



ATNK

2021, Yıl/Year: 9, Sayı/Issue:26, ISSN: 2147-8872

TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi
TURUK International Language, Literature and Folklore Researches Journal


Geliş Tarihi / *Date of Received*: **26.08.2021**

Kabul Tarihi / *Date of Accepted*: **27.09.2021**

Sayfa / *Page*: 14-26

Translation Article / Çeviri Makale

Çevirmen / *Translator*:

 **Prof. Dr. İlyas Üstünyer**

International Black Sea Üniversitesi, Eğitim ve Beşeri Bilimler Fakültesi,
Türk Filolojisi Bölümü, Tiflis/Gürcistan
ilyasustunyer@gmail.com

KLASİK TÜRK ŞİİRİNİN ARAŞTIRMA METOTLARI VE TİPOLOJİSİ ÜZERİNE*

Öz

Klasik (Orta Çağ) Türk şiirinin karakteristik özgünlükleri ve anlam evrenleri sözcük, ifade, söylem kalıpları ve figüratif dil gibi araçsal unsurların kendi aralarındaki kombinasyonlarından oluşmaktaydı. Bu anlam evrenlerinin hiç kuşkusuz iki temel öznesi de şair ve okur idi. Öznelerin, verili araçlar yoluyla insanın sınırsız duygu ve düşünce dünyasını ifade etme ve anlamlandırma iddiaları asırlarca hem yerli hem de yabancı araştırmacılar tarafından tartışılmıştır. İfade aracı dilde içkin kültürel kodlara hangi metotlarla yaklaşılabileceği de anlamlandırma uğraşında belirleyici olmuştur. Bu çalışmada Klasik Türk şiirindeki değişik bileşenlerin bir araya gelmesiyle oluşan anlam evrenlerini çözümlenmek için hangi metotların kullanılabileceği ve bu metotların tespitinde Klasik Türk şiirinin tipolojisinin yerinin ne olabileceği araştırılmıştır. Bunun için öncelikle Klasik Türk şairinin, dünyayı üzerinden algıladığı ve kodladığı “ikinci dili”, bu dilin dönem okurundaki karşılığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bunun için de Klasik Türk şiirinin “özdeşlik estetiği” ve “karşıtlık estetiği” gibi metotlarla incelenebileceği savlanarak bu düşünce temellendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, Klasik Türk şiirinin tipolojisinin de

* Elizbar Cavelidze, “On the Typology and Method of Research into Medieval Turkish Poetry”, *Journal of Turkish Studies*, Office of the Harvard University Publisher, USA-1983, Volume 7, p. 263-273. Özetler ve ara başlıklar çeviriye yazarın onayı ile çevirmen tarafından eklenmiştir.

araştırma metodlarının seçiminde belirleyici olduğu temellendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada ortaya konulan bulguların gelecekte alanda yapılacak çalışmalara katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, karakteristiği, araştırma metotları, tipolojisi, şair-okur ilişkisi.

ON THE TYPOLOGY AND METHOD OF RESEARCH INTO MEDIAEVAL TURKISH POETRY

Abstract

The semantic universes of Classical (Medieval) Turkish poetry consisted of combinations of unique instrumental elements such as words, expressions, discourse patterns and figurative language. Undoubtedly, the two main subjects, the poet and the reader also were the decisive in the determination of universes of meaning in the classical Turkish poetry. Both domestic and foreign researchers have debated for centuries the ability of poets to express and make sense of the human's boundless world of emotions and thoughts with given tools. The methods by which the cultural codes in the language will be analyzed have also been decisive in making sense of the poems. In this article, it has been investigated which methods can be used to analyze the meaning universes of Classical Turkish poetry and what place of the typology of Classical Turkish poetry might have in the determination of these methods. For this purpose, firstly, the "second language" that involved cultural features as well that the Classical Turkish poet used and coded the world over, and the equivalent of this language in the reader of the period were tried to be revealed. For this reason, this idea has been tried to be grounded by claiming that Classical Turkish poetry can be examined with methods such as "identity aesthetics" and "contrast aesthetics". In addition, it has been tried to be grounded that the typology of Classical Turkish poetry is also decisive in the selection of the methods to be used while researching this poem. It is thought that the findings of the study will contribute to future studies in the field.

Keywords: Classical Turkish poetry, research methods of the field, characteristic, typology, poet-reader relationship.

Giriş

Bilimin eriştiği bugünkü aşamada Orta Çağ kültürünü araştırmak hiç şüphesiz büyük önem arz etmektedir. Fakat, konunun nasıl ve hangi sistematik metotlarla incelenmesi gerektiği sorusu öteden beri araştırmacılarda zihin karışıklığına ve büyük çelişkilere neden olmuştur (Lihaçov 1967; Averintsev 1975; Bahtin 1974-75; Hrapçenko 1971, 1975; Wellek vd. 1978; Pospelov 1979; Jakopson, 1961; Kayser 1961; Steiger 1953; Potebnya 1925; Ingraden 1932 vd.).

Kendisini algılayan birey olmadan sanatın mümkün olamayacağı tartışmasız gerçeğini ve sanatın temel fonksiyonunun insan üzerindeki etkisi olduğu olgusunu kabul ettiğimizde aşağıdaki ilkeler bize kendilerini a priori olarak telkin eder:

Her sanat eseri, edebî eser de dâhil, potansiyel olarak $\text{Ö} \rightleftharpoons \text{N} \rightleftharpoons \text{Ö}$ unsurlarını içerir ve bu olgu sanatın söyleşimsel doğasını mümkün kılar. Dolayısıyla bir sanatçı/yazar yaratı sürecinde çağının egemen estetik gereksinimlerine göre daima okuyucunun veya algılayanın zevk ve beklentilerini göz önüne alır. Fakat, bilindiği gibi estetik kategoriler ve onların algılanma türleri “zamanla” değişebilmektedir (Bahtin 1974: 211-212). Dolayısıyla, nasıl ki çağdaş bir yazarın 30’uncu asırda yaygın olacak estetik kriterleri tahmin etmesi olası değilse, aynı şekilde de bir Orta Çağ yazarının bugünün estetik düşüncesindeki eğilimleri öngörmesi de olanaksızdı. Bunu da bir yazarın, yaşadığı çağın gereksinimlerine göre ürün verip o çağın sosyal ve kültürel bağlamlarını dikkate almasının gerekliliği olarak görmek gerekmektedir. Yazar, metnini kodlarken ve onun nasıl deşifre edileceğini düşünürken doğal olarak çağdaşı okurun kavram dizinini dikkate almaktadır. İki devir arasındaki kodsız anlamın kayboluşunun nedeni de büyük olasılıkla bu olgudur.

