

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARAP DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

NECÎB MAHFÛZ'UN ÖYKÜ KOLEKSİYONLARINDA DÜŞLER: ANLAM
UFUKLARI VE METİN YAPISINDAKİ ETKİLERİ

Latife EL BANNA
2502210519

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Abdullah KIZILCIK

İSTANBUL – 2025

ÖZ

NECİB MAHFÛZ'UN ÖYKÜ KOLEKSİYONLARINDA DÜŞLER: ANLAM UFUKLARI VE METİN YAPISINDAKİ ETKİLERİ

Latife EL BANNA

Rüya, İslam kültürünün temel bir bileşeni olarak uzun süredir var olmuş ve geçmişten günümüze edipler tarafından büyük ilgi görmüştür. Rüyalar, işlevselliği bakımından gerçekliğe alternatif bir âlem sunmuş; edebi açıdan hem şiir ve hem de nesir ile güçlü bir bağ kurmuştur. Birçok yazar rüyaların sunduğu anlatı imkânlarını fark ederek onları eserlerine dâhil etmişlerdir. Bu çalışmada da Nobel Ödüllü yazar Necîb Mahfûz'un öykü eserlerinde rüya ile anlatı ilişkisi, rüyaların mana ufukları ve metin yapısındaki etkileri genel çerçevede ele alınmıştır.

Tezimiz giriş ve sonuç dışında dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, rüyalar ve anlatı yapısındaki dönüşümler ile rüyaların tür ve anlatı perspektifi üzerindeki etkisi incelenmektedir.

İkinci bölümde, Necîb Mahfûz'un rüyalarında temel figürler, sembolik kişilikler, fantastik ve nesnel karakterler ve rüya görenin kendisi gibi çeşitli karakter türleri bakımından zengin olduğu ortaya konmuş ve tüm bu karakterler, rüyaların etkisi altında şekillenmiştir.

Üçüncü bölümde Mahfûz'un anlatılarında rüyalar ve mekânsal dönüşümleri ele alınmıştır. Mahfûz'un rüyalarının kronolojik düzeni hem geri dönüş ve hem de ileriye dönük tekniklerle nasıl meydana geldiği incelenmiştir. Bazen bu teknikler ayrı ayrı, bazen de tek bir rüya içinde iç içe geçmiş olarak yer alır. Rüyalar ayrıca yerlerin şiirsel bir dille, neredeyse şiire dokunur bir dille betimlenmesinden kaynaklanan bir şiirsellik kazandırır, mekânları çeşitlendirir ve iç içe geçirir; anlatıcı karakterler ve olaylar mekânlar arasında özgürce ve kısıtlama olmaksızın ele alınır.

Dördüncü bölüm de ise Mahfûz'un rüyalarının anlamsal ufukları altında, rüyaların Mahfûz'un düşünceleri, görüşlerini ve arzularını sembolizm aracılığıyla açığa çıkardığı gösterilmektedir. Bu konu, "**Rüyada Görülenler**" hikâyesinde olduğu gibi bilgi arayışı ve hayat yolculuğunun genel sembolizmine değinmekte ve "**Nekahet Dönemi Rüyaları ve Son Rüyalar**" eserindeki gibi kısmi semboller ile ele alınmıştır.

Bu eserlerde insanın dūřūncesini aęlar boyunca meřgul eden hayat ve ölüm ikilemi gibi metafizik alanlara iřaret eden temalar da sembollerle ifade edilmiřtir. Bu semboller, sevgi ve nefret, bilinç ve bilindışılık, gerçeklik ve ötesi, bařlangıç ve son, ıřık ve karanlık gibi dięer ikilemleri de içermekte olup Mahfûz'un zihninde hayat ve ölüm ekseninde řekillenmiřtir.

Anahtar Kelimeler: Necib Mahfz, Rüyalar, Edebiyat, Hikâye, Arap Edebiyatı



ABSTRACT

DREAMS IN NECİB MAHFÛZ'S STORIES: ITS SEMANTIC PERSPECTIVES AND ITS IMPACT ON TEXT BUILDING

Latife EL BANNA

This thesis consists of an introduction, a preface, four chapters, a conclusion and finally sources and references. In the preface, the dream is shown as an essential component of Islamic culture and can be a substitute for reality. The relationship between dreams and literature, both poetry and prose, is a strong and old relationship. Contemporary story tellers discovered that the dream possess narrative potential, and can be relied on and employed in narrative texts. Naguib Mahfouz -the noble prize winner- is a first class dreamer in this sense.

In the first chapter, "Dream and the Transformations of Storytelling," the effect of the dream on the title, genre and narration is explained. Mahfûz's two kinds of dreams, "narrative dream" and "narration of dreams" are also discussed. The first kind is a story within the frame story and is a kind of narrative technique related to the law of association and sub-plotting. The second is a narrative technique independent of the other narrative techniques, characterized by concentration and structural intensification, and deep awareness of the intellectual achievement reached by humanity through its history of thinking and scientific research in the field of dreams. The poetic language confirms the meaning and deepens it in an appropriate creative form combining the referent and imagined. The dream has led to shifts in the narrative vision. These include the "vision from within" in Bouillon's words. The dream also allowed the receipt of the two typical vision: the vision from the background, and the vision from the outside.

The second chapter, "Dreams and Transformations of Personality," shows that the narrative dreams are full of characters' types. These include the figures of leaders and models, the miraculous characters, the character as an object and the dreamer's character. All these characters have been influenced by the dream in shaping their structure.

The third chapter, "Dreams and the Transitions of Fiction," shows how Mahfûz's narrative dreams violated the chronological order in the texts through the mechanisms of flashback and fore-shadowing whether separate or adjacent in one dream. In addition, dreams introduced four narrative actions: omission whether explicit or implied, summarizing, the dialogue scenes whether internal or external, and descriptive passages. This made the movement of the text ranging from speedy to slow full of vitality and action. The time was never fixed or stopped but it was always in motion. These dreams had many effects on the place as the poetry of the places resulting from the use of a descriptive language verging on the language of poetry in its pluralism and overlapping and the free unrestricted transfer of narrator and characters and events.

In the fourth chapter, "The Semantic Horizons of Mahfûz's Dreams," it was revealed that Mahfûz's dreams led his narrative texts to semantic horizons through which Mahfûz's ideas, visions and wishes appeared by the use of symbolism. Thus the story "I dreamed...." Is an allegory of the path of knowledge and the journey of life while "The Dreams of the Period of Recuperation" and "The Last Dreams" are deeply symbolic. In addition to what emerged in these works of metaphysical issues that occupied the mind of man throughout ages, such as the dualism of life and death, including the other binaries such as love and hatred, awareness and unconsciousness, reality and beyond reality, beginning and end, and light and darkness, and other binaries generated in the mind of Mahfûz through the poles of existence: life and death.

Finally, the conclusion documents the most important findings of the study, followed by used sources and references for the study.

Keywords: Naguib Mahfouz, Dreams, Literature, Story, Arabic Literature

ÖNSÖZ

Modern Arap edebiyatı, çeviri ve adaptasyon süreçlerinden sonra Arap edebiyatında birçok temada hikâye ve roman türünde ilk eserlerin verildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde kaleme alınan birçok hikâye ve roman tarzı eserlerde toplumsal, ekonomi ve siyasi temalar öne çıkmaktadır. Buna bağlı olarak Filistin meselesi, kadın ve aşk, “Doğu-Batı çatışması” ile “Kuşak Değişimi ve Çatışması” konuları Arap toplumunda büyük ilgi görmüştür. Bu arada Necîb Mahfûz, Taha Huseyn ve Tefvîk el-Hakîm gibi yazarlar bu konularda Mısır’ın önde gelen yazarları arasında görülmektedir.

Bu çalışmada 1988 yılında “Nobel Edebiyat Ödülü” alan Mısırlı ünlü edebiyatçı Necîb Mahfûz’un rüyaları ve bu ekseninde ortaya koyduğu roman ve hikâyeleri genel olarak incelenmiştir. Yaratıcılığı sınırları aşan bu büyük edebiyatçının özellikle “rüyalar” üzerine yazdığı eserleri yeni bir edebi tür ve önemli bir açılım olarak kabul edilmiştir. Rüya dünyalarının zenginliği ve çok yönlü ilişkileri, bu dünyayı hem yorumlanabilir ve hem de farklı açılardan ele alınabilir bir alan haline getirmiştir. Çalışmamız, Necîb Mahfûz’un rüyalarını yeniden ele alarak, onların anlamsal ufuklarını ortaya koymak ve aynı zamanda Mahfûz’un hikâye metinlerindeki özelliklerini belirlemek kaleme alınmıştır.

Tezimiz giriş ve sonuç dışında dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, rüyalar ve anlatı yapısındaki dönüşümler ile rüyaların tür ve anlatı perspektifi üzerindeki etkisi incelenmektedir.

İkinci bölümde, Necîb Mahfûz’un rüyalarında temel figürler, sembolik kişilikler, fantastik ve nesnel karakterler ve rüya görenin kendisi gibi çeşitli karakter türleri bakımından zengin olduğu ortaya konmuş ve tüm bu karakterler, rüyaların etkisi altında şekillenmiştir.

Üçüncü bölümde Mahfûz’un anlatılarında rüyalar ve mekânsal dönüşümleri ele alınmaktadır. Mahfûz’un rüyalarının kronolojik düzeni hem geriye dönük ve hem de ileriye dönük tekniklerle nasıl meydana geldiği incelenmektedir. Bazen bu teknikler ayrı ayrı, bazen de tek bir rüya içinde iç içe geçmiş olarak yer almaktadır. Rüyalar ayrıca mekânların şiirsel bir dille betimlenmesinden kaynaklanan bir özellik kazandırmakta, mekânları çeşitlendirmekte ve nihayet anlatıcı karakterler ve olaylar mekânlar arasında özgürce ve kısıtlama olmaksızın ele alınmaktadır.

Dördüncü bölümde ise Mahfûz'un rüyalarının anlamsal ufukları altında, rüyaların Mahfûz'un düşünceleri, görüşlerini ve arzularını sembolizm aracılığıyla açığa çıkardığı gösterilmektedir. Bu konu, "Rüyada Görülenler" hikâyesinde olduğu gibi bilgi arayışı ve hayat yolculuğunun genel sembolizmine değinmekte olup "Nekahet Dönemi Rüyaları ve Son Rüyala" "eserlerindeki kısmi semboller ile ayrıca insanın düşüncesini çağlar boyunca meşgul eden hayat ve ölüm ikilemi gibi metafizik temaları işaret eden sembollerle ifade edilmektedir. Bu semboller, sevgi ve nefret, bilinç ve bilinçdışı, gerçeklik ve ötesi, başlangıç ve son, ışık ve karanlık gibi diğer ikilemleri de içerecek şekilde Mahfûz'un zihninde hayat ve ölüm ekseninde şekillenmektedir.

Bu tezin hazırlanmasında her aşamada desteklerini gördüğüm başta tez danışmanım Prof. Dr. Abdullah Kızılcık olmak üzere Bülent Uçan, Ayşenur Aydın, Şeyma Sargın, Bahar Kaya ve özellikle Süleyman Işık'a içtenlikle teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmanın bundan sonraki çalışmalara örnek teşkil etmesini dilerim.

[Latife EL BANNA]

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM DÜŞ VE ANLATI YAPISININ DÖNÜŞÜMLERİ	12
1.1. Arap Kültüründe Düş	12
1.2. Düş, Bir Anlatı Tekniği Olarak.....	16
1.3. Düş ve Anlatı Yapısının Tahavvülü.....	20
1.3.1. Düş ve Başlığın Dönüşümü.....	23
1.3.2. Düş ve Türün Dönüşümü	27
1.3.3. Anlatı Düşü	27
1.3.4. Hikâye Dallanmalarıyla Düşün İç İç Geçmesi.....	31
1.3.5. Düşlerin Anlatısı.....	34
1.4. Düş ve Görüş Dönüşümleri	45
İKİNCİ BÖLÜM DÜŞ VE KARAKTER DÖNÜŞÜMLERİ	58
2.1. Liderler ve Semboller	61
2.2. Mucizevi kişilik.....	70
2.3. Karakter ve Nesne.....	79
2.4. Rüya Görenin Karakteri	88
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM RÜYA VE HİKÂYE MEKÂNININ DÖNÜŞÜMLERİ	92
3.1. Düş ve Anlatı Zamanının Dönüşümleri	93
3.2. Düş ve Zaman Sıralaması	95
3.3. Düşlerdeki Geri Dönüş	96
3.4. Düşteki Öngörü:	101
3.5. Düş ve Anlatının Dinamizmi	107
3.6. Düş ve Anlatıda Atlama	107
3.7. Düş ve Anlatıda Özet	112
3.8. Diyalog Sahnesi:	115
3.9. Betimleyici Duraklama.....	122
3.10. Düş ve Mekânın Dönüşümleri.....	124

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM NECÎB MAHFÛZ'UN RÜYASININ ANLAMSAL UFUKLARI	132
4.1. Bilgi Yolculuğu ve Sembolizmin Bütünselliği	135
4.2. Gerçekliğin Sorunları ve Kısmi Simgesellik	150
4.3. Düş ve Metafizik Meseleler	163
SONUÇ	176
KAYNAKÇA	181
ÖZGEÇMİŞ	198



KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	Aynı eser/yer
bkz.	Bakınız
çev.	Çeviren
h.	Hicri
ö.	Ölüm
s.	Sayfa/sayfalar
sav.	Sallallâhu aleyhi ve sellem
thk.	Tahkik yapan
t.y.	Basım tarihi yok
v.dğr	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	Basım yeri yok

GİRİŞ

Necîb Mahfûz'un Hayatı

Necîb Mahfûz, modern Arap edebiyatının en önemli isimlerinden biridir. Roman, hikâye, makale, tiyatro ve senaryo yazımı gibi birçok edebi türde eserler vermiştir. Bu çok yönlü katkıları, 1988 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmasını sağlamış ve böylece bu prestijli ödülü alan ilk Arap romancı olmuştur.

Birçok eleştirmen ve edebiyat tarihçisi, Necîb Mahfûz'un hayatını, edebi yazım sürecindeki evrelerini ve her dönemin kendine özgü özelliklerini detaylı bir şekilde incelemiştir. Aşağıda, bu büyük yazarın edebi üretimine odaklanan eleştirmenler ve edebiyat tarihçileri tarafından kaleme alınan değerlendirmeler ışığında kısa bir özet sunacağım.¹

Tam adı Necîb Mahfûz Abdurrahman İbrahim Ahmed Paşa'dır. Babası Abdurrahman, Kahire'deki bir devlet dairesinde memurdu ve orta sınıf bir aileye mensuptur. Babası, doğumunu gözetken doktor olan Dr. Necîb Mahfûz Paşa'nın adını ona vermeyi tercih etmiş ve böylece adı "Necîb Mahfûz" olarak birleşmiştir.

Necîb Mahfûz, 11 Aralık 1911'de Kahire'nin eski mahallelerinden biri olan El-Kemaliye'de doğmuştur. Küçük yaşlarda kütüphaneye gönderilmiş, ardından ilkokula başlamıştır. Bu dönemde, bir arkadaşından ödünç alarak "Ben Jonson"un maceralarını okuma fırsatı bulmuş ve bu, Mahfûz'un okuma dünyasında yaptığı ilk deneyim olmuştur.

Necîb Mahfûz, lise eğitimini tamamladıktan sonra felsefe eğitimi almaya karar verdi ve Mısır Üniversitesi'ne kaydoldu. Burada, Arap edebiyatının önde gelen isimlerinden olan Tahâ Hüseyin ile tanıştı ve ona varlık felsefesini öğrenme arzusunu iletti. Bu dönemde okuma merakı daha da arttı ve onu derinden etkileyen filozofların

¹ Necîb Mahfûz'un hayatı hakkında geniş bilgi için bkz. Muhammed Selmavi, *Necîb Mahfûz*, El-Mahattatü'l-Âhira, Dar Dar el-Şurûk, Kahire, 2006; Racâ' en-Nakâ, *fî Hubbi Necîb Mahfûz*, Dar Dar el-Şurûk, Kahire, 2006; Câbir Asfûr, *Necîb Mahfûz, er-Rumuz ve'l-Kîme*, Ceziretü'l-Kaddâfi el-Âlemîye li'l-Edeb, Libya, 1. baskı, 2010; Faysal Derac, *Necîb Mahfûz*, Raîd er-Rivâye el-'Arabîye, Merkez Dirasât el-Vihde el-'Arabîye, Beyrut, 1. baskı, 2012; Muhammed Anânî - Mâhir Şafîk Farîd, *Necîb Mahfûz fî 'Uyûnî'l-Âlem*, Mektebet Hindâvî, Birleşik Krallık, 2024.

düşünceleri zihninde büyük bir yer edindi. Ayrıca, modern dönemde İslam felsefesini yenileyen Mustafa Abdurrazık ile tanıştı ve ondan çok şey öğrendi.

Necîb Mahfûz, Mısır Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra bir yıl süreyle üniversitede idari bir görevde çalıştı. Ardından, birçok devlet dairesinde görev yaptı. Bunlar arasında, Vakıflar Bakanlığı'nda sekreterlik, Rehberlik Bakanlığı'nda denetim kurulu başkanlığı, Sinema Destekleme Kurumu başkanlığı ve Kültür Bakanlığı'nda danışmanlık gibi görevler bulunmaktadır.

Necîb Mahfûz, akademik eğitimine devam etmeyi ve İslam Felsefesi'nde Estetik konulu bir yüksek lisans tezi hazırlamayı düşünüyordu. Ancak, felsefeye olan tutkusu ile çocukluğundan beri süregelen hikayelere ve edebiyata olan sevgisi arasında içsel bir çatışma yaşadı. Nihayetinde bu içsel çatışmayı edebiyat lehine sonlandırdı; çünkü edebiyat aracılığıyla felsefeyi sunabileceğini düşündü.

Necîb Mahfûz, 1919 Devrimi'ni, lideri Saad Zaglul ve Vefd Partisi tarafından gerçekleştirilen devrimi yaşamıştı. O dönemde sekiz yaşındaydı ve Mısırlıların devrim liderinin etrafında toplandığını, özgürlük ve İngiliz işgalinden kurtulma arzusuyla hareket ettiklerini gördü. Görünüşe göre, bu parti ve liderin düşüncelerine yakınlık duydu; çünkü, roman ve hikayelerinde Vefd Partisi'nin ve lideri Saad Zaglul'un ilkelerini savundu. Ayrıca, bu çalışmanın konusunu oluşturan hayaller adlı eseri, diğer anlatı türlerinden farklı olarak, kendine özgü bir edebi tür olarak ortaya çıkacaktır.

Mahfûz, 1952'deki Mısır Ordusu Devrimi'ni de tanıklık etmiştir. Bu devrim, Muhammed Ali Ailesi'nin yönetimini sonlandırmış, Kral Faruk'u Mısır'dan kovarak tahttan feragat etmesine ve devrim liderleri tarafından Devrim Konseyi'ne bırakmasına yol açmıştır. Başlangıçta bu devrime karşı bir tutum sergilemiş olsa da sonradan devrimci subayların onayladığı ve Mısır halkı lehine olan bazı sosyal ve ekonomik reformları eserlerinde övmüştür.

Mahfûz, edebiyat dünyasında ilk adımlarını hikayeler yazarak atmaya başlamıştır ve bu süreçte, ücret almadan 80 hikâye yayınlamıştır. 1939 yılında, ilk yaratıcı deneyimi olan "Tuhaflıkların İradesi" adlı romanını yayınlamış, ardından roman ve kısa hikayelerin yanı sıra tiyatro oyunları yazmaya devam etmiştir. Bunun yanı sıra, gazetelerde makaleler yazmış ve bazı Mısır sinema filmleri için senaryolar da kaleme almıştır.

Necîb Mahfûz'un edebi kariyeri birkaç aşamadan geçmiştir. İlk olarak, eski Mısır tarihine döndüğü tarihi döneme başlamış ve bu dönemde "Tuhafıkların İradesi", "Rudopis" ve "Teb'in Mücadelesi" adlı üçlemesini yayımlamıştır. Ardından, 1945 yılında başlayan gerçekçi döneme geçiş yapmış, II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle topluma ve gerçeğe daha yakın eserler üretmiştir. Bu dönemde "Yeni Kahire" ve "Khan el-Khalili" gibi gerçekçi romanlar yayımlamıştır. Mahfûz'un romancılığında zirve noktasına, "İki Saray Arasında", "Sarayın Hayalleri" ve "Şekerlik" adlı ünlü üçlemesiyle ulaşmıştır. Son olarak, sembolik veya düşünsel döneme geçerek, en önemli eserlerini kaleme almıştır: "Yol", "Dilenciler", "Nil Üzerindeki Fısıldamalar" ve dini çevrelerde büyük tartışmalara yol açan "Mahallenin Çocukları" adlı eseri, yayınlandığı dönemde yasaklanmıştır.

Necîb Mahfûz, edebiyat kariyerinde sadece romanlarla değil, aynı zamanda tiyatro alanında da önemli eserler vermiştir. Yazdığı bazı tiyatro oyunları şunlardır: "Yaşatır ve Öldürür", "Miras", "Kurtuluş", "Tartışmaya Sunulan Proje", "Görev", "Peşinden" ve "Dağ". Bu eserleriyle, Arap tiyatrosuna da önemli katkılarda bulunmuş ve Arap romanı ile Arap tiyatrosunun gelişimine de etki etmiştir.

Necîb Mahfûz'un edebi üretimi sadece roman ve tiyatro ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda birçok kısa hikâye derlemesi de yazmıştır. İlk kısa hikâye derlemesi "Çılgınlık Fısıldamaları" 1938 yılında yayımlanmıştır. Bir süre roman yazmaya vakit ayırdıktan sonra, 1962'de "Tanrı'nın Dünyası" adlı derlemesiyle tekrar kısa hikâyeye dönmüştür. Ardından, diğer kısa hikâye derlemeleri art arda yayımlanmıştır:

"Kötü Ün Salmış Ev" (1965)

"Kara Kedinin Şarap Mahzeni" (1969)

"Şemsiyenin Altında" (1969)

"Başlangıcı ve Sonu Olmayan Bir Hikaye" (1971)

"Balayı" (1971)

"Suç" (1973)

"Aşk, Piramit Tepesinde" (1979)

"Şeytan Vaaz Ediyor" (1979)

“Rüya Görenin Gördükleri” (1982)

“Gizli Organizasyon” (1984)

“Gül Sabahı” (1987)

“Yanılıcı Şafak” (1988)

“Özgeçmiş Yankıları” (1995)

“Son Karar” (1996)

“Unutmanın Yankısı” (1999)

“Cömert Adamın Çocukları” (2001)

“Hastalıklı Dönemdeki Rüyalar” (2004)

“Son Rüyalar” (2015), Mahfûz’un ölümünden sonra yayımlanmıştır.

“Hastalıklı Dönemdeki Rüyalar” ve “Son Rüyalar” eserleri, Necîb Mahfûz’un yazı dünyasında bağımsız bir dönemi temsil etmektedir. Bu eserler, modern Arap edebiyatında kendine has bir anlatı türü oluşturmuş, yapısı ve diliyle özel bir yer edinmiştir. Bu tür, günlük yaşamın ve gerçekliğin içinde sıkışan bir hikâye anlayışından daha öteye geçerek, daha derin bir ifade düzeyine ulaşır. Mahfûz, yalnızca kendi deneyimlerini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda rüyaların anlatılmasının edebi bir tür olarak kabul edilmesi gerektiğini vurgular.

Rüyaların yazılması, bir gerçek rüyaya dayansa da bilinçli bir içsel çözümleme de olabilir. Ancak her iki durumda da Mahfûz’un bu eserlerinde rüya, yalnızca anlamlar sunmak yerine semboller ve imgeler aracılığıyla ele alınır. Bu semboller ve imgeler, bilinçdışının manipülasyonlarından -gizleme, değiştirme, büyütme ve inkâr etme- kaynaklanan karmaşıklığı taşır. Ayrıca, bu rüyalar duygusal etkilerle yoğrulmuş olup, acı, korku, hüznün ve coşku gibi hislerle doludur.

Rüya dilinin, hayal gücünün sınırlarını zorlayarak gerçek ve sanal gerçeklik arasında bir köprü kurduğu görülür. Mahfûz, bu dilin, Platon’un mağarasındaki gölgeler gibi ilkel bir hayal gücüne dayandığını söylese de kişisel deneyimle olan bağlantısı, onu yaşanan gerçeklikle ve hatta sanal gerçeklikle bile yakınlaştırır. Bu

bağlamda, rüyalar, bilinçli dünya ile hayal dünyası arasındaki bir görsel ortamda şekillenen bir gerçeklik olarak ortaya çıkar

Necîb Mahfûz'un eserlerindeki benzersizlik ve özgünlük, Mısır'da ve Arap dünyasında olduğu kadar diğer ülkelerde de birçok edebiyat eleştirmenini bu eserleri incelemeye teşvik etmiştir. Mahfûz hakkında, özellikle Batı eleştirisinde birçok çalışma yapılmıştır. Örneğin, Philip Stewart 1963 yılında Oxford Üniversitesi'nden "Oğulların Mahallesi" (Olad Haretna) adlı romanına dair yaptığı eleştirel bir inceleme ile doktora unvanı almıştır. Stewart'ın tezi, "Necîb Mahfûz'un 'Oğulların Mahallesi' Romanı: Edebiyat Olarak Değeri ve Mısır'daki Dini Duyguların Günümüzdeki Durumuna Dair Bir Göstergesi" başlığını taşımaktadır. Ayrıca, Mansur İbrahim El-Hazmi de 1966 yılında Londra Üniversitesi'nde "Modern Arap Tarihi Romanı" üzerine yazdığı teziyle doktora unvanı almış ve bu tezde Mahfûz'un eserlerinin çoğunlukla yer aldığı bir inceleme yapmıştır. Bunun yanı sıra, Mahfûz'un eserleri birçok dile çevrilmiş ve çok sayıda eleştiri ve inceleme makalesi yazılmıştır.²

Necîb Mahfûz, 30 Ağustos 2006'da yaratıcı ve verimli bir hayatın ardından vefat etmiştir. Bu süre zarfında, insanla yakın ve hayat felsefesiyle yüklü pek çok edebi eser sunmuştur. Bu eserler, sadece Mısırlılar ve Araplar için değil, tüm insanlar için büyük bir miras olmuştur. Mahfûz, dünya çapında pek çok ödül kazanmış, bunlardan en önemlileri şunlardır: 1988 Nobel Edebiyat Ödülü ve aynı yıl Nil Madalyası.

² Bkz. Muhammed Anânî - Mâhir Şafîk Farîd, *Necîb Mahfûz fî 'Uyûni'l-Âlem*, s. 37 ve devamı.

Çalışmanın Yöntem ve Amaçları

Bu çalışmanın başlığı “Necîb Mahfûz’un Hikâye Yazılarında Rüya: Anlamsal Ufukları ve Metin Yapısına Etkisi”³ olarak belirlenmiştir. Mahfûz’un hikâye derlemelerindeki rüyalar, ilk hikâye kitabı *Cinlerin Fısıltısı*’nın 1938 yılında yayımlanmasından, ölümünden sonra yayımlanan ve 2015’te çıkan *Son Rüya* adlı eserine kadar süreklilik göstermiştir. Bu eser, 2005 yılında çıkan *İyileşme Dönemi Rüyaları*’nın ikinci bölümü olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, Mahfûz’un hikâye derlemelerinde başından sonuna kadar bir “rüya” temasının mevcut olduğu söylenebilir, bu durum da Mahfûz’un hikâye metinlerinde rüyaların etkisini incelemeyi ve onların anlamsal ufuklarını ortaya koymayı gerektirmektedir.

Büyük bir usta olan “Necîb Mahfûz” ya da onun rüyaları üzerine yazmak, birkaç nedenden ötürü zorlu ve riskli bir girişim olarak değerlendirilebilir. Bu nedenlerin başında, 1988 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’yle taçlandırılmasından sonra ünü ve yaratıcılığı sınırları aşan bu büyük edebiyatçının yüksek konumu gelir. Ayrıca, özellikle “rüyalar” üzerine yoğun ilgi gösterilmiş ve bu rüyalar, “Mahfûz” tarafından şekillendirilmiş yeni bir edebi tür ve önemli bir açılım olarak kabul edilmiştir. Rüya dünyalarının zenginliği ve çok yönlü ilişkileri, bu dünyayı hem yorumlanabilir hem de farklı açılardan ele alınabilir bir alan haline getirir. Bu zorluklar, “Mahfûz’un rüyalarına” yaklaşmayı güçleştirse de, bu çalışmanın sahibine bu zorlukların üstesinden gelme konusunda bir motivasyon sağlamış; aynı zamanda bu rüyaları yeniden okuyarak, onların anlamsal ufuklarını ortaya koyma ve Mahfûz’un hikâye metinlerindeki etkilerini belirleme isteği yaratmıştır.

Bu çalışmadan önce, Mahfûz’un rüyaları hakkında çeşitli makaleler, dergilerde yayımlanan araştırmalar, kitap bölümleri ve Mahfûz’un kısa metinlerindeki rüyalar üzerine incelemeler yapılmıştır. Bu çalışmalar, eğilim ve amaçlarına göre iki ana kategoriye ayrılabilir:

1. **Psikolojik Yönelim:** Bu kapsamda, Mahfûz’un dostu ve öğrencisi olan Dr. Yahya el-Rekhaoui tarafından sunulan ve rüyaları çeşitli açılardan ele alan

³ Bu çalışma, Mahfûz’un hikâye eserlerindeki rüyaların incelenmesiyle yetinmekte ve anlam boyutlarını, Mahfûz roman metninin inşasındaki rolünü ve üzerindeki etkisini anlamaya yönelik bağımsız bir çalışma gerektiren romanlardaki rüyalara değinmemektedir.

incelemeler⁴ ve Muhammed el-Mehdi'nin "Necîb Mahfûz'un Sonbahar Yaratıcılıkları: İyileşme Dönemi Rüyalari Üzerine Psikolojik Bir İnceleme"⁵ ile Khalid Muhammed Abdûlgani'nin "İyileşme Dönemi Rüyalari: Necîb Mahfûz'un Son Anlatım Biçimi – Psikolojik Bir Okuma"⁶ gibi çalışmaları içermektedir.

2. **Eleştirel Yönelim:** Bu kategori, Necîb Mahfûz'un rüyaları üzerine yapılan eleştirel çalışmaları kapsar. Bu çalışmalardan bazıları, Abdulrahman Ebu Avf'ın "Hayat ve Hayattan Sonra: Özyaşam Öyküsünden Yankılar ve İyileşme Dönemi Rüyalari Üzerine Bir Okuma"⁷ çalışması ve Hüseyin İd'in *Necîb Mahfûz: Edebiyatında Ölüm Yolculuğu* kitabındaki "İyileşme Dönemi Rüyalariında Ölüm Yolculuğu" üzerine yazdığı bölümüdür.⁸ Ayrıca, Mustafa el-Dıb'ın "Paralel Gerçeklik: Necîb Mahfûz Anlatılarında Rüya Teknikleri Üzerine Bir İnceleme",⁹ Mamdouh Ferac el-Nebi'nin *Necîb Mahfûz: Bellek ve Unutma* adlı kitabının birinci bölümünü oluşturan "İyileşme Dönemi Rüyalari: Yapısal ve Sembolik İnceleme",¹⁰ ve Mahmud el-Dıb'ın "Necîb Mahfûz'un Rüyalariındaki Yapı ve Deneyim: İyileşme Dönemi Rüyalari Üzerine"¹¹

⁴ Mahfûz'un rüyalar üzerine yapılan çalışmaları içeren kitapları; *Harakiyyâtül-Vücûd ve Tecelliyyâtü'l-İbdâ'*, Kahire: el-Meclisu'l-A'lâ li's-Sekâfe, 2007; *An Tab'at el-Hulm ve el-İbdâ': Dirâse Nakdiyye fî Ahlâm Fetrat en-Nakâha li-Necîb Mahfûz*, Dâr eş-Şurûq, Kahire, 1. baskı, 2013; *Dirâsât Nakdiyye Ahdes fî Necîb Mahfûz*, Menşûrât Cem'iyet et-Tıb en-Nefsî et-Tatavvurî, Kahire, 1. baskı, 2017. Necîb Mahfûz'un eserlerine dair çeşitli okumaları içeren önemli çalışmalar ise *Kirâ'ât fî: Necîb Mahfûz*, Menşûrât Cem'iyet et-Tıb en-Nefsî et-Tatavvurî, Kahire, 3. baskı, 2017; *Esdâ' el-Esdâ': Takâsîm 'Alâ Esdâ' es-Sîra ez-Zâtîyye*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe, 2. baskı, 2018.

⁵ 2/9/2005 tarihinde kendi internet sitesinde yayımlanmıştır. Şu bağlantı üzerinden erişilebilir: <http://drmahdy.com/1%D8%A5%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%B9%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-%D9%85%D8%AD%D9%81%D9%88%D8%B8./>

⁶ "Bahs," *Dâd Mecmuası*, İttihâdu el-Kuttâb el-Arab, Kahire, sayı 14, yıl 5, Kış 2012.

⁷ Abdurrahmân Ebû Avf, *el-Hayâtü ve Mâ Ba'd el-Hayât: Kirâ'a fî "Esdâ' es-Sîra ez-Zâtîyye" ve "Ahlâm Fetratî'n-Nekâha"*, er-Rivâye: Kadâyâ ve Âfâk, el-Hay'a el-Mısriyye el-Amma li'l-Kitâb, Kahire, 2010, s. 26 ve devamı.

⁸ Husayn 'İd, *Necîb Mahfûz: Rihletü'l-Mevt fî Edebihi*, ed-Dâr el-Mısriyye el-Lübânîyye, Kahire, 2. baskı, 2006, s. 281 ve devamı.

⁹ Mustafa ed-Dab', *el-Vâki' el-Muvâzi: Dirâse fî Tekniyyâtî'l-Hulmi fî Sardîyyâtî Necîb Mahfûz, Kitâb el-Mu'tamar el-Sâlis ve'l-İşrûn li'l-İttihâd el-Âmm li'l-Udebâ' ve'l-Kuttâb el-Arab (Necîb Mahfûz ve'r-Rivâya el-'Arabîyya)*, Kahire, 21-27 Kasım 2006, s. 225 ve devamı.

¹⁰ Memdûh Ferrâc en-Nâbî, *Necîb Mahfûz: ez-Zâkira ve'n-Nisyân*, Dâr el-Hilâl, Kahire, Aralık 2015, s. 19 ve devamı.

¹¹ Mahmûd ed-Dab', *el-Binyetu ve't-Tecrîb fî Ahlâmi Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, Necîb Mahfûz Merkezi ve el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, sayı 7: "Mahfûz Hâric er-Rivâye," Aralık 2014, s. 91 ve devamı.

çalışmaları bu kategoriye girer. Ayrıca, Rıza Atiyye'nin *Anlatıda Yaşayan* adlı kitabındaki "Mahfûz'un Rüya Anlatıları"¹² ve Ahmed Mustafa Ali'nin "Mahfûz ve Bitmeyen Rüyalari: İyileşme Dönemi Rüyalarına Eleştirel Bir Yaklaşım"¹³ incelemesi de bu kategoriye dahildir. Bu çalışmalara ek olarak, daha birçok araştırma da yapılmıştır.

Bu çalışmaların en önemli özelliği, Necîb Mahfûz'un rüyalarının sadece bir bölümünü oluşturan son dönem rüyalarına odaklanmalarıdır; özellikle de "İyileşme Dönemi Rüyalari" derlemesine yoğunlaşmış, diğer hikâye derlemelerinde yer alan rüyaları göz ardı etmişlerdir. Ayrıca, birçok çalışma rüyaların sanatsal yapısını ihmal edip, daha çok rüyaların yorumuna odaklanmıştır. Bu çalışmaların hiçbirisi rüyaları kapsamlı bir biçimde ele almamış, rüyalar ya belirli bir açıdan incelenmiş ya da Mahfûz'un diğer metinleri arasında yer almıştır.

Bu sebepler ışığında, bu çalışmanın amacı, rüyaların Mahfûz'un hikâye yapısında nasıl değişikliklere yol açtığını ve yapı unsurlarında ne tür dönüşümlere sebep olduğunu ortaya koymaktır. Aynı zamanda, rüyanın bu yapıya ve unsurlarına ne derece etki ettiğini belirlemek ve rüyaların Mahfûz'un anlatı yapısındaki anlamsal ufuklarını incelemek hedeflenmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda, Mahfûz'un hikâye yapısındaki gelişim süreci izlenirken, Mahfûz'un modern Arap hikâyesinin en önemli isimlerinden biri, belki de en önemlisi olarak kabul edilmesi göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca bu çalışma, Mahfûz'un yaşamının son döneminde temellerini attığı bu yeni edebi türün eleştirel teorisine katkı sunmayı ve bu türün Mahfûz'un hikâye üretimindeki ilk örneklerini sağlamlaştırmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın amaçları ve hedefleri, belirli bir okuma yönteminin izlenmesini zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda çalışma, anlatı incelemesinde *yapısalcı yöntemden* faydalanmıştır; bu yöntem, Rus biçimcileri, özellikle Şklovski ve Jakobson tarafından geliştirilmiş olup "edebilik" terimi etrafında şekillenir. Biçimciler, edebiyat incelemelerinde araştırılacak yegâne materyalin bu "edebilik" olduğunu savunmuşlardır. Jakobson bu fikri, "Edebi bilimin konusu edebiyatın kendisi değil,

¹² Ridâ Atiyye, *el-Âiş fî's-Sard*, el-Hay'a el-Misriyye el-'Amma li'l-Kitâb, Kahire, 2016, s. 185 ve devamı.

¹³ Ahmed Mustafa Ali, *Mahfûz ve Ahlâmuhu el-Lâtî Lâ Tentehî: Mukârabe Nakdiyye li Ahlâm Fetratî'n-Nekâha*, el-Hay'a el-Misriyya el-'Amma li'l-Kitâb, Kahire, 2016, s. 5 ve devamı.

edebiliktir; yani bir eseri edebi yapan unsurlardır”¹⁴ şeklinde ifade etmiştir. Ayrıca çalışma, *anlamsal anlatı* akımının sunduğu olanaklardan da yararlanmıştır. Bu akım, anlatı elemanlarını, yapı içindeki ilişkiler ve bu ilişkilerin yarattığı işlevler bağlamında, anlatı birimlerinin anlatıcı, karakterler, zaman ve mekân gibi bileşenler aracılığıyla ifade ettiği sanatsal içerik temelinde analiz eder.

Aynı zamanda, çalışma *tarihsel ve sosyal yöntemleri* de kullanmıştır. Özellikle, Necîb Mahfûz’un hikâye metnlerinin önemli tarihsel ve toplumsal koşullardan etkilendiği göz önünde bulundurulmuştur. Bu nedenle, metnlerin ortaya çıktığı sosyal ve tarihsel bağlamların kapsamlı bir şekilde ele alınması gereklidir. Mahfûz’un hikâyelerinde yer alan sosyal ve tarihsel değişkenlerin incelenmesi, edebi biçimlerin ve yapıların toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümlerle nasıl etkileşime girdiğini gözler önüne sermektedir.¹⁵ Bu metinler, anlatı yapılarının, toplumsal geleneklerin ve tarihsel yapıların yoğun şekilde yansıtıldığı referanslarla dolu olduğundan, bu unsurlar metnin anlam zenginliğine katkıda bulunmaktadır.¹⁶

Bir metni tamamen kendine kapalı, izole bir yapı olarak ele almak, edebi metnlerin doğası gereği doğru bir yaklaşım değildir. Hikâye metni de diğer edebi türler gibi, bir bütünlük oluşturan bir uyum içindeki güdüler, yapılar ve ilişkiler sistemidir. Her parça, bu yapının işlevsel bir bileşeni olarak, yapının anlamlı bir bütünlük oluşturabilmesi için gereklidir. Bu nedenle, bütüncül bir bakış açısı geliştirmek isteyen bir araştırmacının, objektif ve sağlam bir yaklaşım benimsemesi gerekir. Bu bağlamda, “Edebiyatta hiçbir estetik teorinin, edebi mesajın içeriğini temel almaksızın geçerliliği yoktur; hatta bu, estetik kuramların temel ilkelerinden biridir. Aynı şekilde,

¹⁴ Anlatı çalışmaları ve eleştiri yöntemleri hakkında daha fazla ayrıntı için bkz. Abdurrahîm el-Kurdî, *es-Sard ve Menâhîcu’n-Nakdi’l-Edebî*, Mektebet el-Âdâb, Kahire, 2004, s. 89 ve devamı.

¹⁵ A.e., s. 105.

¹⁶ Sosyal yaklaşım sahipleri, hikâyenin analizinde, özellikle yapısalci kuramın öncülerinden Georg Lukács ve Lucien Goldmann’ın görüşlerinde olduğu gibi, edebi eleştirinin anlam yapılarının aydınlatılması için sosyolojik ve felsefi bir yöntem biçiminde şekillendiğini savunurlar. Bu anlayış, dünyaya bakış biçimleri aracılığıyla anlamın üretim seviyelerini belirlemeyi ve edebi formların dönüşümü ile gelişiminin ekonomik ve siyasi düzeydeki toplumsal dönüşümlerle ilişkisini ortaya koymayı hedefler. (Bu teori hakkında daha fazla bilgi için bkz. Lucien Goldman v.dğr., *el-Biniyye et-Tekviniyye ve’n-Nakd el-Edebî*, çev. Muhammed Sebîla, Mü’essese el-Abhâs el-Arabiyye, Beyrut, 1. baskı, 1984, s. 57 ve devamı - Tevfik ez-Zeydî, *Eser el-Lisâniyyât fi’n-Nakdi’l-Arabî el-Hadîs*, ed-Dâr ul-Arabiyye li’l-Kitâb, Tunus, 1984, s. 44 ve devamı.

edebi eserin estetik değeri, dilsel materyalinin anlam ile ifade edilen göstergelerinin birliğı temelinde incelenmedikçe kabul edilemez”.¹⁷

Bu çalışmanın yapısı ve yöntemi, çalışmayı bir giriş, bir hazırlık bölümü ve dört ana bölüm olarak düzenlemeyi gerektirmiştir. Giriş bölümünde, araştırmanın konusu, seçilme nedenleri, yöntemi ve çalışma planı ele alınmıştır. Ardından gelen hazırlık bölümü, rüyanın Arap kültüründeki yerini ve anlatı tekniğı olarak rüyanın kullanımını inceleyerek araştırmaya temel oluşturur. Bu bağlamdan hareketle, Mahfûz’un anlatılarında rüyanın etkisini ve rüyanın anlamsal ufuklarını incelemeye geçilir.

Birinci Bölüm, “Rüya ve Anlatı Yapısındaki Dönüşümler” başlığını taşır ve “rüya” kelimesini içeren hikâye derlemeleri ile bu kelimeyi içeren hikâye başlıklarının yapısal dönüşümlerini inceler. Ayrıca rüyanın, Mahfûz’un anlatı yapısında nasıl türsel bir dönüşüme yol açtığını analiz eder; bu analiz, rüyanın bir anlatı unsuru olarak öykü boyunca mevcut olup olmamasına göre ayrıntılı olarak ele alınır. Bu bölümde ayrıca, rüyanın hikâyelerdeki bakış açısına ve bu bakış açısında meydana getirdiğı değişimlere etkisi de incelenmektedir.

İkinci Bölüm, “Rüya ve Karakter Dönüşümleri” konusunu ele alır ve rüyanın, Mahfûz’un hikâyelerindeki karakter inşasına olan etkisini değerlendirir. Rüyanın etkisiyle kısa hikâye türündeki karakter özelliklerinden ayrılan karakter dönüşümleri ele alınır. Bu bağlamda, Mahfûz’un rüya anlatılarında dikkate değer şekilde yer alan lider ve simge karakterler, gerçek ile hayalin iç içe geçtiğı olağanüstü karakterler, rüya sayesinde canlanan nesne karakterler ve son olarak, rüya gören karakterlerin rolleri detaylıca incelenmiştir.

Üçüncü bölüm, “Rüya ve Anlatı Mekânının Dönüşümleri” başlığı altında, rüyanın Naguib Mahfûz’un anlatı mekânını zamansal ve mekânsal unsurlarıyla nasıl etkilediğini incelemektedir. Bölüm, öncelikle anlatı zamanının dönüşümlerine odaklanarak, rüyanın olayların kronolojik sıralamasını bazen geriye dönüş (flashback) bazen de öne alma (flashforward) yoluyla nasıl etkilediğini açıklamaktadır. Ayrıca, anlatının akışını bazen hızlandırarak bazen de yavaşlatarak, diyalog sahneleri ve betimleyici duraklamalar aracılığıyla, rüyanın bu sürece olan etkisini ele alır. Son

¹⁷ Abdusselâm el-Mesedî, *el-Üslûbiyye ve'l-Üslûb*, ed-Dâr ul-Arabiyye li'l-Kitâb, Tunus, 3. baskı, 1982, s. 118.

olarak, rüyanın anlatı mekânının oluşumuna etkisi ve bu oluşumda meydana gelen değişimler açıklanmaktadır.

Dördüncü bölüm, “Mahfûz’un Rüyalarının Anlamsal Ufukları” başlığı altında, Mahfûz’un rüyalarındaki simgesel ve felsefi boyutları incelemektedir. Bölüm, “Rüyada Görülenler” hikâyesinde açıkça görülen bilgi yolculuğunun genel sembolü üzerinde durmaktadır. Ayrıca, birçok rüyada ortaya çıkan, gerçeklik sorunlarına dair kısmi semboller ele alır ve sonunda, özellikle yaşam ve ölüm gibi metafizik konulara dair bazı felsefi meseleleri inceler.

Son olarak, sonuç kısmı, çalışmanın ulaştığı temel sonuçları özetlemekte ve ardından çalışmada kullanılan kaynakların bir listesini sunmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

DÜŞ VE ANLATI YAPISININ DÖNÜŞÜMLERİ

1.1. Arap Kültüründe Düş

Rüya, uyku sırasında meydana gelen önemli psikolojik bir fenomen olarak kabul edilir. Psikiyatri ve ruh sağlığı sözlüklerine göre, rüya “uyuyan kişinin algıladığı ardışık zihinsel görüntülerden oluşan bir olgudur”.¹⁸ Rüyanın “kaygı, depresyon, korku ve beklenti gibi psikolojik duygularla ilişkisi”¹⁹ olduğu belirtilir. Bu durum, rüyanın insanın bilinçsizlik hâlinde ortaya çıkmasına rağmen, kişinin öznel gerçekliği ve bilinciyle yakından ilgili olduğunu göstermektedir.

Bu rüya olgusu, İslam kültürünün temel bileşenlerinden biri olarak kabul edilmiştir.²⁰ Peygamber Efendimiz’in (s.a.v) vahiy almaya başlamasının ilk adımı olan doğru (salih) rüya, “gördüğü her rüyanın sabah aydınlığı gibi apaçık ortaya çıkması” ile tanımlanmıştır.²¹ Bu açıdan bakıldığında, rüya olgusu Arap-İslam kültürü ve İslam’ın kolektif bilincinde büyük bir ilgi görmüştür. Bu ilgi, rüyayı dini düzenlemelerin temellerinden biri ve manevi bir bilgi kaynağı haline getirmiş, birçok alim tarafından incelenerek rüyaların yorumlanması için sistemler geliştirilmesine ve kategoriler oluşturulmasını sağlamıştır. Bunun nedeni, rüyanın insan doğasıyla olan bağı ve

¹⁸ Muhammed Avvâd, *Mu‘cem Mustalahât et-Tıbbi’n-Nefsî ve’l-‘Aklî*, Dâr Usâme li’n-Neşr ve’t-Tevzî‘, Amman, Ürdün, 2011, s. 20.

¹⁹ Lutfî eş-Şerbinî, *Mu‘cem Mustalahât et-Tıbbi’n-Nefsî*, gözden geçiren: Âdil Sâdık, Müessesetü’l-Kuveyt li’t-Takaddumi’l-‘İlmî, 2003, s. 47.

²⁰ Gerçekte, bu unsurun İslam öncesi medeniyetlerde de önemi vardı; Zira Babilliler, Mısırlılar, Hintliler ve Yahudiler rüyada kehanet niteliğinde bir gerçeklik görürlerdi. (Bkz. Friedrich Von der Lâyen, *el-Hikâye el-Hurâfiyye*, çev. Nebîle İbrâhîm, Dâr el-Qalem, Beyrut, 1973, s. 87. Aristoteles, rüyayı psikolojik bir araştırma konusu haline getiren ilk kişiydi. Rüyalar üzerine yazdığı iki kitapta, rüyaların tanrılar tarafından gönderilmediğini, aksine "genius" (içsel bir ruh) tarafından ilham edildiğini ileri sürer. Bu iki yaklaşımın varlığı, rüyaların değerine göre sınıflandırılmasına yol açmıştır: bir yanda uyuyan kişiye uyarı veya gelecekle ilgili bilgi veren değerli ve doğru rüyalar, diğer yanda ise yanıltıcı ve değersiz rüyalar. Artemidorus ise rüyaları iki kategoriye ayırmıştır. Birinci kategori, geçmiş veya şimdiki zamandan etkilenen, ancak geleceğe dair bir anlam taşımayan rüyalar ve bunlar düşler ve abartılı hayaller (kâbuslar) içerir. İkinci kategori ise geleceği belirleyen rüyalar ve doğrudan kehanet, vizyon ve sembolik rüyaları kapsar. (Daha fazla bilgi için bkz. Sigmund Freud, *Tefsîru’l-Ahlâm*, sunuş: Mustafa Safvân, Dâr ul-Fârâbî, Beyrut, 1. baskı, 2003, s. 54-55.)

²¹ Muhammed b. İsmâîl el-Buhârî, *Sahîhu’l-Buhârî*, Dâr İbnu Kesîr, Kahire, 1414/1993, cilt VI, *Kitâb Ta‘bîr el-Ru‘yâ, Bâb Evvel mâ Bud‘e bi-hi Rasûlullâh (sav) min el-Vahy el-Ru‘yâ el-Sâliha*, hadis no. 6581, s. 2561.

“peygamberliğin kalıntıları ve parçalarından biri, hatta iki bölümünden biri” olarak kabul edilmesidir.²² Ayrıca, rüya yorumuyla ilgilenen alimler, bu bilimin kâhinlikten ve bilinmeyi bilme iddialarından farklı olarak, şeriatta yeri olan bir ilim olduğunu, bu nedenle dini ve kutsal olana bağlı, sabit bir konuma sahip olduğunu vurgulamışlardır.²³

İslam kültüründe rüya olgusu, üç terimle ifade edilmektedir: “ahlam” (düşler), “menam” (uykuda görülenler) ve “ru’ya” (görüler). Bu terimlerin tümü Kur’an’da yer alır. “Ahlam” (düşler) terimi, üç kez çoğul halde geçmiştir; tekil ya da ikili değil, kırık çoğul olarak kullanılmıştır. İki kez şu ayette geçer: “Dediler ki: ‘Karışık düşlerdir, biz düşlerin yorumunu bilmeyiz’”,²⁴ üçüncü olarak da şu ayette geçer: “Bilakis, ‘Karışık düşlerdir’ dediler. ‘Hayır, onu uydurdu, hayır, o bir şairdir’”.²⁵ “Menam” (uyku sırasında görülen) terimi ise iki kez tekil olarak geçer. İlki, Allah’ın Hz. Peygamber (s.a.v) ve müminlere bir rahatlama sağlaması bağlamında geçer: “Allah onları sana uykunda az gösteriyordu; eğer sana onları çok gösterseydi, korkar ve iş konusunda tereddüte düşerdiniz”,²⁶ diğeri ise Hz. İbrahim’in oğlu İsmail’e hitaben söylediği şu ayette yer alır: “Oğlum, rüyamda seni kurban ettiğimi görüyorum”.²⁷ Üçüncü terim olan “ru’ya” (görüler) ve bu terimle ilgili fiiller ise Kur’an’da en çok geçen ifadeler olup çeşitli ayet ve surelerde yer alır.²⁸

Kur’an’da yer alan terimlere dayanarak, Arap sözlüklerinde rüya, uyku ve ru’ya (görü) arasında ayrımlar yapılmıştır. İbn Manzur, “hülye” (rüya) teriminin kişinin

²² Halîl b. Şâhîn ez-Zâhirî, *el-İşârât fî ‘İlmi’l-İbârât*, Şeyh Abdulganî en-Nâbulî’nin *Ta’tîr el-Enâm fî Ta’bîr’l-Menâm* adlı eserinin II. cildi dipnotunda, cilt II, Dâr el-Kütüb el-‘İlmiyye, Beyrut, t.y., s. 3.

²³ Bkz. Şu‘ayb Halîfî, *er-Rihle fî’l-Edebi’l-Arabî*, Ru’ya li’n-Neşr ve’t-tevzî‘, Kahire, 1. baskı, 2006, s. 410.

²⁴ Yûsuf Sûresi, 44. âyet.

²⁵ Enbiyâ Sûresi, 5. âyet.

²⁶ Enfâl Sûresi, 43. âyet.

²⁷ Sâffât Sûresi, 102. âyet.

²⁸ Bunlar arasında örnek olarak, Yûsuf Sûresi’nde geçen şu âyetler zikredilebilir: "Ey babacığım! Ben (rüyamda) on bir yıldız, güneşi ve ayı gördüm; onları bana secde ederken gördüm." Babası dedi ki: "Yavrucuğum! Rüyanı kardeşlerine anlatma, sonra sana bir tuzak kurarlar. Çünkü şeytan, insan için apaçık bir düşmandır" (4-5. âyetler). Ayrıca şu âyet: "Hükümdar dedi ki: Ben (rüyamda) yedi semiz ineği, yedi zayıf ineğin yediğini ve yedi yeşil başak ile diğer yedi kuru başak gördüm. Ey ileri gelenler! Eğer rüyaları yorumlayabiliyorsanız, bu rüya hakkında bana bilgi verin" (43. âyet). Ve: "Dedi ki: Ey babacığım! Bu, daha önceki rüyamın yorumu. Rabbim onu gerçekleştirdi" (100. âyet).

uykusunda gördüğü şey olduğunu belirtir. “Menam” (uyku) ve “mename” terimleri ise uyku yerini ifade ederken, bazı kaynaklarda göz anlamına geldiği belirtilir, çünkü uyku gözde gerçekleşir. “Ru’ya” ise gözle veya kalple bakmak anlamına gelir ve bazen uyanıklık hâlinde de gerçekleşebilir.²⁹

Bu olguyu inceleyen araştırmacılar, rüyaları iki kategoriye ayırmıştır: rüyalar ve görüler. “Görü,” Allah’tan gelen olarak, “rüya” ise şeytandan gelen olarak kabul edilmiştir.³⁰ Bu ayırım, iyilik ve kötülük ikiliğine dayalı bir bakış açısını yansıtır; özellikle de Kur’an’daki bağlam bu ayırımı destekler. Kur’an’da “ahlam” terimi, iki kez “karışık düşler” ifadesiyle birlikte kullanılmıştır. Zemaşşeri’ye göre “karışık düşler,” kişinin içsel düşünceleri veya şeytan vesvesesiyle karışan hayallerdir.³¹ Ayrıca, bu terim yalnızca bir kez “yorum” ifadesiyle birlikte kullanılmıştır ki bu durumda, Firavun’un danışmanları, düşlerin ya geçersizliği ya da bazı düşleri yorumlama yeteneksizliği nedeniyle bu düşleri yorumlamayı reddetmişlerdir.³² Öte yandan, diğer iki terim müminler için bir müjde veya peygamberlerin olumlu görüleri ile ilişkilidir.

İbn Sîrîn ise kitabında rüyaları kendinden kaynaklanan veya başkası için görülen olarak sınıflandırmıştır. Yani, rüyalar kişinin kendisiyle ilgili olarak yorumlanabilir ya da gören kişi tarafından başkasına yönelik olarak yorumlanabilir.³³

Yukarıdaki bilgiler, rüya olgusunun eski çağlardan günümüze kadar hem özel hem de genel olarak araştırmacıların ilgisini çektiğini doğrulamaktadır. Rüyalar bilimi, geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemli bir alan olarak görülmektedir; çünkü bu bilim, insan ruhu, varlık katmanları ve vahiy ile ilham gibi nübüvvetin çeşitli yönleriyle bağlantılı çok yönlü bir alandır.³⁴

Alman şarkiyatçı Marie Schimmel’e göre, rüyalar İslam kültüründe geniş bir yere sahiptir; bu genişlik sadece hakikatleri yansıtmamasıyla sınırlı kalmaz, aynı

²⁹ Bkz. İbn Manzûr (Cemâluddîn Muhammed b. Mukrem, ö. 711/1311), *Lisânü’l-Arab*, thk.: bir grup akademisyen, Dâr ul-Maârif baskısı, Kahire, t.y., maddeler: "H-L-M," "N-V-M," "R-'-Y."

³⁰ İbn Sîrîn, *Müntehabü’l-Kelâm fî Tefsîri’l-Ahlâm*, Şeyh Abdulganî en-Nâbulî’nin *Ta’tîrû l-Enâm fî Ta’bîri’l-Menâm* adlı eserinin I. cildi dipnotunda, s. 35.

³¹ Zemaşşerî (Cârullâh Mahmûd b. Amr, ö. 538/1143), *el-Keşşâf ‘an Hakâ’iki Gavâmizi’t-Tenzîl*, Dâr el-Kitâb el-Arabî, Beyrut, 3. baskı, 1407/1987, cilt II, s. 259.

³² Bkz. A.e., aynı sayfa.

³³ Bkz. İbn Sîrîn, *Müntehabü’l-Kelâm fî Tefsîri’l-Ahlâm*, s. 6.

³⁴ Muhammed Abdulkerîm el-Hüseynî, *el-Ru’yâ ve’l-Ahlâm fî’l-Manzûri’s-Sûfî*, Dâr el-Kâdirî, Beyrut, 1. baskı, 2007, s. 6.

zamanda gelenekler, halk bilgeliği ve halk hafızasından türeyen bilgelikler gibi çeşitli unsurlarla bağlantılıdır. Bu nedenle rüyalar, çözülmesi sabır gerektiren karmaşık bir yapıya sahiptir.³⁵ İslam kültüründe rüyalar, müjde, rehberlik, öğüt, belirsizliği giderme, geleceğe dair gizemleri açığa çıkarma ve günlük hayattaki endişeleri giderme gibi farklı roller üstlenmiştir. Bu bağlamda rüyalar, “insan ile gayb âlemi arasında bir aracı” olarak kabul edilmiştir ve bu yüzden rüya tabiri sanatı en saygın ilimlerden biri haline gelmiştir.³⁶

Bu nedenle, İslam kültüründe rüya türleri, isimleri ve görünüşleri üzerine kapsamlı bir literatür oluşmuştur. Rüyaların doğru veya yanlış olmasına göre belirli zamanlarla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Örneğin, öğle uykusunun (kaylule) gün içinde rüyaların en güvenilir olduğu zaman dilimi olduğuna inanılmaktadır. Ayrıca, ağaçların yapraklarla kaplandığı mevsim de olumlu rüyaların en sık yaşandığı dönem olarak görülmektedir. Cuma geceleri ve bayram gibi dini özel günlerde görülen rüyalar, en değerli ve anlamlı rüyalar olarak kabul edilmektedir.³⁷

Muhyiddin İbn Arabi, “uykunun hakikati ve hikmeti” başlıklı bir bölüm ayırmış ve Allah’ın kuluna uyku olgusunu, durumdan duruma geçişin ve bir âleminden diğerine çıkışın nasıl gerçekleştiğini öğretmek için yarattığını belirtmiştir. Ona göre, rüya küçük bir ölüm olup, insanın maddi dünyayla bağlantısının kesilmesi, dünyevi anlamlara yönelme ve hakikatleri semboller aracılığıyla kavrama yoludur. Rüya, bir anlamda geçici bir ölümden veya bozulmuş bir uykudan uzak, gerçek bir uyanıklık hâlidir.³⁸

İbn Arabi’nin bu açıklamaları, rüyanın çoklu özelliklerini ortaya koyar. Rüya, gerçekliğe alternatif bir dünya olabilir; kişi, rüyasında hissettiği acılarla gerçekte bu acılardan arınabilir -bir nevi katarsis- veya rüyalar, cezadan kaçma ve sorumluluktan muaf olma aracı olarak görülebilir. En korkunç bir eylem bile rüyada gerçekleştiğinde, kişi bu eylemin sorumluluğundan kurtulmuş sayılır, zira kimse rüyalarından ötürü yargılanmaz. Ayrıca, rüyalar insanı dini ve dünyevi konularda bilgiyle donatabilir,³⁹

³⁵ Annemarie Schimmel, *Ahlâm el-Halîfe: el-Ahlâm ve Ta’bîruhâ fi’s-Sekâfeti’l-İslâmiyye*, Menşûrât Dâr el-Cemel, Almanya, 1. baskı, 2005, s. 19.

³⁶ A.e. s. 25.

³⁷ Bkz. A.e., s. 59.

³⁸ Bkz. Muhammed b. Abdullâh b. Arabî, *Kânûnu’t-Te’vîl*, Dâr el-Kible li’s-Sekâfeti’l-İslâmiyye, Mü’essese ‘Ulûm el-Kur’ân, 1406, *Bâb Hakikat en-Nevm ve Hikmetuhu*, s. 449-470.

³⁹ Schimmel, *Ahlâmü’l-Halîfe*, s. 185.

ibadet meselelerinde çözümler sunabilir, insanı hikmete yöneltebilir, davranışlarını düzeltebilir ve ilham yoluyla edebi yaratıcılığı teşvik edebilir.

Rüyanın bu nitelikleri ve mitlerle olan benzerliği, edebiyatın hem şiir hem nesir alanıyla güçlü bir ilişki kurmasını sağlar. Rüya hikâyeleri, soyut kavramların edebi eserlerde somutlaşmasını ve anlaşılmasını kolaylaştırır; bunun nedeni rüyaların zengin anlamlarla dolu alanlar sunmasıdır. Geniş ve zengin bir rüya kültür mirasının varlığı da bunu doğrular. Rüyalar, eğitici, ahlaki, rehberlik, reform ve yasama gibi işlevler taşır. Rüyalar ve vizyonlar, bilinmeyeni açığa çıkarma, yaşamdaki belirsizliğe yönelik bir yol gösterici ve geleceği keşfetme çabası olarak kalır ve bu, tarih boyunca insanın en büyük tutkusu olmuştur.

1.2. Düş, Bir Anlatı Tekniği Olarak:

Rüya ve anlatı arasındaki ilişki, insanın hikâye anlatmayı keşfetmesiyle başlayan ve oldukça eski bir temele sahiptir. Örneğin, Gılgamış Destanı'nda Gılgamış, uyku sırasında bir rüya görür ve uyandığında bu rüyayı annesi tanrıça Ninsun'a anlatır: "Anneciğim, dün gece bir rüya gördüm; rüyamda gururla yürüyordum".⁴⁰ Eski Ahit'te ise "Rabbin günü içindeyken, ruhumda büyük bir boru sesi gibi bir ses duydum" şeklinde bir anlatı vardır.⁴¹

Kur'an kıssalarında da rüya, bazı surelerin ana temalarından biridir. Örneğin, Yusuf Suresi, Hz. Yusuf'un babasına gördüğü rüyayı anlatmasıyla başlar: "Babacığim, gerçekten ben, on bir yıldızla güneşi ve ayı bana secde ediyorlar iken gördüm".⁴² Yusuf Peygamber'in hayatındaki dönüşüm de kralın gördüğü bir rüyanın ardından gerçekleşir: "Yedi semiz ineği yedi zayıf inek yiyorken ve yedi yeşil başakla yedi kuru başak görüyorum".⁴³ Bu rüyayı Yusuf (a.s) yorumlamış ve kralın güvenini kazanmıştır. Sûre, başlangıçta anlatılan rüyanın tefsiri ile sona erer: "Babacığim, işte bu, önceden gördüğüm rüyanın yorumudur; Rabbim onu gerçekleştirdi".⁴⁴

⁴⁰ *Melhamet Kalkamış*, sunuş ve çev.: Taha Bâkir, Dâr el-Verâk li'n-neşr, Bağdat, 1. baskı, 2006, s. 175.

⁴¹ *el-Ahdu'l-Kadîm, Sifr el-Ru'yâ* 1:10.

⁴² A.e., 4. âyet.

⁴³ A.e., 43. âyet.

⁴⁴ A.e., 100. âyet.

Bu örnekler, rüyanın hem kutsal metinlerde hem de edebi eserlerde bir anlatı tekniği olarak nasıl derin bir role sahip olduğunu gösterir. Rüya, karakterlerin iç dünyalarını, dönüşüm süreçlerini ve geleceğe dair ipuçlarını sunarak anlatıyı güçlendiren önemli bir unsurdur.

Rüyanın, bilinç dışı bir hâlde görülenleri somutlaştırması, anlatının dışında var olamayan bir olgudur. Bu bağlamda, İslam-Arap geleneğinde “rüyalar sistemi”nin, bu kültürün büyük bir halkasını oluşturduğu söylenebilir. Bu olgu, Arap edebiyatında “rüya edebiyatı” olarak adlandırılabilir bir türü doğurmuştur. Rüya anlatıları, ilk olarak Arap şiirinde, özellikle de bir câhiliye şairinin, terk edilmiş bir yıkıntı önünde durup burayı eskiden olduğu gibi canlı, hayat dolu bir mekân olarak hayal etmesi ve orada kaybettiği sevgilisiyle buluşma arzusunu dile getirmesiyle başlar. Ardından, bu rüya edebiyatı türü Binbir Gece Masalları gibi eserlerde devam eder ve zamanla rüya, tamamlanmış bir anlatı eseri hâline gelir veya tüm anlatı bir rüya etrafında şekillenir.

Bu geleneğin örnekleri arasında İbn Şühayd el-Endülusi'nin (ö. 426 h.) Risaletü't-Tevabi ve'z-Zevabi, “İki Hapishane Mahkûmu” olarak bilinen Ebu'l-Ala el-Ma'arri'nin (ö. 449 h.) Risaletü'l-Gufran eserleri ve Vahrani (ö. 575 h.) ile İbn Arabî'nin (ö. 638 h.) tasavvufî rüyaları gibi rüya temelli anlatılar bulunur. Bu ve benzeri rüya anlatıları, klasik Arap edebiyatının anlatı geleneklerinde büyük bir yer tutarak zengin bir edebi mirasın parçaları hâline gelmiştir.

Rüya, anlatı tekniklerinden biri olarak, anlatının ihtiyaç duyduğu birçok unsuru içerir. Rüya, “bilinç dışında saklı olan anlamları ve çağrışımları, gerçeklikte alışılmış olanlardan kökten farklı yollarla ifade eden sanatsal bir araçtır”.⁴⁵ İhvan-ı Safa'ya göre, rüyanın bir zaman süreci ve mesajı olmalı; bu mesaj iyilik taşıyabileceği gibi kötülük de taşıyabilir. Rüyalar, uyarılar ve işaretleri anlamak için bir yoldur.⁴⁶ Anlatı olayına en yakın şey rüyadır, çünkü rüya anlatıda sıradan bir şey olarak düşünülemez; Binbir Gece Masalları'nda olduğu gibi, rüyalar görene yol gösteren semboller aracılığıyla sorunların çözümüne işaret eder. Örneğin, kral Cılad ve danışmanı Şemas'ın hikâyesi, kralın gördüğü ve oğlunun adil olmayacağına dair yorumlanan bir rüya

⁴⁵ Şeff' es-Seyyid, *Kırâ'a fî'l-Edebi'l-Arabiyyi'l-Hadîs: Nemâzic min el-Edebi'l-Kasasî ve'l-Mesrahî*, Mektebet el-Âdâb, Kahire, 3. baskı, 1432/2011, s. 100.

⁴⁶ Bkz. İhvân es-Safâ, *Resâ'il İhvânî's-Safâ ve Hullâni'l-Vefâ*, Dâr Sâdir, Beyrut, 3. baskı, 2011, cilt III, s. 246.

etrafında şekillenir; olaylar, bu rüyanın gerçekleşmesi ekseninde gelişir.⁴⁷ Bu rüya, metnin anlam boyutlarını zenginleştiren örtük bir kurgu oluşturur ve bireyin toplumla olan çatışmasını işler.

Rüya, sanatçının varoluşun temel hakikatlerine inen içsel görüşlerini yansıtmaya olanak tanır ve anlamı, sembolik ve efsanevi boyutlara taşıyan metaforik bir dil sağlar. Rüya, “açık gerçeklik kadar gerçekçidir ve işlevleri daha derin bir kavrayış sağlar; uyanırken yaptıklarınız ile uyurken yaptıklarınız arasında bir fark yoktur”.⁴⁸ Bu nedenle, rüyanın en güçlü etkisi, metinleri yüzeysel bir anlatıdan yorumlayıcı bir düzeye taşıyarak metnin temel unsurlarına ayrılmasını sağlar ve rüya gören ruhu, sırların merkezi ve anlatının odağı haline getirir.

Aynı zamanda, rüyaları bir “görüler edebiyatı” olarak ele alabiliriz; rüya anlatıları, kültürel kalıpları ve bilgi yapısını içeren işaretler taşır, içinde resmi ve örtük tarih barındırır ve yüksek kültür ile halk kültürünü bir araya getirir. Bu birleşim, rüyanın açık ve gizli kültür yapısını içermesini sağlar; rüya, gerçekliği çıplak bir şekilde açığa çıkaran, belirli bir vizyon taşıyan bir anlatıdır.⁴⁹ Ayrıca, rüya akıl ile sezgiyi, hayal gücünü, ruhani ve mistik unsurları harmanlayarak çok katmanlı ve çok yönlü bir metin yaratır. Bu metin, sıradan bir anlatı olayını aşarak, daha derin, daha verimli ve kalıcı bir boyuta taşır.⁵⁰

Modern anlatı yazarları, rüya ile anlatı türleri arasındaki bu bağı fark ederek, roman, hikâye veya kısa hikâye biçimindeki eserlerinde rüyayı yoğun bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Bu durum, rüyaların sanatsal bir sembol hâline gelmesine yol açmış ve eleştirmenler, bu olgunun iki temel nedene dayandığını öne sürmüşlerdir:

Birinci Neden: Çağdaş yazarların, rüyayı sanatsal bir olgu olarak ele alan Avrupa çalışmalarından ve eserlerinden etkilenmelerinin bir sonucudur. Özellikle, bireyin iç dünyasını dış görünümünden daha fazla ön plana çıkaran bilinç akışı tekniği

⁴⁷ Bkz. Müellifi Meçhul, *Elf Leyle ve Leyle*, Bûlâk baskısından nakledilen metin, thk.: Şeyh Muhammed Katta el-Adavî, Dâr Sâdir, Beyrut, t.y., cilt II, s. 462.

⁴⁸ Rîtâ Avad, *Edebunâ'l-Hadîs Beyne er-Ru'yâ ve't-Ta'bîr*, el-Mü'essese el-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-neşr, 1. baskı, 1987, kapak resmi.

⁴⁹ Alexander Borbely, *Esrâru'n-Nevm*, çev. Ahmed Abd el-Azîz Selâme, *Silsilet Âlemi'l-Ma'rife*, Kuveyt, sayı 85, 1992, s. 84.

⁵⁰ Sâsin Assâf, *Dirâsât Tatbîkiyye fî'l-Fikri'n-Nakdi'l-Edebî*, Dâr el-Fikr el-Lübnânî, Beyrut, 1. baskı, 1991, s. 133.

ile yazılan hikâyeler bu etkiyi göstermektedir. Bu tür hikâyeler, doğrudan veya dolaylı olarak içsel monologlara dayanır ve karakterin zihinsel süreçlerini yansıtır.⁵¹

İkinci Neden: Rüyanın canlı bir gelenek olarak süregeldiği Arap kültür mirasının etkisidir. Bu bağlamda, çağdaş yazarlar, İbn Sîrîn'in Seçme Sözlere: Rüya Yorumları (ö. 110 H.) ve Abdulgani en-Nablusi'nin Ta'birul Anam fi Tafsirul Menam (ö. 1143 H.) gibi klasik rüya yorumu kitaplarından, ayrıca Ahmed es-Sabahî Avadullah'ın Tefsirul Ahlam gibi modern rüya yorumlarından etkilenmişlerdir.⁵²

Bu iki ana etkenin sonucunda, rüya anlatı yapısına dâhil edilmiş ve hikâye yapısında yenilikçi bir öge olarak kullanımı artmıştır. Rüyanın bu yapıya katılması, özellikle "duyusal hikâye" tekniğiyle birlikte modern anlatıya bir yenilik getirmiştir. Bilinç akışı türündeki hikâyeler, yazarın rüyayı hikâyesinde yoğun bir şekilde kullanması ve rüyayı serbest çağrışım yoluyla işlemeye başlamasıyla gelişmiştir.⁵³ Psikoloji alanındaki araştırmalar da bu kullanımın önemini desteklemektedir. Rüya ile bilinçdışı arasındaki güçlü bağ, bireysel bilinçdışını rüya aracılığıyla tanıma veya bilinçdışını anlama yönünde verimli bir yöntem sunmaktadır. Bu yöntem, düşüncüyü, kültürü, toplumu, tarihi, ideolojiyi, otobiyografiyi ve mitolojiyi analiz etmeye yönelik entelektüel bir çaba olarak değerlidir. Rüya ve bilinçdışı, "zaman ve mekâna bağlı olmama konusunda ortaktır ve her ikisinde de temel dürtüler baskındır".⁵⁴

Yukarıdaki bilgiler bizi anlatı ile rüya arasındaki uzun süreli bağa götürmektedir. Bu geniş ilişki, anlatı yapısının rüyalardan özelliklerini ve sanatsal tekniklerini ödünç almasına olanak tanımış, böylece anlatılar, uçma, görünmez olma, insan dışı şekillere dönüşme gibi fantastik unsurlarla zenginleştirilmiştir. Bu tür hayali unsurlar, sadece eski anlatı yapılarında değil, aynı zamanda modern anlatı

⁵¹ Eleştirmenler, rüyanın özellikle bilinç akışı tarzındaki hikâyelerle ilişkilendirilmesini, bu iki unsur arasındaki benzerliklere dayandırır. Bu benzerliklerin en önemlileri şunlardır: her ikisinin de çağrışım yöntemine dayanması, zamanın tersine işlemesi ve mecazların yoğun bir şekilde kullanılmasında aşırıya kaçılması. (Bkz. Robert Humphrey, *Teyyâr ul-Va'y fi'r-Rivâyeti'l-Hadîse*, çev. Mahmûd er-Rubey'î, Dâr Garîb, Kahire, 2000, s. 33; Murâd Abdurrahmân Mebrûk, *ez-Zavâhiru'l-Fenniyye fi'l-Kıssati'l-Kasîrati'l-Mu'âsıra fi Mısır (1967-1984)*, el-Hay'a el-Misriyye el-Âmma li'l-Kitâb, Kahire, 1989, s. 286 ve devamı; Halîfî, *er-Rihle fi el-Edebi'l-Arabî*, s. 433.)

⁵² Bkz. Murâd Abdurrahmân Mebrûk, *ez-Zavâhiru'l-Fenniyye fi el-Kıssati'l-Kasîrati'l-Mu'âsıra*, s. 255; Fedvâ Mâltî Duglâs, *Min et-Teklîd ilâ Mâ Ba'd el-Hadâse*, sunuş: Câbir Asfûr, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, 1. baskı, 2003, s. 179.

⁵³ Bkz. Murâd Abdurrahmân Mebrûk, *ez-Zavâhiru'l-Fenniyye fi el-Kıssati'l-Kasîrati'l-Mu'âsıra*, s. 285.

⁵⁴ Ali Zey'ûr, *el-Ahlâm ve er-Rumûz*, Dâr el-Menâhil, Beyrut, 1. baskı, 1423/2002, s. 60.

yapılarında da kendisine yer bulmaktadır. Rüya anlatılarını sanatsal bir ifade biçimi olarak ustaca kullanan yazarlardan biri olan Necîb Mahfûz, hayatının başından sonuna kadar bu tekniği eserlerinde uygulamıştır.

Mahfûz'un edebi yaşamı boyunca, rüya teması onun anlatı yapısında kesintisiz bir unsur olarak yer almıştır. İlk hikâye derlemesi olan Hemsetü'l-Cünun (1938) adlı eserinden başlayarak 2006 yılındaki ölümüne kadar, on dokuz hikâye derlemesi boyunca rüyayı bir teknik olarak kullanmayı sürdürmüştür. Bu eserlerde rüya, çok yönlü etkiler taşımanın yanı sıra, farklı semboller, anlamlar ve temalar içermektedir. Bu çalışma, Mahfûz'un rüya anlatılarında bulunan bu sembollerin ve temaların özelliklerini incelemeye çalışacaktır.

Sonuç olarak, bu çalışma, Mahfûz'un hikâye metinlerinde "rüya"yı, uykuda veya uyanırken yaşanmış olarak anlatılan tüm görsel veya işitsel deneyimleri temsil eden bir teknik olarak değerlendirecektir. Bu teknik, bireyin iç ve dış dünyalarını, düşüncelerin, anlamların ve imgelerin sürekli bir akışı aracılığıyla zamanla harmanlar. Mahfûz'un anlatılarında, bireysel "ben" ile toplumsal "ben" birleşerek bilinçdışı sembollerle iç içe geçen hayal gücü ve gerçeklik bir araya gelir.

1.3. Düş ve Anlatı Yapısının Tahavvülü

Hikâye metninin yapısı, kendi özel çerçevesini anlatı alanını kaplayarak ve bileşenleri arasında kurduğu ilişkiler yoluyla oluşturur; böylece, metnin dokusunu ve parçaları arasındaki bağlantıyı sağlar. Bu nedenle, metnin yapısını bir edebi eser olarak ayrıntılı bir şekilde incelemek, metnin birimlerinin canlılığını değerlendirmek, inceleyen kişinin öncelikle bu birimlere ve onların düzenine dair bir anlayış geliştirmesini gerektirir. Bu süreç, metnin dış sınırlarından başlayarak iç bileşenlerin bağlantı biçimlerine ve düzenlenme yollarına geçmeyi kapsar. Aristoteles'in Poetikasında belirttiği gibi, metnin güzelliği büyük ölçüde bu düzenlemelerde gizlidir.⁵⁵

Anlatı birimlerinin yapısal düzenini ve organizasyonunu incelemek amacıyla edebiyat araştırmacıları arasında Rus biçimciler, anlatı analizinde önemli bir rol oynamıştır. Anlatının temel birimlerini belirlemeye yönelik çalışmaları, anlatının iç yapısına dair ayrıntılı betimlemelere dayanır ve anlatının yapısal ve mantıksal

⁵⁵ Bkz. Aristoteles, *Kitâb Aristûtâlîs fî eş-Şi'r*, thk.: Şükrî Muhammed İyâd, Dâr el-Kitâb el-Arabî li't-Tıbbâ'a ve'n-Neşr, Kahire, 1967, s. 60.

ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu çalışmalar, anlatı yapısının organizasyonu ile günlük dilin yapısal kalıpları arasındaki benzerliklere odaklanır.⁵⁶

Bu çerçevede, Rus biçimci Boris Tomashevski'nin anlatı incelemesinde ortaya koyduğu "hikâye içeriği" (fabula) ve "hikâye yapısı" (syuzhet) ikiliği, anlatı araştırmalarında Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Gerald Prince ve Roland Barthes gibi önemli isimler tarafından takip edilmiştir.⁵⁷ Hikâye içeriği, anlatı boyunca bize aktarılan, doğal zamansal ve nedensel bağlantılarla düzenlenen olayların bütünüdür; bu içerik, olayların düzenlenme biçiminden bağımsız olarak bir anlatıyı oluşturmaya uygun ham bir malzeme sağlar.⁵⁸ Hikâye yapısı ise aynı olayları kapsar;⁵⁹ ancak olayların anlatı içindeki görünüş sırasını ve bu olayların içerdiği bilgileri dikkate alır.⁶⁰

Aynı amaç doğrultusunda, yani anlatı birimlerinin düzenlenişini inceleme amacıyla Tomashevski'nin ikili yaklaşımını takip eden Vladimir Propp'un biçimci yöntemi, Rus masallarını yapısal bir bakış açısıyla ele alarak masalın karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu öne sürmüştür. Propp'a göre, masal yapısı, farklı anlatı birimleri arasındaki ilişkileri çözümleyerek bu ilişkilerin işlevlerini ortaya koyma çabasına dayanmaktadır.⁶¹

"Biçim" veya "formasyon" terimi, modern anlatı inceleme yöntemlerinde önemli bir yer kazanmış ve edebi anlatının estetik değerini üreten esas unsur olarak kabul edilmiştir. Bu yaklaşıma göre, bir metni anlamamanın ve analiz etmenin yolu, metnin yoğun ve işlevsel biçimlenme alanını incelemekten geçer. Edebî türlerdeki metinler, "öncelikle bir formasyon" olarak değerlendirilir; yani estetik değerinden önce, metnin katmanlarını ortaya koyan formasyon özelliği incelenir. Bu formasyon süreci; yapının, anlatının ve nihayetinde metnin tüm katmanlarında estetik unsurlar üretir. Bu bağlamda, rüya ve bilinç, hayal ve gerçek, görünen ve görünmeyen gibi öğelerin

⁵⁶ Bkz. Sa'îd Yaktîn, *Tahlîl el-Hitâbu'r-Rivâ'i (ez-Zaman es-Sard – et-Teb'îr)*, ed-Dâr el-Beydâ': el-Merkez es-Sekâfî el-Arabî, 4. baskı, 2005, s. 29.

⁵⁷ Bkz. Şerîf el-Cayâr, *et-Tedâhulu's-Sekâfî fî Serdiyyâti İhsân Abdi'l-Kuddûs (Medhal Nakdi Mukâren)*, el-Hay'a el-Âmma li-Kusûr es-Sekâfa – *Silsilet Kitâbât Nakdiyye*, sayı 155, 2005, s. 228.

⁵⁸ Bkz. Tzvetan Todorov, *Nazariyyetu el-Menheci's-Şeklî: Nusûs eş-Şeklâniyyîni'r-Rûs*, çev. İbrahim el-Hatîb, Matba'at Mü'esseset el-Abhâs el-Arabiyye, Beyrut, 1. baskı, 1982, s. 180.

⁵⁹ Bir grup yazar, *Medhal ilâ Menâhic en-Nakd el-Edebî*, çev. Dr. Ridwân Zâzâ, gözden geçiren: Dr. el-Munsif eş-Şenûfî, *Silsilet Âlem el-Ma'rife*, Kuveyt, 1997, s. 217.

⁶⁰ Bkz. Todorov, *Nazariyyetu el-Menheci's-Şeklî: Nusûs eş-Şeklâniyyîni'r-Rûs*, s. 180.

⁶¹ Bkz. Vladimir Propp, *Morphologyâ el-Kissa*, çev. Abdulkerîm Hasan, Semîra bint 'Amû, Şirâ' li'd-Dirâsât ve'n-Neşr ve't-Tevzî', Şam, 1. baskı, 1416/1996, s. 36-37.

kaynaştığı simgesel bir sistem ortaya çıkar. Dil, bir anlam bağı kurmaksızın özgürce oynar; göstergeler, anlamlardan bağımsızlaşır ve kelimeler, inşa hâlinde bir dünyayı temsil eden semboller ve estetik kodlar hâline gelir. Bu estetik katmanlar, metnin semiyotik (göstergebilimsel) yapısının analiz edilmesiyle çözülebilir.⁶²

Hikâye metnlerinin anlatı yapısında, “rüya” en önemli tekniklerden biridir, çünkü bu teknik, karakterlerin hem dışsal özelliklerini hem de içsel derinliklerini açığa çıkarır. Rüya katmanı, metnin en iç kısmında yer alarak çok katmanlı, karmaşık ve iç içe geçmiş bir yapı sergiler. Bu özellik, rüyanın anlatıdaki diliyle, rüyanın içerdiği anlamlar arasında bir ayırım ortaya çıkarır. Gerçek rüya, birey için yaşamsal anlamlar taşıırken, edebi rüya, kurmaca özellikleriyle farklı bir estetik anlam yoğunluğuna sahiptir. Rüya ile metin arasındaki ortak dil unsurları, rüyanın anlatı içinde aynı bağlamı paylaştığını gösterir. Bu bağlamda, “her rüya metni, diğer metinlerden farklı olmayan bir yapıdadır ve metnin yer aldığı bağlamlarla uyum içindedir... Burada sadece bilinçdışının daha açık, bir biçimde ortaya çıktığını söyleyebiliriz”.⁶³

Bu nedenle, rüya da diğer metinler gibi bir metindir; rüyanın dili, anlatıdaki diğer dillerden alınır ve metnin içine katmanlı bir yapı olarak dâhil edilir.⁶⁴

Bu çalışmanın amacı, Necîb Mahfûz’un hikâye yapısındaki anlatı biçimleme tekniklerini incelemek değildir; bu konu, Mahfûz’un eserleri üzerine yapılan birçok çalışma tarafından ele alınmıştır.⁶⁵ Çalışmanın amacı, rüya unsurunun bir anlatı tekniği olarak bu yapıya olan etkisini incelemektir. Bu doğrultuda, bu bölümde, rüyanın Mahfûz’un hikâye yapısındaki birimlere etkisi ele alınacaktır.

Bölümde ilk olarak, rüyanın hikâye başlıklarına etkisi incelenecektir; zira başlık, metin için bir başlangıç noktası niteliğinde olup metnin temel bir bileşenidir. Ardından, rüyanın edebi türe etkisi değerlendirilecektir; bu adım, eleştirmenler arasında “İyileşme Dönemi Rüyalari” ve “Son Rüyalari” adlı eserlerin hangi edebi türe ait olduğuna dair süregelen tartışmalara katkı sağlayabilir. Son olarak, rüyanın anlatı

⁶² Salah Abdussabûr, *Hayâtî fî eş-Şî’r*, Dâr el-‘Avde, Beyrut, 1969, s. 563.

⁶³ Bkz. Pierre Guiraud, *‘İlm el-İşâra: es-Simyolojiyâ*, çev. Munzir ‘İyâşî, Merkez el-İnmâ’ el-Hadârî, Halep, 3. baskı, 2007, s. 18

⁶⁴ Fârîd ez-Zâhî, *en-Nass ve’l-Cesed ve’t-Te’vîl*, Afrîkiyâ eş-Şark, Fas, 2003, s. 126.

⁶⁵ Bu çalışmalardan bazıları: İflîn Yârd, *Necîb Mahfûz ve el-Kıssatu’l-Kasîra*, Dâr eş-Şurûk, Kahire, 1987; Şeymâ Muhammed Hamdî, *Teknîyyâtus-Sard fî Nusûsi Necîb Mahfûz el-Kasîra Cidden*, yüksek lisans tezi, danışman: Hüseyin Hamûde, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edebiyat Fakültesi, Kahire Üniversitesi, 2011, v.dğr.

perspektifi üzerindeki etkisi incelenecek ve bu unsurun Mahfûz'un hikâye yapısında temel bir yapı taşı olarak rolü ele alınacaktır.

1.3.1. Düş ve Başlığın Dönüşümü

Başlık, “edebi metin dünyasına açılan kapı”⁶⁶ olarak tanımlanır ve okurun metne ulaşmasını sağlayan anahtar niteliğindedir. Bu nedenle, başlık bir metnin vazgeçilmez bir parçasıdır; metnin kendine özgü bütünlüğünü korur ve onu diğer metinlerle karışmaktan korur. Başlık, “metnin anlamına işaret eden ve kendine özgü bir anlatı sunan bir gösterge olarak” önem taşır; metni açarken okurun dikkatini çeker ve onu metinle bağlantılı hale getirir.⁶⁷ Bu nedenle, başlık “metnin eşiği” olarak görülür ve okur bu eşiği dikkatli bir farkındalıkla geçmelidir; aksi takdirde, okurun okuma süreci kesintiye uğrayabilir.⁶⁸

Bir başlığın değerini değerlendirmek için belirli dil bilgisel, anlamsal ve estetik ölçütler bir arada ele alınır.⁶⁹ Başlık, dilin sunduğu tüm yapısal olanaklara uyum sağlar; dil bilgisel yapısı, tek kelimeden veya sıfat tamlamasından oluşabilir.⁷⁰ Necîb Mahfûz'un rüyalarla şekillenen hikâye ve hikâye derlemelerinin başlıklarında bu dilsel ve anlamsal özelliklerin yansımaları görmek mümkündür.

Mahfûz'un rüya temalı hikâye derlemesinin başlığı olan Nekahet Dönemi Rüyaları, dil ve anlam bakımından rüyanın etkisini açıkça taşır. Bu başlık, “rüyalar” (karışık çoğul olarak) ile “nekahet dönemi” (zamansal bir süreç) ifadelerinin birleşiminden oluşur. Burada “rüyalar” kelimesi, okuyucuyu, ancak rüyayı görenin anlatımıyla şekillenen, öngörülemez ve hayal gücüne dayalı bir dünyaya götürür. Başlık, rüyaların doğasını ve metnin gerçek dünyadan kopuk, fantastik anlatısını okura işaret eder. Ayrıca, “nekahet dönemi” ifadesi, hastalıktan sağlığa geçişi

⁶⁶ Halîl el-Mûsâ, *Kırâ'ât fî eş-Şi'ri'l-Arabîyyi'l-Hadîsi ve'l-Mu'âsır*, Menşûrât İttihâd el-Kuttâb el-Arab, Şam, 2000, s. 73

⁶⁷ Şu'ayb Halîfî, *Huviyyet el-'Alâmât fî el-'Atabât ve Binâ' et-Te'vîl*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, 2004, s. 9.

⁶⁸ Muhammed Abdulmuttalib, *Belâğatu's-Sard*, el-Hay'a el-'Âmma li-Kusûr es-Sekâfe, *Silsilet Kitâbât Nakdiyye* (114), Eylül 2001, s. 18. Daha fazla bilgi için bkz. Abd el-Hakk Bel'âbid, *'Atabât: guirard jinet min en-Nass ilâ el-Manâss*, ed-Dâr el-Arabiyye li'l-'Ulûm – Menşûrât el-İhtilâf, Cezayir, 2008, s. 65-89.

⁶⁹ Sa'îd Hasan Bahîrî, *Dirâsât Luğaviyye Tatbikiyye fî el-'Alâka Beyne el-Binye ve'd-Delâle*, Mektebet el-Âdâb, Kahire, 1. baskı, 1426/2005, s. 244.

⁷⁰ Bkz. Muhammed Fikri el-Cezzâr, *el-'Unvân ve Sîmyûtîkâ el-İttisâl el-Edebî*, el-Hay'a el-Misriyya el-'Âmma li'l-Kitâb, Kahire, 1998, s. 41

simgeler ve başlığın anlamını güçlendirir. Bu başlık, metinle okur arasında bir bağ kurar, okuyucuyu anlatıya dâhil eder ve onu keşfetmeye teşvik eden bir bağlantı sağlar.

Başlığın sonunda yer alan “nekahet” ifadesi, Necîb Mahfûz’un hangi iyileşmeyi kastettiğine dair çeşitli anlam çağrışımlarını gündeme getirir: Acaba bu, “hastalıktan sonra bir iyileşme mi?” yoksa “filozofik düşüncelerde ve hayatın sorgulamalarında kaybolduktan sonra bir arınma mı?” ya da “elli beş eserle tamamlanan yaratıcı bir sürecin ardından gelen bir dinlenme mi?” Bu iyileşme dönemi, uzun bir ömür boyunca Kahire ve İskenderiye gibi, antik dönemden modern çağa uzanan kültürlerin buluşma noktası olan şehirlerde, hayatını gözlemleyerek geçiren bir düşünce insanının yaşamının yansıması olabilir.⁷¹

Bu Nekahet dönemi, sadece Mahfûz’un kendi hastalık süreciyle mi ilgilidir, yoksa ülkenin yaşadığı sorunların ardından toplumsal bir iyileşmeye mi işaret etmektedir? Belki de bu iyileşme, halkın baskı, yolsuzluk ve toplumsal dışlanmanın yok ettiği güzel değerlere geri dönme gereksinimini ifade etmektedir.

Burada Nekahet kelimesindeki anlam, Mahfûz ile okur arasında özel bir anlaşmayı simgeler. Bu Nekahet herhangi bir iyileşme değil, yalnızca mesajın göndericisi ve alıcısının bildiği belirli bir iyileşmedir. Mahfûz, okuyucusuna bu dönemi anlatırken kendisinin iyileşme sürecini okuruna sunmakta ve aralarındaki kopukluk dönemini telafi edercesine, bu süreçte gördüğü rüyaları okuruyla paylaşmaktadır.⁷²

Bu anlamsal ve yapısal etki, Necîb Mahfûz’un Rüya Görende Gördüm adlı hikâye derlemesinin başlığında da belirgindir. Başlık, her ne kadar derlemedeki tüm hikâyeler rüya anlatıları olmasa da rüya kelimesinin izlerini taşır. Bu başlık, “görmek” fiili ve “uykuda görülen şey” anlamına gelen bir edat grubu ile oluşmuş fiil cümlesinden meydana gelir. Fiil olan “rüya görmek” ve özne olan birinci şahıs zamiri, “uykuda görülen şey” ifadesiyle birleşerek görünün rüyada yaşandığını vurgular. Başlıkta yer alan “görmek” fiili iki kez tekrar edilerek, aynı işlevi “rüyalar” kelimesinin Nekahet

⁷¹ Belirtmek gerekir ki, Mahfûz bu eserin rüyalarını ilk olarak *Nısf ed-Dunyâ* dergisinin kapağında 2000 yılında "Ergenlik Dönemi Rüyaları" başlığıyla yayımlamıştır. Ancak yayım ilerledikçe başlık, "Nekahet Dönemi Rüyaları" olarak değiştirilmiştir. Bu durum, yazarın başlık konusunda bilinçli bir tercih yaptığını göstermektedir.

⁷² Mahmûd ed-Dub‘, *el-Binye ve’t-Tacrîb fî Ahlâm Necîb Mahfûz*, s. 94.

Dönemi Rüyalari başlığında üstlendiği gibi, okuyucuyu ancak rüya gören kişinin anlatımıyla ulaşılabilir, öngörülemez bir dünyaya davet eder.

Burada, okuyucu, anlatının gerçek dünyadan tamamen bağımsız olduğunu ve hiçbir şekilde tahmin edilemeyeceğini bilmelidir. Başlıktaki geniş zaman kipindeki “görmek” fiili, bu rüyaların sürekli ve yenilenen bir doğaya sahip olduğunu ima ederken, fiilin birinci şahıs zamirine atfedilmesi, anlatılan rüyaların doğrudan yazarın kendi bakış açısından kaynaklandığını gösterir. Bu durum, Necîb Mahfûz’un yaratıcı kişiliğini bilen okuyucunun dikkatini sürekli ayık tutmasını gerektirir. Mahfûz, başlığın bu anlam katmanları aracılığıyla okuyucu ile güçlü bir bağ kurmuş, rüya kelimesinin çağrışımları sayesinde metinle okuyucu arasında etkili bir iletişim köprüsü inşa etmiştir.

Rüyanın Mahfûz’un hikâye başlıkları üzerindeki etkisi sadece yapısal ve anlamsal düzeyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bu başlıklarda güçlü bir belagat etkisi de bırakır. Mahfûz’un rüya temalı hikâye ve hikâye derlemelerinin başlıklarında dikkat çeken bir diğer unsur, belagat sanatındaki hüzn olarak bilinen eksiltme tekniğidir. Mahfûz’un pek çok hikâye başlığı, eksiltilmiş bir kelime veya fiil içerecek şekilde tasarlanmıştır; bu durum hem hikâye hem de derleme başlıklarında görülür. Örneğin, ilk hikâye derlemesi olan Hemsetü’l-Cünun’dan “Bir Saatlik Rüya”⁷³ başlığı, Kara Kedi Meyhanesi derlemesindeki “Anlaşılmaz Bir Kelime”⁷⁴ hikâyesi, Balayı derlemesinden “Otuz Beşinci Kattaki Pencere”⁷⁵ ve Özyaşam Öyküsünden Yankılar adlı derlemeden “Geçmişten Bir Yüz”⁷⁶ başlıkları hep eksiltilmiş bir anlatıma dayanır. Aynı şekilde, “Rüyada Gördüm” ve “Nekahet Dönemi Rüyalari” gibi başlıklar da eksiltme sanatını içerir; bu eksiltme, okura yoruma açık kapılar bırakır ve okurun zihnini eksik olan parçaları tamamlamak üzere yönlendirir. Bu, okuyucuyu başlığa daha fazla odaklanmaya zorlar ve eksik unsurları tamamlama ihtiyacı doğurur, ayrıca başlığa yoğunluk ve derinlik kazandırır.

Mahfûz, başlıklarda eksiltilmiş ifadeler kullanarak başlıkların yapısını, rüya gibi yoğun ve çok katmanlı hale getirmiştir. Bu, rüyanın yapısal özellikleriyle paralel bir

⁷³ Necîb Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, Dâr eş-Şurûk, Kahire, 1. baskı, 1427/2006, cilt 1, s. 126-131.

⁷⁴ A.e., cilt 5, s. 574-580.

⁷⁵ A.e., cilt 6, s. 322-344.

⁷⁶ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 336.

yapı oluşturarak, okuyucuya belirsizlik hissi ve yoruma açık kapılar sunar. Bu bağlamda, Mahfûz'un bu başlıklarla metin yapısına dair örtük bir paralellik kurmayı amaçladığı anlaşılır. Belagatin önde gelen teorisyenlerinden Abdülkâhir el-Cürcânî'nin (ö. 471 H.) ifadesiyle, "Eksiltme, incelikli ve nükteli bir sanattır; bu öyle bir sanattır ki, susmak bazen söylemekten daha fazladır, eksik bırakmaksa anlamı artırır".⁷⁷

Mahfûz'un, rüyanın belirsiz ve yoğun anlam katmanlarına olan farkındalığı, onu bu başlıkları hem anlamsal hem de belagat açısından eksiltilmiş ifadelerle kurmaya yönlendirmiştir. Eksiltme sanatı, rüyanın yapısına özgü yoğunluk ve belirsizlikle uyum sağlar ve bu başlıkların sadece çekici veya ilgi çekici bir ifade olmaktan öteye geçtiğini, metne sıkı sıkıya bağlı bir yapısal ve sanatsal özellik taşıdığını gösterir.

Necîb Mahfûz'un rüya temalı hikâye ve hikâye derlemelerinin başlıkları, "rüya" kelimesinin yapısal, anlamsal ve belagat özelliklerinden etkilenmiştir. Bu başlıklar, anlatılacak hikâyeye dair ilk işaretleri sunan bir ön bildirimi içerir; bu da yazarın başlığa belirli bir işlev yüklediğini gösterir.⁷⁸ Nitekim "başlık, içinde hem işaret hem sembol hem de anlam yoğunluğunu barındıran bir referanstır; yazar, amacını bu yoğun ifade aracılığıyla hem genel hem de özel olarak ortaya koyar, metnin dokusunu oluşturan temel bir çekirdektir".⁷⁹

Mahfûz, okuyucuları çekmek için başlıkları özellikle etkileyici bir şekilde sunmuş, sanki onları ilk andan itibaren metnin içine çeken bir cazibe yaratmıştır (Rüyada Gördüm, Nekahet Dönemi Rüyalari, Bir Saatlik Rüya gibi). Bu tarz başlık formülasyonu, yazarların okuyucuyu metne yönlendirme isteğiyle geliştirdiği bir teknik olarak bilinir. Başlıklar, okuyucunun hikâyeye adım atmasını sağlayan gizemli ve çekici ifadelerden oluşur ve bu başlıklar, Mahfûz'un anlatılarında olduğu gibi, okurun hikâyeyi anlamaya yönelik beklentisini hazırlayan ve yönlendiren bir bağlam oluşturur.

Bu başlıklar, Mahfûz'un rüya temasına dayanan eserlerinde, "anlam yüklü bir bağlam" oluşturarak okuyucuyu eserin ruhuna hazırlamaktadır. Bu durum, anlatıyı

⁷⁷ Abdulkâhir el-Cürcânî, *Delâilu'l-İ'câz fî 'İlmi'l-Me'ânî*, thk.: Ebû Fehr Mahmûd Muhammed Şâkir, Matba'at el-Medenî, Kahire, 3. baskı, 1992, s. 106.

⁷⁸ Halîfî, *Huviyyet el-'Alâmât fî el-'Atabât ve Binâ' et-Te'vîl*, s. 27-28.

⁷⁹ A.e., s. 10.

henüz başlıktan itibaren anlamlı bir çerçeveye oturarak okurun metne dair merakını uyandırır ve onu metnin derinliklerine çeker.⁸⁰

1.3.2. Düş ve Türün Dönüşümü

Necîb Mahfûz'un hikâye anlatılarında iki tür rüya kullanımı görülür. Birinci tür, anlatı rüyası olarak adlandırılabilir ve bu türde rüya, hikâyenin içinde yer alarak diğer anlatı teknikleriyle birlikte kurgusal anlatıyı tamamlar. İkinci tür ise rüyaların anlatısı olarak adlandırılabilir; burada rüya, metnin ana yapısını oluşturan temel bir unsur olarak bulunur. Her iki türde de rüya, hikâye yapısında aktif bir rol oynar ve metni şekillendirir.

1.3.3. Anlatı Düşü

Bu tür rüyalar, hikâyenin içine yerleşmiş rüyalar ve karakterlerden birinin dünyasını ifade eder. Anlatı, rüyayı metne bilinçli olarak yerleştirir ve onu diğer anlatı unsurlarıyla harmanlar.⁸¹ Rüya, metin içinde çeşitli biçimler ve yapılandırmalar aracılığıyla yer alır; örneğin, “rüyaya müdahale,” rüyanın anlatıya doğrudan katılması anlamına gelir ve anlatıcı ya da metindeki bir ses, metnin bir kısmının rüya olduğuna işaret eder. Bu teknik, başlık, giriş cümleleri veya “Rüyamda gördüm,” “Bu bir rüyaydı” gibi ifadelerle desteklenir.⁸²

Bu anlatı türünde hikâye, rüya için çerçeve hikâye (framing story) işlevi görür. Anlatı yapısı, Mieke Bal gibi kuramcıların belirttiği üzere iki ana parçadan oluşur: Birinci bölüm, bir veya birden fazla karakter tarafından anlatılan hikâyelerden oluşurken, ikinci bölüm bu hikâyeleri çerçeveleyen daha kısa ve daha az dikkat çekici bir anlatıyı içerir. Bu teknik, rüyanın metin içindeki konumunu belirlerken anlatının rüya ile çevrelenen hikâye yapısını zenginleştirir ve hikâyeye derinlik kazandırır.⁸³

⁸⁰ Muhammed Fikri el-Cezzâr, *el-'Unvân ve Sîmyûtîkâ el-İttisâl el-Edebî*, s. 45.

⁸¹ Mustafa ed-Dab', *Serdiyyetü'l-Eşyâ 'inde Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, Aralık 2014, s. 248.

⁸² Rifka Muhammed Dûdîn ve Emânet Amman, *Hitâbu'r-Rivâyeti'n-Nisviyyeti'l-Mu'âsıra: Thîmât ve Tekniyât*, Amman, 2007, s. 477.

⁸³ Abdullah İbrâhîm, *es-Serdiyyetül-'Arabiyyetu: Bahs fî el-Binya el-Serdiyye li'l-Mevrûs el-Hikâ'î el-'Arabî*, el-Mü'essese el-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut, 2. baskı, 2000, s. 109.

Bu tür rüyalar, Necîb Mahfûz'un birçok hikâyesinde görülebilir. "Bir Saatlik Rüya"daki rüya⁸⁴, "Başkaları İçin Bir Hayat" hikâyesinin kahramanı "Abdülrahman Efendi"nin rüyası⁸⁵, Celal Efendi'nin "Yol Ayrımı" hikâyesindeki arkadaşı Hamid Şamil ile tanıştığında başına gelen anıların hayalleri⁸⁶, Hemsetü'l-Cünun adlı derlemeye yer alan "Katil"⁸⁷ hikâyesinde bahsedilen hayal, Dünya Allah'ın adlı derlemeye "Zinet"⁸⁸ hikâyesindeki ana karakter "Muhammed Bedran'ın hayal dünyası"⁸⁹ veya "Kötü Namı Ev" adlı hikâyedeki başkarakter Ahmet'in rüyası gibi örneklerde bu anlatı tekniği dikkat çeker. Ayrıca Kara Kedi Meyhanesindeki "Anlaşılmaz Bir Kelime"de⁹⁰, "Taocu Tabağı Kaptı" hikâyesinin kahramanı çocuğun rüyası⁹¹, "Şemsiyenin Altında" koleksiyonundan ve Yatak Adamının "Bir Fincan Çay"⁹² öyküsünün neredeyse tüm olaylarını kapsadığı hayali, Balayı adlı derlemeye "Otuz Beşinci Kattaki Pencere"⁹³ ve "Eyüp"⁹⁴, "Şeytan Vaaz Ediyor" koleksiyonundan ve "Lütfen ve Nezaketiniz" öyküsünün içerdiği hayalden⁹⁵, "Göz ve Saat" hikâyesinde⁹⁶, "Uyuyanın Gördüğünü Gördüm" ve "Bahçıvanın Handaki Rüyası" koleksiyonundan "Bahçıvan" hikâyesinde "Al ve Şükret"⁹⁷, "Cinayet ve Kahkaha" öyküsündeki kahramanın rüyası⁹⁸, "Gizli Örgüt" koleksiyonundan ve "Şafakta Bir Fısıltının" içerdiği rüyadan⁹⁹, "Biyografinin Yankıları" koleksiyonundan "İnci"¹⁰⁰ gibi hikâyelerde de bu rüya yapısı görülür.

Mahfûz'un bu hikâyelerinde anlatı, çok katmanlı bir yapıdadır ve rüya, çerçeve hikâyeye eklemlenen yan bir anlatı işlevi görür. Ancak bu, çerçeve hikâyenin (asıl

⁸⁴ Necîb Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 1, s. 127, ayrıca *Fetvet el-'Atûf* adlı derlemeye yeniden yayımlanmıştır, cilt 10, s. 571.

⁸⁵ A.e., cilt 1, s. 147.

⁸⁶ A.e., cilt 1, s. 155. Ayrıca *Fetvet el-'Atûf* adlı derlemeye yeniden yayımlanmıştır, cilt 10, s. 546.

⁸⁷ A.e., cilt 4, s. 235.

⁸⁸ A.e., cilt 4, s. 254.

⁸⁹ A.e., cilt 4, s. 459.

⁹⁰ A.e., cilt 5, s. 575.

⁹¹ A.e., cilt 5, s. 743.

⁹² A.e., cilt 6, s. 231-254.

⁹³ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 6, s. 322-327.

⁹⁴ A.e., cilt 8, s. 394.

⁹⁵ A.e., cilt 9, s. 41.

⁹⁶ A.e., cilt 9, s. 58-59.

⁹⁷ A.e., cilt 9, s. 408-409.

⁹⁸ A.e., cilt 9, s. 472.

⁹⁹ A.e., cilt 10, s. 343.

¹⁰⁰ A.e., cilt 10, s. 349.

hikâyenin) rüya hikâyesini (rüyanın) özgünlük ve çeşitlilikten mahrum bıraktığı anlamına gelmez. Rüya, anlatıda bağımsız bir anlatı yapısı ve öznel bir anlatım tarzıyla kendine özgü bir yer bulur ve hikâyenin anlam katmanlarını zenginleştirir.

Bu yapı, rüyaların asıl hikâyenin anlam yapısını tamamlamasına ve ilk anlatıcının kurduğu anlam bütünlüğüne katkı sağlamasına olanak tanır. Mahfûz'un bu rüya anlatıları, anlatıyı genişletirken metne yeni bir derinlik ve çok katmanlılık ekleyerek okuyucunun hikâyeye daha derin bir anlamla bağlanmasını sağlar. Rüyanın bu şekilde kullanımı, Mahfûz'un anlatısında güçlü bir sembolik yapı ve edebi çeşitlilik oluşturur.

Mahfûz'un hikâyelerindeki rüya ve ana hikâye arasındaki bağ, ana ve yan anlatı (rüya) ilişkisi olarak kendini gösterir. Burada rüya, hikâyeden beslenerek anlatı unsurlarını ödünç alır ve kendi anlatı yapısını güçlendirir. Hikâyenin anlatıcı-muhatap yapısı, zıtlık ikilemi gibi unsurlar, yan hikâye olan rüyanın anlatı çerçevesinde gelişmesini sağlar ve ana anlatının özüne işaret eder. Rüyanın hikâyeye olan bağı, onun sadece bir ek unsur değil, aynı zamanda anlatının gelişiminde önemli bir yapı taşı olduğunu gösterir.¹⁰¹

Bu ilişki, Mahfûz'un anlatısındaki iki önemli soruya yanıt verir: Birincisi, rüyanın hikâye içinde yer alma meşruiyeti nedir? İkincisi, rüya hikâyenin anlatısal bütünlüğünü nasıl tamamlar ve anlatı eylemine nasıl katkı sağlar? Bu iki soru, rüya ve hikâye arasındaki ilişkilerin sağlam temellere dayandığını ve birbirlerini tamamladığını göstermektedir.

Bu bağlamda, rüyanın anlatıya entegre edilmesinde iki ana sistem ortaya çıkar. Birincisi, Sigmund Freud'un rüya yorumunda kullandığı serbest çağrışım yasasıdır.¹⁰² Freud, serbest çağrışımı, duygu, hatıra, düşünce, sembol ve sezgilerin bilinçdışı süreçlerle rüyaya yansımaları olarak tanımlar; bu, bilinçdışı süreçlerin ancak rüya veya nevrotik durumlarla anlaşılacağı temelidir.¹⁰³ Bu sistem, bilinçdışı

¹⁰¹ Şerefeddin Mâcdûlîn, *Beyân Şehrazâd: et-Teşkilât en-Nev'iyye li-Suver el-Leyâlî*, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, ed-Dâr el-Beydâ', Beyrut, 1. baskı, 2001, s. 103.

¹⁰² Freud, *Tefsîru'l-Ahlâm*, s. 90.

¹⁰³ Humphrey, *Teyyâru'l-Va'y fî er-Rivâyeti'l-Hadîse*, çev. Mahmûd er-Rubey'î, s. 33.

unsurların anlatı içindeki rüyalar aracılığıyla ortaya çıkmasını sağlar ve rüyanın hikâyede meşru bir bağa sahip olmasını destekler.¹⁰⁴

Mahfûz'un hikâyelerindeki rüyalar, özellikle karakterlerin gündüz düşleri şeklinde ortaya çıkarak anlatıya dâhil olur. Bu rüyalar, genellikle karakterlerin zihninde serbest çağrışım yoluyla kendiliğinden gelişir ve hikâyenin dokusuna nüfuz eder. Örneğin, Hemsetü'l-Cünun adlı derlemedeki "Bir Saatlik Rüya"¹⁰⁵ hikâyesinde ya da "Başkararı İçin Bir Hayat" öyküsünün kahramanı Abdurrahman Efendi'nin rüyası¹⁰⁶ ve Celal Efendi'nin Yol Ayrımı hikâyesindeki arkadaşı Hamid Şamil ile tanıştığına başına gelen anıların hayalleri¹⁰⁷ ve tamamı "Deliliğin Fısıltısı" koleksiyonundan ve "Katil" hikâyesinin içerdiği hayallerden¹⁰⁸ ve aynı şekilde "Zinet" hikâyesinin kahramanı Mohamed Badran'ın hayal ettiği hayalde¹⁰⁹ olduğu gibi, rüya unsurları karakterlerin zihinsel dünyalarına köklü bir şekilde yerleşmiştir. Bahsedilen diğer rüyalarda ise; "Katil" hikâyesinin rüyasında kahraman hapisten çıkar, toplum tarafından reddedilir ve "günler geçtikçe kötüleşip delirir." Yorulduğunda kahvehanede oturur, kadim bilgilere özlem duyardı ama oturduğu yeri unuturdu. Kimse onunla konuşmazdı, hiçbir garson ona yaklaşmazdı ve öğretmenin hoşnutsuz bakışları çocuğun kalbine kadar onu takip ederdi. Yumuşardı ve yanmış pekmez atıklarının bir kısmını ona gizlice getirirdi.¹¹⁰ Tekrar eden yalnızlık ve toplum tarafından reddedilme hissi, onu derin bir rüya ve düş dünyasına sürükler: "Halifelerin yemekleri, cariyelerin güzelliği, içki nehirleri ve mest eden dağlar..." gibi imgeler¹¹¹ düşlerinde yoğun bir şekilde canlanır. Bu gündüz düşleri, yalnızlık ve dışlanmışlık duygusunun etkisiyle daha da güçlenir ve kahramanın zihin dünyasında geniş bir yer kaplar.

Aynı şekilde, Rüyada Gördüm derlemesinde yer alan "Lütfen ve İhsanınızla" hikâyesinde de bu etki gözlemlenir. Başkarakter Abdülfettah, işinde deneyimlediği olaylardan etkilenir ve bu olaylar zihninde gündüz düşü olarak belirir. Bir davada geçmiş dönemden bazı yöneticilerin suçlandığını öğrendikten sonra, ülkesinin yakın

¹⁰⁴ Freud, *Tefsîru'l-Ahlâm*, s. 101.

¹⁰⁵ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 1, s. 127.

¹⁰⁶ A.e., cilt 1, s. 147.

¹⁰⁷ A.e., cilt 1, s. 155.

¹⁰⁸ A.e., cilt 4, s. 235.

¹⁰⁹ A.e., cilt 4, s. 254.

¹¹⁰ A.e., cilt 4, s. 235.

¹¹¹ A.e., aynı sayfa.

tarhini kendi zihninde canlandırır. Bu rüya, onu bir kahraman gibi hissetmeye iter; eski zaferleri kazandığını hayal eder ve geçmişin büyük mücadelelerinde zaferler kazanan bir figür olarak kendini düşler.¹¹²

Bu tür serbest çağrışımlar, Mahfûz'un karakterlerinin zihninde gelişerek onların içsel dünyalarına dair derin bir bakış sunar. Rüya, hikâyelerde karakterlerin yalnızlık, kaygı ve özlem duygularını ortaya çıkaran bir unsur olarak kullanılarak, karakterlerin zihinlerindeki düşler aracılığıyla anlatıyı derinleştirir ve yapılandırır.

Rüyanın anlatıya dâhil edilmesi, anlatının akışkanlığını ve bütünlüğünü sağlayarak okuyucuya kesintisiz bir okuma deneyimi sunar. Mahfûz'un hikâyelerinde, rüyalar ve ana anlatı arasındaki sınır belirgin değildir; rüya, karakterlerin psikolojik bağlantıları aracılığıyla kendini gösterir ve olay örgüsünden bağımsız olarak anlatıya entegre olur. Örneğin, "Katil" hikâyesinde, ana karakterin yalnızlık ve dışlanmışlık duygusundan kaynaklanan hayalleri, onun gerçek hayatta tatmin edemediği arzularını yansıtır. Aynı şekilde, "Lütfen ve İhsanınızla" adlı hikâyede Abdülfettah'ın kahramanlık ve zafer düşleri, onun lise yıllarından beri içinde beslediği toplumsal bir statüye ulaşma arzusunun bir yansımasıdır. Fakat gerçekte, toplumsal hayattaki başarısızlıkları ve beklentilerinin gerçekleşmemesi, onu düş dünyasında bir tatmin arayışına iter.¹¹³

Bu rüyalar, karakterlerin arzuladıkları ancak gerçek hayatta ulaşamadıkları ideallerin bir "paralel gerçeklik" yaratmasını sağlar. Bu "paralel gerçeklik" karakterlerin gelecek hayallerini yansıtır ve bir bakıma onların alternatif bir yaşam sürdürmelerine olanak tanır. Mahfûz'un hikâyelerindeki rüyalar, anlatının kesintisiz akışını sürdürürken aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını zenginleştirir ve hikâyeyi derinleştirir.

1.3.4. Hikâye Dallanmalarıyla Düşün İç İç Geçmesi

Rüyanın anlatıya dâhil olduğu ikinci sistem ise "hikâye dallanması" olarak tanımlanabilir. Bu anlatı tekniği, bir hikâyeden diğerine geçiş sağlamak için karakterlerin belirli bir hikâyeyi anlatmalarını teşvik eden bir yapıya dayanır. Eski Arap anlatılarında sıkça görülen bu yöntem, bir karakterin bir rüya gördüğünü dile getirmesi

¹¹² Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 9, s. 41.

¹¹³ Mustafa ed-Dab', *Serdiyyetü'l-Eşyâ 'inde Necîb Mahfûz*, s. 249.

ve bu rüyanın anlatılmasının istenmesi yoluyla ilerler. Bu yöntem, geleneksel anlatılarda “hikâyeyi teşvik eden sorular veya anlatı isteği” olarak bilinir ve Mahfûz’un bazı hikâyelerinde de görülür.¹¹⁴

Kara Kedi Meyhanesi adlı derlemeden “Anlaşılmaz Bir Kelime” hikâyesindeki usta Hendes’in rüyası, bu yöntemle bir örnektir. Hendes, sabah uyanır ve eşine rüyasında gördüğü garip bir olaydan bahseder. Hikâye şöyle başlar: “Usta Hendes uzun uzun esnedi, üzerindeki örtüyü açarak doğruldu, bacaklarının üzerinde kollarına dayanarak yatağa oturdu. Yüzündeki derin bir üzüntü belirtileriyle eğilmişti. Karısını odanın ortasında saçlarını kahverengi örtüsünün altına toplarken gördü ve yumuşak bir sesle şöyle dedi:

Tuhaf bir rüya gördüm.”

Etrafına dikkatle baktı ve şöyle dedi:

- İyi, Allah'ın izniyle.

- Bütün gece Hassouna Tarabishi'yle.

- Hassouna Tarabishi!... Bir zamanlar baştan çıkarılmaya göz diken adamı unuttun mu?

-Peki ne gördün?

“Onu dün gece çadırdaki gördüğüm gibi, ayaklarımın altında yatarken, ağzı, çenesi ve elbisesinin üst kısmı kanla kaplanmış halde gördüm!... Son sözlerini tekrarlardı: ‘Seni öldüreceğim... Hendes, ben mezardayken’... Beni ondan sonra kimliği belirsiz bir yerde otururken gördün ve biz bunu nefret bizi ayırmadan önce yaptığımız için yüksek sesle gülüyorduk ve beni suçlayarak bana dedi ki: Beni öldürdün. Ona dedim ki: Ve beni intikam almakla tehdit ettin. Uzun süre güldü ve sonra dedi ki: Her şeyi unut, unuttum ve dün oğlumun yanına gittim ve ona hayattan başka bir şey düşünmemesini, ölümü ve ölüyü Yaradan'a bırakmasını söyledim ve ben uyanıncaya kadar güldük.¹¹⁵

¹¹⁴ Sa‘îd Yaktîn, *er-Rivâye ve'l-Turâsu's-Sardî: Min Eclî Vâ'yî Cedîd bi't-Turâs*, el-Merkaz eS-Sekâfî el-‘Arabî, Beyrut, 1. baskı, 1992, s. 35.

¹¹⁵ Mahfûz, *el-A‘mâlü'l-Kâmile*, cilt 5, s. 575.

Bu diyalog, okuyucuyu rüya anlatısına yönlendirir ve Hendes'in gördüğü rüyanın anlatıdaki önemini pekiştirir. Böylece, Mahfûz'un eserlerinde rüyalar, hem akıcı bir anlatı tekniğiyle anlatıya dâhil edilir hem de hikâyeden hikâyeye geçiş sağlayarak çok katmanlı bir anlatı dünyası oluşturur. Bu yöntem, karakterlerin iç dünyalarını açığa çıkarmak ve okuyucunun bu dünyalara daha derin bir bağ kurmasını sağlamak için güçlü bir araç olarak kullanılır.

Bu anlatıda, usta Hendes'in gördüğü rüyayı karısına anlatma biçimi, anlatı ve diyalog arasında kurulan bir "anlatı sözleşmesi" oluşturur. Hendes'in rüya anlatımını başlatan sözleri, karısının merakını uyandırmak ve sorular sormasını sağlamak için kullanılmıştır. "Garip bir rüya gördüm... Günün birinde kabadayılık hevesine kapılan adamı hatırlıyor musun?" sözleriyle başlayan bu anlatı, karısının, "Ne gördün?" diye sorarak rüyayı daha ayrıntılı anlatmasını istemesine yol açar. Böylece anlatıcı (Hendes) ile dinleyici (karısı) arasında gizli bir anlaşma veya sözleşme gerçekleşir: Karısı, sorularıyla Hendes'in rüyasını açığa çıkarmasını sağlar; Hendes de bu sorulara yanıt vererek rüyayı anlatır.¹¹⁶

Bu anlatı düzeni, okuyucuya ilk anlatının ötesinde, yepyeni bir anlatı dünyası açar. Rüyadaki ayrıntılar, Hendes'in karakteri ve geçmişte yaşadığı çatışmalar hakkında yeni bilgiler sunar. Hendes, rüyasında eskiden düşmanı olan Hassouna ile bir araya gelir; önceki şiddet dolu ilişkileri, bu rüyada yerini barışa bırakır. Hassouna, mezarda bile Hendes'ten intikam alacağını söylemiş olsa da rüyada "Her şeyi unut, ben unuttum" diyerek barışçıl bir tavır sergiler. Bu diyalog, rüyanın işlevini yalnızca bir hayalden öteye taşıyarak, karakterin geçmişiyle hesaplaşmasına ve içsel bir dönüşüm yaşamasına olanak tanır.

Bu anlatı, anlatı kuramında "anlatı sözleşmesi" olarak bilinen ilişkiyi destekler; hikâye, anlatıcı ve dinleyici arasında karşılıklı bir sözleşmeye dayanır. Hikâyenin özü olan bu sözleşme, anlatının varlığını sürdürebilmesi için gereklidir, çünkü anlatı her zaman bir kişi tarafından anlatılmakta ve diğer bir kişi tarafından kabul edilmektedir.

Necîb Mahfûz'un "anlatı rüyaları" sadece anlatıda boşluk dolduran, olay ekleyen veya karakterin arzularını yansıtan bir anlatı ögesi olarak kalmaz; aksine, bu rüyalar, hikâyenin merkezini oluşturarak olayları yönlendirir ve hikâyeyi tamamlayan

¹¹⁶ es-Seyyid Fazl, "Hikâyât es-Sindibâd: Dirâse fî Nass *Elf Leyle ve Leyle*", Menşat el-Ma'ârif, İskenderiye, 2003, s. 23.

temel bir unsur haline gelir. Örneğin, Kara Kedi Meyhanesi adlı derlemede yer alan “Anlaşılmaz Bir Kelime” hikâyesinde, usta Hendes’in eski düşmanı Hassouna el-Tarabishi, “Mezardayken bile seni öldüreceğim, Hendes” diyerek onu tehdit eder. Hendes, bu kehanetten kaçmaya çalışır; ancak hikâye, Hendes’in adamlarının onu kanlar içinde bulmasıyla ve katilinin kim olduğunun bilinmemesiyle son bulur.¹¹⁷

Benzer şekilde, Balayı adlı derlemedeki “Otuz Beşinci Kattaki Pencere” hikâyesinde yaşlı bir adamın rüyasında bir cinayet görmesi, hikâyeyi yönlendiren bir başka kehanettir. Yaşlı adam, doğum gününde arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde, sohbetin ana konusu bu rüya olur; herkes rüyayı yorumlamaya çalışır. Hikâye, kehanetin gerçekleşmesiyle son bulur; ancak öldürülen bir davetli değil, rüyayı gören yaşlı adamdır, çünkü o kendini otuz beşinci kattaki pencereden aşağı atarak hayatına son verir.¹¹⁸

Bu örneklerde görüldüğü gibi, Mahfûz’un anlatısında “anlatı rüyaları” yalnızca anlatıdaki boşlukları doldurmakla kalmaz; aynı zamanda hikâyeyi şekillendirir ve yönlendirir. Bu rüyalar, metnin doğasına ve yazarın amacına göre farklı işlevler üstlenir ve hikâyenin akışında merkezi bir rol oynar.

1.3.5. Düşlerin Anlatısı

Necîb Mahfûz’un hikâyeciliğinde “rüyaların anlatısı” terimi, metnin temelini oluşturan ve adeta anlatıcının daha önce gördüğü bir rüyayı aktarmak için yazıya dökülmüş olan rüya anlatımlarını ifade eder. Bu tür rüyalar, anlatıcının bir rüya deneyiminden ilham alarak yazdığı, hikâyeyi baştan sona yönlendiren bağımsız anlatı birimlerinden oluşur. Burada rüya, anlatıyı baştan sona kurarak, anlatıcının gerçeklikle olan bağlantısını ve insanî vizyonunu ifade eden bir yapıya dönüşür.¹¹⁹

Bu tür anlatılar, birbirinden bağımsız bölümlerden oluşur; her bir bölümün kendi başlangıcı ve sonu vardır ve bölümler arasında zorunlu bir bağlantı yoktur. Bu bağımsızlık, Mahfûz’un rüya anlatılarını dağıtıcı, çok katmanlı bir yapıya büründürür.

¹¹⁷ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 5, s. 580.

¹¹⁸ A.e., cilt 6, s. 327.

¹¹⁹ Mustafa ed-Dab‘, *Serdiyyetü‘l-Eşyâ ‘inde Necîb Mahfûz*, s. 249.

Anlatı, benzer yapıda ve şekilsel özelliklerde olsalar da anlam ve çağrışım açısından bağımsız olan anlatı blokları aracılığıyla ilerler.¹²⁰

Bu rüya anlatıları, Mahfûz'un edebi kariyerinin erken döneminde görülmez; bu tür, yazarın son yaratıcı dönemine özgüdür. Zeki Salim'in "Mahfûz'un son sanatsal evresi"¹²¹ veya Salah Fadl'in "dördüncü ve son üslup aşaması"¹²² olarak adlandırdığı bu dönem, Mahfûz'un edebiyatına yeni bir kapı açmıştır. Rüyaların anlatıdaki bu bağımsız birimler hâline gelerek anlatıyı şekillendirmesi, Mahfûz'un eserlerinde rüyanın zamanla bağımsız bir anlatı unsuru olarak önem kazandığını ve anlatının itici gücüne dönüştüğünü göstermektedir.

Bu rüya anlatı tarzı, Necîb Mahfûz'un Rüyada Gördüm adlı derlemesinde ilk kez belirginleşir.¹²³ Bu derlemedeki Rüyada Gördüm hikâyesi, baştan sona anlatıyı yönlendiren on yedi rüyadan oluşur. Daha sonra Mahfûz'un Özyaşam Öyküsünden Yankılar adlı eserinde de bu yapı görülür; örneğin "Sultanın Hamamı",¹²⁴ "Metelik",¹²⁵ "Geçmişten Bir Yüz",¹²⁶ "Altın Mezar",¹²⁷ "Geniş Oda",¹²⁸ "Ezgi",¹²⁹ "Kıyıda",¹³⁰ "Coşkunun Sırrı",¹³¹ "Kutlu Anı",¹³² "Ahırda",¹³³ "Tatlı Zaman",¹³⁴ "Altın Mezar"¹³⁵ ve "Karanlıkta Karşılaşma"¹³⁶, hikâyelerinde rüyalar öne çıkar.

¹²⁰ Bkz. Jalîla Tritar, *Rac'el-Esdâ' fî Tahlîl ve Nakd Esdâ' es-Sîre ez-Zâtîyye li-Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'îlâ li's-Sekâfe, Kahire, 1997, s. 67-68.

¹²¹ Zekî Sâlim, *Bidâyetu Merhaleti'l-Ahlâm*, Şahâdet bi'd-Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis ul-A'îlâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 1, Aralık 2008, s. 266.

¹²² Salah Fadl, *Esâlib Necîb Mahfûz*, Şahâdet bi'd-Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'îlâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 1, Aralık 2008, s. 284.

¹²³ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 9, s. 72-90.

¹²⁴ A.e., cilt 10, s. 329.

¹²⁵ A.e., cilt 10, s. 333.

¹²⁶ A.e., cilt 10, s. 336.

¹²⁷ A.e., cilt 10, s. 339.

¹²⁸ A.e., cilt 10, s. 345.

¹²⁹ A.e., cilt 10, s. 346.

¹³⁰ A.e., cilt 10, s. 353.

¹³¹ A.e., cilt 10, s. 353.

¹³² A.e., cilt 10, s. 375.

¹³³ A.e., cilt 10, s. 383.

¹³⁴ A.e., cilt 10, s. 388.

¹³⁵ A.e., cilt 10, s. 390.

¹³⁶ A.e., cilt 10, s. 393.

Mahfûz'un Son Karar adlı derlemesinde ise bu rüya tarzı yalnızca "Karanlığın Dumanı"¹³⁷ başlıklı hikâyede görülür. Ardından, Mahfûz'un hayatının son döneminde yazdığı Nekahet Dönemi Rüyalari eseri, rüya anlatısını doruğa çıkarır. Bu eserin ilk cildi, Mahfûz'un 2004 yılında hayattayken yayımlanmış olup iki yüz otuz dokuz rüyadan oluşur. İkinci cildi ise 2015 yılında Son Rüyalari adıyla ölümünden sonra yayımlanmış ve iki yüz doksan bir yeni rüya içerir. Böylece Mahfûz'un toplam rüya anlatısı beş yüz elliden fazla rüyayı kapsar ve onun edebiyatında "rüya anlatısının" merkezi bir tema olarak geniş bir yer bulduğunu gösterir.

Pek çok eleştirmen, özellikle Nekahet Dönemi Rüyalari başta olmak üzere, Mahfûz'un bu tür yazılarını sınıflandırma konusunda farklı görüşlere sahiptir. Bu yazılar, "çok kısa öykü," "kısa hikâyecikler," "yarı deneysel romanlar" veya sadece "parçalar" olarak nitelendirilmiştir.¹³⁸ Ancak Mahfûz'un "rüya anlatısı" yalnızca belirli bir edebi türle sınırlandırılmaz; zira bu anlatılar, geleneksel edebi tür sınıflandırmalarını aşarak kendine özgü bir lezzet ve özgün bir dil sunar. Yapısı, basit ve karmaşık sahneler arasında gidip gelir; dili ve tarzı benzersizdir ve bu özellikler onu birçok edebi akımla ilişkilendirilebilir kılar. Okuyucu ve eleştirmenler, bu anlatıları farklı şekillerde değerlendirebilir; bazıları büyümlü gerçekçilik, bazıları sembolik realizm olarak okuyabilir ve her bir anlatı farklı perspektiflerden anlamlandırılabilir.

Mahfûz'un bu türdeki eserleri, kısa öykü veya epigram (veciz söz) gibi görünebilir; zira birçoğu hem anlatı hem de şiir arasında hem gerçek hem de hayal arasında konumlanır. Bu eserler, Mahfûz'un romancı yönünden farklı olarak yoğunlaştırılmış ve kısa metinler oluşturur. Rüya anlatıları sade bir dille yazılmış, çoğunlukla belirsizlik taşıyan ve çok geniş yorumlara olanak tanıyan bir üslupla şekillenir.¹³⁹ Metinlerin bazısı üç-dört satırı geçmez, en uzununu ise bir sayfadır. Metinlerde, yerel betimlemeler yerine olayın bir vizyon gibi aktarılması tercih edilir. Dil, sembolik bir sahne sunmak için sadeleştirilmiş, karakterlerin ve mekânların ayrıntılı betimlemeleri neredeyse tamamen atlanmıştır.¹⁴⁰

¹³⁷ A.e., cilt 10, s. 414-417.

¹³⁸ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi ve ihtilaflar için bkz. Ahmed Mustafa, *Mahfûz ve Ahlâmuhû elletî Lâ Tentehî*, s. 16-22.

¹³⁹ Bkz. Târik İmam, *Mahfûz ve'l-Kitabe 'abr en-Naviyye, Mecellât el-Kutub Han*, sayı 13, Mart 2011.

¹⁴⁰ Bkz. Târik İmam, *Tanet el-Waki'... Dema' el-Ahlam, Safhat Ahbar el-Adab*, Kahire, sayı 959, 11 Aralık 2011.

Bu nedenle, Mahfûz'un bu rüya anlatıları, edebi türleri zenginleştiren yeni bir yazın biçimi olarak kabul edilmelidir. Sinema senaryosu, çok kısa öykü, metin yazarlığı gibi çeşitli türlerdeki niteliklerle benzerlik gösteren bu anlatılar, şiirsel, anlatısal, sinematik ve dramatik öğeleri bir arada barındıran benzersiz bir türdür.¹⁴¹

Bu yeni edebi türün belirleyici özelliklerini ararken, ilk göze çarpan nitelikler yoğunluk ve derin anlam yoğunlaşmasıdır. Necîb Mahfûz'un Nekahet Dönemi Rüyaları eserindeki 116. rüya örneğinde olduğu gibi, bu anlatılar simgecilik, ima, felsefi derinlik ve çeşitli anlam katmanları ile yüklüdür. 116. rüyada, yasaların ihmal edilmesi ve yozlaşmış bir yönetim durumu somutlaştırılarak ele alınır. Mahfûz, burada eski bir dostunu bakan olarak tebrik etmek için yola çıkan karakterin beklenmedik bir şekilde soğuk karşılanmasını ve uzun süre bekletilmesini anlatır. Bu bekleme sırasında karakter, bir iftiraya maruz kaldığını ve bu iftiranın dostluklarını bozduğunu düşünmeye başlar. Sonunda bir meslektaşı ona bu durumun "kötü dillerin laneti" olduğunu söyler ve şöyle ekler: "Zaten uzun zamandır kanunlar askıya alınmış, sadece şahitlerin sözleriyle yetiniliyor."

Bu rüya, Mahfûz'un yalın ancak sembollerle dolu anlatımıyla, yozlaşmış yönetimleri, liyakatsiz kişilerin iktidarda olmasını ve kanunların ihmal edilmesini eleştirir.¹⁴² Rüya, bu tür yozlaşmanın ve yasal boşlukların yeni değil, köklü bir sorun olduğunu ima eder. Böylece Mahfûz, yoğun bir anlatımla sadece bireysel bir hayal değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri de ifade eder. Bu yoğunlaşma, rüyaların hem metaforik derinlik taşıyan hem de çok yönlü yorumlara açık olan karmaşık yapısını yansıtarak, okuyucuyu geniş bir yorumlama alanına davet eder.

"Sıradışı Rüya Anlatıları"nın ikinci temel özelliği, yapıdaki yoğunluktur. Necîb Mahfûz, özellikle Nekahet Dönemi Rüyaları ve Son Rüyalar eserlerinde, rüyaları kısa, yoğun bir anlatı formunda kaleme alır.¹⁴³ Bu rüyalarda, anlatı ipliği korunur ancak uzun olay örgülerine değil, kendi kendine yeterli küçük, sağlam anlatı parçalara odaklanılır.¹⁴⁴ Bu yoğun yapı, rüyanın ardındaki derin anlam ve sorulara işaret eder. Mahfûz, bu kısa metinlerde İmam Nefri'nin "Görüş genişledikçe ifade daralır" sözünü

¹⁴¹ Mahmûd ed-Dub', *el-Binye ve't-Tecrîb fî Ahlâmi Necîb Mahfûz*, s. 92.

¹⁴² Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 770.

¹⁴³ Bkz. Mukaddimet en-Nâşir, *Ahlâm Fetrat en-Nekâha: "el-Ahlâmü'l-Ahîra"*, Dar eş-Şuruq, Kahire, 1. baskı, 2015, s. 5.

¹⁴⁴ Bkz. Salah Fadl, *Esâlib Necîb Mahfûz*, s. 284; Salah Fadl, *'Avâlim Necîb Mahfûz*, Dâr el-Misriyye el-Lubnâniyye, 2011, s. 109.

adeta uygular; anlatı daha kısa, özlü hale geldikçe, ifade edilen vizyon daha geniş ve derin hale gelir. Mahfûz'un "Sıradışı Rüya Anlatıları", sözün özü gibi damıtılmış metinlerdir; metnin her kelimesi, geniş anlam katmanları sunar.¹⁴⁵

Bu yoğunluğa örnek olarak, Özyaşam Öyküsünden Yankılar eserinde yer alan "Coşkunun Sırrı" başlıklı rüya metni verilebilir: "Ağır bir uykudan, son derece güzel bir kadının ince nefesleriyle uyandığımı gördüm. Bana tatlı bir bakış attı ve kulağıma fısıldadı: 'Bende yaratıcı coşkunun sırrını saklayan, her şeye kadirdir; asla umudunu kaybetme.'¹⁴⁶ Burada Mahfûz, bir rüya anlatısını yalnızca birkaç cümleyle, ancak derin bir anlamla tamamlar. Benzer bir yoğunluk, Nekahet Dönemi Rüyalarındaki 118. rüyada görülür: "Her zaman kalabalık olan Ramle İstasyonu Meydanı'ndaydım ve köşede, sözleri dillerden düşmeyen bir adamın bir kadına kur yaptığını gördüm. Kulağına eğilip fısıldadım, 'Eğer başınıza kötü bir şey gelirse, saklanın.' Adam, 'Bu kıyafetlerden daha güçlü bir saklanma olabilir mi?'¹⁴⁷ dedi." Ve aynı koleksiyondaki bir sonraki rüyada şöyle anlatır: "Kritik bir zamanda istasyona geldim ve bilet gişesine kadar uzanan kuyrukta yerimi aldım. Son siren çalınca kadar lokomotif ile pencere arasında kaldık ve ben pencereden hâlâ biraz uzaktaydım, bu yüzden treni kaçırdım."¹⁴⁸

Bu tür anlatılar, ifadeyi en aza indirerek anlamı genişletme amacına hizmet eder; olaylar yalnızca birkaç kelimeyle ifade edilirken, geniş bir anlam dünyası okuyucuya açılır. Mahfûz, olayların betimleyici arka planını ve sahnelemeyi kaldırarak, doğrudan öz ve anlam derinliğine ulaşır; bu metinlerde arka plan betimlemeleri ya da sahne detayları neredeyse hiç yoktur. Anlatımın kısalığı, rüyaların etrafındaki anlamı ve yorumu genişleterek okuyucuya yoğun bir edebi deneyim sunar.

Necîb Mahfûz'un "rüya anlatısı" çalışmaları, yalnızca bireysel bilinçaltının bir dışavurumu olarak değil, aynı zamanda insanlığın tarihi ve düşünsel birikiminden doğan bir farkındalığı yansıtır. Mahfûz, rüyaların sadece uyku sırasında değil, uyanıklıkta ve insan yaşamını hayal etmede de yer aldığını derinlemesine kavrar. Rüya, yalnızca bireysel arzuların tatmini için değil, aynı zamanda insanlık adına da

¹⁴⁵ Huveyda Sâlih, *Necîb Mahfûz beyne es-Sîre ez-Zâtiyye ve et-Tahyîl es-Serdî*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'îlâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, "Mahfûz Hâric er-Rivâye", Aralık 2014, s. 104.

¹⁴⁶ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 353.

¹⁴⁷ A.e., cilt 10, s. 771.

¹⁴⁸ A.e., aynı sayfa.

gerçekleşen bir deneyimdir. İnsanlık tarihindeki her ilerleme ve keşif ya uyku sırasında ya da uyanıkken görülen bir rüyanın ürünüdür. İcat etme arzusu, bir sorunu çözme ya da mevcut bir ürünü geliştirme ihtiyacı, acılara derman olacak ilaçlar bulma tutkusu, daha iyi bir toplum kurma ideali, başkaları adına mücadele etme, insanı ve evreni anlamlandırma çabası, hatta edebi bir eser yaratarak insanların derin sırlarını ifade etme isteği gibi pek çok rüya bu düşüncenin ifadesidir. Bu bağlamda rüya, bilinç ve düşüncenin ürünü olarak gerçek bir farkındalığın ve derin bir düşünsel sürecin ifadesidir.¹⁴⁹

Mahfûz'un rüya anlatılarında, okuyucunun kendi içsel dünyasına dair farkındalık kazanmasını sağlayan bir serbest çağrışım tekniği göze çarpar. Yazar, rüyalar yoluyla günlük hayatta karşılaştığı çeşitli durumları sanatsal bir yapı içinde yeniden şekillendirir. Bu da rüyaların çoğunda geleceğe dair sezgisel bir vizyon taşımasının sebebini açıklar. Örneğin, Son Rüyalar eserindeki 395. rüyada Mahfûz, ünlü eseri Arap Mahallesi Çocukları hakkında oluşan ateizm suçlamalarını reddetmek için bu rüyayı bir fırsat olarak kullanır: “Kendimi kültür ve bilim simgelerinin onurlandırıldığı bir törende buldum. Başkan ayağa kalkıp Arap Mahallesi Çocukları hakkında konuştu ve ona yöneltilen ateizm şüphesini reddetti; eserin hoşgörü ve aydınlanma barındırdığını vurguladı.”¹⁵⁰

Ayrıca, aynı eserdeki 425. rüyada Mahfûz, sanatsal estetiğin yayılması gerekliliğini ima eder: “Kendimi opera evinde arkadaşlarımla birlikte, Avrupa sanatından ve halk geleneğinden ilham alan modern Mısır balesini izlerken buldum. Deneme başarıya ulaştı, ancak dikkatimi eski sevgilime benzeyen bir balerin çekti, bu ilgi yüzünden arkadaşlarım yeni bir aşkın başladığını düşündüler.”¹⁵¹ Aynı eserin 426. rüyasında ise Mahfûz, günümüzle benzerlik gösteren bir şekilde Nil Nehri'yle ilgili yaşanacak sorunlara işaret eder; bu, günümüzde Etiyopya'nın inşa ettiği Rönesans Barajı'na ve Nil üzerindeki su paylaşımlarıyla ilgili anlaşmazlıklara göndermede bulunur: “Kendimi Mısır'ın güney hükümdarının yakınında buldum, onun konuşması Nil kıyısında çatışan gruplar hakkındaydı. Bir gün bana dedi ki: Nil, rüyasında

¹⁴⁹ Mahmûd ed-Dub', *el-Binye ve't-Tecrîb fî Ahlâm Necîb Mahfûz*, s. 92.

¹⁵⁰ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 132.

¹⁵¹ A.e., cilt 10, s. 145.

kendisine görünüp çatışan grupları birleştirmesi ve aralarında adaletle su dağıtması için ona kral olma yetkisini verdiğini söylemiş.”¹⁵²

Mahfûz’un rüya anlatıları, yalnızca kişisel bir anlatı değil, aynı zamanda insanlığın sosyal, kültürel ve politik sorunlarına dair derin bir bilinç yansıtır ve geleceğe dair öngörüler sunar.

Necîb Mahfûz’un “rüya anlatısı” metinleri, onun edebi yolculuğunda adeta bir “elmas dönem” olarak parıldar; bu metinler, simgesel işaretler, çok katmanlı imgeler ve derin eleştirel sezgilerle doludur. Mahfûz, yalnızca kendi deneyimlerine değil, toplumun kolektif hikâyelerine de yer vererek hem bireysel hem de evrensel bir bakış açısı sunar. Eserlerinde, hayatı ilkel dürtüler ve yüksek ideallerin yaratıcı ve büyüleyici bir karışımı olarak görür. Mahfûz’un yazınsal yaklaşımı, özgürlüğün önemini, toplum için demokrasinin değerini ve adaletin gerekliliğini merkeze alan güçlü bir stratejiye dayanır. Edebi üslubu hem yüzeyde kolayca anlaşılabilen hem de derinlerde saklı anlam katmanları sunan bir anlatı dünyası yaratır.¹⁵³

“Rüya anlatısı”nın bir diğer ayırt edici özelliği ise dilinin “şiirselliği”dir. Mahfûz, Arap edebiyatında dil sorununa özgün bir çözüm sunar; okuyucunun Arapça okuduğunu unutturacak kadar akıcı ve doğaldır. Mahfûz’un bu dili, okuyucunun “fusha” olarak bilinen klasik Arapça ile yazılmış eserleri okuduğunu hissetmeden içselleştirmesini sağlar. Onun eserlerinde, en sıradan mekanlarda geçen olaylarda bile (kumarhane gibi) dilin fasihliğinden vazgeçmedi ve bu sahneler fasih bir dille devam etti. Şiir diliyle Mahfûz, metnin derin anlamını ve duygusal derinliğini artırarak okuyucunun zihninde güçlü imgeler yaratır.¹⁵⁴

Mahfûz, romanlarında ve öykülerinde genellikle mecaz, istiare, benzetme ve metonimi ile dolu metaforik bir dil kullanmış ve dilini daha çok şiir diline benzetmiştir.¹⁵⁵ “Şiirin bir yandan gösteren ile gösterilen arasında, diğer yandan da gösterilenler arasında kurduğu ilişkilerin” doğası gereği düzyazı dilinden ayrılır.¹⁵⁶ Necîb Mahfûz

¹⁵² Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 145

¹⁵³ Bkz. Salah Fadl, *Esâlib Necîb Mahfûz*, s. 285. Bkz. Salah Fadl, ‘*Avâlim Necîb Mahfûz*, s. 111.

¹⁵⁴ er-Rahâvî, *Kırâ’ât fî Necîb Mahfûz*, s. 10.

¹⁵⁵ Bkz. Necâh Ali, *Mahfûz: er-Râvî ve Şîriyyeti'l-Luğâ*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, Aralık 2014, s. 258.

¹⁵⁶ Jan Cohen, *Binyet el-Luğâ el-Şîriyye*, çev. Muhammad el-Welî ve Muhammad el-'Amrî, Dâr Tûbqal li'n-Neşr, ed-Dâr el-Beyzâa, 1. baskı, 1986, s. 191; Daha fazla bilgi için bkz. ‘*Ammâ*

“Rüyaları Anlatmak”ta dilini öylesine canlı bir şekilde harmanlıyor ki, dili çoğu zaman istenen manayı vurgulayan ve uygun bir yaratıcı kalıp içinde derinleştiren şiirsel bir dile dönüşür. Necîb Mahfûz’u bu dili kullanmaya iten şeyin bu rüyaların taşıdığı vizyon olduğu görülmekle birlikte bu da metnin ifade ettiği vizyonun onu sunan oluşumla harmanlanmasını doğrulamaktadır. İki taraf arasında bir ayrım yok, çünkü yaratıcının sunmak istediği vizyonun doğası uygun bir oluşuma sahip olmalıdır. Yaratıcının sunmak istediği vizyonun doğası, ona uygun bir biçim gerektirir; örneğin Necîb Mahfûz realizm evresinde gerçekliği ifade etmeyi ve onun çeşitli dönüşümlerini izlemeyi amaçladığında, bu içeriğe uygun bir biçim kullanma eğilimindeydi, bu nedenle dili, vizyonunu iletmek ve somutlaştırmak için yeterli olan ayrıntı ve ayrıntılarla karakterize edildi ve dili - bir dereceye kadar - retorik ve belagat tezahürlerini kolaylaştırdı. Dili bir dereceye kadar resmi retorik tarafından hafifletilmiştir.¹⁵⁷

Mahfûz’un “Rüya Anlatısı”ndaki dilin şiirselliği, düzyazının şiire ait olarak kategorize edilebileceği anlamına gelmez, çünkü rüyalar yapıları ve içerikleri bakımından gizem ve muamma ile dolu olabilecek yazılara ait olmalarına izin vermeyecek kadar derindir”.¹⁵⁸ Bu rüyalar, içeriği ve üretim yöntemi açısından rüyanın mekanizmalarını alır, ancak ağırlıklı olarak retorik imgelerin ve duygusal, sembolik ve mistik ifadelerin tüm renkleriyle yüklü ince bir edebi yazı olan yeni bir yaratıcı form aracılığıyla, onu Mahfûz’un kendisine özgü bir “garip dil” haline getirir. Günlük ve şiirsel imgeler, tanıdık ve tuhaf yapılar, incelik ve keskinlik, pürüzsüzlük ve belirsizlik ve hayal gücü ile gerçekliğin tekniklerini içerir.¹⁵⁹ Necîb Mahfûz bu yazım biçiminde, gençliğinde uzak durduğu şiirin bazı alanlarını fethederek, terk edilmiş retoriğe doğru bilinçli bir dönüş yapar.¹⁶⁰

Rüyalardaki bazı örnek cümleleri okumak, Necîb Mahfûz’un bazı yönlerden düzyazı dilinden farklı, şiirsel dil seviyesine yaklaşan, alışılmış konuşma kurallarından

yumayyizu beyn Luğât eş-Şi’r ve Luğât en-Nesr: TZvetan Todorov, *Nakd en-Nakd*, çev. Sami Swaydan, Dâr eş-Şuûn es-sakafiyye el-Amme , Bağdad, 2. baskı, 1986, s. 24.

¹⁵⁷ Bkz. Abdulmuhsin Taha Bedr, *er-Ru’ya ve’l-Edâh: Necîb Mahfûz*, Dâr el-Ma’ârif, Kahire, 3. baskı, d.t., s. 294.

¹⁵⁸ Abdusseminî Ömer Zeyneddîn, *Esdâu’l-Esdâ’: el-Âfâk el-Fikriyye fî Esdâi’s-Sîreti’z-Zâtiyye*, el-Hey’e el-Misriyye el-Âmme li-Kusûr es-Sekâfe, Kitâbât Hâssa, Ocak 2007, s. 40.

¹⁵⁹ Memdûh Ferrec en-Nâbî, *Necîb Mahfûz: ez-Zâkire ve’n-Nisyân*, s. 43.

¹⁶⁰ Bkz. Ridâ Atiyye, *Esdâu’s-Sîre: Fi sîfseyyâti Mahfûz ve Terâbutuhâ el-Cidârî*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A’lâ li’s-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, "Mahfûz Hâric er-Rivâye", Aralık 2014, s. 92.

sapmasıyla karakterize edilen, metaforun etkinliğine dayanan, dilsel yapının ilişkilerini kasıtlı olarak ihlal ederek alıcının beklentilerini kırmaya çalışan bir dil kullandığını doğrulamaktadır. “Otobiyografinin Yankıları” nda bu türden bazı örnekleri rüyalarda okuyoruz: Sultan’ın hamamının önündeki durumunu anlatırken dedi ki; “Onun ellerinde duruyordum, yenilmiş ve paslanmışım.”¹⁶¹ “Milim” metninin girişinde dedi ki “Kendimi yolda, elimde bir milimle şaşkın bir çocuk olarak buldum.”¹⁶² “Geçmişten Bir Yüz”de: “Odanın penceresinden sakın dalgalara dalıp uzak kıyıya yüzerdim, rüyadan geriye sadece senin yüzün kalırdı.”¹⁶³ “Altın Mezar”da: “Rüyamda, ötüşen bülbüllerle dolu ulu bir ağacın dalları altında duran altın bir mezar gördüm. Mezar taşında güzel ve açık harflerle şu sözler kazınmıştı: “Yetiştirilmesi hicran kabında olanlara ne mutlu!” Yetiştirilmesi hicran kabında olanlara ne mutlu!”¹⁶⁴ “Melodi”de: “Akşamın arkasına saklanmış bir gökyüzünden başka bir şey görmedim.”¹⁶⁵

Dilin yoğunluğu ve metaforik doğası, bir akademisyeni bu metinlerin doğasını yeniden gözden geçirmeye ve onları şiirin unsurlarının çoğunu taşıyan şiirsel bir metin olarak kabul etmeye sevk etmiş, şiir ve rüyaları ayrıntılı bir karşılaştırmada bulunmuştur.¹⁶⁶

“Pas üzerimde”, ‘sakın dalgalara dalıyorum’, ‘kıyıya doğru yüzüyorum’, ‘rüyadan geriye sadece yüzün kaldı’, ‘ötüşen bülbüllerle dolu ulu bir ağaç’ ve ‘hicran kabı’ gibi ifadeler ve yapılar, metaforu ve gerçek anlamdan sapmayı temel alan şiir diline aittir; bunların çoğu, alımlama ufkunu kıran ve alıcıyı alışık olmadığı yeni anlamlara götüren kişileştirme veya kişileştirmeye dayalı metaforlardır.

Necîb Mahfûz’un “rüya anlatısı”nı karakterize eden belki de en önemli özellik, göndergesel olanla imgesel olanın harmanlanması diyebileceğimiz durumdur, çünkü Mahfûz bu imgesel olandan yola çıkarak sorunları ve krizleriyle gerçekliğin derinliğine nüfuz eder, bilinçdışını bilinçdışı bir metin diliyle yazar, bilinçdışı burada hem metindeki hem de gerçeklikteki varoluşsal biçimine göre gelişir, (perspektif), (vizyon)

¹⁶¹ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 329.

¹⁶² A.e., cilt 10, s. 333.

¹⁶³ A.e., cilt 10, s. 336.

¹⁶⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 339.

¹⁶⁵ A.e., cilt 10, s. 346.

¹⁶⁶ Yahyâ er-Rahâvî, “el-İkâ‘ el-Hayevî ve Nabz el-İbdâ‘” başlığı altında Mahfûz’un son rüyalarını şiir olarak ele alır. Bkz. er-Rahâvî, *Harakiyyetü‘l-Vücûd ve Tecelliyyât el-İbdâ‘*, s. 115.

ve (söylem) gibi anlatının temellerini değiştirerek vaaz vermeden veya sahte bir benmerkezcilik duygusu olmadan yeni bir bilgelik üretir. Bu nedenle, “Rüya Anlatısı”ndaki olayların yasası, gerçekte ve diğer bazı hikaye türlerinde olayları karakterize eden nedensellik ve mantık yasasından farklıdır, çünkü gerçekte olaylar onları gerçekleştiren karakterlerin varlığına bağlıdır ve meydana gelmeleri zorunlu olarak bu karakterler arasında bir çatışmaya yol açar. Ancak edebi gelişim ve bireyci estetik modelin hâkimiyetiyle birlikte olay, “ister az ister çok olsun ama sonuçta sıra, nedensellik, sebep-sonuç kavramına tabi olsun, eseri oluşturan anlatı birimi haline gelmiştir, aksi takdirde anlatı sanatsal anlamda olay örgüsünü kaybeder.” Kurmacada olaylar yasası, anlatıya nedensellik ve mantık yasasını dayatır.¹⁶⁷

“Rüya anlatısı”, hiyerarşi ve nedensellik yasalarının paradoksuna dayanan kendi olay sistemini kurar; varlığını ve meydana gelme olasılığını ‘kendi başına’ ilan eder ve olay, kendisinden önce veya sonra gelenlerle bağlantı kurmak için bir gerekçeye ihtiyaç duymaz, ancak yorumlama bağlamında yönlendirilebilecek çoklu anlamların rolünü oynar, bu da tüm rüyanın, Freud’un ekolünün (psikanaliz) yapmaya çalıştığı gibi, insanların gizli olanı açığa çıkarmak, geleceği tahmin etmek veya kişiliği anlamakla ilgilendiği semboller olarak alınmasını sağlar.¹⁶⁸ Bu da onun gerçek ile hayali harmanlamasını sağlar.

“Nekahet Dönemi Rüyaları” koleksiyonundan 20. rüya’da Mahfûz şöyle der: “Biraz vakit geçirmek için iyi bir yer aramaya çıktık, hilale baktık ve sonra ileri geri baktık. Lambanın ışığında, gözün daha önce hiç görmediği dev bir adam gördüm, hilale doğru, ucuna varıncaya kadar örneği olmayan uzunlukta bir direk uzatıyordu. O direk hilale açarak dolunay haline getirdi. Kahkaha sesleri duyduk ve onlarla neşelendik ve daha önce hiç böyle bir şey olmadığını söyledim ve sözlerime inandım ve ışık evrenin üzerinden aktı ve beni suyun yüzeyine çıkardı ve ‘Mehtap Gecesi’ diye bağırdım ve ‘Tekne bizi davet ediyor’ dedim ve çok mutlu bir şekilde bindik ve navigatör ‘Raidak ve Peygamber Raidak’ şarkısını söyledi ve sevinçten sarhoş olduk ve teknenin etrafında yüzmemizi önerdim. Kıyafetlerimizi çıkardık, suya atladık ve çok minnettar bir şekilde yüzdük, ancak ay aniden hilale çekildi ve hilal kayboldu. Daha önce hiç olmadığı kadar üzgündük ama durumun gereken ciddiyetle gözden geçirilmesi gerektiğini hissettim ve boğulurken karanlıkta dedim ki, ‘Tekneye doğru

¹⁶⁷ Mahmûd ed-Dub‘, *el-Binye ve’t-Tacrîb fî Ahlâm Necîb Mahfûz*, s. 97.

¹⁶⁸ A.e., sayfa aynı.

yüzelim.’ Dedi ki, ‘Ya kaybolursak.’ Dedim ki, ‘Kıyıya kadar yüzebiliriz.’ Dedi ki, ‘Kıyıda çıplak olacağız.’ Dedim ki, ‘Bunu düşünmeyi erteleyelim.’”¹⁶⁹

Olaylar, sıralamada mantıklı görünmelerine ve olay örgüsü birbirine bağlı olmasına rağmen, mantıksal olarak kabul edilemez görünmektedir. “Gözün onun gibisini hiç görmediği” dev adam, hilalin kıvrımlarını açtıktan ve ışığın evreni doldurduktan sonra onu dolunaya dönüştürmek için hilale bir direk gönderir ve ışığın yoğunluğundan, anlatıcı rüya göreni suya kaldırır, böylece olay suyun yüzeyine taşınır. Sonra kayık onları davet eder ve olay tekrar tekneye kayar ve rüya gören, teknenin etrafında suda yüzmeyi önerir, böylece olay da suya kayar, hepsi de öğrenmek isteyen rüya gören ile etrafındaki dünya arasındaki çatışmanın olaylarına atıfta bulunur.

Buradaki olaylar mantıksal olarak geleneksel efsanelere aittir. Evliyaların kerametinde sufiler arasında zamanın yasalarına karşı insanın uçuşması ve yolculuğu fikrinin bir büyük yankısını buluruz, ancak aynı zamanda ay, su, tekne ve sütun sembolleri aracılığıyla hayattaki gerçekliğe de bağlanmaktadır. Burada gerçek ve gerçek dışı karışır ve gerçek, rüyanın izin verdiği gibi anlatıda sentezlenemeyen bir karışıklık içinde hayali olanın içinde çözülür, böylece rüyaya gerçekliği ve hayali harmanlayan ve aynı zamanda onlardan farklı olan kendi yasasını verir.

Rüya anlatısı, Necîb Mahfûz’un eserlerinde, klasik nedensellik ve anlatı yasalarını bir kenara bırakarak tamamen kendine özgü bir yapıyla var olur. Örneğin, Sakinlik Dönemi Rüyaları’ndaki 121. rüyada, anlatıcı, gerçek bir amaca ulaşmak üzere İskenderiye’de bir sokakta yürürken, büyüleyici bir şekilde görünen o “şık bayanı” göreceği balkona doğru ilerlemektedir. Ancak bu sahne, tuhaf ve büyüleyici bir şekilde çözülür ve manzara eriyerek yerini tamamen farklı bir mekâna, Abbasiye Caddesi’ne bırakır. Anlatıcı burada yeni bir apartmanın penceresinde bir başka figürün, unutulmaz bir genç kızın gölgesini arar. Ancak ne genç kız görünür ne de beklediği tramvay durağı veya tramvay hattının izi vardır.¹⁷⁰ Bu ani mekân değişikliği, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak Mahfûz’un rüyasında mümkün olanın tüm olanaklarını gözler önüne serer; çünkü anlatı, olağan mantık kurallarını ihlal eder.

¹⁶⁹ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 725-726.

¹⁷⁰ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 772.

Necîb Mahfûz'un rüya anlatıları, Arap edebiyatında yeni ve özgün bir tür olarak görülür. Bu anlatılar, bilinen anlatı kalıplarının ötesinde bir deneyim sunarak okuyucuyu farklı bir bilinç düzeyine davet eder. Böylece Mahfûz, Arapçanın ve edebiyatının boynuna işlenmiş, kendi dokunuşlarıyla zenginleştirilmiş bir kolye gibi edebiyata kendi tarzını, özgün rüya anlatısını kazandırır.

