



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

NEDİM'İN 'EY GÖNÜL' REDİFLİ GAZELİNE YAPISALCI YÖNTEMİN UYGULANIŞI

Yasemin ERTEK MORKOÇ*

Giriş

Yapısalcı kuramın oluşmasında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)'ün önderlik ettiği yapısal dilbilim modeli, insan bilimiyle uğraşanlara, ele aldıkları konular farklı olmakla beraber dikkat çekici bir örnek olmuştur. Bunlar, üzerine eğildikleri gerçekleri birer “dil” gibi ele almaya başlamışlar, toplumsal göstergeler, akrabalık ilişkileri, mitoslar, trafik işaretleri vb. değişik konular aynı türden bir yaklaşımla kavranmaya çalışılmış, benzer kurallar aracılığı ile dilbilim ve diğer insan bilimleri arasında sağlam bir köprü kurulmuştur. Böylece her türlü oluşun, sürecin altında yatan yapıyı açıklamak, olay ve olguların altındaki temel gerçeğe ulaşmak bir amaç olarak benimsenmiştir. Berke Vardar, bütün bu nedenlerden ötürü 20. yüzyılın yapısalcılık çağı sayıldığını, bu yüzyılı tanımlayan en kesin bilimsel yöntem ve akımın yapısalcılık olduğunu vurgular.¹

Yapısalcılık, edebiyatı da kısa süre içinde etkilemiş ve 1960'ların Fransa'sında R. Barthes, C. Bremond, G. Genette, A. J. Greimas, T. Todorov gibi eleştirmenler tarafından bir edebiyat kuramı olarak geliştirilmiştir. Bu araştırmacılar kuramsal ve uygulamalı çalışmalarıyla eserin yapısının bütünlüğünü göstergebilim ve anlambilimden örnek alarak incelemişlerdir. Böylece eserdeki iç bağlantıların ördüğü anlam ve anlatım ağına yönelişle birlikte tarihsel inceleme yöntemi geri planda kalmıştır.

Yapısalcı şerhin edebiyatımızdaki ilk uygulamalarının ise Süheyla Bayrav ve Tahsin Yücel etrafında 1960'lı yıllarda oluşmaya başladığını görüyoruz.² Bayrav'a göre, çağdaş strüktüralist okula mensup dilcilerin ortak

* Öğr. Gör. Dr., Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi MANİSA.
yaseminmorkoc@gmail.com

¹ Berke Vardar, *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, Multilingual, İstanbul 2001, s.10

² Tunca Kortantamer, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2004, s. 63

görüşü şöyledir: Dil, birbirine dayanan ve birbirine bağımlı parçalardan kurulu bir sistemdir. Yapısal dilbilimi, sisteme, onu meydan getiren parçalardan daha çok önem verir. Parçaların aralarındaki bağlantıları inceleyerek sistemin yapısını ortaya koyar.³ Yücel de yapısalcılığın temel yönelimlerini sıralarken, incelenecek nesnenin artzamanlı (dilin zaman içersindeki evrimlerine yönelme) değil, eşzamanlı (dili belli bir zaman noktasında değerlendirme) bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini, bunun sonucu olarak köken, gelişim, etkileşim vb. artzamanlı sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra yer verilmesinin önemini dile getirir.⁴

Bütün edebiyat eserleri, onları okuyan toplumlar tarafından bilinçsiz de olsa yeniden yazılırlar, hatta bir eserin aynı zamanda bir 'yeniden yazım' olmayan hiçbir okunuşu yoktur. Kuramcı Eagleton, "Bizim Shakespeare'imiz ile çağdaşlarının Shakespeare'i aynı değildir. Farklı tarih dönemleri kendi amaçlarına uygun farklı bir Shakespeare oluşturmuşlardır"⁵ diyerek bir sanat eserinin değişik dönemlerde veya değişik açılardan bakıldığında farklı bildiriler sunabileceğini ifade etmiştir.

Günümüzde yapısalcı metodun ve diğer modern teorilerin yoğun bir şekilde edebi metinlere uygulandığını, klasik edebî metinlerimizin de bundan nasibini aldığını görüyoruz. Cem Dilçin, Fuzulî'nin bir gazelinesi yapısal yöntemle incelediği ve bu alanda öncülük ettiği makalesinde, divan şiirinin sadece eski ve alışlagelmiş yöntemle şerh edilmesinin o ürünlerin yapısal açıdan taşıdıkları pek çok özelliğin görülmemesine neden olduğunu, bu nedenle divan şiiri açıklanırken yapısal yöntemin olanaklarından da yararlanılması gerektiğini ileri sürer⁶. Yapısalcılara göre sanat eserinin ne anlattığından çok, sanatçı tarafından nasıl anlatıldığına önemli olması, bu yöntemin eski edebiyat metinlerine uygulanabilirliğini kolaylaştırmaktadır. Zira yapısalcılığın biçime verdiği önem, divan edebiyatı estetiği ile örtüşmektedir. Divan şiirinde mazmunların ve imajların gelenek içinde hazır ve ortaklaşa unsurlar olarak bulunmalarının yanında, bu müşterek

³ Süheyla Bayrav, *Yapısal Dilbilimi*, Multilingual, İstanbul 1998, s. 35

⁴ Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, YKY, İstanbul 1999, s.13

⁵ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s. 29

⁶ Cem Dilçin, "Fuzulî'nin Bir Gazelinesi Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, c.IX, sayı: 1, s. 93

malzemenin her bir şair elinde aldığı şekil farklı olmuştur. Bu nedenle ortak malzemeyi kullanmalarına rağmen mesela, Fuzuli, Nedim'e, Necati Şeyh Galib'e benzemez.

Bütün bunlardan hareketle, çalışmamızda, 18. yüzyıl Lale Devri şairi Nedim (1681?-1730)'ın bir gazelini yapısal bakış açısıyla ele alıp yeniden okumayı deneyeceğiz. İncelemeye esas aldığımız metin klasik bir şiir olunca, öncelikle eseri, kendi sanat anlayışı çerçevesinde değerlendirip geleneksel şerhini yapmak kaçınılmaz olacaktır. Şiirin günümüz Türkçesine çevirisi ve sözlüğünü de, şerh ederken ve yapısal incelemede kullanmak üzere metnin ardından vermeyi uygun bulduk.

