



Erciyes Üniversitesi Yayınları No: 183

Klâsik Türk Edebiyatı Topluluğu

III. KLÂSİK TÜRK EDEBİYATI SEMPOZYUMU

(Prof. Dr. Cem DİLÇİN Adına)

13 Şubat 2009 KAYSERİ

- BİLDİRİLER -

YAYINA HAZIRLAYANLAR

Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Öğr. Gör. Dr. Abdülkadir DAĞLAR

Okt. Dr. Ahmet TANYILDIZ

KAYSERİ 2011

DÜŞÜNCE ALANI MERKEZLİ METİN ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ VE REVÂNÎ'NİN BİR GAZELİNİN BU YÖNTEME GÖRE ŞERHİ

Ziya AVŞAR*

Bir metin, ürettiği anlamlarla birbirine sınımsıkı bağlı bir bütündür. Bu bütünü oluşturan anlamlar, metin içinde *düşünce birimleri* halinde yer alır. Metinde yer alan düşünce birimleri, iki nitelik gösterir. İlki, *temel düşünce alanı* dediğimiz baskın anlamın parçaları olarak yer almaları, ikincisi ise, *yardımcı düşünce alanı* dediğimiz yan anlamların parçaları halinde bulunmalarıdır. Metinlerde, gerek temel, gerekse yardımcı düşünce alanlarının özelliği, somut ve ölçülebilir bir nitelik göstermeleridir. Bunlar ya tamamen somutlardır ya da somut nitelik kazanmış soyutlardır.

Edebî metinlerin ortaya çıkışında esin, ilham ve sanatsal duyarlılık gibi meziyetler önemli olmakla beraber, metnin nihayi biçimini alması için, aklın tanzim etme yetisine ihtiyaç duyulur. Bu itibarla edebî metinlerin içerdiği ince ve derin anlamlarla ilk teması gerçekleştiren muhayyile, onların yüzündeki perdeyi açtıktan sonra, devreye akıl girer. Bu aşamada akıl, muhayyilenin getirdiklerini ölçülebilir hale koymaya çalışır. Bu her zaman mümkün olmasa bile, en azından muhayyilenin getirdiği irrasyonel mahiyetteki fikirleri, rasyonel mahiyet ile örtüştürmeyi dener. Bu demektir ki, teorik bir fikir her zaman muhayyile ile aklın işbirliğini gerektirir. Ancak irrasyonel boyuttan gelen fikirlerin rasyonel boyutta kuşatılması her zaman mümkün olmaz. Özellikle gerçekliğin bilinçli tahrifi ile kendisine varoluş alanı açan sanat, varoluşunun doğal bir sonucu olarak irrasyonel olanla sürekli iletişim halindedir. Zira sanat ideal olana, reel olandan daha çok itibar eder.

Düşünce Alanı Merkezlilik Nedir? (DAM)

Metin çözümleme yöntemleri, temelde iki yorum tarzından hareket eder. Birinci yorum tarzında metnin dış yapısını oluşturan kelimelerle, kelimeler arasındaki bağlantıyı kuran ses ve ahenk unsurlarına önem

* Doç. Dr., Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi YOZGAT. ziyaavsar@hotmail.com

verilirken, ikinci yorum tarzında metnin asıl iletisi olan mana üzerinde durulur. Metin hangi açıdan ele alınırsa alınsın, yorumcuya mutlaka bir şeyler söyler. Düşünce alanı merkezli (DAM) metin çözümleme yöntemi, bu satırların yazarı tarafından geliştirilen bir metin çözümleme teorisidir. DAM, metnin anlamına odaklanarak onun iletilerini çözmeyi amaçlar. Metin, doğası gereği kendisiyle temas eden her birey için birtakım anlamlar üretir. Bu anlamların her idrak düzeyi için değişeceği kaçınılmazdır. Önemli olan metinleri uzmanlık düzeyinde okuyan yorumcuların metinden hangi yük ile kalktıklarıdır.

Bazı idrakler metnin zahiri yanını çözümlemeyi temel alırken, bazı idrakler ise doğrudan için ve batının peşindedir. Bu durum doğrudan doğruya metnin iletilerini algılama yetisiyle alakalıdır. Yorumcuların büyük çoğunluğu, anlamı nesnesiz algılayamaz. Bunlar, manayı getiren yahut ilham eden nesnenin üzerinde çok yoğun bir şekilde durarak o nesneden çıkardıkları anlamları bütün ayrıntısıyla vermeye çalışırlar. Başka bir yorumcu grubu ise doğrudan manaya yönelik bir dikkat geliştirdikleri için dağa giderken önlerine çıkan tepeler üzerinde pek durmazlar. Onlara göre asıl iş dağa çıkmaktır. Üzerinden geçtikleri tepeler, amaç değil araçtır. Bu yöntemin kavramları şunlardır:

Temel Düşünce Alanları (TDA)

Bir metnin mana itibarıyla nirengi noktasını oluşturan düşünce alan ve alanlarına *temel düşünce alanı* diyoruz. Temel düşünce alanları, metnin oluşumunu borçlu olduğu alanlardır. Metin, asıl iletisi olan TDA için kurulur. TDA aslında müellifin şahsî tarafını ve özgün yönünü gösteren bir alandır. Bu alanda biz, metni kuran kişinin öznel yorumuyla karşılaşırız. Yazar okuma ve yorumlama macerasından getirdiği metinsel birikimi temel düşünce alanları halinde ortaya koyar. Bu işten maksadı, kendisini gerçekleştirmektir. Dolayısıyla TDA'lar yazarın özgünlüğü meselesine de bakmayı mümkün kılan alanlardır.

Yardımcı Düşünce Alanları (YDA)

Bir metinde temel düşünce alan ya da alanlarının ifade ettiği anlam ve anlamların ayrıntılı ve sağlam bir şekilde kavranması için mutlak surette yardımcı düşünce alanlarına ihtiyaç duyulur. Yardımcı düşünce alanları,

yorumcunun temel düşünce alanının içerdiği anlamları açıklayıp geliştirebilmesi için dayanak vazifesi görürler. Yorumcunun temel düşünce merkezli akıl yürütmesi, onda gizlenen anlamları sezip bulabilmesi ve bunlara bağlı olarak yeni manalar keşfetmesi, yardımcı düşünce alanları sayesinde mümkün olur.

