değerinin olmadığını ifade ederken, asıl maksadın bireyin içinde barındırdığı gizli imkânların

uyandırılması olduğunu belirtmektedir. Platon'un "hatırlama" fikrinin gerçek anlamının da bu olduğuna değinmektedir.

Bir uyku olarak nitelendirilen dünya hayatında imge, hâlâ uyanamamış olan bizlerin uyandırılması içindir (Coomaraswamy 2007: 145). Ayrıca sanat eserleri, aklımıza nesnelerin sadece kopyalarını değil, arketiplerini de getirmesi nedeniyle birer hatırlatıcı mahiyeti haizdir (Coomaraswamy 2004:113). Sanatın esas amacı eğlendirmek değil, hatırlatmaktır; dolayısıyla beş duyunun beğenisinin ötesinde bu duyular vasıtasıyla kalbe giden yoldur; idrak melekelerini harekete geçirip var olan bilginin örtüsünü kaldırmaktır (Coomaraswamy 2007: 22). Manevi idrakin elde edilmesinde ise Tanrı'nın düşünülmesi yeterli olacağından, teorik olarak en kolay şeydir; ancak beşerî tabiatın Tanrı'nın unutulmasından ibaret olması gerekçesiyle de, pratik manada en zor şeydir (Schuon 2013: 239). Bu itibarla teorik anlamda bu kadar kolay anlaşılabilen bir meselenin, pratiğe dökülmesinde maddi yönümüzün ağır gelen baskısı sebebiyle beşerî âlemde bizi kuşatan, insan bünyesinin üretimi olan tüm maddi unsurların, araç gereçten, sözlü, fiilî unsurlara kadar, bize hakikatimizi hatırlatan, hakikatin sırrını muhafaza eden unsurlar olarak mevcudiyetine gereksinim duymaktayız.

Sanat, geleneksel olması nedeniyle, intikal eden ilahi kaynaklı metafizik bilgiyi, vahiy ve ilhamı bünyesinde, özünde taşıyarak onun için koruyucu ve saklayıcı bir mahiyet arz etmektedir. Bu doğrultuda geçmişten aktarım vasıtasıyla gerçekleştirilen kesintisiz işleyiş, kutsal bilimi ve bilgiyi, metafizik bilgi ve değerleri, hakikatinden bir şey kaybetmeden günümüze taşıyarak hakikatin unutulmasını engellemektedir (Coomaraswamy 2004: 217). Metafizik bilgi bir nevi sırlanarak sanat vasıtasıyla tarihsel düzlemdeki akışını sürdürmekte; beşer üstü mahiyetinden dolayı aktif, canlı ve dinamik yönünü mevcut sanatın koruyuculuğu içerisinde sembolik bir mahiyette korumaktadır. Mevcut sembolizm, her geleneğin sahip olduğu kültürel kodlar vasıtasıyla kendi mensupları için bir çözünürlük sunmaktadır. Bu noktada sanat, eğer sözlü mahiyetteyse belli sözlü kalıplar içerisinde sırrını muhafaza etmektedir. Bu ifadelerin muhatap olacağı bilinç düzeylerine uygun hiyerarşik bir derecelendirmede sunacağı mesaj çeşitlenmekle birlikte, gerek bilinç gerekse de bilinçüstü vasıtalarla, bir anlamlandırma ve hatırlama sürecine vesile teşkil etmektedir.

Bu manada her şeyden önce sanat vasıtasıyla korunacak ve hatırlanacak olan bir bilgi, kutsal bilimin varlığı, ortaya çıkmaktadır. Bu bilim, suret üstü Öz'le alakalı olarak ifade

edilmekle birlikte, bu Öz'ün bilgisine ulaşmada suretlerin yani ortaya konan sanatın hayatî önemi de vurgulanmaktadır (Chittick 2012: 242). Maddesel düzlemde hangi biçimde zuhur ederse etsin; gerek nazım gerek nesir gerekse herhangi bir sanat türü, kutsal bilgi ancak bu zuhur içerisinde ulaşılabilir bir mahiyet arz etmektedir.

Geleneksel sanatın bir nevi teolojik işlevi de söz konusudur. Bu noktada Schuon (2016b: 147), sanatın vahyedilmiş hakikatleri öğreten boyutuna da değinerek, sanatçının sezgisine dayanan incelikler vasıtasıyla manevi rayihaların hatırlatıldığını ifade etmektedir. Bu doğrultuda sanatçının eserine ilmek ilmek işlediği inanç, iman ve maneviyat, alıcısını bulduğunda yayılım ve nüfuz etme imkânını elde ederek aktarımı sağlamakta ve kişinin derinliklerinin keşfini mümkün kılan kapıları açmaktadır.

Yunus Emre'nin şiirlerinde “kalûbelâ”dan beri insan ömrünün mahiyeti oldukça geniş yer bulmaktadır. İnsana aslının ne olduğu hatırlatılmaktadır. İnsanın ruhlar âleminde verdiği söz, dünya hayatına gönderilişi, bu dünya hayatının çelişkisi ve faniliği, varoluşun amacı ve karşılaşılması mutlak olan nihai son ve kıyamet sahneleri ayrı ayrı tasvir edilmektedir⁴²:

Evvel kadîmden geldüm yir gök yaradılmazdan
‘Arş-kürsî levh ü kalem hiç dahı anılmazdan (233/1) (Tatçı 2008: 256)

Biz uludan işitdük evvel er yaratıldı
Pâdişâhun birliğin evvel kadîm er bildi (367/1) (Tatçı 2008: 388)

Ezelden bileydüm Elest'de Belâ didüm
Ol kadîmî denizden sil olup akup geldüm (217/3) (Tatçı 2008: 242)

‘İlm-i sâbıkdan ilerü dahı Elest belürmedin
Ben ol idüm ol ben idi şimdi niçesi kesile (317/7) (Tatçı 2008: 339)

Niçe bir besleyesin bu kaddile kâmeti
Düşdün dünye zevkına unutdun kıyâmeti (380/1) (Tatçı 2008: 402)

Kandayıdun kandan geldün dîvâne
Aç gözüni bu gafletden uyane (346/1) (Tatçı 2008: 364)

Bu bağlamda Yunus Emre, aslını unutan insanlığa hayatını, varoluş gayesini, kutsala olan bağlılığını, nasıl yol alması gerektiğini, hayatın zorluk ve sıkıntılarıyla mücadele ederken dine

⁴² 273. ve 346. şiirlerin tamamı olmakla birlikte bu şiir örneklerini daha da çoğaltmak mümkündür (Tatçı 2008), (153/5: 170), (396/1: 416), (6/1:28), (9/1: 31), (76/2: 100), (122/7: 139), (322/1: 344).

ve onun sunduğu kurtuluş yoluna sıkı sıkı sarılmayı telkin edip hatırlatmaktadır. Bu yönüyle “Ezeli Hikmet”in hem koruyucusu hem de aktarıcısı olma işlevini yerine getirmektedir.

5.9.4. İnsanı Eğitme İşlevi

Sanatın fayda üretimi olarak başlayan işlevselliği, insanın eğitilmesi sürecinin bir yönünün de ifadesi şeklinde daha da zenginleşmektedir. Bu itibarla sanat, insanı eğiten, onu kemale erdiren, manevi tekâmül sürecini de başlatan bir mahiyeti haizdir. Bu konuda Coomaraswamy, bir sanatın icrasını, aynı zamanda olabilecek en yüksek anlamıyla, insanların eğitilmesi olarak da değerlendirmektedir. Böyle ciddi bir işlevle ortaya çıkan sanat üretiminin, günümüzdeki manasıyla duygu aktarımı, zevk verme, kendini ifade etme, güzel ancak faydasız ürünler ortaya koymak olarak nitelenemeyeceği açıkça vurgulanmaktadır (Coomaraswamy 2004: 126). Sanat, eğer gerçekten yaşayan sanatsa, insanı geliştirecek; egoyu şişirerek bir sergiciye dönüşen sanatsa, çökertecektir (Coomaraswamy 2004:137). Bu itibarla sanat, bireyin eğitiminde ve gelişiminde etkin rol oynayarak, kişinin kendi merkezini, Tanrı vergisi olan varlığın özünü bulmasına destek olacaktır (Schuon 2013: 36).

Sanattan maksadın, sadece estetik deneyim olduğuna inanılıyorsa halka istediğinin verilebileceği düşünülmektedir. Ancak herhangi bir eğitimcinin işlevi halkı pohpohlamak ve onları eğlendirmek değil, tıpkı bitkilerin uygun topraklarda beslenip büyütülebildiği gibi, insanın içinde de beslenip doyurulması gereken iç insanın yeşerip güzelleşmesi için uygun koşulların temin edilmesidir. Bu nedenle asıl maksat güzel duygular uyandırmaktan ziyade kavrayış olmalıdır (Coomaraswamy 2004: 120). Dışarıda öğrenilmiş olan bilgilerin hiçbir öneminin olmadığı, geleneksel öğretilerin eğitim anlayışında asıl önemli olan, çok sayıda kavram öğrenmek yerine insandaki gizli olan imkânların uyandırılmasıdır (Öçal 2020: 160-161). Varlığın bir simgesi olan insanın tam bilgiye erişmesi, kendi özünün varlığına ve kendi merkezine nüfuzu ile mümkün olabilecektir. Bu itibarla “kendini bilmek”, “İlke”nin yüce birliğine dâhil olduğunu bilmek ve onun dışındaki hiçbir şeyin herhangi bir gerçeklik seviyesine sahip olmadığını idrak etmektir (Guénon 2015: 119).

Yunus Emre’nin şiirlerinin de eğitici rolü, bilinen manada okumak bilmek anlamının ötesinde, kişinin kendi özünü anlaması üzerine kuruludur. Bu itibarla kişideki idrak melekelerini çalıştırmaya yönelik bir mahiyet arz etmektedir:

İlim ‘ilim bilmekdür ‘ilim kendin bilmekdür
Sen kendüni bilmezsin yâ niçe okumakdur (91/1) (Tatçı 2008: 114)

‘İlm okımak bilmeklik kendözini bilmekdür
Pes kendözün bilmezsen bir hayvândan betersin (248/5) (Tatçı 2008: 269)

Yunus’un şiirlerindeki çok anlamlılığa müsaade eden yapı, bütün idrak düzeyleri için elde edilebilecek bir eğitimsel işlev üstlenmektedir. En yüzeydeki yapıdan, en iç derinliklerine kadar, farklı anlam katlarına sahip olan veciz ifadeler, her seviyedeki anlamaya yönelik bir kazanım, bir üst idrak düzeyine geçebilme merhalesi sunmaktadır. Her birey, kendince bir ders alır; hepsi de birbirinden farklıdır, çünkü idrak seviyeleri farklıdır; tüm çıkarımlar doğrudur ve haktır. Şiir dilinden haykıran hakikat tektir ve herkesi bulunduğu kesret basamağından vahdete yaklaştıran bir üst basamağa çıkarmaktadır. Burada söz konusu olan bilgi, teknik birikimi olan, enlemesine genişleyen, zihinsel bir depolama değildir. Bu şiirlerin sunduğu eğitimsel işlev; her insanda üstü örtülü olan fitrî melekelerin açığa çıkartılmasıdır.

Okıdum bildüm dime çok tâ‘at kıldum dime
Eri Hak bilmezisen ‘abes yire yılmekdür (91/3) (Tatçı 2008: 114)

İlim, içsel anlamda kişinin derinliklerini, kendi özünü bulmak için sebatla takip ettiği yol iken, dışsal anlamda mensubu olduğu topluma faydalı olma, hakikati hem dışarıda başkalarında, hem de içeride kendi derinliklerinde bulma çabasına yönelik yön göstermedir:

Andan yigrek ne vardur kişi bile kendözin
Kendözin bilen kişi kamulardan ol güzün (247/1) (Tatçı 2008: 268)

‘Âlimler kitâb düzer karayı aka yazar
Gönüllerde yazılır bu kitâbun süresi (378/7) (Tatçı 2008: 401)

Okumakdan ma'nî ne kişi Hakk'ı bilmekdür
Çün okudun bilmezsin hâ bir kurı emekdür (91/2) (Tatçı 2008: 114)

‘İlm okımak ma‘nîsi ‘ibret anlamagiçün
Çün ‘ibretten degülsin görmedin taş atarsın (248/6) (Tatçı 2008: 269)

Bu itibarla zihinsel ve düşünsel bir eylemden ziyade uygulamaya konan bilgi, gerçek ilim ve bilgidir. Bilmek değil, olmak; eylemek, davranışa dökmek esastır. Yaşantının bütününe yansıyan, uygulanan bilgi, gerçek bilgidir:

Her kim şer‘at bile hem okıya hem kıla
Ol gerek kim er ola dün-gün tâ‘at içinde (295/13) (Tatçı 2008: 313)

Halkı fetvâ virürsin yâ sen niçün dutmazsın
'İlmün var 'amelün yok hâ günâha batarsın (248/9) (Tatçı 2008: 269)

İy çok kitâblar okıyan sen kim dutarsın bana dak
Tâ bilesin sırrı 'ıyân gel 'ışkdan okı bir varak (130/1) (Tatçı 2008: 146)

Okımagıl 'ilmün yüzin ilme 'amel eyle güzin
Aç gönülden bâtın gözin 'âşık-ma'sûk hâline bak (130/2) (Tatçı 2008: 146)

Okıdun yidi mushafı tâ'at gösterürsün sâfi
Çünkü 'amel eylemedün gerekse var yüz bin okı (366/5) (Tatçı 2008: 387)

Vahdet, erişilmesi gereken nihai hedeftir. Çokluktaki birliği keşfetmek ve tevhit hâline erişmek nihai gayedir. Okumak da, bilmek de, çok taat kılmak da, hep bu birleme mücadelesi uğrunadır. Dört kitabın manası bir elif, yani tevhittir. Vahdete ulaşmak, kesreti vahdete dönüştürmek; Hakk'ı her şeyde, her yerde, kendi varlığımızda bulmak; okumanın da, bilmenin de tek gayesidir. İnsanın eğitilmesi, tevhidin en alt aşamasından en yüksek seviyesine yaklaştırılması amacına yöneliktir. Varlık zaten kesrettir; önemli olan o çokluktaki düzeni, bağlantıyı, birliği ve bütünlüğü keşfedebilmektir. Bu sanatta sürekli toplayan bütüncül bir yaklaşım esastır.

Dört kitâbun ma'nîsi tamâmdur bir elifde
Bâ didürmen siz bana bâ diyicek azaram (171/3) (Tatçı 2008: 187)

Bir elif tahsîl iden münezzehdür 'âlemden
Endîşe ikliminde niçün durup gezerem (171/4) (Tatçı 2008: 187)

Dört kitâbun ma'nîsi bellüdür bir elifde
Sen elif dirsün hoca ma'nîsi ne dimekdür (91/4) (Tatçı 2008: 114)

Yunus Emre sanatı vasıtasıyla halkı eğiten, onlara kılavuzluk eden, vahdet yolunu açan önderdir. Bu önderlik vasfına da, benliğinden kurtularak ve Hakk'ı kendi gönlüne yerleştirerek ulaşmıştır.

Cânlular benden el alur cânsuzlar eri ne bilür
Hem virürler hem alurlar ben bir ulu dîvân oldum (176/6) (Tatçı 2008: 191)

Kıldıysa tenün kısmet cânun bulısar vahdet
Derdün varısa n'oldun dermân bulasın birgün (229/4) (Tatçı 2008: 253)

Tag ne kadar yükseğe yol anın üstünden aşar
Yûnus Emrem yolsuzlara yol gösterür vü hoş ıder (80/6) (Tatçı 2008: 104)

Yunus Emre'nin şiirlerinde eğitimsel işlev, her bireyi bulunduğu manevi seviyenin bir üst olgunlaşma düzeyine eriştirilmesi ekseninde açığa çıkmaktadır. Bu işlev, enlemesine genişleyen bir bilgi ve teknik birikimi değil; insanlığın tümüne yönelik hizmet ve hürmet anlamında uygulamalı ve fiilî karakter ortaya koyan, içsel anlamda güzel ahlakın tesisini içeren boyut taşımaktadır.

5.9.5. Etkili İletişim Sağlama İşlevi

Sanat eserinin amacının daima etkili bir iletişim sağlaması, eserin kendisiyle iletişim kurulan organik bir mahiyeti haiz olduğunu açıklamaktadır. Eşyanın hakikatinin bir yansıtıcısı olma işleviyle eser, bireyi ilahi âlemi seyretmeye doğru çekmektedir. Bu takdirde ruhun kendine uygun faaliyetlerle beslenmesine vesile olmaktadır. Bu aşamada Livingston (1998: 172-173) insanların bilmek arzusu ve bunun tatmininin, kısmen de olsa, sanat eseri vasıtasıyla giderilebileceğini belirtir.

Bir iletişim vasıtası olarak da işlev gören sanatta, bilmenin ön koşulu da anlaşılır olmak, teamülî yani mevcut toplumun ifade biçimlerini, dilini ve sembolizmini uygun şekilde kullanabiliyor olmaktır. Bu noktada 'sanat sanat içindir' anlayışı, geleneksel sanat söz konusu olduğunda geçersizdir. Hitap ettiği toplumda ona ihtiyacı olanı sunmak, anlaşılabilirlik ve kavranabilirlik gerektirmektedir. Bu konuda 'sanat insan içindir' anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Bu takdirde de insan için bir şey yapmak, yaptığı her işi Allah için yapmak olacağından, en nihayetinde 'sanat Allah içindir' gerçeği ortaya çıkacaktır. İnsanın Allah'ın yeryüzündeki halifesi oluşu ve bu gerçeklik düzleminde "eksenel bir varlık" oluşunun anlamı hasebiyle 'sanat Allah için'dir (Chittick 2012: 240-241).