1.4. Düş ve Görüş Dönüşümleri

Anlatıcı, hikâyede yazar tarafından benimsenmiş bir varlıktır;¹⁷¹ yazarın kendi hikâyeye dünyasını kurarken hikâyeyi anlatmak ve ideolojik söylemini aktarmak için kullandığı diğer tüm hikâyeye anlatıcısı karakterler gibi o da kurgusal bir karakter ya da kâğıttan bir yaratıktır. Bunu yaparken yazar, anlattığı şeyin gerçekliği yanılsamasını yaratma oyununu oynar; çünkü anlatıcılar, anlatılarının, bazen onun üzerine kurulduğunu söylemeseler de anlatıcı tarafından yapılan bir davete yanıt olduğundan emin olurlar.¹⁷²

Anlatıcı, "hikâyelerdeki olayların süzgeçten geçirildiği, böylece okuyucunun onları algıladığı vicdan ya da zihin" olarak tanımlanır.¹⁷³ Bir anlamda hikâyeyi aktaran, olayları anlatan, mekânları tanımlayan, karakterleri tanıtan ve onların düşüncelerini, duygularını ifade eden kişidir.¹⁷⁴ Bu, anlatıcının anlatı eserinin yapısının en önemli unsurlarından birini temsil ettiği anlamına gelir; anlatı dünyasının yaratıcısı ve tüm bileşenlerini birbirine bağlayan ilişkilerin denetleyicisidir. Anlatı malzemesi tarafsız bir şekilde sunulmaz, ancak anlatıcının bakış açısı olan bir perspektif aracılığıyla sunulur, bu da anlatı malzemesine ilişkin algımızın, alıcı ile anlatı dünyası arasındaki bir ara

¹⁷¹ Modern hikâyeye ve roman eleştirisinde, anlatıcıyı ifade eden birçok terim yaygın olarak kullanılmaktadır; Bunlar arasında bakış açısı, odaklanma, görüş, alanın sınırlandırılması, perspektif, düzenleyici ve anlatıcı gibi ifadeler yer almaktadır... vb. Daha fazla bilgi için bkz. Abd er-Rahîm el-Kurdî, *er-Râvî ve'n-Nas el-Kassî*, Dâr en-Neşr li'l-Câmî'ât, Kahire, 2. baskı, 1996, s. 27 ve devamı; es-Seyyid İbrâhîm, *Nazariyyat er-Rivâye: Dirâse li-Menâhic en-Nakd el-Edebî fi Mu'âlece Fen el-Kisse*, Dâr Kubâ' li't-Tibâ'a ve'n-Neşr ve't-Tevzî', Kahire, 1994, s. 124; Abd el-Mecîd el-Hassîb, *Hivâriyye el-Fen er-Rivâ'î*, Menşûrât Mecmû'at el-Bâhithîn eş-Şebâb fi'l-Luğa ve'l-Âdâb, Külliyyet el-Âdâb ve'l-'Ulûm el-İnsâniyye, Meknâs, 2007, s. 65 ve devamı; Grâ' Hüseyin Mihennâ, *Edeb el-Hikâye eş-Şa'biyye*, eş-Şerike el-Misriyye el-Âlemiyye li'n-Neşr, Longman, Kahire, 1997, s. 18.

¹⁷² Bkz. Yâsîn Fâ'ûr, *İşkâliyyatü'r-Râvî*, Mecellet el-Mevkîf el-Edebî, İttihâd el-Kuttâb el-'Arab, Şam, sayı 306, Ekim 1996, s. 35.

¹⁷³ Mecdî Vehbe ve Kâmil el-Mühendis, *Mu'cem el-Mustalahât li-'Arabiyyi fi'l-Luğa ve'l-Edeb*, Mektebet Lübnân, Beyrut, 2. baskı, 1984, s. 429.

¹⁷⁴ Abdallâh İbrâhîm, *el-Mutahayyel es-Sardî*, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, Beyrut ve ed-Dâr el-Beyzâ', 1. baskı, 1990, s. 61

varlık olan anlatıcı tarafından sağlanan dolaylı bir algı olduğunu doğrular ve bu önemi nedeniyle anlatıcı, anlatı çalışmaları tarihi boyunca akademisyenlerin dikkatini çekmiştir.¹⁷⁵

Anlatıcının rolü, anlatıcının hikâyeyi nasıl algıladığı üzerine odaklanarak, Todorov'un sözleriyle, anlatıcı karakteri ile hikâyenin anlatımı arasında nasıl bir ilişki olduğunu incelemeyi içerir.¹⁷⁶

Çünkü anlatıcı ile karakter arasındaki ilişkinin biçimleri anlatı metninde çeşitli ve karmaşıktır, anlatıdaki bakış açısı biçimleri ve seviyeleri de çeşitlenir ve iç içe geçer.¹⁷⁷ Bu durum rüyalardan arınmış metinlerde bile böyle iken, rüyanın anlatı yapısına teknik olarak girmesi, bu bakış açısı biçimlerinin çeşitlenmesini ve seviyelerin iç içe geçmesini daha da artırır; Necîb Mahfûz'un rüya temalı hikâyelerinde bu durum belirginleşir.

Mahfûz'un hikâyelerinde rüyanın bakış açısına ilk etkisi olarak, çoğu rüyada "sonradan anlatım" biçimini görmemiz dikkat çeker. Bu anlatım türü, anlatıcıya aitlik belirten bir ek olan "ya" ile "benlik" veya "aidiyet" ekinin kullanıldığı bir anlatı biçimidir ve bu, anlatıcının içten bir şekilde, dürüstçe ve sadelikle olayları aktarabilmesini sağlar.¹⁷⁸ Bu anlatım şekli, olayların sona ermesinden sonra başlar; anlatıcı, anlatının tüm ayrıntılarına hâkim bir konumda yer alır.¹⁷⁹ Bu yüzden, rüyanın başlangıcı

¹⁷⁵ Bu tarih hakkında daha fazla ayrıntı için bkz. Abdurrahîm el-Kurdî, *er-Râvî ve'n-Nas el-Kassî*, s. 27 ve devamı.

¹⁷⁶ TZvetan Todorov, *Makûlât es-Sard el-Edebî*, çev. el-Hüseyin Sehbân ve Fu'âd Safâ, *Tarâik Tahlîl es-Sard el-Edebî*, Menşûrât İttihâd Kuttâb el-Mağrib, Rabat, 1. baskı, 1992, s. 58.

¹⁷⁷ Husûr Bûyûn, anlatı metninde bakış açısının ortaya çıkış biçimlerini üç şekilde sınıflandırmıştır: *er-Ru'ye min el-Half* (*Vision par derrière*), burada anlatıcı, roman karakterinden daha fazla bilgiye sahiptir; *er-Ru'ye Ma'a* (*Vision avec*), burada anlatıcı, roman karakteri kadar bilgi sahibidir ve *er-Ru'ye min el-Hâric* (*Vision du dehors*), burada anlatıcı, roman karakterlerinden herhangi birinden daha az bilgiye sahiptir. Gérard Genette, "rüye" terimi yerine "teb'îr" (*focalisation*) terimini benimsemiş ve bunu üç türe ayırmıştır. Bunlar: Hikâye gayr-i mübe'rere veya sıfır teb'îrli hikâye: Bûyûn'un "arkadan görüş" terimine karşılık gelir. Dâhilî teb'îrli hikâye: Bûyûn'un "birlikte görüş" terimine benzer, ancak Genette bunu üç türe ayırmıştır: Sabit dâhilî teb'îrli hikâye: Olaylar yalnızca bir karakterin bilinci üzerinden sunulur. Değişken dâhilî teb'îrli hikâye: Birden fazla karakterin perspektifleri ardışık olarak sunulur. Çoklu dâhilî teb'îrli hikâye: Aynı olay, farklı karakterlerin bakış açılarına göre birden fazla kez sunulur. Hâricî teb'îrli hikâye: Bu tür, Bûyûn'un "dışarıdan görüş" terimine karşılık gelir. (Todorov, *Makûlât es-Sard el-Edebî*, *Tarâik Tahlîl es-Sard el-Edebî*, s. 58-59-208.) (Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, s. 206.)

¹⁷⁸ Abdulmelik Murtâd, *fî Nazariyyeti'r-Rivâye: Bahs fî Tekniyyâti's-Sard*, Silsilet Âlem el-Ma'rife (240), el-Meclis el-Vatanî li's-Sekâfe ve'l-Funûn ve'l-Âdâb, Kuveyt, 1998, s. 170.

¹⁷⁹ Bkz. Bûtayyîb, *İşkâliyyetü'z-Zaman fî'n-Nassi's-Serdî*, *Fusûl*, cilt 12, sayı 2, 1993, s. 131.

çoğunlukla “Rüyada gördüm ki...” veya “Gördüm ki...” ifadesiyle yapılır. Örneğin, “Rüyada gördüm ki” ifadesi, “Rüyada Gördüm Ki” adlı hikâyede on yedi farklı rüyanın başlangıcında tekrar edilir, “Gördüm ki” veya “Buldum ki” ifadeleri ise “Nekahet Dönemi Rüyaları” ve “Son Rüyalar” eserlerinde çokça kullanılır. “Onu, son olarak onu yere serdiğim gece gördüğüm gibi gördüm” ifadesi ise “Anlaşılmaz Bir Söz” adlı hikâyede karakterin eşine rüyasını anlatırken kullandığı bir ifadedir.¹⁸⁰ Bu ifadeler, anlatıcı-hayalperest karakterin, anlatının detaylarına bütünüyle vakıf olduğunu gösterir.

Bu tür bir anlatımda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta, rüya gören anlatıcı ile rüyayı gören karakterin aynı kişi olsa da anlatıcı rolü ile rüya gören kişi arasında işlevsel bir fark olmasıdır. Rüya gören, anlatıcı olarak anlatıdaki kahraman hakkında bilgi verirken, rüyayı gören kişi olarak hikâyenin olaylarına şahit olmuş biridir.¹⁸¹ Rüya gören karakter, rüyadan sonra deneyiminin bilincine varmış ve onun anlamını kavramışken, anlatıcı, olay anında bulunan, olayı yaşayan ama gelişmeler hakkında henüz tam bilgi sahibi olmayan kişidir. Bu nedenle, Mahfûz’un hikâyelerinde dikkate alınması gereken asıl unsur, rüyayı aktaran anlatıcının perspektifidir; yani, rüyayı deneyimledikten sonra onu anlatmaya karar veren anlatıcının bakış açısidir.

Önceki gözlem doğrultusunda ve rüyanın anlatı yapısı üzerindeki etkisiyle, Necîb Mahfûz’un rüya içeren hikâyelerinde bakış açılarının çeşitlendiği görülür. Bu hikâyelerde, Pouillon’un terimiyle “beraber görme” ve Gérard Genette’in terimiyle “sabit içsel odaklanma” modeli hâkimdir. Rüyaların olayları aktarma bakış açısı genellikle, rüyadaki olaylara katılan rüya gören karakterin bakış açısıyla şekillenir. Rüyalardaki olayların büyük bir kısmı bu karakterin gözleri ve algısı aracılığıyla geçer. Bu da demektir ki, karakterin ilgi alanları, eğilimleri, yaşam tecrübeleri ve gördüklerine göre aldığı bedensel pozisyonlar, gördüklerinin ilk etapta nasıl bir anlam taşıyacağını belirleyen unsurlardır. Bu bilişsel ve algısal bakış açısı, anlatı sahnesinin okuyucunun zihnine ve idrakine ulaşmasını sağlayan bir kanaldır.

“Rüya No. 4”te, Râeytu fîmâ yara’n-nâim (Uyuyanın gördüğünü gördüm) adlı hikâyede, anlatıcı giriş cümlesi “Râeytu fîmâ yerâ’n-nâim”den sonra şunları ifade eder: “Geçmiş günlerde olduğu gibi salıncakta olduğumu... Ve içimde yankılanan bir

¹⁸⁰ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 5, s. 575.

¹⁸¹ es-Seyyid İbrâhîm Muhammed, *Nazariyyetü’r-Rivâye*, s. 151.

ses 'Mutluluk günleri geri döndü' diye şarkı söylüyordu ve arkadaşlarımın ve sevdiklerimin ortasında sıcaklık hissettim".¹⁸²

Bu bölümde anlatıcı, sahnenin özelliklerini belirtir; okuyucu, büyük olasılıkla Nil üzerindeki bir salıncakla ve geçmişteki gibi dostların bir araya gelip sohbet ettiği bir ortamla karşılaşır. Aynı zamanda rüya gören karakterin arkadaşlarının arasında yeniden mutlu günlerin geri gelmiş olmasıyla hissettiği sıcaklık okuyucunun zihninde canlanır. Böylece, bu bakış açısıyla okuyucunun zihninde bu buluşmanın doğası ve içinde gerçekleşecek olay ve diyaloglar hakkında sorular oluşur.

Necîb Mahfûz'un rüya içerikli anlatılarında, yukarıdaki üsluba benzer bir tarz, çoğu rüyasında görülür. Râeytu fîmâ yara'n-nâim (Uyuyanın gördüğünü gördüm) hikayesindeki on yedi rüyada olduğu gibi, "Nekahet Dönemi Rüyalari" kitabındaki birçok rüyanın başlangıcında da benzer yapılar karşımıza çıkar. Örneğin, "Rüya 4"te, ravi, "Köşeleri geniş, çok kapılı, bomboş bir salonda üçümüz gizli bir köşede duruyorduk" ifadesini kullanır.¹⁸³ "Rüya 7"nin girişinde ise, "Ah, ne geniş bir meydan, insan ve arabalarla dolup taşıyor," der.¹⁸⁴ "Rüya 8"de, "Evime yaklaşıncı, kapının alışılmışın dışında her iki kanadının da açık olduğunu ve içeriden gürültüler, yankılar ve konuşmalar geldiğini duydum," diye ifade eder.¹⁸⁵ "Rüya 9"da da şu şekilde geçer: "Küçük evin bahçesindeki kanepede kız kardeşim, bahçeyi sulayan kanalda yüzen bir kurbağayı izliyordu," der.¹⁸⁶ Aynı anlatım tarzı "El-Ehlâm el-Ahira" adlı eserde de görülür. "Rüya 277"nin girişinde, "Bahçedeydim, yanımda arkadaşım vardı, bana bir şeyler anlatıyordu," ifadesiyle açılır.¹⁸⁷ "Rüya 280"de, "Çiçeklerle kaplı bir bahçedeydim, uzakta yalnızca bir uzun ağaç vardı," ifadesi kullanılır.¹⁸⁸ "Rüya 285"te ise, "Rüyamda bir araziye sahip olduğumu gördüm; kısa sürede başka bir grup ile aramızda bir anlaşmazlık çıktı," ifadesi geçer.¹⁸⁹ "Rüya 289"da, "Kendimi muazzam

¹⁸² Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 9, s. 74.

¹⁸³ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 10, s. 716.

¹⁸⁴ A.e., cilt 10, s. 717.

¹⁸⁵ A.e., cilt 10, s. 718.

¹⁸⁶ A.e., cilt 10, s. 719.

¹⁸⁷ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahira*, s. 69.

¹⁸⁸ A.e., s. 71.

¹⁸⁹ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahira*, s. 73.

genişlikte olan ve taziye için kurulan bir çadırdı buldum, ön sıralarda liderimiz Saad Zaglul oturuyordu,” der.¹⁹⁰

Bu rüyalar, anlatıcı-ravi'nin bakış açısıyla anlatıldığı için okuyucuya sahneye fiziksel ve zihinsel bir bakış açısıyla ulaşma imkânı sunar. Anlatıcının konumu ve olaylara olan yaklaşımı, olayların geçtiği fiziki ortamın sınırlarını çizer ve okuyucunun algısında sahnenin geri kalanını merak uyandıracak bir şekilde şekillendirir. Anlatıcı, rüya içinde gördüğü şeylere kendi yaşantı ve bilgilerinden yola çıkarak tepki verir; bu da anlatılan olayları okuyucunun zihninde daha etkili bir şekilde canlandırır ve rüyanın sonunda beklenen sürpriz etkisini yaratmaya katkıda bulunur.

Örneğin, Nekahet Dönemi Rüyaları'ndaki “Rüya 4”te, anlatıcı olayın anlatım sahnesini betimledikten sonra hem fiziksel hem de kavramsal boyutlarıyla görüşünü aktarmaya başlar ve şöyle der: “Bir hareket duydum, baktım ve nereden geldiğini bilemediğim bir adam gördüm; resmi kıyafetleri, sanki kutlamalardan sorumlu bir kişiymiş gibi bir izlenim uyandırıyor. Cübbeme sarındım ve arkadaşlarıma dedim ki, ‘Korkarım ki kutlama yapılacaktır!’”.¹⁹¹ Burada anlatıcının görüşü, anlatı sahnesinin sınırlarını belirler ve onun sahnede gördüğü şeyleri veya bize göstermeyi istediği şeyi, görüşü doğrultusunda aktarmamızı sağlar. Bu görüş, anlatıcının kendi içgörüsünden kaynaklanan yorumlarını da içerir; gördüğü kişinin resmi kıyafetleri, anlatıcıda veya bize anlatıcının düşündürdüğü üzere, bu kişinin kutlamalardan sorumlu olduğuna dair bir izlenim bırakır. “Cübbeme sarındım” ifadesi ise anlatıcının kutlamaya uygun kıyafet giymediğine işaret eder ve ilk görsel algıyı daha da zenginleştirir. Bu tür bir görüşe sahip olan anlatıcı, olayları aktarırken o anki şaşkınlığını gösterir; bu da rüya anlatıcısı ile olayları gözlemleyen anlatıcı arasındaki farkı vurgular. Rüya anlatıcısı, rüya olaylarını aktarırken olayların iç yüzünü bilirken, olayların geçtiği esnada gözlemci olarak bu bilgilere sahip değildir.

Mahfûz'un eserlerindeki rüyalar aracılığıyla işlenen diğer bir anlatı perspektifi, Gérard Genette'in “değişken iç odaklama” olarak adlandırdığı bir türdür; bu perspektifte birden fazla anlatıcı sırayla olayları kendi bakış açılarından aktarır. Bu tarz, Ra'aytu fima yeran naim kitabındaki “Rüya 8”de de görülür. İlk anlatıcı, çerçeve sahnesini kendi bakış açısıyla kurduktan sonra, Bediüzzaman el-Hemedani'nin

¹⁹⁰ A.e., s. 75.

¹⁹¹ A.e., cilt 10, s. 716.

Makamat eserinde geçen Ebu'l-Feth el-İskenderi'nin müridi 'İsa ibn Hişam rolüne bürünür. Ardından sahneye Ebu'l-Feth gözlemci olarak katılır ve olayları kendi perspektifinden aktarır; bu anlatımda "Şanlı lideri sürdürdüler; Allah onları varlıktan silsin!",¹⁹² "Bir kutsal devrim, çürümüş bir hayatı sona erdirir; kutsal bir lider, çürümüş bir krala karşı kılıç sallar; gazetede ateşli yazılarımın haber verdiği bir hayal gerçekleşiyor"¹⁹³ ve "Allah yalan ve sapkınlığı yok etti, sahte lider kayboldu ve yerine genç, mücadeleci lider, öğretmen, rehber ve dünya devrimlerinin savunucusu geldi"¹⁹⁴ gibi ifadeler yer alır. Bu ifadelerle Ebu'l-Feth olayların gözlemci anlatıcısı haline gelir ve böylece rüyadaki içsel bakış açısı değişir.

Aynı tarz değişikliği, Nekahet Dönemi Rüyalari'ndaki "Rüya 6"da da görmek mümkündür. İlk anlatıcı, çerçeve sahnesini kendi bakış açısıyla betimledikten sonra, öğretmeni Şeyh Muharrem'i selamlayarak sahneyi kurar; ardından Şeyh, öteki dünyada yaşadıklarını öğrencisine aktarır: "Orada birçok alim ve hikayeci ile yaşadım ve onlarla yaptığım sohbetlerden, size öğrettiğim bazı derslerin düzeltilmesi gerektiğini öğrendim. Düzeltmeleri kâğıda döktüm ve onları sana getirdim"¹⁹⁵ diyerek Şeyh anlatıcı konumuna geçer. Rüya, mantıksal bağları çözme ve neden-sonuç ilişkisini yok etme olanağına sahip olduğundan, Necîb Mahfûz'un tek bir rüyada çoklu bakış açıları sunmasını sağlar ve rüyaların bir anlatı aracı olarak çok yönlülüğünü gözler önüne serer.

Necîb Mahfûz'un öyküsel eserlerinde, rüyanın bakış açısını şekillendirmedeki etkisi, önceki iki anlatı perspektifini kurgusal metinlerine dahil etmenin ötesine geçerek, Gérard Genette'in "çoklu iç odaklanma" olarak adlandırdığı üçüncü bir bakış açısını da mümkün kılar. Bu bakış açısında, aynı olay, rüya içinde birden fazla karakterin farklı bakış açılarıyla birden fazla kez sunulur. Bu durumu, Mahfûz'un "Balayı" adlı öykü kitabındaki "Otuz Beşinci Kattaki Pencere" hikâyesinde yer alan bir rüya sahnesinde gözlemleyebiliriz. Bu sahnede, üvey anne, yaşlı rüya gören adamı rüyasında ziyaret eder ve aralarındaki eski bir olay hakkında her biri kendi bakış açısından bir diyalog kurar:

¹⁹² Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 9, s. 74.

¹⁹³ A.e., cilt 9, s. 74.

¹⁹⁴ A.e., cilt 9, s. 74.

¹⁹⁵ A.e., cilt 10, s. 717.

“Kadın, bol dökümlü ev elbisesi içinde, sağlık ve gençlik saçan bir şekilde karşısına belirdi. Adam korkuyla haykırdı:

- Sen misin?
- Başkası değil, tüm anılarımla birlikte...
- Kalbimi yaralayan acı hatıralar...
- Hayret doğrusu!
- Bu yüzden evlilikten soğudum ve ömrüm boyunca bekar kaldım.
- Ama bana yalnızca âşık oldun.
- Oysaki sen babamın karısı, bir nevi annem sayılırdın.
- Aşkta her şey mübahtır.
- Bu suç hâlâ iç huzurumu bozuyor.
- Buna suç mu diyorsun?
- Beni baştan çıkaran sendin!
- İkimiz de birbirimizi baştan çıkardık...
- Hayatımda cehennem gibi bir hatıra.
- Oysa benim en mutlu hatıramdı.”¹⁹⁶

Necîb Mahfûz’un “rüya anlatılarında” bu çoklu bakış açısının örneklerinden biri, “Nekahet Dönemi Rüyalari” adlı eserindeki “Rüya 8”de görülür. Bu rüyada, rüya gören kişi, evlerinin düzensizliğe ve karmaşaya dönüşmesinin nedeni konusunda annesiyle tartışır. Anlatıcı şöyle der: “Uzun bir ayrılıktan sonra annemi yanıma gelirken gördüm; yüzü memnuniyetsizlik ve öfkeyle doluydu ve bana dedi ki: Bu olanlardan sen sorumlusun! Öfkeyle karşılık verdim: Hayır, olanlardan da olacıklardan da sen sorumlusun...”¹⁹⁷

Aynı çoklu perspektifin başka bir örneği de “Rüya 37”de ortaya çıkar; bu rüyada, insanların rüya gören kişinin pencereden uçup evin çatısına konması olayını nasıl yorumladıkları farklılık gösterir: “Ailesi bunun bir evliya kerameti olduğunu söylerken, halk bunun şeytanın oyunu ve kötü bir alamet olduğuna inanıyordu.”¹⁹⁸ Benzer bir bakış açısı farklılığı “Rüya 106”da da görülür; burada, rüya gören kişi, arkadaşı tarafından gerçekleştirilen bir darbe sonrası gelecekte kendisini nelerin beklediği konusunda eski bir memurla tartışır: “Mutluluktan coşkuyla haberi duyurdum

¹⁹⁶ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, cilt 6, s. 323-324.

¹⁹⁷ A.e., cilt 10, s. 718.

¹⁹⁸ A.e., cilt 10, s. 736.

ve hayatın bana gülümseyeceğini söyledim; eski memur ise hayat bana gülümseyebilir ya da mahkemesiz idam edilebilirim diye karşılık verdi.”¹⁹⁹ Bu örneklerde de görüldüğü üzere, tek bir olay farklı bakış açılarından anlatılır, bu da anlatıya canlılık katar ve rüyaların dışında ortaya çıkabilecek tekil bakış açısının sınırlayıcılığını aşar.

Bu açıklamalar, Mahfûz’un rüyalarında anlatıcının, rüyadaki olaylar hakkında karakterlerin bildiğinden fazlasını bilmediği için anlatısında Boyon’un “birlikte görme” (rüya-kişinin rüya içindeki olaylara eşit bilgi düzeyinde yaklaşması) bakış açısının baskın olduğunu ortaya koyar. Gérard Genette’nin belirlediği üç bakış açısı türü – sabit, değişken ve çoklu– bu rüyalarda kullanılır. Böylece, anlatıcı ile rüyadaki karakterlerin bilgi düzeyi eşitlenir ve olaylar her bir karakterin perspektifinden dinamik bir biçimde aktarılır.

Necîb Mahfûz’un rüya anlatılarında yalnızca “beraber görme” bakış açısı değil, aynı zamanda diğer iki bakış açısının da (arkadan görme ve dışarıdan görme) yer aldığı görülür. Arkadan görme bakış açısı, anlatıcının karakterlerin eylemlerine ve sözlerine yönelik yorumlar yaptığı rüyalarda veya olayları bizlere açıklayan anlatıcının karakterlerden daha fazla bilgi sahibi olduğu durumlarda ortaya çıkar. Örneğin, Râeytu fîmâ yara’n-nâim (Uyuyanın gördüğünü gördüm) eserindeki “Rüya 13”te anlatıcı, karşılaştığı kadını şu sözlerle betimler: “Ancak kadın uyuyakalmadı; ateşler içinde, düşünceli bir bakışla bana bakarak uzaklaştı.”²⁰⁰

Bu betimleme, anlatıcının kadının zihninden geçenleri bildiğini ima eder. Aynı bilgi üstünlüğünü “Rüya 14”te de görürüz; genç bir adamı betimleyerek onun güçlü, hevesli ve hedefini bilen biri olduğunu ve nefes alışverişinin yoğunlaştığını, şikayetlerinin arttığını belirtir.²⁰¹ Bu detaylar, anlatıcının rüya karakterlerinden daha geniş bir bilgiye sahip olduğunu ve olayları karakterlerin iç dünyasına dair bilgi ekleyerek aktardığını gösterir.

Mahfûz’un Nekahet Dönemi Rüyalari eserinde de bu arkadan görme bakış açısının kullanımı dikkat çeker. Örneğin, “Rüya 95”te anlatıcı, ailesinin yolculuğu başlatma teklifini nasıl kabul ettiklerini şu sözlerle ifade eder: “Aile bu haberi sevinçle

¹⁹⁹ A.e., cilt 10, s. 767.

²⁰⁰ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 9, s. 86.

²⁰¹ A.e., cilt 9, s. 87.

karşıladı ve bana hemen para verdiler, ben de terziye gidip son moda bir takım diktirdim. Terzi de işini gayet iyi bir şekilde yaptı.”²⁰² Burada, anlatıcının aile üyelerinin tepkilerini ve duygularını ve terzinin işini iyi yapmasını bilmesi, onun bilgi üstünlüğüne işaret eder. Aynı bakış açısı, “Rüya 101”de de gözlemlenir; yokluğundan sonra geri dönen oğullarının dönmesinin ardından ailenin tepkilerini şu sözlerle anlatır: “Oğul üzgün, çünkü ailesinden bazıları onun varlığını istemiyor, güzel işlerinden hoşlanmıyorlar.”²⁰³ Bu tür betimlemeler, anlatıcının olaylara dair geniş bir perspektife sahip olduğunu gösterir.

Öte yandan, Mahfûz’un “Son Rüya” adlı eserinde sıkça gördüğümüz dışarıdan görme bakış açısı ise, anlatıcının karakterlerden daha az bilgiye sahip olduğu durumları kapsar. Bu bakış açısında anlatıcı, yalnızca karakterlerin eylemlerini gözlemler ve konuşmalarını aktarır. “Rüya 250”²⁰⁴, “Rüya 254”²⁰⁵, “Rüya 258”²⁰⁶, “Rüya 259”²⁰⁷, “Rüya 290”²⁰⁸ ve “Rüya 302”²⁰⁹ de bu duruma bir örnek bulunur: Anlatıcı, iki güzel eşi olan bir adamı ve evde karşılaştığı sahneyi betimler: “Adam günün sonunda eve gider ve iki kadını en iyi hallerinde bulur, şömine köz köz yanmaktadır, nargilenin içi ve dışı yıkanmıştır, akşam yemeği hazırlanmıştır, nargile dönmektedir, başlar dönmektedir ve iki kadın pazarda duydukları hakkında konuşmaktadır ve adam şöyle der: Dünya iyi, Mısır iyi ve sadece kıskananlar aksini söylüyor. Sonra kelle eti, felafel, süzme peynir ve taze fasulyeden oluşan akşam yemeği servis edilir ve ana yemek besbuse’dir.”²¹⁰ Bu rüyada, anlatıcı karakterlerin iç dünyasına dair bilgi vermeden yalnızca dışsal gözlemler sunar.

Yukarıdaki metin, rüyanın Necîb Mahfûz’un anlatısındaki bakış açısı dönüşümleri üzerindeki etkisini doğrulamaktadır. Rüyanın, mantık ve nedensellik yasasını aşma yeteneği sayesinde, eserinde farklı görme türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır: birlikte görme, içsel görme ve dışsal görme. Mahfûz’un rüya metinleri, “sonraki anlatı” olarak adlandırılan bir yapıya bağlı olup, “aidiyet belirten يا harfi”ne

²⁰² A.e., cilt 10, s. 763.

²⁰³ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, cilt 10, s. 765.

²⁰⁴ Mahfûz, *el-Ahlâmü’l-Ahîra*, s. 54.

²⁰⁵ A.e., s. 57.

²⁰⁶ A.e., s. 59.

²⁰⁷ A.e., s. 59.

²⁰⁸ A.e., s. 76.

²⁰⁹ A.e., s. 83.

²¹⁰ A.e., s. 76.

dayanır. Bu yapı içinde birlikte görme baskın olmuş, zaman zaman sabit kalmış, bazen değişmiş, bazen ise çoğul hale gelmiştir; ancak, içsel ve dışsal görme türlerini tamamen ortadan kaldırmamıştır. Çünkü rüya metinleri doğası gereği bu çeşitliliği kabul eder.

Rüyanın Mahfûz'un anlatısındaki bakış açısını şekillendirmedeki etkisi yalnızca çeşitliliği sağlamakla sınırlı kalmaz; bu çeşitlilik aynı zamanda anlatım seviyelerinin çoğalmasını da beraberinde getirir.²¹¹ Bu seviyeler bazen doğrudan olurken, bazen iç içe geçmiştir. İçsel odaklanmanın sabit olduğu rüyalarda doğrudan anlatım seviyeleri belirginleşir. Bu tür rüyalarda üç temel anlatım seviyesi göze çarpar; örneğin, Nekahet Dönemi Rüyalari kitabındaki “Rüya 186”da Mahfûz şöyle der: “Kendimi, değerli bir dostun cenazesinde yürürken görüyorum. Kalabalığın arasında uzun yıllar yurt dışında olan arkadaşım ‘B’yi gördüm ve ona selam verdim. Kültürü geniş biri ancak tuhaf yönleri var; sanatta ve hayatta yeniliğe düşkün. Ona, her konuda ona benzeyen eşini sordum. Bana boşandığını söyledi. Cenaze caminin önünde durdu, tabut içeri taşındı ve cemaatle birlikte namaz için çağrıldık. Bir de baktım ki, arkadaşım da cemaate katılanlar arasında, gözlerime inanamadım ve büyük bir şaşkınlık yaşadım!”²¹²

Yukarıdaki rüyada ve benzerlerinde üç anlatı seviyesi ortaya çıkmaktadır. İlk seviye, “Beni görüyorum...” (Arapça: أُراني) ifadesini kullanan anlatıcı seviyesidir. Aynı anlatıcı, “Ra’aytu fima yera’n naim” ifadesini on yedi rüya boyunca sürekli olarak kullanmakta ve rüyaların anlatımına başlarken “Beni gördüm...” veya “Kendimi buldum...” gibi ifadelerle rüya anlatımını açmaktadır. Anlatıcının rüyada gördüklerini seçmesi ve anlatması, onun bakış açısını temsil eden bir tercih olarak görülebilir. Bu anlatıcı, rüyada içsel veya dışsal bir anlatı seviyesi ile rüyayı ele almakta ve rüyanın tüm seviyelerinde mevcut olan bakış açısını içerir. Ancak bu seviye daha çok teoriktir, çünkü anlatıcının bakış açısını somut metinsel işaretlerle doğrulamak mümkün olmamaktadır.

İkinci seviye ise, anlatıcının olayları yaşadktan sonraki bakış açısını yansıtan dışsal bir seviyedir. Bu seviyede anlatıcı, olayları değerlendiren ya da tanımlayan bir

²¹¹ Anlatı eserinde romanın çoklu düzeyleri üzerine; Latife Ahmed Seyf el-İslâm, *Enmâtu’s-Sard ve’s-Sârid fi’l-Makâmâtî’l-Arabîyye*, yüksek lisans tezi, danışman: Muhammed Şefî’uddîn es-Seyyid, Külliyyet Dâr el-‘Ulûm, Kahire Üniversitesi, 2012, s. 148 ve devamı.

²¹² Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 793.

perspektiften, anlatılan olayları sunmaktadır. Örneğin, “Cenazedeki kalabalığın arasında, yıllardır yurt dışında olan arkadaşım ‘B’yi gördüm. Ona selam verdim; geniş bir kültüre sahip ancak garip davranışları olan, sanat ve hayatta modernizme düşkün biriydi.” Burada, anlatıcının bakış açısı, arkadaşı hakkında değerlendirmeler ve tanımlamalar içerdiğinden ikinci seviyeye ait olmaktadır. Bu tür değerlendirmeler, anlatıcının rüyada yaşanan olaylara yönelik yorumlarını temsil eder.

Üçüncü seviye ise, rüyadaki olaylara katılan kişinin olaylar sırasındaki anlık bakış açısını ve duygusal tepkilerini ifade etmektedir. Bu seviye, “Arkadaşımın içeri girdiğini gördüğümde gözlerime inanmadım ve büyük bir şaşkınlık yaşadım!” ifadesinde belirginleşmektedir. Burada, anlatıcı, rüyada meydana gelen olaylara kendi bakış açısıyla tepki verip ve şaşkınlığını belirtiyor. Bu cümlede ikinci seviyeden üçüncü seviyeye geçiş yapılmaktadır. Arkadaş hakkında yapılan tanımlamalar ikinci seviyeye aitken, “Arkadaşımın içeri girdiğini gördüğümde...” ifadesiyle üçüncü seviyeye geçilmekte ve “gözlerime inanmadım, büyük bir şaşkınlık yaşadım!” ifadesi, olay anında anlatıcının tepkisini yansıtan içsel bir bakış açısını göstermektedir.

Diğer anlatı seviyelerinin iç içe geçtiği rüyalarda anlatı yapısı oldukça karmaşık hale gelmekte ve bu seviyeler yediye kadar çıkabilmektedir. “Nekahet Dönemi Rüyalari” adlı eserde yer alan “Rüya 6” bu tür karmaşık yapıli rüyalara örnek teşkil eder:

“Telefon çaldı, arayan kişi: ‘Hocan Şeyh Muharram konuşuyor,’ dedi. Saygı ve hürmetle cevap verdim: ‘Hoş geldiniz, efendim...’

- Sizi ziyarete geliyorum.
- Başım gözüm üstüne.

Onun cenazesine yaklaşık altmış yıl önce katılmama rağmen hiçbir şaşkınlık hissetmedim. Eski hocamın, din ve dil konularında derin bilgisiyle tanınmasının yanı sıra yüz güzelliği, giyim zarafeti ve öğrencilerine karşı oldukça sert tutumları hakkında unutulmaz anılar zihnimde canlanmaya başladı. Şeyh, süslü cübbesi, gösterişli kaftanı ve kıvrımlı sarığıyla geldi ve sözlere girmeden dedi ki:

Orada birçok raviyi ve âlimi tanıdım. Onlarla olan sohbetlerimden öğrendim ki, size anlattığım bazı dersler düzeltmeler gerektiriyor, bu yüzden düzeltmeleri kâğıda döktüm ve sana getirdim.

Bunu söyledikten sonra kâğıt tomarını masanın üzerine koydu ve gitti.”²¹³

Bu rüyada yedi farklı anlatı seviyesinin belirdiği görülmektedir. İlk seviye, rüyanın dışsal bir bakış açısına sahip olan ve rüyayı tüm olayları sona erdikten sonra anlatan dış anlatıcıya aittir; metin içinde bu seviyeye dair doğrudan bir işaret bulunmamaktadır. İkinci seviye ise, olayları deneyimlemiş anlatıcının bakış açısını temsil eder; bu seviyeye örnek olarak “Onun cenazesine yaklaşık altmış yıl önce katılmama rağmen hiçbir şaşkınlık hissetmedim” cümlesi verilebilir. Üçüncü seviye, rüya gören kişinin içsel bakış açısını içerir; burada anlatıcının “Saygı ve hürmetle cevap verdim: ‘Hoş geldiniz, efendim...’” ifadesi bu seviyeye işaret eder. Bu ilk üç seviye doğrudan anlatıdır.

Sonrasında, seviyeler daha da karmaşıklaşarak iç içe geçer; Şeyh, ravi ve alimlerle yaşadığı deneyimleri anlatmaya başladığında dört yeni anlatı seviyesi daha ortaya çıkar ve böylece iç içe geçmiş bir anlatı katmanı oluşur. İlk üç seviyeye ek olarak, Şeyh’in olayları anlatmaya başlamadan önceki bakış açısı bir dış perspektif seviyesini oluşturur ve bu dördüncü seviye olarak kabul edilir. Şeyh’in ravi ve alimlerle geçirdiği zamanları anlatması, onun olaylar sonrasındaki dış bakış açısını temsil eder; bu ise “Orada birçok raviyi ve âlimi tanıdım” cümlesi ile ifade edilen beşinci seviye olur. Şeyh’in olaylara katıldığı, onlarla tartıştığı anları anlatması ise onun olaylara kişisel bakış açısını yansıtır ve altıncı seviyeyi oluşturur. Son olarak, Şeyh’in bu olayların yaşandığı sıradaki anlık deneyimlerine dair bakış açısı yedinci seviyeyi meydana getirir. Bu çok katmanlı anlatı yapısı, rüyanın doğal akışında birbirine bağlı farklı bakış açılarının nasıl birbiri içine geçebileceğini ve anlatının karmaşıklığını gösterir.

Yukarıdaki rüya analizinde görüldüğü üzere, her bir anlatı seviyesi diğerini içerir ve bu şekilde birbirine geçmiş bir yapı oluşturur. Bu durum, ele alınan rüya örneğinde ve Mahfûz’un rüya temalı diğer anlatılarında, Arap edebiyatı geleneğindeki “hikâye içinde hikâye” olgusunu içeren birçok metinde karşılaşılan duruma benzer. Örneğin, “Binbir Gece Masalları”, İbn Mukaffa’nın “Kelile ve Dimne”si (ö. 142) ve İbn

²¹³ A.e., cilt 10, s. 717

Arapşah'ın “Fâkihatü'l-Hulefâ ve Mufâkehâtü'z-Zurafâ” (ö. 854)²¹⁴ gibi klasik metinlerde bu yapı sıkça görülür.

Bu tür anlatımda, ilk anlatıcı bir anlatılan kişi (muhatap) konumuna geçer ve hikâye boyunca anlatının sürekliliğini sağlamak için anlatılan kişi etkin bir rol üstlenir. Burada muhatap, sadece edilgen bir dinleyici değil, anlatı sürecinin başarısında önemli bir rol oynayan aktif bir katılımcıdır. Bu durum, anlatının kesintisiz devam etmesini sağlar ve muhatap da anlatıcının yanında yer alarak anlatıyı canlı tutmakta önemli bir işlev üstlenir. Böylece, anlatı süreci kesintisiz bir hale gelir ve muhatap, hikâyenin uzamasında önemli bir etken olur; anlatıcının yanında yer alarak, olayların çoğalmasına katkıda bulunur.²¹⁵

Bu durum, hikâye dünyasının -ve içinde rüya anlatılarının- birbirine bağlı, birbiriyle ilişkili ve sonsuz bir döngüde ilerleyen bir yapıda olduğunu gösterir. Böylelikle, hikâyede yer alan dinleyicilerin merakı, okuyucunun merakını uyandırmak ve ona cevap vermek için bir araç haline gelir.²¹⁶ Her yeni hikâye, önceki hikâyeyi açıklayan ve tamamlayan bir devam hikâyesi olarak görülür ve bu döngü “hikâye içinde hikâye” yapısını sürekli kılar. Böylelikle, birinci hikâyenin sonu ikinci hikâyenin başlangıcına, ikinci hikâyenin sonu üçüncünün başlangıcına dönüşür ve her hikâye bir sonraki hikâyeyi içeren bir yapıdadır.²¹⁷

²¹⁴ Bu olgunun Arap anlatı geleneğindeki yeri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Receb Abdulvehhâb, *Fen el-Kass fî Mu'ellefât İbn Arabşâh el-Edebiyye (T. 854h)*, doktora tezi, danışman: Şa'bân Muhammed Mürsî, Külliyyet Dâr el-'Ulûm, Kahire Üniversitesi, 2014, s. 116 ve devamı.

²¹⁵ Vehîd es-Se'fî, *el-'Acîb ve'l-Garîb fî Kutubi Tefsîr el-Kur'ân (Tefsîr İbn Kesîr Enmûzecen)*, Tebr ez-Zamân, Tunus, 2001, s. 257.

²¹⁶ Gérard Genette, *Hitâbü'l-Hikâye: Bahs fî'l-Menhac*, çev. Muhammed Mu'tasım, Abd el-Celîl el-Ezdi ve Ömer Hallî, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe, 2. baskı, 1997, s. 244.

²¹⁷ Sylvia Bâkil, *Tevâlüdu es-Sard fî Elf Leyle ve Leyle*, çev. Nühâ Ebû Sedîre, *Mecellet Fusûl*, cilt 13, sayı 1, ilkbahar 1994, s. 47.

İKİNCİ BÖLÜM

DÜŞ VE KARAKTER DÖNÜŞÜMLERİ

Bir önceki bölümde, rüyanın Necîb Mahfûz'un hikâye yapısındaki dönüşümler üzerindeki etkisini inceledik; özellikle de rüyanın metnin önemli bir eşiği olarak başlık üzerindeki etkisine odaklandık. Ayrıca rüyanın, hikâye türünü “rüya anlatısı” ve “anlatıdaki rüya” düzeylerinde nasıl şekillendirdiğini ve anlatıdaki farklı bakış açıları ile anlatı seviyelerine olan etkilerini ele aldık. Bu bölümde, Mahfûz'un hikâye dünyasında rüyanın, karakterlerin yapısal özellikleri üzerindeki etkisini daha ayrıntılı inceleyeceğiz.

Bu bağlamda, çalışmanın Mahfûz'un eserlerinde yer alan karakter, zaman ve mekân gibi anlatı unsurlarına rüyanın katkısını sorgulaması, sonrasında da rüyanın hikâyenin içeriği üzerindeki etkilerini çözümlemeye yönelmesi gerekmektedir. Böylece, çalışmanın hedeflediği üzere, Mahfûz'un rüyalarını yorumlayacak araçlar sunulacaktır. Bu bölüm, gerek “rüya anlatısına” gerek “anlatıdaki rüyaya” ait metinlerde rüyanın karakterlerin yapısında meydana getirdiği değişimleri ve bu değişimlerin Mahfûz'un hikâye yapısındaki rolünü gözler önüne serecektir.

Hikâye karakteri, “hikâyenin olaylarının etrafında döndüğü kurgusal veya gerçek bir bireyi” temsil eder ve bu tanımıyla anlatının temel yapı taşlarından biridir.²¹⁸ Anlatı içinde merkezi bir öneme sahiptir; düşüncelerin kaynağı, anlamların taşıyıcısıdır. Eğer karakterler ikna edici ve sağlam bir şekilde kurgulanmışlarsa, eserin başarılı olma ihtimali yüksektir. Karakterler, bireyin toplumdaki değerinin artması ve 19. yüzyılın başlarında toplum içinde kendini daha güçlü bir şekilde ortaya koyma isteğiyle beraber anlatılardaki önemini artırmıştır. Karakterin bu önemi, anlatının bütünlüğünü sağlayan olayları üstlenmesi ve bu olayları anlamlı bir şekilde bir araya getirmesinden kaynaklanır.²¹⁹ Bu nedenle, karakterler eski ve yeni araştırmacıların

²¹⁸ Mecdî Vehbe ve Kâmil el-Mühendis, *Mu'cem el-Mustalahâtî'l-'Arabiyyeti fî'l-Luğa ve'l-Edeb*, s. 208. Bkz. Muhammed Anânî, *Mu'cem el-Mustalahâtî'l-Edebiyyi'l-Hadîsi*, eş-Şerike el-Âlemiyye li'n-Neşr Longman, Kahire, 1996, s. 8-9.

²¹⁹ Anlatı eserinde karakterin önemi ve rolü hakkında bkz. Reşad Rüşdî, *Nazariyyetu ed-Drama min Aristo ilâ'l-Ân*, Mektebet el-Anglû el-Misriyye, Kahire, 1968, s. 72; Abd el-Fettâh Osman, *Binâ'ur -Rivâye: Dirâse fî'r-Rivâye el-Misriyye*, Mektebet eş-Şebâb, Kahire, 1982, s. 107; Tâhâ Vâdî, *Dirâsât fî Nakd' ir-Rivâye*, el-Hey'e el-Misriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1989, s. 24. Bir grup eleştirmen: *Nazariyyatu'r-Rivâye fî'l-Edebi'l-İngilizîyyi'l-Hadîs*, çev. Encîl Butrus Sem'ân, el-Hey'e el-Misriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1994, s. 173; Sa'îd Yaktîn,

odak noktası haline gelmiştir; yalnızca Aristoteles, tragedyanın bir kişinin değil, eylemlerin ve hayatın taklidi olduğunu savunur.²²⁰

Hikâye karakterini incelemek için çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlardan biri, Rus biçimcilerinden Propp'un Rus masallarında yalnızca ana karaktere ve onun hikâye içindeki işlevlerine odaklandığı yaklaşımdır.²²¹ Ancak Propp'un biçimci yaklaşımı, karakterlerin derinlemesine incelenmesinde bir eksiklik yaratmıştır.²²² Başka bir yaklaşım ise, dilbilimdeki işlev kavramından esinlenmiştir ve Propp'un biçimci eksikliklerini giderdiği düşünülmektedir. Bu yaklaşım, "karakterlerin temelde kâğıttan varlıklar" olduğunu savunur; yani dilin egemen olduğu bir dünyada varlık bulurlar ve dilsel bir yapıdan başka bir şey değildirler.²²³ Bu bağlamda, karakterler dış dünyada var olmayan, yalnızca metin içinde şekillenen varlıklardır ve karakterlerin etkinliği, belirli dilsel teknikler ve biçimsel bağlarla kurulan metinsel bir düzende ortaya çıkar.²²⁴ Bu yaklaşım, karakterleri toplumsal bir sınıfın veya grubun temsili olarak tanımlar ve onları metin içinde dili kullanma biçimlerinden ve diğer karakterlerin onlardan nasıl bahsettiğinden yola çıkarak tanırız.²²⁵

Necîb Mahfûz'un rüya anlatılarında yer alan karakterlerin bu çeşitliliği karşısında, bazı karakter örneklerinin metin içerisindeki şekillenişine ve rüyanın bu

Kâle er-Râvî: el-Binyât el-Hikâ'iyye fi's-Sîyeri eş-Şa'biyye, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, Beyrut, 1997, s. 87; Alain Robbe-Grillet, *Nevâ Rivâye Cedîde*, çev. Mustafa İbrahim Mustafa, Dâr el-Ma'ârif, Kahire, t.y., s. 36; Meşrî bin Halîfe, *Sultat un-Nass*, Menşûrât el-İkhtilâf, Cezayir, 1. baskı, 2000, s. 121.

²²⁰ Aristoteles, *Fennü's-Şi'r*, çev. Abdurrahmân Bedvî, Dâr es-Sekâfe, Beyrut, 1973, s. 50.

²²¹ Her ne kadar kahraman, hikâyedeki olayların gelişiminde merkezi bir karakter olsa da, hareketleri diğer karakterler olmaksızın çeşitlilik, olumlu katkı ve etki koşullarını yerine getiremez. Dahası, hikâye metni içinde tam bir bağımsızlığa sahip değildir; çünkü hikâyedeki bazı olaylar, kahramana ait olmayan eylemler olarak bağlanabilir. Bu durum, üçüncü şahıs anlatımı kullanılarak gerçekleştirilir ve bu anlatım biçimi, okuyucunun kendi kültürel birikimi ve önceden sahip olduğu algılar aracılığıyla karakter hakkında diğerlerinden farklı bir portre çizmesine olanak tanır. Böylece karakter, metnin değil, okuyucunun oluşturduğu yeni bir yapı haline gelir. (Hamîd Lahmedânî, *Binyet' ün-Nass es-Sardî min Manzûri'n-Nakdi'l-Edebî*, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, ed-Dâr el-Beydâ', Beyrut, 2. baskı, 1993, s. 50; Muhammed el-Acîmî, *fi'l-Hitâbi's-Sardî: Nazariyyat Grîmas*, ed-Dâr el-'Arabiyye li'l-Kitâb, Tunus, 1993, s. 41-43.)

²²² Propp, *Morphologyâ el-Kıssa*, s. 97-99.

²²³ Roland Barthes, *Medhal ilâ't-Tahlîli'l-Binyevî li'l-Kıssasi*, çev. Münzir İyâşî, Merkez el-İnmâ' el-Hadârî li'd-Dîrâse ve't-Terceme ve'n-Neşr, Suriye, 1. baskı, 1993, s. 72.

²²⁴ Philippe Hamon, *Simiyolojiye eş-Şahsiyyât er-Rivâiyye*, çev. Sa'îd bin Kerâd, sunuş: Abd el-Fettâh Kılıfî, Dâr el-Kelâm, Rabat, 1990, s. 51.

²²⁵ Hasan Behrâvî, *Binyetü's-Şekli'r-Rivâiyyi: el-Fadâ' – ez-Zemen – eş-Şahsiyye*, el-Merkez eş-Şâfî el-'Arabî, Beyrut, 1. baskı, 1990, s. 279.

şekillenmeye olan etkisine dair bir inceleme yapmak önemlidir. Bu inceleme, yalnızca Mahfûz'un rüya anlatılarındaki örtük anlamları değil, aynı zamanda Mısır kültürünün bazı karakterlere yönelik bakış açısını da ortaya koyar. Mahfûz'un dünyaya ve her karakterin temsil ettiği tür veya modele dair görüşlerini anlamamıza olanak sağlar. Rüya karakteri, diğer anlatı türlerinde olduğu gibi, genellikle bir "model karakter" olarak öne çıkar ve "genel bir niteliğe sahip olup tüm bir sınıfın özelliklerini taşır. Yazar, bu karakterin kabuğunda bir sınıfın düşünce değerlerini, toplumsal geleneklerini ve psikolojik zorluklarını somutlaştırır".²²⁶ Mahfûz'un rüyalarındaki karakterlerin bu muazzam çeşitliliği karşısında, anlatıda sunulan modellerinden bazılarını inceleyerek rüyanın metin içindeki oluşumları üzerindeki etkisini ve bunun işaretlerini tespit etmek, diğer şeylerin yanı sıra, Mısır kültürünün bazı karakterlere bakışının bir kısmını ifade eden örtük çağrışımları ve Necîb Mahfûz'un etrafındaki dünyaya ve her karakterin temsil ettiği model veya modele ilişkin vizyonunu ortaya çıkardığı için çok önemli hale geliyor. Rüyalarındaki model karakter, roman gibi diğer anlatı eserlerinde olduğu gibi, "bütün bir sınıfın özelliklerini birleştiren genel karakteriyle karakterize edilir, böylece yazar bu sınıfın entelektüel değerlerini, sosyal geleneklerini ve psikolojik acılarını bu karakterin kişiliğinde somutlaştırır".²²⁷ Ayrıca her karakterin ait olduğu grup veya temsil ettiği sınıfa ilişkin ifadesinde çok yararlı olan semantik veya yansıtıcı hizmetleri de gerçekleştirebilir. Tipikliği itibarıyla toplumdaki temel özelliklere bağlı hale geldiğinden, "bir kişiliğin orijinal derinliklerinden evrensel değere sahip nesnel, toplumsal bir hakikat ortaya çıktığında, bizim için gerçek bir edebi model ortaya çıkar."²²⁸ Her model ya da karakter belirli bir siyasi, toplumsal, sınıfsal ya da işlevsel sınıf ya da mezhebin ifadesi haline gelir. Bu temelde, bu modelleri tipikliklerini belirleyen tarihsel ve toplumsal özelliklere odaklanarak okumak gerekir ki karakter nesnellik sınırlarını aşıp salt soyut çizgiler haline gelmesin. "Bir model, koşulları yerine getirildiğinde, insani ve toplumsal gerçekliklerle bağlantılı olmalıdır."²²⁹ Bu husus Mahfûz'un rüya anlatılarındaki karakterlerin inceleneceği bölümde daha ayrıntılı şekilde ortaya konulacaktır.

²²⁶ Bkz. Redâ Atıyye, *Tehavvulâtu' es-Sard el-Mahfûzî, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 6, Aralık 2013, s. 59.

²²⁷ Abd el-Fettâh Osman, *Binâ'u' er-Rivâye*, s. 183.

²²⁸ Salah Fazl, *Menhecu'l-Vâkı' iyye fî'l-İbdâ' el-Edebî*, Müesseset Muhtâr li'n-Neşr ve't-Tevzî', Kahire, 1992, s. 149.

²²⁹ 'Âliye Mahmûd Sâlih, *el-Binâu's-Serdî fî Rivâyât İlyâs Hûrî*, Ezmine li'n-Neşr ve't-Tevzî', Amman, 1. baskı, 2005, s. 130.

2.1. Liderler ve Semboller

Mahfûz'un rüya anlatılarında, özellikle Nekahet Dönemi Rüyaları ve Son Rüyalarda lider Saad Zaglul'un adı "Nekahet Dönemi Rüyaları"nda 73. rüyada²³⁰ ve "Son Rüyalarda"da sekiz rüyada geçer. Nahhas Paşa, "Nekahet Dönemi Rüyaları"nda 177.²³¹ ve 189.²³² rüyalarda, "Son Rüyalarda"da ise 217.²³³ ve 248.²³⁴ rüyalarda yer alır. Cemal Abdunnasır'ın adı "Son Rüyalarda" 209. rüyada²³⁵ ve heykeli 341. rüyada,²³⁶ Cumhurbaşkanı Enver Sedat'ın adı ise "6. Rüyada" Mahfûz'un 95. doğum günü vesilesiyle yayımlanan rüyalarda geçer.²³⁷

Ayrıca Mahfûz'un rüya anlatılarında, Mısır'ın modern tarihinde derin izler bırakan düşünürlerin isimleri de görülmektedir. Örneğin, "Nekahet Dönemi Rüyaları"nda 6. rüyada²³⁸ geçen hocası Şeyh Muharram, 155.²³⁹ ve 180. rüyalarda²⁴⁰ geçen Mustafa Abd al-Razık, "Son Rüyalarda"da 385. rüyada²⁴¹ geçer. Yine "Nekahet Dönemi Rüyaları"nda 159. rüyada geçen²⁴² hocası Saadeddin Wahba ve 86. rüyada²⁴³ adı geçen Dr. Hüseyin Fawzi gibi isimler, bu anlatılarda önemli bir yer tutar. Mahfûz, bazı rüyalarda da "harafish" ya da "ömür boyu dostlar" olarak adlandırdığı kişileri anmıştır; örneğin, "Nekahet Dönemi Rüyaları"nda 29.²⁴⁴, 48.²⁴⁵,

²³⁰ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 754.

²³¹ A.e., cilt 10, s. 790.

²³² A.e., cilt 10, s. 795.

²³³ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 37.

²³⁴ A.e., s. 53.

²³⁵ A.e., s. 33.

²³⁶ A.e., s. 103.

²³⁷ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 799.

²³⁸ A.e., cilt 10, s. 717.

²³⁹ A.e., cilt 10, s. 782.

²⁴⁰ A.e., cilt 10, s. 791.

²⁴¹ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 126.

²⁴² Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 784.

²⁴³ A.e., cilt 10, s. 760.

²⁴⁴ A.e., cilt 10, s. 730.

²⁴⁵ A.e., cilt 10, s. 742.

92. ²⁴⁶, 159. ²⁴⁷ rüyalar da ve “Son Rüyalar”da 287. ²⁴⁸ ve 342. ²⁴⁹ rüyalar da bu dostlarının isimleri geçer.

Mahfûz’un rüya anlatılarında sanat ve kültür sembolleri de sıkça yer bulur; örneğin, “Nekahet Dönemi Rüyaları” kitabında Ümmü Gülsüm 188. rüyada, ²⁵⁰ ve “Asrın Müzisyeni” olarak bilinen Muhammed Abdülvahab 188. rüyada, ²⁵¹ “Son Rüyalar”da ise 229. rüyada ²⁵² birlikte görünürler. Yine müzisyen Şeyh Zekeriya Ahmed, 53. rüyada ²⁵³ ve diğer sanatçılarla birlikte 188. rüyada ²⁵⁴, Ümmü Gülsüm ile “Son Rüyalar”da 358. rüyada ²⁵⁵ geçer. Besteci Seyyid Derviş ise “Nekahet Dönemi Rüyalarında” 30., ²⁵⁶ 48. ²⁵⁷ ve 188. rüyalar da ²⁵⁸ yer alır. Ayrıca sanatçılardan Suad Hüsnü 208. rüyada ²⁵⁹ ve dostu Ahmed Mazhar “Son Rüyalar”ın 214. rüyasında ²⁶⁰ görünür.

Mahfûz’un rüyalarında dostları da sıklıkla kendini gösterir; örneğin, gençlik arkadaşı ve vatanseverlik şehidi olarak bahsettiği dostu 76. rüyada ²⁶¹ ve otel müdürü dostu 79. rüyada ²⁶² görünür. Bazı dostlarına yalnızca “arkadaş” sıfatıyla atıfta bulunurken, kimilerini “Ahlam Fatra al-Naqaha”da isimlerinin ilk harfiyle belirtir; örneğin, gençlik dostu (A. Ş.) 72. rüyada, ²⁶³ merhum arkadaş (H. A.) 73. rüyada ²⁶⁴ ve isimlerini baş harfleriyle belirttiği diğer kişiler ise “Ahlam Fatra al-Naqaha”da geçer.

²⁴⁶ A.e., cilt 10, s. 762.

²⁴⁷ A.e., cilt 10, s. 784.

²⁴⁸ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 74.

²⁴⁹ A.e., s. 103.

²⁵⁰ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 794.

²⁵¹ A.e., cilt 10, s. 794.

²⁵² Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 43.

²⁵³ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 744.

²⁵⁴ A.e., cilt 10, s. 794.

²⁵⁵ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 112.

²⁵⁶ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 731.

²⁵⁷ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 742.

²⁵⁸ A.e., cilt 10, s. 794.

²⁵⁹ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 33.

²⁶⁰ A.e., s. 36.

²⁶¹ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 755.

²⁶² A.e., cilt 10, s. 757.

²⁶³ A.e., cilt 10, s. 753.

²⁶⁴ A.e., cilt 10, s. 754.

Merhum arkadaşı “A” 201. rüyada,²⁶⁵ diğer arkadaşı “H” 256. rüyada²⁶⁶ ve isimlerini baş harfleriyle belirttiği diğer kişiler ise “Ahlamu’l-Ahira” da görülür. Yine ödül kazandığı “hanım” 81. rüyada,²⁶⁷ “R” olarak andığı dul hanım 163. rüyada²⁶⁸ ve “H” diye bahsettiği bayan dostu ise 164. rüyada²⁶⁹ “Ahlam Fatra al-Naqaha”da anılır.

“Nekahet Dönemi Rüyalari” ve “Son Rüyalari”da aile teması, özellikle anne figürü sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin anne, 30.,²⁷⁰ 75.,²⁷¹ 80.,²⁷² ve 112. rüyalarda²⁷³ “Nekahet Dönemi Rüyalari”nda, “Son Rüyalari”da ise 22 rüyada yer alır. Kız kardeş ise 9.,²⁷⁴ 30.,²⁷⁵ ve 35. rüyalarda²⁷⁶ belirlemektedir. Sevgili “B”, adıyla 162.²⁷⁷ ve 187. rüyalarda,²⁷⁸ ayrıca “Son Rüyalari”da 14 farklı rüyada anılır. “Eski sevgili” olarak isimsiz bahsedilen figür ise 27.,²⁷⁹ 46.²⁸⁰ ve 98. rüyalarda²⁸¹ ve diğer rüyalarda tekrar edilir.

²⁶⁵ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 29.

²⁶⁶ A.e., s. 58.

²⁶⁷ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 758.

²⁶⁸ A.e., cilt 10, s. 785.

²⁶⁹ A.e., cilt 10, s. 785.

²⁷⁰ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 731.

²⁷¹ A.e., cilt 10, s. 755.

²⁷² A.e., cilt 10, s. 758.

²⁷³ A.e., cilt 10, s. 769.

²⁷⁴ A.e., cilt 10, s. 719.

²⁷⁵ A.e., cilt 10, s. 731.

²⁷⁶ A.e., cilt 10, s. 734.

²⁷⁷ A.e., cilt 10, s. 784.

²⁷⁸ A.e., cilt 10, s. 794.

²⁷⁹ A.e., cilt 10, s. 729.

²⁸⁰ A.e., cilt 10, s. 741.

²⁸¹ A.e., cilt 10, s. 764.

İsimlerin anlamı ve sembolik değeri konusunda birçok yöntem geliştirilmiştir: dilbilgisel,²⁸² mantıksal,²⁸³ hukuki, dini,²⁸⁴ toplumsal, dilsel, üslupsal, ve yapısal-semiyotik yaklaşımlar. Bu yaklaşımların sunduğu perspektiflerden hareketle, Necîb Mahfûz'un rüyalarında kullanılan özel isimlerin anlamını, rüyalarda kişiliklerin geçirdiği dönüşümü ve toplumsal sembollerle ilişkisini analiz etmek mümkündür.

İlk dikkat çeken unsur, bu bağlamda yer alan bu sayısız ünlü isimdir. Araştırmacıya göre, geniş bakış açısı ve yoğun diliyle rüyalar, bu kadar çok ismi bir araya getirmek için en uygun yerdir. Bu isimler, gerçek yaşamda izledikleri yollara göre Mısır'ın olaylarla dolu modern tarihini temsil eder. Necîb Mahfûz ise bu tarihi olayları ve değişimleri birebir yaşamış bir tanıktır. Rüyalarda yer alan isimler, somut, hissedilir ve ayırt edilebilir bir şekilde bireyselleştirilmiş, adlandırılmış ve belirli bir kişiye özel işaret olarak ortaya konmuştur.²⁸⁵ Bu isimlerin gerçek yaşamdaki izlerini takip etmek, Mahfûz'un, "vatan sevgisinin imandan olduğunu"²⁸⁶ ifade eden sözlerine de sadık kaldığını gösterir. Böylece rüyaların yoğun diliyle iletilen anlam ve bakış açılarını açığa çıkarır.

"Son Rüyalar"dan "Rüya 298"de, Mahfûz devrimci lider Saad Zaglul'un karakterini canlandırarak şöyle der: "Karanlıkta yürüdüğümü gördüm; bir yerde bir hayalet, bir başka yerde başka bir hayalet hareket ediyordu. Korkudan dolup taşıtım

²⁸² Arap nahiv âlimleri, Sibâveyh'den itibaren özel isimlere dil ve terim açısından tanımlama yapmak amacıyla özel bir bölüm ayırmışlardır. Özel isimleri, şahıs ismi ('alam şahsî) ve cins ismi ('alam cinsî) olarak ikiye ayırmışlardır. Ayrıca, başka açılardan da tasnif etmişlerdir. Şahıs ismi, bir varlığın ismini mutlak bir belirginlikle ifade eden kelimedir; insanlar gibi bireyleri belirtir. Örneğin: Ali, Semir, Şerif, Nebile... ve anlama kapasitesine sahip olan cin ve melekler gibi diğer akıllı varlıklar; örneğin: Cebrâîl ve İblis.

(Bkz. İbn Akîl, *Şerh İbn Akîl 'alâ Elfiyyet İbn Mâlik*, thk.: Muhyiddîn Abd el-Hamîd, 1. cilt, Dâr İhyâ' et-Turâs el-'Arabî, Beyrut, Lübnan, s. 125.)

²⁸³ Bu alandaki en önemli mantık çalışmaları arasında şunlar bulunmaktadır: Saul Kripke'nin *La Logique des noms propres* (Paris, Éditions de Minuit, 1982, s. 173); Georges Kleiber'in *Problèmes de référence - Descriptions définies et noms propres* (1981); J. S. Searle'ün "Proper Names" başlıklı makalesi (*Mind*, sayı 266, LXVII, 1958). Bu alanda, özel isimlerin mantığı ve anlambilimsel özellikleri üzerine birçok teori bulunmaktadır. Bu teoriler, özel isimlerin gerçeklikle ilişkisini, doğruluk, yanlışlık ve hayal ürünü bağlamlarında ele almaktadır. Daha fazla bilgi için bkz. A. B. Lahkim, "Vers une approche sémantico-pragmatique de noms propres," *Linguistica Communicatio*, Maroc, cilt 1, sayı 2, 1989, s. 81.

²⁸⁴ Bkz. Cemîl Hamdâvî, *Simiyûtikâ eş-Şahsiyyet es-Serdiyye, el-Mawsû'a es-Sekâfiyye*, sayı 142, Menşûrât Dâr eş-Şu'ûn es-Sekâfiyye el-Âmme, Bağdat, Irak, 1. baskı, 2015, s. 115-120.

²⁸⁵ Kişisel özel isimlerin anlamı üzerine bilgi için bkz. Abbâs Hasan, *en-Nahvu'l-Vâfi*, cilt 1, Dâr ul-Ma'ârif, Kahire, Mısır, 3. baskı, 1975, s. 307.

²⁸⁶ Nabil Haldûn Karîse, *Necîb Mahfûz Müverrihân, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 3, "et-Târîh ve'z-Zaman," Aralık 2010, s. 23.

ve Saad Zaglul heykeline sığındım. Lider yere sıçrayıp aslanı uyandırdı, aslan kükredi ve hayaletler kayboldu; huzur yeniden kalbime doldu. Büyük lidere teşekkür edip köprüyü huzur içinde geçtim.”²⁸⁷

Rüyada “Saad Zaglul” isminin geçmesi, belirli ve tanımlanmış bir karakteri simgeler. Anlatıcı, rüyada ona teşekkür ederek özel bir anlam yüklese de rüya bu kişiliğin detaylarını açmaz ve bu karakterin halkı koruma gücü ile dolu bir lider olarak anılmasına dayanır. Bu liderlik vasfı, koruma ve savunma sağlama niteliğiyle rüyada canlanır; hayaletler kaybolur, huzur geri gelir ve barış sağlanır. Rüya, bu liderin somut olarak varlığını arzulayan anlatıcının beklentisini dile getirir; belki de bu, rüya görenin artık liderlerini bu türden bir lider olarak görmediğine bir gönderme yapmaktadır.

Said Zaghoul karakterinin rüyalarda görünmesi, izleyicinin onun devrimci özelliklerine duyduğu aşinalıktan hareketle, çevresine güvenliği getirebilecek bir devrimci figürün varlığını hatırlatabilir. Bu, edebiyatın Mahfûz’a göre “durgun olanı harekete geçirme ve insanların bilincini genişleterek onları eyleme sevk etme” görevine uyumlu bir yansıma olarak değerlendirilebilir.²⁸⁸

Bu bağlamda, belirli bir sembolik anlam ve kişisel özelliklerin harmanlanmasıyla Mahfûz’un rüyalarında diğer liderlerin isimleri de belirir. Bunlardan biri olan “Cemal Abdünnasır,” “Son Rüyalar” kitabındaki “Rüya 341”de Mahfûz şöyle bahseder: “Kendimi Cemal Abdünnasır’ın yüksek bir heykelinin dibinde gördüm; ona bir isim vermek için bir yarışma düzenlenmişti ve ben de katıldım. Önerdiğim isim ‘Fakirlerin Koruyucusu’ydu.”²⁸⁹

Bu rüyada, “heykel” temasının Zaghoul rüyasındaki ile benzer oluşu dikkat çeker. Bu, lider figürünün bireysel kimliğini aşarak sembolik bir varlık haline geldiğine işaret edebilir. “Fakirlerin Koruyucusu” isminin seçilmesi, rüyanın içinde yatan anlamları ve beklentileri açığa çıkarır. Bu, Mahfûz’un geçmişteki liderlerde aradığı toplumsal koruma görevini yansıtır. Ayrıca, Abdünnasır’ın fakir halktan yana

²⁸⁷ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 81.

²⁸⁸ Mustafa ed-Dab', *Min Sevratu'n-Nass ilâ Sevratiz-Zât, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 5, "Necîb Mahfûz ve's-Sevra," Aralık 2012, s. 55.

²⁸⁹ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 103.

tutumunu, mülkiyetin zenginlerden alınıp fakirlere dağıtılmasını, ücretsiz eğitimi ve diğer sosyal reformları da sembolize eder.

Bu örnekler, Mahfûz'un Temmuz Devrimi'ne karşı tamamen olumsuz bir yaklaşım içinde olmadığını da gösterir. O, devrimi şu şekilde değerlendirir: "Ana gövde sağlamdır, küçük eksiklikler ve sapmalar ise sağlıklı bir bedende ortaya çıkan geçici krizler gibi etki eder."²⁹⁰

Aynı ikilik, Mustafa el-Nahas'ın karakterinde de belirir; Saad Zaglul'dan sonra gelen ulusun ve Vefd Partisi'nin lideridir. "Nekahet Dönemi Rüyalari" kitabındaki 177. Rüya'da Mahfûz şöyle yazar: "Yeni parti için büyük bir çadır kuruldu ve platformda lider Mustafa el-Nahas göründü; tezahüratla karşılandı ve parti ilkelerini, özellikle demokrasi, sosyal adalet ve ulusal birliği açıklayan bir konuşma yaptı. Akşam her zaman toplandığımız yere döndüğümüzde, onlara kutlama sırasında Kahire yangını ve Nahas'ın bakanlığının düşüşü nedeniyle duydukları sevinçleri hatırlattım. Biri bana bunun en büyük günahları olduğunu ve bugünkü toplantı ile bunu telafi ettiklerini söyledi."²⁹¹

Mustafa el-Nahas burada, ulusun ortasında yer alan ve hilalle haçın birleştiği çadırdaki, dinin Allah'a, vatanın ise tüm halka ait olduğunu simgeler bir şekilde gösterilir. Kutlama sırasında ülkenin ilerlemesi ve aydınlanma yollarını açıklarken, Mahfûz'un zihninde kökleşen ve eserlerinde sadakatle bağlı kaldığı öğretileri hatırlatır. Nahas, Mısır'ın ufkunu aydınlatan, farkındalığı serbest bırakan ve vatandaşın siyasi ve tarihi konumunu tanımasını sağlayan Vefd ilkelerini özetler. Demokratik, sosyal adaletli ve ulusal birliği amaçlayan bu üç temel ilke, gerçek bir yurtseverlik anlayışının, vatandaşlık haklarının ve vatandaşın kendisinin gerçekleşmesini sağlar.

Bu rüyada Nahas'ın adı, demokratik değerleri, adil kaynak dağılımını ve özgür rekabeti kapsayan bir gelecek için özgürlük temellerine vurgu yapar. Mahfûz'un rüyalarında özel bir isim, soyut ve genel bir kavram haline gelir ve kişisel anlamlardan çok daha geniş bir simgesel anlam taşır. Burada, mantıkçılarla aynı fikirdeyim; bir özel isim her zaman doğrudan anlam eşleşmesi veya göndermesi taşımak zorunda

²⁹⁰ Muhammed Cibrîl, *Necîb Mahfûz: er-Rivâi ve's-Sevra, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 5, "Necîb Mahfûz ve's-Sevra," Aralık 2012, s. 45.

²⁹¹ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 790.

değildir. Belirli bir metinsel bağlamda, sembolik, kinayeli veya mecazi anlamlar taşıyabilir ve bu anlamlar, yorum, anlama ve açıklama araçlarıyla açığa çıkarılabilir.

Aynı bağlamda kültür ve sanatın sembolleri olan “Saadeddin Wahba”, “Şeyh Muharram”, “Şeyh Mustafa Abdürrezzak”, “Şeyh Zekeriya Ahmed”, ve “Doğu’nun Yıldızı Ümmü Gülsüm” gibi simalar da Necîb Mahfûz’un rüyalarında yer alır. “Son Rüyalar” kitabının 358. Rüyası’nda Mahfûz, Arap müziğinin divası Ümmü Gülsüm ile bestekar Şeyh Zekeriya Ahmed’i çağırır. Mahfûz, “Ümmü Gülsüm’ün bir konserindeydim ve yanımda Şeyh Zekeriya Ahmed vardı; ‘Ve ona eğilip neden beni dinledin’ dediği sırada coşkunun zirvesine ulaşmıştık. Konser bittiğinde, Şeyh Zekeriya ile Kahire’nin Fâtımî sokaklarında yürüyorduk, ‘Ve ona eğilip...’ diye mırıldanıyorduk. Hâkim Evi Sokağı’na vardık; bizi orada bir köfte tepsisi ve bir besbuse tatlısı bekliyordu,” diye yazar.²⁹²

Bu rüyada Ümmü Gülsüm ve Şeyh Zekeriya Ahmed, yalnızca psikolojik ve bireysel boyutları olan kişiler olarak değil, sanata olan saf ve tevazu dolu inancın simgeleri olarak belirir. Konserin verdiği coşku, bir “köfte tepsisi” ve “besbuse tatlısı” gibi sade zevklerle nihayet bulur. Rüyadaki sahnenin merkezinde yer alan bu şarkı “Ne zaman aşk uyum sağlar” Ümmü Gülsüm’ün en önemli eserlerinden biridir. Şeyh Zekeriya Ahmed için de bu eserin değeri sadece onun bestecisi olmasından değil; Ahmed, şarkıyı Ümmü Gülsüm’ün arkasında koroda tekrarlayacak kadar önemser. Bu rüya, günlük gerçeklikte olduğu gibi, isimlerin yalnızca sembolik değil, birçok duygu, düşünce ve kültürel birikimi taşıdığı gerçeğini de yansıtır.²⁹³

Necîb Mahfûz’un rüyalarında, bir yandan psikolojik ve bireysel boyutların, diğer yandan karakterin rüyada ortaya çıkan sembolik yönlerinin iç içe geçtiği gözlemlenir. Bu durumu özellikle “Saadeddin Wahba” karakterinin Mahfûz’un rüyalarında ele alınışında görebiliriz. “Nekahet Dönemi Rüyalari” kitabının 159. Rüyası’nda Mahfûz şöyle yazar: “Bazı arkadaşlar, Saadeddin Wahba’dan bir davet aldılar. Onunla buluşmak için yola çıktık. Bizi sıcak bir şekilde karşıladı ve kendisi gibi düşünen kimselerle, yozlaşmış siyasetçilerin devlet kurumlarından temizlenmesi amacıyla bir bildiri hazırlayıp bunu üst düzey yetkililere sunacağını söyledi. Bildiriye

²⁹² Mahfûz, *el-Ahlâmü’l-Ahîra*, s. 112.

²⁹³ Abdurrahîm el-Kurdî, *Sîmiyûtîkâ el-Esmâ’ fî Rivâyât Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A’lâ li’s-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 6, “et-Te’addüd fî ‘Âlem Necîb Mahfûz,” Aralık 2013, s. 176.

imza atmamızı istedi; bu talebi heyecanla kabul ettik. Ancak o günün sabahında evlerimize baskın düzenleyen kişiler tarafından gözlerimiz bağlı olarak bilinmeyen bir yere götürüldük.”²⁹⁴

Saadeddin Wahba burada, gerçek dünyada belirgin psikolojik özelliklere ve bilinen bir kişiliğe sahip bir figür olarak karşımıza çıkar. Mahfûz’un rüyası, okuyucunun bu karakter hakkında sahip olduğu bilgiye dayanarak, onu sembolik bir boyuta taşır. Saadeddin Wahba, etrafındaki insanları, inandıkları ideallere doğru yönlendirmeye çalışan her özgür düşünceli aydın için bir sembol haline gelir. Rüyanın sonu ise, entelektüelin içinde yaşadığı gerçekliği eleştirme cesareti gösterdiğinde veya mevcut durumu değiştirmek istediğinde karşılaşılabileceği zorlukları ve baskıları eleştiren bir anlatım sunar.

Mahfûz’un eserlerinde ve rüyalarında, mevcut durağan toplum düzenine meydan okuyan veya belirli bir amaca ulaşmayı hedefleyen karakterler, topluma aykırı hareketlerinin büyüklüğünden daha ağır cezalarla karşılaşır.²⁹⁵

Mahfûz’un rüyalarında karakterin adı geçse de bu adın ifade ettiği sembolik anlam, karakteri özgün bir kimlikten öteye taşıyarak evrensel bir kavram haline getirir. Bir karakteri “eski bir dost” veya “hayat arkadaşı” olarak anması yahut adının sadece baş harfini kullanması, bu karakteri belirgin bir kimliğe büründürmez. Böylece bu figürler, rüyaların anlatısal yapısında ne dilbilgisi açısından belirgin bir isimle özelleşir ne de karakter olarak kendini tam anlamıyla ifade eder. Bu karakterler, adeta soyut ve sembolik varlıklar olarak kalarak rüya metni içinde işlevselliğini sürdürür. Bu yönüyle, Mahfûz’un rüyalarında, karakterlerin bireysel özelliklerinden bağımsız olarak üstlendikleri anlam ve işlev ön plana çıkar.²⁹⁶

Önceki örneklerde olduğu gibi, Mahfûz’un rüyalarında karakterler soyut ve sembolik bir biçimde karşımıza çıkar. “Rüya 76”da gençlik yıllarının arkadaşı ve vatan şehidi olarak anılan bir dost sahneye çıkar. Rüyanın girişinde şöyle denir: “Bu, gölgesinde gençlik dostum ve vatan şehidinin oturduğu yapraklı bir ağaçtır... Onun

²⁹⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, cilt 10, s. 784.

²⁹⁵ Bkz. Mahmûd Kâsım, *Masîru’l-Mutemerrid fî ‘Âlem Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A‘lâ li’s-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 5, “Necîb Mahfûz ve’s-Sevra,” Aralık 2012, s. 63.

²⁹⁶ Propp, *Morfolojîâ el-Kıssa*, s. 99.

ölümünden onlarca yıl geçmiş olmasına rağmen sağlıklı ve dinç görünüyordu.”²⁹⁷ Bu karakter, zamanla sembolik bir varlığa dönüşmüştür. Yine, “Rüya 79”da otel müdürü olarak görünen çocukluk arkadaşı, anlatıcının içinde bulunduğu durumu iyileştirmesi için yürüyüş yapmasını önerir.”²⁹⁸

“Rüya 72”de ise Abbasiyye’deki balık restoranından çıkan eski bir dost olan “merhum (A. Ş.)” görülür. Anlatıcı, onu gördüğünde büyük bir mutluluk duyar, bir sigara sunar ve dostu sessizce elindeki sigarayı alarak, açık bir kapıdan girer ve kapıyı kapatır.²⁹⁹ “Rüya 73”te ise anlatıcı, bir kamu dairesini andıran geniş bir holde eski bir iş arkadaşını, merhum (H. A.)’yı görür. Bu arkadaş, onu bir bakanın odasına çağırdığını haber verir. Anlatıcı, hemen bakanın odasına giderek içeri girer.³⁰⁰ Bu gibi durumlarda karakterler, yalnızca isimlerinin baş harfleriyle tanıtılır, bu da onları belirgin bir kimlikten yoksun bırakır.

