



Şeyh Gâlib'in "-dır bu şeb" Redifli Gazelinin Yapısalcılık Yöntemiyle Analizi*

Analysis of Şeyh Galib's Gazel with the Redif "-dır bu şeb" using Structuralism Method

Mustafa Yunus Gümüş¹

Öz

Metni anlamak ve yorumlamak geçmişten günümüze okur/yorumcu açısından büyük bir problem olmuştur. Bundan dolayı metnin anlaşılması için farklı bakış açıları geliştirilmiş ve metin yorumlama yöntemleri ortaya çıkmıştır. Metin şerhi de bu değerlendirme usullerinden biri olup divan şiiri metinlerinin daha iyi ve doğru anlaşılabilmesi için kullanılmaktadır. Bununla birlikte modern dilbilimciler metnin anlaşılması için farklı kuramlar ortaya koymuşlar ve bunlara uygun analiz yöntemleri geliştirmişlerdir. Yapısalcılık da 20. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle Fransız dil kuramcıları ve uygulamacıları tarafından yapılan çalışmalar neticesinde etkinlik kazanan bir akımdır. Birçok disiplinde kullanılan yapısalci analiz yöntemi edebî metinlerde de uygulanmıştır. Divan şiiri metinleri de yapısalci değerlendirme yöntemi ile yorumlanmaya uygundur. Bu çalışmada Şeyh Gâlib'in "-dır bu şeb" redifli gazelinin şerhi ve yapısalci yönünden analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gazel, Redif, Şerh, Yapısalcılık.

Abstract

Understanding and interpreting the text has been a major problem for the reader/interpreter from past to present. Therefore, different perspectives have been developed for understanding the text and text interpretation methods have emerged. Text commentary is one of these evaluation methods and is used for a better and more accurate understanding of divan poetry texts. However, modern linguists have put forward different theories for understanding the text and developed appropriate analysis methods. Structuralism is a movement that gained influence towards the end of the 20th century, especially as a result of the studies carried out by French language theorists and practitioners. The structuralist analysis method used in many disciplines has also been applied to literary texts. Divan poetry texts are also suitable for interpretation with the structuralist evaluation method. In this study, Şeyh Gâlib's ghazal with the rhyme "-dır bu şeb" was analyzed in terms of commentary and structuralism.

Keywords: Gazel, Repeated Verse, Commentary, Structuralism.

* Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Malatya, Türkiye, e-posta: mygumus@hotmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2432-2955>. (Sorumlu Yazar /Corresponding Author).

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 07.11.2024.

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 27.12.2024.

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.12.2024.

Atf-Citation (APA 7 Style): Gümüş, M. A. (2024). Şeyh Gâlib'in "-dır bu şeb" redifli gazelinin yapısalci yöntemle analizi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 96-122.

Giriş

Dilin nasıl inceleneceği konusunda dil felsefesi üzerine çalışan araştırmacılar açıklamalar getirmişler fakat bunlar dilin niteliği hakkında konuşmanın zor olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Dilbilim üzerine çalışan Saussure “dil”in toplumsal, “söz”ün bireysel olduğunu söyler. Ona göre kuralı koyan dildir ve söz, bireysel kullanımdır. Yani dil, kurallar silsilesinden oluşur; söz ise bu kuralların bireyler tarafından uygulanmasıdır. Bu açıklamalardan da görüleceği üzere dil ile sözü birbirinden ayırmak mümkün değildir. Saussure’ün de ifade ettiği üzere konuşan topluluğu olmayan bir dil varlığını sürdüremez (Uçan, 2008: 13-14)

Edebî metinlerin asıl değerlerinin ortaya çıkması için metnin, muhatabı tarafından anlaşılması gerekir. Özellikle klasik Türk şiiri metinleri yazıldıkları dönemlerden sonra okuyucular tarafından yeterince anlaşılammıştır. Bundan dolayı metnin dil ve anlam yönünden değerlendirildiği, tercüme ve tenkidini de ihtiva eden şerhler yapılmıştır. “Şerh” kelimesi açma, ayırma, açıklama ve açık anlatma anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu, 2008: 991). Terim olarak ise “şerh” kelimesi “bir metnin sırlarını, ince dikkatler gerektiren ifade ve nüktelerini açıklama ve yorumlama, anlaşılması zor bir metni beyan, tefsir ve keşfetmek; niteliğini açıklamak, aydınlatmak, yorumlamak; muhtelif ilim dallarında incelenen bir eser hakkında yazılan açıklayıcı eser.” şeklinde ifade edilmektedir (Ceylan, 2007: 1).

Klasik bir metin şerh edilirken öncelikle şerhi yapılacak metin verilir ve sonra metnin şerhine geçilir. Metin şerhi konusunda genel olarak iki yöntem kullanılmıştır. Birinci yöntemde metni şerh eden kişi metindeki kelimelerin lugat anlamını verir, gramer özelliklerini ortaya koyar ve metni yorumlar. İkinci yöntemde ise metnin şekil özellikleri üzerinde hiç durulmaz ve doğrudan metin yorumlanır. Birinci şerh yöntemi diğer yönteme göre daha detaylı ve daha kapsamlıdır (Erdoğan, 1997: 287).

Son iki yüzyılda dünyadaki büyük değişimler insan hayatını birçok yönden etkilediği gibi dil ve edebiyat çalışmalarını da etkilemiştir. Özellikle metnin anlaşılması ile ilgilenen felsefecilerin ortaya koyduğu kuramlar ile birlikte edebî bir metne birden farklı şekilde bakmanın gerekliliği ortaya çıkmıştır. Klasik metin şerh yönteminden modern şerh yöntemine geçildiği bu dönemde Ferdinand de Saussure’in ortaya koyduğu Yapısalcılık kuramı, dilsel öğelerin algılanışını ve yorumlanışını değiştirmiştir.

Yapı ve Yapısalcılık Kavramları

Kısaca “Bütünün bir araya getirilişinde uyulan dizge; strüktür.” şeklinde tanımlanan “yapı” kavramı *Gramer Terimleri Sözlüğü*’nde “Belli bir dilin bölümlerini birbirine bağlayan ilişkiler bütünü. Söz gelişi, Türkçenin ses yapısı, seslerin biribiri ile ilişkilerine, şekil yapısı da ek ve köklerin karşılıklı ilişkilerine bağlı bir sistem, bir bütündür.” (Korkmaz, 1992: 170); *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*’nde “Genel olarak, bir bütünü oluşturan çeşitli bölümlerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerden ve bütün içinde yerine getirdikleri işlevlerden doğan düzen; özel olarak, dilsel öğelerin oluşturduğu, eşsüremli iç bağıntılardan ve öğelerin işlevlerinden kaynaklanan, özerk nitelikli bütün, dizge; kimi durumlarda da dizimsel düzlemdeki ilişkilerin oluşturduğu bütün; sözdizimsel düzen.” (Vardar, 1998: 218) şeklinde tanımlanmaktadır.

Yapı kavramı farklı bilim dallarında kullanılır ve canlı veya cansız bir organizmanın kendisidir. Tanımlardan da anlaşılacağı üzere birçok alt sistemin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan parçalar bütünüdür. Yapı kavramına dar anlamda baktığımızda toplum ya da örgüt içindeki birimlerin birbirleri arasındaki karmaşık ilişkilerin tümünü ifade ettiğini söyleyebiliriz. Yani yapı; grup, klan, aile veya diğer toplumsal kurumların eşgüdüm içinde bir araya gelmesiyle oluşturdukları mevcut ilişkilerdir. Yapısalcılık, yapı kavramından türetilmiş bir sistem ve onun parçaları arasındaki ilişkiyi inceler. Sosyal yapı içerisindeki alt birimler birbiriyle ilişki içindedir ve birbirlerinden bağımsız hareket etmezler. Bu

birimlerin birinde ortaya çıkan değişim, diğer birimleri de etkileyebilmekte ve dönüştürebilmektedir. Yani alt birimler arasındaki karşılıklı ilişkiden bütüne doğru bir yönelim vardır. Bu anlayışa göre kültürel yapı, dil ve onun işlevi üzerinde kurgulanmış bir model ile açıklanır. Bunu uygularken dildeki benzerlik/çağrışım ve karşıtlık/zıtlık ilişkisinden yararlanan bu yaklaşım, herhangi bir kültürdeki unsurların benzerlik ve zıtlık ilişkisini anlamlandırmaya çalışır (Nar, 2014: 32-33).

Yapısalcılık bağlamında yapı kavramı, kendi içinde barındırdığı öğelerin toplamından daha çok bir bütünselliğe sahiptir. Onun sahip olduğu bütünsellik hiçbir şekilde öğelerin yığına indirgenemez. Çünkü yapı içinde bulunan öğeler, tek başına bir değere sahip değildir. Bu öğeler ancak genel dizge içinde belirli bir yer tuttukları için değer kazanırlar. Bundan dolayı yapı kavramı, bağıntılardan oluşan bir dengeyi ifade eder (Yüksel, 1982: 5-6).

Yapısalcılık ise sözlükte şöyle geçer: “Olguları bir bütünün öğeleri olarak ve bu bütün içindeki ilişkileri bakımından ele alan, yapı incelemelerine yönelen, dilbilimin yanı sıra, daha başka birçok insan biliminde önemli bir yer tutan çeşitli akımlara verilen ortak ad.” (Vardar, 1998: 219). Berna Moran yapısalcılığın “yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramak.” olduğunu söyler. Kendi başlarına herhangi bir anlamı olmayan sistemdeki birimlere anlam kazandıran ve onları sistemin bir parçası hâline getiren, sistem içinde birbirleri ile olan bağıntılarıdır (Moran, 2002: 186). Yani yapısalcılık, gerçeği birbirine bağımlı bir parça-bütün ilişkisi içinde algılanan öğrenme ve değerlendirme yaklaşımıdır. Yapısalcılar, tüm insan davranışlarının ve düşünsel eylemlerin yapısal bir temele dayandığını ve yapılacak düzenli bir çözümleme neticesinde bu yapının ortaya çıkarılabileceğine inanırlar (Yüksel, 1982: 6).

Saussure, dili, kavramları belirten bir göstergeler dizgesi olarak tanımlar. Onun dil olgusuna ilişkin kullandığı “dizge” kavramı yerine kendinden sonraki araştırmacılar tarafından yapı sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. Böylece “yapı”, yapısalcılığın temel kavramı olarak kabul edilmiştir (Yüksel, 1982: 9-10). Saussure dizgeye ulaşmak için bütünden yola çıkar ve dil bütünlüğünü oluşturan öğeleri çözümler. Bu birimlerin tanımlanabilmesi için birbirleriyle ilişkileri olmalı ve bu durum tespit edilip ortaya konmalıdır. Çünkü onların tek başlarına yapı olmaları mümkün değildir. Bu dil birimlerinin durumu satranç oyununda, oyun kuralları çerçevesinde, her bir taşın değeri diğer taşlar ile olan ilişkisine göre değişir. Dil bilimsel çözümleme de metindeki temel öğeler arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasıyla belirlenebilir. Örneğin bir metinde iki kez kullanılan ses birimi töz değil, biçimsel niteliktedir. Bu, dilin ayırıcı özelliklerinden biridir.

Dil içindeki parçalar hem bütün ile hem de diğer parçalar ile bağıntı kurarlar. Dil dizgesi içindeki bağıntıda öğeler, aralarındaki farklılıklar/karşıtlıklar ile yan yana gelerek dizge oluşturur. Yani bir ses birimi diğer veya bütün ses birimlerinden ayrılarak dilsel dizgeye girer. Türkçede “h” ve “p”, “a” ve “o” ses birimleri birbirinden ve diğer ses birimlerinden ayrı olduğu için bir anlam ortaya çıkar. İşte “h-a-s-t-a” ve “p-a-s-t-a”yı, “p-a-s-t-a” ve “p-o-s-t-a”yı bu şekilde birbirinden ayırabiliriz (Yüksel, 1982: 10-11).

“Yapısalcılığın kilit taşı *yapı* kavramı, ana ilkesi ise *iç inceleme* kuralıdır. Yapı özerk bir bütündür: Değerini birbirinden alan, aynı anda bir arada bulunan eş zamanlı öge ya da olguların ördüğü, türlü düzeylerde kurulan bağıntıların dokuduğu, belirlediği bir bütün. İç inceleme ilkesi, bütünün bu özelliklerinden doğan, uyulması zorunlu bir araştırma koşuludur” (Vardar, 1974: 315).

Edebiyat, felsefe, siyaset, matematik gibi birçok disiplinde kullanılan bir kuram olan yapısalcılık, 1960’larda Roland Barthes, Gerard Genette, Claude Bremond, Greimas ve Todorov gibi dil bilimciler tarafından edebiyatta uygulanmaya başlanmıştır (Kolcu, 2008: 293).

Yapısalcı Analiz

Bir şiirde kelimeler için şairin belirlediği yer değiştirildiğinde, aslı konumdaki deruni ahenk ortadan kalkar. Şairin, şiir metninde dizelere yüklediği ahenk ve düzen yerle bir olur. Böylece şiir de yerle bir olmuştur. Çünkü şair, şiir metnini oluştururken dilin kaynaklarını sistematik ve bilinçli bir şekilde kullanır (Wellek & Warren, 2021: 29). Bundan dolayı şairin oluşturduğu metne müdahale etmek veya metindeki unsurların yerini değiştirmek metne yapılacak en büyük tacizdir.

Barthes'e göre bir metni anlamak yalnızca öykünün gelişimini izlemek değildir. Aynı zamanda metnin çeşitli düzeylerinin belirlenmesini, metinde örtük olan bağlantıların anlam düzeylerinde de değerlendirilmesini gerektirir. Yani bir anlatıyı okumak sadece bir sözcükten başka bir sözcüğe geçmek olmayıp sürekli olarak bir düzeyden bir başka düzeye geçmek demektir (Yüksel, 1982: 47-48).

