

PAPER DETAILS

TITLE: Nâilî`nin `Âfitâb` Redifli Gazelinin Serhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi

AUTHORS: Nagehan Uçan EKE

PAGES: 179-200

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/257741>

Nâ'îlî'nin "Âfitâb" Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi

A Study of Nâ'îlî's Gazelle "Âfitâb" in Terms of Interpretation and Structuralism

Nagehan UÇAN EKE¹

ÖZET

Bu çalışmanın alanını, 17. yüzyıl Klâsik Türk şairlerinden ve Sebk-i Hindî'nin en önemlitemsilcilerinden Nâ'îlî'nin "âfitâb" redifli gazelinin, öncelikle klâsik şerh metodu ile ardından da yapısalcılık açısından incelenmesi oluşturacaktır. Klâsik Türk edebiyatı metinlerinin modern metotlarla incelenmesi, içinde bulunduğumuz kültürel konum ve bu metinlerin günümüz insanı tarafından anlaşılabilir olarak okunması ve böylece sadece tarihin malı olmaktan kurtulması açısından çok önemlidir. Bu çalışmada, belirlenen plân çerçevesinde, öncelikle Nâ'îlî'nin gazeli klâsik şerh metoduyla açılacak, ardından da gazelin yapısal açıdan taşıdığı özellikler, biçimle öz arasında bulunan ilişkiler belirtilecektir. Klâsik yöntemle yapılan açıklamalarda, gazelin biçim ve özünde gizli kalan başka yönlerinin de ortaya konulup şairin dünyasını, bugünün okurlarına sunma hedeflenmektedir. Bu hedef doğrultusunda Nâ'îlî'nin gazeli şekil, anlam ve yapısal uyum açılarından ortaya konulacaktır.

ANAHTAR KELİMELE

Nâ'îlî, Sebk-i Hindî, Gazel, Şerh, Yapısalcılık

ABSTRACT

The analysis of a gazelle by Nâ'îlî, who is one of the most remarkable Classical Turkish poets in the 17th century and leading representatives of Sebk-i Hindî, in terms of classical interpretation method first and structuralism correspondingly will consist the scope of this study. In our current cultural context, reading, comprehending and analyzing the texts in Classical Turkish Literature with modern methods is very important to modern Turkish scholars/people in order to prevent these texts from remaining merely historical works. In this study, within the determined plan, Nâ'îlî's gazelle will be examined with classical interpretation method primarily and then structural properties of gazelle

¹ Okutman, Muğla Üniversitesi Rektörlüğü, Türk Dili Bölümü; Doktora Öğrencisi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

and the relation between the style and the essence will be indicated. In the explanations given in classical method, it is aimed to reveal the hidden aspects of the poem in style and essence and to present the poet's world to today's readers. In this frame, the style, meaning and structural consistence of Nâ'ilî's gazelle will be presented.

•

KEY WORDS

Nâ'ilî, Sebki Hindî, Gazelle, Classical Interpretation, Structuralism



Giriş

Şerh; “genel anlamıyla açıklama ihtiyacı duyulan bütün metinler için kullanılan, özel kullanımıyla ise edebiyat alanında klâsik dönemde metoduna İslâmî ilimlerin kaynaklık ettiği, ancak kendi metodunu da sistemli bir şekilde ortaya koyarak bir metni dil ve anlam yönünden açıklayan ve tercüme, analiz, tenkit kavramlarını da içinde barındıran, 20. yüzyılla beraber klâsik dönemini tamamlayarak modern teorilerle birlikte artık sadece metin incelemeleri ve tercümeler için kullanılan bir terim” (Canpolat 2006: XX) olarak ifade edilebilir. Kelimelerin mecazî kullanımları ve anlam bütünlüğünü sağlayan çeşitli yapılar düşünüldüğünde ve işin içine edebî metin girince “şerh” kelimesinin genel kullanım alanı kendisini göstermiş olur. Zira bir metnin şerh edilmesi için ince mânâlar gizlemesi ve mecazî kullanımlara da imkân verecek şekilde yazılmış olması gerekir. Şerh etmek için sadece metin hakkında bilgi sahibi olmak yeterli değildir. Şârih, gelenek ve kültürüyle şekillenmiş bir ön bilgiye ve bunun üzerine ilâve ettiği fikrî, felsefî, hayatî ve sosyal bir düşünce dünyasına sahip olmalıdır. Beşerî bilimlerde ve din bilimlerinde yeteri kadar bilgisi olan şârih, içinde bulunduğu kültürel atmosferi de yeteri kadar teneffüs etmişse, şerh için gerekli donanımların büyük çoğunluğuna sahip olmuş demektir. Her türlü niteliğiyle “klâsik” denmeyi hak etmiş bir metnin türlü inceliklerinin ve mânâ derinliğinin, şârihin metne nüfuzu yoluyla, yine kendisi tarafından keşfedilerek açıklanması, “klâsik metin şerhleri”ni ortaya çıkarmıştır. “Klâsik şerh” kavramı, günümüzdeki “modern metin şerhi” kavramından ayrı tutulmalıdır, çünkü klâsik şerh yapan şârihin kesin bilgiler verme ve metnin bütün hususiyetlerini ve lûgat bilgisini tamamıyla okuyucuya bildirme gibi bir düşüncesi yoktur. Klâsik şârihler, o devirdeki edebî atmosferi bilen, eski kültüre aşina ve belli bir edebî birikimi olan çevrelere şerh yapar. Günümüz metin şerhleri için durum böyle değildir. Bu şerhler, yeni nesle, kültürel mirasın zenginliklerini, Osmanlı Türkçesinin bütün hususiyetleriyle birlikte anlatma ve açıklama zorunluluğu duymaktadır. Ayrıca klâsik şerhler, metot olarak incelendiğinde, ele alınan beyit ya da ibarelerde parça bütünlüğüne önem verildiği görülmektedir. Nitekim şârihin amacı, şerhe estetik olarak yaklaşmaktır ve dolayısıyla mânâ bütünlüğü ikinci plânda kalır. Genel anlamda bakılırsa; evvelâ metnin o günün insanının rahatça anlayabileceği bir şekilde takdimi (eğer Türkçe dışında yazılmış bir eserse Türkçe tercümesi); daha sonra kelimelerin önce lûgat anlamlarından başlamak suretiyle, edebiyat içerisinde ifade ettiği anlam ve aldığı boyutun tespiti; bunu takiben,

kelimenin o metin içerisinde ifade ettiği fonksiyon ve diğer kelimelerle edebî sanatlar açısından meydana getirdiği bütünlüğün tayini ve en sonunda, o edebî eserin mazmununun, yani arka plânda bulunan fikrinin bulunup çıkarılması ve böylelikle neticeye gidilmesi, klâsik metin şerhlerinde izlenmesi gereken yöntemler olarak değerlendirilebilir (Doğan 1999: 422). Bununla birlikte, bir şiirin mânâ dünyasına dalmak için, şiir içerisindeki mefhumların şârihin bakış açısıyla yorumlanması yeterli değildir. “El-mâ’nâ fî batnî’ş-şâir” yani “mânâ şairin karnındadır” (Uçar: 257) söylemiyle yer izafe edilen ve bulmak veya anlatmak noktasında ne derece bir zorluğun olduğu, bu şekilde ifade edilen “mânâ”yı ortaya çıkarmak, kültürel birikimin ve gerekli bilgi donanımının yanı sıra, şair gibi düşünmek ve hareket etmekle olur.