1. Gazel⁷

1. Esdikçe bâd-ı subh perîşânsın ey gönül
Benzer esîr-i turra-i cânânsın ey gönül
2. Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi
Zannım budur ki sen de peşîmânsın ey gönül
3. Eşkimde böyle şu'le nedendir meger ki sen
Çün sûz u tâb giryede pinhânsın ey gönül
4. Ben sana bâde içme güzel sevme mi dedim
Benden niçün bu gûne girîzânsın ey gönül
5. Bigânedir mu'âmeleniz 'akl ü hûş ile
Gûyâ derûn-ı sînede mihmânsın ey gönül
6. Âyîne oldu bir nige-h-i hayretinle âb
Bi'llâh ne saht âteş-i sûzânsın ey gönül
7. Hac yollarında meş'ale-i kârbân gibi
Erbâb-ı 'aşk içinde nümâyânsın ey gönül

⁷ Nedim'in metnini verdiğimiz gazeli, Muhsin Macit'in Nedim Divanı (İnceleme-Tenkidli Metin) adlı doktora tezinin popüler neşrinden alınmıştır: M. Macit, *Nedim Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s.314-315

8. Feyz âşiyânı mihr-i hüner cilvegâhısın
Subh-ı bahâr-ı şevka girîbânsın ey gönül
9. Peymâne-i mahabbeti sundun Nedîme çün
Lutf eyle câmı bâri biraz kansın ey gönül

2. Metnin Sözlüğü⁸

Âb (f.i.) : Su [6a]

‘Akı (a.i.) : Akıl, us [5a]

Âşiyân (f.i.) : Yuva, mesken, ev [8a]

‘Aşk (a.i.) : Sevgi [7b]

Âteş (f.i.) : Od, hararet, kızgınlık [6b]

âteş-i sûzân : yakıcı ateş

Âyine (f.i.) : Ayna [6a]

Bâd (f.i.) : Yel, rüzgâr [1a]

bâd-ı subh : sabah rüzgârı

Bâde (f.i.) : Şarap, içki [4a]

Bahâr (f.i.) : Kışla yaz arasındaki mevsim, 22 Mart’la 21 Haziran arası [8b]

Bârî (f.e.) : Hiç olmazsa, bir kere [9b]

Bigâne (f.b.s.) : Kayıtsız, ilgisiz, yabancı [5a]

Bi’llâh (a.zf.) : Allah için [6b]

Câm (f.i.) : Sırça, cam, bardak, kadeh [9b]

Cânân (f.i.) : Sevgili, gönül verilmiş [1b]

Cilvegâh (a.f.b.i.) : Cilve yeri, cilve edecek yer, görünme yeri [8a]

Çün (f.e) : Gibi, madem ki [3b, 9a]

Derûn (f.i.) : İç, içeri, gönül, kalp [5b]

derûn-ı sîne : yüreğin, göğsün içi

Erbâb (a.s.) : Ehil, muktedir, becerikli, lâıyk [7b]

erbâb-ı ‘aşk : aşk ehli, âşıklar, âşık olanlar

Esîr (a.s.) : Tutsak, kul, köle, düşkün, vurgun [1b]

esîr-i turra-i cânân : sevgilinin kâkülünün tutsağı, sevgilinin kâkülüne

vurgun

⁸ Sözlüğü oluşturan kelimeler alfabetik olarak sıralanmış olup, yeri geldikçe tamlamaların karşılıkları ve ayrıca yapısal incelemede gerekli olacak kelimelerin kökenleri de gösterilmiştir. Kelimelerin sözlükteki bütün anlamları değil, şiirde karşılığı olan anlamları verilmiştir. Her kelimenin şiirin hangi beytinde geçtiği köşeli parantez içinde belirtilmiştir.

- Eşk** (f.i.) : Gözyaşı [3a]
Feyz (a.i.) : İlim, irfan [8a]
Girbân (f.i.) : Elbise yakası [8b]
Girzân (f.s.) : Kaçıcı, kaçan [4b]
Girye (f.i.) : Ağlama, ağlayış, gözyaşı [3b]
Gönül (t.i.) : İnsanın hissiyat merkezi, yüreğin manevî ciheti [1ab, 2b, 3b, 4b, 5b, 6b, 7b, 8b, 9b]
Gûne (f.i.) : Türlü, gidiş, tarz, yol, sıfat [4b]
Gûyâ (f.zf.) : Sanki, diyelim ki [5b]
Gül (f.i.) : Çiçek, bilinen çiçek, gül çiçeği, gül ağacı [2a]
gül mevsimi : ilkbahar
Hacc (a.i.) : İslamın beş şartından biri olan ve belirli zamanda Mekke'deki "Kâbe-i Şerife"yi ziyaret etmek üzere yola çıkma farîzası [7a]
Hayret (a.i.) : Şaşma, şaşırma, ne yapacağını bilmeme [6a]
Hûş (f.i.) : Akıl, fikir, şuur, us [5a]
Hüner (f.i.) : Marifet, bilme, ustalık [8a]
Kan- / Kanmak (t.f.) : Bir ihtiyacı, bir isteğini yeteri kadar karşılamış olmak, doymak; söylenilen sözün, anlatılan konunun doğruluğuna inanmak; aldanmak [9b]
Kârbân (f.i.) : Kervan
Lutf (a.i.) : Hoşluk, güzellik, iyilik [9b]
 lutf eylemek : iyilik etmek, güzellik yapmak
Mahabbet (a.i.) : Sevgi [9a]
Meger (f.e.) : Meğer, herhalde, olsa olsa, ancak [3a]
Meş'ale (a.i.) : Lamba, kandil, ucunda alev çıkarak yanan bir madde bulunan değnek, sopa [7a]
meş'ale-i kârbân : kervan meş'alesi
Mey (f.i.) : Şarap [2a]
Mihmân (f.i.) : Misafir, konuk [5b]
Mihr (f.i.) : Güneş [8a]
mihr-i hüner : hüner güneşi
Mu'âmele (a.i.) : Davranma, davranış, yol, iz, alışveriş, karşılaşma [5a]
Nigeh (f.i.) : Bakış, bakma [6a]
nigeh-i hayret : şaşırın bakış, şaşkın bakış
Nümâyân (f.b.s.) : Görünen, meydanda [7b]
Perişân (f.s.) : Dağınık, karışık, bozuk, düzensiz, kederli, kaygılı [1a]

Peşîmân (f.s.) : Pişman [2b]

Peymâne (f.i.) : Büyük kadeh, şarap bardağı [9a]
peymâne-i mahabbet : sevgi kadehi

Pinhân (f.s.) : Gizli [3b]

Saht (f.s.) : Katı, sert, çetin, kuvvetli, güçlü [6b]

Sîne (f.i.) : Göğüs, yürek [5b]

Subh (a.i.) : Sabah, sabah vakti [1a]

subh-ı bahâr-ı şevk : Şevk baharının sabahı

Sûz (f.i.) : Yanma, tutuşma, ateş, sıcaklık [3b]

Sûzân (f.s.) : Yakan, yakıcı [6b]

Şevk (a.i.) : Şiddetli arzu, keyif, neşe, sevinç, ışık [8b]

Şu'le (a.i.) : Alev, ateş alevi [3a]

Tâb (f.i.) : Işık, parlaklık, hararet [3b]

Tevbe (a.i.) : Tövbe, işlenmiş bir günah veya suçun bir daha işlenmeyeceğine dair verilen söz [2a]

tevbe-i mey : şarap içmemek için edilen tövbe

Turra (a.i.) : Alın saçı, kâkül, kıvrıkcık saç lülesi [1b]

Zann (a.i.) : Sanma, sezme, şüphe [2b]

3. Şiirin Günümüz Türkçesine Çevirisi ve Şerhi

1. Ey gönül! Sabah rüzgârı estikçe perişansın. Ey gönül! Sevgilinin kâkülünün tutsağı olmuşa benzersin (tutsağı olmuş gibisin).

