



ONTOLOJİK METİN TAHLİLİ VE ŞEYH GÂLİB'İN BİR GAZELİNİN ONTOLOJİK TAHLİLİ*

Ulaş BİNGÖL**

Özkan CİĞA***

ÖZET

İsmail Tunalı; Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden'ın fikirlerinden faydalanarak ontolojik tahlil yöntemini geliştirir. Söz konusu yaklaşımın esası, sanat eserinin ön-yapı ve arka-yapı diye adlandırılan iki temel tabakaya ayrılmasıdır. Ön-yapıdan kastedilen şey sanat eserini meydana getiren malzemedir. Arka-yapı ise anlam birimleri, nesne, karakter ve kader tabakalarından meydana gelir. Her bir tabaka bir önceki tabakanın oluşmasına zemin hazırladığı için metni oluşturan tabakalar ontik bütünlük gösterir. İsmail Tunalı; Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden'ın ontoloji ile ilgili düşüncelerini eklektik biçimde bir araya getirerek geliştirdiği bu yöntem, zamanla araştırmacılar tarafından geliştirilerek divan şiiri metinlerine uygulanır.

Ontolojik yaklaşıma göre her sanat eseri gibi edebi eserler de bazı tabakalardan oluşur. En alt tabakada edebiyat eserinin meydana getiren malzeme, sesler vardır; ses tabakası aynı zamanda metnin ön-yapısını oluşturur. Ses tabakasının hemen üstünde anlamlı birlikler kuran semantik tabaka, onun üstündeyse sırasıyla obje, karakter ve kader tabakaları bulunur. Polifonik bir görüntü çizen edebi metinler, ontik bir bütünlüğe sahiptirler. Ontolojik yöntemde, metin en alt tabakadan başlanarak çözümlenir. Sanatçının edebi şahsiyetine ve metnin kendine has birtakım özelliklerine göre tabakalar şekillenir. Tabakalarda bulunan bütün unsurlara ulaşmak mümkün olamayacağı gibi bu unsurların hepsinin bir edebi metinde bulunacağına dair bir kaide de yoktur. Bu çalışmanın amacı, ontolojik yöntemin temel özelliklerini ele almak ve ontolojik yöntem ile Şeyh Gâlib'in "hep senünçündür" redifli gazelini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Ontolojik Yöntem, Şeyh Gâlib, Ön-yapı, Arka-yapı

ONTOLOGICAL TEXT ANALYSIS AND ONTOLOGICAL ANALYSIS A ŞEYH GÂLİB'S GAZEL

ABSTRACT

İsmail Tunalı improves the ontological assay method by Nicolai Hartmann and Roman Ingarden's ideas. The principle of this assay method is artwork separated into two basic layers called back-yard and front-yard. Front-yard means work of art's materials. Back-yard means meaning units, object, character and destiny layers. The layers of the text indicates ontical integrity because each layer occurs previous layer. The ontological assay method

*Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Arş. Gör. Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi, El-mek: ulasedebiyat@gmail.com

*** Arş. Gör. Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi El-mek: ozkanciga@hotmail.com



improved by İsmail Tunalı is used by some researchers in *divan* poetry in course of time.

According to the ontological approach literary works consist of some layers as each artwork. There are sound that material for ming the literary work in the bottom layer. Saund layer also occurs the structure of the text. These mantic layer tha testablishing the significant associations is just over sound layer. Objects, characters and fate layers are located respectively over this layer. Literary texts which have polyphonic image have ontical integrity. The text is resolved starting from the bottom layer in ontological method. Layers are shaped by artist literary figure sand the text of features. It may not be able to reach all the elements in the layers. There is not a pedestal that will be found all of ontological elements in a literary text. The aim of this study is to handle the ontological assay method and analyze a Şeyh Galib's "gazel".

Key Words: Ontological Method, Şeyh Gâlib, Front-yard, Back-yard

Giriş

Son yıllarda divan şiirini yeni yöntemlerle inceleme arzusunun akademik camiada hızla yayıldığı gözlerden kaçmaz. Yapısalcı ve onun devamında gelişen göstergebilim başta olmak üzere psikanalitik ve ontolojik tahlil yöntemleriyle birçok çalışma yapılarak divan şiiri modern bakışlarla ele alınmaktadır. Bu yöntemler arasında en dikkat çekici olanlarından biri ontolojik incelemedir. Ontolojik yaklaşımla metin tahlili yapan araştırmacılar, İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi* adlı kitabında ortaya koyduğu görüşleri referans alırlar. Bazı araştırmacılar, bu kitap dışında varlık felsefesi ve estetikle ilgi başka bir kaynağa başvurmayı dahi gerekli görmez.

İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi* çalışması, şüphesiz alanında en özgün birkaç kitaptan biridir. Yabancı dillere çevrilmiş olması da bu çalışmanın uluslararası düzeyde kabul gördüğünün bir kanıtıdır. NicolaiHartmann ve Roman Ingarden'in fikirlerinden faydalanan Tunalı, ontolojik yöntemi geliştirir. Söz konusu yaklaşımın esası, sanat eserinin ön-yapı ve arka-yapı diye adlandırılan iki temel tabakaya ayrılmasıdır. Ön-yapı, ses tabakasından oluşur ve bu tabakadan kastedilen, metni meydana getiren seslerin temel özellikleridir. Arka-yapı ise anlam birimleri, nesne, karakter ve kader tabakalarından meydana gelir. Ses tabakasının üstünde anlam birimleri tabakası, onun üstünde sırasıyla nesne, karakter ve kader tabakaları gelir. Her bir tabaka bir önceki tabakanın oluşmasına zemin hazırladığı için metni oluşturan tabakalar ontik bütünlük gösterir. İsmail Tunalı; Nikolai Hartmann ve Roman Ingarden'in ontoloji ile ilgili düşüncelerini eklektik biçimde bir araya getirerek geliştirdiği yöntemle Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi* ve Cahit Sıtkı'nın *Gün Eksilmesin Pencereden* adlı şiirlerini inceler.¹ Tunalı'nın geliştirdiği bu yöntem, yıllar içerisinde değişik araştırmacılar tarafından dönüştürülerek divan şiiri metinlerine uygulanır.²

Ontolojik metin tahlili, yirminci yüzyılda varlığa bakış açısının değişmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu yüzden varlık felsefesinde yaşanan değişimleri bilirsek ontolojik metin tahlilinin de hangi koşullarda ortaya çıktığını anlayabiliriz.

¹ Bkz. Tunalı, İsmail (2011) *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.111-116.

² Özellikle Yavuz Bayram'ın *Divan Şiirinin Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine* adlı çalışmasında geliştirdiği ontolojik yöntem sonraki yıllarda yayınlanan birçok makalede örnek alınmıştır. Bkz. Bayram, Yavuz (2008) *Divan Şiirinin Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine*, Prof.Dr.Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu, 27-28 Mayıs 2008, Beykoz Belediyesi Yay., İstanbul 2008, s.167-182. Tabi bu makalenin öncesinde de ontolojik yöntemle divan şiiri metinlerinin incelendiğini unutmamak gerekir. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Tökel, Dursun Ali (1996) "Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bakî'nin Bir Gazeline Uygulanışı", *Yedi İklim*, C. 11, S. 74, ss:53-59.

Öztürk, Furkan (2007) "Osmanlı Şiirine Sanat Ontolojisiyle Yaklaşmak Üzerine", *TurkishStudies International Periodical For the Languages, Literature and History of TurkishorTurkic Volume 2/4 Fall*.

Mehmet Dursun Erdem, "Ontolojik İncelemeye Dehhani'nin 'eyledi' Redifli Gazeli Örneğinde Yapısalcı Bir Bakış", *Turkish Studies, Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1, Volume 2/3 (Summer 2007)*, s.254-273.

Yavuz Bayram, "Ontoloji Analiz Metodu ve Bir Uygulama," *Yom Sanat*, S.12 (Mayıs-Haziran 2003), s.12-15.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



1.Ontoloji ve Ontolojik Metin Tahlili

Ontoloji, “en genel anlamıyla varoluşun doğası ile en son anlamdaki gerçekliğin varlıksal yapısını soruşturan, kimileyin metafiziğin bir alt bölümü olarak da görülen varlığın ya da varlık felsefesi” (Güçlü 2003: 1514) anlamına gelir. Schelling’e göre sanatı anlamak, onun evrendeki konumunu belirlemek demektir; bu konumu belirleme, birinin ona verebileceği bir açıklama olduğundan felsefenin ilk ilkelerine dönülmelidir (Albayrak 2012: 278). Felsefe, insanın dış dünyada gördüğü varlıkları anlama gayretiyle oluşmuş düşünme etkinliğidir. Başka bir deyişle felsefenin ortaya çıkması, ontolojiyle birlikte olmuştur; bu yüzden felsefenin ilk ilkeleri ontolojinin de ilkeleridir.

Ontolojinin gelişim seyri, varlıkla ilgili düşüncelerin sürekli dönüşmesiyle bir paralellik gösterir. Tarih boyunca varlığın kökeninin, sınırlarının, formunun ve özünün ne olduğu gibi sorulara felsefeciler cevap aramaya çalışmışlardır. Antik Yunan’da, varlığın kökeni hakkında birbirinden farklı düşünceler ortaya konulduğu görülür. Varlığın kökeni; Thales’e göre sudur, Anaximenes’e göre havadır, Herakleitos’a göre ateştir. Empedokles ise hava, su, toprak, ateşi arkhe (ana madde) olarak ele alır ve varlığın kökenini çoğulcu bir yaklaşımla izah etmeye çalışır. Antik filozoflar, sadece maddenin kökeni konusuna eğilmemişlerdir; “Pythagorasçılarla birlikte maddenin form özellikleri incelenmeye başlanılır” (Cevzici 2011: 42). Platon, gerçeklik alanın form (idea) denilen şeylerden meydana geldiğini belirtir. Ona göre değişmeyen doğrular form alanında bulunur. Aristoteles ise varlığı anlamamızı şu dört nedeni bilmemizle mümkün olacağını ileri sürer: “1. Causa materialis (Maddi Neden), 2. Causa formalis (Biçim Nedeni), 3. Causa Finalis (Ereksel Neden), 4. Causa Efficiens (Fail Neden)” (Güçlü 2003: 98). *Metafizik* adlı eserinde varlığı cansız maddeler, bitkiler, hayvanlar ve insanlar olmak üzere dört kategoride ele alan Aristoteles’e göre varlığın ilk nedeni bilindiğinde varlıkla ilgili birçok şey de anlaşılacaktır.

