

FORMALİSTLERİN 20. YÜZYILDA GÖRDÜKLERİ RÜYA “DİVAN ŞİİRİ”: ŞEYH GÂLİB’İN “YÂKÛT” REDİFLİ GAZELİNİN BİÇİMCİLİK AÇISINDAN İNCELENMESİ

Ayşegül EKİCİ*

Öz: 20. yüzyılda Avrupa’da dil bilimiyle ilgili olarak Rus Biçimciliği, yapısalcılık ve gösterge bilim gibi pek çok yeni dilsel, biçimsel ve yazınsal kuram ortaya konmuştur. Bu kuramlar, sadece edebiyatla ilgili olmayıp mimariden resme kadar birçok farklı ve benzer disiplinleri ortak paydada birleştirerek uygulanabilirlik alanları kazanmıştır. 1915-1930 yıllarında Moskova Şiir Dilini İnceleme Derneğinde bir araya gelen sanatçıların savunduğu eser merkezli bir eleştiri kuramı olan Rus Biçimciliği (formalizm); kural ve kalıplar ortaya koymayı hedefleyen ve yıllarca kendi çizgisinden ödün vermeyip modern çağlarda dahi klasik imajını koruyup değer bulan divan şiirinin birtakım vazgeçilmez biçimsel öğeleriyle benzerlik göstermektedir. Rus Biçimcileri 20. yüzyılda âdeta divan şiirini rüyalarında görmüş ve bu büyüü rüyanın mihenk taşlarını kendi şiirlerine yorumlamışlardır. Kuram, temelde şiir dilini düz yazı dilinden farklılaştıran teknikleri esas almaktadır. Şairin ne yazdığından ziyade nasıl yazdığı konusunda duran Biçimcilerin en çok üzerinde durduğu konu “alışkanlıkları kırma” anlamına gelen “ostranenie”dir. Bu sebeple ilk önce “ostranenie” kavramı ve ona uygun seçilen gazele yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada divan şiiri geleneğinin vazgeçilmez kalıplarıyla Biçimciliğin ilkeleri arasındaki bazı ortaklıklardan faydalanıp kuram, Şeyh Gâlib’in “yâkût” redifli gazeline uygulanmaya çalışılacaktır. Bu şekilde bir şiiri en iyi şekilde anlayabilmek ve anlatabilmek için divan şiiri disiplinine, özü korumak esasıyla, modern bir kuramla yaklaşılabileceği gösterilecektir.

Anahtar Sözcükler: Divan şiiri, şiir eleştirisi, Biçimcilik, Şeyh Gâlib

The Dream of the Formalists in the 20th Century “Divan Poetry”: Analysis of Şeyh Gâlib’s Ghazal with “Yâkût” Radif in Terms of Formalism

Abstract: In the 20th Century, several new theories related to linguistics were put forth in Europe, including Russian formalism, structuralism, new criticism, and semiotics. These theories have gained applicability not only in literature but also in various disciplines, ranging from architecture to visual arts, by bringing together different and similar disciplines on a common ground. Russian formalism, a work-centred critical theory of artists who came together at the Moscow Society for the Study of Poetic Language between 1915-1930, is similar to some indispensable formal elements of divan poetry, which adheres to precise rules and patterns, maintaining its classical image even in modern times, and retains its value without deviating from its course for years. In the

* Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, E-posta: aysegulaytekinckici@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7661-0994

20th Century, Russian formalists almost dreamt of divan poetry and interpreted the cornerstone elements of this magical dream into their own poems. The theory fundamentally focuses on the techniques that differentiate poetic language from prose. Formalists, emphasizing not what the poet writes but how they write, place particular importance on the concept of “ostranenie” (defamiliarization). For this reason, firstly, the concept of “ostranenie” and its reflections on the ghazal chosen accordingly have been emphasized. In this study, an attempt will be made to apply the formalist theory to Şeyh Gâlib’s ghazal “yâkût” with radif by benefiting from some commonalities between indispensable patterns of the divan poetry tradition and the principles of formalism. Thus, it will be demonstrated that, in order to understand and interpret a poem in the best way possible, one can approach classical poetry with a modern theory while preserving its essence.

Keywords: Divan poetry, poetry criticism, formalism, Şeyh Gâlib

Giriş

İnsanın doğaya eklenmesi anlamına gelen sanat (Van Gogh, 2012, s. 148), bu tanımıyla üreticisinin vazgeçilmez bir unsur olduğu gerekçesini ortaya koymaktadır. Mimari, heykeltıraş, sinema, resim ve edebiyat; hangisi olursa olsun işitsel, görsel veya plastik manada kavramlaştırıp terimlerle ifade ettiğimiz ve farklı göstergelere sahip bu sanat kuramlarının kullandıkları malzeme farklılıklar gösterirken en önemli ortak unsurlarından bir tanesi, gerçekliğin gösterilmesi değil onun üreticisi tarafından farklı şekillerde nasıl algılatıldığıdır. Dolayısıyla her sanat eseri onun üreticisinin kullandığı biçimsel tekniğe göre farklılık kazanıp değer ve anlam kazanacaktır; çünkü doğa zaten bütün sanatlarda ortak bir malzeme ve temadır. Önemli olan bu temanın nasıl işlendiği ve nasıl başkalaştırılarak ayrıcalıklar oluşturulduğudur. Mimaride kullanılan ortak malzeme kum, çakıl; resimde boya ve tuval iken edebiyatta dildir. Sanat eseri kullanılan bu ortak malzemelerle değil sanatçısının bu malzemeleri kullanma biçimleriyle alışkanlıkları kırıp çarpıcı bir şekilde sunumuyla başkalık kazanacaktır. Bu durumda bir sanat eserini anlamak için o yapıt üzerinde yoğunlaşp onu farklı ve ayrıcalıklı kılan, sıradanlıktan ve normal olgulardan kurtaran öğeler üzerinde durmak daha doğru olacaktır.

1. Biçimcilik Kuramı ve İlkeleri

Biçimcilik (*formalizm*), Rusya’da 1915 ile 1930 yılları arasında ortaya çıkmış yazınsal bir eleştiri akımıdır. Biçimci öğreti, yapısal dil bilimin veya Prag dil bilim çevresinin temsil ettiği akımın kaynağında yer almaktadır (Todorov, 1995, s. 17). Bu akımın en ünlü temsilcileri arasında Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eishenbaum ve Yuri Tınyanov bulunmaktadır. Bu edebiyat tarihçisi eleştirmen ve dil bilimciler, edebiyat eleştirisinin eser merkezli olmasına inanmışlar ve yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aramışlardır (Moran, 2014, s. 177).

Kuramın oluşmasında Biçimçilerin savundukları birtakım ilkeler vardır. Bu temel ilkeler ve edebiliği sağlayan unsurlar şu başlıklar altında sıralanmaktadır:

1.1. Alışkanlıkları Kırma (Ostranenie)

Alışkanlıkları kırma Biçimçilerin en başta gelen ilkelerindedir. Onlara göre yazınsallık “alışkanlıkları kırma” anlamına gelir ve bu da *ostranenie* kavramıyla açıklanır. “Alışkanlık nesnelere görmemizi, hissetmemizi, engeller; gözümüzün bunlara takılması için biçimlerin bozulmuş olması gerekir. Sanatsal uzlaşmaların amacı da işte burada yatar. Sanat alanında ortaya çıkan biçem değişiklikleri de aynı süreçle açıklanır”

(Eyhenbaum, 1995, s. 18). Aynı düzende olan nesnelere varlığın algılanmasını zorlaştırmakta ve değer kaybetmesine neden olmaktadır.

Eyhenbaum'un (1995, s. 18) ifadesinden anlaşıldığı üzere biçimlerin bozulması nesnelere görmemizi sağlayacaktır, bu da sanat eserinin oluşmasında başkalaştırmanın önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Bu durumda başkalaştırma kavramı nedir ve nasıl bir yoldur? Jameson'a (2002) göre başkalaştırma (*defamiliarization*) "yazınsal dizgeyi bütün öteki sözel tarzlardan ayırt etmenin bir yoludur" (s. 54). Bir şekilde yazınsal dizgenin veya şiirin günlük konuşma dilinden ayrılması gerekmektedir. Özünlünün (2001) belirttiği üzere "yazar ham malzemeyi alır, farklılaştırmak için onu ezer, bürer, sözcüklerin yerini değiştirir, biçimden biçime koyar, soyutları somutlaştırır ve onu yabancılaştırarak bir kalıbın içine döker" (s. 142). Bunlar başkalaştırmanın yollarıdır. Anlaşıldığı üzere alışkanlıkları kırmadan kasıt günlük olanın dışına çıkılması ve her zamankinden farklı bir uygulama esası geliştirilerek malzemenin farklılaştırılmasıdır.

1.2. Yapıtı Merkeze Alma

Biçimciler, yapıtı merkeze alırlar. Onlara göre "yapıt, ne yazarın yaşam öyküsünden ne de dönemin toplumsal yaşamının çözümlenmesinden yola çıkılarak açıklanabilir" (Eyhenbaum, 1995, s. 18). Bir nevi eseri çevresinden soyutlamak gerekmektedir. Eyhenbaum (1994) onların felsefi şartlara, psikolojik ve estetik kabullere sırt çevirdiklerini ifade etmiştir (s. 11). Anlaşıldığı üzere yapıtı merkeze almada asıl gaye tamamıyla eser üzerine yoğunlaşmaktır. Şairin hayatı veya eserin yazıldığı dönemdeki sosyal hayat ön planda yer almaz.

1.3. İşlev

Jakobson'un dil işlevleri öğretisi iletişim alanında "iletişim şeması" ismiyle bilinmektedir. Jakobson'a göre "dil bilim ile dilin pratik uygulaması olan iletişim birbirini tamamlayan ve karşılıklı olarak tanımlayan alanlardır" (aktaran Nesterova Coşkun, 2023, s. 327). Jakobson'un modeli sadece iletişim için geliştirilmemiştir ve ona göre dil işlevlerinin tüm çeşitliliği araştırılmalıdır. Fakat "dili anlamak için bilgi alışverişi gibi dilin yaygın kullanımından değil, ilk bakışta önemsiz ve marjinal görünen poetik işlevinin incelenmesinden yola çıkılmalıdır. Böylece dilin işlevlerini belirlemeye yönelik araştırma, dilin yaratıcı sanatsal yönünün belirlenmesi kapsamında gerçekleşir" (aktaran Nesterova Coşkun, 2023, s. 328). Jakobson'un iletişim modeli ve dilin işlevleri konusundaki teorileri Rus Biçimcileri tarafından benimsenmiş ve geliştirilmiştir.

İşlev, kendi yerini alabilecek benzeri öbür işlevlere veya birleşip ilgi kurduğu komşu işlevlere göre tanımlanabilir. Birçok düzeyde kendini gösterir. "Her aşamalı sınıfın içinde biçimler ve işlevler yan yana konmuş basit bütünler olmayıp dizgeleri oluşturur. Her dizge gerçekliğin Y. Tınyanov tarafından 'dizi' olarak adlandırılan türdeş bir özelliğini yansıtır" (Todorov, 1995, s. 18). Şiirdeki işlev şiirin diğer işlevlerine göre tanımlanmaktadır. Dizgeleri oluşturan unsurlar sıradan bütünler olmayıp her unsurun kendi içinde ve dizge içinde bir görevi söz konusudur.

