

Necâî Bey'in "Sana" Redifli Gazelinde Âşık Tipinin Yapısökümü

Deconstruction of the Lover in Necâî Bey's "Sana" Ghazal

Araştırma Makalesi / Research Article

Mustafa Yunus GÜMÜŞ*

* Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Malatya, Türkiye, e-posta: mygumus@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-2432-2955

ÖZET

Derrida ve Foucault gibi dil felsefecilerinin öncülük ettiği yapısöküm kuramının, birçok disiplinde uygulama alanı bulduğu gibi edebiyatta da uygulanabilir olduğu görülmektedir. Dekonstrüksiyon; var olan anlayışların, bilinen ve kabul gören sistemlerin, bakış açılarının dışında metne bakmayı, mevcut yorumlama yöntemlerinden farklı olarak bir okumayı önerir. Yapısöküm, bir metin okumadır ve metnin içinde gizlenmiş çelişkileri ortaya çıkarır. Metin içinde gözden kaçırılmış ayrıntılar, ince ve küçük parçalar ancak bu tarz çözümlenmeler neticesinde görülebilir. Metin içindeki zıtlıkların yeri değiştirilerek zıtlıklar arasındaki hiyerarşik farklılık ortadan kaldırılır ve yeni bir zıtlık oluşturulur. Çalışmamızda öncelikle yapısalcılık ve yapısöküm ile ilgili kuramsal bilgiler verilmiştir. Kuramsal açıklamalardan sonra klasik Türk şiirinin önemli isimlerinden biri olan Necâî Bey'in "sana" redifli gazelinde "âşık" tipi yapısöküme uğratılmıştır. Gazeldeki en önemli unsur olan "sana" redifi sevgiliyi beytin merkezine yerleştirirken âşığın kimliği vuslat-ayrılık, rehber-yolunu kaybetmiş, adalet-zulüm gibi zıtlıklar ve çelişkiler vasıtasıyla çözülmüştür. Gazelin her beytinde âşığın kimliği gayret-başarısızlık, varlık-yokluk gibi ikilikler ile çoğullaşmıştır. Âşık sabit bir özne olmaktan çıkmış, çelişkilerinin içinde farklı kimliklere kavuşan bir imaj olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Yapısöküm, Âşık, Sana Zamiri, Différance, Ek

ABSTRACT

The theory of deconstruction, pioneered by philosophers of language such as Derrida and Foucault, has found application in various disciplines, including literature. Deconstruction proposes a reading of texts that diverges from established understandings, conventional systems, and accepted perspectives, offering an alternative approach to interpretation. It is a method of textual analysis that uncovers hidden contradictions within a text, revealing overlooked details and subtle elements through such scrutiny. By rearranging the oppositions within a text, deconstruction eliminates hierarchical distinctions between them, creating new forms of opposition. This study first provides theoretical insights into structuralism and deconstruction. Subsequently, the "lover" archetype in Necâî Bey's "sana" rhymed ghazal, a significant work in Classical Turkish poetry, is subjected to deconstruction. The "sana" rhyme, a central element of the ghazal, positions the beloved at the core of each couplet, while the lover's identity is dismantled through oppositions and contradictions such as union-separation, guidance-being lost, and justice-oppression. In each couplet, the lover's identity multiplies through dualities like effort-failure and presence-absence. The lover ceases to be a fixed subject, transforming into an image that assumes multiple identities within its contradictions.

Keywords: Deconstruction, Lover, Sana Pronoun, Différance, Supplement

1. Giriş

İnsanlar çevrelerindeki kavramları adlandırmaya dil ile birlikte başlamıştır. Bu adlandırma sayesinde zihindeki karmaşıklık sona ermiş ve dünya daha anlaşılır bir hâle gelmiştir. Yani insan dünyada bir bütün olarak var olan unsurları, birbirinden ayırarak her bir parçasını anlamlandırmış ve onları bir yığın olmaktan kurtarmıştır. Doğada hiçbir nesneyi diğerinden ayıran bir durum söz konusu değildir. Nesnelere birbirinden ayıran ve insanların farkındalığını sağlayan dildir (Moran, 2002, s. 189).

Modern dil felsefecileri metinlerin anlamlarını ortaya çıkarabilmek için kuramlar geliştirmişlerdir. Derrida'nın yapısöküm kuramı da başta yapısalcı düşünceden etkilenmiş ancak onun temel varsayımlarını eleştiren post-yapısalcı bir yaklaşımdır. Yapısöküm, yapısalcılığın önerdiği okuma biçimlerinin çoğunu reddeder. Derrida, öncelikle dil ve anlamın sabit olmadığını vurgulayarak yapısalcılığı eleştirir. Ona göre gösteren ve gösterilen arasında doğrudan bir ilişki olmayıp gösterenler sürekli değişir. Bundan dolayı anlam sabit değildir ve daima ertelenir. O, yapısalcılığın merkezi ve hiyerarşik karşıtlıklara dayandığını söyleyerek yapısalcılığı Batı metafiziğini sürdürmek ile suçlar. Sözmerkezciliği eleştirerek konuşmanın yazıdan üstün olduğu varsayımını sorgular. Yapısalcı yöntemlerin çoğu zaman yapısalcı denge aradığını, özne ve zaman-uzam bağlamını dikkate almadığını söyler. Böylece yapısalcılığın sabit ve merkezi anlam arayışına karşı post-yapısalcı bir bakış sunar (Balkin, 2004, s. 321-332; Koyuncu, 2012: s. 311-314). Yapısöküm, felsefe dışında resim, heykel, mimari, hukuk, edebiyat ve dil gibi sosyal bilimlerin birçok alanında etkili bir şekilde uygulanmış eleştirel anlama ve okuma yöntemidir. Edebiyatta yapısalcılık, yazarın hayatını veya edebî eserin yazıldığı dönemin özelliklerini dikkate almaksızın sadece metnin yapısına odaklanır. Çünkü yapısal analizde asıl amaç yazarın dünyası değil doğrudan eserdir. Metne tutarlı bir yorum getirmek için elimizdeki tek dene metnin kendisi ve metnin parçalarıdır. Yapısalcılar metnin derin yapısını görmek ve anlamak için metnin parçalara ayrılmasını savunurlar. Metni bir cümle gibi görürler ve nasıl ki bir cümle öğelerine ayrılıyorsa metnin de parçalara ayrılması gerektiğini düşünürler (Gedik, 2022, s. 90). Yani yapısalcılık, görünen fenomenlerin ardındaki kuralların veya yasaların oluşturduğu yapıları bulmayı amaçlar. Buna göre sistemdeki birimlerin tek başına bir anlamı yoktur. Bu birimlerin sistem içindeki ilişkileri onlara anlam kazandırır. Ayrı birer parça olan birimler böylece sistemin ayrılmaz parçası hâline dönüşürler (Moran, 2002, s. 186). Oysa Derrida yapıların sabit olmadığını, yüzeyde birbirini dışlayan karşıtlıkların altında sürekli değişen ve akışkan bir hareket olduğunu düşünür. Onun difference dediği şey, hem yapıları mümkün kılan hem de her zaman biraz geciktiren bu harekettir. Ona göre metafizik düşünce, insanlara dünyayı düzenliymiş gibi gösterse de bu düzen, kesin olmayan varsayımlara dayanır ve karşıtlıklar tamamen ayrılmamıştır (Direk, 2014, s. 8).

Birçok disiplinde kullanılan yapısalcılık, edebî eserlerin yapısı ve unsurları arasındaki ilişkileri incelemede de kullanılabilen bir yöntemdir. Bunda Rus biçimcilerinin ve Prag Okulu'nun çalışmaları etkili olmuştur. 1960lı yıllarda Fransa'da Roland Barthes, Bremond, Genette, Greimas ve Todorov gibi eleştirmenler edebiyatta yapısalcılığı başlatmışlardır (Moran, 2002, s. 191). Bununla birlikte Robert Scholes yapısalcılığın gerçeği tek tek nesnelere değil nesnelere arasındaki ilişkide aramanın bir yolu olduğunu ifade eder (Yüksel, 1995, s. 6).

Saussure ise “sözcükte önemli olan sesin kendisi değildir, sözcüğü bütün öbür sözcüklerden ayırt etmemizi sağlayan ses ayrılıklarıdır. Çünkü anlamı taşıyan bu ayrılıklardır.” demektedir (Saussure, 1998, s. 175). Metin üzerinde çalışan araştırmacı, sanat eserlerinin kendine özgü yapısını bir mühendis gibi inceler. Yapısal yöntemi kullanan araştırmacı; metni incelerken ses, kelime, mısra, beyit, gazel gibi parçadan bütününe kadar metindeki yapı unsurlarını tespit etmeye çalışır (Kızıldaş, 2018, s. 960). Cem Dilçin, divan şiirinin yapısalcı yöntem ile incelemeye uygun olduğunu şu şekilde ifade eder: “Divan şiirinde söz ve anlam, birbirine sıkı sıkıya bağlı ve birbirinden ayrı düşünülemeyecek iki önemli ögedir. Sesin de sözün anlamını vurgulayan bir öge olarak şiirde önemli bir yeri vardır.” (Dilçin, 2010, s. 9).