Yapılan çalışmalar yapısalcılığın, belirli kurallar çerçevesinde yazılan divan şiirinin değerlendirilmesi açısından uygun bir zemine sahip olduğunu göstermektedir. Biz de bu çalışmamızda Şeyh Gâlib'in "-dır bu şeb" redifli gazelinin şerhini yaptıktan sonra gazeli yapısal yönüyle inceleyeceğiz.

Gazelin çevriyazısı, dizini ve sözlüğü, günümüz Türkçesine çevirisi ve şerhi

Gazelin çevriyazısı

1. Sâgar habâb-ı mevce-i mehtâbdır bu şeb
Fânûs bahr-ı nûrda girdâbdır bu şeb
2. Rindân yâd-ı çeşm-i siyeh-mest-i yâr ile
Peygûle-gîr-i kûşe-i mihrâbdır bu şeb
3. Yek reng feyz-i sâkî ile bezm-i gülsitân
Her câm-ı bâde bir gül-i sîr-âbdır bu şeb
4. Rûşen-dilân ıkd-ı güherden nişân verir
Pervîn sirişk-i meclis-i ahbâbdır bu şeb
5. Çeşm ıztırâb-ı lerziş-i endâm-ı yârda
Her katre eşk dâne-i sîm-âbdır bu şeb
6. Müjgân-ı ehl-i aşk biter cây-ı hârda
Gülzâr-ı seyr çeşme-i hûn-âbdır bu şeb
7. Seng-i nişân-ı hâbda tîz eyler el-hazer
Tîg-ı nigâhı sanma girân-hâbdır bu şeb
8. Gâlib nigâhı vasfını tesvîd eder meğer
Kâğıd siyeh-bahâr-ı mey-i nâbdır bu şeb

Metnin dizini ve sözlüğü

Şeyh Gâlib'e ait "-dır bu şeb" redifli gazelde Türkçe sözcük kullanımı oldukça azdır. Redifin içinde geçen "bu" işaret sıfatı ile birlikte Türkçe sözcük olarak birkaç fiil ve yardımcı fiil kullanılmıştır. Arapça ve Farsça tamlamaların yoğun kullanılması, okuyucunun şiiri anlamasını zorlaştırmıştır. Aşağıda gazeldeki sözcüklerin metinle ilgili anlamları, kökeni, hangi sözcük türü olduğu verilmiştir. Açıklamaların sonunda, sözcüğün hangi beyitten ve dizeden alındığı gösterilmiştir..

ahbâb
aşk

i. (A.) Dost, bildik, tanıdık; sevilen kimseler, dostlar. (4b)

i. (A.) Bir kimse veya bir şeye karşı duyulan çok kuvvetli sevgi ve bağlılık. (6a)

bâde	i. (F.) Şarap. (3b)
bahâr	i. (F.) ilkbahar mevsimi. (8b)
bahr	i. (A.) Deniz, derya. (1b)
b.-ı nûr	tam. Nur denizi. (1b)
bezm	i. (F.) İçkili, eğlenceli yiyip içme ve sohbet meclisi. (3a)
b.-i gülsitân	tam. Gülistan meclisi. (3a)
bir	i. (T.) Sayıların ilkinin adı. (3b)
bitmek	f. (T.) Tohum filizlenerek topraktan çıkmak. (6a)
bu	s. (T.) En yakında olan kimse veya şeyi işâret yoluyla belirtir. (1a)
câm	i. (F.) Kadeh. (3b)
c.-ı bâde	tam. Şarap kadehi. (3b)
cây	i. (F.) Yer, mahal, mevki. (6a)
c.-ı hâr	tam. Dikenlik yer. (6a)
çeşm	i. (F.) Göz. (2a, 5a)
çeşme	i. (F.) Borularla gelen suyun bir oluktan veya musluktan aktığı, yalıklı su hazinesi veya yapısı; pınar. (6b)
ç.-i hûn-âb	tam. Kanlı çeşme. (6b)
dâne	i. (F.) Tohum gibi ufak, yuvarlak şeyler için kullanılır, tâne. (5b)
d.-i sîm-âb	tam. Gümüş su/civa tanesi. (5b)
ehl	i. (A.) Bir yerin, bir topluluğun halkından olanlar, oraya mensup bulunanlar, cemâat. (6a)
el-hazer	ü. (A.) Sakınmak gerek, aman çekin, sakın. (7a)
endâm	i. (F.) Beden, vücut. (5a)
eşk	i. (F.) Gözyaşı. (5b)
etmek	f. (T.) Türkçe’de birçok kelimenin sonuna gelerek birleşik fiiller teşkil eden, sonuna geldiği kelimeye göre değişik fonksiyonları olan, geçişli veya geçişsiz fiiller, ayrıca çeşitli deyimler yapan fiil. (8a)
eylemek	f. (T.) “Etmek, yapmak” anlamında yardımcı fiil. (7a)
fânûs	i. (F.) Uzun ayaklı süslü fener. (1b)
feyz	i. (A.) Bağış, ihsan, kerem. (3a)
f.-i sâkî	tam. Saki’nin feyzi. (3a)
Gâlib	i. (A.) Şairin mahlası. Üstün gelen, yenen, galebe çalan. (8a)
girân-hâb	i. (F.) Uykusu ağır olan. (7b)
girdâb	i. (F.) Suyun kendi etrâfında firdolayı burgu gibi dönmesi ve döndüğü yer, su çevrintisi, çevrinti, burgaç, eğrim. (1b)
gül	i. (F.) Gül ağacının güzel kokulu, pek çok çeşidi bulunan çok makbul çiçeği. (3b)
g.-i sîr-âb	tam. Suya kanmış gül. (3b)
gülsitân	i. (F.) Gül bahçesi. (3a)
gülsâr	i. (F.) Gül bahçesi, gülşen, gülistan. (6b)
g.-ı seyr	tam. Bakışın gül bahçesi. (6b)
hâb	i. (F.) Uyku. (7a)
habâb	i. (A.) Su üzerinde peydâ olan hava kabarcığı. (1a)
h.-ı mevce-i mehtâb	tam. mehtap dalgalarının üzerindeki su kabarcıkları. (1a)
hâr	i. (F.) Diken. (6a)
her	s. (F.) Tekil kelimelerin önüne getirilir ve o kelime için verilen hükmün aynı cinsten olan şeylerin hepsi için teker teker geçerli olduğunu gösterir. (3b)
hûn-âb	i. (F.) Kanlı su, kanlı gözyaşı. (6b)
ıkd	i. (A.) Gerdanlık. (4a)
1.-ı güher	tam. İnci gerdanlık. (4a)
ıztırâb	i. (A.) Maddî veya mânevî acı, azap, eziyet, zahmet, sıkıntı. (5a)

1.-i lerziş-i endâm-ı yâr ile	<i>tam.</i> Sevgilinin endamının titreyişinin ıstırabı. (5a) <i>edat.</i> (T.) İsimlerin sonuna gelerek berâberlik, refâkat, vâsıta, araç, hal, tarz, ilişki vb. anlamlarda zarflar yapar. (2a)
kâğıd	<i>i.</i> (F.) Kâğıt. (8b)
katre	<i>i.</i> (A.) Damla. (5b)
kûşe	<i>i.</i> (F.) Köşe. (2b)
lerziş	<i>i.</i> (F.) Titreyiş, titreme. (5a)
meclis	<i>i.</i> (A.) Sohbet etmek, eğlenmek amacıyla bir araya gelmiş dost ve arkadaş topluluğu. (4b)
meğer	<i>i.</i> (T.) “Oysa ki, halbuki” anlamıyla önceden farkına varılmayıp sonradan anlaşılan bir durumu bildirir, meğerse. (8a)
mehtâb	<i>i.</i> (F.) Ay ışığı, ay aydınlığı. (1a)
mevce	<i>i.</i> (A.) Dalga. (1a)
mey	<i>i.</i> (F.) Şarap. (8b)
mihrâb	<i>i.</i> (A.) İbâdet yerlerinde kible duvarında bulunan, imamın önünde durduğu yer. (2b)
müjgân	<i>i.</i> (F.) Kirpik. (6a)
m.-i ehl-i aşk	<i>tam.</i> Aşk ehlinin kirpikleri. (6a)
nâb	<i>i.</i> (F.) Hâlis, katıksız, sâfi. (8b)
niğâh	<i>i.</i> (F.) Bakış, bakma, nazar. (7b, 8a)
nişân	<i>i.</i> (F.) İşâret, belirti, iz, alâmet. (4a, 7a)
nûr	<i>i.</i> (A.) Gözle görülen aydınlık, maddî şeyleri görmeye yarayan ışık, ziyâ. (1b)
pervîn	<i>i.</i> (F.) Ülker takım yıldızı, Süreyyâ. (4b)
peygûle-gîr	<i>s.</i> (F.) Köşeyi tutan, köşede bekleyen. (2b)
p.-i kûşe-i mihrâb	<i>tam.</i> mihrâbın köşesinde bekleyen. (2b)
reng	<i>i.</i> (F.) Cisimler tarafından aksettirilen ışığın gözde yaptığı etki sonucu meydana gelen duyum, renk. (3a)
rindân	<i>i.</i> (F.) Rintlere. (2a)
rûşen-dilân	<i>birl. sıfat</i> (F.) Gönlü aydınlık, anlayışlı insanlar. (4a)
sâgar	<i>i.</i> (F.) İçki kadehi. (1a)
sâkî	<i>i.</i> (A.) İçki meclisinde içki dağıtan, kadehlere içki koyan kimse (3a)
sanmak	<i>i.</i> (F.) Şöyle veya böyle olabilecek bir şeyin zihninde kurduğu gibi olduğuna inanmak, öyle olabileceğini düşünmek, zannetmek. (7b)
seng	<i>i.</i> (F.) Taş. (7a)
s.-i nişân-ı hâb	<i>tam.</i> Uykunun bileyi taşı. (7b)
seyr	<i>i.</i> (F.) Bir şeyi zevk alarak gözle tâkip etme, bakma, izleme, temâşâ. (6b)
sîm-âb	<i>i.</i> (F.) Gümüş suyu, civa. (5b)
sîr-âb	<i>s.</i> (F.) Suya doymuş, suya kanmış. (3b)
sirişk	<i>i.</i> (F.) Gözyaşı. (4b)
s.-i meclis-i ahbâb	<i>tam.</i> Dostlar meclisinin gözyaşı. (4b)
siyeh	<i>i.</i> (F.) Siyah. (8b)
siyeh-bahâr	<i>s.</i> (F.) Siyah çiçek. (8b)
s.-i mey-i nâb	<i>tam.</i> Saf şarabın siyah çiçeği. (8b)
siyeh-mest	<i>birl. sıfat.</i> (F.) Fenâ halde sarhoş, zilzurna sarhoş. (2a)
şeb	<i>i.</i> (F.) Gece. (1a)
tesvîd	<i>i.</i> (F.) Bir yazıyı daha sonra temize çekmek üzere özenmeden yazma, karalama, müsvedde yapma. (8a)
tîg	<i>i.</i> (F.) Kılıç. (7b)
t.-i niğâh	<i>tam.</i> Bakış kılıcı. (7b)
tîz	<i>i.</i> (F.) Keskin. (7a)

vasf	i. (A.) Bir kimse veya şeyin taşıdığı hal, sıfat, nitelik. (8a)
yâd	i. (F.) Anma, hatırlama. (2a)
y.-ı çeşm-i siyeh-mest-i yâr	tam. Sevgilinin aşırı sarhoş gözünü hatırlama. (2a)
yâr	i. (F.) Sevgili. (2a, 5a)
yek	i. (F.) Tek, bir. (3a)

1.1. Gazelin günümüz Türkçesine çevirisi ve şerhi

1. Beyit

Sâgar habâb-ı mevce-i mehtâbdır bu şeb

Fânûs bahr-ı nûrda girdâbdır bu şeb

Kadeh, mehtap dalgalarının üzerindeki su kabarcığıdır bu gece.

Fanus, nur denizinde girdaptır bu gece.

Gazelin redif sözcükleri olan “-dır bu şeb” ifadesi her iki mısırda da geçer ve böylece beytin kontrolünü elinde tutar. Yani redif, beyitteki diğer kavramların birbirleri ile olan ilişkilerini sağlayan anahtar kelime görevini üstlenmiştir. Sagâr sözcüğü kadeh, içki bardağı anlamlarına gelir. Ancak beyitte mecaz-ı mürsel yapılarak kadehin içindeki şarap kastedilmiştir. Aslında bu kelimeyi şarap dolu kadeh olarak değerlendirmemiz daha uygun olacaktır. Şarabın üzerindeki hava kabarcığına “habâb” denir ve şarap doldurulurken her kadehin üzerinde/içinde doğal olarak kabarcık ortaya çıkar. “Habâb” sözcüğü genellikle dünyanın geçiciliğini ifade etmek için kullanılır. “Ay ışığı” anlamına gelen “meh-tâb” kelimesi parlaklığı itibariyle sevgilinin yüzünün teşbihinde kullanılır.

Kadeh ve ay şekil itibariyle dairesel olup birbirine benzemektedir. Ayın kendi bünyesinde ışığı yoktur ve ay, ışığını güneşten alarak ışık verir. Kadeh de boş olduğu zaman herhangi bir içecek eşyası konumundadır ancak şarap ile dolunca hakiki anlamını kazanır. Yani ay’ı kıymetli yapan güneştir, kadehi değerli yapan ise şaraptır. Gerçek anlamlarını kazanmaları için başka bir varlığa ihtiyaçları vardır. Şair, güneş ile şarabı işlevsel ve konum olarak birbirine eş görür. Güneşten aldığı ışık ile ışık yansıtan ay’ın dalgalarının kabarcığı, şarap ile dolup taşan kadehin oluşturduğu kabarcık şekil olarak birbirinin aynıdır. Güneş de yakıcıdır şarap da. Şair, kelimeleri büyük bir özen/hassasiyet ile seçmiş ve bir arada döngüsel olarak kullanmış. Beyitte kullandığı kelimelerle dairelerden oluşan bir alan oluşturmuştur: sâgar, habâb, mevce, mehtâb, fânûs, girdâb. Sürekli dönen kelimelerden müteşekkil bir beyit. Güneş dönüyor, ay dönüyor, kadeh dönüyor, dalga, girdap, fener dönüyor. Hepsi kendi konumunda dönme işlevini hakkıyla yerine getirir ve dönüş aralıksız devam eder. Ayrıca gece ve gündüzün birbirini takip etmesi de döngüselidir.

