

ÂYİNEYE DÜŞEN SIR: “NİHÂNUZ” GAZELİNİ ŞERH VE TAHLİL DENEMESİ

Abdülkadir DAĞLAR*

ÖZET

Neşâtî'nin “nihânuz” redifli gazeli, çeşitli araştırmacılar tarafından şerh edilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu gazelde “geometrik simetri”nin kaynağı olarak redifi göstermiştir. Ancak bize göre, geometrik simetri sadece redif sisteminde bulunmamakta, özellikle gazelin tüm reel tabakasına yayılmış durumdadır. Bu bakış açısından yola çıkarak gazeli şerh ve tahlil etmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: gazel, reel tabaka, geometrik simetri, şerh, tahlil

SECRET ON MIRROR: ESSAY OF COMMENTARY AND ANALYZE OF GHAZEL “NİHÂNUZ”

ABSTRACT

Many searchers wrote commentaries about Neşâtî's “nihânuz” rhymed ghazel. Ahmet Hamdi Tanpınar says that rhym is the main point of geometrical symmetry. But according to us, geometrical symmetry is not only in rhym, but also in real sphere of the ghazel. At the point of this view, we are going to try to write a commentary this ghazel and analyze it.

Key Words: ghazel, real sphere, geometrical symmetry, analyze, commentary

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, meşhur edebiyat tarihinin girişinde klâsik Türk şiiri hakkındaki “Türk-İran şiirinde lisan hususiyetleri dolayısıyla kullanılan redif sistemi dahi bu şiire tam bir birlik veremezdi. Belki kafiye'nin nisbî değişikliğini muayyen bir kelimenin veya gramatikal bir hareket veya hâlin etrafına toplamakla onu çok defa tam bir hendesî tenazur yapar. Neşâtî'nin ‘Nihanuz’ redifli gazeli bu tenazur oyununun kuyumculuk eserlerini andıran küçük bir şaheserdir.”¹ görüşleri, dikkatleri Neşâtî'nin bu şiirine çekmektedir. Edebiyat tarihi, estetik, şiir gibi sahalarda bir otorite olarak kabul edilen Tanpınar'ın takdirini kazanan, âdeta hassas bir kuyumcu titizliği ve ustalığıyla üretildiğini düşündüğü bu gazel, ona göre “hendesî tenâzur” yani “geometrik simetri”nin güzel bir örneğidir.

Tanpınar burada, simetrinin kaynağı olarak gazelin “redif”ini göstermiştir. Bu yazının amacı ise, şiiri geleneksel manâda bir şerh denemesine tâbi tutmak ve Tanpınar'ın bahsettiği simetrinin sadece rediften değil, şiirin “reel ve irreal yapı”²sının bütününden kaynaklanan bir ses, görüntü ve anlam değeri olduğunu ortaya koymaya çalışmaktır.

On yedinci yüzyıl Dîvân şiirinin önemli temsilcilerinden Neşâtî Ahmed (öl.1674/1675) aynı zamanda Sebk-i Hindî akımının önde gelen Türk şâirleri arasında yer alır. Bir zaman Gelibolu Mevlevîhânesi'nde “dede”, Edirne Mevlevîhânesi'nde “şeyh”lik yapan Neşâtî, bu vasfıyla da Türk şiirinin mutasavvıf şâirlerinden sayılır.³

Üç bölüm üzerine kurulan yazının ilk bölümünde, bir mutasavvıf şâirin kaleminden çıkan bu gazelin klâsik olarak şerhinde tasavvuf sisteminin prensiplerinden ve terminolojisinden istifade edildi. Bununla beraber bu şiir hakkında yapılmış değerlendirmeler ve şerh çalışmaları da göz

* Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, KAYSERİ. adaglar@erciyes.edu.tr

¹ *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 16.

² Burada, çalışmanın amacı doğrultusunda, edebî eserin ontik yapısı meselesine çok fazla temas etmeden, şiiri kabaca reel ve irreal tabakalardan oluşan bir bütün olarak değerlendirdik. Sanat eserinin ontik yapısı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Tunali, *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınları, İstanbul (tarihsiz).

³ Neşâtî hakkında geniş bilgi için bkz. İsmail Ünver, *Neşâtî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986; Bayram Ali Kaya, *Neşâtî*, Şûle Yayınları, İstanbul 1998.

önünde bulunduruldu.⁴ İkinci bölümde gazelin anlatım özellikleri üzerinde duruldu. Şiir, genelinde sunulmak istenen bildiri, bu bildirinin sunuluş üslubu, istifade edilen edebî sanatlar ve arka plâna yerleştirilen mazmunlar açısından ele alındı. Son bölümde ise gazel, yapısı yönünden bir incelemeye tâbi tutuldu. Bu çerçevede beyit inşâsı içinde vezin, kâfiye, tekrarlar gibi ses; ek, kelime, cümle gibi sentaks hususiyetleri, şiirin anlatım ve anlamıyla ilişkilendirilerek ele alındı.⁵

Şiirin şerhine, anlatım ve yapı incelemesine geçmeden önce, bir sanat eseri olan yedi beyitlik gazelin tamamını birden görsel ve işitsel olarak değerlendirebilmek amacıyla bütün halinde vermek, yerinde olacaktır⁶:

-- ./ . -- ./ . -- ./ . --
 Şevkuz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânuz
 Hünuz ki dil-i gonçe-i hamrâda nihânuz
 Biz cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki
 Çün rişte-i can gevher-i ma'nâda nihânuz
 Olsak n'ola bi-nâm u nişan şöhre-i âlem
 Biz dil gibi bir tûrfe mu'ammâda nihânuz
 Maḥrem yine her hâlümûze bād-ı sabâdur
 Dâ'im şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânuz
 Hem gül gibi rengîni-i ma'nâyıla zâhir
 Hem neş'e gibi hâlet-i şahbâda nihânuz
 Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı ğam-ı 'ışkuz
 Geh nâle gibi hâme-i şekvâda nihânuz
 İtdük o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâti
 Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz

A. Gazelin Şerhi

1. **Beyit:** Şevkuz ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânuz

Hünuz ki dil-i gonçe-i hamrâda nihânuz

“Çılgın bülbülün şakıyışında gizli olan iştîyâk ve kıpkırmızı goncanın kalbinde gizlenmiş kanız.”⁷

Gazel, tüm doğu-İslâm edebiyâtı şiirini hükümranlığı altına almış en büyük âşık olan “bülbül” ile en büyük sevgili, maşûk olan “gül”ün hikâyesi hatırlatılarak başlar. Hayatı boyunca kıpkırmızı gonca güle ulaşmak, onun aşkını kazanmak isteyen, yeri geldiğinde bu yolda canını veren bir bülbül; buna mukâbil, ona hiç yüz vermeyip başkaları ile gönül eğlendiren, tüm dertlerinin müsebbibi sayılan bir gül vardır Şark edebiyâtında.

⁴ Tanpınar, *a.g.e.*, ss. 16-18; Ali Alparslan, “Gazel Şerhi Örnekleri I”, *Türk Dili (Türk Şiiri Özel Sayısı Divan Şiiri)*, sayı: 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, ss. 248-259; Ünver, *a.g.e.*; İskender Pala, *Şi'r-i Kadim*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1997; Kaya, *a.g.e.*

⁵ Bu bölümle ilgili olarak şu çalışmadan istifade edildi: Cem Dilçin, “Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi”, *Türkoğlu Dergisi*, c. IX, Ankara 1991, ss. 43-98,

⁶ Gazelin metni için bkz. Mahmut Kaplan, *Neşâti Divanı*, Akademi Kitabevi, İzmir 1996, s. 117. Metin verilirken temel olarak Kaplan'ın çalışması esas alındı; ancak, imlâ ve transkripsiyonla ilgili bazı kişisel tercihlerde bulunuldu.