Yukarıda belirtilenlerden hareketle, Orta Çağ yapıtlarını güncel estetik ve sosyal kategori ve kriterlere göre incelemenin yanlış olduğunu düşünebiliriz. Böyle bir metodun uygulanması hâlinde diyalog olmaz ve bizler farklı diller konuşuyor olurduk. Çağdaş okurun bir sanat eserinin şu veya bu nüansına doğru şekilde yönelebilmesi için araştırmacı, yazar tarafından şifrelenmiş herhangi bir ileti veya göstergenin anlambilimini doğru yorumlamaya ve özel kodlamayı restore etmeye çalışmalıdır.

Klasik (Orta Çağ) Türk Şiirinin Araştırma Metotları

Modellenmiş ve organize edilmiş bir sistem olarak bir edebiyat ve sanat eserinin yapısı belirli kanonlara uymaktadır. Gerçekten, sanatta ve özellikle edebiyat sahasında, yapısal hiyerarşide oldukça bâriz olarak açıklığa kavuşturulmuş belirli sınırlamaların, kural ve genel kanonların eylemini fark etmek zor değildir. Edebiyat, özellikle şiir sahasında aşağıdaki kanonların değişik seviyelerde işlevsel oldukları görülebilir:

Her yazarın eserinin temel aracı, kesin olarak dilbilimsel kurallarla düzenlenmiş bir dil’dir. Şairin dili, asla görmezden gelinemeyecek dilbilimsel kurallarla daima kontrol edilir ve dilbilimsel kurallara uyar; aksi takdirde dil iletişim işlevini kaybeder.

Ne var ki, sanat alanında temsil edilen nesne, orijinalin tam bir kopyası ve yinelemesi değildir. Dikkat çeken, nesne ve onun simgesi arasındaki “artistik mesafe” denilen unsurdur; ifade edici ve ima edici kodlar arasında bir farklılık söz konusudur. Aynı zamanda edebî eserin dili yalnızca dilbilimsel olmayıp, bir esere sanatsal özgünlüğünü kazandıran ilave estetik fonksiyonları gerektirir. Bu olgu, şu veya bu hadise ya da o hadiseyi tanımlayan metnin sanatsal seviyeye taşınması nedeniyle hiyerarşik seviyelerde hareket eden çeşitli kanonların yaklaşmasını açıklar.

Her yazar, geleneksel kavramlara belli bir alan ayırır. O, kendi çağının başat estetik kategorilerine ve kurallarına uymamazlık edemez. Söz konusu aşamada öncelikli olan estetik ilkeler genellikle çağdaş edebî eğilimleri, sanat eserinin tipik ve özgün doğasını belirler.

Kısaca, her yazarın, eğer o gerçek bir sanatçı ise, dünyayı görmenin ve yaşamının kendine özgü, orijinal ve benzersiz tarzı vardır. Bu, belirli yöntemler, sınırlamalar ve kurallar aracılığıyla mümkün olur. Bu kanonların seviyesi yazarın orijinalitesini belirler. Hiç şüphesiz, değişik seviyelere ait söz konusu kanon ve kuralların incelenmesi bir eserin veya metnin araştırma veya analizi açısından son derece önemlidir.

Hâliyle, meseleyi bütünü ile ele alıp sanatın gelişimi artzamanlı düzlemde incelenecek olursa sanat alanında kanonun önemli rol oynadığını görürüz (Losev 1973:13). Bu açıdan sanat tarihi, edebiyat tarihi dâhil, iki türe ayrılmıştır: birincisi, kanonik sisteme dayanır, ikincisi ise birincinin karşıtıdır. Y. L. Lotman'a göre tarihî poetikalarda iki çeşit sanatın inşa edildiği kabul edilmektedir... birinci türü kanonik sistemler ile bağlantılıdır ("ritüel sanat", "estetik özdeşlik sanatı"); ikincisi ise kabul edilmiş normların ihlaline dayanır. İkincisinde estetik değerler normlara uyulmasından değil, onların ihlal edilişi sonucunda ortaya çıkarlar (Lotman 1973).

Yaratıcı yöntemler açısından bu iki sanat türü büyük farklılık gösterir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, birinci tip sanatsal sistemin temelinde "özdeşlik estetiği" yatmaktadır ve bu özdeşlik önceden inşa edilmiş ve kesin olarak belirlenmiş uzlaşımından, normlardan, konuların devamlılığından ve motiflerden, ifadenin sınırlanmış ve şifrelenmiş araçlarından kaynaklanmaktadır. Bu yöntem, sistemi oluşturan, okur tarafından önceden bilinen modelleme klişelerinin kuralları' ile sunulan yaşam olgusunun tam özdeşliği üzerine inşa edilir." (Lotman 1964). Söz konusu sanat türünün bilgi kuramsal özelliği şu olguya dayanır:

"Hayatın değişik olguları, belli mantıksal modellerle tanımlanma yoluyla algılanır. Sanatçı olgunun tekil özelliğini oluşturan alakasız her şeyi bilinçli olarak reddedip olguyu kendi özü ile bu özü de emrindeki hazır bilgi kuramsal model ile eşitler." (Lotman 1964: 174).

Sanatın diğer türüne, yani, "karşıtlık estetiği"ne gelince bu bütün klişeleri ve kodlanmış biçimleri reddeder. Sanatçı, mevcut olan kurallara ve kabul edilmiş kavramların karşısına içerisinde sistematik nitelikler barındıran kendi orijinal temsil çözümlerini ve yöntemlerini koyar. Y. M. Lotman'ın gözlemlerine göre bu tür sanat "kuralsız bir oyun değil; aksine oynandığı sürece kuralların belirlendiği bir oyundur." (Lotman 1964: 178).

Bize göre, bir sanat eseri analiz edilip değerlendirilirken onun hangi sanat türüne ait olduğunu belirlemek önem kazanır. Öncelikle, değerlendirme kriterleri büyük farklılık gösterir, "özdeşlik estetiği" ölçütlerine göre bir eser olumlu değerlendirilen, "karşıtlık estetiği" ölçütlerince kabul görmeyebilir; tersi için de aynı şey söylenebilir. Hâliyle, değişik türlere ait, temelden zıt ilkelere dayanarak yaratılan eserleri aynı ölçütlerle değerlendirmek imkânsızdır. İkinci olarak, araştırmacı "özdeşlik estetiği" çerçevesinde çalışırken öncelikle alanın genel kavramları hakkında bilgi edinmelidir. Zira burada, kaide olarak, "bütünün veya parçanın estetiği" ilkesi uygulanamaz veya bu her durumda en aza indirgenir. Kendi şahsî duruşu ve bakış açısı olmayan yazar, genel olarak yaşadığı devirde kabul edilen bakış açılarına uyar. Dolayısıyla, bu tip sanat eserlerini ele alırken öncelikle biz o çağın dünyaya bakış açısının bütüncül sistemini, genel estetik kriterlerini incelemeliyiz. Ancak bundan sonra şairin düşünüş tarzı ve dünya görüşü üzerine konuşabiliriz. Bu nedenle, bize göre, "özdeşlik estetiği" ilkesine dayalı bir eseri incelerken araştırmaya üçüncü aşamanın genel yasaları ile başlanmalıdır. Araştırmacı, incelenmekte olan sanat eserinin kültür bölgesindeki genel sanat modelini tespit etmelidir. Bu model o çağda kabul edilen estetik ilkelere dayanmalıdır. Kısaca, eşzamanlı ve artzamanlı ya da dikey veya yatay düzlemde elde edilmiş zengin ampirik verilerden hareketle araştırmacı çağın bütün yazarlarınca başvuru genel yasaları tespit etmelidir. Kabul gören konu ve motiflerin değişmez kalıpları, aynı zamanda ifade düzleminin metotları ve şifrelenmiş araçları da belirlenmelidir. Kısaca söylemek gerekirse, şu veya bu sanat

