

Makalenin Dergiye Ulaşma Tarihi: 28.07.2015
Yayın Kabul Tarihi: 12.12.2015

Şeyh Gâlib'in Sâkînâme'sinde İmgesel Söylem *

Imaginative Speech in Sheikh Gâlib's Sakiname

Yrd. Doç. Dr. Fettah KUZU **

Öz

Şiiri diğer sanat eserlerinden ayıran en önemli özellik, muhatabına sunduğu sonsuz hayal imkânlarından ileri gelir. Böylesine sonsuz bir hayal âlemine yapılacak yolculukta en önemli öğeler, şiirde kullanılan sembol ve imgelerdir. Şeyh Gâlib bütün şiirlerinde ama özellikle “Hüsn ü Aşk” mesnevisinde klâsik söylem ve sembolizmin sınırlarını zorlamış, çoğu yerde de bu sınırları aşmıştır. Şiir alanında böylesine özgün bir söylemi yakalayan büyük şairin Dîvân'ı da orijinal ve zengin imgelerle örülü şiirlerle büyük önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, Gâlib'in dîvânında yer alan “sâkînâme” türünde kaleme aldığı bir terkîb-i bent, ihtiva ettiği imgeler açısından ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İiir, sembol, imge, sâkînâme, Şeyh Gâlib

Abstract

The most important feature of poem stems from the endless opportunities of imagery it has offered to its collocutors. In a journey to such an endless world of imagination the most important components are symbols and images used in

* Bu makale 25-27 Kasım 2010 tarihlerinde Kayseri'de Prof. Dr. Mine Mengi adına düzenlenen VI. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumunda sözlü olarak sunulan ŞEYH GÂLIB'İN SÂKİNÂME'SİNDE İMGESEL SÖYLEM başlıklı bildirinin bazı değişiklikler ve eklemelerle geliştirilmiş hâlidir.

** Gaziantep Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

poem. Sheikh Gâlib in his all poems but especially in the mathnawi called “Husn u Ask” has forced the boundaries of classical speech and symbolism and in fact gone beyond those boundaries in most points. This great poet who has been able to catch such a unique speech has a Divan which has a great importance due to its consisting of poems knitted with original and substantial images in the field of poetry.

In this study, a terakib-bend which has been written in the poem genre of “sakiname” in Gâlib’s Divan will be tried to be handled in terms of images included in it.

Key Words: Poem, symbol, image, sakiname, Sheikh Gâlib

I. GİRİŞ

Sembol (Simge) ve İmge

Sanat eseri, her türlü insan yaratısından farklı olarak çok boyutlu özelliklere sahip bir mahiyet arz eder. Edebi eserler ve özellikle şiir, sanat eserleri içerisinde en girift, özgün, estetik ve aşkın yönü olan türdür.

Şiiri diğer sanat eserlerinden ayıran en önemli özellik, muhatabına sunduğu sonsuz hayal imkânlarından ileri gelir. Böylesine sonsuz bir hayal âlemine yapılacak yolculukta en önemli öğeler, şiirde kullanılan sembol ve imgelerdir. “*Sembol, en genel tanımıyla kendisi olmayan’dır*” (Korkmaz, 2002: 263). İmgenin, Klâsik Türk şiirindeki “mazmun” kavramını karşılayıp karşılamadığı tartışmalı bir husustur. Her iki kavramı mukayeseli olarak ele aldığı bir makalesinde Şener Demirel “*İmge, orijinal imge bir anlamda yeniden yaratmadan başka bir şey değildir. Hakkında söylenenlerden yola çıkıldığı zaman mazmunun da bir “yeniden yaratma”dan başka bir şey olmadığı söylenebilir.*” (2007: 144) ifadeleriyle bu kavramların şiirdeki işlev ve görevleri bakımından aynı olduklarını belirtmektedir.