Ay ve kadeh arasında başka bir ilişki daha ortaya çıkar: Ayın büyüyüp küçülmesi ve kadehteki şarabın azalıp çoğalmasının şekil itibariyle benzerliği. Ayın ışığı azaldıkça bu ışığa muhtaç olanların hissettikleri arzu ile kadehteki şarabın azalması ile şarap müptelası olanların hissettikleri arzu birbirine benzer. Ay ışığının dalgalarının oluşturduğu kabarcıklar, şarap kadehinin üzerindeki köpüklere benzetilmiştir. Yani şair, gecenin ayın ışığı ile varlığını ortaya koyduğunu söyler ve bu ışığın karanlıkta oluşturduğu dalgaların kabarcıklı görüntüsünü bir kadehe şarap doldurulurken ortaya çıkan köpüğe benzetir.

“Fânûs” kelimesi fener ve bazı nesnelere üstünü kapatmak için kullanılan camdan yapılmış kapak anlamlarına gelir. Bununla birlikte donanma gece seyrederken gemilere rehberlik eden fenerli gemilere de “fanus” adı verilirdi. Gemiler geceleri birbirleriyle haberleşmek için donanma kalyonlarının sütunlarına ayna camlı fanus asılırdı (Yıldırım O. , 2024: 167). Bu beyitte “fanus” kavramı, etrafındaki diğer gemileri ısıtan gemi anlamındadır. “Bahr-ı nûr” tamlaması “nur denizi” anlamına gelir. Bu tamlama

dinî ve tasavvufî literatürde Hz. Muhammed'i tanımlayan bir özellik olarak değerlendirilir. Hatta Feridüddin Attar *Mantıku't-Tayr*'da Hz. Muhammed'in nurunu deniz sembolü ile göstermiştir (Attâr, 2001: 21). "Gird-âb" sözcüğü akarsu veya denizlerde suyun hareketleri sırasında oluşan çevrinti anlamına gelir. Ayrıca içinden çıkılmaz tehlikeli veya zor durumu ifade etmek için de bu sözcük kullanılmaktadır (Şentürk, 2021). Fener gemisi, nur denizindeki girdap gibi çevresindekileri ya da aydınlattıklarını içine çeker. Yani etrafındaki unsurlar, dairesel çekim gücüne sahip ışığın kontrolüne girer ve kendi kontrolünü kaybeder. Nur denizi, Hz. Peygamber'in nurunu temsil eder. Burada oluşan girdap da içine aldığı nur denizine boğar, yani nura gark eder. İkinci mısradaki ışık, kontrolü ele geçiriyor ve sahip olmak istediği nesnelere içine çekiyor. Fener gemisinin etrafındaki gemilere yol gösterirken dönmesi, tıpkı nur denizindeki girdap gibi, bütün nesnelere ışığın merkezine, yani fanusa doğru hareket etmesine neden olur. Artık bu nesnelere kendilerine ait hareket bilinci kalmamıştır. Her iki mısradaki da aşağıya doğru bir hareket söz konusudur. Ay ışığının aydınlığı, şarabın kadehe dökülmesi ve girdap yukarıdan aşağıya doğru bir hareketi gösterir. Nesnelere hareketleri dairesel olduğu için bu hareketler döngüsel ve daimidir. Sâgar-fânus, mevce-i mehtâb-bahr-ı nûr, habâb-gird-âb sözcükleri bağlamsal olarak birbiriyle ilişkilidir. Dairesellik ve döngüsellik beyitteki kelime kullanımını doğrudan etkilemiştir.

2. Beyit

Rindân yâd-ı çeşm-i siyeh-mest-i yâr ile

Peygüle-gîr-i kûşe-i mihrâbdır bu şeb

*Rintler, sevgilinin aşırı sarhoş gözününün hatırası ile
Mihrabın köşesine sığınmışlardır bu gece.*

Beyit "rindân" sözcüğüyle başlar. Divan şiirinde rintler, korkusuzlukları ile tanınır. Onlar; umursamaz, vurdumduymaz, cesur ve onurlu duruşlarıyla yaşadıkları zamana iz bırakmışlardır. Meyhane-mescit kavgasında meyhane tarafında durarak zamanın otoritesine karşı direnç göstermişler ve menfaatleri için hiç kimsenin önünde eğilmemişlerdir. Farsça bir tamlama olan *siyeh-mest* ifadesi "siyeh" sözcüğünün taşıdığı menfi anlamdan ötürü olumsuz anlama gelecek şekilde tanımlanır. "Siyeh-mest" tabirini "kötü sarhoş olmuş kimse" şeklinde tanımlamak mümkündür. Burada düşünülmesi gereken şudur; bu ifade sevgilinin gözünün özelliği olarak neden kullanılmış olabilir? Çünkü sevgilinin güzelliğinin ön plana çıkarıldığı bir gelenekte sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan gözü ile ilgili bu derecede olumsuz bir nitelimenin yapılması dikkat çekicidir. Güzelliğinin yanında narin, nazik ve latif olan sevgilinin, korkusuz olmaları ile bilinen rintleri bile ürkütecek ve endişeye düşürecek şekilde tavsif edilmesi büyük bir şaşkınlığa neden olmuştur. Yani rintleri sürekli muhalefet ettikleri mescide sığınmaya mecbur kılan nedir? Beyitte kullanılan kelimeler durumun vehametini gösterecek niteliktedir.

"Yâd" kelimesi "hatırlamak, anmak" anlamında kullanılır. Türkçede de "yad" sözcüğü vardır ve yabancı anlamına gelir. Hatırlamak ve unutmak, insanların geçmiş ile ilişkilerini sağlayan bir yoldur. Bu iki kavramın bireysel etki alanı olduğu gibi toplumsal yönü de bulunmaktadır. Bu kolektif hafıza, bireysel hafızayı da kapsayacak düzeydedir. Aslında hatırlamak ve unutmak arasında birbirini tetikleyen bir ilişki vardır. İnsan hatırlamadığını unutamaz. Her iki eylem de bilinçlidir ve bireyin yaşantısındaki durumlara göre şekillenir. Hatırlamak, geçmişten basitçe bilgileri geri getirme işlemi olarak görülmemelidir. Bu eylem yeniden inşa süreci olup aktif ve yapıcı özelliktedir (Özdemir, 2019: 23). Beyte dönecek olursak rintler, sevgiliye ait yaşanmışlıklara ait izlerin yeniden belirmeye başlaması ile birlikte büyük bir endişe ve korkuya düşerler. Göz, sevgilinin en etkili silahıdır ve bu silahın kontrolsüz olduğunu gösteren nitelikleri de bulunmaktadır: "siyeh-mest" yani aşırı sarhoşluk. Beyitteki tepkilere baktığımızda rintlerin sevgilinin gözü ile ilgili olumsuz tecrübelerle sahip olduğu anlaşılmaktadır. Baskılanan olumsuz hatıra, hatırlama süreciyle birlikte aktif hâle gelir. Bu durum rintlere acı vermekle birlikte onları endişe ve

korkuya da düşürür. Böylece rintlerin bilinçaltına egemen olan endişe, bilinçüstüne çıkar ve onlar kendi gerçekliği ile karşılaşır.

“Mihrâb” camiye ait bir unsurdur. Cami ve mescitlerde imamın durduğu, kıbleyi gösteren kısımdır. Müslümanlar namaz kılarken Kabe’ye doğru yönelirler. Kabe, küp şeklinde, sanatsal bir yönü olmadığı düşünülse de Müslümanlar için temsil ve sembol yönünden bir yönelme ve cazibe merkezidir. Her ne kadar namaz ibadeti için bir ibadet yeri zorunluluğu olmasa da insanları bir araya toplamak için cami ve mescitler yapılmıştır. İşte bu ibadet yerlerinin belirginleşmesinde öne çıkan unsurların en önemlisi mihraptır. Emevîler ile birlikte yarım daire girintili mihraplar görülmeye başlamıştır. Mihraplar; birbirinden farklı malzemeleri, çeşitli süslemeleri ile ibadet yerlerinin en çok dikkat çeken yeri olmuştur (Top, 2002: 128). İşte rintler, en çok eleştirdikleri zahitlerin mekânı olan caminin en dikkat çeken yerine gidecek kadar kendilerinden geçmişlerdir. Kendilerini camiye çağıran zahitleri eleştiren rintlerin, zahitlerin mekânında imamların namaz kıldırarak fonksiyonel önemi olan mihrabın içine sığınmaları, içinde buldukları sıkıntılı durumu yansıtmaları açısından dikkate değerdir. Namaz kılan bireylerin Kabe’ye yöneldikleri yerde rintler sevgilinin sarhoş gözlerini hatırlayarak mihraba yönelmişlerdir. Unutmadan söyleyelim, divan şiirinde sevgilinin kaşları şekil itibarıyla mihraba benzetilir. Buna göre sevgilinin sarhoş gözlerini hatırlayan rintler, yine sığınak olarak sevgilinin kaşlarını görmüşler ve ona yönelmişlerdir. Âşıkların dünyasını çepeçevre saran sevgili, hem dertleri hem de dermanlarıdır. “Peygüle” yani “köşe” kelimesi, rintlerin içine düştükleri vaziyetin vehametini gösteren bir işarettir. Maruz kaldıkları saldırı neticesinde çaresiz kalan rintler, karar verme yetilerini de kaybetmiştir.

3. Beyit

Yek reng feyz-i sâkî ile bezm-i gülsitân

Her câm-ı bâde bir gül-i sîr-âbdır bu şeb

*Tek renk, saki'nin feyzi ile gülistan meclisi,
Her şarap kadehi suya kanmış bir güldür bu gece.*

Divan şiirinde “sâkî” hem sembolik hem de tematik bir role sahip olup meyhane ve meclisin olmazsa olmazıdır. O, sadece kadehlere şarap dolduran ve şarap sunan bir figür değildir. Meclisi organize eden, yürüten, yönlendiren odur. Onun varlığı ile meclis rengini alır ve anlam kazanır. Meclisin kurallarını belirleyen ve uygulayandır. Meclisteki usulsüzlüklere izin vermez ve kurallara uymayanları cezalandırır. Saki, meyhane müdavimlerine karşı cömerttir. O, şarabı dağıtmakta ne kadar gayretli ve sınırsız olursa o kadar değer görür. Sâkî; üstlendiği misyon ile zevk, eğlence ve aşk arayışının merkezinde yer alır. Bundan dolayı sâkinin şiirlerdeki varlığı metne estetik ve duygusal bir derinlik kazandırır. Bununla birlikte edebî bir figür olmasının yanında sosyal hayatta da var olan sâkî, yaşadığı zamanın sosyokültürel ve sosyoekonomik normlarına referans sağlar.

“Feyz” kelimesinin akla gelen ilk anlamı “verimlilik, bolluk, bereket” olsa da beyitte “bağış, ihsan, kerem” anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Meclis ve şarap, sâkinin kontrolü altındadır. Yani o, şarabı istediğine istediği kadar ve istediği şekilde sunar. Metinde meclisin “bezm-i gülistân” olduğu belirtilmiştir. Meclis ve sâkî müdavimlerinin durağı, estetik bir güzelliğe sahip olan gül bahçesi olmuştur. Sâkî, şarap dağıtırken cömertçe davranır ve böylece meclistekiler sarhoş olup aynı kıvama gelirler. Zaten sarhoş olmaları ile birlikte meclistekilerin dışarıdaki kimlikleri anlamını yitirmiş, onların her biri aynı renge bürünmüş ve birbirlerinden farkları kalmamıştır. Sâkinin cömertliğini belirtmek için ikinci mısra da şarap kadehleri, suya kanmış şekilde tanımlanmıştır. Yani sâkî kadehi hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde şarap ile doldurmuş ve meclistekiler şaraba doymuştur.

Bu beyit tasavvufî bir bakış açısıyla da yorumlanabilir. “Bu gece” ile kastedilen varlık âlemidir ve bu âlemdeki her nesne zıddı ile kaimdir. Tasavvufta “gül” kesreti ifade eder. Bundan dolayı “gül bahçesi” kesret âlemidir. Allah’ın lütfu ile âlem tek bir renge bürünerek kesretten vahdete dönüşmüştür. Bu dönüşümün yegâne mimarı Allah’tır. Bununla birlikte bir yandan da yeni güller açmasından dolayı kesret de devam etmektedir (Demirel, 2005: 91-92). Böylece diğer beyitlerde de görülen döngüsel hareket burada da devam eder.

4. Beyit

Rûşen-dilân ıkd-ı güherden nişân verir

Pervîn sirişk-i meclis-i ahbâbdır bu şeb

Gönlü aydınlık olanlar/anlayışlı insanlar, inciden bir gerdanlığı hatırlatır.

Pervin, dostlar meclisinin gözyaşındır bu gece.

“Rûşen-dil” kelimesi “düşünce ve duygularını gizlemeyen; açık gönüllü, saf kalpli; endişesiz, kedersiz, içi rahat” anlamına gelmektedir. Birbiriyle uyum içinde olan bir grup insanın birlikteliğini ifade etmek için kullanılan bu tavsif sözcüğü, bu bireylerin psikolojilerinin dışavurumunu ifade etmek için kullanılmıştır. Gönül rahatlığı/aydınlığı, iç huzurunu ifade eder. Beyitte huzurlu bir ortam tasviri yapılmış ve bireylerin dünyanın verdiği sıkıntılar ile meşgul olmadıkları yansıtılmıştır.

