Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi/The Journal of Ottoman Literature Studies 36 (Temmuz/July 2026), 194-209.
Araştırma Makalesi/Research Article. https://doi.org/10.15247/devdergisi.1879414

Mana Güzelinin Boyuna Gömlek Dikmek Yahut Nâbî'nin Şiirinde İzafetlerin Somutlaştırma İşlevi

Büşra KAPLAN | ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4854-2717 | busrakaplan90@hotmail.com

Dr. Öğretim Üyesi, Kırklareli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırklareli/Türkiye
Asst. Prof. Dr., Kirklareli University, Faculty of Science and Letters, Turkish Language and Literature Department, Kırklareli/Türkiye ROR ID: https://ror.org/00jb0e673

Atıf Bilgisi/Citation: Kaplan, Büşra. "Mana Güzelinin Boyuna Gömlek Dikmek Yahut Nâbî'nin Şiirinde İzafetlerin Somutlaştırma İşlevi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 36 (Temmuz 2026), 194-209. https://doi.org/10.15247/devdergisi.1879414
Kaplan, Büşra. "Sewing A Shirt To The Height Of A Beauty Of Meaning Or The Concretization Function Of Noun Phrases in Nabi's Poetry". *The Journal of Ottoman Literature Studies,* 36 (July 2026), 194-209. https://doi.org/10.15247/devdergisi.1879414

Geliş Tarihi/Date of Submission: 01.02.2026

Kabul Tarihi/Date of Acceptance: 19.03.2026

Yayım Tarihi/Date of Publication: 09.07.2026

Değerlendirme/Peer-Review: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Double anonymized-Two External

Araştırma Makalesi/Research Article

Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur./ It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Yapay Zeka Kullanımı/Artificial Intelligence Use: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir./ No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. The entire content of this study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Checks: Yapıldı – Turnitin

Etik Bildirim/Complaints: divanedebiyatidergisi@gmail.com

Çıkar Çatışması/Conflicts of Interest: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir/The author(s) has no conflict of interest to declare

Finansman/Grant Support: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır/The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research

Telif Hakkı ve Lisans/Copyright & License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır/Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0

ISSN: 1308-6553 **e-ISSN: 2792-0836**

ÖZET

Klasik Türk edebiyatında şairlerin en çok başvurdukları ifade biçimlerinden biri olan somutlaştırma, genel itibarıyla görme, duyma, hissetme, tatma ve koklama yoluyla tanımlanamayan kavramların bu duyulardan en az biriyle bilinebilir hâle getirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu anlatım yolunu seçen şairler, bunu teşbih ya da istiare gibi edebî sanatlar üzerinden gerçekleştirebilmektedirler. Bu söz sanatları, bütün bir beyte yayılacak biçimde kurgulanabildiği gibi izafet biçiminde de oluşturulabilmektedir. Genellikle teşbih-i beliğ biçiminde kurulmuş bu izafetlerin aynı zamanda ilk kelimeleri somut ikinci kelimeleri ise soyut olmaktadır. Bu sayede şairler iki kelime üzerinden bir teşbih-i beliğ oluşturarak anlatmak istedikleri soyut kavramları somutlaştırarak ele almaktadırlar. Bu doğrultuda söz konusu kullanıma çok sık başvuran şairlerden biri olan Nâbî'nin tasavvufi olarak hikemî bir bakış açısına sahip olması ya da yer yer Sebk-i Hindi tarzına uygun şiirler yazmış olmasının bir neticesi olarak da görülebilecek bu kullanım, şairin ele aldığı birçok kavramda kendini göstermektedir. Bu bağlamda soyut bir kavram üzerinden şairin ne oranda ve nasıl somutlaştırmalar yaptığının tespit edilmesi onun bu tarzla arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaracağı düşüncesiyle bu çalışmada, somutlaştırmanın belagat kitaplarındaki karşılığı olan istiare-i tahyiliyyenin incelenmesinden sonra izafetle nasıl yapılabildiği üzerinde durulmuş, Nâbî'nin şiirlerinde "mana" kavramının somutlaştırmaya konu edildiği izafetler detaylı olarak incelenerek şairin bu anlatım biçimini nasıl kullandığı şerh vasıtasıyla ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Nâbî, Somutlaştırma, İstiare-i Tahyiliyye, İsim Tamlamaları, Mana, Lafız-Mana İlişkisi.*

Sewing A Shirt To The Height Of A Beauty Of Meaning Or The Concretization Function Of Noun Phrases in Nabi's Poetry

ABSTRACT

In classical Turkish literature, one of the most frequently used forms of expression by poets is concretization, generally defined as making concepts that cannot be known through sight, hearing, feeling, taste, or smell known through at least one of these senses. Poets who choose this method of expression can achieve this through literary devices such as simile or metaphor. These figures of speech can be structured to encompass an entire couplet or can be formed in the form of a noun phrase. These phrases, usually in the form of an eloquent simile (*teşbih-i beliğ*), typically have the first word being concrete and the second word abstract. In this way, poets create an eloquent simile using two words, transforming abstract concepts into concrete ones. In this context, the frequent use of this technique by poet Nabi, which can be seen as a result of his Sufi, philosophical perspective or his occasional poems in the Indian style, is evident in many of the concepts he addresses. In this context, determining the extent and manner in which the poet concretizes an abstract concept will reveal his relationship with this method. From this perspective, this study, after examining the metaphor of imagination (*istiare-i tahyiliyye*), which is the equivalent of concretization in rhetoric books, focuses on how concretization is achieved through noun phrases (*izafet*). The relational expressions in which the concept of "meaning" is concretized in Nabi's poems are examined in detail, and how the poet uses this form of expression is revealed through commentary.

Keywords: *Nabi, Concretization, Imaginative Metaphor, Noun Phrases, Meaning, Word-Meaning Relationship.*

Giriş

Şiir, günlük dilden farklı olarak, şairlerin dili eğip bükerek kelimeleri gerçek anlamlarından uzaklaştırdığı ve bu sayede okura farklı hayal dünyalarının kapılarını araladığı bir alandır. Şairler hakikat ve mecaz arasındaki ayrımlarda yürüyerek bazen hakikati bazen de mecazı ön plana çıkararak şiirlerinde anlam katmanları oluşturmaktadırlar. Söz konusu bu anlam boyutları, klasik edebiyatın en temel söz sanatlarından biri olan teşbih ve onun kısaltılmış hâli olan istiare gibi çeşitli edebî sanatları da beraberinde getirmektedir. Bu iki söz sanatı, şairler tarafından bazen mufassal teşbihte olduğu gibi beytin neredeyse tamamına yayılabilirken açık istiare olarak değerlendirilebilecek kalıplaşmış benzetmelerde tek kelimede hâlinde de kullanılabilmektedir. Klasik şairin bu açıdan kelimeleri ve onların anlam alanlarını kullanabilmek adına elinde çok fazla imkân bulunmaktadır. Bu doğrultuda, klasik edebiyatın 16. yüzyılda Bâkî, Fuzûlî ya da Taşlıcalı Yahyâ gibi zirve şairlerinden sonra 17. yüzyılda Nâbî de dilin ona verdiği imkânları sonuna kadar kullanmıştır. Hacimli bir divana sahip olan şair, ifade çeşitliliğine özen göstermiştir. Nâbî'nin *Dîvân*'ında teşbih, istiare, kinaye, hüsn-i talil gibi birçok söz sanatına başvurduğu görülmektedir. Şair bu söz sanatlarını sergilerken hakikat ile mecaz arasında tabiri caizse mekik dokumuş ve ele aldığı hususları birçok farklı biçimde ifade etmiştir. Bu bağlamda, Nâbî'nin *Dîvân*'ı baştan sona ifade biçimi açısından incelendiğinde, onun bugün somutlaştırma olarak kavramsallaşan ifade biçimini hem beyit düzeyinde hem kelime grubu düzeyinde sıklıkla kullandığı görülmektedir. Şair ele almak istediği soyut kavramları çeşitli tamlamalar vasıtasıyla bazen teşbih, bazen de istiare içerisinde kullanarak somutlaştırmıştır.

Somutlaştırma, modern döneme ait bir kavram olduğundan kullanım alanının daha iyi anlaşılması için onun belagat kitaplarında nasıl ele alındığına bakılmalıdır. Eldeki örnekler ile belagat kitaplarındaki örnekler karşılaştırıldığında bu kavramın istiare başlığı altında ele alınan istiare-i tahyiliyye olduğu görülmektedir. İstiare-i tahyiliyye modern dönemde somutlaştırma kavramı ile karşılanmıştır.

Şiirlerde aktarılmak istenen soyut duyguları anlatmanın yollarından biri olan somutlaştırma, izafetler vasıtasıyla sıkça başvurulan anlatım biçimlerinden biridir. Söz konusu bu durum, Handan Belli tarafından dört klasik divan şairinin divanları üzerinden hazırlanan çalışmada (2022) net bir biçimde ortaya konulmuştur. Bu sebeple Belli'nin söz konusu eseri bu araştırmanın dayanak noktasını oluşturmuştur. Çalışmanın, sadece izafetlerin somutlaştırmada nasıl kullanıldığı bölümüne odaklanılmış ve bu bakış açısı ile Nâbî'de bulunan izafetler tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen tamlama sayısının ve çeşidinin çok fazla oluşu sebebiyle örnek bir kavram olarak "ma'nâ"[1] seçilmiş ve onunla oluşmuş izafetler üzerinden inceleme yapılmasına karar verilmiştir. Bu doğrultuda aşağıda, önce somutlaştırma kavramının belagat kitaplarında nasıl ve hangi örneklerle yer aldığına odaklanılmış, ardından izafetin somutlaştırmayı nasıl mümkün kıldığına değinilmiş ve son olarak Nâbî'nin *Dîvân*'ı özelinde "ma'nâ" kavramına izafetle yapılan somutlaştırma örnekleri incelenmiştir.

İstiare-i Tahyiliyyeden Somutlaştırmaya

Somut kavramı Güncel Türkçe Sözlük'te "Varlığı duyularla algılanabilen; müşahhas, konkre, soyut karşıtı" biçiminde tanımlanmaktadır (TDK, 20 Mart 2024). Türkçede -lAş ekinin değişim ve dönüşüm anlamı kattığı da düşünülürse bu doğrultuda "somutlaştırma" denilen mefhumu, varlığı duyularla algılanamayan kavramları duyularla algılanabilir hâle getirmek olarak tanımlamak mümkündür. Bu değişim/dönüşüm birbirinden farklı iki alan arasında olduğundan beraberinde kaçınılmaz olarak ortak bir özelliğin de mutlaka zikredildiği bir tür isnadı getirmektedir yani soyut olan bir mefhuma somut bir varlık isnat edilmektedir. Söz konusu bu duruma örnek teşkil eden anlatımlar belagat kitaplarında birbirine benzer misaller verilerek "istiâre-i tahyiliyye" adı altında ele alınmaktadır. Bu sebeple, aşağıda önce istiare-i tahyiliyyenin çeşitli belagat kitaplarında nasıl ve hangi örneklerle anlatıldığına yer verilecek ve daha sonra bu örneklerin somutlaştırmaya katkısı üzerinde durulacaktır.