Bileşik Düşünce Alanları (BDA)

Bir metinde, gerek temel gerekse yardımcı düşünce alanları her zaman yalın olarak bulunmayabilir. Sözgelimi bir gazelde yer alan “*mâhrû*” kelimesinin yer aldığı beyitte temel veya yardımcı düşünce alanı içinde bulunduğunu varsayalım. Bu kelime ay ve yüz kelimelerinin birleşmesinden oluşan bir bileşik olduğu için, iki ayrı düşünce alanını bir araya getirmektedir. İlki kozmik düşünce alanı, ikincisi mürsel mecaz yoluyla sevgili düşünce alanı. Bu tabirde kozmik olanla yar bir araya gelerek mensup oldukları düşünce alanlarını bir kalıba dökmekte ve yorumcuya yeni bir değerlendirme dizgesi sunmaktadır. Bileşik düşünce alanıyla karşılaşan bir yorumcu, bu olguyu basit bir belîğ teşbih vakası olarak değil, âşığın yar yüzünün güzelliği karşısında duyduğu heyecanı, kozmik âlemin gizemini bir araya getiren hayretle birleştiren bir değerlendirme dizgesini izlemelidir. Metnin niteliğine göre bu işlem, önce kozmik olanın sonra da yâre ilişkin olanın ayrı ayrı ele alınıp ardından tek sonuca bağlanması şeklinde bir seyir izleyebilir.

Düşünce Birimleri (DB)

Düşünce alanları edebî metinlerde kendilerini daha çok parçaları vasıtasıyla gösterirler. Biz, metinlerdeki bu düşünce parçalarına *düşünce birimleri* diyoruz. Düşünce birimleri ekseriyetle mürsel mecazlar yoluyla bizi bütüne götürür. Ancak bu her zaman mümkün olmayabilir. Bazı düşünce birimleri birkaç düşünce alanının göstereni olabilir. Mesela “*dürr-i sühan = söz incisi*” tamlamasındaki “*dür*” düşünce birimini ele alacak olursak kökeni itibarıyla istirdiyeye gideceğimizden deniz düşünce alanını, kıymet ve değeri itibarıyla hazine düşünce alanını, parlaklığı itibarıyla da güneş düşünce alanını gösterir. Bu durumda yorumcu, söz incisi düşünce birimini, üç değerlendirme dizgesinden oluşan bir yorum alanı içinde ele alarak şiirsel sözü, deniz düşünce alanını münasebetiyle *derinlik* ve *genişlik*,

hazine düşünce alanı yönünden *değer*, güneş düşünce alanı bağıntısıyla da *parlaklık* kavramlarının ışığında değerlendirmelidir.

Düşünce Alanı Yoğun Dokulu Metinler (YDM)

Yoğun dokulu metinlerden kastımız, temel ve yardımcı düşünce alanlarının birbirine çok yakın olduğu metinlerdir. Bu durumu belirleyen şey, edebî metinlerin şekil ve türüdür. Yoğun doku, genelde beyit ve dörtlük esasına dayanan metinlerde kendini gösterir. Bu metinlerde temel ve yardımcı düşünce alanlarını yan yana ve iç içe görmek mümkündür.

Düşünce Alanı Seyrek Dokulu Metinler (SDM)

Seyrek dokulu metinler kavramıyla ifade etmek istediğimiz şeyse, temel ve yardımcı düşünce alanlarının birbirine uzak olduğu metinlerdir. Seyrek doku genelde mesnevi, destan, hikâye ve roman gibi tür ve şekillerde kendini gösterir.

Değerlendirme Dizgisi (DD)

Değerlendirme dizgesi kavramı, metinle münasebete geçen yorumcuya ilişkin bir kavramdır. Metni okuyup inceleyen yorumcu, metindeki temel ve yardımcı düşünce alanlarını belirledikten sonra, temel düşünce alanını hangi temel düşünce alanının, hangi yardımcı düşünce alanından sonra hangi yardımcı düşünce alanının geleceğini belirlemek ve yorumu o taslak üzerine oturtmak zorundadır. Yapılması zorunlu olan bu taslağa değerlendirme dizgesi diyoruz.

Yorumlama Alanı (YA)

Bir edebî metni, canımızın istediği gibi yorumlayamayız. Bir metne bağlı yorum, her durumda ölçülebilir olmalıdır. Metinde ölçülebilirliği sağlayan şey, değerlendirme dizgesine bağlılıktır. Değerlendirme dizgesi bize yorumlama alanını ve bu alanın sınırlarını gösterir. Yorumcu, yorumun güç ve kabiliyet atını bu sahada oynatır.

Yorum Sapması (YS)

Bu kavram, yorumcunun yorum alanının dışına çıktığını belirtir. Bu cins yorumlar metinle münasebetlerini yitirdikleri için, ölçülebilirliklerini kaybederler ve genelde metnin anlamını, anlamsızlık içinde boğarlar. Metin,

anlamalarını açacağı yerde kapandıkça kapanır. Yorum sapması, metne hem aşırı yorum yüklemeyi hem de yorumun hakkını vermemeyi ifade eder. Bir metin, içerdiği yorum zenginliğini yorum olarak almazsa ortaya çıkan eksiklik de ilave edilen fazlalık kadar kusur sayılır. Biz, bu kusuru da yorum sapması olarak görmekten yanayız.

Kelime Bilgisi (KB)

Düşünce alanlı metin çözme yöntemi, bir anlam çözme yöntemidir. Edebî metinlerde yer alan anlam ve anlamlar ise genellikle bileşiktir. Bu bileşikliği oluşturan temel etken, tarihî süreç içinde kelimelerin yüklendiği anlamlardır. Edebî metinlerdeki kelimelerin bu niteliği, onların ürettiği manaların çözümünde kelimelerin öz yaşam serüvenlerini tarihî bir takiple mümkündür. Bu itibarla edebî metinlerdeki kelimelerin –özellikle şiirde- zuhurundan bu yana yüklendikleri anlamları araştırma işine kelime bilgisi diyoruz.

GAZEL

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

Benüm sğar gibi sîmînbeden gül yüzlü yârum yok

Şurâhî gibi bir şâfî gönüllü râzdârum yok

Sâgar, *şurâhî* ve *yâr* düşünce birimlerinden hareket edildiği zaman beytin temel düşünce alanının **meclis** olduğu anlaşılır. Mecliste *âşık*, *sâgar* ve *surâhî* var, ancak *gül yüzlü yâr* yoktur. Şair, eksiği tesbit etmiş, gayesini de eksiğin telafisi olarak belirlemiştir. Mecliste gördüğü sâgarın gümüşten olması ve endamının âhengi münasebetiyle sevgiliyi hatırlamaktadır. Sevgili ise dost ihtiyacını çağrıştırmaktadır. Sürâhinin içindeki kızıl şarabın kulkul sesleri çıkararak sâgara boşalması, âşığın hayalinde, sevgilinin kulağına eğilerek ona aşk sözcükleri fısıldayan **âşık** imajı çizer. Sürâhinin istiare yoluyla âşık yerine kullanılması, kadehin de **sevgili** olmasını gerektirir. Bu durumda kadehe dökülen şarap ise **aşktır**.