İkinci beyitte mescidin mihrabına sığınan rintler, üçüncü beyitte sâkinin cömertliği ile birlikte asıl mekânlarında bir araya gelirler. Şair, onların birbirleri ile uyum içindeki birlikteliklerini, inciden gerdanlığa benzetmiştir. “Pervîn” ülker takımı yıldızdır ve yedi yıldız olarak tasvir edilir. Bu yıldız kümesi görünüşü itibariyle gerdanlığa benzetilir. Divan şiirinde sevgilinin benleri ve âşığın gözyaşları da pervîne benzetilmiştir (Pala, 1999: 324). Beytin ikinci mısrasında kullanılan “meclis-i ahbâb” tamlaması, meclisin dostlardan oluştuğunu göstermektedir. Birlikte gülüp birlikte ağlayan ve oturma şekilleri itibariyle inciden bir gerdanlığı andıran dostların gözyaşları pervîn gibidir. Beyitte karanlığı karşılayan “gece” kavramının renk itibariyle zıddı konumundaki “pervîn, rûşen, güher” sözcükleri bir arada kullanılmıştır. Gecenin zıddı olan sözcükler, meclisin aydınlanmasını sağlamıştır. Bağlam yönünden birbirleri ile ilişkisi olan “ıkd-güher-pervîn-sirişk” sözcükleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5. Beyit

Çeşm ıztırâb-ı lerziş-i endâm-ı yârda

Her katre eşk dâne-i sîm-âbdır bu şeb

*Göz, sevgilinin endamının titreyişinin ıstırabında,
Her damla gözyaşı gümüş su/civa tanesidir bu gece.*

Bir önceki beyitteki mecliste ağlayan dostların ağlamalarının nedeni bu beyitte ortaya çıkar: Sevgilinin endamının hayalinin, âşıkların gönlüne ağır gelmesi. Âşıkların gözünde, sevgilinin bedeninin hayali vardır. Hayal kurmak, bireyin günlük hayatında önemli bir yere sahiptir. Çünkü insanlar bir şeyler planlamak, bir konu üzerine fikir üretmek için hayal kurarlar. İnsanlar hayal kurarak zihinsel ve duygusal yönden rahatlar ve geleceğe yönelik hedef belirler. Bununla birlikte hayal kurmanın bireyi olumsuz etkileyecek yönleri de bulunmaktadır. Sürekli hayal kurmaktan kendini alamamak, bireyin yaşamını alt üst eder (Yam, 2021: 28). Örneğin divan şiirindeki âşik, sevgilinin hayalini terk etmez ve bundan dolayı sürekli ıstırap içindedir. Sürekli hayal etmenin her ne kadar olumsuz sonuçları olsa da âşığın hayali, her seferinde yeni bir algısal süreç içinde ortaya çıkar. Yani bir hayal, diğer hayal ile aynı değildir. Çünkü her algı yeni bir yaratımdır. “Sîm-âb” civa anlamına gelir ve civa koyu gümüş renkli, ağır bir metaldir. Aynaların sırlanmasında kullanılır. Rengi, hareketliliği ve yapışkanlığından ötürü gözyaşının benzetilene

olarak kullanılır. Sevgilinin hayalinin gönle verdiği ağırlık, âşığın gözyaşı ile gözde de hissedilir. Şair, gözyaşını civa gibi kütlesi ağır bir madene benzetmektedir. Sadece rengini ve şeklini göstermek için değil, göze vermiş olduğu ağırlığı hissettirmek için bu benzetmeyi yapar.

“Lerziş” sözcüğü titreme anlamına gelir ve hareketli/aktif bir sözcüktür. Âşığın gözünde sevgilinin endamı/hayali ve gözyaşı hareket hâlinindedir. Aslında gözü harekete geçiren sevgilinin endamının hayali ve neticesinde duyulan acıdır. Sevgilinin hayali, âşığın gözlerinden hiçbir zaman gitmez. Bu uyumsuz hayal kurma davranışı, âşığı gerçeklerden uzaklaştırır ve onun acıyı içselleştirmesine neden olur. Artık hayal kurmak, bilinçli devam ettirilen bir eyleme dönüşmüştür. Bundan dolayı gözden beklenen çekilen ıstırabın karşılığı olarak gözyaşı dökmesidir. Fakat şair her gece tekrarlanan bu eylemi dikkat çekici hâle dönüştürmek için gözyaşlarını renk, şekil, hareket ve kütle olarak civaya benzetir. Gecenin rengi ile gümüş renkli civa zıtlık oluşturmuştur. Bir önceki beyitte gözyaşı yıldıza benzetilmiş ve meclisi aydınlatmıştı. Bu beyitte de gece, civanın gümüş rengi ile ısıtmaya çalışılır.

Unutmayalım ki hayal gücünün sınırı yoktur. Çünkü hayal gücü, her görüntüyü mümkünmüş, bir gerçeklikmiş gibi kabul eder. Bununla birlikte hayalin sınırlarını belirleyen şairin duyumunun sınırlarıdır. Birey sadece gerçek olanı değil gerçek olmayanı da hayal edebilir. Buna rağmen hayal, algılanmış olanı aşmaz ve duyuların sınırında kalır (Eroğlu, 2013: 62).

6. Beyit

Müjgân-ı ehl-i aşk biter cây-ı hârda

Gülzâr-ı seyr çeşme-i hûn-âbdır bu şeb

*Aşk ehlinin kirpikleri biter dikenlik yerde.
Bakışın gül bahçesi, kanlı çeşmedir bu gece.*

Bir önceki beyit “çeşm”, bu beyit kirpik anlamına gelen “müjgan” ile başlar. Âşıkların kirpikleri, dikene benzetilmiş ve bundan dolayı göz de dikenlik yer olarak tasvir edilmiştir. Âşıkların dördüncü beyitte başlayan ağlama süreci bu beyitte “kan ağlama” şeklinde devam eder.

“Müjgân” sözcüğü şekil itibarıyla ok, kılıç gibi yaralayıcı aletler ile yakın ilişki içinde değerlendirilmiştir. Ancak bu beyitte sevgilinin kirpikleri değil âşıkların kirpikleri söz konusudur. Âşıkların ıstırabını tavsif etmek isteyen şair, onların kirpiklerinin mekânı olarak dikenliği gösterir. Âşıkların en büyük arzusu sevgiliyi görebilmektir. Ancak âşığın gözlerini çevreleyen kirpikler bunu engellemektedir. Bu durumdan rahatsız olan şair, kirpiklerin dikenlikten geldiğini söyleyerek bir eleştiri geliştirir. Bakışın gerçekleşmesi için diken gibi kirpikler ile mücadele etmek gerekmektedir. Bundan dolayı her bakışın sonunda göz yaralanmakta ve kanamaktadır. Ayrıca bir önceki beyitte bahsedilen sevgilinin endamının hayali de âşıkları uykusuz bıraktığı için kirpikler bir diken gibi batmaktadır. Uykusuz göz de kanlanır. Görme eyleminin merkezi göz, kanlı görünümünden dolayı gül bahçesine benzetilmiş ve “bakışın gül bahçesi” olarak betimlenmiştir. “Çeşme-i hûn-âb” tamlaması ile de bu kan ağlama sürecinin sürekli olduğu vurgulanmıştır. Yani âşıklar, sevgilinin hayali ile uykusuz kalıp gece gündüz kan ağlamaktadırlar.

7. Beyit

Seng-i nişân-ı hâbda tîz eyler el-hazer

Tîg-ı nigâhı sanma girân-hâbdır bu şeb

*Uykunun bileyi taşında keskinleştiriyor dikkat et,
Bakış kılıcını sanma derin uykudadır bu gece.*

Göz ile ilgili ifadeler bu beyitte de devam ediyor. “Tig-ı nigâh” tamlaması “bakış kılıcı”, “seng-i nişân” tamlaması ise “bileyi taşı” anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bakış ile ilgili benzetmelerde kılıç gibi kesici aletler kullanılır fakat şairin uykuyu bileyi taşına benzetmesi oldukça ilginçtir. Zaten gazele, ilk beyitten itibaren görünmeyen bir güce karşı tedbirli davranma, korkma, uyarma gibi davranışlar egemendir. Metinde kullanılan “el-hazer” ifadesi bir uyarı sözcüğüdür ve dikkatli olması hususunda âşığı uyarmak için kullanılmıştır. Bu beyitte “uyku”nun baskın olduğu ve sevgilinin uyku hâlinde bile âşık üstündeki hâkimiyeti vurgulanmıştır. Bundan dolayı âşık, hiçbir zaman tedbiri elden bırakmamalı, rahat olmamalıdır. Yani âşık, sevgilinin bakışının silahlarına karşı hazırlıklı olmalı ve hazırlıksız yakalandığında sevgilinin bu silahlarının gücünü artırmış şekilde karşısına çıkacağını unutmamalıdır. Özellikle altıncı ve yedinci beyitte şair, âşığın yaşamını bir savaş ortamında idame ettiriyormuş izlenimi vermiştir. Büyük bir mücadele ile hayatını sürdüren âşığın, daha önceki beyitlerde ise bu bahsedilen beyitlerdeki duruma hazırlandığı söylenebilir. Âşık için huzur yoktur ve o, bu durumlara her zaman hazır olmalıdır. Ayrıca “sanma” sözcüğünde âşığı aşağılayan, hafiften azarlayan bir üslup da söz konusudur. Oysa âşık, sevgilinin her türlü saldırısının farkında olsa da yaşadıklarının verdiği yorgunluktan bitap düşmüş ve bundan dolayı istemsiz olarak uykusuna yenik düşmek üzeredir.

8. Beyit

Gâlib nigâhı vasfını tesvîd eder meğer

Kâğıd siyeh-bahâr-ı mey-i nâbdır bu şeb

Gâlib, senin bakışının niteliklerini karalıyor meğer.

Kâğıt, saf şarabın siyah çiçeğidir bu gece.

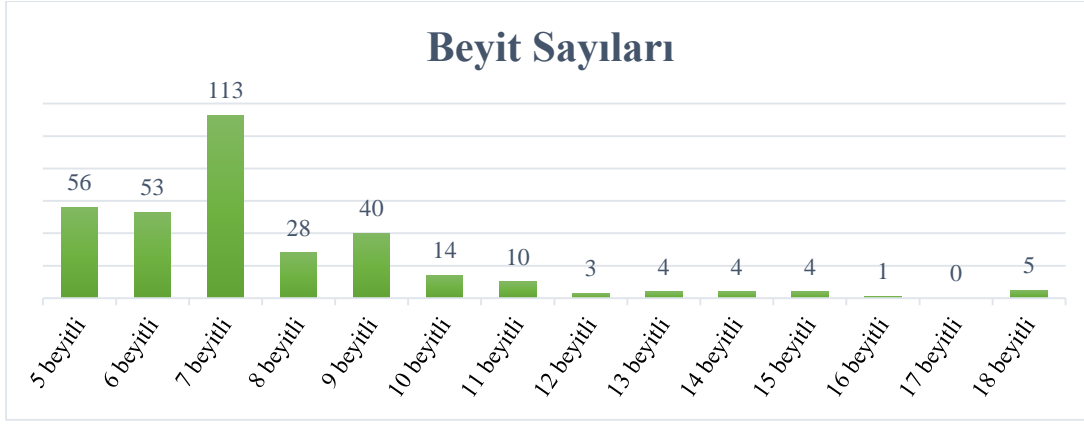
Bu beyitte de “nigâh” sözcüğü geçmektedir. Yine bir hayal kurma söz konusudur ve âşık, sevgilinin bakışının özelliklerini anlatmak için çalاکalem bir şeyler yazar. Bu beyitte “siyeh-bahâr” tamlaması dikkat çekicidir. İçinde güneş, aydınlık, ferahlık barındıran “bahar”, anlam yönünden zıtlık ifade eden “siyeh” sözcüğü ile birlikte kullanılmıştır. Sevgilinin yüzü bahara benzetilir ve “siyeh-bahâr” tamlaması ise sevgilinin yüzünde ayva tüylerinin çıkmasını ifade eder. Sevgilinin yüzü parlak, ışıltılı ve baharın renklerini taşımaktadır. Fakat ayva tüylerinin çıkması ile birlikte bahar renk değiştirerek siyah bahara dönüşür (Yıldırım A. , 2007: 139). Şair, sözcükler ile sevgilinin bakışını betimlemeye çalışırken kullandığı kelimeler saf şaraptan çıkmış gibidir. Sevgilinin sarhoş bakışlarını ifade etmek için seçilen kelimeler de buna uygun olmalıdır. “Tevvîd”, “siyeh-bahâr” ve “bu şeb” sözcüklerinden dolayı beyit tamamen siyah rengin hükmü altındadır. Bununla birlikte “kâğıd”, bahsedilmemiş olsa da dolaylı olarak hissettirilen sevgilinin yüzü renk olarak beyazdır ve zıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca geceleyin kâğıda bir şeyler karalayabilmek için ışığa ihtiyaç vardır ve bu da zıtlığı perçinleyen bir durumdur.

