

NÂBÎ'NİN “OLUR” REDİFLİ GAZELİNE ONTOLOJİK BİR BAKIŞ

Bilge KARGA*

ÖZET

Sanat bireyin ontolojik olarak var oluşunu anlamlı kılan, kuşatılan ruhun huzursuzluğunun dışa vurumu şeklinde ifade edilebilir. Ontolojik çözümleme de bu açılığın öne sürümü, dışa vurumu olan metinlerin analizinde izlenen yeni bir uygulamadır. Birçok yöntemden sadece biri olan ontolojik yöntem, divan edebiyatının en önemli nazım şekillerinden biri olan gazellere uygulanabilir ve bu yöntemle farklı çıkarımlar elde edilebilir. Roman İngarden'in varlık tabakalarının sanat eserlerinde uygulanmasıyla, İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi kitabında bahsettiği ontolojik metot, ilk kez Yavuz Bayram ve Dursun Ali Tökel tarafından divan edebiyatı metinlerine uygulanmıştır. Sanat eserini, ontik bir nesne olarak gören İngarden, bir edebiyat eserinin dört tabakadan oluştuğunu söyler. Bu dört tabaka, çalışmanın formülünü verir. Çalışmada söz konusu gazelin her beyti dört yönden incelenerek, şiir varlık tabakalarına bölünmüş, şiirden anlamsal ve sözdizimsel olarak farklı çıkarımlar elde edilmesi amaçlanmıştır. Her beyit kelime, cümle semantiği, obje, karakter ve alinyazısı tabakaları bakımından çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmayla Nâbî'nin hikemî tarzda kaleme aldığı, anlamsal tabakalarla örülü ve varlıkların gizemli yönlerine göndergede bulunduğu “olur” redifli gazelini ontolojik yöntemle çözümleyerek hem ontolojik çözümlemenin tanınmasına, hem de farklı bir bakış açısıyla beyitlere yaklaşarak gazelin görünenin ötesi anlam şekillerinin fark edilmesine küçük de olsa katkıda bulunmak istedik.

Anahtar Kelimeler: Ontoloji, Divan Şiiri, Nâbî.

ABSTRACT

Art which is a reflection of spirit makes people's life and spirit meaningful. Ontologic analysis is a new practice on texts which are reflection of human's spirit. Is one of many methods of ontological method of divan literature ode applied to one of the most important verse forms and different inferences can be obtained with this method. With practice of Roman İngarden's ontologic categories on artificial works and the method which has been said at book of İsmail Tunalı (Sanat Ontolojisi) was firstly practiced on texts of divan literature by Yavuz Bayram and Dursun Ali Tökel. Artwork, İngarden object that serves as a ontical says that consists of four layers of a literary work. These four layers, give the data of the study. The study examined four aspects of each couplet of the ghazal, poetry being divided into layers, different conclusions as semantic and syntactic poetry is intended to achieve. Each couplet word, sentence semantics, object, character and fate have been tried to be resolved in terms of layers. At this work we have analysed Nâbî's ghazal which is teem with meaningful categories. We need not also make known the Ontologic method but also contribute to understanding of the text.

Key words: Ontology, Classical Turkish Poetry, Nâbî.

*Arş.Gör., Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, T.D.E, bkarga@cu.edu.tr

Giriş

Ontolojik yöntem, XX. yüzyılda Nikolai Hartman tarafından kurulan, var olan ve varlığın bütününe kendine konu edinen bir felsefi görüş olarak ilk kez adı geçmiş olsa da onun sanat eserlerine uygulanması Roman İngarden tarafından gerçekleştirilmiştir. İngarden'e göre: "karşımıza çıkan ilk güçlük, bir edebiyat eserini hangi objelerden sayacağımız sorusudur. Yani real mi, yoksa ideal objelerden mi?" (Tunalı, 2011, s. 108). Bu soru aslında antik çağdan beri bir sorunsal olarak görünen "Sanat nedir?" sorusunun bir devamı niteliğindedir. Sanat eserini, ontik bir nesne olarak gören İngarden, bir edebiyat eserinin dört tabakadan oluştuğunu söyler:

1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları.
2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası.
3. Farklı şematik görüşler tabakası.
4. Tasvir edilen şeylerin (insan, nesne, olaylar) ve onların alın yazılarının tabakası (Tunalı, 2011, s. 104).

Ontolojik çözümleme

Okuyucu ilk olarak şiirin dış yapısıyla karşılaşır. Şairin kullandığı vezin, kafiye, redif, kelimeler, harfler şiirin dış yapısını oluşturur. Bunlar okuyucuya önemsiz gelebilir; ancak şairin, özellikle de divan şairinin, mananın yanında kafiye, redif, ahenk, ritim gibi unsurlara verdiği önemi düşünecek olursak şiiri sadece manaya dayandırarak incelemek şiire tek yönlü bakmak gibi bir eksikliği beraberinde getirebilir. Bu bakımdan ontolojik metod², ele alınan gazeli bir bütün olarak görebilmeyi ve daha başarılı sonuçlar elde edebilmeyi sağlar.