2. Ey gönül! Gül mevsiminde benim gibi şaraba tövbe etmekten sen de pişmansın sanırım.

3. Ey gönül! Gözyaşımda böyle alevin olması nedendir? Sen herhalde, ateş ve ışık gibi gözyaşında gizlisin.

4. Ey gönül! Ben sana şarap içme güzel sevme mi dedim. Benden niçin bu şekilde kaçırıyorsun?

5. Ey gönül! Sanki göğsün içinde misafirsin. Akıl ve fikirle ilişkilerinizde yabancı gibisiniz.

6. Ey gönül! Ayna şaşkın bir bakışınla suya dönüştü. Allah için sen ne kuvvetli yakıcı bir ateşmişsin!

7. Ey gönül! Hac yollarındaki kervan meşalesi gibi âşıklar arasında meydandasın (görünmektесin).

8. Ey gönül! İrfan yuvası ve hüner güneşinin görüldüğü yersin. Şevk baharının sabahına yakasın.

9. Ey gönül! Madem ki sevgi kadehini Nedim'e sundun; kadehi lutf et de bari biraz kansın.

Divan şiirinin, yüzü bu dünyaya dönük, hayat dolu, bir o kadar da muzip ve neşeli sesi Nedim'in kendine özgü "Nedîmâne üslûbu"na, incelemeye esas aldığımız bu gazeli içe sesleniş ve iç diyalog kurgusuna dayanması yönünden dikkat çekici bir örnektir. Gazelin tamamında şair "gönlü"ne seslenerek, onunla bir iç konuşmayı gerçekleştirir. İç konuşma diyoruz, çünkü söz geçirilemeyen, davranışlarına anlam verilemeyen öbür Nedim'le bir hasbihâl havası şiirin geneline hâkimdir.

Matla beytinde *"Ey gönül! Sabah rüzgârı estikçe perişansın. Sevgilinin kâkülünün tutsağı olmuşa benzersin"* diyerek şair, bir haber ve seslenişle gazele başlamaktadır. Klasik şiirimizde karşımıza sık çıkan, "âşığın gönlünün sevgilinin saçının teline bağlı olması" motifi bu beyitte sabah rüzgârı ile belirli bir anlam kazanmaktadır. Zira sabah rüzgârı estiği zaman sevgilinin saçlarını dağıtır ve o saçın ucuna bağlı duran âşığın gönlü de rüzgârın esişiyile bir o yana bir bu yana savrularak perişan olur. Sabah rüzgârı aynı zamanda habercidir. Âşık ile maşuk arasında haber getirip götürmede ulaklık eder. Bazen de sevgilinin kokusunu getirir. Bütün bunlar âşığı alt üst eder.

Beyitteki ifade ilgi çekicidir. Zira şair doğrudan kendisine değil, bir şekilde kişileştirdiği ve kendisinin karşısına koyduğu yüreğinin manevi yönüne seslenir ve konuşur. Bunu da teşhis ve nidâ sanatlarıyla gerçekleştirmeye çalışır. Ayrıca beyitte gönlün, sevgilinin kâkülüne esir olmuş birine benzetilmesi ile teşbih de yapılmıştır.

"Ey gönül! Gül mevsiminde benim gibi şaraba tövbe etmekten sen de pişmansın sanırım." İkinci beyitteki bu cümlede şair, sohbet ettiği gönlünü, hem kendinden ayrı, hem de kendi ile bir görür. Kendinden ayırır, çünkü yine bir iç seslenişle ayrı bir varlık olarak gönlüne hitap eder (tecrid). Kendi ile bir görür, çünkü gönlü de şarap içmeğe tövbelidir ve bundan şairin kanaatine göre kendi gibi pişmanlık duymaktadır (şair gönlünü kendine benzetererek teşbih yapar). Gül mevsimi ile mecâz-ı mürsel yapılarak ilkbahar mevsimi kastedilir. İlkbaharın en önemli yanı ise bu mevsimde işrete ve eğlenceye ağırlık verilmesidir. Ancak içkiye tövbeli olanlar böyle bir ortamdan zevk alamadıkları için pişmanlık ve üzüntü duyarlar.

Beyitte tecrid sanatı (tecrid-i hitâbî-i gayr-ı mahz) şairin gönlü vasıtasıyla kendisine hitap etmesi dikkati çeker. Esasen gazel baştan sona bir

tecrîd şiiridir denebilir. Çünkü gönülle ayrı bir canlı varlıkmiş gibi sohbet, makta beyti de dahil olmak üzere devam eder. Bu arada gönlün duygu, düşünce ve fiilleri olan ayrı bir şahıs olarak ele alınması teşhis sanatını da şiirde sürekli karşımıza çıkarmaktadır.

İkinci beyitin ilk mısra'sının sonundaki "benim gibi" ibâresi hem ilk dize, hem de ikinci dize ile anlamca bağlantılı bir şekilde kullanılarak sihr-i helâl yapılmıştır. Yani şair, bir yandan "Ey gönül, gül mevsiminde benim gibi şaraba tövbelisin" derken öbür yandan "bu durumdan benim gibi sen de pişmansın sanırım" der ve beyitin anlamını genişletir. "Tevbe" ile "peşimân" ve "gül mevsimi" ile "mey" arasında iki ayrı tenâsüb görülmektedir.

Tecrid yoluyla gönlü ile sohbe devam eden Nedim, üçüncü beyitte önce bir soru yöneltir, sonra da kendince bir tahminle bu soruya cevap bulmaya çalışır. *"Ey gönül! Gözyaşında böyle alevin olması nedendir? Sen herhalde ateş ve ışık gibi gözyaşında gizlisin."* Gözyaşının sıvı bir madde olduğu için su gibi parlak ve ışıltılı bir görünüm taşıdığı, ayrıca belirli bir sıcaklığa sahip olduğu herkesçe malumdur. İşte bu herkesin bildiği durumu şair, tecâhül-i ârif yaparak sanki bilmiyormuş gibi gönlüne sormaktadır. Ardından çok da emin olmamakla beraber kendince bu soruya bir cevap bulmaya çalışır. Gözyaşındaki alevi, gönlünün ateş ve ışık gibi gözyaşında gizli olması ile açıklar. Aslında ifade etmek istediği şey, kederden dolayı ateş gibi yanan gönlünün alevinin gözyaşı ile kendini göstermesidir. Beyitte teşbih ile gönüldeki ateş, gözyaşındaki aleve benzetiliyor. "eşk", "giryê", "sûz", "tâb", "şu'le" kelimeleri arasında da gözyaşının parlaklığı ve yakıcılığı ile ilgili bir tenâsüb dikkati çekmektedir.

Dördüncü beyitte Nedim, sanki yakın bir arkadaşı ile karşılıklı dertleşen bir insanın doğal konuşma havası içindedir. Bir bilinmezlik ve anlam veremeyiş edası ile gönlüne iki ayrı soru cümlesini ardı ardına sıralayarak şikayetini dile getirir: *"Ey gönül! Ben sana şarap içme, güzel sevme mi dedim. Benden niçin bu şekilde kaçyorsun?"* Beyitte Nedim'in şikâyeti gönlüne söz geçirememektir. Şair, gönlüne içki içme, güzel sevme demiş ve bu öğütten sıkılan gönlü ondan kaçarak uzaklaşmıştır. Teşhis yoluyla gönül, öğütten kaçan bir insan olarak canlandırılmıştır. Şairin asıl anlatmak istediği, aklıyla hislerinin uyumsuzluğu neticesinde gönlünün isteklerini dizginleyememektir. İçki içip güzel sevenlerin hali ve sonu ortadadır. Nedim bu yüzden bu iki cazip eylemden mantıken kaçınmak ister. Ancak gönlü şaraba da güzele de meyillidir. Söz dinlemez. Öte yandan

Nedim, istifham yoluyla, gönlünü hizaya getirebilmek için “bâde içme, güzel sevme” öğüdünü sanki hiç vermemiş gibi bir edayla söyler.