Gündelik dilin imkânlarını aşarak yeni bir dil kurma görevi üstlenen şâir, şiirinde kullandığı kavramları titizlikle seçerken, onların mısranın veya şiirin bütünlüğü içerisinde kazandığı veya kazanabileceği anlam katmanlarını hesaba katmak zorundadır. Zira şiir dilini gündelik dilden ayıran en önemli hususiyet, şiirde kullanılan kelimelerin, çağrışımların değerleri yönüyle ele alınmalarıdır. İnsanların belli nesne, durum, duygu, düşünce ve olgular için belirledikleri birtakım işaretler vardır. Simge veya sembol adı verilen bu işaretler zaman içerisinde toplumda yayılmak ve üzerlerine bir görüş birliği sağlanmak suretiyle herkesçe bilinen ve kabul edilen bir özellik kazanırlar. İmge denilen gösterge ise genel kabul görmüş olan bu simgelerin ilk hali, bir anlamda “arketip”idir. Başka bir ifadeyle her sembol başlangıçta bir imge durumundadır.

İmgenin şiirde makbul kabul edilmesi, onun şaire has, orijinal ve daha önce kullanılmamış olmasındandır. Bu anlamda klâsik Türk şiir geleneğinde imge kullanımının olmadığı, sınırları belli ve kısıtlı olan bir şiir malzemesiyle yazan şairlerin orijinal imge kullanmadıkları ve kullanmalarının da mümkün olmadığı iddia

edilmektedir. Dolayısıyla klâsik şiirdeki benzetme ve mazmun oluşturma sisteminin basit bir sembolizmden öteye gitmeyeceği vurgulanmaktadır.

Oysa dikkatli bir inceleme gösterecektir ki az sayıda da olsa bazı dîvân şairleri, geleneksel sembolizmin kendilerine sundukları imkân dâhilinde zor da olsa orijinal söylemi yakalama noktasında başarılı olmuş ve şiirlerinde farklı imgesel bir söylem yaratabilmişlerdir. Şeyh Gâlib klâsik devrin son başarılı temsilcisi olarak bu anlamda başarılı eserler yaratabilen ender sanatçılardandır.

Şeyh Gâlib, "Hüsn ü Aşk" adlı meşhur mesnevisinde şiir diline getirdiği yenilikler hususunda oldukça iddialıdır:

Tarz-ı selefte tekaddüm etdim

Bir başka lügat tekellüm etdim (Gâlib, 1968: 171)

Şair, "Hüsn ü Aşk" özelinde şiirlerinde kullanmış olduğu dil malzemesinin kendinden önceki şairlerinkinden farklı, yeni ve orijinal olduğunu, bir anlamda yepyeni bir dil ortaya koyduğunu söylerken daha da ileri giderek şöyle devam etmektedir:

În dem ki zi şâirî eser nîst

Sultân-ı sühan menem dîger nîst (Gâlib, 1968: 171)

Farsça söylemiş olduğu bu beyitte Gâlib, şairlikten eserin olmadığını belirttiği kendi döneminde kendisinin "sözün sultanı" olduğunu ilan eder.

Şeyh Gâlib'in Sâkînâme'si

Gâlib bütün şiirlerinde ama özellikle "Hüsn ü Aşk" mesnevisinde klâsik söylem ve sembolizmin sınırlarını zorlamış, çoğu yerde de bu sınırları aşmıştır. Şiir alanında böylesine özgün bir söylemi yakalayan büyük şairin Dîvân'ı da orijinal ve zengin imgelerle örülü şiirlerle büyük önem arz etmektedir. Bu çalışmada, Gâlib'in, Dîvân'ında yer alan "sâkînâme" türünde kaleme aldığı bir terkîb-i bent, ihtiva ettiği imgeler açısından ele alınmaya çalışılacaktır.

Sâkî-nâme türündeki manzumelerin ortak özelliği, manzumenin tamamında içki ve içki ile ilgili olan unsurların tasvir edilmesidir. Bu tasvirler somut anlamda günlük hayata ait eğlence unsurlarını betimlemek için olabileceği gibi, soyut veya sembolik olarak tasavvuf ve tarikat pratiklerini anlatmada da kullanılırlar. Bu bağlamda şiirin her bendinde kendisine hitap edilen Sâkî, görünen yönüyle meyhanecisi veya mecliste içki sunan meyhanecisi, tasavvuf terminolojisi düşünüldüğünde ise

şeyh olarak karşımıza çıkmaktadır. Şeyh veya müşşidin fonksiyonu, yürüdüğü yol-
da müritlerine rehberlik etmesi, onlara hakikat yolunda ışık tutmasıdır.