Gazelin Yapısal Yönden İncelenmesi

Bîçim, ölçü ve uyak incelemesi

Bîçim

Yapısal yönden inceleyeceğimiz bu şiir gazel nazım şekliyle yazılmıştır. Gazel, divan şiirinin en çok kullanılan nazım şekli olup beyitler hâlinde kaleme alınmıştır. Beyit sayısı 15’ten fazla olan gazeller olsa da genellikle 5-15 beyit arasındadır. Bununla birlikte divan şairleri daha çok 5-7 beyitlik gazeller yazmışlardır. Çalışmamızda inceleyeceğimiz Şeyh Gâlib’in “dır bu şeb” redifli gazeli 8 beyittir. Şairin divanındaki 335 gazelin beyit sayıları incelendiğinde 8 beyitlik 28 gazel olduğu görülmektedir (Okçu, 2011). Aşağıda oluşturduğumuz grafikte divanda geçen gazellerin beyit sayıları gösterilmiştir. Bu grafikten de görüleceği üzere 8 beyitlik gazeller daha az kullanılmıştır:



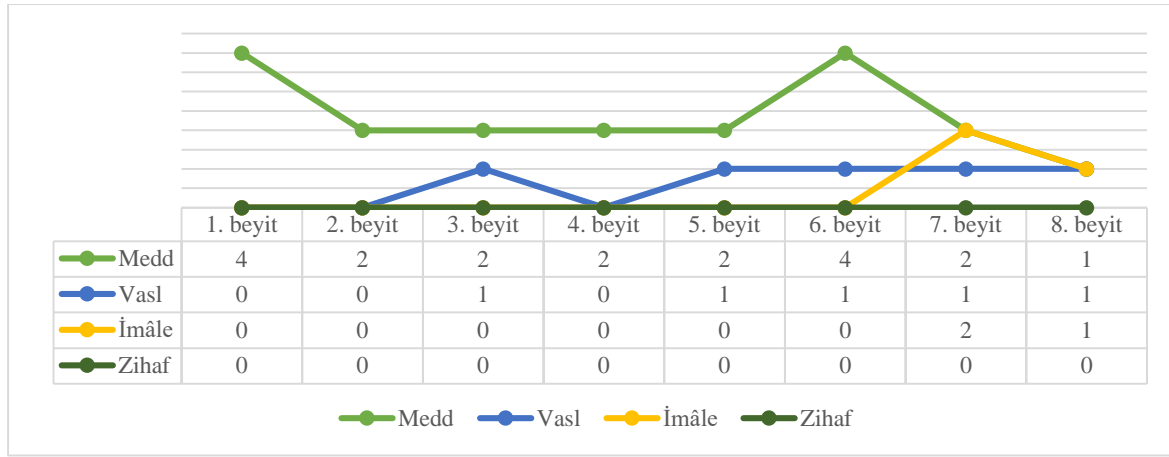
Grafik 1 Şeyh Gâlib'in divanındaki gazellerin beyit sayısının dağılımı

Gazelin ilk beytinin mısraları birbiriyle kâfiyeli sonraki beyitlerin ilk dizeleri serbest, ikinci dizleri ise birinci beytin dizeleriyle kâfiyelidir. Kâfiye örgüsü aa ba ca da ea ... şeklindedir. “-dır bu şeb vermezem” redifli gazel de bu kafiye örgüsüne uygun şekilde yazılmıştır. Diğer divan şairleri gibi Şeyh Gâlib de divanında gazel nazım şeklini diğer nazım şekillerine göre daha çok tercih etmiştir. Ayrıca, şiirlerinde sözcük hâlindeki redifleri oldukça fazla kullanmıştır. Onun şiirlerinde hem ek hem kelimenin birlikte redif olarak kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Çalışmamıza konu olan gazelin redifi de hem ek hem kelimeli rediflerdendir.

Ölçü

Divan şiirinde tercih edilen ölçü aruzdur. “-dır bu şeb” redifli gazel Muzârî bahrindeki *mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün* kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp Türk şiirinde diğer kalıplara göre en çok kullanılan kalıplardandır. Bütün nazım şekillerinde kullanıldığı gibi en çok kaside ve gazelde görülmektedir (İpekten, 1999: 245).

Beyitler aruz unsurları açısından incelendiğinde gazelde yedinci beyitte 2, sekizinci beyitte 1 imale bulunmaktadır. Bu imaleler aruzda ölçüyü düzeltmek için Farsça tamlama “-i”lerinde yapılmıştır. Bundan dolayı metindeki imalelerin anlamı pekiştirici ve vurgulayıcı bir işlevi yoktur (Dilçin, 2010: 38). Gazelin bazı beyitlerinde birden çok olmak üzere her beytinde imâle-i memdûde denilen medd uygulanmıştır. Birinci beyitte **mehtâb**, **fânûs**, **nûr**, **girdâb**; ikinci beyitte **rindân**, **mihrâb**; üçüncü beyitte **reng**, **sîr-âb**; dördüncü beyitte **dilân**, **ahbâb**; beşinci beyitte **yâr**, **eşk**, **sîm-âb**; altıncı beyitte **aşk**, **hâr**, **seyr**, **hûn-âb**; yedinci beyitte **hâb**; **gîrân-hâb**; sekizinci beyitte **nâb** sözcüklerinde altı çizili hecelerde medd yapılmıştır. Şair bu kadar çok medd yaparak, heceden tasarruf etmiş ve metni kısaltmıştır. Bu durum sebk-i Hindî'nin az sözle çok şey ifade etme özelliğini yansıtmaya bakımdan önemlidir.



Grafik 2 Aruz unsurlarının dağılımı

Şair, hemen her beyitte med yapmış ve medleri yalnızca veznin kusursuz olmasını sağlamak için kullanmamış; aynı zamanda medlerle farklı anlam boyutlarını da göstermek istemiştir. Şiirdeki medlerin metne kazandırdığı anlam boyutları şu şekildedir:

1. beyit:

mehtâb; ışığın/parlaklığın şiddeti.

fânûs; varlığın anlamsızlığının boyutu.

nûr; ışığın sınırsızlığı.

girdâb; baş döndürücü hiçlik.

2. beyit:

rindân; bağlılık ve çaresizliğin büyüklüğü

mihrâb; zaman ve mekânın darlığı

3. beyit:

reng; tek olmanın kapsayıcılığı

sîr-âb; doyuruculuğun sınırsızlığı

4. beyit:

dilân; gönül mekânının sınırsızlığı

ahbâb; çokluğun derecesi

5. beyit:

yâr;

eşk; çaresizliğin sonu

sîm-âb; sınının yoğunluğu

6. beyit:

aşk; sıkıntının çokluğu

hâr;mekânın huzursuzluğunun derecesi

seyr; acizliğin ve bir şey yapamamanın durgunluğu

hûn-âb; akıcılığın coşkunuğu.

7. beyit:

hâb; uykunun derinliği

girân-hâb;derin uykunun derecesi

8. beyit:

nâb;saflığın ulaşılması güç boyutu

Bütün beyitlerin kafiyeli sözcüklerindeki “âb” seslerinde med yapılması bir simetri oluşturmuş, kalıbın tekdüzeliğini yok etmiş ve kafiyei ön plana çıkarmıştır. Kafiyeli sözcüklerde med yapılması, anlam yoğunluğunun kafiyeli sözcüğe kaymasına neden olmuştur. Aşağıdaki tablodan da görüldüğü üzere 8. beytin ilk dizesi hariç bütün dizelerde med yapılmıştır.

beyit	1		2		3		4		5		6		7		8	
dize	1a	1b	2a	2b	3a	3b	4a	4b	5a	5b	6a	6b	7a	7b	8a	8b
hece	10	2, 10	2	10	2	10	4	10	12	4, 10	6, 12	4, 10	6	10	-	10

Tablo 1 Gazeldeki medlerin bulunduğu heceler

6 yerde vasıl yapılmıştır. Üçüncü beyitte “sîr-âb”, beşinci beyitte “çeşm ıztırâb”, altıncı beyitte “hûn-âb”, yedinci beyitte “tiz eyler”, “eyler el-hazer” ve sekizinci beyitte “tesvîd eder” kelimelerinde altı çizili harf/ler vasıl yapılarak okunmaktadır.

Kafiye ve Redif

Mısra sonlarındaki ses benzerliği olarak tanımlanan kafiye, divan şiirinde sözü şiir hâline dönüştüren önemli öğelerden biridir. Türk edebiyatına Fars edebiyatından geçmiş olan redif, anlam ve görevi bir olan ek, kelime ve kelime grubudur. Bir şiirin kafiyesinin zenginleşmesi, anlamının derinleşmesi ve ahenginin artması şairin kullandığı redif ile doğrudan ilişkilidir (Pala, 1999: 223-224). Kafiye, şiirdeki ses uyumunu ve şiirin ritmini sağlamada önemli rol oynar. Ritim ve melodi, şiirin daha akıcı ve dinamik olmasına katkıda bulunur. Böylece şiirin okuyucu üzerindeki etkileyciliği de artar. Gazellerin kafiye düzeni aa ba ca da ea... şeklindedir. İlk beyit kendi arasında diğer beyitlerin ikinci mısraları ilk beyitle kafiyelidir. Gazeldeki bu kafiye düzeni şiirin estetik değerini arttırdığı gibi okuyucunun da metne olan ilgisini canlı tutar. Kafiye ve redif şiirin sadece biçimsel özelliğini göstermekle yetinmez, şairin ifade gücünü desteklediği gibi metindeki anlam ve duygunun daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlar. Gazelin kafiyesi meh-tâb, girdâb, mihrâb, sîr-âb, ahbâb, sîm-âb, hûn-âb, girân-hâb ve mey-i nâb sözcüklerindeki “âb” (Kâfiye-i mürdefe²) sesbirimleridir. Kafiyeli sözcükler isim ve sıfatlardan oluşmaktadır. Bu durum gazelde nitelendirme ve belirtmeye ağırlık verildiğini göstermektedir. Redifteki “-dır” eki kafiye olan sözcüğü cümlelerin yüklemi yapan ek fiil görevindedir. “Bu şeb” sıfat tamlaması olup beyitlerde zamanı ifade etmektedir. Bu tamlamanın her beyitte tekrar etmesi, belirtilen zamanın şair tarafından oldukça önemli olduğunu göstermektedir. Âşığın cephesinde ise “gece” olumsuz görülmektedir. Bu gazelde de şairin her beyitte yinelediği “bu şeb” zaman diliminde genellikle olumsuzluklar yaşanmaktadır. Böylece redif, olumsuzluk ifade eden kelimeler ile bağlam yönünden birliktelik gösterir.

² Kafiye-i mürdefe: Kafiye ilminde, reviden önce bulunan “elif (â)”, “vâv (û)” ve “ye (î)” harflerinin her birine ridf adı verilir. “...mu'tâd” ve “âbâd”daki elifler, “...bî-çûn” ve “... memnûn”daki “vâv”lar ve “...zarîf” ve “...latîf”deki “ye”ler gibi. Bu şekilde ridf harfiyle yapılan kafiyelere de mürdef kafiye (kafiye-i mürdefe) adı verilir. (Ünlü, 2012: 335).

	Kafiye			Redif
1. beyit	meh-tâb	Farsça	<i>birleşik isim</i>	-dır bu şeb
	girdâb	Farsça	<i>isim</i>	-dır bu şeb
2. beyit	mihrâb	Arapça	<i>isim</i>	-dır bu şeb
3. beyit	sîr-âb	Farsça	<i>sıfat</i>	-dır bu şeb
4. beyit	ahbâb	Arapça	<i>isim</i>	-dır bu şeb
5. beyit	sîm-âb	Farsça	<i>birleşik isim</i>	-dır bu şeb
6. beyit	hûn-âb	Farsça	<i>sıfat</i>	-dır bu şeb
7. beyit	girân-hâb	Farsça	<i>sıfat</i>	-dır bu şeb
8. beyit	mey-i nâb	Farsça	<i>Sıfat tamlaması</i>	-dır bu şeb

Tablo 2 Kafiye-redif

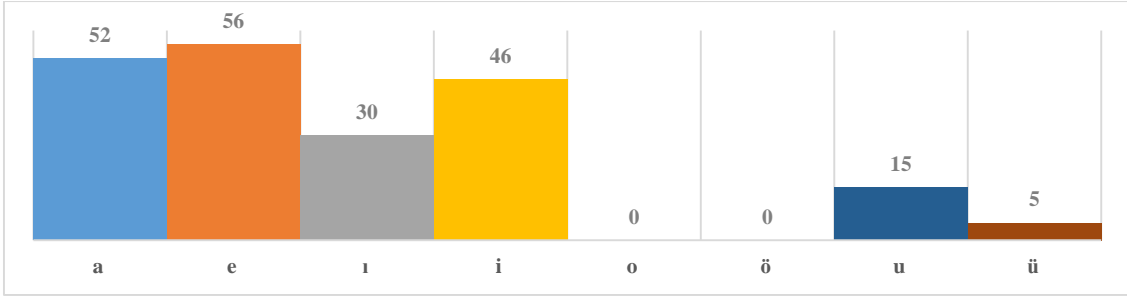
Kafiyeli sözcüğün kendi anlamı vardır ve şiirin bütün karakterini derinden etkilecek özelliğe sahiptir. Çünkü bir şiirdeki kelimeleri bir araya getiren ve onları anlam itibariyle birbirine bağlayan en önemli öge kafiyedir (Wellek & Warren, 2021: 203).

Kafiyeli kelimelerin birkaçı bağlam yönünden kendi aralarında ilişkilidir. Özellikle redif ile anlam bağı olan kafiyeli sözcüklerin kendi aralarındaki ilişkilerinin olduğu görülmektedir. Birinci beyitteki "meh-tâb", ikinci beyitteki "mihrâb", dördüncü beyitteki "ahbâb" ve yedinci beyitteki "girân-hâb" sözcükleri hem redif ile hem de kendi aralarında anlamsal ilişkilere sahiptir. Diğer kafiyeli sözcüklere baktığımızda özellikle "sîr-âb", "sîm-âb", "hûn-âb" sözcükleri birleşik sözcük olup bu sözcükler arasındaki ilişkiyi su anlamına gelen ve kafiye sesbirimi olan "âb" sözcüğü sağlamıştır. Metnin geneline bakmadan sadece kafiyeli sözcükler ve redif sözcüklerine baktığımızda bu sözcüklerin bünyesinde şiirin anlamına götürecek yeterliğin bulunduğu görülmektedir. Yani bu şiirdeki redif ve kafiye şiirin genel anlamını yansıtabilecek özelliktedir.

