

## İKİ GAZELLİK BİR HİKÂYİYİ DUYGU UNSURLARI BAKIMINDAN OKUMAK

-Dehhâni'nin 'Olur' ve 'Eyledi' Redifli Gazelleri-\*

Aydın KIRMAN\*\*

### ÖZET

Bu çalışmada, Anadolu'da klâsik Türk şiirinin "lâdini" denilebilecek ilk örneklerini verdiği çeşitli kaynaklarda vurgulanan ve XIII veya XIV. asır şairi olduğu hususu 80 yıla yakın bir süredir tartışılan Hoca Dehhâni'nin iki gazeli ele alınmıştır. İlki "olur", ikincisi "eyledi" redifli iki gazel, muhtevaca birbirinin devamı bir duygu hikâyesi özelliği gösterdiğinden, her iki gazel birbirleriyle duygu unsurları bakımından ilişkilendirilerek okunabilir. Bu incelemede, gazellerde dile gelen duygu unsurlarından bir tip hikâyesi geliştirilmesinin ipuçları ele alınmaya çalışılmıştır. Böylece beyitlerin tavrı, eda ve psikolojik gerilim unsurları açısından birbirleriyle ilişkilendirilmesi, iki gazelden tek bir tip hikâyesinin gelişiminin takip edilebileceğini göstermektedir. İki gazelin, duygu unsurları bakımından her dönem okuyucusunun kendinden bir şeyler bulacağı bir evrensellik kalitesini yakalamış olup olmadığı, birer klâsik olarak değerinin ne olduğuna dair bazı metin içi belirlemeler de, buradaki incelemenin peşine düştüğü hususlardandır.

**Anahtar Kelimeler:** Gazel, Dehhâni, duygu unsurları, hikâye, evrensellik

### READING A STORY WITH TWO GAZELLES IN TERMS OF EMOTIONAL COMPONENTS

-Dehhâni's Gazelles with "Olur" and "Eyledi" Redifs-

### ABSTRACT:

In this study, two gazelles of Dehhâni have been examined. It has been emphasised in various resources that he created the first examples of the classical Turkish poetry in Anatolia that can be considered as "irreligious". For about 80 years, it has also been discussed whether he can be considered as a poet of the 13th or 14th century. The two gazelles, one with "olur" redif, the other with "eyledi" redif, contain aspects of a story of successive emotions in terms of their contents. Therefore, they can be read in relation with emotional components.

In this study, the clues for forming a story of typification composed of emotional components expressed in the gazelles have been worked on. As a result, relating the couplets regarding the components of manner, tone, and psychological tension, it has been suggested that the progression of a single story of typification from these two gazelles can be observed. Whether the two gazelles have reached a universal quality in which readers of any period can find something related to themselves and some textual parameters indicating what their values are as classical works are among the issues this study seeks for.

**Key words:** Gazelle, Dehhâni, emotional components, story, universality.

---

\* Bu çalışmanın altı sayfalık kısaltılmış şekli, Erciyes Üniversitesi Klâsik Türk Edebiyatı Topluluğu'nun düzenlediği (*Prof. Dr. Tunca Kortantamer Hatırasına*) I. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu'nda "Dehhâni'nin İki Gazelindeki Tek Hikâyeyi Duygu Unsurları Bakımından Okumak" adıyla 25 Mayıs 2007 tarihinde Kayseri'de bildiri olarak sunulmuştur.

\*\* Yard. Doç. Dr., Muğla Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi (*aydinkirman@gmail.com*).

Bu çalışmada, Anadolu'da klâsik Türk şiirinin lâdini denilebilecek ilk örneklerini verdiği çeşitli kaynaklarda vurgulanan ve XIII veya XIV. asır şairi olduğu hususu 80 yıla yakın bir süredir tartışılan<sup>1</sup> Hoca Dehhâni'nin iki gazeli<sup>2</sup> ele alınacaktır. Daha doğrusu, Dehhâni'ye ait oldukları yaygın kanaati hâlen sürmekle birlikte, böyle olmadığı da bir ara iddia edilmiş bulunan<sup>3</sup> bu çalışmada ise, birbiriyle muhtevaca ilgisi olduğu varsayılarak bir arada değerlendirilen söz konusu gazellerdeki aşk hikâyesi, duygu unsurları bakımından incelenecektir. Bu durumda bu incelemede de, gazellerin Dehhâni'ye ait olduğu kanaati paylaşılmaktadır ki, burada asıl önemli olan çalışmanın amaç ve kapsamı itibarıyla bu gazellerin gerçekte kime ait olduğu değil, duygu hikâyesi bakımından muhtevaları ve birbirleriyle olan tematik ilişkilerinin düşündürdükleri<sup>4</sup> olacaktır. Bir metnin incelenmesinde ise, "metin tercihiyle, daha en baştan objektiflik iddiasının kaybolduğu"nu kabul eden bu teşebbüsün gerekçelerinin de açıklığa kavuşturulması yerinde olabilir.

Son çeyrek asır içinde yeni kurulan ve kurulacaklar da dâhil, vakıf üniversiteleri ile birlikte sayısı yüzü çoktan geçmiş olan Türk üniversitelerinin taşrada bulunanlarında Türk Dili ve Edebiyatı öğrenimi gören öğrencilerin başvuru eserleri konusunda içinde

<sup>1</sup> Fuat Köprülü'den beri zaman zaman zaman zaman bu problemle ilgili olarak hayatı hakkında fazla bilgi olmayan Hoca Dehhâni'nin hangi dönemde yaşadığı üzerine tartışmalar ve geniş bir bibliyografya için bkz. Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Edebiyat Tarihi-Metinler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1994 s. 56-58; Ahmet Atilla Şentürk-Ahmet Kartal, *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul (Ekim) 2004, s. 96-104 dışında özellikle, İsmail Ünver, "Hoca Dehhâni", *TDVİA*, XVIII, İstanbul 1998, s. 187-188.

<sup>2</sup> Bu gazellerin incelenmesinde, Dehhâni'yi XIII. yüzyıl şairleri arasında göstermeyi tercih eden ve aidiyetleri tartışmalı bu gazellerin Dehhâni'ye ait olduğu görüşüne bağlı kaldığı anlaşılan Mengi'nin *Eski Türk Edebiyatı Metinler* kısmındaki malzeme esas alınmıştır.

<sup>3</sup> Bu gazellerin Dehhâni'ye ait olduğu kanaatinin yerleşmesine sebep olanlardan Mansuroğlu ve Banarlı'nın dışında, aksine bu gazellerin XVI. asır şairlerinden Kemalpaşazâde'nin olduğunu iddia ederek metinleri bazı filolojik düzeltmelerle araştırma dünyasına sunmuş bulunan İlaydın'ın görüşlerini karşılaştırmak için, sırasıyla bkz. Mecdut Mansuroğlu, *Anadolu Türkçesi (XIII. Asır) Dehhâni ve Manzumeleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti Yayını, nr. 2 İstanbul 1947; Nihad Sâmî Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB, Cilt: 1, İstanbul 1983, s. 344-346; Hikmet İlaydın "Dehhâni'nin Şiirleri" *Ömer Aşım Aksoy Armağanı*, TDK Yay.: 449, Ankara 1978, s. 137-176.

<sup>4</sup> Klâsik Türk edebiyatındaki pek çok gazelde "tahkiye" ve "tasvir" bulunabileceği meselesini sistematik bir bakışla genel olarak sunan bir çalışma için bkz. Saadet Erköse, "Divan Şiiri Gazellerinde Tasvir ve Tahkiye", *İlmî Araştırmalar*, Sayı: XVIII, Gökkuşbu, İstanbul 2004, s. 45-59 (Bu yayına dikkat çekerek, görmemi sağlayan Sayın Halil Açıkgöz'e teşekkür ederim).

buldukları şartlar, Ankara ve özellikle İstanbul'dakilerle aynı değildir. İşte bu olumsuz şartlar dikkate alınarak hazırlanmış ve Türk üniversitelerinin bir kısmında on yıldan fazladır "ders kitabı" olarak hâlâ kullanılmakta olan Eski Türk Edebiyatı Tarihi'nde klâsik metinlerle, ortaöğretimden sonra ilk defa lâyıkıyla karşılaşan öğrencilerin Anadolu'daki klâsik Türk şiiri geleneğinin ilk örneklerinden başlayarak şiir külliyyatına dair edinecekleri izlenimler son derece önemlidir. Türk şiiri tarihinde geriye doğru gidildikçe şiire karşı olumsuz önyargı sergiledikleri ve bu nedenle de mesafeli durdukları gözlenen öğrencilerin, ortaöğretimden gelen belirli bir sabit fikir eşiğini aşmalarında son derece seçici olunması<sup>5</sup> gerektiğinden hareketle olsa gerek, söz konusu eserde Dehhâni'nin iki lirik gazeli metinler listesinin baş kısmında yer almaktadır.<sup>6</sup>

İfade malzemesi dile dayanan, insanda estetik zevk ve heyecan uyandıran edebî eser çerçevesi içinde ilk göze çarpan şiir sanatı olsa gerektir. Asırlar öncesinden günümüze gelmiş olsa da, şiirlerin içinde vaktiyle yaşamış ve hissetmiş insanlardan izler vardır. İnsan, büyük ölçüde duygularıyla insan özelliği gösterdiğinden, hangi zamana ait olursa olsun genel olarak bütün şiirler,<sup>7</sup> içlerinde yaşayan ve hisseden gerçek ya da kurgu hâlindeki insanların, "insan"ın özülüyle ilgili âdeta şifreli işaretlerini barındırırlar. Şiir okuma işi, bir bakıma bu şifreleri çözme ve anlamlandırma faaliyeti olduğu kadar, bir yandan da eserden estetik izlenimler ve yargıların edinildiği zihinsel ve duygusal bir süreçtir.<sup>8</sup> Araştırma dünyasında genel olarak metinlere nasıl yaklaşılmaması gerektiği hakkında teorik tartışmalar, yeni arayışlar ve bunların uygulamaları devam

<sup>5</sup> Yazarın, "merak ve ilgi uyandırma"dan yana bilinçli bir çaba içinde olunması gerektiğine dair tutumu ve çeşitli vesilelerle bunu hatırlatarak dile getirdiği görüşleri için meselâ bkz. Mine Mengi, *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ, 1. b. Ankara 2000, s. 7-8; "Divan Edebiyatı Öğretiminin Sorunları ve Bazı Çözüm Önerileri", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim* (Divan Edebiyatı Özel Sayısı), S. 77-78 (Temmuz-Ağustos) 2006, s. 16-19.

<sup>6</sup> İlk baskılarında sayfa numarasız metinler kısmının ilk iki gazeli olan bu şiirler, kitabın son baskısında da Dehhâni'ye ait gazeller olarak yer almaktadır. Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, 11. b., Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 269-270.

<sup>7</sup> Klâsik Türk şiirinin anlam dünyasında, insanî duyguların yeri ve rolünü ele alan bir çalışma için bkz: Nâmik Açıkgöz, "Klâsik Türk Şiirinde Beşerî His ve Hasletler", *Journal of Turkish Studies* (Türklük Bilgisi Araştırmaları), Harvard University, Volume 27/I, s. 1-17.