Sürâhinin bir diğer göstereni ise tasavvuf yardımcı düşünce alanından gelen *sâfî gönül* ve *râzdâr* kelimelerinin delaletiyle **dost**, **şeyh** ve **mürşittir**. Zira arınmış bir gönül ve sırdaşlığa vurgu, tasavvufî bir algıyı zorunlu kılmaktadır. **Sürâhinin** cam ve sırçadan olması, mürşidin tecelliye

mazhar olmasını; **sâfi gönüllülük**, mürşidin kalbini dünya alakalarından kesip nefis merhalelerini geçmesini, **sırdaşlık** ise Hak sırlarının kendisine tevdi edilecek kadar liyakat kazandığının göstergesidir.

Gümüş yahut cam kadehin içine dökülen **kızıl şarap**, *gül yüzlü yâr* bileşik düşünce alanı ile yardımcı düşünce alanını içiçe koymaktadır. *Gül yüzlü yâr*daki *gül* düşünce birimi **gülistana** aittir; *yâr* ise kendi düşünce alanından gelmektedir. *Gül yüz* teşbihi, mecazî açıdan bakıldığında yar teninin tazelik ve güzelliğini, tasavvufî açıdan bakıldığında ise gülün Hz. Peygamberin remzi olmasından dolayı doğrudan mürşidin sevgilisi olan Hz. Peygamberi işaret etmektedir.

Beyitteki; *sîmînbeden gül yüzlü yâr* ve *sâfi gönül* yardımcı düşünce alanları aynı zamanda bileşik düşünce alanlarıdır. Yâre sıfat olan gül, beytin son anlam çözümünde Hz. Peygamber'i verdiği için parçası olduğu gülistan hem dünyayı hem de Cenneti işaret etmektedir. Gülün mevcut olması ve açması tamamlayıcı parça olarak bülbülü gerektirir. Burada bülbül işlevini yerine getiren unsurun sürahi olduğu açıktır. Sagarı goncaya benzetirsek dolu kadehi de açmış güle benzetmemiz icab eder. Kadeh goncasında aşk gülü açmakta; sürahi bülbülü ise kulkul diyerek aşk terennümleri çıkarmaktadır. Görüldüğü üzere bileşik düşünce alanından gelen gül, kendi düşünce alanına irca edildiğinde tabi bir gül meclisi kurabilmektedir. Gül yüzlü yâr bileşik düşünce alanının ikinci kısmı olan yârin neye delalet ettiğini yukarda çözdüğümüz için geçiyoruz.

Sîmînbeden bileşik düşünce alanında ise **sîmîn**, gümüşten mamul anlamına geldiği için değerli madenler ve hazine düşünce alanına, beden ise mürsel mecaz yoluyla sevgili düşünce alanına aittir. Kadehin cam yahut gümüşten yapılmasına telmihen gönderme yapan bu birimde, kadehin cam olup billur rengin gümüşü çağrıştırmamasından dolayı sîmîn de denilmiş olabilir; ancak kadehin gümüş olması da mümkündür. Lakin hadisler, altın ve gümüşten mamul maddelerin süs eşyası dışında kullanımını men ettiği için ilk bakışta gümüş bir kadehten içilmeyeceği anlaşılır. Fakat bu kullanılmadığı anlamına gelmez. Galip ihtimal billur kadehin sîmîn olarak nitelenmiş olabileceğidir. Sîmîn ile beden birleştiğinde meclisteki sakiyi hatırlatan bir durum ortaya çıkar. Sakinin giysilerinde ipek, ibrişim ve yaldızlı süsler ve kumaş kullanılacağına göre bu tabirin gümüşle birleşmiş

bir bedeni andıran sakiyi işaret ettiğine şüphe yoktur. Sîminin aynı zamanda ten rengini ifade eden bir niteleme olduğunu da belirtelim. Dolayısıyla mecliste sakiyi gören âşık hem kadehi hem de sakinin yari anıştıran özelliklerinden dolayı gül yüzlü yarının yokluğunu kavramaktadır. Mecliste gül yüzlü saki vardır; fakat o yari değildir.

Beyitteki **sâfi gönül** bileşik düşünce alanına gelince; saflık arıtma işlemi ve tasavvuftan gönül ise âşıktan gelmektedir. Saf gönül ve diğer düşünce alanındaki sırdaş sözcüğü, temel düşünce alanındaki sürahi ile bir araya geldiğinde ayna mazmununu ihtiva etmektedir. Mazmunun çözümünden hareketle beyte döndüğümüzde şerhi şu şekilde yapmak mümkündür. Eski aynalar metaldendir. Metal aynanın kararıp paslanmaması için sık sık cilalanması gerekmektedir. Saflık cilayı gönül ise aynayı karşılamaktadır. Bu da hatıra gönül aynası tabirini getirmektedir. Ayna bizim her türlü görüntümüzü yansıtan bir sırdaşımızdır. Bu sırdaş, karşısından biz çekildikten sonra, bizim görüntümüzü gizlemekte, bizden sonra aynanın karşısına geçen orada bizi değil kendisini görmektedir. Aynen bunun gibi, saflığı karşılayan tecelli, aynayı karşılayan gönüle inmekte gönül aşk-ı hakikiyle âşık arasında kesintisiz iletişim sağlayan bir görüntü yeri hüviyetini kazanmaktadır. Böylelikle gönül âşık ile maşuk arasında bir sırdaş olarak önemli bir konum elde etmektedir.

Mecliste işaret edilen ancak olmadığı söylenen bu sırdaş, sürahiye işaret etmektedir. Bu durumda eksikliği vurgulanan sırdaş aslında mevcuttur. Böylelikle şair bileşik ve yardımcı düşünce alanları ile açtığı dünyayı temel düşünce alanına bağlayarak ilk önce bunların bulunmadığını söylerken daha sonra bunların yerine koyduğu meclis unsurları vasıtasıyla bedenlendiğini bildirmektedir. Meclis unsurlarına bakıldığında sagar ve sürahi meyhaneye ait unsurlardır. Mecliste de bulunabilir. Bu durumda şaire niye meyhanedesin veya içki meclisindesin denildiğinde şair, latifeli bir cevap olarak yari görmek için yahut yari idrak etmek için gerekçelerini ileri sürebilir.