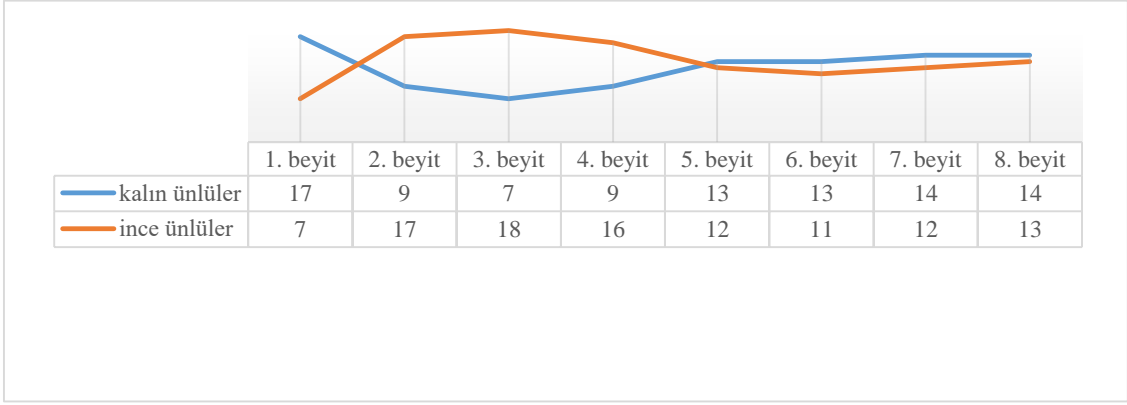
Gazelin ses incelemesi

Ünlü ve ünsüzler

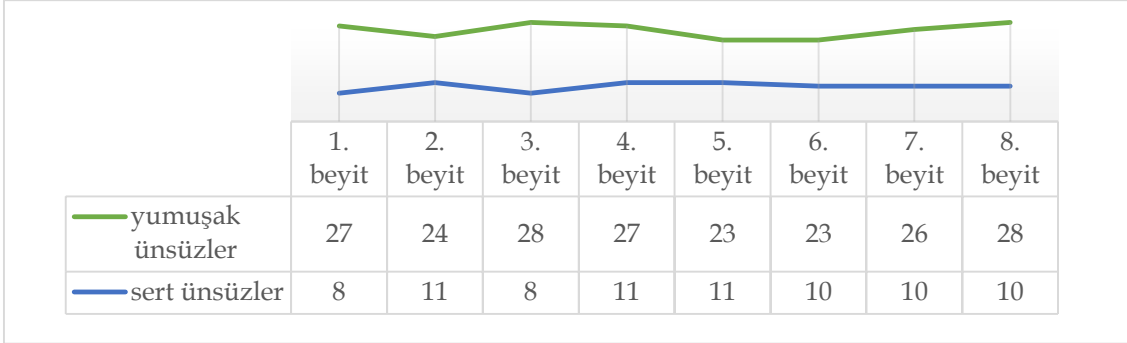
Şiirde 106'sı ince, 96'sı da kalın olmak üzere 202 ünlü harf kullanılmıştır. Ünlü ve ünsüz harflerin sayıları birbirine yakındır. 206'sı yumuşak, 79'u sert olmak üzere toplam 285 ünsüz harf kullanılmıştır. Metinde ünsüz harfler daha fazla olduğu için şiir daha akıcı ve hareketlidir. Kullanılan ünsüzlerin çoğu yumuşak ünsüz olduğu için şiirin genelinde kulak tırmalayıcı ses görülmemektedir. Ünlü ve ünsüz harflerin gösterildiği tabloya baktığımızda kalın-ince ünlü, yumuşak-sert ünsüzlerin beyitlere dağılımı birbirine benzemektedir. Birinci beyitte kalın ünlü sayısı ince ünlü sayısının iki katından fazla iken ikinci, üçüncü ve dördüncü beyitte ise ince ünlü sayısı kalın ünlü sayısının iki katından fazladır.



Grafik 3 Gazeldeki ünlü harf sayıları



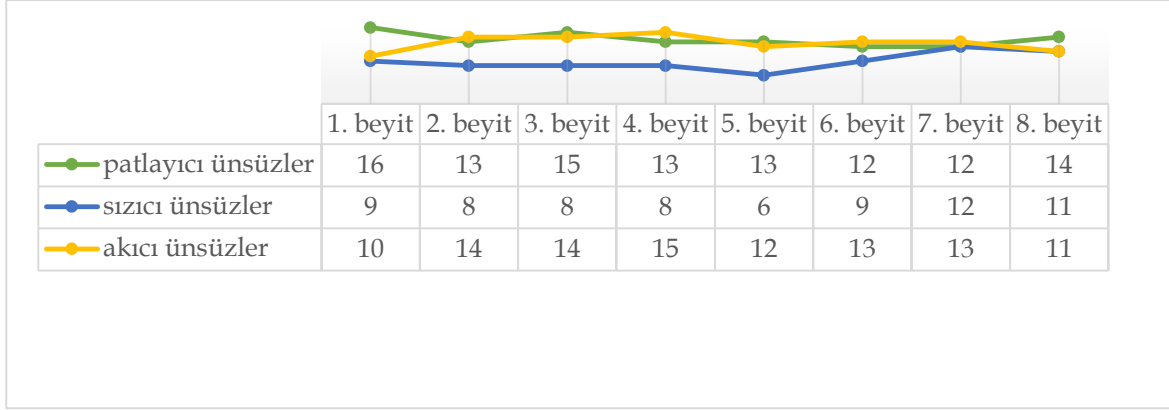
Grafik 4 Gazeldeki kalın-ince ünlüler



Grafik 5 Gazeldeki yumuşak-sert ünsüzler

Gazeldeki patlayıcı, sızıcı ve akıcı ünsüzlerin sayısı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Bu tabloya bakarak şunları söyleyebiliriz: Patlayıcı ünsüzler, sızıcı ve akıcı ünsüzlere oranla biraz daha çok kullanılmıştır. Ancak sızıcı ve akıcı ünsüzlerin şiddeti, patlamalı ünsüzlerden daha düşük ve birbirine yakın olduğu için gazeldeki hemen bütün beyitlerde dengeli bir ses dağılımı vardır. “âb” kafiye seslerindeki “b” ile “-dır bu şeb” redifindeki patlayıcı ünsüzler, beyitlerin hem anlamını hem de akustiğini doğrudan etkilemiştir. Her beyit büyük bir gürültüyle bitiyor ve böylece şair ifadelerindeki kesinliği net bir şekilde ifade ediyor. Birinci beyitte mehtap dalgasının kabarcıklarının yükseldiği yerde patlayıcı ünsüzler artmış, nur denizindeki fenerin durumu anlatılırken şiddeti az olan ünsüzler tercih edilmiştir. İkinci beyitte şiddetin yerini bir ibadethane sessizliği alır. Patlayıcı ünsüzler ve kalın ünlüler bu beyitte azalır, ince ünlüler ile akıcı ve sızıcı ünsüzler daha ön plana çıkar. Beyitteki sessizlik sadece mekânı değil mekâna sığınan rintleri de tanımlar. Üçüncü beyitte de ince ünlüler daha fazladır. Camiden bahçeye geçildiğinde patlayıcı ünsüzlerin sayısı arttırılmıştır. Ancak ses, fısıltıdan yüksek de olsa bir çaresizliği ve saygıyı gösterecek düzeydedir. Dördüncü beyitte şair, meclisin aydınlık gönüllü insanlarından bahseder.

Patlayıcı ünsüz sayısı biraz düşer. Şair, onlara hürmetini beyitteki sesin şiddetini düşürerek göstermiştir. Beşinci beyte kadar ince ünlülerin üstünlüğü devam ederken bu beyitte sevgilinin hasretinin verdiği acı, kalın ünlüler ile hissettiriliyor. Ancak akıcı ve sızıcı ünsüzlerin fazlalığı, sesin yayılmasını engellemiştir. Bu durum çaresizliğin ve güçsüzlüğün büyüklüğünü gösterir. Altıncı beyitte sesin şiddeti biraz daha azalır. Hasretin verdiği acı, ölümcül bir hâle dönüşür. Kalın ünlü sayısı yine ince ünlüden biraz fazladır. Şair, aslında feryat etmek istiyor fakat içinde bulunduğu ortamdan dolayı kendine hakim oluyor. Yedinci beyitte şair, sevgilinin bakış kılıcını uyandırmamak için sesin şiddetini düşürmektedir. Kılıcın keskinliğinin korkusu, sızıcı ve akıcı ünsüzlerin yoğunluğu ile öne çıkmıştır. Sekizinci beyitte şair, inişli çıkışlı yolculuğun sonuna ulaşıyor ve kendine dönüyor. Bundan dolayı sesin şiddeti biraz artıyor. Fakat çaresizliğin farkına varan şair, kendinden başkasının duymayacağı şekilde sesini yükseltiyor.



Grafik 5 Patlayıcı- Sızıcı-Akıcı Ünsüzler

Gazelin Söz Dizimi İncelemesi

Ses ve Söz Tekrarları

Şeyh Gâlib'in bu gazelindeki ses tekrarları şöyledir; "a/â" ünlüsü 52, "e" ünlüsü 56, "i/î" ünlüsü 46, "u/û" ünlüsü 15 kez; "r" ünsüzü 42, "b" ünsüzü 39, "d" ve "n" ünsüzü 25, "ş" ünsüzü 20, "h" ünsüzü 19, "g", "m" ve "s" ünsüzü 16, "l" ünsüzü 13 kez. Ayrıca gazelde "ân" hecesi 9, "âb" sesbirimi 12 kez yinelenmiştir. Şiirde "ı/i" ünlüsünün çok kullanılması Farsça tamlamaların bu harfler ile yapılmasından kaynaklanmaktadır. Gazelde ikili ses grupları ve ses yinelenmeleri şöyledir:

- 1. beyit:** âb/âb, ba/bâ, me/me, dır/dır, bu/bu, şeb/şeb, rd/rd, nû/nû; b, d, r, ş.
- 2. beyit:** yâ/yâ, le/le, gû/kû; b, d, r, ş
- 3. beyit:** ye/ey, re/er, bâ/âb; b, d, r, ş, g.
- 4. beyit:** en/en, ân/ân, er/er, si/is, il/li.; b, d, r, ş, n.
- 5. beyit:** dâ/da, âb/âb, er/er; b, d, r, ş, n.
- 6. beyit:** âr/âr/er; h, b, d, r, ş.
- 7. beyit:** sen/san, ân/ân, hâb/hâb, tî/tî, le/el, âh/hâ, er/er; n, h, b, l, t.
- 8. beyit:** er/er/âr, gâ/gâ/kâ, âh/eh, îd/ıd; g, d, r, h, b.

Şair, birinci beyitte "b" ünsüzünü 9, "r" ünsüzünü 6 kez kullanarak bu harfler ile aliterasyon yapmıştır. "b" patlamalı, "r" ise akıcı ünsüzdür:

Sâgar habâb-ı mevce-i mehtâbdır bu şeb

Fânûs bahr-ı nûrda girdâbdır bu şeb

Birinci ve yedinci beyitte “a” ünlüsü 9’ar kez kullanılarak asonans yapılmıştır.

Sâgar habâb-ı mevce-i mehtâbdır bu şeb

Fânûs bahr-ı nûrda girdâbdır bu şeb

Seng-i nişân-ı hâbda tîz eyler el-hazer

Tîg-i nigâhı sanma girân-hâbdır bu şeb

Ayrıca ikinci beyitte “e” 8, “i” 9 kez, üçüncü beyitte “e” 6, “i” 8 kez, dördüncü beyitte “i” ünlüsü 9 kez kullanılarak asonans yapılmıştır:

Rindân yâd-ı çeşm-i siyeh-mest-i yâr ile

Peygûle-gîr-i kûşe-i mîhrâbdır bu şeb

Yek reng feyz-i sâkî ile bezm-i gülsitân

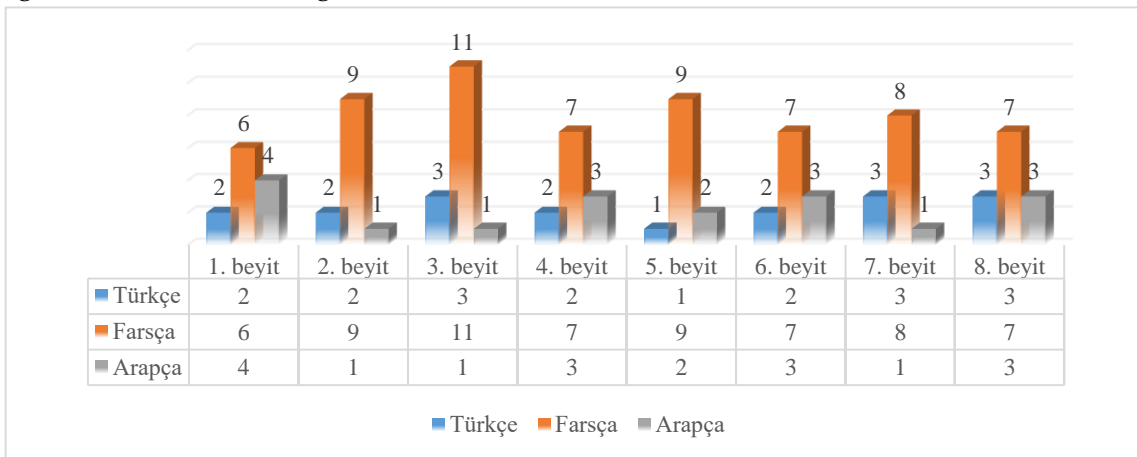
Her câm-ı bâde bir gül-i sîr-âbdır bu şeb