Kendisiyle iletişim kurulan organik bir vasıta olarak değerlendirilen sanatın, muhatabına hitabı onun anlayabileceği kaideler doğrultusunda olmakla birlikte kendi içinde öznel değil, nesnel birtakım verilerin aktarılmasıyla (Schuon 2016b: 145). Geleneksel sanat anlayışında, " zevkler ve renkler tartışılmaz" şeklinde kişiye göre değişen, sübjektif, merkezi ve ekseni olmayan, sanatçının benliğinden doğan kişisel ifadelere yer yoktur. Schuon (2016b: 164), bu

konuda sanatsal göreceliğin, bizzat sanat fikrini yok edeceğini, göreceliğin hangi türü olursa olsun akli öldüreceğini ifade etmektedir.

Dünya hayatının sunduğu karanlık patikalardan yürürken ışıkları yakacak bir öndere ihtiyaç vardır. Önden giden kılavuzlar hep var olmuştur. Toplumun her kesimini kucaklayan kılavuzlar, sanatları vasıtasıyla herkesin elinden tek tek tutup kaldıracak; nesilleri doğru yol üzere koyacaktır. Bu doğrultuda bu ses ve nefesler, yalnız kendi dönemleri için değil, tüm dönemler için, yolunu şaşırmışlara, ihtiyacı olanlara, acı çekenlere şifa olmayıabileceklerdir.

Gelünüz gidelüm gelün ki Yûnus geçti gönildi
Ayaklara düşer Yûnus bu yola baş olan kimdü (30/5) (Tatçı 2008: 53)

‘Âkil eli irmez ile irse dahı gelmez dile
Dertli hâlin dertli bile sayru ne bilsün sağları (365/5) (Tatçı 2008: 386)

‘Âlimlere sordum nedür dermân günâhlu derdüme
Anlar dahı eyitdiler dermân ana yine Çalap (16/2) (Tatçı 2008: 37)

Bir dem gelür söyleyemez bir sözi şerh eyleyemez
Bir dem dilinden dür döker dertlülere dermân olur (49/3) (Tatçı 2008: 73)

Çıkarmayalum dilden
Ayrılmayalum yârdan
Irılmayalum yoldan
Allah görelüm n'eyler (71/3) (Tatçı 2008: 96)

Sen sanmadugun yirde
Nâgâh açıla perde
Dermân irişe derde
Allah görelüm n'eyler (71/5) (Tatçı 2008: 96)

Türk şiirinde lirizmin en belirgin örneklerinin Yunus Emre'deki mevcudiyetine değinen Doğan Aksan (2005: 80-81); Yunus Emre'de içtenliğin, yalın söyleyiş ve doğallığın; zorlamadan uzak bir anlatımı oluşturduğunu belirtmektedir. Bir şiirin etkileyciliğini ve kalıcılığını sağlayan temel unsurlardan biri de onun doğal, rahat ve içten bir söyleyişe sahip olmasıdır. Bunun gerçekleşmesinin yolu da çoğunlukla “konuşulan dil”in anlatım biçimlerinden, kalıplaşmış öğelerden ve içtenlik taşıyan kalıp sözlerinden faydalanmaktır. Bu vasıtaları kullanan Yunus Emre; Türk şiirinde bunun en belirgin örneklerini sunmaktadır (Aksan 2005: 93-94).

‘Aceb ſu yirde var m'ola
Ŗöyle garîb bencileyin
Bağrı baŖlu gözi yaŖlu
Ŗöyle garîb bencileyin (277/1) (Tatçı 2008: 295)

Yunus Emre'nin kısa, yalın ve güçlü anlatımında da en belirgin örnekleri sunan Ŗiirleri, aynı zamanda bu veciz ifadelerin altında bilgeliğı, özlü sözleri ve özdeyiŖleri de saklamaktadır (Aksan 2005: 107).

Cân odur kim Hak'a ire ayak odur yola gire
Er oldur alçakda tura yüksekden bakan göz degül (166/3) (Tatçı 2008: 181)

Söz ola kese savaŖı söz ola bitüre baŖı
Söz ola agulu aŖı balıla yag ide bir söz (102/2) (Tatçı 2008: 121)

Gönül Çalab'un tahtı gönüle Çalap bahdı
İki cihân bed-bahtı kim gönül yıkarısa (299/5) (Tatçı 2008: 318)

Yunus Emre der hoca gerekse var bin hacca
Hepisinden iyice bir gönüle girmektir (CLXXVI) (Gölpınarlı 2016: 275)

Yunus Emre'nin dili, halkın dili Türkçe'dir. Üslubu; açık ve anlaşılır; saf, yapmacıksız ve doğal; veciz, ahenkli, uygun ve çeŖitlidir. Yunus Emre'nin Ŗiirinin bütününden yansıyan bu üslup, aynı zamanda Yunus'un kendi Ŗiirlerinde tavsiye ettiğı bir yön de içermektedir. Nitekim Yunus Emre, gönüllerin pasını silecek olan sözün, aynı zamanda veciz olmasının ve özü yansıtmmasının gerekliliğini dile getirmektedir:

Bu gönüller pâsını yuyuban gidermege
Ŗol sözi söylegil kim sözün hülâsasıdur (29/2) (Tatçı 2008: 51)

Yunus Emre'de geniŖ yelpazedeki idrak seviyelerine uygun Ŗiirler mevcuttur. Ŗiirlerdeki sıcaklık ve samimiyet, doğal bir iletiŖim sağlamaktadır.

Kuru dikende gül biter
Hasretinden gine yiter
Dertli m'oldun benden beter
Söyle bülbülcüğüm söyle

Bülbül 'âŖık durur güle
'ÂŖıkun hâlin kim bile
Güle karŖu hoŖ 'ıŖkıla
Söyle bülbülcüğüm söyle

Kudret haznesi açıldı
'Âleme rahmet saçıldı
Hulle tonları biçildi
Söyle bülbülcüğüm söyle (343/5-7) (Tatçı 2008: 361-362)

Yunus'un dili dinleyicisine seslenen, haber soran, onunla konuşan tarzıyla, sözlü kültürün sahip olduğu nitelikleri haizdir⁴³. Yunus, iletişim dilini başarıyla kullanmıştır.

Taşdun yine deli gönül sular gibi çağlar mısın
Akduñ yine kanlu yaşum yollarımı bağlar mısın (270/1) (Tatçı 2008: 290)

Dost isteyen gelsün bana göstereyin dostı ana
Budur sözüm önden sona ben bilürem kendözümü (349/9) (Tatçı 2008: 367)

Bir söz diyeyin sana dinle cânun varısa
Hiç tama' eylemegil 'aklun sana yarışa (300/1) (Tatçı 2008: 319)

N'idem elüm irmez yâre bulunmaz derdüme çâre
Oldum ilümden âvâre beni bunda egler misin (270/2) (Tatçı 2008: 290)

Bu yoklık yolına bugün bize yoldaş olan kimdür
İlümüze gönilelüm sorun kardaş olan kimdür (30/1) (Tatçı 2008: 52)

Berk yapışdun şol dünyâya koyup gitmeyesin bigi
Karanu yalınız sinde varup yatmayasın bigi (414/1) (Tatçı 2008: 435)

Gerek sözlü aktarımın doğal hâlinde gerekse de yazılı aktarımın sunabildiği olanaklar çerçevesinde, dinleyici veya okuyucu kendisini Yunus'un şiirleriyle iletişim hâlinde bulmaktadır. Bazen bir hesaplaşma yaşamakta; bazen de sorulara içsel cevaplar vermektedir. Böylece ne incinip ne de kırılmakta; gönüller yapanın dilinden manevi şifa bulmaktadır. Yunus Emre'nin şahsiyetinde yeniden hayat bulup, kendi nefesine bakarak, nefsinin ve içindeki benlik duygusunu kınamaktadır. Böylesine bir birliktelik içeren Yunus Emre'nin sanatı, dostluğun ve arkadaşlığın samimiyetini sunmaktadır. Bu yönüyle de Yunus, evrensel bir karakter olmuştur.

Her dem talalum bahre
Aldanmayalum dehre
Sabreyleyelim kahra
Allah görelüm n'eyler (71/9) (Tatçı 2008: 96)

⁴³ Çobanoğlu (1999: 67; 2000: 125) sözlü kültürün iletişim boyutuna vurgu yapmaktadır. Doğrudan dinleyiciye seslenme şeklinde yer alan hitapların, işitselliği imleyen ifade biçimlerinin, soru sorma ve cevap verme şeklinde "diyalog" tarzında beliren ifadelerin, sözlü kültürdeki mevcut iletişim tarzı olduğunu açıklamaktadır.

Yolum sana oldı turak sabahın söyleyendür Hak
Yûnus Emre dilinde Hak olup dile düşe geldüm (224/11) (Tatçı 2008: 249)

İy yârânlar gelün berü anladayum ahvâlümü
Hiç kimsene ola mı kim bu derdüme dermân kıla (317/2) (Tatçı 2008: 338)

İy yârânlar iy kardaşlar sorun bana kandaydum
Dinlersenüz eydivirem ezeli vatandaydum (168/1) (Tatçı 2008: 182)

Giderdüm gönlümden kîni kîn dutanun yokdur dîni
İy yârânlar ben bu sözi uludan işitdüm ahî (399/5) (Tatçı 2008: 420)

Benzüm sarı gözlerüm yaş
Bagrum pâre yüregüm baş
Hâlüm bilen dertlü kardaş
Gel gör beni ‘ışk n'eyledi (404/4) (Tatçı 2008: 424)

5.9.6. Allah'ı Gizleyen ve İzhar Eden Perde Olma İşlevi

Sanat söz konusu olduğunda suretlerin, bireyin Allah'a ulaşmasında engel oluşturabilecek; var olan perdeleri daha da çoğaltabilecek bir unsur olabilme iddiası da ortaya çıkmaktadır. Bu noktada sanatın, kendi içinde bir amaç mı yoksa araç olarak mı görüldüğü hususu önemlidir. Geleneksel bakış açısından bakıldığında sanat, ancak kişiyi Rabb'ine ulaştıran bir vasıta olabilmekte; Allah, ilahi perdeler olan suretler aracılığıyla görülmektedir (Chittick 2012: 242). Bu takdirde dış şekiller, avamın gözünde bir perde hususiyeti göstererek derin gerçeği saklarken, havasın gözünde onu açığa çıkartan bir işlevle ortaya çıkmaktadır. Bir kısım insan için engel teşkil eden unsurlar, bir diğer kısım için ise dayanak noktası ve hakikate ulaştıran vasıtaya dönüşebilmektedir (Canatan 2013: 186). Bu açıdan bakıldığında sanat, Allah'ı gizleyen perdelerden biri olmakla birlikte, kaydedilecek aşamalar doğrultusunda izharını da ortaya koyabilecek bir vasıta. Sanat kendi içinde bir amaç olarak görülüp, nihai bir hedef hâline geldiğinde, kesrette boğulup, vahdeti idrake erememek noktasına gelinmektedir. Bu doğrultuda içinde kutsalı barındıran sanat, bir perdedir, vasıta; ancak bu vasıta, Allah'ın izharının bir yoludur; soyut olanın izharı somut vasıtalarla olmak durumundadır. Bu zuhur, âlemde, insanda tecelli edebildiği gibi, insan üretimi olan sanatta da tecelli etmek durumundadır.

Her gelenekte, sanat biçimlerinin ötesine geçebilen insanların mevcut olabileceği; ancak büyük çoğunluğun, yol alabilmek için sanatın sunduğu somut biçimlere muhtaç olduğu görülmektedir (Chittick 2012: 242). Bu takdirde sanat biçimleri, ikili bir sunum arz etmektedir.

Bir yönüyle hakikati gizleyen, saklayan, perdeleyen bir engel teşkil ederken; diğer yönüyle, suret üstü olanı suretlendirmenin tek vasıtası olduğundan metafizik ve aşkın olanın kendini açığa çıkartma yoludur. Suretten yola çıkarak takip edilmesi ve iz sürülmesi gereken idrak yetileri, aşama aşama açılım göstererek kavranılmaz olanın kavranılmasını mümkün hâle getirmektedir. Suretin ötesine geçememe ihtimali, kurulamayan bağlantılar nedeniyle, çokluğun zuhurunda bir kayboluş veya dünyevi alanla sınırlı kalıp, ötesini müşahade edememekle sonlanmaktadır. Bu hâliyle, hakikati dolaysız müşahade edebilen bir kısım insan için suret, hakikatin önündeki engel görülerek reddedilmektedir. Ancak, büyük bir kısım insan içinse suretlerin mevcudiyeti, onların ötesine geçebilme ihtimalini barındırdığı için son derece elzemdir.

Yeryüzünde her şeyin bir “şey”in içinde örtülerek verildiğini ifade eden Kılıç (2014: 102), dünya hayatında hiçbir şeyin açık olmadığını; burasının hakikat mertebesi olmadığını; illetli, izafi mertebede olduğumuzu, dolayısıyla da birbiri içinde gizlenmiş hakikate yönelik eylemde bulunarak ancak hakikate erişebileceğimizi açıklamaktadır.

Yunus Emre’nin şiirlerinde görülen Allah sevgisi, Allah aşkı, bakılan her yönde Allah’ın ilahi tecellisini sunmaktadır. Makro kozmos ve mikro kozmos tekâbüliyeti ile, gerek insan bünyesinin derinliğinin tasvirlerinde, gerekse de dış dünyaya yansıyan görüntülerde, her yerde vahdetin izi ve sırrı keşfedilmektedir.

Gör Mûsî’ye Tûr içinde bir tecellî neler kılır
Yır gök tolu tecellîdür yâ ben niçe sabr eyleyem (206/4) (Tatçı 2008: 232)

Yûnus dir eşkere nihân Hak toludur iki cihân
Gelsün berü dosta giden Hûr u Kusûr Burâk nedür (37/7) (Tatçı 2008: 59)

İstedüğümü buldum eşkere cân içinde
Taşra isteyen kendü kendü nihân içinde (302/1) (Tatçı 2008: 321)

Miskîn Yûnus gözün aç bak iki cihân toptolu Hak
Sıdk odına gümânı yak ol eşkere pinhândadır (54/9) (Tatçı 2008: 79)

Yunus’un şiirlerinde Allah’ın kimi zaman sırlar ardına gizlendiği, kimi zamansa tecellisinin alenen idrak edildiği anlaşılmaktadır:

Ol dostıla benüm işüm bulıdıla güneşleyin
Bir dem hicâbı sürilür bir dem nikâb başa gelür (73/7) (Tatçı 2008: 98)

İnsanın hayatına yönelik felsefî soruları sorması, kendini ve Rabb'ini arama süreçlerinde, Hak ile birlik olduğu hâlde bunu fark edemeyişi; Allah'ın kendisini gizleyen, saklayan boyutunu da açığa çıkarmaktadır. Nitekim Yunus Emre'de nihân, pinhân kelimeleriyle, gizlenen hakikate işaret eden ifadeler görülmektedir:

Kandayıldum fikr iderdüm göge bakup şükr iderdüm
İsteridüm hasretile dost yanumda pinhânımış (125/2) (Tatçı 2008: 141)

Cânlar içinde cânum sensin genc-i pinhânım
Çün 'ıyân gördüm seni pinhân kayusu degül (165/2) (Tatçı 2008: 180)

Yunus Emre'nin sanatı, sırlı olan hakikati aşikâr etmek için ortaya konmuş bir sanattır.

Bu bizden öndin gelenler ma'nîyi pinhân didiler
Ben anadan toğmuş gibi geldüm ki 'uryân eyleyem (173/7) (Tatçı 2008: 189)

Ben bende seyr ideriken 'aceb sırra irdüm ahî
Bir siz dahı siz de görün dostı bende gördüm ahî (370/1) (Tatçı 2008: 391)

Aslında bu hakikati ifşa etme durumu, "hâl"ın sunduğu sırrı tutamama ve haykırma zorunluluğudur, gayrı iradi bir şekilde gerçekleşen aşk esrikliğinin sunduğu bir zorunluluktur.

Kimdür ki anı görüben gizlenübile ahvâli
Göster bana ol kişiyi ben dahı el-bir eyleyem (206/2) (Tatçı 2008: 232)

Bu halâyık eydür bana sakla anı cân içinde
Bir zerresi yüz-bin cihân eyit niçe sırreyleyem (206/3) (Tatçı 2008: 232)

Ancak Yunus Emre, her ne kadar sırrı aşikâr ettiğini ifade etse de, bir noktadan sonra tekrar sözün ehline söylenmesi gerektiğini belirterek sözü sırlama yoluna gitmektedir.

Bî-çâre Yûnus'un altûn sözünü
Câhile söylemen kızıl pûl eyler (95/13) (Tatçı 2008: 117)

Bî-çâre Yûnus'un sözün key 'âşık gerek anlaya
O kuş dilidür n'eylesün ol dinlenmez ötmeyince (325/7) (Tatçı 2008: 348)

Sır sözi eşkere olmaz anda od yanar belürmez
Dün ü gün yanar söyünmez bu benüm çerâgum anda (310/7) (Tatçı 2008: 331)

Kıymetin tuyarısan neye deger iş bu dem
Erenlerün ma'nîsin almaza satmayalar (57/7) (Tatçı 2008: 82)

Herkese aşikâr edilemeyecek kadar kıymetli olan sır sözü, ancak ehil olanlara aktarılabilir. Yunus Emre, sanatının diğer boyutu olan vahdet bilgisini, yarı gizler durumda sadece ehlinin kavrayabileceği şekillerde de sunabilme kabiliyeti ile, gerektiğinde sözü sırlamaktadır. Bunu da kullandığı şathiyeli sözlerin üstü kapalı anlatım özelliği ile sağlamaktadır:

Yûnus'un bu sözünden sen ma'nî anlarisan
Konya menâresini göresin bir çuvalduz (106/9) (Tatçı 2008: 125)

Ben oruç-namâz için süci içdüm esridüm
Tesbîh-seccâde için dinlerem şeşte-kopuz (106/8) (Tatçı 2008: 125)

Ma'nî nedür İblîsden câhillik kamu bizden
Ne duydun iş bu sözden sırrı esrâr eyledi (356/23) (Tatçı 2008: 378)

Özellikle Yunus Emre'nin “Çık dum erik talına”⁴⁴ sözleri ile başlayan şiirinin tamamı sırlanmış şiir/şathiyeye özelliği göstermektedir:

Çık dum erik talına anda yidüm üzümü
Bostân ıssı kakıyup dir ne yirsün kozumu (407/1) (Tatçı 2008: 428)

Geleneksel sanat, Allah'ı hem gizleyen hem de izhar eden bir perde olarak işlev görmektedir. Yunus Emre'nin sanatında da keşfedilen hakikat, yer yer izhar edilmektedir. Bu aşikâr etme sürecinde anlaşılması zor ifadeler de bulunmaktadır. Çünkü hakikat'in rasyonel aklın ötesini de kapsayan boyutu dilin ifade gücünü aşmaktadır. Bu durum Yunus Emre'de, kimi zaman sembolik ifadelerle sığdırılarak çözümlenmeyi gerektiren bir mahiyet arz etmekte; kimi zamansa sözün ehil olmayandan sırlanması maksadıyla, hususi olarak dili farklılaştırma yoluna gidilmektedir.