19. ve 20. yüzyıllarda yapılan bilimsel keşif ve icatlar, insanlığın hayatını, hayata bakışını, maddeyi ve mânâyı değerlendirişini değiştirmiştir. Bu değişimler, dil ve edebiyat çalışmalarını da etkilemiş, özellikle *Ferdinand de Saussure*’den sonra Batı’nın dil ve edebiyata bakışı farklı bir boyut kazanmıştır. *Yapısalcılık*, dil çalışmalarını, dilsel varlıkların algılanışını ve değerlendirilişini toptan değiştirmiştir. Modern çağlarda; *modernizm*, *post-modernizm*, *göstergebilim*, *anlambilim* gibi *dilbilim* ile doğrudan veya dolaylı ilgisi olan bütün bilimsel anlayışlar, edebî metinlere yeni bir bakış açısı getirmiştir. Günümüzde metin incelemelerinin çeşitli yolları denenmekte ve bu metotlar araştırmacılar tarafından Klâsik Türk edebiyatı metinlerine de tatbik edilmektedir.

Günümüzde yapılan çalışmaların büyük ölçüde gelenek temelli olduğu görülmekle birlikte, klâsik şerhlerle günümüz açıklamaları arasında da çok belirgin bir fark vardır. Klâsik şerhlerde birincil amaç, metnin edebî özelliğini değerlendirmek değil, “mânâ” yönünü açıklamak ve şerhi, tasavvufî eğitimin bir aracı hâline getirmektir. Günümüzde yapılan “şerhler”de ise asıl amaç, metni açıklamak ve metinden yola çıkarak dönemin sosyal unsurlarını belirlemek olarak görülmektedir. Metnin edebî niteliğini ortaya koymak için, edebî sanatların açıklaması yapılmaktadır, ancak edebîlik, sanatların açıklanmasının çok daha ötesinde bir varlık alanına sahiptir. Bu çalışmanın hedeflerinden biri, geleneğin izinden yürüyüp klâsik şerh metodunu kullanarak *Nâ’î*’nin gazelini açıklamaktır.

Gerçeği tek tek nesneler üzerinden değil, nesneler arasındaki ilişkiler yoluyla saptama yöntemi olarak kabul edilen *Yapısalcılık* ile ilgili kaynaklarda, akımın genel ve kapsayıcı bir tanımının yapılmasının güçlüğünden söz edilir ve yapısalcılıkla ilgili tanımlamalar, akımın bir “öğreti” değil bir “yöntem” olduğu görüşünde birleşirler. *Jean Piaget*; “Yapısalcılık bir yöntemdir, bir öğreti değil-

dir, ancak öğretisel sonuçları çok olmuştur. Bir yöntem olduğundan, uygulanabilirliği kısıtlıdır ve verimliliğinden dolayı başka yöntemlerle birleştirilmiştir.” (Piaget 1999: 129) demektedir. Çeşitli bilim dallarına, kültüre, sanata uygulana-bilen *yapısalcı yöntem*, adından da anlaşılacağı üzere, incelenen nesnenin yapısına yönelmektir. *Berna Moran, Yapısalcılık*’ı; “yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramak” (Moran 1999: 186) olarak tanımlar ve önemli olanın şu olduğunu sözlerine ekler: “Sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle olan bağıntıdır onlara anlam kazandıran, çünkü ancak o zaman bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler.” (Moran 1999: 186). Buna göre, herhangi bir sistemde birimler, tek başlarına değil de, bu sistem içerisinde yer alan diğer birimlerle anlam kazanırlar.

1950-1960 yılları arasında büyük bir yayılma gösteren yapısalcılık, dilbilim dışında özellikle insanbilim alanında *Ferdinand de Saussure*’ün, *Roman Jakobson*’un ve *Nikolay Trubetskoy*’un çalışmalarının yanı sıra, matematik ve mantıktan da yararlanan *C. Levi-Strauss*’ta en ileri yönetsel aşamasına ulaşmıştır. *Yapısalcılık*, göstergebilim alanında da etkisini güçlü bir biçimde duyurmuş, değişik doğrultularda gelişen çeşitli akımların çıkış noktasını oluşturmuştur (Vardar 2002: 209). *Yapısalcılık*, belki de *F. de Saussure*’ün yöntemini örnek aldığı kadar, genel göstergebilim tasarısını da gerçekleştirmeye çalışan bir hareket olarak görülür. Bu anlamda *Yapısalcılar*, konuşulan-yazılan diller dışında, başka gösterge dizgelerini (yapıları) ortaya çıkarmaya, bunların kurallarını, başka dizgelerle olan benzerlik ve farklılıklarını belirlemeye çalışırlar. Buna göre *Yapısalcılık*, yeni gösterge dizgelerini, yeni dilleri ortaya çıkarmayı amaçlayan bir çalışma alanıdır (Yücel 2005: 64). Genel anlamda ise *Yapısalcılık*, bu dil kuramını, dilin kendisi dışındaki nesne ve faaliyetlerle uygulama çabasıdır. Bir mite, güreş müsabakasına, kabilevî akrabalık sistemine, lokanta mönüsüne veya bir yağlı boya resme bir göstergeler sistemi olarak bakılabilir; yapısalcı analiz ise, bu göstergelerin birleşip anlama dönüşmesini sağlayan temel yasalar kümesini yalıtmaya çalışır. *Fredric Jameson*’un dediği gibi; “*Yapısalcılık*, her şeyi dilbilimin terimleriyle yeni baştan, bir kez daha düşünme girişimidir.” (Eagleton 1996: 123-158).

Yapısalcılık’ta eleştirmen, metne tarafsız olarak karşıdan bakar ve kendi kurduğu modelle karşılaştırarak onu incelemeye çalışır ve *Yapısalcılık* açısından metni incelerken belirgin bir yol takip eder. İlk olarak eleştirmen, metni birim parçalara böler. Bu parçalar, *anlambilimi*, *sözdizimi*, *söyleniş biçimi* olarak üçe ayrılır. Bu inceleme sonucunda eleştirmen metnin kendine has yönlerini bulup

yorumlar (Erdem 2003: 231). Yapısalcı incelemede hedeflenen amaç, iki temel üzerinde ifade edilebilir: Ele aldığı yazının -G. Genette'nin deyimiyle- iskeletini ortaya çıkararak o yazıyı betimler ya da yazının aracılığı ile edebiyatın özelliğini, yapılarını bulmaya çalışır (Bayrav 1998: 174). Yüzeydeki görüntünün altında, derinde yatan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan bir yöntem olan yapısalcı yöntem, yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağlantılardan anlam kazandıklarını savunur. Söz konusu yöntemin yönelimlerini *Tahsin Yücel* (2005: 10-11) altı maddede özetlerken; *Berna Moran* (1999: 181) dört maddeye işaret eder. Yapısalcı bir incelemeye başvurarak yeni bir inceleme metni oluşturacak kişi, ister istemez adları yukarıda zikredilen kişi ve eserlere başvurmak zorunda kalacaktır. Muhtemelen takip edeceği yöntem de sadece bir yazarın yöntemi değil, bütün bu yapısalcı eleştiri birikim ve metotları olacaktır, fakat yine de, *Berna Moran*'ın zikrettiği dört veya *Tahsin Yücel*'in sıraladığı altı temel ilke, Türk edebiyatına has metinler üzerinde yapılacak yapısalcı bir inceleme için, esas unsurları teşkil etmektedir. Bir anlatı metninde yapısal bir yöntemi takip eden araştırmacının uğraşı alanının ne olacağı hususunda *Süheyla Bayrav*'ın şu görüşü kısmen aydınlatıcı olacaktır: "Yapısalcı bir araştırmacı bir anlatıyı incelerken; onun oluşumunu, içerdiği öğelerin tarihçesini ya da bütününe betimlemek yerine, o yapının etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama katkısını belirlemeye çalışır." (Bayrav 1999). Özetle ifade etmek gerekirse *yapısalcı inceleme*; bir metni kuran yapının incelenmesi, bir bütün oluşturan alt elemanlar arası ilişkilerin tespit edilmesi, bir cümle sayılan yapının öğelerinin bulunması demektir.