<sup>8</sup> Özdemir İnce'nin, ("Okuma, Etkin Bir Anlam Kurma Sürecidir") alt başlığındaki iddiasına hak vermemek mümkün değildir (Özdemir İnce, *Tabula Rasa* ("Parçalanmış Şiir"), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. b., İstanbul -Kasım-2002, s. 34).

etmektedir.<sup>9</sup> Bu incelemede ise, bu konuların önemi göz ardı edilmemekle birlikte, teorik birikimin tartışılması ve belirli bir yöntemin uygulanması yönüne gidilmeden, iki gazelin eklektik bir şekilde okunması yoluyla, gazelerde dile gelen duygu unsurlarından çıkarılan bir tip hikâyesinin ipuçları ele alınmaya çalışılacaktır. Tabii, metinleri ne salt kendi zamanı içinde hapsederek ne de o zamandan tamamıyla kopartıp yalnızca yaşanan zamanın şartları içinde değerlendirmek sağlıklı bir yaklaşımdır. Öyleyse farklı zaman dilimlerinde yer alan insanların duygularında güçlü ortaklıklar bulunabileceği ve şiiri edebî ve/veya ebedî kılanın da bu olduğu fikri, incelemede daima göz önünde bulundurulmuştur.

Dehhânî'nin ilki "olur", ikincisi "eyledi" redifli iki gazeli, muhteva bakımından birbirinin devamı bir duygu hikâyesi özelliği gösterdiğinden, her iki gazeli, duygu unsurları bakımından ilişkilendirilerek okunabilir. Bu gazellerin hangisinin önce, hangisinin sonra yazıldığı bugünden bilinemese de, duygu hikâyesinin gelişimi bakımından belki de teklif edilen sırayla okunması tercih edilebilir ki, burada da esasen bu yapılmıştır. Yine, gazeli şâiri, insanın özüne dair bazı duyguları metinlerine yerleştirdikten hemen sonra kaderi bakımından eserinden ayrıldığına göre, gazellerin büyük ölçüde kendi çerçevesi içinde okunması metni her yönüyle okuma sayılmasa da, bir yönüyle ele alan bakış açılarından sadece birini göstermektedir.

Her iki gazeldeki beyitlerin zaman zaman birbiriyle tavır, eda ve psikolojik gerilim unsurları açısından ilişkilendirilmesi, iki gazelde bir "nehir hikâye" olduğu yönünde bazı şüpheler uyandırmaktadır. Kimi şâir ve eleştirmenler, şiirde hikâye olmasını "manzumecilik" olarak değerlendirebilirler. Ne var ki, şiir tarihi ve hatta estetiği açısından bakıldığında böylesi bir yaklaşım her zaman doğru olmayabilir ve bu anlamda bazı şiir metinlerine haksızlık edilmiş olabilir. Klâsik metinlerin devrinin, meselâ olay örgüsüne dayalı

<sup>9</sup> Metin şerh, tahlil ve tenkidi üzerine genel değerlendirme ve teklifler, son zamanlarda akademik dünyada olduğu kadar öğrenci el kitaplarında da derli toplu bir şekilde gündeme gelen problemlerdendir. Meselâ XX. yüzyılın ilk yarısından günümüze kadarki süreçte, Ali Nihad Tarlan'ın "Metinler Şerhine Dair" (*Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1981, s. 187-202); Tunca Kortantamer'in, "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi" (*Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. VIII, İzmir 1994, s. 1-10); Eski Türk Edebiyatı Makaleler, - yay. haz. Şerife Yağcı, Fatih Ülken- KTB Yayınları, Ankara 2004, s. 55-64); Mine Mengi'nin, "Metin Şerhi, Tahlili, ve Tenkidi Üzerine" (*Divan Şiiri Yazıları*, s. 72-80); İsmail Hakkı Soyak'ın, "Metin Şerhi" (*Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, 3. b., Ankara 2005, s. 303-313); Muhsin Macit'in, "Metinler Şerhi ve Tahlili" (*Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, s. 335-336) gibi hemen akla geliverenleri dışında da pek çok değerli çalışma, meseleyi geniş bir çevreye yaymıştır.

türlerin “mesnevî” adıyla manzum bir şekilde işlendiği dönem olduğu unutulmamalıdır. Bu durumda şiirde de küçük küçük hikâye unsurlarının olabileceği, pek çok unsurun nazım şekilleri ve türleri arasındaki sınırların henüz lâyıkıyla berraklaşmadığı bir zamanda iç içe kullanılabileceği düşünülmelidir. Meselâ, didaktik tarzın manzum eserlerde fazla rağbet bulması da, bu kabilden sayılabilir. Şu hâlde, iki gazelde dile getirilen duyguların, yaşayan bir insanın zaman, mekân ve olaylarla gerçek bir varlık kazanması gibi, belirli bir hikâye çerçevesinde sunulması, kalıcılık ve tesirli oluş endişesiyle işlendiğini akla getirmektedir.

Burada incelenen gazelerde her şeyden önce şiir oldukları için duygular; sonra, insan işlendiği için hikâye ve nihayet insana hitap ettiği için de nasihat vardır. Gazeller, işte bu özellikleriyle, tamamıyla kendi ortaya çıkış dönemlerini yansıtmaktadırlar. Fakat “edebî”, üstelik de “klâsik” bir metnin sırf kendi devrinin şartlarıyla sınırlı olmaması gerekir. İşte, gazellere bu bakımdan dikkat edildiği takdirde, kendi zamanını aşan duygu unsurlarını bulundurup bulundurmadıkları, hâlâ ilgi ve merak çekip çekmeyebilecekleri yönünden “klâsik” olarak değerlerinin ne olduğunun metin içi belirlemeleri son derece önemlidir. Burada ele alınan gazellerdeki mekân unsurları başlı başına hikâye denebilecek kadar zengin; zaman, berrak bir şekilde fark edilecek kadar belirgin değildir. Vak’a unsuru ise, fazla entrika bulundurmayan sade bir gelişimle seyretmektedir. Gazellerdeki insan modellemesine gelince, bunlar her dönemde örneklerine rastlanabilecek bir duygu macerasının belirli rolleriyle, dahası belirli tiplerin rollerinin hissedişleriyle görünüme ulaşmıştır. İnsan unsuru, böylesi bir kurguda, esasında çeşitli duygu hâllerinin ifade edildiği bir “hikâyeye öykünme” ile tasarlanmış gibidir. Şu hâlde, zaten daha çok soyuta meyilli bir edebî geleneğin, insanı duygularıyla öteki hikâye unsurlarının çok çok üstünde dalgalandırma ve her devre yayma çabasını görmemek mümkün değildir. Öyleyse, gazellerdeki insan duyguları, belirli bir zamana sıkıştırılmayacak kadar aşkın bir varlığa sahip olup her devir insanı, insanın özüne dair bu duygu hâllerinde kendini ilgilendirecek bir taraf bulabilir.

Aruzun “remel” bahrinden Türk şâirlerince en fazla rağbet gören “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” vezninin<sup>10</sup> tercih edildiği her iki gazelden ilkinde kafiye ve redif –ân olur, ikincisinde ise –âd eyledi” şeklinde dikkat çekmektedir. Gazellerdeki kafiye ve redifler,

<sup>10</sup> Türk edebiyatında % 31.4 oranla en fazla kullanılan bu kalıp ve diğerlerinin istatistikî durumu için bkz. Yakup Şafak, *Aruz Terimleri*, Saye, 1. b. Konya 2003, s. 9.

şair tarafından ilk gazelde ân'ın hikâyesinin anlatıldığı, ikinci gazelde de ilkindeki duygu durumunun açıkça tahkiye edilmek suretiyle adlandırıldığı izlenimi vermektedir. İki gazeldeki birbiriyle ilişkili hikâyenin kurgusu, aslında son derece basit olmasına karşılık duygu hâllerinin değişkenliği ile ilgili aynı sadelikten söz edilemez. Buna göre ilk gazelde âşık, duygusal durumunun en yüksek seviyede olduğu noktadan itibaren şahsî macerasını anlatmaya başlar. Şâirin, gazeller boyunca dikkatlice bakıldığında fark edilen, hikâyeyi kendi şahsî duygu macerasıymış gibi anlattığı, mahlâsını da yarı gizli bir hâlde kullandığı bir yana bırakılacak olursa, aslında “âşık tipi”<sup>11</sup> adına söz söylediği muhakkaktır. Ana hatlarıyla gazellerde hayranlık temelinde “aşk”, “hayâl kırıklığı” ve “nasihat” olmak üzere üç ana unsur göze çarpmaktadır. Hayâl kırıklığı duygusu, gazeller boyunca süren hayranlık ve aşk psikolojisinde âşık aleyhine bir durum olarak görülebilir. Bu durumun, incelemeye geçmeden önce aslında yeniden düşünülp değerlendirilmesine ihtiyaç vardır.

Aşk duygusu söz konusu olunca ilk akla gelen, seven-sevilen ikilisinin, var oluş bakımından birbirlerine muhtaç olduğudur. Böyle olsa bile, bu karşılıklılık denkleminde, duyguları istikrar gösteren âşığın değil, istikrarlı duygulara gerçekte hiç de yakışmayan sevgilinin ömrünün kısa olacağı, klâsik Türk edebiyatındaki meselâ gül etrafında oluşturulan imaj ve söyleyişlerden de yaygın bir şekilde bilinir. Şu hâlde, burada ele alınan gazellerde de hayâl kırıklığına sebep olan sevgilinin değil, bu duygu macerasını yaşayan ve söylem hâline getiren âşığın bir ‘yaratıcı’ olduğu ve aslında güzellik objesine göre çok daha soylu, yüce bir var oluşa sahip bulunduğu gerçeği akla gelmektedir. Aslında burada incelenen gazeller, alttan alta şunları da düşündürmektedir: Aşkta, zannedildiği gibi “maşuk” değil, âşık kıdemli ve soyludur, âşık varsa aşktan ve sevgiliden bahsedilebilir. Güzelliği yaratan, yaşatan ve söz ile görünüşe ulaştıran âşıktır. Kaderini kendi aleyhine geliştirse bile, en dünyevî aşk'ın âşığında bile, duygularının sözle inşasında “gökteki dram”<sup>12</sup> da

<sup>11</sup> Klâsik Türk edebiyatında olduğu gibi, buradaki gazellerde de yar alan tiplerden zâhid tipine zıt bir noktada bulunan âşık veya rind tipi hakkında araştırmalar için, sırasıyla bkz.: Ahmet Atilla Şentürk, *Klasik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Süfi yahut Zâhid*, Enderun Kitabevi, 1. baskı, İstanbul 1996; Mine Mengi, *Divan Şiirinde Rindlik*, Ankara 1985. Ayrıca her iki tipin derli toplu olarak karşılaştırılması için bkz.: Mine Mengi, “Eski Edebiyatımızda Bazı İnsan Tipleri: Rind ve Zâhid Tipleri, Orta İnsan Tipi”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 12 (Aralık 1984), s. 414-416; aynı makale, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (Haz.: Mehmet Kalpaklı), Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul (Aralık) 1999, s. 288-290; aynı makale (“Eski Edebiyatımızdaki Bazı İnsan Tipleri”), *Divan Şiiri Yazıları*, s. 203-220 (*Rind ve Zâhid Tipleri* için, bkz.: s. 215-218).