Bu beyitten ikinci beyte geçilirken o beytin temel düşünce alanı olan dağlama unsurlarının bu beyitteki sürahi kelimesine bağlı olduğunu düşünüyoruz. Şair sürahinin kulkul diye ses çıkarmasından hareketle feryat figan anlamına gelen sürah kelimesini bir nakıs cinas yoluyla tedai etmiştir.

Kelimenin yarık, çatlak demek olan anlamını da göz önünde bulundurarak ikinci beyti dağlama unsurlarıyla kurmuştur.

Vücudu dağlanan bir insanın feryat figan etmesi olağandır. Zaten 2. beyitteki nigâr sözcüğünün bir anlamı da musikideki bir makama tekabül etmektedir ki feryat figanın niteliğine ilişkin bir açıklamadır. Sürahın şerha tabir edilen elif biçimindeki yaranın adı olması, 2. beyti elif biçimindeki dağ yarasını işaret eden elifle başlatmasının somut bir göstergesidir. Bu tecrübe de bize gösteriyor ki beyitler arasında açık yahut gizlenmiş pek çok ilişki vardır ve beyitleri üzerinde düşünürken birbirinden bağımsız olmak gibi dikkat körelten genel yargının etkisinden kurtulmak gerekir.

Elifle dâğ ü na'îumdür baña her gice hempehlû

Dimeñ bir servkâd mehrû hilâlebrû nigârûm yok

Beyitteki elif, dâğ ve na'î kelimeleri, dağlama bütününün parçaları olduğu için, beytin **temel düşünce alanı** dağlamadır. Dağlama işlemi, çok eski bir tarihi geçmişi olan maddi kültür unsurlarından birisidir. Dağlamanın dip geçmişinde, göçebe kabilelerin hayvanlarını, diğer kabilelerin hayvanlarından ayırma endişesi vardır. Kabileler, muhtelif damga biçimlerine göre imal edilmiş, dağlağı denilen dağlama aletini ateşte kızdırarak hayvanların vücutlarındaki belirlenmiş bölgeleri, hususi dağ işaretleriyle damgalamak suretiyle, onları diğerlerinden ayırmışlardır. Dağlama zamanla, salt hayvanlara tatbik edilen bir yöntem olmaktan çıkarak, hekimlikte de kullanılmaya başlanmış, özellikle azgın yaraların tedavisinde mikrop öldürücü bir işlev üstlenmiştir. Bizim kültürümüzde dağlama, uzun müddet damgalama ve tedavi amacıyla kullanılırken, toplumu hızlı bir şekilde kuşatan tasavvufî hayat tarzının ortaya çıkardığı bazı meşrepler, dağlama kültürüne yeni ve dikkat çekici bir boyut kazandırmışlardır. Özellikle Batnî neşveye sahip Kalenderî, Rafîzî ve Haydarî gibi zümrelere mensup dervişlerin sinelerine “*Yâ Alî*” lafzını yahut Zülfikar resmini dağlatıp dövdürmeleriyle dağlama, hayattan gelen doğal sorunlara karşı bir önlem olma niteliğini kaybederek, gösteri ve etkileme amaçlı yeni bir kullanım alanı bulmuştur.

Daha sonra âşıklar arasında yayılan dağlama yöntemi, âşığın aşk konusundaki samimiyetini, aşk acısına karşı direncini ve bizzat aşkı ifade

eden bir sembol haline gelmiştir. Öyle ki, âşığın coşku anında gömleğini yırtarak sinesindeki dağ yarasını göstermesi, aşk ilanı anlamını kazanmıştır. Metinlerden açıkça anlaşıldığına göre, dağlama; âşıklar tarafından başa, kola ve tüm vücuda, sevgililer tarafından ise sadece kola tatbik edilmektedir. Sineye tatbik edilen dağ yaraları muhtelif biçimlerde olur. Âşıklar arasında en çok rağbet edileni, eski harflerle göğüs üzerine yazılmış “âh” lafzı şeklinde olanıdır. Bu noktadan itibaren bir sözcük ve onun yazımı söz konusu olduğu için, dağlama temel düşünce alanı, genişleme unsuru olarak yazı ve resim yardımcı düşünce alanından yararlanmaktadır. Bu yardımcı düşünce alanına ilişkin düşünce birimi, metinde elif kelimesiyle verilmiştir. Bu çözümden de anlaşılabacağına göre temel düşünce alanına mensup bir düşünce birimi, bileşik düşünce alanına sahiptir.

Dağlama temel düşünce alanına ilişkin motifleri, yazı ve resim yardımcı düşünce alanına tatbik etmek için âşık, sol göğüs üzerine bir elif, sağa da ha harfini gösteren bir yuvarlak şekil dağıtır. Bu dağlama, yara kabuk bağlamadan önce, kırmızı mürekkeple yazılmış bir aha, kabuk bağlayınca da siyah mürekkeple yazılmış bir aha benzer. Sol sineye tatbik edilen elif, teşbih ve istiare yoluyla sevgilinin boyuna, ha şeklindeki dağ yarası da sevgilinin gözüne yahut dolunayı andıran yüzüne işaret eder.

Şair ilk dizede malik olduğu şeyler olarak elifi, dağı ve nalı saymaktadır. Bu dağ yaralarının onun için sembolik birer anlamı vardır. Bu sembolik anlamları leff ü neşr sanatı vasıtasıyla şöyle sıralamaktadır. Elif sevgilinin boyu, dağ sevgilinin gözü, nal da sevgilinin kaşı demektir. Bu çözümlemelere bakıldığında, şair elif ve dağ ile sağdan sola doğru bir ah yazmakta, nal biçimiyle de -nalı muhtemelen ağız kısmı sola bakacak şekilde dağılattığı için- soldan sağa doğru bakışık ancak düzensiz **ikinci** bir **ah** daha yazmaktadır. Nal biçimli dağ yarası, sevgilinin kaşına işaret ettiği için, okuyucunun hatırına kaşı tamamlayıcı bir unsur olarak sevgilinin gözü- ki onu da dağ çağrıştırmaktadır- gelmektedir. Böylelikle tuğra zülfesi gibi eğik çizilen bir elife benzetilen kaş, ha'ya benzeyen sevgilinin gözüyle birleşip yüzde görsel bir ah resmi çizmektedir. Kaş ve gözün yüzde simetrik olarak ikili şekilde yer almasından dolayı, hayal gücümüz bu **ahı** **ikiye** tamamlamaktadır. Beyitte üçüncü bir ah yazımı da serv ve mâh kelimeleriyle

yazılmaktadır. Burada da yine mâh ve hilal beraber kullanıldığı için, bakışık ve dolayısıyla ikili bir ah yazılmaktadır.