Kaya Bilgegil istiarenin altında yer verdiği tahyîlî istiâreyi "kapalı istiârelerde, müşebbehünbihin kavranmasına karîne olup benzetmenin mânâsını tasavvur ettiren sözlere 'tahyîlî istiâre' denir." biçiminde açıklamıştır. Daha sonra, "Coşkun dereleri, ağır başlı büyük nehirleri, köpüre köpüre akan selleri, dumanlı dağ başlarını, yeşil ovaları, sararmış tarlaları

[1] Nâbî'nin şiirlerinde "ma'nâ" kavramı ile ilgili olarak daha önce bir sempozyum bildirisi hazırlanmıştır. Söz konusu bildiride, Nâbî'nin sadece kasideleri taranmış ve ilgili kavramın geçtiği beyitlerdeki bilinmeyen kelimeler verilerek, beyitler önce nesre ardından günümüz Türkçesine çevrilerek birkaç cümle ile açıklanmıştır (Derdiyok, 2014). Bu çalışma, sadece şairin kasidelerini kapsaması bakımından ve beyitlerin kısaca açıklanması sebebiyle çalışmamıza göre daha sınırlı bir çerçeve sunmaktadır. Ancak yine de tekrara düşmemek için çalışmada, bu bildiride ele alınmamış beyitlere yer verilmeye dikkat edilmiştir.

gördüler." örneğini vererek buradaki "ağır başlı" sözünün kapalı istiârenin karinesi olduğu ve bu sebeple "büyük nehirler"in insana teşbih edildiğinin düşündürüldüğünü öne sürerek bunun bir tahyîlî istiâre örneği olduğunu belirtmiştir (2015, 150-163). Tahirü'l Mevlevi'nin hazırladığı *Edebiyat Lügatı*'nda istiâre-i mekniyye "müşebbehün-bihi zikredilmeyen teşbihlerdir. Bunda müşebbehün-bihin levâzımından biri zikr olunur" biçiminde tanımlanır. Ardından "Ölümün tırnakları filâna saplandı." cümlesi örnek verilir. Bu örnekte ölüm yırtıcı hayvana benzetilmiş ve yırtıcı hayvanın levâzımı olan tırnak, benzetmenin remzi olduğundan yırtıcı hayvan istiâre-yi mekniyyeyi ölüme tırnak isnat edilmesi ise istiâre-i tahyîliyyeyi oluşturur. Daha sonra ise istiâre-i tahyiliyye "istiâre-i mekniyyede tasavvur olunan ayrıca ve hayalî bir istiâredir." biçiminde tanımlanır (2022, 97-100). Bu sebeple doğrudan söylenmese de Tahirü'l Mevlevi'nin istiare-i mekniyyenin bulunduğu yerlerde istiare-i tahyiliyye bulunduğunu kabul ettiği düşünülebilmektedir. M. A. Yekta Saraç "kendisine benzetilenin açıkça bulunmadığı sadece onu hatırlatan, onunla ilgili bir unsurun bulunduğu istiaredir" diyerek tanımladığı kapalı istiare/istiâre-i mekniyye'yi açıklarken "istiâre-i mekniyye'de lafzın gerçek manasında kullanılmadığını gösteren karine, istiâre-i tahyiliyye olarak adlandırılır. Yani kapalı istiârenin olduğu yerde bir de istiâre-i tahyiliyye vardır." der. Konuyu örneklendirmek için "Uçtukça hayâl-i yâr gözden" cümlesini verir. Saraç'a göre bu örnekte uçmak sevgilinin hayaline isnat edilmiştir. Bu sebeple, uçmak hem "hayâl-i yâr" lafzının kendi anlamında kullanılmadığını gösterdiğinden hem de kuşu hayal ettirdiğinden istiâre-i tahyiliyyeyi oluşturmaktadır (2019, 120). Menderes Coşkun ise edebî sanatlarla ilgili eserlerde kapalı istiarenin "bir ifadede benzeyenle birlikte kendisine benzetilenin bir özelliğinin söylendiği istiare çeşidi" (2012, 68) olarak tanımlandığını tespit eder. Daha sonra benzerlik ilgisi olan ad aktarımlarına istiare denilmesinden hareketle kapalı istiarede kendisine benzetilene ait bir özelliğin istiare edildiği yani ödünç alındığını ve kapalı istiarelerin bazılarında özellik veya sıfatların istiare edildiğini belirtir. Akdemir'den alıntıladığı "Ölüm pençelerini sapladığı zaman hiçbir muskanın fayda vermediğini görürsün" örneğinde ölümün aslana benzetildiğini, onun bir parçası olan pençenin ise ölüm için istiare edildiğini söyler. Örnekte geçen ölüm kelimesi soyut bir kavram olduğundan bu tür istiarelere istiâre-i tahyiliyye denileceğini ileri sürer (2012, 68-69). Cem Dilçin de istiâre-i tahyiliyyeyi "içinde benzerliğin ne yönde olduğunu gösteren bir sözcüğün bulunduğu istiare" olarak tanımlar. Ancak Dilçin bu istiare türüne herhangi bir örnek vermez (2009, 412-415).

Klasik Türk edebiyatı ile ilgili önemli kaynaklardan biri olan *İslâm Ansiklopedisi*'nde ise istiâre-i mekniyye "yalnızca benzeyenle yapılan istiaredir. Bu durumda benzetilen öğe zikredilmeyip okuyucunun onu tayin etmesini sağlayacak bir ipucu verilir." şeklinde tarif edildikten sonra Bâkî'nin "Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler / Bâd-ı hazan çemende el aldı çenârdan" beyti örnek olarak verilir. Kapalı istiarelerin hepsinde kapalı istiareye bağlı olarak hayal gücüne dayalı bir "istiâre-i tahyîliyye"nin de oluştuğu belirtilir. Bu istiare, kapalı istiarenin ipucu durumundadır. Dolayısıyla verilen örnekte hayal gücü; el alan, hırka giyen bir ağaç türü ürettiğinden yani hayal gücü benzetilenin özelliklerini benzeyene isnat ettiğinden istiâre-i tahyîliyye yapılmış olur (Durmuş - Pala, 2001, 316-317). *İslâm Ansiklopedisi*'nde ve *Edebiyat Lügatı*'nda her kapalı istiarenin bulunduğu yerde istiare-i tahyiliyye de olduğu söylenmesine karşın daha eski bir kaynak olan Ahmet Cevdet Paşa'da bu durumun tam aksinin de olabileceği belirtilir. Ayrıca eserde "Onun lisân-ı hâli böyle söylüyor." örneği verilir ve bu örnekteki "lisân"ın hâle izafe edilmesinin istiare-i tahyiliyyeyi oluşturduğu söylenir. Bu izafet aynı zamanda "söylüyor" ögesinin yardımıyla "hâl"in "insân-ı mütekellim"e benzetildiğini göstermektedir, denir (2017, 110-114). Cevdet Paşa istiare-i tahyiliyyeyi ayrıca açıklamaz.

Tüm bu kaynaklarda ortak olarak kullanılan tahyîl kelimesi ise sözlükte "Zihinde hayale suret vermek, verilmek." (Ali Nazîmâ - Faik Reşad, 2009, 486) biçiminde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla tahyîl için iki taraftan söz etmek mümkündür; bunlardan biri ele alınan nesne diğeri ise hayal ya da vehimdir. Söylenen sözde, ele alınan nesne tahayyül edilen bir varlığa yerleştirilmektedir. İstiare ise yukarıdan beri açıklandığı üzere bir ödünç almadır. Dolayısıyla istiare-i tahyiliyye hayali bir ödünç almanın söz konusu olduğu bir istiare çeşidi olarak tanımlanabilir. Söz gelimi yukarıda verilen örneklerden "ölümün pençesi" ele alınırsa, burada ele alınan nesne pençedir. Pençe ile dolaylı olarak yırtıcı bir hayvan tahayyül edilmektedir. Ayrıca ölümün soyut bir kavram olması da tahayyülü zorunlu kılmaktadır. Soyut bir kavram olan ölüm somut bir kavram olan pençe nesnesi üzerinden yırtıcı bir hayvan tahayyülüne yerleştirilmekte yani somutlaştırılmaktadır.

İstiare-i tahyiliyye yukarıdaki örneklerde de görülebileceği üzere tamlamalar yolu ile gerçekleştirilebilmektedir. İzafetlerde soyut ve somut kelimelerin bir arada kullanılabilmesi şairlere bu bakımdan büyük bir anlam alanı açmaktadır. Bu anlam zenginliğini çok yoğun bir biçimde şiirlerinde kullanan Nâbî'nin *Dîvân*'ında kullandığı tamlamalar bugün somutlaştırma olarak da kavramsallaştırılan istiare-i tahyiliyyeyi içermektedir. Bu doğrultuda özel olarak tamlamaların nasıl somutlaştırma imkânı verdiğinin üzerinde durulması Nâbî'nin bu alanı nasıl kullandığını daha net bir biçimde ortaya koyacaktır.

Somutlaştırma Vasıtası Olarak İzafet

Handan Belli, önce doktora tezi olarak hazırladığı ve daha sonra *Fuzûlî, Bâkî, Nâilî ve Neşâtî Divanlarında Tamlamaların Edebî Yönü* başlığıyla neşrettiği çalışmasında mezkûr şairler bağlamında klasik şiirde kullanılan tamlamaların anlam ve sanat yönleri üzerinde durmuştur (2022). Belli, çalışmasında önce klasik Türk şiirindeki Türkçe, Farsça ve Arapça tamlamaları açıkladıktan sonra tamlamaların lafız ve anlam yönüne odaklanmıştır. Daha sonra ise bu çalışmanın konusunu da oluşturan tamlamaların sanat yönünü incelemiştir. Sanat ve edebî dil açısından terkiplerin teşbih, istiare, telmih ve mecaz-ı mürsel oluşturduklarını tespit etmiştir. Bu sanatlardan teşbihin altında soyutun somuta teşbihini açıklarken mürg-i akl, tûfân-ı cefâ, bâdiye-i 'ışk ve dest-i ümîd gibi örnekler vermiştir (2022, 95-103). Bu örnekler ele alındığında ve klasik edebiyatta bulunan çoklu tamlamalar göz ardı edildiğinde genel olarak izafetlerde iki tarafın bulunduğu söylenebilir. Bu iki taraftan biri bazen sıfat ya da isim veya her iki taraf da isim olabilmektedir. Her iki tarafın isim olduğu durumlarda ise şairler için benzeyen ve kendisine benzetilenin yer aldığı teşbih-i beliğler oluşturabilecekleri yeni bir anlam alanı açılmaktadır. Bu tür kullanımlarda kendisine benzetilen unsur ilk öge olarak zikredilirken benzeyen unsur ise ikinci öge olarak zikredilmektedir. Örneğin aşağıdaki beyitte Nef'î "serâ-yı gam", "serâ-yı gussa" ve "kâh-ı safâ" tamlamalarında Belli'nin yukarıda zikredilen örneklerine de paralel olan bu kullanımı örneklendirmektedir:

Dilde bünyâd-ı serâ-yı gam u gussa muhkem

Kalmadı kâh-ı safâdan meğer âsâr-ı talel (Nef'î, 1993, 159)

Yıkılan safa köşkünden geriye (bir) temel (bile) kalmadı. Gönülde gam ve gussa sarayının temeli sağlamdır.

Beyitteki tamlamaların ikinci unsurları olan "gam", "gussa" ve "safâ" kavramları ilk unsur olan "serâ" ve "kâh" kavramlarına benzetilerek ele alınmıştır. Aslında bu tamlamalar kendisine benzetilen ve benzeyen içerdiği için birer teşbih-i beliğ durumundadırlar. Aynı zamanda soyut kavramlar olan "gam", "gussa" ve "safâ" somut kavram olan "serâ"ya ve "kâh"a benzetilerek somutlaştırılmıştır.

Şeyhülislam Yahyâ'dan alınan aşağıdaki beyitte de yine benzer bir durum söz konusudur. Beyitte geçen "şâh-ı hüsn" ve "bâzâr-ı 'aşk" tamlamaları teşbih-i beliğ barındıran birer somutlaştırma örneğidir. İkinci ögeler olan "hüsn" ve "aşk" gibi soyut kavramlar, somut ögeler olan "şâh" ve "bâzâr" kavramlarına benzetilerek ele alınmıştır:

Ol şâh-ı hüsn nice bilir kıymetin senün

Bâzâr-ı 'aşk içinde mezâd olmadın gönül (Ertem, 1995, 133)

(Ey) gönül, aşk pazarı içinde açık arttırmayla (hiç) satılmadın (ki) o güzellik şahı, senin kıymetini nasıl bilsin?