<sup>12</sup> “Gökteki dram ve zamanın doğuşu” ibaresi, Corbin'in tabiri olup onun eserinde ‘küçük bir tevhid diyalektiği’ çerçevesinde kullanılmıştır: Henry Corbin, *İslâm*

sahnelenmiş ilk İlâhî yaratma ânına nispeten benzeyen beşerî bir ayrıcalık vardır. Sanatkârlar, bir bakıma insanî bir sınırlılıkta olsa bile, İlâhî yaratmaya özendiklerinden, meşguliyetlerini derinden derine olduğundan daha fazla anlamlandırabilirler. Öyleyse buradaki ikinci gazelde görülebileceği üzere, meseleye gerçekte “yaratana-âşık” ile “yaratılan-mâşuk” denklemi açısından bakıldığında, aşk duygusu ekseriyetle söylenen ve bilinenlerin tersine âşıktan “mâşuk”una verilmiş bir lütuf olduğu içindir ki, ikinci gazelde âşık kendisini sevgiliye hikemî nasihatler verme makamında görmüştür. Gazelin sonundaki nasihat muhtevalı beytin, âşığın boğazına düğümlenen son sözlerin ifadesi olduğu kadar, metin bütünlüğündeki işlevi bakımından, aslında kendine hayran sanatkâr bir özün kendi kendini ele vermesi gibi anlaşılabilirliği ihtimali de göz ardı edilemez. Bunlar da göstermektedir ki, hiçbir âşık-şâir, özgür olamaz, çünkü her biri önce bir imaj yaratır, sonra da onun esiri olurlar. Gazellerin genel olarak düşündürdükleri bu tartışılabilir izlenimlerden sonra, gazellerdeki hikâyenin çerçevesi şöylece oluşturulabilir:

İlk gazelde âşık ile sevgilisi dışında ciddiye alınabilecek bir rakip yoktur. Âşık hayranlık duygularıyla en üst seviyede gördüğü sevgilinin beklenmedik en küçük yüz ifadesinden sınırsız bir elem duyacak kadar hassastır. O, kendi hissedişleri karşısında sevgilinin tavrından pek emin değildir. Yine de sevgiliye dair bir güzellik söylemi geliştirir. Sevgili öylesine sevmeye layıktır ki, yüzünde olumsuz bir ifade olmasa dahi, yüz güzelliğindeki tamamlayıcı unsurlar arasında bile en güzele kavuşmak için ciddi bir rekabet vardır. Yüzü güzel olan sevgilinin boy ve endamı da huyları gibi güzel olduğundan, başka güzeller de onun üstünlüğünü kabul ederler. Sevgilinin yüzünün güneş parlaklığına tezat teşkil eden saç lülelerinin siyahlığı bile görenlerde serinliğin rahatlatıcı hayranlık duygularını uyandıran, bütün âlemi kaplayan gölge gibidir. Âşık kendi içinde oluşturduğu bu güzellik söylemini ve kendi varlığını, yine kendi içindeki kişi ya da kişileştirilmiş varlıklardan saklama telâşına kapılır. En başta kendini ele verdiği hassasiyetinden kaynaklanan vehimlerinin bir fitne doğuracağı ve hayranlık duyup övgüsünü yaptığı sevgilinin, muhtemel rakiplerin ilgisini çekeceği korkusuyla hikâyesini belirgin bir sonuca bağlamadan telâşla keser. Öyle anlaşılacaktır ki, hissedişlerinin yoğunluğu yanında bunlar arasından baş göstermesine engel olamadığı korkular karşısında bir süreliğine yılmış gibidir. Bir başka dikkat çeken husus, ilk gazelde hikâye, âşığın gönlüne doğan gün ışığı gibi olumlu duygular

---

*Felsefi Tarihi* (Başlangıçtan İbn Rüşd'ün Ölümüne, çev. ve notlandıran: Hüseyin Hatemi), İletişim Yayınları, 2. b., İstanbul (Eylül) 1994, s. 170.

ortamından başlatılmıştır. Ancak böyle olsa bile, bu hikâye gazelin sonuna doğru önce bir güzellik unsuru olarak zikredilmekle beraber sonradan “fitne devri”nin belirsizliği içinde giderek karanlıklaşan bir gölge atmosferinde duraklatılmıştır.

İkinci gazeldeki hikâye, âşığın naklettiklerine göre, ilk gazeldekinin aksine hikâyedeki âşık ile sevgilinin birbirine karşı teveccühlerini ifade eden mutlu duygularla başlar. Hayranlığı elbette hak eden sevgili, çoktandır kendisine karşı dürüstlikle bağlı olanları artık serbest bırakmıştır, dolayısıyla âşık da kendi dürüstlüğünü en uç hâllerle ispatlarsa ödüllendirileceği umuduyla duygularını bastırmaktan vazgeçer. Meselâ sevgilinin dudağını ilk gazeldeki gibi sadece renk yönüyle değil tat yönüyle telâffuz etme cüretini gösterirken kendisini Ferhat, sevgiliyi Şirin yapar. Sevgilinin dudağı, vâizin nasihatlerine diklenecek kadar onu çılgına çevirmiştir. O, bu hâlini açıkça ilân etmekten çekinmez. Artık ona ne söylene, konuşulanlarda sevgilinin güzelliğine dair izler görmeye başlamıştır ki, bu durumunu sevgiliye de belli eder. Âşık, hissedişlerinden onları uluorta belli edecek kadar eminken, bu sefer kendi içinden değil, sevgiliden gelen beklenmedik bir entrikadan dolayı derin bir hayâl kırıklığıyla karşı karşıya kalır. Hikâyenin mutluluk ve coşkuyla başlayan ikinci faslı, ilk fasıldaki gün ışığının gölgeye hatta alacakaranlığa dönüşmesi gibi hüznle nihayete ermek üzeredir. Âşık, yine de hissedişlerindeki istikrarı biraz gönül kırıklığı ile belli ederken, böylesine yoğun bir sevginin akıbetinin bu olmaması gerektiğini düşünmüş olmalıdır. Bu haksızlığa uğramışlık duygusunu, devrinde geniş kabul gören sevgili / hükümdar ile ilgili kolektif değer yargılarını, insana mahsus yaratıcılığın kompleksleriyle sevgiliye hatırlatıp duygularını gerçekçi bir zeminde tutmayı tercih etmek suretiyle hikâyeyi kendi açısından sonlandırmadığını gösterir. Bu genel giriş ve değerlendirmelerin peşinden aşağıda, her beyit için takdir edilen paragraflarda, beyitler ilk önce kendi içinde incelenecektir. İncelemede, birbirinden (\*) işaretleriyle ayrılmış bulunan herhangi bir beytin gereklikçe diğerleriyle bağlantısı gösterilirken, günümüz Türkçesi ile karşılıklarından hemen sonra aslı uzunluklarıyla imlâ edilen metinleri de verilecektir.

\*

Her iki gazelden birincisinin ilk beytinde, iki metin boyunca da konuşan âşık, okuyucuyu birden bire kendi duygu dünyasından sözle taşıveren ışık sağanağı ile karşılar. Anlatıcının, belâgatli teşbih marifetiyle sevgilinin yüzünü güneşe benzettiği bu beyitte, sadece yüzün değirmi şekli ile güneşin yuvarlaklığı ilişkilendirilmemiştir. Sevgilinin yüzünü gören veya hayâl eden âşığın içine doluveren ısıtılı



sevinç ve coşku, sevgiliden geldiği hissedilen ılık esinti, güneşin parlaklığı ve ısıyla ifade edilmiştir. Güzelliğe konu olan bir yüz objesinin insanın duygu dünyasında câzibe merkezi oluşu, güneşin, heyecanı harekete geçirmede en uygun bir benzetme unsuru şeklinde değerlendirilmesine sebep olmuştur. Güneşin somut nesnelere dünyasında çıplak gözün ilk anda fark edebileceği her bakımdan eşsizliği, sevgilinin güzelliğinin ifadesinde ana motif olmuştur. Zira güneş, en yücedeki en parlak ve İslâm tasavvufundaki “nüzul” ve “uruç” kavsinin tam devrini gösteren mükemmel bir dairevi sabit şekildir. Sevgilinin yüz güzelliği de o kadar mükemmeldir ki, tıpkı parlaklığı yüzünden güneşe bakılamaması gibi, sevgilinin yüz güzelliğini tasvirdeki bu çaresizlik hâlinde, sözle ifadenin sınırlarına varılmıştır. Güneşe çıplak gözle bakmak, gözün kamaşmasına ve yaşarmasına sebep olur. İşte bu parlaklıkta çizgi hâlindeki bir lekeye bile tahammül edemeyen âşığın ruh hâli o kadar hassastır ki, sevgilinin mükemmel yüz güzelliği ve güneş tesiri yaratan gülümsemesinde kendisi bakımından olumsuzluk ima eden beklenmedik bir mimik, onun gözlerini yaşlarla doldurur.

İlk beytin ikinci mısraında âşığın gün ışığındaki ruh hâli, geceden de delil getirilerek günün her saatine yayılmıştır. İkinci mısradada, tarım ve hayvancılık hayat tarzının geçerli olduğu dönemin, ayın etrafında görülen ve “ay ağılı” da denen parlak dairenin, yağmur habercisi olduğuna işaret etmesi yaygın kabulünün malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. İlk beyitte, âşık mükemmel parlaklık ve kendine sevinç veren güzelliğe hayranlığını bir taraftan en üst derecede belirtirken, diğer taraftan bu ruh hâlinin son derece hassas, sevdiği üzerine titreyen, buluttan nem kapar gibi, “hat” ve “hâle”den, yani bir bakıma kendini bozguna uğratacak bir emareden alınganlık gösteren bir hissedişe sahiptir. Âşığın hissedişinin yoğunluk derecesini gösteren ve “bârân (yağmur)” kavramıyla ifade edilen mübalâğa yollu sürekli gözyaşı dökme hâli, iç dünyanın en saf şekliyle dışavurumudur. Gözyaşı, bunu gerektirecek ruh hâlinin ifadesinde, insanın kendi saf özünden çıkarttığı değerlerin, kelimenin her anlamıyla en içten ve tabii görünümünü vermektedir. Şu hâlde, ilk beyitte sevgiliyi kusurdan münezzeh bir imgeleme ile yüceltme, sevgilinin yüz güzelliğinin mükemmelliğine hayranlık, hayran olunana karşı aşırı hassasiyet ve alınganlık, hayâl kırıklığına hiçbir şekilde hazır olmayış, küçük çocukları bozguna uğratan en ufak bir bahanenin ağlattığı kontrolsüz saf sevgi hâlinin derecesi, ilk beyitteki duygu unsurları olarak düşünülebilir. Âşık, sevgilisine kendi iç dünyasının bu duygu yoğunluklarını “ayın çevresinde hâle görüldüğünde yağmur yağması gibi, güneş (kadar ışıltılı bir

mutluluk yayan mükemmel) yüzünde bir çizgi belirse gözlerimden yaşlar akar” anlamına gelebilecek şu mısralarla ifade eder:

Gün yüzünde hat belürse gözlerüm giryân olur  
Hâle görünse kenâr-ı mâhda bârân olur

\*

İlk beyitte sevgilinin yüzünden yansıyan ışık sağanağına âşığın gözyaşlarıyla karşılık vermesinin peşinden, bu sefer ikinci beyitte sevgilinin yüz güzelliğinde mevcut olan ayrıntılar fark ettirmeye başlanır. Âşığın metindeki duygu tecrübesi, okuyucuya da yol gösterir. Şiirin evreninde buluşan şâir-okuyucu/dinleyici duygudaşlığının gözleri, ikinci beyitte ışığa iyice alışmaya başladıktan sonra, sevgilinin yüz güzelliğinde her biri, onun birer estetik elemanı olan dudak, gözler ve muhayyilenin serbestçe tayin edeceği diğer unsurlar, renkli bir şekilde belirip sahnedeki yerini alır. “Lâl” istiaresiyle ifade edilen dudak, mükemmel kırmızılığı yönünden değerli bir süs taşı gibi, uğruna ötekilerin kanlı bir mücadeleye hazırladıkları en değerli ve eşsiz güzellik, güzelliğin merkezidir. Baygın görünüşleriyle birer sarhoşu andıran gözlerin her biri, dudağın kırmızılığını hak etmek için kan akıtmaya hazırdırlar. Gözler, ya kendilerine en yakın kirpikleri, ya da şekilce eğriliği yönünden hançeri andıran kaşlarla birbirlerine karşı vaziyet almışlar, sevgilinin dudağı uğruna kanlı-bıçaklı olmuşlardır.

