

HARFTEN SESE, HARFTEN GÖRÜNTÜYE BÂKÎ'DE SES-AHENK-GÖRÜNTÜ

Dr. Hasan KAPLAN*

ÖZ: Şiirde ahengi sağlamanın çeşitli yolları vardır. Bunların başında gelen ve bir uyum oluşturarak şiire müzikal değer katan tekrarlar, her dönem şairlerin başvurduğu kaynaklardan biri olmuştur. Bunların en küçük birimi olan ses tekrarlarında, şairler ünlü veya ünsüz sesleri yineleyerek ahengi sağlamışlardır. Günümüzde armoni başlığında incelenen ses tekrarları için asonans ve aliterasyon terimleri kullanılmaktadır. Aliterasyon, ünsüz harflerin bir ahenk oluşturacak şekilde yinelenmesidir. Aliterasyon sanatı, hem sessel hem de görsel olarak şiire katkı sağlar.

Divan edebiyatı Osmanlı Türkçesi diye isimlendirilen bir yazı diline dayanmaktadır. Bu yazı dilinin kaynağı da Arap alfabesidir. Divan şairlerinin bu alfabedeki harfleri çeşitli teşbih unsurları olarak kullandığı bilinmektedir. Harflerin teşbih unsuru olarak kullanılırken şairler tarafından taşıdığı ses ve plastik değerinin dikkate alındığını söyleyebiliriz.

Bu çalışmada divan edebiyatının büyük şairlerinden biri olan Bâkî'nin şiirlerinde aliterasyon ile sağladığı ses-görüntü-ahenk birlikteliği üzerinde durulmuştur. Bâkî, aliterasyon yaparken ses tekrarıyla hem ahengi sağlamakta hem de sesin kaynağı olan harfin görüntüsüyle şiire bir görsellik katmaktadır. Bâkî böylece şiirine iki yönlü bir özellik sağlamaktadır: Görsel ve işitsel değer.

Aliterasyon incelemelerinde sadece ses tekrarına dikkat edilmemelidir. Şairin aliterasyon yaparken tekrarladığı seslerin görsel olarak beyte olan katkısına, bu seslerin dizilimi ile anlam ve ahenge olan etkisine de bakılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Ses, harf, ahenk, görüntü, görsellik

* Gazi Üniversitesi TÖMER, hasankaplan@gazi.edu.tr

From Letter to Sound, to Image

Sound-Harmony-Image in Baki's Poetry

ABSTRACT: There are various ways of obtaining, creating harmony in poems. Among these ways, notably the repetitions that contribute to the musical quality of the poem by forming a harmony have become one of the most widely used sources used by the poets in every era. The poets have created harmony by repeating vowels and consonants in the smallest unit of sound repetitions. Nowadays, the terms assonance and alliteration are used for the sound repetitions within the analysis of harmony. Alliteration is the repetition of consonants to form harmony. The art of alliteration contributes to the poem in both audial and visual ways.

Classical Ottoman poetry is based on a literary language which is called Ottoman Turkish. The source of this literary language is the Arabic alphabet. It is known that poets of the classical Ottoman poetry used the letters of this alphabet as several similitude elements. It is possible to say that the sound and plastic values of the letters were taken into consideration by poets when they were used as similitude elements.

In this study the unity of sound-image-harmony provided by alliteration in the poetry of Bâkî, who has been one of the greatest poets of the classical Ottoman poetry, is elaborated. When making alliteration Bâkî provided harmony by sound repetition and added visuality to poem by images of letters which are the sources of sounds. Thus Bâkî provided his poems with a two-dimensional quality: visual and audial values. Repetition of sounds is not the only quality to be taken into account in examining alliterations. The visual contribution of the sounds repeated by the poet when making alliterations to the couplet, the cycle of these sounds and the effect of these sounds on meaning and harmony should also be considered.

Key Words: Sound, letter, harmony, image, visuality

Güzel sanatların bir şubesi olan edebiyat ve onun dallarından biri olan şiir, güzellik duygusunun bir yansıması olarak bünyesinde estetik değerlere yer verir ve bu estetik değerleri dil ile işleyerek sunar. Bu estetik değerlerin bir kısmı ahenk kelimesi ile ifade edilebilir. Şiirde ahengi sağlamanın çeşitli yolları vardır. Bunların başında uyum oluşturarak şiire müzikal bir değer katan tekrarlar gelir. Tekrarlar, metin düzeyindeki tekrarlardan en alt düzeydeki ses tekrarlarına kadar, ahengi sağlamak için şairlerin her dönem başvurdukları kaynaklardan biri olmuştur.

Tekrarlar düz yazı, şiir ya da günlük dilde duygu ve düşüncelerin aktarımında güçlü ve etkileyici bir anlatım sağlayabilmek için insanoğlunun bulduğu araçlardan, yararlandığı anlatım yollarından biridir (Üstünova 2004: 3017). Türk edebiyatının her döneminde şairler, ahengi sağlamak, anlamı pekiştirmek, güçlendirmek ve zenginleştirmek amacıyla tekrarlardan yararlanmışlardır (Üstünova 1998: 464). Tekrarın asıl işlevi anlamın yanı sıra beytin musikisine yaptığı katkıda ortaya çıkmaktadır. Şiir dilinde tekrarlar ses açısından bir etkileme sağlamakta, bir uyum, bir ritim oluşturmakta, dinleyende uyanan ses imgesini pekiştirmektedir. Öte yandan bu yinelemelerle belli bir kavram ya da önermenin dinleyen/okuyanın zihninde yer etmesi, pekiştirilmesi de sağlanmaktadır (Aksan 1995: 218). Tekrar çoğu defa gelişigüzel değil bir sistem dâhilinde yapılmıştır. Tekrarın bu şekilde belli bir düzen ve sıra dâhilinde yapılması bir musiki eserindeki ana melodi gibi, okuyucunun kulağında belli bir ses değerinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Tekrarlar muhteva/manadaki telkin ve vurguyu güçlendirmiştir (Çetişli 2004: 37).

Türk şiiri başlangıçtan beri ses tekrarlarına önem vermiştir. En eski Türk şiir metinlerinden, günümüze kadar gelen en modern şiir metinlerine kadar şiirlerde bilinçli ya da bilinçsiz ses tekrarlarının varlığı görülecektir. Söz, insanoğlunun tarihi kadar eskidir. Her dönemde söz ve anlam arasında gelgitler yaşayan insan kimi zaman sözü kimi zaman anlamı ön plana çıkarmışsa da sözü güzel söyleme, estetik söyleme endişesini her zaman yaşamıştır. Sözü güzel söylemek isteyen insan, birbiri ile uyum oluşturacak, birbirini bütünleyecek seslere yer vermeye çalışmıştır. Belli seslere belli anlamlar yüklemiş, ses tekrarları yoluyla hem anlamı pekiştirmiş hem de ahengi sağlamıştır. Böylece insan, kulakta sesler yoluyla bir müzik etkisi oluşturmak istemiştir.