Yunus Emre'nin şiirlerinde yalnız ehil olan bir kesime hitap eden muğlak ifadeler ve sembolizm de mevcuttur. Ancak bu kapalı anlatım şekilleri bile okuyucu veya dinleyici için sıkıcı bir hâl almamakta; etkileyici bir üslupla aktarılmaktadır. Onun şiirlerindeki kinayeli üslup, çok anlamlılığa müsaade ederek, görünür anlamla bile muhatabı için yeterli bir doyum sunabilmektedir.

⁴⁴ Bu şiir üzerine yazılan şerhlerden özellikle ön plana çıkanlar İsmail Hakkı Bursevi, Niyaz-i Mısrî ve Şeyhzade'nin yaptıklarıdır (Ak 2012). Ayrıca İsmail Yakıt da “Yunus Emre'de Sembolizm Çıktım Erik Dalına” kitabında aynı şiirin şerhine yer vermektedir (Yakıt 2015). Ayrıca Yunus Emre'nin şiirlerine yapılan şerhlerin ayrıntılı bilgisine Ömür Ceylan (2007:25-27)'in “Tasavvufi Şiir Şerhleri” başlıklı çalışmasında da yer verilmektedir.

5.9.7. Aktarım Vasıtası Olma İşlevi

Geleneksel sanatta, eserin faydası ve anlamı binlerce yıl aynı şekilde muhafaza edilebilir (Coomaraswamy 2016: 126). Bu doğrultuda sanat eserinde muhafaza edilen anlam ve faydaların, alıcısını bulduğu takdirde aktarımı söz konusudur. Bunun neticesi olarak da geleneksel sanatın aktarım için bir vasıta işlevi de gördüğü ortaya çıkmaktadır. Geleneksel sanat, fayda ve anlamın aktarıcısı olduğu gibi bilgi ve lütfun da aktarımı için bir vesiledir (Chittick 2012:246). Geleneksel sanatta, sanata aktarılan kutsal bilimdir; modern sanatta ise, sanata zevk katmak esastır (Coomaraswamy 2007: 27).

Geleneksel sanatın kutsal karakterli bir bilginin açığa çıkarıldığını ve bu bilginin intikalinde etkin bir vasıta olarak rol aldığını Nasr (2001: 282) şöyle açıklamaktadır:

Geleneksel sanat aracılığıyla ki, kutsal karakterli bir bilgi kendini açığa vurur; dış yüzüyle ilkelerini entelektüel olarak kavrayamayanların bile hassasiyetini celbeden bir süreklilik elbisesine bürünen geleneksel sanat, bu arada onun hakiki mesajını anlayan ve mesleği hikmet yolunu izlemek olanlar için zorunlu bir ruh iklimi ve müşahede desteği temin eder.

Uzun çalışmalar sonucu bile temin edilemeyecek bu kutsal karakterli bilgi, bilim ve hikmet, sanat vasıtasıyla insanda belli bir tefekkür durumu meydana getirmektedir. Böylece kutsal bilim, sezgi yoluyla bir anda elde edilebilmektedir. Tabii, kutsal bilimi bu hâliyle sezgisel bir şekilde elde edebilecek olan insanın da belli vasıflara sahip, nefsinin arındırılmış, manevi değerlerin güzelliğiyle donanmış, dünyevi güzellikte semavi güzelliğin yansımalarını idrak edebilen insan olduğu ve bu insan için de geleneksel sanatın ilim ve inayetin kaynağı olduğu ifade edilmektedir (Nasr 2001: 285).

Yunus Emre'nin sanatı doğrultusunda sırrın ehline intikal ettirilmesine yönelik açıklamalar, sanatın aktarım vasıtası olması durumunda da söz konusudur. Geleneksel sanat, aynı zamanda kaynağı geçmişin derinliklerinde gizli olan kutsal bilimin aktarıcısı ve sözcüsü olma niteliğine de sahiptir. Bu takdirde böylesine kadim ve kıymetli bir ilimin nesilden nesile aktarılması, zaten hususi olarak sözlü intikal ile sağlanıyor olsa da, hikmetin sanata işlenen mahiyeti de sırlı bir durum arz etmektedir. Anlaşılması güç, sadece ehlinin kavrayabileceği kapalı ifadelerin mevcudiyeti Yunus Emre'nin şiirlerinde de görülmekte ve bu sıralama, gevherin ehil olmayanlar elinde ziyan olmaması adına yapılmaktadır. Ancak belli bir idrak seviyesine gelindiğinde aşıkâr olabilecek şiirlerdeki bu anlam katları, aynı insanın hayatının

farklı evrelerinde, bu şiirlerden farklı bir edim gerçekleştirmesini sağlayabilmektedir. Bu özellik Yunus Emre'nin şiirlerini bitip tükenmek bilmeyen bir hazine konumuna yükseltmektedir. Tefekkür ile okunacak her şiir beyiti, kutsal bilimden bir zerre sunacak; her bir tekrarla da, bu zerrelerden ummana ulaşılacaktır.

Yunus Emre'nin şiirlerinde “ışk” içinde sırlanan kutsal bilim, rasyonel aklın ötesine geçebilme ve dilsel ifadenin içine sığdırılabilme yönü sayesinde, aktarım için yol bulmaktadır:

Allah benüm didüğine virmişdür ‘ışk varlığını
Kime bir zerre ‘ışk vire Çalap varlığı andadır (65/6) (Tatçı 2008: 90)

Toksan bin Hak kelâmını söyleşicek Habîb'ile
Otuz bini sırr olıcak ben ol sır olandayıdum (169/10) (Tatçı 2008: 185)

Emânetdür sakıngıl ‘ışk haberini zinhâr
Oturup degme yirde söyleme ‘ışkun sözün (254/6) (Tatçı 2008: 274)

Cevherîler katında kâ'ide böyle durur
Kadrini bilmezlere göstermedi gevherin (254/7) (Tatçı 2008: 275)

Bir dem gönüle kayıkıdum ol gizlü varaka bakdum
Uş sırrımı halka çakdum bir pâyânsuz ‘ummânımış (121/4) (Tatçı 2008: 137)

Yûnus bu kuş dilidür bunu Süleymân bilür
Gerçek eren bu yolda ne didügin sezerem (171/12) (Tatçı 2008: 188)

‘Arş'dan döndi Mustafâ anda ashâb-ı safâ
Dinledi sözlerini sır sözi dervîşlerin (149/4) (Tatçı 2008: 166)

5.9.8. İnisiyasyon İçin Temel İşlev Görmesi

Guénon (2016: 64) sanatların ve zanaatların, inisiyasyon için bir temel işlevi gördüğünü hatta inisiyatik bilginin doğrudan uygulanmasının da sanat olarak bilindiğini belirtmektedir. İnisiyasyon, bir birey olarak insanın imkânlarını aşma amacını taşıması nedeniyle, başlangıç noktası olarak bireydeki nitelikler üzerine dayanmaktadır. İnsanın kendi tabiatının bir tezahürü ve açılımı olarak ortaya konan, insanın herhangi bir yönünü teşkil eden sanat ile bireydeki nitelikler aynı noktada buluşmaktadır. Bireysel mizaçların farklılıklarına uygun şekilde inisiyatik yolların çeşitli oluşu, dayandığı nokta olarak her bir bireyin mevcut nitelikleri olması hasebiyle sanat, inisiyasyona temel teşkil edebilmektedir. Her insan bulunduğu noktadan dikey yolculuğuna başlamakta ve belli bir aşamadan sonra kendisiyle aynı amacı taşıyanlar ve Allah'ı

bulma yolunda aşama kaydedenler ile aynı yolda buluşmaktadır. Başlangıçtaki farklılıklar ve çeşitlilikler amaca yaklaştıkça kaybolmaktadır (Guénon 1990: 71).

Sanat eserinin bütün amacının, insanların bu hayatın zorluk ve acılarına katlanmalarına yardımcı olmak ve bu acılar vasıtasıyla daha yüksek maneviyat derecelerine yükselmelerine vesile olmak gibi üstün bir gaye edindiği ifade edilebilir:

“Sanat eserinin bütün amacı bu hayatta yaşayanların perişan hâllerini gidermek ve onları mübarek bir hâle yönlendirmektir.” (Dante Komedyası’ndan aktaran Coomaraswamy 2007: 111).

Tasavvuf düşüncesinde bir şeyhe intisap edilerek sağlanacak olan inisiyatik sürecin (manevi tekamül yolculuğu veya seyr u sülûk olarak nitelendirilen ezoterik yolculuğun) kısmi düzeyde aktarıldığı ve sırlandığı geleneksel sanat, bu düzenli ve disiplinli yolculuğa çıkma arzusunu temin etmede ve kişiyi bu yolculuğun başlangıç seviyesine getirmede temel işlevi sunmaktadır. Nitekim Yunus Emre’nin 298. şiirinde belirttiği, hakikate erenlerin yedi nişanı olması ve ilk dördünün ne olduğunun açıklanması, ancak geri kalan üç nişanın bizzat bir şeyhe intisap etmek ile elde edilebilecek olması, sanatın inisiyasyon için temel işlevi oluşturduğunu kanıtlamaktadır.

Vasf-ı hâlin eydiserem vuslat hâlin bilenlere
Yidi dürlü nişân gerek hakîkate irenlere

Bu yidisinden birisi eksük olursa olmaya
Birisi eksük gerekmez bu sarp yola varanlara

Evvel nişânı bu durur yirmeye cümle milleti
Yirenler kaldı yirini yir degmedi yirenlere

İkinci nişânı budur hiç nefsini semirtmeye
Zinhâr siz andan olmanız nefsiniz kul olanlara

Üçüncü nişânı budur cümle heveslerden geçe
Hevesler eri yolda kor yitemez yol varanlara

Dördüncü nişânı budur dünyâdan münezzeh ola
Dünyâ seni sayru eyler ne kul kaysı sayrulara

Yûnus yidi nişân didi evet üçini gizledi
Anı dahı eydivirem gelüp halvet soranlara (Tatçı 2008: 316-317).

Başkalarını eleştirmemek ve ayıp gözetmemek ile başlayan süreç, nefsin her dileğini yerine getirmemek, aşırılıktan kaçınmak, çok yememek, tembellikten sakınmak ve zevk arzusunda aşırıya kaçmama süreciyle devam etmektedir. Cümle heveslerden vazgeçmeyi, istekten ziyade ihtiyaca odaklanmayı, israftan kaçınmayı, yanlış heveslere kapılmamayı belirten üçüncü nişanın ardından dünyadan uzaklaşmak, dünya ve dünyalık peşinde koşturmak; mal-mülk, şan-şöhret, makam-mevki arzusundan kurtulmaya yönelik sunulan son merhale belirtilmektedir. Tüm bu aşamaların insan davranışında bir sabiteye ulaşmasının, ahlaki ve içselleştirilmiş bir davranış biçimine dönüşmesinin sonucunda inisiyasyon yolculuğunun başlatılabileceğine dair bilgiye erişilmektedir.

Bu hususta belirtilen ilk dört nişanın şiirlerin geneline yayılan öğretiler olduğu gözlemlenmektedir:

Eyâ gâfil aç gözünü gönlün yavlak uzatmagıl
Bakgıl kendü dirligüne kimse ‘aybın gözetmegil (159/1) (Tatçı 2008: 175)

Bir kişün yatlu sözün varuban kimseye dime
Biz uludan işitmişüz hınzırdan girüdür gammâz (109/5) (Tatçı 2008: 128)

Bir gün ola bu dünyâyı âhirete degşüresin
Dün ü günü kılğıl tâ‘at ayak uzadup yatmagıl (159/3) (Tatçı 2008: 175)

Kanâ‘ati yâr idin uyma nefis dileğine
İresin hakîkate yirün buldun tur indi (383/3) (Tatçı 2008: 406)

Dünyâ çerb ü şîrîn durur âdem gerekdür yiyesi
Kem nesneye tama‘ idüp kesüp kemürüp yutmagıl (159/7) (Tatçı 2008: 175)

Kogıl bu dünyâ bezegin bu dünyâ yil durur hayâl
Ne vefâ kılısar bize çün pusuda durur zevâl (155/1) (Tatçı 2008: 171)

Bu itibarla Yunus Emre’nin, muhatabını bu ilk dört nişanı öğrenmeye, kavramaya, idrak etmeye ve uygulamaya yönelik teşviki, onu inisiyasyon merhalesinin eşiğine getirebilme çabasıdır. Bu hasletlerden birinin eksikliği, asıl yola revan olmaya engeldir. Bu yüzden ne yapıp edip en temel ve herkes için mutlaka davranış olarak ortaya konması gereken bu ahlak kaideleri, yaşamın bütününde içselleştirilmelidir. Toplumun geneli için bu hasletlerin içselleştirilerek uygulanması, hâlihazırda toplumun nizam ve intizamı için elzem ise de, bu sürecin ardından

nihayete ermek; tam manasıyla süreci tamamlamak, şeyhe gidip halvet sormak ile elde edilebilecek hususiyet arz etmektedir:

Yûnus yidi nişân didi evet üçini gizledi
Anı dahı eydivirem gelüp halvet soranlara (298/7) (Tatçı 2008: 317)

5.9.9. Benliği Dönüştürme İşlevi

Sanatın önemli diğer işlevi benliğe dönüşüm etkisi vermektir. Maddi ihtiyacın giderilmesinden ruhi ihtiyaçların giderilmesine varan süreç, bilinen an'ın dışına çıkma vesilesi olmaktadır. Var olan kronolojik zamanın dışına çıkma, zaman ötesi olan sürece uzanma, ardından gerçekleşecek olan tefekkür hâlini bünyesinde barındırmaktadır. Bu süreç perde perde açılan idrak melekeleri, nesnelerin hakikatini görme, yaşanacak olan vecd hâli ve ardından temin edilen ilham, maddesel düzlemde ruhsal süreçlere katılım, hiç olmanın duyumsanması ve nihayet varlığını mevcudiyete dağıtarak geri dönmek şeklinde zuhur edecek olan aşamaları içermektedir. Her deneyimle açılım kazanan bambaşka süreçler, bir dizi ölüp dirilme hâli, geçmişten günümüze zamansal süreçlerden süzülüp gelen tecrübi hâllerin, kutsalın müşahedesi ve birliğin tecrübesini sunmaktadır. Varoluş zincirinin kaynağına dönüp, özü bulup geri dönme tecrübesini yaşatmaktadır.

Öyleyse sanatın müşahedesi, insanı zaman ötesi süreçlere taşıyarak benliğinin öteki yönüyle birleşme, bir ve bütün olma, vuslatının nişanesidir (Coomaraswamy 2007: 23). Bilmekten olmaya yönelik bir girişimdir, süreçtir. Her müşahede kendi içinde bir son değil; kendisi ile amaca biraz daha yaklaşılacak bir seviyedir. En alt varlık düzeyinden yukarılara tırmanma vesilesidir; sürekli olma ve oluş mücadelesi ile yaşanan süreçtir.

Bu doğrultuda, sanatın üretimi ve aynı zamanda müşahedesi, dini bir ibadet mahiyetini üstlenerek zamanı durdurma; dikey manadaki bir sürece dâhil olma; Allah'a yaklaşma ve Allah'ı anma gibi süreçlerle özdeşlik arz etmektedir. Esere muhatap olmak, okuyucu veya dinleyicinin ruhunu bedeninden ayırmaya, onu her türlü dünyevi arzu ve isteklerden, düşünce ve meşgalelerden alıp ruhani bir düzeye yükseltmeye vesile olmaktadır. Sanat eserine muhatap olan birey, yeterince kendini ve idrakini ona açarsa, 'Benlik'ten kaynaklanan kusurlarını giderecek güce sahip olacaktır. Eserden gelecek olan ilahi mesaja kendimizi açmamız gerekmektedir (Livingston 1998: 175, 180; Coomaraswamy 2007: 5-6). Bu noktada sanatsal

faaliyetin Allah'ın huzurunda yapılan bir ibadet ile aynı mahiyete sahip olduğu görülmektedir (Livingston 1998: 175, 180; Coomaraswamy 2007: 5-6, 8; Burckhardt 2019: 119,120). Coomaraswamy şunu ifade etmektedir:

“Tüm sanatsal faaliyetler aslında ritüeldirler ve ritüelin amacı eskiyi kurban etmek ve yeni ve daha mükemmel insanı varlığa sunmaktır.” (Coomaraswamy 2007: 22).

Nefsinin isteklerine düşkün sıradan bir insanın, Dünya'ya ve hayallerine aşırı bağılılığı sebebiyle sanat eserinin ona sunacağı aklî yönüne göstereceği tepki zayıf ve yetersiz olacaktır. Bu nedenle kendi idrak melekelerine göre ondan nasiplenecek, tam manasıyla bir doyum elde edemeyecektir (Livingston 1998: 177).