Beşinci beyitte *“Ey gönül! Sanki göğsün içinde misafirsin. Akıl ve fikirle ilişkilerinizde yabancı gibisiniz”* sözleriyle şair, tezada başvurarak gönülle hiç uyuşmayan akıl ve fikri şiire dahil eder. Gönül, teşhis ve teşbih yoluyla kalbin içinde oturan bir misafire benzetilmiştir. Aslında gönlün, kalbin içinde ev sahibi, buna karşılık akıl ile fikrin misafir olması gerekir. Çünkü akıl ve fikrin kalpte yeri yoktur. Akıl-fikir-gönül üçlüsü birbirine o kadar soğuk ve yabancı davranmaktadır ki onların bu ilişkilerini uzaktan sanki dördüncü bir kişiymiş gibi izleyen Nedim şaşırmaktadır. Zira ev sahibi olması gereken gönül, sanki kendi kalbin içinde misafirmiş gibi akıl ve fikre ilgisiz ve mesafelidir. Bir önceki beyitte mantığına karşılık gönlüne söz geçiremeyen şair, bu beyitte akılla fikrin yürekte yeri olmadığını ve gönülle çeliştiğini açıkça beyan etmektedir.

“Ey gönül! Ayna şaşkın bir bakışınla suya dönüştü. Allah için sen ne kuvvetli yakıcı bir ateşmişsin!” Şiirin başından beri gönlünü ayrı bir varlık olarak tecrid eden Nedim, altıncı beyitte onu, bu sefer aynanın karşısına geçirir. Aslında aynanın önünde şaşkın ve hayret dolu bir bakışla kendisini izleyen Nedim’dir. Aklı ile gönlü çelişmiş, mantığına ayak uyduramayan, sabah rüzgârının esip sevgilinin saçının kokusunu getirdiği güzel bir ilkbahar günü şaraba tövbeli bir adamın kararsızlığı ve pişmanlığı aynaya aksetmiştir. Aynadaki yüzünü fark eden şâir, bu görünüşüne hayretler içinde bakabilir. İçindeki sıkıntı ve keder o kadar yoğundur ki gönlündeki bu yakıcı ıstırap ateşi âdeti aynayı eritip suya dönüştürür. Üstelik gönlünün bu kuvvetli yakıcı tesirine kendisi de şaşırır. Beyitte “su”, “ayna”, “ateş” ve “sûzân” kelimeleri arasındaki ilgiden dolayı tenâsüb vardır. Çünkü su, parlaklık bakımından aynaya benzer, anâsır-ı erbaa (dört unsur)’dan olması sebebiyle de ateşle yakınlığı vardır. Ateş de yakıcıdır. Suyun ateşi söndürmesi etkisinden ötürü ateş ve su aynı zamanda tezat oluşturur. Gönlün âteş-i sûzân’a benzetilmesinde ise teşbih sanatı karşımıza çıkmaktadır.

Yedinci beyitte *“Ey gönül! Hac yollarındaki kervan meşalesi gibi âşıklar arasında görünmektesin”* diyerek Nedim, güçlü bir benzetme ilgisıyla teşbih yapar ve karşımıza ilginç bir tablo çıkarır. Gönül, eskiden hacca giden kervanların önünde yolu aydınlatmak için görevlendirilmiş kişilerin ellerinde taşıdıkları meşaleye benzetilmiştir. Bu meşaleciler kervanın en önünde yürüdüğü için uzaktan da olsa ellerindeki meşale ya da kandiller hemen fark

edilir, ilk bakışta görülürmüş. Aynı zamanda beyitte âşıklar da hac kervanına teşbih edilmiştir. Gönül bunların en önündeki meşale olduğu için âşıklar arasında hemen dikkati çektiği anlatılmak istenmiştir. Yine teşhis ve tecrid yoluyla gönlünü âşık olarak niteleyen Nedim, aslında kendi durumunu, âşıklığını dile getirmeye çalışmıştır.

Beyitte kutsal bir yolculuktan bahsedilmektedir. Hac, İslamın beş şartından biridir ve kutsal Kâbe'nin ziyareti için yapılır. Şâir de âşıklarca kutsal olan sevgiliye yapılacak bir yolculuğu kastetmiş olmalıdır. Gönül sevgilinin aşkıyla ateş gibi yandığından yolculuk esnasında meşale gibi kıpkızıl olarak etrafı aydınlatmakta ve âşıklara yol göstermektedir. Sonuçta aşkın tecelli ettiği yer gönüldür.

Sekizinci beyitin her iki mısra'ında gönlün tanımlanması ve özellikleri ile karşılaşıyoruz. *“Ey gönül! İrfan yuvası ve hüner güneşinin görüldüğü yersin. Şevk baharının sabahına yakasın.”* Beyitin tamamı teşbih üzerine kurulmuştur. Gönül üç ayrı unsura benzetilmiştir:

1. Gönül→ irfan (feyz) yuvası'dır.
2. Gönül→ hüner güneşinin görüldüğü yer'dir.
3. Gönül→ şevk baharının sabahına yaka'dır.

Ayrıca gönlün benzetildiği her üç unsur da kendi içinde ayrı bir teşbihe dayanmaktadır:

1. Feyz (irfan)→yuvaya benzetilmiştir.
2. Hüner→güneşe benzetilmiştir.
3. Şevk→bahar sabahına benzetilmiştir.

Dolayısıyla sekizinci beyit, iç içe geçmiş teşbih-i belâğatle örülmüştür. Şâir, benzetmeler vasıtasıyla gönlü nitelemekte ve tanımlamaya çalışmaktadır. Gönül, insanın hissiyat merkezidir. Akılla kavrar, bilir; gönlümüzle hissederiz. Tasavvufta da gönlün ayrı bir yeri ve önemi vardır. İnsan bütün âlemin özü, insanın özü de gönlüdür. Feyz, manası geniş, soyut bir kavram olarak; bolluk, bereket, suyun akıp taşması, irfan anlamlarına gelir. Gönülle ilgisinden dolayı feyzin irfan anlamı beyitte daha uygun düşmektedir. Çünkü irfan, ilimden farklı biçimde kendini bilmektir ve aşk ile elde edilir. Bu nedenle ârifler gönül ehli kişilerdir. Aynı zamanda gönül, hüner güneşinin de doğduğu yerdir. Zira hüner, gönülde ortaya çıkar. Şevk kelimesini beyit içinde şiddetli arzu ve ışık anlamlarıyla düşünmek mümkündür. Nedim, bahar sabahına benzettiği şevkin, gönülden doğduğunu söylüyor. Çünkü gönül şevk baharının sabahına yaka, yani ufuk olarak

betimlenmiş. Şevkin ışık anlamı da beyitte yerine oturmaktadır. Bahar; güneşli, bol ışıklı, aydınlık dolayısıyla insanın kendini sevinçli, keyifli hissettiği günleri temsil eder. Sabah, güneşin ufuktan doğuşuyla her taraf ışıkla dolar. Böylece gönül; irfan, hüner ve arzunun doğduğu bir yer, bir âşiyân olarak tasvir edilmiştir. Gönül, diğer yedi beyitten farklı olarak burada canlı-somut bir varlık olmaktan ziyade soyut bir kavram olarak ele alınmıştır. Feyz, mihr, bahar, şevk kelimeleri arasında baharın bir yönünü yansıtan kelimeler olmaları itibarıyla tenâsüb vardır. Feyzin irfan anlamıyla hüner arasında da ayrı bir tenâsüb söz konusudur.