II. İNCELEME

Sâkî-nâme

Sâkî vir ol piyâle-i elmâsa ferr ü tâb

Elmâs içinde mevc ura ammâ ki la'l-i nâb

Versin fürûg bezme o hâl-kerde âftâb

Olsun harîm-i meykede subh u şafak şarâb

Şîr-i arak benât-ı müli ide feyz-yâb

Bir bahr içinde berk ura hûřîd ü mâhtâb

Deryâ-dilân-ı aşkına îsâr-ı gevher et

Sahbâ-yı sürhü çeşmime yâkût-ı ahmer et (Gürer, 1993: 246-247)

Bentte yer alan kavramlar, renk karşıtlığı içerisinde verilerek bir beyaz-kızıl
mozaigi görüntülenmektedir. Beyaz veya şeffaf rengin kızıl veya kırmızıyla olan
gizli mukayesesinde hem âlemdeki renk dönüşümüne hem de kızıldan beyaza dö-
nüşümde saklanmış olan saflaşma sürecine bir işaret bulunmaktadır.

elmâs	kadeh	fürûg	subh	arak	mahtâb
↓	↓	↓	↓	↓	↓
yâkut	şarab	âfitâb	şafak	mül	hurşîd

Özellikle arak kavramı etrafında geliştirilen hayal, klâsik şiirde alışık olun-
mayan orijinal bir imaj olarak karşımıza çıkar. Arak üzümünden veya bizzat şarap-
tan elde edilen ve ondan daha keskin ve etkili olan bir içkinin adıdır. Bu yönüyle
arak saf şarap olarak kabul edilebilir. Arak ile şîr kelimesiyle de bir oyun yapılarak
onun hem halk arasında “aslan sütü” (“halibu'l-esed”) olarak adlandırılmasına bir
işarete bulunmuş, hem de benât-ı mül ve feyz-yâb ifadeleriyle yeni bir anlam
boyutu kazandırılarak besleyen, doyuran, olgunlaştıran bir olgu olmasına vurgu
yapılmıştır. Süt, çocukların, özellikle de bebeklerin gelişiminde en önemli besin
kaynağıdır. Burada beslenmesi veya olgunlaşması beklenenler, şarabın çocukları,
yani sarhoş ve ayyaşlardır. Şarabın verdiği mahdut sarhoşluk, sarhoşluk hali için
yetersiz olduğundan “arak”ın saf ve tesirli özelliği devreye sokulmaktadır. Şiir ge-
leneğinin şair ve şiir üzerindeki etkisinin kaçınılmazlığı da göz önüne alındığında

bu orijinal imge kurgulaması, geleneksel veya tasavvufî bir arka plan boyutuna da işaret eder. Herkeşçe bilinen içki ve ilgili sembollerin kullanımıyla şiir gerçek ve saf olan aşka ulaşma yolundaki insanın aşk serüvenine göndermede bulunulur. Şaraptan arak elde etmek zorlu ve zahmetli bir iştir. Şarap bir imbik vasıtasıyla damıtılarak damla damla arak elde edilir. "Arak"ın ter anlamına gelmesi, yapılışı sırasında ter damlalarını andırmasındadır.

İmbik

Şarap → Arak

Bu sürecin zorluk ve meşakkatini imleyen görünmez unsur imbiktir ve imbik kişinin olgunlaşma sürecinin somutlaşmış karşılığıdır.

Vasıta bendinde yapılan "kırmızı yakut" ve "kırmızı kadeh (şarap)" arasındaki benzetişimde göz kavramının kullanılmasıyla kadehe benzetilen gözdeki kanlı yaşlara bir imada bulunmaktadır.