Ses tekrarları, tekrarın en küçük birimi olarak sayılabilir. Günümüzde, armoni başlığında incelenen ses tekrarları için, asonans ve aliterasyon terimleri kullanılmaktadır. Aliterasyon, ünsüzlerin; asonans ünlülerin bir veya birkaç mısradaki tekrarından ibarettir (Kaplan 2009: 199; Macit 2005: 65). Bir ya da birden fazla mısradaki ünlü ya da ünsüz benzer seslerin anlama ve konuya uygun biçimde tekrarıyla bir ahenk elde edilir. Aynı sese sahip harflerin birden fazla kullanımı, şiirde armoniyi oluşturur. Bu tür uygulamalar şiirde iç ahengi meydana getirir (Çetin 2009: 239). Söz konusu divan edebiyatı olunca bu edebiyatın farklı bir alfabeyle dayalı olarak aliterasyon açısından bazı hususiyetler taşıdığını söylemek mümkündür. Bilindiği üzere divan edebiyatı eserleri Osmanlı Türkçesi denilen bir yazı dili ile kaleme alınmıştır. Bu yazı dilinin kaynağı Arap alfabesidir. Öteden beri divan şairlerinin Osmanlı alfabesini

oluşturan seslerin plastik değerlerini çeşitli teşbih unsurları olarak kullandığı bilinmektedir¹. Divan şairleri, âşığın ve maşuğun çeşitli özelliklerini harflerin şekil özelliklerinden yararlanmak suretiyle anlatmaya çalışmışlardır (Savran 2009: 929). Özellikle bazı harfler sevgilinin veya âşığın bir uzvu yahut bir vasfı olarak mazmun hâlinde kullanılmıştır (Çelebioğlu 1998: 599; Zülfe 2008: 267; Demirel 2008: 254).

“Harflerin şekil özellikleri, şairler tarafından değişik düşünceleri ifade etmek için bir kendisine benzetilen olarak kullanıldığından, bu benzerlik ve niyetleri hakkında çözebilmek için; Arap harflerinin şekil özelliklerini, hangi varlığın hangi yönüyle hangi harfe niçin benzetildiğini bilmek gerekmektedir (Tökel 2003: 12).”

Şairler bu harflerin şekil hususiyetleri üzerinde çeşitli oyunlar yapmış, hüner göstermeye çalışmışlardır. Bu uygulamaların hüner yönü bir yana bırakılırsa şairlerin, harfin tekrarıyla hem ahengi sağladığı hem de şeklinden hareketle bir ses-ahenk-görüntü birlikteliği yakaladığı söylenebilir². Bu yolla şair, şiire sesin yanında çoğu defa bir görsellik de katar. Şiir hem sesin hem de görüntünün eklenmesiyle kulağa ve göze hitap eden estetik bir nitelik kazanır. Bu konuda Bahir Selçuk şu tespitte bulunmuştur (2004: 216): *“Divan şiirini yansıtan eski alfabenin plastik değerini de göz önünde bulundurursak plastik ve fonetik unsurların göze ve kulağa hitap eden çift yönlü estetiği ile karşılaşırız.”* Aliterasyona dair yapılan şu tanım da aslında harflerin sadece ses değerinin değil plastik değerinin de önemli olduğunu göstermektedir (Aktaş 2002: 231):

¹ Bu konuda yapılan bazı çalışmalar için bkz. Yeniterzi 2006; Kaya 2013; Arslan 2000; Demircioğlu 2003; Savran 2009; Zülfe 2008; Çelebioğlu 1998; Tökel 2003; Karaköse 2013; Demirel 2008.

² Ses-ahenk-görüntü birlikteliğinin hece tekrarıyla sağlandığı bazı örneklere de rastlamak mümkündür. Divan edebiyatında bazı şairler tarafından kuş seslerini taklit eden ve kuş dili denilen bir dille yazılan bazı şiirler vardır. Nitekim bunlardan biri M. Fatih Köksal tarafından bir mecmuada bulunarak bilim âlemine tanıtılmıştır. Söz konusu çalışmada hayatı hakkında pek bilgi bulunmayan Ahmed'in kuş seslerini (taklit eden hecelerle kurulan dizelerden oluşan bir gazeli incelenmiştir. Bu dizelerde şairin belli sesleri tekrarlayarak taklidî ahenk sağladığı görülmektedir. Ayrıca şair, dizeyi oluşturan hecelerin dizilişi yani hece yapısı ile de bu sesi görselleştirmiştir. Bu tarz bir hece yapısı, sesi taklit yoluyla hissettirilmek istenen canlılığın dalgalı(kesik kesik) ama sürekli ötüşünü yansıtmaktadır. Bir hattat meşki gibi aynı harfleri ve heceleri tekrar tekrar yazarak şair ses-görüntü-ahenk birlikteliğini yakalamaya çalışmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi, şiir metni ve açıklamalar için bkz. Köksal 2005.

“Aliterasyon, ünsüz harflerin bir ahenk oluşturacak şekilde tekrarlanmasıdır. Aliterasyon sanatı, şiire fiziksel bir boyut ve bakış açısı katarak sessel ve görsel yorumlamalara kapı aralar.”

Çalışmada bu düşüncelerden hareketle divan edebiyatının 16. yüzyıldaki büyük şairlerinden Bâkî'nin şiirlerindeki harf tekrarlarının ses değeri ve görselliği üzerinde durulacak, tekrarların Osmanlı alfabesindeki görünümü ele alınacaktır³.

Divan şiirinin Nef'î ile birlikte önde gelen ses şairlerinden biri olan Bâkî, bazı beyitlerinde harflerin hem ses hem de plastik değerinden istifade etmiştir. Böylece şair soyut unsurları görünür kılabilmek için, harflerin simgesel değeri ile bu unsurları somutlaştırmış ve muhatabının gözünde belirgin kılmıştır (Tökel 2003: 23). Böylece anlamı da destekleyen bir yapıda ses-anlam ve görüntü birlikteliğini elde etmiştir. Şairin bu tarz kullanımlarında iki yapı belirgindir: Şair ilk olarak harfin ses değeriyle ahengi sağlarken görsel değerini de dikkate alarak harfin görselliğini vurgular. Nitekim harflerin simgesel olarak divan şiirindeki kullanımına dair geniş çaplı bir araştırma yapan Dursun Ali Tökel eserinde bu yöne dikkati çekmiştir (2003: 227):

“Bir beyitte hangi harf simgesel olarak kullanılıyorsa o harfle yapılan aliterasyon sanatı da dikkati çekmektedir. Mesela Bâkî kaşî râ harfine benzettiği bir beyitte ‘r’ sesini sekiz defa, lâm harfinin benzetme amacıyla kullanıldığı bir beyitte Zâfî ‘l’ sesini yedi defa, mîm harfinin benzetme amacıyla kullanıldığı bir beyitte Şeyh Gâlib ‘m’ sesini yedi, Yahyâ Bey de dâl simgesini kullandığı bir beyitte ‘d’ sesini tam on defa zikretmektedir. Aslında metinler sadece bu özelliği dolayısıyla da ayrıca incelenmelidir.”

İkinci olarak ise sesin harf olarak şekli yönü değil, beyitte dizilimi esas tutulmakta, bu yolla anlam; ses ve görüntü vasıtasıyla desteklenmektedir.

“Şiirde seslerin dağılımı, sözcüklerin metin içindeki yatay ve dikey dağılımı kadar önem ve anlam taşır, çünkü ses, şiirsel yapıda etkiyi yaratan ya da çoğaltan önemli öğelerin başında yer alır. Seslerin

³ Burada kastedilen görsel şiirler değildir. Harflerin ses değeriyle birlikte görsel olarak da şiirde bir değer taşıyabileceği düşüncesidir. Böylece şiirde aliterasyondan bahsederken işitsel ve görsel yorumlamaları birlikte düşünmek gerekliliğidir. Şiirde görsellik konusunda ise şu çalışmalara bakılabilir: Özgül 1997; Köksal 2004; Şenödeyici 2008; Şenödeyici 2009/1, Şenödeyici 2009/2. Şenödeyici daha sonra bu makalelerini kitaplaştırmıştır: Şenödeyici 2012.

ve ses öbeklerinin yinelenme sıklığı ve metin içinde yerleşimi özel bir dizge oluşturur ve bu biçimsel yapı çoğu kez içerik düzenimini destekleyerek anlamın etkisini oluşturur (Kıran-Korkut 2003: 137).”