Gazel:³

1. Şevk-i ruhunla rûy-ı heves lâle-reng olur
Fikr-i dehânun ile reh-i sabr teng olur

شوق رخکله روی هوس لاله رنگ اولر
فکر دهانکله ره صبر تنگ اولر

² Geniş bilgi için bk. : Tökel, Dursun Ali, *Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî'nin Bir Gazeline Uygulanışı*, Yedi İklim, S. 74, ss. 53, Mayıs 1996; Bayram, Yavuz, *Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine*, Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına Uluslar arası Divan Edebiyatı Sempozyumu, 27-28 Mayıs 2008, ss. 167-182, İst. 2008; Öztürk, Furkan, *Osmanlı Şiirine Sanat Ontolojisiyle Yaklaşmak Üzerine*, Turkish Studies, V. 2/4, p. 680-684, Fall 2007; İçli, Ahmet, *Necati'nin Bir Şiirinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi*, e-Journal of New World Sciences Academy, V. 4, Number 1, p. 100-102, 2009; Yeter, Gaye Belkız, *Ontolojik Analiz Metoduyla Yunus Emre'nin Bir Şiirinin İncelenmesi*, Mukaddime, S.3, ss. 141-154, 2010.

³ Bilkan, A. F. (1997) , *Nâbî Dîvânı I*, MEB Yayınları, İstanbul, 91. gazel.

2. Böyle kalursa serdî-i evzâ'-ı rûzgâr
Nakd-ı şerâr-ı gûy-ı girîbân seng olur
3. Her kim k'ola berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk
İbrîşimi figâna gelür târ-ı çeng olur
4. Cûyende-i necât olan emvâc-ı fitneden
Fârig-nişîn-i gûşce-i kâm-ı neheng olur
5. Ol şûhun âb-ı tâb-ı cemâliyle Nâbiyâ
Âyîne gark-ı sebze-i hod-rûy-ı jeng olur
- بويله قالورسه سردى اوضاع روزكار
نقد شرار كوى كريبان سنك اولور
- هر كم كاوله برك خور شاخسار عشق
ابريشيمي فغانه كلور تار چنگ اولر
- جويندهء نجات اولان امواج فتنه دن
فارغ نشين كوشهء كام نهنگ اولر
- اول شوخك آب تاب جماليله نابيا
آيينه غرق سبزهء خودروى ژنگ اولر

Bu çalışmada Nâbî'nin divanında bulunan "olur" redifli gazelin ontolojik metotla tahliline çalışılacaktır. Gazelin tahlilinde takip edilecek basamaklar şu şekildedir:

Şekil:

ŞİİRSEL YAPI (Bayram- Aydemir 2008, s. 111-123)
A. ÖN YAPI

<p>Duyulur Yapı</p> <p>Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Reel Varlık Alanı,</p> <p>Vonderground, Şekli Yapı.</p> <ul style="list-style-type: none">• Dış görünüm• Harfler, heceler, kelimeler...• Ölçü, âhenk,• Redif, kâfiye• Mısra-beyit-bend yapısı...• Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen; yani işitsel ve görsel anlamda şiirin maddî yapısına ait her şey.	<p>B. ARKA YAPI</p> <p>İç Yapı, İrreal Varlık Alanı, Soyut Yapı, Hintergrund, Muhteva.</p> <ol style="list-style-type: none">1. Anlamsal (Semantik) Tabaka<ol style="list-style-type: none">a. Kelime (Cocnitiv) Semantiğib. Cümle Semantiği (Sentaks)2. Nesne (Obje) Tabakası Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimelerden oluşur (temel obje ve yardımcı objeler)...3. Karakter Tabakası Şâirin ruh dünyası hakkında bilgiler, kişiliği, yetiştiği ortam, bakış açısı, psikolojik dünyasıyla ilgili bilgiler...4. Alın yazısı (Kader) Tabakası Üçüncü tabakadaki tespit ve değerlendirmelerin içinde bulunulan sosyal yapı ve bütün insanlık açısından da değerlendirilmesi. Şiirden ilhâmla varlık âlemi ve bu âlemin niteliğiyle ilgili değerlendirmeler...
--	--

A. Ön yapı/Dış yapı (Şekil)

Vezin, kafiye, redif, asonans, aliterasyon gibi ritmi sağlayan öğelerin oluşturduğu ön yapı, mana kadar önemlidir. Cem Dilçin, şairin gazelde kullanacağı kafiyeyle sözcükleri özenle seçtiğini söyler (Dilçin, 1986, s. 82). Nitekim şairin sanat yapmak kaygısıyla manayı tek bir noktayla bile değiştirebileceği bir şiir dünyasında, her bir harfin değerli olabileceği tahmin edilebilir. Kafiye gibi, belirtilen diğer unsurların da tesadüfi olarak kullanılmayacağı göz önünde bulundurularak gazel ön yapı/dış yapı unsurları bakımından incelenmeye çalışılacaktır.

1. Nazım Şekli: Gazel.

2. Nazım Birimi: Beyit.

3. Vezin: Mef 'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün. Nâbî'nin "Mef 'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün" kalıbını niçin tercih ettiği bilinmemektedir; ancak Haluk İpekten, bu kalıbın muzârî bahrinin en çok kullanılan kalıbı olduğu gibi Türk aruzunun öteki

kalıpları arasında da en çok başvurulan kalıplardan biri olduğunu vurgular (İpekten, 2007, s. 247). Mehmet Kaplan da “*Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*” adlı kitabında bu kalıbın, diğer vezinlere göre daha ahenkli olup “şedîd, ulvî, heyecân-âmez, garâm-engîz hissiyat yarattığı”nı belirtir (Kaplan, 1995, s. 212).