Sâkî getir ol âbî ki âteş-hurûş ola
Her bir habâbî kulzüm-i dûzah-be-dûş ola
Mevc-i safâsî şû'le-i kevser-fürûş ola
Nakş-ı gül-i piyâlesi mahv-ı nukûş ola
Ser-mest-i andelîbi gürûh-ı sürûş ola
Bu bahr-ı hûn ki dildir ana cür'a-nûş ola

Keşf idem ol ferahla gam-ı dilsitânımı

Destûr olursa söyleyeyim dâstânımı (Gürer, 1993: 247)

Bu bentte klâsik şiirde alışık olunan şarap, saki gibi unsurlar yer almakla birlikte Gâlib'e has orijinal söylemler hemen dikkati çeker. Şarap için kullandığı "ateş saçan su ifadesi ancak onun şairlikteki maharetiyle açıklanabilir."¹ İki zıt kavram olan "su ve ateş" şair muhayyilesinde bütünleştirilerek şarabın tavsifinde kullanılmaktadır. Hemen ardından gelen "her bir kabarcığı, cehennemle omuz omuza bir okyanus olsun" ifadesi, bu ateş saçan suyun etki ve gücünü göstermede alışılmadığının dışında bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirlerinde "ateş" kavramının özel bir yere sahip olduğu Gâlib, geleneksel anlamda bilinen sembolizmin

¹ Bu bir sebk-i hindi özelliğidir.

ötesinde ateş ve kızıllık kavramlarıyla hem ruhen hem de bedenlen kızıymış bir insanın şehvet ve tutku dolu halini resmeder gibidir. Zira ateşin ortaya çıkışının veya insanoglu tarafından keşfinin de bir anlamda dişi ve erkek arasındaki fiziksel yakınlaşmaya ve neticesinde ortaya çıkan ten sürtünmesine, sevişme ve cinsel birleşime dayandırılması (Bachelard, 2007: 35) bu durumu daha net ortaya koyar. Şiirin geneline yayılan ateş, yakıcılık özelliği ile dokunma duyusuna, rengi itibarı ile görme duyusuna hitap ederken, içilen içkinin niteliğine bürünerek tat alma duyusuna da hitap eden çok yönlü ve hâkim bir imge değeri kazanmaktadır. Bu durumdaki imgeler, şiirin geneline nüfuz etmeleri dolayısıyla “yayılgan” olarak adlandırılır (Korkmaz, 2002: 276-289).

Vasita bendinde, bir miktar şarap içerek hafif sarhoş olan bir insanın edasına yer verilmektedir. Zira âşık, içip rahatladıkça gönlündeki sıkıntıyı dile getirmeye başlayacağını belirtmektedir.

Sâkî getir o câmı ki mahmûrî mest olur
Hûr-ı behiştin irse gözü mey-perest olur
Sâgar-keş-i nühursti harâb-ı elest olur
Yanında kadr-i zühd ü kerâmât pest olur
Peymâne-i hayât ise tevbe-şikest olur
Mestâna reng-i rûy-ı hayâ zib-i dest olur

Ammâ hıred te’eddüb edip ihtisâsına
Nâz u niyâz hizmet eder bezm-i hâsına (Gürer, 1993: 247)

Bendin geneline bakıldığı zaman klâsik şiire ait genel özelliklerin dışında fazla bir unsurun olmadığı, tipik bir İlahî aşk sembolizminden kurulu bulunduğu göze çarpar. Ancak dikkat edilecek olursa 5. mısradaki kullanılan “peymâne-i hayât” benzetmesi oldukça sıra dışı ve orijinal bir yapıdadır.² Klâsik şiirin en sık kullanılan sembollerinden olan ve kadeh anlamına gelen “peymâne”, hayat kavramına nispet edilmektedir. Hayat kadehi ifadesini takip eden “tevbe-şikest” mefhumu da “peymâne-şikest” ilişkisi göz önüne alındığında farklı bir anlam boyutu meydana getirmektedir.

Hayat kadehinin tövbesini bozması, İlahî aşk karşısında fani ve sonlu, sınırlı ömrün hükümsüzlüğünü ifade eder. Burada hayat kadehi insan ömrüne, bu ömrün kırılabilir ve sonlu yönüne işaret etmektedir. Tövbenin bozulması veya kırıl-

² Bu bir sebki-hindî özelliğidir. Gâlip’in şiirlerinde etkisi önemli orandadır.

ması, sonlu olan maddî hayatın bitişine vurgu yapar. Ancak bu sona eriş, yeni ve sonsuz bir yaşam alanına girişin müjdecisidir.