Gazelin makta beyti, Nedim'in şiirin başından beri taşıdığı kararsız, çelişkili ve kederli ruh halinin değiştiğini gösterir. Daha doğrusu anlarız ki, şair en başta belirttiği içki tövbesini bu güzel bahar günlerinin cazibesine kapılıp bozmuştur. Bir nevi gönlüne yenilmiştir. Gönlündeki güzele meyil, bezme, işrete düşkünlük baskın çıkmış, eline nihayet kadehi almıştır: *"Ey gönül! Madem ki sevgi kadehini Nedim'e sundun; kadehi lutf et de bari biraz kansın."* Beyitte yine tecrid sanatı etkisini hissettirmektedir. Gönül teşhis yoluyla sevgi kadehini Nedim'e sunan sâkî olarak görünmektedir. Şair, Nedim'i kendisi dışında üçüncü bir kişi gibi düşünerek gönül sâkîsine seslenir. "Nedim'in elinden şarap kadehini hemen alma, bırak doya doya içsin" diyerek gönlüne tembihte bulunur. Bu arada "kansın" kelimesi iki anlamını da iham sanatı vasıtasıyla çağrıştırır. Doymak anlamı bulunmakla beraber, sâkînin kendisine uzattığı sevgi şarabının heyecanı ve şaşkınlığı içinde "Bırak da elinde gerçekten kadehi tuttuğuna ve içtiğine inansın, birazcık aldanıp oyalansın." anlamını da şiirdeki kullanım düşündürmektedir. Peymâne ve câm sunmakla mecâz-ı mürseldeki yer-durum ilgisinden dolayı aslında şarap kastedilmektedir. Mahabbet, peymâne, câm arasında da tenâsüb yapılmıştır.

4. Gazelin Yapısal İncelemesi

İnsanın iç hesaplaşması ve gönlü sûretinde kendisiyle girdiği bir iç konuşma düzenine oturtulmuş olan Nedim'in bu gazeli yumuşak bir sesleniş şiiridir diyebiliriz. Şair sürekli içinden konuşur. Gönlüne seslenir ama aslında sesini duyurmak istediği, eleştirdiği ve şikâyet ettiği kişi yine kendisidir. İnsan psikolojisi açısından son derece doğal sayılabilecek bu iç konuşma ve öz eleştiri durumunu Nedim, gönlünü bir araç olarak kullanarak ustalıkla dışa yansıtmayı başarır.

Her beyitte farklı bir durumdan söz ediliyor gibi görünse de aslında şair, redif vasıtasıyla dokuz beyiti de tek bir konu etrafında toparlayabilmiştir. Şiirdeki bu bütünlük ve kompozisyonun oluşmasında bir ek ve iki kelimedenden meydana gelen **-sın ey gönül** redifinin katkısı önemlidir. Ek-fiilin 2. teklik şahıs çekimi (-sın), beyitte dile getirilen her hususu hemen arkasından gelen “ey” seslenme edatı ile birlikte “gönül”e bağlamakta, böylece şairin gönlüyle beyitlerin hepsinde doğrudan ilgi kurmaktadır. Nedim Divanı’nın gazeller bölümü gözden geçirildiğinde beyit sayısı arttıkça gazel sayısının azaldığı dikkati çeker. Daha çok 5, 6, 7 beyitlik gazelleri, en çok da 5 beyitlik olanları tercih eden Nedim, divandaki toplam 166 gazel içinde 9 beyitlik sadece 6 gazele yer vermiştir. 5 beyitlikse 69 gazeli vardır. Bu durum bize Nedim’in sözü uzatmaktan yana olmadığını, az sözle derin, ince, zarif ve şûhâne hayâller oluşturma peşinde koştuğunu göstermektedir. Divan şiirinde özellikle beyit sayısı fazla olan gazellerde konu bütünlüğü sağlamak zorlaşır veya gereksiz tekrarlara düşülerek monotonluk ortaya çıkabilir. Bu nedenle çok beyitli gazel yazmak daha fazla ustalık gerektirmektedir. Nedim’in bunu başardığını düşünerek dokuz beyitlik söz konusu gazeli bilhassa yapısal incelemeye örnek olarak seçtik.

Gazel aruzun “muzârî” bahrinde Mef’ûlü/ Fâilâtü/ Mefâilü/ Fâilün kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp, Türk şiirinde muzârî bahrinin en çok kullanılan kalıbı olduğu gibi, Türk aruzunun öteki kalıpları arasında da en çok başvurulanıdır. Nedim de 31 gazelinde bu vezni kullanmıştır⁹. Bu, Nedim’in gazellerinin yaklaşık beşte birini oluşturur ki azımsanmayacak bir sayıdır. Mef’ûlü/ Fâilâtü/ Mefâilü/ Fâilün (— — ./ —./ . — —./ —.—)vezni 8 uzun, 6 kısa heceden oluştuğu için açık ve kapalı heceler bakımından dengeli bir görünüm arz eder. Dolayısıyla şiirde ses dengelemesi yapabilmek amacıyla aruz kusurlarından imale, med gibi kapalı ya da açık hece sağlayacak kullanımlara fazla gereksinim hissedilmez. Nedim gazeline veznin bu dengeli yapısını çok iyi değerlendirmiş, bütün şiir boyunca sadece 4 med ve 5 imale yapmıştır. Med ve imaleleri bir aruz kusuru olmaktan ziyade şiirin anlamına katkı sağlayan ve vurgu gerektiren yerlerde özellikle uygulayarak aruzdaki ustalığını sergilemiştir. Ses düzenlemelerinin şiir sanatı açısından değeri onların anlamla bağlarına göre yükselir. Şiirin

⁹ Haluk İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1994, s. 236

anlamla bağları en zayıf ses düzenleme tekniklerinden birisi vezinlerdir. Ancak anlamla ve Türkçenin ses yapısı ile uyumlu bir med veya imale, aruz kusuru sayılması gerekirken şiirde önemli bir ses değeri haline gelebilir¹⁰.