Klasik şiirde edebî sanatlar vasıtasıyla somutlaştırma bir anlatım biçimi olarak yer bulmakla beraber Sebk-i Hindi'de bunun bilinçli bir tercih olduğunu da göz ardı etmemek gerekir (Demïrel, 2009, 257). Bu bağlamda Sebk-i Hindi'nin önde gelen şairlerinden Nâ'ilî de aşağıdaki beyitte izafet yoluyla yapılan somutlaştırma örnekleri vermiştir. Beyitte geçen "çârsûy-ı murâd" ve "dükkân-ı i'tibâr" izafetlerindeki ikinci ögeler olan soyut "murâd" ve i'tibâr" kavramları birinci ögeler olan somut "çârsûy" ve "dükkân" kavramlarına benzetilerek ele alınmıştır:

'Attâr-ı çârsûy-ı murâd olmadı o kim

Dükkân-ı i'tibârını yagmaya vermedi (İpekten, 1970, 451)

İtibar dükkânını yağmaya vermeyen kişi, murat çarşısının aktarı olmadı.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere izafetler klasik Türk edebiyatında sık kullanılan yapılardır. Bu yapıların biri somut diğeri soyut iki isimden oluşması durumunda ögelerden soyut olan ikinci öge, somut olan birinci ögeye benzetildiğinde somutlaştırma meydana gelir. Bu husus aynı zamanda Sebk-i Hindi'nin genel özelliği olduğundan Nâbî'de de sıklıkla bir üslup özelliği olarak görülmektedir. Onun şiirlerindeki izafetlerin bu açıdan örneklendirilmesi Nâbî'nin Sebk-i Hindi üslubuyla olan ilişkisini daha net bir biçimde ortaya koyacaktır.

Nâbî'nin Şiirlerindeki Somutlaştırmaların Mana Mevhumu Üzerinden İncelenmesi

Hacimli bir eser olan Nâbî'nin *Dîvân'*ında (Bilkan, 2011)[2] somutlaştırma çok yoğun olarak görülmektedir. Bu bağlamda, eserdeki bütün somutlaştırma örneklerini ele almak bu çalışmanın sınırlarını aşacağından söz konusu kullanımı örneklendirmek için sadece "ma'nâ" kavramına odaklanılmıştır. Bu doğrultuda *Dîvân* söz konusu kavram ile onun eş ve yakın anlamlıları üzerinden taranmış ve "ma'nâ" geçen 169 beyit, "ma'nî" geçen 106 beyit ve "ma'ânî" geçen 12 beyit olmak üzere toplam 287 beyit tespit edilmiştir. Bu beyitlerden "ma'nâ", "ma'nî" ve "ma'ânî" kelimelerinin tamlama içerisinde kullanıldığı 184 beytin 75'inde tamlamaların somutlaştırma yapılarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu beyitlerde mana, 44 farklı kavram üzerinden somutlaştırılarak ele alınmıştır. Bu kavramların bazıları birkaç beyitte farklı biçimlerde tekrar etmekte bazıları ise yalnızca tek beyitte geçmektedir. Çalışmanın sınırlılıkları gereği, şairin mükerrer kullanımlarına yalnızca işaret edilmiş olup soyut bir mefhumun somutlaştırılması diliçi çeviri ve şerh vasıtasıyla daha iyi anlaşılabileceğinden[3] tekrar eden kullanımlardaki seçkin örnekler ile tekrar etmeyen kullanımların diliçi çevirisi yapılarak şerh edilmiştir.

Nâbî, mana kavramını at, kuş ve ahu gibi çeşitli hayvanlara benzeterek ele almıştır. Her üç hayvanda da genel itibarıyla benzetme yönü uçup kaçıcılıktır. Şair, mananın elle tutulamaz oluşunu söz konusu hayvanlar üzerinden farklı biçimlerde işlemiştir. Nâbî manayı ata benzettiğinde onu "cilve" kavramı ile bir arada kullanmıştır. Bu at ya Mevlana'ya ("eşheb-i ma'nâ", K6/17) ya Na'ti'ye ("kümeyt-i ma'nâ", M5/4) ya da Nâbî'nin kendisine aittir ("kümeyt-i ma'nî", G564/9). Mana bir kuşa benzediğinde ise bu kuş ya ilhamın ötesini mana kanadıyla dolaşan hüma kuşudur ("cenâh-ı ma'nî", G421/11) ya da kanatları mısra olan ve lafız olmadan uçamayan bir kuştur. Zira anlam lafza muhtaç olduğundan o olmadan ortaya çıkamaz ("murg-ı ma'ânî", G92/3). Mana eğer bir ahuysa, şair bu mana ahusunu avlamak istemektedir ("âhû-yı ma'nâ", G592/5, "âhû-yı gayb-ı ma'nî", G802/3). Nâbî'nin bu hususla ilgili somutlaştırmalarına bir örnek olması amacıyla ele alınan aşağıdaki beyitte, şair manayı ahu ile bir arada kullanmıştır ancak bu defa onun gözünün karalığını ele almıştır:

Ben ol meşşâte-i dûşîze-i hüsn-i beyânum ki
Sevâd-ı dîde-i âhû-yı ma'nâ sürmedânumdur (G64/2)

Ben, beyanın güzel bakiresinin süsleyicisiyim, mana ahusunun/ceylanının gözünün karalığı sürme kabımdır.

Ceylan klasik şiirde hem mecazen sevgilinin yerine hem de sevgilinin güzel ve iri olan gözlerinin yerine kullanılabildiğinden mana bir ahu olduğunda gözlerinin ele alınması boşuna değildir. Nâbî bir adım daha ileri giderek ceylanın gözlerini değil de içindeki gözbebeğini ele alarak onu karalık olarak nitelendirmiştir. Bu nitelendirme de yapacağı teşbihin zeminini oluşturmuştur. Zira bu karalığın kendisinin sürmedanlığı olduğunu söylemektedir. Sürmedanlar, kadınların gözlerini süslemek için kirpiklerinin diplerine sürdükleri siyah tozları saklamak için kullanılan altın, gümüş, ağaç gibi çeşitli malzemelerden üretilen kaplardır. Dolayısıyla sevad kelimesinin kullanılması buradaki sürme kavramı ile bağlantılıdır. Siyah olması bakımından sürmedanlık ve gözün karalığı arasında bir teşbih kurulmuştur. Bu teşbihin kuruluş sebebi ise ilk mısrada verilmektedir.

Şair birinci mısrada kendisinden bahsederek beyan bakiresini süsleyen kişi olduğunu öne sürmektedir. Yine burada iç içe geçmiş teşbihler ve somutlaştırmalar bulunmaktadır. Öncelikli olarak, genelde belagatin anlatım biçimleriyle ilgilenen dalı diye tanımlansa da burada anlamın güzel bir şekilde ifade edilmesi olarak anlaşılması gereken beyan, bir güzel olarak ele alınmıştır ancak bu sıradan bir güzel değildir. Beyan hem güzeldir hem de ona el değmemiştir yani bakiredir ve gelin olmaktadır. Onun gelin olduğu eskiden gelin olacak kadınları süsleyen kişilere verilen ad olan meşşate kelimesi üzerinden anlaşılmaktadır. Bu sebeple beyanın hem güzel hem bakire hem de gelin olmak üzere olan bir kişi gibi ele alındığı görülmektedir. Bu benzetme klasik edebiyatta daha önce kullanılmamış orijinal fikirlerin betimlenmesinde kullanılan "bikr-i mana" kavramı ile bağlantılıdır. Şairler taze, yeni buldukları manaları birer bakireye benzeterek ele alırlar. Şair bikr-i manaya da karşılık gelen bu beyan gelinini meşşatelik yaparak süslemektedir. Dolayısıyla beyitte somut açıdan bakıldığında evlenmek üzere olan güzel, bakire bir kadın ve onu elinde sürme kabı ile süslemek için hazır bulunan bir kişinin hayali bulunmaktadır. Ancak bu teşbih aslında tamamen soyut kavramlar üzerine kurulmuştur. Gelin aslında soyut bir kavram olan beyandır. Şair beyanı güzel bir bakire olarak ele aldığında aslında şiirinde kullandığı anlatım biçimlerinin hem seçkin

[2] Çalışmada kullanılan beyitler bu eserden alıntılanmıştır. Beyitlerin bulunduğu nazım biçimlerinin kısaltmaları: G: Gazel, K: Kaside, KK: Kıta-i Kebire, L: Lugaz, M: Mesnevi, R: Rubai, T: Tarih, TB: Terkib-i Bend biçimindedir.

[3] Diliçi çeviride ek açıklamaların gereği üzerine detaylı bilgi için bakınız: (Kaçar, 2022).

olduğu hem de daha önce başka şairler tarafından kullanılmadığına vurgu yapmaktadır. Bu anlatım biçimlerini görünür kılan ve edebî sanatlarla süsleyen ise şairdir. Şairin sözlerini süslemek için kullandığı ana malzeme ise şairin zihnine gelenleri siyah mürekkeple yazıya döktüğü kalemidir. Dolayısıyla meşşatenin elinde süsleme malzemesi olarak siyah toz dolu bir sürmedanlık olması rastlantı değildir. Güzelin sürmeyle süslenmesi gibi şairin anlatım biçimlerini süslemesini sağlayan manadır. Mananın göz bebeğinin karalığı olarak ele alınmasının sebebi ise şiirin siyah mürekkeple yazıya dökülmesidir. Şair, beyan güzelinin süslerken kalemini herhangi bir sürmedana değil, mana ahusunun gözünün karalığından oluşan sürmedana daldırmaktadır. Böylece beyanı, gözünün güzelliğiyle bilinen ahuya benzettiği manalarla süslemektedir. Dolayısıyla Nâbî, soyut bir kavram olan manayı somut bir kavram olan ahuya benzeterek beytinde bir gelin süsleme sahnesi kurgulamıştır. Bu sayede lafız ve mana arasındaki ilişkiyi bir gelin ve onu süsleyen kişi üzerinden somutlaştırmıştır. Böylece şair, ifadeyi güzelleştiren asıl unsurun mana olduğuna işaret etmektedir.

Mana çeşitli hayvanlara benzetilerek ele alındığı gibi şah, bakire ve dilber olarak da ele alınmıştır. Mana bir şah olduğunda nazar erbabının gördüğünde tanıdığı, kıyafet değiştiren bir şahtır ("şâh-ı ma'nî", G73/6). Bir bakire olduğunda ise pek ortaya çıkmayan ancak yazı ile varlığa bürünen bir bakiredir ("dûşîze-i ma'ânî", G295/7). Bunların yanında aşağıdaki beyitte mana bir şahide yani bir güzele benzetilerek ele alınmıştır. Eserin ilk kasidesindeki söz konusu beyitte binlerce olarak ele alınan mana dilberleri elbiselerini giyip çıkarmaktadırlar. Soyunup giyinme işi ise bir hamamda yapılmaktadır ancak bu hamam sıradan bir hamam değildir, ibret gösteren acayip bir hamamdır. Bu açıdan Nâbî, kişinin dudağını ve ağzını ibret gösteren garip bir hamama teşbih etmektedir. Buradaki gariplik tuhaflıktan ziyade ibret-nüma kullanımından dolayı aslında hayret içinde bırakmayı vurgulamaktadır. Yani burayı görenler hem ders almakta hem de hayret içinde şaşırıp kalmaktadır. Bu özelliklerinin yanında burada binlerce mana güzeli giyinip soyunmaktadır. Bu doğrultuda, somut düzlemde hamama gidip yıkanmak için soyunan ya da hamamdan çıkıp giyinen güzellerin oluşturduğu tablo aslında soyut düzlemde zihindeki çeşitli manaların farklı ifade biçimleri ile söylenilmesine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla şair soyut bir kavram olan manayı hamamdaki güzeller üzerinden somutlaştırmaktadır. Bunların yanında her ne kadar ağız ve dudak için iyelik eki kullanmasa da kendisinin ağzından çıkan şiirin de ibretli ve hayrette bırakacak türden olduğunu ima etmektedir:

Dehân u leb 'aceb germ-âbe-i 'ibret-nümâdur kim
Ki hal' u lebs ider anda hezârân şâhid-i ma'nâ (K1/61)

Ağız ve dudak ibret gösteren öyle garip (bir) hamamdır ki (orada) binlerce mana güzeli elbiselerini soyunup giyinir.