Gazeli bu açılardan değerlendirilecek olan, *Sebk-i Hindî*'nin Klâsik Türk şiirindeki en önemli temsilcilerinden *Nâ'îlî*, 17. yüzyılın ilk yarısında yaşamıştır. *Nâ'îlî*'nin hayatı hakkında bilinenler pek azdır. Büyük devlet memurlarından olmadığı ve devlet büyükleri ile bir yakınlığı bulunmadığı için, devrinin herhangi önemli bir olayı içinde görülmemiştir. Şiirden başka bir alanda söz sahibi olmamış, *Dîvân*'ından (*Nâ'îlî* 1990) başka bir eser vermemiştir. Yaşadığı devirden başlayarak *Nâ'îlî*'den söz eden bütün kaynaklar, şiirini övmüşler ve *Nâ'îlî*'nin şiire yenilik getirdiği konusunda birleşmişlerdir. *Nâ'îlî*'nin şiir sanatı, gelenek-içi yabancılıkların gelenek-dışı yabancılıkla ilişkilendirilmesi felsefesine dayanmaktadır (Erkal 2009: 169). *Nâ'îlî*, bu yönüyle yenilikçi bir şair olarak kabul görmüş ve edebiyat tarihine de öyle yansımıştır.

1. Nâ'îlî'nin Gazelinin Günümüz Türkçesine Çevirisi ve Şerhi

1. Ey tâb-ı hüsnün âfet-i nîrûy-ı âfitâb
Haclet-pezîr-i reng-i ruhun rûy-ı âfitâb

“Ey güzelliğinin parlaklığı güneşin ışığının gücünü yok eden sevgili! Senin yanağının kırmızı rengi utançtan güneşin yüzünü kızartır.”

Dördüncü felekte yer alan ve “gök sultanı” olarak vasıflandırılan *Güneş*, Klâsik Türk şiirinde kozmik âlem içerisinde üzerinde en çok durulan unsurlardan biridir. Diğer gezegenler onun hizmetini gören rütbeli kişilerdir. Güneş, kuvvetin ve güzelliğin sembolüdür. *Neyyir-i A'zâm* (Büyük Nur) ve *Sultan-ı Muhteşem* diğer adlarıdır. Bu gezegene mensup olanlar kuvvet ve kudret sahibi, güzelliğiyle dikkat çeken, merhametli, lider özelliklerine sahip kişilerdir. Klâsik şiirde daha çok ışığı, parlaklığı, ısısı ile ele alınır, hem benzeyen, hem de benzetilen durumundadır. Yüzüne bakılamayışı, gözleri yaşartması ve kamaştırması edebî sanatlara yol açar. Işıklarını dünyadaki her yere dağıttığı için cömertlik sembolüdür. Bütün bu özellikleriyle gönül ülkesinin sultanı olan sevgiliyi karşılar. Güneşe göre toz ve zerre, sevgiliye nispetle aşığın acizliğini anlatır (Şentürk 1994: 3-4).

Nâ'îlî bu beyitte, sevgilinin yüzünün parlaklığı ile güneşin ışığını mukayese etmiş ve *hüsn-i ta'lîl* ile güneşin kırmızı renginin sebebini, sevgilinin yanağının rengini görüp utancından kızarmasına bağlamıştır. Burada ayrıca utanma vasfından dolayı güneş *teşhis* edilmiştir.

Şair gazele *nidâ* sanatının bir örneği olarak, “*Ey güzelliğinin parlaklığı güneşin ışığının gücünü yok eden sevgili!*” şeklinde bir *nidâ* ile başlamıştır

Beyit tasavvufî mânâda düşünüldüğünde ise sevgili, *Tanrı*'dır. Güneşe ışığı veren de *Tanrı* olduğuna göre, güneşin bu büyük nur karşısında aciz kalacağı açıktır.

2. Feyz-âşinâ-yı dâğ-ı dil olmak muhâldir
Reng-i şikeste-i gül-i hûd-rû-yı âfitâb

“Rengini güneşin solgun renginden alan yaban gülünün, gönül yarasının feyzine âşinâ olması mümkün değildir.”

Bu beyitte de güneşin, rengi söz konusu edilmekte ve bu defa yaban gülünün rengine benzetilmektedir. Klâsik Türk şiirinde en çok sözü edilen çiçek,

güldür. Gerek koku, gerek renk bakımından çok güzel olan *gül*, daima tazedir. *Gül-verd*, bakım isteyen, yetişmesi zor bir bahçe çiçeğidir. Ancak beyitte geçen *gül*, *yaban gülü*dür. *Hôd-rû/nesrin*, dağda kendi kendine yetişen, bakımsız, soluk renkli bir çiçektir. Dolayısıyla şair, güneşin rengini gülün değil de, soluk olan yaban gülünün rengine teşbih etmiştir. Bunun nedeni olarak da güneşin gönül yarasından feyz almamış olmasını gösterir. *Yara*, hem renk, hem de şekil itibarıyla *güle* veya *goncaya* teşbih edilir.

Beyitte, *gül-i hôd-rû* ve *âfitâb* kelimeleriyle bir “İsa Peygamber” mazmunu verilmektedir. *İsa Peygamber*, güneşin bulunduğu dördüncü feleğe kadar yükselmiştir. Babası olmayan İsa, kendi kendine doğmuştur, yani bir “gül-i hôd-rû”dur. Yaban gülünü de insan eli dikip yetiştirmemiştir. O da kendi kendine bitmiştir. Ayrıca, *İsa Peygamber*’i göğe yükselten Tanrı’dır (İpekten 1986: 147).

3. Mânend-i zerre mahv-ı vücûd eyler uğrayan

Ol mâhın oldu kûyu meger gûy-ı âfitâb

“O yüzü aya benzeyen sevgilinin, güneştopuna benzeyen mahalline uğrayan (herkes), tıpkı zerre gibi varlığını ortadan kaldırır.”

Beyitte “mâh”, mecazî sevgili, “âfitâb” ise gerçek sevgili olan *Tanrı* yerine kullanılmıştır. Sevgilinin bulunduğu yer, *Tanrı* makamı olunca, bir başka ifadeyle mecazî sevgili, gerçek sevgili olunca, buraya uğrayan her âşığın *Tanrı* varlığında yok olması doğaldır. Dolayısıyla beyitte, *vahdet* yolundaki *sâlikin* durumu söz konusu edilmiştir. Klâsik Türk şiirinde “güneş-zerre” ilişkisi çok kullanılmıştır. Zerreği hem ortaya çıkarıp gösteren, hem de kaybedip yok eden güneştir. Güneş-zerre ilişkisi o kadar umumîleşmiştir ki birinin adının geçtiği yerde mutlaka diğeri de zikredilmektedir. Her zerre güneşte zâhir olur, beyitte ise *Nâ’îlî*, her şeyin güneşte yok olduğunu söylüyor ve tasavvuftaki “mahv u ispat”a gönderme yapıyor. *Mahv*, tasavvufta kulun fiillerinin Hakk’ın fiilerinde fânî olması demektir. Hakk, yüksek derecedeki kullarını kendine çeker, onların nefeslerini mahv (yok) eder, onları kendi katında var kılar (Uludağ 2005: 234). Sâlikin alışkanlıklarından gelen vasıflarını ortadan kaldırması *mahv*, yerine ibadetin hükümlerini koyması *ispat*tır. O hâlde kötü fiil ve davranışlarını yok edip yerine iyilerini koyan, “mahv ve ispat”ı gerçekleştirmiş olur. Hak bir şeyi gizlerse *mahv*, açığa çıkarırsa *ispat* olur (Uludağ 2005: 191): “Allah dilediğini mahv, dilediğini ispat eder.” (Kuşeyrî 1981: 39).