Sanatın ruhsal yanı olan duyular vasıtasıyla deneyimlenen görme, işitme, ahenk gibi unsurlar, beşerî zevklere hitap etmek için değildir. Tüm bu duyusal aktarım, akılla kavranarak ruhun içsel devrimini desteklemek; onun içsel düzenini sağlayarak onu onarmak; bireyin içindeki öz benliğiyle uyumunu sağlamak için Allah tarafından bahşedilmiştir (Coomaraswamy 2007: 5-6).

Ayrıca Coomaraswamy (2007: 6), eserin zahiri anlamda sunduğu fani devinimlerde ilahi uyumun taklidinin sağlanmasıyla bireyin yalnız duyusal boyutta değil, ruhsal düzeyde de bir tatmin duygusuna erişeceğini ifade etmektedir: “Fani devinimlerde ilahi uyumun taklidi sağlanarak seslerden oluşan beste vesilesiyle kişideki tutku uyandırılır, duyulara zevk verir, kalp huzuru sağlar”. Bireyin bünyesinde taşıdığı ikili yön sebebiyle sanatın estetik yüzeyi duygusal kendilik için bir zevk vasıtası ve gıdası iken, sanatın batinını ifade eden düzen ve uyumu ise zihinsel ve ruhsal kendilik için bir gıda ve zevk teminidir (Coomaraswamy 2007: 6).

Zor olanı kolay hâle getirebilen ilahi bir lütuf olarak değerlendirilen kutsal sanatın en yüce fonksiyonu nefsin (soul) içine sızarak velayetin kazanılmasını hızlandırmaktır (Lings 2007: 21). Bu itibarla sanatın, bireyin benliğini bütünlemesinde tamamlayıcı bir unsur olarak işlev görerek, kişinin tabii mesleği vasıtasıyla da kemale erebilmesinde bir vasıta teşkil ettiğinin farkına varılmaktadır.

Yunus Emre'nin şiirlerinde, insan ruhundaki dünyevi istek ve arzuların, temel güdülerin tatmini peşinde koşan nefis, diğer yandan ruhsal tekâmül ve manevi huzurun arzusunu duyan iç ben veya can olarak nitelenen iki ayrı çekim gücünün mücadelesi içinde kalan bireyin yaşadığı çelişki söz konusudur. Şiirlerde bu hâller, hem Yunus Emre'nin kendi iç mücadelesi olarak

sunulurken hem de dışsal bir varlık olarak “sen” ve “o” öznelerinin tecrübesi olmaktadır. Sonuçta evrensel bir mücadele olan iç çatışmalar ve çekışmeler, manevi yükselişin veya düşüşün senaryosunu gözler önüne sermektedir. şahit olunan bu sahneler muhatabında idrak etme sürecini sağlayarak, sunulan yol üzere olmanın zafere taşıyan süreç olduğunu kabul ettirmektedir. İçselleştirilen bu aşamanın ardından kontrol iç benliğe, ruhsal yönümüze verilmekte ve seyir içindeki sırrın keşfine mazhar olunarak aşama kaydedilmesi sağlanmaktadır:

Miskîn Yûnus aç gözünü
Uyar gafletten özüni
Tâ bilesin kendözünü
Tanla seher vaktinde tur (88/9) (Tatçı 2008: 110)

Nefsin arzularının dizginlenmesi süreciyle yaşanan ruhsal ve manevi açılım farklı idrak düzeylerinin kapısını aralayarak bireyde iyiye doğru bir gelişim ve dönüşüm sürecini başlatmaktadır. Yunus’un kendi nefsinı kınama sahnelerinden kendi nefsimize yönelmekte, kendi eksik ve kusurlarımızı, günah ve hatalarımızı fark ederek ona yönelik davranış sergilemeye gayret etmeye sevk edilmektedir. Yapılan her hamlede biraz daha güçlenen irade sayesinde yola daha güçlü bir şekilde devam etme süreci başlamaktadır. Ruhsal açılım ve aydınlanan kalp ile insan ruhu katılıklarından kurtularak hilm ve şefkat duygularına mazhar olmaktadır.

Yunus Emre’de benlik dönüşümü dünyaya ve maddeye dair bir dizi unsuru terk ile sağlanan aşamalı bir süreçle sağlanmaktadır. Tüm bu terklerin tek gayesi ise aşktır. Dönüşümün ortaya koyduğu aşk, şiirlerde yer aldığı şekliyle özendirici, kuşatıcı ve etkileyici bir sunum içermektedir. Aşk bir dert olmakla birlikte her derdin devası olarak da zuhur etmektedir. Gaflet uykusundan uyandıran, gerçek uyanıklık hâlidir. Ayık gezdığini sanan mı sarhoş; sarhoş olduğunu sanan mı ayık, bilinemeyecek bir merhaledir. Ancak olduran, dönüştüren, kemale erdiren hakiki varlığı bulma evresidir. İnsanı dönüşüme sevk eden süreçler de aşama aşama bir dönüşüm sürecini içermektedir. Hakiki dönüşümü yaşama noktasına gelene kadar bir dizi dönüşüm evresini yaşamak mümkündür.

Terk eylegil sen senligün anun ‘ışkını bul anun
Bu ‘ışk içinde ölenün kan bahâsı dîdâr olur (93/3) (Tatçı 2008: 115)
Kanı girçek ‘âşık kanı gelün isteyelim anı
Bî-çâre Yûnus'un cânı dost yolına îsâr olur (93/7) (Tatçı 2008: 115)

3.9.10. Estetik Deneyimi Yaşatma İşlevi

Sanat vasıtasıyla elde edilebilecek olan ruhsal süreçlerin rasyonel anlamda bir bilme ve biliş değil, bizzat deneyim gerçeği olarak nitelendiği görülmektedir. Bizzat tecrübe edilen bir hâl olması sebebiyle bir eserden elde edilen fayda temini, görme, bilme, idrak, müşahade ve en nihayetinde deneyim gerçeğiyle bizzat yaşantının kendisi olma hâline eriştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda deneyim, sanatın kaynağını teşkil etmektedir (Coomaraswamy 1995: 47). Sanat vasıtasıyla aşama aşama yaşanan süreç, bizzat onun kaynağına inme, kaynakla buluşma gayesini gütmektedir.

Sanat eseri zâhiren kullanım ve faydalanma vasıtası iken, bâtınen “aklın zevk alması” için oluşturulan bir vasıttır. Rasyonel bir şekilde izahı zor olan bu kavram için gerekli olan ön şart, ruhun tecellisine engel olan dünya sevgisi gibi harici unsurların kalpteki özel alanın açığa çıkabilmesi için uzaklaştırılmasıdır. Ruh bu esareten kurtulmak için fitri olarak ve sonradan edinilen hassasiyetle donatılmış olmalıdır. Sanatçı ve izleyicinin aynı derecede aklî seyir kabiliyetine sahip olması, mutlak konu ile kendilerini özdeşleştirmiş olmaları, verilen mesajın tam ve sağlıklı bir şekilde algılanmasının ön şartıdır. Sanat eseriyle oluşacak estetik deneyim, kendi içinde bütünlük taşımaktadır.

Coomaraswamy (1995: 53) estetik deneyimin hikmeti ve sebebinin anlaşılamayan, hakikatte mevcut hâlde, hissi ve aklî bütün engeller ortadan kaldırılmadıkça ve kalbin bütün düğümleri çözülmedikçe gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ruhi faaliyet olduğunu ifade etmektedir. İzleyicinin estetik deneyimi yaşamadan önce bir ön bilgiye de sahip olmasının gerekliliğini de vurgulamaktadır. Mutlak Güç olan Allah, her zaman ve her yerde vardır. Lezzetin hissedilmesi, seziş ile mümkündür. Allah’ın insanda tecelli etmesi, vahyin kişiye ulaşmasıdır. Lezzetin tadılması, hakikatin sezilmesi, algılanması gerçek karakterinde parlayıp ortaya çıkmasını engelleyen, onu çevreleyip hapseden duvarları kırıp meydana çıkmasıyla gerçekleşmektedir (Coomaraswamy 1995: 55-56).

İzleyici eserde sunulan meseleyle kendisini tamamen özdeşleştirebilirse verilen alınabilmekte ve estetik deneyim yaşanmaktadır. Bu itibarla estetik deneyim yaşatan asıl unsur, esere muhatap olan bireyin kendi enerjisidir; bireyin kendi lezzet alabilme kabiliyeti ancak bu deneyimi yaşatabilmektedir (Coomaraswamy 1995: 52,53).

Seyirci ve icracının senkronize olması gerekmekte, ancak bu şekilde esere hak ettiği değer biçilebilmektedir (Coomaraswamy 1995: 48). Bu şekilde eser, izleyiciye estetik deneyim yaşatabilmektedir. Anlamak için bilmek, duyumsamak, hissetmek, aynı Öz’ü görebilme basariyetine sahip olmak gerekmektedir. Ancak bu şekilde eser kendini açmakta ve bâtını da görülür hâle gelebilmektedir. Dıştan içe doğru açılan anlam katları bütünüyle, ancak bakan gözün görme yetisinin kuvvetiyle kavranabilmektedir.

Estetik deneyim ile ilgili kavramlar; “gerçeği hatırlama, hakikat âlemini seyretme, aydınlanma, en zirve noktada görme hâli (kalp gözüyle görme), huzur” olarak da belirtilmektedir. En nihayetinde ise tüm bu kavramsallıklar, âlemin Allah’ta olduğu gibi müşahade edilmesi, eşyanın zâhirinin değil de bâtınının müşahadesi, eşyanın hakikatının görülmesi ve her birinin ilahi mahiyetlerindeki görüntüsüyle bir bütün hâlinde sevilmesidir (Coomaraswamy 1995: 90).

Estetik deneyimin “bir şimşek ışığı” gibi nitelendiği, kişide oluşan hem hissi hem de anlayış noktasında gerçekleşen coşku hâlinde meydana gelen güçlü bir değişimin söz konusu olduğu üzerinde durulmaktadır (Coomaraswamy 1995: 52). Her şeyde olduğu gibi estetik deneyimde de dereceler mevcuttur. Bu itibarla her birey sanat eserinden kendi usulünce bir tesir elde edebilecektir (Coomaraswamy 1995: 101). Ancak mesele saf estetik deneyim elde etmek olduğunda, nihai noktada elde edilenin bir “kemalat” ve “en üst düzey bir mutluluk garantisi” olarak tanımlanması dikkati çekmektedir (Coomaraswamy 1995: 91). Saf estetik deneyim olarak nitelenen süreç, bizzat içinde fitraten ideal güzellik bilgisine sahip olanlar tarafından yaşanabilecektir. Bu ideal güzellik bilgisi vecd hâlindeyken seziş yoluyla temin edilebilecektir (Coomaraswamy 1995: 51).

Sanat vasıtasıyla yaşanacak olan tecrübenin kişiyi beşerî benliğin sınırlamasından kurtaran bir çeşit vecd hâli yaşatan deneyim olarak nitelendiği görülmektedir:

“Aynı zamanda bir birlik duygusu olan aklın şölenine katıldığınızda tecrübe edilen bu nihai sevinç veya memnuniyet, bir tutku değil, hassas bedenler ya da ruhlar tarafından hissedilebilen acı veya zevk açısından çözümlemesinin yapılamadığı bir durum olan kendiliğimizden sıyrılıp ruhta olma, bir vecd hâlidir.” (Coomaraswamy 2007: 6).

Sanat vasıtasıyla yaşanan estetik deneyimin ve vecd hâlinin Eflatuncu Katarsis ile de ilişkilendirildiği görülmektedir. Eflatun tarafından ortaya konan “Katarsis” kavramı, kutsal bir

temizlenme ve arınma olarak tanımlanmaktadır. Mümkin olduğunca ruhun bedenden ayrılması, ruhun ölümlü cesedin eğilimlerinden kurtarılması, kendiliğin dışında olma hâlidir. Ruhun bedenden ayrılması bir tür ölümdür. Eflatuncu Katarsis, bir tür vecd hâlidir. Ruhun bedenden ayrılması, sağduyulu akliselim tarafta yer almaz. Eski benliğin ölmesi ve daha mükemmel ve yeni bir benlikte yeniden doğumdur. Arınma, temizlenme ve saflaşmadır. Harici benlik pasif, estetik ve doğaldır buna mukabil Hakiki Benlik enerjik, aktif, ruhsal, sakin ve soğukkanlıdır. (Coomaraswamy 2007: 6-7-8).

Katarsis, ölümle yüzleşme, kendi kontrolünde gerçekleşen ölüm anıdır ve idrak düzeyini artırır. Kişinin mükemmelleşmesini sağlayacak bir vesiledir. Sahnelenen kurbanla özdeşleşmekte ve kişiyi ölüm anıyla yüzleştirmektedir. Fani yaşamla yüzleşen birey, gerçek bir arınma ve saflaşma durumu yaşamakta ve bu, onun mükemmelleşmesi için bir basamak teşkil etmektedir. Muhatap, ölümlü olan, fani olan cesedinin dışına çıkmakta ve olan biteni seyirci koltuğundan izleyen ilahi bene eşlik etmektedir. Böylece sadece fani tarafında kalmaktan vazgeçerek ilahi boyutunu, ruh boyutunu batinî benini keşfetmektedir. Aynı anda iki “ben”de de olabildiğini, benlikler arasında geçiş yapabildiğini fark etmektedir. Her iki beni birleştirebildiğinde ise ‘aktif, sakin, ruhsal’ bir yapıya bürünerek hakiki anlamda bir varlık düzeyine erişebilmektedir. Hem sahnelenen oyunun aktif bir oyuncusu, hem de izleyici koltuğunda oyunun tamamından haberdar bir seyirci olabilmeyi başarabilmektedir. Senaryoda yazılı olanı, kaderi yaşamakta ve zamanı gelince sessizce sahneyi terk etmektedir. Ruhsal birliğin bir parçası olduğundan ne gam ne de keder hissetmektedir. Öze dönüş diyerek gitmekte gerçek varlığa, birliğe, bütünlüğe karışmaktadır.

Estetik deneyimle ilgili aktarılan bu hususlar ışığında Yunus Emre’nin şiirlerinde öncelikli olarak şiirlerin ulaştığı toplumun idrak düzeyi ve esere olan anlayış yakınlığı, eserden temin edilecek edim noktasında önemlidir. Daha önceki açıklamalarda da kısmen yer verildiği gibi, bir eserden en üst seviyede haz ve verim temin etmenin, sanatçının düşünce dünyasına yakınlık oranında olacağı bir hakikattir. Sunulan tüm kavramların muhatabında anlam açılımına sahip olabilmesi, eserde aktarılan her aşamanın deneyim gerçeğine dönüşebilmesini sağlamaktadır. Gerek dilsel sunumun tüm incelik ve sanatlarını, dilde sunulan terminolojiyi kavrayabilecek durumda olma, gerekse de ruhsal ve düşünsel, entelektüel anlamda sunulan hakikatin kavramsal alt yapısına sahip olma, aynı zamanda da deneyimsel olarak anlatılanı

tecrübe etmiş olma, eserden en üst seviyede sağlanacak olan estetik deneyimin husule gelmesini sağlayacaktır.

Yunus Emre'nin şiirlerinin düşünsel altyapısını tasavvuf düşüncesi oluşturmaktadır. Bu düşünce dünyasının sahip olduğu terminolojiyi bilmek, anlayış yatkınlığı ve müspet bir bakışa sahip olmak, sunulan gerçekliğin fiilî bir boyutu olduğunu kavramak ve deneyimsel gerçekliğe işaret ettiğini kabul etmek, eserin temin edeceği estetik deneyim seviyesini zirveye taşıyacaktır. Yunus Emre'nin şiirlerini evrensel karaktere taşıyan hususiyetler olmakla birlikte, onun sanatını Taptuk Emre'nin özel eğitiminden geçerek, bu eğitimi fiilî olarak bizzat uygulayarak ve yaşantısının tecrübesine dönüştürerek temin ettiği deneyim gerçeğini yansıttığı ve bir yönüyle de özel ve kapalı bir alanın bilgisini aktardığı göz ardı edilmemelidir. Dinî ve tasavvufi seviyeye bağlı olarak, onun şiirlerinin bir kısmı okuyan tarafından kolayca anlaşılacaktır. Bununla birlikte gerek şiiriyet gerekse içerdiği ifade ve referanslar nedeniyle bazı metinler daha girift özellik taşımaktadır.

Gerek kıyamet manzaraları gerek sorgu sual evresi, kabir hayatı, ahiret gibi, inanılan ancak hakkında edinilen bir tecrübe olmayan süreçler, gerekse de doğum öncesi ruhlar âleminde verilen söz, dünya hayatının başlangıcının Hz. Âdem'e dayanan hikâyesi gözler önüne serilmektedir. Bilinemeyen, başlangıcı ve sonu anlatan ayrıntılı tasvirlerin arasında hüküm süren dünya hayatının geçiciliği ve eninde sonunda bitecek oluşu, dahası bu bitişin gençliğin baharında da karşılaşılabilecek bir hakikat oluşu, muhatabını yaşanan bir deneyimin içine çekerek onun bir muhasebe yaşamasına vesile olmaktadır. Şiirlerin, özellikle ölüm gerçeğini, önce başkasının tecrübesi, ardından bizzat muhatabının tecrübesi olarak yaşatan “sen” gizli öznesiyle sunulması, kişiyi olayın bir kahramanına dönüştürmektedir. Şiir dünyasının sunduğu düşsel âlemin içinde seyreden okuyucu veya dinleyici, zahirî benliğinden bir süreliğine de olsa sıyrılıp, tıpkı rüya görürken yaşadığımız gibi bir süreç yaşayarak hakikate iştirak etmektedir. İnsanın beşerî benliğinden sıyrılarak yaşadığı her tecrübe onda farklı duyuşsal ve zihinsel süreçlerin kapısını aralamaktadır. Her tecrübeye biraz daha olgunlaşma hâsıl olmaktadır. Ben'in hükmünden çıkan ruh, farklı benlerde seyretmekte onların hâllerleriyle hemhâl olmaktadır. Tekrar kendi benliğine döndüğünde artık kendi benmerkezci bakış açısından kurtulabilme ihtimalini

yaşamaktadır. Bu bağlamda bu süreç ruhsal tekâmülü sağlayabilen, kişide davranış değişikliğine neden olabilecek bir durum ortaya koymaktadır⁴⁵.