Nâbî manayı genişliği bakımından ele alarak onu tarla, memleket, meydan, vadi, arsa ve denize benzetmiştir. Mana bir tarla olduğunda bu tarlalar yaradılış memleketinde bulunmaktadır ("mezâri'-i ma'nâ", M8/144) ve memdûhun akışı sağlayan (revân-perver) yaradılışı onlara su vermektedir ("mezra'a-i ma'nâ", K23/2). Mana bir arsaya benzetildiğinde orada Nâbî'nin şairlik tabiatının yayı ok gibi çekilmez ("'arsa-i ma'nâ", KK6/6, KK107/1). Mana bir memleket olduğunda kendisinden nasiplenilen bir yerdir ("memleket-i ma'nâ", KK2/4) ve orayı endişe kadısı düzenlemektedir ("memleket-i vâsi'a-i ma'nâ", G464/7). Mana bir meydan olduğunda orada hayal atı güçsüzleşir ("meydân-ı ma'ânî", G840/5). Mana bir vadi olduğunda şair orada koşturup durmaktadır ama o bunu yapmazsa bile o kadar güçlü bir şairdir ki mana kendi kendine gelip kalemin ucundan dökülmektedir ("vâdî-i ma'nâ", G736/7). Bunların yanında mananın yine genişliği bakımından benzetildiği arsa, aşılması ve üzerinden geçilip gidilmesi açısından ele alınmıştır. Lafız ve mana arasındaki ilişkinin bir veçhinin ortaya konduğu aşağıdaki beyitte yine izafet yoluyla bir somutlaştırma yapılarak söz, ata benzetilmiştir. Burada benzetme yönü kontrol altına alınmadır. At dizginler vasıtasıyla yönetilirken sözler de mana ile yönlendirilmektedir. Şair beyitte kendisine hitap ederek bir uyarıda bulunmaktadır. Mana arsasını aşıp geçmemesi için söz atının dizginlerini çekerek onu kontrol altına almalıdır. Beyitteki somut düzlemde bulunan sahne bir atın boş bir alanda kontrol edilmeye çalışılmasıdır. Soyut düzlemde ise şair lafız ve mana arasındaki ilişkiye dair bir hususu dile getirmektedir. Bu doğrultuda şiirde söylenilen sözler kastedilmek istenilen manalar ile örtüşmelidir. Dolayısıyla Nâbî soyut bir kavram olan manayı arsaya benzeterek burada koşturup duran bir atın kontrol altına alınmaya çalışılması sahnesi üzerinden lafızla mana arasındaki ilişkiyi somutlaştırmıştır:

Bu denlü eylemesün tayy-ı 'arsa- i ma'nâ
'İnânını çekerek tut semend-i güftârun (G412/4)

Söz atının dizginini çekerek tut (ki o) mana arsasını bu kadar aşmasın.

Genişlik açısından mana bir arsa olmasının yanında bir deniz olduğunda; bu deniz, dalgaların altında saklıdır ("deryâ-yı ma'ânî", G723/5), bu denize batılabilir ("lücce-i ma'nâ", T82/69) ya da memdûhun hattı akla ait olan bu denizin dalgasıdır ("mevc-i bahr-ı ma'nâ-yı hıred", K17/27). Bunların yanında Nâbî aşağıdaki beyitte üç tamlama ile somutlaştırma yaparak üç farklı soyut kavram üzerinden somut bir tablo oluşturmuştur. Öncelikli olarak mana, izafet yoluyla ucu bucağı görünmeyen bir denize benzetilmiştir. Burada anlamın denize teşbihinin sebebi ikisinin de çok geniş olmasıdır. Daha sonra lafızlar yine izafet vasıtasıyla bu denize ait dalgalara benzetilmiştir. Burada sözlerin dalgaya benzetilmesinin sebebi dalganın denizin yüzeyinde olması gibi lafızların da mananın yüzeyini teşkil etmesidir. Son olarak anlaşmazlık, uyuşmazlık gibi anlamlara gelen ihtilaf yine izafet yardımıyla şekillere benzetilmiştir. Burada da benzetme yönü ortaya çıkmaktır. Bu doğrultuda şair, mana denizi farklılıkları kabul etmese de lafız dalgalarında ihtilaf izleri ortaya çıkar demektedir. Somut düzlemde bakıldığında okura ucu bucağı görünmeyen bir denizin dalgalanması sahnesi sunulmaktadır. Ancak soyut düzlemde bakıldığında şairin lafız ve mana arasındaki ilişkiye dair bir hususu anlattığı görülmektedir. Beyte göre lafız dalgalarında ihtilaf eserleri bulunmaktadır. Yani şiirde söylenen sözler farklı farklı olabilmektedir, çeşitli anlatım biçimleri ile sunulabilmektedir ama anlam denizi imtiyaz/farklılık kabul etmemektedir. Anlam denizinin imtiyaz kabul etmemesi ise lafızlardaki farklılığın anlamı değiştirmemesi manasına gelmektedir. Yani sözler değişse de anlam her zaman aynı kalmaktadır. Bir anlamda şair her daim tek bir hakikati şiirlerinde dile getirmektedir. Dolayısıyla Nâbî lafız ve mana arasındaki ilişkiyi dalgalanan bir deniz sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Mevce-i elfâza 'ârızdur rüsûm-ı ihtilâf

Lücce-i ma'nî kabûl-ı imtiyâz itmezse de (G736/5)

(Her ne kadar) mana denizi ayrıcalık ve farklılık kabul etmese de anlaşmazlık eserleri lafızların dalgalarında ortaya çıkar.

Nâbî manayı hem genişliği ile alakalı olarak hem de şairin emri altında olması sebebiyle kalem-reve benzeterek ele almıştır. Kalem-rev aslında iki ayrı kelimeden müteşekkil olup birleştiğinde bir padişahın hükmünü yürüttüğü yer anlamına gelmektedir. Bu kullanımların birinde eserini bitirdiği için bir tarih düşürmüştür. Bu bağlamda, *Tuhfetü'l Harameyn* için mananın hükmünün yürüdüğü yer ve yeni bir kumaş ifadelerini kullanmıştır ("metâ'-ı tâze zuhûr-ı kalem-rev-i ma'nâ", T31/5). Diğer bir beyitte ise yine izafet yoluyla suret ve mana arasındaki ilişkiyi somutlaştırmıştır. Aşağıdaki beyitte mana bir ülkeye benzetildiğinden dolaylı olarak şair de o ülkenin idarecisine benzetilerek ele alınmıştır. Şairin şiirini kalemle yönlendirdiği göz önüne alınırsa onun hükmünü sürdüğü yerin özellikle kalem-rev olarak nitelendirilmesi tesadüfi değildir. Bu doğrultuda beyitte bakış, manzara ya da denetim anlamlarına gelen "nezaret" kelimesi de özellikle seçilmiştir. Bu kelime şairin hem mana ülkesini kontrol altında tuttuğu hem de ilgilendiği şeyin mana ülkesinin kendisi olduğu anlamını vermektedir. İlk mısrada kendisine seslenen Nâbî, dış görünüşe, şekle ya da biçime iltifat edici olmamasına şaşırılmaması gerektiğini söylemektedir. Buradaki "mültefit" kelimesi hem surete dönüp bakmak hem de ona rağbet etmek anlamlarını vermektedir. Dolayısıyla iki mısra bir arada düşünüldüğünde, şair suret ile mana arasında bir tezat kurmakta, tarafını manadan yana seçmektedir ve suret ile mana arasında kurduğu ilişkiyi hükümdar ve yönettiği ülkesi üzerinden somutlaştırmaktadır:

Aceb mi mültefit-i sûret olmasak Nâbî

Bizüm kalem-rev-i ma'nâyadur nezâretümüz (G253/5)

(Ey) Nâbî surete mültefit olmasak buna şaşılır mı? Bizim bakışımız mananın hükmünün yürüdüğü yeredir.

Nâbî manayı kurulması sebebiyle şehre benzeterek de ele almıştır. Mana bir şehir olduğunda, oradaki hac kafilesinin ayağından çıkan tozlar misk satıcısı gibidir ("müşg-fürûş-ı medâyin-i ma'nâ", TB1/2). Bunun yanında aşağıdaki beyitte şair manayı imar, inşa edilen bir yer yani bir şehir olarak ele alırken orada taze bir zemin yani yeni ve keşfedilmemiş bir konu bulduğunu söylemektedir. Şair manayı bir ma'mûre olarak ele aldığından anlamı üzerinde şekillendirdiği konuyu da zemin olarak ele almıştır. Kurduğu bu şehir sahnesinin devamı olarak ilk mısrada ona üzerinde at koşturulan bir yol ve kişiler eklemiştir ancak bu at sıradan bir at değildir. Yine burada izafet yoluyla bir somutlaştırma yaparak karakter, huy ve mizaç anlamlarına gelen tab' kelimesini ata benzeterek ele almıştır. Söz konusu mizaç, şiir kaleme alanların mizacıdır ama tüm şairleri kapsamamaktadır. Mısranın devamındaki "yârân" kelimesi aslında onun gibi şiir yazanları ya da yazmak isteyenleri karşılamaktadır. Beyitte kendisine seslenen şair, dostlarının mizaç atlarını bahsettiği yola sürmesini isterken aslında onun gibi olan şairleri manada bulduğu yeni konulara davet etmektedir. Bunun yanında "zemîn" kelimesinin nazire geleneğinde tanzir edilecek şiir manasına geldiği düşünülürse şairin "yârân"ı kendisine nazire yazmasını rica ettiği de düşünülebilir. Dolayısıyla şair, konu ve mana arasındaki ilişkiyi kurduğu şehir sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Nâbî feres-i tab'ın sürsün bu yola yârân

Bir tâze zemîn buldum ma'mûre-i ma'nâda (G791/6)

(Ey) Nâbî, mana şehrinde taze bir zemin buldum, dostlar bu yola mizaç atını sürsün.