Utanma duygusu İslam'da imanın bir gereği olarak telakki edilir. Bir hadiste “*Haya imandan bir şubedir.*” (Canan, 1995: 77) buyrulmaktadır. Kadehin, sarhoşların ellerine hayâ sebebiyle süs olacağına belirtildiği mısra da iki ayrı anlam ihtiva etmektedir. Birinci anlamıyla İslam'da “havf-recâ” yani korku-ümit düzlemi bağlamında, işlenen her türlü günah karşısında pişmanlık ve utanma duygularıyla Allah'ın rahmetinden ümitli olma durumuna bir vurgu yapılmaktadır. Bu mısradaki hayâ kelimesinin nüsha farklılıkları sebebiyle Naci Okçu'nun kitabında (1993: 359) “recâ” olarak yer alması bu anlamı destekleyen ilginç bir tevafuk olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci anlamda ise şarap İlâhi aşkı sembolize etmesi yönüyle hayâya sebep olan asıl unsurdur. Dolayısıyla da kadeh, sarhoşun elinde bir süs durumunda bulunmaktadır.

Ancak akıl bütün uzmanlığı, bilgi ve görgüsüne karşın bu aşk kadehi karşısında haddini bilir ve bu özel mecliste ancak naz ve niyaz geçerli olur. Naz ve niyaz, âşık ile mâşuk arasındaki teklifsiz, tekellüfsüz ve hatta biraz laubali hali belirtir. Akıl, varlığın sırlarını anlama noktasında sınırlandırılmıştır. Aklın sınırlandığı noktadan itibaren idrak görevi ve yeteneği gönüldedir. Bu anlamda hakikate giden tek yol İlâhi aşktan geçer ve bu yolda âşık ve mâşuk naz ve niyaz vasıtalarıyla, yani muhabbetle bağlantı haline geçerler. Burada akıl ile gönül arasındaki paradoks belirtilmektedir.

Sâkî getir şarâbı ki mahmûr-ı bî-dilem
Akl ile âşinâ degilem gerçi âkilem
Mânend-i mevc cûş ile dil-gîr-i sâhilem
Ditrer elimde kâse-i girdâb kanzilem
Ummân içinde pençe-i mihre mümâsilem
Oldum garîk-i bahr-ı fenâ merd-i kâmilem

Varırsan ey gönül yem-i eşkün verâsına
Benden selâm it ol tarâın âşinâsına (Gürer, 1993: 247-248)

Bente sarhoş olup şarap isteyen bir kişinin, kendi durumuyla ilgili mütalaaları yer almaktadır. Bu kişi sarhoşluk ve âşıklık çerçevesinde yaptığı benzetmelerde kendini, elinde dönen kadehin titrediği bir sarhoş olarak telakki emektedir. Titremek, bir anlamda kararsızlık ve tedirginlik diğer anlamda ise heyecan belirtisi olarak karşımıza çıkar. “Deniz içerisinde güneşin pençesi” ifadesi hem güneş ışık-

larına, bu ışıkların yayılma ve geçiş özelliğiyle yansıdığı suyla bütünleşmesine, yani manzumenin tamamına hâkim olan beyaz ve kırmızı renklerin bir buluşmasına işaret eder, hem de deniz kavramıyla dile getirilen sonsuzluğu tutmaya ve sıkı sıkıya sarılmaya göndermede bulunur. Bu haliyle “yayılgan imge” (Korkmaz, 2002: 276) olarak sınıflandırılabilir bir durum arz eder. Son mısradaki dile getirilen sonsuzluk denizi ve bu denizde boğulmak ifadeleri belirlenen bir hedefe ulaşmanın getirdiği rahatlamayı gösterir. İbn Arabî'nin kâmil insanlar için dile getirmiş olduğu “... bunların mânevî fenâ makamına yükselebilmelerinden önce bir defa um-mânda ‘boğulmaları’ gerekir.” (Izutsu, 2005: 106) ifadesi tam da mısradaki belirtilen durumu özetlemektedir. “Kâmil insan” kavramı, tinsel anlamda varoluşunun sınırlarını anlayan insanı tanımlar. Aslında bir yerde kendi varoluşsal gerçekliğini kavrayan insanın güvencesiz ve kendinden emin sesi dalgalanırken öte tarafta “titremek” ve “kâmil” sözcükleriyle acizlik ve güçsüzlüğünü kabul etmiş bir kişinin itirafları eş zamanlı olarak dile getirilmektedir. Zira kâmil, kökütük sarhoş anlamında kullanılan bir kelime olarak insanın aşk şarabının etkisiyle farkındalıktan yoksun olmasına işaret etmektedir.