Bâkî'nin şiirlerinde en fazla kullandığı ikinci ses olan “r”, şairin ses-ahenk-görüntü uyumunu yakalamak için başvurduğu seslerden biridir (Kaplan 2013: 350). Şairin daha çok harekete dayalı öğeleri aktarırken yer verdiği ve ritmik bir hareket sağlamak için tekrarladığı “r”, ahenk yönünün yanı sıra harf olarak taşıdığı görüntü ile de ön plandadır (Kaplan 2013: 357). Aşağıdaki beyitte de şairin “r” harfini bu şekilde kullandığını söyleyebiliriz. Mühendisin aklı, eğri gidişli felek karşısında hayran kalır ve bu eğriliği ne cetvelle ne de pergelle gösteremez. Burada feleğin eğri gidişli olduğu vurgulanırken bu durumu görselleştirmek için Osmanlı Türkçesindeki görüntüsü ile eğri bir harf olan () “râ” etrafında bir düzenleme yapıldığı görülmektedir. Dokuz defa tekrarlanan “r” aliterasyonu oluşturup ahengi sağlarken görüntüsü ile de feleğin eğri gidişini beyit boyunca vurgulamaktadır. Şair dinleyicinin kulaklarına, okuyucunun gözlerine hitap etmektedir⁴.

⁴ 15. yüzyıl şairlerinden Cem Sultan da “râ” harfinin ses ve görselliğinden faydalanmıştır. Şair “râ” harfi üzerine beyti kurmuştur. Beyitte eğri oluşu ile bilinen ve “râ”nın yazımı ile ilişkilendirilen zülûf, kaş kelimelerine yer verilmiştir. Sevgilinin râ gibi eğri kaşları sevgilinin saçlarını gidermek istemektedir. Bu eğri râ, bu hâliyle eğri büğrü bir iş yapmaktadır. Şair ikinci mısranın başına alarak öncelediği “Gör!” fiili ile dikkati bu râ’ya çekmektedir. Bu râ’yı gören kaşın ne kadar eğri bir iş yaptığını anlayacaktır. Şair “r” yi altı defa tekrarlayarak aliterasyon yapmıştır. Aynı zamanda bu sesin harf olarak görselliğinden faydalanmış, ikinci mısradaki cinası bu harf üzerine kurmuştur.

Zülfünü gideRmek isteR Râ kaşun
GöR bu kec Râyı ne kec-Râ eylemiş
CXLVI/4 (Ersoylu 1989: 124)

Divan edebiyatının son büyük şairlerinden olan Şeyh Gâlib de benzer bir görselliği yakalamıştır. Onun bir şarkısında geçen şu bentte şair hem eğriliği ile bilinen nesne ve görüntülere hem de anlam olarak eğrilik ifade eden kelimelere yer vermiştir. Sevgilinin hilal kaşları, mihrap, râ kaş eğriliği ve () harfi ile olan şekil benzerliğiyle söz konusu edilmiştir. *Bentte kaşın eğri oluşuyla inhirâf, riyâ, hatâ ve kec-edâ kelimeleri arasında ve yine doğru ile savâb arasında tenasüp sanatı dikkat çekmektedir* (Tökel 2003: 172). Şair “r” ile görselliği yakalarken bu harfi tekrarlayarak da -özellikle üçüncü mısradaki- ahengi sağlamıştır. R sesi bent boyunca eğriliği görselleştirmiştir.

Ey hilâl-ebRû dilin meylî sanadıR doğRusu
Sû-yî mihRâba nigâhın keç-edâdıR doğRusu
Râ kaşından inhiRâf etsem RiyâdıR doğRusu
Yâ savâb olmuş veyâ olmuş hatâ sevdim seni
Ş. 10/3 (Kalkışım 1994: 222)

چرخ کجروده قالور عقل مهندس حيران
بر یرن اويدرامز جدولہ و پرکارہ

ÇaRh-1 kec-Revde kaluR ‘akl-1 mühendis hayRân

BiR yiRin uyduRamaz cedvele vü peRgâRe

G. 426/3⁵

Bâkî aşağıdaki beytinde “r” nin hem ses değerinden hem de harf olarak görüntüsünden istifade etmiştir. Şair hançeri “râ” harfine benzetmiştir. Beyti de bu görüntü üzerine kurmuştur. Râ harfine benzeyen hançer, o ay yüzlü güzelin kemerinden (belinden) eksik olmaz, âh işte âşıklarını bu hâli öldürür. Hançer eğridir ve bu görüntüsü ile râ harfine benzer. Hançer kemere takılarak taşınır. Şair realitedeki bu görüntüden hareket ederken aynı zamanda kelime oyunu yaparak “kemer” kelimesinin içinde de râ harfinin olduğunu ve her zaman bu harf ile yazıldığını vurgulamaktadır. Burada şair “o mehün” ifadesiyle ay yüzlü sevgiliyi kastetmektedir. Ayın, yeni ay görünümündeki görüntüsünün de râ harfine benzediği söylenebilir. Hançer ve ay şekil olarak râ harfi ile ilgili iken şair sevgilinin her hâliyle râ harfiyle ilişkili olduğunu hem ay yüzlü diyerek hem de kemerinde hançer taşıdığını söyleyerek belirtmiştir. Beyitte türlü anlamları kastedecek şekilde kullanılan “burası” kelimesi temel objelerden biridir⁶. “Burası” kelimesi beyitte şu anlamları kastedecek şekilde kullanılmıştır:

“Âşıkları ay yüzlü güzelin râ harfine benzeyen hançerinin kemere takılmış hâlinin güzelliği öldürür. Âşıkları, bu hançerin takıldığı yer, yani sevgilinin belinin inceliği öldürür. Âşıkları bu râsı yani bu râ harfine benzeyen hançeri öldürür (İpeken 2010: 144).”

Beyte “burası” kelimesi ile bir anlam zenginliği katan ve bu kelime ile okuyucuya çeşitli manalar sunan şairin bu manaları sunarken ses-ahenk-görüntü birlikteliğine de önem verdiği görülmektedir. Şair duruma uygun gelecek şekilde “r” aliterasyonuna yer vermiştir. Bu ses temel obje olan “burası” kelimesinin yanı sıra hançer ve kemer kelimelerini de vurgulamaktadır. R hem ahenk sağlamış hem de görüntüsü ile beyitte

⁵ Şiirler ve numaraları Sabahattin Küçük (1994) tarafından hazırlanan *Bâkî Dîvânı*’ndan alınmıştır.