İlkçağ felsefesi; varlığı form ve arkhe (ana madde) çerçevesinde ele alırken tabiattan kopmamaya özen gösterir. Hâlbuki Ortaçağ felsefesinde, varlığın kökeni sorusuna din merkezli bir eksende cevap aranır. Agustinus, insan zihninde bulunan değişmez idealerin ancak zorunlu bir varlık, yani Tanrı tarafından yerleştiğini söylerken Farabi evrenin yaratıcısı olarak Tanrı’yı *vacibül- vücud* olarak görür. Aralarında bazı farklar olmasına karşın Tanrı’yı varlığın kökeni olarak görme fikri; Boethius, İbn Sina, Gazali ve İbn Rüşd gibi diğer Ortaçağ filozofları tarafından da kabul edilmiştir. Ortaçağ’da din ile felsefe arasında sıkı bir ilişkinin varlığında söz etmek mümkündür. Nitekim Farabi’ye göre “felsefenin olgun bir tarzı olarak Aristoteles felsefesi ve dinlerin içinde gerçek tek din olarak İslâmiyet söz konusudur” (Özdemir 2014: 910).

Varlığı; tabiat ve din çerçevesi dışında insan merkezli açıklayan Descartes, sonraki yüzyıllarda birçok düşünürü etkiler. Descartes ile birlikte ortaya çıkan *Cogito* geleneği varlığı açıklama dinamiği olarak bilinç sahibi özneye işaret eder (Çüçen 2011: 274). Descartes da Ortaçağ düşünürleri gibi Tanrı’yı yaratıcı varlık olarak kabul eder, fakat Tanrı’dan önce zihnin var olduğunu söyleyerek onlardan ayrılır. Varlık yirminci yüzyıla kadar epistemolojide bir bilgi nesnesi olarak ele alınır. Nesnenin bilgisine sahip olacak özne yoksa varlığın bir anlamı da olamayacağı düşüncesinin ağır bastığı bu eğilime tepki gösteren kişi Husserl oldu. Husserl’in “nesnelere dönelim” söylemi varlığı varlıkta anlamlandırmayı önceleyen bir anlayışın doğmasını sağladı. Heidegger de “artık cogito merkezli felsefeler yerini varlık merkezli felsefelere bırakmalıdır” (Çüçen 2012: 18), diyerek yeni ontolojiye kapı aralar. Ontolojiyi epistemolojik bakışlardan arındırmaya çalışan diğer bir düşünür de Nikolai Hartmann’dır. Hartmann’a göre “bilgi daima aşkındır, onun için önemli olan nesnenin nasıl düşünüldüğü değil, nesnenin nasıl olduğudur; tüm bilgi donanımı da nesnenin kavranması içindir” (2010: 8). Hartmann, nesnelere bilgisi ile uğraşmaktan ziyade varlığın ontik bütünlüğüne dönülmesi gerektiğini söyleyerek Husserl gibi epistemolojik varlık yaklaşımına karşı çıkar. Ona göre varlığı metafizik perspektifinden açıklamak boş bir uğraştır önemli olan varlığın katmanlarına inebilmektir. “Maddi varlık alanının kategorilerinin zaman, mekân, oluş, durum ve nedensellik olduğunu belirten Hartmann, her katmanın bir öncekinde bulunmayan yeni bir kategoriye sahip olduğunu ifade eder” (Çüçen 2011: 406). *Var* olan her şeyin kendi başına bilinebileceğini belirten Hartmann’a göre, “bir bilen öznenin onu nesneleştirmek için gerekli yeteneği gösterdiği her durumda ve her yerde, var olan kendisini bilmeye sunar” (2010: 34).

Yirminci yüzyıla kadar varlıkla ilgili genel yaklaşımların değişmesi doğrultusunda sanata ve sanat eserine yönelik görüşler de değişmiştir. Platon, sanatı devlet için tehlikeli görürken Aristoteles, ruhun kötülüklerden arındırdığı (katharsis) için sanatı toplum için faydalı bir faaliyet olarak değerlendirir. Aristoteles’e göre “bir sanat eserinin oluşumunda form sanatçının ruhudur” (Çüçen 2011: 145). Bu şekilde

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



sanat eserinin kökenini sanatçının ruhunda aranması gerektiği düşünülür. Ortaçağ boyunca Tanrı'dan başka yaratıcı bir özne düşünülmediği için “ölümlülüğün tutsağı olan insan, bir yapıt yaratırken Kadir-i mutlak'ın sonsuz gücünü ortaya çıkarmaktan başka bir şey yapmazdı” (Jimenez 2008: 27). Bu devirde sanat eseri de sanatçı da ontolojinin temel uğraşları arasında değildir.

Kant, sanatı bilimden, ahlaktan ve zanaattan ayırarak özgür bir alana yerleştirir. Sanat eserinin varlığının bu özgür alan içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer ve “güzel sanat, bir doğa olarak gözüktüğünde sanattır” (2011: 175), sözleriyle sanat eserlerinin varlığının nasıl olması gerektiği konusunda bilgi verir. Sanatı mutlak tinin bir yansıması olarak gören Hegel'e göre ise “sanat eseri her ne kadar özünde uyumlu ve eksiksiz bir dünya oluşturabilse de o, yine de edimsel tek bir nesne olarak, kendisi için değil, ama bizim için, sanat eserini gören ve ondan zevk duyan bir kamu için var olur” (1994: 262). Hegel'in açıklamasından hareket edildiğinde sanat eserinin varlığı alımlayıcı süjeyle bitişiktir.

On dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın başlarında sanat eserlerinin giderek sosyoloji ve psikolojinin gölgesinde incelenmesi sanat eserinin bir *var* olan olarak değerinin ikinci plana atılmasına neden olmuştur. İşte tam da bu noktada Nikolai Hartmann'ın yeni ontolojisi sanat eserini bir *var* olan olarak ele almayı hedefler. Bu ontolojik yaklaşım kategoriler üzerine kurulmuştur. Hartmann'a göre sanat eseri bir objektivasyondur, objektivasyon ise var olmayan bir şeyin ortaya konmasıdır. Objektivasyonda bir eylem ve bir yaratma söz konusudur. Tunalı, sanat yapıtlarının objektivasyon yasası altına girdiğini ve heterojen bir ontik yapıya sahip olduklarını belirtir. Özel olarak edebiyat eserinin yapısını ele alan Tunalı'ya göre “edebiyat yapıtı, birçok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütündür. Bu, sanat yapıtının (burada edebiyat yapıtını) *ontik-ontolojik strüktürünü* ifade eder” (2012: 65). Hartmann, sanat eserini ön-yapı ve arka-yapı olmak üzere iki tabakaya ayırır. Ön-yapı, sanat eserinin algılanan reel yönünü oluşturur; arka-yapı ise sanat eserindeki yaratılan yeni dünyayı, irreal tabakayı meydana getirir.

Sanat yapıtını, ontolojik bir bütün olarak ele alan diğer bir kuramcı Roman Ingarden'dır. Ingarden bir edebi eserin sanat değeri taşıması için belirli metafizik nitelikleri içermesi gerektiğini söyler. Ona göre “edebi eser, bilinen nesnelere dünyası üzerinde kurulmakla beraber, bu durum bizi yalnızca yazarın amaçladığı ikinci bir dünyaya doğru yönlendirmek içindir” (Ergiydiren 2007: 61). Sanat eserlerini kuran her tabakada, o tabakaya özgü karakteristik estetik değer nitelikleri bulunur. Ingarden, yazınsal sanat yapıtının çok tabakalı polifonik bir yapıdan oluştuğunu; her yazınsal yapıtta önce sözcüklerden oluşan metinler, anlam birlikleri, sonra şemalaştırılmış görüşler ve en sonda da dışa vurulmuş nesnelleştirmeler bulunduğunu belirtir (Bozkurt 2012: 271).

İsmail Tunalı; Ingarden ve Hartmann'ın görüşlerinden hareket ederek edebi bir metnin beş tabakadan oluştuğunu belirtir (2011: 115-116). En alt tabakada edebiyat eserinin meydana getiren malzeme sesler vardır; ses tabakası aynı zamanda metnin ön-yapısını oluşturur. Ses tabakasının hemen üstünde anlamlı birlikler kuran semantik tabaka, onun üstündeyse sırasıyla obje, karakter ve kader tabakaları bulunur. Polifonik bir görüntü çizen edebi metinler, ontik bir bütünlüğe sahiptirler. Tunalı, metin tahliline en alt tabakadan başlayarak çözümler. Tunalı'nın geliştirmiş olduğu tabakalar kuramını divan şiiri metinlerine uygularken araştırmacılar, bazı değişiklikler yaparak kendilerine özgü tabakalar kuramı geliştirmişlerdir. Tabakalar kuramının anlaşılması için metnin ön-yapı ve arka-yapısından nelerin anlaşılması gerektiğini şöyle gösterebiliriz:

Edebi Eser³	
4. Tabaka: Kader Tabakası Nesne ve Karakter Tabakasındaki Tespitlerin Genelştirilmesi	ARKA YAPI
3. Tabaka: Nesne ve Karakter Tabakası Anlamların Yoğun Olduğu Bölüm, Şairin Psikolojisi ve Edebi Şahsiyeti	
2. Tabaka: Anlam Tabakası Kelime ve Cümle Semantiği	
1. Tabaka: Ses Tabakası Ses ve Dil Özellikleri, Mısra, Beyit, Dörtlük, Ritim Unsurları, Kafiye, Vezin,	ÖN YAPI

³ Bu tablo, Yavuz Bayram'ın “Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama” *Yom Sanat*, S. 12 (Mayıs-Haziran), Adana, adlı çalışmasından faydalanılarak geliştirilmiştir.

Ses tabakası, metnin vücuda gelmesinde birinci adım olduğuna göre en altta bulunması ve ilk önce incelenmesi gerekir. İnceleme nesnesi bir şiir ise ses tabakasında ele alınacak olan unsurlar metnin reel yönüyle ilişkili olmalıdır. Bu yüzden bu tabakada, metnin ses ve dil özellikleri; mısra, beyit, dörtlük gibi şekil özellikleri; kafiye, vezin, aliterasyon, asonans gibi ahenk unsurları göz önünde bulundurulur. İkinci tabaka olan anlam tabakası, reel yapıdan irreal yapıya geçişin ilk adımıdır. Burada kelime ve cümle semantiği ele alınarak şairin irreal yapıya nasıl geçiş yaptığı ele alınır. Üçüncü tabakada, artık yeni bir dünyaya girmiş bulunuruz. Bizi bu evreye getiren şey şairin imgelem gücüdür. Bu yüzden burada söz sanatları, mecazlar, semboller ve işaretler incelenerek şairin edebiyatçı kimliği ortaya konmaya çalışılır. Tunalı; nesne ve karakter tabakalarını ayrı ayrı incelemesine karşın biz obje tabakasındaki bulguların şairin edebi şahsiyetini açıklamaya yardımcı olduğu için aynı basamakta ele aldık. Metnin en üst tabakası olan kader tabakasında, edebi eserin dokusuna sinen genel anlamlar bulunur.