Rûşen-dilân ıkd-ı güherden nişân verir

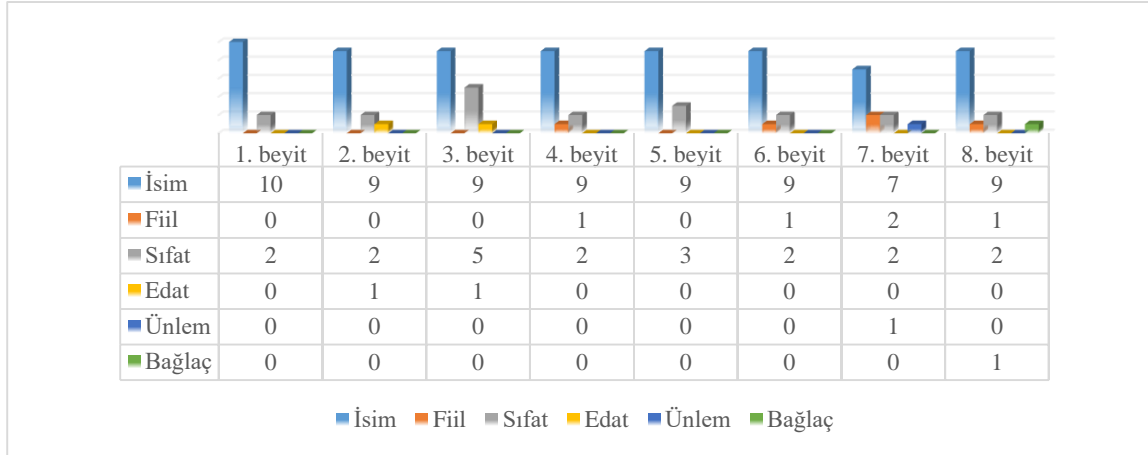
Pervîn sirişk-i meclis-i ahbâbdır bu şeb

Kelime Çeşitleri ve Yapıları

Gazelde 64’ü Farsça, 18’i Arapça, 18’i de Türkçe olmak üzere toplamda 100 kelime kullanılmıştır. Bu kelimelerin 71’i isim, 20’si sıfat, 5’i fiil, 2’si edat, 1’i bağlaç ve 1’i ünlemdir. Gazelde geçen isimlerden büyük çoğunluğu 54 kelimeyle Farsça isimlerdir. İkinci sırada 17 kelimeyle Arapçadır. Gazeldeki sıfatlardan 10’u Farsça, 10’u Türkçedir. Gazelde 5 fiil ve 2 edat Türkçe olup Arapça 1 ünlem kullanılmıştır. Genel olarak gazele baktığımızda Farsça kelimelerin kullanım yoğunluğu görülmektedir. Aşağıdaki grafikte gazelin kelime tablosu gösterilmektedir:



Grafik 6 Gazeldeki Türkçe, Farsça, Arapça kelimelerin sayısı



Grafik 6 Gazeldeki kelimelerin türleri

Gazelde 41 kelime tek heceli, 41 kelime iki heceli, 14 kelime üç heceli ve 2 kelime de dört hecelidir. Bu kelimelerin birçoğu hâl ekleri, iyelik eki ve bildirme eki almış ve bundan dolayı hece sayıları artmıştır.

Gazelde isim hâl eki olarak -i, -de/-da, -den/-dan ve ilgi ekleri kullanılmıştır. Bu ekler içinde en çok kullanılan bulunma ekidir: nûrda, yârda, hârda, hâbda. Somut ve soyut mekânlarda bulunmayı ifade etmiştir. “nigâhı” sözcüğünde ilgi eki “-ın” ekinin sonundaki “n” sesi düşürülmüştür. Bu kelimedeki “-ı” ilgi ekidir. “vasfını” sözcüğünde ise ilk “ı” teklik üçüncü şahıs iyelik eki, ikinci “ı” ise belirtme hâli ekidir.

Tamlama Çeşitleri ve Yapıları

Gazelde iki, üç ve dört kelimededen oluşan tamlamalar kullanılmıştır. Aşağıdaki tabloda tamlamalar ve özellikleri gösterilmiştir:

iki kelimeleli tamlamalar	üç kelimeleli tamlamalar	dört kelimeleli tamlamalar
bu şeb (9) <i>Türkçe - sıfat tamlaması</i>	sirişk-i meclis-i ahbâb <i>Farsça - isim tamlaması</i>	yad-ı çeşm-i siyeh-mest-i yâr <i>Farsça - isim tamlaması</i>
bahr-ı nûr <i>Farsça - isim tamlaması</i>	her katre eşk <i>Türkçe - sıfat tamlaması</i>	peygûle-gîr-i kûşe-i mihrâb <i>Farsça - isim tamlaması</i>
feyz-i sâkî <i>Farsça - isim tamlaması</i>	dâne-i sîm-âb <i>Farsça - isim tamlaması</i>	rûşen-dilân ıkd-ı güher <i>Farsça - isim tamlaması</i>
bezm-i gülsitân <i>Farsça - isim tamlaması</i>	müjgân-ı ehl-i aşk <i>Farsça - isim tamlaması</i>	siyeh-bahâr-ı mey-i nâb <i>Farsça - isim tamlaması</i>
câm-ı bâde <i>Farsça - isim tamlaması</i>	çeşme-i hûn-âb <i>Farsça - isim tamlaması</i>	
gül-i sır-âb <i>Farsça - isim tamlaması</i>	seng-i nişân-ı hâb <i>Farsça - isim tamlaması</i>	
cây-ı hâr <i>Farsça - isim tamlaması</i>		
güzlâr-ı seyr <i>Farsça - isim tamlaması</i>		
tîg-ı nigâh <i>Farsça - isim tamlaması</i>		
girân-hâb <i>Farsça - sıfat tamlaması</i>		

Tablo 2 Gazeldeki tamlamalar

Cümle Çeşitleri ve Yapıları

Bu gazeldeki 14 cümleden 9'u isim cümlesi, 5'i de fiil cümlesidir. Gazelde yer alan 9 cümle 4 ögeli, 3 cümle 4 ögeli ve 2 cümle de 2 ögeli. Gazeldeki cümlelerin öge sayısının az olması, hızlı ve etkili bir iletişim sağlamış; anlatımı daha akıcı hâle getirmiştir. Kısa cümlelerde öge sayısı az olduğu için fazla ayrıntı bulunmaz fakat bu cümlelerde şair, anlatmak istediğini kısa ve öz olarak ifade ettiği için amacına daha kısa sürede ulaşır. Çünkü sadece bir sözcük bile duygusal yoğunluğu verecek kapasiteye sahip olabilir. Bundan dolayı kısa cümleler bazen daha etkili bir araca dönüşebilir. Bu gazelde de şair, ikinci beyit hariç beyitlerde kısa cümleler tercih etmiştir. Fiil cümlelerinden 2'si yardımcı fiille kurulan birleşik fiildir: tîz eyler, tesvîd eder. Fiil cümlelerinin 4'ü geniş zaman kipiyle çekimlenmiştir. Geniş zaman kipi, her zamanı içine alan bir sürekliliğe sahiptir ve alışkanlık hâlini almış davranışları ya da genel bir durumu ifade etmek için kullanılır. "Sanma" sözcüğünün yüklem olduğu cümle ise emir kipinin olumsuzu ile çekimlenmiştir. İsim cümleleri ise teklik 3. şahıs bildirme eki "-dır/-dir/-dur/-dür" ile çekimlenmiştir. Bildirme eki; genel geçer bilgileri belirtmek, tanım ve açıklamaların kesinliğini vurgulamak için kullanılır. Gazeldeki bildirme ekinin kullanımlarına baktığımızda şair, alışılmış bir durumu kesin bir dille ifade etmek için bu eki kullanmıştır. "Çeşm ıztrâb-ı lerziş-i endâm-ı yârda" cümlesinde ise "yârda" sözcüğüne bildirme eki getirilmemiştir. Gazelde isim cümlelerinin fiil cümlelerine göre daha fazla olması, gazelin hareketliliğini azaltmıştır. Fiil cümlelerinin olduğu beyitlerde geçiş biraz daha hızlı olurken isim

cümlelerinde durağanlık dikkat çekicidir. Özellikle altıncı, yedinci ve sekizinci beyitlerdeki fiiller ile gazel hareketli bir şekilde neticelenmiştir. Durağan başlayan gazel, fiillerin etkisiyle dinamik bir şekle dönüşmüştür.

	cümle sayısı	yüklemine göre	öğelerin dizilişine göre	yapısına göre	anlamına göre	zaman / şahıs
1. beyit	2	isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs
		isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs
2. beyit	2	isim	devrik	basit	olumlu	geniş zaman / teklik 3. şahıs
3. beyit	1	isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki / teklik 3. şahıs
4. beyit	2	fiil	devrik	basit	olumlu	geniş zaman / teklik 3. şahıs
		isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs
5. beyit	2	isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs
		isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs
6. beyit	2	fiil	devrik	basit	olumlu	geniş zaman / teklik 3. şahıs
		isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs
7. beyit	2	fiil	devrik	basit	olumlu	geniş zaman / teklik 3. şahıs
		fiil	devrik	basit	olumsuz	emir kipinin olumsuzu / teklik 3. şahıs
8. beyit	2	fiil	devrik	basit	olumlu	geniş zaman / teklik 3. şahıs
		isim	devrik	basit	olumlu	bildirme eki/ teklik 3. şahıs cümlesi

Tablo 3 Gazeldeki cümlelerin türleri, zaman-şahıs özellikleri

Gazeldeki cümlelerin öğeleri aşağıda gösterilmiştir:

1. Sâgar^Ö. habâb-ı mevce-i mehtâbdır^Y. bu şeb^{Z.T}.
Fânûs^Ö. bahr-ı nûrda^{D.T}. girdâbdır^Y. bu şeb^{Z.T}.
2. Rindân^Ö. yâd-ı çeşm-i siyeh-mest-i yâr ile^{E.T}. Peygûle-gîr-i kûşe-i mihrâbdır^Y. bu şeb^{Z.T}.
3. Yek reng^Y. feyz-i sâkî ile^{E.T}. bezm-i gülsitân^Ö.
Her câm-ı bâde^Ö. bir gül-i sır-âbdır^Y. bu şeb^{Z.T}.
4. Rûşen-dilân^Ö. ıkd-ı güherden^{D.T}. nişân^{B.siz N}. verir^Y.
Pervîn^Ö. sirişk-i meclis-i ahhâbdır^Y. bu şeb^{Z.T}.
5. Çeşm^Ö. ıztırâb-ı lerziş-i endâm-ı yârda^{D.T}.

Her katre eşk Ö. dâne-i sîm-âbdır Y. bu şebZ.T.

6. Müjgân-ı ehl-i aşk Ö. biter Y. cây-ı hârda D.T.

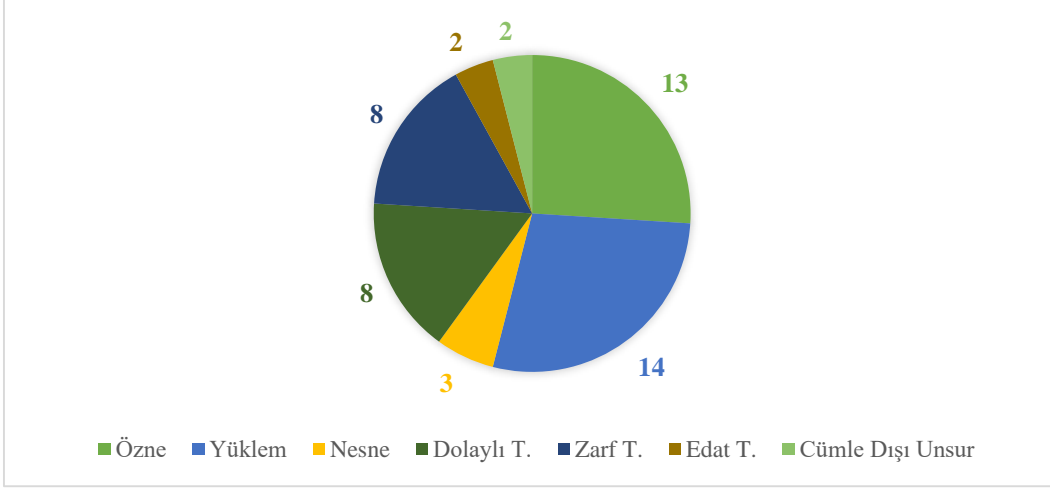
Gülzâr-ı seyr Ö. çeşme-i hûn-âbdır Y. bu şebZ.T.

7. Seng-i nişân-ı hâbda D.T. tîz eyler Y. el-hazerC.D.U.

Tîg-ı nigâhı sanma Y. girân-hâbdır N. bu şebZ.T.

8. Gâlib Ö. nigâhı vasfını^{BH} N. tesvîd eder Y. meğer C.D.U.

Kâğıd Ö. siyeh-bahâr-ı mey-i nâbdır Y. bu şebZ.T.



Grafik 6 Gazeldeki cümlelerin öge dağılımı

Gazelin anlam ve muhteva bakımından incelenmesi

Gazelerde anlam bütünlüğünü koordine eden ve beyitler arasındaki ilişkiyi sağlayan rediflerdir. Bu gazelde de redif olan “bu şeb” ifadesi, sözcükler arasındaki bağlamsal ilişkiyi kontrol altında tutmuş ve anlam ilişkisini sağlamıştır. “Bu şeb” ifadesinin her beyitte kullanılması beytin renk olarak görünüşünü etkilemiş ve gece ile ilgili unsurların çokça kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Gazelin dikkat çeken bir yönü de sözcüklerin görsel ve anlam yönünden daireselliğidir. İlk beyitten son beyite kadar döngüsel bir hareketlilik söz konusudur. Kadeh, kabarcık, fanus, girdap, göz, mihrap, meclis, inci, gerdanlık, gözyaşı, civa, bileyi taşı gibi sözcükler şekil ve algı itibarıyla bünyelerinde dairesellik barındırmaktadır.