Bu tür rüyalarda karakterler, belirgin kimliklerden soyutlanarak tamamen sembolik ve mecazi figürlere dönüşür. Bu karakterler, yalnızca taşıdıkları anlamlar, sembolik işlevler ve içerikler aracılığıyla var olur. Bu bağlamda “Rüya 387”ye göz atmak açıklayıcı olabilir. Mahfûz burada şöyle der: “Bir grup arkadaşla merhum şair ‘S’nin evindeydim. Yanında rahmetli ‘S’ de vardı. Birbirimizi sıcak bir şekilde selamladık ve ona sordum: Ona bir tiyatro eseri mi yazıyorsun? O ise bana, ikimizi bir araya getirenin hayata olan sıkıntımız nedeniyle işlediğimiz intihar olduğunu söyledi. Gece geç saatlere kadar sohbet ettik. Evden ayrıldığımızda, şair ve sanatçı uzun ve boş sokakta ilerlediler, biz ise karşı yönde yürüyorduk ve kalbimiz hüznle doluydu.”³⁰¹

Bu gibi anlatılarda, karakterler belirli bir kimlikten yoksun bırakılarak birer sembolik figür haline gelir ve sadece anlatının sunduğu ideolojik, psikolojik ve toplumsal bağlamda anlam kazanırlar. Bu da karakterleri, anlatının soyut bir ögesi olarak güçlendirir ve okuyucuya daha geniş bir yorum alanı bırakır.

Önceki rüya bağlamında, “ص” harfinin şair Salah Jaheen’i, “س” harfinin ise sanatçı Suad Husni’yi simgelediği ima ediliyor. Muhtemelen burada kastedilen şiirsel

²⁹⁷ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 755.

²⁹⁸ A.e., cilt 10, s. 757.

²⁹⁹ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 753.

³⁰⁰ A.e., cilt 10, s. 754.

³⁰¹ Mahfûz, *el-Ahlâmü‘l-Ahîra*, s. 128

drama, Jaheen'in Suad Husni için yazdığı ve Hasan el-İmam'ın yönettiği "Khaly Balak Min Zuzu" (Zuzu'ya göz kulak ol) filmidir. Ancak rüya, bu sanatçıların belirgin bir kimlik ile var olmasını istemiyor; aksine, onları birer soyut sembol olarak sunmayı amaçlıyor. "ص" ve "س" harfleri pek çok sanatçıya uygulanabilecek türde semboller olarak kullanılmıştır. Bu, karakterin rüya içinde soyut bir varlık olarak yer aldığını, kendine özgü bir kimlik taşımadığını ve diğer hayali varlıklardan ayırt edici bir varoluşa sahip olmadığını gösteriyor. Böylelikle karakter, insanî yüklerden yoksun kalarak diğer karakterlerden ayrılmıyor.

Bu, rüyanın karakterleri uzun betimlemelerle değil, soyut bir biçimde, yoğunlaşmış bir anlatımla sunduğu anlamına geliyor. Bu tarz, rüyanın dilinin yoğun olması gibi ölçütlere uygun; örneğin betimlemelerin seçiciliği, anlatımın yoğunlaştırılması, hızlandırma, eksiltme ve ima, özetleme ve birleşik anlatım gibi ölçütlere dayanıyor.

Böylece, Mahfûz'un rüyaları, sembolik isimlerin, liderlerin, dostların ve aile bireylerinin taşıdığı anlamları sanatsal bir şekilde kullanıyor. Bu rüyalar, bazen belirgin bir kimlik veya gerçekte var olan bir kişiyle ilişkilendirilebilirken, bazen bu kimliklerden arındırılarak yalnızca rüya metninde taşıdıkları işlev, anlam ve vizyonlar doğrultusunda sunuluyor. Bu da karakterlerin, rüyanın sanatsal ölçütleri ile uyumlu olarak, geniş bir vizyon ve yoğun bir anlatım diliyle uyumlu hale gelmesini sağlıyor.

2.2. Mucizevi kişilik

Kelimede geçen "acâib" anlamı, sözlükte "alışılmıştan dışında olan her şeyi şaşırtıcı bulmak" anlamına gelir.³⁰² Kazvinî (h. 682) ise bu bağlamda "acâib"i, "bir insanın bir şeyin sebebini veya etkisini bilmedeki yetersizliğinden kaynaklanan bir özellik olduğunu" belirtir.³⁰³ Bu anlamda, "acâib" alışılmadık ve sıradanın dışında, az rastlanır bir varlık olarak karşımıza çıkar. Kavramsal anlamda ise çoğu teorisyen, "acâib"i, "anlatının şekli olarak, karakterlerin gerçek deneyim yasalarına aykırı yeni kurallarla karşılaştığı ve yine de gerçekliğin yasalarını kabul ettiği bir tür olduğunu" ifade eder.³⁰⁴ Bu bağlamda, "acâib" anlatı, genellikle gerçekliğin sınırlarından ve

³⁰² İbn Manzûr, *Lisân ul- 'Arab*, madde: 'Acab.

³⁰³ el-Kazvinî (Zekeriya b. Muhammed b. Mahmûd), *'Acâ'ibu'l-Mahlûkât ve Garâ'ibu'l-Mevcûdât*, Matba'at el-Bâbî el-Halebî ve Evlâduh, Kahire, 3. baskı, 1956, s. 3.

³⁰⁴ Said Allûş, *Mu'cem el-Mustalahât il-Edebiyyi'l-Mu'âsıra*, Matba'at el-Mektebe el-Câmi'iyye, ed-Dâr el-Beydâ', Fas, 1985, s. 146.

ayrıntılarından uzaklaşarak “akıl dışılığıın alanına yaklaşan bir tarzla” ifade edilir .³⁰⁵ Bu anlatıda, aklın kolayca kabul edemeyeceği olaylar konu edinilir.

Bu karakter türü ile Mahfûz’un rüya anlatıcısı, okuyucuyu zihinsel sınırların ötesine taşıyarak, bilinenin ötesine geçer; olay, bilinen normları aşarak yeni bir mantık gerektirir. Bu mantık, fantezi olaylarının gerçekleştiği kendine özgü bir mantıktır ve bunların gerçekçilikten uzak olması, olaylara fantezi olarak bakmamıza sebep olur; çünkü bu olayları rüyalarla, yani paralel bir gerçeklik olarak değerlendiririz .³⁰⁶

Rüya anlatıcısı, mucizevi karakterlerle birlikte okuyucuya gözlerden gizlenmiş, görünmeyen bir dünyayla bağlantılı bir kişilik gösterir. Bu durumda okuyucu, varlığını hissettiği ancak göremediği, var olduğuna inandığı ama maddi olarak algılayamadığı bir karakterle karşı karşıyadır. Bu karakter, dönüşüm yeteneğine ve olağanüstü eylemler gerçekleştirme gücüne sahiptir; “algılanabilir veya tasavvur edilebilir olana aykırı nitelikleri olan, deneysel veya referans alınan gerçeklikten farklılaşan” bir varlıktır .³⁰⁷ Anlatıcı, okuyucunun “medeniyetler ne kadar karmaşık veya gelişmiş olursa olsun, bu gizemli güçlere karşı duyduğu ilgiyi” kabul ederek bu tür karakterlere yer verir .³⁰⁸ Rüya ise bu tür olağanüstü dünyalara özgürce açılacak en uygun alandır, çünkü “rüya, dış dünyayla bağı keserek, hayallerin gerçeklik dünyasına meydan okumasını mümkün kılar. Rüya atlarının üzerinde, hayal gücü sınırsız alanlara açılır ve imkânsızın düzeylerine nüfuz eder”.³⁰⁹

Bu mucizevi karakterlerin Mahfûz’un rüyalarında kendine has bir yeri vardır; bu durum, rüyayı kendine özgü özellikleriyle bir edebi tür olarak ayırırken, aynı zamanda Mahfûz’un rüyalarının özgünlüğünü de ortaya koyar. Bu karakterlerin görüldüğü bazı rüyalar, “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda örneklendirilebilir. Örneğin, “Rüya 10”da dostlar hayaletlere dönüşür ,³¹⁰ “Rüya 14”te sevgili, onu dolduran elbiseyle bir boşluğa dönüşür ,³¹¹ “Rüya 16”da bir hemşirenin hayaleti belirir ve

³⁰⁵ Suhayr el-Kalamavi, *Elf Leyle ve Leyle*, Mektebet el-Usra, Kahire, 1997, s. 136.

³⁰⁶ Mustafa ed-Dab‘, *el-Vâkı‘-l-Muvâzî: Dirâse fî Tekniyyâtî'l-Hulm fî Serdiyyâti Necîb Mahfûz*, s. 225; ayrıca aynı yazar, *el-Vâkı‘ ve Akni‘etuhû fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyyeti, Dirâsât fî'l-Rivâye: Kadâyâ ve Âfâk*, el-Hey'e el-Mısriyye el-'Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 2008, s. 187.

³⁰⁷ Yaktîn, *Kâl er-Râvî: el-Binyât el-Hikâ'iyye fî's-Sîyer eş-Şa'biyye*, s. 93.

³⁰⁸ Suhayr el-Kalamâvî, *Elf Leyle ve Leyle*, s. 136.

³⁰⁹ Ridâ Atiyye, *Tehavvulâtü's-Serdi'l-Mahfûzî*, s. 68.

³¹⁰ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 719-720.

³¹¹ A.e., cilt 10, s. 721-722.

ameliyat sonrası iyileşen hastaya karşı bir tür intikam duygusuyla yaklaşır,³¹² “Rüya 20”de devasa bir adam belirir, gökyüzünde hilale bir sütun gönderir ve hilali dolunaya çevirir,³¹³ “Rüya 37”de, bir tür sufi atmosferini anımsatan özel bir figürün uçuş sahnesi ve olağanüstü hareketleri görülür,³¹⁴ “Rüya 83”te ise bir kanatlı at, zarif bir arabayı büyüleyici bir yoldan çeker.³¹⁵ Son olarak, “Son Rüyalarda”, “Rüya 231”de İbrahim Paşa, heykelinden ayrılarak kafeden kafeye dolaşır, masa oyunlarındaki rakiplerine meydan okuyup onları yener³¹⁶ ve Mahfûz’un rüyalarında görülen diğer mucizevi karakterlerde de benzer unsurlar yer alır.

Mahfûz’un “Nekahet Dönemi Rüyaları”ndaki 37. rüyasında, mucizevi karakterlerin özelliklerini ve Mahfûz’un rüya anlatısındaki sıradışı unsurları ortaya koyan belirgin bir anlatım bulunur. Rüya, “çeşitli renkler ve çiçeklerle süslenmiş deve” üzerinde sallanan bir mahmel (örtü) betimlenir. Önde, ağzına ucunda püsküller olan bir sütun sokulmuş bir adam yürümektedir. Anlatıcı ise, ilk kat seviyesindeki bir pencereden dışarı bakmakta ve devenin gözüyle kendi gözlerinin kesiştiğini hissederek “bir gülümseme ve göz kırpış” okur. Bu karşılaşmanın ardından kendisine bir bereket geldiğini hisseden anlatıcı, aniden pencereden dışarıya doğru uçar ve cübbesi ve dağınık saçlarıyla devenin başının etrafında dönmeye başlar. Bu olay halk arasında büyük bir şaşkınlık ve hayranlık yaratır; insanlar tekbir getirerek coşku içinde bu mucizeyi izlerler. Anlatıcı ise bu uçuşunu devam ettirir, havada yükselip kendi evinin çatısına doğru çekilir ve yere iner.

Ancak halkın hayranlığı kısa sürede korkuya dönüşür. Aniden, çevresindekiler bu mucizevi uçuşu kötü bir alamet olarak görmeye başlar ve bunun şeytani bir ruhun etkisi olduğuna inanırlar. Anlatıcının, şeytandan arınmak için kendisini arındırması gerektiği ve bunu yapmazsa uygun bir ceza olarak ölümle yüzleşeceği dile getirilir. Anlatıcının ailesi bu durum karşısında dehşete düşer ve polisten yardım ister. Memur, mucizeyi bizzat gözlemlemek üzere eve gelir ve gerçekten de bu mucizeye tanık olur. Olay karşısında hayrete düşen memur, anlatıcının ailesinin “velinin kerametlerinden

³¹² Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, cilt 10, s. 723.

³¹³ A.e., cilt 10, s. 725.

³¹⁴ A.e., cilt 10, s. 735-736.

³¹⁵ A.e., cilt 10, s. 759.

³¹⁶ Mahfûz, *el-Ahlâmü’l-Ahîra*, s. 44.

biri” olarak gördüğü bu olaya karşın, halkın “şeytani bir oyun ve kötü bir alamet” olarak yorumladığı iki görüş arasında kalır.

Bu rüya, Mahfûz’un mucizevi karakterleri nasıl ele aldığını, toplumun mucizeye dair iki uç yaklaşımıyla birlikte bir dönüşüm sembolizmi oluşturduğunu gösterir. Rüyadaki mucizevi olay, bireyin toplumsal algılar tarafından nasıl yargılandığını, halkın baştaki hayranlık dolu tepkisinin hızla korkuya ve şeytani bir tehdit algısına dönüşmesini simgeler.

“Sonunda, memur konunun tamamen unutulması için genci hapse koymaya karar verdi.”³¹⁷

Açıkça görülüyor ki, Mahfûz’un rüyalarındaki olağanüstü karakterlerin en belirgin özelliklerinden biri, bu karakterlerin mistik bir boyuta sahip olmalarıdır. Rüya, bir iletişim ve bilgilendirme aracı olarak tasavvufta duyu dünyası ile berzah âlemi arasında bir köprü olarak kabul edilir. Bu rüyalar, mistik âlemden yansıyan imgeleri aktararak, maddi dünyadan daha üstün bir boyuta geçiş sağlar; burada sureti olmayan şeylere suret verilir, imkânsız olan mümkün hâle gelir ve mantığın sınırlarını aşan bir dünyada olaylar serbestçe gelişir.³¹⁸ Tasavvufta rüyalar, bu dünyadan soyutlanmayı yansıtır; rüya âlemine özgü imgelerle sınırsız bir hayal gücüne açılan kapıdır ve aklın, mantığın ötesine geçerek mutlak gerçeği keşfetme çabasının bir ifadesidir. Bu bağlamda, rüya, bilinmeyen gerçekliğe yaklaşmak için kullanılabilecek tek yoldur; bu, sınır tanımayan, her şeyi kapsayan bir dünya sunar ve imkânsızın mekânı olur.³¹⁹

Rüyada gencin uçuşması, devenin başı etrafında dönmesi ve sonra tekrar evinin çatısına inmesi, tasavvufta bir nevi miraç deneyimini hatırlatır; âleme yükselip tekrar yeryüzüne dönme eylemidir. Bu durum, Ebu Yezid el-Bistami’nin rüyasında bahsettiği gibi: “Rüyamda göğe yükseldiğimi gördüm; göklerin ilk katına ulaştığımda yeşil bir kuş kanatlarından birini açarak beni sırtına aldı ve beni, ayakları yıldızların arasında yanan meleklerin dizildiği yere kadar taşıdı.”³²⁰ Ebu Yezid’in metni ile Mahfûz’un

³¹⁷ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 735-736.

³¹⁸ İbn Arabî, *el-Fütûhâtu‘l-Mekkiyye*, thk.: Osman Yahyâ, el-Hey’e el-Misriyye el-‘Âmme li‘l-Kitâb, Kahire, 2. baskı, 1985, cilt 2, s. 183.

³¹⁹ Vudhâ Yûnis, *el-Kadâyâ el-Fenniyye fî‘n-Nesr es-Sûfî hattâ el-Karni es-Sâbi‘ el-Hicrî*, Menşûrât İttihâd el-Kuttâb el-‘Arab, Şam, 2006, s. 69.

³²⁰ Abdurrahmân Abdulhâlik, *el-Fikru‘s-Sûfî fî Dav‘ il-Kitâbi ve‘s-Sünne*, nşr.: Mektebet İbn Teymiyye, Kuveyt, 1406/1986, s. 202.

rüyası arasında güçlü bir bağ vardır; her iki anlatı da olağanüstü bir yolculukla gerçekleşen bir yükseliş olarak, olağan ve bilinenin ötesine geçer.

Ayrıca kerametlerden ve evliyalardan söz etmek, halkı onlara olan ilgisinden dolayı fitneye düşürmek ve onların üzerindeki farklı bakış açılarının oluşturduğu tartışmalar tasavvufi bir konuşmadır. Tasavvuf geleneğinde, bu tür kerametlerin ifşa edilmemesi gerektiği konusunda pek çok uyarı vardır. Önceki rüyada da görüldüğü gibi, bu tür olağanüstü hallerin açığa vurulması, halkın anlamını kavrayamadığı için fitneye yol açabilir.³²¹ Bu kerametler, tasavvufta evliyalara verilen bir emre dayanarak gizlenir, “kerametleri ifşa etmemeleri” emredilmiştir;³²² yani evliyalar, kerametlerini halktan gizlemekle sorumlu tutulurlar. Aksine mucizeler ise, meydan okuma ve halka gösterilme şartına tabidir.

Önceki rüyada görülen olağanüstü kişiliğin tasavvufi yönünü derinleştiren bir diğer unsur ise, otoritenin bu genç adama karşı tutumudur. Memur, durumu kapatmak adına, genç adamın kimliği konusunda farklı görüşler arasında bir yargıya varmaktan kaçınarak onu herhangi bir suçu olmaksızın hapse attırmıştır. Bu olay, tıpkı Hüseyin bin Mansur Hallac’ın işlediği bir suç olmaksızın idam edilmesini anımsatır. Hallac hakkında tıpkı İsa Mesih’e dair çeşitli görüşler gibi farklı düşünceler vardı: bazıları onun içinde ilahi bir parça olduğunu, hatta tanrısallık iddiasında bulunduğunu söylerken, bazıları onu Allah’ın bir dostu, kerametlerinin de bu dostluğun bir işareti olarak kabul ediyordu; diğer bir kesim ise onu sahtekâr, büyücü, meczup bir kahin olarak görüyordu.³²³ Bu farklılıklar karşısında otoriteler, Hallac’ı tutukladı ve sonunda onu zındıklık ve sapkınlıkla suçlayarak idam ettiler. Hallac, diri diri çarmıha gerildi; ertesi gün başı kesildi, bedeni yakıldı ve külleri Dicle Nehri’ne savruldu.³²⁴

Önceki bahsedilen özellik, Mahfûz’un rüyalarındaki olağanüstü kişiliğin gerçekte ve hayal arasında gidip gelmesine yol açarak, karakteri gerçeklikten yalnızca ince bir yansıtma ipiyle ayırır. Bu ip, yaratıcı tarafından ne kadar ince işlenmişse de şimdiki zamana bağlantısını korur; duyuları ve algıları ile günümüzün

³²¹ Bkz. Muhammed Ebû'l-Fadl Bedrân, *Edebiyyâtü'l-Karâmeti's-Sûfiyye*, el-Hey'e el-Âmme li-Kusûr es-Sekâfe, Kahire, 1. baskı, 2013, s. 80.

³²² el-Kuşeyrî (Ebû'l-Kâsım bin Huvâzin), *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye fî 'İlmi't-Tasavvuf*, Dâr ul-Kitâb el-'Arabî, Beyrut, t.y., s. 353.

³²³ İbn el-Esîr (İzzeddîn Ali bin Ebî'l-Kerem), *el-Kâmil fî't-Târîh*, mur.: Muhammed Yûsuf ed-Dekkâk, Dâr ul-Kütübî'l-İlmiyye, Beyrut, 1. baskı, 1407/1987, cilt 7, s. 4.

³²⁴ A.e., s. 6.

olumsuzluklarına yönelik bir eleştiri ortaya koyar. Bu ince bağ, bazı araştırmacıları bu rüyayı, “güzellik ve doğadan etkilenen yaratıcı bir yazarın sözleriyle halkın hayal gücünün ötesine uçması” olarak yorumlamaya itmiştir. Bu yaratıcılık halkı hayrete düşürebilir, ancak onları katılığa ve yaratıcıyı sapkınlıkla suçlamaya yöneltebilir. Hâkim otorite ise, sanatsal yaratımın değerini anlamakla birlikte yanlış yorumlamanın etkisine kapılmayabilir. Bu yorum, Mahfûz’un ünlü “Cebelavi’nin Çocukları” eseriyle yaşadığı duruma ya da benzer olaylara göndermede bulunabilir.³²⁵

Bu özellik, rüyayı farklı yorumlara ve gerçekliğe yapılan eleştirel göndermelere açık hale getirir; bu özelliği Mahfûz’un neredeyse tüm eserlerinde görmek mümkündür. Özellikle “Özyaşam Yansımaları” ve “Nekahet Dönemi Rüyalari” adlı son eserlerinde daha belirgin hale gelir. Mahfûz, “Harafiş Destanı” gibi eserlerinde tasavvufi anlatımla derin bir bağ kurar ve “Dilenci” romanında olduğu gibi varlığın tasavvufi yorumuna yer verir. Bununla birlikte, “Hırsız ve Köpekler” gibi eserlerinde de manevi karakterlere sıklıkla rastlanır.³²⁶

Halk motifleri, Mahfûz’un rüyalarındaki olağanüstü karakterlerin diğer bir özelliğini oluşturur ve Binbir Gece Masalları ve Kelile ve Dimne gibi anlatılarda yer alan bazı karakterlerde belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu hikayelerde, olaylar gerçeklikten uzaklaşıp şaşırtıcı bir kurgu üzerine kurulur; aşırılıklar ve abartmalarla dolu olan olaylar, gerçeküstü düzeyde gelişir ve karakterler doğaüstü varlıklarla iç içe geçer.³²⁷ Böylece, insan ile hayvan arasındaki sınır kaybolur, gerçeklikle gerçek dışı

³²⁵ Ahmed Mustafa Ali, *Mahfûz ve Ahlâmuhû elletî Lâ Tentehî*, s. 85-86.

³²⁶ Bkz. Semîr Mendî, *es-Sâridü'l-Ekber ve's-Şeyhu'l-Ekber: Kırâ'a fî't-Tekâlid es-Sûfiyye 'Inda Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 2, "Mahfûz ve't-Turâs el-İnsânî," Aralık 2009, s. 253. Nâfile olarak belirtmek gerekir ki Necîb Mahfûz'un tasavvuf mirasıyla olan ilişkisi oldukça belirgindir. Kendisinin Kahire Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nden mezun olduktan sonra, Şeyh Mustafa Abdürrezzâk rehberliğinde İslam tasavvufu üzerine bir yüksek lisans tez çalışması için plan hazırlayıp kayıt yaptırdığını biliyoruz. Ancak, edebî yaratımlarla meşguliyeti nedeniyle bu çalışmayı tamamlayamamıştır. Bu durum, onun tasavvuf üzerine yoğun okumalarda bulunduğunu gösterir. Necîb Mahfûz'un tasavvuf ilişkisi üzerine pek çok çalışma yapılmıştır; bunlardan bazılarını örnek olarak şu şekilde sıralayabiliriz: George Tarâbîşî, *Allah fî Rihleti Necîb Mahfûz er-Ramziyye*, Dâr et-Talî'a, Beyrut, 1978; Süleyman eş-Şattî, *er-Ramzu ve'r-Ramziyye fî Edeb Necîb Mahfûz*, el-Hey'e el-Misriyye el-Âmme li'l-Kitâb, 2004; Mustafa Abd ul-Ganî, *Necîb Mahfûz: es-Sevra ve't-Tasavvuf*, el-Hey'e el-Misriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1994; Muhammed Hasan Abdullâh, *el-İslâmiyyetü ve'r-Rûhâniyyetü fî Edebi Necîb Mahfûz*, Dâr Kubâ, Kahire, 2001; Hâle Ahmed Fu'âd, *Kırâ'âtün Tasavvufiyye fî Edebi Necîb Mahfûz*, el-Hey'e el-Misriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 2014.

³²⁷ Bkz. Firâs es-Savvâh, *el-Ustûra ve'l-Ma'nâ: Dirâse fî'l-Mitolûciyâ ve'd-Diyânât eş-Şarkiyye*, Dâr Alâ' ed-Dîn, Şam, 2. baskı, 2001, s. 15.

arasındaki çizgi silinir, imkânsız olan mümkün hale gelir ve hayvanlar, insana özgü davranışlar sergileyerek bilgece sözler söyler.

Söz konusu bu özellik, elimizdeki rüyada da belirgin bir şekilde görülür. Rüyada gösterişli renkleriyle sallanan bir mahmel ve başı evin ilk katının penceresine kadar ulaşan devasa bir deve tasvir edilir. Devenin gülümseyip göz kırpması, hayvan figüründe (deve) bir dönüşüm ve abartıyı ortaya koyar. Bu durum, Todorov'un Binbir Gece Masalları'ndaki bazı hikayelerde gözlemlediği halk edebiyatının özelliklerini de yansıtır. Ayrıca, bu tasvir, Sindbad hikayelerindeki "Ruh" adlı dev kuşu da anımsatır.³²⁸ "Ruh" kanatlarını açtığında "dünyadan güneşi gizler, ortalığı karartır ve gemicileri büyük bir korkuya düşürür"; bu kuş her ne kadar hayali olsa da halk hayal gücü onu devasa boyutlarda bir varlık olarak tanımlar ve bu devasa yaratık, gökyüzündeki yırtıcı kuşların tüm bilinen özellikleriyle donatılır. Rüyadaki devenin dönüşüm ve abartılı tasviri de Sindbad'daki "Ruh" kuşunun tasviriyle benzer özellikler taşır.³²⁹

Bu halk unsurunun, anlatılardaki olağanüstü karakterlerde derinleştirilmesi, karakterlerin yansıma boyutunu güçlendirir. Böylece, içlerinde bu tür karakterleri barındıran anlatılar, "zengin, çok yönlü ve açık metinler" haline gelir.³³⁰ Okuyucuyu, anlam üretimine katkıda bulunmaya ve anlam katmanlarını genişletmeye davet eden bu anlatılar, boşluklarla dolu olup, sonsuz bir okuma ve yorumlama zenginliği sunar. Bu yaklaşımla, okuyucu, rüya karakterlerini yalnızca tek bir yorumla sınırlı göremez. Örneğin, bu karakterleri, Mahfûz'un "Mahallemizin Çocukları" romanıyla yaşadığı kriz bağlamında değerlendirebiliriz; ancak halk motiflerinin etkisiyle, bu karakterlere başka anlamlar da yükleyebiliriz. Bu yorumlardan biri, rüyanın, yalnızca yaratıcı yazarın krizini değil, bilgiye ulaşmaya çalışan her insanın krizini simgeliyor olabileceğidir. Bu yorum çerçevesinde, alaylı karakter "mahmel" (taşınan sedir) hayatın insanı saran karmaşasına, devenin göz kırpması ise bilgiye susamış olan kişiyi davet eden bir çağrıya dönüşür. Karakterin uçuşu, bilgi dünyasında yapılan bir yolculuğu simgelerken, insanların farklı görüşleri ise yüzeysel bilgilere kapılanların görüşlerini

³²⁸ Bkz. Tzvetan Todorov, *Medhal ilâ'l-Edebi'l-Acâ'ibî*, çev.: es-Sadîk Bu'alâm, sunuş: Muhammed Berâde, Mektebet el-Edeb el-Mağribî, Rabat, 1993, s. 137.

³²⁹ Fârûk Hurşîd, *Âlemu'l-Edebi'sh-Şa'bîyyi'l-Acîbi*, Dâr eş-Şurûk, Kahire-Beyrut, 1. baskı, 1991, s. 113-114.

³³⁰ Nebîl eş-Şâhid, *el-Acâ'ibî fî's-Serdi'l-'Arabîyyi'l-Kadîm: Mi'et Leyle ve Leyle ve'l-Hikâyât el-Acîbe ve'l-Ahbâr el-Garîbe Enmûzecen*, el-Verrâk li'n-Neşr ve't-Tevzî', Amman, 1. baskı, 2012, s. 10.

eleştirir. “Memur” olarak temsil edilen otoritenin genç adamı hapse atması, bilgi arayışındaki insanı cehaletin ve cahillerin duvarları ardında hapsetmeyi simgeler.

Mahfûz’un rüyalarındaki olağanüstü karakterlerin diğer bir özelliği de rüyanın dinamiği içinde kutuplu bir yapıda hareket etmeleridir. Anlatı, buradaki karakter gibi iki kutup arasında hareket eder: Birinci kutup, gerginliği temsil eder ve genç adamın uçuşunu, devenin başı etrafında dönüşünü ve sonrasında evin çatısına inişini simgeler. İkinci kutup ise, insanların inançlarının bir yansımasıdır; önce bu durumu bir keramet olarak kabul eden halk, daha sonra korkuya kapılarak olayın şeytani bir yanı olduğunu iddia eder. Bu iki kutup, olağanüstü olanı belirler ve hayal gücünün sınır tanımaksızın özgürce hareket ettiği kurgu alanını şekillendirir. Bu durumda, gerginlik kutbu, karakterler gibi okuyucunun da psikolojisinde gizem ve tuhaflık hissi uyandırırken, rahatlama kutbu ise olayları tekrar gerçekçiliğe çeker. Bu ikilik, anlatıdaki olayları, zaman ve mekânı sürekli olarak iki kutup arasında gidip gelmeye sevk eder ve okuyucuda da aynı tereddüt hissini doğurarak, onu da bu kutuplar arasında gidip gelmeye zorlar: gerginlik ve rahatlama.³³¹

Olağanüstü karakterlerin Mahfûz’un rüyalarında üstlendiği işlevlerden biri de sebep-sonuç ilkesini bozan eylemleri gerçekleştirebilme kapasitesidir. Bu özellik, olağanüstü karakterin önceki tüm boyutlarının bir ürünü olarak görülür. Olağanüstü durumlar, günlük hayatın değişmeyen, bilinen düzenine bir kırılma ve reddedilenin kabul edilen düzene bir istilasını olarak tanımlanır.³³² Karakterin olağanüstü eylemler yapabilmesi, rüya boyunca gerçekleşen olaylarda bir nedensellik bağı kurulamamasına yol açar. Deve gözüyle “gülümseyen ve göz kırpan” ve uçabilen bir karakterin varlığı, olayları mantıkdışı bir çerçevede ele almayı kabul ettirir. Bu “mantıksızlık” doğrultusunda, karakterin uçmasını ve devenin başının etrafında dönmesini kabul eden okuyucu, insanların mucizeye övgüden korku ve paniğe dönmesine de, mantıklı bir gerekçe olmaksızın, doğal bakmaya başlar. Olayda karakterin uçuşu kimseye zarar vermemiş olmasına rağmen, halkın tepkisi nedensel bir mantıkla açıklanamaz.

³³¹ Mahfûz’un düşlerindeki olağanüstü karakter, bu yönüyle fantastik romandaki olağanüstü karakterle benzerlik göstermektedir. Fantastik romanlardaki bu özellik hakkında daha fazla bilgi için; Bkz. Şuayb Halîfî, *Şi’riyyetü’ r-Rivâyeti’l-Fantastikiyye*, el-Meclis ul-A’lâ li’s-Sekâfe, Kahire, 1997, s. 38.

³³² Hüseyin Allâm, *el-Acâ’ibî fi’l-Edeb min Manzûr Şi’riyyeti’ s-Serd*, Menşûrât el-Ihtilâf, Cezayir, 1. baskı, 2010, s. 29.

Aynı şekilde, komiserin genç adamı hapse atması da mantıklı bir gerekçeye dayanmaz. Ailesinin, genç adamın uçma halini bir keramet olarak görmesi ya da halkın bu durumu “kötü bir ruhun etkisi” şeklinde yorumlaması arasında bir çelişki olsa da bu olgular gencin hapiste olmasını gerektiren bir tehdit unsuru oluşturmaz. Komiserin bu eylemi, halkın görüş ayrılığını çözmez, hatta bu konuda tarafsız kalması gereken otoritenin adaletsiz bir tutum sergilemesine yol açar. Bu, Mahfûz’un rüyalarında nedensel bağlantıyı çürüten, yerine “mantıksızlık yasasını” koyan bir kural olarak belirir.

Olağanüstü karakterlerin önceki boyutları, Mahfûz’un diğer rüyalarında da karşımıza çıkar. Örneğin, “Son Rüyalar” kitabındaki “472. Rüya”da Mahfûz şöyle der: “Küçük bir çocuk olarak annemle beraber uçurtmayı uçurmaya hazırlanıyorduk. Onun süslü tabanına oturmuş haldeydim ve annem onu yavaşça hareket ettirip yükselterek ufka ulaştırdı. Yukarıdan mahalleyi, çatılardaki tavukları, tavşanları, meyveleriyle ağaçları ve minarelerin üst kısımlarını görebiliyordum. Annem yüksek sesle (Tebareke-llezî bi-yedihî-l-mulk ve huve alâ külli şey’in kadîr) ayetini okudu, ben de arkasından tekrar ettim: (Tebareke-llezî bi-yedihî-l-mulk ve huve alâ külli şey’in kadîr)”³³³

Bu rüyada, süslenmiş uçurtma ve onun yavaşça çocuğu yükseltmesiyle ifade edilen mistik boyut dikkatimizi çeker; bu, bilinenin ve alışılmışın ötesine geçiş olarak tasvir edilir. Bu sahne, tasavvufî miracı ve sufînin göğe yükselişini hatırlatır. Rüyadaki karakter ise, gerçek ve hayal arasında gidip gelir ve onu gerçekliğe bağlayan tek ince çizgi, yaratıcı tarafından zayıf tutulmuş, ancak sürekli olarak şimdiki zamana bağlantısını koruyan bir izdüşüm gibi görünür. Bu bağlamda rüya, rüya görenin yaşamın zorlukları karşısında çocukluk günlerine duyduğu özlemi ve özgürce düş kurabilme arzusunu yansıtabilir.

Rüyanın halk boyutu, annenin okuduğu Kur’an ayetlerinin koruma amacıyla yapılmış bir dua gibi algılanmasıyla ortaya çıkar; halk kesimlerinden annelerin, çocuklarını kem gözlerden koruma kaygısının bir yansımasıdır. Uçurtmanın büyüklüğü ve çocuğu taşıyıp göklere uçurabilme gücü, gerçek ile imkânsız arasındaki sınırları ortadan kaldırır; böylece imkânsız, mümkün hâle gelir ve öykü gerçeklikten hayal âlemine doğru akıp gider.

³³³ Mahfûz, *el-Ahlâmü’l-Ahîra*, s. 165.

Bu karakterin olağanüstü boyutları göz önünde bulundurulduğunda, nedensellik mantığının da çözüldüğünü görürüz. Uçuşun amacı, sadece tavşanları, “Dekan Başası” meyvelerini ve minarelerin zirvelerini seyretmektir ki, bu, olağanüstü güçlere sahip bir eylemin yalnızca basit gözlemlerle sonuçlanması bakımından mantıksız görünmektedir. Ancak bu bir rüya olduğundan, burada “mantıksızlık mantığı” geçerlidir.

Rüyadaki karakterler, aynı zamanda gerginlik ve rahatlama kutupları arasında gidip gelir. Rahatlama kutbunda anne ve süslü kaideye sahip uçurtma bulunurken, uçurtmanın yavaşça havalanması ve çocuğun bu uçurtmada oturması ise gerilim kutbuna geçişi temsil eder. Daha sonra metin, evlerin çatıları, tavuklar, tavşanlar ve meyve dolu ağaçların görüntüsüyle tekrar gerçekliğe döner, fakat annenin Kur'an ayetini okuması ve çocuğun onu tekrar etmesiyle tekrar olağanüstü boyuta geçer. Bu şekilde metin, sürekli olarak iki kutup arasında gidip gelerek okuyucuya, uçurtmanın gerçek mi yoksa olağanüstü bir varlık mı olduğu konusunda bir tereddüt yaşatır. Bu tereddüt, doğa yasalarına aşina olan bir varlığın olağanüstü bir olayla karşılaştığında hissettiği “olağanüstülük” hissi olarak tanımlanır.³³⁴

2.3. Karakter ve Nesne

Mahfûz, “Son Karar” adlı öykü kitabındaki “Beşik” adlı hikâyesinde şöyle der: “Tasaların arasında, kalbin sevdiği şeylere sığınarak bir miktar rahmet aramakta sakınca yoktur. Onlar da gerçektir. Varoluşta kök salmıştır. Susuz kalmış birinin terini kurulayıp ağzını ıslatması hakkıdır.”³³⁵ Bu ifade, Mahfûz’un çevresindeki nesnelere bakışını genel olarak ve edebi metinlerdeki rolünü özellikle açığa çıkarır. Edebi eserlerde, özellikle de öykülerde nesneler, karakterlere yardımcı unsurlar olarak veya karakterin kendi nesneleriyle ilişkisi ve dünya ile etkileşimi üzerinden karakteri açığa çıkaran unsurlar olarak yer alır. Ayrıca, toplumun kültürel, ekonomik ve sosyal seviyelerini açığa vuran işaretler olarak kullanılır.³³⁶ Mahfûz’un eserlerinde, genel olarak edebiyat alanında ve özel olarak rüya temalı metinlerde nesneler farklı bir boyut kazanır. Mahfûz, Arap edebiyatında neredeyse diğer yazarlardan ayrılarak bu nesnelerin belirgin bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Onun anlatı dünyası, dil,

³³⁴ Luay Ali Halil, *Acâ’ibiyetu’n-Nesri’l-Hikâî: Edeb el-Mi’râc i ve’l-Menâkıb*, Dâr et-Tekvîn, Şam, 2007, s. 88

³³⁵ Mahfûz, *el-A’ mâlü’l-Kâmile*, cilt 10, s. 407.

³³⁶ Mustafa ed-Dab’, *Serdiyyetü’l-Eşyâ ‘inde Necîb Mahfûz*, s. 239.

betimleme, içerik, ifade yöntemleri, estetik yapı ve anlatı öğelerinin şekillendirilmesi gibi birçok düzeyde eşsiz bir anlatı sistemiyle şekillenmiştir.³³⁷

Mahfûz'un nesnelerle özel bir ilişkisi vardır. Öyle ki, Mahfûz'un tek bir eseri bile, hikâye ya da roman fark etmeksizin, insan karakterleriyle birlikte anlatı dünyasını şekillendiren mecazi karakterler olarak kabul edilebilecek nesnelerden yoksun değildir. Mahfûz'un anlatı dünyası, nesnelerin birbirleriyle veya insanlarla olan ilişkileri üzerine kurulmuş gibidir. Bu bağlamda, kahvehane veya kafe gibi bir yer de bir nesne olarak öne çıkar ve Mahfûz'un eserlerinde birçok işlev üstlenir. Kahvehane, tekrar eden bir mekân olarak, bir grup nesne unsurundan oluşan coğrafi bir yer olarak belirginleşir.³³⁸

Necîb Mahfûz'un rüyalarında nesneler oldukça sık görülür; öyle ki bazı rüyalarda bu nesnelerin ortaya çıkışı insan karakterlerinin önüne geçecek kadar belirginleşir. "Balayı" adlı öykü kitabındaki "Otuz Beşinci Kattaki Pencere" adlı hikayede koltuk, antredeki lambalar, bar, masa, pencere, duvar ve tarlalar gibi birçok nesne belirir.³³⁹ "Rüya İçinde Gördüm" başlıklı 17 rüyadan oluşan hikayede ise, özellikle ilk dört rüyada elbise, oda, kum tanesi, ağaç kökleri, orman, gül yapraklarını andıran çıkıntılarla kaplı top, uzun ağaçlar, beyaz bulutlar, horoz, mumlar ve kare halı gibi nesneler karşımıza çıkar.³⁴⁰ "Ara Dönem Rüyaları"nda da birçok nesne yer alır: Birinci Rüya'da bisiklet, meydandaki saat ve sarkık perde; İkinci Rüya'da çanta, ateş, giysi bohçası ve pijama; Üçüncü Rüya'da sütun ve ip; Dördüncü Rüya'da cübbe ve kravat; Beşinci Rüya'da kubbe, sandalyeler, ipler ve kafesler; Altıncı Rüya'da telefon, cübbe, kaftan, sarık ve kâğıt tomarları gibi nesneler görülür.³⁴¹ "Son Rüyalar"da da pek çok nesne yer alır: 321. Rüya'da Opera Meydanı, ev, odalar ve Hürriyet Kahvesi; 322. Rüya'da atlar, fayton ve Zehn el-Başa çiçeği; 323. Rüya'da masa ve Fişavi Kahvesi; 324. Rüya'da okul, tüfek, karton kutu, baklava ve künefe gibi nesneler sıklıkla görünür.³⁴² Rüyalarındaki bu nesneleri saymaya başladığımızda, çokluğu nedeniyle saymanın zorlaştığını görürüz.

³³⁷ A.e., s. 237.

³³⁸ Bkz. A.e., aynı sayfa.

³³⁹ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 6, s. 322-344.

³⁴⁰ A.e., cilt 9, s. 72-75.

³⁴¹ A.e., cilt 10, s. 714-717.

³⁴² Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 93-94.

Necîb Mahfûz'un rüya anlatısındaki nesnelere yönelik dikkat çekici olan nokta, bu nesnelerin yalnızca boşlukları dolduran veya metni tamamlayan öğeler olarak kalmamasıdır; aksine, rüyanın sanatsal etkisiyle, insan karakterlerinin yerini alarak olaylarda aktif bir rol oynar. Bu nesneler, sessiz birer metin olarak yüzeyde anlaşılmasa bile, yüzeyin altında bir dili olan ve derinlemesine incelendiğinde anlam kazanacak nitelikte unsurlar haline gelir. Yüzeyde kalanlar veya çaba göstermeyenler bu sessiz dili duymazlar, ancak nesnelerin alt metnini keşfedebilen, onlarla uyumlu bir iletişim kurabilen bir alıcı, nesnenin dilini anlayabilir ve bu dili çözebilir.

“Nekahet Dönemi Rüyalari”ndaki nesnelerin anlatımını incelediğimizde, çoğu rüyada ön plana çıktıklarını görürüz. Örneğin, “1. Rüya”da Mahfûz şöyle der: “Bisikletimle bir yandan bir yana aç ve düşük gelirli biri için uygun bir lokanta arayarak gidiyorum, fakat hepsinin kapısı kapalı. Bir ara meydandaki saate baktım, saat kulesinin altında arkadaşımı gördüm; eliyle bir işaret yaparak beni çağırdı. Bisikletimle ona yöneldim. Halimi bildiği için bisikletimi ona bırakmamı, böylece arayışımın daha kolay olacağını önerdi; önerisini uygulayıp aramaya devam ettim ve açlığım iyice arttı. Yolumda bir aile restoranıyla karşılaştım, açlıktan ve umutsuzluktan, fiyatlarının yüksek olduğunu bildiğim halde oraya yöneldim. Lokantanın sahibi, kapıda bir perde önünde duruyordu; beni görünce perdeyi kaldırdı ve içeride, yemek için hazırlanan gösterişli salonun çöplerle dolu bir harabeye dönüştüğünü gördüm. Şaşkınlıkla, ‘Ne oldu buraya?’ dedim.

Adam, ‘Gençlerin kebabçısına koş, kapanmadan yetişebilirsin,’ dedi. Vakit kaybetmeden meydana döndüm, ama ne bisikletimi ne de arkadaşımı bulabildim.³⁴³

Bu anlatıda, bisiklet, saat, perde ve lokanta gibi nesneler, rüya boyunca metnin kendi diliyle bir anlam kazanır ve insan karakterlerinin yerine geçerek olayların akışını yönlendiren birer aktör haline gelirler.

Rüya anlatımındaki olayların akışı, nesnelerden bağımsız olarak var olamaz. Bisiklet, rüya görenin restoran arayışında kullandığı bir hareket aracıdır, ancak kapalı kapılar hedefin gerçekleşmesini engeller ve anlatıcı meydandaki saate yönelir. Bu saat, açlığını gidermek için yeni bir çıkış noktası olur. Bisiklete ulaşmak dışında bir aracı olmadığı için tekrar saatin bulunduğu meydana döner. Sonrasında, “gençler restoranına” gitmeye karar verir ve dönüp saatin olduğu meydana ulaştığında

³⁴³ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 714.

bisikletinin kaybolduğunu görür. Bu şekilde rüyadaki anlatım, başından sonuna kadar nesnelere bağlıdır: bisiklet, restoran, meydandaki saat, aile restoranı ve gençler restoranı. Hatta rüya, hareket aracı olan bisikletin varlığıyla başlar ve kaybıyla sona erer; adeta bisikletin varlığı, anlatıyı başlatan ve sonlandıran bir unsur gibidir. Anlatıcının hissettiği açlık, bisikletin varlığına bağlı hale gelmiştir. Dahası, bu açlık yalnızca gençler veya aile restoranında giderilebilecek bir ihtiyaç olarak belirir. Böylece, rüyadaki nesneler sessiz ve edilgen unsurlar olmaktan çıkıp anlatıyı oluşturan ve ileriye taşıyan aktif karakterler haline gelir, insan karakterlerin yerine geçerek rüyanın yapısında etkin rol oynar.

Benzer şekilde, “Nekahet Dönemi Rüyalari”ndaki “Rüya 5”te, bir sokağın sirke dönüşmesi durumu, bisikletin ve diğer nesnelerin işlevine benzer bir rol üstlenir. Mahfûz şöyle der: “Amaçsız ve hedefsiz yürürken, aklımın ucundan bile geçmeyen bir sürprizle karşılaştım; attığım her adımda sokak bir sirke dönüşüyordu.”

Önceki rüyada “sokak” duvarları, binaları ve arabalarıyla bir tiyatro sahnesine benzer bir şekilde yeniden canlandırılarak, dev bir kubbeli, basamaklı koltuklara, asılmış iplerden salıncaklara, hayvan kafeslerine ve çeşitli oyuncular, yaratıcılar, sporcular ve palyaçolardan oluşan bir sirke dönüşüyor. Bu dönüşümle, rüyadaki nesneler sadece var olan ve sessiz kalan nesneler olmaktan çıkarak hareket kazanan unsurlar haline gelir. Bu değişen nesneler, anlatıcıyı önce hayrete ve neşeye sürükler; ardından bu dönüşüm sürekli tekrarlanınca can sıkıntısı ve bıkkınlık hissetmesine yol açar.³⁴⁴

“Cadde” duvarları, binaları ve arabalarıyla önceki rüyada kendini yeni bir sahnede yeniden şekillendirir; bu kez dev bir kubbe, sıralı oturma yerlerine, gerilmiş iplerle donatılmış bir sirke, salıncaklara ve hayvan kafeslerine dönüşür. Böylece nesneler değişir ve hareketsiz kalmaz; onların hareketleri ve dönüşümleri anlatıyı şekillendirir. Dahası, bu dönüşen nesneler anlatıcıyı hayret, neşe ve mutluluk hissetmeye iter, ancak dönüşümler tekrarlandıkça can sıkıntısı ve bezginlik duygusunu beraberinde getirir. Bence, rüyada görünen palyaço (bilyacı) karakteri, sirkteki diğer nesnelerden ayrı değildir. Anlatıcının bakış açısı, sirki oluşturan tüm unsurları tek bir potada toplar. Böylece palyaço, diğer dönüşen nesneler gibi olur ve rüyanın sonunda ortaya çıkışı, nesnelerin rüya anlatısında insan karakterleri kadar

³⁴⁴ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 716-717.

önemli bir rol oynadığını gösterir. Mahfûz'un rüyaları, nesnelere, sadece anlatıdaki boşlukları dolduran cansız varlıklar olarak değil, aktif öznelere olarak yaklaşır.

Nesnelerin hareketi ve anlatıyı şekillendirme gücü, özellikle “*Nekahet Dönemi Rüyaları*” adlı eserde, genel olarak ise Mahfûz'un rüyalarında zirveye ulaşır. Örneğin “Rüya 26”da Mahfûz şöyle der:

“Bir mahalle kahvesinde toplandık. Arkadaşım, kendi yazdığı bir polisiye hikâyeyi bize anlattı. Hikâyenin sonunda bizi katili bulmaya davet etti. Siparişinin parasını ödeyen kişi katili tahmin edebilirdi. Doğru cevabı buldum ve bundan büyük bir mutluluk duydum. Bir saat sonra eve dönmek için izin istedim. Başarımın heyecanı ile yolları karıştırdım ve nihayet kahvenin önüne geri döndüm, bu da herkesin kahkahalarla gülmesine neden oldu. Bir kişi beni eve kadar götürmeyi teklif etti, kapıda beni uğurladı ve ayrıldı. Evimin tek katlı bir yapı ve küçük bir bahçeden oluştuğunu fark ettim. Kıyafetlerimi çıkarmaya başladım ve iç çamaşırlarımla kalınca odanın bir köşesinde tozların döküldüğünü fark ettim. Bu görüntü, arkadaşımın hikâyesinde yer alan bir sahneydi ve evin çökmesine işaret ediyordu. Küçük evimin başıma yıkılacağını düşündüğümde gözyaşlarına boğuldum ve korkuyla dışarı kaçtım. Daha da güvende olmak için evden mümkün olduğunca hızlı bir şekilde uzaklaştım ve açık havaya doğru koştum.”³⁴⁵

Önceki rüyada nesneler, özellikle de anlatının merkezinde yer alan “ev”, olay örgüsünün gelişiminde özel bir rol oynar. Arkadaşları bir araya getiren yer “yerel kahvehane” iken, ev ise anlatıcı tarafından özel bir önemle vurgulanır. Bu ev, anlatıcının duygu dünyasında önemli bir yere sahiptir, çünkü eve dönüş talebi sadece bir yorgunluktan dolayı değil, anlatıcının zihninde ve anlatıda belirgin bir yere sahip olan evine dönme isteğindendir. Anlatıcı eve ulaşmaya çalışırken sokaklarda yolunu kaybeder ve evini bulduğunda ise evin ayrıntılı bir tasviri yapılır: tek katlıdır ve küçük bir bahçeye sahiptir. Anlatıcının endişesi, evin çatısında beliren toz çizgisiyle ortaya çıkar ve bu çizgi, arkadaşının dedektif hikâyesindeki evi çöküşe hazırlayan bir işaret olarak anlatılır. Rüyada ev, sadece sessiz bir nesne olarak kalmaz; aksine olayların merkezinde yer alan, aktif bir karaktere dönüşür. Bu ev etrafında şekillenen olaylar, evin rüya anlatısında önemli bir figür olduğunu gösterir. Evin yıkılma tehdidi, anlatıcının kaçışını ve onun evden uzaklaşma çabalarını tetikler. Bu bağlamda, ev

³⁴⁵ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 729.

insan karakterlerinin önüne geçerek anlatının başrol oyuncusu hâline gelir. İnsan karakterleri, bu olay örgüsünde yalnızca destekleyici unsurlar olarak kalırken, ev gibi nesneler, Mahfûz'un anlatısında yeni bir anlam derinliği ve deneyim sunar. Bu yaklaşım, Mahfûz'un edebi yaratımında yeni ve içeriksel bir deneyime işaret eder ve sanat ve düşünce dünyasındaki tekdüze bakış açısını kırarak çelişkilerle örülü insanlık bilincine uyum sağlar. Mahfûz, edebi yolculuğunda kendisine yükselme fırsatı sağlayan bir yetkinlik ve farkındalıkla, iç dünyasını ve yeteneklerini derinlemesine analiz eden yazarlardan biridir. Bu derinlik, yazarın kendi sanatsal vizyonunu keşfetmesine ve detayların arkasında saklanan felsefi derinlikleri anlamasına yol açar. Bu yüzden, Mahfûz'un edebi yolculuğu, gerçekliğin detaylarının ötesindeki derin anlamları keşfetme gücüyle aydınlanır.³⁴⁶

Eşyanın anlatıdaki etkinliği ve onun, basit nesneler olmaktan çıkıp aktif karakterler haline gelmesi, Necîb Mahfûz'un rüya anlatılarına özgü bir özellik olarak öne çıkar. Önceki paragraflar, farklı rüyalarda yer alan bağımsız nesneler aracılığıyla bu durumu gözler önüne sermişti; ancak, Mahfûz'un özellikle üzerinde durduğu ve rüyalarında izini sürdüğü bir nesneyi incelemek, bu konuyu daha açık bir hale getirebilir. Mahfûz'un rüya metinlerinde önemli bir yere sahip olan nesnelerden biri de "tablo-fotoğraf" olarak belirginleşen "görüntü"dür. Fotoğraf ya da tablonun Mahfûz'un rüyalarında önemli bir yer tutması, rüya metninde bu nesnelerin rolü ve geçirdiği dönüşümler hakkında derin bir anlamı açığa çıkarır. Mahfûz'un rüyalarında, nesnelerin diğer anlatı türlerinden farklı olarak nasıl dünyalar kazandığı ve basit nesneler olmaktan çıkıp rüya metninde bir yaşam ve hareket kazandığı görülür.

Mahfûz'un rüyalarını inceleyen bir araştırmacı, rüya metninde fotoğraf veya tablonun çeşitli biçimlerde tezahür ettiğini fark edecektir. Bu biçimlerden ilki "sığınak görüntüsü" modelidir. Örneğin, Nekahet Dönemi Rüyalari adlı eserinde yer alan 139. rüyada, kahraman, öncelikli olarak psikolojik sıkıntısından kurtulma arzusuyla yeni bir canlanışa, bir tür yeniden doğuşa özlem duyar ve şöyle der: "Bu sergi, her yaklaşıldığında şekli ve içeriği değişen sanatsal görüntüleriyle ünlüydü. İlk dikkatimi çeken muhteşem bir orman manzarası oldu. Bir adım daha attığımda orman yok olup yerini çok güzel bir çıplak kadın aldı. Bir sonraki adımda kadın kayboldu ve yerini

³⁴⁶ Hayrî Şelabî, *Sullemu's-Su'ûdi'l-Mahfûzî*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 1, "el-Hatve el-Ulâ", Aralık 2008, s. 256.

taşlardan elektrona kadar her türlü silahın kullanıldığı amansız bir savaş görüntüsü aldı.”³⁴⁷

Anlatıcı, rüyanın başından itibaren şekil ve içerik olarak değişen bu sergiye büyük bir ilgiyle bağlanır. Öncelikle ormanın görüntüsüne odaklanır ve bu görüntünün dönüşümünü daha iyi anlamak adına, diğer ayrıntılarla ilgilenmeden, tek bir öğeye yoğunlaşmak için çaba gösterir. Rüya metninin içeriklerini açığa çıkarma işlevine sahip olan bu görüntü, anlatıcı açısından birkaç belirgin özellik taşıyan bir dizi sembol sunar: görkemli bir orman, güzellikleriyle göz dolduran çıplak bir kadın ve taşlardan elektrona kadar her türlü silahın kullanıldığı, yoğun bir savaş sahnesi.

Bu üç görsel öge, birbiriyle bağlantılı üç temel unsuru, yani orman, kadın ve savaşı ifade eder. Anlatıcı önce “görkemli” bir ormanda huzur arayışı içindedir; orman, yaşamın sıkıntılarından kaçmak isteyen herkesin sığınabileceği bir yer olarak görünür. Ancak ormanda tek başına kalmış, yalnızdır ve bu yüzden başka bir sığınak arayışına girer: kadın. Kadın, erkeğin hayattaki eşidir ve özellikle “çeşitli güzelliklerle donatılmış” bir kadın, onun yalnızlığını hafifletip yaşam yolculuğuna anlam katabilir. Anlatıcının, kadın bedeninin estetik güzelliğini ve çekici unsurlarını “güzel ve çıplak” olarak betimlemesi, iki temel boyutu ortaya çıkarır: İlki, anlatıcının kadın güzelliğini arayışı ve onu hızlıca algılamasıdır. İkincisi ise, anlatıcının bu sığınakta da kalmayıp bir sonraki görsel öğeye, yani savaşa yönelecek olmasıdır.

Anlatıcı, bu üçüncü öge olan savaşı detaylandırmaya başlar; burada kullanılan dilin yoğunluğunu dikkate alırsak, savaşın önemi daha da artar. “Hızla ilerleyen bir savaş” olarak betimlenen bu mücadelede taşlardan elektrona kadar her türlü silah kullanılır. Kadının güzelliği, anlatıcıda yaşam sevgisini uyandırmıştır, ancak hayat zordur; o, “her türden silahın kullanıldığı amansız bir savaş”tır.

Bu rüyanın anlatısı, başından sonuna kadar bir döngüsel bağlantı kurar. Anlatıcı, başlangıçta hayata dair bir anlam arayışına girer ve sonunda yine hayata döner. Görsel öğeler, bu hayatı ve zorluklarını anlamlandırmaya hizmet eden birer sığınaktır; her biri, anlatıcının yaşamın içsel mücadelelerini çözmesine ve nihayetinde onu hayata geri döndürmesine yardımcı olur.

³⁴⁷ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 777.

Rüyada görülen başka bir görüntü türü olan “yansıtıcı görüntü”, rüyayı gören kişinin içsel duygularını, içinde bulunduğu ruh halini ve içsel durumunu yansıtır; bu tür bir görüntü, rüya metni içinde anlam taşır ve metnin boşluklarını doldurmak için orada değildir.

Bu tür görüntüleri “Anekdot Rüyalari” kitabındaki “Rüya 128”de görebiliriz. Necîb Mahfûz şöyle yazar: “Bu, aydınlık ve neşeyle dolup taşan bir antikacıdır. Misafirlere hizmet eden olağanüstü güzellikte genç bir kadın oturuyordu. Dükkânın içinde dolandım, küçük bir lokantaya uğrayıp bir sandviç yedim, bir sigara içtim ve ardından güzel kadına bakmak için döndüm. Ama onun yerinde yaşlı bir kadın bulunca içime bir sıkıntı çöktü. Gözlerim genç kadını aradı, fakat yaşlı bir adamın kalın bir bastona yaslanarak yürümekte zorlandığı, hafızası ve kalbi yorgun düşmüş bir görüntünün yansıdığı bir aynanın karşısında durdum.”³⁴⁸

Yaşlı adamın bastona yaslanması, rüyayı görenin genç kadının yaşlanması ve mekânın değişmesi ile hissettiği içsel sıkıntıyı yansıtır. Aynı zamanda, insanın gençliğinde hayatı enerjik ve canlı görmesi, yaşlılık geldiğinde ise hayatın nasıl bir dönüşüm geçirdiğini anlatır. Bu görüntü, karakterin zamanla olan ilişkisini ve bu değişimlerin onda uyandırdığı farkındalığı açığa çıkarır.

Bu rüyadaki görüntünün rolü yalnızca duygusal dönüşümleri yansıtmakla kalmaz; anlatıcının, zamanın üzerindeki etkilerini fark etmeyişi ve bu değişimlerin aniden göz önüne serilmesini de ifade eder. Adeta, ömür yolculuğu bir “sandviç yeme” ve “sigara içme” süresi kadar kısa ve geçici hale gelmiştir.

Bu yansıtıcı görüntü türü, “Anekdot Rüyalari”ndaki 62. Rüya’da da kendini gösterir; rüya, anlatının başında yer alan bir görüntüyle başlar. Görüntünün her ayrıntısı ve dili, rüyada gelişecek olayları ve sonunu yansıtır; bu nedenle görüntü, anlatı içinde açığa çıkarıcı bir etkiye sahiptir. Bu durumda, anlatı aslında görüntünün öğelerini anlamlandıran bir açıklama haline gelir. Mahfûz şöyle der: “Sonunda eski, kıymetli resmi eski eşyalar arasında buldum. Ama sevincim yarım kaldı çünkü kısa sürede fark ettim ki, resim zamanla aşınmış, dostların yüz hatları silinmiş ve geriye hatırlanacak bir iz kalmamış.”³⁴⁹

³⁴⁸ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 774.

³⁴⁹ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 748.

Anlatıcının resme yönelik ilk tepkisi, onun “eski ve kıymetli bir resim” olduğunu vurgulamasıyla belirginleşir. Bu nitelikler, anlatıcının iç dünyasında ve anlatıda önemli bir anlam taşır. Resmin eskiliği, onun anlatıcının bugünkü yaşamından ne kadar uzak olduğunu ima ederken, eski eşyalar arasında yer alması, anlatıcı için hafızada saklı kaldığını ve bir hatıra yerini aldığını gösterir. Onun “kıymetli” olması ise bu resme olan duygusal bağını yansıtır. Resimdeki öğeler incelendikçe, resmin yıprandığı ve dostların yüz hatlarının silindiği, geriye hatırlanacak bir iz kalmadığı anlaşılır.

Bu görüntünün anlatıcının iç dünyasında temsil ettiği anlam, rüya içindeki sonraki sahnelere aniden geçişle birlikte açığa çıkar. Görüntünün anlatıdaki rolünü keşfederiz; bu, yaklaşan olaylara işaret eden, onları önceden haber veren bir işlev üstlenir. Mahfûz şöyle der: *“Ve birdenbire kendimi bir devlet dairesinin koridorunda buldum; elimde bir memurun hizmet dosyası vardı, bu dosya peşimden gelip adalet talep ediyordu. Deneyimimle fark ettim ki bu konu personel işleri departmanının yetkisindeydi. Ancak aradım ve bu departmanın izine rastlayamadım. Depolama odasının önünde beklerken kapı açıldı ve içinden bir ay önce vefat eden bir meslektaşım çıktı. Dosyayı elimden kaptı, depoya geri döndü ve bunun kendi yetkisinde olduğunu söyledi. Görünüşü beni o kadar şaşkına çevirdi ki beni meşgul eden meseleyi tamamen unuttum.”*³⁵⁰

Bu sahne, hükümet dairesindeki iş yaşamını “eski eşyalar” arasında anlatıcının hatırladığı bir anı olarak sunar. Anlatıcının geçmişte yaşadığı ve anılara dönüşmüş olan bu iş hayatı, onun için “değerli” şeylerden biridir, tıpkı eskimiş fotoğraftaki hatıralar gibi. Nasıl ki eski fotoğraf zamanla yıpranmış ve dostlarının yüz hatları silinmişse, bu eski iş yaşamı da zamanla yıpranmış, geride hatırlanacak bir iz bırakmamıştır. Anlatı bize, bu yaşamın ayrıntılarının artık unutulmuş ve silinmiş olduğunu söyler; personel yönetiminden hiçbir iz kalmamış, depodan çıkan meslektaşı ise bir ay önce vefat etmiştir. Artık o da eski görünümüne sahip değil; hatta belki de fotoğraftaki yüzleri silinen dostlarından biridir.

Burada fotoğraf, geçmiş araştırma ve onu anlamlandırma aracıdır, zamanlar arası bir bağlantı kurar. İnsan, bu iki zaman arasındaki yarığı ancak detaylara yapılan bir yolculukla doldurabilir. Anlatının devamı, fotoğrafın detaylarının nasıl anlatıcının iç dünyasını ve ilerleyen olayları yansıttığını gösterir. Bu nedenle, Mahfûz’un

³⁵⁰ A.e., aynı sayfa.

rüyalarında fotoğraf yalnızca eksik sahneleri tamamlayan bir öge olarak kalmaz, aynı zamanda olayları açığa çıkaran ve yansıtan etkili bir unsur haline gelir.

2.4. Rüya Görenin Karakteri

Önceki bölümde rüya görenin, rüya metninin anlatıcısı olarak rolü ele alındı; bu nedenle odak noktası onun anlatı vizyonunu nasıl oluşturduğu ve bu vizyonun seviyeleri idi. Ancak, Mahfûz'un rüyalarındaki rüya görenin, rüyadaki bir karakter olarak incelenebilecek başka bir boyutu daha bulunmaktadır. Bu bağlamda, rüyalar Mahfûz'da rüya görenin karakter özelliklerini nasıl oluşturduğuna dair sorular sormamıza izin vermektedir.

Mahfûz'un "anlatısal rüya" tarzında, rüya gören, hikâyenin başkahramanı ya da başka bir karakter olabilir ve özellikleri rüya metninin dışında da görülebilir. Ancak "rüya anlatısı" tarzında, bu karakterin özellikleri yalnızca rüya içinde kendini belli eder. Bununla birlikte, Mahfûz'un her iki rüya türünde de ortak bir özellik olarak, rüya görenin psikolojik boyutu öne çıkmaktadır. "Mahfûz'un rüyaları"nı, yani anlatısal rüyaları ve rüya anlatılarını dinleyen biri, rüyaların rüya görenin karakterini harekete geçiren ve anlatının akışını belirleyen psikolojik faktörleri ortaya koyduğunu fark eder. Bu nedenle, rüya görenin karakterini incelerken bu psikolojik boyuta odaklanmak doğaldır.

Mahfûz'un "Son Rüyarlar" adlı eserinde yer alan "Rüya 258"de şöyle denir:

"Babam anneme kızdı ve onu evden kovdu. Ben de çılgına dönerek, 'Onu kendi evinden nasıl kovarsın?' diye bağırdım. Babam yüzüme bir tokat attı ve öfkem daha da arttı. Babam utanç ve komşuların tepkisinden korkarak bana, 'Git anneni getir,' dedi. Ancak ben ona bağırarak, 'Git, onu kendin getir!' dedim. Babam, büyükannemin evine giderek annemi geri getirdi, o da onuruyla eve döndü."³⁵¹

Bu rüyada, rüya görenin psikolojik derinliği babasının sert tavrına gösterdiği güçlü tepkiyle açığa çıkar. Rüya görenin annesine duyduğu bağlılık, adalet isteği ve onurlu duruşu, babasının despotik tavrına karşı gelen bir başkaldırıyla birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu başkaldırı, rüya görenin, ebeveynleri arasındaki çatışmada haklıyı koruma çabası ve annesinin onurunu savunma isteğiyle daha da belirginleşir. Rüya,

³⁵¹ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 59.

Mahfûz'un rüya anlatılarında rüya görenin iç dünyasını derinlemesine keşfetme fırsatı sunar ve okuyucuya karakterin psikolojik durumunu açığa çıkaran ipuçları verir.

Önceki rüya metni, çocukların ebeveynleriyle olan ilişkisinde son derece önemli bir sorunu ortaya koyuyor. Çocuk, hayatında her ikisinin de varlığına alışmıştır ve onlardan birinden vazgeçemez; annesine daha bağlıdır. Bu yüzden hayatı onsuz hayal edemez. Eğer ebeveynler arasında bir anlaşmazlık çıkarsa ve bu, annenin çocuğun hayatından çıkmasına yol açarsa, burada baba karşısındaki isyan, onun için denklemin iki tarafını bir araya getirmek için savunmacı bir hile olur ya da en çok bağlı olduğu tarafı geri kazanmak için diyelim. Eğer baba iyi davranmaz ve isyanı bastırmaya ve beşiğinde yok etmeye çalışırsa, bu isyan sakinleşmez, aksine şiddeti artar; özellikle de çocuk annesini kaybetme durumunu gözlerinin önünde gördükçe. Çocuk, talepleri yerine getirilip uyum eski haline dönene kadar bu isyana devam eder, annesinin onurundan hiçbir şey eksilmemesini şart koşar.

Dikkatli bir şekilde rüyaların, rüya görenin kişiliğinin yapısını nasıl inşa ettiğini inceleyen biri, anlatı bilincinin bu karakterin yapısına son derece hassas bir şekilde nüfuz ettiğini fark eder. Psikolojik katmanlarını aydınlatarak, desenlerinin çeşitliliğini ve seviyelerinin çokluğunu kavrar; bu durum, "Rüyaların Gördüğü" eserindeki "15 Numaralı Rüya"da belirginleşir. Mahfûz şöyle der: "Rüyamda gördüm ki... uzun dar bir sokakta yürüyorum. Hedefime odaklandığımdan yoldan geçenlere dikkat etmedim. Sokağın sonunda, yapısında tapınak, cami ve evi bir araya getiren bir bina belirdi. Ne zaman ve nasıl aldığımı bilmediğim bir davete güvenerek içeri girdim. Beni kubbeli bir kapıya ulaştıran bir koridordan geçtim; kapıyı ittim ve içeri girdim. Mekândan sadece önünde oturan adamı gördüm. Çok yaşlı bir adam, ancak yaşına rağmen sağlığı ve zindeliği belirgindi. Belirgin hatlara sahip, vakur ve beyaz sakallı eski bir yüze sahipti, eski çağları hatırlatan bir koku yayıyordu. Elini öptüm ve özür dileyerek dedim ki: "Davete icabet ederek geldim." O da ruhta derin etki bırakan bir sesle dedi ki: "Biraz geciktin ama önemli değil."³⁵².

Mahfûzcu üslup, soyut kavramları somutlaştırmaya ve kişileştirmeye dayanır; böylece mekânın başında oturan adam, bilgi veya mükemmeliyet arayışındaki kişinin (üstbenlik) ile eşdeğer bir otoriteyi temsil eden vicdan gibi görünür. Üstbenlik, kişinin davranışlarında ve eylemlerinde kişiliğin yürütücü düzeyi olan "ben" ile çatışmaya

³⁵² Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 9, s. 88.

girer. Bu durumda “ben”, kişiliğin içgüdüsel yönünü temsil eden veya insan vicdanına karşı olan ve toplumun kurallarına ve geleneklerine aykırı arzuları temsil eden (id) ile istekler arasında gidip gelir. Böylece (üstbenlik), (ben)'in (id)'in arzularına boyun eğmesini engellemeye çalışır. Benlik ve vicdan her ne kadar ortak olsa da vicdan, benliğin üstbenliğin kararlarına bağlılığını denetleyen gözetmendir. Ancak benlik, bu vicdanı dışlayabilir, üstbenliğinden kaçabilir ve onunla olan anlaşmalarını bozabilir. Ve sanki daha yüksek bir otoriteden gelen bilişsel bir açığa çıkmayla karşı karşıyayız: “Başka bir dünyadan; eski ve bilge, sanki dini veya mistik çözüm sınırlı benliğin pahasına, hatta iradenin pahasına gerçekleşiyor. Bu yüzden ilk suç, bilinmeyen bir güce, belirsiz bir bilgiye veya zorlayıcı bir etkiye teslimiyet ilan edilmedikçe affedilmez gibi görünüyor.”³⁵³

Eğer Mahfûzcu üslup, psikolojik yapıyla ilişkisinde, kişiliğin bileşik enerjilerini ayıran anatomik bir analize ve kişiliğin bileşenleri arasındaki uyum ve çatışmaya dayanan diyalektik ve etkileşimi açıklığa kavuşturmaya, soyut güçleri kişileştiren sembolik bir temsile dayanıyorsa, bu seviyelerin birbirleriyle olan ilişkisini yöneten güç dengelerinin değişimine dair hassas bir farkındalık vardır. Mahfûz, Nekahet Dönemi Rüyalari'ndan “Düş 71”de şöyle der: “Gençlik dönemimizin en güzel yanı, ruh hafifliğinde, esprinin tatlılığında, şakaların zarafetinde, kafiyeedeki ustalığında, hikâye ve fıkraların zenginliğinde benzersiz bir arkadaşımızdı. Bunların hepsine ek olarak, bizden istendiğinde şarkı söylemek, dans etmek ve diğer eğlence sanatlarını bizden esirgemezdi. Böylece bizi uzun süre eğlendirdi, ta ki ülkemizde görkem ve saygınlıkla bilinen seçkin bir göreve seçilene kadar. Korkuya kapıldık ve korkumuz çabucak gerçekleşti; bize, sanki bizi savuşturur gibi, hayatını baştan sona değiştirmeye karar verdiğini söyledi. Kimse ona karşı çıkmadı ve kendimizi Allah'a teslim ettik.”³⁵⁴

Sanatsal biçimlendirme, arkadaşın karakterini ve arkadaşlarıyla ve aralarındaki anlatıcıyla olan durumunu temsili bir benzetmeye dayandığında, üç psikolojik gücün bir modelini temsil eder. Anlatıcı, diğer güçler kontrol altına alınmazsa neler olabileceğini öngören olgun benliği temsil eder. Arkadaşlar ise akli veya denetleyici otoriteyi temsil eder; bu, benliğin eylemlerini uyarlamaya ve arzularını gerçekleştirmeye çalışan, ancak bunları ahlaki yasalar ve toplumsal kuralların

³⁵³ er-Rahâvî, ‘*An Tabî‘et’ il-Hulm ve’l-İbdâ‘: Dirâse Nakdiyye fî Ahlâm Fetrat en-Nekâha*, s. 67.

³⁵⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, cilt 10, s. 752-753.

süzgecinden geçirdikten sonra yapan öznel bir otoritedir. Arkadaş ise, diğer iki enerjiye isyan eden saldırgan güçleri temsil eder; eğer onlar onu kontrol edemezlerse, onlara sırt çevirir ve dizginlenemez hale gelir. O, kendi haline bırakılmaması gereken içgüdüsel enerjileri temsil eder.

Bu şekilde, Mahfûzcu rüya metni, anlatıcının karakterini ihmal etmedi; onun psikolojik boyutunu ortaya çıkardı, bileşik enerjilerini ayırdı ve bileşenleri arasındaki uyum ve çatışmaya dayanan diyalektik ve etkileşimi açıkladı, bu karakterin psikolojik seviyelerinin birbirleriyle olan ilişkisini yöneten güç dengesindeki değişimi hassas bir şekilde dikkate alarak.

Yukarıda belirtilenler, Necîb Mahfûz'un, geçmişin durağanlığına direnen ve insan varoluşu için yeni bir öz deneyim sunan canlı bir bilgelik tezahürü olduğunu doğrulamaktadır. Bu büyük yazarın farkındalığı, kültürel sıçramalara ayak uydurdu ve yeni bir yazıyla varlığını teyit etti. Bu durum Necîb Mahfûz için şaşırtıcı değildir; tarihi, gerçekçiliğin tarihsel ve eleştirel biçimlerini, ardından özellikle varoluşçuluğu ve absürdüzmi takip etti.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RÜYA VE HİKÂYE MEKÂNININ DÖNÜŞÜMLERİ

Eğer hikâye metinleri birimlerden oluşuyor ve bir anlatıcı ile ondan eylemler, olaylar veya sözler ortaya çıkan karakterler barındırıyorsa, bu olaylar, bu mekânın türü ne kadar farklı olursa olsun veya metin içindeki alanı ne kadar değişirse değişsin, belirli bir “mekân”ın sınırları dışında düzenlenemez. Mekân, hikâye metni için eylemin gerçekleştiği alanı ve zaman ve mekân açısından belirli bir somutlaşma alanını oluşturur; metin, dilsel bir olgu olarak, anlatı sistemi içinde bunu kristalize etmeye çalışır ve olaylar için uygun alanı sağlamadaki katkı derecesini korur.

Hikâye mekânı, zaman ve mekân unsurlarıyla, hikâye olayının başladığı ve üzerine inşa edildiği temel bir taban oluşturur³⁵⁵. Zaman, olayların kendisini temsil ederken, mekân bu olayların gerçekleştiği arka planı temsil eder³⁵⁶. Böylece, anlatı çalışmasında mekân, kendisine metin içinde sağlanan “yer” ile beliren bir “zihinsel temsil” olmaya devam eder³⁵⁷. Metinlerin yeteneği ve öğelerinin etkinliğine bağlı olarak değişir; olaylarını aydınlatmak ve deneyimlerini somutlaştırmak amacıyla aralarında mümkün olan ilişkileri kurar. Bu açıdan, anlatı mekânı, tüm anlatı unsurlarını barındıran genel bir sahne olarak kabul edilir; sanki sakinlerini içinde barındıran bir ev gibidir.

Eğer zamanın özü, anlarının ardışıklığı nedeniyle ayrılığa dayanıyorsa, mekânın özü de sürekliliğe dayanır; çünkü varlığı mesafe ve genişleme üzerine kuruludur. Buna ek olarak, insanlar ile mekân arasındaki bu etkileşim, onların zamanla olan etkileşimleriyle aynı düzeyde gerçekleşmez; zira zaman, insanların sürekli hareketini durdurma yeteneği olmaksızın, onların kaderini kontrol etme gücüne sahip baskın bir kuvvettir.³⁵⁸ Eğer durum böyleyse, zaman ve mekân unsurları birbirine bağlı kalır; zamanın olmadığı bir mekânı veya mekânın olmadığı bir zamanı düşünemeyiz. Onlar, yaşayan bir varlığın beden ve ruhu gibidir. Bu iki unsur arasında olan şey, “zaman ve mekân ilişkilerinin tek bir algıda erimesi işlemidir; zaman

³⁵⁵ Bkz. Nâhida Settar, *Binyet es-Sard fi'l-Kass es-Sûfi: el-Mükevvinat ve el-Vezâif ve't-Teknikât*, İttihâd el-Kuttâb el-‘Arab, Dimeşk, 2003, s. 72.

³⁵⁶ Bkz. Sîzâ Kasım, *Binyet er-Rivâye: Dirâse Mukârene li Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, el-Hey’et el-Misriyye el-‘Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1984, s. 102.

³⁵⁷ Yaktîn, *Kâle er-Râvî: el-Binyât ül-Hikâiyye fi's-Sîyeri's-Şa'biyye*, s. 240.

³⁵⁸ Bkz. Sîzâ Kasım, *el-Kârî ve'n-Nass: el-'Alâme ve'd-Delâle*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, 2002, s. 37.

yoğunlaşıp sıkışarak görülebilir bir şey haline gelir ve mekân da zamanın hareketine, bir olay veya bir dizi olay olarak, entegre olarak yoğunlaşır.”³⁵⁹ İki unsur arasındaki ilişki, hayatın gerçeğinin diyalektiğini ve hikâye gerçeğinin diyalektiğini kendi içinde belirleyen temel bir ilişkidir.³⁶⁰

Bu nedenle, anlatı araştırmacıları, mekânın (zaman ve mekân unsurlarıyla) önemini ve anlatı çalışmasındaki rolünü vurgularlar; çünkü onlara göre, “bazı zamansal somutlaştırmayı zorlar ve mekânsal temsilin tamamen belirlenmemiş kalmasına izin verir.”³⁶¹ Buna ek olarak, aynı zamanda anlatıcının farkındalık düzeyini ve materyalini kavrama ve şekillendirme yeteneğini ortaya çıkarır. Başka bir deyişle, mekân, anlatı metinlerini yönlendirmeye ve hikâye çalışmasında sahip olduğu temel konumla etkilerini kristalize etmeye yardımcı olur.

Şimdiye kadar Mahfûz’un hikâye çalışmalarında rüyaların incelenmesi, bu çalışmalarda ve unsurlarında anlatı yapısı üzerindeki etkisine bizi götürdü. Gerçek şu ki, bu etki, Necîb Mahfûz’un rüyayı anlatı yapısını şekillendirme mekanizmalarından biri olarak kullandığı hikâye çalışmalarında, anlatı mekânının iki unsuru olan “zaman ve mekân”da daha belirgin ve görünürdür.

3.1. Düş ve Anlatı Zamanının Dönüşümleri

Anlatı eserleri zamanla yakından ilişkilidir, “çünkü o, olaylarını düzenleyen ritim, karakterlerinin kaderine tanıklık eden canlı şahit ve içindeki dramatik çatışmanın hareketini besleyen etkin unsurdur.”³⁶² Hikâye ile zamanı arasındaki ilişki ise “çift yönlüdür; hikâye zaman içinde şekillenir ve zaman hikâye içinde şekillenir.”³⁶³ Hikâye anlatımının unsurlarından zamanla yakın bir ilişkisi ve etkileşimi olmayan bir unsura neredeyse rastlamayız; bir yandan “olayın dokusu ve anlatının tuzu”³⁶⁴, diğer yandan

³⁵⁹ Mihail Bahtin, *Eşkâlu’z-Zamân ve’l-Mekân fî’r-Rivâye*, çev. Yûsuf Hallâk, Mektebet el-Esed, Dimeşk, 1990, s. 239.

³⁶⁰ Bkz. Muhammed Barâde v.dğr., *er-Rivâyetü’l-‘Arabîyyetü: Vâkı’ ve Âfâk*, Dâr İbn Rüşd li’t-Tibâ’a ve’n-Neşr, Beyrut, 1. baskı, 1981, s. 39.

³⁶¹ Boris Ouspensky, *Şî’riyyetü’t-Ta’lîf*, çev. Sa’îd el-Ganemî ve Nâsır Hallâvî, el-Meclis el-A’lâ li’s-Sekâfe, Kahire, 1999, s. 85.