⁷ İlk mısradaki “dem” kelimesi Alparslan ve Kaya tarafından “nefes” anlamıyla ele alınmış; Ünver ve Pala da bu kelimenin “şakıyış, ötüş” mânâlarını, açıklamalarında esas olarak kullanmışlardır. Kaya ise, kelimenin “ötüş” mânâsını da ikinci bir anlam olarak değerlendirmiştir. Bkz. Alparslan, *a.g.m.*, s. 249; Ünver, (1986), s. 103; Pala, *a.g.e.*, ss. 113-115; Kaya, (1998), s. 133.

Şâir bu beyitte, bu büyük hikâyeyi bir vasıta olarak kullanıp dikkatleri, yapacağı iki açıklama üzerine çekmektedir. Kendisinin ne olduğu, nerelerde bulunduğu hususunda gazelin genelinde yaptığı açıklamalar bu ilk beyitte başlamaktadır.

“*Şevkiz*” der şâir, “*çılgin bülbülün şakıyışında gizliyiz*”. Bu şevk öyle bir şevkdir ki istek, arzu anlamlarını aşır coşkunculuk, dâüssıla manâlarını üstlenmiştir. Belki de, muttasıl, dâimâ şakıyan çılgin bülbüle de sirâyet eden hatta ondaki şevkin menşe’i, menba’ı olan “salt şevk”tir, şâirin, kendisini tarif ettiği şevk.

Ve yine “*kanız*” der şâir, öyle ki “*kıpkırmızı goncanın kalbinde gizliyiz*”. Bütün bu aşk hikâyesinin oluşmasına yol açan, belki de bu kırmızılıktır. Şâir yine bunu da aşarak, goncaya rengini, güzelliğini veren bu kırmızılığın da kaynağının, kendisi yani o salt kan olduğunu iddia eder.

Şâir önce iki tarafı, aşkın iki kanadını ortaya koyar: Bülbül-Gül. Yani aşık-maşûk, seven-sevilen. Daha sonra aşkın sebebi ve sonucunu verir: Sebep “goncanın güzelliği, kan kırmızılığı”, sonuç “bülbülün coşkuluğu, çılginlığı”. Bundan sonra şu denilebilir: Sebep ve sonuç bir yerde, yani şâirin şahsında toplanmış. Tasavvuf sistemine göre Allah, “aşk”ın hem sebebi hem de sonucudur. Çünkü Allah, “gizli” bir hazine iken tecellî aynasına bakmış, zâtına âşık olmuştur; bu, “ilâhî aşk”tır. Sonra beşerî aşkı yaratmıştır, habibi, sevgilisi Hz. Muhammed (Habîbullah)’e olan aşkı, ki insanların ilâhî aşka ulaşma çabasında, yolunda (bu yol tasavvuf sistemidir) bir vasıta, bir basamak olması için. O halde, Allah hem “mutlak âşık” hem de “mutlak maşûk”tur, denilebilir.

Aslında bu beyitte gizli ve ustaca söylenmiş, belki de mutasavvîf şâirin bir “vecd” ve “istiğrak” halinde dile getirdiği “Ene’l-Hakk” düşüncesi hissedilmektedir. Çünkü şâir kendisini, aşkın hem sebebi hem de sonucu olarak, “salt/mutlak” olarak nitelemektedir.

2. Beyit: Biz cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki

Çün rişte-i can gevher-i ma’nâda nihânuz

“*Biz, zayıf bedenimizin üzerine göz yaşı tanelerini döküp manâ incilerinin dizili olduğu can ipliği gibi görünmez olduk.*”⁸

Yine “saklıyız, gizliyiz” der, şâir; kendisini, kendi zayıf bedenini bir ipliğe benzetir, can ipliğine, ki o ipte “manâ cevheri” ya da daha açık bir ifâdeyle “manâ incileri” dizilidir. Şâirin bedeni neden bir iplik kadar ince, zayıftır? Burada şâiri yine âşık-sûfî kimliğiyle ele almak gerekiyor:

Tasavvuf ehlinin maşûku Allah’tır; mutasavvîf yani sûfî de âşık konumundadır. Allah’a ulaşmak için bir yola girmiştir, tasavvuf yoluna. Bu yolda çeşitli sınavlardan başarı ile geçtikten sonra Allah’a ulaşmayı, kavuşmayı hakeder. Âşık bu yolda sürekli bir “gurbet” ve “dâüssıla” duygusunun tahakkümü altındadır, tâ ki yolun sonuna gelene, vuslat bulana kadar. Bu duygu âşıkların sürekli ağlamasına sebep olur; ama uluorta, âşikârî olarak, Herkesin farkedebileceği şekilde ağlamak uygun değildir. Ağlama işi için en uygun, en mümtâz zaman olarak “seher vakti”ni kabul eder. Çünkü bu vakitte, ağyâr uykuda, gaflette iken, Allah kabul kapılarını kendisini gerçekten seven âşık kullarına açmış, onların niyâzlarını, yakarışlarını, göz yaşlarını beklemektedir. Yani gül bahçesinde bülbül, gece açıp tecellî eden gülün nâzına niyâz edip çılginca şakımak için, bilhassa, başkalarının gaflet uykusunda olduğu seher vaktini seçmektedir.

Âşığın göz yaşları basit birer su damlacığı şeklinde algılanmamalı; onların, Allah yolunda sarf edilen en değerli mücevherâtan, incilerden daha kıymetli, muteber olduğu göz ardı edilmemelidir. Allah hiçbir zaman bu göz yaşlarına kayıtsız, ilgisiz kalmaz; bu samimî göz yaşları karşılığında âşığa “manâ mücevherâtı, incileri” hediye eder, kendisine ulaşma yolculuğunda

⁸ Beyitteki “dâne-i eşk” terkîbi, Alparslan ve Pala’nın çalışmalarında “jâle-i eşk” şeklindedir. Bu çalışmalarda beyitin serhinde “göz yaşı-çiğ tanesi” benzetmesinden hareket edilmiş, zaman algılaması da “seher vakti” merkezli olmuştur. Bkz. Alparslan, *a.g.m.*, s. 249; Pala, *a.g.e.*, ss. 115-117.

kullanması için. Bu kıymetli göz yaşları, zamanla âşığın zayıflayıp erimesine, gözden kaybolmasına yol açtığı gibi, karşılığında kazandığı manâ incileri sâyesinde olgunlaşmasını sağlar. Artık âşığın incecik “can ipi”, manâ incilerinin arasında, arkasında görünmez olur. Görünen, maddî cisim, beden değil, manevî şahsiyettir.

3. Beyit: Olsağ n’ola bî-nâm u nişan şöhre-i ‘âlem

Biz dil gibi bir türfe mu‘ammâda nihânuz

“Âlemde, isimsiz ve tanınmaz olsak ne olur, şöhret bulsak ne olur; biz, gönül gibi acâyip, girift bir bilmeceye gizliyiz.”⁹

Âşıkların, özellikle maşûkları Allah olan âşıkların gözünde mâsivânın hiçbir önemi yoktur. Mâsivâ, maşûktan başka, fânî dünyâ ile ilgili fânî olan her şeydir. Hele bu, mevki, makâm, şan, şöhret gibi, insanı maşûkundan alıkoyan şeylerle âşık-sûfilerin arası hiç hoş değildir. Çünkü bu gibi boş, fânî zevkler, onları en büyük zevk ve meşgale olan “maşûk-Allah’la zikren ve fikren beraber olma” çabasından ve zevkinden mahrûm eder.

Şâir de aynı görüştedir. O, bu dünya ile ilişkisini en az seviyeye indirmek ve mâşûğu ile tamamen beraber olmak ister. Bunun için de en doğru ve kısa yol “gönül”den geçer. Şâirin, bizzât içinde nihân olduğunu, gizlendiğini söylediği gönül de garip, tuhaf bir bilmeceye, bir labirente benzer. Neler vardır, neler olur bu gönülde? Gerçek bir âşık için mühim olan ne varsa hepsi oradadır; âşığın aşkı orada gizlidir, mahfuzdur. Allah’ın, âşığın derecesine göre, tecellî ettiği yer, gönüldür. Burası, “mutlak maşûk”a ulaşma yolunda lazım olan bilgilerin, irfânın “bağışlandığı” yerdir.