4.Redif: “olur”. Muhsin Macit, *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları* adlı kitabında bu kelimenin divan şiirinde en çok kullanılan redifler arasında olduğunu belirtir. (Macit, 2005, s. 83)

5. Kafiye: “-eng”.

Kafiyenin (ؤ) ve (ك) harflerinden, redifin ise “olur” kelimesinden meydana geldiği görülür. Gazelde geçen “reng, teng, çeng, neheng, jeng” kelimeleri M. Fatih Köksal’ın *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire* adlı kitabında bahsedilen bir hususu hatırlatmaktadır. Köksal, Nef’î Divanı’nda yer alan bir beyti örnek vererek konuyu açıklar.⁴

6. Asonans: 30 'a' , 33 'e' , 13 'ı' , 26 'i' , 11 'o' , 1 'ö' , 18 'u'.

7. Aliterasyon: 8 'b' , 4'c' , 1 'ç' , 5 'd' , 4 'f' , 14 'g' , 8 'h' , 1 'j' , 9 'k' , 17 'l' , 5 'm' , 22 'n' , 28 'r' , 7 's' , 8 'ş' , 4 't' , 2 'u' , 7 'y' , 3 'z' , 2 ' ‘ ‘.

Ünlülerden 'a' ve 'e' nin, ünsüzlerden 'r' ve 'n' nin en fazla kullanıldığı göze çarpar.

“r” ve “n” :

Kaplan “r” sesinin bazen “yumuşak, kadifemsi ve kaypak hareketleri” bazen de “çok yavaş, tenbel ve zevkperest hareketleri” ifade ettiğini söyler (Kaplan, 1995, s. 202-203). İsmail Çetişli ise “r” sesinin bir bando sesi ve ritmini, gürültüyü anımsattığını belirtir (Çetişli, 2006, s. 223). Bu bilgiler ışığında gazele bakıldığında “r” sesinin ayrıca gazelde geniş zaman eki olarak tekrar edilmiş ve veznin geniş zaman anlamına gelen “muzârî” bahrinden olduğu görülür.

“n” ünsüzü hüznü ve şiddeti çağrıştırır. Özelliği itibariyle diğer ünsüzlerle daha fazla uyum sağlar (Kaplan, 1995, s. 205).

⁴ Hep nazîre dir idi şi’riñe Nef ‘î şu’arâ

Gazeliñ kâfiyesin böylece teng itmeyecek (Akkuş 1993: 314)

Köksal’ın Nef’î’nin beytinin açıklamasında kullandığı ifadeler Nef’î’nin şiirinde kullandığı kelimelerin rastgele seçilmediği izlenimi verir: “*Yani şair, 'Ey Nef’î, eğer sen gazelin kafiyesini böyle daraltmasaydın, bütün şairler (bu) şiirine nazire derlerdi.'* diyor. Nef’î’nin bu beytinden, bir nazirede kafiyeyi oluşturan kelimelerin, tanzire esas olan şiirdekilerden farklı olması gerektiği anlamı çıkmaktadır. Gerçekten de Nef’î bu gazelinde ceng, neng, peleng, seng... gibi sınırlı sayıda kelime bulunabilecek bir tercihte bulunarak kafiyeyi 'teng' etmiş kendi ifadesiyle nazire yazacakların da yolunu kapamıştır ” (Köksal 2006: 36-37). Nâbî’nin de, Nef’î’nin kullandığı kelimeleri tercih etmesi böyle bir düşünceyle yorumlanabilir.

“a” ve “e”:

Kaplan, “a” ünlüsünün genellikle şiire ağır, melankolik bir atmosfer getirdiğini, “e” ünlüsünün ise neşeli, ince, gamlı hisleri ifade ettiğini belirtir (Kaplan, 1995, s. 209).

B. Arka yapı/ İç yapı (Muhteva)

Divan edebiyatının kuralcı bir edebiyat olduğu bilinmektedir. Fakat divan edebiyatı, şairin hislerinin yanı sıra yaşadığı devrin birçok özelliğini de içinde barındırır. Bu durumu Ağâh Sırrı Levend şöyle ifade eder: “Her edebiyat, kendi devrinin bir tefekkür, bir tehassüs ve tehayyül kâinatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, san’at telâkkilerini, hurafelerini, itikatlarını, hakikî ve bâtl bütün bilgilerini taşır ” (Levend, 1984, s. 7). Mecazlarla dolu olma özelliği taşımasından dolayı divan şiiri anlaşılması güç bir şiir türü olarak görülmüş, onu açıklamaya çalışanlar da çoğunlukla mana üzerinde durmuşlardır.

Gazelin daha iyi anlaşılabilmesi için bu bölümde gazele anlamsal tabaka, nesne, karakter, alinyazısı tabakası olmak üzere dört farklı yönden yaklaşılabilir.

1. Anlamsal tabaka

1. Beyit: *Şevk-i ruhunla rûy-ı heves lâle-reng olur*
Fikr-i dehânun ile reh-i sabr teng olur

a. Kelime semantiği: *şevk*: şiddetli arzu. *ruh*: yanak. *rû[y]*: yüz, çehre. *heves*: istek. *dehân*: ağız. *reh*: yol. *sabr*: dayanma, katlanma. *teng*: dar.

b. Cümle semantiği:

Metnin kuralh düz cümleye çevrilmiş hâli

"Hevesin yüzü (sevgilinin) yanağının arzusuyla lâle gibi kızartır; ağızının fikriyle (de) sabrın yolu dar olur."