İlk beyitte, yüzdeki bir hattan doğrudan kendisinin olumsuz bir şekilde etkilendiğini sevgiliye anlatan âşık, ikinci beyitte ise, sevgilinin yüzünde icat ettiği kurmaca kargaşayı ya da çatışmayı, bir başka söyleyişle “fitne”yi, yine sevgiliye kendisinde oluşan etkileriyle haber vererek sevgilinin ilgisini çekmeye çalışır. Buna göre yüz güzelliğinde bir uzam oluşturulmuş veya dış dünyanın boyutları insan yüzüne sıkıştırılarak sahnelenmiştir. İki sarhoşu andıran gözlerle, mükemmel kırmızılığı ve değerliliği ifade eden dudağın teşhis sanatıyla rollerinin paylaştırıldığı bu sahnede, kıyasıya bir mücadele öncesinin gerginliğini dert edinen âşık, seyrettiği güzelliğin ortaya çıkardığı fitne ve muhtemel tatsızlığa yine sevgilinin dikkatini çekmek ister. Tabii buradaki çocukça hayalin maksadı, sevgiliye kendi güzelliği hakkında yaratıcı deliller sunmak için zekice mizansenler icat ederek kendi barışçı, ama olacıklardan da kaygılı ruh hâlinin içtenliğini, güçlü bir şekilde hissettiği hayranlık zeminine farklı motiflerle serpiştirip sevgili nazarında öne çıkmak istemektir. Bir başka söyleyişle âşık, kendi yarattığı gerilime, güya iyi niyetli bir şekilde müdahil olma çabasındadır, denebilir. “Lâlin ( kırmızı süs taşı değerindeki dudağın] için iki sarhoş gözünün birbirine hançer çektiklerine bakılırsa, aralarında kan çıkacak diye korkuyorum” anlamında, âşık bunu şöylece ifade eder:

La'lüñiçün gözlerüñ birbirine hançer çeker  
Ol iki mest arasında korkaram kim kan olur

\*

Âşık, sevgilinin yüz güzelliği ile ilgili icatlarından hemen sonra, güzelliğe hayranlığı sürdürmekle beraber bunu ifade etmede yepyeni bir telâş heyecanının sevkiyle sevgilinin yüz güzelliği ile yetinmez. Her bakımdan güzel olması gereken sevgilinin, boyu da mükemmel bir güzelliğe sahiptir. Sevgilinin yüzüyle yetinmeyip parçadan bütüne gitme, yakın plândan uzak plâna geçiş, boy ve endamın güzelliğine hayranlığın ifadesi, ikinci beyitte göze çarpan özelliklerdir. Sevgilinin güzelliği, benzetme unsurları ayrıntılı bir şekilde verilerek bir gül bahçesinde ana motif olur. Bahçede nazla salınan bir gül fidanı şeklinde hayâl edilen sevgilinin güzelliğine hayran oluşa, iddiayı güçlendirecek başka ortaklar aranır. Her biri boy ve endamca servi gibi alımlı birer güzellik objesi olarak düşünülen diğer güzeller, istiare yollu ifade edilen bahçenin tâli unsurları hâline indirgenir. Böylece, sevgilinin güzelliğini takdir etmede, teşhis sanatıyla canlandırılmış servilerin munis tavırlarının desteğinden faydalanılır. Bu şüphesiz padişah karşısındaki tavırlarıyla devlet erkânının ve şeyh karşısındaki hâlleriyle derviş itaatkârlığının divan duruşunu da hatırlatmaktadır. Sevgilinin boy ve endamına, kendilerinden daha üstün olduğu için hayranlıkla teslim olan servilerin de delil olarak hayalde yer almaları kurgusu, şüphesiz kaba bir mübalâğa sayılamaz. Bu tavır, çocuk gözünden bakıldığında 'sevilen'in her şeyden "büyük", "doğru-düzgün" ve mutlak hayranlığı hak eden bir varlığa sahip oluşunu akla getirmektedir. Zaten boy ve endamın somut varlığı, sevgilinin soyut güzelliğinin ifadesindeki mükemmellik fikrine araç durumundadır. Âşık bu, birbirine boy ve endamca benzer güzellik unsurları arasında kendi hayalinde yarattığı hiyerarşideki, sevgiliden yana seçici tavrıyla ön plâna çıkma arzusunun söylemini, "gül bahçesinde gül fidanı gibi nazla salınsan, (diğer) servi (boylu güzel)ler karşısında başlarını eğerek hayran olurlar" anlamında şöylece ifade eder:

Gül budagı gibi gülşende salınsañ nâz ile  
Karşuña başın salup serv-i revân hayrân olur

\*

İki gazelden ilkinin dördüncü beytinde, âşığın kurguya mekân olarak seçtiği güzellik objesi, boy ve endamlılıkla sunulan bütünden parçaya dönüşle şiirde tekrar tezahür eden sevgilinin yüzüdür. Sevgilinin yüz güzelliğinde tâli unsurlar hayâl dünyasında alabildiğine genişletilerek onlara farklı derinlikler kazandırılır. "Ebrû"yu mimarîdeki bina kemeri veya bir "tâk"ın güzelliğiyle hayâl eden yaratıcılık, onun hayalî varlığının gölgesini bütün var oluşa bir lütuf ve himaye olarak yayar. Kadrajdaki yüz imgesinin iyice

genişletilerek derinleştirilen bu yeni mekân sahnelemesinde âşık, şiir evreninin büyüklüğü içinde kendi iddialarıyla yapayalnız kalmak istemez. Sevgilinin güzelliğine dair herhangi bir teferruatı, şüphesiz duyguların derecesini göstermeyi hedeflediğinden, muhatabınca rasyonelleştirilip hoş görülebilecek yepyeni bir mübalâğalı söyleyişle tekrar ele alır. Sevgilinin kaş ve saçına hayranlığını, bir önceki beyitten hatırlandığı gibi, bir defa daha şahit olarak kullandığı başkalarına söyleterek belli etmek ister. Tabii onları bizzat kendisi kurguladığına göre, güzellik konusunda kendisiyle hem fikir olduğu muhayyel kişi(ler) yaratır. Böylelikle âşık, sevgilinin lütuf ve keremini, güzellik ve himayesini bütün iç evrenine meşru ve mantıklı bir yolla yaymak ister. Âşık, kendi içinde güzellik otoritesine karşı, bir baskı unsuru olmak üzere beklentiye girmiş hayalî bir kamuoyunun sözcülüğünü de üstlenerek sevgiliye hayranlığının ifadesi ve bunun tarzı konusunda dikkati kendi üzerine yeniden çekmeye çalışır. Bunu sevgiliye, “saç lülelerini, kaşının köşesi üstünde gören(ler hayran bir şekilde), (lütuf ve himaye) gölgesi (bütün) cihanı kaplamış, ne güzel (büyük bir) sofa olur!’ derler” anlamında, âdeta hayâl gücü sınırsız bir çocuğun saf sevgisiyle şöylece ifade eder:

Zülfi üstinde gören dâr gûşe-i ebrûsını  
Sâyesi tutmuş cihânı nice hoş evvân olur

\*

İki gazelden ilkinin son beyti, önceki beyitlerde dile getirilen hissedişlerin sebep olduğu bir sonuç olması bakımından girift bir özellik gösterdiğinden, öncekilerle birlikte değerlendirilmesi ve onların bir başka açıdan hatırlanmasında fayda vardır. Gazelin ilk beytinde güzelliğin intibalarına dair özel hissedişlerini içten ve saf bir şekilde dile getiren âşığın gönlü, bunu aynı kıvamda şiir boyunca sürdürememiştir. Meselâ ikinci beyitte âşık, hayalindeki yüz güzelliğinde icat ettiği ve haber verdiği muhtemelen vuku bulacak kanlı bir kavganın geriliminden, kendi lehine olumlu bir gelişme, bir pay umma tamahkârlığına kapılmış, ilk beyitteki masumiyetini kaybetmiş gibidir. Âşık, üç ve dördüncü beyitlerde kendi zihnî dünyasındaki saf özünden ürettiği şahitlerle güzelliği dile getirme ‘aymazlığı’ndan dolayı, son beyitte yine kendi içinde büyük bir telâşa kapılır. İkinci beyitte gözlerin dudak (istiare yollu olarak “hâtem - mühür- veya iktidar”) uğruna birbirlerine hançer çekmelerine nazaran onları ciddi birer rakip olarak görmeyen âşık, yine kendi içinden yarattığı kişi ya da kişileştirilmiş varlıklardan güzelliği kıskanarak gizleme ihtiyacı hissetmiş gibidir. Âşığın boy, endam ve yüz güzelliğinden daha çok asıl etrafında dönüp dolaştığı sevgilisinin lâl dudaklarını, mühür ya da mühürlü yüzük saklar gibi, kendi öz benliği dışındaki, hatta kendi hayâl dünyasındaki “mevhum” gözler

önünden kaldırması gerekmektedir. Üzerine titrediği güzellik unsurunun saklanabilmesi için en uygun yer, şüphesiz “boyutları olmayan nokta” anlamına da gelen gönüldür.

Beyitteki “yüzük saklama” oyununa telmih yoluyla işaret eden bu tavrın söylemi, bazı halk anlatılarına konu olan Hz. Muhammed’in “kırklar meclisi”nde Hz. Ali’yi daha önce kendi hediye ettiği yüzük vasıtasıyla tanınması inancını akla getirmektedir.<sup>13</sup> Yine bundan başka, “Miraç”a çıkarken önüne çıkan aslanın ağzına “nübüvvet” yüzüğünü attıktan sonra miracını tamamlaması ve dönüşünde ise, Hz. Ali’nin yüzüğü ağzından çıkararak iade ederken, onu tebrik etmesi<sup>14</sup> gibi inançlar da bu kabilden sayılabilir. Hz. Muhammed, İslâm inancında nasıl “Hâtem-i enbiyâ (peygamberler halkasının değerli yüzük taşı)” ise, şâirin mahlâsını da bulunduran bu beyitteki vezin zaruretiyle “dehâni/dehâni” şeklinde okunan “Dehhâni” ismi de, sevgilinin lâl dudaklı ağzının meddahı olduğu için çok değerlidir. Buraya kadar takip edilebildiği şekliyle yoğun hissedişlere konu olan aşk duygusunun fâili olan âşığın isminin, sevgilinin mühür dudağı imgesiyle birlikte saklanması, ama hiç değilse bir muamma olarak zikredilmesiyle yetinmek gereklidir. Zira âşığın zihni dünyasında esaslı bir “fitne” oluşmuş ve devir, “Devr-i Kamer” kavramını hatırlatan bir alacakaranlığa bürünmüştür. Nitekim bir önceki beyitte bir gölgelik olarak düşünülen saç lülelerinin karalığı, bu beyitte âşığın yine kendi içinden kopan bir fitnenin bozgunuyla iyice bir alacakaranlığa dönüşmüş olabilir. Hz. Süleyman ve onun “Mühr-i Süleyman” olarak bilinen olağanüstü yüzüğünün çalınması motifi de hatırlanacak olursa, şiirdeki söz büyüsunü üreten mahlâsın sahibi âşığın, değer verdiği güzellik unsuruna dair hissedişlerinin imzası olan mahlâsının emniyeti için tevriyeli ifadelerle gizlenme telâşu iyice anlaşılabilir. Bu durumda, başından beri aşk duygusunun esas ilgi odağı olan “lâl” dudak ve mühür ağzın, ikinci mısradaki “yok yere” indirgenmesinden değil, sevdiği nesnelere çocukça bir kıskançlık ve telâş duygusuyla saklanması, varlığının inkâr edilmesi ve bu maksatlarla da tevriyeli ifadenin seçilmesi hâlinde söz edilebilir. Bu duygunun arkasında da, iktidarın meşruiyetine dair, “Mühür kimdeyse Süleyman odur” yaygın kabulünün sevk ve zorlaması aranabilir. Zaten gazeldeki

<sup>13</sup> “Hâtem” ile ilgili klâsik Türk şiirindeki imaj ve inançlar için bkz.: İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s. 240.

