

NÂİLÎ'NİN İMAJ DÜNYASI VE GAZELLERİNDEKİ YANSIMALARI

IMAGES OF NAILI AND THEIR REFLECTIONS WITHIN HIS POEMS

МИР ИМИДЖА НАИЛИ И ОТРАЖЕНИЕ В ГАЗЕЛЯХ

Arş. Gör. Fettah KUZU*

ÖZET

Yaşadığı toplumun bir parçası olan her sanatçı gibi Nâilî de içerisinde yaşadığı topluma ait kültürel ve edebî özelliklerle yoğrulmuş ve geleneksel şiir sanatının imkânları ile sanatçı gücünün ortaya koyduğu kendine mahsus hayallerini şiirlerinde dile getirmeye çalışmıştır.

Nâilî, gazellerinde yer alan özgün hayallerini dile getirirken sıradan unsurların sıra dışı kullanımlarından faydalanmıştır. O, Birbirleriyle tezat oluşturan kavramlardan uyum elde etmek, soyut olanı somut olanla veya somut olanı soyutla betimlemek, duyuşsal anlamda birbirinin tavsifinde ilgi kurulması imkânsız olan unsurları birleştirmek ve bütün bunlar vasıtasıyla okurunda geniş ufuklar açıp farklı bakış açıları geliştirmek hususunda kalemini ustaca oynatmayı becerebilen bir şairdir. Nailî'nin, şiirlerinde kullanmış olduğu alışılmadık bağdaştırmaları, her okurda farklı örneklerde farklı görüntüler meydana getiren bir özellik arz etmektedir.

Bu çalışmada Nâilî'nin divanındaki gazeller incelenerek, şairin ortaya koyduğu imaj dünyasındaki farklılıklar/geleneksel imajları farklı kullanımları? tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nâilî, Şiir, Şair, İmaj, Alışılmadık Bağdaştırmalar, Tahlil

ABSTRACT

Like any artist who is a part of his society, Naili has as well tried to mention his original imaginations being produced depending upon his artistic potential with the opportunities of traditional poetry and grown with cultural and literal characteristics belonging to the community in which he lived.

While expressing his peculiar imaginations, Naili has utilized unusual applications of usual components. He has been a poet, who could manage to write skilfully in terms of reaching harmony from antonymous concepts, describing the concrete one by the abstract and vice versa, unifying the elements which have no any relationship in defining each other sensorially and by the means of all those acts developing different viewpoints by opening

* Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi-Ardahan/TÜRKİYE

new horizons in the minds of his readers. Unfamiliar combinations within his poems have presented different images in different samples for every reader.

In this study, by analysing lyric poems in Naili's divan, different usages/using traditional images in a different way put forth by the poet are tried to be determined.

Key Words:

Naili, Poetry, Poet, Image, Unfamiliar Combinations, Analyse

РЕЗЮМЕ

В обществе где живет он был одной частью как каждый мастер своего дела, Наили размялся особенностями относящимися к культуре и литературе общества где живет и с возможностями традиционного искусства стихотворения попытался произнести в своих стихах предназначенные только для себя фантазии вмести в них мощь искусного мастера.

Произнося оригинальные фантазии взявшие свое место в газелях Наили, пользовался необыкновенным употреблением обыкновенных элементов. Он мог из противоречащих друг другу понятий добыть согласованность, так он мог описывать абстрактную вещь с конкретной вещью или конкретную вещь с абстрактной, в чувствительном смысле в описании между друг другом построить связь невозможных элементов и соединить их, он поэт который может искусно использовать ручку в вопросе развития имеющую отличие от других точки зрения и со всеми этими средствами открыть у читателя круг обширных знаний.

В этой работе мы попытаемся исследовать газели Наила в диване, установить разные употребления расположенные поэтом.

Ключевые Слова:

Наили, Стих, Поэт, Имидж, Непривычные Связки, Анализ

GİRİŞ

Edebî Eserleri Okuma ve Değerlendirme Süreci

Sanat eserinin sanatçı tarafından meydana getirilmesinden sonra ortaya çıkan değerlendirme süreci, sanat çevrelerince halen tartışılmakta olan önemli bir meseledir. Bu anlamda edebî eserlerin okunması ve yorumlanması aşamasında çeşitli akım ve ekollerin öne sürmüş olduğu birçok metot ve yöntem bulunmaktadır. Yazarın biyografisine bağlı olarak eseri ele alan, yazarın psikolojisinden şiirdeki anlama ulaşmayı amaçlayan yazar eksenli yorumlama uzun süre en etkili analiz yöntemi olarak kullanılmıştır. Günümüze gelindiğinde ise yazar merkezli yorumlama terk edilmeye başlanmış, bunun yerine bizzat metnin kendisine yoğunlaşılana metin merkezli yorumlama ile metnin anlamının bizzat okurun bakış açısıyla tamamlandığını savunan okur merkezli yorumlama ve çözümleme yöntemleri geliştirilmiştir. Bu iki yeni yaklaşım, metnin yazardan bağımsız olarak var olan evrensel niteliğinin doğal sonucudur. Özellikle okur eksenli çözümlemede, insanlar arasında var olan bireysel farklılıklar, metinle olan iletişimde zorunlu bir göreceliliği de beraberinde getirmekte, bu da farklı okurların bakış açılarında aynı şiir veya anlatının çok farklı düzeylerde çeşitli kurgulamalarla yeniden yaratılmasına imkân sağlamaktadır. Zira şiir veya anlatı, Eco'nun "*...çünkü bilindiği gibi, metin okurdan epey işbirliği isteyen tembel bir araçtır.*" (Eco, 1996: 36) şeklinde belirttiği gibi, ancak okurun da katılımıyla

tamamlanacak, okurla karşılaşınca dek yarım kalacak bir olgudur. Bu noktada okurun sanat eserine bakışı, sanat eserinden ona yansıyan her türlü çağrışım yardımıyla çeşitlenip değişecek ve gelişecektir.

Bu hususta yapılması gereken, bir şiir veya mısrayı tahlil veya analiz ederken tek yönlü bakış açılarının kısır imkânları ile yetinmekten ziyade çok yönlü, geniş ufuklu bakış açıları geliştirmektir. Zira “*Metnin anlamı yazardan daha eser ortaya çıkarken ayrılır ve onunla ilgi niyet ve kontrol gücünün ötesinde bir dünyaya açılır.*” (Tatar, 1999: 53) ve bundan dolayı gerektiği yerde her türlü teori ve felsefi akımdan istifade edip metnin anlamını ön plana çıkarmak, bu anlamda metinle diyaloga geçerek cevabı istenen her türlü soruyu bizzat ve doğrudan metne sorup cevabını da yine ondan almak önemli hususlardır.

Bütün bunlar, elbette ki yüzyıllar boyu işlenip gelişmiş bir şiir geleneğini inkâr ve ihmal etmeyi gerektirmeyip, bilakis bu şiir geleneğini gereğince anlayıp özümsemeyi ve yapılacak her türlü incelemede başvurulacak metot ve yöntemi bu gelenek üzerine inşa etmeyi zaruri kılacaktır.

1. Nâîlî'nin Klâsik Türk Edebiyatındaki Yeri

Nâîlî; klâsik Türk edebiyatı içerisinde kendine has üslubu ve şiirlerinde geliştirdiği orijinal söylemi ile özel bir yere sahip nadir şairlerdendir. Özellikle Sebki Hindî'nin, Türk şairler içerisinde en başarılı takipçilerinden olan Nâîlî, şiirlerinde kullandığı uzun terkipli ifadeler, soyut-somut birleşik tamlamalar ve klâsik unsurların farklı kullanım denemeleriyle ön plana çıkmayı başarabilmiş şairlerdendir. Onun bu özellikleri, kendi çağdaşı ve kendinden sonra yetişen şairler, özellikle de klâsik devrin son başarılı temsilcisi Şeyh Gâlib üzerinde oldukça etkili olmuştur.