Neşâtî de fânî dünyaya sırtını çevirmiş, onu elinin tersiyle ötelemiş; kendisinin Allah’la beraber bâkî kalabilme imkân ve ihtimâlinin olduğu yer olan gönlüne kapılarını açmış; kendisini bu girift labirente kaybedip gizlemiş, muhâfaza altına almıştır.

4. Beyit: Mahrem yine her hâlümüze bād-ı sabâdur

Dâ’im şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânuz

“Sevgilinin saçının kıvrımlarında gizli olmamızdan dolayı her hâlimizi bilen sırdaşımız, bād-ı sabâdur.”

Bu beyitte de şâir, ilâhî aşka ulaşabilmek için beşerî aşkı, beşerî aşkın unsurlarını kullanmış.

Klâsik şiir dünyamızda sevgilinin karanlık saçları “kâfir”, “küfür diyârı/kâfiristân”; saçların kıvrımları da, âşığı yakalayıp bu diyâra çeken “kemend” olarak kabul edilir. Buraya düşen âşığın bir rehber, sırdaşa ihtiyacı vardır. Klâsik şiirimizde bu rehber “bād-ı saba”dır; Bu sırdaş, “mahrem” yani müslümandır.

“Bād-ı sabâ” âşığa sevgiliden haber getiren ve sevgilinin siyah, dağınık saçlarının misk kokusunu âşığa ulaştıran yelin adıdır; “bād-ı seher” şeklinde de geçmektedir. Âşığın gönlü, sevgilinin saçlarının kıvrımları arasında gizlenmiştir. Artık bād-ı sabâ arada bir vasıta olmaktan çıkmıştır; çünkü ona gerek kalmamıştır. Yine de âşığın sırdaşı olduğu için, onu bu tehlikeli yerde, kâfiristânda korur, ona arkadaşlık ve kılavuzluk eder. Çünkü bu karanlık diyârda her an yolunu kaybetme tehlikesi vardır.

Tasavvuf nokta-i nazarından bakılacak olursa bād-ı sabâyâ farklı bir misyon verilebilir: Bād-ı sabâ ya da bād-ı seher, beşerî bir sevgiliden haber, sevgilinin karanlık saçlarından misk kokusu getirme yerine, yine karanlık olan seher vaktinde gâipten ve mutlak sevgili olan Allah’tan haber getirsin; ortamı mistik bir koku ve hava kaplasın; buna “ilhâm” diyelim. Bu ilhâmı da bir melek getirsin. Zaten, belli mertebelere gelmiş sûfî-âşıklar için seher vaktinde esen yelin bile bir kudsiyeti vardır.

⁹ Beytin ilk mısraı Alparslan, Ünver ve Kaya tarafından “Âlemin meşhurları arasında adsız, sansız ve esersiz olsak ne olur” anlamında, günümüz Türkçesi ile nesre çevrilmiştir. Bu beyit Pala’nın şerhinde mevcut değildir. Bkz. Alparslan, *a.g.m.*, s. 250; Ünver, *a.g.e.*, s. 103; Kaya, *a.g.e.*, s. 135.

Seher vaktinde sürekli zikir ve yoğun tefekkürle meşgul olan tasavvuf ehli için seher yeli, âdeta, yüce makamlardan, mutlak sevgiliden haber taşır; beraberinde, o makamların misk ve anber kokularını da getirir. Ancak tüm bunları algılayabilmek belli mertebeleri geride aşmış, geride bırakmış olmayı gerektirir.

Âşık-sûfi-şâir, artık mertebelerin sonuncuları olan “fenâfillâh” (Allah’ın varlığında kaybolma) ve beraberinde “bekâbillâh” (Allah’ın varlığıyla bir arada bâkî olma) mertebelerine ulaşmış, arada bir vasıtaya, bu bir melek de olabilir, ihtiyacı kalmamıştır. Mîrâc gecesinde Hz. Muhammed’in Allah ile aradan Cebrâil vasıtasının da çekildiği “Sidretü’l-Müntehâ”da “kâbe kavseyn” şeklinde ifâde edilen yakınlığı, ittisâli, ittihâdî örneğinde olduğu gibi.

Şâir, gâibin sembolü olan karanlıkta, gönlü süsleyen, gönle neşe veren seher vaktinin karanlığında kendisini gizlemiş kaybetmiştir.

5. Beyit: Hem gül gibi rengini-i ma’nâyıyla zâhir

Hem neşe gibi hâlet-i şahbâda nihânuz

“Hem gül gibi manâ güzelliği, çeşitliliği ile âşikâr; hem de neşe gibi, şarabın tabiatında gizliyiz.”

Gül, duyulup algılanabilen maddî güzelliğinin yanı sıra, manâ âleminin ve bilhassa mutlak maşûk olan Allah’ın, kesretin ve Hz. Muhammed’in sembolü olarak bilinir. “Sahbâ” da, “şarâb” anlamında kullanılmasına rağmen temel anlamı itibâriyle, “kızıl, kırmızı” anlamını ihtivâ eder. O halde, sahbâ “kırmızı, kızıl şarap” olarak düşünülebilir.

Kırmızı şarap ile kıpkırmızı gonca gül arasında şekil yönünden bir ilişki vardır. Kırmızı gonca, şekil olarak, içinde kızıl şarap, sahbâ bulunan kadehe, sâgara benzetilir. Kızıl şarap gibi kıpkırmızı gonca da âşığa sarhoşluk vermektedir.

Şarap içip sarhoş olan âşıklar, bu durumlarından son derece hoşnut olurlar, neşelenirler; daha doğrusu, sarhoşluğun sonunda âşıkların neşelenmesi vardır. Bu neşe şarabın tabiatında yer almaktadır. Gülün esas güzelliği, sembolize ettiği varlıkların, manâların güzelliğinden ötürüdür. Gülün güzelliğinin sarhoş ediciliği de taşıdığı manâların özelliğindedir.

Gül, “vahdet”in duyular âlemindeki “kesret”ini temsil eder. Şâir, kendisini, manâ güzelliklerini şahsında toplayan “gül”e benzetiyor ve gül gibi âşikâr olduğunu; ama içinde çok derin, gizli manâların bulunduğunu anlatmak istiyor. İlâhî aşk şarabı içmekten doğan sarhoşluğun, aslında fazla neşeden neşe’et ettiğini anlatmak isteyen şâir, kendisinin de, bu neşe gibi, ilâhî aşk şarabının yani “Cemâl-i Mutlak”ı seyretmenin ve bu güzellikte fenâ ve bekâ bulmanın verdiği sarhoşluğun içinde gizli, nihân olduğunu ifâde ediyor.

6. Beyit: Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı ışkuz

Geh nâle gibi hâme-i şekvâda nihânuz

“Bazen kalem gibi, aşk gamından şikâyetleri yazarız; bazen de inilti gibi, şikâyetleri yazan kaleme gizliyiz.”

Şâir bu beytin anlam dünyasını, şikâyetin iki şeklinden, sesli (nâle ile) ve sessiz (kalem ile) olan iki çeşidinden istifâde ederek kurmuş.