dalında kabul gören genel yasalar ve başat unsurlar tespit edilmelidir, incelenmekte olan sanat dallarının o dönemde yaygın olan özellikleri araştırılmalıdır. Ancak bundan sonra bir şairin eserinin orijinal olup olmadığı anlaşılabilir. Bu araştırma yöntemi, bir şairin eserlerinin özgünlüğünün ve bireyselliğinin bilimsel bir araştırmasının sadece bu genel noktaların bu şekilde edinilmiş bir bilgisinin arka planına karşı uygulanabilir olması gerçeğiyle de garanti edilmektedir. Özetle, her türlü sanat eseri analiz edilirken tipik yapıların tespit edilmesine büyük önem verilmelidir, zira bunlar tanımlanmadan, Y. M. Lotman'ın da haklı olarak gözlemlediği gibi, bir sanat eserinin bireysel özelliğinden söz etmek, yaklaşık olarak bile olsa, imkânsızlaşır.

Klasik Türk Şiirinin Tipolojisi

İ. V. Borolina, değerli ve önemli sonuçlar içeren çok ilginç çalışmalarından birini Orta Çağ Türk edebiyatının tipolojik karakterlerine hasretmiştir. Fakat, bize göre söz konusu araştırmadaki belli noktalar daha büyük bir hassasiyetle ifadeye gereksinim duymaktadır. Borolina, konuyu öyle bir şekilde sunmaktadır ki, hümanist ülkülerin de kök saldırdığı dönemde, 15. yüzyılın ikinci yarısını müteakiben, Rönesans unsurları ortaya çıkarken sanki Orta Çağ'ın özellikleri 13. ve 15. yüzyıllarda Türk edebiyatında yaygındı. Söz konusu araştırmacıya göre, şehir edebiyatı günlük hayatla ilişkileri konsalide aracılığıyla niteliksel olarak yeni eğilimler oluşturmada, sosyal alanları genişletmede, türleri zenginleştirmede ve en önemlisi de, özgür düşüncüyü ve barışçıl ülküyü belirleyip feodal ve mezhepsel tabuları kenara itmede bir araçtı. Aynı zamanda, geçici ilkeler algılanabilir hâle dönüşmüş ve bunlar aşamalı olarak dinî edebiyatın "laikleşmesi" ve (Sufizm de dâhil) dinsel simgelerin yok edilmesiyle genişlemişlerdi; hâliyle imgelemin yaratıcı koşulları gerçek içeriğini geri kazanmıştı. Dahası, yazarın şahsiyeti aşamalı olarak kendini ortaya koymuştu. Borolina'ya göre yazarın bilinci, geleneksel edebiyat kalıbına daha özel bir yaklaşım geliştirerek Orta Çağ normlarının üstesinden gelebilmişti (Borolina 1983). Fakat, aynı zamanda, Orta Çağ'a özgü nitelikler var olmaya devam ederken, Orta Çağ kanonu kendi içinden sarsılmaya başlamıştır. Dolayısıyla, Borolina'ya göre:

"Orta Çağ Türk edebiyatını incelerken kendisinin de dâhil olduğu tarihî süreç boyunca sürdürülen Orta Çağ kanonik olguların vurgulanması zarurî değildir. Öyle ki, mezhepsel ve feodal yönetici çevrelerin desteklediği istikrarlı geleneklere rağmen bu kanon gelişmekte ve edebiyat sürecinde tipolojik olarak değişik değerlerin yaratıcı eğilimleri ortaya çıkmaktaydı." (Borolina 1983:56).

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu önemli çıkarımın düzeltilmesi gerekmektedir. Öncelikle, "şehir edebiyatı" kavramı daha ayrıntılı bir tanımlanmayı ve detaylı araştırmayı gerektirmektedir. Bulduğumuz noktada söz konusu kavramı daha iyi anlamak için elimizde yeterli malzeme mevcut değildir. İkinci olarak, Türk edebiyat tarihinin ilgili olduğu kadarıyla, genel anlamda, Orta Çağ Türk realitesini incelerken "şehir edebiyatı" formülasyonunun kabulü olasıysa, bu edebiyat, ne klasik Türk edebiyatına niteliksel olarak yeni bir şey katabilecek kadar önemli bir olgu idi, ne de ikincisinin tipolojik yapısını yıkabilirdi. Üçüncü olarak, şu bir gerçek ki, Orta Çağ Türk edebiyatının yapısı taşlaşmış bir şey değildi; Orta Çağ Türk edebiyatı artzamanlı bağlamda değişimlere maruz kalmış ve bazı orijinal yenilikleri kendi içinden ortaya çıkarmıştır ki bu da oldukça doğaldı. Bununla birlikte, 15. - 19. yüzyıllarda Türk edebiyatında gerçekleşen bu yenilikler ve değişimler o kadar önemli değildi. Çünkü bunlar Orta Çağ Doğu (oriental) edebiyatının yapısına