Anlam 1 (Maddi-reel-somut anlam): Realist bir bakış açısıyla bakıldığında arzulu ve tutkulu insanların yüzü kırmızı bir renk alır, şair bu nedenle arzuyu bir insan gibi düşünerek yüzünün kırmızı olduğunu belirtiyor. Sevgilinin ağzı nokta gibi küçüktür. Ona duyulan şiddetli istek âşığın yüzünü kızartır ve bu güzellik karşısında sabrı kalmaz, sabır yolu daralır.

Anlam 2 (Mecazi- soyut anlam-hayat): Sevgili o kadar güzeldir ki arzunun yüzü bu aşkla kızarmıştır. Ayrıca sabrın yolunun daralması, sabrın kalmaması, bitmesi anlamına gelir. Sabır, sevgilinin yok denecek kadar küçük ağzını düşününce kalmamaktadır. Burada sevgilinin ağzının küçüklüğüne, yani güzelliğine işaret ediliyor. Çünkü makbul olan ağzın nokta kadar küçük olmasıdır. Böylelikle âşığın, sevgilinin güzellik unsurları karşısında geçirdiği fiziksel ve manevi değişiklikler gözler önüne serilmektedir.

Anlam 3: (Mecazi- soyut Anlam- tasavvuf): Divan şiirinde “şevk” kelimesi “şiddetli arzu, keyif, neşe, sevinç” gibi anlamlarının yanı sıra ateşi de sembolize eder. Bu yönüyle âşığın canını yakar, acıtır. Âşığın canının yanması ise fenafillâha ulaşmak için var olan vasitalardan biridir. Bundan da âşık şikâyet etmez. Çünkü yolun zorlu bir yol olduğunu bilir. Yanak ise tasavvufta “tecellî-i mahz”dır. Hakk’ın tecelli ettiği yer

olması itibariyle vahdettir. Âşığın, sevgilinin yanağına yani vahdete kavuşmak için şiddetli istek duyması neticesinde yüzünün lâle rengini aldığı görülür. Lâlenin kâinata çok çeşitli renklerde boy gösterdiği bilinmektedir. Beyitte hem şevk kelimesinin can yakıcı özelliği hem de diğer mısrada divan şiirinde kırmızı rengiyle anılan “dehân” kelimesinin kullanılmasından lâlenin bu beyitte kırmızı rengi temsil ettiği anlaşılabilir. “Heves” de âşığın dünyevi isteklere saplanıp kalmasına neden olduğundan, vuslat yolunda yürümeye engel olabilir. Zaten ikinci mısrada sabır yolunun daraldığı ifade edilir.

Dudak küçüktür ve yüz vahdeti temsil ettiği için dudak, yüzün üzerindeki konumuyla sanki Allah’ın varlığında kendini yok eder. Dudağın bir özelliği de ancak sözlerle varlık bulmasıdır. Can nasıl hareketlerle var olabiliyorsa “dehân” da açılıp oradan sözler dökülünce bir varlığa bürünür. Aksi takdirde yoktur ve “olmayan, görünmeyen bir şey de ancak yâd edilir” (Tarlan 2001:61). Nâbî de “fıkır” kelimesini “dehân” kelimesiyle bu yüzden kullanmış olabilir. Sevgilinin dudağını yani yokluğu düşünen âşığın sabrı ona kavuşmak için daralmaktadır. Sabır yolu manasına gelen “reh-i sabr” tasavvufta Hakk’a ulaşabilmek için çekilen sıkıntıların yaşandığı zamanların tümünü kapsar. Yol karanlık ve zorluklarla doludur.

Âşığın vuslat konusunda hevesli ve sabırsız olması tabii görülebilir. Ancak “sabr”, âşık için en önemli meziyetlerden biridir. Ali Nihad Tarlan sabrın önemini şöyle ifade eder: “*Kur’ân-ı Azîmü’s-şân’da da Allah’ın Allah’ı sevenleri “evliyâ”, sabredenleri, iyilik edenleri, günahattan sakınanları, gazab ve hiddeti yenenleri, Allah yolunda savaşanları sevdiği açıkça zikredilir*” (Tarlan, 2001, s. 23).

2. Nesne (obje) tabakası

Temel öğeler: şevk, ruh, rûy, lâle- reng, dehân, reh-i sabr ve teng.

Beyitte yüzün lâleye benzetilmesiyle teşbih, arzusun bir insan gibi düşünülerek yüzünün kırmızı olduğunun belirtilmesiyle teşhis, yüzün kızarma nedeni sevgilinin yanağının âşıktaki uyandırdığı şiddetli arzuya ve sabır yolunun daralma nedeni de sevgilinin ağzının darlığına bağlanarak hüsn-i ta’lil sanatı yapılmıştır. Ruh, rûy, dehân arasında tenasüp sanatı dikkati çeker.

3. Karakter Tabakası: Bu beyit sadece aşk yolunda çekilen sıkıntıyı ifade ediyor olabilir. Ancak gazelin geneline bakıldığında, beyitlerde devirle ilgili bazı göndermeler göze çarpmaktadır. Bu sebeple Nâbî’nin, düşündüklerini açıkça ifade eden ve çağını ağır başlı tavırla eleştiren bir kişiliğe sahip olduğu da bilindiği için beyitten adaletin kadınlar elinde bozulduğu, paşaların halka zulmettiği, savaşların, iç göçlerin, Celâlî isyanlarının yaşandığı bir dönemde Nâbî’nin, sabrının azaldığı ve huzurlu, adaletli dönemlere özlem duyduğu anlaşılabilir. Nitekim bu durum ikinci beyitte daha açık bir şekilde ifade edilir.