Şâir bazen “aşk gamı”¹⁰ndan şikâyetleri yazan “kalem”dir, bazen de o kaleme, belki de, kudretini veren “nâle”dir. Hokkanın içinde, kamış kalem tarafından cisim kazandırılmayı, yazıya

¹⁰ Aşk gamı, aslında, ayrılıktan doğan gamdır. Asıl yurdundan, “mutlak ma’sûk”tan ayrı düşen insanoğlunun sürekli içinde bulunduğu aslı vatana dönme iştiağından kaynaklanan gamdır. Bir mevlevî şâirin kaleminden çıkan, “şikâyet” temi üzerine kurulu bu beyit Mevlânâ Mesnevî’sinin ilk beytini hatırlatmaktadır:

“Dinle neyden kim hikâyet etmede
Ayrılıklardan şikâyet etmede”

Âmil Çelebioğlu, *Mesnevî-i Şerif, Aslı ve Sadeleştirilmişiyile Manzûm Nahîf Tercümesi*, c. I, Sönmez Neşriyat, İstanbul 1967, s. 1.

dökülmeyi bekleyen sayısız ilim vardır; şikâyet de bunlardan birisidir. Hokkanın içi nasıl mürekkeple dolu ise, hokkaya benzetilebilen şâirin içi de söyleyecekleri, anlatacakları ile doludur; hele bu anlatacakları aşk gamından doğan şikâyetler ise işin içine inlemeler de girecektir.

Beytin anlam dünyasının “kalem-yazma” ve “ses-inleme” üzerine kurulduğundan bahsedilmişti. Bu çerçevede şunlar da düşünülebilir: “Yazma” ile “inleme”nin, bir mevlevî mutasavvıf şâirin kültür evrenindeki müşterek sembolü “kamuş”tır. Bu kamuş, eğer yazacaksa “kalem”, inleyecekse “ney” olmalıdır. Âşık, şikâyetlerini eğer yazacaksa “kalem”i, sesli olarak ifade edecekse “ney”i kullanır. Âşık, şikâyetlerini şiir yazarak yoğun bir şekilde anlatabilir ya da “ney”i ustaca inleterek bu aşkı, aşk gamını ilân ve ilâm edebilir. Kısaca şâir, içindeki acıyı, acı suyu (şikâyetleri ihtivâ eden mürekkep), acı nefesi (yakıcı uzun bir “âh”) müşterek vasıta olan “kamuş” sayesinde çıkarır.

Bu beyti şu şekilde de yorumlamak mümkündür: Bir âşık düşünelim, içi aşk acısıyla, dertleriyle, şikâyetleriyle dolu; ve bir kamuş kalem düşünelim yine, hokkanın içindeki bir çok şeyi, bilgiyi (tasavvuf anlayışında mürekkep, bilginin, ilâhî bilginin sembolü olarak kabul edilir) dökmeye, anlatmaya hazır. Âşık şikâyetlerini anlatır, anlatır; söyleyecekleri bittiğinde ya da söz arasında ağlar, inler, gözyaşı döker. Kamuş kalem de aynı şekilde, mürekkebi bittiğinde, yani yazma eylemi kesintiye uğradığında cızırtı (sarîr-i hâme) çıkarır. Bu cızırtı, kalemin söz arasındaki inleme sesidir. Kalemin yazdıkları aşk acısının şikâyetleri ise cızırtı daha bir manâ kazanır.

Söz kalemden ve sestem açılmışken İslâm kozmogonisinin de bu konuda söyledikleri dikkate alınmalıdır: Allah’ın ilk olarak yarattığı düşünülen şeyler arasında “kalem” ve “ses” de vardır. Bu konuda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Allah’ın, yaratacaklarının kaderini tayin edip “kalem”le levh-i mahfûza yazdığı, zamanı gelince de “kun” sesiyle, emriyle izhar ettiği düşünülebilir. Bu durumda şâir, kendi aşkının ve o aşkıdan doğan acılarının, şikâyetlerinin, inlemelerinin tâ ezelde, zamanı gelince sesli olarak tecellî etmek üzere, levh-i mahfûza kalemle yazıldığını düşünmüş olabilir. Levh-i mahfûza yazılı olan aşk acıları, şikâyetler âşık şâirin zâtında tecellî etmektedir. Hattâ şâir kendisini, levh-i mahfûza aşk acılarını yazan o “ilk kalem” olarak görmektedir.

7. Beyit: İtdük¹¹ o kadar ref^e-i ta‘ayyün ki Neşâti

Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz¹²

“Ey Neşâti! Görünürlüğü o derece ortadan kaldırdık ki cilâlanmış, parlak aynada sır olduk.”

Bu beytin anlamı “ref^e-i ta‘ayyün” terkibine atfedilen anlama göre değişiklik arz edebilir. Ref^e kelimesinin “lağv etme, ortadan kaldırma” manâları göz önüne alındığında beyit şu şekilde şerh edilebilir: Maddî varlığı, cismi ortadan kaldırmakla, benlik davasından vazgeçmekle insan sevdiğine, “mutlak maşûk”a kavuşabilir, onda kaybolabilir.

“Ref^e-i ta‘ayyün” terkiibi “varlığın, vücûdun yükseklere çıkarılması” şeklinde anlamlandırılırsa beytin daha farklı bir şerhi de mümkün olabilir: Rûhun olgunlaştırılması sonucunda insanın yüce mertebelere çıkması, ulaşması. Tasavvufun temel nazariyelerinden “devir nazariyesi”ndeki kavislerin ikincisi olan “kavs-i urûc” (birincisi “kavs-i nüzûl”dür) bu beytin

¹¹ Bu kelimeyi, sonundaki kef (ك) harfinden dolayı nazal olarak “itdün” şeklinde de okumak mümkündür. Ancak şiirin genelinde, çokluk birinci şahıs “biz”li söyleyişin hâkim olması sebebiyle kelimenin aynı şahıs çekimiyle “itdük” şeklinde okunmasının daha uygun olduğu kanaatindeyiz, ki hâlihazırdaki okumalar da bu yöndedir.

¹² Tanpınar’ın bu beyitle ilgili ifâdesi şöyledir: “...son beyitte Neşâti’nin ilhamı birdenbire silkinir, o kadar dikkat ve zevkle ördüğü arabeski kendi fânî varlığıyla beraber tek bir kanat çarpışında siler ve bizi ‘birlik’ aynasının kamaştırıcı aydınlığıyla başbaşa bırakır:

Ettik o kadar ref^e-i taayyün ki Neşâti
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz”

Tanpınar, *a.g.e.*, s. 17.

anlam tabakasının temelini oluşturuyor. Kavs-i urûc, bilindiği gibi “tasavvuf sistemi”ne denk gelmektedir. Bu sistemde hedef mutlak varlıktan ayrılan, yeryüzüne inen ve her zaman “nostaljik” (asıl yurduna, koptuğu makâma geri dönme arzusu) bir hâlet-i rûhiyeye sahip olan insanın belli bir sistem dahilinde irtifâ ederek mutlak varlığa, ana yurduna kavuşmasıdır. Bu da benlik davâsından, mâsivâdan (sevgiliden, Allah’tan başka her şey), maddî ve fânî olan her şeyden vazgeçmekle mümkün görülmektedir.

Beyitte bir de “âyine-i pür-tâb”¹³ tamlaması var ki “ref’-i ta’ayyün”ün gerçekleştiği yerdur. Klâsik şiirimizde “âyine-i pür-tâb”, “gönül”dür; gönül, üzerinde hiçbir leke, pas bulunmayan göz kamaştırıcı bir aynaya teşbîh edilir. Âşğın gönlü “beşerî benlik”in temizlenip “fenâ” bulduğu; buna mukâbil, “ilâhî cemâl”in tüm kusursuzluğuyla tecellî ettiği “sır”lı bir mekândır.

Beytin anlam tabakasında “ref’-i ta’ayyün”, “nihân” ve “âyine-i pür-tâb-ı mücellâ” terkiplerine karşılık gelen “fenâfillâh”, “bekâbillâh” ve “cemâl-i mutlak” da önemli yer tutmaktadır. Beyitte, açıktan gizliye, dıştan içe, görüntüden sırna doğru bir hareket, gidiş vardır.

Gazel, klâsik şâirin sıkça kullandığı tecrîd sanatıyla, Neşâtî’ye seslenmeyle son buluyor; ama seslenen kim? Şâirin varlığı, benliği burada ikileniyor. Yûnus Emre’nin meşhur “Bir ben vardı bende benden içeru” mısırındaki iki “ben”den birincisi, yani içerideki ben. Bu ben, “âyine-i pür-tâb-ı mücellâ”da sırna kadem basan ben olmalıdır.