Birinci dizgede servi elifi, dolunay da ha'yı temsil etmektedir. İkinci dizgede ise hilal zülfeli elifi, dolunay ha'yı temsil etmekte, böylelikle ikili bir ah yazımı ile daha karşılaşılmaktadır. Ayrıca elifin nal biçimli düşünülmesi, ikinci bir istiareyle sevgilinin kaşı yerine, âşığın aşk acısından eğilen boyunu, bükülüp kamburlaşan boy da tamamlanan ömrü ifade eder. Tamamlanan ömür mezarda noktalanır, mezar toprağı ise biçim itibarıyla ha harfine benzer. Bu durumda âşığın bedeni elifi, cesedi de dolaylı olarak ha'yı işaret ettiği için, beyit bir ah lafzını daha tazammun eder. Zaten önce servi imajının gelmesi gençliği, akabinde dolunay imajının gelmesi olgunluk ve kemali arkasından nalın yani hilalin gelmesi yaşlılık ve sonu çağrıştırdığından beyit ölüm mazmununu işlemektedir. Beyitteki servi, gece ve dolunay/hilal kelimeleri uzaktan ölünün mekanı olan kabri çağrıştırarak hem bu mazmunu desteklemekte hem de ona ilave bir gerekçe üretmektedir.

Mazmun çözümünden hareket ederek tekrar dağlama unsurlarına dönecek olursak elif biçimli dağ yarası, aşkın maddi başlangıcına, dağ, aşkın kemaline, hilal de maddi bitişine işaret etmektedir. Buradan çıkarılacak sonuç ise aşk gösterenlerinin değişmesine mukabil, aşkın değişmez olduğudur. Maddi aşk gösterenlerinin sürekli değişmesi, bizi aşk anlamının tanımlanamaz olduğu önermesine götürdüğünden şair, aşkın bitimsiz ve manevi bir boyut olduğunu kavratmaya çalışmaktadır. Ayrıca aşkın bizdeki maddi seyri, bedene bağlı olduğundan, ah nefesin içeriden dışarı verilmesi anlamında son nefesi de temsil etmektedir. Demek oluyor ki aşkı gösteren şey, aşkı gösterdiği zaman, gösterdiği şeyi tüketmektedir. Burada bedenin gerçek aşka tahammül etmesinin imkansızlığı vurgulanmaktadır.

Beyitte hat sanatının gösterenlerinden azamî şekilde yararlanılmıştır. Verilen unsurları bakışık değil de münferit olarak okursak elif, ha ve dal olarak niteleyeceğimiz üç harf çıkar. Bu üç harf bize ahd sözcünü çağırıştırır. Ancak ahd sözcüğünün ayın yerine elifle yazılması ahdin hem imlâ hem de mana olarak bozulduğunu gösterir. Ahdin bozulması vefanın yerine getirilmediğine dair bir dokundurma olduğundan şair sinesindeki bozuk ahd yazımıyla sevgilisine ezeldeki ahdi bozulduğunu hatırlatmaktadır. Elif, ha, dal biçimiyle okuduğumuzda kelime “*ehedd*” anlamına gelir. Manası en korkak

demektir. Böylelikle şair, aşkın ahdden uzaklaşma durumunu, çok korkulu bir durum olarak nitelemektedir. Bu bağlamdaki korkunun içkin değil, aşkın bir korku olduğunu Mevlânâ bir rubai dizesinde şöyle ifade eder: “*Bir damlası ümit, gerisi korkudur, aşkın!*” Kelime kalp sanatıyla okunduğunda tersinden okunur ve “*dehâ*” sözcüğü elde edilir. Bu sözcüğü sanatçının sanatına olan özgüveniyle alakalandırabiliriz. Kalb ve baz sanatını kullanarak okuduğumuzda ise “*hüdâ*” sözcüğünü elde ederiz. Hüdâ kelimesi ise doğru yol ve hak din anlamlarına gelir. Zaten elif ve servi sözcükleri de doğru yolu sembolize etmektedirler. Şair sinesine yazdığı dağlamanın anlamının kendisini korkudan kurtarıp istikamete taşıdığını söylemektedir. Ayrıca her üç kelime de ebced değeri olarak on sayısını ifade etmektedir. Eski harflerle on sayısı tersten okunduğunda “*ah*” lafzını verir. Şair böylelikle harf simgeciliği içine üç ah daha yerleştirmektedir.

Âh ayrıca “*âh mine'l-aşk*” hikmetine gönderme yaparak oluş nedenini açıklamaktadır. Aşkın olmadığı yerde ah yoktur. Şair ah yazımıyla bizi aşk fikrine ulaştırmakta ve aşkın bedeni maddi olarak tahrip ettiğini göstermektedir. Genç ve dinç beden, aşktan sonra dolunay gibi yavaş yavaş eriyerek hilale dönüşüp gözden kaybolmaktadır. Bu da bize, aşkın tabiatında tahrip olduğunu, aşkın indiği gönü ve büründüğü cismi tahrip ederek gittiğini göstermektedir. Bedendeki etkisi, elifi hilal yapması, ruhtaki etkisiyse sevinci gama dönüştürmesidir. Burada elif biçimli dağ yarası neşeyi, nal biçimli dağ yarasıysa hüznü sembolize etmektedir.

Beyitte zamanın gece oluşu boş yere değildir. Gece, aşk halinin, aşk hasretinin ve aşk gamının en açık biçimde ortaya çıktığı zamandır. Gece, yalnızlık zamanı olduğu için insan bilinci, bu yalnızlığı telafi edecek şeyin peşine düşer. Âşık için yalnızlığın zıttı sevgilidir. Bu itibarla içine düşülen yalnızlık psikoloisi gece ile örtüşmekte sevgili ise geceyi aydınlatan dolunaya dönüşmektedir. Beyitteki *mâhrû* ve *hilâlebrû* kelimelerinde sevgilinin kaş ve yüzünü niteleyen dolunay ve hilal imajları bu durumla alakalıdır. Dolunay gece boyunca hatırlanan ve cemali hayal ve hafızada berrak bir şekilde dönüp duran sevgiliyi, hilal imajı ise gecenin yerini sabaha bırakmasını işaret etmektedir. Âşık hasretle sabah etmekte geceyi aydınlatan dolunayı gündüzün gelmesiyle silikleşip yok olmaktadır. Bir başka açıdan ise dolunayla hilalin zıtlığı gibi, iki ayrı hatırlama psikolojisi aşığın gecesini

kuşatmaktadır. Dikkat edilirse *mâh* yani dolunay sözcüğü yüze, *hilâl* sözcüğü de kaşa teşbih edilmiştir.