Sanatçının edebi şahsiyetine ve metnin kendine has birtakım özelliklerine göre tabakalar şekillenir. Tabakalarda bulunan bütün unsurlara ulaşmak mümkün olmayacağı gibi bu unsurların hepsinin bir edebi metinde bulunacağına dair bir kaide de yoktur. Tunalı, estetiğin çekirdek probleminin estetik obje yani sanat eserinin kendisinin olduğunu söyler (2012: 51). Önemli olan edebi eserin estetik değerini, edebi eserin varlığında bulabilmektir; dışarıdaki etkiler ile edebi esere değer biçmekten vazgeçmek gerekir. Böylece edebi metinlerin estetik değerleri, duruma ve kişiye göre değişmeyecek; bir metnin estetik değeri varsa o metin sanat eseri olarak kabul edilmeye devam edecektir.

“Divan şiiri gelenekten ayrılmayı hoş görmemekle birlikte bu gelenek içinde kalarak gerçekleştirilen orijinal söyleyişlere kıymet atfeder” (Okuyucu 2004: 105). Birçok estetik kuramcıya göre bir sanat eserinin estetik değeri anlatılan konudan ziyade sanatçının konuyu işleyiş tarzında gizlidir. Kant’ın ifade ettiği üzere, “sanat, güzel bir şeyin temsili değildir, bir şeyin güzel temsilidir” (Albayrak 2012:47). Sanatçının konuyu işleyiş tarzının tam olarak ortaya çıkabilmesi için eserin bütün unsurlarıyla incelenmesi gerekir, çünkü sanatçının üslubu eserin bütün parçalarına yayılmıştır. Bu bağlamda ontolojik tahlil yöntemi objektif bir şekilde divan şiiri metinlerini ele almamıza yardımcı olur.

Gazel

1. Bezimde câmveş bu cüst ü cûlar hep senünçündür
Miyân-ı mutribânda güft ü gûlar hep senünçündür
2. Gül-i maksûda eyle bir nazar ey mihr-i âlem-tâb
Müheyyâ şebnem-âsâ âb-rûlar hep senünçündür
3. Tenezzül eyle dervîşâne teşrîf et ne var şâhâ
Olan bu hânkâhda hây u hûlar hep senünçündür
4. Sadefveş dürr-i şâdâb-ı kelâmın etmege ısgâ
Küşâd olmakda gûş-ı ârzûlar hep senünçündür
5. Ne mümkün dâmen-i matlûba tenhâ dest-res bulmak
Bana müjgân-ı hançerden adûlar hep senünçündür
6. Sifâl-i tâk olup geh gâh mey-hôr olma fikriyle
Şikestî vü dürüstî-i sebûlar hep senünçündür
7. Sülûkunda eğerçi şüphe yokdur Gâlibin ammâ
Hemân pîr-i muğâna ser-fürûlar hep senünçündür (Okcu 2011: 420)

2.Ön-Yapı

2.1. Ses Tabakası

Malzemesi dil olan edebi eserler, dilin imkânları çerçevesinde varlıklarını ortaya koyarlar. Heidegger, dilin bir var olan olarak varlığı açıklığa götürdüğünü belirtir (2011: 70). Sanatsal üretimde malzeme sanatçının sınırlarını belirleyen zemindir. Sanatçı ancak bu zeminin sınırları içerisinde sanatını icra

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



edebilir. Söz gelimi bir ressamın sınırlarını belirleyen esas unsurlar; tuval ve boyalar iken bir şairin sınırlarını kelimeler belirler. “Kelime, işitilebilir ve okunabilir. Kelimelerin oluşturduğu yapı, edebiyat eserinin reel yapısıdır” (Tunalı 2011:108). Ontolojik metin incelemesi, tinsel bir yönü olan eserin reel bir objeye dayanmadan varlığını sürdüremeyeceği düşüncesinden hareket eder. Edebi eserlerin reel yönünü sesler ve seslerden oluşan kelimeler oluşturur. Ayrıca ahenk unsurları, vezin ve kafiye gibi şiir metninin reel yönüne etki eden diğer faktörler de ses tabakası başlığı altında değerlendirilir.

Birinci beytin ses tabakasına bakıldığında ilk önce dikkati çeken nokta, kullanılan kelimelerin ses özelliklerinin oluşturdukları hareketliliğidir. “Cüst ü cûlar” ve “güft ü gûlar” kelime grupları bu hareketliliğe daha fazla katkı sağlar. Beyitte, “â,a,e,ü,î” ünlüleri sıkça kullanılarak bir ahenk yakalanmıştır. Ayrıca “m” ve “n” ünsüzleri ile aliterasyon yapılmıştır.

İkinci beyitte, “a” ve “e” sesleri ile asonans yapılmıştır. “Ey” seslenme ünlemiyle bağlantılı olarak içinde “â” sesinin geçtiği kelimelerin bilinçli bir şekilde tercih edildiği görülür. “Ey” seslenme ünleminin sonra yedi tane uzun ünlünün geçmesi, özellikle okunurken seslenmenin beyit boyunca devam etmesini sağlamıştır.

Üçüncü beyitte, “a” ve “e” sesleriyle asonans yapılmasına karşın “e” sesi ilk mısradaki dokuz defa geçmiştir. İkinci mısradaki “h” sesiyle aliterasyon yapılmıştır; ayrıca dört kelime üst üste “h” sesiyle başlar: “hânkâhda hây u hûlar hep⁴”. Bu kelimeler, ahengin oluşmasına yardımcı oldukları gibi aynı zamanda mısra okunduğunda tekkede yapılan zikir esnasında çıkarılan sesleri çağrıştırırlar. Oluşturulan bu armoninin metnin müzikalitesine de katkıda bulunduğu söyleyebiliriz.

Dördüncü beyitte, “â” ve “e” sesleriyle asonans yapılmıştır. Ayrıca “s” ve “ş” sesleri beytin ritmine katkıda bulunmuştur.

Beşinci beyitte, “m” ve “n” sesleriyle yapılan aliterasyon sayesinde bir ritim elde edilmiştir. Yine bu beyitte de “a” ve “e” sesleriyle asonans yapılmıştır.

Altıncı beytin ikinci mısrasında “s” sesinin sıkça kullanılması ritme katkı sağlamıştır. “e” ve “a” sesleriyle bu beyitte de asonans yapılmıştır. Yedinci beyitte ise asonans “u” ve “ü” sesleriyle yapılarak müzikalite elde edilmiştir.

Söz konusu gazel, mefâilün/ mefâilün/ mefâilün/ mefâilün vezniyle yazılmıştır. Şiir bu vezne göre okunduğunda kelimelerin meydana getirdiği musikî daha da belirginleşir. Gazelin redif ve kafiye şemasını ise şöyle gösterebiliriz:

a-	<u>cûlar hep seninçündür</u>	} Redif
a-	<u>gûlar hep seninçündür</u>	

“-lar hep seninçündür” redif iken “ü” sesi tam kafiyevidir. Uzun bir redifin seçilmesi ve diğer beyitlerin ikinci mısralarında da rediften önce “ü” sesinin geçmesi, gazelin ahenk noktasında bir bütünlük yakalamasına yardımcı olduğu gibi konu bütünlüğünü de pekiştirir.

Ses tabakası, gazelin teknik kısmı olarak ele alınabilir. “Her sanatın kendine özgü bir tekniği vardır, her sanat özel bir kuruluş biçimini gerektirir” (Timuçin 2008: 6). Klasik Türk edebiyatında gazelin müstesna bir yerinin olduğundan bahsedilebilir. Gazel, “lirik konusu, derli toplu yapısı, çekici şekli ile her divân şairinin özenle işlediği bir şiirdir” (Pala 2009: 165). Divân şairleri şiirde anlatmak istediklerini en etkili bir tarzda verebilmek için dilin sınırlarını zorlardı. Seçilen kelimelerin ses değerlerinin anlam üzerindeki etkilerine dikkat eder; Arap alfabesindeki yazılışlarını göz önünde bulundurarak yeni anlamların yakalanmasına gayret ederlerdi.

Şeyh Gâlib’in gazelinde seçilen kelimeler özellikle ses değerleriyle metnin arka planında bulunan anlamlara bir göndermede bulunduğu söz edilebilir. Tekkede dervişlerin yaptıkları zikirler esnasında çıkardıkları seslere benzer bir çeşni, gazelin bazı bölümlerinde kendini hissettirir.

⁴ Her ne kadar mahreç ve yazım açısından “hânkâh” kelimesi farklı olsa da dört kelime art arda okunduğunda “h” sesi yoğun bir şekilde kendini hissettirir.

3. Arka-Yapı

3.1. Anlam Birimleri Tabakası

Sanat eserleri, sadece malzemeden müteşekkil olsalardı pratik faydaları dışında bir özellikleri olmazdı. Böylece sanat eserleri, oldukça yüzeysel ve statik bir yapıya bürünmüş olurdu. Hâlbuki bir sanat yapıtı görüldüğünden, duyulduğundan, dokunulduğundan başka bir şeydir. “Yapıtın bize kendini açması ve bize kendini duyurması için öncelikle onun sadece madde ya da biçimsel yönden çok daha fazlası olduğunu duyumsamak gerekir” (Gece 2012: 23). Tunalı, sanat eserlerin bir var olan olduklarını, ama diğer varlıklardan farklı olarak var olduklarını, sanat ontolojisinin ödevinin bu farklı olarak var olanı incelemek olduğunu söyler (2012: 52).

Ses tabakasının hemen üzerinde anlam birimleri tabakası bulunur. Edebi bir metinde anlam birimleri tabakası kelime ve cümle semantiği demektir. Anlam, kelimeler ve cümlelerin metinde kullanılma şekline göre oluşur. Söz konusu bir gazel olduğunda edebi sanatların anlamsal katman üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulurken incelenir.