³⁶² Abdülfettah Osman, *Binyetü’r-Rivâye*, s. 54.

³⁶³ Ahmed Abdullatif Hamâde, *ez-Zamân ve’l-Mekân fî Kıssati’l-‘Ahdî’l-Kadîm*, *Mecellet ‘Âlem el-Fikr*, el-Meclis el-Vatanî li’s-Sekâfe ve’l-Fünûn ve’l-Âdâb, Kuveyt, cilt 16, sayı 3, 1985, s. 65.

³⁶⁴ Abdülmelik Murtad, *fî Nazariyyeti’r-Rivâye*, s. 207.

anlatı zamandır, tasvir bazı durumlarda zamandır, diyalog zamandır; yani hikâyede olan her şey zaman aracılığıyla ve onun vasıtasıyla gerçekleşir.³⁶⁵

Anlatı eserlerinde zaman, genellikle geçmişten başlayıp, şimdiyi geçerek geleceğe ulaşan doğal bir sıralamada ilerlemez. O, kronolojik olmayan bir düzensizlik ve dağınıklık özelliği taşır.³⁶⁶ Bu nedenle anlatıcının görevi, “zaman süresi hissi yaratmak... ve sunduğunun gerçeklik olduğu yanılsamasını tam olarak sağlamaktır.”³⁶⁷

Rüyalarda zaman kavramı, anlatı türleri arasında diğer anlatı türlerinden ayırt edici bir özelliğe sahiptir. Bizim için tüm olasılıkları kabul eder: “döngüsel” zaman, “kesintili” zaman, “durağan” (duran) zaman, “tersine” zaman ve “iç içe geçmiş” zaman; bu da uyanıklık hâlindeki “ardışık sıralı” zaman algısına karşılık gelir. Bunun nedeni, rüyada zamanın mekân, yapı ve ilişkiler hâline gelmesidir; sadece “zaman” değil, “zamanlama” olur³⁶⁸. Olaylar (varlıklar/bilgiler) “birlikte” hareket eder ve ardından kolaylıkla örtüşen ve çeşitli ilişkiler oluşturur; burada uyanıklıkta bilinen zamanı oluşturan sıralı ardışıklık dikkate alınmaz.³⁶⁹ Eğer anlatıda zamanın yapısı bir şekilde birbirine bağlı ve ardışık kalırsa—çünkü hayatın görüntüsüne, birbirini takip eden

³⁶⁵ Bkz. Mehâ Hasan el-Kasravî, *ez-Zamân fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyyeti*, el-Mu'essese el-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Dâr el-Fâris, Ürdün, 1. baskı, 2004, s. 43.

³⁶⁶ Bkz. Şerîf el-Cayâr, *et-Tedâhulu's-Sekâfî fî Serdiyyâti İhsân Abdî'l-Kuddûs*, s. 228. Dikkat çekici bir husus, anlatıdaki olayların sırasının gerçek hayattaki sırasıyla çelişebileceğine dair köklü bir bilinç olduğudur. Bu durum, el-Ehfeş'in Süleyman kıssasındaki şu ayetle ilgili görüşünde açıkça görülür: “*Bu mektubumu götür ve onlara bırak, sonra onlardan uzaklaş ve ne cevap vereceklerine bak.*” (Neml, 27/28). Ona göre ayetin anlamı şu şekildedir: “*Ne cevap vereceklerine bak, sonra onlardan uzaklaş.*” Benzer şekilde ez-Zeccâc da bu görüşü destekler, bunu açıklarken hüdhüd kuşunun onların yanından dönmesi ve onlardan uzaklaşmasının, cevabı gördükten sonra gerçekleştiğini ifade eder. Bkz. el-Ehfeş, *Me'ânî el-Kur'ân*, thk. Hudâ Kırâ'a, Mektebetü'l-Hancî, Kahire, 1. baskı, 1990, c. 1, s. 328; ez-Zeccâc, *Me'ânî el-Kur'ân ve l'râbuhu*, thk. Abdü'l-Celîl Şelebî, 'Âlemü'l-Kütüb, Kahire, t.y., c. 4, s. 17.

³⁶⁷ Meha Hasan el-Kasravî, *ez-Zaman fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyyeti*, s. 43.

³⁶⁸ Eleştirmenler, “ez-Zemen” (zaman), “ez-Zemân” (evrenin zamanı veya kader), ve “el-Vakt” (süre) arasında ayrım yapmaktadır. “Ez-Zemân”, belirli bir zaman ya da kader anlamına gelirken, “el-Vakt” olaylar arasında üzerinde mutabık kalınan birimlerle ölçülen süreyi ifade eder. Öte yandan, “ez-Zemen”, mekânsal olarak esnek, çok katmanlı ve aktif bir bilinç ile yoğunlaşmış düzeyleri olan, şekillendirilebilir ve yaratılabilir nesnel bir öz olarak görülür. Bkz. Yahyâ er-Rahâvî, *Harekiyyetü'z-Zaman ve 'İhyâ' el-Lahza' fî l'bdâ' (Ahlâm) Necîb Mahfûz*, Devriyyet Necîb Mahfûz, sayı 3, “et-Târîh ve'z-Zemen”, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Aralık 2010, s. 121.

³⁶⁹ Bkz. Yahyâ er-Rahâvî, *Mefhûmu'z-Zamani İstilhâmen min el-Mumârâsa el-İklînikiyye ve'n-Nakdi'l-Edebî*, Mecellet el-İnsân ve't-Tetavvur, Nisan 1998, s. 12; ve *İşkâliyyet ez-Zemen fî el-Hayât ve'l-Meraz en-Nefsî ve'l-'İlâc el-Cem'î*, Mecellet el-İnsân ve't-Tetavvur, Eylül 1998, s. 22.

eylemler ve uyumlu olaylar dizisinden oluşuyormuş gibi bakar ve bunlar, katı bir nedensellik ilkesinin uygulanmasıyla düzenlenir, yani sebep ile sonucun zamansal sıralanması ilişkisi—eğer durum böyleyse, tüm bunlar rüyanın anlatı yapısında farklılık gösterir. Zamanı parçalamak ve sistemine aykırı hareket etmek mümkün hâle gelir; böylece “zaman geçişi, nedensellik ve sıralama yasasına göre değil, bir olayı tanımlayan ve başka bir olaya geçmek için gerekçe aramayan küçük anlatı birimine göre olur.”³⁷⁰

Necîb Mahfûz, anlatı bilinci ve rüyanın değeri konusundaki farkındalığıyla, rüyalar ve anlatı arasında zamana yönelik yaklaşımda bir uyum olduğunu anladı. Böylece anlatıcısına, olayların kronolojik sırasını bozma ve onları ardışıklığa direnen yeni bir zaman dizisine göre yeniden şekillendirme özgürlüğü vermiştir. Rüyalarındaki olayların zamanlamasıyla yapılan bu sanatsal oyun, estetik ve sanatsal hedeflere sahiptir. Rüyanın olayları anlatıcıya soyut biçimde ulaşır, sonra onun rolü, metnin gerekliliklerine göre hikâyenin unsurlarının zaman sırasını çeşitlendirerek sanatsal bir estetik ruh katmaktır. Mahfûz’un rüya metinlerini inceleyen biri, anlatıcısının bu metinlerde zamansal paradokstan yararlandığını ve kronolojik sıralamayı kırma girişimini fark eder. Olayların zaman sırasına ve Mahfûz’un rüyalarındaki anlatının hız ve yavaşlık açısından dinamikliğine bakmak, bu metinlerde rüyanın etkisini ve onlara olan dönüşümleri ortaya çıkarır.

3.2. Düş ve Zaman Sıralaması

Zaman sıralamasıyla kastedilen, “hikâyedeki olayların ardışık zaman sıralaması ile anlatıdaki sahte zaman düzenlemesi arasındaki çelişki”dir.³⁷¹ Bu çelişki, “ya geçmiş olayların geri dönüşü ya da sonraki olayların önceden bildirilmesi şeklinde olabilir.”³⁷² Buna göre, sıralama düzeyi altında iki önemli zaman hareketi yer alır: geri dönüş ve ileri sıçrama.

³⁷⁰ Mahmud ed-Dab, *el-Binye ve’t-Tecrib fi Ahlam Necîb Mahfûz*, s. 98.

³⁷¹ Genette, *Hitabu’l-Hikâye*, s. 46; ayrıca bkz. Bûtayyîb, *İşkâliyyetü’z-Zaman fi’n-Nassi’s-Serdî, Fusul*, cilt 12, sayı 2, Yaz 1993, s. 131.

³⁷² Hamid el-Hamdani, *Binye’tü en-Nas es-Serdî*, s. 65.

3.3. Düşlerdeki Geri Dönüş

Geri dönüş, anlatıcının metninin okuyucusunu şu anki ana göre geçmişe geri götürdüğü bir zaman çelişkisidir; bu an, olayların seyrinde hikâye zamanının durduğu ve geri dönüş işlemine yer açtığı andır.³⁷³ Böylece, unutulmuş anıları geri getirmek için istemli bir hile ve zihinsel çaba türü olarak kabul edilir.³⁷⁴

Aslında, geri dönüş, geçmiş ve şimdiki anlatı olayları arasındaki ilişkiye göre, ister anlatıcı aracılığıyla olsun ister hikâye karakterlerinden biri aracılığıyla, ikiye ayrılır: Birincisi "iş geri dönüş" olup, hikâye metni içinde "anlatının şimdiki zamanından önce gerçekleşen geçmiş olayları temsil eder; anlatıcı tarafından anlatım sırasında çağrılır ve zaman olarak şimdiki anlatı olaylarının zaman alanının dışında kabul edilir."³⁷⁵ Anlatıcı, anlatıdan önceki ilk başlangıçlara geri döner ve böylece ana hikâyeyle örtüşmez ve temel anlatının zaman çerçevesi dışında kalır.³⁷⁶

Geri dönüşün ikinci türü, metinde sunumu gecikmiş olan, anlatının başlangıcından sonraki bir geçmişe dönen iç geriye dönüşüdür.³⁷⁷ Yani hacmi ilk hikâyenin hacmi içinde olur ve anlatıcı, metnin akışının birinci karakteri bırakıp ikinci karaktere eşlik etmek için geriye dönmesini gerektiren eşzamanlı olayları işler, böylece hikâyenin olaylarını birbirine bağlar.³⁷⁸ Bu da demektir ki, dış geriye dönüş hikâyenin zamanı dışında gerçekleşirken, iç geriye dönüş ondan ayrılmaz, aksine anlatı zamanının içindeki olayların geriye dönüşüdür.

Mahfûz'un rüyayı anlatı yapısını oluşturma tekniklerinden biri olarak kullandığı hikâye koleksiyonlarını inceleyen biri, "Anlatı Rüyaları" ve "Rüyaların Anlatısı"nda, rüyanın bu yapının oluşumuna müdahalesi sayesinde her iki geriye dönüş türünün de anlatı yapısında mevcut olduğunu görür. Ayrıca, bazı rüyaların sadece dış geriye dönüş yoluyla hikâyenin kronolojik zamanını ihlal ettiğini, bazılarının sadece iç geriye

³⁷³ Bkz. Gerald Prince, *el-Mustalah es-Serdi*, çev. Abid Hazendar, gözden geçiren ve sunan: Muhammed Briri, el-Meclis el-A'la li's-Sekafe, Kahire, 1. baskı, 2003, s. 25.

³⁷⁴ Sîza Kâsım, *Binâu'r-Rivâye: Dirâse Mukârane li Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, s. 60.

³⁷⁵ Aliye Mahmud Salih, *el-Binau's-Serdi fi Rivayâti İlyas Huri*, s. 30.

³⁷⁶ Dışsal geri dönüşün özellikleri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Genette, *Hitabu'l-Hikâye*, s. 61; Sîza Kâsım, *Binâu'r-Rivâye: Dirâse Mukârane li Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, s. 40; Bûtayyîb, *İşkâliyyetü'z-Zaman fi'n-Nassi's-Serdi*, s. 135.

³⁷⁷ Bkz. Sîza Kâsım, *Binâu'r-Rivâye: Dirâse Mukârane li Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, s. 40.

³⁷⁸ Bkz. Genette, *Hitabu'l-Hikâye*, s. 61; İbrahim Cindârî, *el-Fadâu'r-Rivâiyyi inde İbrâhîm Cibrân*, Dâr eş-Şuûn es-Sekâfiyye, Bağdat, 1. baskı, 2001, s. 107.

dönüş yoluyla bunu yaptığını ve bazılarının da her iki geriye dönüş türünü birleştirerek zaman sırasını tamamen bozduğunu görür.

“Özyaşam Öyküsünün Yankıları” koleksiyonundan “Geçmişten Bir Yüz” hikâyesinde Mahfûz şöyle der: “Rüyamda Set Nafusa’yı gördüm.”³⁷⁹ İşte bu hikâyenin zamanı; uyanma ve rüyayı hatırlama zamanıdır. Anlatı zamanının kronolojik sırasına göre zamanın ileri gitmesi gerekirken, anlatıcı Set Nafusa’nın onun için ne ifade ettiğini hatırladığında geriye döner: “Görünüşün ve tenin berraktı, saçların gürdü. Evin Nil’e bakıyordu ve seni sık sık ziyaret ederdik ve ziyaret zamanlarını en mutlu anlarımdan sayardım. Odanın penceresinden bakışlarımı sakın dalgalara daldırırdım ve uzak kıyıya kadar yüzerdim.”³⁸⁰ Böylece anlatıcı, rüyanın etkisiyle, rüyasında Set Nafusa’yı görmesi, ondan uyanması ve uyanır uyanmaz zihninden silinen rüya olaylarını hatırlamaya çalışmasıyla, anlatı zamanının dışındaki bir zamana geri döner. Bu dış geriye dönüşün, anlatıcı ve Set Nafusa’nın geçmişini aydınlattığı ve onu ziyaret etmeye iten samimi ilişkiyi ve ziyaret zamanlarına olan sevgisini ortaya çıkardığı açıktır.

Benzer şekilde, rüya, “Nekahet Dönemi Rüyalari”nda anlatının kronolojik sırasını bozmak için dış geriye dönüşü çokça kullanır; “Rüya 71”de metin, bir karakterin dış geriye dönüşüyle başlar. Anlatıcı şöyle der: “Gençlik dönemimizin en güzel yanı, ruh hafifliğinde, esprinin tatlılığında, şakaların zarafetinde, kafiyedeki ustalığında, hikâye ve fıkraların zenginliğinde benzersiz bir arkadaşımızdı.”³⁸¹ Geri dönüşün taşıdığı bu betimleyici duraklama, karakterin geçmişini aydınlatır ve bu geriye dönüş, anlatının akışından bağımsız değildir; çünkü anlatıcı onu, o karakterin şimdiki zamanına dalmak için bir hazırlık olarak kullanmıştır. O karakter seçkin bir mevkiye seçilir ve arkadaşlarına hayatını baştan sona değiştirmeye niyetlendiğini söyler ve onu ülkenin millî bayram kutlamasında, hiç beklemedikleri bir hâlde karşılarlar: “Onu bir eşeğe binerken gördük ve alayının önemsizliği ile kıyafetinin ihtişamı arasındaki çelişki çarpıcı bir şekilde ortaya çıkıyordu. Nerede görünse gülüşmelere yol açıyordu, ancak -doğrusunu söylemek gerekirse- ne sağa ne sola baktı, ne de vakarlı duruşundan bir an olsun sapma gösterdi.”³⁸²

³⁷⁹ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 336

³⁸⁰ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 336

³⁸¹ A.e., cilt 10, s. 752.

³⁸² A.e., cilt 10, s. 753.

Önceki rüya metninin ustalığı, karakterin geçmişteki hâli ile şimdiki hâli arasında bağlantı kurmak için dış geriye dönüşü kullanmasında ortaya çıkar; ayrıca, o karakterin geçmişinin bir kısmını aydınlatır ve ardından ona gelen dönüşümleri gözlemler. Buna ek olarak, anlatıcının hikâyesinin sonunda başvurduğu alaycı paradoks da dikkat çeker.

“Rüya 89” ise, anlatıcının okuyucuyu olayın gerçekliğine inandırma girişimiyle başlar ve şöyle der: “Bahçedeki konumumdan, bana doğru gelen, yüzü asık bir hanım gördüm ve kızgın bir tonla dedi ki: Senin yüzünden ödülü kaybettim.”³⁸³ Bu yapı, cümlelerin anlamını kaybetmeden hedeflenen anlamı ileten, anlatının hızını artıran özet ve genel ifadeye dayanan bir yapıdır. Ardından dış geriye dönüş, bu başlangıçtan sonra varlığını ilan eder; anlatıcı der ki: “Kadını ve hüznü yüzünü hatırladım... Devam etti: Kurul, hikâyemi senin kırk yıl önce basılmış hikâyesinin kopyası olduğu gerekçesiyle reddetti.”³⁸⁴ Bu, şimdiki anlatı zamanının dışında bir geriye dönüş olup, mevcut anlatının oluşturduğu boşlukları doldurmaya ve anlatının açıklayacağı bazı olayları yorumlamaya katkıda bulunmuştur. Kadının karakterini tanıtmaya, geçmişini aydınlatmaya ve onunla anlatıcı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya yardımcı olmuştur. Anlatı daha sonra devam eder ve kadının onun hikâye karakterlerinden biri olduğunu, hayat hikâyesini yazdığı anda onu anlatıcının hikâyesini çalmakla suçladıklarını anlarız: “Onlara yemin ettim ki, hikâyem basit bir sebeple suçlanamaz; o da hayatımın hikâyesi olduğudur. Ben de heyecanla dedim ki: Doğru söyledin. Ben, hikâyemi en kötü şekilde katıldığım hayatının gerçeğinden alıntılıdım.”³⁸⁵ Gerçekte, buradaki dış geriye dönüşün estetiği, sadece anlatının akışına aykırılık getirmesiyle sınırlı değildir; buna ek olarak, Mahfûz “yazar” olarak açıkça varlığını ilan eder, anlatıcı değil. Yani, büyük romancı Mahfûz, gerçekliğe derinlemesine dalarak, gerçeklikten yola çıkan yaratıcı eserlerini onun aracılığıyla resmettiğini ilan eder.

Eğer önceki rüyalar, hikâyesinin kronolojik sırasını kırmak için dış geriye dönüşü kullanmışsa, başka rüyalar da aynı rolü ve işlevleri yerine getirmek için iç geriye dönüşü kullanmıştır. Böylece hikâye metinleri, olayların kronolojik sıralamasından doğan tekdüzelikten kurtulmuştur.

³⁸³ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 10, s. 761.

³⁸⁴ A.e., aynı sayfa.

³⁸⁵ A.e., aynı sayfa.

“Deliliğin Fısıltıları” adlı koleksiyondan “Bir Saatlik Rüya” hikâyesinde, anlatıcı, iç geriye dönüş yoluyla kronolojik anlatı zamanını durdurup ona aykırı hareket eder. Bunu, hikâyenin kahramanı “Profesör Bahâeddin”’in gözlerini kapatıp rüyaların ve onların zevkine teslim olarak bir hayal kurması sağlar. Böylece anlatıya dâhil olan olaylara geri döner; o gün karşılaştığı durumları ve tanıştığı kızın bakışlarını hatırlar:

“Gözlerini karanlıkta kapattı ve rahatlama ve sevinç içinde iç çekerek rüyaların zevkine teslim oldu. Mutlu teslimiyetinde kendi kendine sordu: Acaba bu akşam onu sinemaya ne getirdi, oysa bunun için kendini hazırlamamıştı? Her şey, kaderin Kasrû’n-Nil Caddesi’nde başlattığı ve Royal Sineması’nda sahnelerini çizmeye devam ettiği harika bir planı olduğunu doğrular gibi görünüyor. Evet, onu boşuna görmedi ve gözleri tesadüfen buluşmadı; hayır, sinemaya tesadüfen gelmedi. Ancak aşk, olayları ve durumları yaratır; yoksa bu kusursuz bağlantıyı nasıl açıklayabiliriz? Ve tekrarından art niyetli olduğunu gösteren o şefkatli, tatlı bakış ne anlama geliyor? Bu, ilk görüşte aşk dedikleri şey değil mi?”³⁸⁶

Profesör Bahâeddin’in Kasrû’n-Nil Caddesi’nde yürümesi, sinemaya gitme kararı ve “yüzünü süsleyen, bakışları duyularda, kalpte ve sinirlerde büyü etkisi bırakan mavi gözlere sahip güzel kıızı”³⁸⁷ görmesi—tüm bu olaylar, şimdiki anlatı zamanından önce gerçekleşmiştir; yani profesörün sinemada oturması ve rüyaların ve onların zevkine teslim olması. Ancak bunlar hikâye zamanının dışında gerçekleşmemiştir; çünkü hepsi hikâyede daha önce geçen olaylardır ve anlatıcı burada onları geri getirerek bir yandan karakterin şimdiki zamanını, diğer yandan geçmişini ve bu bakışlara karşı hislerini aydınlatır.

Benzer şekilde, “Şemsiyenin Altında” adlı koleksiyondan “Hokkabaz Tabağı Çaldı” hikâyesinde, hikâyenin kahramanı olan çocuk, kendisi ve annesi için “bir kuruşluk fasulye” almak üzere çıktığı sırada, bir hayal kurar ve “kız” ile olan anısını hatırlar. Zaman sıralaması gereği, çocuğun koşmaya devam edip başka bir olaya geçmesi gerekiyordu, ancak anlatıcı, zamanın akışını durdurup ona aykırı hareket ederek, hikâyenin çerçevesi içinde geriye döner. Böylece bu kızın çocuk üzerindeki etkisini ortaya koyar. Bu iç geriye dönüş, çocuğun yaşadığı yeni duyguları da ortaya çıkarır.³⁸⁸ Oysa çocuk, Panayır Kutusu’nu ve hokkabazı izlemiş, onları izlemekten

³⁸⁶ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 1, s. 129.

³⁸⁷ A.e., cilt 1, s. 127.

³⁸⁸ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 5, s. 743.

keyif almış ve onlar, bir keresinde neden çıktığını unutmasına, ikinci kez kuruşunu kaybetmesine, üçüncü kez tabağı kaybetmesine sebep olmuşlardı. Rüyanın etkisi ve Mahfûz'un hikâyelerindeki anlatı zamanının yapısı üzerindeki etkisi, sadece zaman sıralamasını veya kronolojik düzeni bozmak için geriye dönüşün bir türünü kullanmakla sınırlı kalmaz; rüya, tek bir hikâyede her iki geriye dönüş türünün birleştirilmesine de izin verebilir. Mahfûz'da dikkat çekici olan, bunun ilk hikâye koleksiyonunda ortaya çıkmasıdır, yani "Deliliğin Fısıltıları"nda. Bu, yazarımızın rüyanın olanaklarının ve anlatı zamanının yapısını yeni ve farklı bir şekilde şekillendirme yeteneğinin farkında olduğunu, hikâye çalışmalarının başlangıcından itibaren doğrular. "Başkaları İçin Yaşam" adlı hikâyede, bahsi geçen koleksiyonda yer alır, hikâyenin sonunda kahraman "Abdurrahman Efendi", hem dış hem de iç geriye dönüşü birleştiren bir hayal kurar; hikâyenin zamanı dışında kalan olayları ve zamanının içindeki diğer olayları hatırlar. Rüyanın başında, kendisinin "neşeli ve şımartılmış bir çocuk olduğunu, kalbi sevinç ve umutlarla dolu olduğunu... Ebeveynlerinin kalbini ilk kez ebeveynlik duygusuyla titreten çocukları olduğunu; sonra da okul hayatını aydınlatan yüksek yetenekleri ve gelişen yetenekleriyle çalışkan bir genç olduğunu, dâhilik vaat ettiğini... Vefat eden babanın, gençliğin başında olan en büyükleri Abdurrahman olan dul bir eş ve dört çocuklu sefil bir aile bıraktığını."³⁸⁹ Tüm bu olaylar, hikâyenin zamanının dışında gerçekleşir; hikâye, onun olgunluk çağına ulaştığı, ağırbaşlılık ve akıl ile nitelendiği ve altı yaşını geçmeyen arkadaşı "Samara"yı düşünmeye başladığı zaman başlar. Zamanın sınırlarını aşma ve sırasını bozma özelliğine sahip rüyanın doğası gereği, Abdurrahman'ın rüyasının sonunda, hikâye olayları içinde yer alan iç bir geriye dönüş buluruz: "Sonra sonunda hayatını tamamlayacak olanı nasıl seçmeye yaklaştığını ve seçimin ne kadar başarısız olduğunu ve ona ne kadar sevgi ve şefkatle tercih ettiği elden ölümcül bir darbe geldiğini hatırladı."³⁹⁰ Bunlar hikâye zamanında gerçekleşen olaylardır; Samara'yı düşünmesi ve kardeşinin ona olan ilgisini keşfetmesi hikâyenin zamanında gerçekleşir.

Geriye dönüşün her iki türü de karakterin geçmişini aydınlattı ve zamanı bozarak buna rüya yardımcı oldu. Bunun kanıtı, geriye dönüşün ister dış ister iç olsun, "anlatının akışına aykırılık teşkil eden ve anlatıcının önceki bir olaya döndüğü"³⁹¹ bir

³⁸⁹ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 1, s. 152.

³⁹⁰ A.e., aynı sayfa.

³⁹¹ Âliye Mahmûd Sâlih, *el-Binâu's-Serdî fî Rivâyât İlyâs Hûrî*, s. 28.

durum olmasıdır. Bu nedenle, estetik ve anlamsal amaçlar gerçekleştirir; anlatıcı, karakterlerin geçmişi hakkında bilgi vererek veya anlatının başlangıcından önceki olaylara işaret ederek, hikâye boşluklarını doldurmaya çalışır. Bu işlev, “açıklayıcı işlev”³⁹² olarak adlandırılır. Ayrıca, anlatıyı tekdüzelikten ve çizgisellikten kurtarmadaki rolü ve olaylardaki gelişimin derinliğini ve karakterin geçmiş ile bugün arasındaki dönüşümünü ortaya çıkarmadaki önemi de vardır.³⁹³ Böylece, okuyucu, mevcut veriler ışığında geleceği görebilir ve geçmişi hatırlayarak vizyonu net ve doğru olur.³⁹⁴

3.4. Düşteki Öngörü:

Eğer geriye dönüş, anlatı zamanının akışına aykırı olarak geçmişe dönüyorsa, öngörü veya önsezi de anlatının akışına aykırı olarak “anlatının şimdiki zamanını aşarak, henüz zamanı gelmemiş bir olayı anlatma”³⁹⁵, ya da “ona önceden işaret etme”³⁹⁶ şeklinde olur. Yani, “olay gerçekleşmeden önce anlatmaktır.”³⁹⁷ Bu da demektir ki öngörü -hikâyede nadiren kullanılsa da- geriye dönüşten daha az önemli değildir.³⁹⁸

Hikâye metinlerindeki öngörüler iki kısma ayrılır: dış ve iç. Dış öngörülerde, öngörü alanı birinci anlatının zaman sınırlarının dışına düşer; iç öngörülerde ise, zaman kapsamı birinci anlatının sınırları içinde kalır, onu aşmaz.³⁹⁹ Öngörüler ister iç ister dış olsun, hikâyede rüya, kehanet veya gelecek ile ilgili doğru ya da yanlış olabilecek varsayımlar şeklinde ortaya çıkar⁴⁰⁰; ve gerçekleşebilir veya gerçekleşmeyebilirler.

³⁹² Behrâvî, *Binyetü's-Şekli'r-Rivâyî*, s. 130.

³⁹³ Semîr el-Merzûkî ve Cemîl Şâkir, *Medhal ilâ Nazariyyeti'l-Kıssa, Tahlîlen ve Tatbîkan*, Dâr eş-Şuûn es-Sekâfiyye el-Âmme, Bağdat, 1986, s. 78.

³⁹⁴ Meha Hasan el-Kasravî, *ez-Zaman fi'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti*, s. 194.

³⁹⁵ Âliye Mahmûd Sâlih, *el-Binâu's-Serdî fi Rivâyât İlyâs Hûrî*, s. 34.

³⁹⁶ Semîr el-Merzûkî ve Cemîl Şâkir, *Medhal ilâ Nazariyyeti'l-Kıssa*, s. 76.

³⁹⁷ TZvetan Todorov, *eş-Şi'riyye*, çev. Şükrî el-Mebhût ve Recâ Ben Selâme, ed-Dâr el-Beydâ, 1. baskı, 1987, s. 48.

³⁹⁸ Bkz. Gérard Genette v.dğr., *Nazariyyetü's-Serd: Min Vicheti'n-Nazar ilâ't-Ta'bîr*, çev. Nâci Mustafa, Menşûrât el-Hiwar el-Akademîyye ve'l-Câmi'iyye, Dâr el-Hatâbî li't-Tibâ'a, ed-Dâr el-Beydâ, 1989, s. 127.

³⁹⁹ Bkz. Abdulâlî Bûtayyib, *Müstevayât Dirâsetü'n-Nassi'r-Rivâyî*, Matba'at el-Amniyye, Dimaşk-Rabât, 1999, s. 175.

⁴⁰⁰ Bkz. Latîf Zeytûnî, *Mu'cem Mustalahâti Nakdi'r-Rivâye*, Mektebet Lübnân Nâşirûn, Dâr en-Nehâr li'n-Neşr, Lübnân, 1. baskı, 2002, s. 15-16.

Mahfûz'un hikâye metinlerini inceleyen biri, rüyanın anlatı yapısı içinde geriye dönüşün her iki türünü de harekete geçirdiği gibi, öngörünün de her iki türüne yer verdiğini görür. Anlatıcı, rüyalarıyla geçmişe döndüğü ve bazı anılarını çağırdığı gibi, ister "Anlatı Rüyaları"nda olsun ister "Rüyaların Anlatısı"nda, anlatıcı rüyanın zaman yapısı üzerindeki etkisiyle gerçek zaman sıralamasını bozmuştur. Bu, anlatıcının henüz zamanı gelmemiş olaylara sıçramasıyla gerçekleşmiştir; bu olaylar daha sonra hikâyenin çerçevesi içinde veya dışında gerçekleşebilir. Bu hikâyelerdeki rüyalardaki öngörü, anlatı yapısı içinde çeşitli işlevler üstlenmiştir.

Öngörünün iç öngörü olarak zamanın kronolojik sırasını bozmak ve başka işlevler de üstlenmek için rüyanın kullanıldığı hikâyelerden biri, "Siyah Kedi Meyhanesi" adlı koleksiyondaki "Anlaşılmaz Bir Kelime" adlı hikâyedir. Hikâyenin kahramanı olan usta "Handas", uykudan uyandıktan sonra gördüğü garip bir rüyayı anlatır. Eski hasmı "Hassune et-Tarabishi"yi görmüştür; kendisiyle kabadayılık konusunda çekişirdi. Hassune et-Tarabishi'nin son sözleri şunlar olmuştu: "Seni öldüreceğim Handas, mezardayken bile."⁴⁰¹

Rüyadaki önceki cümle, hikâyedeki olayların zamanına dair iç bir öngörüü temsil eder; çünkü bu sözün gerçekleşmesiyle, yani "Usta Handas"ın öldürülmesiyle sona erecektir. Olaylar geliştikçe, Handas ile babasının intikamını almak isteyen genç "Hassune et-Tarabishi"nin oğlu arasında bir çatışma doğar. Handas'ın adamlarının hayatını koruma çabalarına ve Hassune'nin oğlunu uzaklaştırma ve rüyanın gerçekleşmesini engelleme girişimlerine rağmen, hikâyenin olayları Handas'ın onların arasında öldürülmesiyle sona erer: "Fener ışığında, Usta Handas'ın yüzüstü yere kapaklandığı, başı açık, bacakları çıplak, kanı taşlar arasında yavaşça akıyordu... Peki katil nerede, evi nerede?... Evin yerinde, duvarındaki bir oyukta iki mum yanan bir velinin türbesini buldular. Onlardan hiçbiri, katilin içeri sızdığını veya kaçtığını fark etmedi; ne bir ses duyuldu ne de bir iz bulundu."⁴⁰² Böylece anlatıcının ileri sürdüğü kehanet, hikâye zamanındaki sonraki olayları ortaya çıkarmak için gerçekleşir ve rüyalardaki öngörü, anlatıcının bu olayı aydınlatmak için başvurduğu araç olur.

İçsel öngörü, "Balayı" adlı koleksiyondan "Otuz Beşinci Kattaki Pencere" hikâyesinde aynı rolü üstlenir. Hikâyede, yaşını aşmış ve artık tek arkadaşı hemşiresi

⁴⁰¹ Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 5, s. 575.

⁴⁰² Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 5, s. 580.

ve yaşlı hizmetçisi olan hikâye kahramanının kaderine dair uzun bir hayal mevcuttur; doğum günü kutlaması hazırlığı içindedir. Bu yaşlı adam bilincini kaybeder ve peş peşe ona gelen bir grup insan görür; çoğu ona geçmiş anılarını hatırlatır. Babası ise, hazırlığını yaptığı bu kutlamanın son kutlaması olacağını ve bu adamın yalnızlıktan ve bekleyişten kurtulmak için kendini öldüreceğini kehanet eder. Bu, rüyasında oğlunu ziyaret eden baba ile hayal kuran oğul arasında geçen uzun bir diyalogla ortaya çıkar:

“– Doğum gününü kutlamaya hazırlandığını görüyorum!

O cevap vermeyince sordu:

– Konuşmanı engelleyen nedir?

Titrek bir sesle cevap verdi:

– Günah ve gerçekten büyüktür.

...

– Bana cevap ver, kaç kişiyi öldürdün?

– Kimseyi öldürmedim, çok şükür.

– Hiç kimse seni öldürmeye teşebbüs etmedi mi?

– Hayır, neden benim hakkımda böyle düşünüyorsun?”⁴⁰³

Önceki diyalog, hikâyenin başlangıcındaki uzun bir rüyanın parçasını temsil eder. Öncesindeki diyaloglar kahramanı hayatında geçmiş anılara döndürürken, bu diyalog hikâyenin zamanına içsel bir öngörü niteliği taşır. Karakterin kaderini önceden görür ve hikâyenin onunla son bulacağı bir olayı aydınlatır: bu kahraman sonunda kendini öldürecektir. Nitekim hikâye anlatıcının şu sözleriyle sona erer: “Oturduğu sandalyeden, yaşına uygun olmayan bir hafiflikle pencerenin kenarına geçti. Ellerini iki yanına dayayarak üzerine çıktı. Herkes hayret içinde durdu ve birden fazla ses bağırdı: Ne yapıyorsun?!... Dikkat et. Bir sonraki anda, onun kendini boşluğa bıraktığını ve hızla gözden kaybolduğunu, ardından uluma gibi boğuk bir çığlık bıraktığını gördüler.”⁴⁰⁴

⁴⁰³ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 6, s. 325-326.

⁴⁰⁴ A.e., cilt 6, s. 344.

Eğer önceki anlatı rüyası, içsel öngörünün müdahalesine izin vererek karakterin geleceğini anlatı zamanı içinde öngörmeyi ve aynı zamanda bu zamanı dağıtmayı sağladıysa da içsel öngörünün “Rüyaların Anlatısı”nda da mevcut olduğunu görürüz. Örneğin, “Rüya 17”de “Rüyamda Gördüm Ki” hikâyesinde anlatıcı şöyle der: “Sonra kendimi evimde, şiddetli bir Ay'a çıkma arzusunun kurbanı olarak buldum.”⁴⁰⁵ Rüya görenin Ay'a çıkma isteği, ölümünü bekleyen ve yolculuğunda birçok duraktan geçen karakterin kaderini öngörür. Burada öngörü, anlatıyı keserek geleceğe sıçrar ve henüz gerçekleşmemiş olayları önceden görür. Buradan itibaren anlatı, bu öngörüyle gerçekleştirmeye başlar ve şöyle der: “Sallanarak ilerledim ve yavaşça ve kararlılıkla yerden yükseldim. Uzayda süzüldüğümü fark ettim ve her metre yükseldikçe hızımın arttığını anladım.”⁴⁰⁶

İçsel öngörüyle birlikte sunulan rüya önsezisinin gerçekleşmesi şart değildir; olaylar, anlatıcının öngörüsüne aykırı gelişebilir. “Son Rüyalar” koleksiyonundan “Rüya 257”de anlatıcı, öngörüsüyle bayanlar kuaförü açan el-Havaca'nın başarısız olacağını tahmin eder ve şöyle der: “Bu yüzden dedim ki, el-Havaca bizim geleneklerimizi bilmiyor ve parasını kaybedecek.”⁴⁰⁷ Ancak bu öngörü gerçekleşmez; el-Havaca bir süre sonra “kadın ve erkeklerin rakipsiz berberi” olur.⁴⁰⁸ Burada Necîb Mahfûz, anlatıcısının öngörüsüne aykırı hareket ederek, kişinin mantıklı düşüncesi ile gerçek hayatta gerçekleşebilecekler arasındaki çelişkiyi vurgulamış olabilir. Anlatıcı, el-Havaca'nın başarısız olacağı öngörüsünü, “bayanlar kuaförü” olmasının ülkemizin geleneklerine aykırı oluşuna dayandırmıştı; oysa gerçek hayatta el-Havaca, hem erkeklerin hem de kadınların rakipsiz berberi olmuştur.

Rüya, Necîb Mahfûz'un hikâye koleksiyonlarının anlatı yapısı içinde, iç öngöründe olduğu gibi dış öngörüyle de harekete geçirir. Bu tür bir öngörüye sadece “Rüyaların Anlatısı”nda rastlarız; yani onun son iki eseri olan “Nekahet Dönemi Rüyaları” ve “Son Rüyalar”da. Bu öngörüyle, anlatı hikâye zamanının içinde gerçekleşmeyen, gerçekleşmesi mümkün olsun ya da olmasın olayları önceden görür. Böylece doldurulması gereken bir anlatı boşluğu bırakır ve bu da alıcıyı

⁴⁰⁵ A.e., cilt 9, s. 90.

⁴⁰⁶ Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 9, s. 90.

⁴⁰⁷ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 58.

⁴⁰⁸ A.e., aynı sayfa.

(okuyucuyu) etkin olmaya iter; çünkü düşüncesini meşgul eder ve bu boşluğu doldurmak için zihnini keskinleştirir.

Bu tür öngörünün görüldüğü ve önceki paragrafta bahsettiğimiz estetik işlevleri yerine getirdiği rüyalardan biri, “Nekahet Dönemi Rüyalari” koleksiyonundan “Rüya 68”dir. Burada rüya gören, gökyüzü, yeri ve aradaki her şeyin gül rengiyle parlادی bir mekâna girer. Yaşayan ve ölmüş arkadaşlar, mutlu bir şekilde orada toplanmıştır. “Ancak durum uzun sürmedi; gökten siyah bir bulut indi ve karanlık hüküm sürdü ve aramızı ayırdı. Şelale gibi yağmur yağdı ve yıldırım ve gök gürültüsü durmaksızın devam etti, öyle ki yürekler gırtlaklara dayandı. O anda bazı arkadaşların sesleri kulağıma süzüldü. Birincisi dedi ki: ‘Bu son.’ İkincisi dedi ki: ‘Ufukta bir kurtuluş ışığı gördüm’. Üçüncüsü dedi ki: ‘Her ne olursa olsun, hesaptan kaçış yok.’”⁴⁰⁹

Bu rüyanın sonunda arkadaşların üç sözü, hikâye olaylarına dair bir dış öngörüü temsil eder. Rüya, durmayan yağmurun ardından gelecek olayları önceden gören sözleriyle sona erer. Ancak bu öngörüler hikâye zamanının dışında gerçekleşir; hikâye onların sözleriyle sona erer ve anlatıcı bize bu üç sözden hangisinin gerçekleştiğini söylemez. Kesin olan şu ki, bu dış öngörü, okuyucuyu yazarla birlikte olacakları veya bu üç sözden hangisinin gerçekleşeceğini tahmin etmeye çalışmaya yöneltten bir anlatı estetiği sağlamıştır; çünkü okuyucu bunlarla ve nasıl gerçekleşecekleriyle meşgul olur. Böylece sadece anlatıcının anlattığı olayları alan pasif bir okuyucudan, edebî eserin tamamlanmasına katılan etkin bir alıcıya dönüşür.

Bu şekilde, iç ve dış öngörüler, hikâye zamanının düzenlenmesi için rüyaların sağladığı dayanaklar olmuştur. Öngörüler, hikâyenin yapısını etkileyen kendine özgü etkileriyle zamanın biçimlendirilmesinde sanatsal bir rol oynamıştır. Bunun kanıtı, öngörünün kısaca ima ettiği şeyin, daha sonra hikâyeye dâhil olacak bir olaya dönüşecek olmasıdır; ister zamanın içinde ister dışında gerçekleşsin, bu da anlatıda gelecek olana dair bir bekleyiş ve gözlem durumu yaratır.⁴¹⁰ Bu beklenti ve gelecek olana bakış, “çeşitli türleriyle öngörünün asıl ve temel işlevi”dir.⁴¹¹ Ayrıca, okuyucuya,

⁴⁰⁹ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 751.

⁴¹⁰ Bkz. Abdullah İbrahim, *es-Serdiyyetu’l-Arabiyyetu*, s. 131.

⁴¹¹ Behravî, *Binyetü’ş-Şekli’r-Rivâiyyi*, s. 133.

metnin içinde gerçekleşen hayatın, hareketin ve ilişkilerin tesadüfe bağlı olmadığı, aksine anlatıcının bir planı ve amacı olduğu hissini verir.⁴¹²

Rüyanın, Mahfûz'da anlatı zamanının yapısı üzerindeki etkisi, geriye dönüşler ve öngörülerle ayrı ayrı harekete geçmekle sınırlı kalmaz. Zamanı parçalama ve dağıtma ve onu nedensellik mantığıyla bağlantılı kılmama yeteneğiyle, rüya, Mahfûz'un hikâyelerinde geriye dönüşler ve öngörülerin bir arada bulunmasına olanak sağlamıştır; böylece zaman daha da parçalanır. Örneğin, "Balayı" koleksiyonundan "Otuz Beşinci Kattaki Pencere" hikâyesinde, oğulun rüyasında babasıyla karşılaşması, hikâyenin nasıl sona ereceğine dair bir öngörü niteliğindeyken, ondan önceki tüm karşılaşmalar, rüyada karşılaştığı karakterlerle olan ilişkilerinin doğasını gösteren ve karakterin geçmişini aydınlatan dış geriye dönüşlerdi.

"Rüyaların Anlatısı"nda, "Nekahet Dönemi Rüyaları" ve "Son Rüyalar"da geriye dönüşler ile öngörülerin bir arada bulunması dikkat çekici bir özellik olarak görünür. Örneğin, "Nekahet Dönemi Rüyaları"ndaki "Rüya 33"te, anlatıcı rüyaya içsel bir monologla başlar: "Sokağa, hatta bütün mahalleye ne oldu?"⁴¹³ Bu, anlatıcının anlatı zamanından önceki bir döneme geri döndüğü bir geriye dönüş ifadesidir; mahallede geçmişte farklı bir görüntü olduğunu ve bu ziyaretin ona bu değişimi fark ettirdiğini belirtir. Bu geriye dönüşü bir öngörü izler; şöyle der: "Arkadaşımın evine gittim, başına mahallenin tamamına gelenlerin ve daha fazlasının geleceğini bekliyordum."⁴¹⁴ Öngördüğü şey gerçekleşir; arkadaşının evine, sokağa ve tüm mahalleye gelen çirkinlikler isabet etmiştir; zira kısa süre içinde "bir grup genç erkek ve kadın geldi, her biri dairede bıraktığı eşyalarını doldurduğu çantasıyla, pijamalar, iç çamaşırları, çekici kadın gömlekleri, merhemler ve güzel kokular gibi."⁴¹⁵

Aynı yan yana geliş, "Son Rüyalar"daki "Rüya 434"te de görülür. Bu rüya, hayal eden kişinin gençlik dönemine bir geriye dönüşle başlar; burada kişi iki seçenek arasında tereddüt etmektedir ve rüya, bu tereddütten ne elde edeceğini öngörerek sona erer: "Kendimi yalnız buldum ve gençlik beni terk ediyordu, bunu kendi isteğimle yapmıştım. İki seçenek arasında kaldım; birincisi, bazen biraz endişe verse de keyfini sürdüğüm mutlak özgürlük idi. İkincisinde ise, evlenene istikrar ve güven vaat eden

⁴¹² Bkz. Âliye Mahmûd Sâlih, *el-Binâu's-Serdî fî Rivâyât İlyâs Hûrî*, s. 35.

⁴¹³ Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 10, s. 733.

⁴¹⁴ Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 10, s. 733.

⁴¹⁵ A.e., aynı sayfa.

kuzenim 'F' vardı. İki seçenek arasında tereddüdüm uzadığında, kuş kafesten uçup gitmişti. O zaman büyük bir kayıp hissettim ve tereddüdümün bedelini ömrümün sonuna kadar ödeyeceğimi anladım.”⁴¹⁶ Kesin olan şu ki, bu geriye dönüş ve öngörülerin yan yana gelişi, zamanın daha da parçalanmasına ve anlatının tekdüzeliğinin kırılmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca, karakterlerin geçmişini aydınlatma, okuyucuyu okumaya devam etmeye teşvik etme ve hikâye olayını tamamlama gibi diğer işlevleri de vardır.

3.5. Düş ve Anlatının Dinamizmi

Anlatının ritmi ve hızı, yani hızlanması ve yavaşlaması, birkaç satırda olayları sunan bir dil olmasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla, onun hareketinin analizi, “hikâyenin saniyeler, dakikalar, saatler, günler ve aylarla ölçülen zamanı ile satırlar, sayfalar, paragraflar ve cümlelerle ölçülen anlatı metninin uzunluğu arasındaki zaman ilişkisini ayarlama girişimine”.⁴¹⁷

Hikâyedeki olayların hacmi, sunumunun uzunluğuyla orantılı veya orantısız olabilir; bu da sonunda anlatının ritminin yavaşlık ve hız arasında değiştiği hissine yol açar. Sonuç olarak, Genette⁴¹⁸ tarafından belirlenen dört anlatı hareketi ortaya çıkar: atlama, özetleme, diyalog sahnesi ve betimleyici duraklama.

3.6. Düş ve Anlatıda Atlama

Atlama, anlatının en yüksek hızıdır ve şu şekilde tanımlanabilir: “Hikâye zamanının bir dönemini atlama ve içerdiği olayları ihmal etme.”⁴¹⁹ Bu da demektir ki, atlama “hikâye zamanından bir birimin, yazı zamanında hiçbir birime karşılık gelmemesi”⁴²⁰ anlamına gelir. Bu, anlatı zamanındaki dönemler üzerinde bir sıçrama ve olaylarını sessizlikle geçmektir.⁴²¹ Bu atlama, anlatı metninde zaman dilimi belirli

⁴¹⁶ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 149.

⁴¹⁷ Semîr Merzûkî ve Cemîl Şâkir, *Medhal ilâ Nazariyyeti'l-Kıssa*, s. 85.

⁴¹⁸ Genette, *Hitâbu'l-Hikâye*, s. 108 v.dğr.

⁴¹⁹ Latîf Zeytûnî, *Mu'cem Müstalahât Nakd er-Rivâye*, s. 75.

⁴²⁰ Bûtayyîb, *İşkâliyyetü'z-Zaman fî'n-Nassi's-Serdî*, s. 138.

⁴²¹ Bkz. Jan Rikârd, *Kadâyâ er-Rivâye el-Hadîse*, çev. Sabâh el-Cehîm, s. 256.

veya belirsiz olabilir; ayrıca açıkça belirtilmiş veya anlatının kronolojik sırasındaki bir boşluktan anlaşılan örtük bir atlama olabilir.⁴²²

Mahfûz'un hikâye koleksiyonlarındaki rüyalar, anlatıcıyı sıklıkla zaman dilimlerini atlamaya yönlendirir, böylece metin, önemsiz ya da arka planda kalması gereken olayları geçerek ana olaya ulaşır. Bu atlamalar, metin içinde boşluklar yaratır; bu boşluklar, okuyucunun hayal gücüne göre farklı şekillerde doldurulabilir ve okuyucunun kendi özel yorumlarını oluşturmaya katkıda bulunur. Bu durum, çıkarılan kısmın açıkça belirtilip belirtilmemesine, doğrudan ya da dolaylı olmasına bağlıdır.

Açık bir şekilde belirtilen çıkarma, dolaylı atlamalara göre daha az görülse de Mahfûz'un hikâye koleksiyonlarındaki birçok rüyada kendini gösterir. Bu tür çıkarma, anlatının doğrudan atlanan zaman dilimini ifade etmesiyle belirginleşir. Örneğin, *Hemset el-Cinun (Deliliğin Fısıltısı)* koleksiyonundan *Hayat li'l-Gayr (Başkaları İçin Bir Hayat)* adlı hikâyenin kahramanı Abdürrahman Efendi'nin rüyasında, anlatıcı olayları hızla ileriye taşıyarak hikâye zamanından önceki uzun bir dönemi geriye dönüşle anlatım dışı bırakır. Anlatıcı şunları söyler: *"Hayalinde yirmi yıl bir göz açıp kapayıncaya kadar geçmişe uçtu; hayatta öyle bir dönem vardı ki, hayat sanki hayal gücünün ellerinde yoğrulan bir hamur gibiydi. Hayal, gerçekliğin sertliğinden uzak, hevesinin ona dayattığı şekilleri verir, dilediğini yaratırdı."*⁴²³

Anlatıcı, bu yirmi yıllık dönemi atlayarak, doğrudan bu dönemin öncesine ulaşmayı hedeflemiştir. Bu atlamanın nedeni, anlatının daha önce bu döneme ilişkin bazı olayları aydınlatmış olmasıdır. Ayrıca anlatıcı, zamanın Abdürrahman Efendi'yi nasıl bir paradoksa soktuğunu göstermek ister: Parlak bir gelecek vaat eden bir gençken, yaşlanmış ve hayatın sonlarına tutunmaya çalışan biri haline gelmiştir. Bu durum, onun "Sevgili Amcacığım" diye hitap eden küçük bir kıza duyduğu aşk üzerinden ortaya konur ve karakterin iç dünyasındaki derin acıları gözler önüne serer.

Açık zaman çıkarma, *Nekahet Dönemi Rüyaları* eserinde de sıkça tekrar eder. Örneğin, "6. Rüya"da anlatıcı, anlatı zamanından önceki altmış yıllık bir dönemi metinden çıkarır. Bu rüyada, telefon çalar ve arayan kişi "Şeyh Muharrem"dir. Anlatıcı şöyle der: *"Onun cenaze törenine yaklaşık altmış yıl önce katılmış olmama rağmen,*

⁴²² Bkz. Genette, *Hitâbu'l-Hikâye*, s. 117-119.

⁴²³ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 1, s. 151.

*hiçbir şaşkınlık hissetmedim.*⁴²⁴ Bu çıkarılan zaman dilimi, hayal gören öznenin hocasından ve onun haberlerinden bu süre boyunca kopuk olduğunu vurgular. Bu süre zarfında meydana gelen olaylar rüya için önemli olmadığından, bu olaylar atlanmış ve öncesindeki olaylara odaklanılmıştır. Anlatıcı devam eder: *“Ve dil ve din öğretmenim olan eski hocama dair unutulmaz anılar zihnimden geçti; yüzünün yakışıklılığı, kıyafetlerinin zarafeti ve öğrencilerine karşı gösterdiği olağanüstü sertlik aklımdan çıkmadı.*⁴²⁵

Bu sahne, zamanın değişimi ve dönüşümüne vurgu yapar. Ancak anlatıcı, burada sadece zaman dönüşümünü, kendisiyle hocası arasındaki kopuşu belirleyen süreyi ifade ederek tasvir eder. Bu süre boyunca hoca, öğrencisine aşıladığı değerlerin izinden giderek yaşamış, anlatı ise sanki bu noktadan başlamış gibidir: kopuştan sonra geri dönüş. Ancak hoca, hatıralarda olduğu gibi yakışıklılığı ve zarafetiyle hep aynı kalır. Bu durum, hatıraların zamana karşı direnç gösterme ve onun etkilerine meydan okuma gücünü vurgular. Zamana rağmen hatıraların sabit kalışı, yaşlanan hayal gören öznenin altmış yılı geride bırakmış olduğunu ortaya koyar.

Aynı eserde, açık çıkarımın kullanıldığı diğer bir rüya “196. Rüya”dır. Bu rüyada çıkarma, hayal gören öznenin kötü hatıralarını barındıran dönemleri bilinçli olarak zihninden silmek zorunda kaldığı psikolojik durumunu yansıtır. Bu çıkarılan zaman dilimi, polisin evi basıp içindekileri tutukladıktan sonra hayal görenin hapishanede geçirdiği dönemi içerir. Anlatıcı şöyle der: *“Altı ay boyunca yargılanmadan kaldık, ardından neden tutuklandığımızı bilmeden serbest bırakıldık.*⁴²⁶

Rüya gören özne, belirtilen “altı ay” süre zarfında meydana gelen olayları, psikolojisi üzerindeki kötü etkisi nedeniyle görmezden geldi. Belki de bu, bu dönemi unutmaya, hafızasından silmeye ve olaylarını atlamaya çalışmasına yol açtı; çünkü bu, acı çektiği sıkıntılı dönemlerden biriydi. Bu yüzden içinden bu olayları atlamaya karar verdi.

⁴²⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 717.

⁴²⁵ A.e., aynı sayfa.

⁴²⁶ A.e., cilt 10, s. 797.

Aynı durumu, “Son Rüyalar”dan “Rüya 453”te de görüyoruz ve burada atlama, zaman süresi belirtilmeden açıkça yapılır. Anlatıcı şöyle der: “Uzun bir ayrılıktan sonra kendimi İskenderiye’de gördüm. Bana hoş geldin demek için Bayan ‘H’ ve arkadaşları geldi; bana geçmiş olsun dilediler ve şarkı söyleyip dans etmeye başladılar: Ruhunu hafif, göz ve kaş işaretiyle hayran bırakır.”⁴²⁷

“Uzun bir ayrılık”, zaman süresi belirtilmeyen bir zaman atlamasını temsil eder; ancak anlatıcı, bu uzun süre içinde geçen olayları atlamak için bilinçli olarak bu açık atlamaya başvurmuştur. Bunun sebebi, bu süre içinde yaşanan olayları aşarak, kendisi için daha önemli olan olaylara ve geçmişi şimdiye bağlamaya ulaşmak istemesidir. Onun için en önemli olay, Bayan “H” ve arkadaşlarının gelmesi ve bu ziyarette neşeli bir atmosferin yayılmasıdır.

Gizli atlama, Mahfûz’un rüya hikâyelerinde açık atlamaya göre daha sık görülür. Bu, süresi belirlenemeyen veya tespit edilemeyen bir atlamadır; metinde geçtiği anlatı bağlamı aracılığıyla sezeriz ve atlanan zaman dilimine işaret edilmez, aksine bu zaman dilimi anlatının bağlamından çıkarılır. Bu tür atlama, hikâye koleksiyonlarındaki birçok rüyada belirginleşir. “Rüyamda Gördüm Ki” adlı hikâyede, aynı adı taşıyan koleksiyondan “Rüya 4”te anlatıcı şöyle der: “Yüzlere dikkatle baktığımda, hâlden hâle geçtim; mekân aynı mekân, manzara aynı manzara, ama yüzler nerede? Zaman kalemini alıp sayfalarına kırıksıklıklarını nakşetmiş, damarlarına solgunluğunu yaymış, tazelik ve parlaklığını iştahla emmişti. Elektrikli lambaların yerini yanan mumlar almıştı, zarif bedenlerinden geriye yarımalar ve dörtte birler kalmıştı.”⁴²⁸

Bu paragrafta, anlatıcı belirli olmayan ve açıkça ifade edilmeyen bir zaman dilimini atlar; okuyucu bunu, insanların dönüşümlerini, mekânın değişimini ve mumların yarılar ve çeyreklere dönüşmesini ortaya koyan cümlelerin ima ettiklerinden anlar. Tüm bunlar, anlatıcının ayrıntılarına değil, daha çok insanların, mekânın ve nesnelerin üzerindeki etkisine odaklanmak istediği için, azımsanmayacak bir zaman dilimini atladığına işaret eder.

Rüya, bu tür bir atlamayı “Son Karar” adlı koleksiyondaki “Karanlığın Dumanı” hikâyesine de taşır; orada geçen rüyada anlatıcı şöyle der: “Ölümün aramızı

⁴²⁷ Mahfûz, *el-Ahlâm el-Ahîra*, s. 159.

⁴²⁸ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 9, s. 74-75.

ayırmasına rağmen, sözleştiğimiz gibi meydana toplandık.”⁴²⁹ Bu, vaat zamanı ile ölüm zamanı arasındaki dönemi kapsayan bir zaman atlamasıdır; anlatıcı, daha önemli olaylara geçmek ve bizi ölümün rüyayla arkadaşların buluşmasına engel olmadığını ikna etmek için bunu atlar. Çünkü zaman, rüyalarında teknik olarak kullanmayan gerçeklikte veya anlatılarda alıştığımız nedensellik yasasıyla sınırlı değildir; bu dönemin atlanması, geçmiş ile şimdi arasında bir bağlantı kurar. Gençlik ve güç çağı ile yaşlılık ve güçsüzlük çağı arasında, anlatının bahsetmediği uzun zaman dilimleri vardır; çünkü bununla zamanın insanlar üzerindeki etkisini zaman yoğunlaştırması yoluyla gösteren bir zaman tablosu çizmek istiyor.

Benzer şekilde, örtük atlama “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda da belirginleşir; bunu “Rüya 183”te görüyoruz. Anlatıcı şöyle der: “Biz, bakanın ofisinde iki memuruz ve ona daha fazla yakınlaşmayı, çalışmaya dayanarak arzuluyoruz. Ayrıca, meslektaşım itibarımı zedeleyen şeyler sızdırıyor; ancak ben kötülüğe kötülükle karşılık vermedim, çünkü yakınlığın saflık gerektirdiğine inanıyorum. Bütçe onaylandıktan sonra bakan iki karar çıkardı: Birincisi, meslektaşımın bakanlıktaki başka bir göreve atanması, ikincisi ise benim parlamento sekreteri olarak atanması.”⁴³⁰

Anlatıcı, meslektaşının entrikaları ile bakanın kararlarının çıkışı arasındaki zaman dilimini belirtmeden atladi; bu da anlatının hareketini hızlandırdı, bu zaman dilimi uzun veya kısa olsun fark etmeksizin, göz ardı ederek. Bunun nedeni, onun için en önemli olaya, yani bakanın hak sahibine hakkını iade eden ve kötülük yapanı kötülüğüyle cezalandıran iki kararının çıkışına ulaşmak istemesidir. Bu da burada örtük atlamanın iki işleve sahip olduğu anlamına gelir: Birincisi, anlatıcının hafızasından sıkıntı dönemini silmek, çünkü bu kötü bir dönemdir; ikincisi ise dönüşümü kaydetme girişimi. Ayrıca, onun ve bakanın haftada birden fazla kez parlamentoda bir araya gelerek daha da yakınlaşmalarına yol açan bir ironi kullanması. Böylece anlatıcı, acılı dönemi anlatıdan atlayarak olayların üzerinden sıçramış ve bize dönüşümü ve durumun değişimini, ironik bir dille somutlaştırmıştır. Anlatının hızlandırılması, bu dilin metinde ortaya çıkıp işini yapması için bir hazırlık gibidir.

⁴²⁹ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 414.

⁴³⁰ A.e., aynı sayfa.

3.7. Düş ve Anlatıda Özet

Özet, anlatının hızlandırılmış ritmi içinde yer alır, ancak atlamadan daha az hızlıdır. Şöyle tanımlanır: “Eylemlerin veya sözlerin ayrıntılarına girmeden, birkaç paragrafta veya sayfada birçok gün, ay veya yılların varoluşunun anlatılması.”⁴³¹ Bu da demektir ki, özet “hikâye zamanının bir birimine, yazı zamanından daha küçük bir birimin karşılık gelmesi.”⁴³² Bunun sonucu olarak, hikâye zamanı, anlatı zamanından çok daha büyük olur ve böylece “anlatı zamanı ile olay zamanı arasındaki fark”⁴³³ belirginleşir ve “hikâyenin metin düzeyinde küçülmesine”⁴³⁴ yol açar.

Özet, hikâye metninde metinsel faydalar ve anlatısal amaçlar gerçekleştirir, metne hizmet eder ve onu ileriye taşır. Bu işlevlerin en belirginlerinden biri, birkaç satır veya paragrafta uzun yıllar veya birçok ay üzerinde hızlı bir şekilde geçmektir; ayrıca, karakterlerin genel tanıtımı ve olay sahneleri arasındaki bağlantı⁴³⁵ birkaç olayı özetleyerek yapılır. Bu olaylar farklı zamanlarda gerçekleşmiş olabilir, ancak anlatıcı onları birkaç satırda, bazen birkaç kelimedede sunar. Bu da anlatım zamanı (söylem zamanı) ile hikâyenin kendi zamanı karşılaştırıldığında, söylem zamanının yoğun olduğunu gösterir; çünkü hikâyenin olaylarının genişliği ve açıklığı içerir. Anlatıcı, uzun zaman aralıkları alan olayları anlatabilir, ancak anlatıda bunları birkaç satır ve ifadeye indirger ve aynı zamanda farklı ve uzun zamanlara işaret eden çeşitli olayları açıklar. Ayrıca, anlatıcı özetle birlikte metinde önemsiz gördüğü ayrıntılardan vazgeçmeye başlar; bu nedenle, anlatının hızını artırır ve olaylarla dolu verimli zaman dilimlerine ulaşır ki bunlar anlatıcıyı meşgul eder ve kendi vizyonunu ifade ettiği metnin kendisinde de yer alır.

Rüyalar, Mahfûz'un hikâye metinlerinde birçok özetle karşımıza çıkar; bu özetler birçok olayı ve uzun zamanları birkaç kısa cümlede aktarır, bu da bir yandan anlatıyı hızlandırır, diğer yandan zaman çeşitliliğine yol açar. Ayrıca olayları birbirine bağlar, böylece anlatıcı metni üzerinde hâkimiyet kurar ve onu istediği gibi yönlendirir. Bu da okuyucuyu, anlatıcının özetlediği metindeki boşlukları veya olayları doldurma girişimine dâhil eder; böylece metin, anlatıcı ve okuyucu arasında bir ortaklık hâline

⁴³¹ Genette, *Hitâbu'l-Hikâye*, s. 109.

⁴³² Bûtayyib, *İşkâliyyetü'z-Zaman fi'n-Nassî's-Serdî*, s. 139.

⁴³³ Husayn el-Vâd, *el-Binye el-Kıssasiyye fi Risâlet' il-Gufrân*, ed-Dâr el-Arabiyye li'l-Kitâb, Libya, Tunus, 3. baskı, 1977, s. 59.

⁴³⁴ Semîr el-Merzûkî ve Cemîl Şâkir, *Medhal ilâ Nazariyyet 'il-Kıssa*, s. 86.

⁴³⁵ Bkz. Sîzâ Kâsım, *Binâü'r-Rivâye: Dirâse Mukârane li Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, s. 56.

gelir. Bu durum, “Rüyamda Gördüm Ki” hikâyesinin “9 numaralı rüya”sında ortaya çıkar; rüya, anlatıcının girdiği şık şehri betimlediği bir betimleyici duraklamayla başlar, ardından rüya gören özne ile “aslan” olan kralların kralı arasında bir diyalog geçer ve bu diyalog sahnesine, geriye dönüşlü bir özet içeren kısa bir cümle serpiştirilir. Kralların kralı, diyalog sahnesinin sonunda anlatıcıya hitaben şöyle der: “Seni şehrimize, halkına eski mutsuzluklarını hatırlatman ve böylece kendilerine gelen nimet için minnettarlıklarının artması için davet ediyorum.”⁴³⁶

Birkaç kelimeyle, anlatıcı şehir halkının çektiği mutsuzluğu anlattı, ayrıntılara girmede ve bu insanların geçmişi ile şimdiki zarif şehirdeki durumları arasındaki çelişkiyi vurgulamak için geriye dönük özetleme tekniğini kullandı. Geriye dönük özetleme, geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi çizmede merkezi bir rol oynar; geçmiş özetleyip yoğunlaştırarak ve onu betimlemeye başvurarak, hikâyenin amacını iletmek için zaman göstergesi olarak uzak geçmişe işaret eden kelimeler kullanır. Metin, anlatının hızını artırıp yavaşlatarak dengeleyen bir dizi ritmik hareket içeriyor gibi görünüyor; tek bir zaman hareketiyle yetinmemiştir. Bu da rüyalarda anlatıcının dili ustalıklarla kullanma ve metnin taşıdığı vizyona hizmet etmek için onu eğip bükme yeteneğini doğrular.

Özet, “Son Karar” adlı koleksiyondan “Karanlığın Dumanı” hikâyesinde de aynı rolü üstlenir. Burada anlatıcı, arkadaşların bir araya geldikten sonra günlerini nasıl geçirdiklerini şöyle özetler: “Her zamanki gibi, gün yemek, içmek, sohbet ve eğlence eşliğinde geçer, neşe bizi yorgun düşürünceye kadar. Sonra boş çantalarla ikinci vaktinde meydana geri döneriz.”⁴³⁷ Anlatıcı, arkadaşların gün boyu yaptıklarını iki satırı geçmeyen, okunması yarım dakikayı bulmayan bir şekilde özetler. Yani burada hikâye zamanı ile anlatı zamanı arasında bir çelişki vardır ve yoğunluk anlatı zamanının lehinedir; bu da anlatının hızlanmasına yol açar. Ayrıca, anlatıcının burada özete başvurması, durmak istemediği olayların ayrıntılarından kurtulmasını sağlar; çünkü ona göre hikâye için daha önemli olan sonraki olaylara geçmek istemektedir.

“Rüyaların Anlatısı”ndaki yoğun anlatı diliyle birlikte, kısa sürede çok sayıda olayı ve zamanı özetleme gücüne sahip olan özetleme sıkça kullanılır; belki de bu yöntem, çok fazla olay ayrıntısını kaldıramayan kısa rüya zamanına daha uygundur.

⁴³⁶ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 9, s. 83.

⁴³⁷ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 414.

Örneğin, özet “Nekahet Dönemi Rüyalari”nda tekrarlanır; “Düş 163”te rüya gören kişi, kendisi ile bayan ‘R’ arasında Abbasiye'deki hastane meydanında ilk karşılaşmalarında geçenleri şöyle özetler: “Aşk ile umutsuzluk arasında bir tartışma alevlendi, ben de 'Aşk tek başına yeterli değil' diyerek sonlandırdım.”⁴³⁸ Bu cümle, kuşkusuz ki diyalogdaki tartışma ve fikir alışverişiyle cümlenin zamanından daha uzun süren konuşmayı özetler. Ancak anlatıcı, diyalogun ayrıntılarını bize anlatmak istemez; onu özetler ve bu da anlatının hızlanmasına ve rüyadaki daha önemli bir olaya veya olaylara geçilmesine yol açar.

“Nekahet Dönemi Rüyalari”nda aynı işlevleri üstlenen ve özeti barındıran rüyalardan bazıları “Düş 177”dir; burada rüya gören kişi, lider Mustafa en-Nahhas’ın yeni partinin kutlamasında yaptığı konuşmayı şöyle özetler: “Partinin ilkelerini, başta demokrasi, sosyal adalet ve ulusal birlik olmak üzere açıkladığı bir konuşma yaptı.”⁴³⁹ Ayrıca “Düş 182”de, rüya gören kişi, senaryo yazmayı ve yapımcılığı bilmediği için iflas eden ve eşi “S” için üretim yapan eski arkadaşıyla arasında geçenleri şöyle özetler: “Ona çok nasihat ettim ama hatada ısrar etti.”⁴⁴⁰

Birkaç satırı geçmeyen sınırlı kelimelerle, anlatıcı bize lider Mustafa en-Nahhas’ın konuşmasında ne olduğunu ve kendisiyle eski arkadaşı arasında geçen tekrar eden tavsiyeleri ve arkadaşının hatada ısrar etmesini anlatıyor. Eğer konuşmanın metnini getirip arkadaşına verdiği tavsiyelerin ayrıntılarını anlatsaydı, anlatı hantallaşır ve daha da yavaşlardı. Ayrıca, rüyanın kısa zamanı tüm bu detayları kaldıramazdı. Böylece özet, metne birçok fayda sağladı; başta, kısa rüya zamanına uyumu, dilin yoğunlaştırılması, olayların yoğunlaştırılması ve zamanın hızlandırılıp azaltılması.

Aynı özelliği “Son Rüyalari”da da görüyoruz; özetler artar ve anlatının hızlanmasına ve yoğun bir dile sahip rüyalardaki nispeten kısa söylem zamanı ile daha geniş anlatı alanı gerektiren birçok olay ve detay arasında bir denge kurar. “Rüya 474”te anlatıcı, kendisiyle büyük Marksist eleştirmen, Marksist olmayan yazarlara adil davranan tek kişi olan Bay “G” arasında geçenleri şöyle özetler: “Geceyi edebiyat ve müzik arasında geçirdik.”⁴⁴¹ Bu özet, doğası gereği yoğunluk ve sıklığa

⁴³⁸ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 785.

⁴³⁹ .e., c. 10, s. 790.

⁴⁴⁰ A.e., c. 10, s. 792.

⁴⁴¹ Mahfûz, *el-Ahlâmü‘l-Ahîra*, s. 170.

dayanan rüyanın izin vermediği birçok olayı ve sözü içinde barındırır. Böylece özet, okuyucuya rüyada rüya gören ile onu ziyaret eden Marksist eleştirmen arasında geçenlerin içeriğini aktarır.

“Rüya 471”de yoğunluk ve sıkılık doruğuna ulaşır; anlatıcı, rüyada geçen olayları toplamak için özetten başka bir yol bulamaz. Böylece rüyanın tüm yapısı özetlemeye dayanır. Anlatıcı der ki: “Kendimi yatak odasında gördüm ve Bayan ‘S’ beni ziyaret ediyor; eski anılarımızdan bahsediyoruz, aşkı paylaşıyoruz, sonra bana veda edip ayrılıyor. Dışarıdan kız kardeşim ‘R’nin sesi geliyor ve iki kadın arasında sözlü bir kavga çıkıyor.”⁴⁴²

Anlatıcı, kısa bir anda bize birçok olayı anlatıyor; anılar hakkındaki konuşma uzar ve dallanır, sevgi ve dostluk sözlerinin ve veda cümlelerinin paylaşılması da öyle. İki kadın arasındaki sözlü kavga ve aralarındaki atışmalar—tüm bunları anlatıcı açıkça belirtmez, aksine onları yoğunlaştırılmış bu cümlelerde özetler. Bu cümleler, uzun bir zaman dilimini kapsar, olaylarına ışık tutar ve detaylara girmeden rüya zamanı ile söylem zamanı arasında bir denge sağlar.

3.8. Diyalog Sahnesi:

Diyalog hikâyedeki karakterler arasındaki konuşma alışverişidir.⁴⁴³ Bu durumda anlatıcının sesi kaybolur ve yerini konuşan karakterlere bırakır⁴⁴⁴; onların sözlerini kendi özgün biçiminde aktarır.⁴⁴⁵ Böyle bir anlatı hareketinde anlatı zamanı ile olayın gerçekleşme zamanı eşit hale gelir⁴⁴⁶; yani diyalog ortaya çıktığında tüm zamanı açığa çıkarır.⁴⁴⁷

Hikâye metinlerinde diyalog iki şekilde ortaya çıkar: biri dış diyalog, diğeri iç diyalog. Dış diyalog, konuşmacının doğrudan bir muhataba konuşması ve anlatıcının

⁴⁴² A.e., s. 168.

⁴⁴³ Mecdi Vehbe ve Kâmil el-Mühendis, *Mu‘cem el-Mustalahâtîl-‘Arabiyyeti fi’l-Luğa ve’l-Edeb*, s. 154.

⁴⁴⁴ Bkz. Nâhıda Settâr, *Binyetü’s-Serd fi’l-Kıssâsî’s-Sûfiyyi*, s. 224.

⁴⁴⁵ Bkz. Behravî, *Binyetü’s-Şekli’r-Rivâiyyi*, s. 166.

⁴⁴⁶ Yumnâ el-‘Îd, *Teknîkât’ü s-Serd er-Rivâyî: Fî Dav’i’ el-Menhac el-Binyavî*, Dâr el-Fârâbî, Beyrut, 1. baskı, 1990, s. 83.

⁴⁴⁷ Bkz. Percy Lubbock, *San‘at’ür-Râviye*, çev. Abd es-Settâr Cevâd, Dâr er-Reşîd li’n-Neşr, Bağdat, 1981, s. 239.

müdahalesi olmaksızın aralarında söz alışverişinde bulunmasıdır.⁴⁴⁸ Böylece diyalog sahnesinde konuşanların sesi duyulur. İç diyalog ise açığa vurma veya itiraf⁴⁴⁹ olarak adlandırılır; hocamız Dr. Şefî Sayyid'in deyimiyle "iç monolog" veya "sessiz iç konuşma."⁴⁵⁰ Bu tür diyalogda konuşma karakterin içinden doğar.⁴⁵¹ Doğal olarak, bu, "bilinç akışı" teriminden farklıdır; bu tür eserlerde odak, karakterlerin psikolojik yapısını ortaya çıkarmak amacıyla bilinç öncesi alana girmektir.⁴⁵² Bu tür diyalog, okuyucuyu doğrudan bir karakterin iç dünyasına sokmanın bir yoludur.⁴⁵³

Diyalog, ister dış ister iç olsun, hikâyede gerçekliğin etkisini güçlendirmek⁴⁵⁴, anlatının şimdiki zamanında anlıksallık yanılmasını yaratmak⁴⁵⁵ ve anlatının tekdüzeliğini kırmak ve anlatıda kendiliğinden hareketi yaymak⁴⁵⁶ amacıyla kullanılır. Diyalog metni hayat ve hareketle doldurur. Ayrıca, olayların gelişimine katkıda bulunur, kayıp bağlantıları ortaya çıkarır, karakterlerin duygularını ve hislerini açığa çıkarır⁴⁵⁷ ve olayları ayrıntılarıyla sunar.

Necîb Mahfûz'un rüya temalı hikâyelerinde diyalog sahneleri çoktur ve bazılarında daha önce bahsetmiştik. Bu sahneler, anlatının anlık yaşıyormuş gibi bir yanılma yaratmasını sağlar, anlatının hızını yavaşlatır ve karakterlerin duygularını ve hislerini açığa çıkarır. Anlatıcı, hikâye etme ve bilgilendirme tarzından vazgeçerek, olayın ayrıntılarını karakterler arasındaki diyalog veya karakterin kendi kendine konuşması aracılığıyla bize aktarır.

İç diyalog, Mahfûz'un rüya temalı hikâyelerinin birçoğunda yer alır ve karakterin iç dünyasını ve derinliklerini ortaya çıkarır; genellikle karakterin kendine soru sorması şeklindedir ve olay veya diğer karakter hakkındaki içsel düşüncelerini

⁴⁴⁸ Yaktîn, *Tahlîl'ü l-Hitâb er-Rivâyî*, s. 197.

⁴⁴⁹ Muhammed Yûsuf Necm, *Fen el-Kıssa*, Dâr es-Sekâfe, Beyrut, 7. baskı, 1979, s. 97.

⁴⁵⁰ Şefî es-Seyyid, *Kırâ'a fî'l-Edebi'l-Arabiyyi'l-Hadîs*, s. 106-107.

⁴⁵¹ A.e., s. 109.

⁴⁵² Bkz. Humphrey, *Teyyâru'l-Va'y fî er-Rivâyeti'l-Hadîse*, çev. Mahmûd er-Rubey'î, s. 59.

⁴⁵³ Bkz. René Wellek Ve Austin Warren, *Nazariyyetü'l-Edeb*, çev. Muhyiddîn Subhî, rev. Hüsâm el-Hatib, el-Mu'essese el-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut, 2. baskı, 1981, s. 923

⁴⁵⁴ Behrâvî, *Binyetü's-Şekli'r-Rivâiyyi*, s. 166.

⁴⁵⁵ Mehâ Hasan el-Kasravî, *ez-Zaman fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyyeti*, s. 46.

⁴⁵⁶ Behrâvî, *Binyetü's-Şekli'r-Rivâiyyi*, s. 166.

⁴⁵⁷ Bernard DeVoto, *Âlem ul-Kıssa*, çev. Muhammed Mustafa Hedâra, 'Âlem el-Kütüb, Kahire, 1969, s. 267.

açığa çıkarır. Örneğin, “Şeytan Vaaz Verdi” koleksiyonundaki “Eyyub” hikâyesinde, iç diyalog veya açığa vurma, karakterin gördüğü kâbustaki umutlarını ortaya koyar. Hikâyenin kahramanı şöyle der: “Sonunda zilin düğmesini buldum ve uzun süre bastım, acizliğim korkumu daha da artırmıştı. Hizmetçiler duyacak, belki Vefik dönmüştür. Bekleyiş uzayınca diğer elim abajurun düğmesine uzandı ve yüzleşmeyi göze alarak bastım ama lamba yanmadı. Acaba hayalet önlem alıp elektriği mi kesti?”⁴⁵⁸

Söz konusu üç cümle “Hizmetçiler duyacak, belki Vefik dönmüştür, acaba hayalet önlem alıp elektriği mi kesti?” kâbus gören karakterin iç diyalogunu temsil eder; hırsızlar odaya girdikten sonra düştüğü çıkmazdan kurtulmak için bir yardımcı arar. Bazen hizmetçilerden yardım istemeyi düşünür, bazen de oğlu “Vefik”in gelişinde umut görür. Hizmetçilerden veya Vefik”en yardım alamayınca ve ışığı yakmayı denediğinde başaramayınca, son cümle içindeki gizli düşüncelerini açığa çıkarır ve olayları kendi bakış açısından yorumlar; sorgulayıcı bir ifade olarak “Acaba hayalet önlem alıp elektriği mi kesti?” der. Bu iç diyalog, bu üç cümle aracılığıyla karakterin krizini ve o gece onu saran kâbusun neden olduğu acıları ortaya çıkarır.

Bu tür diyalogun görüldüğü rüyalardan biri de “Özyaşamöyküsünün Yankıları” koleksiyonundaki “Geniş Odada” hikâyesinde geçen rüyadır. Anlatıcı şöyle der: “Cevap duymadım, ancak yabancı bir kişi göründü ve yerine oturdu. Beyaz abasıyla dikkatimi çekti ve onu tanımamama rağmen kendi kendime dedim ki: Varlığı yokluğundan iyidir. O ise önüne bir kadeh, bir de benim önüme koydu.”⁴⁵⁹

“Varlığı yokluğundan iyidir” ifadesi, rüya gören öznenin yalnızlık ve boşluk hissini ve bu boşluğu doldurma arayışını ortaya koyar; hatta kendisi için yabancı bir kişi olsa bile. Boşluğu dolduran kişinin kimliği önemli değildir; önemli olan, rüya gören karakterin hayatında oynadığı rol ve ona yalnızlıktan kurtulma imkânı sağlamasıdır. Anlatıcı bu olayı bize hızlıca aktarmıyor; anlatı zamanı ile söylem zamanı eşit oluyor. Böylece sessiz iç konuşma, anlatının hızını yavaşlatma ve hikâye zamanını söylem zamanına eşitleme görevini üstlenir.

Benzer şekilde, yoğun ve sıkı dil kullanımı nedeniyle, “Son Rüyalar”daki birçok rüyada karakterin kendisiyle diyalogu uzun sürmez; aksine çok yoğun ve kısa

⁴⁵⁸ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, cilt 8, s. 394.