Aşk insanı hakikate ulaştıracak olan çetin ve meşakkatli bir yoldur. Bu yolda çektiği sıkıntılar sebebiyle sürekli ağlayan bir insanın gözyaşlarının mübalağalı bir biçimde deniz benzetmesiyle verildiği vasıta beytinde hakikat yolundaki merhalelere imada bulunmaktadır. Gönül vasıtasıyla gözyaşı denizinin ötesine geçmeyi başaranlara selam gönderilirken aslında gönlün bir yola çıktığına işaret edilmektedir. Beyitteki “yem-i eşk” terkibi Okçu tarafından “yem-i aşk” şeklinde aktarılmıştır (1993: 359). Bu durumda ötesine geçilecek deniz aşk denizi olacaktır. Gönülün bu deniz ötesi mekâna ulaşma şansı belli değildir. Çünkü “varırsan” ifadesi şart kipiyle kurularak selam işi, oraya ulaşma şartına bağlanmıştır.

Sâkî getir meyi ki sanadır hitâb-ı aşk
Her yüzden oldu gerçi su'âl ü cevâb-ı aşk
Açıldı âftâb zuhûr etdi hâb-ı aşk
Zülfün virürmüş ârızına pîçtâb-ı aşk
Hat geldi nâsîh oldu o hükmî kitâb-ı aşk
Bir dahi fitne eyleyemez intisâb-ı aşk

Yâ rabb o kara gün ne belâ-yı siyâh idi
Ger âh şu'le vermese hâlim tebâh idi (Gürer, 1993: 248)

Aşkın bütün sınırlarının açılıp, hakikatin ortaya çıkmasından bahsedilen bu bentte klâsik imgelerin, şâirin usta üslubu ile dile getirilmesi söz konusudur. Vası-

ta beytindeki “siyah belâ” ifadesi şiirin tamamına yayılan beyaz-kızıl görüntü içerisinde farklı bir görüntü düzlemini ortaya koyar. Beyazın zıddı olarak siyah renk; körlüğü, yokluk ve hiçliği çağrıştırması yönüyle ışık öncesi durumun simgesidir. Bu anlamda kızıl da siyah beyaz düzlemi içerisinde oluşan bir ara merhale olarak düşünülebilir.

<u>Siyah</u>	<u>Kızıl</u>	<u>Beyaz</u>
Yokluk	Vehmî Varlık	Mutlak Varlık
Değersiz	Az Değerli	En Değerli
Sıfır Farkındalık	Yarı Farkındalık	Tam Farkındalık
	Şarap	Arak
	Yakut	Elmas

Aslında hem beyaz, hem de kırmızı ateşe ait renklerdir. Ancak beyaz, kaos ortamından kurtulan ruhun dinginliğe ulaşmasıdır. Ateşe ait bir renk tonu olarak beyaz renk, “Doğal yerlere geri dönüş, şüphesiz, evrende bir düzen tesisi, bir düzenin yeniden tesisidir. Ama beyaz ışık durumunda, mânevî bir düzen, fiziksel düzenin önüne geçer.” (Bachelard, 1999: 29) ifadesinde ortaya konulduğu gibi, mutlak dinginlik hali olan, Allah'ın varlığında eriyerek gerçek varlık elde etmek fikrini işaret eder.