<sup>14</sup> (Derviş Muhammed) Yemini, *Fazilet-nâme* (Giriş-İnceleme-Metin, Haz. Yusuf Tepeli), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2002, s. 358-360; ayrıca bkz. Aydın Kırman, *Yemini'nin Fazilet-nâme'si -Şekil ve Muhteva Tahlili-*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi, XXXVI+539 s.), İzmir 2004 (Danışman: Prof. Dr. Namık Açıköz), s. 257.

anlatıcı âşık, bu defa kendi kendine mırıldanır gibi veya bir iç konuşma hâlinde, “Şimdiki fitne devrinde yok yere çok yalan (veya iftira) olduğundan, Dehhânî yazıyı gizledi, (hem kendi mahlâsını, hem de sevgilinin ağzını andıran) mührünü de gönlünde tutar”<sup>15</sup> anlamına gelmek üzere, ilk gazelini şöylece nihayetlendirir:

Gizledi hattı Dehânî hâtemin dilde dutar  
Şimdi fitne devridür yok yere çok bühtân olur

\*

İki gazelden ilkinde rastlanılan duyguca ana zemini oluşturan hayranlık motifi, kendi içinde her beyitte varlığını güçlü bir şekilde sürdürmekle beraber, güneş aydınlığında, gözden fişkırın sicim gibi yaşların içtenliği ve âdeta mırıltı gibi başlayan duygu grafiği giderek önce gölgeye, en sonunda da, endişeli fısıltılarla fitnenin alacakaranlığına yol almış gibidir. Nitekim âşık, sevgiliye dair beyitler boyunca oluşturduğu güzellik imgesini değil dış dünyadaki, kendi içinde olan mevhum kişi ya da kişileştirilmiş varlıklardan bile kıskandığından, ifadeyi son beyitte mümkün olduğunca bulanıklaştırır. Bu sebeple telmih ve bilhassa tevriye sanatının son beyitte yoğun bir şekilde bulunması, gerçek dünyada da “Bâtınî” yorumların ortalıkta cirit attığı uzunca bir dönemin zengin malzemelerinden alınmış ilhamla beyti birkaç türlü anlamlandırmayı mümkün kılacak şekilde nazmetmiştir. İlk gazel, sahnelemelerle oluşturulan mekân, kişi ya da kişileştirilmiş varlıklarla tipler, belli belirsiz zaman unsurları ve nihayet daha çok “geniş zaman” a yayılmış söylemlerle belirli bir ruh hâlinin durağan söylemlerini içermektedir. İlk gazeldeki âşık da, sevgili de fazla hareket hâlinde olmayıp hareket sayılabilecek kıvılcıklar muhayyel birer varsayım şartına bağlı bir şekilde ifade edildiklerinden, daha çok resimsi özellikler gösterirler. Bu bakımından ilk gazel, tam anlamıyla müstakil, kendi kendine yeter bir hikâye değilse bile, bir başka hikâyede vak’a zincirleriyle akışı hızlanacak hareketli bir duygu macerasının “girizgâh”ı, ikincisini hazırlayan kurgu atmosferi gibidir. Nitekim ikinci gazelde vak’a zincirleri daha canlıdır ancak bu, âşığın duygularının ikinci plânda kaldığı anlamına gelmez. Duygu bakımından ana zemini oluşturan hayranlık motifinin yine ilkinde olduğu gibi gazel boyunca sürdürülmesine karşılık, hayranlık kaynaklı coşku duygusunun giderek farklı bir mahiyet alması yani duygu grafiğinin kurgusu bakımından ilkinde benzemesi, bu iki gazeli birbiriyle muhtevaca ilişkili kılmaktadır.

\*\*

<sup>15</sup> Bu gazellerin, Dehhânî’ye ait olmaması ihtimali göz önüne alındığında, bu incelemede mahlâs olarak değerlendirilen “Dehânî” kelimesinin, rahatlıkla “dehânî” olarak (‘ağzı’ anlamında) okunabileceği, bu durumda da, beyitteki anlamın buna göre farklı ele alınması gerektiği unutulmamalıdır.

İkinci gazelin ilk beyti, ilk gazelde olduğu gibi âşık süjesi ile güzellik objesi arasında gelişen duygu alışverişinin âşıktaki intibalarına dair durumu hikâye eder. Buna göre ilk beyit, miktarı her ne olursa olsun öteden beri yoğun bir hayranlık duyulan sevgiliden, umulduğu kadarki bir duruma sevinmeyi yeterli kılacak ufak bir teselli emaresinin büyük bir coşku yaratmasını anlatır. Zira gamdan arınıp sevilen aracılığıyla aşk duygusunun sarhoşluk coşku ve sevincine ulaşılmıştır. “Sâki” istiaresiyle ifade edilen sevgilinin ikram ettiği aşk şarabı, her ne kadar mürsel mecaz yolu ifade edilerek ‘ufak bardak’ anlamına gelen “(bir) kadehle” sunulmuş olsa bile, sevgiliye duyulan hayranlık ve minnet duygusu da, coşku kadar sınırsızdır. “(Aşk içkisini sunan sevgili) sâki, bir kadeh (içkiyle) bizi elemelerden kurtardı (veya kusursuz kıldı).<sup>16</sup> Gönlümü sevinçli kıldığına göre, onun gönlü de sevinçli olsun” anlamındaki söyleyişini âşık çocukça bir saflığın hayranlık, memnuniyet, coşku, minnet ve teşekkür duygularıyla şöyle ifade eder:

Bir kadehle bizi sâki gamdan âzâd eyledi  
Şâd olsun gönlü anuñ gönlümü şâd eyledi

\*

İkinci beyitte âşık, sevgiliye duyduğu hayranlığı onun bu defa sadece durağan özelliklerini değil, somut icraatlarının kendi zihnî dünyasında oluşturduğu fazilet intibasını zikrederek yüceltmesiyle yine ilk gazeldeki gibi devam ettirir. İddiaya delil getirmede ise, işin içine yine dış dünyadan bahçenin güzellik unsurları ve güzelliğin bütüne ait somut yönünün soyut anlamı girmiştir. Ancak bu sefer, âşığın servi dediği diğer güzeller, sevgilinin boy ve endamına yakışır bir dürüstlikle ona yıllar yılı bağlı ve “başın salıp hayran” kaldıklarından, nihayet onların bu sadakatlerinin karşılığı, serbest bırakılarak ödüllendirilmek olmuştur. Âşığın nicedir övdüğü ve sevgilinin de hak ettiği bu bağlılık, daha önce âşığın zihnî dünyasında sonradan endişe ve telâşlara sebep olan servi boylu diğer güzellerden gelmiştir. Sevgili de yine önceki beyitte olduğu gibi umulan ve bekleneni gerçekleştirmiş, onları serbest bırakarak kendisine yakışanı bir kere daha gösterdiği gibi, aslında âşık açısından muhtemel rakipleri de yakınından uzaklaştırmıştır. Bu

<sup>16</sup> Bu beytin ilk mısraı, Türk edebiyatında ender rastlanabilecek onlarca farklı okuyuş ve dolayısıyla yorumlara müsait bir zenginliği hâizdir. Burada, kelimelerin sıralanışı ve tabii vurguya göre değişen farklı okuyuşların her birine temas ederek incelemenin hacmini arttırmaktansa, W. G. Andrews'un, “Konuşma Tarzı”nda ( “The Manner of Speaking”) “Şiirsel Sözdizim” (“Poetic Syntax”)nin rolüyle “üretken-dönüşümsel gramer teorisi”ne (“generative-transformational grammar theory”) önemle dikkat çektiği notlarını hatırlatmak yerinde olacaktır: Walter G. Andrews, (*Poetry's Voice, Society's Song Otoman Lyric Poetry*, University of Washington Press 1985, pp. 19-35;) *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek* (Çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 33-51.

bakımdan sevgilinin hem âşıkta hayranlığı pekiştiren bu davranışı, hem de âşığın gizliden gizliye umup beklediği ortalığı tenhalaştırma icraatı, elbette sadece dürüstlikle vefa duygusunu takdir ediyormuşçasına “çok anlam”lı bir övgüye değerdir. “ Servî (boyu güzel)ler, yıllardır (sevgilinin) boy (unun doğruluğ)una dürüstlikle sadık kaldıklarından, (sevgili onları) serbest bıraktı” anlamına gelebilecek bir hikâye edişle, âşık sevgiliye dair söylemlerinin kuru iddiadan uzak somut eylemli delillerini, sevgilinin boyuyla çocuk gözünden ilişkilendirerek şöylece ifade eder:

Bendeyidi bunca yıllar kaddine serv-i revân  
Togrulukla kulluk etdüğičün âzâd eyledi

\*

Âşık, şimdiye kadar kendi duygu macerasına dair hayranlık duygusunu canlı tutan sevgilinin faziletlerini sayıp dökerken, bunu üçüncü beyitte daha farklı ve üst bir boyuta taşıyarak sevgili ile duygusal bağı hakkında İlâhî takdiri de, bu hikâyesine dâhil etmeyi dener. Aşk duygusunda geleneğin birikiminde şöhret bulmuş aşk kahramanlarını telmih yoluyla hatırlamamak, onların kader ve rollerine özenip hikâyelerini yaşamamak, aşkı kuru bir iddia hâlinde bırakacağından, âşık bu beyitte duygu hâlindeki öne çıkan tiplerin adını da, buna göre koymuştur. Beyitteki sevgili, Hüsrev ü Şirin mesnevisindeki Ferhat imiş gibi görünse de, o gerçekte “Hüsrev-i hûbân (bütün güzellerin şahı)”, “dîlber-i Şirin-leb (tatlı dudaklı sevgili)”dir. Dudağın tatlılığı ile Şirin özel ismini telmihle tevriyeli bir şekilde zikreden âşık, sevgilinin cinsiyeti yanında zihni dünyasındaki hiyerarşisini de en üst derecede belirlemiş olur. Hayranlığın en üst derecede siyasi konumla ifade edilmesinde bir gönül sultanı olarak düşünülen sevgili karşısında âşığın durumu olsa olsa, aşk duygusunun kavuşma arzusunda engeller ve zorluklarla karşılaştığı Bisütun dağında aşkı uğruna ölüp “aşk şehidi” ve dolayısıyla kültürel birikimin vicdanında kahraman olan Ferhad’ın dramatik rolüne uygundur. Hayranlık hissedişlerinin acı akıbetini telmih ve tevriyelerle ifadesinden anlaşılacağı üzere inceden inceye sezip kendi kendine kader biçen âşık, bu kaderi kendisinin değil de zımnen İlâhî takdirin lâyük gördüğü bir durummuş gibi sunmaktan kaçınmaz. Burada dikkat çeken söz ustalığı, dudağın önceki gazelde sadece renk yönünden ele alınan cazibesinin arttırılmış olması ve burada tat bakımından da değer kazanarak bütün hikâyede esas ilgi odağı ve ana motif durumundaki bu güzellik unsurunun, zekice telmih ve tevriyeler münasebetiyle tekrar zikredilmesidir. Tatlılık yönünden Şirin ile ilişkilendirilerek kendisine seslenen sevgili, bütün güzeller içinde en güzel olmak bakımından da “Hüsrev” unvanıyla taltif edilmiş, böylece âşık da Ferhat rolüyle bu kurguya kendi kendine daha “meşru” bir şekilde katılmayı hak etmiştir. Âşık, “(Ey sevgili!)