⁴⁵⁹ A.e., cilt 10, s. 345.

cümleler şeklinde gelir, ancak rüya gören karakterin derinliklerini ve iç dünyasını açığa vuran birçok anlam içerir. Örneğin, “Rüya 212”de anlatıcı şöyle der: “Kendimi el boyutunda bir resme bakarken gördüm; süslemeleri benim gibi görünen bir genç ve (B)’ye benzeyen bir kızı bir araya getiriyordu. Kendi kendime dedim ki: Anlatılıp resmedilen bir hikâye olduk.”⁴⁶⁰

Resmi ve içindeki iki kişiyi bir süre inceledikten sonra, rüya gören öznenin kendine söylediği ifade “Anlatılıp resmedilen bir hikâye olduk” gelir. Bu ifade, zamanın değişimleriyle kendisinin ve sevgilisinin ve aralarındaki aşkın “el boyutunda” bir resme dönüştürülmesi karşısında bu öznenin acısını ve yenilgisini taşır. Aynı zamanda aralarındaki aşk hikâyesinin sıcaklığını ve coşkusunu da ima eder; cümle aynı anda alay, şaşkınlık, yenilgi ve teslimiyet gibi birçok anlam taşır.

Aynı durum “Rüya 418”de de görülür; anlatıcı şöyle der: “Kendimi İskenderiye’de ailemle birlikte gördüm ve bir gün eski arkadaşım ‘H’yi bir gençle birlikte yürürken gördüm; deniz kıyısında yüzmeye gittiler ve ben kendi kendime dedim ki: ‘Hafif ruhlu, göz ve kaş işaretiyle hayran bırakır.’”⁴⁶¹

Rüya gören öznenin rüyayı bitirirken kendine söylediği cümle, karakterin kadına, güzelliğine ve neşeli ruhuna olan duygusunu açığa çıkarır. Ayrıca, onun güzelliğe ve gösterişe olan tutkusunu fark ettiğini gösterir ki bu, kadınlık hissini özünde yatan bir parçadır. Tüm bunları, söylem zamanı ile hikâye zamanının eşit olduğu bir cümlede aktarır. Böylece, bu yoğun iç diyalog bir yandan karakterin derinliklerini açığa çıkarırken, diğer yandan rüyadaki hızlı anlatının akışını yavaşlatmıştır.

İç diyalogun yanı sıra, Mahfûz’un hikâyelerindeki rüyalar çoğu zaman karakterler arasındaki dış diyalogu da öne çıkarır. Anlatıcı, anlatının ağırlığını hafifletmek için buna başvurur. Diyalog aracılığıyla, olaylar tüm ayrıntılarıyla anlatılabilir ve böylece bu tür diyalog, yazarın amaçladığı bir anlam kazanır. Anlatının tekdüzeliğini kırma yeteneğinin yanı sıra, karaktere kendi doğrudan diliyle bakış açısını ifade etme alanı sağlar ve böylece onun perspektifini yansıtır. Bu da olayın

⁴⁶⁰ Mahfûz, *el-Ahlâmü’l-Ahîra*, s. 35.

⁴⁶¹ A.e., s. 175.

inşasına ve karakterlerinin çokluğu ve bakış açılarının çeşitliliği aracılığıyla onun çeşitli yönlerinin açığa çıkmasına katkıda bulunur.

Mahfûz'un hikâyelerindeki rüya metinlerine hızlı bir bakış, bu diyaloglarda konuşanların bakış açılarını yansıtan ve olayın inşasına ve birçok yönünün açığa çıkmasına katkıda bulunan birçok diyalog sahnesini ortaya çıkarır. “Balayı” koleksiyonundan “Otuz Beşinci Kattaki Pencere” hikâyesinde, kahramanın gördüğü hayal rüyasında diyalog büyük bir yer kaplar. Bu rüyada, doğum gününü kutlamadan önce onu bir grup karakter ziyaret eder ve her biriyle arasında bir diyalog geçer. Anlatıcı, metnin kontrolünü ve hâkimiyetini bırakarak karakterlerin sözlerini sunmakla yetinir. Diyaloglar aracılığıyla metin inşa edilir ve tamamlanır. Bu diyaloglardan biri, onun âşık olduğu ve rüyasında gelen üvey annesiyle arasında geçer.⁴⁶² Bu diyalog, iki karakterle ilgili olayları açığa çıkarır; oğul, annesi konumundaki üvey annesine âşık olmuştur. Üvey anne ise onda eskiden beri var olan ve kendisinin deliler gibi kendi kendine konuşma alışkanlığı olan özelliğinden dolayı onu azarlar. Onun “Ancak beni sevmekten başka bir şey yapmadın” cümlesi, onun bu aşktan öteye geçmesini, belki de ondan kurtulmasını veya sonrasında bir adım atmasını istediğini ima eder. Böylece diyalog, rüya gören karakterin hayatında eksik olan halkaları, ilişkilerini ve alıcının bilmediği duygularını açığa çıkarır. Tüm bunlar, söylem zamanına eşit bir zamanda sunulur ve karakterler tarafından anlatılır, anlatıcının onların sözleri üzerinde kontrolü olmadan.

Dış diyalog, “Şeytan Vaaz Verdi” koleksiyonundan “Eyyub” hikâyesinin kahramanı, hastalık nedeniyle yatağa bağlı olan milyoner “Abdulhamid”i saran kâbusta da ortaya çıkar. Burada “Abdulhamid” ile hırsızlar arasında bir diyalog geçer:

“Teslimiyetle sordum:

– Ne istiyorsunuz?

Daha önce duymadığım bir ses bana şöyle dedi:

– Kardeşine çukur kazan...

Ben de hararetle dedim:

⁴⁶² Bkz. Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, cilt 6, s. 324.

– Hangi çukur? Yaklaşık bir yıldır yataktan kalkamıyorum.

Ses öfkeyle dedi:

– Harekete değil, komplo kurmaya ara verdin!

– Vallahi ne demek istediğini anlamıyorum...

Keskin bir şekilde dedi:

– Masum rolü yapma, sen suçta köklüsün.”⁴⁶³

Bu, karakterlerin bakış açısını ortaya koyan bir diyalogdur; hırsızlar, karakterin geçmişini ve daha önce yaptıklarını, hatta hastalığı sırasında işlediği günahları bilirler. Hasta ve yatağa bağlı olan karakter ise kendisine yöneltilen tüm suçlamalardan kendini arındırır. Böylece, anlatıcının sadece durumu veya konuşma tarzını tasvir etmek dışında metin üzerinde kontrolü olmaksızın, olayların yeni bir halkası veya halkaları karakterlerin kendi ağzından ortaya çıkar. Burada anlatı zamanı ile söylem zamanı eşitlenir ve anlatı yavaşlar, böylece okuyucu nefesini toparlar.

Dış diyalogun belirgin olduğu rüyalardan biri de “Özyaşam Öyküsünün Yankıları” koleksiyonundaki “Ezgi” adlı hikâyede geçen diyalogdur. Rüya gören özne, orta boy bir odaya girdikten ve ailesine dönme isteği hissettikten sonra şu diyalog gerçekleşir:

“Misafirlere sordum:

– Allah sizi esirgesin, buradan nasıl çıkabilirim?

Kimse bana dönüp bakmadı; sohbet ve kahkahalara devam ettiler, yalnızlık içimi sardı. O sırada, bir açıklıktan belirsiz bir yüz belirdi ve bana dedi ki:

– İşte sana bu ezgi; onu benden iyi ezberle ve ihtiyaç anında mırıldan; onda her türlü üzüntü ve kederden şifa bulacaksın.”⁴⁶⁴

“Rüyamda Gördüm Ki” hikâyesindeki rüyalarda dış diyaloglar çoktur, neredeyse hikâyenin tüm rüyalarında görünür. Örneğin, “Rüya No. 2”nin sonunda

⁴⁶³ Mahfûz, *el-A‘mâlü'l-Kâmile*, cilt 8, s. 394.

⁴⁶⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 345.

yükselen ve şarkı söylemeye, eğlenmeye davet eden sesler⁴⁶⁵; “Rüya No. 4”ün sonunda rüya gören öznenin yaşadığı şaşkınlığı açıklamak için onun ile yüzen evdeki seslerden biri arasında geçen diyalog⁴⁶⁶; “Rüya No. 5”te oyuncuların ağzından veya rüya gören özne ile yönetmen arasında geçen tekrarlanan diyaloglar⁴⁶⁷; ve hikâyenin tamamına ve her bir rüyasına yayılan diğer diyaloglar. Tüm bu diyaloglar, hikâye olayının inşasını tamamlar ve konuşanların bakış açılarını ortaya çıkarır.

“Nekahet Dönemi Rüyalari”nda diyalog, rüyaların büyük bir kısmını kaplar. Örneğin, anlatıcı ile bina bekçisi arasında geçen “Rüya 2”deki diyalog⁴⁶⁸; geminin güvertesindeki direğe bağlı adam ile ses arasında geçen “Rüya 3”teki diyalog⁴⁶⁹; onun ile iki arkadaşı arasında geçen “Rüya 4”teki diyalog⁴⁷⁰; rüya gören özne ile arkadaşı arasında geçen “Rüya 20”deki diyalog⁴⁷¹; ve rüya gören özne ile meslektaşı arasında geçen ve onun çektiği sorunlardan biri olan ilaç fiyatlarının artışını ortaya koyan, bu diyalog sırasında sorunun boyutları ve nasıl çözüleceği belirlenen “Rüya 22”deki diyalog.⁴⁷² Bunlar ve diğer birçok diyalog, rüyaların çoğunda belirginleşti ve anlatının akışını yavaşlattı; aynı zamanda konuşanların iç dünyalarını açığa çıkardı ve olayların halkalarının tamamlanmasına yardımcı oldu.

Ayrıca, bazı rüyaların iç ve dış diyalog türlerini bir araya getirdiği, bunun da metinde çeşitli işlevler gördüğü gözlemlenir. Bu, anlatının akışını yavaşlatmanın yanı sıra, diyalog türlerinin bu hareketi çeşitlendirmesini sağlar, böylece anlatı tekdüzelikten çıkar. Ayrıca, her iki türün tek bir metinde birleşmesi, rüya gören öznenin iç konuşmasında dile getirdiği bir kafa karışıklığını ortaya çıkarabilir ve dış diyalog bu kafa karışıklığını açıklayıcı bir rol oynayabilir. Bu durumun belirgin olduğu rüyalardan biri, “Rüyamda Gördüm Ki” hikâyesinin “Rüya No. 13”üdür. Burada kadın, anlatıcının önünde gidip gelir; sessiz iç konuşma devreye girer ve anlatıcı şöyle sorgular: “Bu yüzü tanıyorum, ama kim? Ne zaman? Nerede?”⁴⁷³

⁴⁶⁵ Bkz. A.e., cilt 9, s. 73.

⁴⁶⁶ Bkz. A.e., cilt 9, s. 75.

⁴⁶⁷ Bkz. A.e., cilt 9, s. 76-77.

⁴⁶⁸ Bkz. A.e., cilt 10, s. 715.

⁴⁶⁹ Bkz. Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 715.

⁴⁷⁰ Bkz. A.e., cilt 10, s. 716.

⁴⁷¹ Bkz. A.e., cilt 10, s. 726.

⁴⁷² Bkz. A.e., cilt 10, s. 726-727.

⁴⁷³ A.e., cilt 9, s. 86.

Anlatıcı, bu yüzü tanıdığını iç konuşmasıyla ortaya koyar ve bu yolla okuyucuyu hikâyeyi takip etmeye ve bu unutulmaz yüzün hikâyesini öğrenmeye çekmeye çalışır. Bu iç konuşma, anlatıcının kadının yaptıklarını müdahale etmeden takip etmesini sağladı. Dış diyalog, rüyanın sonunda gelir; burada anlatıcı ile kadın arasında bir diyalog geçer ve amacı, kadının kendi ağzından kısa ve yoğun bir diyalogla okuyucuya kendi trajedisini aktarmasını sağlamaktır. Anlatıcı ona sorar: “Kendine ne yaptın?” O da cevap verir: “Yalnızlık ve şefkat.”⁴⁷⁴ Kadının şefkat eksikliği ve yalnızlık hissi, rüya gören özneyi şaşırtan eylemlerini gerçekleştirmesi için yeterli bir sebepti ve bunu rüyanın başında iç konuşma şeklinde ifade etmişti. Sanki anlatıcı, okuyucuyu rüyanın sonuna kadar tutmak istiyor; önce onu kafa karışıklığına ortak ediyor ve ancak rüyanın sonunda kadın kendi ağzından açıklama getiriyor.

3.9. Betimleyici Duraklama

Betimleme, anlatının hızını yavaşlatmak ve azaltmak için diyalogun yanı sıra çalışan bir zaman hareketidir. Bu hareketle, bir şeyi betimlemek veya bir sahneyi düşünmek amacıyla zaman akışı tamamen durur. Bu zaman durması, anlatıcının olayları anlatmaktan betimlemeye geçmesinden kaynaklanır ve böylece hikâye zamanından bağımsız bir zaman kesiti oluşturur.⁴⁷⁵ O anda, “söylem düzeyindeki zaman, olaylar düzeyindeki zamandan daha uzun ve belki de sonsuz olabilir.”⁴⁷⁶

Necîb Mahfûz’un rüya temalı hikâyelerinde betimleyici duraklamalar, karakterlerin ve mekânların betimlenmesi gibi çeşitli bağlamlarda ortaya çıkar ve böylece zamanın akışını engeller ve anlatı ritmini yavaşlatır. “Rüyamda Gördüm Ki” hikâyesinin “Rüya No. 7”de anlatıcı şöyle der: “Rüyamda, limon ağaçlarından oluşan bir bahçedeydim ve insanlar ağaçlarının etrafında toplanıyor, meyvelerini sepetlerini doldurmak için yarışıyorlardı. Orada alım satım, pazarlık ve hararetili rekabet vardı; polisler bazen kavgaları ayırmak için coplarıyla müdahale ediyor, kanlar akıyordu.”⁴⁷⁷ “Özyaşam Öyküsünün Yankıları” koleksiyonundan “Altın Mezar” hikâyesinde anlatıcı şöyle der: “Rüyamda, dalları şakıyan bülbüllerle kaplı yüksek bir ağacın altında duran altın bir mezar gördüm ve üzerine güzel ve net harflerle şu sözler kazınmıştı:

⁴⁷⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 9, s. 86.

⁴⁷⁵ Bkz. Semîr Merzûkî ve Cemîl Şâkir, *Medhal ilâ Nazariyyet ‘il-Kıssa*, s. 86.

⁴⁷⁶ Yumnâ el-Îd, *Teknikât’ü s-Sard er-Rivâ‘î*, s. 83.

⁴⁷⁷ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 9, s. 79.

‘Yoksunluk potasında yetişenlere ne mutlu.’⁴⁷⁸ “Son Karar” koleksiyonundan “Karanlığın Dumanı” hikâyesinde, rüya gören öznenin evine gittiğini sandığı ancak aslında öyle olmayan bir yola girdiğinde uzun bir betimleyici duraklama vardır; zaman durur ve bu yol betimlenir. Anlatıcı şöyle der: “Onun gerçekten yolum olduğuna dair hiçbir iz bulamadım, ancak hafızamın güvenilirliğinden ani bir şüphe duymam nedeniyle yürümekten vazgeçmedim. O da neredeyse boştu; evet, kenarlarında küçük ve aralıklı kahvehaneler vardı, ancak meydanında kimse görünmüyordu. Kahvehanelerinden garip, keskin ve etkileyici kokular yayıldı ve oturanlar ne duyar ne görür gibiydi, hiçbir şeyle meşgul değillerdi veya hayatla bağları yoktu.”⁴⁷⁹ Benzer şekilde, betimleyici duraklamalar “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda da tekrarlanır; örneğin “Rüya 3”te anlatıcı, gemiyi, direği ve ona bağlı adamı betimlemek için zamanı durdurur⁴⁸⁰ ve “Rüya 4”te uçsuz bucaksız salonu betimler.⁴⁸¹

Bütün bu betimleyici duraklamalarda anlatı durur ve zaman buna bağlı olarak kesintiye uğrar, betimlemenin kendini göstermesine ve detayların sunulmasına olanak tanır. Bu detaylar, metinlerin kısa ve yoğun olmasına rağmen birkaç satır boyunca sürebilir. Betimleyici duraklama, hikâye anlatısının zamanını yavaşlatarak metnin ifade süresini genişletirken hikâyenin kendi zamanını durdurur. Yukarıdaki metinlere ilk bakışta, bu betimleyici duraklamaların hareket taşıdığı anlaşılır; çünkü bu duraklamalar, ritmik bir dil olan ve okuyucunun, kelimelerin etkileyici ve çağrışımsal doğasıyla hareketi hissetmesini sağlayan şiir diline dayanır. Okuyucu, zaman, mekân ve etkileşim içindeki karakterlerle dolu büyük bir tablonun karşısında olduğunu hisseder. Bu, rüyanın bir canlılık unsuru olarak kullanıldığı, hayali dünyanın gerçekçi bir şekilde tasvir edildiği ve anlatıya gerçeklik kazandırıldığı izlenimi uyandırmak için yapılır. Metin, rüyanın yapısına derinleştikçe, betimleme, hayali anlatı dünyasını okuyucuya gerçekçi kılmak için bir illüzyon aracı olarak kullanılır. Bu nedenle, hikâyenin başlangıcında ya da sonunda, yoğunlaşma ve düşünceye dalma gibi betimlemelere başvurmak kaçınılmazdır. Ayrıca, bu duraklamalar özlü ve yoğun bir şekilde ele alınmıştır.

⁴⁷⁸ Bkz. A.e., cilt 10, s. 339.

⁴⁷⁹ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 415.

⁴⁸⁰ Bkz. A.e., cilt 10, s. 715.

⁴⁸¹ Bkz. A.e., cilt 10, s. 716.

Bunlar, rüyanın hikâye metinlerini hareket ve canlılıkla dolduran dört anlatı hareketidir. Bu metinlerin zamanı, durgunluğu ya da kesintiyi bilmez; ne olursa olsun sürekli hareket halindedir.

3.10. Düş ve Mekânın Dönüşümleri

Genel anlamda mekân, “bir şeyi düşmekten engelleyendir. Çünkü genellikle hayvanlar için yer olarak algılanan hava değil yeryüzüdür.”⁴⁸² Oysa anlatı sanatında, metin “kelimeler aracılığıyla kendine özgü özellikleri ve farklı boyutları olan hayali bir mekân yaratır.”⁴⁸³ Bu, bizi mekânın zamanla birlikte olayların ve karakterlerin (hareketleri ve durgunlukları) geçtiği anlatı alanını oluşturduğuna götürür. Bu nedenle mekân, anlatının temel unsurlarından biridir; çünkü mekân olmadan bir anlatı düşünülemez. Hiçbir olay, belirli bir zamanda gerçekleşirken onu barındıracak bir mekâna ihtiyaç duymadan var olamaz.

Mekânın önemi ve hikâye anlatısındaki rolü göz önüne alındığında, mekân üzerine yapılan çalışmalar çeşitlenmiş ve farklı uzmanlık alanlarına göre sınıflandırmalar oluşturulmuştur. Mekân, otoriteye tabi olduğu özelliklere göre sınıflandırılmış⁴⁸⁴ aynı zamanda felsefi bir boyut kazanmış ve “bir şeyin bulunduğu veya bir şeyi içeren, onu diğer şeylerden ayıran bir alan” olarak tanımlanmıştır.⁴⁸⁵ Ayrıca mekân; “kavramsal mekân, duysal algıya dayalı mekân, fiziksel mekân ve mutlak mekân” gibi türlere ayrılmıştır.⁴⁸⁶

Bir araştırmacı, bu çeşitliliğin nedenini olayların değişmesi ve gelişmesiyle açıklamaktadır; bu durum, mekânların çeşitlenmesini, genişlemesini veya daralmasını zorunlu kılar. Aynı zamanda, hikâye anlatısında tek bir mekândan söz etmenin mümkün olmadığını, mekânın “bakış açısının aldığı yere göre çeşitlilik gösterdiğini” belirtmektedir.⁴⁸⁷

⁴⁸² et-Tehânavî, *Keşşâf Istılâhât el-Fünûn*, Dâr el-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1. baskı, 1998, s. 4.

⁴⁸³ Sîzâ Kâsım, *Binâü'r-Rivâye: Dirâse Mukârane li Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, s. 74.

⁴⁸⁴ Bkz. Yuri Lotman, *Müşkiletü el-Mekân el-Fennî*, çev. Sîzâ Kâsım Derâz, “Elif” Mecelletü'l-Belâğa el-Mukârane, Kahire, el-Câmi'a el-'Amerikiyya, sayı 6, Bahar 1986, s. 81-82.

⁴⁸⁵ Mustafa ed-Dab, *Istrateciyyet el-Mekan*, el-Haye el-Amme li-Kusur es-Sekafe, Kahire, Ekim 1998, s. 60.

⁴⁸⁶ Yumna Tarif el-Huli, *Işkâliyyet' üz-Zeman fi el-Felsefe ve'l-İlm*, “Elif” Mecelletü el-Belağa el-Mukârane, Kahire, el-Camia el-Amerikiyya, sayı 9, 1989, s. 13.

⁴⁸⁷ Hamid el-Hamdani, *Bineyetü' en-Nas es-Serdi*, s. 63.

Mekân üzerine yapılan çalışmalarda hangi sınıflama benimsenirse benimsensin, mekânın hikâye anlatısındaki diğer bileşenlerle yakın bir ilişki içinde olduğu, anlatıda anlatıcı aracılığıyla yer aldığı unutulmamalıdır.⁴⁸⁸ Hikâye metnindeki mekân, yalnızca olayların gerçekleştiği sessiz bir arka plan olmanın ötesine geçer; “edebi bir eser, mekânından yoksun olduğunda özgünlüğünü ve dolayısıyla otantikliğini kaybeder.”⁴⁸⁹ Hatta bazı araştırmacılar, edebiyatın dehasının mekânında yattığını savunmaktadır.⁴⁹⁰

Buradan hareketle mekân, hikâyenin farklı unsurlarını bir araya getiren ilişkiler ağının merkezi olarak değerlendirilebilir. Hatta bazen, “eserin tamamının varlık sebebi olur ve diğer unsurlar kadar titizlikle düzenlenir.”⁴⁹¹

Rüyanın mekâna olan etkileri, Necîb Mahfûz’un anlatısal yapısındaki diğer unsurlar üzerindeki etkileri kadar çeşitlidir. Bu etkiler, mekânda dönüşümler, özellikler ve başka anlatı mekânlarında nadiren rastlanan nitelikler yaratır. Bu dönüşümün ilk öne çıkan özelliği, rüyaların geçtiği mekânlardaki şiirselliktir. Bu şiirsellik, mekânların bir tür şiir diliyle tasvir edilmesinden kaynaklanır. Özellikle rüyanın başlangıcında, anlatıcı mekânı yoğun, imgelerle yüklü bir dille betimleyerek rüyanın başladığı yeri tasvir eder. Bu betimlemeler, hayal gücümüzü eski mitolojik mekânlara yönlendirirken, çoğu zaman gerçeklikten tamamen kopmaz. Örneğin, “Özyaşamın Yankıları” adlı eserdeki “Beste” başlıklı hikâyede, anlatıcı bir odanın rüyada nasıl tasvir edildiğini şöyle aktarır: “Orta büyüklükte bir oda, tavanından gaz lambası sarkıyor. Köşelerinden birinde, karşılıklı minderlerde oturmuş, yüksek sesle kahkahalar atarak sohbet eden erkekler ve kadınlar var. Duvarlarda ne bir kapı ne de bir pencere var; yalnızca dürbün genişliğinde, biraz yüksekte küçük bir delik var ve o delikten yalnızca akşamın arkasına saklanan gökyüzü görünüyor.”⁴⁹²

Anlatıcının bu betimlemesinde, oda sıradan bir mekân değildir. Sadece bir gaz lambasının aydınlattığı, erkeklerin ve kadınların toplandığı, gökyüzünün yalnızca küçük bir delikten görüldüğü bir yerdir. Bu şiirsel betimleme, dili bir hareket ettirici

⁴⁸⁸ Bkz. Mustafa ed-Dabi, *Istratijiyyet el-Mekan*, s. 71.

⁴⁸⁹ Gaston Bachelard, *Cemaliyyatü'l-Mekân*, çev. Galib Helsa, el-Muessesetü'l-Camiyyet li'd-Dirasat ve'n-Neşr ve't-Tevzi, Beyrut, 3. baskı, 1987, s. 5-6.

⁴⁹⁰ Bkz. Abd el-Melik Murtad, *Fi Nazariyyet'ür-Rivaye*, s. 160.

⁴⁹¹ A.e., s. 151.

⁴⁹² Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 345.

unsur olarak kullanarak mekânı mitolojik bir boyuta yaklaştırır ve aynı zamanda ona bir şiirsellik kazandırır.

Rüyanın mekâna etkisi, Mahfûz'un "Raeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] adlı eserindeki birçok rüyanın başlangıcında da belirgindir. Anlatıcı genellikle rüyanın başlangıcında zamanı ve olayları durdurur ve girdiği mekânı tasvir eder. Örneğin, "Rüya 6"da: "Rüyamda, pencere olmayan, kapıları kapalı bir odadayım; odada yalnızca bir sandalye ve yerde yanmakta olan bir mum var."⁴⁹³ "Rüya 9"da: "Rüyamda, yeşil çimenlerle kaplı, zarif bir şehrin içindeyim; etrafında su kaynakları var, hurma, limon ve portakal ağaçları gölge yapıyor."⁴⁹⁴ "Rüya 10"da: "Rüyamda, ufukla sınırlı olmayan bir çöldeyim."⁴⁹⁵ "Rüya 15"te: "Rüyamda, dar ve uzun bir sokakta yürüyorum."⁴⁹⁶ "Rüya 17"de ise: "Rüyamda, siyah bir şemsiyenin altında oturuyorum."⁴⁹⁷ Bu tasvirlerin her biri, mekânı şiirselleştirerek rüyaya, gerçeklikten uzaklaşan, mitolojik ve büyüleyici bir atmosfer kazandırır.

Bu şiirsel mekânlar, Mahfûz'un "Nekahet Dönemi Rüyalari" adlı eserinin birçok bölümüne hâkimdir. Bu eser, neredeyse bir şiirsel formda yapılandırılmıştır ve mekânların betimlenmesi özel bir rol oynar. Eserdeki bazı rüyaların başlangıcında mekânların şiirsel bir şekilde betimlenmesi, diyalogların yerini alır. Mekân betimlemeleri, yalnızca mekânsal bir görüntü, hareket ve zaman geçişlerini aktararak diyalogdan bağımsız bir şekilde işlev görür. Örneğin, "Rüya 3"te: "Bu bir geminin güvertesi, ortasında bir direğe bağlanmış, göğsünden bacaklarına kadar bir halatla sarılmış bir adam. Adam başını şiddetle sağa sola çeviriyor ve içindeki yaralı bir yerden haykırıyor: Bu işkence ne zaman bitecek?"⁴⁹⁸ "Rüya 7"de: "Bu, geniş bir meydan; insanlar ve arabalarla dolup taşıyor."⁴⁹⁹ "Rüya 15"te ise: "Yanları boyunca masaların sıralandığı bir salon... Bu bir devlet dairesi ya da ticari bir kurum ve memurlar ya masalarının başında durgun ya da masalar arasında hareket

⁴⁹³ A.e., cilt 9, s. 77.

⁴⁹⁴ A.e., cilt 9, s. 82.

⁴⁹⁵ A.e., cilt 9, s. 83.

⁴⁹⁶ A.e., cilt 9, s. 88.

⁴⁹⁷ Mahfûz, *el-A'malü'l-Kâmile*, cilt 9, s. 90.

⁴⁹⁸ A.e., cilt 10, s. 715.

⁴⁹⁹ A.e., cilt 10, s. 717.

halindeler.”⁵⁰⁰ Bu betimlemelerin her biri, yoğun imgelerle dolu şiirsel bir dille rüyaların mekânlarını yansıtarak okuyucunun hayal gücünü harekete geçirir.

Bu anlatılarda, mekânın dönüşümleri, şiirsel bir hale dönüşmekle kalmaz, aynı zamanda rüyanın etkisiyle mekânlar arasındaki geçişler genişler; anlatıcı, karakterler ve olaylar mekânlar arasında özgürce ve herhangi bir kısıtlama olmaksızın geçiş yapar. Rüya ile mekânlar arasındaki bu geçişlerin sıklığı özellikle romanlarda görülür, ancak her zaman mantıklı ya da nedensel bir geçiş yapılır; oysa rüyada birden fazla mekânda ve birbirine bağlı olmayan bir şekilde, her şey aynı anda gerçekleşebilir. Çünkü rüya mantığı, anlamın ortaya çıkmasına olanak tanır.⁵⁰¹

Bu mekânsal çeşitliliği ve dönüşümün mekanizmalarını, alışılmadık ve imkânsız olan yere çıkışını Raeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] eserindeki “Rüya No 9”da ortaya koymak mümkündür. Rüya, anlatıcının şu sözleriyle başlar: “Rüyada gördüm ki ben, Hemezanî’nin Makamat’ının kahramanı İsa bin Hişam’ım ve Ebu’l-Feth el-İskenderani’nin müridiyim, bir meydanı geçiyordum, yer ve zaman belirsizdi.”⁵⁰² Bu, son derece gizemli bir başlangıçtır; çünkü olayların geçtiği belirli bir yer yoktur ve rüyanın doğası gereği, rüya gören kişinin kendisi için bilinmeyen bir yerde geçebilir. Hatta bu belirsiz meydanda anlatı fazla durmaz; çünkü özne başka bir mekâna geçer, büyük bir gösteri, “Sonra kendimi, güçlü sesli bir hatibe bakan dev bir gösterinin kenarında buldum.”⁵⁰³ Anlatıcı, bu geçişin nasıl olduğunu söylemez, çünkü rüyada, bir yerden başka bir yere geçiş yapılabilir, bunun için herhangi bir araç gerekmez ve mantıklı bir açıklama aranmaz. Bu rüya yasalarına göre, rüya gören öznenin, farklı yerlerde çeşitli olaylara tanık olmasına ve Ebu’l-Feth ile farklı mekânlarda buluşmasına izin verilir; birbirlerini “Caminin girişinde yüz yüze bulurlar.”⁵⁰⁴ Zaman ve mekân değiştiğinde, tekrar başka muhteşem genişlikte olan ve askerlerin mızraklarla koruduğu bir salonda görüşüyorlar. Özne rüya boyunca başka bir mekâna geçer, bu sefer “Yere tuz atsan bile toprağa ulaşmayacak derecede kalabalık bir meydan”dır.⁵⁰⁵ Orada insanlar, “sesli bir hatibe” kulak verirler ve özne

⁵⁰⁰ A.e., cilt 10, s. 722.

⁵⁰¹ Bkz. Mahmûd ed-Dab‘, *el-Binye ve’t-Tecrib fî Ahlâm Necîb Mahfûz*, s. 95.

⁵⁰² Mahfûz, *el-A’malü’l-Kâmile*, cilt 9, s. 79.

⁵⁰³ A.e., aynı sayfa.

⁵⁰⁴ A.e., aynı sayfa.

⁵⁰⁵ A.e., cilt 9, s. 80.

bunun Ebu'l-Feth olduğunu fark eder.⁵⁰⁶ Ardından, “kalabalık dinleyicilerle dolu bir salona” gider.⁵⁰⁷ Bu birbirine bağlı olmayan mekânlar arasında yapılan geçişlerin tek gerekçesi, rüyanın mantığından kabul edilen her şeyin, rüyanın yarattığı mantıkla kabul edilmesidir.

Benzer bir etkiyi, “Nekahet Dönemi Rüyalari” eserinde de görmek mümkündür. Burada da mekânlar arasındaki geçişler hızla gerçekleşir. “Rüya 32”de anlatıcı şöyle der: “Eski arkadaşım bana Yemen’e gitmek üzere olduğunu ve beni de davet ettiğini söyledi. Ben de bu teklifi düşündüm.”⁵⁰⁸ Ancak burada, mantıklı bir geçiş açıklanmaz ve anlatıcı, bir anda Yemen’e gider. Anlatıcı, hemen sonra “Yemen’deki ofisimde görüyorum kendimi.”⁵⁰⁹ der ve anlatıcı, hiçbir açıklama yapmadan zaman ve mekân arasında hızlı bir şekilde geçiş yapar.⁵¹⁰ Rüya mantığı burada da çalışmaktadır; mekânlar ve zamanlar, rüyanın kuralları çerçevesinde hızlı bir şekilde değişir ve anlatıcı için anlam kazanır. Bu durum, gerçeklikten uzak ve fantastik bir anlatı oluşturan rüya mekânını zenginleştirir.

Ayrıca, “Rüya 492”de, “El-Ahlam El-Ahira” eserinde “Büyük bir gece, Tut an Khamon’un mezarından çıkarak Kahire sokaklarında yürürken polis onu yakalayıp tutuklamak ister, ancak o büyüsel bir şekilde onlardan kaçıp mezarına geri döner”⁵¹¹ gibi anlatımlar, rüyanın mekân üzerindeki etkisini ve dönüşümünü açıkça gözler önüne serer.

Mumyaların “Tut an Khamon”un mezardan Kahire sokaklarına ve hapis haneye doğru mekânsal geçişi, ardından tekrar mezara dönüşü, yalnızca rüyanın mantığıyla açıklanabilir. Rüya bu geçişlerin ve mekânlar arası hareketin çokluğunu kabul etmekte ve bu hareketi, “Beni buldum” gibi anahtar kelimelerle meşrulaştırmaktadır. Bu ifade, hayal gücünün anlamını taşır ve başından itibaren rasyonel mantığın geçerli olduğu önceki deneyimlerin yerine, akıl ötesi bir hafiflik yasasını yerleştirir. Bu durum, zamanın ve hareketin doğal fizik yasalarının ötesinde bir deneyim yaratır. Bu

⁵⁰⁶ A.e., aynı sayfa.

⁵⁰⁷ A.e., cilt 9, s. 81.

⁵⁰⁸ Mahfûz, *el-A'malü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 732.

⁵⁰⁹ A.e., aynı sayfa.

⁵¹⁰ A.e., aynı sayfa.

⁵¹¹ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahira*, s. 182.

anlamda, rüya doğanın tüm yasalarını (uzunluk, genişlik, yükseklik ve zaman) ihlal eder, tıpkı Mahfûz'un mekânla ilgili rüya anlatımlarında olduğu gibi.

Mahfûz'un eserlerinde mekânın rüya etkisiyle geçirdiği bir diğer dönüşüm, mekânın zamanla yoğun bir şekilde birleşmesidir. Özellikle “rüya anlatılarında.” Mahfûz'a göre mekân, “zamanla ayrılmaz bir şekilde bütünleşmiştir; Mahfûz'a göre zaman, belirli bir mekândır. Mahfûz, zamanı ancak mekânda yaratır ve mekânı zamanından bağımsız bir şekilde gezmez, o zamanla mekânı hareket ettirir, zaman mekânında sürekli hareket eder, başından Allah'ın dilediği zamana kadar.”⁵¹²

Anlatıcı, kısa bir anda bize birçok olayı anlatıyor; anılar hakkındaki konuşma uzar ve dallanır, sevgi ve dostluk cümlelerinin ve vedalaşma cümlelerinin paylaşılması da öyle. İki kadın arasındaki sözlü kavga ve aralarındaki atışmalar—tüm bunları anlatıcı açıkça belirtmez, aksine onları yoğunlaştırılmış bu cümlelerde özetler. Bu cümleler, uzun bir zaman dilimini kapsar, olaylarına ışık tutar ve detaylara girmeden rüya zamanı ile söylem zamanı arasında bir denge sağlar.

Zaman ve mekânın birleşmesini gösteren bir rüya örneği, anlatıcının şöyle dediği “Nekahet Dönemi Rüyaları” kitabındaki “Rüya 18'dir.

“Motorlu teknenin iki yanında oturuyorduk. Herkes yalnız ve birbiriyle ilgisiz görünüyordu. Navigatör gelip motoru çevirdi. Kılavuz çok güzel bir kızdı. Onu görünce kalbim titredi. Ağacın altında dururken pencereden dışarı baktım, çocukluk ve ilk gençlik arasındaki zaman ve nehirde yanımdan geçerken gözlerim onun asil başına sabitlendi ve kalbim esintiyle ritim tuttu ve beni nasıl karşılayacağını görmek için ona doğru yürümeyi düşündüm.

Ama kendimi Mevlid-i Hüseyin kalabalığıyla dolu popüler bir caddede, belki de Ghouriya'da buldum ve onun bir virajda zorlukla ilerlediğini gördüm ve ona yetişmeye karar verdim.

İlahicilerden bir grup, şehit Hüseyin'i selamladı.

Kısa sürede, nehirde uzun bir mesafe kat etmiş olan teknedeki yerime geri döndüm. Kumanda yerine baktım ve asık suratlı yaşlı bir kaptan gördüm. Etrafıma bakarak kayıp güzel kız hakkında sormak istedim, ancak sadece boş koltuklar

⁵¹² er-Rahâvî, *Harekiyyetü'z-Zaman ve İhya el-Lahza fî İbda' (Ahlâm) Necîb Mahfûz*, s. 121.

gördüm. Ayağa kalktım ve yaşlı adama kayıp güzel kız hakkında sormak için yöneldim.”⁵¹³

“Ama kendimi, muhtemelen Guriye olan ve Hüseyin Mevlidi sırasında halkla dolu olan bir halk sokağında buldum. Onu bir dönemeçte zorlukla yolunu açmaya çalışırken gördüm ve peşine düşmeye karar verdim.”

Bu rüyada mekân hareketli, ancak toplanmaya, kalabalığa ve geçişe izin veren belirli bir mekândır. Ondan çıkmadan veya hareket etmeden zamanından çıkmak mümkün değildir; böylece mekân ve zaman, varlık ve yokluk döngüsünde birlikte dönerek kaynaşırlar. Dolayısıyla anlatıcı zamandan ancak önce mekândan çıkarak ayrılır. “Çocukluk ile gençliğin başlangıcı arasındaki” döneme dönüşle birlikte, kız “pencereden göründü ve ben ağacın altında duruyordum.” Ona doğru yürüyüp nasıl karşılayacağını görmek için düşünme zamanı, kızın geri dönüp “bizimle nehirde hızla ilerlemesi” ile bağlantılıdır. Onu takip etme kararının zamanı, ancak “muhtemelen Guriye olan ve Hüseyin Mevlidi sırasında halkla dolu olan bir halk sokağında” mevcut olduğunda gerçekleşir. Onun hakkında ve kayboluşu hakkında soru sorma zamanı, “nehirde uzun bir mesafe kat etmiş olan teknedeki yerime” geri dönüşle birleşir. Böylece rüya, mekân ve zaman arasında güçlü ve özlü bir birleşmeye yol açar; mekânı sadece zamanda, zamanı da sadece mekânda görürüz. Böylece anlatı yapısı daha da bütünleşir; hikâyeyi ağırlaştırabilecek çıkıntılara veya ayrıntılara yer yoktur. Doğası gereği dilin yoğunluğu ve dolgunluğu nedeniyle rüyada bu tür ayrıntılara yer yoktur; dolayısıyla bütünleşme ve bağlantı gerçekleşir.

Bu rüya, anlatıcıya ne olduğunu, güzel kıza ne olduğunu veya diğerlerine ne olduğunu bilmeden sona erer; böylece okuyucunun hayal gücü istediği gibi serbest bırakılır. Ancak hayal gücü harekete geçmeden önce mekân ile zamanı birleştirmesi gerekir ve mekânlar arasında hareket ederse, zamanın eşlik etmediği bir geçiş yoktur. Bunu, Mahfûz’un zaman ve mekân unsurlarını ele alma felsefesinden ve onların bu bağlantısından ayrı görmüyorum; bu bağlantı, eserlerinin mekân isimleriyle anılan tüm romanlarının başlıklarında ortaya çıkmıştır: “Han el-Halili”, “Yeni Kahire” (Kahire 30), “Midak Sokağı”, “Saray Gezisi”, “Şeker Sokağı”, “Miramar”, “Kuştımur” vb. Bunların hepsi, zamanlarından ayrı mekânlara işaret eden başlıklar değildir. Bu da mekânın genel olarak anlatı sanatında etkin bir unsur oluşturduğunun göstergesidir; çünkü özel

⁵¹³ Mahfûz, *el-A'malu'l-Kamile*, cilt 10, s. 724.

yapısı ve karakterler, zaman ve bakış açıları gibi diğer unsurlarla kurduğu ilişkiler sayesinde anlatı malzemesini çerçevelemede ve olayları düzenlemede önemi vardır⁵¹⁴. Mekân, hayatın anlamına dair hissi iletir ve onun sürekliliği ve genişlemesi üzerindeki vurguyu iki katına çıkarır.⁵¹⁵

Mahfûz'un hikâyelerinin yapısında rüyanın neden olduğu dönüşümler, değişiklikler ve karakterler, olaylar, zaman ve mekân gibi anlatı yapısının unsurlarında yaptığı dönüşümler, bu bölümde ve önceki bölümlerde gösterildiği gibi, bizi Mahfûz'un rüyasını yorumlama girişimine yönlendirir, böylece bu dönüşümlerin anlam ufuklarını çıkarabiliriz; bu da çalışmanın bir sonraki bölümünde ele alınacaktır.

⁵¹⁴ Bkz. Şâkir en-Nablusî, *Cemâliyyâtü'l-Mekân fi'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti*, el-Muassese el-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut, t.y., s. 13.

⁵¹⁵ Bkz. İbrâhîm Cendârî, *el-Fadâ el-Rivâi 'Inde Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, s. 174.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NECÎB MAHFÛZ’UN RÜYASININ ANLAMSAL UFUKLARI

Yorum teorisi savunucuları, “üretim” ve “alımlama” süreçleri arasındaki yapay ayrımı reddederler ve bir sanat eserinin, kendi başına tutarlı ve bağımsız bir dünya inşa etmeye ne kadar çalışırsa çalışsın, gerçek bir nesne olarak kendi için değil, bizler için, yani onu izleyen ve ondan haz duyan bir izleyici kitlesi için var olduğunu vurgularlar⁵¹⁶. Jean-Paul Sartre, “Edebiyat Nedir?” adlı kitabında edebi pratikte üretim ve alımlama veya yazma ve okuma boyutları arasındaki diyalektik ilişkiyi analiz ederken, hiçbir yazarın metnin oluşumu ile okunması arasındaki boşluğu görmezden gelemeyeceğini belirtir. Yazar aynı anda keşfedip yazamaz; çünkü yaratıcılık, yaratıcı etkinlik için özsel olmayanı hedefler ve yaratılan konu, başkaları için nihai görünse bile, bize sürekli olarak askıda gibi görünür. Her zaman bu satırı, bu rengi veya bu kelimeyi değiştirebiliriz; asla kendini dayatmaz. Üretilen metin, nihai şeklinden asla emin olmayan üretici öznenin elinden kaçır. Eğer yazar sadece kendisi için yazsaydı, metin bir nesne olarak var olamazdı. Bu durumda yazma süreci, diyalektik olarak ona eşlik eden okuma sürecini varsayar. Yazar ve okuyucunun birleşimi, metne zihnin ürettiği gerçek ve hayali bir nesne olarak hayat verir. Sanat, ancak başkası için ve başkası aracılığıyla vardır.⁵¹⁷

Sartre’nin yukarıdaki bakış açısı, eleştiride yeni bir kavram olan, alıcının metnin üretimine katılımını ve onu yorumlama hakkını temellendirir. Edebi eserin alımlanması kendi orijinal bağlamı dışında gerçekleşiyorsa, doğal olarak birden fazla yoruma açılabılır ve birden fazla açıklamayı kabul edebilir; çünkü her yeni okuyucu kendi özel deneyimini, bireysel kültürünü, çağının değerlerini ve kaygılarını beraberinde getirir ve metne bunlar aracılığıyla bakar. Bu, sınırsız veya kuralsız bir okuma veya yorumlama olasılığı anlamına gelmez; bir yorumun kabul edilebilir olması için, bir eleştirmenin de belirttiği gibi, üç ana kurala bağlı kalması gerekir: Yorumlama şebekesinin veya modelinin edebi eserin tümüne uygulanabilir olması, sadece bazı bölümlerine değil; yorumlama şebekesinin, psikanalitik bilimler aracılığıyla ortaya çıkan sembolik mantığa bağlı kalması; iç ve dış tutarlılık ilkelerine bağlı kalması

⁵¹⁶ Alıcının modern edebiyat eleştirisindeki rolü üzerine bkz. İbrâhîm es-Sa’âfîn, *İşkâliyyet’ül-Kâri’ fî’n-Nakd el-Elsunî fî Nazariyyet el-Edeb ve Mugâmerat et-Tecrib*, cilt 1, Dâr eş-Şurûk el-Arabiyye li’n-Neşr ve’t-Tevzî’, Kudüs, 1. baskı, 1993, s. 5-35.

⁵¹⁷ Bkz. Jean-Paul Sartre, *Mâ el-Edeb*, çev. ve sunum: Muhammed Ğunimî Hilâl, Mektebet el-Ura, Kahire, 2005, s. 46 ve sonrası.

denebilir. İç tutarlılıktan kastımız, okuyucunun yapısalcı olsun, gerçekçi veya sembolik olsun, yorumlama ve analiz yöntemine bağlı kalmasıdır. Dış tutarlılık ise, okuma sırasında metin ve yazıldığı koşullar, yazarın hayatı ve çağı hakkında bildiğimiz nesnel verilerle çelişmemeyi ifade eder.⁵¹⁸

Aslında, Mahfûz'un metinlerindeki rüyaların anlamsal ufuklarını ele almak, bu metinlerde yer alan rüyalara, bilinçdışından bilince dönüşen dilsel metinler olarak yaklaşımdan mümkün değildir.⁵¹⁹ Bu rüyalar, bilmecelerle dolu olup, rüya imgelerinin anlatısal dilsel bir biçimlendirmesidir ve çelişkili hatta zıt unsurları bir araya getirir. Yoğunlaştırma, dönüşüm ve aktarım gibi düzenleyici işlemlere tabi tutulur ve böylece başka yorumlayıcı metinler üretir. Edebî rüyanın bu özel niteliği, rüyanın yapısı ve içeriği ile hikâye bağlamında rüyayı anlatan anlatıcının dili arasında bir farklılık olduğu varsayımına yol açar. Çünkü gerçek rüya, birey için hayati anlamlarla yüklüdür; oysa edebî rüya, kurgu içinde, edebî eserde gerçekleşen rüyanın anlamlarıyla yüklüdür. Bu nedenle, rüyaların ortak dilsel niteliği, rüya ile metin arasında bir özdeşlik genellemesine yol açar ve "her rüya metninin diğer metinlerden farklı bir durumu yoktur, içine girdiği bağlam veya bağlamlardan hiç farklı değildir. Sadece burada daha açık bir biçimde bilinçdışından bahsediyoruz."⁵²⁰ Dolayısıyla, rüya diğer tüm metinler gibi bir metindir ve bu da metnin yorumlanmasının rüyanın yorumlanmasından farklı olmadığı anlamına gelir.

⁵¹⁸ Bkz. Hasan Mustafa Sehlûl, *Nazariyyâtul-Kirâ'a ve't-Ta'vîl el-Edebî ve Kadayâhâ*, Menşurât İttihâd el-Kuttâb el-Arab, Şam, 2001, s. 30.

⁵¹⁹ Hermeneutikçiler, özellikle Schleiermacher, dili yazarın düşüncelerini ifade etme yolu olarak görmüşlerdir. Yazarın dili bu özel kullanımı, dilin öznel yönünü oluşturur. Öte yandan, dile nesnellik kazandıran şey, metnin yazarın düşüncesinden bağımsız hale gelmesini sağlayan anlama sürecinin kendisidir.

Schleiermacher, iki tür yorumu birbirinden ayırır: dilbilgisel-linguistik yorum ve psikolojik yorum. İlki, düşüncenin dil aracılığıyla söylemin özüne ulaşması üzerine kuruludur. Amacı, düşüncenin dili nasıl kullandığını anlamak suretiyle söylemi kavramaktır.

Psikolojik yorum ise, yazarın öznel deneyimini bütünüyle anlamayı hedefler. Metin, yazarın bireysel ve öznel deneyiminin bir ürünü olup, bu deneyim zihinsel etkinliği yansıtır. Bu, metni yazarın iç dünyasıyla uyum içinde değerlendirmek ve söylemi üreten süreci yeniden inşa etmek anlamına gelir.

Yukarıdaki iki yorum tarzına göre, her metin bir yaratıcı eylem haline gelir; aynı şekilde okuma da bir yaratıcı eylemdir. Bu ikilik, yani metin ve okuma arasındaki ilişki, iki kaygıdan kaynaklanan bir müzakere gibidir: "Birincisi, anlaşılma kaygısıdır ki bu nedenle yazarız; ikincisi ise anlama kaygısıdır ki bu nedenle okuruz." (Bkz. Kihel Mustafa, *el-Ensenetü ve't-Te'vîl fî Fıkr Muhammed Erkun*, yayımlanmamış doktora tezi, Kasantina Üniversitesi, 2007, s. 83; David Jasper, *Mukaddime fî'l-Hermenevtika*, çev. Vecih Kansuh, el-Dâr el-Arabiyye li'l-Ülûm, Meşrûât el-İhtilâf, Cezayir, 1. baskı, 2007, s. 119)

⁵²⁰ Fârid ez-Zâhî, *en-Nas ve'l-Cesed ve't-Tevîl*, s. 126.

Anlatıda, yoruma kapı açmak isteyenler için, “şiiire kıyasla okuma çeşitliliği olasılığı azalır ve böylece dâl ve medlûl (lafz ve mana) arasındaki bağlantı artar. Anlatı, anlam sapmalarına ve dilin alışılmış anlam kullanımından (ana hat) mecazî dile çıkmaya geniş ölçüde başvurmaz, sadece anlatının izin verdiği ölçüde ve özellikle gösterge ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sapması çerçevesinde değerlendirilir. Çünkü bu, diğerlerinden ayıran şiiirsel bir özelliktir.”⁵²¹

Rüya, anlatıya -anlatı yapısı ve unsurları üzerindeki etkisiyle, bu çalışmanın önceki bölümlerinde görüldüğü gibi- alışılmış anlamın dışına çıkan bir tür katkı sağlar. Rüya, bir anlatı tekniği olarak, alışılmadık olanı sunar ve anlatı yapısında etkili bir rol oynar; bu şiiirsel özelliği anlatıya taşır, ancak şiiirde bilinen edebî figürler şeklinde değil, anlatının anlam yapısını derinleştirir ve yorum ufuklarını açar. Böylece tek bir okumaya değil, birden çok okuma olasılığına izin verme şeklinde kendini bariz kılar. Belki de Necîb Mahfûz, rüyaların bu imkânını fark etti ve özellikle son rüyaları -Salah Fevzi'nin dediği gibi- “dildeki estetik deneyiminin damıtılmış ve yoğunlaştırılmış bir özetidir. Çünkü bilgelik, sembolik işaretler ve parlak çoklu renklerle dolu o nadir ve eşsiz parçalarla parıldar.”⁵²²

Yukarıdaki sözler, Necîb Mahfûz'un son üslup döneminin en önemli özelliklerini özetler ve sadece son döneme değil, tüm rüya temalı hikâyelerine uygulanabilir. Bu, bizi bu benzersiz rüya yazma deneyiminin arkasına dalmaya, onu yorumlamaya ve yoğun ve dolgun bu dilin ardındaki anlamları okumaya teşvik eder. Bu dil, birçok anlam ifade eder ve belki de şifrelerini çözme girişimlerinin çokluğu kadar artar. Bu anlamların çokluğuyla, araştırmacı için bu deneyimden ortaya çıkan bazı belirgin anlamlara odaklanmaktan başka bir seçenek kalmaz. Eğer Mahfûz'un rüyaları “bazı cömert insanların hikâye dediği, avuç içi büyüklüğünü aşmayan küçük şeyler” ise⁵²³ onlar, onun fikirlerini, görüşlerini ve dileklerini temsil eder. Bu rüyalarda, sevgili vatani Mısır'ın geleceğini öngörmeye çalışmıştır. Değişebilecek bir gerçeği kaydeden, özenle seçilmiş rüyalar; onlarda hayatın geleceğine dair birçok düşüncesi ve dileği vardır—sevdiği ve uğruna yaşadığı bir ülkenin hayatı. Mahfûz, bu nadir ve kıymetli parçaları, sanki ruhunun parçaları ve yılların özverisinin özümüş

⁵²¹ Mahmûd Ed-Dub', *el-Binye ve't-Tecrib fi Ahlâm Necîb Mahfûz*, s. 99.

⁵²² Salah Fadl, *Esâlib Necîb Mahfûz*, s. 285.

⁵²³ Böylece Mahfûz son eseri *Ahlâm Fetrat en-Nakaha'yı* 29 Mart 2006 tarihli *er-Riyad* gazetesinde tanımladı.

gibi bize sunmayı başardı; böylece dürüst bir parlaklık yayarlar ve ruha yansır, böylece sakinleşir ve arınır.⁵²⁴

Raeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] hikâyesinde Mahfûz, sonraki rüyalarında onu izleyebileceğimiz bir sembolik rüya dünyası açar. “Râeytu fî-mâ yerâ-nnâim” [Uyuyanın gördüğünü gördüm] de, aşağıdaki sayfalarda analizden anlaşılacağı üzere, bilgi yolculuğunun bütünsel bir sembolüyle başlarken, “Nekahet Dönemi Rüyaları” ve “Son Rüyalar”, her bir rüyada ayrı ayrı kısmi sembolizm aracılığıyla, Mahfûz’un uzun bilgi yolculuğu sırasında kesinlikle ilgilendiği gerçekçi ve metafiziksel konuları ele alır. Bu, bu bölümün sonraki sayfalarında açıklamaya çalışacağımız şeydir.

4.1. Bilgi Yolculuğu ve Sembolizmin Bütünselliği

Sembol, “görüntüyle ifade etmenin maskeli bir yüzü” olarak tanımlanır.⁵²⁵ Bu ifade genellikle, benzerlik yoluyla belirlenemeyeni ima etmeye dayanan sözel bir bileşimden oluşur. Böylece sembolün sözel unsurları “tüm açıklama sınırlarını aşar, duygu ve düşüncenin karışımlarını birleştirir.”⁵²⁶

Sembol, fikir ve duyguları ifade etme sanatıdır. Onları doğrudan veya açık karşılaştırmalar ve somut biçimlerle açıklamak yerine, bu fikir ve duygulara uygun gerçekliğin nasıl olabileceğine dair imalarla ifade eder. Bu, okuyucunun zihninde koşulsuz semboller kullanarak onları yeniden yaratarak yapılır. Sembol, insanın entelektüel, kültürel ve bilişsel faaliyetlerinin yönlerini ifade etmek için bir araçtır; şeyler, unsurlar, fikirler, duygular ve kültürler onun içinde birleşir ve etkileşir. Bu şekilde, hayatı ve gerçekliği dolaylı ve sanatsal bir yolla ifade etmek, hayatın özünü açıklamak, gerçekliğin içindeki gizli ve çeşitli ilişkileri ortaya çıkarmak amaçlanır.

Sembolün ifade edici özelliği, bu nedenle, ifade tekniklerinden biri olarak onun özel doğasında yatar. Bu doğa, öncelikle ima, yoğunlaştırma, doğruluktan uzaklaşma, sözcüklerin kısaltılması ve anlamın yoğunlaştırılmasına dayanır. Bilgi ufkunun ve imgesel alanın genişlemesiyle birlikte, okuyucuyu anlamları keşfetmeye ve anlamların

⁵²⁴ Bkz. Muhammed eş-Şerbini, *Ahlâmu'l-Edebb, Ahlâm er-Ressam, Ahbâr el-Edeb*, sayı 70, Aralık 2006, s. 10.

⁵²⁵ Izz ed-Din Ismail, *eş-Şi'ru'l-Arabiyyu'l-Muâsir*, Dar el-Avde, Beyrut, 5. baskı, 1988, s. 195.

⁵²⁶ Muhammed Fettûh Ahmed, *er-Ramz ve'r-Ramziyye fi's-Şi'ri'l-Mu'âsir*, Dar el-Maarif, Kahire, 2. baskı, 1978, s. 41.

taşıdığı şeyleri yaratmaya davet eder. Sembol, kaçamak bir doğaya sahiptir ve anlamlarını kavramak için çoklu ve derinlemesine okumalar gerektirir. Okuyucu, sembol aracılığıyla yazarın fikrine katkıda bulunmaya davet edilir; bu yaratıcı okuma, okuyucuyu okunan metne yaklaştırır.⁵²⁷

Yoğunluk ve çoklu anlamlara dayanan ima edici doğasıyla sembol, doğası ve olanakları itibarıyla rüyaya en yakın olandır. Muhtemelen Necîb Mahfûz da aralarındaki bu bağlantıyı fark etmiş ve rüyaları aracılığıyla insan yapısının karmaşıklığını, değişken faaliyetleri ve somut yansımalarıyla aşan semboller yaratmayı başarmıştır. Bu unsurlardan hareketle, anlamsal ve sembolik içeriğinden önce ve sonra gelen, işlevsel ve keşifçi bir anlatı vizyonu dokumuştur. Bu bağlamda, insan benliğinin bütünüleyici perspektifine eşlik eder ve onu aşar; geleneksel dinamik kavramın ötesine geçer ve aşırıya kaçmadan veya keyfi olmadan bilincin katmanlarının sembolik içeriğine odaklanmanın da ötesine geçer. Necîb Mahfûz, bazı eserlerinde düşünce özgürlüğüyle ilgili mevcut gelişim aşamamızla bağlantılı yerel ve dönemsel nedenlerle sembolizmi abartmış olsa da⁵²⁸ rüyalarda sembol kullanımının kendine özgü bir niteliği ve yeni bir işlevi vardır. Onun rüya sembollerini, çevremizdeki toplumun kültürel, sosyal, siyasi ve entelektüel gerçekliğiyle iç içe geçmiş bilinçli işaretler ve mesajlar olarak yorumlama bağlamında okuyabiliriz; bu da rüya sembollerini bu gerçeklikle ilişkilendirerek ortaya çıkarılabilir.⁵²⁹

Necîb Mahfûz, aynı adı taşıyan koleksiyonun “Raeytu fî-mâ yerâ-nnâim” [Uyuyanın gördüğünü gördüm] hikâyesinde, rüyalarında diğer bilinç düzeylerine nüfuz etti ve onların özelliklerini keşfetti; böylece sembol orada özel bir niteliğe sahip oldu. Hikâye, birbirini takip eden 17 rüyadan oluşur ve her bir rüya, hayat yolculuğunun bir aşamasının sembolüdür. Necîb Mahfûz, bu yolculuğa daha önce birçok eserinde sembolik olarak değinmiştir, ancak burada yeni olan, sembolün rüyaları aracılığıyla hikâyenin dokusunda görünen görsel imgelerde ortaya çıkmasıdır. Böylece sembol, parçalarının toplamından oluşan bütünsel bir hal alır. Bu tür sembol, hikâyenin

⁵²⁷ Sembolün ifade imkânları üzerine bkz. Henri Peyre: *el-Edebu'r-Ramzî*, çev. Henri Zghib, Menşûrât Uveydât, Beyrut, 1. Baskı, 1981, s. 10; Charles Chadwick: *er-Ramziyyetu*, çev. Nesim Yusuf İbrahim, el-Heyetü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, Kahire, 1992, s. 41-42; Mustafa Nasif: *es-Sûratu's-Şi'riyyetu*, Dar el-Endülüs, Kahire, 2. Baskı, 1981, s. 153; Nihad Salih: *el-Medârisu'l-Mesrahiyyetu'l-Muâsiratu*, el-Heyetü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, Kahire, 1982, s. 9; Mustafa Es-Saadani: *el-Binyâtu'l-Uslûbiyye*, Menşetü'l-Meâ'rif, İskenderiye, 1987, s. 72.

⁵²⁸ Bkz. Yahyâ er-Rahâvi: *'An Tabî'ati'l-Hulmi ve'l-İbdâ'*, s. 55.

⁵²⁹ Bkz. Mahmud Ed-Dub': *el-Binye ve't-Tecrib fi Ahlam Necîb Mahfûz*, s. 99.

tamamını kapsar ve onu sembolik bir tülle sarar; hikâye sembolik bir temelde şekillenir, sembol edebî eserin başından sonuna kadar hâkim olur ve hikâyenin tüm gövdesine yayılır. Bu hikâyede, bütünsel sembol birleşir ve sembolik unsurlar, gelişen ve bütünleşmiş sanatsal bir yapı içinde uyum sağlar; yaratıcının deneyimini ve duygularını özümlemler ve onun fikirlerini ve vizyonlarını ifade eder. Sembolik unsurlar veya tekil ve bileşik kısmi semboller, bütünsel sembolik yapıya katkıda bulunan yapısal birimler gibidir; ancak ilk özelliklerini korumazlar, aksine bütünsel yapının potasında eriyerek, etkileşimleri ve edebî eser içinde birbirleriyle girilen bütünleşmiş ilişkiler yoluyla yeni nitelikler ve anlamlar kazanırlar, bu da yazarın ustalığını ve dilsel yeteneğini ortaya koyar.

Hikâye, Mahfûz'un en sevdiği başlangıç noktalarından biri olan "çevreleyen karanlık" ile başlar: "Ama bilincim çevreleyen karanlığı takip ediyor"⁵³⁰ diyor ilk rüyada. Son rüyada ise, bir umutsuzlukla "Siyah bir şemsiyenin altında oturuyorum"⁵³¹ diye sona erer. Ayrıca, ilk rüyada "Beni kopmayan gizli iplerle çekti, yataktan kaydım ve onu takip ettim, dışarıya doğru ilerledim"⁵³²; sonra yine aynı rüyada "Ve asla ileriye bakmaktan vazgeçmeyeceğim" ve "Yanımda sadece susuzluk ve özlem teşvik edici olarak var"⁵³³. Son rüyada ise "Dünyanın kutusunu izleyerek eğleniyorum" ve ardından "Ve gelip vücudumun köşelerinden madalyaları ve hediyeleri çıkardım."⁵³⁴

Bu hikâyedeki rüyalar dizisinin yukarıdaki başlangıcı, karanlıkla birlikte olan bilincin doğumunun başlangıcına işaret eder ve belki de biyolojik doğum aşamasına da atıfta bulunur; bilindiği gibi, çocuk gözleri kapalı olarak doğar ve sonra karanlığı keşfetme girişimleri başlar, bu hayatta gizli iplerle arayanı çeken ışık noktalarını arar. Her zaman ileriye bakar, ancak bu ilk aşamada bilgi ve keşif araçlarından sadece susuzluk ve bu bilgiye özlemi vardır. Böylece, yolculuk ve seyir, farklı aşamalar boyunca devam eder, ta ki arayan benliğin elde ettiği her şey susuzluğu dindirmez ve özlemi söndürmez; bu aşamada geriye dönerek dünyanın kutusuna bakar ve önünde yeni bir aşamanın olduğunu, içinde başka bir tür bilginin bulunduğunu anlar ve bu yeni aşamanın kapılarını açacak önemli yeni ziyaretçiyi beklemeye hazırlanması gerektiğini fark eder. Sonra birden, ziyaretçinin hizmetlerine ihtiyaç duymadan kendi

⁵³⁰ Mahfûz, *el-A'mâlû'l-Kâmile*, c. 9, s. 72

⁵³¹ A.e., c. 9, s. 90.

⁵³² A.e., c. 9, s. 72

⁵³³ A.e., aynı sayfa.

⁵³⁴ A.e., c. 9, s. 90.

yolunu dışarıya doğru açan odur; ağırlığı hafiflemiş ve hızla yükselerek uzaya doğru çıkar, sözlerin tanımlayamadığı sevinçlere doğru özgürleşir.

Hayat yolculuğunun veya şiddetli doğumun başlangıcı ile ölüm meleğini sakın ve teslim olmuş bir şekilde bekleme arasında, sonra da gönüllü ölümü -yani ilk rüya ile son rüya arasında- hayat, neredeyse bilinen aşamalarında devam eder. Bu, ilk rüya ile son rüya arasında yer alan on beş rüyada ortaya çıkar. “Rüya 2”de, merak, bu aşamaların ilkinde, yani gerçeklikle yüzleşmeye iter: “Bir orman olması muhtemel bir yerde, ağaç kökleri arasında atılmış bir kum tanesi. Parıltısıyla dikkatimi çekti ve beni etkisi altına aldı, bana beni gördüğü izlenimini verdiği için”.⁵³⁵ Ancak bu kum tanesi, kısa sürede eylemler ve dönüşümler üretir, sonsuz bir şekilde devleşen bir varlığa dönüşür ve onu karşılayacak gücü olmayan arayan benlik, onun hâkimiyetine teslim olur: “Ondan kaçtım, ama onun alanında, kucağında ve kavrayışında koştum.”⁵³⁶ Ancak bu benlik teslimiyetle yetinmez, şaşkınlık artar ve teslimiyeti reddeden iç benlik ile kaçacak bir çıkış bulamayan dış dünya arasındaki çatışma artar: “Kaçacak bir çıkış yok, durup teslim olmaya sabır yok.”⁵³⁷ Bu teslimiyette, koşan diğerleri gibi o da: “Anladım ki ben bu çıkmazda tek değilim ve milyonlarca insan koşmaktan soluk soluğa.”⁵³⁸ Bunun birazını hafifleten tek şey, bazı sanatsal toplu eğlence umutlarıdır, ancak: “Şarkı söylemek hoş olabilir mi, şarkıcı kavrayış içinde bocalarken?”⁵³⁹ Toplu şarkı söylemenin yokluğuyla (herkes kendi Leyla’sına şarkı söylerken), yolculuğun başlangıcı vahşet ve güzelliğin bir karışımı gibi görünür.

“Rüya 3”te, yolculuğun yeni bir aşaması gelir; burada arayan benlik bir kaçış yolu aramaya çalışır ve bu kaçışın “ona bakan bir göz” de olduğunu düşünür: “Rüyamda, bana bakan bir göz olduğunu gördüm... Büyük bir göz, sanki bir havuz gibi, güzel çizimli, derin siyah, parlak beyaz, bilinmeyen bir yerde düz bir şekilde, ancak beyaz bulutlar onu gölgeliyor.”⁵⁴⁰ Ancak gerçekliği aşma zorunluluğunun neden olduğu durumdan çıkış veya kaçış, kısa sürede benliğe bakan gözle yüzeysel bir ilişki olarak ortaya çıkar; bu yüzeysel ilişki, acıların şiddetini biraz veya geçici olarak hafifletmiş olabilir. Çocukluk arkadaşının dostça buluşmasıyla hüznün geçici olarak

⁵³⁵ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 9, s. 72-73.

⁵³⁶ A.e., c. 9, s. 73.

⁵³⁷ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 9, s. 73.

⁵³⁸ A.e., aynı sayfa.

⁵³⁹ A.e., aynı sayfa.

⁵⁴⁰ A.e., aynı sayfa.

gider ve şaşkınlık bir süreliğine yatıştır; böylece arayan benlik, yolculuğunun yeni bir aşamasına başlar: büyük sınav ve bilgi karmaşası aşaması.

Sınavın zorluğu, ilerleyen benliği herhangi bir siperin arkasına saklanmaya zorlar ve aklına eski arkadaşların bu sınavın şokuna dayanmasında ilk yardımcı olacağı gelir. Böylece “Rüya 4” açılır ve benliği bu arkadaşlar arasında tasvir eder: “Rüyamda gördüm ki... Geçmiş günlerdeki gibi yüzen evdeyim... İçimde bir ses ‘Mutluluk geceleri geri döndü’ diye şarkı söyledi ve arkadaşlar ve sevdiklerim arasında sıcaklığı hissettim.”⁵⁴¹ Ancak benlik, bu sıcaklığın sahteliğini hızla keşfeder: “Yüzlere dikkatle baktığımda halden hale geçtim... Yüzler nerede? Zaman, kalemle onları tuttu, sayfalarına kırıksıklıklarını nakşetti ve damarlarına solgunluğunu yaydı. Ağgözlülüğüyle tazeliği ve parlaklığı emdi. Elektrikli lambaların yerinde yanan mumlar yer aldı ve zarif boylarından sadece yarımalar ve çeyrekler kaldı.”⁵⁴² Böylece sıcaklık hali yalnızlığa dönüşür ve benlik, teslim olup elinden alınmamak için bir kaçış yolu aradığı yüzleşme aşamasında yalnız kalır. Burada yeni bir umut gelir: “Suyun üzerinde altın adasına yürüyeceksiniz.”⁵⁴³ Böylece zenginlik umutları belirir ve katılımcılara hayal ve gülümseme hâkim olur.

İlerleyen benlik, “Rüya 5”te zenginliği aramaya başlar; bu sefer “Plato No 1”de, yani bir film stüdyosunda, zenginlik, lüks ve yıldızlık hayatının olduğu yerde. Ancak bu benlik, bu zenginlik dünyasının iki zıtlığı içerdiğini hızla keşfeder: bir yandan idealizm ve zahitlik simgesi “Faruk Ömer”, diğer yandan cambazlık simgesi “Arap Nasreddin Hoca”. Ve tuhaf olan, bu zıtlıkların tek bir kişide birleşmesidir. Mahfûz şöyle der:

“Çekilen sahne, önceki sahneyle aynıydı; uzanan çöl ve uzun hurma ağacı. Ancak, eski bir aba giymiş, başında külah olan bir Arap adam vardı ve hurma ağacından çok uzak olmayan bir yerde kazı yapıyordu. Aynı oyuncu ve aynı manzara, ama bu Faruk Ömer olamaz!... Yanından, ipek bir aba giymiş başka bir Arap geçti... Sahnelerin çekimi bitti ve ardından bir memnuniyet mırıltısı geldi. Yapımcıya, Ömer

⁵⁴¹ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 9, s. 74.

⁵⁴² A.e., c. 9, s. 74-75.

⁵⁴³ A.e., c. 9, s. 75.

hakkında bir filmde Nasreddin Hoca'nın varlığının ve nasıl aynı oyuncunun iki rolü birden oynadığının anlamını sordum.”⁵⁴⁴

İlerleyen benlik, ulaştığı zenginlik dünyasının çelişkisini hızla keşfeder ve tek bir oyuncunun hem zahitlik ve idealizm örneği olan bir rolü, hem de cambazlık örneği olan diğer bir rolü birleştirdiği bu dünyanın sahteliğine ulaşır. Bu çelişkinin tek gerekçesi, oyuncunun gişe yıldızı olması. Hem drama hem de komediyi iyi oynayan nadir azınlıktan» olmasıdır.⁵⁴⁵ Bu gerçek karşısında, benliğin aradığını bulma umuduyla yeniden bir kaçış yolu aramaktan başka seçeneği yoktur; bu yüzden rüya şöyle biter:

“Bunun ardından kendimi çok hızlı koşarken gördüm, ancak bir hedefe ulaşmak için mi koşuyordum yoksa beni yakalamak isteyen bir takipçiden mi kaçıyordum, bilmiyordum...”⁵⁴⁶ Böylece yeniden kaçış ve yüzleşme aşamasının başka bir durağına hazırlık başlar.

“Rüya 6”da, ilerleyen benliğin yeni bir durağı belirir; zenginlik dünyasının sahteliğini ve çelişkilerini keşfettikten sonra yeniden koşmaya karar verir. Rüya, benliğin yalnız olduğu bir şekilde açılır: “Penceresiz, kapıları kapalı bir odada, içinde bir sandalye ve yere sabitlenmiş yanan bir mum var.”⁵⁴⁷ Benlik artık yalnızdır ve yüzleşme aşamasında dayanabileceği bir yardımcısı yoktur; arkadaşlardan yardım alma başarısızlığından ve zenginlik dünyasının sahteliğini öğrenmesinden sonra ilk durumuna geri dönmüştür. Ona kalan tek şey “tek bir mum”dur ve bu, hâlâ mevcut olan ve benliği aramaya iten bir umut ışığının göstergesidir. Bu yeni umut hızla belirir ve yüzleşme aşamasında başka bir durağı temsil eder; bu, gerçeğin yansımaları temsil eden tarihtir:

“Kapı ardı ardına çalındı, açtım ve sanki aynaya bakıyormuşum gibi geldi. O, benim tıpatıp aynısı, ancak tamamen çıplak, sadece mahrem yerlerini örten bir şey dışında. Ona sordum: Sen kimsin? Koşarak yolunu açtığını gösteren bir şekilde nefes nefese cevap verdi: Kim olduğumu çok iyi biliyorsun.”⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ A.e., c. 9, s. 76-77.

⁵⁴⁵ Mahfûz, *el-A`mâlû'l-Kâmile*, c. 9, s. 77.

⁵⁴⁶ A.e., aynı sayfa.

⁵⁴⁷ A.e., aynı sayfa.

⁵⁴⁸ A.e., aynı sayfa.

Tarih, ilerleyen benliğin önünde soyunmuştur ve benlik onun gerçekliğini öğrenmiştir. Bu gerçeğin ortaya çıkmasıyla görüntü tersine dönmüştür; ilerleyen benliğin tarihin yansıması olması yerine, tarih sahteliği ve acı gerçekleriyle onun yansıması olmuştur. Durumlar bu şekilde açığa çıktığına göre, yine kaçıştan başka bir yol yoktur: “Bunu koşarken düşünceğiz. El ele tutuştuk ve gece deli gibi koşmaya başladık. Merak ettim: Bu hızla koşarken nasıl iyi düşünebiliriz?... Bağırıldı: Ne gece var ne de gündüz, ama hava ve koşu var. Merak ettim: Neden peşimizden gelenlerin seslerini duymuyorum? Ama cevap vermedi. Elimin artık bir şeyi tutmadığını ve onun artık bir izi olmadığını hissettim ve durmak için hiçbir isteğim yoktu.”⁵⁴⁹

Hayatla yüzleşme aşamasında tarih, ilerleyen benliğe ortaya çıkardığı tek gerçek, gerçeklerin yokluğudur; “ne gece var ne de gündüz”, sadece “hava ve koşu” vardır, yani ulaşınca kadar yeniden arama ve bacakları havaya salma, başka bir durağa ulaşmak için. Tarih, bilginin son durağı değildir, aksine yüzleşme aşamasının noktalarından biridir; etkin rolü sadece yüzleşmeye teşvik etmektir ve bundan sonra benlik tek başına yolculuğu tamamlamalı, durma isteği olmaksızın koşmaya devam etmelidir.

Benlik “Rüya 7”de tek başına koşar ve yüzleşme aşamasının yeni bir durağına ulaşır. Bu, doğadır; onun cezbedici kokusu bilgi yolunda ilerleyen her yolcuyla kendine çeker. Benlik, ürünlerine (pazar) gömülmüş ve yığılmış olandan daha çok doğaya ve kokusuna aşırı ilgi gösterir. Mahfûz şöyle der:

“Gerçek şu ki beni davet eden koku oldu, pazar değil. Yüzümde bir gülümsemeyle ağaçların zarafetine, gülen yeşilliğine ve zengin dallarına iltifat ediyorum. Mavi kubbenin koruması altında saf bir sevgi oluştu. Parlak bir anda, bir dal oldum ve komisyoncunun takibinden kurtuldum. Zaman geçti ve ben limon kokusuyla dolu özgürlükten yudumlayarak esintinin vuruşlarında salınıyordum.”⁵⁵⁰

Bu doğa ve kokusuyla tam bütünleşme, benliğin “komisyoncunun takibinden” dinlenmesini sağlayan geçici bir çözümdür. Ancak ilerleyen benlik bu çözüme fazla tutunmaz; bilgiye olan özlemi ona yeniden baskı yapacak ve insan bir benlik olarak doğaya ait bir dal olmaktan çıkacaktır. Böylece yüzleşme aşamasının başka bir noktasına, “Rüya 8”e, yani benliğin kitleler arasında yer almasını veya insanlığına

⁵⁴⁹ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 9, s. 78-79.

⁵⁵⁰ A.e., c. 9, s. 79.

yeniden dönmesini temsil eden bir noktaya gelir. Yeniden yüzleşme başlar ve bilgi arayışında önceki örneklerle, “Bedûzzaman el-Hemedânî”nin Makamat eseri (Makamâtü’l-Harîrî) kahramanı “Ebu’l-Feth el-İskenderânî” ile karşılaşır. Yüzleşme, “ve İngiliz süvarileri saldırdı, bir savaş çıktı, sonra kendimi hatibe çok yakın caminin girişinde yüz yüze buldum”⁵⁵¹ şeklinde yüz yüze olur. Ya da bir tavuğa binmek gibi ulaşmak için kullanılan herhangi bir araçla, belki bu araç “yaşlı bir kaplumbağa”dır: “Ve kendimi bir keçi büyüklüğünde yaşlı bir kaplumbağaya binerken gördüm.”⁵⁵² Araç bir eşek olabilir: “Zaman benimle geçti ve bu sefer bir eşeğe bindim.”⁵⁵³ Bir katır olabilir: “Ve zaman benimle koştu ve beni bir katıra bindirdi.”⁵⁵⁴ Belki de benlik daha önce bindiği bir araca geri döner: “Ve kendimi zamanla birlikte tekrar bir kaplumbağanın üzerinde sürünürken buldum.”⁵⁵⁵ İlerleyen benlik, hayatla birlikte nasıl renklendiğini gösteren “Ebu’l-Feth”in deneyimine hayranlığını gizlemez: “Ne kadar da atlayansın, bir halde sabit değilsin”⁵⁵⁶; “Gerçekten mucizesin ey Ebu’l-Feth.”⁵⁵⁷ Ancak Ebu’l-Feth, alaycı bir şekilde bu benliğe deneyimini açığa çıkarır ve bu zamanı akılla değil, aptallıkla anladığını söyler: “Aptallık onda güzeldir, akıl ise kusur ve azardır.”⁵⁵⁸ Ancak aptallığın acısı vardır, çünkü bu, insanın yoğun ve karmaşık yapısına rağmen harika olan insanlığından vazgeçmesi demektir; bu nedenle her sultanın alayında yürüyerek benlikten daha fazla ödün verir ve onu kendi gücü olmadan koşulların avı yapar, böylece diğerleri gibi körlük ona hoş gelir.

Yüzleşmeye karar veren ilerleyen benlik, diğerleri gibi körlüğe razı olmaz. Deneyimlerinin ve yüzleşme noktalarının çokluğuyla, bir noktadan diğerine geçerken, izolasyonu seçer ve bilgelik elbisesini giyer; “Rüya 9” açılır ve benlik “derin yeşil otlarla kaplı, etrafında su kaynaklarının yayıldığı şık bir şehre”⁵⁵⁹ girmiştir. Orada dolaşır ve “ne insan ne de cin ne de hayvanla karşılaşır; sonra bir söğüt ağacının altında bir aslanın kitap okuduğunu görür, içsel bir huzurla ona doğru cesaretle giderim. Elimi

⁵⁵¹ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, c. 9, s. 79.

⁵⁵² A.e., c. 9, s. 80.

⁵⁵³ A.e., aynı sayfa.

⁵⁵⁴ A.e., c. 9, s. 81.

⁵⁵⁵ A.e., aynı sayfa.

⁵⁵⁶ A.e., aynı sayfa.

⁵⁵⁷ A.e., c. 9, s. 82.

⁵⁵⁸ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, c. 9, s. 82.

⁵⁵⁹ A.e., aynı sayfa.

kaldırıp selam verdim ve sordum: Ne okuyorsun ey kralların kralı? Sakin bir şekilde bana baktı ve mırıldandı: Kelile ve Dimne.”⁵⁶⁰

Benlik bu sefer izolasyonu seçmiştir ve hayvanlar ve kuşlar dilinden bilgelik ve bilgi sunan “Kelile ve Dimne” kitabıyla temsil edilen bilgelik elbisesini giymiştir. Gece veya gündüzde, yani yolculuk aşamasının geçtiği noktalarda bir rahatlama bulamadığına göre, “gece uzasa da kısalsa da aldırılmaz.”⁵⁶¹ Bu benliğin şaşkınlığına geçici bir çözüm olan bu rıza halidir. Bu izolasyon, zaman ve mekânla ilgilenmeyen bir his ve umursamazlık aşamasını ifade ediyorsa, arkadaşlarla, zenginlikle, doğayla veya hayat ve insanlarla doğrudan yüzleşmekle olan eski şaşkınlık ve mutsuzluktan daha iyi bir durumdur. Eski mutsuzluğun acıları ve benliği “rıza” durumuna iten acı hatıraları vardır.