Yüz saf, aydın ve beyaz olarak nitelenip nura tekabül eder. Hak nurunun yansıdığı bir yer olarak kabul edilir. Bu itibarla vahdet sembolüdür. Cemali gösterdiği için de niteliği huzur ve neşedir. Kaş, kara ve çatık oluşundan dolayı siyah imajı taşır. Renk ve biçiminden dolayı güvensizlik ve öfkeyi çağırır. Gece, içerisinde yüz güzelliğini kıskanarak o güzele pusu kurup hançer çeken bir suikastçıyı nazara verir. Bu imajlar bize şairin sevgiliyi anışında önce mutlu olduğunu- çünkü onu yanına çekip ona kavuştuğunu varsaymakta bu varsayımsa onu mutlu kılmaktadır- ancak bir müddet sonra bu tatlı düş yerini karabasana bırakmakta ve zihne, sevgiliyi geceleyin alıkoymanın yaptırımları hücum etmektedir. Bir yasak işlediğini bu yasağın cezasız kalmayacağını düşünmekte ve ümit, yerini korkuya bırakmaktadır. Buradaki *mâh* sözcüğü ümit ve rüyayı, *hilâl* ise karabasan ve korkuyu sembolize etmektedir.

Beyitteki *nigâr* sözcüğü, üzerinde durulması gereken bir kavramdır. *Nigâr* kelimesinin düşünce alanı *nigâristan*dir. Nigâristan puthane anlamına gelir. Bu anlam kiliseden ziyade Manicilerin ibadethanesini gösterir. Maniliğin kurucusu olan Mani'nin getirdiğine inanılan kutsal kitabın adı Nigârîstân'dır. Erteng yahut Erjeng de denilen Nigârîstân, içlerinde güzel kadın tasvirlerinin- ki buna nigâr deniliyordu- yer aldığı bir minyatür mecmuasıdır. Nigâr tasvirleri zaman içerisinde nigârâne denilen Mani ibadethanelerine taşınmış sadece tasviri olarak değil, heykel ve heykelcikler biçiminde de yapılarak ibadethane süslenmiştir.

Bu nigâr tasvirlerinin muhtelif boyutlarda ve biçimlerde olduğu metinlerden anlaşılmaktadır. Nigârların meleklerle atfen son derece güzel bir kadın yüzünü göstermesi esas olduğu için, kadın güzelliğinin madde ile taklit edilmiş en uç örneği kabul edilir. Bu niteliğinden dolayı nigâr kelimesi sevgili anlamını kazanmıştır. Nigâr da pürüzsüz ve saf bir güzellik imajı gizlidir. Şair bu yüzden saf ve pürüzsüz yüz imajını veren mahı kullandığında sevgili yerine doğal olarak nigâr diyecektir. Şair “*dimeñ nigârûm yok*” derken aslında yanında bir nigâr taşıdığını göstermektedir. Buradan anlaşılıyor ki şair, nigâr tabir edilen bu ikonlardan birini sevgilinin yerine koyarak geceyi onunla geçirmektedir. Bu yerine koyma, eylem

halinde bir eğretileme olduğu için bu yerine koymayı, eylemsel bir istiare olarak değerlendirebiliriz. Bu eylem, tasavvuftaki rabıta geleneğine atıf yapmaktadır. Rabıtada mürit, şeyhin bir nesne üzerine çizilmiş suretine bakarak onunla maddeden manaya doğru bir temas sistemi kurmaktadır. Kadı Beyzavi Tefsiri'nde bu tip rabıta geleneğine ilişkin bilgi verilirken, önceki ümmetlerin bağlandıkları peygamberlerin suretlerini, ibadethanelerine çizip sonra o tasvirlerle bakarak imanlarını takviye ettiklerini, bu işlemin zaman içinde yozlaşarak ortaya putçuluğun çıktığını belirtmektedir. Nigârın bir resim yahut ikon olduğu malum olduğuna ve çarşıda pazarda Leyla'nın Şirin'in tasvirleri çizilip satıldığına göre, şairin bir resim yahut ikon satın almak suretiyle ona bakıp şeyhiyle irtibata geçen bir mürit gibi aşkını takviye ettiğine kuşku yoktur. Kaş kara, nigâr da put olduğu için bu yorumun içinde suretlere tapınanları küfürle çerçeveleyen bir anlayış da yatmaktadır.

Karâr u şabrum ol dilber aluban şehrden gitdi

Baîa bir çâre eyleñ kim benüm şabr ü karârum yok

Yukarıdaki beyitle alakalı olarak bu beyit de tasavvufî unsurlarla kurulmuştur. Tasavvufî aşkın açıklandığı yerde mecazi aşk yorumuna yardımcı olarak daima devrede bulunur. Buradaki yardımcı düşünce alanı olan *dilber*, *şehirden gitmek* ve *çâre eylemek* düşünce birimleri yukarıdaki yanı başımda *nigârım yok* buluşuna bağlı olarak gelmişlerdir. Bu itibarla bu beyit, yukarıdaki beyit delaletiyle kurulmuştur ve ona sımsıkı bağlıdır. Dilber, gönül götüren demektir. Dolayısıyla ona yakışan alıp gitmek eylemidir. Bu yüzden dilber sözcüğü, yardımcı düşünce alanlığı yanında bileşik düşünce alanıdır. Dil, gönül demektir. Mürsel mecaz yoluyla aşığı nazara verir. Ber ise götüren demektir. Parça ve eylem yoluyla sevgiliyi işaret eder. Ber tek başına gönül anlamına da gelir. Bu takdirde dil ile beraber düşünürsek “*gönül+gönül*” bütünlüğünü elde ederiz. Bu da gönlün aşktan dolayı parçalandığını gösterir.