Nâbî manayı incelikle dokunulması sebebiyle kumaşa benzeterek ele almıştır. Mana tıpkı iplik iplik dokunan bir kumaş gibi sözcüklerden dokunmuştur. Böyle olduğunda renkli ve yenidir ("kumâş-ı ma'nî-i rengîn", G712/4), şairin tabiatında parıldar ("kumâş-ı ma'nâ", T74/13), nakışları ihlastır ve o dönemde kumaşları ile meşhur olan Halebü'ş-şehbâ diyarına ulaşır ("metâ'-ı ma'nâ", K23/13). Bunların yanında aşağıdaki beyitte olduğu gibi mana kumaşı çok değerli olduğundan her yerde bulunmaz. Nâbî'nin yine bir şehir sahnesi kurduğu aşağıdaki beyitte bu defa birer Arapça sözlük olan *Sıhah* ve *Kâmûs* yine izafet yoluyla şehre benzetilmiştir. Sözlüklerin birer şehir olmasının bir devamı olarak kelimeler de içlerinde yaşayanlar olarak ele alınmıştır. Bu şehirlerin içinde çok sayıda kişi yaşadığı da "memlû" yani dolu kelimesinden anlaşılmaktadır. Ancak şair asıl söylemek istediğini alt mısrada vermektedir. Burada manayı izafet yoluyla somutlaştırarak bir kumaşa benzeten Nâbî bir de onu "üftâde" olarak ele almıştır. Üftâde eğer düşmüş anlamında ele alınırsa beyit mana kumaşının her yere düşmeyeceğini yani bir anlamda her şehirde alınıp satılamayacağını ifade etmektedir. Eğer kelime düşkün, âşık anlamında ele alınırsa istiareye konu edildiği düşünülebilir. O zaman da beytin anlamı, mana kumaşının her yeri sevmeyeceği yalnızca seçkin yerlerde bulunacağı biçiminde olur. Her iki şekilde de şair yine bir şehir sahnesi üzerinden lafız ve mana arasındaki ilişkiyi somutlaştırmıştır. Her lafzın manaya delalet etmeyeceğini söylemiştir:

Cins-i lugâtle memlû şehr-i Sıhah u Kâmûs

Olmaz metâ'-ı ma'nî üftâde her diyâre (G802/5)

Sıhah ve Kâmûs (sözlüklerinin) şehri sözcük cinsi(nden kavramlar) ile doludur (ama) mana kumaşı her diyara düşmez.

Mana, lafız olmadan eksik kalacağından birbirinden ayrı düşünülemezler. Mana ve lafız arasında birbirini taşıma ilişkisi bulunduğundan mana, üzerine elbise giydirilen boy olarak ele alınmıştır. Nâbî'ye göre mana boyuna ifade elbisesini giydirmekteki amaç, kulağı süslemektir ("kadd-i ma'nî", G549/5); ona eskimiş, tozlanmış zihin/gönül elbisesinin yakışmamasına şaşırılmamalıdır ("kâmet-i ma'nâ", G339/7); hakikatler çarşısının kaftan diken terzisi mana boyunu terkip elbisesiyle ayakta durdurmaktadır ("kad-i ma'nâ", K1/2). Bunların yanında aşağıdaki beyitte Nâbî manayı izafet vesilesiyle bir güzele benzettikten sonra onun boyunu ele almıştır. Şair, bu güzele "pîrehen" yani içe giyilen bir çeşit gömlek dikmeyi hayal etmekte yani ona lafızları yüklemek istemektedir. Bu noktada ikinci mısrada önce geceyi süsleyen ayın dönüşüne odaklanılmaktadır. Ayın gece boyunca gökyüzündeki bu hareketi hüsn-i talil vasıtasıyla üst mısraya bağlanılmıştır. Ayın dönmesi sebebiyle bir çıkrığı andıran bu hâlinin sebebi şairin gömlek dikme hayalini gerçekleştirebilmektir. Bu hayali "penbe-rîs" yani pamuk ipliği eğiren kişi anlamındaki söz grubu ile de desteklemektedir. Yani ay yaptığı dönme hareketi ile bir çıkrıktır ve bu çıkrık dönüp dururken ip üretmektedir. Burada ayın beyaz renkli oluşu ile iç gömleğinin genelde beyaz oluşu arasında da bir ilgi bulunmaktadır. Bir adım daha ileri giderek ayın etrafa saçtığı ışıklarını da eğirilmiş ipler olarak düşünmek mümkündür. Beyitte aynı zamanda pîrehen, çerha, penbe-rîs arasında ilgi kurulmuştur. Parçaları birleştirip beytin geneline bakıldığında ise şair, mana güzelinin boyuna bir elbise dikmeyi tahayyül ederken, gökyüzündeki ayı bir araç hâline getirmiş ve onu adeta iplik üreten bir unsur gibi düşünmüştür. Bu tasavvur, ilk bakışta estetik bir hayal gibi görünse de, aslında daha derin bir anlamın kapısını aralamaktadır. Şair, manaya lafızlardan bir "elbise" giydirmek istediğinde bunu alelacele gerçekleştirmez. Aksine bu süreç, uzun ve meşakkatli bir emeğin ürünüdür. Gece boyunca süren düşünce, tefekkür ve zihnî yoğunlaşma, bu estetik üretimin temelini oluşturur. Nâbî, anlam denizine dalarak, her bir kelimeyi adeta ilmik ilmik dokur ve ortaya çıkan ifade, bu sabır ile çabanın bir neticesi olur. Dolayısıyla şair, lafız ile mana arasındaki ilişkiyi önce ayın gökyüzündeki hareketi üzerinden daha sonra da bu hareketi benzettiği ip eğirme sahnesi üzerinden somutlaştırırken aynı zamanda kendisinin çektiği zihnî ve duygusal çileyi ifade etmiştir. Şair, güzele benzettiği manayı lafızlarla süslerken katlandığı zahmeti, uykusuz geceler, süregelen arayış ve içsel ıstırap üzerinden dile getirmiştir:

Hayâl-i pîrehen itdükçe kadd-i şûh-ı ma'nâya

Felekde çerha-i mâh-ı şeb-ârâ penbe-rîsümdür (G132/5)

Mana güzelinin boyu için gömlek hayali kurdukça gökyüzünde geceyi süsleyen ayın çarkı pamuk eğirenimdir.

Nâbî, manayı tabiatta ortaya çıkması bakımından cevhere yani madene, sebzeye, suya ve bir ürünün ortaya çıkmasına vesile olduğu için buluta benzeterek ele almıştır. Mana bir maden olduğunda her yerde ortaya çıkıp parlamamaktadır ("cevher-i ma'nî", G267/2). Mana bir sebze olduğunda şairin sevdaya düşmüş kuru çimeninde yeni yetişmektedir ("sebze-i

nev-hîz-i ma'ânî", G685/4), mana bir su olduğunda bu su; ya hayat suyu ("âb-ı hayât-ı ma'nâ", G408/5) ya pınar başı ("çeşmesâr-ı ma'nâ", G406/6) ya da kaynağı kalem olan bir sudur ("menba'-ı âb-ı ma'nâ", G570/3). Şairin manayı bir bulut olarak ele aldığı aşağıdaki beyitte ise yine izafet vasıtasıyla yapılmış bir benzetme bulunmaktadır. Uyanık olarak ele alınan zihin/gönül, ekip biçilecek bir toprak parçasına benzetilmiştir. Bu görüntü onun üzerine bereketli yağmurlar yağdıran mana bulutu ile tamamlanmıştır. Yani Nâbî'ye göre ancak sırlara sahip olan gönüllerin üzerine mana nimeti gelmektedir ve sadece ilahi nimetlere vakıf şairlere anlamlar yağar. Beyitte kendisine seslenen şair, tüm bunların yanında söz konusu durumun herkese mahsus olmadığını da dile getirmiştir. Dolayısıyla Nâbî mana ve zihin arasındaki ilişkiyi tarlaya yağmur boşaltan bir bulut üzerinden somutlaştırmıştır:

Nâbiyâ 'âm degül feyz-i sehâb-ı ma'nâ

Dökilür mezra'a-i hâtır-ı âgâh üzre (G714/9)

Ey Nâbî, mana bulutunun feyzi herkese mahsus değildir (yalnızca) uyanık gönlün arazisine dökülür.

Mana, şair ve okur arasında olan bir ilişki bağlamında ele alınabilmiş ve bu doğrultuda mahrem olan kişilerin bir arada kaldığı yer anlamlarına gelen harem ya da yakın anlamdaki halvet-kedeye benzetilmiştir. Mana bir harem olduğunda kara örtülü söz duvarı onun çevresini yükseltmiştir ("girdi-i harem-i ma'nâ", G553/6), kalem ("harîm-i ma'nî", G613/4) ile hırsız kılıklı cahiller fırkası ("halvetkede-i ma'nâ", G118/6) ona namahremdir. Şeyhülislam Mustafa Efendi için kaleme alınmış bir kasideden alıntılanan aşağıdaki beyitte mana, hareme benzetilerek ele alınmıştır. Memdûhu bir Mekke kadısı olan Nâbî bu beytine onun fetva vermek için kullandığı kalemini konu etmiştir ancak bu sıradan bir kalem değildir. Ona "meş'al-fürûz" yani meşale yakan, yol gösteren, aydınlatan sıfatını vermiştir. Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin bu yol gösteren kalemi rehberlik etmezse mana haremine lafız delalet etmemektedir. Bu noktada "delâlet" kelimesinin hem "meş'al-fürûz" kelimesi bağlamında kılavuzluk etmek anlamı hem de tenasüp içerisinde kullanılan lafız ve mana kelimeleri doğrultusunda bir belagat terimi anlamının olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Zira delalet lafız ve mana arasındaki ilişkinin adıdır. Diğer bir deyişle lafzın okunduğu anda zihinde yaptığı anlam çağrışımı delalet olarak tanımlanabilir. Beyte göre şayet memdûhun yol gösteren kalemi şaire rehberlik etmezse Nâbî'nin sözleri mana haremine gidecek yolu bulamaz. Yani şair mahrem olan bir yere gitmeden önce oraya gitmiş birinin kılavuzluğuna ihtiyaç duymaktadır ve bu kişi memdûhtur. Bunun yanında ikinci mısrada kullanılan, yabancıların girmesi yasaklanmış yer anlamındaki "harîm" kelimesi ile Kabe'nin adı, Müslüman olmayanların girmesi yasak anlamındaki Beytü'l-haram çağrıştırılmaktadır. Bu açıdan şair, Mekke kadısı olan Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin izni veya refakatiyle Kabe'ye girilebileceğini veya girmek istediğini ya da himayesini talep ettiğini de ifade etmektedir. Dolayısıyla Nâbî mana ve lafız arasındaki delalet ilişkisini herkesin girmesine izin verilmeyen bir alana yani Kabe'ye önceden giden birinin eşliğinde gitme sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Meş'al-fürûz-ı hâmesi rehberlik itmese

Olmaz harîm-i ma'nîye lafzun delâleti (K20/40)

(Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin) kaleminin aydınlatıcı meşalesi rehberlik etmese mana haremine (giden yolda) lafzın kılavuzluğu olmaz.

Nâbî, mananın iç içe ve karışık olmasını saça benzeterek ele almıştır. Mana bir saç olduğunda şair yazdığı şiirleriyle ondan düğümler çözmektedir ("zülf-i ma'nâ", G836/9). Bunun yanında Nâbî mananın çok katmanlı olmasını ise güle benzeterek ele almıştır. Gülün yaprakları nasıl kat katsa şiirdeki anlamlar da öyle kat kat dizilidir. Mana bir gül olduğunda eğer bahçıvanlar gül bahçesinde gezintiye çıkarsa herkes gül toplayıcısı olur ("gül-çîn-i ma'nî", G639/7). Aşağıdaki beyitte ise mana yine bir güldür ancak bu defa lafızlar dallardır. "Elfâz" kelimesinin izafet vasıtasıyla dala benzetilmesinin yanında kalem de güvercine benzetilmiştir. Lafızlar manayı taşıması bakımından gülü taşıyan dala, kalem de tuzağa düşmesi açısından güvercine teşbih edilmiştir. Bu bakımdan beyitte birbiriyle ilişkili iki farklı sahne kurulmuştur. Üst mısrada dalları güllerle dolu bir gül ağacı hayali kurulmuştur. Burada mana ve lafızların içi içe olması dallar ve güllerin iç içe oluşuna benzetilmiştir. Bu hayal ikinci mısrada bu gül ağacındaki güllere kanıp onun üzerine konan bir güvercinle tamamlanmıştır. Güvercinin güllere kandığı, beyitte geçen "dâm u dâne" yani yem ve tuzak ifadesinden anlaşılmaktadır. Burada geçen güvercin, yem ve tuzak arasındaki ilişki ise insanların kuşları yakalama biçimiyle ilgilidir. Kuşları yakalamak için bir ip, sopa ve kaptan oluşan bir düzenek kurularak içerisine yem konulur. Hayvanlar yemi görüp yemeye geldiği anda kabın dayandığı sopanın ipi çekilerek kuş yakalanır. İşte bu sahne, beyitte işlenmiştir. Şair düzensiz bir leff ü neşr kullanarak mana gülünü dâneye, lafız dalını da yeme karşılık olarak kullanmıştır. Bunun yanında birinci mısrada gülü gördüğü için klasik olarak bülbülü bekleyen okuru ikinci mısrada güvercin kullanarak şaşırtmıştır. Güvercin gül ve dallara yakalanmıştır, kalem mana

ve lafızlara tutulmuştur. Şairin mana yüklediği lafızları, kalem kâğıda geçirmektedir. Dolayısıyla Nâbî lafız, mana ve kalem arasındaki ilişkiyi bir gül ağacına kanıp dalına konan güvercin sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Giriftedür gül-i ma'nâ vü şâh-ı elfâza

Kebûter-i kalemün dâm u dânesin bilürüz (G263/5)

Kalem güvercininin yemini ve tuzağını biliriz. Lafızların dalına ve mana gülüne yakalanmıştır.