elle tutulur bir yenilik getiremezdi. Dördüncü olarak, 13. - 15. yüzyıllar arasında Orta Çağ geleneklerinin yaygın olduğu, fakat daha sonraları bu geleneklerin çözülmeye başladığı fikrini koşulsuz kabul edemeyiz. Biz, Türk edebiyatının erken dönem gelişme devrinde (Sufizm dönemi – 13. yüzyıldan başlayarak 15. yüzyılın ilk yarısına kadar) kanonik ve uzlaşım sal niteliklerin henüz şekillenmediği iddiasını ileri sürebiliriz. Edebî dil, günlük konuşma dilinden daha ayrılmamıştı; sözcüksel birimler daha sınırlanmamıştı ve ezoterik doktrinin gizemleri hâlâ günlük yaşamın ayrıntıları ile işleniyordu ve somut kavramlarda genelleme hüküm sürmekteydi. Bütün bunlar doğal olarak, tamamen edebî ve estetik ilkeleri geri planda bırakarak doktriner fikirleri geniş kitleler arasında yaymayı amaç edinen tasavvufî şiirin doğası ile koşullanmıştı. Böylesi yaratıcı bir tavır, bireysel bakış açısına ve yaratıcılığa daha serbest bir faaliyet alanı sağlamıştır. Şu da bir gerçek ki, tasavvufî şiirin kendine özgü bir tavrı, özel tarzı, artistik düşünce ve temsilinin orijinal ilkeleri, detaylı olarak oluşturulmuş simgeler sistemi mevcuttu. Fakat yine de bize göre, 15. yüzyıldan sonra Klasik Türk şiirinde baskın edebî normlar ve ilkeler kesin olarak inşa edilirken Türk edebiyatının gelişimindeki söz konusu aşama “protokanonik” bir süreçti; yani kuralların ve ilkelerin oluştuğu bir aşamayı. Bize göre, tasavvufî dönem edebiyatı (Örneğin Rûmî, Emre vd.) Rönesans unsurlarından söz edebilmemiz için bize sonraki dönemdeki bazı sosyo-ekonomik ve ideolojik nedenlerden - bu unsurlar tam gelişimleri için zemin bulamayabilirlerdi - daha uygun bir zemin ve olanaklar sunmaktadır. Bu son derece karışık bir sorundur ve bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Sonuç olarak, tahmin edilebileceği gibi, Borolina'nın yukarıda belirttiği çıkarımlar tartışma götürmemekle beraber, yine de ilkelerin yıkılmasına ilişkin çalışma ancak ilkeler sisteminin ayrıntılı olarak incelenmesinden sonra uygulanabilecektir.

Bu nedenle, böyle bir durumda bile, araştırma, yukarıda belirtilen geleneklerin incelenmesi ile, yani, genel unsurların tespitiyle başlamalıdır.

Orta Çağ Türk Edebiyatı, “İslam Dünyası” olarak adlandırılabilir Yakındoğu kültürel bölgesine dâhildir. Söz konusu bölge Arap, Fars ve Türk edebiyatlarını kapsamaktadır. Bu edebiyatlar, üçüncü derece yaygın kanonların başat olduğu aynı sanat tipini oluştururlar. Eğer yukarıda belirtilen edebiyatların aynı üstdil tarafından yaratıldıklarını varsayarsak, çarpıcı benzerlik tablosu elde etmiş oluruz. O da bizi her açıdan benzer bir edebiyat türüne götürür. Dolayısıyla, daimî ve ortak değerlerin araştırılması evrensel bir çözümü doğurma olasılığı barındırmaktadır.

Yakındoğu kültür çevresine dâhil edebiyatlar, diğer Orta Çağ sanat dalları gibi, “özdeşlik estetiği” türüne aittirler ve kanonik nitelik taşımaktadırlar. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu tip edebiyatlarda yaratıcı düşünceyi düzenleyen artistik kanon ağırlıklıdır. Burada her şey tanımlanmış ve inşa edilmiştir. Ne söylenip nasıl söyleneceği, türler, şiir ve düzyazı tarzları sabittir, onların gelişme perspektifleri düzenlenmiştir. Şiirsel dilin sözcüksel unsurları sınırlandırılmış, şiirsel imgelerin üzerine inşa edildiği estetik ölçütler belirlenmiş, hazır formüller sunulmuş ve şiirsel eserin uzunluğu belirlenmiştir, bu da üzerinde düşünülecek bazı sorunları ortaya çıkarmaktadır. Kısaca, Orta Çağ Yakındoğu edebiyatı, yaratım ilkelerinin geleneksel olarak onaylandığı ve evrensel verili görüşler üzerine bina edilmiş, yani, edebî etikete dayanan, belirli ilkelerle düzenlenen karmaşık, hiyerarşik bir sistemdir (Lihaçov 1967:95).

Genel anlamda, her kanon, kişinin şahsî inisiyatifi üzerinde karşı etkiye sahiptir; her nerede genel kanon ağırlıklı ise orada bireysel inisiyatif geri planda kalır. Bütün bunlar Orta Çağ'ın Orta Çağ edebiyatında yazarın bakış açısının neden hemen hemen tamamıyla ihmal edildiğini de göstermektedir. Yazar, kendi bakış açısını ileri sürmek ve kendi orijinal düşüncelerini ifade etmek yerine o devirde revaçta olan, ilk kez ve herkes için inşa edilmiş evrensel kabul edilen görüşleri savlamaktaydı. Modern sanat anlayışında büyük rol oynayan beklenmedik etki o dönemin sanatında itibar görmediğinden Orta Çağ'ın Doğulu şairi kendi orijinalliğiyle okuru etkilemeye çalışmazdı. Yazar, neyi ve nasıl söyleyeceğini önceden bilirken; okur da eserden ne bekleyebileceğinin pekâlâ farkında idi. Okur, yazarın kendi orijinal fikirlerini değil, genel tarafından kabul gören düşünceleri içeren bir eser okurdu. Genel olarak bir edebiyat eseri şu veya bu tarz üsluba göre genellenmiş bir sava indirgenirdi. Orta Çağ estetiği orijinalitenin her türlü yöntemini reddetmekteydi (Lotman 197:156). Dolayısıyla, hiçbir Doğulu Orta Çağ şairi meşru olan bu şiirsel düşüncenin yasalaşmış geleneksel sistemini yıkma girişiminde bulunmamış ve okuru beklenmezlik ve orijinaliteyle etkilemeye çalışmamıştır. Yazar, sadece “verili” olanı ve muhtemel estetik bir değer içeren değişmez birimleri ve unsurları (mazmunları) çeşitlemekteydi. Kısaca, Orta Çağ yazarı ve onun okuru arasında tam bir uyum söz konusuydu. Dahası, yazarın “yapısı” okur “yapısına” tamamen uyardı ve ikisi arasında, a-priori, muhtemel ve tastamam karşılıklı anlayışa dayanan bir etkileşim bulunurdu.

Yakındoğu Orta Çağ estetik düşüncesinin bir diğer esas özelliği de gerçekte kısmî ve somut kavramların reddedilişidir. Bunlar çeşitli yöntemler aracılığıyla geçersiz kılınmıştır. Orta Çağ düşünürü her fânî düşüncede ebedîyi ve aşkını, her parçada bütünün güzelliğini görmekteydi. Mutlak hakikat kavramı onun için bâki idi. Fakat bu hakikat, bir aksiyom olarak algılanmalıydı ve dolayısıyla Orta Çağ yazarı, genellikle o aksiyom üzerinden ilerlerdi. Aynı nedenden düşünce soyutlanır, bütün somut şeyler gerçekliğin hududu dışına taşınır, salt suret olarak, irrealitenin bir gölgesi olarak algılanırdı. İfade alanında gerçek hayattan alınan bir detay uzlaşım ve simgesel bir nitelik edinmekteydi. Somut bir nesne ile başlayan ve özel isimlerle sonuçlanan her kavram soyutlanıp genellenmeliydi. Bu nedenle Yakındoğu Orta Çağ edebiyatı somut bireyin şahsî psişesini ve eşsiz psikolojik seviyesinin hiç bir örneğini sunmaz; onun kişisel duygularını, neşesini ve acılarını aktarmaz. Bu, bireyi soyutlaştırmakta, genelleştirmekte ve onu soyut psikolojizm olarak karakterize edilen “kozmetik fert” anlayışına kadar yükseltmektedir. Dolayısıyla, somut şahsın duyguları, onun duygusal deneyimleri, bireysel ve deneysel inhirafların dikkate alınmadığı genelleme seviyesinde aktarılmaktadır. Bu tip genellemelerin amacı mevcut görünen âlemin bağımsızlığını yitirmek için yaratıldığını ve mutlak hakikat karşısında nisbî değeri haiz olduğunu göstermektedir.