Ölüm gerçeği üzerinden sunulan arınma süreci, kişiyi güzel ahlaklı olmaya yönelik davranış boyutuna da taşımaktadır. Aşkın kuşatıcılığı içinde tüm dünya bir olmakta; dağ-taş, bulut-rüzgâr, kurt-kuş, her bir unsur ayrı bir anlam kazanmaktadır. İşte estetik deneyim Yunus’la bir olmak, onun yolculuğu boyunca “O” olmaktır.

Hak'dan gelen şerbeti içdük el-hamdüli'llâh
Şol kudret denizini geçdük el-hamdüli'llâh

Şol karşugı tagları mîşeleri bâgları
Saglık safâlık ile aşduk el-hamdüli'llâh

Kurıydık yaş olduk ayagıduk baş olduk
Kanatlanduk kuş olduk uçduk el-hamdüli'llâh

Vardugumuz illere şol safâ gönüllere
Baba Tapduk ma'nîsin saçduk el-hamdüli'llâh

Beri gel barışalum yadısan bilişelüm
Atumuz eyerlendi eşdük el-hamdüli'llâh

“İndük Rûm'ı kışladuk çok hayr u şer işledük
Uş bahâr geldi girü göçdük el-hamdüli'llâh”

Dirildük bınar olduk irkildük ırmag olduk
Akduk denize tolduk taşduk el-hamdüli'llâh

Tapdug'un tapusunda kul olduk kapusunda
Yûnus miskîn çigidük bişdük el-hamdüli'llâh (292/1-8) (Tatçı 2008: 309)

290

Severem ben seni cândan içerü
Yolum ötmez bu erkândan içerü

⁴⁵ Daha önce de söz konusu olan kıyamet, ahiret günü, hesaba çekilme hususunda yer verilen şiir örneklerini tekrarlamak yerine şiir numaralarını vermek daha uygun gözükmektedir. 272. şiirde kıyamet gününün tasviri yapılmakla birlikte 306. Şiirde sura üflenmesi ile birlikte kıyamet ve hesap gününün tasvirlerine yer verilmektedir. 274. Şiirde mahşer gününün çaresizliği aktarılırken, 275. Şiirde tekrar kıyamete yönelinmektedir. 385. Şiir yine ölüm anıyla birlikte başa gelecekleri anlatmaktadır.

İnsanın zuhura gelmeden önce nerede olduğuna dair açıklamaların yer aldığı şiir numaraları ise şöyledir: 168 (Tatçı 2008: 182-183), 169 (Tatçı 2008: 184-185).

Aşkın her yanı kuşattığı şiir örneklerine oldukça fazla rastlanmakla beraber, özellikle değindiğimiz hususiyete sahip olanlar şöyledir: (362) (Tatçı 2008: 383-384), (283) (Tatçı 2008: 301-302).

Nere varurısam gönlüm tolusun
Seni kanda koyam bundan içerü

Beni sorman bana bende degülem
Sûretüm boş gezer tondan içerü

Beni benden alana irmez elüm
Kadem kim basa sultândan içerü

Tecellîden nasîb irdi kimine
Kiminün maksûdı bundan içerü

Kime dokundısa ol dost nazarı
Anun şu'lesi var günden içerü

Senün 'ışkun beni bende alupdur
Ne şîrîn derd bu dermândan içerü

Şerî'at-Tarîkat yoldur varana
Hakîkat-Ma'rifet andan içerü

Süleymân kuş dili bilür didiler
Süleymân var Süleymân'dan içerü

Sülûk seyir iden 'ışkun erine
Niçe mezheb olur dînden içerü

Dînin terk idenün küfürdür işi
Bu ne küfürdür îmândan içerü

O bir dilber durur hîç yok nişânı
Nişân olur mı nişândan içerü

Meger Yûnus gözi tuş oldu dosta
Ki kaldı kapuda andan içerü (290/1-13) (Tatçı 2008: 307-308)

362

Ol Çalab'umun 'ışkı bagrumı baş eyledi
Aldı benüm gönlümü sırrımı fâş eyledi

Hergiz gitmez gözümde hîç eksilmez dilümde
Çalap kendü nûrını gözüme tuş eyledi (362/1-2) (Tatçı 2008: 383)

280

Dünyâ cefâsın almak sonucu vefâyımış
Cefâyı virübenin seni satın aldum ben

Bir kurı agacıdum yol üzre düşmüşidüm
Bir bana nazar kıldı tâze cüvân oldum ben (280/7-8) (Tatçı 2008: 299)

Yine coşkulu tabiat tasvirlerini gönül aynasından yansıtan beyitler bulunmaktadır:
(270/1) (Tatçı 2008: 290).

Taşdun yine deli gönül sular gibi çağlar mısın
Akdun yine kanlu yaşum yollarımı bağlar mısın (270/1) (Tatçı 2008: 290)

Eridi karlı taglar zerre zerre
Deniz ‘ummân olupdur ‘ışk elinden (245/4) (Tatçı 2008: 266)

230
Bu ‘ışk meydânı içinde çağurdum bir âvâz itdüm
Müezzinlik bizüm oldu îmâm oldum uyan gelsün

Bu ‘ummânda delim dürlü güher vardur ele girmez
Bahâsuz inci bulunmaz câna başa kıyan gelsün

Sûret nakşın gidermekle gönül mülki temiz olmaz
Akar rahmet suyu çağlar gönül kirin yuyan gelsün (230/3-5) (Tatçı 2008: 253)

Kahrın da hoş lütfun da hoş dedirten, zehri, bala (nûş) çeviren, derdi de dermanı da bir
gösteren hâl’e erişilmektedir:

Nûşdur senün elünile zehr-i kâtil içerisem
Bilmezem ne ma‘nîsi var ol olur cânuma tiryâk (144/5) (Tatçı 2008: 162)

Vahdet ikliminde bulunan Yunus Emre, muhatabını da kozmik zamanın sınırlarında
gezdirmektedir:

Evvel kadîm önden sona zevâli yok sultân benem
Yidi iklîme hükm idüp yiri göği dutan benem (195/1) (Tatçı 2008: 217)

177

Yir gök tolu bu ‘ışk durur ‘ışksuz hîç nesne yok durur
‘Işk bahrisi olubanı denizlere talan benem

Deniz yüzinden su alup sunı virürem göklere
Bulutlayın seyrân idüp ‘Arş'a yakın varan benem

Yıldırım olup şakıyan gökde melâik tokıyan
Bulutlara hüküm sürüp yağmur olup yagan benem

Gördüm göğün meleklerin her biri bir cünbişdedür
Hak Çalab'un zikrin ider İncîl ü hem Kur'ân benem

Gördüm diyen degül gören bildüm diyen degül bilen
Bilen oldur gösteren ol ‘ışka esîr olan benem (177/2-6) (Tatçı 2008: 192-193)

Emrile bulut oynadan yirde bereket kaynadan
Elümde kudret şinigi halka rızkın viren benem (212/4) (Tatçı 2008: 238)

Âşık ‘ışkun yükin çeker yücelerden yüce çıkar
Görür dost yüzine bakar gönül ma’sûkına bağlar (55/5) (Tatçı 2008: 80)

Sırrı âleme izhar eden, sır ile âlemi devrân eyleyen Yunus, muhatabını da bu bütünlüğe çağırmaktadır:

Uş gine geldüm ben bunda sır sözün ‘ıyân eyleyem
Bir söz ile yiri gögi cümlesin hayrân eyleyem (173/1) (Tatçı 2008: 189)

‘İlmile hikmetile kimse irmez bu sırra
Bu bir ‘acâyib sırdur ‘ilme kitâba sığmaz (110/2) (Tatçı 2008: 128)

Yunus Emre, güzel ahlaka ve sevmeye, birliğe, beraberliğe, iyiliğe, güzelliğe sevk eden dönüştürücü bir işlev ortaya koyabilmiştir. Hitap ettiği kitlelere sunduğu bu estetik deneyim vasıtasıyla ki, yüzyıllar boyunca etkinliğini ve nüfuzunu artırarak devam ettirebilmiştir.

6. SONUÇ

Geleneksel Edebiyat Teorisi, merkezinde gelenek kavramının bulunduğu çok boyutlu anlam açılımına sahip, kendi içinde uyulması gereken ilke ve kaideleri olan, hayatın bütünü kapsayan, hem sözlü hem yazılı, hem teorik hem de uygulanan aşamaları ile birlikte bütüncül bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Gelenek kavramı, birincil anlamı itibariyle şekli ifadesini bulmamış hakikat olarak tanımlanan “ezeli hikmet”, “hâlidî hikmet”, “kadim felsefe” kavramlarıyla özdeş olan evrensel ve değişmez hakikati temsil eden, insan-üstü kaynağa sahip derin bir içeriği bünyesinde barındırmaktadır. İkincil anlamda, din ile özdeş bir anlam açılımına sahip olduğu anlaşılmaktadır. İlahi vahye dayalı sahih bir dinin öğretisi, ibadetleri, sembolleri ve tüm tezahürlerinin şekli olarak ifadesini bulmuş olan açılımları ile tüm bu içeriğin intikalini ve düzenliliği açığa çıkaran yapısıyla dinin nüfuzunu geniş kitlelere yayan bir mahiyet ortaya koymaktadır. Bu takdirde gelenek kavramı; başta tasavvuf olmak üzere ezeli hikmet (sophia perennis), din, kutsal, ortodoksluk, metafizik, sanat gibi pek çok kavramla özdeş sayılabilecek kavramsal açılımlara sahiptir. Bu kavramların her birini bünyesinde taşıyabilecek kadar genişleyen gelenek, kapsayıcı bir mahiyete sahiptir. Anlam alanı bu kadar geniş olan bu kavramın, özellikle tasavvuf ve sanat ile sağladığı bütünlük, Yunus Emre gibi mutasavvıf şairin sanatında da izlenebilen bir hakikat olarak görülmektedir. Geleneğin sunduğu yatay ve dikey mahiyette genişleyen kapsam, Yunus Emre’nin sanatının sunduğu derinliği ve açılımı izhar etmek açısından önemli bir denklik ve uygunluk ortaya koymaktadır.

Geleneksel bakış açısından sanat, günümüzde yüklenilen anlam alanından farklılık ortaya koymaktadır. İlahi kaynağa eşlik eden yapısıyla sanat kavramı, öncelikli olarak dinî bir içerik ve anlam ağına sahiptir. Tüm edim ve yaratma faaliyetlerinin kaynağı olarak görülen yaratıcıya nispet edilmeyen hiçbir ürün ve eser söz konusu olamaz. Sanatsal bütün edimler de bünyesinde ilahi, kutsal, ilmî ve hikemî bir boyut barındırmaktadır. Bu itibarla sanat; duyulara, zevke hitap etmekten ziyade duyular vasıtasıyla akla eriştiren bir mahiyetle açığa çıkmaktadır. Böylece

sanat, kendi içinde nihai bir son değil, hakikate işaret eden; ilmi, hikmeti, akli ve metafizik bilgiyi güzellik vasıtasıyla aktaran önemli bir işlev ortaya koymaktadır.

Geleneğin geniş topluluklara intikalindeki gerektiğinde sırlanıp, gerektiğinde aşikâr olan bütüncül hakikatin çok katmanlı yapısını sunabilecek en temel vasıta olarak kabul edilen şiirin Yunus Emre'nin sanatının da sunum malzemesi olması, geleneksel sanat ve Yunus Emre'nin sanatını ortak paydada buluşturmaktadır.

Geleneksel bir eseri zuhura getiren sanatçı bu teoride ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Tüm zamanlar için tesirini canlı ve diri tutacak eser ortaya koyan sanatçı, arif ve kâmil insanla denk görülmektedir. Sanatçı, sanatı vasıtasıyla hakikati izhar eden; ilahi olanı aktarmada vasıta teşkil eden bir vazifeyle toplum içinde yer bulmaktadır. Bu teoriye göre sanatçı, belli birtakım vasıflara sahip olmak durumundadır. Öncelikli olarak kendi geleneğinin yaşayan sözlü intikalinin temsilcisine intisap ederek, gelenek silsilesine bağlanması, geleneksel sanatçı olabilmenin ön koşuludur. Tüm ayrıntılı süreçlerle birlikte Yunus Emre'nin geleneksel sanatçı olduğunu izhar eden yönlerden biri, onun menkıbeleri üzerinden anlatıla gelen Tapduk Emre'ye intisap sürecidir. Gerek menkıbevi anlatılardan gerekse de Yunus Emre'nin şiirlerinden anlaşıldığı üzere, Yunus Emre kendi gelenek silsilesine intisap etmiş, bir başka ifadeyle tasavvuf yolunun sunduğu merhalelere kendisini teslim etmiştir. Sanatçının ikinci aşamada geçmesi gereken süreç, hazırlık aşaması ve arınma olarak da nitelenebilecek manevi tekâmül yolculuğudur. Geleneksel sanatçı eser vermeden önce kendiliğın sunmuş olduğu tuzaklardan kurtulmalı ve yeter seviyede bir arınma sürecinden geçmelidir. Akıl aynasını temizlemek şeklinde de ifade edilen bu süreç, nesnelerin hakikatini görmeye yönelik bir temizlenme aşamasını içermektedir. Belli bir manevi olgunluğa erişmek, toplumu iyiye ve güzele sevk eden bir önder olmak için edinilmesi gereken meziyettir. Yunus Emre'de de aşikâr olan bu süreç, gerek menkıbelerde anlatılan dergâhın kapısına kırk yıl eğri odun getirmemesi; sakkalık yapması gibi anlatılarla birlikte, şiirlerde açığa çıkan kalp aynasının temizlenmesine yönelik arınma, yunma gibi pek çok ifadenin mevcudiyeti, açıkça bu yola revan olan herkesin geçmesi gereken aşamaları sunmaktadır. Bu aşamalar, manevi tekâmül yolculuğunda aşılması gereken nefis engelinin sabır, irade ve çalışkanlıkla üstesinden gelinmesini içermektedir. Sanatçının erişeceği bir diğer süreç, yaşanan aklî arınma ile birlikte gerçekleşen aklî seyir'dir. Zihnî faaliyet, aklî seyir gibi süreçleri yaşamaya başlayan geleneksel sanatçı, eserinde nesnelerin görünüşünü değil, onların hakikatini taklit etmeye başlamaktadır. Nesneleri yansımasından

değil de ilahi kaynağından müşahede ederek eserini icra etmektedir. Bu süreçle birlikte nefis katlarındaki yolculuğun zirvesi olan özdeşleşme ve aynileşmenin zuhuruyla farklı metafizik süreçleri deneyimleyen sanatçı, Allah'ın mesajını iletmede vasıtaya dönüşmektedir. Bu süreçleri tecrübi olarak deneyimleyen geleneksel sanatçı, aynı zamanda tasavvuftaki seyr u sülûk sürecini yaşamış bir insan-ı kâmil olarak tanımlanabilmektedir. Sanatçı merkezli sunulan tüm bu aşamaların tasavvufi tecrübeye denk düşen boyutunun, gelenek yolcusunun tasavvufun sunduğu merhalelerden geçmesini ön koşul olarak sunduğu anlaşılmaktadır. Bu itibarla Yunus Emre'nin, etkisi yüzyılları aşan bir sanatçı olarak zuhur etmesi öncelikli olarak onun, geleneğin sunduğu özel bir alan olan sözlü intikal süreçlerine intisaplı bir mutasavvıf olmasından kaynaklanmaktadır.

Geleneksel edebiyat teorisine göre eserde bulunması gereken en temel vasıf “canlılık”tır. Eserin canlı hâle gelmesi, sanatçının bizzat tecrübe ettiği metafizik süreçlerin ardından eserin zuhura gelmesidir. Geleneksel sanatta eser, temel ilke ve kaidelere uygunluk göstermek durumundadır. Bu ilke ve kaidelerinse geniş bir yelpazede açılım gösterdiğine şahit olunmaktadır. Bu ilke ve kaidelerde yer alan en temel husus, kutsalın eserde tezahür etmesi gerekliliği şeklinde açığa çıkmaktadır. Kutsalın tezahürünün iki boyutlu bir şekilde dışsal olarak dağ, gök ve göğe ait hususlar olarak sağlandığı idrak edilirken, içsel olarak kutsalın insanın içinde gönülünde konumlandığı aşikâr olmaktadır. Bu minvalde Yunus Emre'de kutsalın görünen her şeye olan nüfuzunun müşahede edilmesiyle birlikte somut sunum olarak temelde gönülde konumlandığı anlaşılmaktadır. Yunus Emre'de dağ, gök, yağmur gibi göğe ait unsurlar olan yücelik tasvirlerinin yer aldığı görülmekle birlikte tüm bu dışsal tezahürlerin, içsel tezahür alanı olan gönül içinde konumlandırılması en dikkati çeken hususlardandır. Yunus Emre aşk yağmurunu gönülden yağdırır, rüzgârı gönülde estirir, dağı, bağı gönülde konumlandırır. Böylesine genişleyen gönül mekânı, tüm âlemi gönle sığdırarak, insan-âlem denliğini ortaya koymaktadır. Dağ, Tur Dağı şeklinde Hz. Musa'ya telmihle birlikte yer almaktadır. Hz. Musa'ya Tur Dağı'nda, Hz. İsa'ya göklerde tecelli eden hakikat, Yunus Emre'ye “Çalab'ın Tahtı” dediği mekân olan gönülden tecelli etmektedir. Ayrıca ortaya çıkan bir başka husus, Türk kültüründeki mevcut “Dağ Kültü”nün de etkisiyle yücelik tasviri olarak özellikle Dede Korkut Hikâyelerinde açığa çıkan dağ sembolünün, Yunus Emre'de Tur Dağı örneğinin dışında olumsuz çağrışımlar yüklenen bir anlam açılımıyla açığa çıkmasıdır. Yunus Emre'ye göre dağ, Hakk'a ulaşmada engel teşkil eden nefsin tezahürüdür. Yollarını kesen, aşılması güç, zorluklarla dolu bir

merhaleyi somutlaştırır. Dağın sahip olduğu yücelik ve yükseklerden bakma, gururun ve mağrurluğun ifadesine dönüşmektedir. Bu husus, akıncı toplumdan ikinci topluma geçişte yaşanan dışsal tezahür unsurlarından içsel tezahür mekânı olan gönle doğru evrilen sürecin sonucunu ortaya koymaktadır. Tabiatın gerçekliğinden, somut ve maddi kuvvetin sağladığı güç anlayışından, yerleşik hayata geçişle birlikte ve aynı zamanda tasavvufi ıstılahların içselleştirilmesiyle birlikte içsel ve derunî güç anlayışına, manevi tekâmül ile içsel zenginleşmeye geçişin somut örneğini sunmaktadır.