Ber kelimesinin bir diğer anlamı da “meyve”dir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde ise gönül meyvesinin elden gittiğini varsayabiliriz. Gönlün meyvesi aşığa nisbetle aşk ve sevgilidir. Sevgili şehirden gitmekle ikisini birden götürmektedir. O yüzden şair, iki şeyi olmadığını söyleyerek

beyte başlamaktadır. Karar ve sabrı yoktur. Karar eğlenilecek durulacak yere işaret ettiğinden dolayı gönle, sabır da acı meyveye tahammül etmek anlamında olduğu için ber kısmına yani aşk ve aşk meyvesine işaret etmektedir. Kararın bir başka anlamıysa huzur demektir.

Âşığın huzuru maşukla olduğu için, maşuk diyardan giderse hem huzur gider hem de sabır süreci başlar. Sabır huzuru tanımlayan bir şey iken sevgilinin yokluğunda giden şeyin acısına katlanmanın mümkün olmadığı bir şey olarak gösterilmektedir. Şair sevgili ile kavuşmasa bile onun aynı şehirde bulunmasından dolayı huzurlu ve yerleşiktir. Yare kavuşmasa bile onun ayrılığına, aynı mekanda bulunmaktan dolayı bir gün kavuşuma ümidiyle sabretmektedir. Ancak dilber şehirden gidince âşık için çileli bir süreç başlar. Önce kavuşma ümidi sonra onu bulma ümidi kaybolur. Onu tekrar bulmak için karar kıldığı şehri terketmek zorundadır. Zira huzuru onu bulmakla yakalayacaktır. Sevgilinin yokluğuna sabır, varlığına sabırdan ayrı bir şey olduğu için şair bu hicranı sabrın karşılayamayacağı inancına varır.

Buradaki *sehr* kelimesi, içinde yaşanılan yerden başlayıp dünyayı işaret etmeye kadar bir anlam genişliği içerir. Bu çıkarımdan hareketle eldekinin kadrinin eldeyen bilinmediğini, elden çıktığında ise bizi, bulunduğumuz yere bağlayan şeyin elden giden olduğunu derk eden bir idrak ile karşı karşıya geliriz. Birden bire anlaşılır ki karar ve sabrın çaresi yâdır. Yar malik olan âşık ise memluktur. Memluke ait olanlar malike ait olanlar anlamına gelir. Yar giderken aslında kendine ait olanı da götürmüştür. Bu durumda yar gidince yâre ait olan âşığın da gitmesi gerekmektedir. Geride kalan âşık, kendini, bir göç vakti yola çıkan kervandan artakalan işe yaramaz bir şey olarak algılamaktadır. Burada harekete geçen algı, efendiyle köle arasındaki asabiyet ilişkisi gibidir. Zira köle kendisini, efendi olmaksızın tanımlayamaz. Çare ve dermanın gitmesi dertle baş başa kalmak demektir. Dert, tabiatı icabı derman arar. Derman ise şehirden giden yâdır. Şehirden giden yar, hicran derdinin tedavisi olan karar ve sabrı götürdüğü için âşık naçardır. Bu durumda sorunun üstesinden kendisinin gelemeyeceğini anlayan âşık, çevreye yönelir ve yardım ister. Bu acz idrakidir. Sevgili varken çevreyi görmeyen âşık, o gidince çevreyi farkeder. Burada yalnızlığın insanın tek başına baş edemeyeceği bir dert olduğu kavratılır.

Acz, insanı acınacak hale düşüren çaresizliktir. Âşık başkalarının merhamet duygusuna seslenerek bana bir çare gösterin demektedir. Buradaki *baña* kelimesini, ilk heceyi ötreli saydığımızda *buña* okumak da mümkündür. Bu durumda ise âşık kendisini kenara çekerek içine düştüğü derde vurgu yapar. Biliyorsunuz ki demek ister bu dertten hiç kimse tek başına kurtulamaz. Çevre de bilir ki o dert içinde olana merhamet edilir. Bu karşılıklı bilinç, âşığı çare aramaya çevreyi de teselli etmeye yöneltir. Yar gitmiş, geride feryadıyla ayrılık davulu çalan âşık kalmıştır. Çevrenin desteğine muhtaçtır. Zira dilberin yokluğu onun hayatla alakasını kesmiştir. Şair burada tekrar sabır ve karar halini kurmaya çalışmaktadır. Ancak sevgilinin yokluğunda kurulan karar ve sabır ile varlığında kurulan karar ve sabır aynı şey değildir. Bu durumu göstermek için şair, ilk dizedeki karar ve sabır dizimini, ikinci dizede sabır ve karar dizimine dönüştürür. Bu tercih alt üst olan ruh dengesinin bir gösterenidir. İlkinde elinde iradesi olanla bir portre ikincisinde ise iradesi elden gitmiş bir portre ile karşılaşırız. Dolayısıyla irade ve ihtiyar dizgini elden çıkmış, âşık artık kendini yedemez hale gelmiştir.

Bu beyiti takip eden beyitte düşünce alanının ihtiyar sözcüğü üzerine kurulması şairin beyitler arasındaki bilinçli bağlantıyı sürdürmesiyle alakalıdır.

Beni 'ayb itme ey zâhid melâmet ihtiyâr itsem

İnan vallâhi billâhi elümde ihtiyârüm yok

Bu beyit sabır ve kararın âşığı terketmesi sürecinden sonra onun sabır ve karar yokluğunda nasıl ayakta durmaya çalıştığını göstermektedir. Yar gitmiş, aşığın iradesi ise yitmiştir. Zaten yar aşk sürecinde onun iradesini almak için vardır. Yar gidince aldığı ile gittiği için, âşık iradesini kaybettiği zamana değin kurduğu gerçeklikten ayrı düşerek bir başka boyuta zorunlu olarak geçecektir. Zira böyle durumlarda ruh, yaşadığı derin acının içinden attığı çığlın ardından, birden bire o ana değin duymadığı ayrık bir âlemden gelen farklı bir ses duyar. Âşık irade yitiminden önce, akli bir dünyada zahidin çizdiği sınırlar içerisinde yaşarken, bu yeni bilinç düzeyiyle bu sınırların dışına çıkacak ve bir melamet erbabı olacaktır. Bu yeni safhada artık zahid yanında değil karşısındadır.