2. Yapısöküm

İlk kez Derrida tarafından kullanılan yapısöküm terimi, Batı felsefesinde hâkim olan düşünme mantığının işleyişindeki keyfilik ve temelsizlik problemini göstermeyi amaçlayan bir metin okuma stratejisini karşılar. Radikal bir karşı okuma olarak değerlendirilebilen yapısöküm, kültürden siyasete bütün Batı uygarlığını kapsayan düşünme mantığını muhatap alan stratejidir (Rutli, 2016, s. 52). Sözlükte “Bir sanat eserinin gerçek anlamının, sanatçısının ne demek istediğini inceleyerek değil, bunu ifade ediş şeklini çözümleyerek bulunabileceğini savunan görüş” (Eroğlu, 2003, s. 143) olarak tanımlanır. *İletişim Sözlüğü*'nde ise “felsefi ve yazınsal metinlerdeki çelişkili anlam ve içerik mantıklarını ayıklayan, çekip çıkaran yaratıcı etkinlik(tir)” (Mutlu, 2004, s. 301) şeklinde geçer.

Derrida, “Japon Dosta Bir Mektup”ta yapısöküm kavramının ne olduğunun değil ne olmadığı ya da ne olmaması gerektiğini düşünmenin daha anlamlı olacağını söyler ve yapısökümü şu şekilde tanımlar:

“Bir cümlede sözcüklerin kuruluşunun dizilişini bozmak (déangement) ‘kabaca yapılan’ denem yapıçözüm... Yapıçözmek / 1. Bir bütünü parçalarını birbirinden sökmek. Uzağa taşımak amacıyla bir makineyi sökmek. 2. dilbilgisi terimi (...) dizilerin yapısını çözmek, ölçüyü ortadan kaldırmakla, onları düzyazıya benzer kılmak. / Mutlak olarak, “Kavramlaştırma öncesindeki (pré-notionnelles) cümle yönteminde, çeviri de bir başlangıçtır ve avantajlarından biri de yapıçözüm basamağına gereksinimin hiç olmayışıdır. 3. Yapısı çözülmek. (...) Yapılaşmayı yitirmek.” (Derrida, 1999, s. 188)

Yapısöküm, bütün düşünce sistemlerine eleştirel yaklaşır ve bu düşünce sistemlerinde mevcut olan merkeziliği dönüştürmeye çalışır. Bir zemine bağlı düşünce sistemlerini metafizik olarak kabul eden bu anlayış; temellilik, sistemlilik, merkezilik, kurallılık gibi mefhumları sorgular. Bu eleştiri yönteminin temelinde çelişkilerin, çıkmazların ortaya çıkarılması bulunmaktadır (Eagleton, 2014, s. 143; Öz, 2020, s. 86). Ancak bunları yaparken metni iyileştirmek, daha iyi bir hâlini ortaya koymak gibi bir amacı yoktur (Koyuncu, 2012, s. 302).

Derrida, “Bizim okuyuşumuz, bir yorum olmamakla birlikte, içsel ve metin-içi kalmalıdır.” sözüyle metnin “kapalı okuma” yöntemiyle okunması gerektiğini vurgular (Derrida, 2014, s. 243). Madan Sarup, yapısökümcü bu okuma yönteminin metin sorgulandıktan sonra geride kalan korumaları görmezden geldiğini ve böylece metnin içinde yazılı olanlardan bir karşıtlar kümesi kurulabileceğini ifade eder. O, yapısökümün ilk işinin

hiyerarşiyi yıkmak olduğunu ve sonraki aşamanın da ters yüz olmuş terimin yerinin değiştirilmesi gerektiğini söyler. Yani öncelikle “terim” söküme alınır (2004, s. 79). Sarup, yapısökümü şöyle özetler:

“Yapısöküm çabası, kendisinden çok şey beklenen son biçimini almış metni bir yere yerleştirmek, karar verilemezlik anını keşfetmek, gösterenin olumlu hareketiyle serbest kalan metni incelikle araştırmak, yerleşik hiyerarşinin sırf yerini değiştirmek amacıyla tersyüz etmek, yazılı olanları yeniden oluşturmak için parçalarına ayırmak işlemleriyle özetlenebilir.” (Sarup, 2004, s. 79)

Metnin çoğul anlamlarına duyarlı bir okuma yöntemi olan yapısöküm, karşıtlıkların bir arada olduğu yapıyı temelinden sarsar ve anlamın derinine inmeye çalışır. Bu düşünce ile tıpkı bir tel çekilip bir sistemin bütün dokumasının çözülüp kuruluş ilkelerinin yeniden dağıtılması sağlanır (Koz & Türk, 2022, s. 328). Bu durumu Roy Boyne şu şekilde ifade eder: “Derrida’nın düşüncesi merceğe altına aldığı metinlerin adeta üzerinde dolaşarak o ana dek fark edilmemiş olan çatlakları bulan ve o çatlaklardan içeri sızan zararlı bir akışkan gibidir.” (Boyne, 2009, s. 130). Yapısökümün herhangi bir tanımı olamayacağını birçok kez ifade eden ve yapısökümün bir çözümleme, bir eleştiri, bir yöntem veya bir işlem olmadığını vurgulayan Derrida’nın eserlerinde bu okuma yöntemi ile ilgili ipuçları görülmektedir. O, yapısökümün yıkmaktan çok bir metnin bütünlüğünün nasıl yapıldığını anlamak ve onu yeniden yapılandırmak olduğunu söyler. Ona göre yapısöküm herhangi bir programa tabi tutulamaz çünkü metinler kendi kendilerini yapısöküme uğratar (Koz & Türk, 2022, s. 328-329).

Bir metinde bir fikrin tam olarak ortaya konması mümkün değildir. Açık ve anlaşılır olarak değerlendirilen metinler bile “aporia”larla yani çelişkiler, boşluklar ile doludur. İşte yapısöküm bu çelişkilere dikkat çeker ve metni bu minvalde okuma yolunu tercih eder. Hatta Paul de Man, metindeki söz sanatlarını bile aporia olarak görmekte ve metinde birden fazla anlam ve okumadan bahsedilmesi gerektiğini düşünmektedir (Öz, 2020, s. 87; Man, 2008, s. XVII- XVIII).

Yapısökümün temel terimleri “sözmerkezcilik” ve “différance”tır. Akılmerkezcilik yani “sözmerkezcilik”, Batı felsefenin aklın dışındaki her şeyin önemsiz ve marjinal olarak değerlendirilip dışlanması durumunu belirtir. Sözmerkezcilik, akli merkeze alır (Derrida, 1994, s. 70; Cevizci, 2009, s. 1287-1288). Derrida, Batı felsefesi tarihinin, sözmerkezcilik bir söyleme sahip olduğunu söyler. Ona göre sözmerkezcilik, dışsal bir referansa dayanan tüm söylemlerin asıl niteliğidir. Sözmerkezcilik söylem, ikili karşıtlıklarda terimlerden birinin diğeri üzerinde üstünlük kurduğu, Derrida’nın ifadesiyle, zorba bir hiyerarşi üretmiştir. Bu söyleme göre ikili karşıtlıklarda ikinci terimler, birinci terimlere bağımlıdır. Örneğin varlık-yokluk, efendi-köle, beyaz-siyah, ben-öteki gibi ikili karşıtlıklarda sözmerkezcilik söylem ikinci terimin birinciye bağımlı olduğunu savunur (Yavuz, 1997, s. 55). Yapısöküm ikili zıtlıklar arasındaki hiyerarşiyi yapısından bozar ve dışarıya atılanı merkeze yerleştirir. Böylece eski hiyerarşi ortadan kalkar ve yeni bir ikili zıtlık oluşturulmuş olur. Bu yer değiştirmeler sayesinde sisteme müdahale edilir ve marjinallik ortadan kaldırılır (Eser, 2015, s. 185). Hakikat kavramı ile ilişkilendirilen bu durum, dışsal bir gerçekliğin olup olmaması bağlamında dilin varlığı ile ilgili önemli bir sorun olmuştur. Saussure ve Derrida, anlamın dilin kullanımı sırasında oluştuğunu söylerken,

sözmerkezciler ise dilin dışında bağımsız bir anlamın bulunduğunu yani kelimenin gerçek anlamının, o kelime söylenmeden önce zihnimizde zaten var olduğunu savunurlar (Özger, 2013, s. 1644).

Dilin anlam üretmek için dış dünyaya ihtiyacı yoktur. Yani anlam, dilin ürettiği bir etki olarak ortaya çıkar. Derrida, sözmerkezciliği sökerken “différance” kavramından yola çıkar. Fransızca “differ” fiilinden türetilen bu sözcük “geciktirmek, ayrı olmak” anlamlarına gelir. Derrida “différance” için şunları söyler: “Olan bir şey değildir, var değildir, ne olursa olsun bir burada-olan değildir. Başka bir deyişle, différance’ın ne olmadığı söz konusu edilmektedir. Var olarak ya da yok olarak düşünülün différance’ın varolanla hiçbir ilişkisi yoktur” (Derrida, 1999, s. 53). O, bir ögenin anlamının hem diğer ögelerden ayrı oluşuna hem de ileriye ya da geriye göndermeler yaptığı öteki ögeler ile birlikteliğine bağlı olduğunu söyler (Yavuz, 1997, s. 56-57). Anlam sürekli ertelendiği için herhangi bir netice alınmaz ve anlam askıda kalır. Derrida metne yeni bir yaklaşım getirir; metinlerdeki ince ögeleri, geride kalmış veya üstü örtülmüş parçaları ortaya çıkarmaya çalışır. O, “anlamın ertelenmesi” ve ikili karşıtlıkları kullanarak metni bazen yorumlar bazen de çökertir (Özger, 2013, s. 1644).