Mananın benzetildiği unsurlardan biri çoklu yapısı sebebiyle meclistir. Fahriye olarak nitelendirebilecek olan aşağıdaki beyitte Nâbî izafet yoluyla manayı bir meclise benzetmesinin yanında sabahı/sabah vaktini de bir kâtibe teşbih etmiştir. Sabah kâtibi altın bir kalemle bu mecliste konuşulanları ya da ona söylenenleri yazmaktadır ve yazdığı yazılar beyaza yani temize çekilen yazılardır. Buradaki altın kalem ile kastedilen sabah vaktinde doğan güneşin ışıklarıdır. Sabahleyin güneşin ilk doğmaya başladığı an, gökyüzünde hem ufak bir kırmızılık hem de beyazlık olur. İşte kâtibin temize çekmek için kullanacağı beyaz kâğıt da burasıdır. Yani kâtibin beyaz bir kâğıda altın mürekkepli bir kalemle yazı yazması sabah vaktinde güneşin ilk ışıkları ile beyaz bir gökyüzüne doğmasına benzetilmiştir. Üst mısradaki bu ifade alt kısımda kâtibin adı Utarit yani Merkür olarak verilmesiyle pekiştirilmiştir. Klasik edebiyatta felekteki gezegenlerin her biri aynı zamanda bir mecliste bulunan kişiler gibi tahayyül edilir ve her birinin bu mecliste bir görevi bulunur. Bu bakımdan Utarit gökyüzü meclisinin yazıcısı görevindedir ve yazı ile ilgilenen herkesin piri kabul edilir (Şentürk, 1994, 152-155). Bu noktada beyit bir fahriyeye dönüşmektedir çünkü şair, yazıcıların piri olan Utarit'in, kendisinin müsveddelerini yani temize çekilmemiş yazılarını yazdığını söylemektedir. Yani Nâbî o kadar iyi bir şairdir ki onun karalamalarını ancak kâtiplerin piri olan Utarit yazmaktadır çünkü burası mana meclisidir. Aynı zamanda beyitte üst mısradaki beyaza çekmek ile alt mısradaki karalamalar arasında bir tezat kurulmuştur. Yine beyazlık üzerinden bakıldığında Utarit'in özellikle seçildiği görülmektedir zira bu gezegen, güneşe en yakın gezegendir ve en iyi fecir vaktinde görüldüğünden beyaz bir kâğıda sahip olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla tüm bunları bir araya getiren Nâbî manaya olan vukûfiyetini mecliste yazı yazan bir kâtip üzerinden somutlaştırmıştır:

Beyâza hâme-i zerle debîr-i subh âmâde

'Utârid meclis-i ma'nâda müsvedde-nüvîsümdür (G132/6)

Utarit, mana meclisinde müsvedde yazanımdır. Sabah kâtibi altın kalemle (müsveddelerimi) beyaza (çekmeye) hazır(dır).

Nâbî manayı kıymeti bakımından inciye benzeterek ele almıştır. Ona göre kabul kulağı, mana incisine kapalı olan birine dünyanın örneği de söylense anlamayacaktır ("dür-i ma'nî", G551/4). Bunun yanında aşağıdaki beyitte mana hem değerli olması hem de bulunup çıkarılması bakımından inciye benzetilmiştir. Beytin odağında "halka-i tevhid" yani dervişlerin daire biçiminde durarak zikir çektiği halka bulunmaktadır. Şair bu halkanın iki özelliğini okuruna sunmaktadır. Bu özelliklerden ilki söz konusu halkanın "gird-âb-ı bahr-ı pür-güher" yani inci dolu bir deniz girdabı olmasıdır. Burada bir yandan halka, yuvarlak olması bakımından girdaba benzetilirken tevhidin kendisi de bir denize benzetilmiştir. Bu deniz girdabı mücevherlerle doludur yani tevhit halkası kıymetli sırlar barındırmaktadır. İşte bu deniz girdabına dalan dalgıçların cepleri incilerle dolar yani zikir halkasına katılan dervişlerin gönülleri manalarla dolar. Bu noktada beyti şair ile ilişkisi açısından da okumak mümkündür. Şairin kendisi bir dalgıç gibi düşünülürse yazdığı şiirlerdeki manalar onun topladığı inciler ve daldığı deniz de anlatmak istediği ilahi sırlar olmaktadır. Dolayısıyla Nâbî bu beytinde mananın kıymetini ve onu toplayan kendini denizin dibine dalıp inciler çıkaran bir dalgıç sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Dür-i ma'nâ ile cîbi olur gavvâsınun memlû

Meger gird-âb-ı bahr-ı pür-güherdür halka-i tevhîd (G48/14)

Tevhit halkası mücevher dolu deniz girdabıdır, (onun) dalgıcının cebi mana incisiyle dolu olur.

Şiirdeki mana, kıymetli olması bakımından incinin yanı sıra hazineye benzetilmiştir. Mana bir hazine olduğunda, bu hazine açılmamıştır ve incilerle doludur ("nâ-beste-i pür-gevher-i ma'nâ", G756/2), ondan hissesi olanlar eşyanın hakikatinden haberdar olurlar ("hazâ'in-i ma'nâ", R171/1), ona yol bulanların iksire yani toprağı ve madeni altın yapan karışıma ihtiyacı kalmaz ("genc-i ma'ânî", G751/9) ve şair altın ile gümüş hazinesine erişemezse de ona erişebilir ("hızâne-i ma'nâ", G152/5). Bunların yanı sıra aşağıdaki beyitte mana eski bir inanış çerçevesinde somutlaştırılmıştır. Bu inanca göre eskiden kıymetli mücevherlerin olduğu hazine sandıklarını yılanlar korurmuş ve üzerlerine bulunmalarını önlemek için birtakım yazılar veya şekiller konulurmuş (Şentürk, 2019, 69-70). Bu sahneyi beytinde kullanan Nâbî, manayı izafet vasıtasıyla hazineye benzettikten sonra bu hazinenin kitaplar olduğunu söyleyerek muhafaza sandığının üzerindeki "darbe"

kelimesi dolayısıyla kazınmış olduğu anlaşılan şekilleri de tılsımlı nakışlar olarak ele almıştır. Bu nakışların tılsımlı oluşu hem büyülü olduklarını hem de korumak için bir çeşit özel biçime sokulduklarını çağrıştırmaktadır. Bu açıdan kitaplar yani şairin yazdıkları, kıymetli manalara sahip bir hazinedir ve kitabın üzerinde bulunan kapak süsleri ya da mühürler büyülüdür. Üst mısradaki sahne alt mısrada söylenen kitabın bir arada durmasını sağlayan ince uzun iplik şeritleri olan şirazelerin yılanlar olması ile de tamamlanmaktadır. Dolayısıyla Nâbî kitapların taşıdığı mananın kıymetini onu iki yanında yılanlar bekleyen ve üzerinde bir koruma muskası bulunan bir hazineye benzeterek somutlaştırmıştır:

Genc-i ma'nâ kütüb ü darbeleri nakş-ı tılısm

Mârlardur iki cânibindeki şîrâzeleri (G818/5)

Kitaplar mana hazinesi ve (onların üzerindeki) darbeler (hazineyi koruyan) sihirli/tılsımlı nakışlardır. İki yanındaki şirazeleri (ise o hazineleri bekleyen) yılanlardır.

Nâbî mananın kıymetli oluşuna önem verip onu farklı teşbihlerle ele almıştır. Bu bakımdan manayı keseye ve nakde benzetmiştir. Mana kese olduğunda gönül hazinedarı ona mısra ile mühür vurmaktadır ("kîse-i ma'nâ", G274/5). Musahib Mustafa Paşa'ya yazdığı bir kasideden alınan aşağıdaki beyit ise bu bağlamda memdûhu övme üzerine kurulmuştur. İzafet yoluyla asıl kastedilen anlamların eldeki paraya benzetilmesinin yanında bir de istiare yoluyla bu anlamlar bir insan gibi ele alınmıştır. Söz konusu nakit, memdûhu övmek hevesi içerisindedir yani onun vasıflarını sayıp dökmek istemektedir. İkinci mısrada ise okura bu heves ile nerede beklediği verilmiştir. Yine burada izafet vasıtasıyla soyut olan "endîşe" yani düşünce kavramı somut olan keseye benzetilerek onun da köşesi ele alınmıştır. Mananın zihinde taşınması ile paraların kesede taşınması arasında bir benzerlik kurularak mana mazmunlarının nakdinin övgü yapabilmek hevesiyle düşünce kesesinin köşesinde bulunduğu söylenmiştir. Ancak sahne onların burada "ârâm etmeyeceği" ile bitirilmiştir. Bir yerde durmamak anlamına gelen kelime grubu ile bu nakdin harcanacağı anlaşılmaktadır. Yani şairin zihnindeki övgü ifadeleri dilinden dökülecek ve memdûhu övecektir. Zaten zihnindeki düşünceler de bunu yapmasına heves etmektedir. Dolayısıyla Nâbi memdûhunu övmek için kaleme aldığı şiirlerindeki manaların kıymetini ve aktarımını bir kese içerisinde harcanmayı bekleyen paralar sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır. Bunun yanında beyitte, görünürde bir hamiyi övme amacı öne çıkmakla birlikte, arka planda daha işlevsel bir söylem de dikkat çekmektedir. Şairin kelimelerini "para", "kese" ve "harcama" gibi unsurlarla ilişkilendirmesi, yalnızca mecazî bir tasvir değil; aynı zamanda ince bir talep dilinin kurulmasına hizmet eder. Bu bağlamda şair, kendisinin sözünü değerli bir meta gibi takdim ederken, övdüğü kişinin de bu değere karşılık vermesi gerektiğini ima eder. Kendisini bu şekilde yücelten ve kıymetlendiren bir şaire karşı, haminin kesesindeki altınları harcamadan durması, dolaylı olarak anlamsız ve hatta uygunsuz bir tavır olarak telkin edilir. Dolayısıyla bu beyitte zarif bir beklenti ve incelikli bir taleple şair, estetik söylemin imkânlarını kullanarak, maddî karşılık beklentisini açıkça dile getirmeden, fakat güçlü bir şekilde hissettirir:

Nakd-i mazmûn-ı ma'ânî heves-i vasfı ile

Gûşe-i kîse-i endîşede itmez ârâm (K12/75)

Mana mazmunlarının nakdi, (Musahib Mustafa Paşa'nın) vasıflarının hevesi ile düşünce kesesinin köşesinde durmaz.