Nâîlî'nin gazellerinde göze çarpan en önemli hususların başında, klâsik şiirin temel taşı olarak nitelendirilebilecek olan tasavvuf ve ilgili unsurlar gelmektedir. Zaman zaman oldukça açık ve anlaşılır ifadelerle ortaya koymuş olduğu tasavvuf öğretisini, birçok şiirinde mecazî bir dil içerisinde okurlarına sunmuştur. Şiirin bir sanat faaliyeti olmasından hareketle onun şiirlerinin kuru birer tasavvuf anlatısı olarak anlaşılmaması gerektiği unutulmamalıdır. Zira her sanatçı, eserinde belli konuları işlerken sanatsal ifadeyi ortaya koymak için çabalar. Aksi takdirde ortaya çıkan eser sanat eseri olma özelliğini elde etmekten uzak kalır. Bu anlamda Nâîlî de bir sanatkâr titizliğinde kurguladığı şiirlerinde, okurlarına sınırsız hayal âlemlerinin kapılarını gösterir. Bu kapıları açacak ve farklı âlemlere geçecek olan, istidadı nispetinde bunu başarabilecek okurlar olacaktır.

Bu çalışmada Nâîlî'nin divanındaki gazeller incelenerek, şairin ortaya koyduğu farklı kullanımlar tespit edilmeye çalışılacaktır. Farklılık kavramıyla kastedilen sadece yeni mazmun veya benzetme unsurlarını ortaya koymak olmayıp, şairin bilinen mazmun ve benzetme unsurlarıyla kurgulamış olduğu farklı imaj ve hayal dünyalarının kapılarını açma noktasında farklı bakış açıları geliştirmeye gayret etmektir.

2. Nâîlî'nin Gazellerinde Alışılmadık Bağdaştırmalar ve Geleneksel İmajların Dönüşümü

Her sanat eserinin ontolojik anlamda meydana gelebilmesi için bir yaratıcıya ve bu yaratıcının kullanacağı bir malzemeye ihtiyaç vardır. Şiir söz konusu olduğunda şairin elindeki temel malzeme kelimelerdir. Ancak kelimelerin şiir içerisindeki kullanımı günlük dilden büyük ölçüde farklılık gösterir. Kelimeler, günlük kullanımda herkesin üzerinde fikir birliği sağladığı ortak anlamlar yüklenmişken şiirde diğer kelime ve söz öbekleri ile birlikte, çok daha çeşitli bağlamlar kazanarak okurlara yeni anlam kapıları açan birer anahtar konumuna gelirler.

Dilbilimsel anlamda, bir araya getirilmeleri normal algılanan iki kavramın oluşturduğu tamlamalar “alışılmış bağdaştırmalar” (Aksan: 2006: 151) olarak kabul edilmektedir

“buna karşın sarı ilgi, yeşil çalışkanlık, kahraman felsefe gibi, yine sıfat tamlaması niteliği taşıyan, ancak yadırgatıcı, dilde kullanılmamış ve mantığa aykırı birleştirmelerde anlamsal özellikler ve ayırıcılar arasında uyum sağlanamadığı için bunlar alışılmamış bağdaştırmalar’dır ve günlük, doğal dilde kullanılmaz.” (Aksan: 2006: 151)

Klâsik Türk şiiri, diğer bütün şiir geleneklerinden, birçok noktada daha muhafazakâr bir durum arz etmektedir. Asırlar boyunca ortaya konulan sayısız eserlerin birçoğunun ortak bir şiir malzemesi, mazmun sistemi ve benzetme unsurları ile meydana getirilmesi ve bu sebeplerden dolayı da birbirleriyle oldukça benzer bir mahiyet arz etmeleri böylesine bir kapalı yapının oluşmasındaki asıl etkenlerdir. Böylesine yerleşik ve kalıplaşmış imkânlarla sınırlandırılmış bir şiir geleneğinde ön plana çıkmak isteyen şair, elinde olan malzemeyi en uygun şekilde kullanmak, farklı mazmunlar yaratmak ve bilinen benzetme unsurlarını alışılmadık bağdaştırmalarla okurlarına sunmak durumundadır. Böyle bir kullanım, bilinen şiir malzemesinden özgün ve farklı kullanımlar elde etme hususunda etkili olacaktır. Aksi takdirde, klâsik şiire yöneltilen en büyük eleştirilerden olan “kendini tekrar etme” ve “şiirlerin aynı özelliklerde olması” iddialarından kurtulmak mümkün olmayacaktır. Şiirin anlamlandırılması noktasında okurun rolü unutulmaması gereken önemli bir husustur. Okurların bu şiirlere bakarken kendi ruh dünyalarından ve bilinçaltı durumlarından da istifade etmek suretiyle söz konusu şiirlerin çözümlenme ve anlamlandırılma sürecine katkıda bulunmalarının zorunluluğudur.

Nâîlî, birçok büyük şairin de yaptığı gibi kendine has bir üslup ve söylem geliştirerek gelenek içerisindeki yerini haklı olarak almayı başarabilmiştir. Onun şiirlerinde kullanılan malzeme, klâsik şiirin geleneksel malzemesidir.

Şular ki bî-haber-i germ ü serd-i âlemdir
Nedir cefâ-yı şitâ lutf-ı sayf bilmezler (G.52/3)

Yukarıdaki beyitte yer alan ifadelerinde Nâîlî, kendisinden bir asır kadar önce yaşamış olan Hayâlî Bey’in aşağıda yer alan beytindeki söyleminden çok da farklı bir ifade dile getirmemiştir.

“Harâbât ehline dûzâh ‘azâbın anma ey zâhid
Ki bunlar ibn-i vakt oldu gam-ı ferdâyı bilmezler” (Tarlan, 1945: 126)

Görüldüğü üzere her iki şairin söylemleri, klâsik şiir geleneği sınırları içerisinde, belli üslup farklılıkları dışında oldukça benzer özellikler taşımaktadır. Her iki şiirde de tasavvuf öğretisi çerçevesinde vahdet yolunu tutan tarikat ehlinin maddi âleme olan kayıtsızlıkları dile getirilmektedir. Ancak Nâîlî, klâsik şiir dünyasının bu belirli ve mahdut malzemesinden farklı bağlam ve çağrışım dünyaları geliştirmek suretiyle klâsik söylemi zorlamış ve birçok şiirinde gelenekselin ötesine geçerek özgün eserler ortaya koyabilmiştir.

Nâîlî, şiirlerini meydana getirirken sanatçı kişiliğinin ona sağladığı imkânlar dâhilinde kendi entelektüel birikimini gözler önüne sermekte, eserlerinde ele aldığı konularla iyi bir tahsil gördüğünü de ortaya koymaktadır. Klâsik şiir ile ilgili bilgi birikimini, âdeta eleştirel tarzda kaleme aldığı bir gazelinde şöyle dile getirmektedir:

Severiz gördüğümüz âfeti dil-ber diyerek
Başlarınız nâle vü feryâda sitemger diyerek (G.200/1)

Yukarıda matla beyiti verilen gazelinde Nâîlî, sadece klâsik Türk ve Fars edebiyatlarının değil, aslında geleneksel ve modern şiir geleneklerinin neredeyse tamamında hâkim olan bir gerçeğe dikkat çekerek hem aşk olgusunun hem de bu olgunun

şiire yansımalarının bir eleştirisini yapmaktadır. Klâsik şiirde aşkın ve aşk hallerinin bir poetikası olarak düşünülebilecek olan bu gazelde ve özellikle de gazelin matla beytinde Nâilî, âşıklar adına konuşmakta, bir güzeli beğenip ona âşık olma ve hemen akabinde bu aşkın ortaya çıkardığı acı, keder ve sıkıntılar sonrasında sevgiliden şikâyet etme durumlarına vurguda bulunmaktadır.