Bir gerçeğin, olgunun her yönünü soyutlaştırma, soyut düşünce ve hayal gücünün, ifadenin genelleştirilmiş şekli Yakındoğu Orta Çağ edebiyatının gerçek hayattan tamamıyla kopmasına neden olmuştur. Bu tarz şiir öyle bir seviyeye ulaştı ki gerçek obje ve hadise ile onların sanattaki yansımaları arasında sadece dış benzerlik kalmış ve bunların aralarındaki bütün anlamsal bağlar kaybolmuştu. Başka bir deyişle, sunulan resim büyük ölçüde gerçeklikle kesişmektedir, fakat onun (resmin) şifresi oldukça farklı bir anlamsallığa göndermede bulunmaktadır. Bize göre bu durum Yakındoğu Orta Çağ edebiyatında şairlerin yaşam öykülerinin, onların şahsî duygusal

deneyimlerinin neden tamamen göz ardı edildiğini açıklamaktadır. Yazarın lirik duygular şeklindeki ifadeleri onun bizatihî tecrübe ettiği, içinden geçtiği anlar değildi; aksine söz konusu dönemde başat edebî standartlara göre ifade edilen, yine aynı dönemde duyguların anlaşılma yollarına göre işlenen ve tasvir normlarına göre anlaşılın anlar idi. Bu yüzdendir ki, Doğu'nun lirik şiiri, Hegel'in kendi zamanında işaret ettiği gibi, özünde şahsî duygusal deneyimleri nadiren sunmuş ve objektif olabilmıştır (Hegel 1971:525).

Böylesi soyut bir düşünce tarzı bir taraftan geneli, bireyselleşmişin “ebedî” inkârını; diğer taraftan ise şiirsel dilin tek tipliğini koşullandırmış edebî normun üstünlüğünü; imgelemlerin, nitelemelerin, benzetilerin, sembolik metaforların vb.'nin homojenliği ve sabitliğini araştırmıştır (Lihaçov 1967: 97, 163). Orta Çağ edebiyatında ve özellikle de Yakındoğu şiirinde klişe nitelemeler, simgesel metaforlar ve benzetmeler çok fazla yüzeysel olduklarından okurda zayıf bir taklit izlenimi bırakır. Edebî klişe, motif ve imgelere bakarak belirli bir dünya görüşü ortaya konabilir. İlk, Orta Çağ estetik düşüncesi kelimelerin somut anlamlarını ikinci plana iter ve onun duygusal etkisi küresel mantık gücünden değil, aksine onun gizemli polisemantik kalitesinden, seslerin, ritmik birimlerin tekrarlanmasıyla yaratılan dinamizminden kaynaklanır (Lihaçov 1970: 112; Lihaçov 1967: 117). İkinci olarak, edebî gelenekler ve yinelemeler artistik kalıp ve kavramlara genellenmiş bir karakter ödünçlemektedir; oysaki orijinal sanatsal imgeler soyutlanmış imgeleri somutlaştırıp onlara maddî nitelikler ödünçleyerek, bu imgelerin orijinalliklerini canlandırarak okurun dikkatini çekmektedir (Lihaçov 1967:112). Bütün bu unsurlar Orta Çağ estetik düşüncesince genellikle önemsenmemiştir. Yinelemeler, sanatsal imgelerin kavranabilmesine engel olmakta ve onları sadece birer simge olarak sunmaktaydı. Bunun yanı sıra, sözcüksel çiftlerin sınırlanma ve sabit göreciliğinin, yukarıda belirtilen gerekçelerle beraber, ölçü, ses bilim, köken bilim ve anlambilim seviyelerindeki eylemlere isnat edilebileceği de gözlemlenebilir. Bütün bu unsurlar, Orta Çağ Yakındoğu edebiyatında belirli klişelerin ve değişmez imgelerin üstünlüğünü sağlayan araçlardır. Ne var ki, bu sistemin yerleşmesinde rol oynayan belirleyici unsur bugüne dek açıklanmamış ve yorumlanmamıştır. Bize göre bu sistemin mekanizması öncelikle Orta Çağ Yakındoğu şiirinin gerçeklikten ve günlük hayattan kopuk olduğu olgusu ile açıklanabilir. Onun içinde imgelem, günlük yaşamın konularıyla renklenmiştir; biçimden resimsi üsluba dönüşen yazarın şifreleme tarzı realite ile bağlantısını kesmez, fakat o semantik açıdan yepyeni bir işlev yüklenir. Her sözcüksel birimin varlığa ait gerçekçi ve somut semantiğin ötesinde kavranıp anlaşılın yeni bir değer edindiği görülür ve ardından imge bir simge seviyesine yükselir. Bundan dolayı, şiirsel dilin iletişim işlevini kaybetme tehlikesi ortaya çıkar. Dahası, estetik işlevlerle ve onu bu bağlamda günlük dilden farklı kılan yeni semantik anlayışlarla aşırı yüklü olan bir metni okur deşifre edemez. Belirli bir gösterge-semboller sistemi yaratılmıştır ve iletişim fonksiyonunu kaybetmemek ve simgesel olarak şifrelenen bilgiyi okuyucuya aktarmak için bu sistemin belirli gösterge ve sembollerini klişeler olarak birinci plana çıkarması gerekmektedir. Aksi halde yazarın niyetini deşifre etmek imkânsızlaşacaktır. Her türlü uzlaşımalsal göstergenin anlaşılabilirliği en az iki koşulu varsayar: 1. uzlaşımalsal gösterge daimî, sabit ve yaygın olmalıdır; 2. uzlaşımalsal gösterge üzerine önceden anlaşılmalıdır, gösterge aracılığıyla neyin kastedildiği genel tarafından bilinmelidir; Aksi durumda, trafik işaretlerin örneğinde olduğu gibi, göstergelerin ne anlama geldiğini bilemezdik. Bu olgu, sembollerin kullanılmasıyla daha da ağırlaşmaktadır, zira sembolleri tek taraflı açıklamak imkânsızdır. Her durumda, açıklanmakta olan bir sembolün, başka nüansı da

içerme olasılığı söz konusudur. Fakat, yukarıda belirttiğimiz gibi sembollerin kullanımı zorunlu hâle geldiğinde bir okuyucu o sembollerin anlamını bilmelidir. Bununla beraber semboller sabit ve değişmez olmalıdır. Sembolleri başka kelimelerle değiştirmek yazar ve okuyucu arasındaki uzlaşımın kaybolmasına yol açabilir. Bize göre imgelerin ve klişelerin “donmasının” nedeni işte bu olgudur. Şiirin ve sanatın sembolik dili, özü ve işlevi itibari ile, sıradan günlük konuşma diline yaklaşır; fakat, sonuncusunun aksine sanatın dili hiçbir zaman otomatikleşmez. Eğer böyle olsaydı, bir edebî eser kendi estetik fonksiyonunu yitirip bilgi aktarmanın sıradan bir kanalına dönüşürdü.