4. Alnyazısı Tabakası: Şiddetli kavuşma isteği, beraberinde sabırsızlığı getirir. Vuslat gerçekleşmeyince sabır yolu daralır ve istek daha da artar.

1. Anlamsal tabaka

2.Beyit: *Böyle kalursa serdî-i evzâ'-ı rûzgâr
Nakd-ı şerâr-ı gûy-ı girîbân seng olur*

a. Kelime semantiği: *serdî*: sertlik; soğukluk. *evzâ'*: haller. *rûzgâr*: zaman, devir; yel. *nakd*: akçe. *şerâr*: kıvılcım. *gûy*: Acemlere mahsus bir çeşit oyun topu, yuvarlak şey. *girîbân*: elbise yakası. *seng*: taş.

b. Cümle semantiği:

Metnin kuralı düz cümleye çevrilmiş hâli

“Rûzgârın sertliği böyle sürerse, yaka topunun kıvılcımının parası taşa döner.”

Anlam 1 (Maddi-reel-somut anlam): Rûzgârın şiddetli bir şekilde esmesi sonucunda sineye dökülmüş kanlı gözyaşı damlalarının kıvılcımının parası değersiz olur.

Anlam 2 (Mecazi-soyut anlam-hayat): Anlamı daha iyi kavrayabilmek için “şerâr” yani “kıvılcım” kelimesinin anlamı üzerinde durulabilir. “Kıvılcım” kelimesinin bir anlamı yanmakta olan bir maddeden sıçrayan küçük ateş parçası, kıvıl, çingı; diğer anlamı ise demir ve taş gibi maddelerin güçlü çarpışmasında sıçrayan ateş durumundaki küçük parçadır (Uç vd., 1999, s. 801). “Gûy” bir meydana ata binerek eldeki sopa (çevgan) ile topa(guy) vurmaya suretiyle oynanan bir oyun topudur. Gûy genellikle sevgilinin yüzünün güzelliği, aşğın gönlü, camı ya da başı yerine kullanılır. Çevgan ise sevgilinin saçı ya da kâkülüdür. Ayrıca yuvarlak anlamına gelen “gûy” gözyaşı damlalarını da hatırlatır. “Şerâr” kelimesinin anlamı ise bizi kırmızı renge götürür. Şener Demirel de “ateş ile ilgili benzetmelerin hemen hepsinin ısı ve renk kaynaklı olduğu” nu belirtir (Demirel, 2005, s. 85). Şairin kıvılcıma benzettiği yakadaki yuvarlak, âşğın gözyaşı olarak düşünülebilir. Nitekim âşğın ciğerinden dökülen bu gözyaşı kanlıdır ve yakasına top top düşmüştür. Şair bu kırmızı lekeleri rûzgârın yanan ateş üzerindeki etkisini düşündürerek kıvılcıma benzetmiş olabilir. Şairin, rûzgâr daha da sertleşirse bu kıvılcımların taş haline geleceğini belirterek ateşin soğumanın etkisiyle katlaşıp taş haline gelebilmesini de hatırlatır. Nâbî, katlaşılan gözyaşı damlalarını da sevgili uğruna feda edilen akçelere benzetir. Ancak taş değersiz, gözyaşı ise değerlidir. Gözyaşlarının değersiz hale gelmesi de şairin bir sitemi olabilir.

Anlam 3 (Mecazi-soyut anlam-tasavvuf): Âşğın, Allah yolunda döktüğü gözyaşları, çektiği acılar vuslat için hayatta yapılan birikimdir. Bu birikimi can parasına benzeten şair, o parayla sevgiliye kavuşmayı hayal etmektedir. Ateş rengi gözyaşları, rûzgârın etkisiyle taşa dönüşmüş ve bunlar âşğın can parası haline gelmiştir.

2. Nesne (obje) tabakası

Temel öğeler: *serdî*, *rûzgâr*, *nakd-i şerâr-ı gûy-ı girîbân* ve *seng*.

Beyitte, gözyaşının taşa dönüşmesinin nedeni olarak rûzgârın soğukluğu gösterilmektedir. Taşa dönüşme, güzel bir nedenle ifade edilerek hüsn-i ta'lil yapılmıştır. “Rûzgâr” devir, “serdî” zamanın kötülüğü, “şerâr-ı gûy-ı girîbân” da yürek olarak düşünülecek olursa, yüreğin devrin kötü gidişatından taşa dönüşmesi akla gelir.

Bu bağlamda iki anlamın da kast edildiği tevriye sanatı yapılmıştır. Taşa dönüşme ve ateş kelimeleri arasında da tezat vardır. Serd, evzaè ve rûzgâr kelimeleri arasında anlam ilgisinden dolayı tenasüp vardır.

3. Karakter Tabakası: “Rûzgâr”ın zaman anlamı düşünüldüğünde ömrünün çeyrek asrını Halep’te İstanbul hasretiyle geçiren Nâbî’nin devrini eleştirmiş olabileceği akla gelir. Bilindiği gibi bu hasret yetmezmiş gibi Çorlulu Ali Paşa tarafından Nâbî’nin aylığı kesilip evi elinden alınmıştır. Gönlü hasret ateşiyle yanan şairin devrin kötü gidişatıyla bağrına taş basmış olabileceği fikri öne çıkabilir. Ancak Nâbî’nin divanını tamamladığı tarih tam olarak bilinmediği için bu beyti Halep’e gitmesinden önce de yazmış olabileceğinin belirtilmesi gerekir. Bu beyitle Nâbî, devrin kötü durumunu anlatmak istemiş olabilir.