1.4. Özgülleştirme

Özgülleştirme ve somutlaştırma biçimsel yöntemin düzenleyici ilkesidir. Bütün çabalar, yazın "kimsenin malı olmayan şey olarak kaldığı önceki duruma son vermek için yoğunlaştırılmıştır" (A. Veselovski'den aktaran Eyhenbaum, 1995, s. 35). Jakobson'a göre "Yazın biliminin konusu yazın değil, yazınsallıktır (literaturnost), yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şeydir." Yazınla uğraşanlar kültür tarihine, sosyolojiye, ruh bilimine yönelmişken Biçimciler onları dil bilimine yönlendirerek önceki alışkanlıklarını törpülemişlerdir. Dil bilim inceleme konusu bakımından

yazınbilimle örtüşen bir bilim olmuştur (Jakobson’dan aktaran Eyhenbaum, 1995, s. 37). Şiir tahlilinde dil bilim; kültür tarihi, sosyoloji ve psikolojiden çok daha yakın görülmüştür.

1.5. İmge

Biçimciler imgeye fazla önem vermezler. İmge, normal sıradan şiir tekniklerinden sayılmıştır. Önemli olan bunları farklılaştırabilmek ve algılama gücünü süresini artırabilmektir.

Sanatta algılama tekniği kendi başına bir erektil ve uzatılması gerekir. Sanat algılama otomatizmini yıkma aracı olarak anlaşılır; imge de anlamını kavramamızı kolaylaştırmaya değil de nesnenin özel bir biçimde algılanmasını yaratmaya, tanınmasını değil de görüntüsünü yaratmaya çalışır. İmgenin farklılaştırmayla olan alışılmış ilişkisi de buradan kaynaklanır. (V. Şklovski’den aktaran Eyhenbaum, 1995, s. 41, 42).

Aslında aynı temalar gündeme gelirken ortaya konan her sanat eserinde onun yeni bir şekil içinde varlık gösterdiği esas söz konusudur. Sanat yapıtı “yalnızca pastiş¹ değil herhangi bir modele koştur ve karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim, yeni bir içeriği dile getirmek için değil estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar” (V. Şklovski’den aktaran Eyhenbaum, 1995, s. 46). Aslında imgeler tarih boyunca aynıdır ve evrenseldir. Önemli olan şairin imgeyi nasıl ele aldığı ve onu nasıl başkalaştırdığıdır.

1.6. Dizge

Dizge, yazınsal yapıtı oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Tınyanov, *Yazınsal Evrim*’de (1995) her şeyden önce yazınsal eserin bir dizge olduğunu ve “yazın”ın da bir dizge oluşturduğunu, yalnızca böyle bir uzlaşmaya dayanılarak yazın bilimi oluşturulacağını ifade eder. “Yazınsal dizinin dizgesi her şeyden önce yazınsal dizideki işlevlerin bir dizgesidir; bu yazınsal dizi de öteki dizilerle sürekli olarak karşılıklı bağıntı hâlinindedir” (s. 112). Dizgeyle işlev arasında yakından bağ vardır. İşlev doğrultusunda dizge oluşmakta aynı zamanda oluşan her dizge bir işlev görmektedir.

1.7. Şiir Dilini Gündelik Dilden Ayırma

Biçimciler, özellikle şiir dilinin gündelik dilden ayrılması gerektiğini savunurlar. Bunun ses, ses tekrarları, uyaklar ve kural dışı söyleyişlerle gerçekleştiğini savunurlar. Şiir dili ile gündelik dilin karşılaştırılmasında Yakubinski, *Şiir Dilinin Kuramı Üstüne Denemeler* adlı eserinde dilsel olguların, kişinin amacına göre sınıflandırılması gerektiğini belirtmiştir. Eğer konuşan kişi olguları sadece iletişim kurma amacıyla kullanıyorsa günlük dilin dizgesi söz konusudur; fakat pratik amacın tamamıyla yok olmamasıyla birlikte arka plana itildiği, dolayısıyla “dilsel oluşturucuların da özerk bir değer kazandığı başka dilsel dizgeler vardır” (Yakubinski’den aktaran Eyhenbaum, 1995, s. 37). Şiir dili gündelik dilden kural dışı söyleyişlerle ayrılmalıdır. Dilin iletişim kurma amacı bu işlevde arka plana alınmış ve başka dilsel dizgeler ön plana geçmiştir.

Şiir dili sadece bir imgeler dilinden ibaret değildir; bunun gibi dizinin sesleri de yalnızca bir dış uyumun unsurları olamaz. Bunlar yalnızca anlama eşlik etmez, bağımsız olarak da anlamları vardır. Puşkin’in dizelerinde şişeden kadehe dökülen şampanya imgesinin “seslerle betimlenmesi” görülmüştür. Bu örnek sesin dizede imgeyle her türlü ilişki dışında oluştuğunu ve bağımsız bir dilsel işlev taşıdığını somut

¹ “Biçimcilerin yazılarında kullandıkları bir metinlerarası yöntem olan *parodi* ya da aynı anlamda kullandıkları *pastiş* dir. Pastiş’i hem biçimsel bir teknik (parodiye dayalı biçimselleştirme) hem de yazın okulları arasında gerçekleşen ve yazın tarihi açısından son derece önemli olan diyalektik değişimin bir belirtisi.” Bu konuda bk. Aktulum, 1999, s. 22.

bir çözümlemeyle açıklar (Eyhenbaum, 1995, s. 38-39). Burada önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil dil karşısındaki tutumudur. Dil alışılmamış düzeniyle dikkat çeker; araç işlevi görmekten çok kendisi ön plana geçerek kendi düzenlenişini sergiler.

1.7.a. Ses Tekrarları

Şiir dilini gündelik dilden ayıran en önemli unsurlardan bir tanesi de ses tekrarlarıdır. Osip Brik *Şiir Kuramı Üstüne Derlemeler*'de “Seslerin Yinelenmesi” yazısında “İmge ile ses arasındaki bağlantıların ele alınış biçimi ne olursa olsun, sesler ve ses uyumları yalnızca ses akışmasını sağlayan bir eklenti değil, aynı zamanda özerk bir şiirsel amacın sonucudur.” Uyak, “ses yinelemesi gibi temel ses akışması yasalarının görünürdeki bir belirtisi, bu yasaların özel bir durumundan başka bir şey değildir.” Yinelemeler, başlı başına estetik bir değer üstlenir. Yalın birleşme ilkesi farklı biçimlerde gerçekleşir. Bu ilkeye göre, birleşim gereci olarak sözcüklerin sesleri veya anlamları ya da her ikisi beraber kullanılabilir (O. Brik'ten aktaran Eyhenbaum, 1995, s. 39). Ses tekrarları, şiir dilini gündelik dilden ayırmaktadır. Kafiye, redif ve ses akışması gibi özellikler bir kural olarak kendini gösterir. Ses ve anlamın birleşmesi ise farklı şekillerde ortaya çıkar.

1.7.b. Ritim

Osip Brik (1995) *Ritim ve Sözdizim* adlı yazısında düzenli her almaşmayı ritim olarak kabul eder ve almaşan şeyin niteliğiyle ilgilenmez. Müzikteki ritim, seslerin; şiirdeki ritim, heceler; kareografideki ritim ise hareketlerin zaman içinde almaşmasıdır. Şiirde, dizeden önce ritmik hareket gelmektedir. Ritmi dizelerden yola çıkarak anlamak olanaksızdır; ancak dizeyi ritmik hareketten yola çıkarak anlamak mümkündür (s. 125). Brik (1995) ritmik ve söz dizimsel bütünü, birinin diğerine boyun eğen iki unsurdan meydana geldiğini kabul etmektedir. Bu iki öge normalde birbirinden ayrı olarak var olamazlar fakat aynı anda kendilerine özgü ritmik ve anlamsal bir yapı oluşturarak belirirler; bu yapı da hem konuşma dilinden hem de seslerin akıl ötesi dizilişinden farklıdır. Şiir dilini, konuşma diline bağlayan ve bundan ayıran özelliklerle algılayıp gerçek anlamda onun dilsel öz niteliğini anlamak gerekmektedir (s. 125). Şiirde ritim, heceler ritmi sağlayacak şekilde gerektiği gibi sıralanmasıdır. Dizede önce ritim gelir, dizeyi ritmik hareketten anlamak mümkündür.

1.7.c. Vezin

Boris Tomaşevski (1995) *Dize Üstüne* adlı yazısında “dize” ve “vezin” kavramları üzerinde durarak bunların yazın tarihinde birbirine sıkı sıkıya bağlı olduklarını ifade eder. Belli bir şiir okulu çerçevesinde vezin, şiirsel dilin uyduğu normu simgelemektedir. Vezin, dizeleri düz yazıdan ayıran en önemli unsur olarak gösterilmektedir. “Sesleri açısından benzer dizilerin oluşturduğu düzenli bir yinelenme izlenimi, söyleyişe ilişkin ‘ritimli’ ya da ‘şiirsel’ bir izlenim bırakırlar. Vezin, ister duraklarına ayırarak sessiz okuma biçiminde isterse de devinimsel canlandırmalar biçiminde gerçekleşsin, her zaman dizelerin okunmasına ve algılanmasına eşlik eder.” Vezin, seçilen sözcüklerin dize içerisine alınıp alınmayacağına dair önemli bir ölçüt oluşturmaktadır (s. 134). Vezin şiirsel dilin uyduğu kuraldır ve şiiri düz yazıdan ayıran en önemli unsurdur. Her zaman şiirde bir devinim oluşturur.

1.7.d. Uyak

Uyak, ses akışının kurallara uygun, ölçülü biçimdir. Genellikle dizinin bir ses süsü olmayıp ölçünün düzenleyici bir etkenidir. Uyak sesler arasında yalnızca benzerlik izlenimi oluşturmakla yetinmez, aynı zamanda söylemi dizelere bölüp dizelerin de sonunu çağırır. “Uyak, veznin ayrıştırılmasının algılanmasına yardımcı olduğunda ses akışmasıyla ilgili olgular, bütünüyle dizeye yani ritme bağlıdır; çünkü bu olgular,

dizenin ayrışması izlenimini ve bu bölümleri arasındaki uygunluk izlenimini doğrularlar” (Tomaşevski, 1995, s. 139). Uyak ölçünün düzenleyici bir unsurudur ve dizelerin sonunu çağrıştırır.

Biçimciliğin aşamaları Eyhenbaum (1995) tarafından şu şekilde belirtilmiştir:

1. Şiir dili ile gündelik dil arasında ilk ve basit karşıtlıktan yola çıkarak, gündelik dil kavramının değişik işlevlerine göre ayrımlaştırılmasına (L. Yakubunski) ve şiirsel dil ile coşkusal dile ilişkin yöntemlerin sınıflandırılmasına ulaştık (R. Jakobson). Bu gelişmeyle bağlantılı olarak hitabet söyleminin incelenmesiyle ilgilendik; bu söylem bize, gündelik dil içinde yazına en yakın söylem olarak göründü ama yine de farklı işlevleri vardı. Bunun üzerine de yazınbilimin yeniden doğacak olan bir söz bilimin (retorik) gerekliliğinden söz etmeye başladık.
2. Genel biçim kavramının yeni anlamından yola çıkarak teknik kavramına oradan da işlev kavramına ulaştık.
3. Ölçünün (veznin) karşıtı olarak şiirsel ritimden ve bütün şiirin kurucu etkeni olarak ritim kavramından hareket edip kendine özgü dilsel nitelikleri (sözdizimsel, sözcüksel ve anlamsal nitelikler) bulunan özel bir söylem biçimi olarak şiir kavramına ulaştık.
4. Kuruluş olarak konu kavramından yola çıkıp gerekçelendirme olarak gerek kavramına ulaştık ve böylece kurucu egemen ögeye bağlı kalarak kuruluşa katılan bir öge biçiminde tasarladık.
5. Teknikte birliğin değişik gereçlerde saptanmasından ve tekniğin, işlevlerine göre ayrımlaşmasından yola çıkarak, biçimlerin evrimi sorununa, yani yazınsal tarihin incelenmesi sorunlarına ulaştık. (s. 63-64).