⁶ Şair bu kelimedeki imale ile ilgili kelimeyi vurgulamakta ve belirgin kılmaktadır. Şiirin kafiyesi olan “burası” kelimesinin ikinci hecesinde yapılan imale gereği kısa iken uzun okunan bu hece ile “buraası” şeklinde bir okuyuş hâsıl olmakta, bu da doğrudan ilk mısradaki zikredilen “râ” harfini vurgulamaktadır.

baştan sona yer alarak hançeri yansıtmıştır. Toplam yedi defa tekrarlanan “r” sesi “gitmez” ifadesinde düğümlenen anlamı vurgular. Bu “r” ler baştan sona yer alarak görüntü olarak okuyucunun gözünün önündedir, gitmez. Sevgilinin belindeki hançerde veyahut kemerinde durur, düşmez. Ayrıca bu “r” ler sevgiliye düşkün olanları öldürmektedir. Hançeri andıran bu “r” ler beyitte tekrarlanarak beyit adeta baştan sona hançere benzeyen “r” ile doldurulmuştur. Bu kadar çok “r” de düşkünleri öldürmek için yetecektir⁷.

Gitmez o mehûñ Râ gibi hançeR kemeRinden

ÜftâdeleRin öldüRüR âh işte buRası

G. 508/3

Şair “r” harfini farklı bir beyitte de benzer bir doğrultuda kullanmıştır. Bâkî, yukarıdaki beyitte ay ve hançer ile “râ” arasında şekle dayalı bir benzerlik kurmuştu. Bu beyitte ise ebrû ve mâh kelimeleri “râ” ile ilgilidir. Divan şiirinde sevgilinin kavisli kaşları şekil itibariyle Arap

⁷ Bâkî aşağıdaki beyitlerde de “hançer” kelimesine yer vermiştir. Gelenekte hançer ile “râ” harfi arasında çoğu defa şekil benzerliğine dayalı bir teşbih kurulmuştur. Aşağıdaki beyitlerde şair “râ” harfine yer vermese de bu harfi sıkça kullanarak hançerin eğik görüntüsünü akla getirmekte, beyitlere görsel bir değer katmaktadır.

Cân viRüR çokduR seR-i kûyuñda kuRbân olmağa

HâzıR it şemşîR-i büRRânuñla biR hançeR bile

K. 10/6

NisâR itdi gazâ yolına deRgâh-ı şehenşâha

MuRassa’ biR kemeR geRdûn meh-i nev zeR-nişân hançeR

G. 155/6

Bâkıyâ gökde şihâb atılmadı MiRRîh-i çaRh

Rûy-ı yâRe öykünüR diyü mehe hançeR çekeR

G. 183/7

GöRdileR hançeRlüññ zahmı viRüR câna hayât

‘Âşık-ı teşne-cigeRleR biR içim su didileR

G. 184/5

Bâgda âb-ı Revân üzRe dökilüR beRg-i bîd

CûylaR dîdâRuññ Reşkiyle düşdi hançeRle

G. 481/2

alfabesindeki “râ” harfine benzer. Aynı şekilde ayın dört hâlimden birinin görüntüsü de şekil itibariyle “râ” ya benzer. Şair beyitte hat terimlerine yer vermiştir. Hat sanatında meşk olarak nitelendirilen ve üstadın öğrencisine verdiği yazı örneği ya da karalama olan çalışma, beyitte hayalin temelini oluşturmaktadır. Öğrenci verilen örneklere bakarak onun aynısını yapmaya çalışır. Bu karalama taklit edilen çalışmanın aslına en yakın oluncaya kadar devam eder. Bu meşk yöntemi usta-çırak ilişkisinde öğrencinin ustasının izinde yetişmesi için oldukça önemlidir. Bâkî de beyitte bu hususları vurgulamıştır. Parlak ay, uzun zamandır çalışmasına rağmen sevgilinin “râ” harfine benzeyen kaşlarını andıran bir hilal yapamaz. Onun yaptığı, hocasının örnek almasını istediği harfi uzun yıllar karalamaktan, meşkten ibarettir. Beyitte dokuz defa tekrarlanan “r” ahengi sağlamakla kalmaz, beyte bir görsellik de katar. Şairin vurguladığı husus, sevgilinin “râ” harfine benzeyen kaşlarını taklit eden ayın, bir öğrenci gibi her yere bu harfi yazmasıdır. Şair de bu durumu tekrarladığı “râ” harfiyle vurgulamıştır. Beyitte baştan sona bu harf tekrarlanmıştır. Bu harf ile şairin karalama esnasındaki kalemin hıştırtısını hissettirdiği söylenebilir.

Yazamaz ebRûlaRuñ **Râsına** beñzeR biR hilâl

Mâh-ı tâbân bunca yıllarRduR misâlin kaRalaR

G. 59/2

Bâkî, başka bir beytinde de sevgilinin kaşları ve hilal arasında şekle dayalı bir münasebet kurar. Sevgilinin eğik kaşları ve ayın hilal görünümü şekil olarak “râ” harfine benzer. Şair sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan hilal şeklindeki kaşlarını görenlerin görüşünden bahseder. Bu yerinde görüşe göre sevgilinin kaşları güzellik defterinin başıdır, ilkidir. Burada söylenirse de “râ” harfi ile ilgili bir söyleyişin olduğu görülmektedir. Buna göre şair bu harfi ikinci mısradaki bilinçli bir şekilde art arda tekrarlamıştır. İkinci mısradaki yer alan ve sevgilinin hilal kaşlarını görenlerin görüşlerini yansıtan “re’y-i resîdedür” tamlamasının ilk harflerinin de “r” ile başladığı görülmektedir. Şair bu sesle aliterasyon yaparken aynı zamanda onun şekliyle beyte bir görsellik sağlar. Sevgilinin hilale benzeyen “râ” gibi kaşlarını ikinci mısradaki güzellik defterinin başına yerleştirdiğini “r” harfini tekrarlayarak da gösterir⁸.

⁸ Bâkî'nin bu beytinde “râ” harfini ismen zikretmeden yakaladığı ses-ahenk ve görüntü birlikteliğine 17. yüzyılda Şeyhülislâm Yahyâ da benzer şekilde yer vermiştir. Yahyâ Bey de şekil olarak “râ” harfine benzeyen unsurlara yer vermiştir. Hançer, hilal şekil olarak eğridir ve şairler tarafından çoğu zaman “râ” harfi ile ilişkili olarak anlatılmıştır.

Kaşın hilâlini gö**Re**n ey mâh didi kim

Se**R** defte**R**-i melâhata **Re**'y-i **Resîdedü**R****

G. 436/3 (Ergun 1935: 367)

Şair aşağıdaki beyitte ise “dâl” harfinin üzerine beyti inşa etmiştir. Dâl harfi şekil olarak (د) eğridir. Bu harfin görüntüsü at nalı ile ilişkili kullanılmıştır. Sevgilinin atının ayaklarındaki nalların yola yazdığı “dâl” harfi şeklindeki işaretler, âşığa sevgilinin uğruna belini iki büküm etmesi için örnek olmuştur. Beyitte iki unsurun “dâl” harfi ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Hem sevgilinin atının nal izleri hem de âşığın boyu şekil itibariyle bu harfe benzetilmiştir. Divan şiirinde âşıklığın bir göstergesi olan ikiye bükülmüş boy için, şairler genellikle şekil olarak bu görüntüyü andıran “dâl” harfini tercih etmişlerdir. Bâkî de geleneğin bu hazır teşbihini kullanmıştır. Ancak Bâkî söz konusu harfin görüntüsünü anlamla o derece iç içe kullanmıştır ki beyitte “dâl” harfinin görseelliği etrafında kurulan anlam hemen dikkati çekmektedir. Âşığa boyunu iki büküm etmesi için sevgilinin atının nal izleri örnek olmuştur. Şair “dâl” harfi ile ilişkilendirdiği nal izlerini beyte baştan sona yayarak harfin görüntüsüyle anlamı da desteklemiş, âşığın karşısına birçok işaret çıkarmıştır. Yedi defa (ses olarak 8, görsel olarak 7) tekrarlanan “d” ile şair ses-ahenk-görüntü birlikteliğini yakalamıştır⁹.