Şeyh Gâlib, birçok şiirinde olduğu gibi incelediğimiz bu gazelinde de tasavvûfî bir konu işlemiştir. Bu yüzden kelimelerin birinci anlamlarından ziyade işaret ettikleri anlamlara dikkat etmek gerekir. Şeyh Gâlib, şiirde lafza önem vermekle beraber asıl üzerinde durduğu mevzu manadır; ona göre “şiire tatlılık veren şiirin yüzünü güldüren manadır”(Kaplan 2007: 459). Metnin arka yapısındaki anlamsal yoğunluğu meydana getiren kelimeler ve bu kelimelerin çağrıştırdığı anlamları şu şekilde gösterebiliriz:

Kelime ve Kelime Grupları	Anlam	Çağrışım
Bezm	Meclis.	Tasavvufta Tekke ya da Bezm-i Elest anlamında kullanılır.
Câm	Kadeh.	Tasavvufta Allah dostunun kalbi anlamına gelir.
Cüst ü cû	Dönüp dolanma, araştırma.	Mevlevilerin sema ayini çağrıştırır.
Mutribân	Çalgıcılar.	Mutrib, tasavvufta âriflerin gönlünü mamur kılan kişi anlamında kullanılır, zâkir.
Güft ü gû	Dedikodu, şarkı söyleme.	Bezm-i Eleste Allah’a verilen söz.
Gül	Bir çiçek türü.	Sevgili, Allah’ın cemali bazen de Hz. Muhammed’in yerine kullanılır.
Nazar	Bakmak.	Tasavvufta mürşidin müride manevi yolla bakması demektir.
Mîhr-i âlem-tâb	Alemi aydınlatan güneş.	Allah, ilahi aşk.
Müheyyâ	Amade, hazırlanmış.	
Şebnem-âsâ	Çiğ tanesi gibi.	Gözyaşı.
Âbrû	Yüzsuyu.	Tasavvufta sâlikin kalbine gaybden gelen ilham, gözyaşı.
Derviş	Dünyaya yüz çeviren, bir yola giren.	Allah’a yönelen, tevazu sahibi.
Şâh	Padişah, Sultan.	Tasavvufta birçok veli şâh unvanı almıştır. Allah.
Hânkâh	Tekke.	Dünya, kâinat.
Hây u hû	Bir zikir şekli	Hây; diri, canlı anlamına gelirken hû, “o” anlamında Allah’ı gösterir.
Sadefveş dürr-i şâdâb-ı kelâm	Sadef gibi parlak inciye benzeyen sözler.	Tasavvufta dürr, itaat etmek manasındadır, kelâm ise iradenin gaib olan bir şeyi açığa çıkarması anlamında kullanılır. Ayrıca dürr, derunda gizli olan ve ulaşılmaması güç olan sır,

Turkish Studies

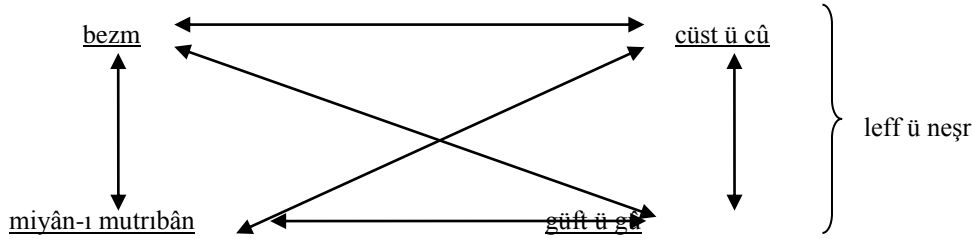
International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014

		gönüldeki anlam ve söz.
Isgâ	Kulak verip söz dinleme.	Boyun eğme, teslim olma.
Gûş-	Kulak.	Gül, itaat.
Küşâd ol-	Hazır beklemek.	Gönül kulağı ile dinlemek.
Dâmen-i matlûb	Eteğe erişme isteği.	Şeyhe tutunma arzusu, sülûk yolunda şeyhe ulaşma arzusu.
Tenhâ	Yalnız, tek başına.	Çile yeri, müridlerin zikir için kapandıkları yer.
Dest-res	Elleme, el sürme, yetişme, ulaşma.	Dest, tasavvufta makam, servet, nüfûz anlamına gelir.
Müjgân-ı hançer	Hançer kirpikler.	Tasavvufta; müjgân sâlikin bir hikmetten dolayı manevî görevlerini ihmâl etmesi anlamında kullanılır.
Sifâl-i tâk ol-	Üzüm asmasının çömleği ol-	İlahî aşkla yoğrulmuş beden.
Geh gâh	Zaman zaman.	Zikir esnasında çıkan sesi çağrıştırır.
Mey-hôr	Şarap düşkünü.	Allah aşkıyla kendinden geçme.
Şikestî vü dürüstî-i sebû	Şarap testilerinin sağlamlığı ve kırılması.	Tasavvufta; sebû, feyezân halindeki hakikat nurunun mebdei anlamında kullanılır.
Sülûk	Yola girmek.	Tasavvufta; insan-ı kâmil olma için çıkılan yola denir.
Pîr-i mugân	İhtiyar, efendi, meyhaneci.	Tasavvufta, pîr-i mugân Allah sevgisini öğretmeye çalışan kişi anlamında kullanılır.
Ser-fürû	Baş eğme söz dinleme.	Zikirde başını ileri geri sallamak.

1. Bezimde câmveş bu cüst ü cûlar hep senünçündür

Miyân-ı mutribânda güft ü gûlar hep senünçündür

Birinci beyitteki kelime ve kelime gruplarına baktığımızda bezm (içki meclisi), câmveş (kadeh gibi), miyân-ı mutribân (çalgıcılar arasında), cüst ü cû (arayıp sorma), güft ü gû (dedikodu) kelime ve kelime grupları, anlamsal yoğunluğa sahiptir. Bu kelimeler arasındaki ilişkiyi şöyle gösterebiliriz:



Beytin metin içi çevirisi şöyledir: *İçki meclisinde kadeh gibi dolanarak arayıp taramalar hep senin içindir. Çalgıcıların aralarında yaptıkları dedikodular yine senin içindir.*

Beyitte bir mekân içerisinde olup bitenler anlatıldığı için bu mekânı çağrıştıracak faaliyetlerden bahsetmek gerekir. Nitekim beyitte tekke, sembolik olarak bir içki meclisi üzerinden tasvir edilmektedir. İçki meclisinde (bezm), katılımcıları eğlendiren şarkıcıların (mutribân) bulunduğu bir köşe vardır. Burada şarkılar söylenirken (güft ü gû) içki kadehleri elden ele dolaşır (cüst ü cû). Seçilen kelimeler arasındaki tenasüp ilişkisi, metnin sonraki anlam tabakalarının oluşmasına yardımcı olur. Beyit iki isim cümlesinden oluşmasına

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014

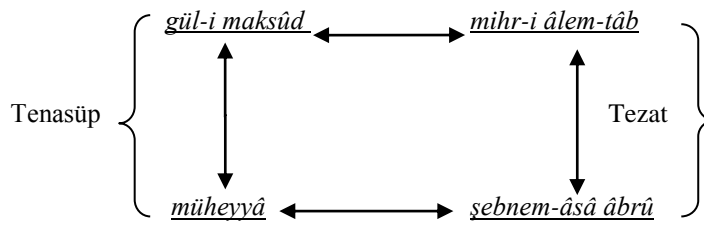
rağmen *cüst ü cû* ve *güft ü gû* kelime grupları sayesinde yoğun bir hareketlilik kendisini hissettirir. Cümlelerin yüklemeleri Türkçenin söz dizimine uygun olarak sonda bulunur.

Beyitteki söz sanatları: 1. *Bezm, câmveş ve miyân, mutribân, güft ü gûlar* arasında anlamsal ilişkiden dolayı tenasüp sanatı vardır. 2. *Bezimde camveş bu cüst u cûlar* derken dönüp dolaşmalar kadehe benzetildiğinden teşbih sanatının olduğunu söyleyebiliriz, 3. Yukarıdaki şekilde gösterildiği üzere birinci mısradaki geçen *bezm* ve *cüst ü cû* ile ikinci mısradaki geçen *miyân-ı mutribân* ve *güft ü gû* arasındaki anlamsal ilişkiden ötürü leff ü neşr sanatı vardır.

2. Gül-i maksûda eyle bir nazar ey mihr-i âlem-tâb

Müheyyâ şebnem-âsâ âb-rûlar hep senünçündür

İkinci beyitte; *gül-i maksûd, nazar, mihr-i âlem-tâb, müheyyâ, şebnem-âsâ âb-rû* kelimeleri anlam yoğunluğunu üzerinde taşırlar. Bu kelimeler arasındaki ilişkiyi şöyle gösterebiliriz:



İkinci beytin metin içi çevirisi şöyledir: *Ey dünyayı aydınlatan güneş! Yetiştirmesi istenilen güle bir bak, Çiğ taneleri gibi dökülmeye hazır yüzuları (gözyaşları) hep senin içindir.*

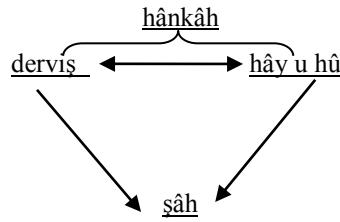
Bütün âlemi aydınlatandan, kendisi için hazırlanan (müheyyâ) güle bakması ve özellikle güle bulunan bir ayrıntının farkına varması istenilir. Bu ayrıntı, gülün üstünde bulunan çiğ damlalarıdır. Beytin ikinci mısrasında verilen çiğ taneleri gibi yüzuları ile gül birbirini anlamca tamamlar. Çünkü gülün üzerinde bulunan çiğ taneleri ile yüzdən akan gözyaşları birbirine benzer. Beytin birinci mısraı eylem cümlesinden, ikinci mısraı ise diğer beyitlerde olduğu gibi bir isim cümlesinden oluşur. Birinci cümlede bir arzu, ikinci cümlede ise bu arzunun gerçekleşmesi için var olan bir durum anlatılır.

Beytin söz sanatları: 1. *Şebnem-âsâ âbrûlar* kelime terkinde çiğ taneleri gibi yüzuları denilerek teşbih sanatı yapılmıştır, 2. *Âb-rû* terkinde, gözyaşı ve “sâlikin kalbine gelen ilham” kastedildiği için açık istiare vardır, 3. *Gül* kelimesinde ilâhî cemâl ve celâl, şevk sahibi ruhun simgesi kastedildiği için açık istiare yapılmıştır, 4. *Ey mihr-i âlem-tâb* kelime terkinde *ey* kelimesiyle seslenme/ nidâ sanatı yapılmış. *Mihr-i âlem-tâb* tamlamasıyla aşğın gönlüne nazar eden yüce Allah veya tekke şeyhi yerine kullanılarak açık istiare yapılmış, 5. *Şebnem, âb-rû,* kelimeleri arasında tenasüp sanatı vardır. 6. *Gül-i maksûd, müheyyâ* kelimeleri arasında tenasüp sanatı vardır, 7. *Şebnem-âsâ* kelimesi geceyi yani karanlığı; *mihr-i âlem-tâb* terkinde ise sabahı yani aydınlığı çağrıştırdığından anlamsal yönden tezat sanatı vardır.

3. Tenezzül eyle dervîşâne teşrîf et ne var şâhâ

Olan bu hânkâhda hây u hûlar hep senünçündür

Üçüncü beyitte; *dervîş, şâh, hânkâh* kelimeleri ve *hây u hû* kelime grubu anlamsal yoğunluğu sağlar. Bu kelimeler arasındaki anlamsal ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:



Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014

Üçüncü beytin metin içi çevirisi şöyledir: *Sultanım! Dervişlere alçak gönüllü davran. Bu tekkeye gel de şeref ver, buradaki bütün hây ve hûylar hep senin için çekilmektedir.*

Tekke (hânkâh) dervişlerin zikir yaptıkları yerdir aynı zamanda. Dervişler, tekke şeyhinin aralarına katılmalarını istemektedirler. Anlamca birbirini tamamlayan bu kelimelerin kullanılması, tasvir edilmek istenilen durumu açıklar niteliktedir. Beytin birinci mısraı üç yan cümlecikten oluşur; ikinci mısraı ise yine bir isim cümlesinden oluşur. İkinci mısradaki var olan bir durumun anlatılması, birinci mısradaki isteğin gerçekleşmesi için dile getirilmiştir.