Biçimsel yöntemin temsilcileri; estetik, ruhbilim ve toplumbilimin sorunlarına ilgisiz kalmalarından ve birtakım sebeplerden dolayı suçlanmışlardır. Jameson (2002) Biçimcilik üzerindeki eleştirileri; a) Felsefi bildiri ya da felsefi içerik taşıyıcı olarak yazın fikri üzerine olanlar, b) Yazını genetik olarak ya da bugün diyebileceğimiz gibi artsüremli olarak çözümlenmeye çalışınlar, c) Yazın yapısını bir tek tekniğe ya da bir tek ruhbilimsel tepiyeye (impulse) ayırma eğiliminde olanlar, olmak üzere gruplandırmıştır (s. 48).

20. yüzyılda Batı’da dil bilim ağırlıklı olarak ortaya çıkan eleştiri kuramlarının her ne kadar tartışılan yönleri olsa da bunlardan yararlanmak gerekmektedir. Tanzimat Dönemi’ndeki bakış açılarıyla şiiri tahlil etmeye devam etmek ve modern manada ortaya çıkan yeni estetiksel yaklaşımlara ilgisiz kalmak önemli bir kayıp olabilir. Tökel (2007) edebî metin okunduğunda hemen anlaşılacak bir eser olsaydı, bu kadar farklı disiplinlerin ortaya çıkmayacağını ve çok sayıda nitelikli insanlar tarafından bu edebî metinlerin anlaşılması için çaba sarfedilmeyeceğini belirtmiştir. Anlaşıyor ki edebî metinlerin yapısında bir anlaşılma yöntemi söz konusudur ve aynı sorun divan şiiri metinleri için de geçerlidir (s. 536). Fakat Klasik Türk Edebiyatı’nın temel kaynaklarını göz önünde bulundurmayıp sadece terminolojiyle metin incelemeleri yapmaya kalkmak uygun değildir. Divan şiirinin kaynaklarını bilip “kutsal tarafını” da göz ardı etmeyerek yeni terminolojiyi bu şiire uygulamak dilin doğasına karşı çıkmamaktır (Tökel, 2007, s. 542). Tökel (2005) ayrıca uygulamaları olmayan kuramların süs bitkilerinden farkının olmayacağını ve Batı’da geliştirilen kuramların sadece çağdaş metinlere uygulanmadığını aksine kadim milletlerin, yerli halkların binlerce yıllık edebî kültürel miraslarına da uygulandığını belirtmiştir. “Şiir şiirdir onu şiir yapan unsurlar bütün yüzyıllar boyunca hep aynı kalmıştır: değişen sadece dil, şairin kullandığı malzeme çağların hâkim zihniyet yansımalarıdır” (s. 10).

Bütün bu açıklamalardan 20. yüzyılda ortaya çıkan ve şiir dilini günlük konuşma dilinden ayıran esasları merkez edinen biçimciliğin divan şiirine uygulanabileceği düşünülebilir. Bu uygulamada divan edebiyatının son büyük temsilcisi kabul edilen ve Sebki Hindî üslubuna sahip olan Şeyh Gâlib'den bir gazel seçilmiştir. Ekici (2016) Gâlib'in büyük divan şairlerinin hemen hemen bütün özelliklerini taşıdığını belirtmiştir (s. 10). Şeyh Gâlib'de anlam çok girift ve zor anlaşılabilir türdendir. Kelimeler âdeta bir örgü gibidir. Her kelimenin diğer kelimelerle bir ilişkisi vardır. Hayal gücü oldukça güçlüdür. Gâlib, soyut kavramları, somut kavramlarla birleştirmektedir (Ekici, 2016, s. 11). Biçimcilikte imge, normal sıradan şiir tekniklerinden sayılmıştır. Önemli olan bunları farklılaştırabilmek ve algılama güçlüğü süresini artırabilmektir. Her şair şahsına münhasır olsa da Şeyh Gâlib'in diğer büyük divan şairlerinin özelliklerini temsil etmesi ve onun sanatının Biçimciğin bazı ilkeleriyle örtüşmesinden dolayı, özellikle de algılama güçlüğü süresinin uzun olması nedeniyle, onun bir gazeli tercih edilmiştir. Gazel, zengin bir ahenge sahip olması yanında arkasındaki anlam derinliği bakımından önem taşımaktadır:

2. Gazel Metni

- 1 Revgân-ı gülle değil nûr-ı çerâğ-ı yâkut
Bâde-i reng-i hınâ tutmaz ayağ-ı yâkût
- 2 Mey değil âteş-i ruhsârdadır gözlerimiz
Ceys-i pervâneye cây olmaz ocağ-ı yâkût
- 3 Olamaz sünbül-i bağ-ı ruhunun kandili
Yansa da âb-ı zümürüdüle çerâğ-ı yâkût
- 4 Hatt-ı la'lindeki esrâr-ı şerîfe eremez
Rûh-ı Hızır olsa eger dûd-ı çerâğ-ı yâkût
- 5 Büy-ı ma'nîden eser olmadığından dâim
Görünür su gibi çağında dimâğ-ı yâkut
- 6 Hüşk mağzâna verir şu'le-i elfâz safâ
Varamaz ma'nî-i rengîne dimâğ-ı yâkût
- 7 Şeb-i zülfünde arar mühre-i pâ-zehr-i dili
Çeşm-i ejderden alıp nûru çerâğ-ı yâkût²
- 8 Nev-bahâr eyledi gül büseleri pertev-i mey
Açdı yol cennet-i firdevse sürâğ-ı yâkût
- 9 Dil ki sengîn ola işler mi gam-ı mûy-ı sefid
Ne kadar bî-hüdedir penbe-i dâğ-ı yâkût³
- 10 Nazm-ı bî-süzîşe murgân-ı ma'ânî konmaz
Gülşen olsun mu semenderlere bâğ-ı yâkût
- 11 Şemsdür çeşme-i hurşîd-i tecellî Gâlib
Nazar-ı feyzi eder dûzahı bâğ-ı yâkût (Okcu, 2011, s. 30-31)

2.1. Gazelin Günümüz Türkçesine Çevirisi

1. Yakut kandilin parlaklığı gülyacağı ile değildir; kırmızı renkli şarap yakut kadehini (onun ayağını) tutmaz.

² nûru çerâğ-ı yâkût: nûr-ı çerâğ-ı yâkût D.

³ Dâğ-ı yâkût: dimâğ-ı yâkût D.

2. Gözlerimiz yanağın ateşindedir, (yakut renkli) şarapta değil; yakut ocağı pervane askerine yer olamaz.

3. Yakut kandili, zümrüt suyu ile yansa da yanağının bağının sümbülüne kandil olamaz.

4. Yakut kandilinin dumanı Hızır’ın ruhu olsa dahi senin dudağındaki ayva tüylerinin şerefli sırlarına eremez.

5. Yakutun dimağında mana kokusundan eser olmadığı için her zaman devrinde su gibi görünür.

6. Sözlerin parlaklığı, kuru beyinlere zevk verir. Yakutun beyni renkli anlamlara ulaşamaz.

7. Yakut kandili, nuru ejderhanın gözünden alıp gönül panzehrinin mühresini⁴ (senin) siyah zülfünde arar.

8. Gül öpücükleri, şarabın parlaklığı ilkbaharı getirdi. Şarabın; yakutun izi firdevs cennetine yol açtı.

9. Taş olan/taşlı gönle beyaz (ağarmış) saçın gamı işler mi, yakut renkli yaranın pamuğu ne kadar boşunadır.

10. Anlam kuşları, yakıcı olmayan nazma konmaz; yakut bağı semenderlere gül bahçesi olsun mu?

11. Gâlib! Tecellî güneşinin çeşmesi Şems’dir. Onun feyz bakışı cehennemî yakut bağına (cennete) dönüştürür.

2.2. Gazelin Biçimcilik Kuramına Göre İncelenmesi

2.2.1. Alışkanlıkları Kıрма (Ostranenie)

Ostranenie, biçimciliğin en başta gelen özelliklerindedir. Bu da metinde alışkanlıkları kırmakla olur, normal seyirinde giden bir durumu kırmak ve deforme etmektir. İnsan dimağında sürekli olumlu olanları anlamaya yönelik bir eğilim vardır; ancak gazelin daha ilk beyitlerinde olumsuz ifadelerle karşılaşılması okuyucuyu düşündürmektedir. Şarap ve renk konusundaki düşünceler tersine çevrilmiştir. Bu durum hem içerik düzleminde hem de biçimsel düzlemde ortaya çıkmaktadır. Sürekli olumluyu anlamaya koşullanmış insan zihninin olumsuz ifadelerle karşılaşması normal seyri ve alışkanlığı kırar, dikkat çeker. Üstelik bu ifadeler gelişi güzel değil, şiire sistemli olarak yerleştirilmiş, bunlarla simetrik olarak yineleme sağlanmıştı:

- 1 Revgân-ı gülle **değil** nûr-ı çerâğ-ı yâkut
Bâde-i reng-i hınâ **tutmaz** ayağ-ı yâkût
- 2 Mey **değil** âteş-i ruhsârdadır gözlerimiz
Ceyş-i pervâneye cây **olmaz** ocağ-ı yâkût
- 3 **Olamaz** sünbül-i bağ-ı ruhunun kandîli
Yansa da âb-ı zümürüdle çerâğ-ı yâkût
- 4 Hatt-ı la‘lindeki esrâr-ı şerîfe **eremez**
Rûh-ı Hızır olsa eger dûd-ı çerâğ-ı yâkût
- 5 Bûy-ı ma‘nîden eser olmadığından dâim
Görünür su gibi çağında dimâğ-ı yâkut
- 6 Hüşk mağzâna verir şu‘le-i elfâz safâ

⁴ Mühre, “mühre-i mâr” a verilen ve çok uzun yaşayan yılanların başında bulunan ve panzehir özelliği taşıyan bir taştır. Bu konuda bk. Kutlar, 2003, s. 125.

Varamaz ma‘nî-i rengîne dimâğ-ı yâkût

Gazelde “değil” edatı 1. beytin ilk mısrası ile 2. beytin ilk mısrasına paralel olarak yerleştirilmiştir. İki “değil” edatı da mısraların ikinci kelimesi olarak işlev yapmaktadır. Bunu dil bilimsel manada koşut yineleme olarak vasıflandırmak mümkündür. “Bir bölümde belli bir dize sonlarındaki sözcüklerin başka bir bölümde aynı yerlerde yinelenmesiyle” oluşmuştur (Özünü, 2001, s. 138). Diğer taraftan “tut-maz, ola-maz, ere-mez, vara-maz” olumsuzluk eklerinin beyitte kıvrımlı olarak yinlendiği görülmektedir. Özünü (2001) bu tür yinelemelerin bir tümcenin son sözcüğünden sonra gelen tümcenin ilk sözcüğü olarak kullanılması biçiminde yapıldığını belirtir (s. 137). Bu yinelenen ifadelerin günlük konuşma dilinde yüklem olarak daha çok cümle sonlarında olması gerekirken yapının bozulup şiir diline uyarıldığı bu şekilde de mısra başlarında veya ortalarında kullanıldığı görülmektedir.

Bir şiirde alışkanlıkları kırmanın en belirgin yöntemi “sapmalar”dır. Sapmalar, “şiirde olumlu ve şuurlu bir deformasyonu imler.” Bunu biçimsel ve anlamsal olarak nitelendirmek mümkündür. Fonemlerde ve sözcüklerdeki alışılmışın dışındaki yapılar “biçimsel sapma”yı oluşturur. Divan şiirinde, dize yazımında düzene ait görsel değişikliklerin öncelenmesiyle de biçimsel sapmaların⁵ meydana getirildiği şiir örnekleri vardır (Öztekin, 2012, s. 2145). Anlam düzeyinde ise alışılmamış bağdaştırmalar “anlam sapmaları”nı oluşturmaktadır. Normalde divan şiirinde başvuru istiareler, teşbîh-i belîğler vb. şiir dilinin farklılığını oluşturmaktadır (Aksan, 2013, s. 175). Şiir dili ile günlük dili birbirinden ayıran en önemli özellik “farklı ve kural dışı” dil kullanımlarıdır. Sapma⁶ konuşulan dilin yapısının kurallarına karşı çıkmakla oluşmaktadır (Karabey, 2007, s. 16).