Dilin yazı ve söz yönü karşılaştırıldığında yazarın durumu, bir konuşmacının dinleyicileri ile birlikte olduğu gibi değildir. Metnin yazarı ile birlikte olmadığı için okurun tek muhatabı metindir. Göstergelerden oluşan bir sistem olan metinden anlam, çıkarım ile ortaya çıkarılır. Okur, bu göstergeler sistemine müdahale edemez ve herhangi bir değişiklik yapamaz. Ancak yazarın metni hakkında ifade edeceği sözler metnin yorumu olacağı için bu da yeni bir metin olarak değerlendirilir. Yapısökümü diğer okumalardan ayıran, metni iki kere okumaktır. Birinci okuma metni anlama ve yorumlama, ikinci okuma metindeki çelişkilerden yola çıkarak kör noktaları belirginleştirmektir (Eser, 2015, s. 185-186).

Yapısökümcü eleştiri, metnin yerleşik ve geleneksel anlamlarını sorgulayarak yeni anlamlara/yorumlara alan açmayı hedefler. Buna göre okur, alışılmış yorumların yerine sözcüklerin anlamlarının her unutmaya ve hatırlama sürecinde çoğaldığını görür. Bu şekilde metindeki tanımlar, karşıtlıklar ve kimlikler sürekli olarak yeniden ve farklı olarak kurulur (Akyüz Öztokmak, 2023, s. 467).

Bir metni yapısöküme uğratmaktaki asıl gaye metnin yapısının parçalara ayrılması, çelişkilerinin ortaya konması, metnin yeniden inşa edilmesi değil; yapısöküm işlemine tabi tutulan metnin içinde ötelenmiş, dışlanmış, ilk bakışta görülemeyen noktaları tespit edip bunları metinden bağımsız hâle getirmektir. Yani metin incelenirken sözcüklerin ardındaki metafizik, metin dışı unsurlar, ikili karşıtlıklar ve çelişkiler ortaya çıkarılır. Ancak şiir tahlil edilirken metnin ardındaki şair açığa çıkarılmaz. Yapısökümcü okumada şiiri, şiir yapan esaslara bakılır. Şiirin yapısı sökülürken hiçbir yorumun diğer yorumlarda üstün olmadığı ve anlamın tek merkeze bağlanmayacağı kabul edilir (Akyüz Öztokmak, 2023, s. 468). Bu çalışmada Necati Bey’in (ö.1509) “sana” redifli gazelinde âşık tipi yapısöküme tabi tutulacaktır. Bu gazel, âşığın klasik tipolojisini yansıtmakla beraber çaresizlik, ironi ve dilin sınırları gibi unsurlar ile bu tipolojiyi yapısöküme uğratma potansiyeline sahiptir. “Sana” redifi metindeki varlık-yokluk gerilimini açığa çıkarmaktadır. Bundan dolayı bu gazel, divan şiirindeki sabit anlamları çözmek ve çoklu bir okuma alanı oluşturmaya uygun niteliktedir.

Necâtî Bey'in "sana" Redifli Gazelin de Âşık Tipinin Yapısökümü

Divan şiirinin önemli şairlerinden biri olan Necati Bey, yazdığı gazelleriyle ünlüdür. Şairin "sana" redifli bu gazeli, sekiz beyitten oluşmaktadır. Her bir beyit kendi içinde ayrı anlama sahip olduğu gibi anlam itibariyle bütün beyitler kendi aralarında birbirleriyle ilişkilidir.

"1. Beyit

"Eser itmez n'idelüm âh-ı seher-gâh sana

Meger insâf vire döstum Allâh sana"

Nesre Çeviri: Âh-ı seher-gâh sana eser itmez n'idelüm. Meger döstum Allâh sana insâf vire.

Dil-içi çeviri: *Seher vakti âhi sana tesir etmez ne yapalım. Öyleyse dostum Allah sana insaf versin.*

Âşık tipi divan şiirinde idealize edilmiştir. O; acı çeker, sevgiliye ulaşamaz ancak sabırlı ve teslimiyetçidir. Bazen onun sevgisi ilahi boyuta ulaşır. Onun aşkı ve çektiği ıstırapları o kadar yoğunlaşır ki sabahlara kadar aralıksız devam eden âhlar, figanlar ve gözyaşları görülür. Gazelin ilk beytinde yansıtılan âşık figürü bu geleneksel özelliklere sahiptir: O, seher vaktinde âh eder, çaresizdir ve büyük bir beklenti içindedir. Gazelin redifi olan "sana" sözcüğü ile kastedilen sevgilidir. Şair, "sana" ifadesini âşığın ağzından terennüm eder. Metinde âşık ve sevgiliyi yansıtan ve onların bilinen özelliklerini gösteren ifadeler bulunmaktadır. Ancak okuyucu bununla yetinmemeli, bu işaretlerin ardına, yani metnin ötesine geçmelidir. Söz, ancak bu şekilde asıl değerini kazanabilir. Böylece asıl metni ortaya çıkarmak için bu işaretleri devirmek/yerinden etmek daha kolay olacaktır.

Gazelin ilk beyti, âşığın çaresizliği ve sevgiliye yakarış ile başlar. Henüz ilk mısradâ âşığın seher vaktindeki inlemeleri ve âh çekmesinin sevgili üzerinde herhangi bir etkisinin olmadığından bahseder: "Eser itmez n'idelüm âh-ı seher-gâh sana". İkinci mısradâ büyük bir teslimiyet ile Allah'tan sevgiliye insaf vermesi beklenir: "Meger insâf vire döstum Allâh sana". Sevgili, ulaşılmaz ve acımasız bir figür olarak yansıtılmış, âşık ise çaresizlikle ilahi müdahalenin olmasını bekler. Onun bu duaymış gibi görünen ifadeleri, sevgilinin insafsızlığının eleştirisidir. Böylece âşık, teslimiyetçi duruşunu terk ederek sevgiliye karşı aktif bir tavır gösterir. Oysa klasik âşık, aşk acısını içsel yolculuğunun bir parçası olarak kabul eder. Ancak bu beyitte çabaları karşılıksız kalan âşık, klasik âşık imajını yıkar ve daha pragmatik davranmaya başlar.

Sevgilinin cefasına tahammül eden ve genellikle etkisiz bir konumda duran âşık, sevgilinin duyarsızlığı karşısında ne yapacağını bilemez ve çıkmaza düşer. Oysa divan şiiri geleneğinde âşığın çabası önemlidir fakat beyitteki "eser itmez" ifadesi ile bu çabanın yetersiz ve sonuçsuz kaldığı ortaya çıkmıştır. Âşığın çaresizliğini gösteren ancak sevgiliye bir türlü ulaşamayan "n'idelüm" feryadı; âşığın yaşadığı hareketsizlik, çaresizlik ve belirsizliği ifade eder. Hiçbir şekilde sevgiliyi etkileyemeyen âşık, ontolojik bir durağanlığa mahkûm olmuştur. Bununla birlikte "n'idelüm" ifadesi ile âşığın durgunluğu ortadan kalkar ve kabullenmiş görülen âşık, aktif bir şekilde sorgulamaya başlar. Âşığın hareketsizliği, kendi içinde

paradoksal bir hareketi yani hem sorgulama hem de sitemi barındırır. Bu eylemsizlik hâli, çaresizlik içerdiği gibi aynı zamanda umutsuzluk, sitem, ironik bir vazgeçme ve varoluşsal bir sorgulama gibi çoğul anlamları da ihtiva eder. Varlık, ancak yokluk ile anlamlı hâle gelebilir. Şair, sevgilinin duyarsızlığını göstererek bu yokluğu somutlaştırmıştır. O, âşığın ağzından “n’idelüm” derken onu, sevgilinin duygusal yokluğuna çarpar ve aşk ilişkisindeki karşılıklı olma beklentisi yapısöküme uğrar. Bu durum sevgilinin yokluğunda yaşandığı için âşığın çaresizliği daha da derinleşir.

Divan şiirinde seher vakti, belli bir zaman dilimini ifade etmek ile birlikte âşığın içinde bulunduğu olumsuz ruh halini anlatırken de kullanılır. Arapça bir isim olan seher sözcüğü “tan yeri ağarmadan biraz önceki vakit (Devellioğlu, 1982, s. 1115), sabahın güneş doğmadan önceki zamanı, tan ağartısı (Türkçe Sözlük, 1983, s. II/1030), tan yeri açılmazdan evvelce olan vakit (Muallim Nâcî, 1987, s. 469)” anlamlarına gelir. “Seher-gâh” kelimesi divan şiirindeki kullanımını itibariyle hem duygusal hem de manevi derinlik barındırır. Çünkü bu saatlerde âşık, sevgiliye kavuşmak için en saf hâliyle yakarır. Ancak âşığın âhının sevgiliyi etkilememesi, oluşturulan algıyı altüst eder. Günlük hayatta seher vakti, aşkın ve beklentinin sembolüken bu beyitte etkisiz bir çırpınışa dönüşmüştür. Böylece “seher” imajı kutsal gösterilmekle birlikte boş bir çaba olarak açığa çıkar. Bu çelişki, âşığın ideal romantizmini yerle bir eder; onu hem daha gerçekçi hem de daha kırılğan hâle getirir.