4. Sahrâ-neverd-i âlem olaldan o hâlveş

Bir nâfe hâsıl etmedi âhû-yı âfitâb

“Güneş ahusu, dünyanın bütün çöllerini dolaşıp durduğu hâlde, sevgilinin yüzündeki benin renginde ve kokusunda bir misk kokusu elde edemedi.”

Sevgilinin güzellik unsurlarından olan “ben”, siyah olup boyun dâhil olmak üzere yüzün çeşitli kısımlarında yer alır ve şiirde çoğunlukla arz etmiş olduğu şekil ve renk bakımından ele alınır. “Nâfe” ise misk ahusu denilen hayvanın göbeğinden çıkarılan bir çeşit urdur ki miskin ham maddesi olarak bilinir (Pala 2003: 195). “Ben-misk” münasebeti renk ve koku benzerliğine dayanır. Beyitte, güneş ahusunun dünyanın bütün çöllerini dolaşmasına rağmen, sevgilinin yanağının süsü olan ben gibi bir misk kokusu meydana getiremediği ifade ediliyor. “âhû-nâfe” kelimeleri arasında bir *tenâsüb* vardır.

5. Aks-i ruhun o bâdeye bir kerre kim düşer

Tâ haşr lâ-yı hummu verir bûy-ı âfitâb

“(Ey sevgili!) Senin yanağının görüntüsü bir defa o şaraba düşse, bu şarap küpünün tortusu kıyamete kadar güneşin kokusunu verir.”

Tasavvufta “yanak” *vahdet*, “şarap” ise *kesret*dir. Varlıkların var oluşlarını bilmek, onları müstakil varlıklarla var kabul etmek *kesret*, bütün varlıkların varlığını *Tanrı* varlığında görmek ise *vahdet*dir. “Vahdet der kesret (çoklukta birlik)” de buradan doğar. Bu tıpkı denizin vahdeti, dalgaların kesreti gibidir. Dalgalar göze çok görünüyorsa da, aslında denizden bir parça olup ondan ayrı düşünülemez. Böylece *kesret*, *nazarî* ve *itibarî* olur (Pala 2003: 279-280). Vahdetin kesret olan şaraba aksetmesi de bu şarabı, “şarab-ı nâb” bir başka deyişle “ilâhî aşk” yapmıştır. İlâhî aşk şarabını içen dünyadan uzaklaşır. Güneş, gerçek sevgili olan Tanrı’dır. Kıyamete kadar ilâhî aşkın ve tecerrüdün kokusunu verir. *Bûy-ı âfitâb*da “İsa Peygamber” mazmunu vardır. *İsa Peygamber*, dünyadan ve maddî varlığından tecrid edilmiş ve güneş katına çekilmiştir. Bu bakımdan güneş, tecerrüd kokar (İpekten 1986: 147).

Şarap ve tahammur etmiş içkiler içme, *Kur’ân*’da büyük günahlar arasında ve haram sayılır. Tasavvufî şiirde, şairler hedonist tema yerine “mistik sarhoşluk-vecd”den söz ederler (İnalcık 2006: 222-223). Şarap, burada Tanrı’nın bir tezâhürü, sarhoşluk, maddî dünyayı unutma, “dünya kayıtlarından tecerrüt” şeklinde tasvir edilir.

6. Ey nahl-i tâze uğrasa gülzâr-ı kûyuna
Gülbün-firâz-ı dûzah olur cûy-ı âfitâb

“Ey taze fidana benzeyen sevgili! Güneş ırmağı, senin mahallin olan gül bahçesine uğrasa, cehennemde bile gül fidanları çıkarır.”

Beyitte, güneş ırmağının cehennemde güller yetiştirmesi ile *İbrahim Peygamber*’in, *Nemrut* tarafından ateşe atılmasına *telmil*te bulunulmuştur. M.Ö. XII. yüzyılda yaşamış olan *İbrahim Peygamber*, pek çok yönüyle edebiyatta söz konusu edilmiştir. *Nemrut*, bir rüya üzerine iki yıl içerisinde doğan bütün çocukları öldürtmeye başladığı sırada, annesi onu gizlice dünyaya getirmiş ve *Kûsâ* civarında bir mağarada büyüttüştür. *İbrahim* daha küçük yaşlarda, puta tapan *Bâbil* halkına hayret eder ve putların işe yaramaz, mânâsız şeyler olduğunu düşünür. Bir gece yıldızları görünce “Acaba benim Tanrım bu mu?” diye düşünür, yıldızlar kaybolunca da Ay için aynı şeyi düşünür. Ay da kaybolunca Güneş’i Tanrı sanır, ancak o da batınca onun da Tanrı olamayacağını anlar. Babası onu put satmak için çarşıya gönderince o, “İşe yaramaz putları alan var mı?” diyerek onlarla alay eder, dereye başlarını sokarak “Haydi su için!” der ve hiç satmadan geri getirir. Babasının bu batıl işten vazgeçmesini ister, vazgeçmeyince de yanından ayrılır. Bir gün halk kurban kesmek için şehri terk edince puthaneye girip, bir balta ile bütün putları kırar ve baltayı da en büyük putun boynuna asar. Halk geri dönünce onu sorguya çeker, o da bu işi en büyük putun yaptığını, çünkü baltanın onun boynunda asılı olduğunu, ona sormalarını söyler. Halk, putun hareket etmeyeceğini ve konuşamayacağını söyleyince de, “Konuşamayan ve size hiçbir fayda ve zararı dokunmayan putlara ne diye tapıyorsunuz!” der. Bunun üzerine *Nemrut*, onu cezalandırmak ve öldürmek için büyük bir ateş yaktırır. Bir mancınık ile *İbrahim*’i ateşe atarlar. *Cebrail*, Allah’ın emriyle onu havada tutar ve isteğini sorar. O zaman *İbrahim Peygamber*, “Ben Allah’ın kuluyum, dileğim onadır, sana değildir. Allah ne dilerse onu yapsın.” cevabını verir. Bu olaydan sonra *İbrahim Peygamber*’e “Halîlullâh” denilmiştir. Ateşe atılan *İbrahim*, bir gül bahçesine düşer. Ateş günlerce yanar. Oysa içi, bir mucize ile gülistana dönmüştür. *Nemrut*’a, Allah’a iman çağrısında bulunduyorsa da kabul etmemesi üzerine, ailesi ve kendisine inananlarla birlikte *Bâbil*’i terk eder. Önce *Kudüs*’e, oradan da *Şam*’a gider (Pala 2003: 238). Beyitte “âfitâb”, gerçek sevgili olan “Tanrı” yerine kullanılmıştır. Ateşi gül bahçesi yapan *Tanrı*’dır.

7. Ey Nâ'ilî o turra ki çevgân-ı fitnedir

Pâmâl iken rübûdesidir gûy-ı âfitâb

"Ey Nâ'ilî! Sevgilinin alnına dökülen o büküm büküm saç, bir fitne çevganıdır. Ayaklar altında sürünürken bile güneştopunu yakalar."