Derin duyguların ve geniş hayallerin ifade edilmesinde günlük konuşma dilinin sınırları yetersiz kalır. Sınırsız olanın sınırlı olanla tarifi kargaşa ve karışıklıktan başka bir şey değildir. Sanatçının böyle bir duygu hâlinde kafasından kelimeler türetmesi beklemez. İşte böyle bir durumda şair herkesin kullandığı kelimeleri tercih edip kendi hayal dünyasına göre sözcüklere yeni anlamlar yükleyecektir. İşte bu durumda “imge” kavramıyla yüz yüze gelmektedir. Ancak Biçimciler imgeye önem vermezler, daha doğrusu vezin gibi, redif gibi sıradan görürler. Çünkü tarih boyunca hep aynı imgeler kullanılmıştır. Sevgilinin boyu, servi; kirpiği, ok; saçı ise sümbüldür, yasemindir. Bunlar hiçbir zaman değişmez. “Bu aşamada geriye itilen şiir dili orta malı olmuştur artık... Dildeki alışkanlık sözle gerçekliğin algılanışındaki algı sürecini uzatmakla geleneğin alışkanlığı da edebî araçlara yeni işlevler verilerek kırılır” (Aksoy, 1996, s. 29).

Biçimciler her şairin kullandığı imgelerle değil, daha çok alışkanlıkların kırılmasıyla ilgilenirler. Hem artsüremli hem de eşsüremlî süreçte kendi içinde ortaya çıkan deformasyon ve farklılıklar üzerinde dururlar. Bunun için de alışılmış bağdaştırmalardan ziyade alışılmamış olanları işaret etmek daha isabetli bir tercih olarak görünmektedir. Divan şiirinde de alışılmamış bağdaştırma örneklerine rastlanmaktadır. Özellikle de “Sebk-i Hindî” üslubunun tesiriyle bu örneklerin daha çok dikkat çektiği bilinmektedir. Divan şiirinin son büyük üstadlarından olan ve Sebk-i Hindî temsilcisi kabul edilen Şeyh Gâlib’in “yâkût” redifli şiirinde de devrinden farklı dil kullanımlarına rastlanmaktadır. Zaten Biçimcilerin anlayışına göre, önemli olan şairin gerçekler karşısındaki tutumu değil, dili nasıl kullandığıdır.

⁵ Bk. Öztekin, 2012.

⁶ Bk. Karabey, 2007.

Şeyh Gâlib’in gazelinin kodu “yâkût” tur. Şiir bu kod etrafında dizge oluşturmuş ve hemen hemen bütün göstergeler ona odaklı işlev kazanmıştır. Bu kodun görme duyusuna ilişkin kırmızı rengin yansımaları olan “ateş, kandil, kadeh, gül, yanak, dudak” kelimeleri deformasyona uğrayarak farklı şekillerde bir araya getirilerek ontolojik boyutta verilmek istenen iletiler anlam kazanmıştır.

Şiir ilk boyutta “yâkût” kelimesinin redif olarak seçilmesiyle çarpıcılık kazanmıştır. Yakut kelimesi âdeta şiirin miğferi durumundadır. Aslında divan şiirinde “yâkût” kullanılmayan bir mazmun değildir. Yakut, la’l ile genellikle aynı özelliكتedir. Sevgilinin dudağı, âşığın ağlamaktan kızarmış gözleri hatta kanlı gözyaşları yakuta benzetilebilir. Şarabın rengi de yakut gibi kırmızıdır (Pala, 2004, s. 479).

Dehen-i yâre didüm hokka-i la’l-i yâkût

Agzının ölçüsünü aldı hemân itdi sükût (Kutlar, 2004, s. 403)

La’ lûñ hayâli hokka-i hâtırda var iken

Yâkût-ı nâba olmamış idi mekân kân (Küçük, 1994, s. 4)

Birinci beyitte, Sâmî’nin gazelinde dudak yakuta benzetilirken ikinci beyitte de Bâkî tarafından şarap yakuta benzetilmiştir. Bu tür mazmunlar tarih boyunca kullanılmıştır. Önemli olan Gâlib’in sözü nasıl söylediği ve söz piramidini nasıl yükselttiği konusunda anlam kazanmaktadır. Genel olarak bakıldığında dîvânlarda “yâkût” redifli şiire nadir rastlanılmaktadır. Keçeci-zâde İzzet Molla’nın da Gâlib’den çok etkilenecek ona nazire⁷ yazdığı “yâkût” redifli bir gazeli bulunmaktadır (Arslan, 2012, s. 257):

Revğân-ı gülle degil nûr-ı çerâğ-ı yâkût

Bâde-i reng-i hınâ tutmaz ayâğ-ı yâkût (Gâlib)

Gam-ı la’lûñ ile mecrûh dimâğ-ı yâkût

Görünür hem-çü sadef penbe-i dâğ-ı yâkût (İzzet)

Her beyitin sonunda tekrarlanan bu tok sesler, daha sonraki bölümlerde de değinileceği üzere, ahengi sağlamakla birlikte beyitlerin tek bir tema etrafında birleşmesini sağlamıştır. Biçim tözünde yapıyı oluştururken anlam tözünde de biçime destek olmuştur. “Yakut kandili, yakut kadehi, yakut ocağı, yakut kandilinin dumanı, yakut dimağı, yakut kandilinin ışığı, yakut yaranın pamuğu, yakutun işareti, yakut bahçesi, yakut bağı” gazelde yakutla oluşturulan tamlamalardır. Yakut somut bir varlıktır. Genelde somut ve soyut varlıkların birbirine benzetilip tamlama oluşturulması birçok şairde ve şiirlerinde görülen olağan dışı olmayan durumlardır. Ancak Gâlib, bunu iç içe katmanlar hâlinde yapmıştır. 5. ve 6. beyitlerde somut bir varlıkla (yakut) soyut bir varlığı (dimağ) birleştirerek sistemde kırılmalar oluşturmuştur. Yukarıdan aşağı somutla devam eden çizelge 5. beyitte kırılmaya uğrayıp “dimâğ” kelimesiyle soyut ifadeye geçmiş, 6. beyitte yine soyutla devam etmiştir. Sıralamanın bundan sonra da soyutla devam edeceği düşünüldürken somuta geçilmiş; somuta geçtikten sonra dizgenin aynı şekilde devam edeceği beklenirken dizgenin sonunda tekrar soyut kavrama geçilmiştir. Bu şekilde şaşırtmaca sağlanarak dikkat şiir üzerine yoğunlaştırılmıştır. Diğer taraftan bu tamlama kendi içinde değerlendirildiği zaman “yâkût” öncelenmiş kendisine benzetilen insan unsuru kapalı tutulmuştur. Bu şekilde “dimâğ-ı yâkût” tamlaması hem kendi içinde hem de bütünü içinde farklılıklar oluşturmuştur. Dizge sonundaki kırılmalar şu şekilde gösterilebilir:

	Dizge sonlarındaki tamlamalar	Yardımcı göstergeler	Somutluk-soyutluk	Görsel duyu
--	-------------------------------	----------------------	-------------------	-------------

⁷ Bk. Arslan, 2012.

1	Çerâğ-ı yâkût	Kandil	Somut	Kırmızı
	Ayağ-ı yâkût	Kadeh	Somut	Kırmızı
2	Ocağ-ı yâkût	Kışla	Somut	Kırmızı
3	Çerâğ-ı yâkût	Kandil	Somut	Kırmızı
4	Dûd-ı çerâğ-ı yâkût	Kandil dumanı	Somut	Kırmızı
5	Dimâğ-ı yâkût	Akıl (hafıza)	Soyut	Kırmızı
6	Dimâğ-ı yâkût	Akıl (hafıza)	Soyut	Kırmızı
7	Nûr-ı çerâğ-ı yâkût	Kandil ışığı	Somut	Kırmızı
8	Sürâğ-ı yâkût	Nişan, iz	Somut	Kırmızı
9	Penbe-i dâğ-ı yâkût	Yara pamuğu	Somut	Kırmızı
10	Bağ-ı yâkût	Bahçe	Somut	Kırmızı
11	Bağ-ı yâkût	Bahçe (Cennet)	Soyut	Kırmızı

Tabo 1. Dizge Sonundaki Kırılmalar

Yardımcı göstergelerin hepsi bu renk algılamasına katılmaz, yakut kırmızı rengi kendi üzerinde taşımaktadır. Kelime renk çağrışımını beraberinde yansıtır. Yakut da her dizgede geçtiği için her beyitin rengi soyut kavramlarda dahi kırmızıdır.

Yakut kelimesinin dikkat çekiciliğinin yanında “yakut kandili” de başlı başına farklılık oluşturan bir ögedir. Genelde la’l, kadeh, nâb ve gül ile beraber kullanılan bu sözcüğün gazelde bu ögelerin yanında, esas olarak kandille birleştirildiği görülmektedir. Gâlib, kandili insan gönlü için kullanmıştır; kandil nasıl yanarsa insan gönlü de aynı şekilde yanmaktadır. “Yanmak” benzetmelik olarak kullanılmıştır, ancak bu gönül yakuttan yapılmıştır. Bu nedenle sadece dış güzelliği olan ancak ontolojik manada gerçekleri algılayamayan soyut bir varlıktır. Yakut; parlaktır, kırmızıdır, göze çok güzel görünür ancak ne olursa olsun sadece bir taşır ve maddeyi temsil etmektedir. Şair yakutu gönülle birleştirerek hayatı sadece dış görünüşüyle algılayıp masivadan kurtulamayan ve kalbinde ışık olmayan insanları anlatmıştır. Bu kandil gül yağıyla yanmadığı için de iyi ışık verememektedir. Gül, diğer taraftan Hz. Peygamber’i temsil ettiği için gönlün onun aşkıyla yanması beklenir. Ancak taştan yapılmış bir gönül veya görüntü düzleminde taştan bir kandilin ışık vermesi beklenemez. Şair burada istiare, hüsn-i ta’lil gibi sanatlarla beyit içerisinde anlamsal sapmalar oluşturarak farklılık oluşturmuştur. Asıl başkalık 18. yüzyılda bir aydınlanma aracı olan ve belki, bugün ancak müzelerde görebileceğimiz bu kandillerin yakuttan yapılmış olmalarından ziyade şiire çok rahatlıkla girmiş olmasıdır. Bu durumu Cafer Mum (2006) şu şekilde açıklamaktadır:

Sebk-i Hindî şairleri, mısra-ı makûl için mısra-ı mahsûs söylemeye büyük önem vermişlerdir. Şiirde, özellikle de gazelde hikmete önem veren şairler, mısra-ı makûlde dile getirdikleri düşünceyi diğer mısradaki somut bilgi ile örneklendirerek okuyucuyu ikna etmeye çalışmışlardır. Bunun için duyularla elde edilmiş her türlü gözlem ve deneyimden yararlanabilmektedir. Bu bağlamda tabiat âlemi, sosyal hayat ve çeşitli iş kollarındaki her türlü gözlem ve deneyim, şair için şiirde kullanılmaya elverişli birer malzemeye dönüşmektedir. Daha önce şairler tarafından pek kullanılmamış yeni birtakım konuların, mazmunların, teşbih ve istiarelerin, şiire girmesini sağlayan bu anlatım tekniği, aynı zamanda halkın günlük konuşma diline ve çeşitli iş kollarına ait çok sayıda yeni kelime ve terimin de şiir diline girmesini beraberinde getirmektedir. Sebk-î Hindî şairlerinin örneklendirmeye fazla ilgi göstermelerinin en önemli sebebi, bu anlatım tekniğinin yeni mazmun yaratmaya çok elverişli bir teknik olmasıdır. Bu yolla şairler eski mazmunları kullanmak mecburiyetinden kurtularak hayatta

karşılaştıkları ve kendi çevrelerinde gördükleri hemen her şeyi yeni mazmun yapmada kullanma imkânına kavuşmuşlardır. (s. 122, 123).