“Âh-ı seher-gâh”ın “eser itmez” olması, ardından “n’idelüm” çaresizliği dilin sınırlarını ve ifade edilemeyen varlığını gösterir. Dil, her şeyi kuşatamaz ve daima ifade edilemeyen bir boşluk bırakır (Öz, 2020, s. 87). Bundan dolayı “söz, asla mevcudiyetle örtüşmez.” Söz, var olanı tamamen yansıtabilecek güçlü bir araç gibi görülse de hiçbir zaman gerçeği eksiksiz bir şekilde yakalayamaz (Başaran, 2004, s. 16). Şair beyitte aşkı anlatırken dilin sınırlarını ifşa eder; söyleyemedikleri söylediklerinin içinde gizlenmiş bir yara olarak kalır.

Beyitteki ifadeler sevgiliye ve âşığa dair bir anlam krizini yansıtmaktadır. “Dostum” ifadesi ile ironi yapan şair, “insaf vire” temennisi ile birlikte âşığı ilahi güce yönlendirir. Böylece âşığın çaresizliğinin çok boyutlu olduğu ortaya çıkar. Çünkü divan şiirinde âşık, sevgiliye seslenirken birçok imajı kullanmış ve kullandığı ifadeler âşık ve sevgili arasındaki statü farkını korumaya devam etmiştir. Ancak “dostum” sözcüğü eşit ve samimi bir ilişkiyi ifade ettiği için âşık ve sevgili arasındaki hiyerarşi açısından çelişkiler barındırır. Dost kelimesi sevilen, güvenilen, gönüldaş, iyi anlaşılacak kimse, düşman karşıtı anlamlarına gelir. Bu sözcüğe eklenen birinci tekil şahıs iyelik eki, metnin öznesinin muhataba yakınlığını göstermesi açısından önemlidir. Bununla birlikte dost kelimesi tanımlanırken “düşman karşıtı” ifadesi de kullanılır. Buradan bu kelimenin dolaylı olarak düşman kelimesini de ihtiva ettiğini söyleyebiliriz. “Dostum” dediği sevgiliye Allah’ın insaf vermesini söylemesi âşığın, büyük bir kargaşa/anlamsal gerilim içinde olduğunu gösterir. Bununla birlikte kendisini görmezden gelen, feryatlarını duymayan, merhametsiz ve adaletsiz birine “dostum” diye hitap etmek metindeki önemli çelişkilerdendir. Bundan dolayı onun yansıtmak istediği samimiyet, ironik olarak okunabilir. Çünkü âşığın âhına kayıtsız olan sevgili nasıl “dost” olabilir? Böylece âşık ve sevgili arasındaki hiyerarşi çatırdar. “Dostum” hitabı, âşığın sevgili ile ilişkisini yeniden tanımlama çabası olabileceği gibi bir yakınlık arayışı, sitem veya sınırları belirleme olarak da okunabilir.

Ortaya çıkan bu çelişki ile birlikte âşığın “mazlum” imajı kaybolur ve âşık daha dinamik ve eleştirel bir kimliğe dönüşür.

Beyitteki âşık tipi, bir yandan divan şiirinin alışlageldik âşık tipinin özelliklerini taşıırken arka planda hayal kırıklığı, başkaldırı ve sitem ile birlikte bir inanç çöküşü yaşar. Âşığın yaşadığı çelişkiler ortaya çıkmış ve o; daha insani, kırılğan, sorgulayan ve sürekli dönüşen bir özne olmuştur.

2. Beyit

“Hôş olur sohbet-i mey gicede meh-tâb olıcak

Nûr saç meclise gel kim dimişüz mâh sana”

Nesre Çeviri: Meh-tâb olıcak gicede sohbet-i mey hôş olur. Meclise gel nûr saç kim sana mâh dimişüz.

Dil-içi çeviri: *Mehtabın olduğu gece, içki meclisi hoş olur. Sen meclise gel ve - ay gibi-nur saç ki biz sana ay demişiz.*

Yapısökümün temel hedeflerinden biri de ikili karşıtlıkların sorgulanmasıdır. Bu beyitte âşık ve sevgili arasındaki karşıtlık açıkça görülmektedir. İlk mısradan hoş bir şarap meclisi tasavvur eden âşık, ikinci mısradan sevgiliyi bu meclise davet eder. Âşık ve sevgili arasındaki hiyerarşide âşık, sürekli beklenti içinde olmalı; sevgili de ona tahakküm kurmalıdır. Ancak beyitte bu hiyerarşinin sınırları ve geçerliliği sorgulanmaktadır. “Gel” daveti, âşığın çabaları karşısında etkin olmayan sevgilinin aktif bir rol alması içindir. Yani bu davet, sevgilinin tahakkümünün sorgulanmasına zemin hazırlar: Sevgili, gerçekten mutlak üstün müdür yoksa varlığı âşığın arzusuna bağlı biri midir?

“Kim dimişüz mâh sana” ifadesi ile âşık, sevgiliye “mâh” denilmesinin dilsel bir gönderme olduğunu ima ederek sevgilinin özerk/kendine özgü konumunu çökertir. Böylece âşık ve sevgili arasındaki ilişki karşılıklı bir gerilim alanına dönüşür. Yani âşık, etkisiz bir özne olmaktan çıkmış, sevgiliyi kendi mekânına çağırın bir figür olmuştur. Bu hâliyle sevgili, âşığın söylemiyle hareket eden/etmesi beklenen bir imgeye indirgenir.

Geleneğe göre sevgiliye bağımlı, acı çeken ve teslimiyetçi âşığın kişiliği ve duyguları sevgilinin varlığına göre şekillenir. Sohbeti güzel kılacak olan sevgilinin gelmesidir. Âşığın rolünü yeniden düşündüğümüzde “hoş olur” ifadesi sevgilinin varlığına bağlı bir beklenti olabileceği gibi, âşığın haz arayışını yansıtan bir ifade de olabilir. Aynı şekilde “kim dimişüz mâh sana” ifadesini bir iltifattan öte bir meydan okuma ve hesap sorma şeklinde de okuyabiliriz. Çünkü sevgili, beyitte belirtildiği üzere hakiki anlamda “ay” mıdır ya da bu ifade âşığın ona yüklediği bir sıfat mıdır? Bu açıdan bakıldığında âşığın; sevgiliye bağımlı olmaktan çıkmış, kendi arzularını söyleyen ve sevgiliyi bu arzuların nesnesi kılmış bir özne olduğunu söyleyebiliriz. Âşık hem arayan hem anlam yükleyen bir dinamizm kazanır. Böylece tamamen teslim olmuş sabit âşık tipi çözülmeye devam eder.

Yapısökümün önemli kavramlardan biri de *ek*’tir. Ek, bir şeyin tamamlayıcısı olduğu gibi onun eksikliğini de gösterir. Metnin anlamı tam görülse de “ek” kavramı, görünenin bir

yanılsama olduğunu ve asıl anlamın ek unsur ile yeniden şekillendiğini gösterir. Yani metnin asıl anlamını ortaya çıkarabilecek güce sahip, metnin *dikiş yeridir* (Özger, 2013, s. 1649). Metindeki şarap meclisi, âşık tarafından tertip edilmiştir. Öyle bir sahne kurgulanmıştır ki âşık; gece, ay ışığı ve şarap meclisi ile “hoş”tur. Fakat beytin ikinci dizesinde âşık; gövde metnin uzağında kalmış ve sahnede bulunmayan sevgiliyi bir “ek” olarak davet etmiştir. Buradan bakılırsa gövde metnin eksik olduğu söylenebilir. Çünkü şarap meclisi gerçekten “hoş” olsaydı sevgili çağrılmayabilirdi. Öyleyse âşık, sevgiliyi şarap meclisini hoş edecek bir “ek” olarak görmektedir. Bu durumda “hoşluk” eyleminin akıbetini gelmeyeceği tahmin edilen sevgili değil, âşığın beklentisi belirlemektedir. Yani sevgili, metnin *dikiş yeridir*. Sevgili hem âşığın hoşluk tasavvurunu bir arada tutar hem de hoşluk algısının kırılmasını gösterir. Sevgili gelmediğinde ise meclisin hoşluğu bir yanılsamaya dönüşecektir. Yani ek, tamamlayıcı olduğu gibi gövde metni de sabote ederek eksik bırakmaktadır.

Metinde kullanılan ifadelerde âşık, sevgilinin varlığından ve gerçek duygularından habersizce konuşmaktadır. Zaten beyitte sevgili fiziksel olarak değil imgesel olarak vardır. “Mâh” benzetmesi ise bir hakikatten çok âşığın kurguladığı bir ifadedir. Ayrıca “dimişüz” ifadesi birden fazla kişinin varlığını ifade edebileceği gibi, sevgiliyi başkalarıyla paylaşmayacağı düşünüldüğünde bu ifadenin âşığı gizlemek için kullanıldığını söyleyebiliriz. Zaten birden fazla kişiyle sevgiliyi beklemesi, sevgiliyle geçireceği zamanı başkalarıyla paylaşması âşığın kendiyi çelişeceği anlamına gelir. İşte bu çelişkilerle âşığın sabit kimliği ortadan kalkar.