Sınırlı ve sabit unsurlardan oluşan ve tamamen denetimli, belirli ilkelere tâbi bir sistem nasıl olur da otomatikleşmez? Bunun birkaç nedeni olabilir. İlk, Y. M. Lotman’ın da yerinde ifadesiyle, ifade düzleminin tamamen denetimi, doğal dillerin de bir sorunu olan, ifade ve içerik arasında oransızlığa neden olmaktadır. Bu oransızlık daha uzlaşımca bir nitelik kazanır. İkinci olarak da, kesin kurallarca düzenlenmeyen bir metinden farklı olarak, içeriği orijinal olarak abartılmış dış faktörlerle etkilenen tamamen denetimli bir eser, bilginin kaynağı olarak değil, aksine kanonlarla denetim altına alınmamış bir olayda olduğu gibi bilgi edinmenin bir uyarısı olarak karşımıza çıkar. Bu tür durumlarda okur daha geniş yorum özgürlüğüne sahiptir (Lotman 1973:15-21). Dolayısıyla, yukarıda bahsedilen türde bir metni incelerken metin dışı unsurların iki sorununa büyük önem verilmelidir.

Yukarıda belirtilen gerekçenin dışında, bize göre, son derece önemli diğer bir nokta daha dikkate alınmalıdır: Denetimli ve hiyerarşik olarak sistematize edilmiş metinlerde ifade düzleminin daimî ve benzer birimlerinin yinelenmesi estetik anlambilim açısından bakıldığında özdeşlik anlamına gelmez. Bağlam ve onun uzantısındaki değişimler aracılığıyla bir metin başka nüanslar edinirken hem semantik hem de sanatsal nitelik açısından zenginleşir. Teleolojik (erekbilimsel) hiyerarşi aşamaları estetik anlambilim açısından şu şekilde ortaya çıkmaktadır: farklı semantik çiftlerdeki aynı kelimeler farklı anlamlar kazanırken benzer veya özdeş fonetik unsurlar ve biçimbirimler değişik kelimelerde çeşitli işlevsel ağırlık taşırlar. Aynı sözdizimsel çiftler farklı cümlelerde çeşitli nüanslar edinirler. Aynı cümle veya ifade, değişik nazım yapılarında kulağa değişik gelir vb. Kısaca, sanatsal bağlamın arka planına karşı imgelerin kendi semantik alanlarıyla bütüncül özdeşleşiminin gerçekleşmeyeceğine olan inancımız tamdır. Bağlamsal seviyede **A1, A2, A3, A4** unsurları arasındaki ilişkiler ve bir bütün olarak mısranın yapısı değişir. Bu değişim aracılığıyla sanatsal açıdan daha uygun bir nitelik kazanır. Varsayımımıza göre mısradaki bir düşünce asla tekrarlanamaz. Bu varsayım ilk bakışta her ne kadar paradoksal görünse de, bütün nazımın sanatsal kavramına yeni bir görüş katan kendi anlambilimsel işlevini icra eden nazımın her unsurunda kendini doğrular. Yukarıda da belirtildiği gibi bu unsurlar arasındaki etkileşim hem sanatsal bağlamın geçmişi, hem de ikinci metnin karşısında değişime uğrar. Bu nedenle aynı semantik unsurlar farklı mısralarda farklı okunmaktadır. Kısacası, bir düşüncenin tamamıyla tekrarlanması mümkün değildir.

Yukarıda belirtilen hususlar üzerinden ilerlersek bazı tanımlamalarımız daha ayrıntılı bir açıklamayı gerektirecektir. Bir yandan Orta Çağ Doğu şairinin yaratıcı girişimlerinin, mevcut geleneksel kural ve ilkelerin değişmez bir çerçevesiyle kesin olarak sınırlandırıldığını vurgularken, ki bu şairin temaları özgür seçiminden yoksun bırakıldığı ve hayal gücünü azalttığı anlamına gelir, biz aynı zamanda Orta Çağ’ın estetik düşüncesinin şahsî fikir ve görüşleri teşvik etmeyip yeni tarzları

görmezden geldiğini belirtmekteyiz; fakat bu söz konusu zaman diliminde Orta Çağ şiirinin tamamen bu görüşleri yadsıdığı ve sonuncusunun edebiyat ve sanat eserlerinde yer almadığı anlamına gelmemektedir. Anılmaya değer bir yaratıcı eser her ne kadar kanonların empoze ettiği açık sınırları aşmaya çalışmasa da, bir yazar yaratı sürecinde her ne kadar bireyselliğini baskı altına almaya da çalışsa bunlar yaratım sürecinde birey olarak yazarın orijinal düşünce tarzını ortaya koymaya devam edecektir. Bu orijinalitenin hangi noktada, ne açıdan ve ne derecede kendini görünür kıldığı elbette sorgulanabilir. Bu anlamda günümüz yazarıyla karşılaştırıldığında Orta Çağ yazarı kanonlarla o kadar sınırlı olduğundan onun şahsî görüşlerini tespit etmek kolay değildir. Bu, Orta Çağ şairinin şahsî ustalığını ve görüşlerini eserlerinin iç yapısında geliştirdiği, dolayısıyla bunların gizlenmesi gerektiği olgusuyla açıklanabilir. Genel anlamda, yaratıcı sürecin bir alanında keskin sınırlamaların dayatılması diğer bir alanda aşırı özgürlüğe yol açmaktadır. Gerçekten, doğu şairi, verili sorunlar karşısında aynı derecede üzerlerinden verili çözümler elde ettiği sabit şiirsel unsurlara, model klişelere, imgelere ve ayrıca hazır yapılara ve şairin şiir mimarisini belirleyen ve kullanımda bağımlı olduğu yapı sistemlerine sahipti. Fakat, şair bu unsurları biraraya getirmekte serbest idi. Her edebî eserde görülebileceği gibi ikincil olan bu alan, doğulu şairin içinde kalarak çok önemli özgürlükler ve mükemmellikler sergilediği dikkat çeken bir alandır. Doğru şairi aynı zamanda, benzersiz nüans ve imalar aracılığıyla korelasyonları durmadan değiştirerek ve şaşırtıcı hünerini tatbik ederek motifler kurmaktaydı. Müzikte, inşa edilen yedi ses tonu arasındaki etkileşim aracılığıyla nasıl çoklu, eşsiz ve sonsuz resimler yaratılıyorsa, veya birkaç geometrik gösterge nasıl sayısız dekoratif biçimlerin yaratımını önerebiliyorsa, aynı şekilde hazır yapıların (mazmunların, ç.n.) ve verili unsurların Doğru şiirinde sayısız çeşitte kombinasyonlarını görmekteyiz. Bu olgu, geleneksel motif ve “mutlak” imgeleri yeni anlamlar ve duygularla zenginleştirmekte ve yeni yorum alanlarını teşvik etmektedir. Böylece, bir taraftan artistik düşüncenin paradigmatik ekseninde bir tür monotonluk yaratan metnin aynı birimlerinin tekrarına tanık olunurken; sintakmatik ekseninde bu birimler sonsuz çeşitliğin temini adına karşılıklı etkileşimin türlü şekillerini ortaya koymaktadırlar. Bize göre bu olgu, okurun estetik idrak sürecinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Bundan dolayı, Doğru şiiri incelemelerinin hem benzer birimler (yani özel anlamda, paradigmatik eksen) hem de karşılıklı etkileşim (diğer bir deyişle, sintagmatik eksen) seviyelerinden hareket etmesi doğaldır. Her iki seviyenin incelenmesi büyük bir önem taşımaktadır ve bunlardan birinin görmezden gelinmesi araştırma metodunda önemli bir eksikliğin işareti olacaktır.