Beytin söz sanatları: 1. *Ne var* söz grubunda soru sorulduğu için istifham sanatı vardır, 2. *Şâhâ*, kelimesinin sonudaki *â* sesi ile nidâ sanatı yapılmıştır, 3. *Tenezzül*, *dervîşâne* ve *hânkâh*, *hây u hûlar* kelimeleri arasında anlamsal ilgiden dolayı tenasüp sanatı vardır, 4. *Şâh* ve *dervîş* kelimeleri arasında zengin ve fakirlik ilgisiyle tezat sanatı bulunur.

4. Sadefveş dürr-i şâdâb-ı kelâmın etmege isgâ

Küşâd olmakda gûş-ı ârzûlar hep senünçündür

Dördüncü beytin metin içi çevirisi şöyledir: *Senin sadef gibi parlak inciye benzeyen sözlerini dinlemeye arzulu kulaklar hep açılmış, hazır beklemekteler.*

Bu beyitte *sadefveşdürr-i şâdâb-ı kelâm* ve *gûş-ı arzular* söz grupları anlam yoğunluğunu üzerinde bulundurur. Bu kelime grupları arasındaki anlamsal tenasüp çok fazladır. Sade, inciye (dürri) yapan bir istiridyedir. Şekil olarak kulağa çok benzer ama aynı zaman ağzı da çağırıştır. İstiridyenin ağzı açıldığında içinden inci çıkar. Nitekim şair, ikinci mısradaki arzulu kulaklar (gûş-ı arzular) ile birinci mısradaki övdüğü kişinin ağzından çıkan sözleri tenasüplü kullanmıştır. Birinci mısra ikinci mısraa bağlanarak beyit tek bir cümle halinde verilmiştir.

Beytin söz sanatları: 1. *Sade* kulağa benzetildiği için teşbih sanatı vardır, 2. *Dürr* kelam, söze benzetildiği için teşbih sanatı vardır, 3. *Sade*, *dürr* kelimeleri arasında anlamsal ilgiden dolayı tenasüp sanatı vardır.

5. Ne mümkün dâmen-i matlûba tenhâ dest-res bulmak

Bana müjgân-ı hançerden adûlar hep senünçündür

Beşinci beytin metin içi çevirisi şöyledir: *Arzu eteğine yalnız erişmek ne mümkün! Hançere benzeyen kirpiklerin bana düşmanlıkları hep senin içindir.*

Söz konusu beyitte *dâmen-i matlûb*, *tenhâ*, *dest-res*, *müjgân-ı hançer*, *adû* kelime ve kelime grupları anlamsal yoğunluğu taşırlar. Şair övdüğü kişinin eteğine yalnız ulaşmak ister, fakat kaşlarını çatan rakipler ona bakmaktalar. *Dâmen* herkesin ulaşmak istediği yerdir ve kıskançlıkların da başlama sebebidir. Beşinci beyit iki isim cümlesinden oluşur. Şairin mahlas beytinden önce kendisini en fazla hissettirdiği yer de burasıdır.

Beytin söz sanatları: 1. *Dâmen*, *dest-res* kelimeleri arasında anlamsal ilişkiden ötürü tenasüp sanatı vardır, 2. *Müjgân*, *hançer*, *adû* kelimeleri arasında anlamsal ilişkiden ötürü tenasüp sanatı vardır, 3. *Matlûb*, *dest-res* kelimeleri arasında anlamsal ilişkiden ötürü tenasüp sanatı bulunmaktadır, 4. *Müjgân-ı hançer* terkinde kirpik hançere benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır, 5. *Müjgânadûya* benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır

6. Sifâl-i tâk olup geh gâh mey-hôr olma fikriyle

Şikestivüdüüstî-i sebûlar hep senünçündür

Altıncı beytin metin içi çevirisi şöyledir: *Bazen asma suyunun testisi, bazen de mey içen kişi olma düşüncesiyle kadehi kırmaları veya yapmaları senin içindir.*

Gazelin bütününde tasvir edilen mekâna uygun olarak *sebû*, *mey*, *sifâl* gibi nesnelere kullanılarak anlamsal bir birlik bu beyitte de sağlanmıştır. Birinci mısradaki emir kipiyle çekimlenmiş iki yargı bulunurken ikinci mısra bir isim cümlesinden oluşur. “Fikriyle” kelimesi birinci mısraın sonunda bulunması sayesinde hem birinci mısradaki anlam pekiştirilmiş hem ikinci mısradaki bahsedilen duruma işaret edilmiştir.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



Beytin söz sanatları: 1. *Sifâl-i tâk*terkibinden şarap kastedildiği için açık istiare sanatı vardır, 2. *Sifâl-i tâk*, *mey hôr*, *sebû* kelimeleri arasında anlamsal ilgiden dolayı tenasüp sanatı vardır, 3. *Şikest*, *dürüstî*, *sebû* kelimeleri arasında anlamsal ilgiden dolayı tenasüp sanatı vardır, 4. *Şikest*, *dürüstî* (kırıklık-sağlamlık) kelimeleri arasında anlam yönünden tezat sanatı vardır, 5. *Mey hôr ol-*, *fikreyle-* (sarhoş-ayık) kelimeleri arasında anlam yönünden tezat sanatı vardır.

7. Sülûkunda eğerçi şüphe yokdur Gâlibin ammâ

Hemân pîr-i muğâna ser-fürûlar hep senünçündür

Yedinci beytin metin içi çevirisi şöyledir: *Gâlib'in seyr ü sülûkunda şüphe olmamasına rağmen meyhaneçiye daima baş eğip yalvarmaları hep senin içindir.*

Bu beyitte *sülûk*, *pîr-i muğân*, *ser-fürû* kelimeleri arasında anlamsal bir tenasüp bulunur. Beyit, iki isim cümlesinden oluşmasına rağmen, eylem olarak belirten *sülûk* (yola girme) ve *ser-fürû* (baş eğme) kelimeleri beytin odağında bulunur. Birinci mısraın sonunda bulunan *ammâ* kelimesi, sonraki mısradaki gerçekleşen eylemin doğru anlaşılması için pekiştirici görevini üstlenmiş gibidir.

Beytin söz sanatları: 1. *Pîr-i muğân* terkinde tekke şeyhi kastedildiği için açık istiare vardır, 2. Şair kendi mahlasını kullanırken başka birinden bahsediyormuş gibi davranarak tecrit sanatı yapar, 3. *Sülûk*, *pîr-i muğân*, *ser-fürû* kelimeleri arasında anlam yönünden tenasüp sanatı vardır.

3.2. Obje ve Karakter Tabakası

“Bu tabakanın ayırt edici özelliği, metni vücuda getiren nesnelere yaratıcı öznenin ruhu ile ilişkisini göstermesidir. Sanatçının karakter özelliklerinin esere nasıl sindiği ve objeleri estetik tarza dönüştürdüğü bu basamakta incelenir” (Bingöl 2013: 554). Her sanatçı kendi ruhuna uygun objeleri seçmeye dikkat eder. Başka bir deyişle eserde kullanılan objelerden hareketle sanatçının ruh iklimine ulaşılabilir. Ayrıca sanatçı bir şeyleri tasvir ederken objeleri kullanma zorunluluğu hisseder; nesnelere anlatırken kendini aşar. Timuçin bu durumu, bilincin kendinden çıkıp bir nesnede yoğunlaşması şeklinde izah eder (2008: 12).

Şeyh Gâlib'in incelediğimiz gazelinde kullandığı objelerden hareketle edebi şahsiyeti hakkında bazı çıkarımlarda bulunabiliriz. Seçilen objelerin çoğu meyhane ve tekke ile ilgilidir: *bezm*, *câm*, *mutribân*, *dervîş*, *şâh*, *hânkâh*, *dâmen-i matlûb*, *sifâl-i tâk*, *mey*, *sebû*, *pîr-i muğân*. Ayrıca bu objelerle birlikte kullanılan *cüst ü cû*, *güft ü gû*, *hây u hû*, *dest-res*, *şikestî vü dürüstî*, *sülûk*, *ser-fürû* kelimeleri ve kelime gurupları tekke ve meyhane ortamını çağırıştırır. Söz konusu objeler dışında *gül*, *mîhr-i âlem-tâb*, *şebnem*, *âb-ı rû*, *sadeş*, *dürr-i şâdâb*, *gûş-ı ârzû*, *müjgân-ı hançer*, *adû* objeleri de dolaylı yoldan tekke ve meyhaneye ilişkilidir.

Divan şiirinde, şairlerin özel anlamları olan mazmunları tercih ettikleri unutulmamalıdır. Şeyh Gâlib'in gazelinde olduğu gibi divan şiirinde kullanılan objelerin çoğu bir mazmundur veya bir mazmunla beraber kullanılırlar. Bu yüzden ilk anlamlarından ziyade divan şiiri geleneğinde objelerin neleri temsil ettikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Birinci beyit *bezm* objesi etrafında şekillenmiştir. Bilindiği üzere divan şiirinde *bezm*, “içkili, eğlenceli meclis, toplantı, dernek” (Pala 2009: 71) demektir. *Bezm*de bulunanlar bir daire oluşturacak şekilde yan yana oturur ve sâkî elindeki sürahiyle/ büyük kadehle mecliste dönerek herkese içki dağıtır. Çalgıcıların ve rakkasların da bulunduğu bilinen bu meclis, tasavvûfî şiirde çoğu zaman tekkeye benzetilir. Bu bağlamda mecliste yer alan âşıkların, aslında tarikatta yer alan *mürîd* lerin olduğunu, içki sunan sâkînin *tekke şeyhi*, sunulan içkinin *ilahî aşk/ ilim/ irfan*, meclis içinde geçen konuşmaların *zikir* ve çalgıcıların ise *zâkîr* olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde Şeyh Gâlib'in de müntesibi olduğu Mevlevî tarikatında semânın yapıldığı meydanda beyite göre âşıkların *ayınhan* ve *naathanlar* olduğunu, sâkînin *tekke şeyhi/ post-nişin* ve çalgıcıların ise *neyzen* ve *kudumzen* olduğunu düşünebiliriz. Böylece gazelin son beyitinde olduğu gibi Şeyh Gâlib bu mecliste gerçekleşen bütün ritüelin aslında Allah için olduğunu, sadece onun rızasını kazanmak için yapıldığını ifade eder.