3. Beyit

“N’idelüm devr sunarsa sana şerbet bana zehr

Bu cihân böyle olur gâh bana gâh sana”

Nesre çeviri: Devr sana şerbet bana zehr sunarsa n’idelüm? Bu cihân böyle gâh bana gâh sana olur.

Dil-içi çeviri: *Zaman/talih, sana şerbet bana zehir sunarsa ne yapabiliriz? Bu dünya böyledir; bazen bana bazen sana olur.*

“Zehir”, acı ve ölümü; “şerbet”, tatlılık ve yaşamı/mutluluğu temsil eder. Fakat zehir, sadece zarar vermez bazen insanı güçlendirip arındırabilir. Zehri alan âşık, acıyla birlikte kendini yeniden inşa etme fırsatı bulabilir. Yani zehir, âşık açısından ruhsal bir olgunlaşma aracı olarak okunabilir. Şerbetin de verdiği keyif sonsuza kadar sürmez. Çünkü haz veren şeyler aldattıcıdır ve vereceği mutluluk da geçicidir. Bundan dolayı şerbet, anlık bir lütuftur ve ardında birçok belirsizlik vardır. Anlamdaki bu kayganlık “doğru” yorumu imkânsız kılar. Bunu fark eden âşık, alışlageldiği şekilde davranmaz ve zehri, bir ceza gibi görüp çektiği acıyı bir drama dönüştürmez.

“Sana/bana” ve “şerbet/zehir” sözcükleri ikili karşıtlık gösterir. “Şerbet” üst, “zehir” aşağı kabul edilir. Aynı şekilde “sana” diye hitap edilen sevgili yüceltilmiş, “bana” denilen âşık değersizleştirilmiştir. İlk mısradaki şair “sana şerbet bana zehr” diyerek bu alt üst ilişkisini gözler önüne serer. Şaire göre felek, sevgiliyi yüceltirken âşığı ayaklar altına düşürmektedir. Fakat

“gâh bana gâh sana” ifadesi, pasif bir kabullenme olmayıp dünyanın değişkenliğini idrak eden bilinçli bir kabullenıştır. Bu ifadeyle dünyanın döngüsellığı vurgulanarak âşık ve sevgili arasındaki hiyerarşi bozulur. Beyitte şerbet ve zehir üzerinden oluşturulan bu hiyerarşi, yine beyitte alt üst edilmiştir. Çünkü felek, her zaman aynı şekilde davranmaz. Böylece ikili karşıtlıklar nötrleşir ve hiyerarşi çöker. Âşık, zehri kabullenir ama bu, mutlak bir son olarak görülmez. Âşığın, sevgiliden kaynaklanan mazlum hâli, feleğin adaletsiz döngüsüne yönelik bir farkındalığa dönüşmüştür. Böylece âşığın sabır ve teslimiyet ile yücelttiği ve sürekli vurguladığı acı, yerini feleğin keyfi döngüsüne bırakır ve bekleyiş başlar.

“N’idelüm” ifadesi tıpkı ilk beyitte olduğu gibi çaresizlik içerir fakat aynı zamanda sitem, ironi ve sorgulama anlamlarını taşır. Soru olarak da kullanılabilirdiği gibi burada cevap beklenmez. Beyitte geçen “sana” zamirinin, ilk bakışta sevgili için kullanıldığı söylenebilir. Bu zamirin sevgili olduğu düşünülürken “sana şerbet bana zehr” ifadesi ile sevgilinin ayrıcalıklı konumu gösterilir. Ancak sabit bir kimliği olmayan “sana” zamiri sevgili olabileceği gibi rakibi de işaret edebilir. Böyle bakıldığında âşığın yöneldiği “öteki”, tek bir varlık değildir. Şayet “sana” sözcüğü “rakip” için kullanılıyorsa âşık, sevgilinin başkasıyla mutluluğunu kabullenmelidir. Böylece âşık, tek bir ideale bağımlı olmayan ve farklı ötekilere karşı de yönelmiş bir özneye dönüşerek sevgiliye bağımlı olmaktan kurtulur. Anlamdaki bu belirsizlik ise sevgili merkezli tutkuyu çökertir.

Bu beyitte âşık tipi irdelendikçe “âşık” tipine yüklenen anlam çoğullanmıştır. Divan şiiri geleneğinde acı çeken, teslimiyetçi ve sevgiliye bağımlı bir tip olan âşık; feleğin adaletsizliğini sorgulayan, dünyanın değişimini özümseyen ve acısını kolektif bir anlayışla bağdaştıran bir tipe dönüşmüştür. İkili karşıtlıklar çözülmüş, “sana” zamirinin kim olduğu belirsizleşmiştir.

4. Beyit

“Levh-i çihremde okımaga hikâyât-ı gamı

Giceler subha degin şem’ tutar âh sana”

Nesre çeviri: Hikâyât-ı gamı levh-i çihremde okımaga âh giceler subha degin sana şem’ tutar.

Dil-içi çeviri: *Gam hikâyelerini yüzümün levhasında okuyasın diye âh, geceleri sabaha kadar sana mum tutar.*

Dördüncü beyitte âşık; yüzünde gam hikâyeleri taşır, geceler boyu âh eder ve sevgiliye yönelir. Yani o; acı çeken ve teslimiyetçi, sevgiliyi yücelten ve duygusal ama pasif bir konumdadır. “gece/sabah” ve “ben/sen” ikili karşıtlıklar hiyerarşik yapı sunar.

Âşığın yüzü, gam hikâyelerinin yazıldığı bir levha olarak edilgen bir alıcı mı yoksa bu hikâyeleri dışa vuran etken bir araç mıdır? Yüz, gam hikâyelerinin yazıldığı bir levha ise bu hikâyeler âşığın kontrolü dışındaki bir güç tarafından onun yüzüne işlenmiştir. Yani âşık, gamın taşıyıcısıdır. Zaten “okımak” fiili, gam hikâyelerinin yüze yazılmış olduğunu ve başkaları tarafından okunabilecek bir nesne gibi edilgen bir şekilde sunulduğunu gösterir. Şayet yüz, gam hikâyelerini dışa vuran bir araç ise etken bir rol üstlenir. Bilinçli olup olmadığı fark etmeksizin âşık bu hikâyeleri yüzüne yansıtır ve yüz, gamın bir aynası olmaktan çıkıp onu ifade eden bir

konuma yerleşir. Hikâye, âşığın iç dünyasını aktif bir şekilde dışa vurur. Âh'ın mum tutması, âşığın yüzünün bu gamı sadece taşımadığını ve onu görünür kıldığını anlatır. Eğer âşığın yüzü gamı dışa yansıtıyorsa âşık, kendi acısının öznesi olmuştur.

Beyitte "âh", hem bir acı ifadesi olup hem de âşığın yüzünü aydınlatan bir mum görevindedir. Her ne kadar âşığın kederinin pasif bir dışavurumu olarak kullanılsa da gam hikâyelerinin görünmesini sağlayan âh'tır. Böylece âh, yıkıcı olmaktan uzaklaşır ve anlam veren bir kimliğe bürünür. Âşığın acısının dışarıdan okunuyor olması, bu acıyı içsel bir dramdan çıkarır. Mum, yanar ve aydınlatır. Mum gibi görülmesi ile birlikte âh, kederin sesi olmaktan çıkar ve âşığın acısını gösteren bir araca dönüşür. Artık âşık, hem acının öznesi hem de acıya neden olan unsurları üstünde taşıyan bir nesne konumundadır. Gam da bir yıkım olmaktan çıkarak âşığın kimliğinin bir parçası olur. Yani âşık; acısıyla bir kurban olmaktan çıkmış, aşk acısını dışa vuran bir özneye dönüşmüştür.

Gece ve sabah arasındaki karşıtlık ilişkisi, merkezinde "gam"ın olduğu bir döngüyü gösterir. "Gece", kederin; "sabah" ise umudun simgesidir. Fakat sabah olmasına rağmen âşığın acısında herhangi bir azalma olmamıştır. Bundan dolayı sabah ile gecenin belirsizliği ortaya çıkar ve her iki zaman kavramının taşıdığı anlamlar önemini yitirir.

Âşığın gamı ve âhı sevgiliye yöneliktir. Bundan dolayı "sana" zamiri sevgiliyi ifade eder. Ancak bu zamir aynı zamanda idealize edilmiş bir imgeyi, özlemi ya da kaderi de gösterebilir. Çünkü acısını yöneltebileceği bir sevgili olmadığı için âşık, âhını daha geniş bir "öteki"ye yöneltmeye başlar.

5. Beyit

"Göz yaşı encümini reh-ber idinmezse eger

Şeb-i gamda iremez 'âşık-ı güm-râh sana"

Nesre çeviri: Eger 'âşık-ı güm-râh göz yaşı encümini reh-ber idinmezse şeb-i gamda sana iremez.