Geleneksel bir eser, içeriği, sembolizmi, beyan şekli ve üslubuyla da kutsala bağlanan bir yapı ortaya koyabilmelidir. Bunun yolu ise her bir kültürün kendi gelenek silsilesine bağlanan stilistik yapıyı bozmadan intikal ettirmesidir. Her geleneğin sahip olduğu belli bir biçimsel disiplin mevcuttur. Yaşanan zaman, kültür, koşullar, teamülî kaideler bu biçimsel disiplinde çeşitlenebilen bir hususiyet ortaya koymaktadır. Bilgi ve iletişim dilinin lehçeleri olarak kabul edilen bu çeşitlenme, her kültüre kendi toplumunda anlaşılabilirlik sağlayan bir stil dili oluşturmakta ve ona göre bir anlam açılımı sunmaktadır. Bu doğrultuda her ne kadar değişmeyen mutlak öзде bir inanç birliği sağlansa da kültürel yapılanmanın sunduğu biçimsel üsluptaki çeşitlenmeler, eserde evrensel bir lisan ortaya koymamaktadır. Yunus Emre’de kaynağı kendi kültür dairesine inen, Hoca Ahmed Yesevî’nin Hikmetlerine bağlanan stilistik bir düzen ve tertibin açığa çıktığı gözlenmektedir. Şiirlerde kullanılan dilin Türkçe olması ve sözlü kültürün kaynaklık ettiği halk şiiri özellikleri göstermesi, onu ait olduğu toplumun geniş kitlelerine ulaşılabilir kılmıştır. Bu nedenle Yunus’un eserleri teamülî kaideye uygundur. Onun şiir dilinin sunduğu şekli unsurlar, biçimsel tertip, dilde kullanılan yapısal unsurlar, edebi sanatlar, sembolizm hem Türk kültürünün sahip olduğu biçimsel tertibin ve anlam derinliğinin izlerini taşımakta; hem de tasavvufun sunduğu dikey tekâmül süreçlerinin sembolizmini yansıtmaktadır. Bu hâliyle güçlü bir sentez oluşturan Yunus Emre’nin sanatı, içerik, sembolizm, beyan şekli ve üslup açısından da geleneksel kaidelere uygunluk gösteren bir yapı ortaya koymaktadır.

Geleneksel eserin belirgin özelliklerinden biri de nefsaniyete dayanmaması, duyguları tahrik etme gibi bir amacının olmamasıdır. Varlığın alt alanlarının değil de üst mertebelerden alınan ilham ve işrakın eserden zuhur ettirilmesi temel gayedir. Bu yüzden ilahi bir yöne sahiptir. Modern sanatın aksine nefs-i emmareyi razı etmek gibi bir gayesi olmayan geleneksel sanat; duyulara ve zevke hitap eden bir yapı ortaya koymaktansa duyular vasıtasıyla akla eriştiren bir mahiyetle açığa çıkmaktadır. Bu itibarla sanat, kendi içinde bir son değildir; daha yüksek

hakikatlerin işaret edicisidir. Yunus Emre’de nefis ve nefsanîyeti aşmak söz konusudur. Duyusal her sunumun maksadının kişideki daha yüksek hakikatlere erişime yönelik bir eğilim oluşturma gayesini güttüğü anlaşılmaktadır.

Sanat, yatay ve dikey boyut olmak üzere iki farklı düzeyde açılım göstermektedir. Geleneksel sanat, bu düzeylerden dikey eksene dâhil edilmektedir. Yatay eksen; şahsi yeteneklerin hiyerarşisi olarak açılım gösterirken, dikey eksen hâllerin hiyerarşisi olarak tanımlanan yukarıya doğru açılım sağlayan bir boyut sunmaktadır. Yatay eksen; maddi, dünyevi, beşerî bir anlam taşımaktayken, dikey eksen; manevi, ilahi, metafizik ve ruhsal süreçlerin tekâmülünü içeren bir anlam ağına sahiptir. Bu itibarla insanın dik konumda oluşu, onun sembolik anlamda dikey süreçlere doğru meyletmesi gereken boyutunu sunmaktayken, maddeyi, zenginliği, insanın fiziki bedenini temsil eden toprak ve dünyayı sembolize eden yatay eksen; nefse ve dünyevi unsurlara olan düşkünlüğün ifadesine dönüşür. Dikey eksenin insan bedeninde konumlandığı organ kalptir. İnsan bedeninin bütünü, yatay boyuta açılan bir hususiyet gösterirken yalnızca kalp, yatay ve dikey boyutların her ikisine de bakan yöne sahiptir.

Bu şekilde iki kapılı bir yapı ortaya koyan kalp, ilahi yöne açılan kapısının önü temizlenip, açılma kabiliyeti gösterildiği takdirde dikey tekâmülün başlatılacağı, yükseliş merdivenin alt basamağını oluşturmaktadır. Dikey eksen, Yunus Emre’de öncelikle “yol” kavramı üzerinden ifadesini bulmaktadır. Yolcu, öncelikle bilinmeze açılan bu seferde bir rehber ihtiyacı duymaktadır. Bunun için bu dikey yolculuk, bir er, eren, evliya, şeyh, pir’in “eteği tutularak” çıkılan bir seferdir. Nitekim Yunus Emre, erenlerin himmetini yerden göğe direk olarak sembolize ederek dikey boyuta işaret etmektedir. Dikey yolculuk, herkes için mümkün olan bir hususiyet değildir. Burada işitme duyusunun ön plana çıktığı görülerek, önce işitsel olarak ilahi davete ermenin esas olduğu anlaşılmaktadır. Önce kulağı açılan derviş, kendisine sunulan davete icabetle şeyhinin rehberliğini kabul ederek yola revan olmaktadır. Yolculuk, dikey eksende iniş ve çıkışları olan zorlu merhaleler içermektedir. “Çıkmak” kadar “inmek” ile de Yunus Emre’de dikey tekâmül süreçlerine işaret edilmektedir. Ayrıca “miraç” kavramı da, her bireyin dikey tekâmülünün ifadesi olarak onun şiirlerinde yer bulmaktadır.

Geleneksel sanatta eserin sahip olması gereken ilkelere bir diğerinin de aklilik olduğu görülmektedir. Bu hususta akıl kavramı ve sahip olduğu dereceler, büyük önem arz etmektedir. Geleneksel bir eser, duyulara değil akla hitap eden yönüyle duyuları vasıta olarak kullanarak

akla erişim sağlamayı hedeflemektedir. Buradaki akıl kavramı; kavramsal açılamda aklın kıvraklığı anlamında bir akılcılık anlayışı değil; rasyonel akıldan ziyade, kalbe inen akıl anlamında akıl-kalp bütünlüğünü ortaya koymaktadır. Akıl derecelerinde erişilmek istenen nihai nokta ise Akl-ı Küll şeklinde açığa çıkmaktadır. Yunus Emre’de de aklın, aklılık, akılcılık anlayışlarının tüm derecelerinin şiirlerinde geniş yer bulduğu tespit edilmiştir. Şiirlerde aşk mefhumu, akli alt seviyelerden üst seviyelere eriştiren bir mahiyetle açıklanmıştır. Akli pişirip gönle indiren aşk, beyin gözünden gönül gözüne inen süreçlerde aktif bir rol oynamaktadır.

Tüm yaratılış sisteminin bir “asl”a bağlanması anlamına gelen tevhit inancı, geleneksel sanatta kabul edilen temel ilkelerdendir. Sanat, insanın Yaratan’ına ait olduğu duygusunu somutlaştırmasını tevhit inancının sanatta sunduğu birlik, bütünlük ve bağlantı ağı sayesinde temin etmektedir. İnsana kendi özüyle “bir”leşme imkânını sunan tevhit ilkesi, her şeyin ilahi kaynakla olan bağlantısını aşikâr ederek, kesrette varlık gösteren tüm yaratılmışı vahdetin özel alanında bütünleştirmektedir. Bu yönüyle Yunus Emre’nin şiirleri, gerek şiirsel kurgunun sunduğu yapıda açığa çıkan tekrarlar, kafiye gibi unsurlarla sağlanan tevhit ilkesinin sunduğu şekilsel açılamla, gerekse de şiirlerinin tamamını saran birleyen ve bütünleyen, tüm kesretin ardındaki vahdeti idrak ettiren anlamsal bütünlüğü ile bu ilkenin, onun sanatının tümünü saran ruhunu izhar etmektedir. Böylelikle tevhit ilkesinin, Yunus Emre’nin her bir beyitine nüfuz etmiş derinlikli bir açılım ortaya koyduğu tespit edilmektedir.

Geleneksel sanatta “şahsi görüş yansıtmama” ilkesi de kendi içinde geniş bir anlam açılımına sahiptir. Her şeyden önce sanatçının “ezeli hikmet”in sözcüsü olma işleviyle ön plana çıkması beklenmektedir. Sanatçının bireysel, şahsi, benlik içeren, kendi şahsiyetini yücelten bir sunum ortaya koymasından ziyade benliğini aradan çıkararak benliksiz yol aldığı, gelenekteki işlevin sürdürülebilmesini sağladığı bir sanat icrası ile geleneğinin sözcüsü olması istenmektedir. Ortaya konan her edimin, Yaratıcı’ya nispet edildiği bir yaklaşım öngörülmektedir. Şahsi yeteneğin ortaya konulmasından ziyade işlevin sürdürülebilirliği anlamında nesilden nesile aktarılan meslekte sürdürülebilirlik özelliğinin varlığı dikkati çekmektedir. Şahsi benliğin dönüşümünü esas alan bu yaklaşımda sanatçı da, manevi tekâmül süreçlerinde şahsiyetine veda etmiş biri olarak, eserinden de ilahi benliğe doğru aşama kaydedilen süreçleri işaret eden yön ortaya koymaktadır. Bu şekilde açıklık kazanan ilkenin de Yunus Emre’nin yaklaşımıyla denklik arz ettiği kolayca idrak edilebilmektedir. Kendi beşerî benliğini aradan çıkartmış bir mutasavvıf kimliğiyle Yunus Emre, şiirlerinde pek çok yerde

şahsi benliğinin, fizik şahsiyetinin, ilahi görevi ifa etmede aracılık ettiğini; etinin kemiğinin ardında konuşanın bizzat Yaratan olduğunu itiraf etmektedir. Yunus Emre'nin benliğinin, “biz”lik bilincinde erimiş; insanlığın faydasına sunulmuş ve aşkın sunduğu cezbede yok olmuş hâli, şiirlerde apaçık izhar olan hakikattir.

Geleneksel sanatta her ne kadar “stilistik silsile” anlamında kendi kültür dairesinde anlam açılımına sahip bir yapı mevcut olsa da arka planda işlerlik sağlayan metafizik yasa gereğince sanatın evrensellik boyutuna da sahip olduğu anlaşılmaktadır. Aynı hakikatin farklı düzlemlerde açığa çıkan tezahür seviyesi bulunması gereğince, gözüken çeşitliliğin ardında işleyişi süren tek bir hakikat, sanat eserinde de evrensel ilkeler şeklinde belirlemektedir. Aynı zamanda tüm sahih dinlerin sahip olduğu temel ilkeler sanat için de geçerliliğe sahip geniş bir boyut açığa çıkarmaktadır. Tüm bu evrensel ilkelerin Yunus Emre'nin eserinden de izhar olan bir hakikat olduğu müşahade edilmektedir. Her bir ilkeye denk düşen beyitlerinin mevcudiyeti de mevcut yasanın şiirler üzerinden takibini mümkün hâle getirmektedir.

Geleneksel sanatın dayandığı metafizik eksenin, aşkın, mutlak ve ilahî olan hakikatin somut bir sunuma dönüşebilmesi öncelikli olarak sembol vasıtasıyla sağlanmaktadır. Bu doğrultuda geleneksel sanatın sembolik olma ilkesi, hakikati işaret eden yapısı, sembolün kendi ötesindeki hakikatlere doğru basamaklanan hiyerarşik kodlamasını barındıran bir özellik ortaya koymaktadır. Sembolizmin, âlemi, insanı, görülür her varlığı da kapsayan boyutuyla tezahürün tamamını aslına yönlendiren bir mahiyetle açığa çıktığı anlaşılmaktadır. Bu genel kapsayıcılıkla birlikte âlemin, insanın, sanatçının, eserin, eserde mevcut her bir unsurun sembol kapsamında değerlendirilebilecek bir yönü olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu geniş perspektiften daha özel alana indirgenerek Yunus Emre'nin şahsının ve eserinin sembol olma niteliğinden, eserde geniş bir açılım sunan aşkın sunumundaki sembol niteliğine uzanan genel bir sembol çözümlemesi yoluna gidilmiştir. Eserde izhar olan aşk mefhumunun sembolün sahip olduğu temel karakteristiklerle açıklanmasını, ardından aşkın da somut ifadesinde yer alan “Leyla-Mecnun, gece ve gündüz, Şem’u Pervane, Gül-Bülbül” gibi sunumlarla zenginleşen sembolizm ile açılımlanan süreçler açıklığa kavuşmaktadır.

Geleneksel sanat, gündelik hayatın bütününe yayılan bir mahiyet arz etmektedir. Gündelik hayatın manevi ve ruhsal anlamda düzen ve tanziminin sağlanmasında somut ve zaruri bir gereksinim olan sanat, önemli bir işlev ortaya koymaktadır. Dinin ilke ve kaidelerinin, hayatın

bütününe yayılımı, belirleyici bir etken olarak zuhur etmesi, geniş toplulukların maneviyatlarında bir tesir meydana getirebilmesi, sanatın sunduğu gündelik hayatın devinimine karışan gerek somut eser, gerekse de dilden dile aktarılan terennümler vasıtasıyla gerçekleşebilmektedir. Bu derece bir ehemmiyeti haiz olan sanat, dinin topluma nüfuzunda önemli bir vasıta teşkil etmektedir. Yunus Emre'nin şahsında bütünleşen din ve tasavvufun sunduğu öğreti, gönüllülük esasına bağlı olarak toplumun geniş kesimleri tarafından kabul görmüştür. Sözlü kültürün hâkim olduğu geniş tabakalarda dilden dile uzanan bir canlılığa sahipken, yazılı kültürün sunduğu olanaklarla da entelektüel kesimin ilgi ve odak merkezine dönüştüğüne şahit olunmaktadır. Yunus Emre'nin gerek menkıbevi anlatıları, gerek şiirleri gerekse de ilahileri ile toplumun tamamına uzanan sembolik değerinin edebiyat, musiki, sahne sanatları, dizi-film gibi sanatın bütün dallarına kadar genişleyen, ardından diğer bütün alanlara da sıçrayan bir mahiyet kazandığı görülmektedir. Bu minvalde Yunus Emre'nin sadece kendi zamanının değil, o zamandan günümüze kadar uzanan yüzyılların sanatçısı ve ârif olduğu anlaşılmaktadır. Toplumun bütününe nüfuz eden yönüyle de geleneksel sanatın sunduğu bütünlüğü arz edebilecek en etkili örneklerden biri olduğu da açığa çıkmaktadır.

Geleneksel sanatta modern anlamda bir yenilik ve orijinallik anlayışı söz konusu değildir. Kaynağını geleneğin sunduğu hem dikey manada ilahî kaynaktan alan hem de yatay düzlemde geçmişine uzanan kadim olan köklerinden, gelinen zamana kadarki kesintisiz aktarımı sağlanan üslup, dil, stilistik düzen ve konu sınırlılığından alan, bunu da manevi fakirliğin bir ifadesi şeklinde yorumlayan bir anlayış, geleneksel sanatın temel ilkelerinden biri olarak zuhur etmektedir. Yaratılıştaki sürekliliğin zuhurundan dolayı kendi içinde bir yenilik anlayışı barındıran bu sanat, modern manada anlaşılan anlamından çok uzaktır. İç ve dış hayatında hâlâ muhalefet hâlinde olan insanın ürettiği sanatın ilkeye ve yasaya tâbi olma zorunluluğu vardır. Bu sebeple ilkeye tabii olan bir yenilikçilik anlayışı kabul edilmektedir. Ayrıca, orijinallik de geleneksel anlamda kabul gören bir yaklaşım değildir. Eserde teknik, manevi, aklî niteliklerle birlikte sunulan estetik yönün mevcudiyeti ve eserden zuhur eden asillik ve dindarlığın, orijinallliği yansıttığı düşünülmektedir. Sahih bir modelin kopyası, değerli koşulların bir araya gelmesinden zuhur edebileceğinden bir deha eseri olarak kabul edilmektedir. Bu minvalde kopyacılık ve taklitçilik anlayışı modern yargılar olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda Yunus Emre'nin sanatının halk şiirine dayalı mahiyeti, kendi gelenek silsilesine Ahmet Yesevî'ye kadar kadim geçmişe yaslanan yapısal kurguyu barındırması, onun ilk ilkelere uygun

eser verdiği gerçeğini açığa çıkarmaktadır. Dinî-tasavvufi mahiyetiyle birlikte halk şiiri yapısını bütünleştiren üslubu onu silsilesinin halkasına yerleştirmekte, gerek kendi zamanının gerekse de günümüze uzanan tüm zamanların büyük mutasavvıf şairi olarak derinlemesine ve etkili bir nüfuz ortaya koyabilmesini sağlamaktadır. Geleneksel ilke ve kaideye yaslanan, sade, anlaşılır, halk dilinin kullanıldığı, gündelik hayatın betimlemelerinin yer aldığı ancak derinliği ve felsefesi açığa kavuşturulamayacak kadar genişlik arz eden önemli bir eser ortaya koymuştur. Yunus Emre, dinî ve manevi tekâmül süreçlerinin, ezeli hikmetin eserlerinden zuhur ettiği, gerçek manada kuvvet ve enerjiyi bünyesinde barındıran ve bu gücü sanatının her bir unsurundan okunabilecek genişlikte eserlerine nüfuz ettirmiş olan, kendi ilkesine yaslanan bir yenilik ve orijinallik kabiliyetine sahiptir.