Benliğin, izolasyonunda bulduğu şaşkınlığına çözüm olarak ulaştığı şeye olan inancı artar ve bu çözüme derinlemesine dalmak ve ona tutunmak ister; daha da izole bir başka yere geçer. Bu yer “Rüya No 10”da belirir; “ufuk dışında sınırı olmayan bir çöl.”⁵⁶² Bu noktada benlik, izolasyonda inzivaya çekilmeye ve orada rahatlığın tadını çıkarmaya hazırlanır: “Hafta sonunu geçireceğim bir çadır kuruyorum. Yoldaşım sadece yerdeki kumlar, gökyüzünde derin mavilik ve başımın üzerinde yükseklerde dönen bir atmaca.”⁵⁶³

Benlik, bu izolasyonda yalnız olmadığını ve kendisinden önce gelenlerin de olduğunu keşfeder; ona “Hızır” görünür ki bu bize tasavvuf hikâyelerini hatırlatır, burada Hızır, “Allah’ın kendisine hikmet ve dini bilgi verdiği, yaratıkların hatta peygamberlerin ve resullerin bile kavrayışlarının ötesine geçen, Allah’ın salih kullarını ve samimi sufileri kurtarmak için gönderdiği veli” olarak ortaya çıkar.⁵⁶⁴ Benlik, ona arkadaşlık etmeyi rica eder, ancak Hızır, bilgeliğiyle, benliğin sürekli izolasyona dayanamayacağını anlar: “Bir süre sana eşlik etmeme izin verir misin? Omuzlarını silkti ve dedi ki: Benimle asla sabredemezsin. Ve şimşek hızıyla yürüyerek uzaklaştı.”⁵⁶⁵

⁵⁶⁰ A.e., aynı sayfa.

⁵⁶¹ A.e., c. 9, s. 83.

⁵⁶² Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 9, s. 83.

⁵⁶³ A.e., aynı sayfa.

⁵⁶⁴ Nâhîda Settâr, *Binyetü’s-Serd fi’l-Kıssâs-Sûfiyyi*, s. 195.

⁵⁶⁵ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 9, s. 85.

İlerleyen benlik, izolasyona dayanamaz; çünkü o bir insandır ve bilgi açısından peygamberlerden bile üstün olan velinin ulaştığı mertebeye erişemez. Necîb Mahfûz'un da kişiliğe, Hızır'ın Musa peygamberden bilgi açısından üstünlüğünü ortaya koyan Kur'anî metinden hareketle yaklaştığı açıktır ve Hızır'ın Musa'ya söylediği "Benimle asla sabredemezsin" ifadesini tekrarlaması bunu doğrular. Bu ifade, Kehf Suresi'nde üç ayette geçen "Sen benimle asla sabredemezsin"⁵⁶⁶ ifadesiyle neredeyse aynıdır.

İlerleyen benliğin izolasyona dayanamaması, "Rüya No. 11"nin başında görülen derin bir üzüntüye yol açar. Mahfûz şöyle der: "Rüyamda gördüm ki üzgünüm ve kalbim ağır, ancak halimin belirli bir sebebini bilmiyorum."⁵⁶⁷ Bu durum, önceki yüzleşme aşamasındaki izolasyon durumundan çıkıştan sonra gelir ve benliğin izolasyona dayanamayacağını ve aradığını bulma umuduyla bu aşamada yeni bir noktaya ulaşması gerektiğini anlamasıyla oluşur. Ancak bu aşamada ona bunu yapmak mümkün değildir. Benlik yürümeye ve yolculuğa devam etti, ancak sonuç bilinç kaybı oldu. Mahfûz şöyle der:

"Tüm zaman boyunca bir amacın peşinde olduğumu hissettim ama bilincimden kaybolmuştu, ya da ben ondan bilincimi kaybetmiştim. O, içimin derinliklerinde bir anlık parlıyor, beni kandırarak onu keşfettiğimi sanmamı sağlıyor, ancak hızla beni karanlığa batırıyor ve geride bir umutsuzluk bırakıyor."⁵⁶⁸

İlerleyen benlik, artık bilincini kaybetme noktasına ulaşmıştır ve tökezleyerek yolunu kaybetmiştir. Bu yolculuğun tüm noktalarından sonra ve kesin olarak tutunacağı bir noktaya varmak için sürekli arayıştan sonra, her noktada karanlığa gömülür ve sonuç olarak yanılsama ve ardından umutsuzluk oluşur. Ancak daha önce yürümekten vazgeçmemeye karar veren benlik, umutsuzlukla bile yetinmez ve yolculuğuna devam eder. Aniden, "gök gürültüsü çatırdadı ve uzuvlarım titredi, ancak net bir sesle dedi ki: Üzüntüler dağılacak ve yağmur yağacak."⁵⁶⁹ Böylece kurtuluş müjdesini ve yüzleşme aşamasının yakın zamanda sona ereceğini taşır. Ancak bu nasıl gerçekleşecektir?

⁵⁶⁶ el-Kehf, 67, 72, ve 75. âyetler.

⁵⁶⁷ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, c. 9, s. 85.

⁵⁶⁸ A.e., aynı sayfa.

⁵⁶⁹ A.e., aynı sayfa.

“Rüya No. 12”de, geçmişe ve tarihe yeniden dönüş vardır, ancak bu sefer benliğin dönüşü, yüzleşme aşamasının önceki bir noktasında “Rüya No. 6”da tarih ile karşılaşmasından farklıdır. Bu sefer, benlik deneyimlerinden ve araçlarından gönüllü bir dönüş yapmıştır ve geçmişte henüz keşfedilmemiş şeylerin olduğunu anlamıştır. Bu sefer yeni araçlarla donanmış olarak, benliğin önünde dünya belirir ve “kabukları soyulur, çatlar, büzülür ve dalgalanır ve derinliklerden yavaşça sütunlar, yüzeyler ve kubbeler yükselir. Sonra toprak, tozlarla örtülü sokakları olan, evleri yıkılmış, ayakta kalan sadece tapınakları ve bazı heykelleri olan eski bir şehrin yüzünü ortaya çıkarmaya devam etti. Sayısız insan onu çevreledi, baktı ve tartıştı.”⁵⁷⁰

Benliğin bu sefer geçmişe dönmesiyle yeni bilgiler fark edilir, ancak bu cansız varlıkların “sütunlar, kubbeler, yüzeyler, eski bir şehir, yıkılmış evler, tapınaklar, bazı heykeller” fark edilmesidir ve aralarında insan izi yoktur. Benlik insanın gerçeğini ve kurtuluş deneyimini aramaktadır; bu nedenle bu geçmişin benliğin aradığını ortaya çıkarması umuduyla bekler ve sabreder: “Bekledim ne kadar beklediysem, sonra kendime geldim ve kendimi yalnız buldum. (Eski şehrin) ana caddesini geçtim, gece beni yakaladı ve yıldızlar üzerime gölge saldı. Sessizliği bir çığlık böldü. Bana öyle göründü ki bir dişinin çığlığı... Elini tuttum ve onu kaldırdım, sonra birlikte gece karanlığında iki kayan yıldız gibi yola çıktık.”⁵⁷¹

Benlik aradığını geçmişte bulamadı, ancak yolculukta yeni bir yoldaş buldu; “Rüya No. 3”te eşlik ettiği yoldaşlar gibi değil. Bu sefer benlik, ilerleyen benliğin cinsinden farklı yeni bir tür yoldaş buldu: Kadın. Benlik onunla yakınlaşır ve belki de bu yakınlaşma, erkek ve kadın arasındaki cinsel bütünlüğe bir işaret olabilir ve bu bütünlük, yolculuğa ve ilerlemeye devam etmek için yeni bir motivasyon olur.

“Rüya No. 13”, cinsel bütünlüğün yürüyüşe devam etmek için bir çözüm olarak sahteliğini ortaya koyar. Şimdiye kadar, yürüyüşün mutlaka bir “başka” katılımcı ile ilişki kurmaya yönelmesi gerektiğini gösteren bir çözüm ortaya çıkmadı; bu da riski göze almak için cinselliğin işlevini kullanmayı gerektirir. Bu mesele ortaya çıkar çıkmaz, cinsel ilişki Ödipal hayallere benzer bir şeye odaklandığında başarısız olur; ardından cinsellik yavaş yavaş kadının parça parça yok olmasına yol açar ve geriye sadece yok oluşunun sebebini açıklayan dili kalır. Mahfûz, rüyanın sonunda şöyle der:

⁵⁷⁰ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, c. 9, s. 85.

⁵⁷¹ A.e., c. 9, s. 86.

“Benden yüz çevirdi ve uzaklaştı, eylem ve tepki tekrarlandı, ta ki ondan geriye sadece dil kaldı. Hüzün ve şaşkınlık beni sardı, sordum: Kendine ne yaptın? Dili bana cevap verdi: Yalnızlık ve şefkat.”⁵⁷²

Böylece benlik, “diğer” olan kadınla farklılığını keşfeder; o, “yalnızlıktan” kaçan ve “şefkati” arayan, ki bunlar her zaman ve her yerde kadının talep ettiği iki şeydir.

Benlik, önceki rüyada kendisine bütünlüğü sağlayacağını düşündüğü şeyden kurtulduktan sonra, “Rüya No. 14”te canlılığına geri döner. Rüya, bu benliği “hızla yürüyen yakışıklı bir genç, berrak gözlerinden ona yolu aydınlatan bir ışık yayılıyor. Görünümü gençlik, coşku ve hedef bilgisi veriyor.”⁵⁷³ şeklinde tasvir eder. Bu, ilerleyen benliğe gençliğin geri döndüğünü ve bilgiye dair umudunun yenilendiğini ima eder. Benlik kendini çeker ve yürümeye devam eder, ancak kısa sürede uzun yürüyüşün yorgunluk belirtileri ortaya çıkar; kat edilen zamana ve kaybedilen çabaya aldırış etmez ve yaşlılık belirtileri belirir:

“Ancak yakışıklı gencin görünümü değişmeye başladı. Bacaklarının kasları küçüldü ve hızı yavaş yavaş düştü. Nefeslerinin yankılanmasını duymaya başladım; kalınlaştı ve ağırlaştı, yükselen şikâyet iniltileri.”⁵⁷⁴

Benlik tekrar şaşkınlığa döner ve yüzleşme aşamasından çıkış yolu olmadığını düşünür, ancak ufukta yeni bir umut belirir:

“Korkulu gözlerimi ondan çevirdim ve göğsü kaldırdım, bulutların gece gibi yığıldığını gördüm; sonra doğu rüzgârlarına cevap verdiler, dağıldılar ve gaybdan bir ses bana teselli müjdesi verdi.”⁵⁷⁵

Bu, gaybdan bir ses/madde (ölüm), bu uzun süren ve birçok durakta beklediği yüzleşme aşamasının yorgunluğu için teselli müjdesi taşır.

Benlik, gaybtan gelen sesin müjdelediği bu teselliye arayarak yolculuğuna devam eder ve “Rüya No. 15”te “uzun dar bir sokakta”⁵⁷⁶ yürür. Bu, kurtuluş ve bilgi için yeni bir arayıştır, ancak bu doğrudan başka bir bilgiye yönelen bir arayıştır;

⁵⁷² Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, c. 9, s. 87.

⁵⁷³ A.e., aynı sayfa.

⁵⁷⁴ A.e., aynı sayfa.

⁵⁷⁵ A.e., c. 9, s. 88.

⁵⁷⁶ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, c. 9, s. 88.

bilgelik, vizyon ve derin sezgiyi birleştirir. Ancak bilişsel keşif başka bir dünyadan gelir: eski ve bilge. Sanki dini veya tasavvufi bir c z m, sınırlı benlik ve irade pahasına gerçekleşir. İlk suç, sanki ancak bilinmeyen bir güce, gizemli bir bilgiye veya zorlayıcı bir etkiye teslim olmakla affedilebilir görünür. O noktada, bu sonsuz döngüden çıkmak ve uyanmaya karar verilir ve belki de bu, gaybdan gelen sesin müjdelediği şeydir. Mahfûz şöyle der:

“O zaman ne pahasına olursa olsun uyanmaya karar verdim ve umduğum uyanıklığı ısrarla isteyerek, alnımın önüne kuvvetlice ve durmadan vurmaya başladım.”⁵⁷⁷

İlerleyen benlik, ancak umulan uyanıklıkta ısrar etmeye ve yüzleşme aşamasındaki kısır döngülerden çıkmaya karar verebilir; özellikle de gaybdan gelen ses teselli müjdelediği için. Benliğin umudu, “Rüya No. 16” ile gerçekleşmeye yakın görünür; rüya şöyle başlar:

“Rüyamda gördüm ki, geceleyin bir hayal beni ziyaret etti, bana bir kadeh sundu ve tatlı bir sesle dedi ki: İ . Onu son damlasına kadar içtim. Hayal karanlıkta eridi ve ben sınırsız bir g c sahibi olduğum hissiyle kalktım.”⁵⁷⁸

Bu görme ve açılma dozlarından sonra benlik artık dar sınırlarına geri dönmez, aksine yeni ufuklara doğru ilerler; bu uzun yolculuğu geçmiş bir benliğe özgü olan olağanüstü bir g c ve ölümsüzlüğe doğru. Ancak bu bilginin de sınırlı olduğu, kapsamının ilerleyen benliğin içinde bulunan sıvıya bağlı olduğu görülür:

“Kendimi umutlar, arzular ve sorumluluklarla yüklü buldum; g c, dağların bile zorlandığı bir yüke dönüştü. Nereden geldiğini bilmediğim bir düşünce bana sızdı: Bu olağanüstü g c, ancak sıvı içimde olduğu sürece devam edecek. Buna dayanarak düşüncem onu kişisel mutluluğu için kullanmaya odaklandı.”⁵⁷⁹

Çatışma kaçınılmaz hale gelir ve kovalamaca başlar; g c kaybolur ve geriye sadece kovalamacıların elinde hırpalanmış bir beden kalır:

⁵⁷⁷ A.e., c. 9, s. 89.

⁵⁷⁸ A.e., aynı sayfa.

⁵⁷⁹ Mahfûz, *el-A‘m l ‘l-Kâmile*, c. 9, s. 90.

“Bedene sözüm geçmedi ve gücüm havada dağıldı; kovalamacıların eline çaresizce düştüm ve korkunç bir kâbusun ardından merhametli bir uyanıştan başka umudum kalmadı.”⁵⁸⁰

Yüzleşme aşamasının farklı durakları ve döngüleri aracılığıyla “korkunç bir kâbus” olarak temsil edildiği bu aşama, ilerleyen benliğe uzun yolculuktan sonra ortaya çıktı. Ancak bu kâbusun ardından bir uyanış gereklidir; bu, önceki iki aşamayı aşan yeni bir aşamayı temsil eden uyanıştır: doğum ve yüzleşme aşaması. Bu, benliğin teslim olarak ulaştığı ve uzun yolculuk ile yüzleşme aşamasının yorgunluğu sonrasında kurtuluş ve kesin bilgiye ulaşma aşaması olduğuna dair tüm güveni taşıyan bir uyanıştır. Böylece “Rüya No. 17” açılır; bu son rüya, siyah bir şemsiyenin altında oturmuş olan benliği tasvir eder, anıları geri çağırır ve “dünyanın kutusunu” çevirir, kurtuluşu getirecek ve benliği karışıklığından kesin bilgiye taşıyacak bir ziyaretçiyi bekler. Mahfûz şöyle der:

“Bir şekilde önemli bir ziyaretçiyi beklediğimi anladım, onu nasıl karşılayacağımı ve nereye oturtacağımı düşünmekten korktum, kötü sonuçlardan endişelendim.”⁵⁸¹

Benliğin kötü sonuç korkusu, ziyaretçiyi karşılama konusundaki karışıklığı ve bilgiye duyduğu özlem, bu durumlara tahammül edememesine yol açar ve benlik kendini teslim etmeyi seçer. Bu, yüzleşme aşamasının tüm unsurlarından (madalyalar, hediyeler ve eşyalar) kurtulduktan sonra yeni aşamaya teslim olma. Bu noktada: “Ziyaretçi ufukta belirdi, ancak onu bekleyemedim; salınıp durarak ve kararlı bir şekilde yerden yükselerek ilerledim. Kendimi uzayda süzülüşümü fark ettim ve ne kadar metre yükselirsem hızım artıyordu. Kurtuluş duygusu beni sardı ve kelimelerle tarif edilemeyen sevinçleri vaat etti.”⁵⁸²

Bu şekilde yolculuk, “kelimelerin tarif edemediği sevinçler” sözüyle sona erer. Bu, doğum ve yüzleşme aşamalarından kurtulmanın ardından bilgi vaadidir. Böylece Raeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] hikayesi, doğum, yüzleşme ve ölüm olmak üzere hayatın üç evresini 17 rüya aracılığıyla şekillendirir; her bir rüya, bilgi arayan ilerleyen benliğin hayat yolculuğunun bir durağını işaret eder. Böylece

⁵⁸⁰ A.e., aynı sayfa.

⁵⁸¹ A.e., aynı sayfa.

⁵⁸² A.e., aynı sayfa.

hikâye, bu yolculuğun bütünsel bir sembolüne dönüşür; her bir parça/rüya, bütünsel sembolün çerçevesinde kendi rolünü oynar ve işlevini yerine getirir.

Raeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] hikayesinin okunması, Mahfûz'un gerçek duyusal imgeleri bir araya getirerek hikayenin sanatsal yapısı boyunca bunları geliştirmedeki ustalığını vurgular. Rüyalar/hayaller/hayal dünyası ile gerçeklik dünyası arasındaki çelişkili konum, aralarındaki çatışmayı derinleştirmiş ve olayları büyüterek gerçekliğin engelleri ve kısıtlayıcı unsurlarının tümünün sona ermesine, rüya ve hayal dünyasının ise genişlemeye devam etmesine yol açmıştır. Hikâye boyunca sembol üzerindeki bu şekilsel kontrol ve geliştirme, hikayeyi bu açık hikaye sonuna kadar taşır; bu son, rüya dünyasının belirsizliği ve netliğiyle uyumludur. Bu, sanatın hayal dünyasına dalmış vizyonları, tuhaflığı ve şeffaflığıyla, gerçek dünyanın kaba ve yaşanmış tasvirleriyle karşı karşıya gelirken aynı anda, sanatın hayal gücünün yazarın karşılaştığı gerçekliğin çelişkilerini estetik bir bütünlük ve mükemmelliğe dönüştürme yeteneğini gösterir. Özellikle, hayal dünyasında sanatçı, "görünür olan aracılığıyla görünmeyeni çekme, zamanın unsurları aracılığıyla zaman dışı kalma ve üstün gerçekliklerle bütünleşmeye çalışma, hatta belki de düşüncenin konusu olanla olamayacak olan arasında bağ kurma" yeteneğine sahiptir.⁵⁸³

Mahfûz, bu hikâyede rüyaları ve sembolizmi ustalıkla kullanarak okuyucuyu derin düşüncelere sevk eder ve insanın bilgi arayışının karmaşıklığını ve zorluklarını etkileyici bir şekilde yansıtır.

Necîb Mahfûz, bu hikâyede rüyayı işleme biçimiyle usta bir zanaatkâr gibi davranmıştır; ham değerli taşları ince işleyerek ortaya çıkardığı küçük boyutlu, ince detaylı, göz kamaştırıcı sanat eserleri gibi, her birini nadide mücevherlerle süslemiştir. Bu nedenle, her biri benzersiz bir zarafet ve sanatsal değer taşıyan bu eserler, yan yana gelerek göz alıcı bir mozaik tablosuna dönüşür. Mahfûz, rüya imgelerini ustalıkla bir araya getirerek gözlerin detayları takip etmekte zorlandığı bir bütün oluşturur. İzleyen herkes, bu görsel zenginliğin içinde kendi yorumunu yapabilir ve hayal gücüne göre yeni anlamlar keşfeder.

⁵⁸³ Jean Barthélemy, *Bahs fi 'Ilmi'l-Cemâl*, çev. Enver Abdülaziz, Dâr Nahdet Mısır, Kahire, 1970, s. 90.

Eleştirmenlere göre Mahfûz'un simge kullanımı, estetik olarak üç ana ölçütü karşılamaktadır: Birincisi, gerçeklikten yola çıkıp onu aşarak daha saf ve soyut bir forma ulaşmasıdır; ikincisi, bu soyut düzeyin, simgenin maddi detaylardan arındırılmasıyla ortaya çıkmasıdır; üçüncüsü ise simgenin, gerçeği analiz etmek yerine onu yoğunlaştırmasıdır. Bu ölçütler doğrultusunda, simge ile rüyalar arasındaki bağ, her ikisinin de birleşim eğilimi taşımasından gelir; bir kısmı çıkarılmış ya da yalnızca tek bir parça ile anlatılmış unsurlar veya benzer özelliklere sahip bileşik imgeler üzerinden anlam yoğunlaştırılır.⁵⁸⁴ İşte bu yoğunlaşma, simgenin belirsizliğini artırarak farklı yorum katmanlarının oluşmasını sağlar. Bu da simgeyi yalnızca bir kelime veya ifadenin ötesinde, bağlamsal bir yapı hâline getirir. Böylece, simge kendine has bir ışıltıyla, okur ve yazarın anlaşmalarından bağımsız olarak hem anlamı zenginleştirir hem de çeşitli yorumlara kapı aralar.

4.2. Gerçekliğin Sorunları ve Kısmi Simgesellik

Râeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] adlı hikâyedeki genel simgesel yapı ve onu bilgiye ulaşma yolculuğunu ifade eden bir anlatı olarak düşünürsek -doğumu simgeleyen başlangıç evresinden başlayıp bilgiye ulaşmanın sonsuz olduğu ölüm evresine ulaşmaya kadar çeşitli duraklardan geçen bir yüzleşme evresi boyunca ilerleyen bu hikâyeyi- Nekahat Dönemi Rüyaları ve Son Rüyalarda koleksiyonundaki birçok rüyayı Mahfûz'un yüzleşme evresi boyunca kafasını meşgul eden olaylara ve konulara göndermeler yapan semboller olarak görebiliriz.

Bu bağlamda, Nekahat Dönemi Rüyaları başlığı, bu rüyaların anlatıcıda ölümün yaklaştığını hissettiği ve yolculuğunun son aşamasına -bilginin sınırsız açılımına sahip ölüm evresine- geçeceğinden emin olduğu bir dönemde zihninde oluşmaya başladığına işaret eder. Bu perspektiften bakıldığında, Mahfûz'un rüyalarının, kendisini sürekli meşgul eden siyasi, kültürel ve dini meselelerle ilgilenmesi doğal karşılanabilir; bu meseleler kısaca anılır, böylece rüyadaki simgesellik kısmi hâle gelir ve Mahfûz'un gerçek yaşamla hayal ettiği gerçeklik arasında kurduğu tezatlar aracılığıyla belirginleşir. Bu tezatlarda gizlenme ve açığa çıkma tekniği rüyaların içsel ritmini belirler; daima beliren ve aniden kaybolan veya bazen açığa çıkma anını gizlenme anına çeviren şeyler vardır ve bunun tersi de

⁵⁸⁴ Bkz. Muhammed Fetûh Ahmed, *er-Ramz ve'r-Ramziyye fi's-Şi'ri'l-Mu'âsir*, s. 136-138.

geçerlidir. Böylece yazı, daima gerçeklik ve düşünce arasında bulanık bir nokta olarak kalır.⁵⁸⁵

Edebi eserde kısmi simgesellik esas olarak ima yoluyla şekillenir; böylece dolaylı bir şekilde anlamlar ve çağrışımlar ortaya çıkarır. Tamamen eseri kapsamayan bu simgesellik, eserde aydınlatıcı anlık parıltılar gibi işlev görür. Yaratıcı ile okuyucu arasında ortak bilgiye dayanan bir deneyimi paylaşarak okuyucunun katılımını sağlamak amacıyla, eserin içinde bir karaktere, bir olaya veya bir mite kısaca gönderme yapılabilir; metni zenginleştirir ve kelimelere, karakterlere ya da olaylara yeni anlamlar katar.⁵⁸⁶ Bu kelimeler veya terimler metinde rastgele ya da tesadüfen yer almaz; aksine, yazarın duygusal durumuyla ve simgelemeye çalıştığı anlamla uyumlu olacak şekilde özenle seçilir ve eserin sanatsal yapısı ile ilişkilendirilir. Bir kelimenin simgesel ve sanatsal değeri kendi başına değil, metindeki sanatsal bağlamından doğar; kelime metinle bütünleşerek etkileşim içine girer ve bu bağlamda, metnin diğer öğeleriyle kurduğu ilişkiler aracılığıyla bir simgesellik kazanır ve okuyucuya çağrışım yapabilecek zengin anlamlar sunar. Bağlamı dışında kullanıldığında, kelime tüm sanatsal bağlamda edindiği boyutlarını kaybeder ve özgün, sınırlı anlamına geri döner.

Necîb Mahfûz'un hikâye rüyalarında ele aldığı konulardan biri, adaletin sağlanması meselesidir. Bu, gerçekleşmesi arzulanan, fakat acımasız ve adaletten yoksun bir despot hüküm sürdüğü sürece elde edilemeyen bir durumdur. Bu nedenle Mahfûz, farklı imgelerle bu konuyu birkaç rüyasında sembolik olarak ifade etmiştir. Despot yönetici, rüyalarında farklı şekillere bürünür; bazen bir “yargıç”, bazen bir “apartman sahibi” olarak, bazen de geçmişten gelen bir figür olup günümüzle bağlantı kurar. Mahfûz'un son iki çalışmasında bu despot yöneticiye yönelik imalar ve göndermeler geniş yer bulur. Örneğin, “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda (rüya 100), despot yönetici, ülkeye sıkıntı getiren asıl sorumluları serbest bırakıp olayla ilgisi olmayan, sadece yargılamayı izlemek üzere orada bulunan bir kişiyi suçlayan bir yargıç olarak betimlenir. Mahfûz, bu rüyayı şöyle anlatır: “Bu bir mahkeme salonu ve burada tek bir yargıcın oturduğu bir masa var. Sanık kürsüsünde ise bir grup lider

⁵⁸⁵ Bkz. Cemâl el-Kassâs, “Necîb Mahfûz Yufecciru Ma Lem Yegulhu fî Rivâyetihî Curetun ve Bevhun Hissiyyun Beyne'n-Nevmi ve'l-Yakaza 'Ahlâmu Fetratî'n-Nekâha””, Cerîdetu Şarku'l-Evsat, Kahire, sayı 9672, 22/05/2005.

⁵⁸⁶ Bkz. Haldûn eş-Şamme', “Teknîyatu'l-Kinâ': Delâlatu'l-Hudûr ve'l-Gıyâb”, Fusûl Mecmuası, c. 16, sayı 1, 1997, s. 74-75.

oturmakta. Ben de mahkeme salonunda otuyordum ve ÷lkemizi bu duruma getiren sorumlunun kim olduğunu öğrenmek için sabırsızlanıyordum. Ancak, yargıç ve liderler arasında daha önce hiç duymadığım bir dilde konuşma geçti. Yargıç, kararını Arapça olarak açıklamak üzere sandalyesinde doğrulunca öne eğildim. Fakat yargıç bana işaret etti ve idam cezasını ilan etti. Davayla ilgim olmadığını ve sadece seyirci olarak kendi isteğimle geldiğimi haykırarak yargıcı uyardım. Ancak kimse çığlığıma kulak asmadı.”⁵⁸⁷

Tek yargıç, otoriter bir despotu temsil ederken, mahkemeye tanık olarak gelen kişi halkı, mahkeme ise ÷lkeyi simgeler. Liderler muhtemelen siyasi partilerin önde gelenleridir. Halk, kötüye giden durumdan sorumlu kişilerin adalet önünde hesap vereceği adil bir yargılama beklemektedir. Ancak, despot lider gerçek sorumluları göz ardı edip suçu halka yükler. Bu, halkın suçla ilgisi olmadığı halde suçlandığı, adaletin yerini bulmadığı bir durumdur. Mazlum halk ne kadar feryat etse de bu despotlarca duyulmaz.

Yukarıdaki rüyaya yakın bir başka örnek, yine despot yöneticiye gönderme yapan ve çelişkileriyle sembolü daha belirginleştiren “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda (rüya 147) bulunur. Mahfûz burada şöyle der: “Acil bir toplantı için apartman sakinleri tarafından davet edildim. Bana daireyi boşaltmam gerektiğine dair bir karar bildirdiler. Adalet ve merhamet için yalvarıyordum ki apartman sahibi, bu toplantının adalet ve merhameti tartışmak için değil, kararın kanuna uygun olup olmadığını doğrulamak için yapıldığını söyledi.”⁵⁸⁸

Bu rüyada da “apartman sahibi” despot lideri temsil eder ve yazar, adaletsizlik ile hukukun yalnızca şekli uygulamalarının çatışmasını gözler önüne serer.

Necîb Mahfûz, elbette burada gerçekten bir apartman ya da daireden bahsetmiyor; bu kelimeleri simgesel anlamda kullanıyor. Apartman, Mısır’ı; sakinler, halkı; yasa ise Mısır Anayasası ve onun değişikliklerini temsil eder. Apartman sahibi ise hükümdarı yani devleti, apartmanın sakinleri ise Meclis üyeleri olan tembel milletvekillerini simgeler. Hikâyede ana karakter, yaşadığı daireden tahliye edilmesi kararlaştırılan kişidir. Bu karakter, doğal olarak merhamet ve adalet için feryat eder ki bu arzulanan bir durumdur. Ancak, despot hükümdar için adalet ya da merhametin bir

⁵⁸⁷ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, c. 10, s. 765.

⁵⁸⁸ A.e., c. 10, s. 780.

önemi yoktur; onun tek önemseddiği şey kararın yasaya uygun olup olmadığıdır, ki bu da yaşanan gerçekliği gösterir. Burada, sembolizm, “adalet” ve “merhamet” kavramları ile yasaya uyum arasında var olan çelişki üzerine kuruludur; çünkü yasa, merhamet ya da adaleti tanımaz.

Mahfûz’un sıkça işlediği despot hükümdar imgelerinden biri de muhaliflerin tutuklanması ve düşünce özgürlüğünün baskı altına alınmasıdır. Bu durum, “Nekahet Dönemi Rüyaları” (rüya 159) adlı eserde de yer alır. Mahfûz bu rüyayı şöyle anlatır: “Bazı arkadaşlar, öğretmen Saadeddin Wahba tarafından bir davet aldılar, biz de onu ziyarete gittik. Orada bizi sıcak bir şekilde karşıladı ve siyasette sapmış olan kişilerin temizlenmesi için yetkililere sunacağı bir bildiriye imzalamamızı istedi. Biz de coşkuyla buna katıldık. Fakat o sabahın erken saatlerinde evlerimize baskın yapan güvenlik güçleri, bizi gözlerimiz bağlı bir şekilde bilinmeze sürüklediler.”⁵⁸⁹

Bu rüyada “Saadeddin Wahba,” toplumun iyiliği için mücadele eden isyankâr bir aydını simgelerken, “arkadaşlar” ise onun etrafında toplanıp görüş ve ilkelerine inanan diğer aydınları temsil eder. “Sabah baskıncıları” ise despot hükümdarın, kendisine karşı çıkan her türlü reform çabasını bastırmak için kullandığı araçları temsil eder. Hükümdarın kendisi gözükmez, ancak baskı ve zulüm için kullandığı bu araçlar aracılığıyla varlığı hissedilir. Mahfûz, bu rüyada sevdiği ve herkes tarafından takdir edilen karakterlerle kötü olarak bilinen karakterleri bir araya getirir. Saadeddin Wahba, Mahfûz’un politik ve kültürel duruşlarıyla bilinen bir dostudur ve her ikisi de birbirini sevip desteklemektedir. İkisi de “sabah baskıncılarından,” yani siyasi muhalifleri baskı altına alan ve sabah erken saatlerde insanları tutuklayan gizli polis teşkilatından nefret eder. Bu rüyadaki sembolizm, hak ile batıl, özgürlük ile esaret, aydın ile otorite arasındaki mücadeleyi vurgulayan dramatik bir sahne veya görsel çelişki üzerinden ortaya çıkar. Aydın, özgürlük ve yozlaşmayı yok etmek isterken; otorite, baskı politikasını dayatmakta ve yolsuzluk yapanları korumaktadır. Çünkü onlar, yönetimin çıkarlarına hizmet edenlerdir.

Mahfûz, edebiyat ve yazarın toplumdaki rolüne inanmaktadır. Şöyle der: “Edebiyatın hayattaki rolü, yazarın kendisine bağlıdır. Her yazarın, insanlık dramından bir anlam çıkarmaya çalışan kendine özgü bir bakışı vardır. Bu anlam, iyilik ve kötülük ekseninde döner. Ben bir yazar olarak bu bakış açımı, bazı değerleri beğenip

⁵⁸⁹ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, c. 10, s. 784.

diğerlerini eleştirerek insanlara sunuyorum ve onların da bu bakış açısını paylaşımlarını sağlamaya çalışıyorum. Bu nedenle, edebiyatın benim gözümde doğrudan bir güzellik olarak estetik bir yanı vardır ve dolaylı olarak da okuyucunun vicdanında yeni bir bilinç oluşturmaya çalışır.”⁵⁹⁰

Despotik hükümdarın sembolizmi, Son Rüyalar’dan “Rüya 200”de, karakter olarak Muhammed Ali Paşa’nın şahsında daha da belirgin hale gelir. Mahfûz şöyle yazar: “Korkunç bir düşmanla savaşılmaya hazır halde buldum kendimi ve biraz dinlenmek istedim, bu yüzden üst kata çıktım. Orada büyük Muhammed Ali’yi haberleri alırken, büyüklük ve kibirle şişip kuduruncaya kadar kendini beğenmiş halde gördüm.”⁵⁹¹ Burada anlatıcı, fakirlik, cehalet ve hastalıkla mücadele eden Mısır halkını temsil ederken; tek başına kitlelerin üzerinde oturan, gurur ve kendini beğenmişlikten şişen, etrafındaki dalkavukların ilahlaştırdığı, sonunda ise deliliğe vararak Mısır’ı felaketlere sürükleyen bir otokrati anlatır. Halk, baskıcı rejimler karşısında sessiz kalmanın bedelini öder. Bu kısa rüya, Mısır’ın tarih boyunca süregelen sorununu özetler: Yeni hükümdar hızla başka bir firavuna dönüşür, kibirle deliliğe varana kadar şişer, devletin kaynaklarını kendi egosunu beslemeye harcar. Halkı için çalışan bir yönetim yerine, tüm çabalar hükümdarın ihtişamını yüceltmeye gider, sıradan vatandaş ise bireysel olarak ezen bir sistemin kurbanı olur.

Mahfûz’un rüyalarında kısmi sembollerle ince bir şekilde değindiği bir başka önemli mesele de devrimlerin kendi rotalarından sapmasıdır. Bu tema, Nekahat Dönemi Rüyaları’ndan Rüya 149’da anlatıcı, “Devrim şehri kasıp kavurdu ve kral, şehirini savunurken öldü. Hemen ardından devrim liderleri için görkemli bir ziyafet düzenlendi ve kraliçe devrimin liderini özel odasına davet etti, onu tamamen çıplak bir şekilde karşıladı, tüm cazibelerini gözler önüne serdi.” diye ifade eder.⁵⁹²

Bu rüyayı anlamlandırmaya çalışırken, sembolleri çözmek için önemli bazı sorular ortaya çıkar: Devrim nedir? Bu devrimin liderleri kimlerdir? Liderini özel odasına davet eden kraliçe kimdir? Ve lider kimdir? Bu, 1952 Temmuz Devrimi’ne mi gönderme yapıyor? Devrim liderleri, Mahfûz’un “liderler” olarak adlandırdığı Hür

⁵⁹⁰ Fuâd Duvâre, ‘aşeretü Udabâ’ Yetehaddesûn, el-Hey’e el-Mısriyye el-‘Âmme li’l-Kitâb, Mektebetu’l-Usra, Kahire, 2006, s. 382-383.

⁵⁹¹ Mahfûz, *el-Ahlâmü’l-Ahîra*, s. 29.

⁵⁹² Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, c. 10, s. 780.

Subaylar mı? Eğer kraliçe, tüm cazibelerini devrim liderine sergileyen ve devrim liderinin ülkeyi tam güçle dolaşarak devrimin düşmanlarını her yerde yok ettiği, kurumları ve muhalif hareketleri yok ederek devrimi koruma gerekçesiyle hareket eden Mısır'ı temsil ediyorsa, bu rüya bizi büyük bir belirsizlik içine sokar. Mahfûz, kralın şehrini savunurken öldüğünü belirtir ancak gerçekte Kral Faruk devrimden sonra öldürülmemiş, Mısır'dan sürgün edilmiştir ve General Muhammed Necîb onu İskenderiye'de uğurlamıştır. Mahfûz büyük ihtimalle, Kral Faruk'un Mısır'dan sürgün edilmesiyle metaforik olarak "öldürüldüğünü" söylemek istiyor.

"Nekahet Dönemi Rüyaları" ve "Son Rüyalar" eserlerinde görülen sembolik imgelerden biri de "kadın"dır. Bu iki eserde kadın, anne, kız kardeş, eş ve sevgili gibi farklı rollerde sürekli anılmakta olup, çalışma da ikinci bölümünde önde gelen liderler ve sembollere atıfta bulunarak bunu ele almıştır. Mahfûz'un rüyalarında kadına yaptığı atıfların en dikkat çeken yönlerinden biri de kadını sık sık vatanın simgesi olarak göstermesidir. Bu tema, "Nekahet Dönemi Rüyaları"ndaki "Rüya 11'de belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Mahfûz şöyle der:

"Nehrin kıyısında bir hurma ağacının gölgesinde sırt üstü yatan, uzun boylu ve dolgun vücutlu bir kadın vardı. Göğsünü açmış, çocuklara sesleniyordu. Sayısız çocuk ona doğru emekleyip, sıra dışı bir açgözlülükle sütünü emiyordu. Bir grup emzirmeyi bitirdikçe başka bir grup yerini alıyordu ve durum giderek kontrolden çıkıyor, her türlü düzeni aşıyordu. Ortalığın uyarılmaya veya yardım çağrısına ihtiyaç duyduğu hissine kapıldım, ancak Nil'in kıyısında insanlar derin bir uykudaydı. Seslenmeye çalıştım ama sesim çıkmadı, göğsümde derin bir sıkışıklık hissettim. Çocuklar ise kadını adeta kemiğe döndürdüler; daha fazla süt bulamayınca bu kez etini koparmaya başladılar ve onu kemik yığını haline getirdiler."⁵⁹³

Bu rüyada kadın, karşılık beklemeden herkesin faydalandığı vatani temsil etmektedir. "Sayısız çocuk" ise ülkenin kaynaklarını yağmalamak için mücadele eden farklı akımları ve grupları simgeler. Anlatıcı ise akli temsil eder; bu figür, ülkenin kaynaklarının sürekli talan edilmesinin onu zayıflatıp yok edeceği konusunda uyarıda bulunur. Nitekim bu da olur: Vatan/kadın, kontrolsüz yağmalamalar sonucunda kemik yığını haline gelir. Bu rüya, vatanın kendisinden daha gerçek bir hal alarak, bireyin

⁵⁹³ Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, c. 10, s. 720.

hayatını ve ruhunu ayakta tutan bir dayanak, zor zamanlarda sığınılacak bir yer haline gelir.

Kadının vatan simgesi olarak yer aldığı bir diğer örnek ise Son Rüyalar'da "Rüya 211"de görülür. Mahfûz şöyle yazar:

"Kendimi bir platformun önünde buldum; platformda lider Saad Zaglul ve Mısırlıların Annesi yan yana oturuyorlardı. Bu sırada bir adam çıkageldi, kendisinin kadının gerçek kocası olduğunu iddia edip, onu yanına çağırdı. Saad Zaglul'a bazı belgeler sundu, fakat Zaglul onları bir kenara itti ve adama şöyle dedi: 'Aramızda yalnızca kanun ve halk var.'"⁵⁹⁴

Bu rüya, Mahfûz'un Mısır tarihindeki liberal döneme duyduğu özlemi yansıtır. Mahfûz, bu dönemde özgür düşüncüyü ve yaratıcılığı öğrenmiş, siyasi çoğulculuğun anlamını kavramış ve ulusal mücadelede yer almıştır. Kadın/Mısırlıların Annesi, burada vatani temsil etmektedir ve Saad Zaglul'un yanında yer almaktadır. Adam ise onun gerçek kocası olduğunu iddia etmektedir. Bu kişi aslında sahtekâr birisidir; getirdiği belgeler ise halkın iradesini yansıtmayan sahte referandum veya sahte seçim belgeleridir. Gerçek halk lideri Saad Zaglul, bu belgelerin sahte olduğunu bildiğinden onları önemsemez ve adama şunu söyler: "Aramızda kanun ve halk var." Böylece Mahfûz, bu ifadeyle kanunun çiğnendiğini ve halkın gerçek iradesinin yansıtılmadığını belirtir. Saad Zaglul'un bu rüyada ve diğerlerinde sıkça anılması, Mahfûz'un ona duyduğu hayranlığı ve onu bir vatansever olarak örnek aldığını gösterir. Zaglul, 1919 Devrimi'nin sembolüdür ve halkın kararlılığı ile işgalcilere ve baskıcı yönetimlere karşı direnişin temsilcisidir. Aynı zamanda, bu dönemde Mısır'da demokrasiyi gerçekleştirme mücadelesinde halkın iradesini yansıtırma çabalarını da sembolize eder.

Mahfûz'un rüyalarında kadın, yalnızca vatani simgeleyen bir alan olarak değil, aynı zamanda ülkenin geçirdiği ideolojik dönüşümleri de temsil eden bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu ideolojik boyut, "Nekahet Dönemi Rüyaları"ndaki "Rüya 140"ta belirginleşir. Mahfûz şöyle yazar:

"Bu kadın, güzel ve alımlıydı; onu görür görmez ona kur yapmaya başladım. Fakat kocası üzerime atılarak beni polise götürmekle tehdit etti. Bu sırada

⁵⁹⁴ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 34.

mahallemizden, mutlak özgürlük savunucusu olarak tanınan bir adam araya girdi. Bu adam sayesinde kaçmayı başardım, ancak bana unutamayacağım bir ders vermişti. Bu ders her kadınla karşılaştığımda aklıma geliyor. Derken o güzel kadınla yeniden karşılaştım; kaçmak üzereydim, fakat kadın bana gülümseyerek yaklaştı, koluma girdi ve fısıldadı: ‘Kocam nihayet mutlak özgürlük fikrini benimsedi.’”⁵⁹⁵ Mahfûz bu rüya aracılığıyla, toplumda görmek istediği ideolojik değişimleri ve özgürlükle ilgili fikirleri ortaya koyar. Rüya, bu dönüşümün nasıl ve neden gerçekleştiği konusunda çeşitli sorular uyandırır: Bu adam neden değişmiştir? Önceki fikirlerinden neden vazgeçmiş ve tam tersi bir duruma dönmüştür? Kadının kocası nihayet mutlak özgürlük anlayışını kabul etmiştir. Mahfûz’un yaşamı boyunca güçlü bir şekilde savunduğu özgürlük teması, bu rüyada belirginleşir. Bu rüyadaki ideolojik değişimi ve dönüşümü kısa, yoğun ve imalı bir dille, sanki bir düzyazı şiiri gibi işler. Rüyanın sembolik yapısı, doğrudan bir dille değil, yoğun anlam yükü taşıyan ifadelerle aktarılır. Mahfûz’un sembolik anlatımı, düşüncelerini doğrudan açıklamak yerine okuyucunun zihninde imgeler ve fikirler uyandırır.⁵⁹⁶ Nitekim bir eleştirmen de sembolizmin başarısının, sahip olduğu bu ima gücünden kaynaklandığını belirtmiştir.⁵⁹⁷

Mahfûz’un ustaca kullandığı ve rüya anlatımına uygun bir başka sembolik unsur ise “resim”dir. Burada kast edilen, baştan itibaren sembolik bir anlam taşıyan, rüya temeline oturtulmuş bir resimdir. Mahfûz’un “Nekahet Dönemi Rüyaları”ndaki “Rüya 62”de şöyle der: “Sonunda eski ve kıymetli resmi, eski eşyalar arasında buldum. Ancak sevincim yarım kaldı, çünkü zamanla resmin aşındığını ve sevdiklerimin yüzlerinin silindiğini fark ettim. Geriye onları anımsatacak bir iz kalmamıştı.”⁵⁹⁸

Bu “eski ve kıymetli resim”, burada eski anılar veya zamanın insanın mirasında bıraktığı izlere işaret eder. Aynı zamanda, insanın geçmişine ait geleneklerin yıpranmış ve geçerliliğini yitirmiş yönlerini de simgeler. Geçmiş dönemin niteliklerini temsil eden bu imgeler, zamanın geçmesiyle değerlerini yitirmiştir ve günümüzle uyumsuz hale gelmiştir.

⁵⁹⁵ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 10, s. 777.

⁵⁹⁶ Salah Fazl, *Şifretu’n-Nass*, Ayn li’d-Dirâsât ve’l-Buhûs el-İnsâniyye ve’l-İctimâiyye, Kahire, 1. baskı, 1995, s. 31.

⁵⁹⁷ Bkz. Abdurrahmân el-Ka‘ûd, *el-İbhâm fi’ş-Şi‘ri’l-Hadâsî*, Âlem el-Ma‘rife Serisi, Kuveyt, sayı 279, 2002, s. 101.

⁵⁹⁸ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 10, s. 748.

Önceki rüya sahnesini izleyen bu bölümde, rüyanın ilk sahnesinden biraz uzak gibi görünse de ikisi arasında gizli bağlarla ilişki kurmak mümkündür. Mahfûz şöyle der:

“Birdenbire kendimi bir devlet dairesinin koridorunda buldum, elimde bir çalışanın dosyası vardı, benim peşimi bırakmadan adalet talep ediyordu. Deneyimimden yola çıkarak konunun İnsan Kaynakları Departmanının sorumluluğunda olduğunu anladım. Ancak departmanı bulamadım, deponun önündeyken kapı açıldı ve yaklaşık bir ay önce vefat eden bir meslektaşım dışarı çıktı. Dosyayı elimden aldı, malzeme odasına geri döndü ve konunun kendi yetki alanında olduğunu belirtti. Onun görünümü, beni meşgul eden görevi unutmama neden oldu.”⁵⁹⁹

Bu ikinci bölüm, “eski ve değerli resmin” geçmişi araştırmak ve iki zaman arasında köprü kurma çabasında bir araç olduğunu ortaya koyuyor; çünkü geçmiş ve şimdi arasındaki boşluk ancak detaylı bir arayışla anlaşılabilir. Bu arayışla, resmin doğrudan göstermediği bağlantılar keşfedilebilir.

Bazı rüyalarda semboller daha soyut bir hale gelir, karakterler sadece harflerden ibaret, adları olmayan varlıklar olarak karşımıza çıkar. Bu soyutlama, onları maddi olmayan kavramları sembolize eden unsurlar haline getirir. Bu durum, “Nekahet Dönemi Rüyaları”ndaki “Rüya 162”de şöyle ifade edilir:

“Vadinin güneyinden kuzeyine yürüyerek gitmeye karar verdim. Yolculuğumun başında çocukluk ve gençlik arkadaşım bana rastladı. Oldukça kilo almıştı ve bana bu faydasız yolculuk yerine evlenmemi tavsiye etti, teşekkür edip yürümeye devam ettim. Daha sonra arkadaşım ‘M’ ile karşılaştım; seccadenin üzerinde oturuyordu. Şaşırdım ve ona çılgınlık ve inkârcılıkla geçen günlerimizi hatırlattım. ‘Hidayet Allah’tan gelir,’ dedi ve yanına oturmam için davet etti. Söz verdim ama yürümeye devam ettim. Yolun ortasında ‘B’ bana doğru geldi, beni selamladı ve dedi ki: ‘Beni bakışlarınla kovalamıştın, nihayet cevap verdim ama sen babama bir adım bile atmadın. Bunun sırrı nedir?’ Ona cevap verdim: ‘Hâlâ senin gibi merak ediyorum.’”⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ A.e., c. 10, s. 748-749.

⁶⁰⁰ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, c. 10, s. 785.

Râeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] hikâyesinin “bilgi yolculuğu”nu yansıttığı göz önüne alındığında, bu rüya, Mahfûz’un bilgi arayışında karşılaştığı kişiler ve durumlardan bir kesiti ifade eder. Burada kişiler harflere indirgenmiş, anlatıcıyla diyalog kurup ona çeşitli önerilerde bulunur. Bu kişiler etten kemikten karakterler olmaktan çok, anlatıcıya işaretler sunan, yol gösteren semboller haline gelir. Bu doğrultuda, sevgili, Mahfûz’un aradığı bilgiyi sembolize ediyor olabilir. “M” harfi ile sembolize edilen, seccade üzerinde oturan arkadaş ise, belki de geçmişte bir dönem birlikte zaman geçirdiği bir arkadaşını temsil eder; şimdi “seccadede” yani ibadet yolunda bir bilgiye ulaşmıştır, ancak zorlu yolculuğu anlatıcıyla devam ettiremez. “B” harfi ile anılan arkadaş ise, anlatıcının kendisini tamamlayacağını düşündüğü ancak yalnız kalmaktan korkarak sevgiyi seçen bir kadını temsil edebilir. Anlatıcının “Hâlâ senin gibi merak ediyorum” cevabı, anlatıcının hâlâ sorular sorma aşamasında olduğunu, henüz aradığı nihai bilgiye ulaşamadığını gösterir.

Bu analiz, “Nekahet Dönemi Rüyalari” ve “Son Rüyalari” adlı eserlerdeki tekil yorumlu sembollerin bir koleksiyonuna götürmüştür; bu semboller, yazarın anlatısında yer alan olaylar, kişiler ve ruhsal yansımalar olarak karşımıza çıkar. Ancak Mahfûz’un bu eserlerinde yer alan rüyaların benzersiz bir özelliği vardır; bu da sembollerin politik, dini veya kültürel açılardan farklı yorumlara açık olmasıdır. Nitelikli edebiyatta semboller, sınırlı anlamlardan kurtulup çoklu anlamlara kucak açar. Nitekim sembollerin sürekli bir hareketliliği ve yeniden yoruma açık bir yapısı olması, onları edebi değere kavuşturan en önemli özelliklerinden biridir: “Sürekli hareket halinde olup, bir yorumdan sonra başka bir yorumu kabul etmeye açıklık göstermesi.”⁶⁰¹ Bu tür semboller anlamın kaynağıdır; anlaşıldıklarında tükenmezler, kendilerine özgü verimli bir yapıya sahiptirler⁶⁰², soyut kavram ve anlayışlara işaret ederler ve insanda belirli duygusal ya da ruhsal durumları uyandıran imalı bir dil oluştururlar.⁶⁰³

Mahfûz’un bu özelliği, “Nekahet Dönemi Rüyalari” ,“Son Rüyalari” adlı eserlerdeki birçok rüyada görülür. Örneğin, “Rüya 90”da Mahfûz şöyle der:

“Ev inşa edilmişti ve muhteşem bir mimari şaheserdi. Her yerden insanlar gelip onu sahiplenmeyi umuyorlardı. Tartışmalar yoğunlaştı ve anlaşmazlıklar giderek arttı;

⁶⁰¹ Recâ Eid, *el-Kavlü’s-Şi’riyyu*, Menşetü’l-Maârif, İskenderiye, Mısır, 1995, s. 115.

⁶⁰² Charles Vidalon, *er-Remziyye fi’l-Edebi’l-Emrîkî*, çev. Hânî er-Râhib, Kültür ve Rehberlik Bakanlığı, Şam, 1976, s. 73.

⁶⁰³ Recâ Eid, *el-Kavlü’s-Şi’riyyu*, s. 156.

derken devasa bir adam kalabalığı yararak 'güç çözümdür' diye gürledi. Herkes irkildi, bir kişi dışında. O kişi devı durdurmaya çalıştı, fakat dev onun başına ağır bir darbe indirerek onu yere yığdı ve bayılttı. Sonra dev eve zorla girdi ve kapıyı sıkıca kapattı. Saatler geçtikçe evden bir pencere bile açılmadı, sanki dışarıdaki kalabalıktan korkar gibiydi. Dışarıdaki insanlar bir şey yapamamaları da dağılmadan beklediler.”⁶⁰⁴

Bu rüya, çoklu yorum olasılığı sunar. Politik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, ev bir ülkenin sembolü olabilir; dev ise işgalcidir. Bu bağlamda ülke, yaşadığımız ülke anlamında dar bir anlama sahip olabileceği gibi, daha geniş bir anlamla Arap dünyasını ve onun sömürgeci müdahalelere maruz kalmasını ve içindeki insanların birliktelik sağlayamamasını da simgeleyebilir. Rüya, entelektüel bir düzlemde de değerlendirilebilir; bu durumda ev, kültür, sanat ve edebiyatı yücelten ve “mimari bir şaheser” olarak görülen bir fikri temsil ederken, devin güce dayalı çözüm önerisi, insanları estetik ve duygu eğitimine ihtiyaç duymayan bir kitle olarak gören başka bir bakış açısını sembolize eder.

Toplumsal düzeyde ise bu rüya, yoksul sınıflarla iktidardaki sınıf arasındaki bir çatışmaya işaret edebilir. Bu durumda ev, yoksul sınıfların emekleriyle inşa ettiği fakat güçlü ve yetkili sınıfın zorla el koyarak onları bu emeklerinin sonucundan mahrum bıraktığı bir semboldür.

Siyasi, sosyal ve düşünsel yorum çeşitliliği imkânı “Nekahet Dönemi Rüyaları” adlı eserdeki 141. Rüyada da ortaya çıkmaktadır. Necîb Mahfûz burada şöyle der: “Bu bizim eski, güzel mahallemiz ve ben onun köşelerinde geziniyor, anılarını kalbimde taşıyorum. Sonra konut krizi hafifleyene kadar eski evde kalmayı düşündüm, ancak ilk günden bu evin artık modern yaşama uygun olmadığını anladım.”⁶⁰⁵

Burada “eski mahalle”, modern yaşamın gereksinimlerine artık uygun olmayan eski düşüncelere bir işaret olabilir. Bu da eski dini kavramların çağdaş hayatın yenilikleriyle uyumsuz hale geldiği ve bu kavramların güncellenmesi gerektiğine dair bir çağrıyı içerir. Bu şekilde bakıldığında rüya, Mahfûz’un dini söylemin yenilenmesi için bir daveti olarak yorumlanabilir.

⁶⁰⁴ Mahfûz, *el-A‘mâlü’l-Kâmile*, c. 10, s. 762.

⁶⁰⁵ A.e., c. 10, s. 778.

Öte yandan, eski ev, yoksul mahallelerde yaşayan ve modern yaşamla bağları kopmuş olan kişileri simgeliyor olabilir. Bu durumda, rüya, bu mahallelerdeki insanların acı sosyal durumuna bir gönderme yapar. Bu şekilde rüya, anlamlı bir yorum imkânı bulduğu sürece farklı anlamlara açık bir alan yaratır.

Aynı özellik “197. Rüya”da da gözlemlenebilir. Mahfûz bu rüyada şöyle der: “Evlerimiz çölün kenarında yer alır ve her evin bir avlusu vardır. Avluda bir testi su bulundururuz; böylece susayan herkes gelir, suyunu içer ve bize dua eder. Bir gün, içeri girenlerin arasına bir çete sızdı ve bir eve saldırarak cinayet işleyip soygun yaptı. Kapıları kapattık, ancak bize ulaşmak için bir tünel kazdıklarını öğrendik. Kazılardan birinde bir su kaynağı patladı ve tüm çöle yayılarak büyük bir bereket getirdi. İçimizdeki bir bilge, ‘Kapıları açın ve iyi komşuluğun tadını çıkarın,’ diye seslendi.”

Bu rüyada “ev”, bir millet veya toplumu sembolize edebilir; “çete” ise bu yapıya zarar vermeye çalışan düşman veya sömürücü güçleri temsil edebilir. Su kaynağının patlaması ise, her türlü tehdide karşı toplumun içinden gelen bir güç veya büyük bir refah akışını simgeler; bu da zorluklara rağmen toplumun kendini yenilemesi ve barış içinde kalkınması fikrine işaret eder.⁶⁰⁶

Bu rüya, siyasi, dini, sosyal, düşünsel ve felsefi yönlerden çok katmanlı okumalara olanak tanır. Çöl kavramının dünya üzerinde somut bir yer olarak algılanmasından başlayarak; çevremizi, bölgemizi ya da ülkelerimizi kuşatan metaforik bir çöl olarak yorumlanmasına kadar farklı yorumlar yapılabilir. Bu yorumlar insan ruhunun çölleşmesi ya da insanın sonu gibi manevi anlamları da içerebilir. Su kavramı ise bildiğimiz suyun kendisi ya da kendimiz, topluluğumuz veya ait olduğumuz fikrî grup (mezhep, parti, düşünce akımı) için taşıdığımız iyilikler olarak yorumlanabilir. Rüyadaki gizlice sızan çete düşmanı, terörü, sömürgeci ülkeleri ya da insan doğasının sezgisel olarak tedirgin olduğu yabancıyı simgeleyebilir. Tünelin suyun fışkırmasıyla dolarak bolluk getirmesi ise suya dair önceki yorumlardan biriyle bağlantılı olarak ele alınabilir. Ayrıca rüyanın siyasi, sosyal, dini ve felsefi açılardan çok yönlü bir yorumu mümkündür. Siyasi açıdan -örneğin- başka bir milletin üzerimize saldırısı ya da sömürge tarihimiz şeklinde okunabilir, sürekli tehdit oluşturan Siyonist düşmana bir gönderme olarak da algılanabilir. Böylece rüyanın, farklı yorum ve

⁶⁰⁶ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, c. 10, s. 797.

anlamlara olanak tanıyan yapısı, düz yazıya göre çok daha zengin bir anlatım alanı sunar.⁶⁰⁷

Bu bağlamda Mahfûz'un rüyaları, çok katmanlı anlamları ve kullanım biçimleriyle hafızayı ve gerçekliği sıradan alışkanlıkların ötesine taşır. Duygular ve bilinçaltı arasındaki bağı yeniden yorumlama ve öze dönüş aracı olur, insan zihninde yeni farkındalık alanları yaratır ve insanın kendi içsel yolculuğunda, ruhun zorluklarına, bedenin güçsüzlüklerine ve yaşamın zorluklarına karşı dayanmasını sağlar.

Necîb Mahfûz, "Ahlâm Fatra an-Neqāha" ve "Ahlâm Akhîra" adlı iki rüya koleksiyonunda, yaklaşık bir yüzyıla yayılan bir hayatın oluşturduğu derin düşünceleri yansıtır. Bu yüzyıl boyunca Mısır ve dünya tarihinde büyük siyasi ve ekonomik olaylar, savaşlar, devrimler ve kurtuluş hareketleriyle birlikte çeşitli edebi ve medeniyetsel yükselişler ve bazen de düşüşler yaşanmıştır. Mahfûz tüm bu olayları derinlemesine deneyimlemiş, bunlarla kaynaşmış ve bu tarih onun varlığına işlemiştir. Eski Mısır medeniyetinin güzellikleri ve felsefesi, Doğu ve Batı mitolojileriyle yoğrulmuş; varlık ve ölüm üzerine kafa yormuş, geçmişine, köklerine, çocukluk ve gençlik anılarına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Mahfûz, bireysel olarak derin, zengin ve özgün bu düşünceleri, insanlık tecrübesinin engin bir birikimiyle yoğurmuş ve Necîb Mahfûz gibi yaratıcı ve duyarlı bir dâhi dışında kimsenin ulaşamayacağı bir derinlik sunmuştur.

Mahfûz'un sembollerini kullanmadaki ustalığını ve sembollerin sanatsal doğasını en iyi şekilde kavrayıp ustalıkla işleyebilen bir sanatçı olduğunu doğrulayan unsurlardan biri, okuyucuyu rüya metnine dâhil etmesiyle ortaya çıkar. Örneğin, daha önce analiz edilen "Nekahet Dönemi Rüyaları" eserinin 147. rüyasında Mahfûz, okuyucuya daireyi tahliye kararının neden verildiğine dair hiçbir ipucu sunmaz. Aynı şekilde, kararın niçin yalnızca ana karakteri hedef aldığını ve diğer apartman sakinlerinden esirgendiğini de açıklamaz. "Ahlâm Akhîra" (Son Rüyalar) adlı eserindeki 200. rüyasında ise, şiddetli bir düşmanla ilgili hiçbir ayrıntı vermez; ana karakterin üçüncü kata çıkış sebebini de okuyucuya bırakır. Belki de bu olaylara dair gerçek sebepler yoktur, ancak Mahfûz, okuyucuyu bu olayların nedenlerini düşünmeye ve yanıtları kendince yorumlamaya teşvik eder. Bu yaklaşımıyla Mahfûz, okuyucuyu metnin inşa sürecine ortak ederek rüyayı anlamca açık, çok yönlü,

⁶⁰⁷ Bkz. Mahmûd ed-Dub', *el-Binye ve't-Tecrîb fî Ahlâm Necîb Mahfûz*, s. 99.

yaşadığımız zorlayıcı gerçeklerle iç içe geçen bir metin haline getirir. Bir metnin dilinde sembolizmin varlığını gösteren işaretlerden biri de çok yönlü anlamlar yaratma kabiliyetidir. Metnin dili, doğrudan anlamından saptığında ve daha fazla okuma olasılığına açık bir anlam dünyası yarattığında, dilin şiirselliği ve sembolik derinliği de artar.⁶⁰⁸

Mahfûz, “Ahlâm Fatra an-Neqāha” ve “Ahlâm Akhîra” adlı eserlerinde kullandığı kısmi semboller aracılığıyla, özgürlük, adalet ve gerçeklik gibi değerleri öne çıkaran vizyonunu ortaya koymuş; ülkesinin meselelerine ilişkin özel bakış açısını sunmuş; okuyucularının vicdanını şekillendirmeye, düşüncelerini biçimlendirmeye ve canlı, duyarlı ruhlarını etkilemeye özen göstermiştir. Bu eserlerde, insan aklına her yer ve her zaman hitap eder ve vicdanları bu sorularla yüzleştirmeye dikkat eder. Kendisi, “Ben bir roman yazarken özgürlüğü savunmak ya da sosyal adalet çağrısı yapmak gibi bir gayret içinde olmuyorum. Sartre gibi fikirlerini felsefesinde savunduğu düşünceleri romanlarında veya oyunlarında uygulayan bir filozof değilim. Tek söyleyebileceğim şey, hayatım boyunca içimde yer etmiş ve sevdiğim bazı değerler olduğu, bu yüzden eserlerimin bunları savunması kaçınılmaz oluyor. Bu değerlerin başında, herhangi bir ad altında ifade edilen sosyal adalet geliyor; bu, vicdanımdan asla kopamayacağım bir değerdir... Özgürlük, gerçeklik ve bilim gibi diğer değerler de beni her zaman etkiliyor.” demiştir.⁶⁰⁹ Bu ifade, Necîb Mahfûz’un zihnini meşgul eden meseleleri ve zaman zaman peşini bırakmayan düşünceleri açıkça ortaya koyar. Mahfûz, okurların vicdanlarını şekillendirmek için bu asil düşünceleri derinlemesine işler ve tüm farklı yaş gruplarındaki okurlara hitap eder.

4.3. Düş ve Metafizik Meseleler

Mahfûz’un hikâyelerinde rüyalar yalnızca genel ya da kısmi sembolizmle sınırlı kalmaz; özellikle, rüyanın tekniği, Abdurrahman Abu Avf’un ifadesiyle, “özenle ve incelikle yazılmış; sonunda varoluşun, zamanın, ölümün, yok oluşun gizemlerini ve

⁶⁰⁸ Bkz. Muflih el-Huvaytât, *Şi’riyyetü’s-Serd: Dirâse fî Rivâyet Rihlet İbn Fatûme li-Necîb Mahfûz*, Mecellet Câmi‘et eş-Şârike li’l-‘Ulûm el-İnsâniyye ve’l-İctimâ’iyye, Şârike, 2012/1413, sayı 2, cilt 9, s. 130.

⁶⁰⁹ Fuâd Duvâre, *aşeretü Udabâ’ Yetehaddesûn*, s. 383-384.

insanın beşikten mezara trajedisini anlamayı ve keşfetmeyi amaçlayan ateşli ve ısıltılı bir metin ortaya çıkarır.”⁶¹⁰

Mahfûz’un rüyalarına derinlemesine bakanlar, gerçekten de insanın “beşikten mezara” kadar olan trajedisini temsil ettiklerini görürler. Bu nedenle, kısmi ya da genel sembollerle yüklü bu rüyalar, insan zihnini asırlardır meşgul eden ve gerçekliğin ötesine işaret eden metafizik meselelere dair göndermeler de içerir; yaşam ve ölüm ikiliği, varlık ve yokluk ikilemi gibi, Mahfûz’un öykü derlemelerinde bolca rastlanan felsefi ikilikler bunlar arasında öne çıkar.

Mahfûz’un hikâyelerinde işlenen en önemli metafizik ikiliklerden biri yaşam ve ölüm ikiliğidir. Bu ikilik, kendi içinde aşk ve nefret, bilinç ve bilinçsizlik, gerçeklik ve gerçekliğin ötesi, başlangıç ve son, ışık ve karanlık gibi birçok başka ikiliği barındırır. Tüm bu ikilikler, yazarın zihninde insan olmanın getirdiği varoluş kutupları olan yaşam ve ölüm üzerinden doğar; sanki hayal kuran benlik, iki an ya da aralarındaki uçurumu sadece rüyanın gücüyle kapatabileceği iki dünya arasında örtük bir karşılaştırma yapmaktadır.

Gerçekte, Mahfûz’un öykülerindeki ölümle olan ilişkisi eskiye dayanır ve neredeyse onun edebi yaratıcılığının ortaya çıkışıyla paralel başlar. Özellikle, ilk hikâye derlemesi Hemsu’l Cunun’da yer alan “Öteki Dünyadan Bir Ses” adlı ölümle ilgili ilk kısa öyküsünü yayınladığında bu ilişki başlar. Mahfûz, burada ölüm yolculuğunun dört aşamasını sıralar: ölümü tanıma, ölümün elçisini tasvir etme, öteki dünyaya giriş ve ölümü tamamen kabul etme ve ona razı olma. Bu süreçte yaşamın hareketliliğini sağlayan değişim dışında dünyada hiçbir gerçeğin olmadığını ortaya koyar.⁶¹¹

Hayat, tüm duraklarıyla, zaman zaman acı ve sevinçleriyle, Râeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] öyküsünde anlatıldığı üzere, bilgi ya da yaşam yolculuğunun farklı aşamalarında nihai olarak ölüme rıza gösterme ve ona hazırlanma sürecinde kendini göstermiştir. Hayat nasıl ki, hayal kuran benliğin ulaştığı sonuçlardan tatmin olmadığını her keşfettiğinde yeni bir yol açmayı gerektiren bir yolculuksa, Mahfûz’un rüyalarında ölüm de yok oluş anlamına gelmez. Aksine, evren

⁶¹⁰ Abdurrahmân Ebû ‘Avf, *er-Ru’â el-Müteğayyire fî Rivâyât Necîb Mahfûz*, el-Hey’e el-Mısıryye el-‘Amme li’l-Kitâb, Kahire, 2002, s. 85.

⁶¹¹ Bkz. Hüseyin ‘İd, *Necîb Mahfûz: Rihletü’l-Mevt fî Edebihi*, s. 249-250.

üzerinde düşünmeyi ve yaşamı sorgulamayı, ardından bu hayatı bir kez daha gözden geçirmeyi teşvik eden bir fenomendir. Buradaki evren, yalnızca dış dünyayı veya modern astronomi ve teknolojik hesaplamalarla anlamaya çalıştığımız uzayı ifade etmekle kalmaz. Evren bundan çok daha derindir, çoğumuzun hakkında çok az şey bildiği, çift yönlü bir evrendir. Her ne kadar bizler onun içinde yalnızca küçük atomlar gibi olsak da her birimizin içinde o evreni barındırırız.⁶¹²

İçsel derin düşünceyle, içimizde bulunan şeyin daha büyük evrenin bir minyatür görüntüsü olduğunu anlarız. Aslında Mahfûz'un birçok rüya öyküsünde iki evreni ayırt etmek zordur; büyük evrene dair bilgisizlik karanlığı içimizdeki bilinçsizliğin karanlığıyla örtüşür. Aniden gözümüzü açmamızı sağlayan aydınlanma anları, evrenin büyük karanlığını bir nebze dağıtan ve bazı sırlarını açığa çıkaran ışıqla paralellik gösterir. Bu örtüler kısacık bir süre açılır, sonra insan yeniden karanlığa dalar ve kendini aydınlatmak ve görmek için çabalar durur, ta ki bir gün mutlak görüyü elde edebilmek ümidiyle Yaradan'ını görebilsin. Görünüşe göre, iç dünyamıza ne kadar derinlemesine inersek, bu derinlikten dışa doğru daha geniş ufuklara açılabiliriz; varlığımızın merkezine dokunduğumuzda ise, Yaradan'ı içimizde görürüz. Bu görüşle tüm evreni kuşatır ve Yaradan'ı görürüz. Bu noktada, Gaston Bachelard'ın ifadesiyle, rüya artık uyuyanın yarattığı bir hayal olmaktan çıkıp bir varoluş haline ve müjdeyle yüklü yeni bir dünyaya dönüşür.⁶¹³

Sanırım Necîb Mahfûz rüyalarını bu sufi düşünceyle şekillendirdi. Bilindiği gibi, sufiler arasında rüya kesin bilgi olarak kabul edilir. Şeyh Muhyiddin İbn Arabî, içinde yaşadığı bir şüpheye çözüm bulmak için rüyayı referans alır: "Allah bana bir rüya aracılığıyla lütufta bulundu, onunla nefsimi galip geldim ve nefsimi dengeledim."⁶¹⁴ Aynı zamanda, görüş (rüya) bir sufinin Yaradan'ı ile buluşmasında temel bir araçtır.⁶¹⁵

⁶¹² Bkz. Umeyme Rif'at, *Ahlâmü Fetratî'n-Nekâhe beyne'r-Ramz ve'l-Ustûre, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, sayı 2, Necîb Mahfûz ve't-Turâs el-İnsânî, 2009, s. 135.

⁶¹³ Bkz. Gaston Bachelard, *Şi'riyyetü Ahlâmî'l-Yakaza*, çev. George Saad, el-Müessesetü'l-Câmî'iyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr ve't-Tevzi', Kahire, 1992, s. 12.

⁶¹⁴ Muhyiddîn İbn Arabî, *Rûhu'l-Kuds fî Munâsahati'n-Nefs*, thk. ve inceleme: Hâmid Tâhir, el-Hey'e el-Mısıriyye el-'Amme li'l-Kitâb, Kahire, 2005, cilt 1, s. 216.

⁶¹⁵ Bkz. Henri Corbin, *el-Hayâlü'l-Hallâk fî Tasavvuf İbn Arabî*, çev. Ferîd ez-Zâhî, Dâr el-Cemel Yayınları, Almanya, 2. baskı, 2008, cilt 1, s. 344.

Mahfûz'un sufilik anlayışı "birey ile evren arasında, hiçbir şeyin anlaşılmadığı ya da idrak edilemediği bir çağda organik bir bağıdır."⁶¹⁶

Mahfûz, Râeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] adlı eserinde yaşamı, bilgiye ulaşmak amacıyla yapılan bir yolculuk olarak ele almış, bilgi edinmenin aşamaları ve durakları üzerinde durmuştur. "Özyaşam Öyküsünden Yankılar" döneminde, hayat yolculuğunun sonuna yaklaşıldığını gösteren bir uyarıyla ölüm yolculuğundan bahsetmeye başlar. "Yolu Yararak" adlı öyküsünde şöyle der: "Kalabalık insan ve dükkânlarla dolu dar bir yolun duvarına yaslanmış bekliyordum. O dönemde şüphe içinde acı çekiyordum; çelişkili rüzgârlar arasında savruluyordum. Görünmez bir güç tarafından bir yere çekildim ve bana iyilik ve huzur saçan yaşlı, vakur bir adam gördüm. Bana yaklaşıp aramızda bir karış kalana kadar geldi ve fısıldadı: 'Bu hayat hiçbir şey etmez.' Huzursuzluk içinde olduğumu, beni tüm bağları kesmeye davet ettiğini anladım. İçim ürperdi, kalbim hızla çarptı. Cazibeli olağanüstü güzellikte bir kadının görüntüsünde belirdi ama tereddüt ettim. O sırada, üç çocuğuyla birlikte ellerinde baharat torbaları taşıyan eşim geri döndü. Kendime geldim, en küçüğünü kucağıma aldım ve kalabalığı yararak aileme yol açtım."⁶¹⁷

Bu dünyaya gelir, eğlenir, coşar, şakalaşır, güleriz, dost oluruz, severiz, kargaşa yaratırız, konuşuruz, sanki dünyayı neşe ve keyifle doldurduğumuzu sanırız. Belki de bu neşeli duygulara yönelmemiz, hayatın zorluklarına ve karanlığına karşı bir savunmadır ya da korku ve kaybolmuşluğa karşı bir savunma şeklidir. Belki de yalnızlığın tehditlerine karşı bir çeşit dostluk ve sosyalleşme ihtiyacıdır veya en derin sorularla yüzleşmekten kaçmak için bir kaçıştır. Neşeli olmamızın tek sebebi mutlu olmak değildir; bazen korkudan ya da kaçış arayışından veya acıya karşı bir savunma olarak güleriz. İşte, yaşlı adamın "hayat hiçbir şey etmez" diyerek Mahfûz'un kaygılarını okuyup ona böyle bir öğüt vermiş olabileceği endişeler bunlardı. Ancak Mahfûz ölümü kucaklamak isterken tereddüt etti; çünkü hala hayatına bağlanmıştı, bu hayat, çocukları ve eşi şeklinde temsil ediliyordu. En küçüğünü kucağına aldı ve yaşamaya devam etti.

⁶¹⁶ Ramadan Bistavîsî, *Kadâyâ Felsefiyye fî Tecrîbet Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, sayı 2, Necîb Mahfûz ve't-Turâs el-İnsânî, 2009, cilt 1, s. 310.

⁶¹⁷ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 338.

Ancak ölüm düşüncesi bir kez daha “Seherde Fısıltı” adlı hikâyede geri döner. Mahfûz şöyle yazar: “Hayatın önemli bir evresinde, sevgi beni belirsizlik ve hasret doruğuna taşıırken, seherde kulağıma bir ses fısıldadı: ‘Müjdeler olsun, veda vakti geldi.’ Duygulandım ve gözlerimi kapattım; cenazemin yürüyüşünü gördüm ve önünde, yaşam nektarıyla dolu kocaman bir kadeh taşıyarak ilerliyordum.”⁶¹⁸

Uyku ile uyanıklık arasında ölüm düşüncesi geri döner, bu da kafa karışıklığını artırır ve anların yoğunluğunu artırır. Allah’a kavuşma arzusu, yaşamın küçük parçalarından başlayarak tüm yaşamı ve sonrasında ölümü de kapsayacak şekilde genişleyen bir sufi sevgisine dönüşür. Bu geniş kapsamlı sevgi, tüm dağınık ve parçalanmış unsurları aşan, her şeyin üzerinde yükselen ve her şeyi kuşatan özün derin bir ruhsal deneyimidir. Bu şekilde ölümden hayat doğar ve “hayatın belirleyici bir evresi”nden sonra kişi yeni bir yolculuğa başlar; bu yolculukta insan, kendi cenazesinin başında “hayat nektarıyla dolu kadehi” taşıırken kendisini kendi gözleriyle izler.

Hayalperest ilk kez karşılaşma/ölüm aşamasına adım attıktan sonra, Mahfûz “Melodi” başlıklı başka bir rüya getirir: “İkinci bir rüyada kendimi orta büyüklükte bir odada buldum; odanın tavanında asılı bir gaz lambası vardı. Odada bir köşede, birbirine karşılıklı oturan ve yüksek sesle gülüp sohbet eden bir grup erkek ve kadın oturuyordu. Duvarlarda hiçbir kapı ya da pencere yoktu, sadece göz deliği genişliğinde ve biraz yüksekte bir açıklık vardı; oradan yalnızca akşamın gerisinde gizlenen gökyüzünü görebiliyordum. İçimde aileme ve evime dönme arzusu uyandı. Ancak bunu nasıl başarabileceğimi bilmiyordum. Sohbet edenlere sordum: Allah sizi mükâfatlandırsın, buradan nasıl çıkabilirim? Ancak kimse bana dönüp bakmadı; sohbetlerine ve kahkahalarına devam ettiler. Yalnızlık ruhumun derinliklerine kadar işledi. O anda, açıklıktan belirsiz bir yüz belirdi ve bana dedi ki: Bu melodiye al, onu iyi ezberle ve ihtiyacın olduğunda mırıldan, bu her türlü tasa ve kederden kurtulmanı sağlayacak.”⁶¹⁹

Bu rüyada, hayalperestin dünya yaşamının zevklerini bırakıp başka bir dünyaya geçme kararı almasından sonra yaşadığı kafa karışıklığı görülüyor. Bu yeni yaşamdan hoşnut olan ve bu hayata adapte olmuş "sohbet edenler"le karşılaştığında,

⁶¹⁸ A.e., cilt 10, s. 343.

⁶¹⁹ Mahfûz, *el-A ‘mâlû’l-Kâmile*, cilt 10, s. 346.

hayalperest bir korku duyuyor ve ilk hayatına geri dönme arzusu içinde kıvranıyor. Ancak geri dönmek için hiçbir yardımcısı yok; yeni hayatın sohbetçileri bu yaşamdan memnun, gülüp eğlenmeye devam ediyorlar. Hayatın tadını çıkararak bu insanlar, ulaştıkları noktadan memnundur ve bu mutluluğa ulaşmak için "melodi"ye ihtiyaçları yok, çünkü onu daha önce öğrenmiş ve ezberlemiş olmalı. Melodi ise bilginin melodisi; Mahfûz'un Râeytu fî-mâ yerâ-nnâim [Uyuyanın gördüğünü gördüm] de aradığı bilgiye işaret ediyor.

Mahfûz'un rüyalarındaki ölüm, yok oluş ya da hiçlik değil; bir aşamanın ardından gelen başka bir aşama da değil. Sadece "yaratıcı sırrın" bir âlemde başka bir âleme geçişi değil; ölümden de bir tür "hareketlilik" vardır, bu insanı şekillendirir, geliştirir ve değiştirir, ölüm sırasında onu yeniden yaratır. Ölümden, yaşamda olduğu gibi, durmaksızın bir gelişim sürer. Böylece, "Necîb Mahfûz'un bilinç katmanlarıyla ilişkisi öylesine derin ve olağanüstüdür ki, bilinç düzeylerini birbirinden ayırmak, onun iç içe geçmiş yaratıcı senfonisinden mahrum kalmamıza sebep olur."⁶²⁰

Ölüm yolculuğunun yankıları "Nekahet Dönemi Rüyaları"nda belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Hüseyin İyd bunları saymış ve elli sekiz rüya bulmuştur.⁶²¹ Aynı yankılar "Son Rüyalar"da da gözlemlenir. Her iki eserde de ölümler kaybolmaz, aksine belirir, cisimleşir, konuşur ve hayatta olanlar gibi olumlu tavırlar alırlar. Hatta bazı rüyalarda ölümlerin tavırları hayatta olanlardan daha zengin, belirgin ve karardır. Örneğin, "Rüya 6"da, rahmetli "Şeyh Muharram" ölümünden altmış yıl sonra ona görünmüştür: "Cübbesi ve canlı renkli kıyafetiyle, sarığı başında, doğrudan şöyle dedi: Birçok anlatıcı ve âlimle orada görüştüm ve onlarla olan diyaloglarım sayesinde, size anlattığım bazı derslerin düzeltilmesi gerektiğini fark ettim. Bu düzeltmeleri bir kâğıda yazdım ve onları sana getirdim." Bunu söyledikten sonra bir tomar kâğıdı masaya koyup gitti.⁶²²

Ölen kişinin net bir şekilde canlandırılan görüntüsünü, rüya gören kişinin bile sahip olmadığı ayrıntılarla görüyoruz; şekli canlandırılmış ve konuşmaktadır.