Seni güzeller sultanı ve tatlı (Şirin) dudaklı bir sevgili eden (İlâhî kader), beni de aşkın Bisütun dağı içinde Ferhat kıldı” anlamında rolleri şöylece taksim eder:

Husrev-i hûbân eden sen dilber-i Şîrin-lebi  
Bisütûn-ı 'ışk içinde beni Ferhâd eyledi

\*

Âşık, sevgiliye karşı hissedişlerini daha karışıklık (kontrast) hâle getirmek için, bu duygu macerasında üçüncü bir sevimsiz kişi icat eder. Zaten klâsik aşk ilişkilerinde duyguların daha keskin hatlarla görünüşe ulaşması için, belirli bir tezat unsurunun yarattığı gerilim ve çatışmaya da ihtiyaç vardır. Aşk üçgenindeki “mâşuk” ile “rind” gönüllü âşıktan sonra, âşığı engelleyici rolünde üçüncü tamamlayıcı tip, işte bu beyitte devreye sokulmuştur. Beyitteki “vâ'iz”, İslâm dinindeki kurallar bütününü sadece “mubah”lar ve “haram”lar listesi olarak algılayıp kabuktan öze inemeyen, içindeki dar dünyayı dışına yansıtarak başkalarını da daralttığı gibi, elinden gelse ‘dâr’a çekmeye kalkışan, insan ve hayat hakkında fazla derin fikirlere sahip olmayan kuru zevkli “zâhid” tipidir. Vâiz, aşk duygusunu ‘akıl dışı’ gördüğünden âşığı da, kendi anladığı kıvamda imana getirilmesi gereken bir ‘zındık’ olarak görür. Bu bakımdan âşık, mâşuk ve rakipten oluşan aşk üçgeninde onun yeri, âşığın sevgili ile arasındaki engel durumunda üçüncü şahıs(lar)ın rolüdür. Akıllı olmak, ister dinî, isterse dünyevî olsun, her türlü hukukun egemen olduğu toplum düzeninin kurallarına uymayı zorunlu kılar. Ancak anlaşılın, âşık çoktan kendi içindeki “cünûn” ülkesinde nefes alıp veren, tekliften muaf, cinnet ehli, “deli-dolu” bir tip olmayı tercih etmiş, zımnen “Mecnûn”u hatırlatan bir hissedişle içinde bulunduğu durumun adını bir önceki beyitte zaten koymuştur. Âşığın hissettiği öylesine güçlü bir hayranlıktır ki, her iki gazelde de etrafında dönüp durulan al renkli dudağın yakıcılığı yanında cehennem -belki inançsızlık değil ama küçümseme bakımından- sözü bile edilemez. Hayranlık duyduğu sevgiliye sırrını ifşâ eden âşığın vâize karşı hazırcıceplılığında cehenneme inat, dudağın yakıcı kırmızılığını cennet değerine yükselten bir coşkunun umursamazlığı vardır. Zira o aşk dininin öteden beri ‘güzelce resmedilmiş’ anlamına gelmek üzere, “nigâr” istiaresiyle ima edilen sevgilinin, bir bakıma putta somutlaşmış güzelliğine, güzelliğin de ana motifi olan dudağına meftundur. Âşık, “Vâiz! Bizim canımız, (resim gibi) güzelin kırmızı süs taşı (gibi al dudağı)nda ateşte yanmaya (çoktan) alıştığın, bizi ateşle korkutma(ya kalkışma)!” diyerek hayranlığından kaynaklanan cesur ve cüretkâr coşkusu ile inanıp savunduğu değerleri, bütün âşıklar adına bir manifesto gibi ilân eder:

Odıla korkutma vâ'iz bizi kim la'l-i nigâr  
Cânımız bizüm oda yanmaga mu'tâd eyledi

\*

Bir önceki beyitte belki sevgiliye de işittirecek bir şekilde vâize iyice iflah olmaz bir cinnet hâlinde olduğunu belli ederek çıkışan âşık, vâiz ile aralarında geçen münakaşanın dedikodusunu hayâl dünyasındaki sevgiliye âşıkâne bir tavır ve eda ile nakletme ihtiyacı duyar. Âşığın bu söyledikleri vâiz açısından ya zeki bir çocukluğun serbest yakıştırmaları, ya da açık hükümleri bile kendince eğip bükerek mesnetsiz yorumlarla bağlamdan uzaklaştıran sözüm ona Batınî tavır ve eğilimlerini hatırlatır veya bütün bunlar, âşığın gerçekten cinnet hâline delil olabilecek “deli-dolu” söylemlerdir. Vâiz, nasihatlerinde “nass” adı verilen ve ‘anlamında açıklık ve kesinlik bulunan Kur’an âyetleri’ni delil getirerek boşuna çenesini yormuştur. Çünkü bunların her birinde, âşığın kendi dünyasının estetik değerler dizgesine göre ve tabii işine nasıl gelirse öyle bir karşılığı vardır. Nas değerindeki bu sözlerin, âşık açısından bütünlük ve muhtevasında değil de, “tecâhülüârifâne” bir tavırla odaklandığı harflerinde ve doğrudan doğruya kavramsallaştırılarak adlandırılışında bile sevgilinin güzelliğini gösteren “âyet (işaret)”ler vardır. Nitekim nas kelimesini oluşturan harflerden “Nûn”, Kur’an’ın 68. sûresinde (Kalem Sûresi) “müteşâbih” (yani anlamında açıklık ve kesinlik olmayan) bir âyettir, ama âşığa göre başlı başına bir “nass”tır. Tabii, “Nûn” da şekilce yüz güzelliğinin bir unsuru olan kaş olabilir. “Sâd” ise, hem Kur’an’ın 38. sûresinde (Meryem Suresi) müteşâbih âyettir, hem de 7. sûre (A’râf) ile 19. sûre (Meryem Suresi’n)de “hurûf-ı mukatta’ denilen müteşâbih âyetlerin harflerinden biridir ve bu harfin baş kısmı şekilce gözü andırır.<sup>17</sup> Öyleyse, âşığa göre vâizin delil getirdiklerinin, hangi tartışmasız hükümleri hatırlattığı değil, aksine kendi anlamak istediği şekliyle kendi gönlündeki iddia veya teoremin, söylenenlerin kenarından köşesinden çekiştirilerek var edilmesindeki kullanışlılığı önemlidir. Âşık, sevgiliye “(Vâiz, senin) nûn kaşın ve sâd gözünle güzelliğin meselesini ispat etmek için nas getirdi” diyerek güzellik hakkındaki kendi telâkkilerini bir bakıma naslaştırmak suretiyle şöylece beyan eder:

Nass getürdi hüsnüñüñ da vâsın isbât étmege  
Ol ki yâruñ kaşını nûn u gözin sâd eyledi

\*

<sup>17</sup> Klâsik Türk edebiyatıyla birlikte onun ortak kültür zemininden beslenen civar Şark edebiyatlarında, bilhassa bazı tasavvuf akımlarının tesiriyle genişleyen edebî estetiğin ilham kaynaklarından “hurûf” hakkında genel bir fikir edinmek için bkz. Annemaire Schimmel, “Süfî Edebiyatında Harf Simgeliği”, *Tasavvufun Boyutları* (Çev. Yaşar Keçeci), Kırkambar Kitaplığı, İstanbul (Aralık) 2000, s. 469-488. Türk edebiyatında bu konuda, meselenin sadece edebî kısmını sistematik bir şekilde tasvir ederken, bu incelemede ele alınan örneğe de temas etmiş bulunan (s. 210) bir çalışma için bkz. Dursun Ali Tökel, *Divan Şirinde Harf Simgeliği*, Hece Yayınları, Birinci Basım, Ankara (Mayıs) 2003.

Âşık tipi nam ve hesabına yaşadığı duygu macerasının bu safhasında şâir, ikinci gazelin üçüncü beytinde aslında kendi takdir etmekle beraber sözde İlâhî kadere yüklediği akıbetini, en sonunda mahlâs beytinde dile getirir. Buna göre artık o, ne sevgiliyle hasbîhâl edip içini dökmektedir, ne de vâizle münakaşa etmektedir. Şâir, bu iki gazelde çoğu zaman yaptığı gibi duygularını bu beyitte de bir iç konuşma şeklinde ifade etse bile, duygu grafiği esaslı bir şekilde yön değiştirmiştir. Buraya kadar belirgin bir hayranlık ana zemininde muhtelif duyguların ifadesiyle genellikle olumlu bir seyir gösteren duygu grafiği burada âdeta içinde yaşanılan hayatın kaba gerçeklik duvarına çarparak çok yoğun bir hayâl kırıklığı tesirine girer. Her iki gazelde de etrafında dönüp durulan “lâl” istiaresi, ilk gazelin sonunda endişe ve telâşla gizlenmişken, ikincisinin sonunda âdeta yok edilir. Şüphesiz ağız anlamındaki “dehân” kavramının şâirin mahlâsını da verecek şekilde anlaşılmaya müsait olması ve bunun vezin zaruretiyle böyle olduğu intibasını verecek şekilde ustalıkla kullanılması dikkat çekicidir. Lâl kavramının zımnen son olarak ele alınışında bu tevriyeli anlatımın düşündürdüğü çoklu seçenekler, bu beyitteki alttan alta var olan hayranlık duygusuyla ilk bakışta fark edilen hayâl kırıklığını ifadede geniş bir imkân sağlamaktadır. Beyitteki hâkim duygu olan hayâl kırıklığı altında, derinden derine sürdürülen hayranlıkla eş değerde olmak üzere, coşku ve mutluluğun yerini hüznün duygusu almıştır. İlk gazelin başında mimiklerden alınganlık gösterecek kadar hassas olan ruh hâli, bir faraziye olmaktan çıkıp yaşanan bir hâle dönüşmüş, bir bakıma gerçekçi bir şekilde tekrar başa dönülmüştür. Beytin ilk mısraı “(Sevgilinin) ağzı, ‘yok pahaya’ aldatarak canımı aldı” ya da “(Sevgilinin) ağzı (yok denecek kadar küçük, lâl renkli güzel dudağı hiç bulunmayacak kadar kıymetli, hatta yok olduğundan) yok yere aldatarak canımı aldı” şeklinde değerlendirilebilir.<sup>18</sup> Beytin bütünüyle bir başka okunuşu “(Ey) Dehhâni! Sorana ‘bir buseye aldım’ diyerek ad koysa (da), (gerçekte sevgili,) yok yere aldatarak canımı aldı” şeklinde olabilir ki, şâir bu hayâl kırıklığını, biraz da sitemle şöylece ifade eder:

Aldayup aldı Dehâni yok bahâya cânımı  
Sorana bir bûseye aldum deyü ad eyledi

\*

<sup>18</sup> Daha önce de işaret edildiği gibi, bu incelemede beyitteki vezin zaruretiyle çift ünsüz özelliğinden tasarruf edilmiş olduğu düşünülen “Dehhâni” mahlâsı, kime ait olduğu tartışmalı bu gazellerdeki söz konusu kavramın “dehâni” (‘ağzı’ anlamında) okunmasını da mümkün kılmaktadır. Kelime her ne şekilde değerlendirilirse değerlendirilsin, aruz imlâsı göz önüne alındığında, sondaki sesin imâle bile sayılamayacağı ortadadır.