Çevgân, "gûy u çevgân" oyununda *cündî* denilen atlı oyuncuların tahta topa vurmak için kullandıkları ucu eğri sopadır. *Çevgân*, eski şark milletlerinde, özellikle Türklerin oynamış oldukları bir çeşit oyunda kullanılmıştır. Karşılıklı 4 ile 10 kişilik takım hâlinde oynanan *çevgân* oyununda, taraflar at sırtında bulunur ve ellerinde değnekler ile topu hedefe sürerler. Belli bir zaman dilimi içinde topu hedefe ulaştıran takım, oyunun galibi sayılır. Avrupa'da "polo" adıyla bilinen ve hâlen oynanan oyun da budur. Oyunda bir de top, "gûy" bulunduğu için daha çok "gûy u çevgân" olarak anılır. *Çevgân*'ın uzunluğu 120 ilâ 150 cm arasında değişir, ancak ucunda kepçe yahut davul tokmağı biçiminde bir kısım bulunur ve onunla topa vurulur. Top ise ya lastik yahut bezden yapılmıştır. Yumurta biçiminde olup iki avucun kavrayabileceği büyüklüktedir. *Savlecân* da denilen *çevgân*, edebiyatta, daha çok *gûy* ile birlikte kullanılır ve *polo* oyunundan *kinâye* yapılır (Pala 2003: 111-112). Beyitte, sevgilinin saç, uçlarının kıvrımı sebebiyle *çevgân* sopasına benzetilir. Saç karışıktır ve âşıklar arasında karışıklık çıkarır. Sihir ve büyü de saçla yapılır. Tasavvufî anlamda *saç* kesret, *yüz* vahdettir. Aslında dünyaya ait olan şeyler küçük ve değersizdirler, yerlerde, ayakaltında sürünen dünya bağlantılarıdır, ama birliğe ulaşmaya engel olurlar. Öte yandan vahdete ancak kesret yenilerek ulaşılır. Beyitte kesret olan *saç*'ın yardımıyla *yüze* yani vahdete ulaşılacağı, aynı zamanda saçın güneşe benzeyen yüzü çevreleyerek vahdeti örttüğü anlatılmıştır (İpekten 1986: 148). Ayrıca Tasavvufî edebiyatta, *çevgân*, *Tanrı*'nın ezeli iradesini, *top* da insanı temsil etmektedir.

2. Gazelin Yapısalcılık Açısından İncelenmesi

2.1. Nazım Şekli: Gazel

Türk edebiyatında gazeller 4-15 beyit arasında yazılmıştır. Kesin bir kural olmamakla birlikte gazeller genellikle 5, 7, 9, 11 gibi tek sayılı beyitlerle yazılmışlardır. *Nâ'ilî*'nin bu gazelinde, Klâsik Türk şiirinde özellikle başvuru olan bir çağrışım ögesi olan rediften de faydalanılmıştır. *Nâ'ilî*'nin "âfitâb" redifli bu gazeli 7 beyitten meydana gelmektedir. *Nâ'ilî*'nin 390 gazelinin 49'u 7 beyit olarak söylenmiştir. Bu sayı da bize *Nâ'ilî*'nin 7 beyitlik gazellerinin genel toplam içerisinde üçüncü sırayı aldığını göstermektedir.

2.2. Gazelin Ses İncelemesi

2.2.1. Vezin

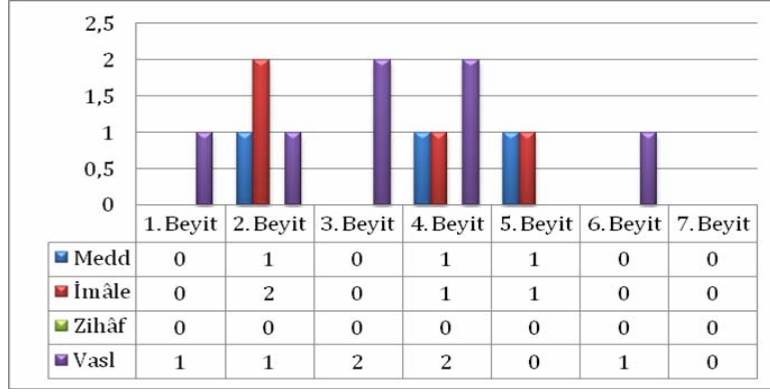
Gazel, aruzun *Muzâî bahri*'nde yer alan *mef'ûlü/ fâ'ilâtü/ mefâ'ilü/ fâ'ilün* kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp, Türk şiirinde Muzâî bahrinin en çok kullanılan kalıbı olduğu gibi, Türk aruzunun öteki kalıpları arasında da en çok başvurulan kalıplardan biridir. İlk devirlerden başlayarak kesintisiz hemen her şairin beğendiği ve benimsediği bir kalıptır. Bütün nazım şekillerinde, ama en çok kaside ve özellikle gazellerde görülür (İpekten 2007: 247).

Beyitlerin aruz kuralları açısından dengeli ve sağlam bir kuruluşu vardır. Her şey yerli yerinde, belli bir amaca yönelik olarak kullanılmıştır. Gazelde sadece 3 hecede *med* yapılmıştır. 2. beytin birinci mısraındaki "muhâl" kelimesinin ikinci hecesinde, 4. beytin birinci mısraındaki "hâl" kelimesinde ve 5. beytin ikinci mısraındaki "haşr" kelimesinde *med* yapılmıştır. 1, 3, 6 ve 7. beyitlerde ise *med* yoktur.

Aruzda vezin kusuru sayılan *imâle* sadece 4 hecede yapılmıştır. Bu imâlelerin hepsi Farsça tamlamaların tamlama i'lerine (kesre-i izâfet) rast getirilerek, kusur en aza indirilmiştir: 2. beytin ikinci mısraındaki "reng-i şikeste-i gül...", 4. beytin birinci mısraındaki "nevred-i âlem" ve 5. beytin birinci mısraındaki "aks-i ruh" tamlamalarındaki izâfet kesrelerinde *imâle* yapılmıştır.

Gazelde, 1. beytin birinci mısraındaki "hüsnün-âfet", 2. beytin birinci mısraındaki "dil-olmak", 3. beytin birinci mısraındaki "eyler-uğrayan" ve ikinci mısraındaki "mâhın-oldu", 4. beytin birinci mısraındaki "âlem-olaldan", ikinci mısraındaki "hâsıl-etmedi" ve 6. beytin ikinci mısraındaki "dûzah-olur" kelimeleri arasında *vasl* (*ulama*) vardır.

Açıklamalardan da görüleceği gibi *Nâ'ilî*'nin bu gazeli aruz açısından neredeyse kusursuz sayılır. Bu da, *Nâ'ilî*'nin aruzdaki ustalığının bir göstergesidir. Gazelin yukarıda ayrıntılarıyla açıklanan aruz özellikleri aşağıdaki grafikte gösterilmiştir. Bu grafik, gazeldeki ses uyumunu gözler önüne sermektedir.

Grafik 1: Gazeldeki aruz vezni unsurlarının dağılımı.

2.2.2. Kafiye ve Redif

Redif, şiirde ses ve anlamın odak noktasıdır. *Redif*, şiirde sadece ahenk unsuru olarak yer almamakta, âdeta bütün anlamı kendi etrafında döndüren yoğunlaşmış bir düşüncüyü barındırmaktadır. *Redif*, şiirde ahengi artırarak okuyucuyu/dinleyiciyi etkilemenin yanı sıra şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir. *Nâ'îlî* de gazelinin redifi için *Farsça* bir *birleşik isim* seçmiştir. Gazelin redifi olan “-ı âfitâb”, her beytin sonunda tekrarından ileri gelen sesi ve çağrışımı ile okuyanı/dinleyeni etkilemekte, güneşin sıcaklığını, yakıcılığını ve göz alıcılığını hissettirmektedir. Redifin gazeldeki bu durumu, gazeldeki anlam bütünlüğüne katkı sağlamaktadır.