Nâbî manayı şair tarafından okura sunulan bir şey olması bakımından ihsan, bağış anlamındaki "nevâl" kavramına benzeterek ele almıştır. Aşağıdaki beyitte işlenen sahne doğrultusunda şair, ihsan sahibi olduğunda bir de bu ihsanı kabul edenler diğer bir deyişle şiirlerini okuyan okurlar bulunmaktadır. Okurlar beyitte "deryûzegerân"a yani dilencilere benzetilmiştir. Şair onlara harman harman yani bol bol bu mana bağışlarından ihsan etmektedir. Şayet böyle yapmazsa bu ihsanlara fazlaca sahip olduğundan kendisinin gönlüne sığmayacağını söylemektedir. Bu bakımdan kendisini de cömert bir mütesaddığa yani sadaka veren kişiye benzetmiştir. Dolayısıyla Nâbî mana, şair ve okur arasındaki ilişkiyi dilencilere sadaka veren bir kişi üzerinden somutlaştırmıştır:

Dil-i Nâbîye şığışmazdı nevâl-i ma'nâ

Bezl-i deryûzegerân itmese hırmen hırmen (G643/5)

Dilencilere harman harman sarf etmese mana bağışı Nâbî'nin gönlüne sığmazdı.

Mana, şiir okunurken lafızlar vasıtasıyla peyderpey ortaya çıkması ya da yüce olması bakımından gökyüzü ve kubbeye benzetilmiştir. Mana, gökyüzü olduğunda benzetme yönüne bir de yedi katlı olması eklenmiş ve memdûhun sayfasının satırları oraya çıkmak için birer merdivene dönüşmüştür ("seb'-tıbâk-ı sipihr-i ma'nâ", K6/16). Mana bir kubbe olduğundaysa memdûhun aklının ışığı ona merdiven kurmuştur ("bâm-ı ma'nâ", K15/62). Aşağıdaki beyitte şair önce

lafızları taşıyan satırlara dikkat çekmiştir. Bu satırları görenlerin, anlatılmak istenilene erişebilmesi için bir vasıtaya ihtiyacı vardır. Bu vasıta ikinci mısrada merdiven olarak verilmiştir. Satırların üst üste yazılı oluşu tıpkı bir merdivenin basamaklarının üst üste gelişi gibidir. Bu kısımda mana, izafet vasıtasıyla kubbeye benzetilmiş ve oraya şaire ait olan bir merdiven ile çıkılabileceği söylenmiştir. Nasıl ki bir kubbenin başına merdiven vasıtasıyla erişilebiliyorsa şairin yazdığı mısralar üzerinden de anlatmak istediği manalara ulaşılabilir. Dolayısıyla Nâbî lafzın manaya erişmede vasıta oluşunu, kubbeye merdiven ile çıkma sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Gören sütûrın olurdı resîde mefhûma

Çıkılsa târem-i ma'nâya nerdübânından (G607/4)

Mana kubbesine merdiveninden çıkılsaydı, satırlarını gören anlama erişirdi.

Mana lafız ile örtülü olduğundan söz; bir örtüye, perdeye; mana da onunla örtülen şeye benzetilmiştir. Şairin bir diğer beytinde ise sözün yerini isim almıştır ("perdedâr-ı serâçe-i ma'nâ", L8/1). Mana bir örtü ile örtüldüğünde ise tıpkı siyah feraceli nazik bir bakire ("sevâd-ı ma'ni", K17/1) gibidir. Şairin örtü bağlamında kullandığı benzetmenin anlaşılabilmesi için eskiden büyük kişilerin kapısını bekleyen ve içeriye girmek isteyenlere kapının perdesini açan perdedarlar olduğunun bilinmesi önem arz etmektedir. Nâbî aşağıdaki beytinde kendisini söz konusu bu perdedarlara benzetmiştir. Perdedar söz gelimi bir haremde olabilmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde mananın dolaylı olarak bir hareme benzetildiği söylenebilir. Şair, bu benzetmesini "manend-i suhan" yani söz gibi diyerek tamamlamıştır. Söz nasıl manayı perdeliyorsa kendisi de manayı öyle perdelemektedir. Bunların yanında ilk mısrada ise yine kendisinin bir özelliğinden bahsetmektedir. O, cihanı süsleyen güneşin zerresidir. Güneş ve zerre arasında tezat kurarak kaleme aldığı bu satırda ise aşağıda ele aldığı manayı gizleyen perdedarın sadece bir zerreden ibaret olduğunu söylemektedir. Ancak bu zerre sıradan bir zerre değildir, cihanı süsleyen güneşe ait bir zerredir. Yani aslında şair büyük bir hakikatin bir parçasıdır ve bu açıdan söyledikleri de hakikatten izler taşımaktadır ancak o, bu izleri perdeleyerek aktarmaktadır. Dolayısıyla Nâbî mana ve lafız arasındaki ilişkiyi basit bir perde çekme sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Ben zerre-i hurşîd-i cihân-ârâyum

Mânend-i suhan perde-keş-i ma'nâyum (R149/1)

Ben cihanı süsleyen güneşin zerresiyim, söz gibi mana (haremi)nin perde çekeniyim.

Şiirdeki mana ya da şairin anlatmak istedikleri eğer çok derin olursa ve bu, okuyan tarafından anlaşılırsa okur kendinden geçebilir. Kendinden geçme etkisi klasik şiirde en çok aşk ve şarap üzerinden ele alındığından bu bağlamda Nâbî aşağıdaki beytinde manayı izafet yoluyla bir meyhaneye benzetmiştir. Meyhane, şarabın yani ilahi aşkın kaynağıdır. Bu sebeple şair "bir şişesiyim" diyerek kendisinin hem buranın bir parçası olduğunu hem de kendisinde bulunanın buradan kaynaklandığını söylemektedir. Yani o, ilahi aşkın kaynağından beslenen bir araçtır. Ancak şair bununla da kalmayıp alt mısrada aynı sahneyi devam ettirerek kendisinin de bu şaraptan sarhoş olduğunu dile getirmektedir. Yani kendisinin de kaynağı olan ilahi aşka meftun olduğunu söylemiştir. Bu noktada aynı sır hem onu sarhoş etmekte hem de o, bu sırla başkalarını kendinden geçirtmektedir. Dolayısıyla Nâbi mananın kaynağını meyhane sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Bir şîşesiyem meykede-i ma'nânun

Mestânesiyem ben dahı bu sahbânun (R115/1)

Mana meyhanesinin bir şişesiyim. Ben de bu şarabın bir sarhoşuyum.

Nâbî, mana ve düşünce arasındaki bağı ciğer ve kan arasındaki bağa benzeterek ele almıştır. Bu açıdan düşünce nasıl manadan çıkarılabiliyorsa kan da ciğerden öyle sızmaktadır. Sevgilinin kirpiğinin ele alındığı aşağıdaki beyitte önce bu kirpikler kılıca benzetilmiştir. Burada kirpiklerin kılıç olmasının sebebi aşığın ciğerini deşip kan akıtmalarıdır. Ancak bu kılıç gibi keskin kirpikleri vasfetmek yani övmek mümkün değildir. Onları övmenin nasıl mümkün olacağı ise ikinci mısrada verilmiştir. Bu doğrultuda ikinci mısrada izafet yoluyla iki somutlaştırma yapılmıştır. Bunlardan biri düşünce kanı anlamındaki "hûn-ı endîşe" diğeri ise mana ciğeri anlamındaki "ciger-i ma'nâ"dır. Sevgilinin kirpikleri ancak mana ciğerinden düşünce kanı sızmasıyla övülebilecektir. Zira klasik edebiyatta sevgili ne kadar zalim olursa o kadar iltifata tabidir. Bu sebeple o ancak aşığın ciğerini kılıç kirpikleriyle deşip kanını döktüğünde övgüye mazhar olabilir. Ancak o zaman gerçek bir sevgili sıfatı kazanır. Bunun yanında eğer şiirdeki manadan şairin düşünceleri hissedilebilirse o zaman sözler gerçek bir şiir vasfı kazanır ve şair gerçek bir şair olabilir. Dolayısıyla Nâbî mana ve düşünce arasındaki ilişkiyi klasik edebiyatta sık kullanılan sevgilinin, aşığının ciğerini yaralaması sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır. Bunun yanında tıpkı

yukarıda Nâbî'nin manayı bir güzele benzeterek ona elbise dikme tahayyülünde olduğu gibi, bu beyitte de benzer bir zihnî ve estetik çaba söz konusudur. Şair, burada sevgilinin kılıç gibi keskin kirpiklerini layıkıyla övebilmek için, sıradan bir söyleyişle yetinilemeyeceğini vurgular. Bu güzelliğin ifadesi, ancak yoğun bir tefekkür sürecinin ve derin bir içsel emeğin neticesinde mümkün olabilir. Nitekim "ciğerden kan akıtmak" şeklindeki ifade, bu sürecin mecazî bir anlatımıdır. Şair, en uygun ve en etkileyici ifadeyi bulabilmek için geceler boyunca düşüncelere dalmakta, zihnî bir çaba ve duygusal bir ıstırap sürecinden geçmektedir. Dolayısıyla burada dile getirilen somutlaştırma da, yalnızca estetik bir hayal kurma biçimi değil; aynı zamanda şiirsel üretimin zahmetini ve bedelini görünür kılan bir anlatım aracıdır. Bu sebeple, söz konusu iki beytin şerhinde, somutlaştırmaların yalnızca yüzeydeki tasvir yönüyle ele alınması yeterli değildir. Aksine, bu tür imgelerin arkasında yatan zihnî süreç, emek ve anlam üretme çabası da dikkate alınmalı; şairin bu yolla neyi ima ettiği daha dikkatli ve derinlikli bir biçimde değerlendirilmelidir:

Tîg-i müjgânı degül kâbil-i vasf itmeyicek

Hûn-ı endîşe tereşşuh ciger-i ma'nâdan (G578/6)

Mana ciğerinden düşüncenin kanı akmadan/sızmadan (sevgilinin) kirpik kılıcını övmek mümkün değil(dir).

Kanın ciğerle olan ilişkisinin yanında bedenle olan ilişkisini ele alan Nâbî mananın lafızla sabit olmasını kanın bedenle mukayyet olmasına benzetmiştir. Şair aşağıdaki beytinde bu iki ilişkiyi üst üste getirerek ele almıştır. Bu defa sevgilinin "gamze"sini yani yan bakışını ele alan Nâbî onu acımasız olarak nitelendirmiştir. Acımasız olan bu gamzelerin "cünbiş"ini yani hareketlerini kaleme alamamaktadır. Şayet alırsa neler olacağını ikinci mısrada söylemiştir. Burada ilk önce izafet vasıtasıyla manayı kana benzeten şair, bu kanın "rakamın fasılasından" yani şiir kâğıda geçirilirken yazılan harflerin arasındaki boşluklardan döküleceğini söyler. Bir bakıma şiirindeki mananın onu okurken görülen lafızların arasından sızdığını bildirir. Aynı zamanda şairin sevgilinin gamzesini yazamamasının bir sebebi de onun yazıldığında bile şairin kanını dökebilecek kadar acımasız olduğudur. Bu doğrultuda akan kanın aynı zamanda Nâbî'ye ait olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla şair, lafız ve mana arasındaki ilişkiyi sızmak açısından ciğer ve kan arasındaki ilişkisi üzerinden somutlaştırmıştır:

Cünbiş-i gamze-i bî-rahmını tahrîr idemem

Hûn-ı ma'nâ dökilür fasılasından rakamun (G402/2)

Acımasız gamzenin hareketini kaleme alamam, yazının boşluğundan mana kanı dökülür.