Klâsik Türk şiirinin gazel geleneğinde şâirler bu nazım şeklinde beyit sayısını “tevhid” inancı sebebiyle 5, 7 ve 9 gibi tekli sayılarda sabitleme ve son beyitte de mahlâslarının zikredilmesi usulüne genellikle itina gösterirler. Hâlbuki burada ele alınan ikinci gazelde ise mahlâs 6. beyitte yer almış, gazeldeki beyitlerin tekli sayı özelliği göstermesi için beyit sayısı sanki sonradan yedide sabitlenmiş gibidir. Öyleyse bu gazele “makta’ (bitiriş)” beyti olarak bir yedincisi takdir edilmiş, teorik olarak bundan daha güzel olması beklenen “hüsn-i makta’ ” ise, aynı zamanda mahlâs beyti olmuştur. Mahlâs beytinden sonra şâiri bir beyitlik de olsa, hâlâ söz söylemeye yönlendiren zaruret nedir? Öyle anlaşılmaktadır ki, âşık tipinin anlatılan maceraya dair boğazına düğüm olan ve hâlâ söylenmesi gereken bir şeyleri daha vardır. Gerçekten de ilk gazelden itibaren kararlı bir şekilde geliştirilen hayranlık duygusunun 6. beyitte hayâl kırıklığı, hüznün ve sitemle gölgelenmesi yanında mahlâsın da burada zikriyle duygu grafiğinin aniden kırılması, gazelin bu beyitte bitirildiği izlenimini vermektedir. Başından beri yoğun hissedişlerini muhtelif şekillerde sürdüren ruh hâlinin, böylesine ani kırılmalardan sonra insana yakışır bir ağırlık ve duyarlılıkla çok sarsıcı ve çarpıcı, bu sebeple de kalıcı olması gereken bir son söz söylemesinden daha tabii bir refleks olamaz. Nitekim âşık, kendi kendine içerleyerek mırıldanmış bile olsa, söylemin hedefi bakımından sevgiliye son bir defa daha hayranlık duygusu ve umudunu tamamen kaybetmeden seslenme ihtiyacı duyar. Bu her iki gazele hâkim olan aşk psikolojisinin hâlâ derinden derine sürdürüldüğünü de göstermektedir.

Bundan önceki beyitte bir tür şikâyetle dile getirilen hayâl kırıklığına dair sitem, son beyitte öteden beri var olan yarı ferdî, yarı sosyal bir anlayışı siyasî bir zemine çekerek kamuoyundan destek alma hesabı da gütmüştür. Tabii son beyitteki bu söylem, hâlâ umudunu yitirmemiş bir hüznün duygusuyla karışık ‘dost-doğru’ bir nasihat olarak hayâl ile gerçek, ümit ile ümitsizlik, geçmiş ve hâl ile gelecek... gibi zıt unsurlar arasında saat sarkacı gibi gidip gelen salınımların orta noktasını veren son derece gerçekçi bir hikemî tarzı da barındırmaktadır. Âşık, sevgiliye emir sıygasından bir öğüt verme veya onu soru sıygasından sorgulamak yerine, muhayyer bırakarak sağlıklı akıllarca da itiraz edilemeyecek yaygın bir kabulü kullanır ve bunu ona “istersen” diyerek nazikçe hatırlatır. “Hüsn (güzellik)” gibi soyut bir kavramla “mülk” gibi somut bir kavramı bağdaştırırken, Arapça (ebed’in çokluk şekli) “âbâd” ile Farsça (ma’mur, şen anlamındaki) “âbâd” kavramlarını aynı beyit içinde birer iç kafiye olacak şekilde istifler. Yine bu kelimelerle bir ses ve anlam paralelizmi dâhilinde düşünülebilecek olan ‘adalet’, ‘doğruluk’ ve

'ihşan' anlamlarındaki "dâd" kavramıyla bu ses ve anlam armonisini zenginleştirir. Ses bakımından ortak tınlara sahip bu kavramlara anlam ilgisi bakımından "mülk" ve "padişah" kelimelerini de ilâve ederken, söyleminin etki alanının merkezine "hüsn" kavramını yerleştirir. Sevgilideki gerek boy, gerekse onun yüzündeki saç, kaş ve dudak gibi unsurların hepsini çerçeveleyen esas ana temanın hedefi, güzelliğin ifadesinden başka bir şey değildir. Ülkesiz bir padişah düşünülemez. Hükümdarlar devletlerinin ömrünü uzatmak isterlerse, ülkelerinde doğruluk ve adaleti hâkim kılmalı, ülkelerini bu hakkaniyetli idare ile bayındır hâle getirmelidirler. İşte bunun gibi, güzelliği övüp hayranlık duygularını dile getirerek onları şöhrete kavuşturan, güzelliğin gereklerine teşvik eden âşıkları olmazsa, sevgilinin gerçek varlığı ortaya çıkamaz. Sevgili, bu ideallikteki var oluşunu ve güzellik evrenindeki ömrünü âşıklara borçludur, âşıklarının gönül mülkünü hoyratça harabeye çevirmemeli, kendilerine yönelmiş teveccüh konusunda hakkaniyet duygusuyla durumun gereği olan sorumluluklarını yerine getirmelidir. Âşığa göre hükümdar mesabesindeki sevgiliye bir önceki beyitte ifade edilen sitem ve hayâl kırıklığı duygularının tamir edilmesi için, "Güzellik ülkenin nihayetsiz olmasını istersen, adaleti hâkim kıl. (Zira bütün) hükümdarlar adaletle ülkelerini mamur (veya şen) hâle getirmişlerdir" anlamına gelebilecek sağduyulu bir nasihat, insanî bir talep ve beklentinin ölçülü, etkili ve özlü söyleyişi, şöylece dile getirilir:

İsteriseñ mülk-i hüsn âbâd ola dâd eyle kim  
Pâdişehler dâdıla mülkini âbâd eyledi

\*

Her iki gazeldeki duygu hâllerini ve bunların bir hikâyeye dönüşmesini beyit beyit özetleyerek yeniden hatırlamak gerekirse, bunlar şöylece sıralanabilir:

I/1 Âşığın güzelliğe hayranlık ve olumsuz sürprizlere tahammülsüz hassas ruh hâlini beyanı;

I/2 Âşığın, hayran olunan yüz güzelliğinin sahnesinde gerilim icat edip bu gerilimle ilgili kaygılarını arabulucu olmaya aday bir taraf rolünde sunarak ön plâna çıkma arzusu;

I/3 Âşığın, hayran olunan boy güzelliği karşısında diğer güzellik unsurlarının teslim oluş hâlini delil getirerek hayranlık söylemini sürdürmesi;

I/4 Âşığın, sevgilinin yüz güzelliğindeki saçlarından bile himayeci bir tavır uman, onun bu lütfu konusunda beklentiye girmiş ve güzelliğine hayran hayalî bir kamuoyu yaratıp kendi hayranlığını başkaları aracılığıyla söyleterek devam ettirmesi;

I/5 Âşık rolündeki şâirin hem hissedişlerinin imzası olan mahlâsının emniyeti için onu gizleme telâşı, hem de hayranlığını fitneden koruma çabasıyla söylemini askıya alması;

II/1 Âşığın sevgiliden umduğu bir nebze karşılığa çocukça bir saflığın, hayranlık, memnuniyet, coşku, minnet ve teşekkür duygularıyla karşılık vermesi;

II/2 Âşığın, sevgilinin kendisine sadakat gösterenleri serbest bırakmasına, onun dürüstlüğüne dair söylemlerini kuru bir iddia olmaktan uzak, somut delillerle ve hayranlıkla anlatması;

II/3 Âşığın hayranlık duyduğu sevgiliye, dudağının tatlılığını gündeme getirmek için güzeller sultanı Şirin, kendisine de Ferhad rolünü biçerek duygu macerasının adını iyice belli etmesi;

II/4 Âşığın sevgiliye hayranlık ve teveccühüne itiraz eden vâizin cehennem tehdidine karşılık, sevgilinin al renkli dudağının yakıcılığına alıştığını söyleyerek çılgın bir coşku ve umursamazlıkla cevap vermesi;

II/5 Âşığın sevgiliye duyduğu hayranlık sebebiyle, vâizin engelleyici naslar aktarmasına, kendi güzellik teorilerinin söylemleriyle kendi bildiğini okuyarak karşılık vermesi ve umursamazlığını sabit fikre dönüştürdüğünü sevgiliye kesinlikle beyanı;

II/6 Âşık rolündeki şâirin hissedişlerinin imzası da olan mahlâsının çağrıştırdığı ağız, daha doğrusu lâl (dudak) kavramını âdeta kaybederek hayranlık yanında hayâl kırıklığı ve hüznünü sitemle ifadesi;

II/7 Âşığın son olarak hayranlığına gölge düşüren hayâl kırıklığı ve hüznün duygularının telâfisi için sevgilinin vicdan ve insafına sağduyulu ve nazik bir üslupla seslenişi.

Burada hemen, bu çalışmanın maksadı bu olmamakla birlikte, bu gazellerin aslında kime ait olduğuna göre değişen edebî değeriyle ilgili bazı hususlar da hatırlanabilir. Gazeller yaygın kabulle Dehhânî'ye ait ise, şâirin mahlasının da ustalıkla bir şekilde malzeme edildiği bu metinler, Dehhânî ve devri için son derece üst seviyede estetik bir derinlik taşımaktadır. Bu gazellerin, XVI. asır şâirlerinden Kemalpaşazâde'ye aidiyeti ihtimali ise, birkaç yüzyıl sonrasının bereketli edebî atmosferinde derinlik ve zenginliği kaybolan ikinci dereceden şüirler gibi değerlendirilmesine sebep olabilir. Gazellerin her birindeki aslında 'nakışçı' anlamındaki "Dehhân"ın vezin zaruretlerinin de sağladığı tasarruflarla tevriyeli bir şekilde kullanılan mahlâs unsuru yanında, gazellerdeki rindâne ve âşıkâne eda da, bu gazellerin Dehhânî'nin olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.