Sâkî revân et âteşi kâfur-pâreden
 Bir kaç kadeh pür eyle o mevc-i şerâreden
 Seyr et hilâl-i sâgarı nûr-ı sitâreden
 Ketm eyleme habâbı dil-i hiç-kâreden
 Kaldırma ya'nî şîşeyi piş-i nezâreden
 Men' itme mevceyi leb-i huşk-i kenâreden

Bir gün olur ki mest gözün hûşyâr olur
 Gâlib de bu humârı savar neş'edâr olur (Gürer, 1993: 248)

Burada da yine içki için orijinal benzetmelerde bulunan Gâlib, onu kâfur parçası, kıvılcım dalgası olarak nitelendiriyor. Bu bentte, ateşin duyu alanındaki etkisine koklama duyusu eklenmektedir. Kâfur; ilaç yapımında da kullanılan etkili, güzel

kokulu bir bitkidir. Bütün yakıcı etkisine karşın ateşe atfedilen güzel koku özelliği hem zıtlıkların bireşimini hem de her güzelliğin bir bedeli olduğu gerçeğini yansıtır. “*Konyak, ya da dirim suyu, ateş suyudur. Bu, dili yakan ve en küçük bir kıvılcımla alevlenen sudur...*” (Bachelard, 2007: 97). Bachelard’ın ateş suyu ifadesi, daha önceki bentlerde görülen “ateş saçan su” kavramıyla birebir örtüşmekte ve alkol-ateş ilişkisinin boyutlarını göstermektedir. Şarabın akışkanlığı ateşe ait bir özellik olarak gösterilerek “ateşi akıtmak” ifadesi kullanılmakta, yine su ile ilgili “dalga” kavramı kıvılcıma nispet edilmekte ve bu iki zıt unsurun meydana getirdiği manzarada; yanmak, temizlenmek, saflaşmak ve olgunlaşmak isteyen insanın yakarışları dile getirilmektedir. Zira ateş sadece yok edici bir özellik değil, temizlemek ve olgunlaştırmak gibi olumlu yönleriyle de kullanılan bir nesnedir. Bu bentte bir anlamda önceki bentte bir yolculuğa çıktığına işaret edilen “gönül” e yol azığı ve tavsiyeleri sıralanmaktadır.

Sarhoşluk, akıl ve bilincin kaybolduğu bir durumdur. Mest gözün huşyâr olması onun uyanması ve akıllanması demektir. Ancak tasavvuf göz önüne alınacak olursa buradaki akıllılık durumu, bilinen akıl melekesinden farklıdır. Zira akıl hakikati idrak noktasında sınırlı ve kısıtlı bir olgudur. Burada akıllı olmaktan kasıt, bilince ermek, hakikati sezgisel anlamda kavramaktır. Hakikâte erişme mertebesinde önceki durum ise “sekr” hali denilen bir tür sarhoşluk devresidir.

Gâlib’in uyanması ve böylece neşelenmesi sekr halinden kurtularak hakîkati bulmasına bağlanmıştır.

Şiirin genelinde, bir müridin seyr ü sülûk serüveninin aşamalı olarak anlatılması söz konusudur. Bu macera anlatılırken şarap, arak ve sâkî gibi içki meclisine ait unsurlar kullanılmıştır. Şiirin genelinde görülen bir diğer hadise de kırmızı ve beyaz (şeffaflık) renklerinin dolaylı olarak karşılaştırılmasıdır. Bu karşılaştırma yapılırken ateş ve su gibi zıt unsurlar bir arada kullanılmış ve nihayetinde bu zıtlıkların birleşik durumları verilerek yaratılış gerçeğinin özüne vurgu yapılmıştır. Gâlib, kasidelerinin birinde kâinatta zıtların uyumu ile ilgili olarak söylediği beyitte bu gerçeği şöyle dile getirmektedir:

Âteş ü âbî bir şükûfe edip

Gösterir sun’ı ülfet-i ezdâd (Gürer, 1993: 93)

Beyitte şarabı temsil eden iki temel unsur olan ateş ve suyun, Hakk’ın zıtları bir araya getirme sanatının bir göstergesi olduğunu dile getiren Gâlib’in “Sâkinâme”sinin geneline yansıyan görüntü düzleminde, bir cehennem kızılılığı manzarası içerisinde beyazla temsil edilen kutsal aydınlığı arayan tedirgin bir insan portresi yer almaktadır. Şiirde belli aşamaların sembolik ifadeleri, aşağıdaki şekilde belirtilebilir:

Şarap	↔	zâhid	↔	zühhd	↔	akıl	↔	yâkut
↓		↓		↓		↓		↓
Arak	↔	rind	↔	aşk	↔	gönül	↔	elmas

III. SONUÇ

Gâlib'in üslubundaki farklılık ve klâsik sembolleri kullanımda izlediği farklı yolu, onu gelenek içerisinde farklı bir yere koymamızı zorunlu kılar. Çerçevesi ve malzemesi belli olan bir şiir geleneğinde zorlamaya gitmeden, şiirin bütünselliğine zarar vermeden farklı kullanımları denemek ancak usta şairlerin gerçekleştirebileceği bir iştir. Sâkinâme örneğinde Gâlib'in bu husustaki kabiliyeti, onun şiirinde ortaya koyduğu hayalleri okurun gözünde canlı tablolara dönüştürebilme ve bir insanın ruhunda meydana gelen çalkantıları muhatabının gözünde somutlaştırabilme becerisinde değerlendirilecek bir mahiyet arz eder. Diğer bir ifadeyle Gâlib elindeki kıt malzeme ile orijinal imgeler meydana getirip bu imgeleri şiir teşkilinde yerli yerinde kullanabilmiş bir sanatkârdır. O, poetik imgeyi, yeni kavramlar ortaya koymaktan çok, mevcut kavramları şiir içerisinde farklı çağrışım değerleriyle kullanmak suretiyle yakalamıştır. Şeyh Gâlib'in klâsik Türk şiiri içerisindeki yerine işaret eden edebiyat tarihçileri, münekkitler ve genel anlamda şiir erbabı, onun şiirlerini, üslubunun farklılığını ve söylemindeki yeniyeye ait hususları sadece klâsik edebiyatın bir zenginliği olarak telakki etmekle kalmamış, bu hususların yeni Türk şiiri için de önemli dönüm noktalarından biri olduğunu kabul etmişlerdir.

KAYNAKÇA

BACHELARD, G. (1999), **Bir Kandilin Alevi**, (F. Arslan, Çev.), İstanbul: Yedi Gece Kitapları

BACHELARD, G. (2007), **Ateşin Tinçözümlemesi**, (N. Bezel, Çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi

CANAN, İ. (1995), **Hadis Ansiklopedisi Kütüb-i Sitte**, C.1, Ankara: Akçağ Yayınları

DEMİREL, Ş. (2007), **Mazmundan İmgeye Bir Yolculuk**, *Atatürk Üniversitesi Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.2, S.2, s.138-151

GÜRER, Abdulkadir (1993), **Şeyh Gâlib Divânı (İnceleme-Metin)**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

IZUTSU, T. (2005), **İbn-i Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar**, (A.Y. Özemere, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları

KORKMAZ, R. (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Ankara: Akçağ Yayınları

M. ES'AD GÂLİB (1252), **Dîvân (Basma)**, Mısır: Bulak Matbaası

M. ES'AD GÂLİB (1968), **Hüsn ü Aşk**, (A. Gölpınarlı, Haz.), İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

OKÇU, N. (1993), **Şeyh Gâlib I-II (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlîli ve Divânının Tenkidli Metni)**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

ONAY, A.T. (2000), **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (C.Kurnaz, Haz.) Ankara: Akçağ Yayınları

ÖZCAN, T. (2005), **Sessizliğin Dili ve Simgenin Ruhaniyeti-Yahya Kemal ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirleri Üzerine Bir Çözümleme**, *Gizli Diller Konulu Uluslararası Sempozyum, T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, Arayışlar*, 14, Isparta , s.109-114

PALA, İ. (2004), **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, İstanbul: Kapı Yayınları

PARLATIR, İ. (2006), **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Ankara: Yargı Yayınevi

YILDIRIM, A. (2006), **Renk Simgeçiliği ve Şeyh Gâlib'in Üç Rengi**, Milli Folklor, S. 72, Ankara, s.129-140