Doğru şiirinin ortak ve benzer unsurlarının esaslarını eşzamanlı ve artzamanlı açılardan inceleyip ancak bundan sonra şu veya bu şairin şahsî özelliklerini belirlemek girişiminde bulunmak öcelik arz etmektedir; zira değişkenler ancak değişmezler hakkında ayrıntılı bilgi edindikten sonra ortaya çıkarılabilir.

Bize göre Orta Çağ Yakındoğru şairleri, okurun estetik yapısıyla doğrudan doğruya örtüşen oldukça ilginç bir özelliğe sahiptirler. Öyle ki, bir doğru şairi kendi iletisini, farklı entelektüel yetileri olan okur tiplerinin deşifre edebileceği değişik seviyeleri dikkate alarak kodlamaktaydı. Dolayısıyla, yüksek derecede takdir edilen bir şair, eserleri, belirli anlambilimsel şifrelere sahip olmakla beraber farklı okur tipleri tarafından farklı şekillerde yorumlanılıp deşifre edilme özelliğine sahip biridir. Yani, bu şiirler yukarıda belirtilen öğeler bağlamında bir şifre ve hiyeroglifik özellikler barındırmaktadır. Bu olgu zamanında Mevlana Celaleddin Rumî tarafından

vurgulanmıştır. Ona göre gerçek bir şair belagat sanatı çerçevesinde hem aydın kesime hem de sıradan insanlara hitap edebilmelidir (جلال الدين الرومي 1891-1897: III). Eğer Orta Çağ Doğu şiirine bu açıdan bakılacak olursa, onun ifade düzleminin iki, üç, hatta daha fazla semantik yorumlamadan oluştuğu görülecektir. Bir Orta Çağ şiirsel iletisi, genel anlamda, “gerçek”, “ideal” ve “gerçek dışı” (ya da gerçekçi, metaforik ve simgesel) olmak üzere üç seviyede çözümlenebilir. Doğu gazelinin şu mısraları buna örnek verilebilir:

“...Şayet göz yaşı döküyorsam yarın yanağından uzakta
Kim hükmedebilir benim hastalığıma
Bülbül de gülden uzakta şarkı söylemez mi? (بغدادی 1897).”

Söz konusu mısraları genel olarak şu şekilde deşifre etmek olasıdır:

I. Sıradan bir okur bu mısrayı sözlük anlamıyla anlayacaktır: Şair sevgilisinden ayrılmış (canlı, kanlı, yaşayan bir kadın) bu ayrılık ona acı vermektedir,

II. Eğitilmiş, bilgili bir okur burada kastedilenin şairin somut duyguları, onun şahsî üzüntüleri değil; aksine iki sevgilinin ayrılığından doğan acıların artistik değişimini genelleştiren Orta Çağ aşk ifadesinin metaforik geleneği olduğunu bilmektedir,

III. Ve sonuç olarak, tasavvufi doktrini iyi bilen dindar bir okur bu mısralarda insanın Yaradan’dan uzak olmasından kaynaklanan büyük hüznü ve trajediyi görecektir.

Öyle anlaşılıyor ki, farklı entelektüel kapasitelere sahip okurlar metnin semantiğini farklı şekilde deşifre etme eğilimindedirler. Aynı zamanda, çelişkili gibi görünse de, her üç yorumlama biçimi de belli bir oranda doğrudur, çünkü şairin düşüncesi değişik okuma ve yorum biçimlerine tâbi tutulması için kasten bu şekilde sunulmaktadır. Bize göre bu nedenle Orta Çağ şiirsel metnin doğru anlaşılması adına şaşmaz kriterlerin bulunması zordur. Bu olgu, edebiyat tarihçileri arasında hararetle tartışmalara ve çekişmelere yol açmaktadır. Genellikle, bu anlamlandırmalardan biri tercih edilir. Bizler, her ne kadar Doğu şairinin eserini değişik kültürel seviyelere ve dünya görüşlerine sahip olan okuyucular tarafından deşifre edilebilecek bir şekilde yazdığını varsaymaya eğilimli isek de bu durum yine de şairin şahsî bakış açısı olmadığı anlamına gelmez. Bununla birlikte, yukarıda da belirtildiği gibi, şairin semantik pozisyonu yaşadığı çağda genel olarak kabul gören ve uygulanan estetik normlarla ve dönemin egemen dünya görüşüyle örtüşmektedir; bilindiği gibi Orta Çağ realitesi yazarın şahsiyetini reddedip onun orijinal bakışını hemen hemen tamamıyla görmezden gelmekteydi. Bununla ilgili olarak, Orta Çağ şiirini onun gerçekçi, ideal veya gerçek üstü semantik sözdizimleri içerip içermediğini tahmin edebilmek amacıyla okuduğumuzda öncelikle, tarihsel bağlamdan hareket etmemiz gerekmektedir; ikinci olarak, şiirin kaleme alındığı devirde başat dünya görüşünü hatırdan tutma zorunluluğu söz konusudur ve ancak bundan sonra yazarın bakış açısını açıktan veya örtük olarak ifade etmek üzere kullandığı unsurları ortaya çıkarmaya teşebbüs edebiliriz.