4. Alınyazısı Tabakası: Devrin kötü vaziyetinin devam etmesi halkı olumsuz etkiler ve halkın umutları giderek azalır.

1. Anlamsal tabaka

3.Beyit: *Her kim k’ola berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk
İbrîşimi figâna gelür târ-ı çeng olur*

a. Kelime semantiği: *berg*: yaprak. – *hor*: yiyen. *şâhsâr*: dallık, ağaçlık, koruluk. *ibrîşim*: kalınca bükülmüş ipek iplik. *figân*: ızdırıp ile bağırıp çağırma, inleme. *târ*: tel. *çeng*: kanuna benzer dik tutularak çalınır bir çeşit saz.

b. Cümle semantiği

Metnin kuralı düz cümleye çevrilmiş hâli

“Her kim ki aşk ağacının büyük dalındaki yaprak yiyen (tırtıl, ipekböceği) olur, onun bedeninin ipliği bile çengin teli olup, inler.”

Anlam 1 (Maddi-reel-somut anlam): “Aşk dalının yaprak yiyicisi” anlamına gelen “berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk” kelime grubu, “figân”, “ibrîşim” gibi kelimeler ipek böceğinden ipek elde edilmesi olayını akla getirmektedir.

Nâbî, “aşk dalının yaprak yiyicisi” kelime grubuyla ipek böceğini, “ibrîşim” ile ondan elde edilen ipeği, “figân” ile de ibrişimden yapılan çengin çıkardığı sesi anlatmak istemiştir.

Anlam 2 (Mecazi-soyut anlam-hayat): İpek böceği, koza yapacak olgunluğa erişmeden kozasını öremez. Kozanın içinde kalan tırtıl önce kozasının dış kısmını yapar, daha sonra kendi vücudunun etrafını sarar. Sarma işi ilerledikçe hayvan küçülür, sonunda kozanın içinde görülmez olur. Nasıl ki âşık, sevgilisine kavuşmak için sabrediyor ve sevgilisi için canını feda ediyorsa gittikçe kozada yok olan tırtıl da ipek için kendisini feda etmiş olur.

Anlam 3 (Mecazi-soyut anlam-tasavvuf): Tırtıl, kozanın içinde karanlıkta yatarken kaynar suya atılır. Yanıp ölen tırtıl, yanıp tutuşan pervane gibidir. Ölüp sevgiliye kavuşacaktır. Ayrıca kozayı sararken gittikçe koza içinde küçülen tırtıl, belirtildiği gibi sevgilinin yolunda yok olan âşık olarak düşünülebilir.

Çengin “eğri büğrü” anlamıyla, âşığın belinin bükülmesi arasında da bir ilişki olduğu gözlenir. Nitekim bükülme ve incelik bakımından âşığın beli ile ip arasında da

bir bağ kurulabilir. Çengin teli ile ipek böceğinin ipleri arasında ilgi kuran şair, âşığın değişim sürecini gözler önüne seriyor. Ayrıca âşık zor bir yoldadır ve gittikçe benliğinden sıyrılarak yok olacaktır.

Nâbî, “Her kim ipek böceği gibi bir âşık olursa, ondan elde edilen iplik bile inler ve çengin teli olur” demek istemiştir. Âşığın inlemesi ile çengin sesi arasında da divan şiirinde ilgi kurulur. Nejat Sefercioğlu, bu konuyu şöyle ifade eder: “XVIII. yüzyıla kadar Türk müzikisinde de kullanılan çeng, sevgilinin hasreti ve cevri ü cefâsiyle eyilmiş, iki kat olmuş âşığın bedeni için benzetilen olmuştur. Bu şekil benzerliği yanında âşığın figânı ile çengin sesi arasında da ilgi kurulur ” (Sefercioğlu, 1999, s. 654).

2. Nesne (obje) tabakası

Temel öğeler: berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk, ibrîşim, târ-ı çeng.

Objelerin ipek böceğinden ipek elde edilmesini hatırlatmasıyla telmih, berg-hor-ı şahsar-ı aşk ile kendisine benzetilen (ipek böceği) söylenmeyerek kapalı istiare yapılmıştır. Çengin telinin inlemesiyle kişileştirme sanatı olan teşhisten bahsedilebilir. Ayrıca “berg-hor-ı şâhsâr-ı aşk, ibrîşim ve figân ” arasında da tenasüpten söz edilebilir.

3. Karakter Tabakası: A. Atillâ Şentürk ve A. Kartal Nâbî'nin, ahlâkçı ve bilge bir kişilik sergileyerek sosyal olayları ve dönemin yozlaşmış birtakım müesseselerini, dinî anlayış çerçevesinde değerlendirmiş olduğunu söyler (Şentürk-Kartal, 2005, s. 367). Beytin görünen anlamında kast edilen sevgili ilahî sevgili olarak düşünülebilir; yine şairin mizacı gereği bu sevgilinin, şairin hasret kaldığı devlet düzeni olabileceği de akla gelir.