Gazelin ilk beyti, mekânlar ötesi bir tasvirle başlıyor. Mehtap dalgalarıyla başlayan teşbih, nur denizindeki girdap ile sürdürülmüş. Yer ile gök arasındaki genişliğin ve boşluğun derinden hissettirildiği beyitte, sözcüklerin döngüsel hareketi dikkat çeker. Özellikle ay’ın döngüsel hareketi, şarap kadehinin döndürülmesi, girdabın kendine özgü döngüsellığı baş döndürücüdür. Ayrıca gece ile gündüzün birbirini takip etmesi de bu hareketliliği örneklendirecek niteliktedir. Yer ile gök arasındaki inişli çıkışlı hareket, güneşin doğuşu ve batışı, şişeden kadehe şarabın dökülmesi ile benzerlik göstermektedir. Yani beyitte döngüsellik ile birlikte iniş ve çıkış da bariz bir şekilde gösterilmiştir. Özellikle gecenin rengi ile zıt olan “mehtap, nur” gibi unsurların bir arada kullanılması karanlığın boyutunu göstermesi açısından önemlidir. Matla beytinin iki mısrasında da gece ile birlikte kullanılan bu sözcükler, karşıtlığı yüksek derecede yansıtmış, okuyucunun karanlık ve aydınlık arasında gidip gelmesini sağlamıştır.

İkinci beyitte ilk beyitteki büyük boşluktan sınırları belirli bir mekâna, yani mescide geçiş yapılır. Karşıtlık burada da devam eder. Duruşu ve kimliğiyle divan şiirine damgasını vurmuş rintlerin, mescidin en önemli ögesi olan mihraba sığınmaları büyük bir karşıtlık barındırmaktadır. Birinci beyitteki geniş mekân ve genel ifadelerden oldukça dar ve özel bir değerlendirmeye geçilmesi, bireysel duyguların öne

çıkmasına neden olmuştur. Bu hızlı geçiş, ilk beyitteki baş döndürücülüğü devam ettirmiştir. Kendi gerçekleri ve sevgilinin hayali arasında sıkışıp kalmış bir grup insanın çaresizliği, dar bir mekâna sıkışıp kalmak ile betimlenmeye çalışılmış. Kabına sığmayan bir profil çizen rintlerin, günlük hayatta uzak durdukları bir mekânın en önemli unsurunun altında bir sığıntı gibi durmaları alışlageldik bir durum değildir. Yani bu tasvirin içinde onların yer alması, oldukça şaşırtıcıdır. Rintleri hayal ile gerçek arasında hareket edemeyecek kadar çaresiz bırakan şair, onları mescide sığınmaya mecbur bırakmıştır. Bu da gösteriyor ki âşığın gerçekliği ile sevgilinin hayalinin bir araya gelmesi kargaşa çıkması için yeterlidir.

Üçüncü beyitte, ikinci beyitteki korku ve endişenin yerini sükunet ve huzur alıyor. Şair, başladığı yere yani şarap kadehine dönüyor ve beyti meclisin asıl sahibi olan saki'nin kontrolüne bırakıyor. Çünkü mecliste olup biten her şeyin sorumluluğu doğal olarak saki'ye aittir. Meclistekilerin uyumunun belirginleşmesi, şarap kadehlerinin ağzına kadar doldurulması hem saki'nin bir lütfudur hem de meclisteki normalleşmenin bir belirtisidir. Ayrıca beytin ilk mısrasındaki meclisin tek renk olması durumu, meclisin önceden farklı renklere sahip olduğunu gösteren en büyük delildir. Bu renklilik, şair tarafından olumsuz bir durum olarak görülmüş ve saki sayesinde ortadan kaldırılmıştır. Hatta tek renkten önceki durum, bir önceki beyitteki huzursuzluk ve kargaşa ile ilişkilendirilerek de okunabilir. Çünkü bir önceki beyit, rintlerin kişiliklerinden taviz verecek kadar olumsuz bir durumdan bahsetmektedir. Saki'nin müdahaleleri ile ahval, daha kötüye gitmeden düzelmeye başlamış ve dar mekândan geniş mekâna geçilmiştir.

Dördüncü beyitte geçen "rûşen-dil" ifadesi ile kastedilen rintlerdir. İkinci beyitte sıkıntı içindeki rintler, üçüncü beyitte saki'nin kılavuzluğu ve himmeti sayesinde kendi kimliklerine kavuşup hayat felsefelerine uygun bir şekilde yaşamaya başlamışlardır. Korku ve endişenin yerini mutluluk ve huzur almıştır. Dairesel görüntü bu beyitte de kendini gösterir. Yan yana oturan rintler, bir gerdanlığı andıracak şekilde görünmektedir. Ayrıca ülker yıldızı ile rintlerin gözyaşı arasındaki benzerlik ilişkisi, konum itibariyle zıtlık içermektedir. Birinci beyitteki iniş-çıkış burada da bulunmaktadır.

Hemen her beyitte görülen göz ile ilgili unsurlar beşinci beyitte de vardır. Yine bu beyitte kullanılan sözcüklerin daireselliği ile yukarı-aşağı karşıtlığını içermesi dikkat çekicidir. Vücudun üst kısmında yer alan gözden civaya benzer gözyaşlarının yere dökülmesi, yukarı-aşağı zıtlığını yansıtır. Üçüncü beyitte başlayan huzurlu ve mutlu imaj, bu beyitte yavaş yavaş ortadan kalkmaya ve metne gözyaşı egemen olmaya başlamıştır. Şair, âşığın çaresizliğinin büyüklüğünü/ağırlığını yansıtmak için de gözyaşını civa gibi ağır bir sıvıya benzetmiştir. Artık tedrici bir şekilde ilerleyen korku ve endişe vardır. Saki'nin bahsettiği huzur ve sükunet bitmiş, âşık tehlikenin ve korkunun merkezine düşmüştür. Hemen her beyitte var olan gözyaşlarının yerini kan almaya başlamış ve âşıkların sığınabileceği güvenli bir ortam kalmamıştır.

Yedinci beyit ile birlikte şairin uyarıları âşık açısından tehlide dönüşmüştür. İnsanın en rahat edeceği zaman olan gecenin bile artık âşık için güvenli olmayacağı oldukça üst perdeden ifade edilmiştir. Kılıç, bileyi taşı, keskinlik gibi ifadeler ile âşığa yapılan uyarılar durumun ciddiyetini göstermesi açısından önemlidir. Uyku ve uyanıklık kavramları, metindeki karşıtlık ve kargaşayı gösteren diğer unsurlardır.

İkinci beyit ile ortaya çıkan hayal ile gerçek arasındaki gidiş gelişler, inişli çıkışlı süreçler, döngüsel devinimler sevgilinin bakışlarını bir kâğıda karalamak ile tamamlanıyor. Hayal ile başlayan daire, yine bir hayal ile kendini tamamlıyor. Anlam itibariyle birbirini takip eden beyitler, kullanılan sözcüklerin bağlamsal ilişkileri ile bir bütünün parçaları mahiyetindedir. Şair mutluluğu, umudu, umutsuzluğu, korkuyu, endişeyi göz ile yaptığı tavsifler ile verirken oldukça başarılı olmuştur. Âşığın ıstırabının arttığı yerlerde gözyaşı kanlanmış, uyku bile bir düşman gibi görünmeye başlamıştır.

Gazelde geçen aşağıdaki kavramların, sadece sahip oldukları anlamları değil şairin okuyucuya sezdirmediği anlamları da bulunmaktadır. Bu kavramların, metne bütün olarak bakıldığında, beklentiye yol açan anlamlarının da olduğu görülecektir:

olgu	beklenti
(sâgar) habâb-ı mevce-i mehtâb	yükseklik
(fânûs) bahr-ı nûrda girdâb	çekicilik
(rindân) peygûle-gîr-i kûşe-i mihrâb	cesaret
(câm-ı bâde) gül-i sır-âb	dolu olmak
(pervîn) sirişk-i meclis-i ahabâb	ışığı
(her katre eşk) dâne-i sîm-âb	hafiflik
(gülzâr-ı seyr) çeşme-i hûn-âb	huzur
(tîg-ı nigâh) girân-hâb	endişesiz uyku
(kâğıd) siyeh-bahâr-ı mey-i nâb	gerçekleşme

Tablo 4 Gazeldeki olgu-beklenti durumu

Sonuç

Divan şairi, gazelin beyitlerini teşekkül ederken her bir beyti hem ses hem şekil hem de anlam itibariyle üstünkörü yerleştirmemiştir. Çünkü her beyit kendi başına anlamlı olsa da bir beytin diğer beyitler ile arasında anlam ilişkisi olduğu unutulmamalıdır. Bundan dolayı gazel anlamlandırılırken şairin belirlediği beyit sırası dikkate alınmalı ve beyitler arasındaki bağlamsal ilişki göz ardı edilmemelidir. Yapısal inceleme ile sadece cümlelerin değil, kelimelerin hatta harflerin kullanımının bile anlam üzerindeki etkili olduğu ortaya çıkmaktadır.

Şeyh Gâlib'in bu gazelinde kullanılan birçok kavram, söylem olarak ifade edilmemiş olsa da kendi bünyesinde az-çok, var-yok, alçak-yüksek, ters-düz gibi karşıtlıkları barındırmaktadır. Bu karşıtlıklar sayesinde şair, az söz ile daha çok şey ifade etmekte ve birden fazla anlamı aynı metin içinde sunabilmektedir. Özellikle dairesel özelliğe sahip sözcüklerin oldukça çok kullanıldığı bu gazelde metindeki döngüsel hareketlilik ve devinim çok bariz bir şekilde fark edilmektedir. Alçalmalar ve yükselmeler bir nesnenin iniş-çıkışı gibi hissettirilmiş, sözcükler vasıtası ile gözle görülür bir şekilde yansıtılmıştır. Ayrıca harflerin çıkardığı sesler ile okuyucuya iletmek istenen duygu başarılı bir biçimde aktarılmıştır.

Kaynaklar

Ceylan, Ö. (2007). *Tasavvufî şiir şerhleri*. Kapı Yayınları.

Demirel, Ş. (2005). Hüsn ü Aşk'ta ateşle ilgili teşbih unsurları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 81-105.

Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi.

Dilçin, C. (2010). *Fuzulî'nin şiiri üzerine incelemeler*. Kabalcı Yayınları.

- Erdoğan, M. (1997). Edebiyatımızda şerh geleneğine genel bir bakış. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 286-293.
- Eroğlu, E. (2013). *Geçmiş içindeki geçmiş*. Yapı Kredi Yayınları.
- Feridüddin Attar. (2001). *Mantıku't-Tayr I* (A. Gölpinarlı, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- İpekten, H. (1999). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Dergah Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat kuramları: Tanım-tenkit-tahlil*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Nar, M. Ş. (2014). Yapısalcılık kavramına antropolojik bir yaklaşım: Levi-Strauss ve yapısalcılık. *Antropoloji*, 27, 29-46. https://doi.org/10.1501/antro_0000000225
- Okçu, N. (2011). *Şeyh Galib Divanı* [E-kitap]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf?0>
- Özdemir, B. (2019). *Hatırlama unutmaya kültürü: Geçmişle yüzleşme bağlamında Türkiye örneği* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pala, İ. (1999). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. L&M Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2021). *Osmanlı şiiri kılavuzu 5*. OSEDAM & Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Top, M. (2002). Ortaçağ Türk mimarisinde mihrab. Y. Halaçoğlu (Ed.), *Türkler* (Cilt 6, ss. 128-146). Yeni Türkiye Yayınları.
- Uçan, H. (2008). *Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi*. Hece Yayınları.
- Ünlü, Y. D. D. O. (2012). Eski Türk edebiyatı derslerinde kafiye öğretimine dair öneriler. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 326-336.
- Vardar, B. (1974). Yapısal eleştiride yeni bir atılım. *Güney-Doğu Araştırmaları Dergisi*, 315-324.
- Vardar, B. (1998). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. ABC Kitabevi.
- Wellek, R., & Warren, A. (2021). *Edebiyat teorisi* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Yam, F. C. (2021). Uyumsuz hayal kurma kavramının film analizi yöntemiyle incelenmesi. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 13(1), 27-39. <https://doi.org/10.18863/pgy.877490>
- Yıldırım, A. (2007). "Siyâh-bahâr" tamlamasının bir üslup özelliği olarak divan şiirinde yer alması. *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, 23, 139-150.
- Yıldırım, O. (2024). XIX. yüzyıl divan şiirinde halk kültürü unsurlarının kullanımı [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Yücel, T. (2020). *Yapısalcılık*. Can Yayınları.
- Yüksel, A. (1982). *Yapısalcılık ve bir uygulama: Melih Cevdet Anday tiyatrosu*. Yazko Yayınları.

Makale Bilgisi:

Etik Kurul Kararı: Etik Kurul Kararından muaftır.

Hakem Değerlendirmesi: Çift taraflı kör hakemlik - dış bağımsız.

Benzerlik Taraması: Yapıldı - 

Destekleyen Kurum / Kuruluşlar: Herhangi bir kurum / kuruluştan destek alınmamıştır.


Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Yazar Katkı Oranı: Birinci Yazar: % 100.

Article Information:

Ethics Committee Approval: It is exempt from the Ethics Committee Approval.

Peer-review: Double-blind - externally peer-reviewed.

Plagiarism Checks: Yes - 

Supporting-Sponsor Institutions or Organizations: No support was received from any institution / organization.

Conflict of Interest: No conflict of interest.

Author Contribution Percentage: First Author: % 100.