Bu durumda âşık, hem zahidin temsil ettiği sosyal otoriteyle mücadele edecek hem de yeni bilinç düzeyinin getirdiği donanımları içselleştirmek için mücadele edecektir. Bu boyutta âşık bunları iradi olarak yapacağını zanneder; ancak işin içine girince hemen kavrar ki, o irade kendisinde yoktur. Artık akli olan kendiliğinden devre dışı kalmış, aşkı olan aklın zıddı bir eylem silsilesiyle çıkagelmiştir. Bu öyle bir durumdur ki, âşığın tercih şansı yoktur. Maruz kalınan bir durum söz konusudur. Âşık yine de bir alışkanlık icabı, zahidin otoritesine hitab ederek onun kendi üstüne gelmesini engellemeye çalışmaktadır. Gerekçe olarak iradesinin elinde olmadığını söylemektedir. Bu durumda akıldan muaf tutulmasını ve kendisinin yaptırımdan uzak sayılmasını istemektedir.

Şair burada melâmet kelimesiyle hem Melâmîlik yolunu hem de kınanıp ayıplanmayı göze aldığını söylemektedir. Melâmîler dünyada hiçbir şeye ehemmiyet vermeyen kendi konumlarını gizleyip sıradan bir hayat süren insanlardır. Aşkta da dünyaya ehemmiyet verilmediği için aşkla melâmet bu bağlamda kesişmektedir. Şair kınanma yoluna girip zahide kınama diye hitap ederek nükte yapmaktadır.

Şarâb-ı şevk ile pürdür Revânî dil şürâhîvâr

Şınursa şîşe-yi nâmûs hergiz inkisârûm yok

Beyitteki şarap, sürahi ve şîşe düşünce birimleri, beytin temel düşünce alanının meclis olduğunu göstermektedir. Meclisin hem matla beyitte hem de makta beyitte temel düşünce alanı olması, gazelin temel düşünce alanı ile meclis, yardımcı düşünce alanı itibarıyla tekke ve dergâh üzerine oturtulması amacından kaynaklanmaktadır. Yukarıdan beri meclis sahnesi kullanılarak anlatılmak istenilenin dergâha ait unsurlar olduğunu gördük. Buradaki şevk, dil, sınımak ve inkisar düşünce birimleri, âşık şairin psikolojisini vermektedir. Başlangıçta yar yokluğunun verdiği hüzünden dolayı meyhane yahut meclise giderek bu hüzünden kurtulmayı hedefleyen şair, temel düşünce alanına göre çözümleyecek olursak, mecliste şarap içerek şuurunu sevgilinin yokluğundan gelen acılara kapayarak uzvî bir mestlikle geçici de olsa ferahlamak istemektedir. Ancak gönlünü sürahiye benzeten şairin gönül sürahisi, şarap yerine şevk yani can atarcasına isteyen ve özleyen bir aşk yanışıyla doludur.

Gerek mestlikte gerekse melâmet yolunda bir çevre tarafından tariz ve kınanmaya uğranacağı aşikârdır. Ne var ki gerek şarap sarhoşluğunda gerekse aşk sarhoşluğunda aklın denetimini dolayısıyla toplumsal ilişkileri düzenleyen aklı, bir kenara koymak esastır. Aklın yerine mana âlemiyle temas kuran iç akıl yani gönül kayım olmalıdır. Gönül sevgiyi esas alan bir akıldır. O, aşk coşkunu ve aşığı çılgına çeviren şevki hedefler. Onun hedeflediği şey ile toplum değerlerinin çatışması kaçınılmazdır. Şair bunu namus şişesinin kırılması olarak adlandırmaktadır. Zira namus iki akıl düzeyi arasındaki perdeyi işaret eder. Perdenin beri tarafında kalanların gönülleri de bir sürahidir lakin o sürahi şevk şarabıyla dolu değildir.

Sonuç

Düşünce alanlı metin çözme yöntemi, metnin ruhunu anlamada yeni bakış açıları getirmeye aday bir nazariyedir. Biz sadece bu gazel vesilesiyle bir beyitte birden çok mazmun olabileceğini, beyitler arasında aleni ve gizlenmiş bağlar olduğunu, beyitlerin birbiriyle irtibatlı olarak kurulduklarını göstermiş olduk. Bir metin ne kadar farklı bakış açısıyla şerh edilirse o kadar zenginleşir. Tarafımızdan geliştirilen Düşünce alanlı metin çözme yönteminin, süreç içerisinde yeni kavramlarla zenginleşip gelişerek yorumculara farklı bir ufuktan bakma zevki vereceğine kuşku yoktur.

KAYNAKÇA

Akar, Metin (2002), *Su Kasidesi Şerhi*, 3. Baskı, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Alparslan, Ali (1986), “Gazel Şerhi Örnekleri II”, *Türk Dili Dergisi*, S. 415-416-417 (Türk Şiiri Özel Sayısı II / Divan Şiiri), s. 248-259.

Andrews, Walter G. (2000), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dağlar, Abdülkadir (2007), “Vassâf Tarihi Şerhinden Hareketle Şerh Kaynakları Meselesi”, *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 2/4 (Tunca Kortantamer Özel Sayısı II), s. 293-307.

De Vaux, Carra (1979), “Şerh”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 11, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, s. 429.

Dilçin, Cem (1991), “Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi”, *Türkoloji Dergisi*, c. 9, s. 43-98.

Dilçin, Cem (2010), *Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Kılıç, Atabey (2007), “Dağılan İncileri Toplamak: Bir Şerh Tasnifi Denemesi”, *Klasik Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, Ankara: Turkish Studies Publication, s. 416-432.

Kortantamer, Tunca (1993), “Gül Kasidesi”, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 413-435.

Kortantamer, Tunca (1994), “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 8, s. 1-10.

Pekolcay, Necla (1999), *İslâmî Türk Edebiyatı Tedkik ve Metodlarının Genel Esasları ve Mazmun Anahtarları*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Tarlan, Ali Nihad (1981), “Metinler Şerhine Dair”, *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul, s. 187-202.

Tarlan, Ali Nihad (1998), *Fuzulî Divanı Şerhi*, 2. Basım, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarlan, Ali Nihad (2003), *Bâkî Divanı Şerhi Notları*, (Haz.: Fazıl Duru-Sait Okumuş), Ankara: Meneviş Yayınevi.

Tökel, Dursun Ali (1996), “Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî'nin Bir Gazeli'ne Uygulanışı”, *Yedi İklim Dergisi*, S. 74, s. 53-59.

Tökel, Dursun Ali (2002), “Bir Gazel Anlambilimle Nasıl Anlaşılır”, *Dergâh Dergisi*, S. 150, s. 10-23.

Tökel, Dursun Ali (2007), “Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”, *II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, Kayseri, 10-12 Nisan 2006, Bildiriler*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 781-798.