Bir Sebk-i Hindî şairi olarak Nâilî, birbiri ile doğrudan ilgi kurulması güç, hatta imkânsız gözüken kavramları bir araya getirerek alışılmadık bağdaştırmalar yaratmak ve bu şekilde okurunu farklı anlam dünyalarında gezintiye çıkarmak hususunda oldukça başarılıdır:

Hattın ki bâğ-ı dilde bahâr-ı siyâh açar
Hasret zemîn-i sînedede ezhâr-ı âh açar (G.50/1)

Ezhâr-ı âh kavramıyla âşığının sinesinde âh çiçeklerinin açılmasından bahsedilirken, çiçek açılmasının olumlu yönü ile “âh” kavramının olumsuz özelliği bir arada kullanılmaktadır. Yine, normal şartlarda çiçeğin açılması için gereken güneş ve su olumlu kavramlar olurken, burada “âh çiçekleri” için gerekli olan hasret olumsuzdur. Sine, üzerinde çiçek yetişen bir zemin olması yönüyle toprağa işaret etmektedir. Toprak ise insan bedeninin özünü teşkil eder. Aynı zamanda toprak, bir hor görülmüşlüğü de simgeler. İnsanın beden toprağında açılan çiçekler, sevgilinin hasretinden yanan âşığının “âh”ı ile meydana gelen yaralardır. Yara, rengi itibarı ile çiçeğe benzer. Çiçeğin açması için su ve ısı gerekir. Ancak söz konusu çiçeği açtıran hasret ve ondan kaynaklı kan ve âşığının “âh”ında bulunan yakıcı ateştir. Bu yönüyle siyah bahar, baharın âşık için zorlu ve ıstıraplı bir süreci de beraberinde getirdiğine işaret etmektedir.

Kavramsal anlamda siyah ve bahar kelimeleri tezat teşkil eden kelimelerdir. Kavramsal zıtlıklarının ötesinde biri renk, diğeri bir mevsim adı olan bu iki kavramın birbirleriyle nitelendirme ilgisi yönüyle bir araya gelmesi, farklı ve alışılmadık bir kullanımdır.

“...on yedinci yüzyıla birlikte görülmeye başlanan bir bahâr-ı siyâh (siyâh-bahâr) tamlaması ilginçtir. Dikkat ettiğimizde, zıtlığı vurgulayan bu tamlamanın bir Hint üslubu özelliği olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü on yedinci yüzyıl, edebiyatımızın Hint üslubunun etkisi altında ürünler vermeye başladığı bir dönemdir. Söz konusu tamlamayı Divan şiirinin kronolojik seyrini dikkate alarak takip ettiğimizde on yedinci yüzyıla kadar hiç kullanılmadığı, örneğin bu yüzyılın başında yaşayan Nef’î’nin şiirlerinde geçmediği, ancak yüzyılın ortalarında yaşayan Nâ’îlî’nin şiirlerinde karşımıza çıktığını gözlemlemekteyiz. Bu da söz konusu tamlamanın Hint üslubuyla ortaya çıkan bir üslup özelliği olduğunu göstermektedir.” (Yıldırım, 2007: 142)

Yıldırım’ın da ifadesiyle bu tamlama Sebk-i Hindî’nin bir özelliği olarak ve tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk defa Nâilî’de karşımıza çıkan bir kullanımdır. İlk bakışta bahar kelimesinin bütün olumlu çağrışımlarını alt üst eden, yıkıcı ve yok edici bir anlam katmanını barındıran siyahlık olgusu, aslında zıtlıklar üzerine kurulu olan âlemin_ontolojik anlamda varoluşsal gerçekliğine bir vurgu yapmaktadır.

“Siyâh-bahâr, aynı zamanda iki varlık alanının çakışma sınırındaki hâli simgelemektedir. Dikkat edilirse bu geçişte “ara tonlar” söz konusu değildir. “Akl-ı maaş”ın tecrübesine göre birbirinin tamamen zıddı olan iki durum vardır. Dolayısıyla bu geçişler ânî ve keskin olmaktadır. Şöyle ki bir üst varlık alanına geçmek için, içinde bulunulan varlık alanının “ikmâl” edilmesi gerekmektedir. Zira “üst”ü tam idrâk edebilmek ancak onunla mümkündür. Sönmekte olan bir ateşin, sönmeyen hemen önce tekrar alevlenmesi; şafak atmadan önce gecenin en kesif karanlığa bürünmesi; ölmek üzere olan bir canlının son nefesten hemen önce ânî hareketlenmesi gibi, bir nevi eksik kalanın

tamamlanması gerekmektedir. “Nur katmanı”na tam geçişi idrak edebilmesi için, sâlikin kesretin kesafetini tam olarak tecrübe etmesi gerektiği söylenmiştir. Bu da kesretin sembolü olan “zulmet”i bihakkın yaşamakla mümkündür.” (Yıldırım, 2007: 6)

Her şeyin zıddı ile bilinebileceği gerçeğinden hareketle beyazın, nurun ve aydınlığın idrak edilebilmesi için siyah ve karanlık olgularının var olması gereklidir.

İnsanın dünyaya gönderilişinin sırrını idrak ve bu sırrın gerektirdiği biçimde bir hayatın yaşanmasındaki ehemmiyeti, sınırlı insan ömrüne yaptığı göndermelerle dile getiren Nâilî, hayatın akışındaki hız karşısında insanın vakti iyi kullanmasını öğütlemektedir:

Hâr-ı gama rencîdeliğin vakti değildir
Bu bâğda gül-çîdeliğin vakti değildir (G.54/1)

Nâilî'nin, “vakti değildir” redifli gazelinde esas olarak klâsik unsurların kullanımı yer almakla birlikte, şiirin tamamında zamanın kısa ve sınırlı olmasına bir göndermede bulunmaktadır. İnsanın, dünyaya gelmesi ve belli bir süre yaşadktan sonra hayatının sona ermesi gerçeğinden hareketle bu dünyada bulunulan kısa süre içerisinde yapılması zaruri olan işler dışındaki her türlü faaliyetin bir kenara bırakılması gereğinden bahsedilmektedir. Şiir boyunca, telaş ve acele ile hareket eden bir insanın zamanla ilgili uyarıları yankılanmakta, bir anlamda kısa ve öz bir “zamanın poetikası” yapılmaktadır.

Klâsik şiirimizde dört unsur (su, ateş, toprak ve hava) hemen her şairin şiirlerinde farklı boyutlarda ele alınmıştır. Mutlak anlamda olmasa bile en azından Şeyh Gâlib'in ateş unsuruna verdiği özel önemle kıyaslanacak olursa Nâilî'nin gazellerinde su, egemen unsur olarak karşımıza çıkar. Özellikle gözyaşı ve kanlı göz imajlarının oldukça sık kullanılmış olması, bu iddiayı doğrular niteliktedir.

Ey hûn-ı ciger şîşe-i çeşm-i teri doldur
Ârâyîş-i bezm-i gam olan sâgarı doldur (G.67/1)

Gözleri kan çanağına dönmüş bir insan portresi çizilerek, acı ve sıkıntı içerisinde olan bir kişinin, sıkıntılı ruh halinin fiziksel boyutta akseden somut görüntüsü tasvir edilmektedir.

Beyitte bir âşığın bir anlamda kendi varlığından soyutlanarak başka bir âlemden kendi kendisine yaptığı telkinleri duyulmaktadır. Kendi ciğerine kanamasını ve bu kanla gözlerini doldurmasını söylerken acı çekmenin gerekliliği ve kaçınılmazlığına vurguda bulunmaktadır. Kan akıp da maddeden kurtulamayınca rahat ve mutluluk elde edilemeyecektir. Gam meclisinin süsü olan kadeh göz, bu kadehin içkisi de âşığın kanı olacaktır.

Nemli göz şişesi, kadehine ciğer kanı (şarap, içki) dolması ve bu kadehin (göz), gam meclisinin süsü olması, ona biçilen bir değerdir. Süs, bulunduğu ortamda insanın görsel ve ruhsal olarak zevk aldığı, bir parçası olduğu objeyi güzelleştiren bir özellik arz eder. Kan dolu bir gözün süs olarak değerlendirilmesi, onu olumlu kılacak bir benzetme ile yani şarap dolu bir kadehle mümkün olacaktır. Zira meclis, şarap içmek için âşıkların bir araya geldikleri bir mekândır ve burada aşk şarabı içilmektedir. Kadeh (göz) de sıradan bir kadeh olmayıp, sevgili uğruna çektiği gam sonucu kan ağlama noktasına gelen âşığın aşktaki derecesini gösteren bir olgudur. Ayrıca şarap dolu kadeh veya kan dolu göz renk itibarı ile yakutu hatırlatmakta, böylece başka bir artı değer kazanmaktadır.