Birinci beyitte yer alan ve *kadeh*, *kâse*, *sürâhi* anlamlarına gelen *câm* objesi tasavvûfî ıstılahta “içi marifetle dolu olan sülûk ehli arifin gönlü” (Uludağ 2001: 82) ve “Allah dostunun kalbi” (Cebecioğlu 2009: 115) anlamlarına gelir. Bir kısım tasavvûfî şiirlerde *câm*; çoğu zaman insan bedenine, içindeki *mey/ bâde* ise bedeni tasfiye etmek için bulunan ilahî aşka yorumlanır. Beden, maddî olduğu için daima yok olmaya

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



mahkûm, ilâhî aşk ise ebedî kalacak bir metafor olarak algılanır. Fahreddîn-i Irâkî bir şiirinde varlık ve yokluk bilgisini *şarap* ve *kadeh* metaforu üzerinden anlatmaya çalışır:

“Ey sâkî! Gönlüm ve dînim olan şarapla
Kadehi doldur zîrâ o benim tatlı cânımdır
Bir kimsenin âyini şarap içmek ise eğer
Mâşûkayı kadehle içmek de benim âyinimdir
Sâkî bir anda varlık şarabını yokluk kadehine o kadar döktü ki:
Şarabın duruluğundan ve kadehin inceliğinden
Kadehin rengi ile şarabın rengi birbirine karıştı
Her şey kadeh gibi sanki şarap yoktur
Ya da her şey şaraptır, kadeh yoktur” (Irâkî 2012: 97)

Bu bağlamda Şeyh Gâlib’in söz konusu beytinde yer alan *câmveş* (*sürâhi/ büyük kadeh gibi*) kelimesini *sürâhiye/ büyük kadehe benzeyen insan bedeni/ ehl-i sülûk/ mürid* olarak algılamamız mümkündür. Nitekim daha önce de ifade edildiği gibi semâ sırasında müridin kendi etrafında dönüşü, meclis içinde dolaşan *sürâhiye/ büyük kadehe* benzetilir.

Beyitte yer alan *cüst ü cû* ibaresi “arayıp sorma, araştırma” (Devellioğlu 2000: 149) anlamına gelmektedir. Tasavvûfî ıstılahta ise “başkasının kusurlarını araştıran, insanları ayıplayan kişiler için kullanılır” (Cebecioğlu 2009: 135). Söz konusu beyitte bu kelimenin az önce ifade edilen iki anlamı da ihtiva etmesinin yanı sıra Mevlevîlerin semâritüelini de çağrıştırdığını söyleyebiliriz. Şöyle ki mecliste bulunan kişinin *sürâhi* gibi âşıklara içki dağıtmak için dönmesi/ araştırmaya koyulması bize semâ esnasında âşıklar arasında dolaşıp ilâhî aşkı sunan şeyhi/ post-nîşîni anımsatır.

Söz konusu beyitte yer alan *miyân-ı mutribân* tamlamasını ise iki farklı şekilde yorumlamak mümkündür. “Orta, meyan, ara, aralık” (Devellioğlu 2000: 654) anlamlarına gelen *miyân* tasavvûfî ıstılahta “sâlikin varlığı, seyr, makam, perde ve benzeri, sâlikle matlûb arasında cereyan etmesi takdir olunan şeydir” (Cebecioğlu 2009: 441). “Çalgı çalanlar, çalgıcılar” (Devellioğlu 2000: 694) anlamına gelen *mutribân* ise tasavvûfî terim olarak “rumuzu açan, hakikati açıklayan, ariflerin gönlünü mamur kılan, bu şekilde şevke getiren ve feyze ulaştıran” (Cebecioğlu 2009: 447) kişi veya kişilere denmiştir. Böylece söz konusu tamlama; *âşıklar arasında/ meydanında, ehl-i sülûk arasında/ meydanında* ve Mevlevîlerin ayini sırasında yer alan *neyzen* ve *kudumzenlerin çalgı sesleri/ konuşmaları* şeklinde anlamlandırılabilir. Bu ibarenin hemen sonrasında yer alan *güft u gû* ise “dedikodu” (Devellioğlu 2000: 296) anlamındadır. *Güft u gû* hem müritler arasında Allah’ı daha iyi tanımaya yönelik olan konuşmaları hem de ritüel sırasında yapılan zikirleri anlattığını söyleyebiliriz. Beyit bu bağlamda “mecliste âşıklara ilâhî aşkı dağıtmak için dolaşan müridin yaptıklarının sadece Allah için olduğu, âşıklar arasında/ meydanında yapılan konuşmaların/ zikirlerin ise Allah’ı tanıyıp ona kavuşmak için olduğu” şeklinde anlamlandırılabilir.

İkinci beyitte *gül* objesi ve onunla ilişkili olan *şebnem-âsâ âb-ı rûlar* etrafında oluşan anlamsal bütünlük göze çarpar. Divan şiirinde, en çok sözü edilen çiçeğin gül olduğu bilinmektedir. Gül, sevgili ile ilgili imajların yanı sıra çoğu kez sevgilinin yanağı ve yüzüne benzetilir. Gülün zikredildiği beyitlerin çoğunda bülbül den de bahsedilir. Bülbül, gül için daima niyaz halinde inleyen âşık olarak telakki edilirken gül, naz içinde bulunan sevgili olarak tasvir edilir. Gülün güzelliği ve kokusu itibarıyla bir kısım şiirlerde gülden bahsedildiğinde Hz. Muhammed’in anlatılmaya çalışıldığını da söyleyebiliriz. Tasavvufî şiirlerde gül “gönülde meydana gelen bilginin neticesi ve meyvesi, güzel taç yaprakları ve dikeniyi ilâhî cemâl ve celâl, şevk sahibi ruhun simgesi” (Uludağ 2001: 149) olarak düşünülür. Beyitte yer alan *gül-i maksûd* ibaresi aşığın gönlünde meydana gelen bilginin neticesi ve meyvesi olarak düşünüldüğünde *âlemi aydınlatan güneş* anlamında kullanılan *mihr-i âlem-tâb* aşığın gönlüne nazar eden yüce Allah veya tekke şeyhi olarak anlaşılır. Nazar, tasavvufta “şeyhlerin ve ermişlerin müritlere ve sülûk ehline bakışı ki, bu bakış ruhlarına tesir ederek onlara yeni bir şekil verir, gönüllerini feyizle doldurur, ruhlarını olgunlaştırır” (Uludağ 2001: 272). Allah/ tekke şeyhi aşığın gönlüne nazar ettiğinde güneşin kâinatı aydınlattığı gibi aşığın da gönlünü aydınlattığı,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



ilham ve feyizle doldurduğu ifade edilir. Yüzsuyu ve mecaz anlam olarak şeref, haysiyet anlamına gelen *âbrû* tasavvûfî ıstilahta “sâlikin kalbine gelen ilham” (Cebecioğlu 2009: 30) şeklinde anlaşılır. Beyite bakıldığında söz konusu kelime, tasavvûfî ıstilahının yanı sıra gözyaşı anlamında da kullanıldığını söyleyebiliriz. Şeyhin bir nazarıyla aşkın gönlüne gelen ilham/ feyiz sonrası gül yanaklar üzerine dökülen şebnem gibi gözyaşlarının sadece Allah için olduğu ifade edilir. *Şebnem-âsâ âbrûlar* ve *mihr-i âlem-tâb* terkipleri arasındaki anlamsal ilişki tasavvûftaki bir hakikate işaret eder. *Şebnem-âsâ* kelimesi, Farsça gece anlamındaki şeb ve havada bulunan su buharı ıslaklık anlamlarındaki nem kelimesinden oluşan birleşik bir isimdir. Söz konusu kelime gece ıslaklığı anlamında olup sâlikin çile çekerken geceden sabaha kadar akıttığı gözyaşlarını çağırır. *Mihr-i âlem-tâb* terkinde ise hem şeyhe hem Allah'a göndermede bulunulur. Bu terkipli sâlikin gönlüne ilham edilen ilahi nur olarak düşünebiliriz.

Üçüncü beyitte bezm mazmunu üzerinden tasvir edilen tekke, doğrudan anlatılmıştır. Bu yüzden tekke denildiğinde akla ilk gelen derviş, şeyh (şâh), zikir (hay u hû) kelimeleri çerçevesinde bir anlam bütünlüğü oluşturulmuştur. Derviş, Allah yolunda alçak gönüllülüğü ve fakirliği kabul eden veya bir tarikata bağlı bulunan kimseye denir. Padişah, sultan anlamına gelen *şah* ise tasavvûfî ıstilahta sûfî, velî, şeyh olarak düşünülür. Pek çok tarikat şeyhine bu unvanın verildiği görülür. Derviş mürid; şah ise mürşid yani şeyh olarak düşünüldüğünde beyitte yer alan *dervîşâne* kelimesi ile şâh kelimesinin arasında bir tezatlığın olduğunu söyleyebiliriz. Bu beyitte derviş/ âşık şeyhine, “şeyh olduğunu unut, sen de bizim gibi alçak gönüllük gösterip zikre katıl”, der. Aynı şekilde âşık, kendi nefsinin bir sultan olarak görüp kendi nefsinin hitaben dervişler gibi alçak gönüllü davranarak tekkeye girip Allah'ı zikretmesi gerektiği uyarısında bulunduğunu düşünebiliriz. Söz konusu beyitte yer alan şâhın kâinatın sultanı olan Allah olarak da algılanabileceği kanaatindeyiz. Beyitin ikinci dizesinde geçen *hay* ve *hû* kelimeleri bilindiği üzere Allah'ın isimlerinden olup zakir bu isimleri söyleyerek zikrini eda eder. Ayrıca beyitte tekkede yapılan tüm zikirlerin yalnızca Allah için olduğu ifadesi bu düşüncemizi destekler.

Dördüncü beyitte mürid ve mürşid arasındaki ilişki anlatılır. Mürşidin ağzından çıkan sözlerin güzelliğini tasvir etmek için uygun bir nesne olan inci seçilir. Bilindiği üzere inci, sadef denilen hayvanın karnında oluşur. Nisan ayında sahile çıkan sadef, midye gibi yapısıyla kapakçığını açar ve nisan yağmurunun ağzına düşmesini bekler. Karnına düşen nisan yağmurunun damlasını yutup denize döner. Denizdeki tuzlu su ortamında bu saf yağmur tanesi hayvana bir ızdırıp verince sadef, bunun acısından kurtulmak için bir sıvı salgıladıkça bu sıvılar katılaşıp birbirini üzerine yapışır ve böylece inciyi oluşturur (Pala 2009: 126). Divan şiirinde sıkça işlenen bir simge olarak karşımıza çıkan *dür* yani inci, pek çok benzetmelere konu olmuştur. Tasavvûfî şiirlerde ise *dür/ inci* itaat etmek manasında olup “Hz. Muhammed, insan-ı kâmil ve insan ruhu”na (Uludağ 2001: 112) benzetildiği görülür. Şeyh Gâlib, yukarıdaki beyitte *dürü* kelama/söze, sadefi de şekil itibarıyla o kelamı dinlemeye müştak olan kulaklara benzetmiştir. Kelâm, tasavvûfî ıstilahta “irade ve kudretin gaib olan bir şeyi etkileyip açığa çıkarması, gaybde olanın vücûda getirilmesi” (Uludağ 2001: 209) anlamında kullanılır ki bu da müridin ebedî olarak gönlünde saklayacağı, inciden de değerli manası olan bir şeydir. Ayrıca burada mürid/âşık, kelâm kelimesiyle mürşidin/şeyhin ağzından Allah'ın, Hz. Muhammed'in bahsinin geçtiği veya bizzat Hz. Muhammed'in ağzından duymak istediği sözleri de kastettiğini söyleyebiliriz. Nitekim bu sözler müridin gönlüne yerleştiğinde müridin dilinde zikir eksik olmayacaktır.