Geleneksel sanatta, sanatın sahip olduğu zorunlu nitelik olan güzellik ilkesi de açığa çıkmaktadır. Ancak her kavram gibi güzellik de geleneksel sanat söz konusu olduğuunda dereceli; felsefi, ontolojik, dini bir derinliğe sahip yüzey anlamdan derinlere doğru inen geniş açılımlara sahip bir boyut ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda güzellik en yüzey anlamında gizli ve açık güzellik şeklinde iki farklı yönde bir ayrım sunmaktadır. Zahir gözün gördüğu güzelin niteliklerinden, kalp gözüne kadar inen tüm seviyelerde dereceli bir güzellik algısının mevcudiyeti dikkatleri çekmektedir. Güzelin sahip olduğu mükemmellik, düzenlilik, orantı, duysal algıdan akla erişen yönü ile ilahi güzelliği idrak etmek için perdeleri kaldıran bir süreç kadar genişlemektedir. Güzelden yansıyan cazibe, ilahi kaynağa taşıyan boyutuyla ahlakî, aklî, arketipleri hatırlatıcı, varoluşun nedenini sorgulamaya yönlendiren, insanı kendini bilme süreçlerine sevk eden, kutsalın bilgisini sunan bir vasıta olma işlevi ile açığa çıkmaktadır. Bu itibarla faydalıdır, yüksek hakikatlerin edinimi için bir sıçrama vasıtasıdır. Bu anlayışta, cisimler güzelliğini İlahî olandan almaktadır. Cisimler kaynağa benzedikleri oranda güzelleşebilecekler; ondan uzaklaşmaları hâlinde de bu güzelliği kaybedeceklerdir. Bu minvalde sanatın özü olarak nitelenen güzellik, eserin ilahi olana yakınlığı nispetinde açığa çıkabilecek ve o nispette güzellikten pay alabilecektir. Yunus Emre'nin eseri, her beyitinden açığa çıkan ilahî olanın terennümleriyle birlikte güzelliğin en etkili sunum vasıtasına dönüşmektedir. Zira Yaratan'a nispet edilmeyen bir unsur görülememektedir. Onun basiret gözüyle müşahade ettiği âlem, yaratılmışın bütününden Hakk'ın tecellisinin zuhur ettiği bakmaya doyulamayacak bir ihtişam ortaya koymaktadır. Güzellikten payını en yüksek düzeyde temin eden bu eser, muhatabını da bu güzelliğin müşahadesiyle baş başa bırakmaktadır. İlahî kaynağa eşlik eden yapısıyla bir

bütün olarak güzelliğin sunumunu temin eden Yunus Emre, şiirlerinden yansıyan her bir unsurla da güzelliğin açık ve gizli tüm yönlerini açıklamaktadır.

Geleneksel sanatın sahip olduğu ilkelerden biri de “sevgiye taşıyan bir vasıta” olma özelliğidir. Sevgi; insanın kendiliğine yönelttiği benlik sevgisinden, bir başkasına yansıyan beşerî aşka, ardından sanat, tabiat, dünyevi ve maddi unsurlara yönelik sevgiye ve genel mahiyetiyle insan sevgisine kadar açılım gösteren bir mahiyet içermektedir. Ancak sevginin ve aşkın, mutlak olan hakiki kaynağı Yaratan’dır. Bu itibarla her tür sevgi edimi, hakiki kaynağa doğru yön bulduğu sürece, aşkın olana taşıyan bir işlevle açığa çıkabilmektedir. Geleneksel sanatta sevgi, kalbin derinliklerinde katılık ve ihtirasların altında gömülü olan bir durum ortaya koymaktadır. İnsanın içsel anlamda gerçekleştireceği mücadelenin yolu ise dışsal anlamda başkalarına sunacağı hayırseverlik, diğerkâmlık, insanlığa hizmet sayesinde neticelenecek olan katılık ve ihtiraslardan kurtulmadır. Herhangi bir kişiden veya topluluktan nefret etmeyi reddeden geleneksel sanatta, Allah’ı sevebilmenin yolu genel olarak insan sevgisine sahip olmakla mümkündür. Bu doğrultuda Yunus Emre’nin insan sevgisini Hümanizm ile açıklamak mümkün değildir. Yunus Emre’nin insan sevgisi, kaynağını insandan değil, Allah’tan (cc.) almaktadır. Tüm yaratılanlar Allah (cc.) aşkına taşıyan, aynı zamanda da Allah (cc.) aşkından kaynaklanan mahiyetiyle değerlendirilmekte; bu nedenle tezahürün tamamına yayılan bir benlik algısıyla bütünlüğün aşkı zuhur etmektedir.

Geleneksel sanatta sahip olunan tüm vasıflar, sanatın sunduğu işlevle birlikte bir değer ortaya koyabilmektedir. Güzelliğin sunumu ile faydalılık, bu sanat anlayışında önemli bir bütünlük arz etmektedir. Bu doğrultuda on ayrı aşamada değerlendirmeye alınan işlevsellik ilkesi, sanatın işlevini maddi alandan manevi ve ruhsal alanın derinliklerine kadar taşıyan boyutuyla açılım sağlanan süreçleri içermektedir. Bu itibarla Yunus Emre’de açığa çıkan bu işlevlerin boyutları, şiirlerdeki mevcudiyetinin çokluğu ile aşikâr olmaktadır.

Geleneksel Edebiyat Teorisi çerçevesinde çözümlenmeye çalışılan Yunus Emre’nin şiirleri, sahip olduğu çok katmanlı yapının, her beyitin altında yatan derin bağlantı ağının erişilemezliği ile geniş bir açılım ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Yapılan tetkik ve örtüşürme neticesinde Yunus Emre’nin geleneksel bir sanatçı olma hususiyetleri gösterdiği, eserinin de geleneksel sanatın ilke ve kaidelerine uygunluk sağlayarak bu sanatın temsilinde önemli bir örneklik teşkil ettiği tespit edilmiştir. Yunus Emre’nin kültürel doku içerisinde muhafaza edilen

evrensel hakikatlerin de sözcüsü olduğu, yapılan ayrıntılı tetkiklerle açığa çıkartılan somut ifadeler ve semboller vasıtasıyla açığa çıkartılmaya çalışılmıştır.



KAYNAKÇA

- Ahmed Yesevî (2019), “Divan-ı Hikmet”, *Hoca Ahmed Yesevî Külliyyâtı*, Ed. Zülfikar Güngör, Ankara, Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, s. 91-551.
- Ahmed Yesevî (2015), “Hikmetler”, Ahmet Yesevi, ed. N. Tosun, Ankara, Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk Kazak Üniversitesi Yayınları, 63-186.
- Ak, Suat (2012), *Çıktım Erik Dalına İsmail Hakkı Bursevi*, Niyazi Mısri, Şeyhzade, İstanbul, Büyüyenay Yayınları.
- Akdemir, Ayşegül (2010), “Güzellik, Aşk ve Bilgi Üçgeninde “Şem ve Pervâne”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, V. 5/3, pp. 1-36.
- Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Ankara, Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2005), *Halk Şiirimizin Gücü*, 2. Basım, İstanbul, Bilgi Yayınevi.
- Albayrak, Nurettin (2014), *Gönül Çalab'ın Tahtı Açıklamalı Yunus Emre Sözlüğü*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Anar, Sedat (2015), *Âşık Ölmez, Yunus'un İzinden Albümü*, İstanbul, Kalan Ses Görüntü Film ve Yapım.
- Andrae, Walter (2007), “The Life of Symbols”, *Figures of Speech or Figures of Thought?, The Traditional View of Art*, Second Edition, Canada, World Wisdom, 227-230.
- Arnaldez, Roger (2007), “Kur'an'da Yaratma Kavramıyla İlgili Ayetler Hakkında Semantik Bir Tahlil”, Çev. S. Kılıç, *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, S: 28, Erzurum, s. 305-316.
- Aslan, Adnan (2013), “ ‘Medeniyetler İttifakı’na Uzanan Yol: Geleneksel Ekol ve Dini Çoğulculuk”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 153-173.

- Avâni, Gulamrızâ (1997 a), “İslamiyet ve Hristiyanlıkta Akıl ve Vahiy İlişkisi”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 11-21.
- Avâni, Gulamrızâ (1997 b), “Mevlana’nın Gözüyle Allah Velileri”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 35-39.
- Avâni, Gulamrızâ (1997 c), “Biruni’nin Tahkiku Mali’l-Hind Adlı Kitabının İki Faslıının Çevirisi”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 49-67.
- Avâni, Gulamrızâ (1997d), “Ebu Hatim-i Razi’nin A’lamü’n-Nübüvve’sinin Mukaddimesi”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 67-83.
- Avâni, Gulamrızâ (1997 e), “İbn Arabi Mektebinde Varlık Meselesi”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 107-127.
- Avâni, Gulamrızâ (1997 f), “Nisbiyetin Asaleti Mektebinin Çelişkileri”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, 127-151.
- Avâni, Gulamrızâ (1997 g), “Heykeller ve Temsiller Meselesi”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 197-211.
- Avâni, Gulamrızâ (1997 h), “Hayal Aynasında İlâhi Cemalin Tecellisi; Sanat”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 211-235.
- Ayvazoğlu, Beşir (2016), *Yunus, Ne Hoş Demişsin Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları*, 2. Basım, İstanbul, Kapı Yayınları.
- Babacan, Vasfi (2017), *Yunus Emre’nin Risaletü’n-Nushiyye’si ve Divan’ı* (Giriş, İnceleme, Metin, Dizin), İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Banarlı, Nihat Sami (2014), “Yunus’un Türkçesi”, *Yunus Emre*, Haz. Emrah Bekçi, İstanbul, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, s. 128-135.
- Başgöz İlhan (1991), “The Human Dimension of Yunus Emre’s Transformation”, *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, General Editor: İ. Başgöz, edited by T. Halman, 3. Edition, Indiana University Turkish Studies: Indiana, Bloomington, 23-40.
- Başgöz, İlhan (1999), *Yunus Emre (İnceleme)*, Yer Yok, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.

- Başkal, Zekeriya (2004), *Claiming Yunus Emre: Historical Contexts And The Politics of Reception*, Doctor of Philosophy (Languages and Cultures of Asia) at the University of Wisconsin- Madison, ProQuest Information and Learning Company: United States.
- Bayrakdar, Mehmet (1991), *Yunus Emre ve Aşk Felsefesi*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bekki, Salahaddin (2017), “Geleneksel Mevlid İcraları ve Yunus Emre İlahileri (Değişim ve Dönüşüm: Kırşehir ili Örneği)”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 251-263.
- Bilgin, A. Azmi (2016), *Türk Tasavvuf Edebiyatı Makaleleri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bilgin, A. Azmi (2019), “Yunus Emre’de Sözün Gücü”, Vakıf İnsan Prof. Dr. Hikmet Özdemir Armağanı, Editörler Ü. Aslan, H. Taş, İstanbul, Kriter Yayınevi.
- Borella, Jean (2016), *Dinsel Simgeciliğin Bunalımı*, çev. L. F. Topaçoğlu, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Burckhard, Titus (1997), *Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler*, Çev. V. Ersoy, 2. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Burckhardt, Titus (2016), “Hristiyan Sanatının Gerileyiş ve Yenilenişi”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 189-206.
- Burckhardt, Titus (2017), *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat, Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri*, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Burckhardt, Titus (2017), *Simya Sembolizm ve Dünyagörüşü*, Çev. M. Temelli, Ankara, Verka Yayınları.
- Burckhardt, Titus (2019), *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, Çev. T. Koç, 3. Baskı, İstanbul, Klasik Yayınları.
- Canatan, Kadir (2013), “Batı İslamı”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 173-198.
- Ceylan, Ömür (2007), *Tasavvufi Şiir Şerhleri*, 3. Basım, İstanbul, Kapı Yayınları.

- Chittick, William C. (2012), *Seyyid Hüseyin Nasr'ın Temel Düşünceleri*, Çev. N. Koltas, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Chittick, William C. (2016 a), *Hayal Âlemleri İbn Arabi ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi*, Çev. M. Demirkaya, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Chittick, William C. (2016 b), *Sufi'nin Bilgi Yolu*, Çev. Ö. Saruhanlıoğlu, İstanbul, Okuyanüs Yayınları.
- Chittick, William C. (2017), *Kozmos'un Hakikati*, Çev. Ö. Çolakoğlu, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Collins, Cecil (2016), “Sanat Niçin Bugün İlhamdan Yoksun?”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 289-294.
- Coomaraswamy, Ananda K. (1995) *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, Çev. Nejat Demiroğlu, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Coomaraswamy, Ananda K. (1997a), “Hint Musikisi”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 235-244.
- Coomaraswamy, Ananda K. (1997b), “Şiva Dansı”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, Çev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 245-254.
- Coomaraswamy, Ananda K. (2002), *A New Approach to The Vedas*, Munshiram Manoharlal New Delhi, Publishers Pvt. Ltd.
- Coomaraswamy, Ananda K. (2004), *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, Edited by Rama P. Coomaraswamy, Foreword by A. Sharma, Indiana, World Wisdom.
- Coomaraswamy, Ananda K. (2007), *Figures of Speech or Figures of Thought?, The Traditional View of Art*, Second Edition, Canada, World Wisdom.
- Coomaraswamy, Ananda K. (2016), “Hristiyan, Doğulu veya Gerçek Sanat Felsefesi”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Haz. B. Keeble, çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 107-140.
- Coomaraswamy, Ananda K. (y.y.y.), *Time And Eternity*, Artibus Asiae Publishers: Ascona (Switzerland).

- Çobanoğlu, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2005), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, 3. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2007), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Cunbur, Müjgân (1995), “Ahmed Yesevî’nin Anadolu’nun Türkleşmesindeki Yeri”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, Hoca Ahmet Yesevî Özel Sayısı, C. 7, S. 21, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 832-853.
- Danner, Victor (1995), “Din ve Gelenek”, *Kutsalın Peşinde Geleneğin Işığında Modern Dünya*, Çev. S. E. Gündüz, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 25-36.
- Daşdemir, Muharrem (2017), “Yunus Emre’nin Üslubunun Dil Bilimsel/Dil Bilgisel Temelleri”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 101-108.
- Demir, Ömer ve Acar Mustafa (1993), *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, 2. Baskı, İstanbul, Ağaç Yayınları.
- Demirli, Ekrem (2015), *Şair Sufiler Mevlana, Yunus ve Niyazi-i Mısri Üzerine İncelemeler*, İstanbul, Sufi Kitap.
- DİB (2013), *Hadislerle İslâm Cilt 1-7*, T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı, Ed. Komisyon, 2. Baskı Ankara, Dini Yayınlar Genel Müdürlüğü.
- Eaton, Gai (1995), “Gelenek ve İnsan Toplumu”, *Kutsalın Peşinde Geleneğin Işığında Modern Dünya*, Çev. S. E. Gündüz, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 37-56.
- Eliade, Mircea (2015), *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. L. A. Özcan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Erden, Fethi (1966), “Yunus Emre Mezarları, Makamları veya Başka Yunuslar”, *Türk Yurdu* Yunus Emre Özel Sayısı, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 183- 188.
- Ersoy, Mehmet Akif (2011), *Safahat*, Haz. H. Su ve A. Karadeniz, 4. Basım, Ankara, Hece Yayınları.

- Evkuran, Mehmet (2013), “Gelenekselci Öğreti Üzerine Teolojik Tartışma”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 263-302.
- Fazlıoğlu, İhsan (2018), *Kendini Bulmak*, İstanbul, Ketebe Yayınları.
- Fazlıoğlu, İhsan (2020), *Kendini Aramak*, İstanbul, Ketebe Yayınları.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (1966), “Erzurum’daki Yunus Emre’ye Dair”, *Türk Yurdu -Yunus Emre Özel Sayısı*, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 54-58.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (2014), *Yunus Emre Anadolu Edebiyatı Notları*, Haz. Y. T. Günaydın, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Frager, Robert (2018), *Kalp, Nefs ve Ruh*, İstanbul, Sufi Kitap.
- Genç, Vedat (1997), *Yunus Emre’ye Şiirler*, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gill, Eric (2016), “Güzelliğe Dair”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 181- 188.
- Göçgün, Önder (1995), *Dünden Bugüne Yunus Emre*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (2006), *Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri*, 7. Basım, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (2008), *Yunus Emre ve Tasavvuf*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Guénon, René (1990), *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri*, Çev. M. Kanık, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Guénon, René (1991), *Doğu ve Batı*, Çev. F. Arslan, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Guénon, René (1992), *Maddi İktidar Ruhani Otorite*, Çev. B. Uzma, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Guénon, René (1995), “Doğu Metafiziği”, *Tabiattaki Metafizik ve Guénon’un Doğu Metafiziği*, Çev. S. Kılıç, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 61-82.
- Guénon, René (2010), *İnisiyasyona Toplu Bakışlar I-II*, Çev. M. Kanık, Ankara, Hece Yayınları
- Guénon, René (2013), *Varlığın Mertebeleri*, Çev. V. Yalsızuçanlar, İstanbul, Etkileşim Yayınları.