İmalelerin ikisi 4. beyitte olup biri Türkçe “sana” kelimesinin ilk hecesi, diğeri de “mi” soru eki (sevme mi) üzerindedir. 6, 7 ve 9. beyitlerde ise Farsça tamlama –i’lerinde (nıgeh-i, meş’ale-i, peymâne-i) bulunmaktadır. Her üç tamlama da beyitlerin anlam merkezini oluşturmaktadır. Farsça tamlama –i’leri ile ekler üzerinde yapılan imalelerin tam bir aruz kusuru sayılmadığını biliyoruz. Böylece Nedim uygun yerlerde imale kullanarak aruz kusurlarını bertaraf etmiştir. 1,3,6 ve 7. beyitlerde de birer med karşımıza çıkar. Medlerin yer aldığı sözcüklerin hepsinin bir şekilde ses veya anlam vurgusu taşıdığı ve medlerin mısra da işlevsel bir amaçla kullanıldığı fark edilir:

Birinci beyit→ bâd-ı **subh**

Altıncı beyit→ **saht**

Üçüncü beyit→ sûz u **tâb**

Yedinci beyit→ **kârbân**

Yukarıda görüldüğü gibi 1. beyitteki “bâd-ı subh” beyitin anlam merkezinde yer alan bir tamlamadır. Çünkü şairin durumuna ve hissettiklerine sabah rüzgârı sebeptir. Rüzgâr eser, gönül perişan olur. Sevgilinin kâkülünün ucuna asılı bulunan şairin gönlü rüzgârın esişyle esir gibi oradan oraya savrulur. 3. beyitteki “tâb” üzerinde bulunan med, gözyaşının sıcaklığı ve parlaklığını vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Zira gönül, ateş ve ışık gibi gözyaşında gizlidir. Bu nedenle dize içinde biraz uzatılarak okunması beyitin ses ve anlam yoğunluğunu artıracaktır. 6. beyitteki “saht” sözcüğü gönlün yakıcılığının ne kadar kuvvetli ve tesirli olduğunu ifade eder. Med yoluyla 1,5 hece uzatılarak okununca ses ve anlam bakımından daha etkili olmaktadır. 7. beyitte “kârbân” kelimesinin ilk hecesi üzerindeki med ise beyitteki teşbih sanatının benzetilen yönünü vurgulamasıyla gereklidir. Çünkü gönül kervan meşalesine benzetilmiştir.

Şiirdeki aruz özelliklerinden biri de ulama (vasl)’lardır. Baştan sona her beyitin sonunda –ân kafiyesinden sonra gelen redif ekinin (-sın) son ünsüzü, seslenme edatı “ey” ile ulanmaktadır:

¹⁰ Tunca Kortantamer, “Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler”, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s. 326-327

Perîşânsın^ ey gönül / cânânsın^ ey gönül / peşîmânsın^ ey gönül
/ pinhânsın^ ey gönül /

girîzânsın^ ey gönül / mihmânsın^ ey gönül / sûzânsın^ ey gönül /
nümâyânsın^ ey gönül /

girîbânsın^ ey gönül / kansın^ ey gönül

Gazel içinde med, imale ve vasl'ların dağılımını bir tablo ile şöyle gösterebiliriz:

Beyitler	1	2	3	4	5	6	7	8	9
İmaleler	—	—	—	2	—	1	1	—	1
Medler	1	—	1	—	—	1	1		
Vasl'lar	2	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabloda görüldüğü üzere 6 ve 7. beyitlerde aruz özellikleri bakımından bir yoğunluk söz konusudur. 2, 5 ve 8. beyitlerde ise birer vasl dışında med ve imale yoktur. Buralarda şair vezni tam olarak kalıba yerleştirmiş, diğer beyitlerde olduğu gibi med ve imale ile ayrıca bir ses ve vurgu düzenlemesine gerek görmemiştir. Dolayısıyla 4, 6 ve 7. beyitlerdeki ses yoğunluğu arada kalan 2, 5 ve 8. beyitlerde daha yumuşak ses geçişleriyle dengelenmiştir.

Beyitlerin sonunda kafiye den sonra yapılan vasl (ulama), vurguyu üzerine alan “ân” kafiyesi ile birlikte derin bir ses yoğunlaşması oluşturmakta ve gazelin başından sonuna tam on kez anlam merkezini gönül üzerinde toplamaktadır. “Ân” tam kafiyesi kelimeyi uzatarak kuvvetli okumamızı sağlarken hemen arkasından gelen ek-fiilin 2. teklik şahıs çekimi (-sın), seslenme edatı ile (ey) ulanarak dize sonunu iyice esnetmekte, ikinci bir güçlü vurgu sağlamaktadır. Bu düzenleniş tek bir amaca hizmet etmektedir. O da tecrid vasıtasıyla şairin gönlünü yani kendi duygu dünyasını öne çıkarıp şiirin kalbine yerleştirmektir.

Gazelin uyak düzeninde ilk sekiz beyit tam bir uyum içinde görünmektedir. Uyak olan sözcüklere bakacak olursak murassa olan birinci beyitteki iki sözcükle birlikte sekizinci beyitin sonuna kadar “ân” kafiyesi 9

Farsça sözcük üzerindedir (perîşân, cânân, peşîmân, Pinhân, girîzân, mihmân, suzân, nümâyân, girîbân). Nedim diğerlerinden ayrı olarak 9. beyitte kafiye olarak Türkçe kan- (kanmak) fiilini seçmiştir. Bununla beraber “kanmak” fiil kökünden sonra gelen ve diğer uyaklı sözcüklerde de bulunan –sın ekinin bu beyitteki işlevi farklıdır. Diğer beyitlerdeki uyaklı kelimelere getirilen –sın eki ek-fiilin 2. teklik şahıs çekimi iken, son beyitte (kansın) şekliyle emir kipinin 3. teklik şahsındadır. Hasibe Mazıoğlu, Nedim’in emir kipinin bu ekini –sın olarak kullanmasını 18. asırda İstanbul Türkçesi fonetiğinin artık kendini göstermeye başlaması olarak açıklamaktadır.¹¹

Öte yandan –sın ekinin öbür beyitlerden farklı bir biçimde son beyitte emir kipinin 3. şahıs çekimi olarak karşımıza çıkması gazelin yapı bütünlüğü içinde önemli bir görevi gözler önüne sermektedir: Şair, baştan itibaren sürekli kendisinden ayrı bir varlık-kişilik olarak gördüğü ve iç konuşma yoluyla diyaloga geçtiği gönlünü tanımlama çabası içindedir. Gönlünün içinde bulunduğu durumu ve niteliklerini sıralarken doğal olarak eylemden çok sıfat ve isim olan sözcüklere yer vermiştir. Yine bununla bağlantılı olarak şiirde son beyit hariç isim cümleleri çoğunluktadır. Hatta 4 ve 6. beyitlerde ilk dizelerin fiil cümlesi olması bir kenara bırakılırsa, gazelin iskeleti isim cümleleri üstüne oturtulmuştur diyebiliriz. Devamlı olarak beyitlerin, gönlün bir özelliğinin belirtilmesiyle son buluşu, isim cümlelerini zorunlu kılmaktadır. Gönül daha çok soyut (mücerred) bir kavram şeklinde tasvir edilirken, makta beytinde kadeh sunan bir sâkî kimliğine bürünerek mücessem hale gelir ve somutlaşır. Gönül bir eylem içindedir artık. Nedim’in ondan bir beklentisi vardır. Şaraba iyice kanması (doyması) için gönlünden kendisine lutf etmesini bekler. “Sundun”, “lutf eyle”, “kansın” fiilleriyle gönlü hareketli bir ortam içinde buluruz. Böylece 9. beyit diğer sekiz beyitten ayrılarak fiil cümleleriyle gönlün eylemine uygun bir hale gelir.