Sürekli olarak gam ve kederden ağlayan ve bundan dolayı kanlanmış bir göz manzarasıyla, geceden sabaha çıkma sürecinde bir ara merhale olan güneşin doğuş anı ve bu anda meydana gelen kızılığa da üstü kapalı bir göndermede bulunmaktadır:

Aksin düşürüp lücce-i hûn-âba sipihrin
Ol meyle bu nüh câm-ı ziyâ-güsteri doldur (G.67/2)

Bir önceki beyitte yer alan göz manzarası bu beyitte kandan bir deniz şeklinde tasavvur edilmektedir. Beyitte yer alan hayal, göksel unsurların suya yansmasıyla kurulmaktadır. “Mademki yaşam bir düş içinde bir düş ve evren de bir yansıma içinde bir yansıma; öyleyse evren sonuçta mutlak bir imge’dir. Göl, gökyüzünün imgesini hareketleştirerek kendi bünyesinde bir gökyüzü yaratır.” (Bachelard, 2006: 59). Burada su; göl veya deniz gibi büyük bir varlıkla değil kanla dolu bir göz olgusuyla canlandırılmaktadır. Lücce-i hûn-âb tamlamasıyla aslında gözün kanlı olmasının yanı sıra bütün fiziksel âlemi müşahade aracı olmasına da işaret edilmektedir. Göz, şahadet âleminin algısında en önemli duyu organıdır. Metafizik âlem söz konusu olduğu zaman göz devreden çıkar ve sezgiler devreye girer. Bu noktada gözün kanlanması, feridin maddeden sıyrılıp hakikati idrak etmesine ve sonrasında dokuz felekle işaret edilen bütün varlık âlemini ve bu âlemlerin yaratılışındaki aşk gerçeğini anlayabilmesine delalet eder. Burada Nâilî’nin aşkın değer ve gücü ile mükemmel bir kurgulaması söz konusudur. Dokuz kadehin aşk şarabıyla dolması, âlemlerin (Gök âlemlerinin dokuz kat olmasına işaret var) aşka gark olmasıdır. Bütün bu dokuz felek (dokuz kadeh) ve bunların yansıma alanı olan deniz olguları, küçük bir insan uzvu olan göz ve gözdeki kanlı su kavramlarıyla ifade edilmekte ve mikrokozmos olan insan ile makrokozmos olan kâinatın birbirini temsil güçlerine imada bulunmaktadır.

Sevgilideki güzellik unsurları ile ilgili olarak kullandığı malzemeyi en güzel şekilde değerlendirmeye çalışan Nâilî, bu uzuvlarla ilgili olarak farklı objelerle geliştirdiği değişik benzetme ve tamlama sistemiyle yardımcıyla okurlarını şiirsel sürecin etkin birer aktörü haline getirmektedir.

Gerdenin şem’a-i fânûs-ı girîbânındır
Mâh-ı Nahşeb gibi mahbûs-ı girîbânındır (G.89/1)

Mâh-ı Nahşeb veya Mâh-ı Mukanna olarak bilinen suni ay, hem parlaklık ve etrafına verdiği aydınlık ile hem de bir kuyuda bulunması yönü ile klâsik şiirimizde yaygın biçimde kullanılmıştır.

“Başına bağladığı bir kumaş parçasından dolayı mukanna: peçeli olarak bilinen, bazılarınca tanrılık iddiasında bulunduğu da söylenen Hâşim bin Hekîm bin Atâ’nın hikmet ve kimyâ bilgisi ya da büyü ve hokkabazlığıyla yaptığı ayı, Türkistan’ın Nahşeb şehrinde Siyam dağı eteklerinde bir kuyunun içerisinden gökyüzüne gönderdiği, bu ayın iki ay süreyle her gece bu kuyudan yükselip çok geniş bir alanı aydınlattığı söylenmektedir.” (Yıldırım, 2008: 494)

Sevgilinin boynu bir mum, onu örten giysi yakası ise bu mumun içine konulduğu bir fanus olarak telakki edilmekte ve bu yönüyle “Mâh-Nahşeb” olarak tanımlanmaktadır. Mâh-ı Nahşeb’in bir kuyuda bulunması ile sevgilinin o ay kadar berrak ve parlak olan boynunun giysi içerisinde kalması arasında esaret yönü ile bir ilgi kurulmaktadır. Ayrıca mum ile boyun arasında şekil ve yumuşaklık bağlamında da bir benzetme bulunmaktadır.

Klâsik şiirde âşık ve âşığın gönlü ile ilgi olarak çok sayıda mazmun ve teşbih meydana getirilmiştir. Nâilî bu mazmun ve teşbih unsurlarını, yine kendi kabiliyetinin imkânları dâhilinde özgün ve orijinal söylemler geliştirmede kullanmıştır:

Var ise seng-i siyâh-ı kalb-i âşıktır mihek
Yohsa o şühun ayâr-ı hüsn ü ânın kim bilir (G.97/2)

En değerli varlığı belirleyen unsur, en değersiz varlığın mevcudiyetine bağlıdır. Siyah taş ifadesi en değersiz olanı simgelerken, varlığı ile en değerlinin anlaşılmasında

alternatifsiz bir zarurete işaret etmektedir. Âşık, ne kadar yoğun bir aşkla severse, sevgilisi o denli değer kazanacaktır.

Beyitteki taş ifadesi, bütün görünen anlamalarının ötesinde daha örtük ve kapalı başka bir çağrışım değeri ile de karşımıza çıkar. Hıristiyan ve Yahudi bilgelerin “felsefe taşı” dedikleri bir olgu, mükemmeliyet sürecinin sembolik bir aracı olarak kabul edilir.

“Felsefe Taşı her insanda vardır. Ona bir taş benzediği için değil, sadece sabit özelliğinden dolayı taş denilir, ateşin etkisine karşı koymada herhangi bir taş kadar başarılıdır... Özelliği ruhsaldır. O bir ruh veya mükemmellik timsalidir. Akıl, tekâmülün birincil aracıdır. Tekâmülün amacı ise, hakikati aramaktır. İnsan, Tanrıya ulaşma yolunda büyük bir aleve dönüşebilecek kıvılcımı kendi varlığı içinde saklamaktadır. Önemli olan bu kıvılcımın ortaya çıkartılmasıdır. Bu felsefe taşıdır. Tekâmül, her bireyin kendi kapasitesi ile sınırlıdır. Eski bir deyişle, Bilgi bir denizdir ancak her akıl birey ondan, kendi elindeki kabın büyüklüğü kadar su alabilir.” (Yüksel,2010)

Beyitte yer alan mihenk taşı da bir felsefe taşıdır. Kavramsal olarak İslam medeniyetine yabancı görünse de, aslında tasavvufun temel öğretisi olan “insan-ı kâmil” olmak için çabalamakla eşdeğer bir anlama sahiptir. Böyle olunca da insanın gönlündeki siyah nokta veya siyah taş, o insanın İlâhi aşka olan kabiliyeti nispetinde onun değişim ve dönüşüm durumunu, olgunlaşma sürecini tayin edecektir.

“Aranan Felsefe Taşı, ötede beride değil, bizzat insanın içinde, gönlündedir. Anlatılmak istenen, çeşitli bilinçaltı, cehalet, önyargı mertebelerinin ıslahından, yani taşın pürüzlerinin giderilmesine başlayarak, insanın kendi kendini sağlam bir bilinç ve karakter yapısı üzerinde yeniden inşa etmesidir. Yani, aradığı özü, kendi içindeki felsefe taşının içindedir. Bu bağlamda Felsefe taşı da mutlak olana, tanrısal öze kavuşturan bilinç anlamını kazanmaktadır. Öyleyse kendi içindeki Tanrısal özü bulmak isteyen kişi, tıpkı maddenin saflaştırılması gibi, kendi içine dönerek kendini saflaştırmalı ve gizli olan, içindeki Felsefe Taşına ulaşmalıdır.” (Yüksel, 2010)

Kendini saflaştırma, yani taşın pürüzlerinin giderilmesi tasavvuf terminolojisi içerisinde hâkim olan bir sembolizmi, “ayna sembolizmi”ni akla getirmektedir. Tasavvuf öğretisinde önemli bir yeri olan “vahdet-i vücûd” nazariyesi, tüm yaratılanların, Allah’ın birer yansımasından ibaret olduğu fikri üzerine kuruludur. Tecellî denilen bu yansıma İslam sanat anlayışında ve özellikle de şiirde bir yansıtma aracı olan “ayna” kavramının yaygın bir metafor olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Nâilî’nin mihek taşı da sevgilinin güzelliğini belirleme noktasında bir aynanın saflık ve pürüzsüzlük durumuna işaret etmektedir. Taşın pürüzlerden arındırılması, aynanın cilalanıp parlatılmasıyla eşdeğerdir. *“Ayna sembolü nokta-i nazarından bakacak olursak, bireysel ve tarihsel zühhd evresi kalp aynasının parlatılıp cilâlanmasına, aydınlanma ve tasavvuf evresi ise cilâlanmış aynanın kendisine gelen mârifet ışıklarını almasına tekabül etmektedir.”* (Uluç, 2009: 110). Bütün bu bakış açıları dikkatle incelenecek olursa, insanın tekâmül sürecinde Batı felsefesi ve mistisizm anlayışı ile tasavvuf arasında birçok paralellik bulunduğu müşahede edilecektir.