Dil-içi çeviri: *Eğer yolunu kaybetmiş âşık, gözyaşı yıldızlarını rehber edinmezse, gam gecesinde sana ulaşamaz.*

Gözyaşı; bireyin ayrılık, hasret, yalnızlık, çaresizlik, sevinç gibi duyguları yoğun bir şekilde yaşaması neticesinde ortaya çıkan doğal bir tepkidir. Özellikle dinî ve tasavvufi hayatta önemli bir yeri olan gözyaşı, ince ve hassas bir kalbe sahip olmanın emaresi olarak kabul edilmektedir. Ağlama tepkisel bir davranıştır ve bu davranışı ortaya çıkaran birçok neden vardır: ölüm, kaza, hastalık, öfke, sevinç, düğün, doğum... Mutluluk, üzüntü veya öfke kaynaklı olsun ağlamak, bireyin duygusal enerjisinin boşalmasını ve gerginliğinin azalmasını sağlar. Yani ağlama davranışı bireyin psikolojik durumunu olumlu etkilediği gibi fiziksel hastalıklara maruz kalmasını da önler. Yapılan araştırmalara göre gözyaşlarının bastırılması ile birey için gerekli olmayan emosyonel enerji boşaltılamaz ve böylece hem fiziksel hem de psikosomatik rahatsızlıklar ortaya çıkabilir. Gözyaşlarının bastırılması sonucunda stres seviyesi artar ve böylece bireyde yüksek tansiyon, kalp rahatsızlıkları ve ülser gibi stres ile ilişkili hastalıklar görülebilir. Bireyin duygularını aşırı bastırması veya duygularını kontrol edememesi

davranışlarında da kontrolsüzlüğe neden olur. Dolayısıyla normal ve olağan bir davranış olan ağlama kontrol edilemediğinde veya bilinçli bir şekilde sınırlandırıldığında bu durum, bireyin yaşamını olumsuz etkileyecek patolojik bir hâl alır (Çelik & Durmuş, 2018, s. 416).”

Şair bu beytin ikinci mısrasında “âşık-ı güm-râh” tamlamasını kullanıyor. Güm-râh kelimesi “yolunu kaybetmiş, yolunu şaşırılmış (kimse), doğru yoldan sapmış, dalâlete düşmüş, azgın” anlamlarına gelmektedir. Doğru yoldan çıkan bir kişinin yolunu kaybetmesi de yolunu şaşırması da olağandır. Metin yüzeysel okunduğunda âşık, gam gecesinde sevgiliye kavuşmak için gözyaşlarını rehber edinir. Yoksa vuslata eremeyeceği gibi yoldan da çıkar.

Beyitte divan şiirinin önemli temalarından olan ayrılık, acı ve kavuşma özlemi vurgulanmıştır. Âşık, sevgiliye ulaşmaya gayret ettiği için aktif, yolunu kaybetme riskiyle karşı karşıya olduğu içinse pasif bir konumdadır. “İremez” fiili ile âşığın başarısız olduğu/olacağı vurgulanarak divan şiirindeki vuslata odaklanmış âşığın ideali sarsılır. Metindeki çelişkilerden biri de bu durumla alakalıdır. Gözyaşını rehber ederek sevgiliyi bulmak isteyen âşığa, “güm-râh” sıfatı layık görülmiştir. Böylece âşık, “aşkın öznesi midir?” ya da “gam gecesinin ve gözyaşının kontrolünde bir nesne midir?” sorularının muhatabı olur. Âşığın yolunu kaybetmiş olması ve gözyaşının rehberliğine muhtaç hâle gelmesi onun özne olduğu düşüncesinin sorgulanmasına yol açar. Çünkü sevgiliye adanmış âşık profili yerine, yolunu kaybetmiş bir figür ortaya çıkmıştır. “Rehber” edinme ifadesinin metinde “güm-râh” ifadesinden önce kullanılması başka bir çelişkiyi daha ortaya çıkarır. Âşık hem rehber edinme peşine düşer hem de yolunu kaybeder. Hem arzular hem de bu arzuya ulaşma konusunda başarısız olur. “Âşık-ı güm-râh” tamlaması ile âşığın, bağımsız bir aktör olmadığı ortaya çıkmıştır. O, gam gecesi ve gözyaşı arasında yolunu kaybetmiş bir şekilde bekler. O, hem kaybolmak hem de yolunu bulmak hususunda bir ilerleme kaydedememiştir.

Âşığın çektiği ıstırapların bir göstergesi olan gözyaşı, sevgiliye kavuşmanın bir koşulu olarak sunuluyor. Yani gözyaşı, hem duygusal yoğunluk ile âşığın iç dünyasını yansıtıyor hem de onun yolunu aydınlatacak dışsal bir araç olarak gösteriliyor. Gözyaşının, âşığın duygularını yansıtmasının yanında onu yönlendiren bir güce sahip olduğunu, onun kimliğini tamamlayan ve eksikliğini açığa çıkaran bir nitelik taşıdığını söyleyebiliriz. Çünkü gözyaşı, âşığın sevgiliye kavuşmasını sağlamaya çalışırken aynı zamanda kavuşmanın imkânsızlığını da açığa çıkarmıştır. Böylece gözyaşı, âşığın imajını oluşturmakla birlikte paramparça eder. Gözyaşı, bir “ek” olarak sunulmuş ve âşık, bu “ek”in rehberliği olmazsa sevgiliye ulaşamayacaktır. Artık âşığı anlamlı kılan en önemli unsur hâline dönüşen gözyaşı, âşığın kendi acısının kölesi olduğunu açığa çıkarmıştır.

Metinde sevgili fiziksel olarak yoktur, sadece âşığın arzusu ile varlığı ima edilir. Her ne kadar kavuşma için “gözyaşı rehberliği” önkoşul olarak belirtilmiş olsa da “iremez” fiili ile vuslatın imkânsızlığı açıkça ifade edilerek anlam ertelenmiştir. Yani âşık, vuslatı aramak isterken kaybolmuşluğu içinde bir kez daha kaybolur. Vuslat ve ayrılık arasında bir boşlukta olduğu için âşığın anlamı yerinde duramaz.

Gam gecesi, yokluğu; vuslat, varlığı temsil eder. “İremez” fiili ile vuslatın imkânsızlığı vurgulanır. Böylece varlık-yokluk birlikteliği bozulur. Kavuşmak bir ihtimal gibi gösterilse de

metinde baskın olan ayrılıktır. Ancak âşık vuslata kavuşamadığı gibi tamamen ayrılığa da gömülmez. Anlam sürekli oynar. Âşık, sevgilinin varlığı ile özne olabilmektedir. Ancak fiziksel olarak bulunmayan sevgili, metinde bir boşluk olarak var olur. Âşığın beşerî bir sevgiliye mi yoksa ilahi bir aşka mı yöneldiği sorusu net olarak cevaplanamamaktadır. Bundan dolayı metin her iki anlama uygun olarak okunsa da âşık konum olarak hiçbirine yerleşememiştir.

6. Beyit

“Gice gelmeyeceğin sohbe ey dil bilürüz

Hele var gör ki ne yüzden togar ol mâh sana”

Nesre çeviri: Ey dil gice sohbe gelmeyeceğin bilürüz. Hele var gör ki ol mâh sana ne yüzden togar.

Dil-içi çeviri: *Ey gönül, sevgilinin gece sohbetine gelmeyeceğini biliriz. Hele git bak ki o ay sana hangi yüzden doğar?*

Gazelin hemen her beyti, “sana” zamirinin akışkan ve çok katmanlı doğasından beslenir. Bu durum âşığın sabit bir kimlik içinde değerlendirilmesinin önüne geçer. Diğer beyitlerde olduğu gibi “sana” zamiri âşığın arzularını, çaresizliğini ve sevgili ile aralarındaki ilişkiyi yeniden tanımlar. “Sana”, sevgilinin yokluğu ile ay’ın varlığını bir araya getiren ek’tir. Bununla birlikte âşık, kendi iç sesine yönelerek kesin bir bilgi ile hareket eder.

Bilmek eylemi şu anlamlara gelir: “Bir şeyi anlamış veya öğrenmiş bulunmak. Bir bilim veya sanat dalında yeterli olmak. Bir iş yapmaya alışmış olmak, elinden gelmek.” (Türkçe Sözlük, 2011, s. 272). Bilmek eyleminin bu beyitteki kullanımına baktığımızda şair “bilirüz” diyerek sevgilinin gelmeyeceğini anladığını, onun gelmemesine alıştığını ifade etmiştir. Yani sevgilinin meclise gelmeyeceğini anlayacak kadar bilgi, yetenek ve tecrübeye sahiptir. Çünkü sevgilinin gece sohbetlerine katılmaması ilk kez olmamaktadır ve bu konuda âşık oldukça tecrübelidir. Böyle bir tecrübeye sahip şairin ikinci beyitte sevgilinin gelmesi ile ilgili beklentisi, ilk beyitteki sevgiliye sitemi anlaşılır değildir. Bu durum şairin metin içindeki çelişkili davranışlarına örnek gösterilebilir. Sevgilinin gelmeme durumu âşık tarafından kesin bir bilgi olarak bilindiği için, âşık sevgilinin yokluğunu beklenti içinde değil kabul ile ifade eder. “Biliriz” fiili ile âşık, kendi kimliğine yeni bir şekil verir ve bu bilgi ile sevgilinin yokluğunu kesinleştirir. Ancak bu bilgi, âşığı tamamlamadığı gibi sevgilinin gelmeyişi üzerinden âşığın eksikliğini tekrar göz önüne sermiştir. “Hele var gör ki ne yüzden doğar ol mâh sana” mısrası ile şair, âşığın kalbine meydan okuma gibi bir davet sunar. “Sana” zamiri sevgiliye hitap eder ve ayın doğuşu sevgilinin varlığına bağlanır. Bir yer değiştirme oyunu gibi ay, sevgilinin yokluğunda onun yerini alan “ek”e dönüşür. Âşık “ne yüzden” diyerek ay’ın hangi taraftan geleceğini sorgular.