Gâlib de yaşadığı dönemde aydınlanma aracı olup yaşamın önemli bir parçası hâline gelen günlük kullanımdaki bir eşyayı şiirine mazmun yapmıştır. Gözünün önünde olan bir nesneyi, yakut kandilini, gazel içinde sıralayarak bir söz koleksiyonu oluşturur. Yoksa 15. yüzyılda Şehzâde Cem Sultan da “kandil” redifli bir gazel yazmıştır.⁸ Burada Biçimcilik açısından önemli olan daha önce kullanılmayan kavramlara yer verilerek diğer şairlerden farkındalık oluşturulması ve alışkanlıkların kırılmasıdır.

Gazelin yine ilk beyitinin 2. mısrasında “şarap”la “kına” renklerinden dolayı birbirine benzetilmiştir ve bu kullanım az görülen bir özelliktir. Bu semantik düzlemde alışılmamış bir bağdaştırmadır ve gelenek içerisinde algıyı kıran bir özelliktir. Şair, soyut bir kavramı anlatmak için somut ibarelerden yararlanmıştır. Görüntü düzleminde kına renkli şarabın yakut kadehini tutamayacağı belirtilmiş, çünkü kına her zaman tam tutmaz bazen de açık renkte olur, yakut kadehi ise her zaman kırmızıdır. Ontolojik boyutta ise yakut kadehi ilahi aşk şarabıyla dolu bir kadehtir, açık renkli bir şarap her zaman ilahi aşka ulaşamayacaktır. Ancak Biçimcilik açısından şairin bunları bir araya nasıl getirdiği önemlidir. Şair; kelimeleri ezmiş, büzmüş ve deformasyona uğratmıştır. Belki de önce nesir hâlinde yazmış, daha sonra nazım ipliğine inci gibi dizmiştir. İşte bu diziş şairden şaire farklılık göstermektedir ve diğerlerinden farklı söyleyen şair sanatsal bir güç kazanmaktadır. Yıllarca aynı şeyler hep söylenmiştir. Şiire değer kazandıran bu temaların hangi biçimde söylendiği ve şairin bulunduğu farklı hayallerdir.

2. beyitte “ceys-i pervâne” (pervane ordusu) ve “ocâğ-ı yâkût” (yakut ocağı) terkipleri yine divânlarda az rastlanılan tamlamalardandır. “Pervâne” teşbih sanatıyla askere benzetilmiş, “yâkût” da bir kışlaya ve ateş ocağına teşbih edilmiştir. Yine soyut kavramlar somut sözcüklerle ifade edilerek alışılmamış bağdaştırmalar oluşturulmuştur. Tasavvufi manada seçilen “yanak, şarap” göstergeleri devir içinde ve öncesinde görülen sıradan sembollerdir. Yine 3. beyitte sevgilinin saçının sümbüle, yanağının bir bağa teşbih edilmesi şiire sanatsal olarak bir üstünlük kazandırmaz. Çünkü pek çok şair bu benzetmeleri zaten yapmaktadır; ancak 4. beyitteki mübalağa dikkat çekmektedir. Yakut kandilinin dumanı Hızır olsa dahi sevgilinin dudağındaki hattın sırrına ulaşamamaktadır. Mübalağa ve geniş hayaller Sebki Hindî şiirinde görülen bir özelliktir. Ancak Gâlib tarafından yakutla, kendini masivadan soyutlayamayan ve gerçekleri idrak edemeyen bir insan modeli çizildiği için böyle bir insanın gerçek “sevgili” olan “Allah”ın sırrına ve “vahdet”i temsil eden “la’l”in sırrına ulaşamayacağı normal görünebilir.

5. beyitteki “büy-ı ma’nî” tamlaması yine farklılaşmayı gösteren bir anlayışın yansımasıdır; “mana” soyut bir kavramdır ve şair bunu somut bir kavram olan “koku” kelimesiyle birleştirmiştir. Görme ve hissetme duyusuna ait manayı koklama biçiminde algılamamızı sağlamıştır. Bir nevi “sinestezî”, yani çoklu duyulama şeklinde de düşünülebilir. Hemen akabinde 6. beyitte ise “ma’nî-i rengîn” tamlaması kullanılmıştır. Aynı şekilde soyut kavram olağanüstü bir hayalle somutlaştırılmıştır; ancak ilkinden farklı olarak görme duyusundan yararlanılır. Bu kelimeler gazel içerisinde simetrik olarak aynı hizada yerleştirilmiştir. 10. beyitte ise “murgân-ı ma’ânî” de (mana kuşları)

⁸ Cem Sultan’ın “kandil” redifli gazeli, günlük hayatın ve maddî kültürün bir parçası olan kandilin ne zaman, nasıl kullanıldığını ve eski kültürdeki önemini göstermesi bakımından önemlidir. Kandil, bir nesne olarak onun şiirinde yer almıştır. Bk. Batislam, 2023.

yine aynı durumun söz konusu olduğu düşünülmektedir. Soyut kavramların somut kavramlarla ifade edilmesi alışılmamış bağdaştırmaları oluşturur. Bu da şairin neyi söylediğinden ziyade nasıl söylediğiyle alakalıdır. Bu durum 17. yüzyılda yaşayan ve bir Sebki Hindî şairi olan Nâillî’de de görülmektedir:

Râcih görürüz mevti firâk-ı gam-ı yâre

Murg-ı gama cân rîştesini dâm ideriz biz (İpekten, 1990, s. 226)

Dânesin tiz dükedir **murg-ı harîs** ehl-i fenâ

Telef-i nakd-i hayât etmede imsâk edemez (İpekten, 1990, s. 227)

Per ü bâli şikâf-ı zahm-ı tenden penbe-veş rîzân

Meger tıfl-ı nigâhın nice **murg-ı câna** el sunmuş (İpekten, 1990, s. 232)

Bu tür alışılmamış bağdaştırmalar şiir dilini konuşma dilinden ayıran en önemli özelliklerdendir. Biçimcilerin anlatmaya çalıştığı da budur: Dili kullanma biçimi. Onlara göre “şiiri anlamak bir erektir, bu erek ne kadar uzun olursa şiirin sanatsal değeri o ölçüde artar” (Eyhenbaum, 1995, s. 41). Bu anlayışla neredeyse Sebki Hindî şairlerinin poetikaları bire bir örtüşmektedir. Sebki Hindî şairleri de anlaşılacak ve farklılıklar oluşturmak için ellerinden geleni yapmışlar; uzun tamlamalar kurup akıllarına gelen her kelimeyi şiire yerleştirmişlerdir. 6. beyitteki “şu‘le-i elfâz” terkibi (sözlerin şulesi) Sebki Hindî şairlerinin çokça başvurduğu “sinestezi” çoklu duyulamaya örnek olabilir. Çünkü söz işitme duyusuyla alakalıdır ancak dokunma duyusuna ait yakıcılık söze aktarılmıştır. Bir nevi dil bilimdeki “duyular arası aktarma” kavramıyla alakalıdır. Aslında “bir nöroloji terimi olan “sinestezi” şiirde “iki duyunun birbirine karışmasını veya birbirinin yerini almasını anlatan ifadeler” şeklinde açıklanmaktadır (Mum, 2006, s. 136). Duyuların kaynaşmasıyla ilgili örnekler *Çelebizâde Âsım Dîvânı*’nda da rastlanmaktadır.

Bu bir ferhunde-demdür kim seçilmez taraf-ı gülşende

Sadâ-yı hande-i gülden hezârün itdüğü feryâd (Öztekin, 2010, s. 96)

Gûş-ı hûşında hatâ bile iden kesb-i şeref

Bahr-ı ilmün bir dizi lü‘lû-i galtânın bulur (Öztekin, 2010, s. 96)

Nigâh-ı hâtırandan gâfil olma dermdendânun

Bulunmazsa dahı kenz-i mutalsam her harâb içre (Öztekin, 2010, s. 96)

Âsım Dîvânı’nda görülen çoklu duyulama örnekleri “aynı zamanda semantik yönden de anlamsal birer sapma yaratmaktadır. Üstelik sadece iki duyu arasında değil, duylara yakın soyut kavramlarla duyular arasında da tamlama yoluyla köprüler kurulmuştur. “Sadâ-yı hande-i gül” (gülün gülmesinin sesi) görme ve işitme duyularını, “nigâh-ı hâtır” (gönül bakışı) kalpteki yoğun duygu kaynağı ile görme duyusunu kaynaştırmıştır” (Öztekin, 2010, s. 96).

Alışılmamış bağdaştırmaların meydana gelmesinde zıtlıkların da payı büyüktür. Gâlib’in bu gazelinde beyitler içinde karşıtlara rastlamak mümkündür. Daha doğrusu bu zıtlık, Mum’un (2006) ifadesine göre Sebki Hindî şairlerinin başvurduğu “*paradoksal bir imaj*”dır. Kudemâ tarzında da görülmekle birlikte bu dönemdeki kadar fazla olmamıştır (s. 130). Felsefede her şey zıddını kendi içinde barındırır anlayışıyla beyitler içinde de zıt kavramlara rastlanmaktadır. “Paradoks kavramı, genellikle kabul görmüş bir fikre zıt olan önermeyi göstermektedir. Sebki Hindî’nin söz konusu edilen bu ‘paradoksal imajları’ da, anlamsal açıdan ‘karşıtların birliği’ne giden farklı birtakım alışılmamış bağdaştırma örnekleri sergilemiştir” (Öztekin, 2009, s. 522). Gazelin 2. beyitinde “gözlerin meyde değil yanağın ateşinde” olduğu ifade edilerek tezatlarla uyum sağlanmıştır.

Mey değil **âteş-i ruhsârdadır** gözlerimiz

Ceyş-i pervâneye cây olamaz ocağ-ı yâkût

“Mey”in hammaddesi üzüm olsa da büyük bir oranı sudan oluşmaktadır. Şair su ile ateşi aynı beyitte kullanarak anlatmak istediği duyguyu bu karşıtlamdan yararlanarak ifade etmiştir. Benzer bir karşıtlamı 3. beyitte de görebiliyoruz:

Olamaz sünbül-i bâğ-ı ruhunun kandili

Yansa da âb-ı zümürüdle çerâğ-ı yâkût

“Yanmak” ve “su” kelimeleri aynı mısra da kullanılarak bir bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. “Yakut kandili zümrüt suyuyla yansa da sevgilinin yanağının bahçesi olamaz.” Bir nesnenin suyla yanması, suyun yangın çıkarması mümkün olmayan bir durumdur. Şair tarafından soyut imajları anlatabilmek için somut kavramların zıtlığından yararlanılarak paradoks oluşturulmuştur. Diğer taraftan eskiden kandillere su ve yağ konulduğu bilinmektedir. Şair bu şekilde kandilin kullanımına ilişkin bir gönderme de yapmaktadır.