Her iki gazelin genel olarak düşündürdüklerini de, nihayet bir sonuca bağlamak yerinde olacaktır. Buradaki metinlerde ele alınan tema, bütün dünya edebiyatlarında en fazla rağbet gören, en eski ve köklü duyguları yaşatmada merkez teşkil eden aşk temasıdır. Bu incelemede ele alınan metinlerde dış ve iç dünyaya çocukça bakışın saf görüşlerine ait tasvirler de yer almaktadır. Aşk duygusunun bizatihi kendisi çocukça olduğuna göre, bunun da yadırganacak bir yanı olmasa gerektir. Bu ve benzeri metinler okundukça, ana hatlarıyla dünyanın herhangi bir yerinde herhangi bir zamanda yaşanabilecek bazı duygu hâlleri, kendisini oluşturan unsurlar bakımından çok fazla teferruatlı kurgulanmamış bir hikâye atmosferinde bir uçtan bir uca savrula savrula hem yaşanmış, hem de yaşatılmasına sebep olur. Bu metinlerdeki hikâyeye bir duygu hikâyesidir ve hikâyede yaşanan duygu hâllerini benzer bir seyir ve sonuçla pek çok metinde bulmak mümkün olabilir. Fakat çok işlenen ve yaygın olan böylesi bir tip hikâyesini, şairin kendi estetik zevk ve heyecan süzgecinden geçirerek ifade etmiş olması da, hikâyenin sanki şahsî bir macerası imiş gibi algılanmasına müsait bir zemin hazırlanmasına yol açmıştır. İki gazelde de lirik bir şekilde anlatılan duygu hâllerinin, şâirin şahsî tecrübesi olup olmaması, hatta bu söylemlerin hangi şâire ait olduğu, insanın özü işlendiğine göre, çok da önemli değildir. Eğer bu gazeller Dehhâni'ye ait ise, elbette mahlâs beyitlerindeki anlam zenginlik ve derinliği yerini korumuş olacaktır. Şâir gazelindeki duyguları yaşamış veya yaşanmış gibi metinlerine yansıtmıştır. Şâir(lik), böylesi bir kurgu yoluyla şahsî bir meseleyi içtimaî, hatta siyasî bir zemine taşıyabilecek kadar yaratıcı(lık) da demektir. Ya da siyasî otoriteye sadece saygı ve itaat değil, hayranlık, sevgi ve bağlılık da gösterilmesi gerektiği kanaatinin yaygın olduğu bir devirde, sevgili ve aşk konusunda da, güzelliğin değerler sistemi inşa edilirken, aynı zihniyetin ahlâkçı estetiğinin iç yüzü metinlerle anıtlştırılmıştır.

Burada ele alınan metinlerde, hassasiyeti son derece uç noktalarda olan bir öznenin, bazen kendi içinden, bazen de sözüm ona kendi dışından ürettiği sebeplerle yine kendi içinde oluşturduğu bir güzellik objesine dair his ve hayalleri hikâyeye edilmiştir. Yaratıcı özne, bütün bu yaratma süreci içinde bir taraftan evham ve duygusal gerilim icat ederken, bir taraftan da aklına gelenleri başına getirdiği 'aşkın' bir hissedişin dramatik hikâyesini oluşturmuş, aslında bir bakıma öngörülen bir kaderin, adım adım gerçekleştirilmesinin sonucunda yaşadığı kendi hayâl kırıklığına da engel ol(a)mamıştır. İnsanca yaratmaların sonucunda "yaratılan" 'edebî güzellik imgesi'ne karşı hissedilen hayâl kırıklığı ise, metnin güya sonlandırılmasında

bile, kaderi kontrol altına almak isteyen “yaratıcı” bir iradenin istikrarlı çırpınışlarıyla belirli bir nasihate dönüşmüştür. Mutlak yaratıcılık bakımından çok gelişmiş bir Tanrı imgesinin herhangi bir inanç çevresindeki kavramsal karşılığı ile “hayâl kırıklığı” duygusunun yan yana düşünülemediği açıktır. Ancak burada “insan” söz konusu olduğundan, beşere mahsus ve bu bakımdan da mahdut bir yaratıcılığın, güzellik üzerine bir söylem emeği geliştirmiş olduğu ayrıntısı son derece önemlidir.

Güzelliğe dair zekice imajlar yaratma, güzelliği belirli bir diyalektik söylem içinde yüceltme, kader icat etme vb. özellikler bakımından yaratıcılığa öykünen sanatkâr bir zihni-estetik faaliyetin bu çabaları, son derece soylu ve saf bir anlam taşımaktadır. Bütün bunlara karşılık, sanatkârın kendi içinde hak etmediğine inandığı hâlde karşılaştığı hayâl kırıklığı duygusu sıradan bir hissediş değildir. Aşığın hikâyesinde ilham kaynağı olan güzelliğin, sözüm ona “beklenmedik” bir şekilde yaşattığı kadirbilmezlik ve tahammülü zor hayâl kırıklığı duygusu, onun “takdir” bakımından Tanrı’ya özenerek kendine icat edip yakıştırdığı bir roldür. Aşığın gazellerdeki hikâyenin sonunda hiç değilse bilgece nasihatlerle hayâl kırıklığı duygusunu tadil etme çabası ise, yine insanî bir yaratıcılığın öz savunma refleksinden kaynaklansa gerektir. Sanatkârın yaratıcı faaliyeti, bir taraftan insanca duygu grafiğinin iniş çıkışlarıyla değişerek gelişirken, diğer taraftan kader icat etme ve duyguların asıl özü olan aşk psikolojisinde istikrar gösterme bakımlarından İlahî bir karakter gösterir. Şâirin sözcülüğünü yaptığı âşık tipi, Tanrı’nın var etme kudretine özendiğinden çok daha fazla, insanın zaafalarını da içerdiğinden, insan ile Tanrı arasındaki duygusal macerasının seyrinde med-cezirler hâlinde, hareketli bakış açılarına sahiptir. Burada ele alınan gazellerde, belirli bir tip hikâyesi olduğu kadar, mümkün olduğunca insanın özü işlendiğinden duygularıyla yaşayan (herhangi) bir ‘insanın hayat izleri’ vardır. Buradaki hikâye, insanın, herhangi bir yetişkinin rasyonel aklına göre daha aşkın bir varlığa sahip olan çocukça hissedişlerinin zihni dünyasında üretilmiştir. Her iki metinden ancak birbirleriyle ilişkilendirilince fark edilip ortaya konulabilecek bu duygu hikâyesi, dil ve kültür malzemesi bakımından yerel özellikler gösterse bile, özü itibarıyla insanın kendi yarattığı güzellik karşısındaki hissedişleri ve bunların akıbeti ele alındığından, evrensel bir değer de taşır.

Şâir, dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir zamanda yaşayan, ‘bedenleriyle birlikte kibirini de büyütmemiş’ insanlara her devirce kabul edilebileceği için “aşk” temasını merkez alan ve güzellik duygusuyla klâsikleşen değerleri miras bırakmıştır. Kendi devrinin



vicdan ve şuurunu olan, yönetenlerle yönetilenler arasında her iki kesime diğeri adına elçilik yapan şâir, ele aldığı şahsî hissedişlerin duygu macerası bahanesini iyi değerlendirdiği ve bir bakıma da devrinin medyası sayılabilecek şiirleri vasıtasıyla, hedefi birden fazla olan öğütlerde bulunur. Buna göre hükümdarlar, halkı ve ülkesi olmadan bir değer taşımadıkları gibi, iktidarların görkemine ölmek pahasına can atanlar da, halk ile birlikte güzellik teorisyeni sanatkârlardır. Hükümdarın meşru ve beğenilir olması, halkının teveccüh ve beklentilerine adaletli bir idare ile cevap verip ülkesini her bakımdan mamur etmesine bağlıdır. Tıpkı bunun gibi sevgilinin de, âşığın gönül ülkesindeki güzellik iktidarının, âşığa karşı insafli olmasıyla uzun ömürlü olacağını, kendi var oluşunun âşığa ve âşıkâne duygulara bağlı bulunduğunu hiç unutmaması gerekir. Sözün özü, insanlık var oldukça, adaletli liderler kadar, insafli sevgililere duyulan özlem de aktüel kalmaya devam edecektir. Bu sebeple yüzyılların gerisinden bu gerçekliği barındırarak bugüne kalmış iki gazel, evrensel kültürün havuzunda birer şiir klâsîği olmayı hak etmişlerdir.

#### KAYNAKÇA

- AÇIKGÖZ Nâmık, "Klâsik Türk Şiirinde Beşerî His ve Hasletler",  
*Journal of Turkish Studies* (Türklük Bilgisi Araştırmaları),  
Harvard University, Volume 27/I.
- ANDREWS, Walter G., *Poetry's Voice, Society's Song Otoman Lyric Poetry*, University of Washington Press 1985.  
*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı Osmanlı Gazelinde Anlam ve Geleneği* (Çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2000.
- BANARLI Nihad Sâmî, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB, Cilt: I,  
İstanbul 1983.
- CORBIN Henry, *İslâm Felsefesi Tarihi (I Başlangıçtan İbn Rüşd'ün Ölümüne, çev. ve notlandıran: Hüseyin Hatemî)*, İletişim Yayınları, 2. b., İstanbul (Eylül) 1994.
- ERKÖSE Saadet, "Divan Şiiri Gazellerinde Tasvir ve Tahkiye", *İlmî Araştırmalar*, Sayı: XVIII, Gökkubbe, İstanbul 2004.
- İLAYDIN Hikmet, "Dehhâni'nin Şiirleri" *Ömer Asım Aksoy Armağanı*, TDK Yay.: 449, Ankara 1978.

- İNCE Özdemir, *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. b., İstanbul (Kasım) 2002.
- KALPAKLI Mehmet, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, 1. b., İstanbul (Aralık) 1999.
- KIRMAN, Aydın, *Yemîni'nin Fazilet-nâme'si -Şekil ve Muhteva Tahlili-*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi, XXXVI+539), İzmir 2004 (Danışman: Prof. Dr. Namık Açıkgöz).
- KORTANTAMER Tunca, "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi", (Ege Üniversitesi) *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. VIII, İzmir 1994.
- , *Eski Türk Edebiyatı Makaleler* (yay. haz. Şerife Yağcı, Fatih Ülken), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004.
- MACİT, "Metinler Şerhi ve Tahlili", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, 3. b., Ankara 2005.
- MANSUROĞLU Mecdut, *Anadolu Türkçesi (XIII. Asır) Dehhani ve Manzumeleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti Yayını, nr. 2, İstanbul 1947.
- MENGİ Mine, "Eski Edebiyatımızda Bazı İnsan Tipleri: Rind ve Zâhid Tipleri, Orta İnsan Tipi", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 12 (Aralık 1984).
- , *Divan Şiirinde Rindlik*, Ankara 1985.
- , *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Tarihi-Metinler, Akçağ Yayınları, Ankara 1994.
- , *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ, 1. b. Ankara 2000.
- , *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, 11. b., Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- , "Divan Edebiyatı Öğretiminin Sorunları ve Bazı Çözüm Önerileri", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim* (Divan

- Edebiyatı Özel Sayısı), Sayı: 77-78 (Temmuz-Ağustos),  
2006.
- PALA İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları,  
Ankara 1995.
- SCHIMMEL, Annemarie, "Süfi Edebiyatında Harf Simgeciliği",  
*Tasavvufun Boyutları* (Çev. Yaşar Keçeci), Kırkambar Kitaplığı,  
İstanbul (Aralık) 2000.
- SOYAK İsmail Hakkı, "Metin Şerhi" *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*,  
Grafiker Yayınları, 3. b., Ankara 2005.
- ŞAFAK Yakup, *Aruz Terimleri*, Saye, 1. b., Konya 2003.
- ŞENTÜRK Ahmet Atillâ, *Klasik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Süfi  
yahut Zâhid*, Enderun Kitabevi, 1. b., İstanbul 1996.
- ŞENTÜRK Ahmet Atillâ- KARTAL Ahmet, *Üniversiteler İçin Eski Türk  
Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul (Ekim)  
2004.
- TARLAN Ali Nihad, *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul  
1981.
- TÖKEL, Dursun Ali, *Divan Şirinde Harf Simgeciliği*, Hece Yayınları,  
Ankara (Mayıs) 2003.
- ÜNVER İsmail, "Hoca Dehhâni", *TDV İA*, XVIII, İstanbul 1998.
- YEMİNİ (Derviş Muhammed), *Fazilet-nâme* (Giriş-İnceleme-Metin,  
haz. Yusuf Tepeli), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara  
2002.