Beşinci beyitte şair, bir aşkın maşukuna ulaşmak için yaşadığı sıkıntıları tasvir ederken aslında müridin seyr-i sülûkta yaşadığı ruh halini kasteder. Söz konusu beyitte geçen *dâmen*, *müjgân* ve *adû* kelimeleri asıl anlamlarının yanı sıra farklı şekillerde de yorumlanabilir. Etek olarak bilinen *dâmen*, tasavvûfî ıstilahta şeyhe has bir giysi olarak telakki edilir. Tarikata bağlılığını göstermek adına mürid, şeyhin eteğini öper (dâmen-bûs) ve böylece şeyhinin önderliğinde *seyr ü sülûkta* ilerler. Divan şiirinde ise *dâmen*, “aşkın gözü, inci gibi yaşlarla dolu bir etektir ki, bu inciler sevgili için yollara saçılır” (Pala 2009: 105). Beyitte görüldüğü üzere *dâmen* kelimesi, hem şeyhin eteği hem de inciye benzeyen gözyaşları olarak düşünülebilir. Müridin, şeyhin eteğine تنها yerde ulaşma arzusunda olması bize tarikat adabında bulunan ve *inziva*, *çile* olarak adlandırılan müridin kendi nefsiyle baş başa kaldığı yeri hatırlatır. Mürid, şeyhin eteğini öpmeden önce تنها yerde ibadet ve taatla Allah'a yalvararak tövbe eder.

Beyitin ikinci dizesinde yer alan ve *kirpik* anlamında olan *müjgân* kelimesi, divan şiirinde sevgiliye ait bir güzellik unsuru olarak değerlendirilir. Ayrıca kirpik, şekil yönünden ok ve hançere benzetilerek kirpiğin yaralayıcı ve öldürücü vasıfları anlatılırken aşkın düşmanı olarak görülür. Ancak âşık, maşuktan gelen bu oklara hedef olmak ister. Aynı kelime, tasavvûfî ıstilahta “ilâhî bir hikmetten dolayı sâlikin mânevî

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



görevlerini ihmâle uğratması, aksatması” (Cebecioğlu 2009: 451) anlamına gelir ki bu durum, Allah’a ulaşma yolunda sâlik için bir perdedir. Beyitte görüldüğü üzere *müjgân* divan şiirinde olduğu gibi düşman olarak görülmüş ve bu düşmanın varlığı *maşûka* bağlanmıştır. Düşman, tasavvûfî ıstılahta “nefs, şeytan, kâfir, münkir” (Uludağ 2001: 113) olarak algılanır. Bu bağlamda âşık/ sâlik, ilk aşamada bu düşmanın varlığından rahatsız görünse de aslında kendisini *insân-ı kâmil* mertebesine taşıyacak bir merdiven olarak düşündüğünü söyleyebiliriz. Nitekim âşık/ sâlik pek çok imtihandan geçerek diğer insanlardan ayrıлып Allah’a yaklaşır. Bu durum divan şiirinde maşûkun oklarına hedef olan âşık için de geçerlidir. Âşık ilk önce bu oklardan rahatsız olsa da bu okların sevgiliden geldiğini bildiği için sevgilinin onunla meşgul olduğunu hisseder ve bu oklar ona rahatsızlık vermez.

Altıncı beyitte *bezm* benzetmesi üzerinden yine tekkede olup bitenler tasvir edilir. Bu beyitte *sifâl-i tâk, mey, sebû* objeleri çerçevesinde bir anlamsal ilişkiler ağı oluşturulur. Testi ve saksı parçaları, çanak, çömlek” (Devellioğlu 2000: 951) anlamlarına gelen *sifâl*, divan şiirinde “ölen kişinin kafatası ve içki çanağı olarak bir kanaat sembolü” (Pala 2009: 404) şeklinde anlamlandırılır. *Tâkise* asma, üzüm kütüğü olarak bilinir. “*Sifâl-i tâk*” tamlaması hem üzüm asmasından yapılan testi anlamında hem de üzüm suyunun (şarabın), içine konduğu testi anlamında düşünülebilir. *Sifâl-i tâk* tamlamasını “üzüm asmasından yapılan testi” anlamında düşündüğümüz zaman tasavvûfta *ilahî aşk, ilim ve irfan* sembolü olan şarabın kaynağı olarak görülen asmadan oluşan testi, insan bedeni olarak da algılanabilir. Böylece *ilahî aşk, ilim ve irfanla* yoğrulmuş bir bedenden söz edilir. Aynı şekilde söz konusu tamlamayı “üzüm suyunun (şarabın), içine konduğu testi” olarak düşündüğümüzde, içi *ilahî aşk, ilim ve irfanla* dolu olan müridin bedeni olarak görülür. Daha önce aynı gazelin matla’ beyitinde söz edildiği gibi beden, maddî olduğu için daima yok olmaya mahkûm, ilâhî aşk ise ebedî kalacak bir metafor olarak algılanır. Şair, söz konusu beyitte böylesi bir niteliğe sahip olan müride enâniyete kapılıp kendinden geçmemesi için öğütte bulunur. Hemen sonraki dizelerde bunun nedenini açıklayarak testinin kırılıp kırılmamasını yani bedenin fâni olup olmaması hususunun yalnızca Allah için olduğunu hatırlatır. Kadeh anlamındaki *sebû*, tasavvûfî ıstılahta “feyezan halindeki hakikat nurunun mebdei, vahdet şarabının kadehi ve mutlak feyz kaynağı” (Cebecioğlu 2009: 547) olarak anlamlandırılır. Bu bağlamda *şikestî vü dürüstî-i sebû* ibaresi beyitin üçüncü anlam katmanı olarak adlandırabileceğimiz vahdete ulaşma yolunda “vahdet şarabı kadehinin kırılıp kırılmaması” olarak anlaşılabilir. Bu durum aynı şekilde ilâhî aşkla fenâ-fi’llâha ulaşan veya bu yolda olup fenâ-fi’llâha ulaşamayanların çektikleri sıkıntıların Allah için olduğu ifade edilir.

Mahlas beyitinde Şeyh Gâlib, metnin dokusuna sinen tasavvûfî düşünceyi açıkça dile getirir. Önceki beyitlerde övülen ve ulaşılmaya çalışılan *pîr-i mugân* objesinin burada asıl vazifesi açıklanır. Tasavvûfta, *pîr-i mugân* Allah sevgisini öğretmeye çalışan kişi anlamında kullanılır ki bu kişi tekke şeyhidir. Şeyh Gâlib, insan-ı kâmil yolunda ilerlerken tekke şeyhine baş eğmesinin asıl amacının Allah’a ulaşmak olduğunu anlatır. Gâlib’in baş eğme durumu hem şeyhe itaat olarak hem de Allah için yapılan zikir olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü üzere Şeyh Gâlib’in gazelinde, tasavvûfî bir konu lirik bir tarzda işlenmiştir. Kullanılan objelerden ve bu objelerin kullanım şekillerinden yola çıkılırsa Gâlib’in sanatıyla ilgili birtakım sonuçlara varılabilir. Şair, her şeyden önce mutasavvıf bir şahsiyete sahip olduğunu gazelin bütününde bizlere hissettirir. Beyitlerde anlam yoğunluğunu üzerinde taşıyan bütün kelimelerin tasavvûfî ıstılahta bir karşılığının olduğu gözden kaçmaz. Mevlevî dedesi olan Şeyh Gâlib’in sanatı üzerinde Mevlânâ’nın büyük bir etkisi vardır. Halûk İpekten, Gâlib’in şiirlerinde Mevlânâ’nın özellikle *Divân-ı Kebir* eserindeki neşvenin hissedildiğini söyler (2006: 24). *Mesnevî*’de zühd ve takva; *Divân-ı Kebir*’de tasavvûf ve aşk ön plandadır. Nitekim incelediğimiz gazelde Gâlib, bir âşık gibi dertlidir, şeyhini bir sevgili gibi tasavvur eder.

Şeyh Galib’in gazelinde, Sebki Hindî’nin etkileri dikkatlerden kaçmaz. “Sebki Hindî şairlerinin tasavvûf muhtevalı şiirlerini genel olarak üç gruba ayırmak mümkündür. 1. Tasavvûfî temsil ve sembollerin araç olarak kullanıldığı şiirler. 2. Tasavvûfun temsil ve semboller ardında dolaylı yoldan işlendiği şiirler. 3. Tasavvûfun doğrudan işlendiği şiirler” (Babacan 2012: 420). Bir Sebki Hindî şairi olarak bilinen ve diğer Sebki Hindî şairlerinin de üslubunda görülen bu hususlar yer yer Şeyh Gâlib’in şiirlerinde de görülür. Söz konusu şiirde tasavvûf, temsil ve sembollerin ardında dolaylı yoldan işlenmektedir. Bu tür şiirlerin bir kısmında anlamlandırma güçlüğü ile karşılaşıldığı hatta şiirin tamamen tasavvûftan uzak bir mecrada yorumlandığını, söyleyebiliriz. Örneğin birinci beytin metin içi çevirisini yaptığımız zaman bir içki ve eğlence meclisinde sevgili için toplanan aralarında çalgıcıların da bulunduğu bir tablolla karşılaşıyoruz ki bu anlamlandırma tasavvûftan oldukça uzaktır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



Sanat eserlerinin varlık nedeni, onları yaratan sanatçının bilinç eyleminde bulunur, alımlayıcının estetikle ilgili yaşantısında somutlaşırlar ve böylece estetik bakımından değerli nesnelere kavranırlar (Bozkurt 2012: 270). Şeyh Gâlib'in bilincinde bulunan şey Mevlevilik olduğundan incelediğimiz gazelin ontik bütünlüğünü de Mevlevilikte aramamız gerekir. Gazel okunduğunda metnin anlam tabakalarından duyumsanan şey müridinin tekkedeki yaşantısıdır. Ses tabakasının üstünde bulunan anlam tabakalarının farkına varıldığı takdirde müridin *seyr ü sülûk*'taki yaşantısının öğrenilebileceği unutulmamalıdır.

2.4. Kader Tabakası

Anlamsal yoğunluğa sahip olma, sanat eserlerinin ayırt edici özelliklerinden biridir. "Her sanat yapıtı anlam açısından sıkıştırılmış bir yapı ortaya koyar. Her sanat yapıtı olduğundan daha çok bir şeydir. Bir sanat yapıtı söyleyebileceğinden ya da söylemek istediğinden daha çoğunu söylemekle yükümlüdür" (Timuçin 2011: 81). Söz konusu sanat eserleri divan edebiyatı ürünleriyse iç içe geçmiş anlam katmanlarıyla karşı karşıyayız, demektir.