Mananın lafızla ilişkisinin yanında sesle olan ilişkisine de dikkat çeken Nâbî aşağıdaki beyitte şiirin okunması ya da seslendirilmesi hâline atıfta bulunarak izafet vasıtasıyla önce harfleri seslerden oluşan bir ordu olarak ele almıştır. Lafızlar okunduğunda çıkan sesler sayıca çok olduğundan buradaki "sipeh" kelimesini askerden ziyade ordu gibi düşünmek daha isabetli olacaktır. Bu ordunun bir de atlı askerleri vardır ve avlanmak için koşturmaktadırlar. Bu doğrultuda harflerin sesleri, şairin sarf ettiği nefes vasıtasıyla şiirdeki manayı yakalamaya çalışmaktadır. Mana; izafet yoluyla bu sahnede yakalanmaya çalışılan bir ava, nefes de istiare yoluyla çabucak koşan bir ata benzetilmiştir. Dolayısıyla Nâbî lafzın seslendirilmesi ve mana arasındaki ilişkiyi avlanmaya çıkan atlı bir birliğin hareketleri üzerinden somutlaştırmıştır:

Bâd-pây-i nefes üzre sipeh-i savt-ı hurûf

Sayd-ı ma'nâ içün eyler tek u pûyı seyr it (G28/6).

Harflerin ses ordusu(nun) nefes atı üzerinde mana avı(nı yakalamak için nasıl) koşturduklarını seyret.

Son olarak, lafız ve mananın bir aradalığını farklı hayaller üzerinden işleyen Nâbî aşağıdaki beytinde onları birbiriyle iyi anlaşan iki kişiye benzeterek ele almıştır. Bu ikili ilişkide mana "püz-zûr" yani güç, kuvvet doludur ve söz ile aynı kafadadır. Şair ilk mısrada bu ikisi olmazsa ne yapamayacağını söylemiştir. Bu doğrultuda yine izafet vasıtasıyla "hâtır"ı yani zihni/gönlü fethedilmesi zor bir kaleye benzeterek onu ele geçiremeyeceğini söylemiştir. Bu kale ancak söz ve onunla bir bütün gibi olan kuvvetli mana ile zapt edilebilmektedir. Kalelerin askerler vasıtasıyla fethedilmesi ya da manaya atfedilen "püz-zûr" ifadesi söz ile mananın birer komutana istiare edildiğini göstermektedir. Şair, bu iki güçlü kuvvetli kumandanı vasıtasıyla kaleyi ele geçirdiğini söylemektedir. Bunların yanında kalenin sahibi de göz önüne alındığında sahne tamamlanmaktadır. Şairin yazdığı şiirin okuyanı etkilediği düşünülürse fethedilen kalenin de okurun zihni/gönlü olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Nâbî lafız, mana ve okur arasındaki ilişkiyi iki komutan ile fethedilen bir kale sahnesi üzerinden somutlaştırmıştır:

Kal'a-i sa'bter-i hâtırı teshîr idemem
Olmasa ma'nî-i pür-zûr-ı kafâdâr-ı suhan (G553/5)

Sözün arkasında duran kuvvetli mana olmasa gönlün/zihnin çetin kalesini zapt edemem.

Sonuç

Şiir en temelde soyut duyguların aktarıldığı bir düzlem olduğundan şairler ister istemez onları anlatmak için çeşitli somutluklara başvurmak durumunda kalırlar. Zihinlerinde kurdukları hayalleri yazdıkları şiirler vasıtasıyla gerçek dünyadaki sahneler üzerinden okurlarına aktarırlar. Bu sahne bazen beytin tamamında oluşturulabildiği gibi kısa ve özlü anlatımın bir gereği olarak isim tamlamaları vasıtasıyla da kurgulanabilmektedir. Bu tür durumlarda izafetlerin iki ögesinden biri somut, kendisine benzetilen; diğeri ise soyut, benzeyen olarak ele alınmaktadır. Söz konusu kullanımlar özlü ifade kullanmak isteyen şairlere daha geniş bir ifade imkanı tanımaktadır. Bu açıdan, söz konusu izafetlerin tespit edilip incelenmesi şairlerin üslupları hakkında da yorum yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Araştırmanın sınırlılıkları gereği tek bir kavram üzerinden Nâbî'nin ortaya konulmaya çalışılan bu üslup özelliği için "ma'nâ" kavramı seçilmiştir. Bu vesileyle şairin lafız ve mana ilişkisini nasıl yorumladığı ya da mana ile hangi kavramları bir arada kullandığı tespit edilmiş ve incelenmiştir.

Nâbî'nin *Dîvân*'ında mana kavramının anlam çerçevesinde teşbih-i beliğ oluşturan izafetlerin bulunduğu toplam 75 beyit tespit edilmiştir. Bu beyitlerde Nâbî manayı ahu, at, kuş, şah, bakire, dilber, deniz, memleket, arsa, şehir, âlem, meydan, vadi, tarla, memleket, kalem-rev, şehir, kumaş, boy, azık, sebze, su, bulut, harem, halvetkede, gül, meclis, saç, gökyüzü, kubbe, inci, mücevher, hazine, kese, para, meyhane, maden, saray, ciğer, kan, ruh, kalem, av ve kumandan olmak üzere 44 farklı kavram üzerinden somutlaştırarak ele almıştır. Bu rakam, şairin izafetle kurduğu teşbih-i beliğlerde neredeyse her iki beyitten birinde manayı farklı bir somut kavrama benzettiğini göstermektedir.

Genel olarak bakıldığında ise şairin eserinde mana kavramını ele aldığı 287 beytin yaklaşık %64'ünde bunu bir tamlama biçiminde ele aldığı yani mana ile kaleme aldığı yaklaşık her 1.5 beyitten birinde tamlama kullandığı tespit edilmiştir. İzafet içerisinde ele aldığı mana kavramı geçen beyitlerin ise yaklaşık %29'unda somutlaştırmaya başvurmuştur. Bu da şairin neredeyse tamlama içerisinde ele aldığı mana kavramını her üç beyitten birinde somutlaştırdığı anlamına gelmektedir.

Nâbî'nin "ma'nâ" gibi bir kavramı bu kadar sık bir biçimde somutlaştırmaya tabi tutmuş olması şairin poetikası hakkında bir fikir vermektedir. Onun gibi bir şairin soyut kavramlarla kurduğu hayallerini somutlaştırdığı; daha ele avuca gelir, gözle görülür ve anlaşılır hale getirmeye çalıştığı sadece "ma'nâ" kavramı üzerinden net bir biçimde görülmektedir. Bu da onun bir şair olarak, Şeyh Gâlib'in onu *Hüsn ü Aşk*'ında eleştirmesine sebep olan ifhâma riayet etmek[4] yani anlaşılır olmak istemesinin bir getirisi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, Nâbî'nin bu çalışmanın bir sonucu olarak her ne kadar bazı beyitlerinde hayal olarak sebk-i Hindi'nin zirvesinde yer alsa da ifade biçimi olarak somutlaştırma yoluyla yine de hikemî bir şair olmayı elden bırakmadığı söylenebilir.

Bu çalışmanın ulaştığı önemli sonuçlardan bir diğeri ise, Nâbî gibi divan şairlerinin yoğun bir zihnî ve tefekkürî süreç neticesinde inşa ettikleri beyitlerin, yalnızca diliçi çeviriyle tam anlamıyla kavranamayacağı gerçeğidir. Zira bu beyitlerde yer alan soyutlaştırma, somutlaştırma ve benzetme gibi söz sanatları aracılığıyla kurulan ve derinleştirilen hayal dünyası, basit bir anlam aktarımıyla ortaya konulabilecek nitelikte değildir. Nitekim Nâbî'nin özellikle "ma'nâ" kavramı etrafında şekillenen beyitleri incelendiğinde, anlamın doğrudan diliçi çeviriyle elde edilemediği; buna karşılık somutlaştırmaların ve imgesel yapıların ayrıntılı biçimde izah edilmesiyle beyitlerin anlam katmanlarının okuyucuya açıldığı açıkça görülmektedir. Bu bağlamda, klasik Türk edebiyatı metinlerinin sağlıklı bir biçimde anlaşılabilmesi için, yalnızca çeviri faaliyetleriyle yetinilmeyip, metinlerin derin yapısını ortaya koyan ayrıntılı şerh ve izah çalışmalarının yapılmasının zaruri olduğu ortaya çıkmaktadır.

[4] Söz konusu beyitler ve çevirisi şöyledir: "Çün kârı himâyet eylemekdir / İfhâma riâyet eylemekdir
Elbetde olup füsürde-hâtır / Ma'nâdan olur zebânı kâsır"
"(Adamın) işi gücü insanların zihinlerini yormamaya çalışmak ve herkesin anlayabileceği sözler söylemek olunca, elbette hayâli kısırlaşır ve dili de manaca fakirleşir." (Şeyh Galib, 2011, 64-65).

Kaynakça/References

Ahmet Cevdet Paşa. *Belâgat-ı Osmâniye*. ed. Turgut Karabey - Mehmet Atalay. Ankara: Akçağ, 2017.

Ali Nazîmâ - Faik Reşad. *Mükemmel Osmanlı Lügatı*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2009.

Belli, Handan. *Fuzûlî, Bâkî, Nâilî ve Neşâtî Divanlarında Tamlamaların Edebî Yönü*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2022.

Bilgegil, Kaya. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Salkımsöğüt, 2015.

Bilkan, Ali Fuat. *Nabi Divanı*. İstanbul: Akçağ, 2011.

Coşkun, Menderes. *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar: (Edebî Sanatlar Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma)*. ed. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.

Demîrel, Şener. "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme". *Journal of Turkish Studies* Volume 4 Issue 2/4 (2009), 246-273. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.630

Derdiyok, İbrahim Çetin. "Ma'nâ Şâiri Nâbî: Nâbî'nin Kasidelerinde Ma'nâ". *Vefatının 300. Yıldönümünde Şair Nâbî Sempozyumu Bildirileri*. ed. Ali Bakkal. 71-93. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, Birinci baskı., 2014.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2009.

Durmuş, İsmail - Pala, İskender. "İstiare". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 23/315-318. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Ertem, Rekin (ed.). *Şeyhülislâm Yahya Divanı*. Ankara: Akçağ, 1995.

İpekten, Halûk. *Nâ'ilî-İ Kadîm Divânı-Edisyon Kritik*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.

Kaçar, Mücahit. "Diliçi Çeviride 'Notlandırma' Üzerine". *Teoriden Pratiğe Türk Edebiyatında Diliçi Çeviri*. ed. Sadık Yazar - Mücahit Kaçar. 121-151. Ketebe yayınları inceleme 703. İstanbul: Ketebe, 2022.

Nef'î, Ömer Efendi. *Nef'î Dîvânı*. ed. Metin Akkuş. Ankara: Akçağ Yayınları, 1993.

Olgun, Tahir. *Edebiyat Lügatı*. ed. İsmail Güleç. İstanbul: Kapı, 2022.

Saraç, Mehmet Ali Yekta. *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. İstanbul: Gökkubbe, 2019.

Şentürk, Ahmet Atillâ. "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sâbiteler (Burçlar)". *Türk Dünyası Araştırmaları* 90 (Haziran 1994), 131-180.

Şentürk, Ahmet Atillâ. "Osmanlı Şiiri Kılavuzu. 3: Dâbbe-Düzgün". İstanbul: DBY Yayınlari, 2019.

Şeyh Galib. *Hüsn ü Aşk: Metin, Düzyazıya Çeviri Notlar ve Açıklamalar*. ed. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Yelkenli, 2011.

Türk Dil Kurumu. Erişim 20 Mart 2024. https://sozluk.gov.tr/