Metni, seslerin niteliği yönünden incelediğimizde ünlü ve ünsüzler arasındaki uyumun şiirin ses ve anlam örgüsünün şekillenmesinde son derece etkin bir rol oynadığını fark ediyoruz. Gazelin tamamında yumuşak ünsüzlerle ince ünlülerin hâkim kullanımı ve birbiriyle paralel düzenlenişi dikkat çekmektedir. Aynı paralel düzenleniş sert ünsüzlerle kalın ünlüler

¹¹ Hasibe Mazıoğlu, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Akçağ Yayınları, Ankara 1992, s. 116

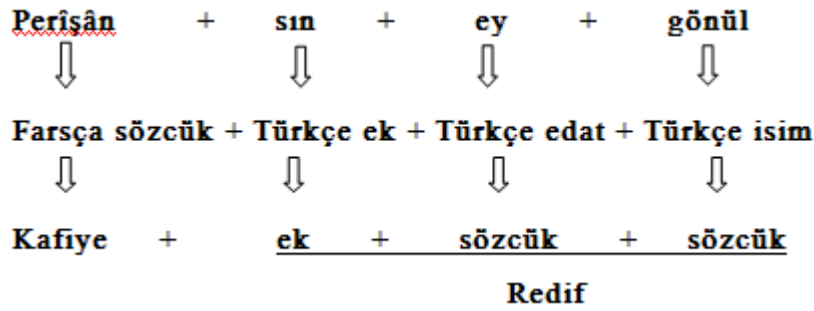
arasında vardır. Ancak bunlar beyitlerin hepsinde yumuşak ünsüzlerle ince ünlülere oranla çok az kullanılmıştır. Şiirin tamamında 253 yumuşak ünsüz, 75 sert ünsüz, 155 ince ünlü ve 89 kalın ünlü tespit edilmiştir. Aşağıdaki tablo seslerin beyitlere göre dağılımını ve oranını göstermektedir:

Beyitler	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Toplam
Yumuşak Ünsüzler	25	34	29	32	27	24	27	26	29	253% 44
Sert Ünsüzler	11	7	10	5	5	11	6	11	9	75 % 13
İnce Ünlüler	17	22	21	20	16	16	13	14	16	155% 27
Kalın Ünlüler	9	6	6	7	11	11	13	14	12	89 % 15

Metindeki ses düzenlenişi ve bunlar arasındaki uyumun anlamla bağlantılı bulunduğu oranda yapıya belirli bir etkisi vardır. Nedim'in gazeli bir sesleniş şiiridir. Ancak şair, sesini başkalarına yüksek sesle duyurma çabası içinde değil, bilakis içinden kendi kendine alçak sesle konuşarak söz geçiremediği gönlüyle ince bir hesaplaşma gayretindedir. Bu amaçla kalın ünlüyle sert ünsüz içeren sözcükleri fazla kullanmayı tercih etmemiştir. Çünkü bunlar şiirin ses tonunu yükselten, ağırlaştıran, ses yolundaki çarpma ve sürtünmeler yoluyla ağızdan sert çıkan seslerdir. Dolayısıyla yumuşak ünsüzlerle ince ünlülerin yoğun olarak yer aldığı kelimeler şiirin sesini yumuşattığı ve iç konuşma, içe sesleniş amacına hizmet ettiği için şair tarafından bilinçli bir şekilde kullanılmıştır.

Gazeldeki kelimelerin kökenlerine baktığımızda Türkçe ile Farsça olanların birbirine sayıca yakın, Arapça kelimelerin ise bunlardan çok daha az olduğunu tespit ediyoruz. Nedim her şeyden önce redife esas olarak Türkçe bir seslenme edatı olan "ey" ile yine Türkçe bir isim olan "gönül"ü almakla Türkçeden yana olduğunu baştan göstermiştir. Şiirde on kez tekrar edilen "ey gönül" seslenişi ile birlikte Türkçe kelime sayısı 51'dir. Farsça kelimeler 44, Arapça kelimeler ise 22 tanedir. Arapça kelimelerin şevk, tevbe, zann, muâmele, esir vb. en bilinen ve karşımıza sık çıkanları

kullanılmıştır. Farsça kelimelerde de durum aynıdır. Redifi Türkçe kelimelerle yapan şair, -ân kafiyesini bu sesleri taşıyan peşîmân, pinhân, nümâyân, mihmân vb. Farsça sözcüklerden tercih etmiştir. Böylelikle Nedim beyitlerin sonunda arka arkaya gelen Türkçe - Farsça sözcük ve eklerle gazelin güçlü sesini, ritmini oluşturmuş, ahenkli bir iç sesleniş ortaya çıkarmıştır. Bunu bir formüle indirgeyecek olursak karşımıza şöyle bir yapı çıkar:



Gazelde kullanılan Farsça ve Arapça sözcüklerin ağırlığı hissedilmez. Farsça tamlamaların da fazlalığına rağmen şiirin okunuş ve akışında bir takılma ve durgunluk yoktur. Bunda yukarıda da belirttiğimiz gibi Arapça ve Farsça sözcüklerin en çok bilinenlerinin tercih edilmesinin yanı sıra, Nedim'in Türkçe söyleyişe verdiği önemin rolü büyüktür. Kelimenin kökeni yabancı da olsa Türkçeye özgü ifade tarzından, sıcak, samimi bir eda ile dile getirilen günlük konuşma dili kalıp ve söyleyişlerinden Nedim taviz vermez: “Eşkimde böyle şu’le nedendir”, “Benden niçin bu gûne girizânsın”, “Zannım budur ki sen de peşîmânsın”, “Ben sana bâde içme, güzel sevme mi dedim”, “Gûyâ derûn-ı sîne mihmânsın”, “Billâh ne saht âteş-i sûzânsın”, “Lutf eyle câmı bârî biraz kansın” cümlelerindeki içten ve canlı konuşma dili zaten Nedim'in üslûbunun kendine has, en belirgin özelliğidir. Şâir, bu tarz bir üslûbu oluştururken, incelediğimiz gazelde farklı durum, duygulanım ve ruh hallerini, bunları hissettiren belli başlı sözcükler ve değişik cümle yapıları ile ifade eder. Bunları bir tablo ile şu şekilde sıralamak mümkündür:

Beyit	Beyitin İçeriği	Temel Kavram	Kavramın Göstergesi Olan Sözcük	Cümle Türü
1	Sabah rüzgârı estikçe perişansın. Cânânın kâkülünün esiri olmuş gibisin.	Gözlem ve belirsizlik	Perişansın / Benzer	Basit cümle
2	İlkbaharda senin de şaraba tövbe etmekten pişman olduğunu zannederim.	Kararsızlık ve belirsizlik	Zannım budur ki	Ki'li birleşik cümle
3	Gözyaşındaki alev neden? Herhalde sen ateş ve ışık gibi gözyaşında gizlisin.	Soru ve belirsizlik	Nedendir?/Meger ki	Soru cümlesi
4	Sana şarap içme, güzel sevme mi dedim. Benden niye kaçıyorsun?	Soru ve belirsizlik	İçme, sevme mi?/ Niçin?	Soru cümlesi
5	Akıl, fikirle yabancısın. Sanki yüreğin içinde misafirsin.	Kararsızlık ve belirsizlik	Gûyâ	Basit cümle
6	Ayna şaşkın bakışınla suya döndü. Billâh ne yakıcı ateşsin!	Gözlem ve şaşkınlık	Billâh ne saht!	Ünlem cümlesi