Ontolojik metin tahlilinin son aşaması olan kader tabakası, metinden çıkarılabilecek genel düşüncelerle ilgilidir. Söz konusu genel düşünceler iç içe geçen anlam katmanlarının arasında sıkıştırılarak verilir. Sebki Hindî ekolüne bağlı olan Şeyh Gâlib oldukça kapalı bir anlatımla; çoğu kere kelimelerin birinci veya ikinci anlamlarından ziyade üçüncü anlamlarını kast eder. Tasavvûfun etkisinde olan Gâlib'in kullandığı kavramlara bakıldığında bir üst dil oluşturmaya çalıştığı fark edilir. "Süfi şairler eski aşk ve şarap tabirlerini alarak onlara yeni manalar yüklemiş ve böylece sırrı bir dil vücuduna getirmişlerdir Latîfî'nin de dediği gibi: 'hakikate bunlar (aşk ve şarap tabirleri), cemel-i mutlakın vassafıdır ve talat-ı hakkın arraflarıdır' (Okuyucu 2004: 77). Bu açıdan yaklaşıldığında Gâlib'in şiirinin kader tabakası tasavvûfla ilintilidir.

İncelemeye tabi tuttuğumuz gazelde, insan yaratılışıyla ve Mevlevilikle ilgili bazı genel düşünceler çıkarılabilir. Birinci beyitte, *bezm* kelimesi bize *Bezm-i Elestyani* Elest meclisini/ toplantısını hatırlatmaktadır. Bilindiği üzere A'râf Sûresi'nin 172. ayetinde, Allah ruhlarla hitaben "*Elestü bi-Rabbiküm*" (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) söyleyince ruhlar, "*Belâ!*" (Evet!) diyerek cevap verirler. Bu durum dünyaya gönderilmeden önce ruhlar tarafından Allah'a bir nevi verilmiş söz olarak algılanmıştır. Divan şairlerinin şiirlerinde sıkça telmih hususu olarak kullandıkları bu diyalogun, kimi araştırmacıların yorumuyla farklı boyutlara taşındığını söyleyebiliriz. Bunlardan biri Allah ile ruhlar arasında geçen bu konuşma sırasında ruhların birbirini tanıdığını ve dünyaya geldikleri zaman insanlar arasındaki samimiyetin oradan kaynaklandığını söylemişlerdir. Bir diğer yorum ise şöyledir: Ruhlar, Allah'ın sorusuna karşılık "*Belâ!*" (Evet!) diyerek Arapça kökenli dert, sıkıntı anlamında olan *belâ* kelimesiyle benzerliğinden dolayı dünyada dert, acı ve sıkıntıya göğüs gerebilecekleri hususunda Allah'a söz vermişlerdir. Bu bağlamda söz konusu beyitteki tasvir bir *Bezm-i Elest* olarak telakki edilebilir. Beyit bu şekilde yorumlandığında *Elest* meclisinde Allah ile ruhlar arasında geçen konuşmanın aslında Allah için olduğu, aynı şekilde çekilecek dert ve sıkıntıya dair verilen sözün Allah rızasını kazanmak için olduğu şeklinde düşünülebilir.

Şeyh Gâlib, *câmveş* kelimesini kullanarak yukarıda anlatılan derin anlamın yanı sıra çizmiş olduğu tabloda görseelliği de ön plana çıkardığını söyleyebiliriz. Semâ sırasında giyilen külah, hırka, tennûre, elfî-nemed vb. giysilerin Mevlevîlerce hangi amaçla giyildikleri, sembolik anlamları tasavvufi eserlerde detaylı şekillerde anlatılır. Aynı şekilde Mevlevî kıyafetinin unsurları Mevlevî şairlerce de şiire taşınmış, farklı ve çok zengin benzetmelere konu edilir (Duru 2007: 119). Şeyh Gâlib'in söz konusu beyitinde geçen *câmveş* kelimesiyle bu tip benzetmelerden birini kullandığını düşünebiliriz. *Câm* daha önce de ifade edildiği gibi *sürâhi/ büyük kâse/ kadeh* manalarına gelir. Âşıklara mey dağıtmak için kullanılan sürâhi şekil itibarıyla de denilebilir ki semâ sırasında kendi etrafında dönen aşığa benzetilir. Mevlevî, semâ sırasında bir avucunu havaya doğru diğer avucunu ise yere doğru açarak boynu hafif bükük bir şekilde kendi etrafında döner. Mevlevî, bu şekilde dönerken meclis içinde dönen ve Hak'tan alıp halka dağıtılan içinde ilâhî aşk bâdesinin olduğu sürâhiye benzetilebilir. Sebki Hindî şiirinin kudretli şairleri arasında gösterilen Şeyh Gâlib'in kullandığı *câmveş* kelimesini bu şekilde yorumlayabileceği kanaatindeyiz.

Gazelden çıkarılabilecek diğer bir genel düşünce ise müridin şeyhe duyduğu sevgi ve muhabbetin Allah'a yönelik olduğudur. Mürid, insan-ı kâmil olma yolunda bir şeyhe ihtiyaç duyar, ona bağlanır ve onu bütün kalbiyle sever. *Seyr ü sülûk*'ta şeyh ile mürid arasındaki bu ilişki tasavvûfun genel kaidelerinden biridir. Gâlib, şiirinde bu genel kaidenin asıl gayesinin Allah'a yönelik olduğunu dile getirmeyi ihmal etmez.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



Şiirde redif olarak kullanılan *-lar hep senin içindir* söz grubu tasavvûftaki bir hakikati serimler. Nefsini öldüren müridin her eylemi şeyhe yöneliktir; şeyh de insan-ı kâmil olma yolunda müride yardımcı olur. Müridin bütün eylemleri şeyhe yönelik görünse de asıl gaye Allah'a varabilmektir, yani aslında son beyitte de belirtildiği üzere her şey Allah içindir. Ayrıca redifte yer alan *-lar* çokluk ekiyle bir nevi kâinatta var olan bütün varlıkların yapmış olduğu zikirler ifade edilmek istenilir.

Sonuç

Her sanat eserinin içinde, insanlıkla ilgili bir hakikatin var olduğundan söz edilebilir. Heidegger'in belirttiği üzere varlığının hakikatini açığa çıkartacak yer ontolojik yapının serimlenmesidir (Çüçen 2012: 138). Bu açıdan yaklaşıldığında ontolojik tahlil aynı zamanda metnin doksunda bulunan bir hakikatin ortaya çıkmasına yardım eder. Şeyh Galib'in şiirinde, ruhun yaratılmasından müridin seyr-i sülûk yolunda şeyhle olan münasebetine kadar birçok hakikat anlatılır.

İncelemeye tabi tuttuğumuz gazel üst üste binmiş anlam katmanlarından oluşmaktadır. Bu anlam katmanları birbirleriyle ontik bir bütünlükle bağlıdır. En derin katmanda bulunan insan yaratılışı ve Mevlevilik ile ilgili fikirlerin anlaşılması için ses tabakasından yola çıkmak gerektiği elde ettiğimiz tespitlerden anlaşılmaktadır. Gâlib'in seçtiği kelimelerin ses değerlerine dikkat ettiği gibi seslerin metnin arka-yapısında bulunan anlam boyutlarının oluşması üzerindeki etkiye de özen gösterdiği görülür. Metindeki cümlelerin söz diziminin ve kelimelerin mısra içerisinde buldukları yer itibarıyla hem ritim üzerinde hem anlamsal tabakalar üzerinde olumlu etkileri vardır.

KAYNAKÇA

- ALBAYRAK, Mevlüt (2012). *Estetik'in Serüveni*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- BABACAN, İsmail (2012). *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebki Hindî* (Hint Üslûbu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- BAYRAM, Yavuz (2003). "Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama", *Yom Sanat*, S. 12 (Mayıs-Haziran), Adana.
- BİNGÖL, Ulaş (2013). "Abdülhak Hamit Tarhan'ın 'Nâkâfi' Adlı Şiirinin Ontolojik Tahlili", *TURKISH STUDIES -International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN:1308-2140, (Prof. Dr.Turgut Karabey Armağanı) Volume 8/13 Fall 2013, www.turkishstudies.net, DOI Number: 10.7827/TurkishStudies.5748, p. 543-558.
- BOZKURT, Nejat (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- CEBECİOĞLU, Ethem (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2011). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a*, İstanbul: Say Yayınları.
- ÇÜÇEN, Kadir (vd.) (2011). *Varlık Felsefesi*, Bursa: Ezgi Kitabevi.
- ÇÜÇEN, Kadir (2012). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- DURU, Necip Fazıl (2007). "Şair Muhayyilesinde Mevlevî Kisvesi", *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi Mevlana Özel Sayısı*, 2007/3, s.199-140.
- ERGİDYİREN, Sevinç (2007). *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Ankara: Hece Yayınları.
- Fahreddîn-i Irâkî (2012). *Aşk Metafizigi* (Çev. Ercan Alkan), İstanbul: Hayyikitap.
- GECE, Şule (2012). "Haidegger'de Sanatın Hakikati Ya Da Hakikatin Sanatı", *Özne 16. Kitap, Bahar 2012*, s. 23-30.
- GÜÇLÜ, Abdülbaki (vd.) (2003). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/9 Summer 2014



- HARTMANN, Nicolai (2010). *Ontolojinin Işığında Bilgi*(Çev. Harun Tepe), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- HEGEL, Georg Wilhelm F.(1994). *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* (Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi.
- HEIDDEGER, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. Fatih Tepebaşı), Ankara: De Ki Basım ve Yayımları.
- İPEKTEN, Halûk (2006). *Şeyh Gâlib, Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- JIMENEZ, Marc (2008). *Estetik Nedir?* (Çev. Aytekin Karaçoban), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- KANT, Immanuel (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Çev. Aziz Yardamlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- KAPLAN, Mahmut (2007). “Şeyh Galib’in Şiir Anlayışı”, *TURKISH STUDIES -International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*,ISSN:1308-2140, (Tunca Kontartamer Özel Sayısı II) Volume 2/4 Fall 2007, www.turkishstudies.net, DOI Number: 10.7827/TurkishStudies.186, p. 455-465.
- OKCU, Naci (2011). *Şeyh Gâlib Divânı*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- OKUYUCU, Cihan (2004). *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul: L&M Yayınları.
- ÖZDEMİR, Muhammet (2014) “Fârâbî ve İbnSînâ’da Felsefe Tarihi Kurgusu ve İslâm’da Felsefenin Konumu”, *TURKISH STUDIES -International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*,ISSN:1308-2140, (İsmail Yıldırım Armağanı) Volume 9/4 Summer 2014, www.turkishstudies.net, DOI Number: 10.7827/TurkishStudies.6897, p. 901-926.
- PALA, İskender (2009). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar (2008). *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TUNALI, İsmail (2011). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNALI, İsmail (2012). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ULUDAĞ, Süleyman (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.