Burada dikkat çeken önemli bir husus da taşın rengi ile alakalıdır. Siyah renk çağrışım değerleri itibarı ile genelde olumsuzluğu sembolize eder. Değersizlik ve karanlık özelliklerini hatırlatan siyah taş, arınma süreci öncesindeki kaos durumunu işaret etmektedir. Huzur ve arınma durumunun sembolü beyaza geçiş ancak siyahlık süreci sonrası yaşanacaktır. Bu da vahdet-kesret paradoksunda, kesretin tecrübe edilmeksizin vahdetin elde edilemeyeceğinin tipik bir göstergesidir.

Aşk olgusunu ele alırken delilik ve çocukluk ile ilgili özellikleri ön plana çıkarttığı aşağıdaki beyitte yer alan benzetme unsurları, okurunu ilk okuyuşunda anlamakta zorluk çekeceği karmaşık bir hayalin içerisine sürükler tarzda girift bir mahiyet arz etmektedir:

Aceb mecnûn-ı mâder-zâddır tıfl-ı dil-i aşk
Ki hûn-âb-ı ciger nûş etse sanır şîr-i mâderdir (G.127/4)

Ciğer kanını anne sütü sanan anadan doğma deli bir âşık, geleneksel şiirimizin âşık tipine biçmiş olduğu neredeyse değişmez rolün orijinal bir söylemdeki tezahürüdür. Beyitteki mecnun kelimesi sadece delilik kavramını ifade etmekle kalmayıp, soyut deliliğin tecessüm ettiği aşk hikâyesi kahramanı Mecnun'a da telmihte bulunmaktadır. Ciğer kanı içmek acı, gam ve kedere işarettir. Normal insanın yapmayacağı bir fiil, delilik (ki burada mecnun ile ilişkilendirilme var) ve çocukluk vasıfları olarak nitelendirilmektedir. Sütün besleyici ve olgunlaştırıcı yönü, âşığın acı ile olgunlaşmasıyla ilişkilendirilmektedir. Burada delilik kavramıyla işaret edilmek istenen asıl husus aşk-gönül ilişkisinde aklın hükümsüz olmasıdır. Gönül-akıl paradoksu, bütün İlâhî aşk kurgulamalarında ön plana çıkarılan unsur olarak karşımıza çıkar. Çocuk, sadece aklen mükellefiyet kesbetmemiş olmasıyla değil, saflık ve zihinsel duruluk anlamında berraklığı ile de söz konusu edilmektedir. Çocuktaki davranış, her türlü riya ve gösterişten uzak, aklın öngördüğü bilinçlilikten kayıtsız, içten ve samimi bir yapıdadır.

Veh ki siyeh-sitâreyiz âh ki hîç-kâreyiz
Tut ki dü şîr-hâreyiz mihnet-i rûzgâr ile (G.351/3)

Bir önceki beyitte çocukluk kavramı üzerine geliştirdiği hayali bu beyitte farklı bir şekilde kurgulayan Nâilî, önceki beyitte “mecnûn” kavramıyla benzetme ilgisine aldığı “çocuk” kavramını bu defa zaman olgusuyla birlikte kullanmaktadır. Zamanla birlikte hem çocuk, hem de zamanın sıkıntıları gelişmektedir. Yaş ilerledikçe akli faaliyetlerde bir artış ve buna bağlı olarak hem aklın beraberinde getirdiği “düşünce” ye bağlı sıkıntı hem de aklın, hakikati idrakteki sıkıntısı artar. Kara bahtın ve işin rast gitmemesinin sebebi de bundan kaynaklanmaktadır. Burada aynı anneden beslenen iki kardeş imajıyla bir kader ortaklığı söz konusu edilmektedir. Aslında zamanın sıkıntıları, kişinin kendi iç dünyasında meydana gelen, gelecek olan, bir anlamda kaçınılması imkânsız buhranlara işaret eder. Bahtın siyahlığı ile süt kavramları bir arada kullanılarak bir beyaz-siyah tezadı verilmekte ve bu noktada varlık-yokluk, güzel-çirkin, aydınlık-karanlık veya mutluluk-keder zıtlıkları arasında kalmış insan psikolojisine de bir göndermede bulunmaktadır.

Sevgilinin boynu veya sinisinin “arak” olarak tavsif edilmesi, 17. yüzyıl klâsik şiir geleneği içerisinde çok rastlanan bir hayal değildir. Arak; üzüm veya bizzat şaraptan elde edilen etkili bir içecektir. Özellikle rengi itibarı ile şarapla mukayese edilen arak, şeffaf görüntüsüyle saf şarap olarak da nitelendirilir:

Bir kâse nûş eder sanasın pür mey-i sefid
Gâhî ki yâd eder dil-i ayyâş gerdenin (G.212/3)

Sarhoşların, sevgilinin boynunu hayal edip kendilerinden geçtikleri anlatılırken şarap yerine “mey-i sefid” yani arak kavramının kullanılmış olmasının iki sebebi vardır. Birinci sebep, boynun beyazlığı dolayısıyla görüntü düzleminde arak ile olan renk benzerliğidir. İkinci ve aslında daha önemli olan sebep ise arak içeceğinin şaraba olan üstünlüğüdür. Sembolik anlamda aşkın temsilcisi olan şarap renk itibarı ile kızılığını temsil eder. Kızılık, gece ile gündüz ve dolayısıyla karanlık ile aydınlık arasında bir ara ton olarak karşımıza çıkmaktadır. Arak ise bizzat gündüzü, yani aydınlığı temsil etmesi yönüyle tam anlamıyla bir olgunlaşmanın simgesidir. Ayrıca, arak yapımındaki süreç göz önüne alınacak olursa, arak içeceği ile boyun arasında ikinci bir ilgi daha kurulacaktır. Arak, bir imbikten

damıtılmak suretiyle oldukça zorlu bir süreç sonrası elde edilir. Boyun ile imbik arasındaki şekilsel benzerlik, insan muhayyilesinde bu yönde bir benzetme ilgisini rahatlıkla hatıra getirmektedir.

Sahbâ ki gösterir arak-âsâ letâfeti
Mestâne sînesin ki o büt gâh gâh açar (G.50/2)

Burada ise arak, sevgilinin sinesi ile özdeşleştirilmektedir. Sevgilinin, sarhoşlara sinesini açması ve göstermesi İslam esasları çerçevesinde mümkün olacak bir durum değildir. Dolayısıyla hayal kurulurken sevgili için put anlamına gelen “büt” kavramı kullanılmıştır. İslam dışı bir unsur yardımıyla görüntü düzlemine çıkarılan bu hayalde sine rengi ve beyazlığı ile arakla benzeştirilmiştir. Letafet kelimesiyle hem sinenin hem de arakın yumuşak ve tatlı oluşu belirtilmektedir. Ancak bu tatlılık ve yumuşaklık sadece dış görünüşe yansıyan özelliklerdir. Zira arak acı tadı ve oldukça sert ve keskin yapısıyla bilinir. Burada tekâmül yolundaki bir insanın tecrübe ettiği geçici fevkaladeliklere işaret edilmektedir. Beyitteki “gâh gâh” ifadesi de bu geçici hale işaret ederek tam anlamıyla bir idrakin gerçekleşmediği vurgulanmaktadır. Yine sinenin zaman zaman açılması, vahdeti örten kesret giysisinin zaman zaman kaldırılarak bu yoldaki insana vahdet zevkinin tadını göstermek için yapıldığı söylenebilir. Ayrıca bu yolda başlangıçta kolay ve zevkli görünen sürecin aslında ilerledikçe çok çetin ve zorlu olacağına da gizli bir gönderme bulunmaktadır.