Şimdi manâ âlemindeki Neşâtî’nin sergüzeştini şöyle bir seyredelim:

Neşâtî, her insan gibi elest meclisinde, nur cümbüşü içinde ilâhî aşk şarabını yudumlayarak mest olmuştur. Aslından, asıl yurdundan kopmuş ve yeryüzüne inmiştir; ancak, Neşâtî hâlâ hayrandır. Kendisini bilebildiği kadarıyla aşk gamıyla dertli, muztarip; yoğun dâüssıla duygusunun tahakkümü altındadır. Bununla beraber Neşâtî’nin elinde bir senet vardır: “Oradan nasıl indiye oraya o şekilde çıkacaktır (kavs-i nüzûl - kavs-i urûc).” Bunun için, mestlik hâlinde hiç çıkmaması, hiç ayrılmaması gerekir; yani, aşk şarabını muttasıl yudumlayacak, aynı ruh ve beden hâli içinde (elest bezminde nasıl ise) aslına dönecektir. Ezelden içinde bu şuûr (fitrat) olan Neşâtî bu yolda hiç zorlanmaz. Kendisinin, her şeyin özü (zübde-i âlem) olduğunun bilinci onu maddî olan şeylere mâsivâyâ takılmaktan alıkoyar. Kendisine çizilen yol doğrultusunda yavaş yavaş irtifâ eder (tasavvuf sistemi). Onun için pek önemi olmayan basit enaniyetini de tamamen ortadan kaldırır. Bütün engeller, perdeler onun için yok olmuş, aradan çekilmişlerdir. Vuslattadır Neşâtî; nur cümbüşü (Cemâl-i mutlak) içinde yok, görünmez olmuş (fenâfillâh), sır olmuş, nihân olmuştur (bekâbillâh).

B. Gazelin Anlatım Hususiyetleri

Başından sonuna kadar ilâhî bir söyleyiş edâsı hissedilen gazelde bu ifâde üslûbunun belki en bâriz özelliği çokluk 1. şahıs “biz” in hâkimiyetidir.

Çokluk 1. şahıs zamiri (biz) 2 yerde, 8’i redifte olmak üzere 11 yerde ismin çokluk 1. şahısta bildirme eki (8 nihânuz, şevkuz, hûnuz, ışkuz), 2 fiilde çokluk 1. şahıs eki (olsak, itdük) ve 1 yerde de çokluk 1. şahıs iyelik eki (hâlümüze) kullanılmıştır.

“Biz”li söyleyiş, bilindiği gibi, ilâhî kelâm Kur’ân-ı Kerîm’in ifâde üslûbu özelliklerinden biridir. Ulûhiyyet makamında olan, “ben” değil “biz” şahsını kullanmıştır. Nasıl “vahy”e hâkim olan şahıs “biz” ise, başından sonuna kadar ilâhîlik iddiâsı taşıyan gazeldeki hâkim şahıs da “biz”dir.

Şâir, kendisini “ilâhî olan”la özdeşleştirmiştir. Tasavvufî bir gazel hüviyetine sahip şiirde şâir, gerek kullandığı redifle (-da nihânuz) gerekse seçtiği kelimelerle “ilâhî” hava taşıyan anlatımını desteklemiş, güçlendirmiştir.

¹³ “Âyine” kelimesi, şiirin son mısırının başında, âdetâ, gazelin baş tarafına doğru tutulmuş ve şiirin reel tabakasındaki simetrisinin kaynağı bir “ayna” olarak düşünülebilir.

Gazelin redifi “-da nihânuz” dur; “nihân” kelimesi geniş zaman ve çoklukl. şahısta bildirilmiş, “-da” lokatif eki de “nihânlık” durumunun olduğu, bulunduğu, gerçekleştiği yerleri göstermede görevlendirilmiştir. “Biz bir yerlerde nihânız” der ilk beyitten son beyte kadar, şâir; ama nerelerde? Bu yerler aşkla ilgili, aşkın belirlediği ve sembolleştirildiği yerlerdir:

“Dem-i bülbül-i şeydâ”, “dil-i gonçe-i hamrâ”, “gevher-i ma’nâ”, “dil”, “şiken-i zülfi dil-ârâ”, “hâlet-i sahbâ”, “hâme-i şekvâ”, “âyine-i pür-tâb-ı mücellâ” gerek beşerî aşkın gerekse ilâhî aşkın mekân tutup tezâhür ettiği hassas ve marjinal bölgeler olarak kabul edilmektedir. Bu da şunu düşündürmektedir: Allah, aşkın tüm özelliklerini herkesten daha iyi bilir ve Allah, hakikî aşkın zuhûr ettiği bu “püf nokta”larda gizlidir, saklıdır. Şâir de kendisinin bu yerlerde nihân olduğunu söyleyerek dolaylı yoldan “Ene’l-Hakk” ilânını yapmaktadır.

Bu “Ene’l-Hakk” bildirisi, en belirgin olarak da, beşinci beyitte kullanılan “zâhir” ve onun karşıtı olan “nihân (bâtın)” kelimeleri ile kendini hissettirir. Zâhir ve Bâtın, Esmâ-yı Hüsnâ’dandır. Şâir, kendisinin genelde nihân/bâtın olmakla birlikte bazı madde ve manâ güzelliklerinde tecelli ettiğini, zâhir olduğunu söyleyerek bildirisini kuvvetlendirir.

Gazel, beşerî bir sevgiliye duyulan aşkın anlatıldığı bir aşk şiiri değildir; çünkü beşerî sevgiliye ait fizikî özellikler, “zülfi dil-ârâ” hariç, yer almaz. Bu gazelde en başından başlayarak sonuna kadar, tedricî olarak, ilâhî aşka gidiş vardır. Basit olmayan yüce bir aşkın varlığı gazelin başından beri hissedilir.

Sevgiliye ait özelliklerin değil, âşğın özelliklerinin söz konusu edilmesi de ilâhî aşkın hususiyetlerinden olmalıdır. Çünkü ilâhî aşta önemli olan, âşğın maşûk karşısındaki pozisyonudur. Maşûkun (Allah) özellikleri, sıfat ve isimleri sâbittir; âşğın bu aşk yolundaki özellikleri, dereceleri, mertebeleri dinamik bir yapı arz eder.

Gazelde dikkati çeken noktalardan biri de, şâirin oluşturduğu bir gizlilik, saklılık yanında, bir itikat sistemi olarak değil de, sadece kelime anlamıyla sınırlı olarak düşünülebilecek bâtinîlik atmosferidir. Bunda en büyük pay hiç şüphesiz şiirin redifi “nihânuz”undur. Ayrıca 3 yerde “dil”, 2 yerde “ma’nâ” ve birer kere geçen “muammâ” ve “mahrem” kelimelerinin kullanımı bu bâtinî havanın, dünyanın oluşturulmasında önemli rol oynamıştır.

Şâirin, temsilcisi olduğu Sebki Hindî akımı da muhayyilenin öne çıktığı bu esrarlı, nihânî şiirin kelime ve anlam evreni üzerinde büyük ölçüde etkilidir. Bu akımın şâirleri dıştan içe, zâhirden bâtına yönelmişler; âdetâ “gizem”in şiirini inşâ etmeye çalışmışlardır.¹⁴ Ayrıca Neşâtî’nin Mevlevîlik geleneğine mensup bir şâir olması böyle bir şiir atmosferini açıklamada göz önünde bulundurulması gereken bir husustur.