“Seng” ve “penbe” kelimelerinin tezat oluşturduğu görülmektedir. “Nasıl ki, yakut renkli (sert) bir yaraya pamuk basmak boşunaysa beyaz saçın gamı da taştan olan kalbe işlemeyecektir.” Burada taştan bir kalp ve yakuttan bir yara ile beyaz saç ve pamuk eşleştirilmiştir. Bu şekilde benzerlikler içinde tezat oluşturulur:

Dil ki sengîn ola işler mi gam-ı müy-ı sefid

Ne kadar bî-hüdedir penbe-i dâğ-ı yâkût

“Hurşîd” (güneş) ve “çeşme” (kaynak, su) aynı tamlama içinde kullanılarak bir uyum sağlanmıştır. Şair, kabiliyetini gösterip kendi kendine seslenerek “Tecellî güneşinin çeşmesi Şems’dir; onun feyz bakışı cehennemî yakut bahçesine dönüştürür.” demek istemiştir. Şems, burada ister Mevlana hazretlerinin hocası olsun isterse de güneş olsun sonuçta Allah’ın bir tecellîsidir. Bu tecellînin büyüklüğünü anlatmak için de Gâlib tarafından “hurşîd” (güneş) benzetmelik olarak tercih edilmiştir. Muhtemelen “çeşme” kaynak anlamını bu terkip içinde ihtiva etse de kaynakla beraber “su” anlamını da çağrıştırmaktadır. Bir tarafta koskoca yakıcı bir güneş, bir tarafta ise şırl şırl akan, gürleyen bir çeşme söz konusudur. İki zıt kavram bir terkipte kullanılarak soyut imaj beyit yüzeyinde paradoksal imaj oluşturularak anlatılmıştır.

Şemsdür **çeşme-i hurşîd-i tecellî** Gâlib

Nazar-ı feyzi eder **dûzahı bâğ-ı yâkût**

Aynı beyitin ikinci mısrasında ise “dûzah” cehennem ve “bâğ-ı yâkût” (cennet bahçesi) göstergeleri aynı dizge içerisinde Hz. İbrahim’in ateşe atılmasını ilham yoluyla hatırlatmaktadır. Gâlib, az sözle çok şey ifade etme gayreti gösterdiği için somut kelimelerin tezatlıklarından yararlanmıştır. Bu paradokslar, Biçimcilerin, “Sanat eserini anlama süreci bir ekrandır. Bu ekrân ne kadar uzun olursa sanat eseri değer kazanır.” anlayışıyla örtüşmektedir (Eyhenbaum, 1995, s. 41).

2.2.2. İşlev

Biçimciliğe göre “İşlev, göstergeleri bir yapıya katma olanağıdır. Bu ‘dilsel işlev’ sayesinde gerçekleşir. Biçimler ve işlevler yan yana konmuş basit bütünlükler değil dizgeler oluşturur” (Todorov, 1995, s.18). Divan şiirinde de işlevi kuran biçimdir. Şair, şiirini yazmadan önce biçime karar verir, ondan sonra söylemek istediklerini bu kalıbın içine döker. Göstergeler bu biçim dâhilinde şiire katılabilir. Şeyh Gâlib de anlatmak istediklerini ve duygularını ifade edebilmek için gazel nazım şeklini tercih etmiştir.

Gâlib’in şiiri 11 beyitten oluşan bir gazeldir. Genelde divan şiiri geleneğinde şairler beyit sayılarını tek rakamdan oluştururlar, 5, 7, 11,... gibi. Gâlib de bu geleneğe uyarak 11 beyitli bir gazel yazmıştır. “Yâkût” redifi beyitleri aynı tema etrafında birleştirmiştir. Bu da Biçimcilerin “biçimin sadece bir kabuktan ibaret olmadığı ve muhtevayı da şekillendirdiği” görüşleriyle örtüşmektedir. “Yâkût” şiirde hakikatlerin sırrına

eremeyen, hayatı sadece dış görünüşüyle algılayan bir insan modelini yansıtmıştır. 1. beyitte; yakut kandilinin ışığının, gülyacağıyla olmadığı, kına renkli şarabın yakut kadehinin yerini tutmayacağı, 2. beyitte; âşıklar ordusuna (sâliklere) yakut ocağının yer olamayacağı, 3. beyitte; yakut kandili, zümrüt suyu ile yansa da sevgilinin yanağının sümbülü olamayacağı, 4. beyitte; yakut kandilinin dumanı Hızır olsa da sevgilinin la'linin hattının sırrına eremeyeceği, 5. beyitte; yakutun dimağında mana kokusu olmadığı için su gibi görüldüğü 6. beyitte; yakutun dimağının yakıcı sözlere inanıp renkli manalara ulaşmadığı, 7. beyitte; yakut kandilinin ışığını ejderin gözünden aldığı, 8. beyitte; yakutun nişanesinin ancak firdevs cenneti olduğu 9. beyitte yakut yarasına pamuk basmanın kâr etmeyeceği, 10. beyitte yakut bahçesinin semendellere⁹ gülbahçesi olamayacağı, 11. beyitte ise; Şems'in bakışının feziyle cehennemden cennet bahçesine dönüştüğü belirtilmiştir. Bütün beyitlerde yakut; yetersiz, gerçekleri idrak edemeyen, sırta erememiş, hayatı dış görünüşüyle algılayan bir insanı temsil etmektedir. Yakut da görüntü olarak güzel, ihtişamlı, parlak ve ışıltılıdır; ancak bir taştır. Taş olduğu için de gerçek sevgi onun gönlüne nüfuz etmeyecektir. Bütün bu hayaller Gâlib'in, sözü söyleyiş biçiminde anlam kazanmaktadır. Bununla beraber Gâlib kullandığı bu yeni mazmunlarla hem kendinden önce hem de devrinde başkalık oluşturmuştur. Bu yönüyle Gâlib'in gazeli Biçimcilerin "Önemli olan şairin gerçekler karşısında tutumu değil, dil karşısındaki tutumudur." (Eyhenbaum, 1995, s. 38, 39) prensibiyle örtüşmektedir. Gazel aynı tema etrafında bütünleşse de her beyitte ayrı bir hayal işlenmiştir, bu da Biçimcilerin "yabancılaştırma, başkalaştırma" terimine uygun düşer.

Şiirdeki bütün göstergeler, gazel nazım biçiminin çerçevesi ve ölçü dâhilinde katılım sağlamıştır. Hiçbiri bu kuralın ve sınırın dışına çıkamaz. Biçimcilerin işleviyle divan şiiri geleneğindeki kalıplar ve bu kalıpların dışına çıkılamayışı ve göstergelerin birbirine otomatik bir sistemle bağlanması ve belli bir işlev dâhilinde bir araya gelmesi Biçimcilerin işlev poetikasıyla örtüşmektedir.

2.2.3. Şiir Dilini Gündelik Dilden Ayırma

Biçimciler, şiir dilini gündelik dilden ayıran en önemli özelliklerin; ses, ses tekrarları, uyaklar ve kural dışı söyleyişler olduğunu belirtmektedirler. Dil alışılmamış düzeniyle dikkat çeker ve günlük olandan kurtulur. Divan şiirinde de kafiye-redif, vezin ve ses tekrarları şiiri günlük dilden ayıran en önemli özelliklerdendir.

2.2.3.a. Kafiye-Redif

Kafiye ve redif bir şiirde ahengi sağlayan en önemli unsurlardandır. Tekrar eden kafiye sesleri, fonemler şiirde ahengi sağlar. Bununla beraber tekrarlanan redif kelimeleri ise şiire ahenk kazandırmakla kalmaz beyitlerin aynı tema etrafında bütünleşmesini de sağlar. "Redif, şiirde ses ve anlamın odak noktasıdır. Böyle bir odak noktası şiirin kendi içinde varlık bütünlüğünü sağlar" (Macit, 2015, s. 235). Kafiye ve redif gazel nazım şeklinde her beyitin ikinci mısralarının sonunda tekrarlandığı için şiirde simetrik olarak yer almaktadır.

Gazelde "-âğ" zengin kafiye "-ı yâkût" redif olarak seçilmiştir. Kafiyelerin tok sesli olması şiirde bir seslenme olduğunu hissettirmektedir. Seslenme yanında bir duyurma ve bildirme olduğunu göstermekte ve bunu yüksek sesle yapmaktadır. Biçimcilere göre kafiye, kendisini oluşturan sesler arasında yalnızca benzerlik izlenimi yaratmakla kalmaz aynı zamanda söylemi dizelere bölerek, dizelerin de sonunu belirtir

⁹ "Su kertenkelesi denilen bir nev'i hayvandır. Cisminin iki tarafında su ifrâz eden kesesi bulunan bu hayvan kıvılcımlı kül üstünde yürüyeceği tarafları sulayarak geçtiğinden yanmazmış" (Onay, 2013, s. 366).

(Tomaşevski, 1995, s. 139). Simetrik olarak bu tok seslerden sonra her beyitte tekrarlanan “yâkût” redifi şairin vermek istediği anlamı pekiştirmiştir. “Yâkût” kelimesinin tekrarı beyitleri aynı temaya yönlendirerek *yek-âhenk gazel* oluşmasını sağlamıştır. Bu anlamda Biçimcilerin “Biçim sadece bir kabuktan ibaret değildir.” hükmü anlam kazanmaktadır.

Kafiye ve redifle beraber şiirde bunları destekleyen ses unsurlarının da tekrarı gözlenmektedir. Mısralardaki harfler ve hecelerin birbirine uymasına ve uyumlu bir şekilde kulağa gelmesine *armoni* denmektedir (Aksan, 2013, s. 203). Bu ünsüz harflerin tekrarı olan *aliterasyon* ve ünlü seslerin tekrarı *asonansla* sağlanır. Bazen de kafiye ve redifle uygun hecelerin kullanıldığı görülür. Ses düzenlemeleri şiiri günlük dilden ayırır ve sanatsal değerini artırır. Bu sadece vezinle sağlanacak bir durum değildir. Gâlib’in şiirinde de kafiye ve redifle beraber bazı sözcüklerin, eklerin ve seslerin tekrarı gözlenmektedir:

- 1 Revgân-ı gülle **değil** nûr-ı *çer--âğ-ı yâkût*
Bâde-i reng-i hınâ tut-**maz** ay--*âğ-ı yâkût*
- 2 Mey **değil** âteş-i ruhsârdadır gözlerimiz
Ceş-i pervâneye cây **ola-maz** oc--*âğ-ı yâkût*
- 3 **Ola-maz** sünbül-i bağ-ı ruhunun kandili
Yansa da âb-ı zümürüdle *çer--âğ-ı yâkût*
- 4 Hatt-ı la‘indeki esrâr-ı şerîfe **ere-mez**
Rûh-ı Hızır olsa eger dûd-ı *çer--âğ-ı yâkût*
- 5 Büy-ı ma‘niden eser olmadığından dâim
Görünür su gibi çağında **dim--âğ-ı yâkût**
- 6 Hüşk mağzâna verir şu‘le-i elfâz safâ
Varamaz ma‘nî-i rengîne **dim--âğ-ı yâkût**
- 7 Şeb-i zülfünde arar mühre-i pâ-zehr-i dili
Çeşm-i ejderden alıp nûru *çer--âğ-ı yâkût*
- 8 Nev-bahâr eyledi gül bûseleri pertev-i mey
Açdı yol cennet-i firdevse *sür--âğ-ı yâkût*
- 9 Dil ki sengîn ola işler mi gam-ı mûy-ı sefid
Ne kadar bî-hüdedir penbe-i d--**âğ-ı yâkût**
- 10 Nazm-ı bî-sûzîşe murgân-ı ma‘ânî konmaz
Gülşen olsun mu semenderlere **b--âğ-ı yâkût**
- 11 Şemsdür çeşme-i hurşîd-i tecellî Gâlib
Nazar-ı feyzi eder düzahı **b--âğ-ı yâkût**

Kafiye, ses akışmasına uğrayarak sistemli bir şekilde yukarıdan aşağı doğru bir dizge ve her beyitin sonunda tekrarı ahenk oluşturmuştur. Redif kelimesini destekleyen sözcüklerde tekrarlar simetrik olarak yerleştirilmiştir. “Çerâğ-ı yâkût” 3, “dimâğ-ı yâkût” 2, “bâğ-ı yâkût” 2 kez söylenerek hem âhenk hem de vurgu sağlanmıştır. “Tutmaz, olamaz, olamaz, eremez” sözcüklerindeki “-maz, -mez” ler iç kafiye oluştururken ahenge katkı sağlamış, diğer taraftan “olamaz” sözcükleri aynen tekrar etmiştir. Aynı durum “değil” edatı için de geçerlidir. İkisi de ilk iki beyitin ilk mısralarında aynı yerlerde bulunmaktadır. Şiire paralel olarak yerleştirilmiştir. Alışkanlıkları kırma bahsinde de anlatıldığı üzere bu sözcüklerin tekrarı ve diziliş biçimiyle “kıvrımlı” ve “simetrik yinelemeler” oluşturulmuştur (Özünlü, 2001, s. 137,

138). Diğer taraftan şiirde “d” fonemi 36, “b” 16, “g” 14 kez yinelenmiştir. Yumuşak ünsüzlerin fazlalığı şiire daha ezgili bir hava kazandırmıştır. Biçimcilere göre şiiri günlük dilden ayıran en büyük özelliklerden bir tanesi de ses tekrarlarıdır. Gâlib de bunu şiirinde fazlasıyla gerçekleştirmiştir.