Yahyâ'nın özellikle ikinci mısradaki “râ” harfini art arda sıraladığı görülmektedir. Şair sekiz defa bu sesi tekrarlayarak aliterasyon yapmıştır. Ayrıca ikinci mısradaki iki tamlamanın ilk ve son harfleri de “râ”dır. Şair bu tarz bir sıralama ile de görseelliğe katkı sağlamıştır.

Hançe**Rün** âyînesinde gö**Rinü**R**** şekl-i hilâl

Vây **Rûy**-ı mih**R** göste**R**mezse **Re**'y-i enve**Rün**

G. 196/3 (Kavruk 2001: 220)

- ⁹ Bâkî'nin çağdaşlarından biri olan Yahyâ Bey aşağıdaki beyitlerinde “dâl” harfinin hem ses hem de plastik değerinden istifade etmiştir. Dursun Ali Tökel bu örneklerin bir kısmında “dâl” harfinin simgesel değerini açıklarken ilgili örneklerde görülen aliterasyona da dikkati çekmektedir. Örneklerin açıklamaları için bkz. Tökel 2003: 153-163.

Dâl i**Düp** ka**DD**ümi **Dünyâya** tapar sanma beni

Kalbümün â**De**t-i Nemrû**Dını** mer**DûD** it**Düm**

G. 270/2 (Çavuşoğlu 1977: 450)

Ka**DD**ini **Dâl** itse Yahyânun ne gam **DerD** ü elem

Kim **Der**-i **Dâr**-i 'a**De**m**Den** geçmegi âsân i**Der**

G. 77/7 (Çavuşoğlu 1977: 330)

Yolun**Da** Delîl oldu**Dı** Dü-tâ kılmaga ka**DD**üm

Her **Dâl** ki na'l-i süm-i esbüñ yola yaz**Dı**

G. 529/4

Dert ve gam âşığın boyunu ikiye bükse, gönül bunun için üzülmez. Zira ince belli sevgili âşığı beline kemer etmeyi dilemekte, onu sarmaya heveslenmektedir. Bu da, âşığın asla hayır demeyeceği bir şeydir. Böylece âşık sevgiliye vasıl olabilecektir. Bâkî bu beytinde ise iki görsel ögeye yer vermiştir: Âşığın ikiye bükülmüş boyu ve sevgilinin bir kıl kadar ince olan beli. Şair bu iki görsel ögeyi beyitte zikretmese de “mim” harfi etrafında sunmuştur. Mim şekil olarak (م) her iki durum için de teşbih unsuru olabilecek bir harftir. Şair de bu doğrultuda on defa tekrarladığı “m” ile âşığın boyunu ve sevgilinin belini vurgulamıştır. Burada “m” temel obje olan birçok kelimenin seslerinden biridir. Şair ses tekrarıyla hem ahengi sağlamış hem de bilhassa mûy-miyân, kemer ve ham kelimelerini vurgulamıştır.

Derd ü ga**M** kaddü**Mi** ha**M** kılsa gönül çek**Mez** ele**M**

Ke**Mer** it**Mek** diler ol **Mûy**-**Miyân**u**M** özenür

G. 75/5

Şair aşağıdaki beytinde görselliğe dayalı bir anlatımla hilal, kaş, yay, iki büklüm, kemer kelimeleri arasında şekle-görüntüye dayalı bir

Lâyık-ı ta'zîm olan cânâna ikbâl eyle**Düm**

Dâmenün öp**Düm** egil**Düm** ka**DD**ümi **Dâl** eyle**Düm**

G. 276/1 (Çavuşoğlu 1977: 454)

Yolun**Da** ke**kb**ün nakşî sanasın necm-i hâ**Di****Dür**

Na'lçen izlerin gör**Düm** **Di****Düm** bu **Dâl**-ı **Devlet****Dür**

G. 95/3 (Çavuşoğlu 1977: 341)

Bu örneklerden sonuncusu, Bâkî'nin beyti ile ses-görüntü-anlam yönünden bir paralellik taşımaktadır. Sevgilinin atının her trnağındaki nal ile yola yazdığı “dâl” harfi şeklindeki işaretler Bâkî'ye sevgilinin uğrunda belini iki büklüm etmesi için örnek olmuştur. Şair işaretleri ve iki büklüm boyunu “dâl” harfiyle görselleştirirken “d” sesiyle de aliterasyon yaparak ahengi sağlamıştı. Yahyâ Bey ise sevgilinin ke**kb**ebinin izlerinin yol gösterici bir yıldız olduğunu, na'lçe izlerinin ise kendisi için dâl-ı devlet olduğunu söylemektedir. Na'lçe şekil itibarıyla dâl harfine benzetilmiştir. Yine devlet kelimesinin ilk harfi de dâl olduğuna göre âşık na'lçeyi görmekle dâl harfini hatırlamış, dâl ile ise devlet kelimesini akla getirmiştir. Zira bu izler onu sevgiliye götürecek yolu, kendisine göstermektedir. Yahya Bey de ilgili beytinde tıpkı Bâkî gibi hem dâl” harfinin görüntüsüyle nal izlerini görselleştirmekte hem de dokuz defa bu sesi tekrarlayarak aliterasyon yapmaktadır.

ilişki kurmuştur. Şair altı defa kullandığı, beşi alt damak “k”si olan ve Osmanlı Türkçesinde “kaf” ile yazılan “k”ler ile hem ahengi hem de görselliği sağlamıştır. “Kaf” harfi şekil olarak (ك) beli bükülmüş bir figürü yansıtmaktadır (Tökel 2003: 185). Şairin bu harf tercihi anlam doğrultusunda düşünüldüğünde hem ses hem de görsel olarak uygun düşmüştür. Yine bir hilal kaşlı sevgilinin zulmü, âşığın boyunu yay gibi eğmiş, iki büküm etmiş, takatini kesmiştir. Beyitte iki büküm olmuş âşığın görüntüsü bu harf ile somut kılınmıştır. Şair sesler arası kurduğu düzenle de ahengi sağlamıştır. “K” sesine kendisi gibi bir tonsuz-patlayıcı olan “t” eşlik etmiştir. Hilal kaşlı sevgilinin zulmü, sertliği ve bu durum karşısında âşığın düştüğü çaresiz hâli şair bu seslerle yansıtmıştır.

Yine bir Kaşı hilâlün sitemi çarh gibi

Kaddümi **K**ıldı kemer tâ**K**atümi eyledi tâ**K**

G. 232/2

Şair aşağıdaki beyitte tonlu ve tonsuz ünsüzleri birlikte kullanarak ahengi sağlamıştır. Burada “t” ve “b” ünsüzleri övünmeye birlikte eşlik etmiştir (Kaplan 2013: 262). Bu iki ünsüzün birlikte kullanımı iki şekilde düşünülebilir: Şair güzel sözlerini, şiirlerini övmekte, onların gönül hoşluğu verdiğini söylemektedir. Bâkî nefesiyle/güzel şiirleriyle dünyayı hoş kokuya bürümüştür. Bu hoş koku herkese bir gönül hoşluğu vermiştir. Burada vurgulanan temel obje “t” sesinin en baskın ses olduğu “mu’attar” kelimesidir. Şair 6 defa tekrarladığı (ses olarak 7, görsel olarak 6) “t” sesiyle bu kokuyu vurgulamaktadır. Şair kokunun adeta her yeri kapladığını ikinci mısradaki sesi art arda kullanarak göstermiştir. Beyitte vurgulanan şairin her yeri kaplayan şiirlerinin kokusudur. Şair de bunu görselleştirirken “t” sesini bilinçli olarak kullanmış, beytin geneline yayarak hem göze hem kulağa hitap etmesini bilmiştir. “B” ise şiirin hem kafiyesi hem de şairin mahlasının ilk sesidir. Şair “b” aliterasyonu ile kafiyeyi ve kendi adını vurgulamıştır.