Gazelin kafiyesi; *nîrûy*, *rûy*, *hôdrûy*, *gûy*, *âhû-y*, *bûy*, *cûy*, *gûy* kelimelerindeki “-ûy” heceleridir. *İlm-i kavâfî*’ye göre bu türlü kafiye *kafiye-i müreddefe* denir (Dilçin 2000: 61). Bunlar Klâsik Türk şiirinde *tam kafiye* değerindedir. Gür ve bol sesli bir kafiye. “-ûy” kafiyesi, şiiri yüksek sesle okurken uzatmaya, seslenmeye, sesi uzaklara duyurmaya çok uygun bir özelliktedir. Kafiye kelimelerin 5’i tek, 3’ü de iki hecelidir. Kafiye kelimelerin tamamı *Farsça*’dır. Bu kelimeler arasında *fonetik* ve *morfolojik* açıdan bir uyum sağlanmıştır: *rûy*, *gûy*, *bûy*, *cûy* ses bakımından birbirlerine çok yakın kelimelerdir. Kafiye kelimelerin 6’sı isim, 1’i de birleşik sıfattır. Gazeldeki kafiye kelimelerin isim ve sıfattan oluşması, şairin burada hareketten çok niteleme ve belirtmeye ağırlık vermesiyle ilgilidir.

Görüleceği gibi, ses unsurları olan *kafiye* ve *redif* olarak seçilen kelimelerin hepsi, gazelin ritmini oluşturma yanı sıra, gazelin anlam dünyasına da pek

çok şey katmaktadırlar. *Kafiye* ve *redif*, bu yönleri ile gazele açılan kapının anah-tarları konumundadırlar.

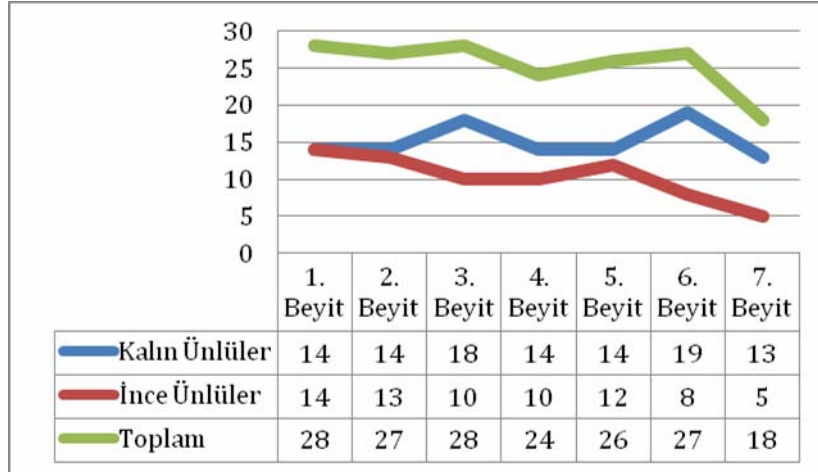
2.2.3. Ünlü ve Ünsüzler

Gazelin ses yapısı, aşağıdaki tablo ve grafiklerden de anlaşılacağı gibi *yumuşak* bir görünüm sergilemektedir. *Osman Horata*'ya göre; "Ünsüzlerin hâkim olduğu şiirler hareketli, akıcı; ünlülerin çoğunlukta olduğu şiirler ise daha du-rağan bir yapıya sahiptir. Bunların birbirlerine eşit sayıda olduğu şiirlerde ise bu nitelikler arasında bir denge ve birinden diğerine bir geçiş vardır." (Horata 2002: 381). *Nâ'îlî*'nin bu gazelinde genel toplama bakıldığında, ünsüzlerin, özel-likle de *yumuşak* ünsüzlerin gazele hâkim olduğu görülmektedir. Bu da gazelin ses gücünün ve akıcılığının bir göstergesidir.

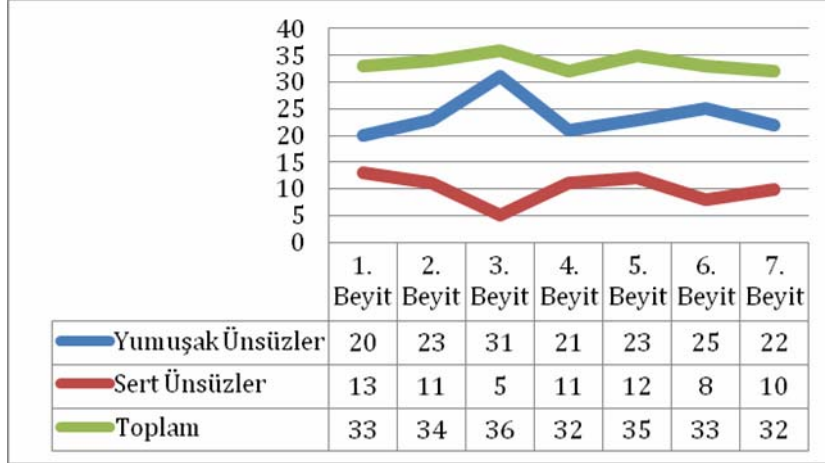
Tablo 1: Gazeldeki ünlü ve ünsüzlerin dağılımı.

Beyitler	1	2	3	4	5	6	7	Toplam
Yumuşak Ünsüzler	20	23	31	21	23	25	22	165
Sert Ünsüzler	13	11	5	11	12	8	10	70
Kalın Ünlüler	14	14	18	14	14	19	13	106
İnce Ünlüler	14	13	10	10	12	8	15	82
Toplam	61	61	64	56	61	60	60	423

Grafik 2: Gazelde kullanılan kalın ve ince ünlülerin beyitlere göre dağılımı.



Grafik 3: Gazelde kullanılan yumuşak ve sert ünsüzlerin beyitlere göre dağılımı.



Kalın ve ince ünlülerin beyitlere göre dağılımının gösterildiği yukarıdaki grafiğe bakıldığında, toplamda kalın ve ince ünlülerin beyitlere neredeyse eşit dağıldığı görülmektedir. Bir tek son beyitte ünlü sayısı bir düşüş göstermiştir. Bu düşüş, beyte “Ey Nâ’ilî” diye başlayan şairin, yüksek seste bir seslenişten ziyade, bir iç monolog gibi daha düşük tonda bir sesle kendine hitap etmesinden kaynaklanmaktadır. 1, 2, 4 ve 5. beyitler birbirleriyle ses açısından örtüşürken, 3. ve 6. beyitlerde bir kırılma göze çarpmaktadır. Kalın ünlülerin hâkim olduğu bu beyitlerde daha tok bir sesle gerçekler ortaya konulmaya çalışılır. Aynı durum aşağıdaki yumuşak ve sert ünsüzlerin beyitlere göre dağılımının gösterildiği aşağıdaki grafikte de gözlenmektedir. Âdeta her iki grafik birbiriyle örtüşmektedir. Klâsik Türk şiirine bakıldığında, ünlü ve ünsüzlerle ilgili düzenlemelerin, belirli bir sistem dâhilinde tekrarlanmasıyla meydana gelen ahengin yarattığı iç musiki veya Yahya Kemal’in ifadesiyle derûnî ahenk dikkati çekmektedir (Beyatlı 1984: 5). Yukarıdaki grafikler Nâ’ilî’nin bu gazelinde de, ünlülerin ve ünsüzlerin kendi aralarındaki ve beyitlere dağılımındaki paralelizmini, gazelin derûnî ahengini gözler önüne sermektedir.