2.2.3.b. Vezin

Şeyh Gâlib’in gazeli, remel bahrinden olan *fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün* kalıbıyla yazılmıştır. Remel, “koşma, hızlı yürüme” anlamına gelmektedir. İlk yüzyıllardan itibaren bütün nazım şekillerinde tercih edilen bir kalıp olmuştur. İlk tef‘ilenin fâ‘ilâtün ve son tef‘ilenin fa‘lün şeklinde değiştirilerek kullanılması kalıba hareket ve kolaylık getirmiştir (İpekten, 2012, s. 170). Gazelde 3 yerde med, 2 yerde zihaf, 8 yerde vasl yapılmıştır; vasl kısa hece gerektiği için uygulanmıştır. Bu da aruz hatası olarak kabul edilemez, vasl (ulama) sözün doğasında olan bir ses olayıdır. Ünsüz harfle biten sözcüğü ünlüyle başlayan sözcüğe bitiştirerek okuma olayıdır ki ilk sözcüğün son harfi ikinci sözcüğe kayar ve ilk sözcüğün sonunda açık hece elde edilir. 23 yerde görülen imâlenin 11 tanesi ise aslında bir aruz hatası değil, şiire özellikle yerleştirilmiş unsurlardır ve beyitlere simetrik olarak uygulanmış, bu şekilde ahenk oluşturulmuştur. Bunlar özellikle izâfet kesresine yerleştirilmiştir. İmâle, Arapçada “çekme, uzatma, bir tarafa eğme” anlamlarına gelmektedir. Vezin gereği kısa heceyi uzun okuma demektir. Aruzda iki türlü imâle vardır. *İmâle-i maksûr* ve *imâle-i memdûd*. *İmâle-i maksûr* aslında bir aruz hatası olmakla birlikte buna her zaman göz yumulmuş ve şairler tarafından çok yapılmıştır. Ancak bunu şiirdeki anlamı kuvvetlendirmek ve ahenği artırmak için kullanan şairler de çıkmıştır (İpekten, 2012, s. 150). Gâlib de bunlardan bir tanesidir, çünkü anlamı vurgulamak ve ahenk için imâlelere başvurmuştur. Şiir incelendiği zaman imâlelerin önemli bir kısmının tamlama “-i” lerinde olduğu görülmektedir.

- 1 Revgân-ı gülle değil nûr-ı çerâğ-ı yâkut
Bâde-i reng-i hınâ tutmaz ayağ-ı yâkût
- 2 Mey değil âteş-i ruhsârdadır gözlerimiz
Ceyş-i pervâneye cây olmaz ocağ-ı yâkût
- 3 Olamaz sünbül-i bağ-ı ruhunun kandili
Yansa da âb-ı zümürüdle çerâğ-ı yâkût
- 4 Hatt-ı la‘lindeki esrâr-ı şerîfe eremez
Rûh-ı Hızr olsa eger dûd-ı çerâğ-ı yâkût
- 5 Büy-ı ma‘niden eser olmadığından dâim
Görünür su gibi çağında dimâğ-ı yâkut
- 6 Hüşk mağzâna verir şu‘le-i elfâz safâ
Varamaz ma‘nî-i rengîne dimâğ-ı yâkût
- 7 Şeb-i zülfünde arar mühre-i pâ zehr-i dili
Çeşm-i ejderden alıp nûr-ı çerâğ-ı yâkût
- 8 Nev-bahâr eyledi gül büseleri pertev-i mey
Açdı yol cennet-i fîrdevse sürâğ-ı yâkût
- 9 Dil ki sengîn ola işler mi gam-ı mûy-ı sefid
Ne kadar bî-hüdedir penbe-i dâğ-ı yâkût
- 10 Nazm-ı bî-sûzîşe murgân-ı ma‘ânî konmaz
Gülşen olsun mu semenderlere bâğ-ı yâkût

11 Şemsdür çeşme-i hurşîd-i tecellî Gâlib

Nazar-ı feyzi eder dūzah-ı bâğ-ı yâkût

Simetrik olarak aynı yerlerde aynı seslerin uzun okunması âhengi artırmaktadır. Gâlib, bunu bilinçli olarak uygulamıştır, anlama önem vermekle beraber biçimi fedâ etmemiştir. Çünkü biçim sayesinde söz etkili hâle gelmiş ve değer kazanmıştır. Biçimcilere göre de vezin, şiirsel dilin uyduğu normu simgelemektedir ve şiiri düz yazıdan ayıran en önemli özelliktir, seçilen sözcüklerin dizge içinde kabul edilip edilmeyeceğine dair bir ölçüttür (Tomaşevski, 1995, s.134). Vezinle Gâlib’in şiiri âhenkli bir yapıya ulaşmıştır.

2.2.3.c. Ses Özellikleri

Şiirdeki her sesin hem fonetik olarak hem de semantik olarak mutlaka bir görevi vardır. “Ses düzenlemelerinin şiir sanatı açısından değeri onları anlamla bağlarına göre yükselir” (Kortantamer, 1993, s. 326). Şiir içinde kafiye-redif tekrarları; med ve imâlelerin tekrarı şiirin ses özelliklerini oluştururken en alt yapıdaki fonemlerin de özelliklerinin belirlenmesi gerekir. Kalın ve ince ünlülerin sıralanışı ve sayısı aynı zamanda sert ve yumuşak ünsüzlerin sayısı; şiirin ses, söz ve anlam özellikleri üzerinde belirleyici rol oynamaktadır. Bir şiirde kalın ünlülerin fazlalığı anlamda katılığı, sertliği ve tokluğu ifade ederken ince ünlüler duygusallığı ve uyumluluğu ifade edebilir. Yine ünsüz harfler için sert ünsüzler kızmayı ve çılgılığı ifade ederken yumuşak ünsüzler ise memnuniyeti, mutluluğu ve sessizliği tanıttacaktır.

Biçimciler, Yapısalcılar gibi anlamla biçimi birleştirmezler, ayrıldıkları en önemli yön budur. Ancak onlara göre biçim, kof bir kabuktan ibaret de değildir, bu nedenle ses oranlarının da şiirde değerlendirilmesi gerekebilir.

Beyit Numarası	Kalın Ünlüler	İnce Ünlüler	Sert Ünsüzler	Yumuşak Ünsüzler
1	18	10	8	24
2	15	14	7	32
3	18	9	6	28
4	15	13	15	19
5	17	8	5	28
6	14	9	8	24
7	10	17	9	26
8	9	17	9	27
9	12	16	8	27
10	16	9	8	29
11	11	15	11	25
Toplam	155	137	94	290

Tablo 2. Ses Dağılımları

Ünsüzlerin fazla olduğu şiirler daha devinimli, ünlüler ise durağandır (Güz, 1987, s 89). Ancak bu şiirde ünlülerin sayısı ünsüz harflere çok uzak değildir. Diğer taraftan bu oranlar beyitlere göre değişkenlik gösterebilmektedir. Kalın ünlülerin ve yumuşak ünsüzlerin fazla olması şiire ezgili bir hava katmaktadır. Şeyh Gâlib anlam yoğunluğuna rağmen gizli âhengi yakalamış, hem anlam hem de biçim yönünden güçlü bir şiir oluşturmuştur. Biçimden asla taviz vermemiş, anlamı o kalıbın içine dökmüştür. Ancak bunu sanatsal gücüne göre uygulamıştır. Biçimcilerin sanat poetikaları divan

şii disiplinini benzerlik göstermektedir. Biçimin kof olmadığını ifade etmek için şiirde sert ünsüzlerin fazla olmasının Gâlib'in hayatı dış görünüşüyle algılayanlara kızdığı şeklinde yorumlanabilir. Gazelde kalın ünlülerin ince ünlülerden fazla olduğu görülmektedir. Bu da Gâlib'in ontolojik anlamda belki de katı ve sert düşündüğü şeklinde açıklanabilir. Ancak tekrar vurgulamak gerekirse Biçimciler ses ve anlam birleştirmesi üzerinde durmazlar, bu yapısalcıların işidir. Onlara göre bazı insanların düşünmeden konuşmaları gibi ses ritmiktir ve çağrışımlı yansımalarıdır. Belli bir dizgede işlev neticesinde bir araya gelirler. Ancak şiirde devinimi, akıcılığı, âhengi sağlama açısından çok önemlidir. Bu da şiir dilini günlük dilden ve yazı dilinden ayırır, onu başkalaştırır.

2.2.4. Sözcük Türlerinin ve Cümle Yapısının Değerlendirilmesi

Şiirde kullanılan sözcük türlerinin sayısı şiiri vasıflandırmada önemli bir etken olabilmektedir. Bir gazelde isimlerin fazla olması şiirin “tavsifi değil tarifi bir üslupla kaleme alındığını gösterir” (Horata, 2015, s. 465). Gazeldeki sözcük türlerinin dağılımları şu şekilde gözlenmektedir.

Beyit Numarası	İsim	Sıfat	Fiil	İsim Tamlaması	Sıfat Tamlaması
1	8	2	1	2	1
2	9	-	1	3	-
3	8	-	2	3	-
4	9	-	2	4	-
5	7	-	1	2	1
6	8	1	2	3	-
7	11	-	1	5	-
8	9	1	2	3	-
9	6	4	2	2	2
10	10	1	2	2	1
11	11	-	1	3	-
Toplam	78	9	71	32	6

Tablo 3. Sözcük Türlerinin Dağılımları

Gazelde isim türündeki sözcüklerin sıfatlardan oldukça fazla olması dikkat çekici bir durumdur. Bu da şiirin “tarifi” bir özellik taşıdığını göstermektedir. Çünkü şiir sürekli olarak ontolojik boyutta, dış görünüşe ve gösterişe önem verenlerin karşılaşacağı durumları ve bu insanların hakikatin sırrına hiçbir zaman ulaşamayacaklarını anlatmaktadır. Gâlib bu konuda oldukça katı davranmaktadır. Daha önce de bahsedildiği üzere kalın ünlülerin fazlalığı onun katılığını göstermiştir. Tamlama türleri de doğru orantılı olarak sözcük türleriyle uyumludur.

Bu sözcükler, belli bir dizge dâhilinde sıralanmıştır. Dizgeye uyumlu olanlar şair tarafından tercih edilmiş, belki de eş anlamlı olanlardan birçoğu sisteme dâhil edilememiştir. Bu şairin sanat gücü oranında değer kazanır. Biçimcilere göre önemli olan şairin ne söylediği değil nasıl söylediğidir.