Dehri enfâsuñ mu’a**TT**ar kıldı ey Bâkî yine

Tîb-i hâ**T**ır virdi beñzer ol hı**T**âb-ı müs**TeT**âb

G. 18/6

Şair başka bir beyitte de sevgilinin yürüdüğü yolun kokusunu sabahleyin taşıyan meltemin her tarafı abir ve amber kokusuyla doldurduğunu söyler. Beyitte abir ve amberin ortak iki ünsüzü olan “b” ve “r” sesleri aliterasyonu oluşturmuştur. Bu seslerin ikinci mısradaki yoğunlaşması ve art arda yer alması şairin bu kokunun her yeri

kapladığını seslerle belirgin kılmak istediğini göstermektedir. Burada her iki sesin ikinci mısradaki yoğunlaşması görsel olarak da kokunun her yeri nasıl kapladığının somut görüntüsü gibidir.

Hâk-i Rehûnden iRdi megeR suBh-dem nesîm
 Bûy-ı 'aBîR ü 'anBeR ile toldı Bu taRaf
 G. 228/3

Aşağıdaki beyitte görsel ve işitsel öğeler birlikte yer almıştır. Şair bu öğelerle şairliğini vurgulamaktadır. Bundan dolayı da beyitte “b” aliterasyonu hem mahlası çağrıştırmakta hem de kubbede yankılanan sesi duyurmaktadır. Şair “bâkî” ve “âvâze” kelimelerini tevriyeli bir şekilde kullanmıştır. Buna göre beyti şöyle anlamak mümkündür: “Yüksek sesini (şöhretini) bu dünyaya Davud gibi sal. Bu gökyüzü kubbesinde ebedi kalan ancak güzel bir sada imiş veyahut (Ey Bâkî!) bu gökyüzü kubbesinde kalan bir hoş sada imiş.” Beyitte ses ögesini “b” ve “d” ile yansıtan şair aynı şekilde görselliği de sağlamıştır. Davud’un gur sesi “b” ve “d” tonlu-patlayıcı seslerinin oluşturduğu tonla ifade edilmiştir. Şairin beyitte vurguladığı gökyüzü kubbesinde kalan hoş sadadır. Şair bu sadayı beyitte özellikle ikinci mısradaki art arda kullandığı “b” ile somut hâle getirir ve sesin dizilimi ile anlamı da destekler.

Âvâzeyi Bu 'âleme Dâvûd giBi sal
 Bâkî kalan Bu kuBBede Bir hoş sadâ imiş
 G. 218/3

Aşağıdaki beyitte gece karanlığında yıldızlarla süslü bir gökyüzü tablosu çizilmiştir. Gökyüzü bir saraya, yıldızlar muma teşbih edilmiştir. Gece vaktinde yıldızların mumu ışıdayıp gök sarayının kubbesi süslenmiştir. Burada gökyüzündeki aydınlığı “ş” ile veren şair dört defa tekrarladığı sesle gökyüzünü süsleyen yıldızları görselleştirmiştir¹⁰. Bu görselleştirmede şiirin Osmanlı Türkçesiyle yazılmış hâlinde görüleceği üzere noktalı “b, n, z, y, t ve k” harflerinin de katkısı vardır. Bu harflerin noktaları, muma benzeyen yıldızların görselliğini yansıtmaktadır.

کرهنگام شب که کنه قصر آسمان
 زین اولمشدی شعله لنوب شمع اختران
 Hengâm-ı Şeb ki küngüre-i kasr-ı âsmân
 Zeyn olmıŞ idi Şu'lelenüp Şem'-i ahterân
 K. 1/1

¹⁰ Bâkî'nin şiirlerinde “ş” aydınlık intibai uyandıran bir sestir. Şairin bu sesle ahengi nasıl sağladığına dair geniş bilgi için bkz. Kaplan 2013: 383-395.

Aynı kasidenin onuncu beytinde de Bâkî “ş”yi aydınlığa eşlik eden bir ses olarak kullanmıştır. Karanlık gecede gökyüzü, yerini güneşin aydınlığına bırakmıştır. Güneş ufukta Süleyman’ın mührü gibi görünmüş ve her köşeye parlaklığını salmıştır. Birinci mısradaki art arda sıralanan “ş”ler aydınlık intibahını daha kuvvetli vermede etkili olmuş, kısa aralıklarla tekrarlandığı için de diğer tonsuz-sızıcı seslerle güçlü bir ahenk oluşturmuştur. Şair “ş” etrafında ahengi sağlarken bu sesin beyitte aydınlık ile ilişkilendirilmesinin sağladığı görsellikten de faydalanmıştır. Zira vurgulanan her köşeye ışığını saçan güneştir. Şair de duruma uygun gelecek şekilde “ş”yi bilhassa birinci mısradaki art arda sıralamış ve ışığın adeta nasıl yayıldığını görsel bir tablo hâlinde sunmuştur.

Etrâfa saldı Şa’Şa’asın gûŞe gûŞe mihr

Oldı ufukda mühr-i Süleymân gibi ‘ayân

K. 1/10

Bâkî, aşağıdaki beyitte “ş” ile yanmayı yansıtmıştır. Şair “ş, t” ünsüzlerini beşer; “k, s” ünsüzlerini üçer defa tekrarlamıştır. Bu dört ünsüz de tonsuz ünsüzdür. Bu seslerle sağlanan güçlü bir ahenk vardır. Sesler beyitte şair açısından var olan olumsuz durumu daha etkili ortaya koymuştur. Beyitte aynı sayıda tekrarlanan “ş, t” ünsüzleri taklidî ahenk meydana getirmiştir. Şair bu sesler yoluyla şarap yüklü gemilerin yanarken çıkardığı sesi çağrıştırmıştır. Beyitte “s, ş” yanmayı çağrıştıran “k, t” ise padişahın gazabını yansıtmaktadır. Sesler sadece ahenge katkı sağlamamış, hem birinci hem de ikinci mısradaki özneyi ve öznenin yaptığı işten etkilenen nesneyi vurgulamıştır (Kaplan 2013: 387, 476). Beyitte yanmayı ve öfkeyi çağrıştıran tonsuz ünsüzlerin ses olarak yaptığı katkıya ek, görsel olarak da bir işlevi olduğundan bahsedilebilir. Şair sesleri yalnız ahengi sağlamak ve bu yolla manayı desteklemek için kullanmamış, onların dizilimi ile bir görsellik de sağlamıştır. Şairin, padişahın öfkesinin kıvılcımını ve bu kıvılcımın neticesinde meydana gelen yanmanın büyüklüğünü, yaygınlığını harflerin dağılımı ile somutlaştırdığı söylenebilir¹¹.