4. Alnyazısı Tabakası: İnsanların aşk acısıyla inlemeleri ve bu uğurda kendilerini feda etmeleri bilinen bir gerçektir.

1. Anlamsal tabaka

4. Beyit: *Cüyende-i necât olan emvâc-ı fitneden Fâriğ-nişîn-i gûşe-i kâm-ı neheng olur*

a. Kelime semantiği: *cüyende*: arayıcı, araştırmacı. *necât*: kurtulma, kurtuluş. *emvâc*: dalgalar. *fitne*: bela, fesat, ara bozma, karışıklık. *fâriğ*: vazgeçmiş, çekilmiş; rahat, asude; başıboş kalmış, işini bitirmiş. *-nişîn*: oturan. *gûşe*: köşe. *kâm*: arzu, dilek, istek, maksat, meram, murat. *neheng*: timsah.

b. Cümle semantiği

Metnin kuralı düz cümleye çevrilmiş hâli

“Fitne dalgalarından kurtuluş arayan kimse, timsahın arzu köşesinden vazgeçmiş olur.”

Anlam 1 (Maddi-reel-somut Anlam): Bildiğimiz gibi timsah her şeyden elini eteğini çekmiş biri gibi köşeye çekilir; ama dikkatli bir şekilde etrafi gözetler ve öldürücüdür. Şair fitne dalgaları ile tehlikeli olan timsahı bu beyitte bağdaştırır. Dünyadaki fitne ve geçici hevesleri dalgalı bir denizdeki timsah gibi hayal ettirir.

Anlam 2 (Mecazi-soyut anlam-hayat): Dünyanın arzu ve isteklerinden vazgeçmiş ve rahata kavuşmuş bir âşık gözler önüne getirilir..

Anlam 3 (Mecazi-soyut anlam-tasavvuf): Dünya nefsi isteklerle dolu, aldatıcı ve fânidir. Ahiret ise bakidir. Dünya insanlara tatlı görünür; ama içinde birçok kötülük barındırır. Tatlı sular üzerindeki fitne dalgaları olarak düşünülebilecek bu manzara, dünyadaki bu aldatıcı durumların ve heveslerin timsaha benzetildiği fikrini öne çıkarır. Hatta bu beyitte timsah insanın nefsi olarak da tasavvur edilebilir.

2. Nesne (obje) tabakası

Temel öğeler: cûyende-i necât, emvâc-ı fitne, fârig-nişîn, neheng.

Fitne dalgalarından kurtuluş arayan kimse timsahın tehlikesinden kurtulmuş birine benzetilmektedir. Bu bakımdan teşbih vardır.

3. Karakter Tabakası: Mine Mengi, Nâbî'nin şiirinin özünde; okuyanı uyarma, okuyana yol gösterme olduğunu belirtir (Mengi, 2010, s. 214). Burada da Nâbî'nin, o dönemde yapılacak en iyi şeyin her şeyden vazgeçmek olduğunu söyleyerek insanlara yol gösterdiğini görüyoruz. Nitekim şairin uzun bir dönem yazmayı bıraktığını yani her şeyden elini eteğini çektiğini de biliyoruz.

4. Alnyazısı Tabakası: İnsanın her türlü dünyevi istekten arınarak huzurlu olabileceği belirtilmektedir. Kısaca, fitneden uzak duranın rahatta olduğu belirtiliyor.

1. Anlamsal tabaka

5. Beyit: *Ol şûhun âb-ı tâb-ı cemâliyle Nâbiyâ
Âyîne gark-ı sebze-i hod-rûy-ı jeng olur*

a. Kelime semantiği: şûh: hareketlerinde serbest; neşeli, şen ve oynak [kadın]; açık saçık, hayasız [kadın]. **âb:** su. **tâb:** güç, kuvvet, tâkat. **cemâl:** yüz güzelliği. **âyîne:** ayna. **gark:** suya batma, batma, batırma; boğulma. **sebze:** yeşillik, çimen. **hod- rû[y]:** kendi kendine biten, yabani. **jeng:** pas, küf, kir.

b. Cümle semantiği:

Metnin kuralı düz cümleye çevrilmiş hâli

“Ey Nâbî! Ayna, o sevgilinin yüzünün parlaklığının suyuyla pasın kendi yüzünün yeşilline boğulur.”

Anlam 1 (Maddi-reel-somut anlam): Bilindiği gibi, önceden aynalar metal levhalardan yapılırdı ve paslanmaması için üzeri örtülürdü. Aynanın ıslanması ise paslanmasına neden olur. Şair ise aynanın suya gark edildiğini söyler.

Anlam 2 (Mecazi- soyut anlam-hayat): Sevgilinin yüzü su gibi parlaktır. Bu parlak yüz suyunun etkisiyle ayna yeşil pas içinde kalmıştır. Burada sevgilinin yüzünün aynadan daha aydınlık ve parlak olduğu anlaşılmaktadır.

Anlam 3 (Mecazi-soyut anlam-tasavvuf): Ayna, Allah'ın tecelli ettiği gönlü temsil eder ve aynanın paslı olması makbul değildir. Çünkü paslanmış olan kalbe Allah tecelli etmez ve o kişi gaflet uykusundadır. Beyitte, sevgilinin yüzü karşısında kendi

yüzünün suyuyla paslanmış bir ayna ile karşı karşıyayız. Diğer taraftan Allah'ın, yarattıklarında kendisini görmek istemesi ve bu sebepten insanoğlunu yaratması nedenini düşünecek olursak “sevgili” Allah'ı temsil eder. Bu bağlamda parlaklığıyla bilinen ayna, o güzelin yüzünün parlaklığı karşısında paslı bir hal almıştır. O sevgilinin güzelliği karşısında her şey gelip geçicidir

2. Nesne (obje) tabakası

Temel öğeler: şûh, âb-ı tâb-ı cemâl, Nâbî, âyine, gark-ı sebze-i hod-rûy-ı jeng.