Gazelde bütün beyitlerde fiil cümleleri kullanılmıştır. Bu durum Gâlib'in kesin bir tutum içerisinde olduğunun göstergesidir. Fiillerin geniş zaman kipinde olması Gâlib'in düşüncesinin değişmeyeceğini ifade etmektedir. Fiillerin olumsuzluk eki alması ise Gâlib'in ciddiyet ve disiplinini göstermektedir. Cümlelerde birleşik cümle yapısı çoğunluktadır. Şartlı ve bağlı birleşik cümle yapıları tercih edilmiştir. Divan şiirinde

beyit hâkimiyeti düşünüldüğü zaman birinci mısradaki anlamın ikinci mısradan tamamlanması birleşik cümle yapısını kaçınılmaz yapmıştır.

Şeyh Gâlib, şiirini katı kuralları olan ve asla o kurallardan taviz vermeyen bir sistemin şekilleri içinde kaleme almıştır. Anlatmak istediklerini, biçim kalıplarının dışına çıkmadan gelenek çerçevesinde ortaya koymuştur. Ancak kafiyeye, redif, aruz kalıbı, söz dizimi kendisinin seçimine göredir. Bunları kullanma tercihiyle hem kendi devri hem de kendinden önceki devirlerde diğer şairlerden başkalık göstermiş ve güçlü bir şair olmuştur. Bütün bunların yanında Gâlib’i başarılı yapan asıl faktör geleneğin içinde başkalık oluşturmalarıdır. Bunu da Sebki Hindî ve kendi şairlik tabiatının etkisiyle gerçekleştirebilir. Gelenek içerisinde pek çok şair gelmiş geçmiş ancak benzer şeyler söylemişlerdir. Gâlib, Sebki Hindî tesiriyle yeni söyleyişler, yeni terkipler, sinesteziler ve paradoksal imajlar ile alışkanlığı kırmış ve dikkat çekmiştir. Biçimcilerin deyişiyle insanlar aynı şeyleri göre göre onları görmemeye başlarlar. Deniz kenarındaki insanlar dalga sesini duymaz olurlar. Gâlib görülmeyen ve duyulmayan şeylerin tekrar görülmesini sağlamıştır. Gâlib için anlam önemsiz değildir ancak Biçimcilerin anlayışına göre onu başkalaştırarak vermiş, bu anlamda güçlü bir şair olmuştur. Yoksa ontolojik manada anlatmaya çalıştıkları birçok şair tarafından defalarca dile getirilmiştir. O, biçimden asla taviz vermemiş sözü biçim kalıbının imkânları dâhilinde düzenlemeyi başarabilmiştir.

Sonuç

Biçimcilik, 20. yüzyılda Şiir Dilinin Araştırılması Derneğinde (OPAJAZ) bir araya gelen Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Yuri Tinyanov, Boris Tomaşevski, Osip Brik, Roman Jakobson gibi genç yazar ve şairlerin oluşturduğu; eseri merkeze alıp onu sosyoloji, felsefe, psikoloji gibi bilimlerin etkisinden uzaklaştırıp özgülleştirmeye çalışan bir kuramdır. Şiir yanında roman, hikâye ve masal gibi edebî türlere de uygulanmıştır.

Biçimcilik ile yapısalılık kuramlarının kesinlikle birbirinden ayırt edilmesi gerekir. Biçimcilik, biçimi anlamdan ön planda tutar. O sadece bir kabuk değildir, hatta daha önemlidir. Yapısalılık ise biçimle anlamı birleştirir. Biçimciler, biçime anlamdan daha çok önem verip imgeyi sıradan kabul etmişlerdir. Yıllarca hep aynı imgeler işlenmiştir, önemli olan sanatçının gerçekler karşısındaki tutumu değil dil karşısındaki tutumudur.

Kuram, gazele uygulanırken Biçimcilerin disiplininde olan şiir dilini günlük dilden ayıran özellikler üzerinde durulmuştur. Alışılmamış bağdaştırmalar (sapmalar), yinelenmeler, vezin, kafiyeye-redif gibi unsurlar ön plana çıkarılmıştır. Bunlar divan şiirinde de vazgeçilemeyen unsurlardır. Bu nedenle kuramda ve gazelde birbirine ters düşen bir olguyla karşılaşılmalıdır. Biçimcilerin şekle önem vermesiyle divan şiirindeki biçim kusursuzluğu anlayışı benzerlik göstermektedir. Söz belli kalıplar içerisinde en güzel ve çarpıcı şekliyle söylenir, şair ne söylediği ile değil söyleyiş biçimiyle öne çıkar. Şeyh Gâlib de vezni, kafiyeyi-redifi ve sözü kullanma kabiliyetiyle öne çıkmış âdeta retorikle Biçimcilik kuramının ilkelerine örnek teşkil etmiştir.

Divan şiiri geleneğinin son büyük şairi olarak kabul edilen ve Sebki Hindî akımının temsilcilerinden olan Şeyh Gâlib, ontolojik boyutta anlatmak istediklerini döneminde ve öncesinde pek rastlanmayan terkip düzenlemeleriyle ifade etmiş ve bu şekilde, Biçimcilerin tabiriyle, alışkanlığı kırarak başkalaştırma sağlamıştır. Şeyh Gâlib’in gazelinde Sebki Hindî’nin tesiriyle “yâkût” göstergesi arkasında çok derin bir anlam yoğunluğu sezilse de şair biçimden asla taviz vermemiş anlatmak istediklerini belirli bir kalıp içerisinde bunun dışına çıkmadan ifade etmiştir. Anlam biçimin önüne geçememiştir. Çünkü, divan şiirinde biçim önemlidir. Gâlib, seçtiği “yâkût” redifiyle

daha ilk başta dikkat çekmiş ve başkalaşmayı sağlamıştır. Somut ifadelerin arkasına soyut kavramlar saklamış ve bunları “yâkût” redifi etrafında birleştirerek şiirde her yönden farklı bir gizem oluşturmuştur. Muhtevanın bir şekil unsuru olan redife hizmet etmesi ve onun etrafında anlam kazanması, Biçimcilerin ifadesiyle şeklin bir kabuk olmadığını hatta anlamdan da önemli olduğunu göstermiştir.

Şiir eleştirilerinde yeni kuramlardan yararlanmak faydalı olabilir. Divan şiirinin yapısını bozmadan bu kuramlar denenmeli ve “Bir şiir nasıl daha iyi anlaşılabilir?” gayesi taşınmalıdır.

Kaynakça

- Aksan, D. (2013). *Şiir dili ve Türk şiir dili, dilbilim açısından bakış*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Aksoy, N. (1996). *Batı ve başkaları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Arslan, M. (2012). Şeyh Gâlib ile Keçeci-Zâde İzzet Molla'nın gazelleri arasında nazire ilişkisi. *Turkish Studies-Language and Literature*, 7(1), 251-282. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3080>
- Batıslam, D. (2023). Cem Sultan'ın kandil redifli gazeli. *Turkish Studies-Language and Literature*, 18, 339-350. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.72042>
- Brik, O. (1995). Ritim ve sözdizim. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı, Rus Biçimcilerinin metinleri içinde* (s. 125-137), (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ekici, M. M. (2016). *Şeyh Galip Divanı'nda benzetmeye dayalı sanatlar*, (Yüksek Lisans Tezi). Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırklareli.
- Eyhenbaum, B. (1994). *Edebiyat kuramı Rus Biçimciliği* (S. Umran, Çev.). Ankara: Yaba Yayınları.
- Eyhenbaum, B. (1994). (1995). Biçimsel yöntemin kuramı. T. Todorov, (Ed.), *Yazın kuramı, Rus Biçimcilerinin metinleri içinde* (s. 11-65), (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güz, N. (1987). *Şiirsel işlev ve yapısal çözümleme: Verlaine' in fetes galantes'i*. İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Horata, O. (2011). Necâti Bey'den Bâkî'ye döne döne. M. İsen (Ed.), *Eski Türk Edebiyatı el kitabı içinde* (s. 445-474). Ankara: Grafiker Yayınları.
- İpekten, H. (1990). *Nailî divânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, H. (1996). *Şeyh Gâlib, Hayatı-sanatı-eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, H. (2012). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- Jameson, F. (2002). *Dil hapishanesi yapısalcılığı ve Rus Biçimciliğinin eleştirel öyküsü* (M. H. Doğan Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jakobson, R. (1971). Language in relation to other communication systems. *In Word and Language*, 2, 697-708. <https://doi.org/10.1515/9783110873269.697> .
- Jakobson, R. (1987). Linguistics and poetics. K. Pomorska & S. Rudy (Ed.), *in language in literature* (62-94). Cambridge-London: Belknap Press of Harvard University Press. <https://commons.princeton.edu/shakespeares-language/wp-content/uploads/sites/41/2017/09/Jakobson-Linguistics-and-Poetics.pdf>
- Karabey, T. (2007). Dîvân şiirinde “sapmalar”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 32, 15-38.

- Kortantamer, T. (1993). *Eski Türk edebiyatı makaleler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kutlar, F. S. (2003). İki Türkçe cevâhîr-nâme ve cevherlerin etkilerine dair. *Millî Folklor*, 58, 121-128.
- Kutlar, F. S. (2004). *Arpaemini-zâde Mustafa Sâmî Dîvânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10592>
- Macit, M. (2015). Ses yapısı. M. İsen (Ed.), *Eski Türk edebiyatı el kitabı* içinde (s. 211-233). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mum C. (2006). Sebki-Hindî’de beyit yapısı, paradoksal imajlar ve çoklu duyulama. Aynur, H., Çakır, M., & Koncu, H. (Haz.). *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I*. bildiriler içinde (s. 108-141). İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Nesterova Coşkun, S. (2023). Roman Jakobson’da dilin işlevleri ve işleyiş mekanizması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (36), 326-339. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1372353>.
- Okcu, N. (2011). *Şeyh Gâlib dîvânı (hayatı, edebî kişiliği, eserleri, şiirlerinin umûmî tahlili)*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Onay, A. T. (2013). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü, eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. C. Kurnaz (Haz.). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Öztekin, Ö. (2009). Eski şiirde diyalektik gönderme: Sebki-Hindî’nin alıılmamış bağdaştırmalarında metaforik bir yansıma olarak karşıtların birliği. *Turkish Studies-Language and Literature*, 4(1), 519-528. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.557>
- Öztekin, Ö. (2010). *Değişimsel çözümleme ışığında Çelebizâde Âsım dîvânı’nı okumak*, Çelebizâde Âsım dîvânı. Ankara: Ürün Yayınları.
- Öztekin, Ö. (2012). Ontolojik boyutta ‘döngüsel süreklilik’ & ‘değişim ve dönüşüm’ü imleyen görsel sembollerle şiirin biçim düzeyinde bilinçli deformasyonu: Divan şiirinde deyişimsel bir önceleme alanı olarak biçimsel sapmalar. *Turkish Studies-Language and Literature*, 7(3), 2139-2155. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3530>
- Özünlü, Ü. (2001). *Edebiyatta dil kullanımları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Pala, İ. (2012). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şklovski, V. (1995). Teknik olarak sanat. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı Rus Biçimcilerinin metinleri* içinde (s. 46-58), (M. Rifat & S. Rifat, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Todorov, T. (1995). *Yazın kuramı Rus Biçimcilerinin metinleri* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tomaşevski, B. (1995). Dize Üstüne. T. Todorov (Ed.), *Yazın kuramı Rus Biçimcilerinin metinleri* içinde (s. 134-158), (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tökel, D. A. (2005). Bir gazeli Rus Biçimciliğiyle nasıl çözümleyelim. *Dergâh Dergisi*, 173, 9-15. <https://www.academia.edu/19401021>
- Tökel, D. A. (2007). Divan şiirine modern metin çözümleme yöntemlerinden bakmak, *Turkish Studies*, 2(3), 535-555. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.148>
- Van Gogh, V. (2012). *Theo’ya mektuplar* (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.