¹¹ Şeyh Gâlib de bir beytinde ateşin sesini, bir yangının çıtırtılarını taklidî ahenk yaparak Bâkî gibi “s, ş, t” tonsuz ünsüzleri ile yansıtmıştır. Şair söz konusu beytinde Arap alfabesindeki noktalı ve dişli harfleri tercih ederek ateşin kıvılcımlarını, göğe doğru yükselişlerini adeta bir yangın yerinin görüntüsünü resmetmiştir (Köksal 2010: 2-8).

Gül âteş gülün âteş gülşen âteş cûybâr âteş

Semender-tynetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş

Beyitteki ses-görüntü-anlam birlikteliği için bkz. Köksal 2010.

Yakan âb üzre âTeŞ sanmañuz keŞTi-i sahbâyı

Şu'â'-i Tîg-i kahrından TuTıŞdı Şeh Süleymânun

G. 279/3

Divan şiirinde sevgilinin belirgin özelliklerinden biri merhametsiz olup âşığına zulmetmesidir. Bâkî, aşağıda böyle bir sevgili anlatmıştır. Taş yürekli güzelin bakışında acımaya dair hiçbir iz yoktur. Öyle ki onun bu öldürücü bakışlarından kalbinin taş gibi olduğu hemen bilinir. Beyitte sevgilinin taş yürekli olması ve acımasızlığı 6 defa tekrarlanan “k”, 10 defa tekrarlanan “n” ve 15 defa tekrarlanan “a” ile vurgulanmıştır¹². K, Bâkî'nin şiirlerinde farklı duyguları yansıtan, değişik durumlara eşlik eden bir sestir. Şairin bu sesi diğer seslerle aliterasyon yaptığı bazı örneklerde, öfke, şiddet ve sertlik vurgusu hâkimdir¹³. Sevgilinin taş/kaya kalbi ve bakışıyla acıma duygusundan yoksun olduğunu ve sertliğini vurgulayan şair “k” sesinden istifade etmiştir. Bu çizimde “k”, sadece ses değeriyle değil aynı zamanda beyitte sıkça yer alarak görüntüsü ile de sevgilinin sertliğini yansıtmıştır. Zira beyitte özellikle sevgilinin sertliğinin vurgulandığı ikinci mısradan sıralanan “k”ler onun baştan ayağa sertliğini dizilimi ile destekler.

Nazarda merhametden yo**K** eser ey şûh-ı sengîn-dil

Kıya ba**K**ışlarıñdan añlanur **K**albün **K**aya anca**K**

G. 234/3

Şu beyitte sevgili bir savaççı gibi tasvir edilerek nitelikleri sıralanmıştır. Sevgilinin gözleri sabır ve selamet ülkesini yağma eder, süzgün bakışı Tatar gibi kan döker. O, fırsat vermeyen biridir. Tatar; edebiyatımızda akıncı, çapulcu, zalim sıfatlarıyla kullanılır. Sevgili,

¹² Özellikle ikinci mısranın baştan sona “k” ve “a” seslerinden oluşması bu sertliği daha etkili vurgulamıştır. Burada tonsuz ünsüzlerin aperiodyk ses dalgaları yayması, titreşimsiz olması ve seslerini takıldıkları engelden aldıkları için de, dinleyende rahatsızlık intibayı uyandırması akla gelmelidir (Coşkun 2012: 160). Bu düzen belki de şairin bu durumdan duyduğu rahatsızlığı vermek içindir.

¹³ K'nin de dahil olduğu patlayıcı ünsüzler için Necip Üçok (1951: 373) şunları söylemiştir: “Malum olduğu üzere, patlayıcı konsonlar, dil organlarının herhangi bir yerinde vukua gelen bir kapanmanın ardında toplanan nefesin, bu kapanmanın sona ermesini müteakip birdenbire dışarı çıkması, dışarı itilmesi ile oynaklanan fonemlerdir. Patlayıcı konsonların, nefesin böyle toplanıp sıkışması ve sonra birdenbire dışarı itilmesinden dolayı, özümüñün dışında bulunan; ani, hızlı ve şiddetli olduklarından dolayı da keskin, şiddetli, sivri, köşeli, ihtiraslı olmak gibi vasıfları haiz bulunan şeyleri ifadeye elverişli konsonlar olarak sayılmaları haksız ve yersiz olmasa gerek.”

keskin yan bakışlarından dolayı Tatar'a teşbih edilmiştir. Sevgilinin gözü; yay gibi kaşları, ok gibi kirpikleri ve öldürücü yan bakışlarıyla silahlarını kuşanmış bir yağmacıya teşbih edilmektedir. Sesler öncelikle anlamı destekleyecek şekilde kullanılmıştır. 6 defa tekrarlanan “s” ve bu ses gibi sızıcı olan “z”, ayrıca hece sonlarında sızıcı bir karakter kazanan ve 7 defa tekrarlanan “r” aliterasyonu oluşturmuştur. Şair tonsuz bir ünsüz olan “s”yi 5 defa tekrarladığı “t” ile birlikte kullanmıştır. Bu sesler beyitte bir savaşçı gibi çizilen sevgilinin epik karakterine uygundur. Burada tonsuz “s, t” yağma esnasında hâsıl olan gürültüyü, kargaşayı yansıtmaktadır. Beyitteki tonsuz ünsüzler anlamla da uygundur. Tonsuz ünsüzler sevgilinin acımasızlığının şiddetini hissettirmektedir (Kaplan 2013: 380-381).

Harflerin ses değerleri ile ahengi sağlayan ve anlamı destekleyen şair, harflerin dizilimi ile de bir görsellik yakalar. Bu görsellik “işte sen” ifadesinde düğümlenmektedir. Şair beyit boyunca sıfatlarla nitelediği sevgiliyi “s, t” harfleri ile görselleştirir. Harfler okuyucuya baştan sona sevgiliyi gösteren bir işarete dönüşür.

Gözleri Sabr u Selâmet mülkini târâc ider

Bir amânSuz gamzeSi Tâtâr dirSeñ işte Sen

G. 380/6

Aşağıdaki beyitte Bâkî sevgilinin iki güzellik unsurunu ön plana çıkarmıştır. Sevgilinin yanağı ve boyu hayallerin kaynağını oluşturmaktadır. Sevgili ortaya çıktığı zaman gül ve nesrin onun yanağını görecektir ve bu güzellik, bu renk karşısında kendilerinin pek de kıymetli olmadığını anlayacaklardır. Aynı şekilde sevgili salınarak yürüdüğü zaman servi ve arar ağacı da yürüyüşün nasıl olması gerektiğini anlayacak ve kendi salınmalarının sevgilinin yanında pek kıymetsiz kaldığını görecektir.

Beyitte iki harfin ses ve görüntü olarak belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Şair “s, r” harfleri ile aliterasyon yapmıştır. İlgili harfler farklı yönlerden anlamı desteklemekte, “serv” ve “ruhsâr” kelimelerini vurgulamaktadır. Bu iki kelime beytin temel objeleridir. Şair bu iki kelimeyi “s, r” ile vurgularken hem ahengi sağlamakta hem de beyte bir görsellik katmaktadır. Özellikle redifin ve kafiyenin sesi olan “r” ler mısra sonlarına doğru yığılarak simetrik bir görünüm kazanmıştır. Bu görünümün salınmaya eşlik ettiğini ve aynı zamanda salınma hareketini yansıttığını söylemek mümkündür. S harfi ise şairin vurguladığı sevgili içindir ve sevgiliyi baştan sona görselleştirmektedir.