“Nâbiyâ” kelimesinde nida edebî sanatı açıkça görülür. Ayrıca aynanın paslanması yani yeşil bir renk almasına da sevgilinin aynaya bakması neden gösterilmiştir. Bu beyitte de diğer beyitlerin çoğunda görüldüğü gibi hüsn-i ta'lil vardır. Ayrıca sevgili “şûh” olarak adlandırılmış ve benzeyen söylenmeyerek açık istiare yapılmıştır. Bununla birlikte “jeng” ve “sebze” kelimeleri arasında birinin eskimeyi diğerinin de yenilenmeyi karşıladığı düşünülecek olursa, bu kelimeler arasında da tezat sanatı olduğu söylenebilir.

3. Karakter Tabakası: Beyit şairin hayal gücünün mükemmelliğini gösterir.

4. Alnyazısı Tabakası: Güzellik bakımından sevgilinin karşısında her şey yetersiz kalır.

Sonuç

Nâbî'nin, sosyal olaylar karşısındaki üzüntüsünü beyitlerle ifade ederken bir yandan da vezin, kafiye, redif, asonans, aliterasyonla gazelin manasına uygun ahenk katmaya, vurguyu artırmaya çalıştığı görülür. Veznin şiddetli arzu, heyecan, yüce duygular ifade etme özelliğinin olduğu, “r” sesinin yavaş hareketleri, “a” sesinin melankolik bir atmosferi ifade ettiği belirtilmiştir. Şairin, gazelde geçen “sabır yolunun daralması, rüzgarın sert vaziyetinin devam etmesi, fitne dalgalarında rahat bir köşe bulunup her şeyden vazgeçilerek huzur arama” gibi ifadelerle devrinin eleştirisini yapmış olabileceği sezilmektedir. Biçim ve mananın birbiriyle uyumu konusunda ne kadar titiz olduğu rahatlıkla görülebilen Nâbî'nin bu özelliğini gösteren bir diğer husus da redifin geniş zaman kipiyle çekimlenip vezin için geniş zaman anlamına gelen “muzârî” bahrinin tercih edilmiş olmasıdır.

Bu çalışmayla Osmanlı'nın parlak döneminin sona erdiği, toprak kayıplarının yaşandığı, saray kadınlarının daha fazla söz sahibi olduğu ve birçok yönden düzensizliğin görüldüğü bir dönemde yaşamış olan Nâbî'nin, gazeli karakteri ve yaşamış olduğu dönem göz ardı edilmeyerek ontolojik olarak çözümlenmeye ve daha görünür kılınmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Akkuş, M. (1993), *Nef'i Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Bayram, Y. - Aydemir A. (2008), "Hazan Gazeli'ne Farklı Bir Bakış", *Prof. Dr. Celâl Tarakçı Armağanı*, Ankara, ss. 111-123.
- Bayram, Y. (2008), "Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine", *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu*, İstanbul, ss. 167-182,
- Bilkan, A. F. (1997) , *Nâbî Dîvânı I*, MEB Yayınları, İstanbul.
- Çetişli, İ. (2006), *Metin Tahlillerine Giriş/1-Şiir*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Demirel, Ş. (2005), "Hüsni ü Aşk'ta Ateşle İlgili Teşbih Unsurları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.15, S. 2, Elazığ, ss. 80-105.
- Devellioğlu, F. (2000), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dilçin, C. (1986), Divan Şiirinde Gazel, *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, S. 415-416-417, ss. 82.
- Divân-ı Nâbî* (1876), Şeyh Yahya Efendi Matbaası, İstanbul.
- İçli, A. (2009), "Necati'nin Bir Şiirinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi", *e-Journal of New World Sciences Academy*, C.4, S.1, ss. 100-102.
- İpekten, H. (2007) , *Eski Türk Edebiyatı –Nazım Şekilleri ve Aruz-*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M. (1995), *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karahan, A. (2006), "Nâbî mad.", *T. Diy.Vak. İslâm Ansiklopedisi*, T. Diyanet.Vakfi Yayınları, C. 32, İstanbul, ss. 258-260.
- Kartal, A. (1998), *Klâsik Türk Şiirinde Lâle*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köksal, M. F. (2006), *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Levend, A. S. (1984), *Divan Edebiyatı –Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar-* Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Macit, M. (2005), *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, F. (2007), "Osmanlı Şiirine Sanat Ontolojisiyle Yaklaşmak Üzerine", *Turkish Studies*, C. 2, S. 4, ss. 680-684.
- Sefercioğlu, N. (1999), "Dîvan Şiirinde Mûsikî ile İlgili Unsurların Kullanılışı", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, C. 9, Ankara.
- Şemseddin Sâmî (2006), *Kâmûs-ı Türkî*, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Tarlan, A. N. (2001), *Fuzûlî Divanı Şerhi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tökel, D. A. (1996), "Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî'nin Bir Gazeline Uygulanışı", *Yedi İklim*, S. 74, ss. 53-59, İstanbul.
- Tunalı, İ. (2011), *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Türkçe Sözlük* (1999), Yayına Hazırlayanlar: Uç T., Alkan K. , Büker, A. C. , Dikmen, A. , Koçak, Sevinç, Dil Derneği Yayınları , 2, Ankara.
- Yeter, G. B. (2010), "Ontolojik Analiz Metoduyla Yunus Emre'nin Bir Şiirinin İncelenmesi", *Mukaddime*, S.3, ss. 141-154, Mardin.