Sonuç olarak beyitte âşığın “bilme” ve “görme” isteği, onu sevgiliye kavuşturmamış; aralarındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Diğer beyitlerde olduğu gibi âşık, bu beyitte de sevgiliye ulaşamaz. Ancak bu kavuşmamak âşığın bilgisi dâhilinde olduğu için bir çaresizlik olarak değerlendirilmemelidir. Yani sevgilinin yokluğunun farkında olan âşık, bu yokluğu ay’ın varlığıyla sorgular. Böylece anlam sevgiliye, aya veya âşığa sabitlenmeyip sürekli oynar.

7. Beyit

“Husrevâ kullarınun eyle revâ hâcetini
Ki ebed oldı müyesser kamu dil-hâh sana”

Nesre çeviri: Husrevâ kullarınun hâcetini revâ eyle ki kamu dil-hâh ebed sana müyesser oldı

Dil-içi çeviri: *Ey padişah, kullarının istek ve arzularını kabul et, çünkü herkesin gönlünün arzularını karşılamak ebedî olarak sana verildi.*

Bu beyitte âşığın kimliğini kuran ve çözen ifade “sana” zamiridir. Sevgili, üstün bir otorite ve âşığı tamamlayan olmaktan çıkarılmıştır. Ancak beyit “husrevâ kullarınun eyle revâ hâcetini” ifadesi ile başlar. Şair, sevgiliyi hükümdar olarak görür ve onun merhametli olma yönünü ortaya çıkarmak ister. Âşığın bu davranışı, sevgiliden lütuf bekleyen pasif bir kişiden çıktığı izlenimi verse de “kullarınun” ifadesinden dolayı bu yalvarış onu sabit özne yapmaktan kurtarır. “Kullarınun” sözü çokluk bildirir ve şair; bu ifadeyle âşığın kendi çaresizliğinden öte, içinde bulunduğu topluluğun arzularını, yani kolektif bir arzuyu dile getirdiğini gösterir. “Hâcet” sözcüğü ile âşığın da içinde bulunduğu topluluğun ihtiyacı olan bir şeyler olduğu ifade edilir. Bundan dolayı âşık, sevgiliye yönelir. Ancak onun bu yönelişi, sevgiliyi mutlak bir otorite hâline getirmemiştir. Çünkü âşığın kullandığı “eyle revâ” ifadesi, arzuların gerçekleşeceğine dair herhangi bir garanti vermemekte ve “ebed oldu müyesser” ifadesinin anlamını ertelemektedir. İlk beyitten itibaren endişeli ve tedbirli davranan âşık, burada da sevgiliye tam bir teslimiyet içinde değildir. O, çaresiz veya bağımlı olmayıp sevgilinin lütufları ve kendi haceti arasında esnek/akışkan bir konumdadır.

“Ki ebed oldu müyesser kamu dil-hâh sana” mısrasıyla âşığın konumu karmakarışık bir hâl almaya başlar. Bu mısra da “sana” zamiri ile şair, sevgilinin bütün gönül arzularını karşılayan bir merkez/kaynak olduğunu ima eder. Ancak bu kaynak, âşığın ihtiyaçlarını karşılayıp karşılamama konusunda belirsiz bir yapıdadır. Önceki beyitlerde sevgilinin lütfundan uzak tutulan âşığı, sevgilinin bütün herkesin gönül arzularını karşılayan merkezine dâhil olup olmadığı belli değildir. Âşık bu belirsizliği fark ettiği için sevgiliye teslim olan bir figür olmaktan çıkmıştır. Böylece âşık, herkesin arzularının karşılandığı bir dünyada dışarıda bırakılmıştır.

Âşık, sevgiliye ulaşmayı değil, onunla ilişkisini tanımlamanın peşindedir. Âşığın yalvarışı ile sevgilinin arzuları karşılayan bir merkezmiş gibi lanse edilmesi arasında bir ikilik varmış gibi görülse de aslında ne âşık sadece yalvaran bir öznedir ne de sevgili her şeyi çözebilen bir güçtür. Her ne kadar bu iki tip, birbirlerine muhtaç olsalar da onların bu bağımlılığı birbirlerini tamamladıkları anlamına gelmemelidir. Bu durum da âşık ve sevgili arasındaki geleneksel hiyerarşiyi alt üst eder. Âşık, sevgiliye yalvarırken bile klasik kimliğinden sıyrılarak kendini yeniden kuruyor. Sevgili ise âşığın arzusuna bağlı bir figür olarak kalıyor. Böylece âşığın pasif, sevgilinin aktif görüldüğü ikilik ortadan kalkıyor.

8. Beyit

“Ey Necâtî taş iken la’l ide hôrşîd gibi

Bir nazar eyler ise himmet ile Şâh sana”

Nesre Çeviri: Ey Necâtî Şâh sana himmet ile bir nazar eyler ise hôrşîd gibi taş iken la'l ide.

Dil-içi çeviri: *Ey Necâtî, o şah sana himmet edip bakarsa, güneşin taşı la'l taşına çevirmesi gibi, senin değerini arttırır.*

Makta beytinde diğer beyitlerden farklı olarak şair kendi adını söyler ve âşığın dönüşüm potansiyeline farklı bir katman ekler. Beytin ilk mısrasında taş, mücevher ve güneş arasındaki dönüşüm sürecine işaret edilir. Diğer mısraya klasik bir bakış açısıyla baktığımızda taş, âşığın kıymetsizliğini, la'l ise sevgilinin âşığı yükselteceği makam olarak okunabilir. Yani sevgili âşığı dönüştüren aktif güç, âşık ise bu lütuftan faydalanmaya çalışan pasif biz öznedir. Ancak yaşanması beklenen dönüşüm, âşığı tamamlamaz ve hiyerarşik olarak yükselmesini sağlamaz. “Taş” ve “la'l” değerleri yönünden birbirlerini dışlayan iki unsurdur. Güneşin taşa katacağı değer de abartılı bir parlaklıktan başka bir şey değildir ve bir sonuçtan öte bir ihtimaldir. Bundan dolayı sevgilinin eylemine bağlı “himmət” durumu, dönüşümü âşığın özünde gerçekleştirmez. Böylece birbirine bağlı gerçekleşen bu durum, âşığın anlamını daha oynak/akışkan hâle getirir.

Âşığın dönüşümü de sevgilinin bakışı ve himmet etmesi koşuluyla gerçekleşebilir. Şair, sevgilinin âşığı dönüştürecek güce sahip olduğunu ima eder. Sevgilinin yönelimi yani “sana” zamiri, sevgilinin nazarının âşığa bir ek olarak yöneldiğini gösterir. Fakat bu ek, yani yönelim âşığı tamamlamadığı gibi sevgiliyi üstün kılan bir sonuç da çıkarmaz. Çünkü “Bir nazar eyler ise” ifadesi koşul bildirir ve sevgilinin himmetinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği belirsizdir. Bu belirsizlik diğer beyitlerde de görülmektedir ve dönüşüm sürecini erteler.

3. Sonuç

Bu çalışmada Necâtî Bey'e ait “sana” redifli gazelde âşık tipi yapısöküme uğratılmıştır. Bu gazel, âşığın kimliği ve sevgiliye kavuşma isteğini sabit bir anlamdan çıkararak çoğul ve akışkan bir alana taşımıştır. Yani yüzeyde sevgiliye kavuşma arzusunu dile getiren bir profil görünse de alt katmanda âşığın kimliğini sabitleyen bir merkez bulunmamaktadır.

“Sana” redifi, ritmik ve anlamsal bir döngü yaratarak sevgiliyi her beytin anlam merkezine yerleştirmiş ancak âşığın kimliğini çelişkilerle parçalı bir yapıya dönüştürmüştür. Bundan dolayı âşığın anlamı ertelenmiş ve âşık, farklılıklar içinde var olmuştur. Âşığa yüklenen anlamlar ile birlikte sevgiliye ulaşmak imkânsız hâle gelmiş ve âşığın çözülmesi hızlanmıştır. Beyitlerdeki zıtlıklar ve çelişkiler ile âşığın kimliği yıkılmış ve yeniden oluşturulmuştur. Bu bağlamda âşık, divan şiirinde sevgilinin karşısında alt konumda bulunup sürekli acı çeken, sevgiliye kavuşmak için çabalayan, görmezden gelinmeyi umursamayan ve vazgeçmeyen kimliğinden uzaklaşır. Différance ile birlikte âşığa yüklenen anlamlar sürekli kaymakta, çoğalmakta ve hiçbir şekilde tamamlanamamaktadır. Necâtî Bey'in bu gazelinde âşık hem yakınlık arayan hem de bu yakınlıktan uzaklaştırılan bir figür olarak belirir. Bundan dolayı gazelde âşık, belirli bir merkeze tutunamadığı gibi tamamen de yok olmamıştır. Yani âşığın varlığı, her zaman ertelenmiş bir potansiyel olmuştur.