....SR... .. r..s.r. ..rs....r

S.... s.r. . s.....r r....r. ..rs....r

Açıl bâğuñ gül ü neSRîni ol RuhSâRı göRSünleR

Salın SeRv ü SanavbeR şîve-i ReftâRı göRSünleR

G. 55/1

Yukarıda verilen örneklerden hareketle Bâkî'nin aliterasyon yaparken ses tekrarıyla ahenği sağladığı, sesin kaynağı olan harfin görüntüsüyle de şiire görsellik kattığı görülmektedir. Bâkî böylece şiirine iki yönlü nitelik vermiştir: Görsel ve işitsel değer. Bâkî şiirlerinde kelimeler arası türlü anlam ilişkilerine ve anlamsal bütünlüğe çok önem vermiştir. Anlamın yanı sıra biçim mükemmelliği ve şekil kusursuzluğu onun şiirlerinde görülen önemli niteliklerdendir. Şair, her yönüyle kusursuz güzellikte şiir söyleme çabasının sonucu olarak şiirlerinde işitsel ve görsel öğelere yer vermiştir. Bu öğeleri ifade etmek için kullanılan aliterasyonla da işitsel ve görsel yorumlamalara kapı aralamıştır.

Aliterasyon incelemelerinde sadece ses tekrarlarına dikkat edilmemelidir. Şairin aliterasyon yaparken tekrarladığı seslerin görsel olarak beyte bir katkı sağlayıp sağlamadığına da bakılmalıdır. Ayrıca bu seslerin dizilimi ile anlam ve ahenge nasıl etki ettiği de dikkate alınmalıdır. Bu yolla şairin duygularını anlatırken birçok aracı nasıl birlikte kullandığı daha etkin bir şekilde ortaya koyulabilecektir. Bâkî bir ses şairidir. Türkçenin ses imkânlarından faydalanan şair sesin yanında tablo ve hareket unsurunu barındıran şiirleri ile ses uyumunu ve bu uyuma dayalı olarak anlamı başarılı bir şekilde sunmasını bilmiştir.

KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, 2. bs., Engin Yay., Ankara.
- AKTAŞ, Hasan (2002), *Edebî Sanatlar*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- ARSLAN, Mehmet (2000), "Zâtî'nin Şiirlerinde Mu'ammâ Benzeri Harf ve Kelime Oyunlarına Dair", *Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, Kitabevi Yay., İstanbul, s. 302-318.
- COŞKUN, Volkan (2012), *Türkçenin Ses Bilgisi*, 2. bs., IQ Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1977), *Yahyâ Bey Dîvan Tenkidli Basım*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

- ÇELEBİOĞLU, Âmil (1998), “Harflere Dair”, “Elif Harfiyle İlgili Bazı Hususiyetler”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, MEB Yay., İstanbul, s. 599-624.
- ÇETİN, Nurullah (2009), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004), *Metin Tahlillerine Giriş I*, 3. bs., Akçağ Yay., Ankara.
- DEMİRCİOĞLU, Tülay Gençtürk (2003), “Cemilî Divanı’nda Kelime ve Harf Oyunları”, *Journal Of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Kaf Dağının Ötesine Varmak Günay Kut Anısına, Volume 27/II, s. 153-160.
- DEMİREL, Mustafa (2008), “Eski Türk Edebiyatında Harfler”, *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, Ed.: Emine Gürsoy Naskali-Erdal Şahin, Picus Yay., İstanbul, s. 265-276.
- ERGUN, Sadeddin Nüzhet (1935), *Bakî Hayatı ve Şiirleri Cilt 1*, Suhulet Kitabevi, İstanbul.
- ERSOYLU, Halil (1989), *Cem Sultan’ın Türkçe Divan’ı*, TDK Yay., Ankara.
- İPEKTEN, Halûk (2010), *Bâkî Hayatı-Sanatı-Eserleri*, 7. bs., Akçağ Yay., Ankara.
- KALKIŞIM, Muhsin (1994), *Şeyh Gâlib Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- KAPLAN, Hasan (2013), *Bâkî’nin Ses Dünyası*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.
- KAPLAN, Mehmet (2009), *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, 12. bs., Dergâh Yay., İstanbul.
- KARAKÖSE, Saadet (2013), “Bir Elif Çekmek: Klâsik Edebiyatımızda Elif”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Eğitim Kültür Dergisi*, Sayı 2/1, s. 199-228.
- KAVRUK, Hasan (2001), *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*, MEB Yay., Ankara.
- KAYA, Hasan (2013), “Divan Şiirinde Harf ve Kelime Oyunlarına Dair Bir Tasnif Denemesi”, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı 48, s. 71-114.
- KIRAN, Ayşe, KORKUT, Ece (2003), *Günümüz Dilbilim Çalışmaları*, Multilingual, İstanbul.
- KÖKSAL, M. Fatih (2004), “Divan Şiirinin Garibleri IV: Bir Görsel Şiir veya Şiir İçre Şiir”, *Berceste*, Sayı 27, s. 13-15.
- KÖKSAL, M. Fatih (2005), “Eski Şiirimizin Kuş Dilli Şairleri”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 375, s. 45-48.
- KÖKSAL, M. Fatih (2010), “Deneysel Edebiyatın Zirvesi: Ses Âteş, Sûret Âteş, Anlam Âteş”, *Berceste*, Sayı 97, s. 2-8.
- KÜÇÜK, Sabahattin (1994), *Bâkî Divânı*, TDK Yay., Ankara.

- MACİT, Muhsin (2005), *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Kapı Yay., İstanbul.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (1997), *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- SAVRAN, Ömer (2009), “Klasik Türk Şiirinde Bedenin Harflere Yansıması”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/2 Winter, s. 928-937.
- SELÇUK, Bahir (2004), *Ahenk Unsurları Bakımından Nef'î Dîvânı'nın Tahlili*, Özserhat Matbaacılık, Malatya.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2008), “Osmanlı'nın Görsel Şiirleri II”, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume 1/4, Summer 2008, s. 543-565.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2009/1), “Osmanlı'nın Görsel Şiirleri I”, *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)*, Sayı 26, s. 217-227.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2009/2), “Osmanlı'nın Görsel Şiirleri III”, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume 2/6, Winter 2009, s. 586-592.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2012), *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*, Kesit Yay., İstanbul.
- TÖKEL, Dursun Ali (2003), *Divan Şiirinde Harf Simgeçiliği*, Hece Yayınları, Ankara.
- ÜÇÖK, Necip (1951), “Fonemlerin Özellikleri Üzerine Bir Deneme”, *Ankara Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. IX, S. 4, s. 363-380.
- ÜSTÜNOVA, Kerime (1998), “Dede Korkut Destanlarında Aralıklı İkişlemeler”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ankara, TDK Yayınları, Mayıs 1998, C. 1998/I, S. 557, s. 464-470.
- ÜSTÜNOVA, Kerime (2004), “İletişim Açısından Ters Tekrar”, *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II (20-26 Eylül 2004)*, Ankara, TDK Yay., 885/II, C. II, s. 3017-3027.
- YENİTERZİ, Emine (2006), “Edebiyatımızda Hz. Peygamber'in İsimleri ve Harflere Dair”, http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/yeniterzi_harfler.pdf (10/04/2014)
- ZÜLFE, Ömer (2008), “Emrî Dîvânı'nda Harf Oyunları”, *Kültür Tarihinde Gizli Diller ve Şifreler*, Ed.: Emine Gürsoy Naskali-Erdal Şahin, Picus Yay., İstanbul, s. 265-276.