Nâilî'nin hayal dünyasında geliştirdiği ve şiirlerine yansıttığı birçok hayal, insan mantığını zorlayıcı yapısıyla âdeta çözümlenmesi ciddi tefekkür gerektiren muammaları anımsatmaktadır:

Ber-taraf-sâz-ı gubâr-ı dil misin seyl-i sirişk
Reh-güzâr-ı dil-ber-i eşheb-süvârımdan sakın (G.246/6)

Beyitte gönül kavramı, ayna ilgisiyle düşünölmek suretiyle tozlanma ve bu tozun temizlenmesi sürecinde ele alınmaktadır. Suyun berraklık ve temizleyicilik özelliği ile ele alınan gözyaşı, gönüldeki toz ve pası silen, temizleyen ve onu saflaştıran bir mahiyet arz etmektedir. Zira âşığın ağlaması, onun maddeden arınmasına, gönlünü saflaştırmasına sebep olacaktır. Ancak âşık, gözyaşına bu temizleme sürecinde bir uyarıda bulunarak, sevgilinin güzergâhı olan gönülde onun atının ayakları altında dolaşmaması gereğinden bahsetmektedir. Gönül; sevgilinin evi, mekânı, güzergâhıdır. Bu yönüyle sıklıkla Kâbe'ye benzetilir. Gözyaşının sevgilinin atının ayakları altında ezilmesine karşı uyarılması, onun zayıflık ve güçsüzlüğüne işaret etmektedir. Ayakaltında ezilmek bir hor görülme ve değersizlik durumunu ima eder. Aslında gönül sevgiliye ait olması yönüyle özel bir mülktür ve özel mülke izinsiz girilmez. Bu durum oldukça farklı bir anlatımla dile getirilerek, insanın kalbini saflaştırması için bunun ona nasip edilmesi, Allah tarafından seçilmesi durumuna işaret edilmektedir. Sâlik, ne kadar uğraşırsa uğraşsın belli bir merhaleden ötesine geçmek için Allah'ın takdiri ve lütfuna ihtiyacı vardır ve ancak Allah'ın izin verdiği kimseler o merhaleleri aşma noktasında başarı elde ederler.

Kelimelerle oynamakta usta bir sanatçı olan Nâilî, okurlarını âdeta tek taraflı bakış açılarından kurtularak çok yönlü düşünebilme ve tahlil yapabilme noktalarında eğitmektedir.

Bağlanır zülfüne diller nice câdusun sen
Harem-i Kâ'be'yi dâm eyleyen âhusun sen (G.259/1)

Sevgilinin saçları, yüzündeki ben ve ilgili diğer uzuvlarının, âşıklarını esir etme veya avlamada kullandıkları araçlar olarak tahayyül edilmesi klâsik şiirin en çok kullanılan hayal unsurlarıdır. Aslında ilk mısradaki herhangi orijinal bir söylem bulunmamakta ve sevgili,

saçlarına âşıkların gönüllerinin bağlı olduğu bir cadı olarak tasavvur edilmektedir. Bu imaj geleneksel şiirde çok fazla kullanılan bir hayaldir. Oysa ikinci mısra tamamen orijinal bir özellik arz eder. Özellikle bu mısradaki “dâm” kelimesi içerdiği birden çok anlamın çağrıştırdığı farklı katmanların kapılarını açmaktadır. İlk olarak sevgili, “ev, barınacak yer” anlamlarıyla Kâ’be’yi ve etrafını mesken tutan bir ceylan olarak gösterilmektedir. Kâ’be ile âşığın gönlü arasındaki ilgiden hareketle sevgilinin evi, âşığın gönlü olarak algılanacaktır. İlginç olan ise ilk mısrada belirtilen ifadeyle gönlün hem sevgili elinde bir tutsak olması hem de onun mekânı olması halidir. Bu durumun şaşırtıcı yönü “nice câdusun” ifadesinde kendini bulmaktadır. İkinci anlam katmanında ise sevgili ilk mısrayla da bağlantılı olarak Kâbe’yi tuzak olarak kullanan bir avcı hükmünde gösterilmektedir. Kâbe, rengi itibarı ile yeryüzü üzerinde siyah bir nokta olarak tuzağa veya tuzak içerisindeki yeme benzetilmektedir. Burası yem olunca bu yemin sahibi de Allah’tır ve Allah’ın, kullarının gönüllerini ele geçirmesi demek, onların hidayete ermelerine işaretler. Böyle bir durumda tuzak ile ilgili tüm olumsuz kavramlar, gizli bir olumluluk durumunu meydana getirmektedir. Ayrıca “dâm” kelimesinin örtü anlamıyla Kâbe’nin üzerinde bulunan siyah örtüye de kapalı bir gönderme söz konusudur.

Bütün bunlara ek olarak, sevgilinin bir âhu hükmünde düşünülmesi, geleneksel masal ve destanlarda karşımıza çıkan kılık değiştirme motifi ile yakından ilgilidir. Masal veya destanlarda somut olarak bir hayvanın kılığına girme şeklinde tezahür eden durum, şiirimizde yer alan bu tür birçok benzetme unsurunun altında yatan sebeplerdendir. Zira hiçbir gelenek, dönemsellik anlamda farklılık göstermesine karşın kendi bütünsel yapısı içerisinde bir kopukluk göstermez.

Klâsik şiir geleneği içerisinde yetişen bir şairin tüm şiirlerinde gelenekten farklı ve orijinal kurgulamalar gerçekleştirebilmesi doğal olarak mümkün olmayacaktır. Ancak geleneksel söylem sınırları içerisinde dahi kendine has hayal geliştirme yönü oldukça kuvvetli olan Nâîlî ve benzeri sanatçılar, en sıradan görülen eserlerinde bile kendi kimliklerini ortaya koyarlar:

Gördükçe lebin dîde döker hâke sirişkin
Her katresi pür-gevher-i nâyâb da olsa (G.306/4)

Âşığın her damla gözyaşını, eşi bulunmaz mücevher olarak tavsifi, onun aslında kendi aşkına verdiği değer göstergesidir. Gözyaşının değeri, bu aşkın membaı olan, âşığın sevgilisinin dudağını görmesiyle meydana gelmiştir. Değersiz su damlalarını böylesine değerli mücevhere döndüren, bir simyacı hükmündeki dudaktır. Beyitte ikinci bir anlam katmanı da cevher değerindeki gözyaşlarının bizzat sevgili veya onun dudağı hürmetine saç olarak dağıtılmasıdır. Öyle ki âşık, kendi gözyaşlarını mücevher olarak yücelterek bu mücevheri aşkı uğruna saçmakta tereddüt etmeyen fedakâr bir âşık olduğuna işaret etmektedir. Her iki bağlamda da değişmeyen şey sevgilinin dudağına olan aşktır.

Şiirlerinden hareketle su ile ilgili unsurların kendisi için özel bir yere sahip olduğu söylenebilecek olan Nâîlî, gözyaşı ile ilgili olarak aşağıdaki beyitte, bir önceki beyitte dile getirdiği hayalden oldukça farklı bir hayal kurgulamasıyla karşımıza çıkmaktadır:

Durmasın etsin te’âkub gam vü şâdî birbirin
Gâh girye geh şarâb-ı nâb gelsin çeşmine (G.336/3)

Aşkın ortaya çıkardığı acı ve ızdıraplar âşığın sürekli ağlamasına sebep olur. Bu ağlama süreci belli bir noktada kan ağlamaya dönüşür. Bu durum bir merhaleden ötekine geçiş sürecini haber vermektedir. Kan ağlamak gözyaşının tükenişine, acı ve gamın yoğunluğuna bağlı olarak gelişir ve tasavvufî anlamda maddeden sıyrılmayı sembolize eder. Maddeden, yani kandan arınmaya başlayan âşık için bu durum mutluluk sebebidir. Bu

anlamda gözdeki kanlı yaş kadehteki saf şaraba benzetilmektedir. Bu durumun belli bir devamlılık halinde olması, bu İlâhî aşk ve vecd halinin sürekli olarak bulunmadığına işaret eder. Yani âşık için henüz tam anlamıyla bir fenâ hali söz konusu değildir. Bu merhale, kâmil insan olma yolunda aşılması gereken, ara merhale olarak da düşünülebilir. Böyle bir ara merhalede olan âşık, tecrübe ettiği fevkaladelikler karşısında hayret durumunu yaşamaktadır.