Şâir şiirde “neşe” ile “ıstrâb”ı birbirinden kesin olarak ayırmamış; bir yandan Sebki Hindî üslûbunun anlam özelliklerinden “ıstrâb”ı¹⁵ ona ait kelimelerle (hûn, eşk, nâle, gam, şekvâ vb.) işlerken, diğer yandan mutasavvıflığından kaynaklanan bir ruh hâliyle “neşe”ye yer vermiştir. Mutasavvıflar “neşe” ile “gam”ı tek bir ruh potasında bir arada barındırabilen âşiklardır. Bu iki zıt ruh hâlini hiçbir zaman birbirinden kesin olarak ayırmazlar. Aşk yolunda çektikleri acılar, ıstraplar onları teşvîk eder; onlar bu acılardan hususî bir haz alırlar.

Gazelin 2 yerinde geçen “hâl” ve “hâlet” kelimeleri de, ilâhî aşk yolundaki sâliklerin, âşıkların içinde buldukları, “neşe” ile “ıstrâb”ın birbirinden kesin ayrılmadığı, bir arada bulunduğu bu “mestlik” hâline işaret etmektedir.

Şiirin genelinde dikkati çeken şu özelliği de belirtmek gerekir: Şâirin, kendisini ifade ettiği durum ve yerler “salt/mutlak aşk”ın veya saltlığın, mutlaklığın kendisi ya da parçası durumundadır. “Şevkuz” dendiğinde “salt şevk”, “hûnuz” dendiğinde de “salt kan”

¹⁴ Haluk İpekten, *Nâilî (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s. 64.

¹⁵ Bkz. İpekten, *a.g.e.*, s. 64.

düşünülmelidir. “Nihân” olma durumunun gerçekleştiği yerler hep salt, mutlak olanın bulunduğu yerlerdir.

Gazelin anlatım üslubunun oluşturulmasında, zengin anlam ve çağrışım dünyasının kurulmasında edebî sanatların rolü çok önemlidir. Şâir, bilhassa tenâsüp sanatını ağırlıklı olarak kullanmış; bu yolla, kurmak istediği anlam evrenini aynı çerçevedeki farklı kelimelerle güçlendirerek zenginleştirmiştir. Bunun yanında ihâm-ı tenâsüp, teşbîh, teşbîh-i belîğ ve istiâre sanatları da kelimelerle kurulan anlam ve çağrışım dünyasını zenginleştiren anlatım unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlk beyitte “şevk, hûn, bülbül, gonçe” kelimelerinde açık istiâre; “dem-bülbül-hûn-dil-gonçe-hamrâ” kelimeleri arasında “kızılık” anlamı yönünden tenâsüp; kan anlamı yönünden “dem” ile “hûn” arasında ihâm-ı tenâsüp; “şevk-şeydâ // hûn-hamrâ” kelimelerinin paralel diziminden kaynaklanan bir leff ü neşr sanatından söz edilebilir. İkinci beyitte “gevher-i ma'nâ” terkinde teşbîh-i belîğ; “dâne-i eşk” terkinde kapalı istiâre; “cism-cân”, “ma'nâ-nihan” kelimeleri arasında tenâsüp; “gevher-dâne” arasında ihâm-ı tenâsüp sanatları bulunurken; “cism-i nizâr - dâne-i eşk // rişte-i cân - gevher-i ma'nâ” terkiplerinin kullanımında leff ü neşr vardır. Üçüncü beyitte “nâm-nişân-şöhre-âlem” ve “muammâ-nihân” gruplarında tenâsüp; “dil-mu'ammâ” kelimeleri arasında teşbîh-i belîğ ilişkisi vardır. Dördüncü beyitte “mahrem-nihân”, “bâd-ı sabâ - şiken-zülf” kelimelerinde tenâsüp vardır. “Bâd-ı sabâ” “mahrem” şeklinde kişileştirilmiştir. Beşinci beyitte “gibi” edatıyla yapılan “(biz)-gül”, “(biz)-neş'e” teşbîhleri vardır. “Zâhir-nihân” kelimeleri tezat sanatı oluştururken; “gül-sahbâ-rengîni” tenâsüp, bâtin anlamında “nihân” ile “zâhir” kelimeleri ihâm-ı tenâsüp ilişkisi içindedir. Ayrıca “gül-zâhir // neş'e-nihân” kelimelerinin dizilişi leff ü neşr oluşturmaktadır. Altıncı beyitte “(biz)-hâme, (biz)-nâle” arasında teşbîh ve “gam-şekve-şekvâ-nâle” arasında tenâsüp ilişkisi bulunurken, “şekve-şekvâ” kelimelerinin aynı beyitte kullanılmasından dolayı istikâk sanatından söz edilebilir. Son beyitte de, “ref'-i ta'ayyün - nihân”, “pür-tâb - mücellâ-âyine-ta'ayyün” kelimeleri arasında tenâsüp; “ta'ayyün-nihân” arasında tezat ilişkisi vardır. “Nihân” kelimesinin “sır” anlamıyla “âyine” arasında ihâm-ı tenâsüpten söz edilebilir.

Görüldüğü üzere gazelin tümünde tenâsüp ve ihâm-ı tenâsüp gibi çağrışım sanatlarının etkisi açıkça hissedilmektedir. İmajlar, aynı anlam dairesi içinde birden fazla kelimenin beyit içinde oluşturduğu kuvvetli örgü sâyesinde, okuyucunun zihninde daha kolay oluşmaktadır.

Edebî sanatlarla ilgili bu bölümde dikkati çeken hususlardan biri, gazelin redifî görevinde olan “nihân” kelimesinin, beyitlerdeki diğer kelimelerle kurduğu anlam ilişkileridir. Şâir, gazelin anlam dünyasını üzerine binâ ettiği “nihân olma durumu”nu, edebî sanatları kullanırken de odak noktası olarak tayîn etmiş; tüm sanatları, bu “nihânlık” durumunun ifâde edilmesini güçlendiren birer unsur olarak kullanmıştır.

Gazelin 1, 2 ve 5. beyitlerinde bulunan mürettep leff ü neşr sanatları, şiirin anlatımında, kelimelerin beyit içinde dizilişinden kaynaklanan paralellik ve simetri oluşturmaktadır. Bu da Tanpınar'ın bu gazelde tespit ettiği hendesî tenâzurun, şiirin anlatım boyutundaki varlığıdır.

Bunların yanında, altıncı beyitte ustaca gizlenmiş bir “ney” mazmûnundan bahsetmek mümkündür. Gazelin hüsn-i makta' beytinde Mevlevî şâirin “kalem, yazma, şikâyet, inleme, aşk gamı” kelimelerini tesâdüfen bir araya getirmedeğini, bu kelimelerin ardiyesine, Mevlevîliğin önemli sembollerinden “ney”i bir mazmûn olarak yerleştirdiğini belirtmek gerekir.

B. Gazelin Yapı Hususiyetleri

İncelemenin bu son bölümünde gazelin maddî, dış yapısında dikkati çeken özellikler ele alınacaktır. Bu bölümde yapılacak yapı incelemesi üç alt başlık çerçevesinde gerçekleştirilecektir.

1. Gazelin Ses Âhengini Sağlayan Unsurlar¹⁶

a. Vezin: Aruzun hezec bahrinde “mefûlü mefâilü mefâilü feûlün” kalıbıyla yazılan gazel, vezin itibarıyla âhenkli ve hareketli bir ses özeliğine sâhiptir. Gazelin anlam tabakasındaki ağır ve derin hava, vezindeki kıvraklık ve ritim sâyesinde dağılmış; şiirin söyleyişine canlılık gelmiştir. Gazeldeki mânevî hava, gizli ve esrarlı atmosfer, gam ve ıstıraplı edâdan kaynaklanması muhtemel olan yeknesaklık vezindeki hareket ve neşe ile dengelemeye çalışılmıştır.

Şiirin vezniyle ilgili önemli bir nokta da, “mefûlü mefâilü mefâilü feûlün” kalıbının, ses değeri ile Türk aruzunun simetrik kalıplarından birisi olmasıdır¹⁷. Kalıp, tam ortasından aynaya tutulduğunda, ilk iki tef ile son iki tef ile bir simetri oluşturmaktadır:

mef'ûlü mefâ'ilü // mefâ'ilü fe'ûlün

-. - . - . - . // . - - . - . - .