Sonuç

O hâlde, genel olarak Orta Çağ sanatında ve özelde de Doğu edebiyatında, bu tip gelişmeyi hangi unsur koşullandırmıştır? Bu sanatsal eğilimler neye dayanmakta ve onun temel estetik ilkeleri nereden kaynaklanmaktadır?

Birincil ve temel mesele, dinî, felsefî, estetik gelişimin değişik aşamalarında değişik açılardan görünen Tanrı ve somut dünya arasındaki etkileşimdir. Bu, örneğin teklik ve çokluk, görünen ve görünmeyen, iyi ve kötü, var olan ve var olmayan, irfan ve insanî akıl, genel ve somut, kendi başına mükemmel ve aldaticı, tasarı ve suret, gerçek ve düşsel, kısmî ve bütün, ebedî ve geçici, ruh ve beden, ebedilik ve fanilik gibi esas sorunları içermektedir.

Orta Çağ dünya görüşü sisteminde açıkça fark edilebilen, D. S. Lihaçov'un önem vermekte haklı olduğu (Lihaçov 1967:120-121), sorunların ikili doğası, bize göre, ontolojik alandaki nosyonların her çiftinin bütünüyle eşit derecede yorumlanmasını varsaymaz; aksine, bu nosyonların ikili doğalarının özü, çiftlerden egemen bir bileşenin diğerinin genelleşmesine ve soyutlaşmasına imkân tanıdığı şeklindedir. Demek ki, bu ikili çift bileşenlerinin her biri daima diğerinin kavranmasına hizmet etmekte ve bu özelliği dolayısıyla bağımsız değerden mahrum edilip göreceli önem kazanmaktadır. Söz konusu devirde ahlak sahasında bu tür kötülük kavramı bulunmamaktaydı; o sadece iyinin karşıtı olarak kabul görmekteydi. Aynı şekilde Orta Çağ estetik düşüncesi parça kavramına bağımsız bir önem vermemekteydi. O, sadece bütünün kurucu bir unsuru olmasından dolayı güzel kabul edilmekteydi. Görünen dünyanın güzelliği öbür âlemdeki mevcut tasarımın biçim ve gölgesinden başka bir şey değildir, dolayısıyla bu güzellik bizi nihayetinde gerçeküstü tasarıya yükselttiğinde ancak haklı kılınabilir. Bilgikuramsal seviyede, birbirinden bağımsız, somut gerçekler ancak genel ve mutlak hakikata bizi götürdüğünde değer kazanırlar. Dahası, Orta Çağ Yakındoğu gerçekçiliğinde egemen olan mistik Doğu öğretisi (yani Sufizm), ayrı ve çoklu olanı tamamen inkâr etmekteydi. Genel, bütün ve birleştirilmiş olanı telkin etmek çabasıydı. Bize göre bu, Orta Çağ dünya görüşü sisteminin bireysel ve somut olan her şeyi inkâr edip genel ve soyut olanı teşvik etmesinin nedenini açıklamaktadır. Dünya görüşünün tam da bu yapısı sanatsal ilkeleri, edebî formları, genel kavramları, egemen soyut düşünce yollarıyla Orta Çağ Doğu edebiyatının tipolojik modelinin ortaya çıkışını koşullandırmıştır. Bu yapı, Orta Çağ Doğu edebiyatının realiteden o kadar kopukluğunun ve onun gerçekte uzlaşım sal veya sembolik düşünce seviyesine çıkarıldığı olgusunun nedenini de açıklamaktadır.

Kaynaklar

- Averintsev, Sergey Sergeyeviç (1975). *Orta Çağ Estetiğine Giriş: Eski Rus Sanatı* (Rusça). Moskova: Nauka.
- Bahtin, Mikhail (1974, 1975). *Edebiyatın İncelenme Metodları Üzerine: Bağlam* (Rusça). Moskova: Sanat Yay.
- Borolina, İrina Vasilyevna (1983). *Orta Çağ Türk Edebiyatının Tipolojik Özellikleri Üzerine* (Rusça). Moskova: X/L.
- Hegel, Friedrich (1971). *Estetik* (Cilt III), (Rusça). Moskova: Mısl.
- Hrapçenko, Mikhail. Borisoviç (1971). *Edebî Eserlerin Zamanı ve Hayatı: Artistik Algılanma* (Rusça). Leningrad: Nauka.
- _____ (1974, 1975). *Edebî Eserlerin İç Özellikleri ve Fonksiyonları* (Rusça). Moskova: Nauka.
- Ingraden, Roman (1932). *Estetik Araştırmaları* (Rusça). Moskova: Yabancı Edeb. Yayınları.

- Jakobson, Roman (1961). *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry, Poetics, Poetyka*. Varşova: Uluslararası Konferans Yay.
- Kayser, Wolfgang (1961). *Das Sprachliche Kunstwerk*. Bern ve Münih: Francke Verlag.
- Lihachov, Dmitry Sergeyeviç (1970). *Eski Rusya Edebiyatında İnsan* (Rusça). Moskova: Bilimler Akademisi Yay.
- _____ (1967). *Eski Rus Edebiyatının Şiir Tekniği* (Rusça). Leningrad.
- Losev, Aleksey Fedoroviç (1973). Artistik İlke Kavramı Üzerine (Rusça). I. F. Murian (Ed.), *Antik ve Orta Çağ Asya ve Afrika Sanatlarındaki Kanon Meselesi* (Rusça) içinde. Moskova: Sanat.
- Lotman, Yuri. (1964). *Yapısal Şiir Üzerine Dersler: Gösterge Sistemleri Üzerine Çalışmalar* (Cilt I), (Rusça). Tartu: Tartu Devlet Üniversitesi.
- _____ (1970). *Edebi Kurgu Metninin Yapısı* (Rusça). Tartu: Tartu Devlet Üniversitesi.
- _____ (1973). Bilgi Paradoksu Olarak Kanonik Sanat (Rusça). I. F. Murian (Ed.), *Antik ve Orta Çağ Asya ve Afrika Sanatlarındaki Kanon Meselesi* (Rusça) içinde. Moskova: Nauka.
- Pospelov, Genadiy Nikolaeviç (1979). *Edebiyat Öğretisi ve Edebî Eleştiri: Edebî Meseleler* (Rusça). Moskova: Vıssşaya Şkola.
- Potebnya, A. A. (1925). *Bütün Eserleri* (Cilt 7), (Rusça). Moskova: MU.
- Steiger, Emil (1953). *Die Zeit als Einbildungskrafts des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller* Zürich: Artemis.
- Wellek, Rene. ve Warren, Austin. (1978). *Yazın Kuramı* (Rusça). Moskova: Progress.
- جلال الدين الرومى، مثنوى معنوى، بسعى واهتمام رينولد نيكلسون. چاپ پيروز III 1893-1897
- کلیات اشعار روحى بغدادى، استنبول 1897