Necâtî Bey'in bu gazelinde âşık tipi, différence'ın etkisiyle sabitliğini yitirmiştir. Böylece bu tip, kavranabilir olmaktan çıkmış; ertelenen, çoğullaşan ve belirlenemez bir hâl almıştır. Dolayısıyla gazelde âşığın sabit bir anlamının olmadığı, her okumada yeni ve değişen bir kimliğe büründüğü görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akyüz Öztokmak, Ç. (2023). Develili Âşık Seyrani'nin "Eski Libas" adlı şiirinde yapısökümü denemesi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (32), 463-478.
- Balkin, J. M. (2004). Yapısöküm. (Çev. Kasım Küçükalp). *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1), 321-332.
- Başaran, M. (2004). *Gıyabında, Yerinelere*. İstanbul: Paradigma.
- Boyne, R. (2009). *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü*. (İ. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bilgesu.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say .
- Çelik, M., & Durmuş, E. (2018). Duygusal Ağlamanın Bilmecesi: Ne Zaman ve Neden Ağlarız?. *Yaşam Becerileri Psikoloji Dergisi*, 2(4), 415-428. doi:10.31461/ybpd.494100
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Ö. Sözer (çev.), İstanbul: Afa Yayınları.
- Derrida, J. (1999a). Différance. *Toplumbilim*, (Önay Sözer, Çev.), (10), 51-63.
- Derrida, J. (1999b). Japon bir dosta mektup. *Toplumbilim*, (Medar Atıcı ve Mehveş Omay, Çev.), (10), 185-188.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. (İsmet Birkan, Çev.), Ankara: Bilgesu
- Devellioğlu, F. (1982). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın.
- Dilçin, C. (2010). *Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*. İstanbul : Kabalıcı .
- Direk, Z. (2014). *Platon'un Eczanesi*. (içinde ön söz), İstanbul: Pinhan, 7-14.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı.
- Eroğlu, Ö. (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanatevi.
- Eser, O. (2015). Kıta Felsefesinde Yapısöküm Yaklaşımının Çeviri Olgusuna Etkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 38(8), 183-187.
- Gedik, N. (2022). Bâbil'den Öteyi Seçen Sokaktaki Adam'ın Yapısalcı Eleştiri Bağlamında Çözümlemesi. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 7(2), 89-105.
- Kızıldaş, M. (2018). Ahmed Paşa'nın "Yazmışam" Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 957-976.
- Koyuncu, A. (2012). Bir Yapısalcılık Eleştirisi: Derrida ve Yapısöküm. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, 22, 301-317.
- Koz, K., & Türk, M. S. (2022). Metnin Çoğul Anlamlarına Duyarlı Bir Okuma Tarzı Olarak Yapısöküm Yöntemi. *Sosyal Bilimlerde Güncel Araştırma ve İncelemeler III* (s. 325-338). içinde Akademisyen Kitabevi.
- Man, P. d. (2008). *Okuma Alegorileri*. İstanbul: Paradigma.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- Muallim Nâcî. (1987). *Lugat-ı Nâcî*. İstanbul: Çağrı.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

- Öz, M. (2020). *Mehmet Kaplan'ın Nazım Hikmet'in "Makinalaşmak" Şiiri Tahliline Dekonstrüktif Bir Yaklaşım*. *Academic Knowledge*, 3(1), 34-48. doi:10.5281/zenodo.3923676
- Özger, M. (2013). "Zamana Adanmış Sözler"de Sevgili Metaforunun Yapısökümü. *International Journal of Social Science*, 6(2), 1641-1652.
- Rutli, E. E. (2016). Derrida'nın Yapısökümü. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 49-68.
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim-Sanat.
- Saussure, F. d. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual.
- Tarlan, A. N. (1992). *Necâtî Beg Dîvânı*. Ankara: Akçağ.
- Türkçe Sözlük*. (1983). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkçe Sözlük*. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yavuz, H. (1997). *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Boyut.
- Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

EXPANDED SUMMARY

Structuralism and deconstruction are key theoretical approaches in modern linguistic and literary studies. Structuralism, grounded in Ferdinand de Saussure's linguistics, analyzes a text's meaning by focusing on its structure, independent of the author's traits or historical context. It treats the text as a linguistic system, where meaning emerges from the relationships between its elements, such as sounds, words, or lines, dissecting its deep structure. Deconstruction, developed by Jacques Derrida, critiques and builds upon structuralism, exposing contradictions, gaps, and binaries (e.g., presence-absence, justice-oppression) to question fixed meanings. Derrida's "différance" suggests meaning is perpetually deferred, shaped by relations between signifiers, opening texts to multiple interpretations.

This study applies a deconstructionist approach to Necâtî Bey's gazel with the refrain "sana," aiming to unravel and reconstruct the lover's identity. In divan poetry, the lover-beloved relationship is central, with the refrain "sana" placing the beloved at the text's core. However, the lover's identity, through contradictions and binaries like union-separation or effort-failure, becomes pluralized, defying a fixed subject. Across the gazel's eight couplets, the lover diverges from the traditional, suffering, submissive figure of divan poetry, fragmented by ironies and linguistic limits, creating a space that challenges stable meanings.

The first couplet of the ghazal expresses the lover's dawn sighs as ineffective on the beloved. The lover's helplessness is emphasized in the face of the beloved's insensitivity, while the phrase "n'idelüm" conveys both a cry of despair and an ironic questioning. In the second verse, the lover addresses the beloved as "friend," imploring God to grant him mercy. However, the word "friend" contradicts the beloved's insensitivity, and this address ironically questions the lover's sincerity. The traditional lover's patient and submissive stance here transforms into a reproachful and critical stance towards the beloved. This demonstrates the disintegration of the lover's classical image.

In the second couplet, the lover invites the beloved to a wine gathering. However, with the phrase "who said we are to you," the lover's characterization as "moon" is questioned as an adjective the lover attributes to him. This displaces the lover's absolute superiority and the lover's passive position. While the beloved becomes an image dependent on the lover's desires, the lover expresses his own pursuit of pleasure as an active subject. Deconstruction's concept of "supplement" comes into play here; the beloved is seen as a complementary element to the pleasantness of the gathering, but without their presence, the pleasantness of the gathering becomes an illusion.

In the third couplet, the lover states that the heavens offer him poison and the beloved sherbet. However, with the phrase "sometimes for me, sometimes for you," the cyclical injustice of the heavens is emphasized, disrupting the hierarchy. Instead of seeing the poison as punishment, the lover becomes a conscious subject who accepts the mutability of the heavens. The ambiguity of the pronoun "you" leaves it unclear whether the beloved or a rival is intended, further unraveling the lover's fixed identity, opening it to multiple meanings.

In the fourth couplet, the lover's face is presented as a tablet on which stories of sorrow are written. The sigh assumes a contradictory role, both as an expression of pain and as a candle illuminating the face. As the lover becomes a subject expressing his pain, the contrast between night and morning prevents the fixation of meaning. While the pronoun "you" refers to the beloved, it also implies a broader "other" to whom the lover directs his pain, thus obscuring the lover's identity.

In the fifth couplet, the lover is described as "güm-râh" (lost his way) and attempts to reach the beloved by using tears as a guide: "If the multitude of tears is not a guide." However, the verb "iremez" (cannot be) emphasizes the impossibility of reunion. While tears are presented as a "supplement" that completes the lover's identity, it also demonstrates that he is a slave to his pain. This contradictory position, in which the lover is both subject and object, dissolves and pluralizes his fixed identity.

In the sixth couplet, the lover knows the beloved will not come. However, with the phrase "let us see, let us see," he questions the moonrise in place of the beloved. This demonstrates that the lover is a subject acting with knowledge, but the absence of the beloved leaves this knowledge incomplete. The pronoun "Sana," as a "suffix" connecting the beloved and the moon, postpones the meaning and renders the lover's identity fluid.

In the seventh couplet, the lover describes the beloved as a ruler and wishes for his servants to fulfill their wishes. However, the use of "your servants" indicates that the lover has shifted from individual helplessness to a collective desire. While the lover is implied to fulfill everyone's desires, it is unclear whether the lover is excluded from this blessing. This once again dissolves the lover's fixed identity, placing him in a flexible position.

In the makta couplet, the poet hints at the lover's potential for transformation by mentioning his own name. However, this transformation is contingent upon the beloved's "eye" and "favor" and is ambiguous. The opposition between stone and la'l questions the lover's value,

but whether or not this transformation will occur remains ambiguous. This keeps the lover's meaning from being fixed.

Necâfî Bey's ghazal with the rhyming phrase "sana" deconstructs the lover character, fragmenting and pluralizing his fixed identity. While the rhyming phrase "sana" places the beloved at the center of the text, the lover's identity is constantly reconstructed through dualities such as union and separation, effort and failure, and existence and non-existence. The âşık, ceasing to be the idealized, submissive figure of classical Divan poetry, assumes different identities within the framework of contradictions, ironies, and language. Rather than confining the ghazal's meaning to a fixed framework, deconstruction opens it to multiple meanings and elevates the lover's identity to a fluid realm. This ghazal questions the traditional conventions of Divan poetry, revealing both the lover's humanity and fragility.