- Gu  non, Ren   (2015), *Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler*,   ev. L. F.Topaçoğlu, 2. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Gu  non, Ren   (2016a), “  nisiyasyon ve Zanaatlar”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble,   ev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 57-62.
- Gu  non, Ren   (2016b), “Sanatlar ve Geleneksel Sanat Anlayışı”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble,   ev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 63- 68.
- Gu  non, Ren   (2017), *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*,   ev. F. Topaçoğlu, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Gu  non, Ren   (2019), *Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar*,   ev. F. L. Topaçoğlu, 3. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Güngör, Zülfikar (y.y.y.), “Edebiyatımızda G  l Sembolü ve Peygamberimiz”, *G  l Kitabı G  l Kültürü   zerine İncelemeler*, Isparta, Isparta Belediyesi, s. 29-38.
- Güngör, Zülfikar (2007), “Türk-İslam Edebiyatının Kaynağı Olarak Hadisler”, *H  . Muhammed ve Evrensel Mesajı Sempozyumu 20-22 Nisan*, Yay. Haz. M. Söylemez, Çorum, İslami İlimler Dergisi Yayınları, s. 201-211.
- Güngör, Zülfikar (2011), “Gülzar-ı Manev  ’de Ayet İktibasları   zerine Değerlendirmeler”, *İbrahim Tennuri/Kayser   Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ed. Ali   avu  o  lu, Kayseri, Melikgazi Belediyesi, s. 238-247.
- Güzel, Abdurrahman (2014), *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, 6. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Hacı Bekt   -ı Veli (2014), *Vel  yetn  me*, Haz. H. Duran, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Huxley, Aldous (2014), *Kadim Felsefe*,   ev. M. Yetkin, 5. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları.
- İ  ınsu, Emine (2020), *Bir Ben Vardır Bende Benden İ  eri*, 9. Basım, İstanbul, Bilge Kültür Sanat.
- Izutsu, Toshihiko (1997), “Felsefe İslam’da Felsefi Düşüncenin Temeli”, *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*,   ev. Mehmet Kanar, İstanbul, İnsan Yayınları, 83-106.

- İnançer, Ömer Tuğrul (2014), *Gönül Sohbetleri*, İstanbul, Sufi Kitap.
- İnançer, Ömer Tuğrul (2019), *Sohbetler*, 4. Baskı, İstanbul, Sufi Kitap.
- Johnston, Edward (2016), “ ‘Şey’ Tarafından Tanımlanan Biçimsel Yazıcılık”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 305-312.
- Jones, David (2016), “Sanat ve Sakrament”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 209-245.
- Kabaklı, Ahmet (2012), *Yunus Emre*, 12. Baskı, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2015), *Yunus Bir Haber Verir*, Dizi Ed. İ. Enginün, Yayına Haz. M. Sökmen, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kara, Funda (2017), “ ‘Bana Seni Gerek Seni’ Yapısı Üzerine”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör)., *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 109-138.
- Karakoç, Sezai (2016), *Yunus Emre*, 19. Baskı, İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2017), “Türk Dilinin İnkişafında Önemli Bir Yeri Olan Şair: Yunus Emre”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 243-250.
- Keeble, Brian (2013), “Gelenek ve Birey”, *Geleneğe İhanet*, Haz. H. Oldmeadow, çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 59-74.
- Kelâbâzî (2019), *Doğuş Devrinde Tasavvuf Ta’arruf*, Haz. S. Uludağ, 6. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kılıç, Mahmut Erol (2010), *Evvel’e Yolculuk*, Konuşan: S. Yalsızuçanlar, 2. Baskı, İstanbul, Sufi Kitap.
- Kılıç, Mahmut Erol (2012), *Tasavvufa Giriş*, İstanbul, Sufi Kitap.
- Kılıç, Mahmut Erol (2014a), *Tasavvuf Düşüncesi*, İstanbul, Sufi Kitap.
- Kılıç, Mahmut Erol (2014b), *Sufî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, 11. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Kılıç, Mahmut Erol (2015), *Sufi ve Sanat*, İstanbul, Sufi Kitap.

- Kılıç, Mahmut Erol (2016 a), *Anadolu'nun Ruhu Tasavvuf, Felsefe, Siyaset Konuşmaları*, 4. Baskı, İstanbul, Sufi Kitap.
- Kılıç, Mahmut Erol (2016 b), *Anadolu Tasavvuf Tarihine Notlar –I-*, İstanbul, Sufi Kitap.
- Kılıç, Mahmut Erol (2017), *Hermesler Hermesî İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, İstanbul, Sufi Kitap.
- Kılıç, Sadık (1995), *Tabiattaki Metafizik ve Guénon'un Doğu Metafiziği*, Ankara, Akçağ Yayınları: s. 9-60.
- Kıyak, Abdülkadir (2013), “Geleneksel Türk İnanışlarındaki Su Kültü ve Elazığ'daki İzleri”, *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 2, S. 4, s. 22-39.
- Kiremitçi, Ferdi (2017), “Yûnus Emre'nin “Benem” Redifli Bir Gazeli Üzerine Çoğulcu Tahlil Denemesi”, *Mavi Atlas*, 5 (2), s. 577-625.
- Koç, Turan (2017), *İslam Estetiği*, Ankara, İsam Yayınları.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1966), “Karaman'daki Yunus Emre İddiaları, Vesikaları”, *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, Cilt 5, S. 319, s. 145-160.
- Köprülü, Fuad (2003), *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Yay. Hazırlayan Orhan F. Köprülü, 9. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. Fuad (2012), *Anadolu'da İslamiyet*, 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kunter, Halim Baki & Yönetim Kurulu Üyeleri (1966), “Eskişehir'deki Yunus Emre”, *Türk Yurdu*, Yunus Emre Özel Sayısı, Cilt 5, S. 319, s. 98-106.
- Kunter, Halim Baki (2007), *Yunus Emre Bilgiler-Belgeler*, Eskişehir, Eskişehir Valiliği Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim Meâli* (2016), Haz. H. Karaman, M. Çağrı, İ. K. Dönmez ve S. Gümüş, İstanbul, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kuşeyrî, Abdülkerim (2016), *Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risâlesi*, Çev. Süleyman Uludağ, 8. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Lakhani, M. Ali (2013), “ ‘Köktencilik’: Metafizik Bir Yaklaşım”, *Geleneğe İhanet*, Haz. H. Oldmeadow, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 137-153.

- Leaman, Oliver (2013), “Ezeli Felsefe ve Problemleri”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 51-64.
- Lings, Martin (1995), “Geleneğin Işığında Günümüzün Dünyası”, *Kutsalın Peşinde Geleneğin Işığında Modern Dünya*, Ed. S. H. Nasr, K. O’Brien, Çev. S. E. Gündüz, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 233-245.
- Lings, Martin (2003), *Simge ve Kökenörnek Oluşum Anlamı Üzerine*, Çev. S. Sahra, Ankara, Hece Yayınları.
- Lings, Martin (2007), *Tasavvuf Nedir?*, Çev. V. Sezigen, İstanbul, Vural Yayıncılık.
- Lings, Martin (2014), *Öze Dönüş*, Çev. Z. Tan, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Livingston, Ray (1998), *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, Çev. Necat Özdemiroğlu, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Merter, Mustafa (2011), *Dokuz Yüz Katlı İnsan*, 8. Basım, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Merter, Mustafa (2014), *Psikolojinin Üçüncü Boyutu Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Mevlana (2007), *Mesnevî 5-6*, Haz. A. Karaismailoğlu, 2. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1988), *İnsan ve Tabiat*, Çev. Nabi Avcı, 2. Baskı, İstanbul, İşaret Yayınları.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (1989), *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, Çev. S. Ş. Barkçın, H. Arslan, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (2001), *Bilgi ve Kutsal*, Çev. Y. Yazar, 2. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (2015), *Gülşen-i Hakikat, Tasavvuf Geleneğinin Vizyonu ve Vadettikleri*, Çev. N. Koltas, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (2017), *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, Çev. A. Demirhan, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid Hüseyin (2019), *Bir Kutsal Bilim İhtiyacı*, Çev. Ş. Yalçın, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Nerimanoğlu, Kamil Veli (2011), *Yunus Emre’nin Poetikası*, 2. Basım, İstanbul, H Yayınları.

- Ocak, Ahmet Yaşar (2015), *Osmanlı Sufiliğine Bakışlar Makaleler- İncelemeler*, 2. Baskı, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2016), *Türk Sufiliğine Bakışlar*, 16. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2018), “Yunus Emre: 13-14. Yüzyıllar Arasında ‘Bir Garip Derviş-i Kalender-reviş’ Yahut Önce Kendi Zaman ve Zemininin İnsanı”, *Yunus Emre*, 2. Baskı, İstanbul, TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, 113-124.
- Oldmeadow, Harry (2013), “Çağların İşaretleri ve Geleneğin Işığı”, *Geleneğe İhanet Modernitenin Manevi Krizine Dair Makaleler*, Haz. H. Oldmeadow, çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 19-28.
- Ong, Walter (1999), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, 2. Basım, Çev. S. P. Banon, İstanbul, Metis Yayınları.
- Öçal, Şamil (2013), “Gelenekselciler ve Felsefe”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 65-85.
- Öçal, Şamil (2020), *İslam Düşüncesinde Hikmet Kelam ve İrfan İlişkisi*, Ankara, Fecr Yayınları.
- Özdemir, Nebi (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara, Geleneksel Yayıncılık.
- Özdemir, Nebi (2012), “Kültür Ekonomisi ve Yunus Emre”, *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi*, Ankara, Hacettepe Yayıncılık, s. 183-206.
- Öztelli, Cahit (1966), “Yunus Emre Üzerine Son Araştırmalar”, *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 160-162.
- Öztelli, Cahit (2001), *Yunus Emre*, 6. Basım, İstanbul, Özgür Yayınları.
- Pala, İskender (2021), *Od*, 25. Basım, İstanbul, Kapı Yayınları.
- Raine, Kathleen (2016), “Dikey Boyut”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 241- 265.
- Sahihi Buhari (2022), *79-Kitâbu'l-İsti'zân (İzin İsteme Kitabı)*, http://www.enfal.de/buhari/izin.htm#_Toc115782406 e.t. 30.01.2022.

- Schimmel, Annemarie (1991), “Yunus Emre”, *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, General Editor: İ. Başgöz, edited by T. Halman, 3. Edition, Indiana University Turkish Studies: Indiana, Bloomington, s. 59-86.
- Schuon, Frithjof (1995), “Bir Mesaj”, *Kutsalın Peşinde Geleneğin Işığında Modern Dünya*, Çev. S. E. Gündüz, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 17-24.
- Schuon, Frithjof (2006), *Yansımalar*, Çev. N. Koltaş, Ankara, Hece Yayınları.
- Schuon, Frithjof (2010), *İslam'ın Metafizik Boyutları*, Çev. M. Kanık, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Schuon, Frithjof (2013a), “Hakikat Olmadan Eylem Olmaz”, *Geleneğe İhanet Modernitenin Manevi Krizine Dair Makaleler*, Haz. H. Oldmeadow, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 29-42.
- Schuon, Frithjof (2013b), *İslam ve Ezeli Hikmet*, Çev. Ş. Yalçın, 2. Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Schuon, Frithjof (2013c), *Manevi Perspektifler*, Çev. N. Mehdiyev, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Schuon, Frithjof (2016a), *Dinlerde Biçim ve Öz*, Çev. S. L. Gürkan, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Schuon, Frithjof (2016b), “Sanatın İlke ve Kriterleri”, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Hazırlayan B. Keeble, Çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 141-170.
- Schuon, Frithjof (2017), *Beşer Tecellisi*, Çev. N. Mehdiyev, 2. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Schuon, Fritjof (2012), *Kalp Gözü Metafizik, Kozmoloji, Manevi Hayat*, Çev. N. Mehdiyev, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Schwarz, Fernand (2019), *Kadim Bilgeliğin Yeniden Keşfi*, çev. A. M. Aslan, 3. Baskı, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2012), *Benim Adım Yunus Emre*, İstanbul, İrfan Yayıncılık.
- Smith, Huston & Griffin, David Ray (1998), *Unutulan Hakikat*, Çev. Boyacı, L., İstanbul, İnsan Yayınları.
- Smith, Wolfgang (2013), “Geçmiş Bakarak ‘İlerleme’”, *Geleneğe İhanet*, haz. H. Oldmeadow, çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 293-317.

- Sworder, Roger (2013), “Çalışmanın Kutsallıktan Soyutlanması”, *Geleneğe İhanet*, haz. H. Oldmeadow, çev. T. Uluç, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 221-257.
- Şahbaz, Mehmet Güneş (y.y.y.), “Metinlerarasılık ve Yunus Emre’nin Ahmed Yesevî’den Alıntılardığı Şiiri”, *Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı*, s. 281-290.
- Taşlıova, M. Mete (2008a), *Sözlü ve Yazılı Kaynaklarla Çorum Halk Şiiri Antolojisi Âşıklar, Ozanlar, Şairler*, Çorum, T.C. Çorum Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Taşlıova, M. Mete (2008b), “Baba-Oğul Âşıklar: Âşıklık Geleneğinde Yeni Bir Model”, *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, S.15, s. 94-109.
- Taşlıova, M. Mete (2010), “Çorum ve Sivas’tan Derlenmiş Halk Şiiri Metinlerinde ‘Konu’ veya ‘Amaç’ Olarak Hacı Bektaş Veli” *I. Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu*, (07-09 Mayıs 2010 Çorum).
- Tatçı, Mustafa (1997), *Edebiyattan İçeri Dini Tasavvufi Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2008 a), *Yunus Emre Divanı İnceleme*, Cilt 1, İstanbul, H Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2008 b), *Yunus Emre Divanı Tenkitli Metin*, Cilt 2, İstanbul, H Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2019), *Yunus Emre Yorumları İştin Ey Yarenler*, 7. Baskı, İstanbul, H Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2020), *Yunus Emre’nin Mürşidi Tapduk Emre*, 2. Basım, İstanbul, H Yayınları.
- Tavukçu, Orhan Kemal (2017), “Yunus Emre Mektebi: Kurucu Nesil”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 139-162.
- Tekin, Gönül (2019), “Edebi Motiflerin Mitolojik Kökenleri-I”, *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*, Ed: Ö. Ceylan, A. Koç, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayını, 163-180.
- Tillich, Paul (2016), *İmanın Dinamikleri*, Çev. F. Terkan, S. Özer, Ankara, Ankara Okulu Yayınları.

- Timurtaş, Faruk Kadri (1972), *Yunus Emre Divanı*, İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser Kervan Kitapçılık.
- Topal, Nevzat (2017), “Yunus Emre’nin Aksaray’daki Mezarı Üzerine Düşünceler”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 55-82.
- Toprak, Burhan (2006), *Yunus Emre Divanı*, 3. Baskı, Eskişehir, Odunpazarı Belediyesi Yayınları.
- Tosun, İsmail & Dinçtürk, Merdan (1966), “Kula’daki Yunus Emre”, *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, 5. Cilt, 319. Sayı, s. 33-43.
- Türer, Osman (2015), *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, 3. Baskı, İstanbul, Ataç Yayınları.
- Türkan, Kadriye (2012), “Türk Dünyası Masallarında Su Kültü”, *Milli Folklor Dergisi*, S. 93, s. 135-148.
- Uluç, Tahir (2015), *İbn Arabi’de Sembolizm*, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Uludağ, Süleyman (2016), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 2. Basım, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- Walsh, John R. (1991), “Yunus Emre: A 14th Century Turkish Hymnodist”, *Yunus Emre and His Mystical Poetry*, General Editor: İ. Başgöz, edited by T. Halman, 3. Edition, *Indiana University Turkish Studies*: Indiana, Bloomington, 111-126.
- Yakıt, İsmail (2015), *Yunus Emre’de Sembolizm Çıktım Erik Dalına*, 3. Basım, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Yalçın, Şehabettin (2013), “Gelenekselci Ekol’de Akıl, Hikmet ve Bilim”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 35-50.
- Yavuz, Kemal (2017), “Yunus Emre’nin Yaşadığı Zamanda Türk Edebiyatına Genel Bir Bakış”, İçinde: Tavukçu O. K. (Editör). *Yunus Emre Kitabı*, Aksaray, Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları, s. 25-36.
- Yeşil R, Kart, M. ve Aslander, M (2020), *Ahilik ve Değer Eğitimi Modeli “Adem”*, Ankara, Çizgi Kitabevi Yayınları.

- Yıldırım, Dursun (1998), “Dede Korkut ve Yunus Emre’de Hayat, Tabiat, Tanrı ve Ölüm”, *Türk Bitiği Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 196-205.
- Yıldız, Ayşe (2018), “Osmanlı Edebî Metinlerinden Hareketle, Tasavvuf Nazariyesinin Temelini Oluşturan Bir Hadisten Mitoslara Uzanan Bir Yolculuk: ‘Tanrı, İnsanı Kendi Sûretinde Yarattı’”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 20, İstanbul, s. 333-344.
- Yılmaz, Ali (1993), “Ahmed-i Yesevî’nin Hikmetleri ile Yunus Emre’nin Şiirlerinde Tasavvufi Muhteva Benzerlikleri”, *Diyanet İlmi Dergi*, C. 29, S. 4, s. 17-34.
- Yılmaz, Ali (1999), “Ahmed-i Yesevî, Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Velî’nin İslâm Çizgisindeki Bütünlük”, *Bilgi Dergisi*, S. 9, Bahar, s. 65-85.
- Yılmaz, Hüseyin (2013), “Dinlerin Aşkın Birliği -Gelenekselcilerin Din Anlayışı”, *Modernizm ve Gelenekselcilik Arasında Din*, Ed. Ş. Öçal, C. Özyurt, Ankara, Hece Yayınları, s. 315-358.