Su ve su ile ilgili mefhumların şiirlerinde özel bir yer tuttuğu söylenebilecek olan Nâîlî, bu unsuru, zıddı olan ateş olgusuyla birleştirerek orijinal bir biçimde kullanmıştır:

Neyleriz sahbâyı biz ol la'l-i nâbın mestiyiz
Âb u âteşden muhammer bir şarâbın mestiyiz (G.169/1)

Sevgilinin dudağı, rengi itibarı ile lal yani yakuta buradan da şaraba nispet edilmektedir. Mayasında ateş ve su gibi iki zıt unsurun yer aldığı bir şarap, hem ateşin yakıcılığını ve kızıl rengini hem de suyun letafet, şeffaflık ve akışkanlık özelliklerini bünyesinde taşır. Ateş imgesini oldukça yoğun biçimde kullanan Şeyh Gâlib'in şiirlerinde de Nâîlî'de görülen ateş ve su gibi iki zıt unsurun bir arada, birbirine ait özelliklerini ödünçlemek suretiyle bir araya getirilmesine rastlamak mümkündür.

Sâkî getir ol âbı ki âteş-hurûş ola (Gâlib, 1252: 68)

Gâlib de şarabı istiâre yoluyla ateş saçan bir su olarak tavsif etmiş, böylece şarabın ve bu şarabın sembolize ettiği aşkın yapısal özelliğine dikkat çekmiştir.

Saf yakut olarak nitelendirilen dudak da yine rengi itibarı ile ateşi, ıslaklık ve nemlilik özellikleri ile de suyu çağrıştırır. Klâsik şiirde “âb-ı hayat” olarak tavsif edilen dudak, âşığa can veren, onu ölümsüz kılan unsurlardandır. Özel anlamıyla tasavvufta, genel olarak ise hayatın her noktasında insanların gerçekleştirmeye çalıştıkları maddi manevi her türlü istekleri, amaçlarına ulaşma sürecinde bir takım zorlukları da beraberinde getirir. Zorluk ve sıkıntılara katlanmaksızın bir hedefe varmak imkânsızdır. Tıpkı güle âşık olan bülbülün dikene ve onun vereceği acıya tahammül etmesi gibi, sevgiliye ulaşmak, onun dirim suyu olan dudaklarına vasıl olmak isteyen âşık da özündeki yakıcı etkiye katlanarak aşk şarabını içecektir. Zira şarap, bünyesindeki alkolün tesiriyle, içildiği anda acı ve yakıcı bir tat verir. Ancak belli bir zaman sonra bu acılık ve yakıcılık yerini sarhoşluğun verdiği huzur ve mutluluğa bırakır. Su ve ateşten müteşekkil bir şarap aşkın verdiği acı ve ıstırap dolu zevke işaret etmekte, kâinatta hâkim olan zıtlıkların uyum haline bir göndermede bulunmaktadır:

Nûş ederler âb u âteşden muhammer bir şarâb
Mey-güsârân-ı muhabbet meşreb-i idrâkden (G.282/8)

Bu beyitte de şarap için aynı ifade yer almaktadır. İkinci mısradaki “meşreb-i idrâk” tamlaması hem idrak karakteri hem de idrak meyhanesi anlamına gelmektedir. İdrak karakteri ifadesi, idrak melekesinin özünü, yapısal anlamdaki niteliğini ifade eder. Ateş ve su bileşiminden oluşan aşk şarabını içmenin hem bir zorluk durumunu hem de bu zorluk sonrasında elde edilen mutluluğu ifade ettiğinden hareketle bu şarabı içenlerin, aşk gibi zorlu bir yolda başlarına gelecek her türlü sıkıntıyı önceden göze almaları söz konusu edilmektedir. Onların bu şaraba olan meyilleri tesadüfî değil, bilakis idrak noktasında kendilerine verilen kabiliyetten ileri gelmektedir. Zira idrak, hakikati anlama noktasında kişinin duyular ötesi sezgi melekesidir. Başka bir ifadeyle “Öz, kendisini idrak ile gerçekleştirir. Sadece bu yolla gerçekleştirebileceğini kavrayamayan kişi için gerçek metafizik yoktur.” (Guénon, 2008: 73). “İdrak meyhanesi” tanımlaması ise tasavvuf terminolojisi de göz önüne alındığında “bezm-i elest” denilen ruhlar meclisini anımsatmaktadır. Bu meclis, gerçek manada Allah'ı tanıma ve ona kul olma noktasında bütün ruhların söz verdiği bir biat mekânıdır. İdrak meyhanesinde ilk yudumu tadılan aşk

şarabı, tekâmül süreci boyunca tadılacak, bu şarabın ateşe ait olan yakıcılığına katlanılarak sarhoşluğa erişilecek ve onun suya ait olan huzur verici ve ferahlatıcı yönüne ulaşılabilecektir:

Yakma hezârın ey gül-i ter nâleden sakın
Göz yaşın alma âteş-i seyyâleden sakın (G.247/1)

Nâilî, gül ile bülbül arasındaki aşk olgusunu işlediği yukarıdaki beyitte bülbülün inlemesiyle ortaya çıkacak gözyaşını tavsif ederken “ateş-i seyyâle” tamlamasını kullanmakta, böylece gözyaşının yakıcı vasfına işaret etmektedir. Önceki örneklerde şarabın tavsifinde kullanılan ateş, bu defa gözyaşına ait bir özellik olarak kullanılmaktadır. Gözyaşı ile şarap arasında önceki örneklerde bahsedildiği üzere oldukça sık kullanılan bir benzetme yönü vardır. Bu sebeple her iki unsurun aşk olgusu söz konusu olduğunda ateş ile birlikte kullanılması sıra dışı bir durum arz etmez. Aslında gözyaşının akıcı bir ateş olarak nitelendirilmesi kaynağı ile yani aşkın gönülde meydana getirdiği yangın ile alakalıdır. Bir anlamda gönülde zuhur eden ateş, gözyaşı olarak görüntü düzleminde yer almaktadır.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Nâilî'nin şiirlerinde yer alan dış âleme ait birçok somut unsur, insanın iç âlemini tavsif için kullanılmaktadır. Bu türlü kullanımlar Sebki-Hindî'nin genel prensipleri (Babacan, 2010) olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Sebki-Hindî şairlerinin tabiat, eşya ve sosyal olaylara bakış açısı her şeyden önce, dış dünyadaki bir olgu yada vakayı tasvir esaslı değil, iç dünyalarındaki hususî bir hale, dış dünyada somutlayıcı bir unsur yakalamak amaçlıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Hint üslubu şiirinin teşbih ve istiâre yapısındaki değişimler (bilhassa temsîli), alışılmamış bağdaştırmalar ve bazı tezatlar, hep iç dünyadaki soyut olguları somutlama amacı gütmektedir.” (Babacan, 2010: 301)

Bütün bu farklı kullanımlar, şairin sıradan olanı okurunun muhayyilesinde alt üst ederek yeni yapılanmalar için ona fırsatlar sunacak ve okuruna farklı hayaller geliştirmesi için imkân sağlayacaktır. Geliştirilen tüm hayaller aslında tabiatta somut olarak gözlemlenebilen varlıkların, insan ruhunun soyut yapısının dışa yansımaları sürecinde etkin bir şekilde kullanılmaları ile meydana getirilmektedir. Somut olandan soyut olana ulaşma, somut olanla soyut olanı betimleme okurun zihninde meydana getirdiği uyarıcı etki vasıtasıyla eserin anlam katmanları arasında izlenecek yolları da görünür kılacaktır.