⁶²⁰ er-Rahâvî, 'An Tabî'ati'l-Hulmi ve'l-İbdâ': Dirâse Nakdiyye fî Ahlâm Fetratî'n-Nekâhe, s. 10.

⁶²¹ Bunu dört aşamaya ayırdı: On altı rüyada hayat bir mecaz olarak belirdi, on üç rüyada ölümün işaretleri taşındı, on üç başka rüyada ölümün habercisi şekillendi, on iki rüyada ölümün izleri görüldü ve son olarak dört rüyada ölüm kabullenildi ve onunla barışıldı. (Bkz. Hüseyin 'İd, *Necîb Mahfûz: Rihletu'l-Mevt fî Edebihi*, s. 281).

⁶²² Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 717.

“Oradan”, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz başka bir dünyadan gelmiştir, bu dünyada ölümler ders almaktan, tartışmaktan ve düzeltmeler yapmaktan vazgeçmemektedir. Dış görünüşü hala eskisi gibi şık ve tanındık; değişmemiştir, ancak özü değişmiş, düşüncelerini yenilemiş ve düzeltmiştir. Ayrıca, ölü olan Şeyh Muharram’ın hayatı ölümle son bulmamıştır; burada ölüm ona yeni bir yaşam sunmuştur.

Ölüm, “Rüya 76”da gençlik arkadaşı ve vatan şehidini de ulusal mücadeleye yolunda ilerlemeye engel olmamıştır. “Yeşilliklerle dolu bir ağacın altında” arkadaşı rüya sahibine görünmüştür ve “onun ölümünden on yıllar geçmiş olmasına rağmen sağlıklı ve zarif görünmektedir.”⁶²³ Ölen kişi yine sağlıklı, zarif ve daha kararlı bir halde ortaya çıkar: “Elindeki bir sopayla bana işaret ederek beni durdurdu; ona eski dostluğumuzu hatırlattım ama söylediklerime aldırmadı.”⁶²⁴ Arkadaşı ona kontrol, güç ve otorite sembolü olarak bir sopa verdi; bu sopa rüya sahibine “yeni bir ruh” verdi⁶²⁵, böylece yozlaşmış, yükselmiş ve canlıların dünyasında bir tepe gibi olmuş olan kötülüğü yenebildi ve bulunduğu ortamı temizledi... Rüya sahibi umutla doldu. Gerçekten de “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda ölüm, “şiişsel, felsefi bir üslupla yükselir... son derece şeffaf ve mistik bir parlaklıkla yankılanır.”⁶²⁶

Ölümlerin “Nekahet Dönemi Rüyaları”nda olduğu gibi “Son Rüyalarda” da aynı şekilde ortaya çıktığını görüyoruz. “Rüya 227”de Necîb Mahfûz, “arkadaşı ‘K’ ile, parlak dolunay ışığı altında kırsal evinin balkonunda, kırsal gece huzuruyla dolu bir ortamda otururken” görülmektedir.⁶²⁷ Dolunay ışığı altında belirgin bir şekilde görülen arkadaş, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz başka bir dünyadan gelir; ancak sessiz değildir, varlığı yaşamla doludur ve bilgece harafişlere (Mahfûz’un arkadaşları) anlatımlar yapar: “Biliyorsun ki siyasetle ilgilenmiyorum, ama buna rağmen Zorba Alacakaranlık Adamları bana saldırdılar ve beni gözlerim bağlı bir şekilde karanlık bir odaya götürdüler; sorgulama yapılmadan veya sebebi belirtilmeden bir ay boyunca orada kaldım. Köyüme döndüğümde sinirlerim bozulmuştu ve sonra son geldi.”⁶²⁸ Belki arkadaşının şekli pek değişmemiştir, ancak bir değişiklik varsa, bu özündedir;

⁶²³ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 755.

⁶²⁴ A.e., cilt 10, s. 756.

⁶²⁵ A.e., aynı sayfa.

⁶²⁶ Abdurrahman Ebu Avf, *el-Hayatü ve Ma Ba‘de‘l-Hayat: Kıra‘a fi ‘Esda‘ es-Sireti‘z-Zâtiyye” ve “Ahlâm Fetratî‘n-Nekâha”*, s. 26.

⁶²⁷ Mahfûz, *el-Ahlâmü‘l-Ahîra*, s. 42.

⁶²⁸ A.e., aynı sayfa.

hayattayken sahip olamayacağı bir açıklıkla neler olduğunu ifade etme gücüne sahip olmuştur.

Mahfûz'un rüyalarında ölülerin itirafları sona ermez. Şeyh Mustafa Abdürrezzak, "Rüya 155"te şöyle der: "Ben halime ağlamıyorum... Sizde pek çok eczane var; ilaçlarla dolu, ayrıca denenmiş halk reçeteleri de var."⁶²⁹ Ve "Rüya 180"de aynı Şeyh, anlatıcıyı bir yönetim binasının içine götürür ve burada güzel, büyük bir bahçeyi görürüz. Şeyh, bu bahçenin yarısının yerli güller, diğer yarısının ise yabancı güller olduğunu ve ikisinin birleşiminden yeni, mükemmel bir şekle ve hoş bir kokuya sahip bir gül doğmasını umduğunu söyler.⁶³⁰

Ayrıca, "Rüya 86"da merhum Dr. Hüseyin Fevzi'yi kahkahalarla, "Maaşı veya oda önemli değil, ancak düşüncesine ve onuruna saygı gösterilmesi önemli," derken buluruz.⁶³¹ "Son Rüyalar"dan "Rüya 221"de, lider Saad Zaglul, tüm ihtişamıyla oturur.⁶³² "Rüya 48"de ise merhum Şeyh Said Derviş'i orkestrasıyla görürüz; hemen müzik başlar, dans başlar, aramızdaki gerginlik azalır, müzikle ve dansla kaynaşırız; kalpler saflaşır, üzerimize coşku yağar, sevgi ve dostluk bizi sarar; birden kendimizi dans edenlerle birlikte buluruz ve şarkı ve marşlara katılırız. O geceyi hatırlamak için sessizce birbirimize söz verimiz.⁶³³ "Rüya 53"te merhum Şeyh Zekeriya Ahmed'i divanda otururken, udunu kucaklayıp "Bu Allah'tan reva mıdır?" şarkısını söylerken buluruz.⁶³⁴ Bu ve diğer birçok kişiyi, Mahfûz son iki eserinde adeta tarih ve zamanın boynuna asılmış bir muska gibi karşımıza getirir.

Ölülerin bu olumlu dönüşümüyle, artık yaşayan gibi olan ölülerle birlikte, aşk ve nefret, bilinç ve bilinçsizlik gibi önceki ikiliklerin oluşturduğu gerçekliğin çelişkileri silikleşir. Örneğin, Mahfûz, annesini ölüler arasından çağırdığında aşk özüne, saf haline kavuşur. "Rüya 80"de, "Nekahet Dönemi Rüyaları"ndan, Mahfûz şöyle der: "Eski oda beni, annemi ve dört kız kardeşimi bir araya getirdi. Kapı kapanır kapanmaz, zamandan ve insanlardan yakınmalar yükseldi. Annem endişeyle bana yöneldi ve

⁶²⁹ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 782.

⁶³⁰ A.e., cilt 10, s. 791.

⁶³¹ A.e., cilt 10, s. 760.

⁶³² Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 39.

⁶³³ Mahfûz, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, cilt 10, s. 742.

⁶³⁴ A.e., cilt 10, s. 744.

sadece saf sevgiden ötürü her söylediği sözü ve yaptığı her şeyi yaptığını yemin ederek söyledi.”⁶³⁵

“Son Rüyalar”dan “Rüya 472”de Mahfûz şöyle der: “Kendimi bir çocuk olarak annemle birlikte buldum; o uçurtmayı uçurmaya hazırlıyor, ben süslü kaidesine oturuyordum ve o uçurtmayı yavaşça yükselterek ufka kadar çıkardı.”⁶³⁶

Anne, ölümler arasına katılmış olmasına rağmen, yeniden saf sevgi ve özünün kaynağı olarak geri döner; karşılıksız sevgi ve özverinin sembolü haline gelir. Uğraşır, “uçurtmayı yapar,” ama kendisi için değil, oğlu için; oğlu “üzerine otursun” ve uçarken görebileceği ne varsa görsün diye. O, ailenin gölgesi, tüm sevinçlerini ve hüznlerini kucaklayan şefkat dolu bir sığınaktır. Onun her sözü ve davranışı yalnızca saf sevgi ile motive olmuştur, başka hiçbir saik yoktur. Nitekim kendisi de annesi hakkında şöyle der: “İnsan, hayatı boyunca birçok konuda anneye dayanır, bu her zaman maddi şeyler olmayabilir; duygusal olarak ona ihtiyaç duyar. Ancak annesinin vefatıyla, hayattaki en büyük desteklerinden birini kaybeder ve dünyada artık yalnız olduğunu anlar. Belki arkadaşları, çocukları, torunları olabilir, fakat annenin yeri ebediyen boş kalır. Annemin ölümü beni çok etkiledi, 50 yaşını geçmiş olmama rağmen, o da seksenlerini aşmıştı.”⁶³⁷

Bu saflık ve karşıtların iç içe geçişi içinde sevilenler arasında bir sitem olur. Bunu “Son Rüyalar”dan “Rüya 428”de görürüz. Mahfûz şöyle der: “Merhum ‘B’yi bir çınar ağacının altında bulduğumu gördüm. Ona, uyanıkken ve uyurken sık sık onu gördüğümü söyledim, peki bu ayrılık neden? Bana dedi ki: ‘Korniş Caddesi’nde olanları hatırla, adım adım beni takip ettin ve bana bir şeyler söylemeni istedim, hemen cevap verirdim. Bekleyişim uzun sürdü ve sonunda utanmamı yenip sana dönüp bakmayı kararlaştırdım, ama göz kapaklarını indirdin, benden umut kesildi. Kendime dedim ki: Ne büyük kayıp; mutluluk bana çok yakındı, bir karış mesafedeydi. Ona nasıl kör oldum?’”⁶³⁸

İşte böyle saflaşır sevgi; sitemden sonra, pozisyonlar anlaşılır, davranışlar açıklanır ve yanlış yapan hatasını anlar, böylece gerçek sevgi berraklaşır. Bu,

⁶³⁵ A.e., cilt 10, s. 758.

⁶³⁶ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 165.

⁶³⁷ Sena el-Beyşi, *el-Avde İleyhi*, *El-Ahlâmü'l Ahîra* eserinin sunuş yazısından, s. 18.

⁶³⁸ Mahfûz, *el-Ahlâmü'l-Ahîra*, s. 146.

sevgilinin varlığını aşan bir sevgidir; koşulsuz, evrene açık bir sevgidir. Zaman adeta uzun yıllar üzerinden atlayarak yoğunlaşır. Mahfûz, zamanı ortadan kaldırmayı başarır ve yılları sıkıştırarak bir yarım asırlık ayrılık ve sitem konuşmasını günümüze taşır.

Mahfûz'un rüyalarında ölüm sonrası hayat daha saf ve güzeldir, ölümler hem görsel hem de içerik açısından daha güzeldir. Önceki rüyalarda, hareketin canlı bir başlangıç yaptığı görülür; Şeyh Muharram hemen konuya girer "hiç giriş yapmadan," şehit arkadaş ise hemen faaliyete geçer, boş sohbetlere aldırılmaz. "K" adlı arkadaş da konuya doğrudan girer, anne uçurtmayı yapmaya başlar, sevgili "B" olanları açıklamaya girer. Hareket, sükûnetin ardından gelir. Eski olanın yıkımı, yeni olanın yaratılması için gereklidir. Bu nedenle, "Özyaşam Yansımaları"nda ölüm anının yaşanması gereklidir ki, hayat "Nekahet Dönemi Rüyaları" ve "Son Rüyalar"da başlasın.

Mahfûz, son iki eserinde yalnızca (yaşayanlar ve ölümler) kategorileriyle yetinmez, aynı zamanda "uzun zamandır kayıp olanlar" dediği üçüncü bir kategoriye ısrarla yer verir. Peki, kimdir bu kişiler?

"Nekahet Dönemi Rüyaları"ndan "Rüya 34"te "uzun zamandır kayıp olan kardeş arkadaşlar" karşılaşır ve uzun ayrılık için büyük bir üzüntü yaşarlar. Sonra yeniden kavuşmanın mutluluğu ile "sıcak bir kucaklaşma" olur. Ona "ferahın müjdesini" verirler ve kendisiyle birlikte "güzel bir yere ve bol rızka göç edeceklerini" söylerler, ancak yalnızca "görünüş ve içerik bakımından büyük bir adam" aracılığıyla. Bu büyük adamın ifadesine göre göç için "yüksek bir azim ve uzun bir sabır" gerektiğini, ona iyi bir gelecek vaat ettiğini söyler ve "şafak sökerken cami yakınında beklemesini" ister.⁶³⁹

Bu iki arkadaş, kuşkusuz hayalperestini yaşadığı "dilencilik" hayatından daha güzel bir dünyadan gelmişlerdir ve ona ölüm hayatını ve kendi dünyalarına geçişi vaat etmişlerdir. Ancak bu, önce uzun bir yaşamı, yoğun bir çalışma ve sabrı gerektirir; belki de bu süreçte değişip gelişecek ve bu önemli geçişe hazır hale gelecektir. Böylece, yüce yaratıcı onu oraya taşımaya izin verir. Bu bağlamdan, burada kardeşlerin ölümlerden oldukları anlaşılır.

⁶³⁹ Mahfûz, *el-A 'mâlû'l-Kâmile*, cilt 10, s. 733-734.

“Rüya 57”de ise küçük kale pencerelerinden “tanıdığı ve sevdiği yüzler” görünmektedir ve hayalperest onları “kimisi uzun zamandır kayıpta, kimisi ise farklı zamanlarda dünyamızı terk etti” diye sınıflandırır; onları özgürleştirir ve “özlem ve şevkle” onlarla buluşmayı bekler, hepsini “sevilenler” olarak tanımlar.⁶⁴⁰ Burada, uzun süre kayıp olan sevdiklerinin illa ölü olmaları gerekmez. İkinci grup dünyamızı terk ettiğine göre, uzun süredir kayıp olanlar, onları göremememize rağmen hâlâ dünyamızda olanlar olabilir.

“Rüya 104”te, merhume “Ayn” kahvede onlarla sohbete gelir ve merhum usta onu “uzun süre ortalarda olmaması” nedeniyle sitem eder. Kadın ölüm bahanesini öne sürdüğünde usta ona der ki: “Ölüm, sevdiklerimizi birbirinden ayıramaz.”⁶⁴¹ Merhum usta (ölülerden biridir) hayalperestle doğal bir şekilde sohbete katılır ve merhume Ayn (o da ölülerden) uzun bir aradan sonra nihayet görünür.

“Son Rüyalar”dan “Rüya 207”de ise bir “kadın yüzü” pencereden görünür; hayalperest kadını “elli yıldır görmemesine ve güzelliğinin hastalığın koyu perdesi ardında kaybolmasına” rağmen onu hemen hatırlar. Ertesi gün uyandığında rüyanın hâlâ aklında olduğunu fark eder ve sabah gazetesini karıştırırken onun “ölüm ilanını ölüm sayfasında okur, şaşkınlığı artar, derin bir üzüntüye kapılır ve sorar: Hangimiz veda anında diğerini ziyaret etti?”⁶⁴²

Peki, uzun süredir kayıp olan bu insanlar kimdir? Ölülerden mi yoksa yaşayanlardan mı? Carl Jung, kolektif bilinçdışının bilinçli ilişkilerin yerine geçmeye çalıştığını düşünür. İlkel insanın ölü ruhları, bilinçdışındaki komplekslerin tezahürlerini temsil eder ve bizim toplumumuzda (çocuğun) bilinçdışında ebeveynlerinin ölümü sonrasında onların suretlerinin devamı olarak yer alır.⁶⁴³ Bilinçdışını harekete geçiren ise bilinçsiz bir içgüdüsel zihindir ve sanatsal imgelerle örtüşür. Bu ölülerin rüyalarda varlık göstermesinin sırrı Jung’un açıklamaları olsun ya da olmasın, Mahfûz’un rüyalarında bu kayıp olanların varlıkları çeşitlenir. Belki de hayatta olup ölü gibidirler ya da tam anlamıyla ölü olup, bizden ayrıldıktan sonra ne göz önünde ne de hafızada

⁶⁴⁰ Mahfûz, *el-A‘mâlû‘l-Kâmile*, cilt 10, s. 746.

⁶⁴¹ A.e., cilt 10, s. 766.

⁶⁴² Mahfûz, *el-Ahlâmü‘l-Ahîra*, s. 42.

⁶⁴³ Bkz. Carl Jung, *Cidal el-Ena ve‘l-La‘va‘i*, çev. Nabil Muhsin, Dar el-Hiwar, Suriye, 1997, s. 97 ve devamı.

var olurlar. Yazar, geri dönmelerini bekler, ne kadar kaybolsalar da onları yeniden varlık içinde görmek ister. Hepsi nihayetinde sevdiklerindendir!

Belki de onlar, bilinç kaybı veya hastalık koması nedeniyle yaşayanlarla birlikte olamayan, ancak ölüm henüz ulaşmamış olan yaşayanlardır. Ölüm onları aldığı anda, hayalperest hayatta onların karşısına çıkar ve buluştuğu için sevinir! Kim olduklarından bağımsız olarak, bu çeşitlilik içinde insan varlığı üzerine düşünmeye ve hayran olmaya çağıran bir fikir görüyorum. Bu, Mahfûz'un sufi felsefesine bir bakış açısını, insanın bir ruh olarak kalıcılığına dair görüşünü yansıttığı olabilir. Yılların geçişi onun üzerinde etki etmez, hiçbir şey onu sevdikleriyle buluşmaktan alıkoyamaz ve hiçbir şey, hatta ölüm bile onu engelleyemez; zira Mahfûz'un kendisinin dediği gibi: "Ölüm, sevdiklerimizi birbirinden ayıramaz."

İnsan varlığının yeniden doğuşu fikri, insanı daima meşgul eden ve sonsuza dek meşgul edecek, kökleri oldukça eski bir düşüncedir.⁶⁴⁴ Bu fikir, mitolojinin zaman boyunca dokuduğu temel ipliktir. İnsan, en başından beri ölümün her canlı için kaçınılmaz bir kader olduğunu fark etti. Canlılığın bedeni terk edip onu çürüyüp yok olan cansız bir ceset olarak bırakacağı düşüncesi onu dehşete düşürdü. Bu "son"dan kurtulmak için bir çözüm araması gerekiyordu ve bu konuda doğa ona ilham verdi. Tohum, bitkiden düşüp toprağa gömülür ve yüzeyde görünmez olur; ancak aslında başka bir şeye dönüşür. Bir kök salarak aşağıya, bir gövde uzatarak yukarıya doğru gelişir ve yeniden varlık kazanır. Ay yavaş yavaş küçülüp şekil değiştirir, ardından döngüsüne yeniden başlar; Güneş ise doğar, batar ve ardından yeniden doğar. Öyleyse, insan da neden yeniden doğmasın ve yeniden yaratılsın? İşte bu düşünce, özellikle eski Mısır mitolojisinde, mitolojinin omurgasını oluşturdu ve eski Mısır teolojik düşüncesi ile iç içe geçti. Doğa ve evren, mitlerin sembollerini ödünç aldığı, tanrılar ve tanrıçalar hakkında öyküler anlattığı kaynaklardı; varoluş mücadeleleri, yaratılışları, ölümleri ve yeniden dirilişleri bu sembollerle ifade edildi. Bu mitolojik miras varlığımıza derinlemesine işlendi ve rüyalarımıza yansıdı. Neciib Mahfûz ise, duyarlı sezgileriyle bu semboller rüyalarında yakaladı ve onları tasavvufi

⁶⁴⁴ Efsaneler ve ifade özellikleri üzerine bkz. Pol B Dikson, *el-Ustura ve'l-Hadase*, çev. Halil Kelfet, el-Meclis ul-Ala lis-Sekâfe, Kahire, 1998, s. 31 ve devamı; Nidal es-Salih, *en-Nuzuu' el-Ustûrî fi'r-Rivâyeti'l-Arabîyyeti'l-Muâsira*, Ittihad el-Kuttâb el-Arab, 2001, s. 12 ve devamı; Halil el-Musa, *Kiraat fi eş-Şi'r el-Arabîyyi'l-Hadis ve'l-Muâsir*, Ittihad el-Kuttâb el-Arab, Şam, 2000, s. 88-89; Yusuf Hallavî, *el-Ustura fi eş-Şi'r el-Arabî el-Muâsir*, Dar el-Adab, 1. baskı, 1994, s. 9.

varoluşçu düşüncesini ifade etmek için bir araç haline getirdi. Ardından, düşündüklerini yalnızca anlatmakla kalmayıp, onları anlatısına ustalıkla iç içe dokuyan estetik bir çerçeveye yerleştirdi.



SONUÇ

“Necîb Mahfûz’un Hikâyelerindeki Düşler: Anlamsal Ufukları ve Metin Yapısına Etkileri” başlığı altında ele alınan bu çalışmanın ana temasını, Necîb Mahfûz’un öykülerinde yer alan rüyaları işleyiş tekniği oluşturmaktadır.

Bu tezde, rüyanın İslam kültüründe temel bir unsur olarak görüldüğü ve öykülerinde İslam dininin hukukun dayanaklarından biri olduğu ve gaybî bilgiler için kaynak teşkil ettiği ortaya konmuştur. Bu sebeple insanın bilinçaltında ve özellikle İslam kültüründe rüyalar büyük bir önem taşımakta olup yazarlar tarafından da ele alınarak günden güne geliştirilmiştir. Ayrıca bu çalışmada rüyaların gerçeğe alternatif bir dünya oluşturduğu, mitlerle benzerlik taşıdığı ve özellikle şiir ve nesirde güçlü bir bağlantı kurduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışmada, rüya ile anlatı arasındaki ilişkinin insanın hikâye anlatmaya başladığı ilk dönemlere kadar uzandığı, İslam kültüründe ise rüya edebiyatının (“Ahlâm” edebiyatı) geniş bir yer tuttuğu gözler önüne serilmiştir. Bu kapsamda, İslam öncesi şiirdeki “kıtal (savaş)” teması, *Binbir Gece Masalları*’nda yer alan rüyalar ve “rüya edebiyatı” örnekleri olan Ebû’l-Alâ el-Maarrî’nin *Risaletu’l-Gufrân* ve İbn Şuheyd el-Endelüsî’nin *et-Tevâbi* ve *’z-Zevâbi* gibi eserlerde rüyanın başlı başına bir anlatı formu oluşturduğu veya anlatının tamamının rüya üzerine kurulu olduğu belirtilmiştir. Ayrıca, çağdaş hikâye anlatıcılarının da rüyanın sunduğu anlatı imkânlarını keşfederek eserlerinde kullandığı ve bu alanda en önde gelen isimlerden birinin Nobel Edebiyat Ödül sahibi Necîb Mahfûz olduğu belirtilmiştir.

Çalışmada, Necîb Mahfûz’un rüya içerikli hikâye ve hikâye koleksiyonlarının başlıklarının dilsel, anlamsal ve sanatsal açıdan “rüya” sözcüğünden etkilendiği saptanmıştır. Mahfûz’un başlıklarda özellikle “rüya” ifadesini seçmesi, okuyucuya hikâyede yer alacak anlatının bir ön bildirimi olarak işlev gördüğünü ve anlatının dokusunu işleyen hareketli bir çekirdek olarak metne anlam kattığını göstermektedir.

Diğer yandan Mahfûz’un öyküleri, rüya başlıklarını okuyucunun ilgisini çekmek ve hikâyenin tamamını okutmak için ortaya konmuştur. Nitekim **“Uyuyanın Gördüğünü Gördüm”**, **“Nekahet Dönemi Rüyaları”**, **“Bir Saatlik Rüya”** başlıklı öykülerde okuyucu sadece hikâyeyi okumaya yöneltilmemiş; aynı zamanda bu öykülerde anlamsal bir bağlam da sunularak anlatının okuyucu tarafından kavranması sağlanmıştır.

Bu çalışma, Mahfûz'un anlatısal eserlerinde iki tür rüya bulunduğunu ortaya koymaktadır. İlk tür, hikâyenin anlatısının içine yerleştirilmiş olan ve "anlatı rüyası" olarak adlandırılan rüya olurken, ikinci tür esasen rüya üzerine kurulu metinlerden oluşmakta ve "rüya anlatısı" olarak anılmaktadır. Çalışmada, "anlatı rüyası"nda rüyanın, hikâyenin ana çerçevesi içinde bir yan hikâye olarak yer aldığı ve hikâyeye tema ve yapı bakımından özgünlük kattığı görülmektedir. Bu anlatı türü, ana hikâye veya çağrışımsal hafıza yoluyla ya da ayrı anlatılara ayrılarak iç içe geçmektedir. Her iki durumda da rüyanın rolü, sadece anlatı içinde boşlukları doldurmak veya olaylar ya da rüyayı gören kişinin arzularını eklemekten öteye geçerek hikâyenin ana eksenine haline gelmektedir.

Diğer yandan bu çalışma, Mahfûz'un "rüya anlatıları"nın beş yüz elliden fazla rüyadan oluştuğunu ve yazarın yaratıcı yolculuğunun son aşamasını işaret ettiğini vurgulamaktadır. Bu anlatı türü, diğer anlatı türlerinden bağımsız bir edebi tür olarak kabul edilmektedir. Bu eserlerde başlıca sanatsal özellikleri arasında yer alan sembolizm, ima ve felsefi oluşu yanı sıra anlam yoğunluğu ve geniş vizyonu yapısal olarak ele alınmaktadır. Bu türde, insanlığın tarih boyunca rüya konusundaki düşünce ve bilimsel araştırmalarda ulaştığı entelektüel birikimin derin bir farkındalığı da sergilenmektedir. Ayrıca yazarın burada şiirsel bir dille anlatılmak istenen amacı vurgulayıp nasıl derinleştirdiği ele alınmaktadır.

Bu rüya anlatıları, geleneksel edebi türler arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, şiir ve düzyazı arasındaki ayrımları yıkmakta; hikâye anlatımı, deneme ve dram öğelerini birbirine bağlamaktadır. Bu edebi türün diğer bir ayırt edici özelliği, gerçekçi ve hayali unsurları harmanlamasıdır. Gerçeklik ve hayalin önceki kavramlarına aykırı olan kendine özgü bir olay örgüsü sistemi kurulurken, metne bilinçdışı bir dille ifade kazandırmaktadır.

Çalışma, Mahfûz'un anlatılarında rüyaların, anlatı vizyonunda dönüşümlere yol açtığını ve Gérard Genette'nin tanımladığı üç türde de "birlikte görme" vizyonunu (Pouillon'a göre) içerdiğini ortaya koymaktadır. Bu manada bazen vizyon sabittir, bazen değişir, bazen de artış gösterir. Bunun nedeni, rüya gören anlatıcının rüyadaki olaylar hakkında karakterlerden daha fazlasını bilmesi ve böylece bilgilerini eşitlemesidir. Rüyalar ayrıca iki farklı vizyon türüne de izin vermektedir: "arka plandan görme" ve "dışarıdan görme." "Arka plandan görme" anlatıcının karakterlerin eylemlerini ve sözlerini yorumladığı veya bazı olayları bize açıkladığı rüyalarda ortaya

çıkmakta ve anlatıcıyı karakterlerden daha bilgili göstermektedir. “Dışarıdan görme” türü ise özellikle “Son Rüyalar”da olduğu gibi anlatıcı karakterlerden daha az bilgiye sahip olup onların eylemlerini ve sözlerini gözlemlemekle sınırlı kalmaktadır.

Çalışma, Mahfûz’un rüya temelli anlatılarının, lider figürler ve kültürel semboller gibi karakter tipleri ile dolu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu figürler gerçekte belirli anlama veya muhtelif kimliklere sahip olsalar da rüya dünyası bu tanımları alıp onları rüyadaki ek iç görüler ile bakış açılarını ve boyutlarını birleştirmektedir. Sa’ad Zaghloul, Mustafa El-Nahhâs, Cemal Abdü’n-Nasır gibi liderlerin yanı sıra Ummu Kulsum, Zakariya Ahmed ve Sâdeddin Wahba gibi kültürel ikonlar bu karakterlere örnektir. Mahfûz’un rüya anlatıları, bu figürleri “eski bir dost” veya “ömürlük arkadaş” olarak tanımlayarak veya isimlerin baş harflerini kullanarak soyut hale getirmektedir. Bu şekilde bu figürler, kimliği belirleyen bir isimden yoksun olarak, rüya metni içinde anonim birer ajan veya güç haline gelmekle birlikte simgesel ve mecazi varlıklar olarak anlamlar, iç görüler ve işlevler taşımaktadır.

Çalışma, Mahfûz’un rüyalarında fantastik karakterlerin varlığına da dikkat çekmektedir. Gerçeklikten kopmuş rüya dünyası, bu karakter türüne birkaç boyut kazandırmaktadır: sufizm boyutu, onların sıradanın ötesine geçmesine ve rüya içinde gerçeklik ile fantezi arasında gidip gelmelerine olanak tanımaktadır; popüler boyut ise onların mümkün ile imkânsız arasındaki sınırları yıkmalarını sağlamaktadır. Nitekim gerilim ve akışkanlıklar karakterleri doğal yasalar ile doğaüstü olaylar arasında bırakmaktadır. Son olarak, bu boyutların bir sonucu olarak nedenselliğin kırılması bu tür karakterlerin eylemlerinde olayların mantığının “mantıksızlık mantığına” dönüşmesini ele almaktadır.

Çalışma, Mahfûz’un rüyalarındaki nesnelerin çokluğuna dikkat çekmekte ve bazı rüyalarda bu nesnelerin, insan karakterlerini gölgede bırakacak ölçüde öne çıktığını ortaya koymaktadır. Mahfûz’un rüyaları nesneler üzerinde öyle bir etki yaratmaktadır ki nesneler sadece metindeki boşlukları doldurmak veya yapıyı tamamlamakla kalmaz; rüyanın sanatsal özelliklerinin etkisiyle insan karakterinin yerine geçip olaylarda aktif bir rol oynamaktadır. Mahfûz’un rüyalarında bu rolü en çok üstlenen nesneler arasında resim (tablo veya fotoğraf) öne çıkmaktadır; bazen sığınak görevi görürken, bazen anlatıcının ruh halini ve gelecek olayları yansıtmaktadır. Bu durum, Mahfûz’un yeni bir içerik deneyimine işaret etmekte ve

sanatta olduğu gibi düşüncede de çelişkiyi kabul ederek tekdüzelikten uzaklaşma yolundaki gelişmeleri izlediğini göstermektedir.

Çalışma ayrıca, Mahfûz'un rüya metinlerinin anlatıcının psikolojik yönünü ihmal etmediğini, anlatıcının karmaşık enerjilerini ortaya koyduğunu ve bileşenleri arasındaki uyum ve çatışmaya dayalı etkileşimi detaylandırıldığını göstermektedir. Bu da anlatıcının içsel psikolojik dengelerindeki değişimlere duyarlı bir şekilde odaklanıldığını kanıtlamaktadır.

Bu çalışma, Mahfûz'un rüya anlatılarında kronolojik sıraya uymayan bir yapıyı tercih ettiğini, bunun ise geri dönüş ve ileriye bakış teknikleri aracılığıyla gerçekleştiğini tespit etmektedir. Mahfûz'un rüya anlatıları "iç geri dönüş" ve "dış geri dönüş" tekniklerini kullanarak geçmişe dair bilgileri sunmaktadır. Bazı rüyalarda yalnızca dış geri dönüşle, bazılarında yalnızca iç geri dönüşle ve bazılarında ise her iki geri dönüş tekniğiyle kronolojik sıraya aykırı bir yapı oluşturulmaktadır. Bu teknikler, anlatıyı sıradanlıktan kurtarırken karakterlerin geçmişlerine dair bilgiler sunarak anlatıyı derinleştirmekte ve hikâye boşluklarını doldurmaktadır. Geri dönüşlerin, karakterlerin geçmişten bugüne nasıl bir dönüşüm yaşadıklarını anlamamızı sağlamakta olduğunu ele almaktadır.

Bu çalışma, Mahfûz'un rüyalarında "ileri bakış" tekniğinin de yer aldığını ortaya koymaktadır. "Sırf rüya anlatımı" tarzında hem iç hem de dış ileri bakış tekniklerine yer verilirken "rüya içindeki anlatılar" daha çok iç ileri bakış teknikleri ile şekillenmektedir. İleriye bakış tekniği, olayların sırasını kırar ve anlatıcının gelecekteki olaylara atıfta bulunarak okuyucuda merak uyandırmasını sağlamaktadır. Bu sayede olayların sadece rastlantılardan ibaret olmadığını, anlatıcının bir plan ve amaca sahip olduğunu hissettirmektedir. Bu teknik, gelecekteki önemli olaylara vurgu yaparak okuyucuyu belli bir sonuca yönlendirir ve anlatıdaki derin anlamları öne çıkarmaktadır.

Çalışma, Mahfûz'un rüyalarının insanın "beşikten mezara" kadar süren trajedisini temsil ettiğini ortaya koymuştur. Bu rüyalarda insan düşüncesini çağlar boyu meşgul eden metafizik konulara işaretler yoğun bir şekilde yer almıştır; yaşam ve ölüm ikiliği, varlık ve yokluk ikiliği gibi çeşitli felsefi ikilikler bunlara örnektir. Mahfûz'un hikâyelerinde en öne çıkan metafiziksel ikiliklerden biri olan yaşam ve ölüm ikiliği, sevgi ve nefret, bilinç ve bilinçdışı, gerçek ve gerçek ötesi, başlangıç ve son, ı ışık ve karanlık gibi diğer birçok ikiliği de içinde barındırmaktadır. Ayrıca, Mahfûz'un

bu ikilemi yaşam ve ölüm ekseninde kurguladığı ve ölümün onun için yalnızca bir son değil, yaşamdan sonra bir yaşam olarak anladığı eserlerinde görülmektedir. Nitekim Mahfûz'un rüyalarındaki ölümler, yaşayanlardan daha dinamik ve aktif bir şekilde görünerek öteki dünyada da etkin bir varoluşu simgelemektedir.



KAYNAKÇA

- el-Acîmî, Muhammed, *fî'l-Hitâb es-Sardî: Nazariyyat Grîmas*, ed-Dâr el-‘Arabiyye li'l-Kitâb, Tunus, 1993.
- el-Buhârî, Muhammed b. İsmâîl, *Sahîhu'l-Buhârî*, Dâr İbnu Kesîr, Kahire, 1414/1993.
- el-Cayâr, Şerîf, *et-Tedâhulu's-Sekâfî fî Serdiyyâtî İhsân Abdi'l-Kuddûs (Medhal Nakdî Mukâren)*, el-Hay'a el-Âmma li-Kusûr es-Sekâfa – *Silsilet Kitâbat Nakdiyye*, sayı 155, 2005.
- el-Cezzâr, Muhammed Fikri, *el-‘Unvân ve Sîmyûtîkâ el-İttisâl el-Edebî*, el-Hay'a el-Mısriyya el-Âmma li'l-Kitâb, Kahire, 1998.
- el-Cürcânî, Abdulkâhir, *Delâilu'l-İ‘câz fî ‘İlmi'l-Me‘ânî*, thk.: Ebû Fehr Mahmûd Muhammed Şâkir, Matba‘at el-Medenî, Kahire, 3. baskı, 1992.
- ed-Dab‘, Mahmûd, *el-Binyetu ve't-Tecrîb fî Ahlâmi Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, Necîb Mahfûz Merkezi ve el-Meclis ul-A‘lâ li's-Sekâfe, Kahire, sayı 7: “Mahfûz Hâric er-Rivâye,” Aralık 2014.
- ed-Dab‘, Mustafa, *el-Vâki‘ el-Muvâzî: Dirâse fî Tekniyyâtî'l-Hulmi fî Sarddiyyâtî Necîb Mahfûz, Kitâb el-Mu‘tamar el-Sâlis ve'l-‘İşrûn li'l-İttihâd el-‘Âmm li'l-Udebâ‘ ve'l-Kuttâb el-‘Arab (Necîb Mahfûz ve'r-Rivâya el-‘Arabiyya)*, Kahire, 21-27 Kasım 2006.
- *Min Sevratu'n-Nass ilâ Sevrati'z-Zât, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A‘lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 5, "Necîb Mahfûz ve's-Sevra," Aralık 2012.
- *Istrateciyyet el-Mekan*, el-Haye el-Amme li-Kusur es-Sekafe, Kahire, Ekim 1998.
- *Serdiyyetü'l-Eşyâ ‘inde Necîb Mahfûz, Devriyyet Necîb Mahfûz*, el-Meclis ul-A‘lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, Aralık 2014.
- *el-Vâki‘ ve Akni‘etuhû fî'r-Rivâye el-‘Arabiyye, Dirâsât fî'l-Rivâye: Kadâyâ ve Âfâk*, el-Hey'e el-Mısriyye el-‘Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 2008.

el-Ehfeş, *Me'ânî el-Kur'ân*, thk. Hudâ Kırâ'a, Mektebetü'l-Hancî, Kahire, 1. baskı, 1990.

el-Hassîb, Abd el-Mecîd, *Hivâriyye el-Fen er-Rivâ'î*, Menşûrât Mecmû'at el-Bâhithîn eş-Şebâb fî'l-Luğa ve'l-Âdâb, Külliyyet el-Âdâb ve'l-'Ulûm el-İnsâniyye, Meknâs, 2007.

el-Huli, Yumna Tarif, *İşkâliyyet ez-Zeman fi el-Felsefe ve'l-İlm*, "Elif" Mecelle el-Belağa el-Mukârane, Kahire, el-Camia el-Amerikiyya, sayı 9, 1989.

el-Huvaytât, Muflih, , *Şi'riyyetu's-Serd: Dirâse fî Rivâyet Rihlet İbn Fatûme li-Necîb Mahfûz*, Mecellet Câmi'et eş-Şârike li'l-'Ulûm el-İnsâniyye ve'l-İctimâ'iyye, Şârike, 2012/1413.

el-Hüseynî, Muhammed Abdülkerîm, *el-Ru'yâ ve'l-Ahlâm fî'l-Manzûri's-Sûfî*, Dâr el-Kâdirî, Beyrut, 1. baskı, 2007.

el-Îd, Yumnâ, *Teknikât es-Serd er-Rivâyî: Fî Dav' el-Menhac el-Binyawî*, Dâr el-Fârâbî, Beyrut, 1. baskı, 1990.

el-Ka'ûd, Abdurrahmân, *el-İbhâm fî's-Şi'r el-Hadâsî*, Âlem el-Ma'rife Serisi, Kuveyt, sayı 279, 2002.

el-Kasravî, Mehâ Hasan, *ez-Zamân fî'r-Rivâye el-'Arabiyye*, el-Mu'esseset el-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Dâr el-Fâris, Ürdün, 1. baskı, 2004.

el-Kassâs, Cemâl, "Necîb Mahfûz Yufecciru Ma Lem Yegulhu fî Rivâyetihî Curetun ve Bevhun Hissiyyun Beyne'n-Nevmi ve'l-Yakaza 'Ahlâmu Fetrati'n-Nekâha", Cerîdetu Şarku'l-Evsat, Kahire.

el-Kazvînî, Zekeriya b. Muhammed b. Mahmûd, *'Acâ'ib el-Mahlûkât ve Garâ'ib el-Mevcûdât*, Matba'at el-Bâbî el-Halebî ve Evlâduh, Kahire, 3. baskı, 1956.

el-Kullemâvî, Suheyr, *Elf Leyle ve Leyle*, Mektebet el-Usra, Kahire, 1997.

el-Kurdî, Abdurrahîm, *es-Sard ve Menâhîcu'n-Nakdi'l-Edebî*, Mektebet el-Âdâb, Kahire, 2004.

----- *er-Râvî ve'n-Nas el-Kassî*, Dâr en-Neşr li'l-Câmi'ât, Kahire, 2. baskı, 1996.

-----*Sîmiyûtîkâ el-Esmâ' fî Rivâyât Necîb Mahfûz, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'îlâ li'l-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 6, "et-Te'addüd fî 'Âlem Necîb Mahfûz," Aralık 2013.

el-Kuşeyrî, Ebû'l-Kâsım bin Huvâzin, *er-Risâle el-Kuşeyriyye fî 'İlm et-Tasavvuf*, Dâr el-Kitâb el-'Arabî, Beyrut, t.y.

el-Merzûkî, Semîr - Şâkir, Cemîl, *Medhal ilâ Nazariyye el-Kisse, Tahlîlen ve Tatbîkan*, Dâr eş-Şuûn es-Sekâfiyye el-Âmme, Bağdat, 1986.

el-Mesedî, Abdusselâm, el-Mesedî, *el-Üslûbiyye ve'l-Üslûb*, ed-Dâr ul-Arabiyye li'l-Kitâb, Tunus, 3. baskı, 1982.

el-Mûsâ, Halîl, *Kırâ'ât fî eş-Şi'ri'l-Arabîyyi'l-Hadîsi ve'l-Mu'âsır*, Menşûrât İttihâd el-Kuttâb el-Arab, Şam, 2000.

en-Nâbî, Memdûh Ferrâc, *Necîb Mahfûz: ez-Zâkira ve'n-Nisyân*, Dâr el-Hilâl, Kahire, Aralık 2015.

en-Nakâ, Racâ', *Fî Hubbi Necîb Mahfûz*, Dar Dar el-Şurûk, Kahire, 2006.

en-Nâşir, Mukaddimet, *Ahlâm Fetrat en-Nekâha: "el-Ahlâmü'l-Ahîra"*, Dar eş-Şuruk, Kahire, 1. baskı, 2015.

er-Rahâvî, Yahyâ, *"el-İkâ' el-Hayevî ve Nabz el-İbdâ'"; Harakiyyetü'l-Vücûd ve Tecelliyyât el-İbdâ'*.

----- *Mefhûm ez-Zemen İstilhâmen min el-Mumârâsa el-İklînikiyye ve'n-Nakd el-Edebî*, Mecellet el-İnsân ve't-Tetavvur, Nisan 1998.

----- ve *İşkâliyyet ez-Zemen fî el-Hayât ve'l-Meraz en-Nefsî ve'l-'İlâc el-Cem'î*, Mecellet el-İnsân ve't-Tetavvur, Eylül 1998.

es-Saadani, Mustafa, *el-Binyâtu'l-Uslûbiyye*, Menşetü'l-Meârif, İskenderiye, 1987.

es-Safâ, İhvân, *Resâ'il İhvânî's-Safâ ve Hullânî'l-Vefâ*, Dâr Sâdir, Beyrut, 3. baskı, 2011.

- es-Sa'âfîn, İbrâhîm, *İşkâliyyet el-Kâri' fî'n-Nakd el-Elsinî fî Nazariyyet el-Edeb ve Mugâmiret et-Tecrib*, Dâr eş-Şurûk el-Arabiyye li'n-Neşr ve't-Tevzî', Kudüs, 1. baskı, 1993.
- es-Salih, Nidal, *en-Nuzuu' el-Ustûrî fî'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti'l-Muâsira*, Ittihad el-Kuttâb el-Arab, 2001.
- es-Savvâh, Firâs, *el-Ustûra ve'l-Ma'nâ: Dirâse fî'l-Mitolûciyâ ve'd-Diyânât eş-Şarkiyye*, Dâr Alâ' ed-Dîn, Şam, 2. baskı, 2001.
- es-Se'fî, Vehîd, *el-'Acîb ve'l-Garîb fî Kutubi Tefsîr el-Kur'ân (Tefsîr İbn Kesîr Enmûzecen)*, Tebr ez-Zamân, Tunus, 2001.
- es-Seyyid, Şefî', *Kırâ'a fî'l-Edebi'l-Arabiyyi'l-Hadîs: Nemâzic min el-Edebi'l-Kasasî ve'l-Mesrahî*, Mektebet el-Âdâb, Kahire, 3. baskı, 1432/2011.
- eş-Şâhid, Nebîl, *el-Acâ'ibî fî's-Serd el-'Arabî el-Kadîm: Mi'et Leyle ve Leyle ve'l-Hikâyât el-Acîbe ve'l-Ahbâr el-Ġarîbe Enmûzecen*, el-Verrâk li'n-Neşr ve't-Tevzî', Amman, 1. baskı, 2012.
- eş-Şerbinî, Lutfî, *Mu'cem Mustalahât et-Tıbbî'n-Nefsî*, gözden geçiren: Âdil Sâdık, Müessesetü'l-Kuveyt li't-Takaddumi'l-İlmî, 2003.
- eş-Şemma', Haldûn, *"Teknîkatu'l-Kinâ': Delâlatu'l-Hudûr ve'l-Gıyâbât"*, Fusûl Mecmuası, c. 16, sayı 1, 1997.
- eş-Şerbinî, Muhammed, *Ahlâmu'l-Edeb, Ahlâmu'r-Ressam, Ahbâru'l-Edeb*, sayı 70, Aralık 2006.
- eş-Şattî, Süleyman, *er-Ramz ve'r-Rumziyye fî Edeb Necîb Mahfûz*, el-Hey'e el-Mısriyye el-Âmme li'l-Kitâb, 2004.
- et-Tehânavî, Keşşâf *Istîlâhât el-Fünûn*, Dâr el-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1. baskı, 1998.
- el-Vâd, Husayn, *el-Binye el-Kıssıyye fî Risâlet el-Gufrân*, ed-Dâr el-Arabiyye li'l-Kitâb, Libya, Tunus, 3. baskı, 1977.

ez-Zeccâc, *Me'ânî el-Kur'ân ve İ'râbuhu*, thk. Abdü'l-Celîl Şelebî, 'Âlemü'l-Kütüb, Kahire, t.y.

ez-Zeydî, *Eser el-Lisâniyyât fî'n-Nakdi'l-Arabî el-Hadîs*, ed-Dâr ul-Arabiyye li'l-Kitâb, Tunus, 1984.

ez-Zâhî, Fârîd, *en-Nass ve'l-Cesed ve't-Te'vîl*, Afrîkîyâ eş-Şark, Fas, 2003.

ez-Zâhirî, Halîl b. Şâhîn, *el-İşârât fî 'İlmi'l-'İbârât*, Şeyh Abdulganî en-Nâbulî'nin *Ta'tîr el-Enâm fî Ta'bîri'l-Menâm*, Dâr el-Kütüb el-İlmiyye, Beyrut, t.y.

Abdulganî, Mustafa, *Necîb Mahfûz: es-Sevra ve't-Tasavvuf*, el-Hey'e el-Mısriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1994.

Abdullâh, Muhammed Hasan, *el-İslâmiyye ve'r-Rûhâniyye fî Edeb Necîb Mahfûz*, Dâr Kubâ, Kahire, 2001.

Abdulhâlik, Abdurrahmân, *el-Fikr es-Sûfî fî Dav' el-Kitâb ve's-Sünne*, nşr.: Mektebet İbn Teymiyye, Kuveyt, 1406/1986.

Abdulmuttalib, Muhammed, *Belâğatu's-Sard*, el-Hay'a el-Âmma li-Kusûr es-Sekâfe, *Silsilet Kitâbât Nakdiyye* (114), Eylül 2001.

Abdulvehhâb, Receb, *Fen el-Kass fî Mu'ellefât İbn Arabşâh el-Edebiyye (T. 854h)*, doktora tezi, danışman: Şa'bân Muhammed Mürsî, Külliyyet Dâr el-'Ulûm, Kahire Üniversitesi, 2014.

Abdussabûr, Salah, *Hayâtî fî eş-Şî'r*, Dâr el-'Avde, Beyrut, 1969.

Ahmed, Muhammed Fetûh, *er-Rumuz ve'r-Rumûziyye fî'ş-Şiir el-Muâsir*, Dar el-Maarif, Kahire, 2. baskı, 1978.

Allâm, Hüseyin, *el-Acâ'ib fî'l-Edeb min Manzûr Şi'riyye es-Serd*, Menşûrât el-İhtilâf, Cezayir, 1. baskı, 2010.

Ali, Necâh, *Mahfûz: er-Râvî ve Şi'riyyeti'l-Luğâ*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-'Alâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, Aralık 2014.

- Allûş, Said, *Mu‘cem el-Mustalahâtîl-Edebiyyeti’l-Mu‘âsıra*, Matba‘at el-Mektebe el-Câmi‘iyye, ed-Dâr el-Beydâ’, Fas, 1985.
- Anânî, Muhammed, *Mu‘cem el-Mustalahâtîl-Edebiyyi’l-Hadîsi*, eş-Şerike el-‘Âlemiyye li’n-Neşr Longman, Kahire, 1996.
- - Farîd, Mâhir Şafîk, *Necîb Mahfûz fî ‘Uyûni’l-‘Âlem*, Mektebet Hindâvî, Birleşik Krallık, 2024.
- Aristoteles, *Kitâb Aristûtâlîs fî eş-Şi‘r*, thk.: Şükrî Muhammed İyâd, Dâr el-Kitâb el-Arabî li’t-Tıbbâ‘a ve’n-Neşr, Kahire, 1967.
- *Fen eş-Şi‘r*, çev. Abdurrahmân Bedvî, Dâr es-Sekâfe, Beyrut, 1973.
- Asfûr, Câbir, Necîb Mahfûz, *er-Rumuz ve’l-Kîme*, Ceziretü’l-Kaddâfî el-‘Âlemîye li’l-Edeb, Libya, 1. baskı, 2010.
- Atiyye, Ridâ, *el-‘Âiş fî’s-Sard*, el-Hay’a el-Mısıriyye el-‘Amma li’l-Kitâb, Kahire, 2016.
- *Esdâu’s-Sîre: Fi sıfseyyâti Mahfûz ve Terâbutuhâ el-Cidârî*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A‘lâ li’s-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, "Mahfûz Hâric er-Rivâye", Aralık 2014.
- Atiyye, Redâ, *Tehavvulât es-Sard el-Mahfûzî, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A‘lâ li’s-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 6, Aralık 2013.
- Arabî, Muhammed b. Abdullâh, *Kânûnu’t-Te‘vîl*, Dâr el-Kıble li’s-Sekâfeti’l-İslâmiyye, Mü‘essese ‘Ulûm el-Kur‘ân, 1406.
- Assâf, Sâsîn, *Dirâsât Tatbîkiyye fî’l-Fikri’n-Nakdi’l-Edebî*, Dâr el-Fikr el-Lübnânî, Beyrut, 1. baskı, 1991.
- Avvâd, Muhammed, *Mu‘cem Mustalahât et-Tıbbî’n-Nefsî ve’l-‘Aklî*, Dâr Usâme li’n-Neşr ve’t-Tevzî‘, Amman, Ürdün, 2011.
- Avad, Rîtâ, *Edebunâ’l-Hadîs Beyne er-Ru’yâ ve’t-Ta‘bîr*, el-Mü‘essese el-Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-neşr, 1. baskı, 1987.

Bâkil, Sylvia, *Tevâlüdu es-Sard fî Elf Leyle ve Leyle*, çev. Nühâ Ebû Sedîre, *Mecellet Fusûl* sayı 1, İlkbahar 1994.

Bahîrî, Sa'îd Hasan, *Dirâsât Luğaviyye Tatbîkiyye fî el-'Alâka Beyne el-Binye ve'd-Delâle*, Mektebet el-Âdâb, Kahire, 1. baskı, 1426/2005.

Behrâvî, Hasan, *Binyet eş-Şekl er-Rivâî: el-Fadâ' – ez-Zemen – eş-Şahsiyye*, el-Merkez eş-Şâfî el-'Arabî, Beyrut, 1. baskı, 1990.

Bahtin, Mihail, *Eşkâl ez-Zamân ve'l-Mekân fî'r-Rivâye*, çev. Yûsuf Hallâk, Mektebet el-Esed, Dimeşk, 1990.

Bachelard, Gaston, *Şi'riyyetu Ahlâmî'l-Yakaza*, çev. George Saad, el-Müessesetü'l-Câmi'iyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr ve't-Tevzi', Kahire, 1992.

Barthes, Roland, *Medhal ilâ't-Tahlîl el-Binyevî el-Kassî*, çev. Münzir İyâşî, Merkez el-İnmâ' el-Hadârî li'd-Dirâse ve't-Terceme ve'n-Neşr, Suriye, 1. baskı, 1993.

Barâde, Muhammed v.dğr., *er-Rivâye el-'Arabiyye: Vâkı' ve Âfâk*, Dâr İbn Rüşd li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, Beyrut, 1. baskı, 1981.

Barthélemy, Jean, *Bahs fi 'Ilmi'l-Cemâl*, çev. Enver Abdülaziz, Dâr Nahdet, Mısır, Kahire, 1970.

Bachelard, Gaston, *Cemaliyyat el-Mekan*, çev. Galib Helsa, el-Muesset el-Camiyyet li'd-Dirasat ve'n-Neşr ve't-Tevzi, Beyrut, 3. baskı, 1987.

Bedr, Abdulmuhsin Taha, *er-Ru'ya ve'l-Edâh: Necîb Mahfûz*, Dâr el-Ma'ârif, Kahire, 3. baskı, d.t.

Bel'âbid, *'Atabât: guirard jinet min en-Nass ilâ el-Manâss*, ed-Dâr el-Arabiyye li'l-'Ulûm – Menşûrât el-İhtilâf, Cezayir, 2008.

Bir grup eleştirmen: *Nazariyyat er-Rivâye fî'l-Edeb el-İnglîzî el-Hadîs*, çev. Encîl Butrus Sem'ân, el-Hey'e el-Mısriyye el-'Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1994.

Bir grup yazar, *Medhal ilâ Menâhic en-Nakd el-Edebî*, çev. Dr. Ridwân Zâzâ, gözden geçiren: Dr. el-Munsif eş-Şenûfî, *Silsilet Âlem el-Ma'rife*, Kuveyt, 1997.

Bistavîsî, Ramadan, *Kadâyâ Felsefiyye fî Tecrîbet Necîb Mahfûz, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, sayı 2, Necîb Mahfûz ve't-Turâs el-İnsânî, 2009.

Borbely, Alexander, *Esrâru'n-Nevm*, çev. Ahmed Abd el-Azîz Selâme, *Silsilet Âlemi'l-Ma'rife*, Kuveyt, sayı 85, 1992.

Bûtayyib, Abdulâlî, *İşkâliyyat ez-Zemen fî'n-Nas es-Sardî, Fusûl*, sayı 2, 1993.

----- *Musteviyyât Dirâse en-Nass er-Rivâî*, Matba'at el-Amniyye, Dimaşk-Rabât, 1999.

Derac, Faysal, *Necîb Mahfûz*, Raîd er-Rivâye el-'Arabîye, Merkez Dirasât el-Vihde el-'Arabîye, Beyrut, 1. baskı, 2012.

Dikson, Pol B., *el-Ustura vel-Hadâse*, çev. Halil Kelfet, el-Meclis el-Ala lis-Sekâfe, Kahire, 1998.

Duglâs, Fedvâ Mâltî, *Min et-Teklîd ilâ Mâ Ba'd el-Hadâse*, sunuş: Câbir Asfûr, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, 1. baskı, 2003.

Ebû 'Avf, Abdurrahmân, *er-Ru'â el-Müteğayyire fî Rivâyât Necîb Mahfûz*, el-Hey'e el-Mısıriyye el-'Amme li'l-Kitâb, Kahire, 2002.

Ebû'l-Fadl Bedrân, Muhammed, *Edebiyyât el-Karâme es-Sûfiyye*, el-Hey'e el-'Âmme li-Kusûr es-Sekâfe, Kahire, 1. baskı, 2013.

Chadwick, Charles, *er-Ramziyyetu*, çev. Nesim Yusuf İbrahim, el-Heyetü'l-Mısıriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, Kahire, 1992.

Cohen, Jan, *Binyet el-Luğa el-Şi'riyye*, çev. Muhammad el-Welî ve Muhammad el-'Amrî, Dâr Tûbqal li'n-Neşr, ed-Dâr el-Beyzâa, 1. baskı, 1986.

Cibrîl, Muhammed, *Necîb Mahfûz: er-Rivâî ve's-Sevra, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'lâ li'l-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 5, "Necîb Mahfûz ve's-Sevra," Aralık 2012.

Cinett, Cirar, *Hitab el-Hikaye*.

- Cindârî, İbrâhîm, *el-Fadâ el-Rivâî 'Inde Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, Dâr eş-Şuûn es-Sekâfiyye, Bağdat, 1. baskı, 2001.
- Corbin, Henri, *el-Hayâlu'l-Hallâk fî Tasavvuf İbn Arabî*, çev. Ferîd ez-Zâhî, Dâr el-Cemel Yayınları, Almanya, 2. baskı, 2008.
- Devâre, Fuâd, ' *İşretü Udabâ' Yetehaddesûn*, el-Hey'e el-Mısriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Mektebetu'l-Usra, Kahire, 2006.
- Dî Futû, Bîrnâr, ' *Âlemu'l-Kıssa*, çev. Muhammed Mustafa Hedâra, 'Âlem el-Kütüb, Kahire, 1969.
- Dûdîn, Rıfka Muhammed - Amman, Emânet, *Hitâbu'r-Rivâyeti'n-Nisviyyeti'l-Mu'âsıra: Thîmât ve Teknîyât*, Amman, 2007.
- Ebû Avf, Abdurrahmân, *el-Hayâtu ve Mâ Ba'd el-Hayât: Kırâ'a fî "Esdâ' es-Sîra ez-Zâtiyya" ve "Ahlâm Fetratî'n-Nekâha", er-Rivâye: Kadâyâ ve Âfâk*, el-Hay'a el-Mısriyye el-Amma li'l-Kitâb, Kahire, 2010.
- Fâ'ûr, Yâsîn, *İşkâliyyatü'r-Râvî*, Mecellet el-Mevkîf el-Edebî, İttihâd el-Kuttâb el-'Arab, Şam, sayı 306, Ekim 1996.
- Fadl, Salah, *Esâlib Necîb Mahfûz*, Şahâdet bi'd-Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 1, Aralık 2008.
- *'Avâlim Necîb Mahfûz*, Dâr el-Mısriyye el-Lubnâniyye, 2011.
- *Menhec el-Vâkı'iyye fî'l-İbdâ' el-Edebî*, Müesseset Muhtâr li'n-Neşr ve't-Tevzî', Kahire, 1992.
- *Şifretu'n-Nass*, Ayn li'd-Dirâsât ve'l-Buhûs el-İnsâniyye ve'l-İctimâiyye, Kahire, 1. baskı, 1995.
- Fazl, es-Seyyid, "Hikâyât es-Sindibâd: Dirâse fî Nass *Elf Leyle ve Leyle*", Menşat el-Ma'ârif, İskenderiye, 2003.
- Freud, Sigmund, *Tefsîru'l-Ahlâm*, sunuş: Mustafa Safvân, Dâr ul-Fârâbî, Beyrut, 1. baskı, 2003.

Fu'âd, Hâle Ahmed, *Kırâ'ât Tasavvufiyye fî Edeb Necîb Mahfûz*, el-Hey'e el-Mısriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 2014.

Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

----- *Hitâbü'l-Hikâye: Bahs fî'l-Menhac*, çev. Muhammed Mu'tasım, Abd el-Celîl el-Ezdi ve Ömer Hallî, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe, 2. baskı, 1997.

----- v.dğr., *Nazariyye es-Serd: Min Vechati'n-Nazar ilâ't-Teb'îr*, çev. Nâci Mustafa, Menşûrât el-Hiwar el-Akademiyye ve'l-Câmi'iyye, Dâr el-Hatâbî li't-Tıbâ'a, ed-Dâr el-Beydâ, 1989.

Grillet, Alain Robbe, *Nevâ Rivâye Cedîde*, çev. Mustafa İbrahim Mustafa, Dâr el-Ma'ârif, Kahire, t.y.

Goldman, Lucien, *el-Biniyye et-Tekviniyye ve'n-Nakd el-Edebî*, çev. Muhammed Sebîla, Mü'essese el-Abhâs el-Arabiyye, Beyrut, 1. baskı, 1984.

Guiraud, Pierre, *İlm el-İşâra: es-Simyolojiyâ*, çev. Munzir 'Iyâşî, Merkez el-İnmâ' el-Hadârî, Halep, 3. baskı, 2007.

Halîfî, Şu'ayb, *er-Rihle fî'l-Edebî'l-Arabî*, Ru'ya li'n-Neşr ve't-tevzî', Kahire, 1. baskı, 2006.

----- *Huviyyet el-'Alâmât fî el-'Atabât ve Binâ' et-Te'vîl*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, 2004.

----- *Şi'riyye er-Rivâye el-Fantastikiyye*, el-Meclis el-A'lâ li'l-Sekâfe, Kahire, 1997.

Halîfe, Meşrî bin, *Saltet en-Nass*, Menşûrât el-İkhtilâf, Cezayir, 1. baskı, 2000.

Halil, Luay Ali, *Acâ'ibiyyet en-Nasr el-Hikâî: Edeb el-Mi'râc ve'l-Menâkıb*, Dâr et-Tekvîn, Şam, 2007.

Halavî, Yusuf, *el-Ustura fî eş-Şi'r el-Arabî el-Muâsir*, Dar el-Adab, 1. baskı, 1994.

Hamâde, Ahmed Abdullatif, *ez-Zamân ve'l-Mekân fî Kıssat el-'Ahd el-Kadîm, Mecellet 'Âlem el-Fikr*, el-Meclis el-Vatanî li's-Sekâfe ve'l-Fünûn ve'l-Âdâb, Kuveyt, 1985.

Hamdî, Şeymâ Muhammed, *Teknîyyâtü's-Sard fî Nusûsi Necîb Mahfûz el-Kasîra Cidden*, yüksek lisans tezi, danışman: Hüseyin Hamûde, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edebiyat Fakültesi, Kahire Üniversitesi, 2011.

Hamdâvî, Cemîl, *Simiyûtîkâ eş-Şahsiyyet es-Serdiyye, el-Mawsû'a es-Sekâfiyye*, sayı 142, Menşûrât Dâr eş-Şu'ûn es-Sekâfiyye el-Âmme, Bağdat, Irak, 1. baskı, 2015.

Hamon, Philippe, *Simiyolojiye eş-Şahsiyyât er-Rivâiyye*, çev. Sa'îd bin Kerâd, sunuş: Abd el-Fettâh Kilîtû, Dâr el-Kelâm, Rabat, 1990.

Hasan, Abbâs, *en-Nahv el-Vâfî*, Dâr el-Ma'ârif, Kahire, Mısır, 3. baskı, 1975.

Hamfirî, Rûbirt, *Teyâr el-Va'y fî'r-Rivâye el-Hadîse*, çev. Mahmûd er-Rubey'î.

Humphrey, Robert, *Teyyâr ul-Va'y fî'r-Rivâyeti'l-Hadîse*, çev. Mahmûd er-Rubey'î, Dâr Garîb, Kahire, 2000.

Hurşîd, Fârûk, *Âlem el-Edeb eş-Şa'bî el-Acîb*, Dâr eş-Şurûk, Kahire-Beyrut.

İbn Arabî, Muhyiddîn, *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye*, thk.: Osman Yahyâ, el-Hey'e el-Mısriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 2. baskı, 1985.

----- *Rûhu'l-Kuds fî Menâsahati'n-Nefs*, thk. ve inceleme: Hâmid Tâhir, el-Hey'e el-Mısriyye el-Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 2005.

İbn Akîl, *Şerh İbn Akîl 'alâ Elfiyyet İbn Mâlik*, thk.: Muhyiddîn Abd el-Hamîd, Dâr İhyâ' et-Turâs el-Ârabî, Beyrut, Lübnan, t.y.

İbn el-Esîr, İzzeddîn Ali bin Ebî'l-Kerem, *el-Kâmil fî't-Târîh*, mur.: Muhammed Yûsuf ed-Dekkâk, Dâr el-Kütübî'l-İlmiyye, Beyrut, 1. baskı, 1407/1987.

İbn Manzûr, Cemâluddîn Muhammed b. Mukrem, ö. 711/1311, *Lisânü'l-Arab*, thk.: bir grup akademisyen, Dâr ul-Maârif baskısı, Kahire, t.y.

İbn Sîrîn, *Müntehabü'l-Kelâm fî Tefsîri'l-Ahlâm*.

İbrâhîm, Abdullah, *es-Serdiyyetül-‘Arabiyyetu: Bahs fî el-Binya el-Serdiyye li'l-Mevrûs el-Hikâ'î el-‘Arabî*, el-Mü'essese el-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut, 2. baskı, 2000.

İbrâhîm, Abdallâh, *el-Mutahayyel es-Sardî*, el-Merkez es-Sekâfî el-‘Arabî, Beyrut ve ed-Dâr el-Beyzâ', 1. baskı, 1990.

İbrâhîm, es-Seyyid, *Nazariyyat er-Rivâye: Dirâse li-Menâhic en-Nakd el-Edebî fî Mu'âlece Fen el-Kisse*, Dâr Kubâ' li't-Tibâ'a ve'n-Neşr ve't-Tevzî', Kahire, 1994.

İmam, Târik, *Mahfûz ve'l-Kitabe ‘abr en-Naviyye*, *Mecellât el-Kutub Han*, sayı 13, Mart 2011.

----- *Tanet el-Wakî'... Dema' el-Ahlam*, *Safhat Ahbar el-Adab*, Kahire, sayı 959, 11 Aralık 2011.

Îd, Hüseyin, *Necîb Mahfûz: Rihletü'l-Mevt fî Edebihi*, ed-Dâr el-Mısriyye el-Lübnâniyye, Kahire, 2. baskı, 2006.

Îd, Recâ, *el-Kavlu's-Şi'rî*, Menşetü'l-Maârif, İskenderiye, Mısır, 1995.

İsmâil, İzzeddîn, *eş-Şiir el-Arabi el-Muâsir*, Dar el-Avde, Beyrut, 5. baskı, 1988.

Jasper, David, *Mukaddime fî'l-Hermenevtika*, çev. Vecih Kansuh, el-Dâr el-Arabiyye li'l-Ulûm, Meşrûât el-İhtilâf, Cezayir, 1. baskı, 2007.

Jung, Carl, *Cedeliyyetu el-Ena ve'l-La'va'i*, çev. Nabil Muhsin, Dar el-Hiwar, Suriye, 1997.

Kâsım, Mahmûd, *Masîr el-Mutemerrid fî ‘Âlem Necîb Mahfûz*, *Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A‘lâ li'l-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 5, "Necîb Mahfûz ve's-Sevra," Aralık 2012.

Kâsım, Sîzâ, *Binâu'r-Rivâye: Dirâse Mukârene li-Sulâsiyyet Necîb Mahfûz*, el-Hey' et el-Mısriyye el-‘Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1984.

----- *el-Kârî ve'n-Nass: el-‘Alâme ve'd-Delâle*, el-Meclis el-A‘lâ li'l-Sekâfe, Kahire, 2002.

- Karîse, Nabil Haldûn, *Necîb Mahfûz Müverrihân, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'îlâ li'l-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 3, "et-Târîh ve'z-Zaman," Aralık 2010.
- Kripke, Saul, *La Logique des noms propres* (Paris, Éditions de Minuit, 1982, s. 173); George Kleiber'in *Problèmes de référence: Descriptions définies et noms propres* (1981).
- Lahmedânî, Hamîd, *Binyet en-Nass es-Sardî min Manzûr en-Nakd el-Edebî*, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, ed-Dâr el-Beydâ', Beyrut, 2. baskı, 1993.
- Lahkim, A. B., "Vers une approche sémantico-pragmatique de noms propres," *Linguistica Communicatio*, Maroc, sayı 2, 1989.
- Lubok, Pîrsî, *San'at er-Râviye*, çev. Abd es-Settâr Cevâd, Dâr er-Reşîd li'n-Neşr, Bağdat, 1981.
- Lûtman, Yuri, *Müşkiletü el-Mekân el-Fennî*, çev. Sîzâ Kâsım Derâz, "Elif" Mecelle el-Belâğa el-Mukârane, Kahire, el-Câmi'a el-'Amerikiyya, sayı 6, Bahar 1986.
- Mâcdûlîn, Şerefeddin, *Beyân Şehrazâd: et-Teşkilât en-Nev'iyye li-Suver el-Leyâlî*, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, ed-Dâr el-Beydâ', Beyrut, 1. baskı, 2001.
- Mahfûz, Necîb, *el-A'mâlü'l-Kâmile*, Dâr eş-Şurûk, Kahire, 1. baskı, 1427/2006.
- Melhamet Kılıkamış*, sunuş ve çev.: Taha Bâkir, Dâr el-Verâk li'n-neşr, Bağdat, 1. baskı, 2006.
- Mebrûk, Murâd Abdurrahmân, *ez-Zavâhiru'l-Fenniyye fî'l-Kıssati'l-Kasîrati'l-Mu'âsıra fî Mısır (1967-1984)*, el-Hay'a el-Mısıriyye el-Âmma li'l-Kitâb, Kahire, 1989.
- Mendî, Semîr, *es-Sârid el-Ekber ve's-Şeyh el-Ekber: Kırâ'a fî't-Tekâlîd es-Sûfiyye 'Inda Necîb Mahfûz, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'îlâ li'l-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 2, "Mahfûz ve't-Turâs el-İnsânî," Aralık 2009.

- Murtâd, Abdulmelik, *fî Nazariyyeti'r-Rivâye: Bahs fî Tekniyyâtî's-Sard*, Silsilet Âlem el-Ma'rife (240), el-Meclis el-Vatanî li's-Sekâfe ve'l-Funûn ve'l-Âdâb, Kuveyt, 1998.
- Mustafa Ali, Ahmed, *Mahfûz ve Ahlâmuhu el-Lâtî Lâ Tentahî: Mukârabe Nakdiyye li-Ahlâm Fetratî'n-Nekâha*, el-Hay'a el-Mısriyya el-'Amma li'l-Kitâb, Kahire, 2016.
- Mustafa, Kihil, *el-Ensenet ve't-Te'vîl fî Fikr Muhammed Erkun*, yayımlanmamış doktora tezi, Kasantina Üniversitesi, 2007.
- Mihennâ, Grâ' Hüseyin, *Edeb el-Hikâye eş-Şa'biyye, eş-Şerike el-Mısriyye el-Âlemiyye li'n-Neşr*, Longman, Kahire, 1997.
- Müellifi Meçhul, *Elf Leyle ve Leyle*, Bûlâk baskısından nakledilen metin, thk.: Şeyh Muhammed Katta el-Adavî, Dâr Sâdir, Beyrut, t.y.
- Nasif, Mustafa, *es-Sûratu's-Şi'riyyetu*, Dar el-Endülüs, Kahire, 2. Baskı, 1981.
- Necm, Muhammed Yûsuf, *Fennu'l-Kıssati*, Dâr es-Sekâfe, Beyrut, 7. baskı, 1979.
- Osman, Abdulfettâh, *Binâ' er-Rivâye: Dirâse fî'r-Rivâye el-Mısriyye*, Mektebet eş-Şebâb, Kahire, 1982.
- Ouspensky, Boris, *Şi'riyyet et-Ta'îf*, çev. Sa'îd el-Ganemî ve Nâsır Hallâvî, el-Meclis el-A'lâ li'l-Sekâfe, Kahire, 1999.
- Peyre, Henri, *el-Edebu'r-Ramzî*, çev. Henri Zghib, Menşûrât Uveydât, Beyrut, 1. Baskı, 1981.
- Prins, Cirald, *el-Mustalâhu's-Serdi*, çev. Abid Hazendar, gözden geçiren ve sunan: Muhammed Briri, el-Meclis el-A'la li's-Sekafe, Kahire, 1. baskı, 2003.
- Propp, Vladimir, *Morphologyâ el-Kıssa*, çev. Abdülkerîm Hasan, Semîra bint 'Amû, Şirâ' li'd-Dirâsât ve'n-Neşr ve't-Tevzî', Şam, 1. baskı, 1416/1996.

- Rif'at, Umeyme, *Ahlâmu Fetrati'n-Nekâha beyne'r-Remzi ve'l-Üstûre, Dûriyye Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, sayı 2, Necîb Mahfûz ve't-Turâs el-İnsânî, 2009.
- Rüşdî, Reşad, *Nazariyyetu ed-Drama min Aristo ilâ'l-Ân*, Mektebet el-Anglû el-Mısriyye, Kahire, 1968.
- Sâlih, Huveyda, *Necîb Mahfûz beyne es-Sîre ez-Zâtiyye ve et-Tahyîl es-Serdî*, Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 7, "Mahfûz Hâric er-Rivâye", Aralık 2014.
- Sâlih, Âliye Mahmûd, *el-Binâ es-Sardî fî Rivâyât İlyâs Hûrî*, Ezmine li'n-Neşr ve't-Tevzî', Amman, 1. baskı, 2005.
- Salih, Nihad, *el-Medârisu'l-Mesrahiyyetu'l-Muâsiratu, el-Heyetü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitab*, Kahire, 1982.
- Sartre, Jean-Paul, *Mâ el-Edeb*, çev. ve sunum: Muhammed Ğanimî Hilâl, Seri el-Mi'aviyyât, Mektebet el-Usra, Kahire, 2005.
- Searle, J. S., "Proper Names" başlıklı makalesi *Mind*, sayı 266, LXVII, 1958.
- Sehlûl, Hasan Mustafa, *Nazariyyât el-Kırâ'a ve't-Ta'vîl el-Edebî ve Kadayâhâ*, Menşurât İttihâd el-Kuttâb el-Arab, Şam, 2001.
- Selmavi, Muhammed, *Necîb Mahfûz*, El-Mahattatü'l-Âhira, Dar el-Şurûk, Kahire, 2006.
- Seyf el-İslâm, Latîfe Ahmed, *Enmâtu's-Sard ve's-Sârid fî'l-Makâmâtî'l-Arabiyye*, yüksek lisans tezi, danışman: Muhammed Şefî'uddîn es-Seyyid, Külliyyet Dâr el-'Ulûm, Kahire Üniversitesi, 2012.
- Schimmel, Annemarie, *Ahlâm el-Halîfe: el-Ahlâm ve Ta'bîruhâ fî's-Sekâfeti'l-İslâmiyye*, Menşûrât Dâr el-Cemel, Almanya, 1. baskı, 2005.
- Sâlim, Zekî, *Bidâyetu Merhaleti'l-Ahlâm*, Şahâdet bi'd-Devriyyet Necîb Mahfûz, el-Meclis ul-A'lâ li's-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 1, Aralık 2008.

Tarâbîşî, George, *Allah fî Rihleti Necîb Mahfûz er-Rumziyyet*, Dâr et-Talî'a, Beyrut, 1978.

Settar, Nâhidat, *Binyet es-Sard fî'l-Kass es-Sûfî: el-Mu'ezzifât, ve't-Teknîkât*, İttihâd el-Kuttâb el-'Arab, Dimeşk, 2003.

Şelabî, Hayrî, *Sullam es-Su'ûd el-Mahfûzî*, Dûriyye Necîb Mahfûz, el-Meclis el-A'lâ li'l-Sekâfe ve Merkez Necîb Mahfûz, Kahire, sayı 1, "el-Hatve el-Ulâ", Aralık 2008.

Todorov, Tzvetan, *Nazariyyetu el-Menheci's-Şeklî: Nusûs eş-Şeklâniyyîni'r-Rûs*, çev. İbrahim el-Hatîb, Matba'at Mü'esseset el-Abhâs el-Arabiyye, Beyrut, 1. baskı, 1982.

----- *Nakd en-Nakd*, çev. Sami Swaydan, Dâr eş-Şuûn es-sakafiyye el-Amme , Bağdad, 2. baskı, 1986.

----- *Makûlât es-Sard el-Edebî*, çev. el-Hüseyin Sehbân ve Fu'âd Safâ, *Tarâik Tahlîl es-Sard el-Edebî*, Menşûrât İttihâd Kuttâb el-Mağrib, Rabat, 1. baskı, 1992.

----- *Medhal ilâ'l-Edeb el-Acâ'ibî*, çev.: es-Sadîk Bu'alâm, sunuş: Muhammed Berâde, Mektebet el-Edeb el-Mağribî, Rabat, 1993.

----- *eş-Şi'riyye*, çev. Şükrî el-Mebhût ve Recâ Ben Selâme, ed-Dâr el-Beydâ, 1. baskı, 1987.

Tritar, Jalila, *Rac'el-Esdâ' fî Tahlîl ve Nakd Esdâ' es-Sîre ez-Zâtiyye li-Necîb Mahfûz*, el-Meclis el-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire, 1997.

Vâdî, Tâhâ, *Dirâsât fî Nakd er-Rivâye*, el-Hey'e el-Misriyye el-'Âmme li'l-Kitâb, Kahire, 1989.

Vehbe, Mecdî - el-Mühendis, Kâmil, *Mu'cem el-Mustalahâtî'l-'Arabiyyi fî'l-Luğa ve'l-Edeb*, Mektebet Lübnân, Beyrut, 2. baskı, 1984.

Vidalon, Charles, *er-Remziyye fî'l-Edeb el-Emrîkî*, çev. Hânî er-Râhib, Kültür ve Rehberlik Bakanlığı, Şam, 1976.

Von der Lâyen, Friedrich, *el-Hikâye el-Hurâfiyye*, çev. Nebîle İbrâhîm, Dâr el-Qalem, Beyrut, 1973.

Yaktîn, Sa'îd, *Tahlîl el-Hitâbu'r-Rivâ'î (ez-Zaman es-Sard – et-Teb'îr)*, ed-Dâr el-Beydâ': el-Merkez es-Sekâfî el-Arabî, 4. baskı, 2005.

----- *er-Rivâye ve'l-Turâsu's-Sardî: Min Eclî Vâ'yî Cedîd bi't-Turâs*, el-Merkez eS-Sekâfî el-'Arabî, Beyrut, 1. baskı, 1992.

----- *Kâle er-Râvî: el-Binâyât el-Hikâ'iyye fî's-Sîre eş-Şa'biyye*, el-Merkez es-Sekâfî el-'Arabî, Beyrut, 1997.

Yârd, İflîn, *Necîb Mahfûz ve el-Kıssatu'l-Kasîra*, Dâr eş-Şurûk, Kahire, 1987.

Yûnis, Vuduhâ, *el-Kadâyâ el-Fenniyye fî'n-Nesr es-Sûfî hattâ'l-Karn er-Râbî' el-Hicrî*, Menşûrât İttihâd el-Kuttâb el-'Arab, Şam, 2006.

Zemahşerî, Cârullâh Mahmûd b. Amr, ö. 538/1143, *el-Keşşâf 'an Hakâ'iki Gavâmizi't-Tenzîl*, Dâr el-Kitâb el-Arabî, Beyrut, 3. baskı, 1407/1987.

Zey'ûr, Ali, *el-Ahlâm ve er-Rumûz*, Dâr el-Menâhil, Beyrut, 1. baskı, 1423/2002.

Zeyneddîn, Abdussemin' Ömer, *Esdâu'l-Esdâ': el-Âfâk el-Fikriyye fî Esdâi's-Sîreti'z-Zâtiyye*, el-Hey'e el-Mısıriyye el-Âmme li-Kusûr es-Sekâfe, Kitâbât Hâssa, Ocak 2007.

Zeytûnî, Latîf, *Mu'cem Mustalahâti Nakdi'r-Rivâye*, Mektebe Lübnân Nâşirûn, Dâr en-Nehâr li'n-Neşr, Lübnân, 1. baskı, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini Kahire Üniversitesi'nde tamamlamıştır. 2007 yılında aynı üniversitenin Dâru'l-Ulûm Fakültesi Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başlamış ve 2012 yılında bu bölümden mezun olmuştur. 2012 ile 2014 yılları arasında Katar el-Arab Gazetesi ve Cairo Portal Haber Ajansı'nda editörlük yapmıştır. 2015 ile 2019 yılları arasında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Arapça Hazırlık Programı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Aynı kurumun Uluslararası Öğrenci Birimi'nde ve Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde Arapça-Türkçe tercümanlığı yapmıştır. Çeşitli kurum ve kuruluşlarda gerçekleştirilen projelere katılmış ve uluslararası hakemli dergilerde makaleleri yayınlanmıştır. Arap dili ve edebiyatı, yabancı dil olarak Arapça öğretimi, Arap edebiyat eleştirisi ve karşılaştırmalı Arap edebiyatı alanlarına ilgi duymaktadır.