←←←← →→→→

Bu durum, yine Tanpınar'ın bu gazelle ilgili tenâzur görüşünü, şiirin vezni yönünden desteklemektedir.

b. Redif ve Kâfiye: Gazelin anlam yükünün önemli bir kısmı şiirin redifi olan “-da nihânuz”un üzerindedir. Sekiz mısraın sonunda tekrarlanan redif, söyleyişe bir monotonluk veriyor gibi görünse de, gazelin kâfiyesi “â” kalın ve uzun vokali ile beraber zengin ve güçlü bir ses değeri kazandırmaktadır. “Nihân” kelimesi, şiirin irreal tabakasında (anlam dünyasında) tüm sesleri ve anlamları yutan bir girdap gibi her beytin sonunda (ilk beyitte her iki mısraâ olmak üzere) redif olarak tekrarlanmakta, baş ve sonundaki “n” sesi ile âdeta bir aks-i sadâ/yankı oluşturup başlayış (“kün” emrinde olduğu gibi) ve bitişi seslendirmektedir.

c. Ses Tekrarları, Ses Evirmeleri, Kelime Tekrarları: Gazelin tümünde “a/â” vokalinden 58, “i/î” vokalinden 58; “n” konsonantından 35, “d” konsonantından 20 ve “h” konsonantından 17 adet bulunmaktadır. Bu sesler, anlam tabakasının inşasında önemli yere sahip “-da nihânuz” redifinin, ses tabakasındaki yerini güçlendirmekte, değerini artırmaktadır.

Gazel, ses evirmeleri¹⁸ yönünden de zenginlik arz etmektedir: “ân-nâ” (nihân, cân, dâne, nişân – ma'nâ, nâm), “âm-mâ” (nâm, hâme - muammâ), “em-me” (âlem, dem, mahrem, hem - hâme), “şe-eş” (şevk, şeydâ, şekve, şekvâ - eşk, neş'e, Neşâtî), “re-er” (şöhre, mahrem, ref, renginî - her, gevher), “âl-lâ” (hâlet, hâlümüze, nâle, âlem - mücellâ), “le-el” (hâlet, nâle, âlem - mücellâ) ve benzeri. Bu sessel unsurlar da şiirin ses tabakasında tespit edilen tenâzur, yani simetriyi güçlendirmektedir.

Kelime tekrarları gazelin ses yapısında önemli bir yer tutar. Gazelin redifi olan “nihânuz” 8, “gibi” benzetme edatı 5, “dil” kelimesi 3, “ma'nâ” kelimesi 3, “ki” edatı 3, “hâme” kelimesi 2, çokluk birinci şahıs zamiri “biz” 2, “hem” zarfı 2 ve “geh” zarfı 2 kere kullanılmıştır.

¹⁶ Türk şiirlerinin sessel özellikleri hususunda bkz. Tunca Kortantamer, “Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler”, *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, ss. 273-336; Muhsin Macit, *Divân Şiirinde Âhenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996 (Kapı Yayınları, İstanbul 2004).

¹⁷ “Simetri” kavramından anlaşılana, “tenâzur, bakışım”dır. Yani, varlığın “ayna”da görünme şekli ve uzama istikametidir. Simetri tekniği örneğine, hatt, tezhip gibi geleneksel sanatlarda çokça rastlanmaktadır. Aruz vezninde de bir simetri aranır ise, Türk aruzunda bu şiirin kalıbı ile birlikte aşağıdaki kalıpların, simetrik kalıplar olduğu görülür:

mef'ûlü mefâ'ilü fe'ûlün (- - . - - // - - . - -)

müstef'ilâtün müstef'ilâtün (- - . - - // - - . - -)

mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün (- - . - - // - - . - -)

¹⁸ Bilindiği gibi bu terim, modern edebiyat incelemelerinde İngilizce “anagram” kelimesi ile de karşılanmaktadır. Ses evirmesi hadisesinin bütün bir kelime ile ilgili olanı, belâgat ilminde “muhassenât-ı lafziyye”den sayılmış, “cinâs” bahsi çerçevesinde “san'at-ı kalb” adı altında sınıflandırılmıştır. Bu konuda bkz. Atabey Kılıç, *Ahmed Hamdi, Belâgat-ı Lisân-ı Osmânî (İnceleme-Metin-Dizin)*, Laçın Yayınları, Kayseri 2007, s.100.

“Gibi” benzetme edatını birbiri ardınca beşinci ve altıncı beyitlerin mısralarında birer kere kullanması, şâirin, kendisi ile ilgili yaptığı dört değişik benzetmeyi, gazelin son bölümünde yoğun bir şekilde verme amacı taşımaktadır. Şâir bu beyitlerde yaptığı, âdetâ, benzetme bombardımanı ile okuyucunun zihninde kendisiyle alâkalı daha somut bir şeyler oluşturmak istemiş olabilir. Tekrarlanan bu edatlar, mısraların üçüncü kelimeleri olması; beşinci beyitte “hem ... hem”, altıncı beyitte “geh ... geh” kelime tekrarlarından iki sonraki kelimeler olmaları dolayısıyla iki beyit arasında hem bir paralellik hem de yoğun bir ses âhengi oluşturmuştur.

“ki” edatının da, ilk beyitin her iki mısrasında iki isim bildirmesinden sonra ikinci kelime olarak kullanılması hem şiirin ses inşasının temelinde önemli rol oynamış; hem de şâirin tanım ve tasvir ağırlıklı anlatım üslubunun oluşmasında etkili olmuştur.

2. Beyit İnşası

Gazelin beyitlerinde kullanılan kelimeler, terkipler mısradaki yerleri bakımından paralellik ve simetri özelliği gösterirler. Bilhassa, içinde redif olan mısraların ikinci yarılarında kullanılan terkipler gazelin tümünde bir paralellik arz etmektedir:

1. mısra: ... **bülbül-i şeydâda** (nihânuz)
2. mısra: ... **gonçe-i hamrâda** (nihânuz)
4. mısra: ... **gevher-i ma'nâda** (nihânuz)
6. mısra: ... **turfa-mu'ammâda** (nihânuz)
8. mısra: ... **zülf-i dil-ârâda** (nihânuz)
10. mısra: ... **hâlet-i sahbâda** (nihânuz)
12. mısra: ... **hâme-i şekvâda** (nihânuz)

Mısraların ikinci yarılarında ikişer kelimededen oluşan bu terkiplerin son örneği gazelin son mısrasında, mısramın tümünü birbirine bağlayacak şekilde dört kelimededen oluşması, beyit inşasının son mısra da tamamlandığı, hitâma erdirildiği izlenimi vermektedir:

14. mısra: **Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda** (nihânuz)

Beyit içi simetri bakımından gazelin en mükemmel beyti “matla” beytidir. Gazelin hemen başında, şiirin ses geometrisi üzerinde önemli bir misyon yüklenmiştir:

Şevkuz ki **dem-i bülbül-i şeydâda** nihânuz

Hûnuz ki **dil-i gonçe-i hamrâda** nihânuz

Şiirdeki benzetmelerin yoğun bir şekilde yer aldığı beşinci ve altıncı beyitlerde de hem beyit içi hem de iki beyit arası kelime paralellikleri, simetrik özellikleriyle dikkati çekmektedir:

Hem gül **gibi** (rengîn-i ma'nâ ile zâhir)

Hem neş'e **gibi** (hâlet-i sahbâda nihânuz)

Geh hâme **gibi** (şekve-tirâz-ı gam-ı ışkuz)

Geh nâle **gibi** (hâme-i şekvâda nihânuz)

İncelemenin bu bölümünde şiirle ilgili hususiyetler de, Tanpınar'ın bu gazelde farketmediği geometrik simetriyi ispatlar mâhiyettedir.