3. Kaostan Kozmosa Geçiş

Nâilî'nin şiirlerinde yer alan imajlar, alışılmadık bağdaştırmalar, öncelikli olarak İslam sanatının tasavvuf öğretisi ve geleneksel unsurlarla örülü numuneleri olmakla millî bir mahiyet arz etmekle birlikte, bütün insanlığın ruhsal anlamdaki durumlarının resmedildiği psikolojik tahliller mesabesinde düşünüldüğünde aslında evrensel nitelikler taşıdıkları söylenebilir. Bu evrensellik, sanat eserinin ontolojik tabakalanmasındaki son aşama olan “kader (alinyazısı) tabakası” (Tunalı, 2002: 111) olarak nitelendirilebilir.

Her insanın bireysel olarak ulaşmak istediği ortak gaye, ruhsal dünyasında huzura ermek, zihnini ve gönlünü kuşatan her türlü karmaşık, şüpheli ve sıkıntılı his ve fikirlerden sıyrılarak manevî bir arınmayı gerçekleştirmektir. Kişinin, tinsel anlamda yeniden varoluşunu gerçekleştirebilmesi için ruhsal anlamda içerisinde bulunduğu kaotik ortamdan, sükûnete ereceği kozmosa, yani şüphelerin olmadığı dingin ve durgun bir ruh haline geçmesi gerekir.

Her kültürde farklı şekilde ortaya çıkan bu durulma ve arınma olgusunun tasavvufta ve buna bağlı olarak klâsik Türk şiirindeki adı “kemâl” yani olgunlaşma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Nâilî'nin veya diğer birçok şairin şiirlerinde yer alan her türlü sembol, kaostan kozmosa geçiş istek ve özleminin izlerini taşır.

Yukarıda ele alınan şiirlerinden hareketle Nâilî'nin imge ve imaj dünyasında bu izler, siyah ile beyazın renk düzleminde ortaya çıkardığı manzaralar ve temsil ettikleri değerlerde, su ve ateşin meydana getirdiği muhayyel manzaralarda görünür hale gelmektedir. Su, durgunluk ve yatıştırıcılık özelliği ile ateşteki coşkun ve yakıcı, tahrip edici karakteri kontrol altına alırken ateş de suya yakıcılık ve coşku vermek suretiyle onu değiştirip geliştirmektedir. Böylelikle bu zıt unsurların, birbirleriyle olan etkileşimleri sonucunda kendi varoluşsal özelliklerini birbirlerinden ödünçleyerek hem makrokozmos âlem olan kâinatta denge ve düzeni hem de mikrokozmos âlem olan insanın psikolojik dünyasında meydana getirdikleri denge ve buna bağlı düzen durumunu temin etmeleri önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

Netice itibarıyla şairlerin, kendi iç dünyalarında tecrübe ettikleri her türlü ruhsal yaşantılarının yansımalarının yardımıyla meydana getirdikleri şiirleri, insan psikolojisinin durulma, gelişme ve arınma serüveninin sanatsal düzlemdeki tezahüründen başka bir şey değildir. Sanat eseri ve bu bağlamda şiir, her ne kadar milli ve hatta bireysel özellikler arz etse de evrensel bir tabiata sahiptir. Bu evrensel tabiatı, onun sadece içerisinde var olduğu toplumun değil; bütün insanların ve insanlığın ortak düşünce ve duygu dünyalarına, evrensel veya kolektif bilinçaltının derinliklerine kapılar açmasını mümkün kılar.

SONUÇ

Yaşadığı toplumun bir parçası olan her sanatçı gibi Nâilî de içerisinde yaşadığı topluma ait kültürel ve edebî özelliklerle yoğrulmuş ve geleneksel şiir sanatının imkânları ile sanatçı gücünün ortaya koyduğu kendine mahsus hayallerini şiirlerinde dile getirmeye çalışmıştır. Farklı ve orijinal söylemi yakalamak adına alışılmış olanın sınırlarının zorlanması, her zaman olumlu sonuç vermeyecektir. Gelişim için değişimin bir ön şart olması, her türlü değişim çabasını hedefe ulaştırmaz. Dolayısıyla muhafazakâr bir yapı arz eden klâsik Türk şiir geleneğinde farklı olanı denemek ve bu anlamda orijinal olanı elde edebilmek ancak Nâilî ve sayıları çok fazla olmayan diğer usta şairlerin başarabildiği zorlu ve riskli bir faaliyettir.

Nâilî, gazellerinde yer alan özgün hayallerini dile getirirken sıradan unsurların sıra dışı kullanımlarından faydalanmıştır. Birbirleriyle tezat oluşturan kavramlardan uyum elde etmek, soyut olanı somut olanla veya somut olanı soyutla betimlemek, duysal anlamda birbirinin tavsifinde ilgi kurulması imkânsız olan unsurları birleştirmek ve bütün bunlar vasıtasıyla okurunda geniş ufuklar açıp farklı bakış açıları geliştirmek hususunda kalemini ustaca oynatmayı becerebilen bir şairdir. Onun, şiirlerinde kullanmış olduğu alışılmadık bağdaştırmaları, her okurda farklı örneklerde farklı görüntüler meydana getiren bir özellik arz etmektedir.

KAYNAKLAR

- AKSAN, D. (2006), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara: Engin Yayınevi
- BABACAN, İ. (2010), **Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)**, Ankara: Akçağ Yayınları
- BACHELARD, G. (2006), **Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (O. Kunal, Çev.), İstanbul: YKY
- DEMİREL, Ş. (2007), **Mazmundan İmgeye Bir Yolculuk**, *Atatürk Üniversitesi Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.2, S.2, s.138-151

- DEVELLİOĞLU, F. (2002), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları
- ECO, U. (1996), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (K. Atakay, Çev.), İstanbul: Can Yayınları
- GÂLİB, M. E. (1252), **Divan (Basma)**, Mısır: Bulak Matbaası
- GUENON, R. (2008), **Varlığın Mertebeleri**, İstanbul: Etkileşim Yayınları
- Hayâlî Bey Dîvânı** (1945), (A.N. Tarlan, Haz.), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları
- KANAR, M. (2008), **Farsça Türkçe Sözlük**, İstanbul: Say Yayınları
- KÜÇÜK, S.(2008), **Metin Yorumlamalarında Yöntem Sorunu**, *Prof.Dr. Abdülkadir KARAHAN'ın Anısına ULUSLAR ARASI Divân Edebiyatı Sempozyumu (27-28 Mayıs 2008)*, s. 371-383, İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları
- KÜLEKÇİ, N. (1999), **Edebî Sanatlar**, Ankara: Akçağ Yayınları
- NAİLÎ DİVANI**, (1990), (H.İpekten, Haz.), Ankara: AkçağYayınları
- ONAY, A.T. (2000), **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (C.Kurnaz, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları
- PALA, İ. (2004), **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul: Kapı Yayınları
- PARLATIR, İ. (2006), **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Ankara: Yargı Yayınevi
- STEİNGASS, F. (2005), **A Comprehensive Persian-English Dictionary**, İstanbul: Çağrı Yayınları
- ŞENTÜRK, A.A. ve KARTAL, A. (2005), **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Dergâh Yayınları
- TATAR, B. (1999), **Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Ankara: Vadi Yayınları
- TUNALI, İ. (2002), **Sanat Ontolojisi**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- ULUÇ, T. (2009), **İbn Arabî'de Sembolizm**, İstanbul: İnsan Yayınları
- WELLEK, R., WARREN, A. (2005), **Edebiyat Teorisi**, (Ö.F.Huyugüzel, Çev.), İzmir: Akademi Kitabevi
- YILDIRIM A. (2006), **Renk Simgeçiliği ve Şeyh Galib'in Üç Rengi**, Milli Folklor, S. 72, Ankara, s.129-140
- YILDIRIM, A. (2007), **Siyah Bahar Tamlamasının Bir Üslûp Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması**, *İlmî Araştırmalar Dil ve Edebiyat İncelemeleri*, S. 23, Bahar, s.139-150.
- YILDIRIM, N. (2008), **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- YÜKSEL, B., **Felsefe Taşı Nedir?**, <http://www.gizliliimler.tr.gg/Felsefe-Ta%26%23351%3B%26%23305%3B-Nedir-f.htm> Giriş Tarihi: 17.12.2010