7	Hac kervanı meşalesi gibi âşıklar içinde farkediliyorsun.	Gözlem ve kesinlik	Nümâyânsın	Basit cümle
8	İrfan yuvası, hüner güneşinin doğduğu yer, arzu baharının sabahının ufkusun.	Gözlem ve kesinlik	Âşiyânsın, cîlvegâhısın, gîrbânsın	Basit cümle
9	Nedim'e sevgi şarabını sundun. Biraz lutf eyle de bâri doysun.	Kesinlik ve karar	Sundun, lutf eyle! kansın!	Ünlem cümlesi

Tabloda da görüldüğü gibi şiirdeki duygu ve düşünceler karmaşık, sıralı veya uzun cümlelerle değil bilakis kısa, basit, soru veya ünlem anlamı taşıyan cümle yapılarıyla dile getirilmiştir. Cümle yapıları ile bu cümlelerin ifade ettiği perişanlık, pişmanlık, kararsızlık, şüphe, hayret gibi ruh halleri paralellik gösterir. Sadece 2. beyitte -ki'li birleşik cümleyi görüyoruz. Birleşik cümle burada beytin iki dizesini -ki bağlacı ile tek cümleye indirgemektedir. Şair bu beyitte gönlünü kendisine yandaş yapıyor. Gönlünün de kendisi gibi hem içkiye tövbeli olduğunu sandığını, hem de yine kendi gibi bundan pişmanlık duyabileceği ihtimalini anlatmak için diğer cümle yapılarından farklı olarak birleşik cümleyi kullanması kaçınılmazdır.

Yukarıdaki sıralama, şiirdeki kavramların ve duygu-düşünce düzeninin bir kompozisyon bütünlüğü taşıdığını da göstermektedir. Nitekim şairin içinde bulunduğu durum ve gönlüyle konuşmasında geçirdiği ruh halleri esas alındığında, gazel yapısal olarak üç bölüme ayrılmaktadır: İlk beş beyitte gönlünü anlamaya ve onun tavır ve davranışlarını anlamlandırmaya çalışan Nedim, kararsızlık ve belirsizlik içinde olup aklı ile gönlü arasında çelişkili, şüpheli bir durum sergiler. 6. beyitte gönlünün yakıcılığının şiddeti karşısında büyük bir şaşkınlık yaşar ve hayrete düşer. Bundan sonra şüphelerin dağıldığını, belirsizliklerin ortadan kalktığını fark ederiz. 7, 8 ve 9. beyitlerdeki gözlemlerinde Nedim kesin ve kararlı sonuçlara varır. Artık tanımlamalarını daha net ve açık yapar. Sanki gönlün

sırrını çözmüştür. Sonuçta gönül, akla galebe çalmış ve içkiye tövbeli Nedim'in eline kadehi tutuşturmuştur bile. Gazelin bölümlerini şema ile şu şekilde gösterebiliriz:

1. -----		
2. -----		
3. -----	I. Belirsizlik	}
4. -----		
5. -----		
6. -----	II. Şaşkınlık	}
7. -----		
8. -----	III. Kesinlik	}
9. -----		

Gazelin başında sevgilinin kâkülünün esiri olmaktan dolayı gönlünün perişanlığından dem vuran, alevli gözyaşları akıtan, mantığı ile gönlü arasında gidip gelen, içki içmek ve güzel sevmekten söz eden Nedim, son beyitte sevgi kadehini gönül sâkîsinin elinden almayı başarır. Üzüntülü, ağlamaklı, belirsizliklerle dolu âşıklık halleri neticesinde sevgiliye ulaşır. Artık en son isteği aşk şarabının elinden hemen alınmaması ve bu durumun tadını doya doya çıkarabilmesidir. Bu açıdan bakıldığında da şiirde adeta giriş, gelişme, sonuç düzeninde konunun planlı bir aktarımı ve ilerleyişi söz konusudur.

Sonuç

Yaşanılan hayatın gerçekliğini doğal bir biçimde şiirlerine yansıtan, dahil olduğu dönemi, çevresini pek çok yönüyle eserlerinde canlandıran Nedim, tarzı, söyleyişi ve İstanbul Türkçesine hâkimiyeti ile divan şairleri içinde ayrı bir yere sahiptir. Nedim her ne kadar divan şiirine farklı bir ruh ve renk katmış, yeni bir hava getirmişse de pek tabiidir ki özde klasik Türk edebiyatının sanat anlayışı çerçevesinde, geleneğin kendisine sunduğu imkânlardan yararlanarak yeteneğini ve üstünlüğünü ortaya koymuştur.

Nedim'in yukarıda incelemeye çalıştığımız gazeli, insanın تنها bir yerde, yalnız başına olduğu zaman kendisiyle yaptığı bir iç konuşma,

dertleşme görüntüsü taşır. Bu yönüyle şiir, insan psikolojisinin en doğal zaaflarından birini gözler önüne serer. Öz eleştiri yapmak, hatalarımızı gözden geçirerek kendimizi ölçüp biçmek, zaman zaman başvurduğumuz bir rahatlama yöntemidir. Nedim, bu sıradan durumu, soyutlama ve kişileştirme sanatını ustaca kullanarak gönlüyle hasbihâl tablosuna dönüştürür. Şair gönlünü bir sırdaş, bir dost gibi karşısına alıp konuşur. Ama sadece kendisi konuşur. Gönül edilgendir, yalnız dinler, ona cevap vermez. Gönülün yapıp ettiklerini, gönlüden beklenen şeyin ne olduğunu hep şairin ifadesinden öğreniriz. İlk bakışta varmış gibi görünen diyalog aslında bir monologdan başka bir şey değildir. Nedim kendini kendine anlatır, şikâyet eder.

Gazelin yapısal incelemesi, biçim, ölçü, uyak, ses, söz ve anlam katmanlarını, bunlar arasındaki bağlantıyı, uyumu, paralellikleri ortaya çıkarmakta, geleneksel şerhle birlikte bir bütünün parçalarını tamamlamaktadır. Böylelikle metne yapısalcı bir bakış; klasik şerhte gözden kaçabilen, fark edilmeyen, bir iç düzeni, yapı bütünlüğünü ve biçim-ses-anlam örgüsünü bir kez daha gün yüzüne çıkararak önemini hissettirmiştir.

KAYNAKÇA

BAYRAV, Süheylâ (1998), *Yapısal Dilbilimi*, İstanbul: Multilingual.

DİLÇİN, Cem (1991), “Fuzûlî'nin Bir Gazeli'nin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelemesi”, *Türkoloji Dergisi*, c. IX, sayı: 1.

EAGLETON, Terry (2004), *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İPEKTEN, Haluk (1994): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

KORTANTAMER, Tunca (1993), “Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler”, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KORTANTAMER, Tunca (2004), “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

MACİT, Muhsin (1997), *Nedim Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

MAZIOĞLU, Hasibe (1992), *Nedim'in Divan Şirine Getirdiği Yenilik*, Ankara: Akçağ Yayınları.

VARDAR, Berke (2001), *Dilbilimden Yaşama:Yapısalcılık*, İstanbul: Multilingual.

YÜCEL, Tahsin (1999), *Yapısalcılık*, İstanbul: YKY.