3. Gazelin Gramatikal Özellikleri

a. Kelime Çeşitleri ve Yapıları: Gazelin 90 kelimelik sözcük kadrosunda 48 Farsça, 25 Arapça, 17 Türkçe kelime bulunmaktadır. Bu kelimelerin 52'si isim, 15'i edat, 11'i sıfat, 5'i zarf ve 4'ü fiildir. İsimlerin 32'si gibi büyük çoğunluğu Farsça iken, Türkçe isim hiç kullanılmamıştır. Buna karşılık, zamirlerin ve fiillerin tamamı Türkçe'dir. Ayrıca edatların 7'si, zarfların 2'si ve sıfatların da 1 tanesi Türkçe'dir. Farsça ve Arapça kelimelerin sayısal bakımdan üstünlüğüne rağmen Türkçe kelimelerin, yer ve fonksiyonellik açısından daha etkili olduğu, bu özellikleriyle sayısal yönden denklik hissi verdiği söylenebilir. Bunun yanında, Farsça ve Arapça isimlere

getirilen 11 çekim eki ve 12 bildirme eki Türkçe morfoloji kurallarının, kelime kadrosu üzerindeki etkisini, ağırlığını göstermektedir.

b. Terkip Çeşitleri ve Yapıları: İsim ve sıfat tamlamalarının büyük çoğunluğu Farsça dilbilgisi kurallarına göre yapılmıştır. Farsça ve Arapça isim ve sıfatlar, Farsça tamlamalarda bir araya gelmişlerdir. 2 kelimedenden oluşan 9, 3 kelimedenden oluşan 2, 4 kelimedenden oluşan 2 isim tamlaması; 2’si bu tamlamaların içinde 5’i de münferit 7 sıfat tamlaması yer almaktadır. Sıfat tamlamalarının 3’ü, Türkçe tamlama kurallarına uygundur. Tamlamaların çok olmasında, şâirin mensûbu bulunduğu Sebk-i Hindî’nin etkisi büyüktür.¹⁹ Tamlamalar marifetiyle anlam yoğunlaştırılmış; az sözle çok manâ ifâde edilmeye çalışılmıştır.

c. Cümle Çeşitleri ve Yapıları: Kelime kadrosu olarak isim ve isim soylu kelimelerin sayısal açıdan fazla olduğu gazelde, cümle çeşidi yönünden, isim cümlelerinin hâkimiyeti görülmektedir. İlk beyitte çokluk 1. şahsın geniş zamanda bildirildiği 4 isim cümlesi 2 “ki” edatı vasıtasıyla 2 birleşik isim cümlesi oluşturmuştur. İkinci beyitte “döküp” gerundiumu ile kurulmuş 1 birleşik isim cümlesi, beşinci beyitte “hem ... hem” edatıyla bağlı biri eksilteli 2 isim cümlesi, son beyitte de 1 fiil cümlesi ile 1 isim cümlesi “ki” edatıyla birleşik cümle oluşturmuşlardır.

Gazelde 4 fiil cümlesine karşılık 12 isim cümlesi bulunmaktadır. Bu durum, şâirin gazelde fiiliyatı anlatmaktan ziyâde bir durum değerlendirmesi yapmak; ayrıca, anlatacaklarını, içinde bulunduğu hâli, hâlet-i rûhiyeyi tasvîr etmek sûretiyle aktarmak istemesinin bir sonucu olarak görülebilir. Bunun yanında, ilâhî bir hava taşıyan şiirin ifâde üslûbunun da ilâhî olma iddiâsı, şâiri, fiilleri değil isim ve sıfatları tecellî ettirme gayreti içine sokmuştur.

Gazeldeki tüm isim cümleleri sentaks açısından tam bir Türkçe karakter taşımaktadır; bu cümleler, yüklemi sonda olan kurallı cümlelerdir. Buna karşılık fiil cümleleri, yüklemi sonda olmayan devrik cümlelerdir. İsim cümlelerinin yüklemeleri mısra/cümle sonlarında bulunmaktadır. Fiil cümlelerinin yüklemeleri ise, zaten az sayıda olan fiillere dikkati çekip vurgu yapmak ve şiirsel anlatımı daha etkili kılmak amacıyla mısra/cümle sonlarına konmamıştır.

d. Cümlelerde Zaman ve Şahıs: Gazeldeki 12 isim cümlesinin hepsinde kullanılan zaman, “geniş zaman”dır. Bu isim cümlelerinin 1’i teklik 3. şahısta, 11’i çokluk 1. şahısta bildirilmiştir. Kullanılan “geniş zaman”, şâirin, sınır tanımadan “geçmiş-hâl-gelecek” tüm zamanlarda geçerliliğini muhafaza eden hakîkati anlatma çabasında önemli rol oynamaktadır. Bu da bizi, yine, “şâir-ilâhî olan” ilişkisinin boyutunu düşünmeye sevk etmektedir. Şiirdeki 4 fiil cümlesinin 2’sinde de, aynı amaca yönelik olarak çokluk 1. şahıs görülmektedir.

Sonuç

Yapılan incelemede görülmektedir ki, şiirin başından sonuna kadar tüm katmanlarında ilâhî bir atmosfer hâkimdir. Bu atmosfere uygun olarak şâir, kendi ifâde üslûbuna da ilâhî bir söyleyiş özelliği katmıştır. Şiirin renkli, hareketli ses ve söz tabakası, derin ve lâhûfî manâlarla yüklü anlam tabakasına canlılık ve dinamizm kazandırmış; gazelin konusundan kaynaklanan ağır ve zorlayıcı hava, söyleyişteki rahat ve çekici edâ ile dağıtılıp hafifletilmiştir.

Sebk-i Hindî’nin, şiirde lafızdan çok manâya önem verdiği söylenir. Bu mektebin bir mensûbu olan Neşâtî, gazelinde lafz-manâ arasında bir denge kurmuş; derin ve girift manâları ele almakla beraber sesi ve sözü âhenkli, albenili kullanmış; şiirin reel ve irreel tabakaları arasında başarılı bir muvâzene oluşturmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın tespit ettiği hendesî tenâzur şiirin sadece redifinde değil, tüm reel tabakasında ciddî bir özellik olarak bulunmaktadır. Bu katmandaki simetri, şiirin anlatımında da görülmekle birlikte son beyitteki “ta’ayyün” ve bilhassa “âyîne” kelimeleri ile taçlanmışır.

¹⁹ Bkz. İpekten, *a.g.e.*, s. 67.

KAYNAKÇA

- ALPARSLAN, Ali, "Gazel Şerhi Örnekleri I", *Türk Dili (Türk Şiiri Özel Sayısı Divan Şiiri)*, sayı: 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, ss. 248-259.
- ÇELEBİOĞLU, Âmil, *Mesnevî-i Şerif, Aslı ve Sadeleştirilmişiyile Manzum Nahîfi Tercümesi*, c. I, Sönmez Neşriyat, İstanbul 1967.
- DİLÇİN, Cem, "Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, c. IX, Ankara 1991, ss. 43-98.
- İPEKTEN, Haluk, *Nâilî (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.
- KAPLAN, Mahmut, *Neşâtî Divanı*, Akademi Kitabevi, İzmir 1996.
- KAYA, Bayram Ali, *Neşâtî*, Şûle Yayınları, İstanbul 1998.
- KILIÇ, Atabey, *Ahmed Hamdî, Belâgat-ı Lisân-ı 'Osmanî (İnceleme-Metin-Dizin)*, Laçın Yayınları, Kayseri 2007.
- KORTANTAMER, Tunca, "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler", *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, ss. 273-336.
- MACİT, Muhsin, *Divân Şiirinde Âhenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996 (Kapı Yayınları, İstanbul 2004).
- PALA, İskender, *Şi'r-i Kadîm*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1997.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.
- TUNALI, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınlar, İstanbul (tarihsiz).
- ÜNVER, İsmail, *Neşâtî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.