2.2.4. Ses ve Söz Tekrarları

Nâ’ilî’nin bu gazelinde ünlü ve ünsüzlerin beyitlerin anlamıyla uyuşan bir dağılım içinde bulunması, şiirin ses açısından dengeli yapısının sonucudur. Gazelin tamamında “a/â” ünlüsünden 55, “e” ve “i/î” ünlülerinden 34’er, “u/û” ünlüsünden 25, “r” ünsüzünden 31, “n” ünsüzünden 20, “t” ünsüzünden 17 ve

“y” ünsüzünden de 15 adet bulunmaktadır. Bu sesler anlam tabakasının inşasında önemli bir yere sahiptirler ve ünlüler kendi arasında, ünsüzler de kendi arasında dengeli bir dağılım göstermektedir. Bu seslerden “a/â” ünlüsünün gazelde çok kullanılmış olması, gazelin redif kelimesinde iki adet bulunmasına ve “i/î” ünlüsünün sıkça kullanılması da izâfet kesresinin bu sestten oluşmuş olmasına bağlanabilir. Aynı şekilde listede “y” ünsüzünün de kullanım sıklığının sebebi olarak, gazelin kafiyesini oluşturan ünsüz olması gösterilebilir.

Nâ’ilî’nin bu gazelinde odak noktasını oluşturan ünsüzlerden biri “r” dir. Aşağıdaki beyit “r” sesiyle kurulmuş *aliterasyona* bir örnektir:

Aks-i ruhun o bâdeye bir kerre kim düşer

Tâ haşr lâ-y-ı hummu verir bûy-ı âfitâb

G 11/5

“a/â” ünlüsünün tekrarı da, *Nâ’ilî*’nin bu gazelinde *asonans* oluşturmaktadır:

Sahrâ-neverd-i âlem olaldan o hâl-veş

Bir nâfe hâsıl etmedi âhû-yı âfitâb

G 11/4

Nâ’ilî bu gazelinde redif kelimesi “âfitâb”ın dışında, şiirin ahenk unsurlarından olan söz tekrarına başvurmamıştır.

2.3. Gazelin Sözdizimi İncelemesi

2.3.1. Kelime Çeşitleri ve Yapıları

Gazelin 86 kelimelik kadrosunda 47 *Farsça*, 21 *Türkçe* ve 18 *Arapça* kelime bulunmaktadır. Bu kelimelerin 50’si *isim*, 7’si *fiil*, 18’i *sıfat*, 2’si *zarf*, 6’sı *edat*, 3’ü de *ünlem*dir. İsimlerin 34’ü gibi büyük çoğunluğu *Farsça* iken, *Türkçe* hiç isim kullanılmıştır. Buna karşılık, zarfların ve fiillerin tamamı *Türkçe*dir. Ayrıca sıfatların da 7 tanesi *Türkçe*dir. *Farsça* kelimelerin sayısal bakımdan üstünlüğüne rağmen *Türkçe* kelimelerin, yer ve fonksiyonellik açısından daha etkili olduğu, bu özellikleriyle sayısal yönden denklik hissi verdiği söylenebilir. Bunun yanında, *Farsça* ve *Arapça* isimlere getirilen 7 çekim eki ve 3 bildirme eki *Türkçe* morfoloji kurallarının, kelime kadrosu üzerindeki etkisini göstermektedir. Gazelin kelime kadrosu aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Tablo 2: Gazelin kelime kadrosu.

	İsim	Fiil	Sıfat	Zarf	Edat	Bağlaç	Ünlem	Toplam
Türkçe	0	7	7	2	2	0	3	21
Farsça	34	0	9	0	4	0	0	47
Arapça	16	0	2	0	0	0	0	18
Toplam	50	7	18	2	6	0	2	86

2.3.2. Tamlama Çeşitleri ve Yapıları

Gazeldeki isim ve sıfat tamlamalarının büyük çoğunluğu *Farsça* dilbilgisi kurallarına göre yapılmıştır. *Türkçe*, *Farsça* ve *Arapça* isim ve sıfatlar, *Farsça* tamlamalarda bir araya gelmişlerdir. Gazelde 16 tane ikili tamlama, 3'ü 3 kelime-den, 1'i de 4 kelimedenden oluşan zincirleme isim ve sıfat tamlaması olmak üzere toplam 20 tamlama vardır. Tamlamaların gazelde fazla sayıda kullanılmasında, şairin mensubu bulunduğu *Sebk-i Hindî*'nin etkisi büyüktür. Tamlamalar marifetiyle anlam yoğunlaştırılmış, az sözle çok mânâ ifade edilmeye çalışılmıştır. Gazelin neredeyse tamamını ören tamlamaların çokluğunda, şairin kafiye ve redifi tamlama ile oluşturmasının etkisi büyüktür. Gazelin tamlama tablosu ise aşağıdaki gibidir:

Tablo 3: Gazelde geçen tamlamalar.

İkili Tamlamalar	Üç Kelimeden Oluşan Tamlamalar	Dört Kelimeden Oluşan Tamlamalar
tâb-ı hüsn (Farsça İ.T.)	âfet-i nîrûy-ı âfitâb (Farsça İ.T.)	reng-i şikeste-i gül-i hôdrûy (Farsça İ.T.)
rûy-ı âfitâb (Farsça İ.T.)	haclet-pezir-i reng-i ruh (Farsça İ.T.)	
mânend-i zerre (Farsça İ.T.)	feyz-âşinâ-yı dâğ-ı dil (Farsça S.T.)	
mahv-ı vücûd (Farsça S.T.)		
gûy-ı âfitâb (Farsça İ.T.)		
sahrâ-neverd-i âlem (Farsça İ.T.)		
âhu-yı âfitâb (Farsça İ.T.)		
aks-i ruh (Farsça İ.T.)		
lây-ı humm (Farsça İ.T.)		
bûy-ı âfitâb (Farsça İ.T.)		
nahl-i tâze (Farsça S.T.)		
gûlâr-ı kûy (Farsça İ.T.)		
gûlbûn-firâz-ı dîzah (Farsça İ.T.)		
cûy-ı âfitâb (Farsça İ.T.)		
çevgân-ı fitne (Farsça S.T.)		
gûy-ı âfitâb (Farsça İ.T.)		

2.3.3. Cümle Çeşitleri ve Yapıları

Nâ'ilî'nin 7 beyitlik bu gazeli toplam 12 cümleden meydana gelmektedir. Cümlelerin pek çoğu yüklemi sonda olmayan devrik cümlelerdir. Gazelde ağırlıklı olarak *Farsça* kelimeler kullanılmış olmasına rağmen, cümle yapıları tamamıyla *Türkçe*dir. Şair, gazeline “Ey!” ünlemi ile başlayan bir ünlem cümlesi ile,

bir seslenme ile giriş yapmıştır. Gazelin geneline *geniş zaman* hâkim iken, 3. ve 4. beyitlerde şair, *görülen geçmiş zamanı* kullanmıştır. Buralarda şair, yakın geçmişte yaşananlara atıfta bulunmakta ve aynı zamanda sitemini belirtmektedir. Şair ayrıca, taze bir fidana benzeyen sevgiliye seslendiği altıncı beyitte, “Güneş ırmağı, senin bulunduğun gül bahçesine benzeyen yerlere bir uğrayıp geçse, cehennemde gül fidanları yetiştirir.” diyerek *şartlı* bir cümle kullanmıştır.

Tablo 4: Gazelin cümle çeşitleri.

	Cümle Sayısı	Yüklem Türüne Göre	Anlamına Göre	Yapısına Göre	Ögelerinin Dizilişine Göre
1. Beyit	1	İsim	Ünlem		Eksiltili
2. Beyit	1	İsim	Olumlu	Girişik-Bileşik	Devrik
3. Beyit	2	Fiil	Olumlu	Girişik-Bileşik	Devrik
		Fiil	Olumlu	Basit	Devrik
4. Beyit	1	Fiil	Olumsuz	Girişik-Bileşik	Devrik
5. Beyit	2	Fiil	Olumlu	ki’li Birleşik	Kurallı
		Fiil	Olumlu	Basit	Devrik
6. Beyit	2	İsim	Ünlem		Kurallı
		Fiil	Olumlu	Şartlı Birleşik	Devrik
7. Beyit	3	İsim	Ünlem		Kurallı
		İsim	Olumlu	ki’li Birleşik	Kurallı
		İsim	Olumlu	Girişik-Bileşik	Devrik

Tablo 5: Gazelin cümlelerinde zaman ve şahıs.

	Şekil ve Zaman	Şahıs
1. Beyit		
2. Beyit	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs
3. Beyit	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs
	Görülen Geçmiş Zaman	Teklik 3. Şahıs
4. Beyit	Görülen Geçmiş Zaman	Teklik 3. Şahıs
5. Beyit	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs
	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs
6. Beyit	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs
7. Beyit	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs
	Geniş Zaman	Teklik 3. Şahıs

2.4. Gazelin Anlam İncelemesi

Gazelin arka plânın ortaya konulduğu şerh kısmında belirtildiği gibi, *Nâ'ilî*'nin bu gazeli, çok çeşitli tasvir ve nitelermelerle şairin ruh hâlini yansıtmaktadır. Gazelin anlatım plânının gösterildiği aşağıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere, şair sözünü âşığa emanet ederek, tasavvuf yolundaki ilerleyişinde önüne çıkan engellerle mücadelesini ve çoğunlukla da başarısızlığını anlatmıştır.

Tablo 6: Gazelin anlatım plânı.

Beyitler	Gönderici (Anlatıcı)	Bildiri (İleti, Nesne)	Alıcı
1. Beyit	Şair	Sevgilinin güzelliğinin parlaklığı karşısında güneşin ışığının sönük kalması ve güneşin kırmızı renginin, sevgilinin yanağının rengi karşısında duyduğu utançtan kaynaklanmış olması. Güneşe ışığını veren İlâhi sevgili Tanrı olduğuna göre, güneşin bu büyük nur karşısındaki aczi.	Sevgili
2. Beyit	Âşık	Rengini güneşin solgun renginden alan yaban gülünün, gönül yarasının feyzine aşına olmasının mümkün olmadığı.	Güneş
3. Beyit	Şair	O yüzü aya benzeyen sevgilinin, güneştopuna benzeyen mahalline uğrayan herkesin, tıpkı zerre gibi varlığını ortadan kaldıracacağı.	Âşık/ Rakib
4. Beyit	Şair	Dünyanın bütün çöllerini dolaşıp durduğu hâlde, güneş ahusunun, sevgilinin yüzündeki benin renginde ve kokusunda bir misk kokusu elde edemediği.	Güneş Ahusu
5. Beyit	Şair	Sevgilinin yanağının görüntüsünün, bir defa o şaraba düşmesi ile bu şarabın alındığı küpün tortusunun kıyamete kadar güneşin kokusunu vereceği	Sevgili
6. Beyit	Şair	Güneş ırmağının, taze bir fidana benzeyen sevgilinin mahalli olan gül bahçesine uğraması hâlinde, cehennemde bile gül fidanları çıkaracağı.	Sevgili
7. Beyit	Şair	Sevgilinin alınına dökülen o büklüm büklüm saçın bir fitne çevgânu olduğu, ayaklar altında sürünürken bile güneştopunu yakalayabileceği.	Şair

Sonuç

Klâsik Türk edebiyatının çözülmesi gereken en acil ve önemli sorunu, gelecek içinde yer alan bir sanatçının ve sanat eserinin nasıl inceleneceği, hakkında nasıl hüküm verileceği, bunun ölçütlerinin ne olacağı gibi hususların çözülmesidir. Bu tür metinlerin alımlanması sürecinde, okurun deneyimleri, özel ve toplumsal yaşantısı, dünya görüşü, değer yargıları, kültür birikimi gibi pek çok etken rol oynamaktadır. Klâsik Türk şiiri söz konusu olduğunda, günümüz okuru ile metnin oluştuğu dönem arasındaki uzaklık, kendi bağlamı içinde, metnin alımlanma sürecini bir kat daha güçleştirmektedir. Dolayısıyla Klâsik Türk şiirinin zenginliğini günümüz okuruna tanıttak en önemli kaynakların başında, bu alandaki şiir incelemeleri gelir. Bu alanda çalışacak olan araştırmacı, metin ile kendi zamanının Klâsik Türk şiiri okuru arasında bir köprü olma niteliğine yükselir. Sonuç itibarıyla, bir Klâsik Türk edebiyatı araştırmacısı, incelemek üzere ele alacağı metinleri bir edebiyat geleneğinin içine oturtabilmek ve bu kapalı metinleri açabilmek için anahtarlara ihtiyaç duyar. Bu anahtarlar da, metodik yaklaşımlardır. Klâsik metinlerin şiir sanatındaki ve genel büyük hikâye içindeki yerini, bağlarını, dille ilişkisini ve dahası, benzer metinlerle oluşturduğu bütünü görebilmek için, kuramsal okumalara ihtiyaç vardır. Bu çalışma, geleneksel şerh yöntemiyle modern teori arasında bağlantı kurarak *Nâ'îlî*'nin gazelinin geniş anlamını sezdirmeyi hedeflemiştir. ©

KAYNAKLAR

- BAYRAV, Süheyla, (1998), *Yapısal Dilbilim*, Multilingual Yay., İstanbul.
- BEYATLI, Yahya Kemal, (1984), *Edebiyata Dair*, İstanbul.
- CANPOLAT, Hülya, (2006), *Sa'dî'nin Gülistân Ön Sözüne Yapılan Türkçe Şerhlerin Karşılaştırılmalı İncelenmesi*, Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, İzmir.
- DOĞAN, Muhammet Nur, (1999), "Metin Şerhi Üzerine", *Osmanlı Dîvân Şiiri Üzerine Metinler*, hzl. Mehmet Kalpaklı, YKY, İstanbul.
- EAGLETON, Terry, (1996), *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay, İstanbul.
- ERDEM, Mehmet Dursun, (2003), "Dilbilimsel Eleştiri", *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, Hece Yay., Mayıs-Haziran-Temmuz, Özel Sayı: 6, Ankara.
- ERKAL, Abdulkadir, (2009), *Dîvân Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yay., Ankara.
- GÜRER, Abdulkadir, (1987), *Hâfız Dîvânı'nın Türkçe Tercüme ve Şerhleri*, Ankara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- HORATA, Osman, (2002), "Necâtî Bey'den Bâkî'ye Döne Döne", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.
- İNALCIK, Halil, (2006), "Klâsik Edebiyat Menşei: İranî Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musâhib Şairler", *Türk Edebiyatı Tarihi*, KTB Yay., Ankara 2006, s. 221-282.
- İPEKTEN, Halûk, (1986), *Nâ'îlî*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.
- _____, (2007), *Nâ'îlî (Hayatı Sanatı Eserleri)*, Akçağ Yay., Ankara.
- KUŞEYRÎ, Abdülkerim b. Havazin, (1981), *er-Risâle*, çev. Süleyman Uludağ, İstanbul.
- MORAN, Berna, (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay. İstanbul.
- ERTEK, Yasemin, (1994), *Sûdî-i Bosnavî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız'ı*, Ege Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- NÂ'İLÎ, (1990), *Dîvân*, hzl. Halûk İpekten, Akçağ Yay., Ankara, 341 s.
- PALA, İskender, (2003), *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yay., İstanbul 2003.
- PIAGET, Jean, (1999), *Yapısalcılık*, çev. Ayşe Şirin Okyayuz Yener, Doruk Yay., Ankara.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ, (1994), *Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- UÇAR, Şahin, "Mânâ ve Mazmun", *Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı*.
- ULUDAĞ, Süleyman, (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- VARDAR, Berke, (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yay., İstanbul.
- YÜCEL, Tahsin, (2005), *Yapısalcılık*, Can Yay., İstanbul.