



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 8 Sayı: 39

Volume: 8 Issue: 39

Ağustos 2015

August 2015

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

RUS BİÇİMCİLİĞİ KURAMI İLE DİVAN ŞİİRİNE BAKMAK LOOK TO THE DIVAN POETRY WITH RUSSIAN FORMALISM THEORY

İlyas KAYAOKAY*

Öz

Günümüzde divan şiirini daha iyi anlayabilmek için geleneksel yöntemlere ek olarak modern edebiyat kuramları da kullanılmaya başlanmıştır. Elde edilen sonuçlar kimi zaman kabul görmese de ölçülü bir şekilde uygulandığı takdirde divan şiirinin farklı yönlerini tanımamız açısından faydalı olacağı aşîkârdır. 1915-1930 yılları arasında Rusya’da Şiir Dilini Araştırma Derneği’nde bir araya gelen yazarların ortaya koydukları bir edebiyat kuramı olan Rus Biçimciliği, bu modern çözümleme tekniklerinden yalnızca bir tanesidir.

Çalışmamızın ilk bölümünde Rus Biçimciliği’nin ortaya çıkış nedenleri ve şiir ile ilgili görüşlerine değinip daha sonra bu görüşler ışığında, genel olarak divan şiirine bakılacaktır. Son bölümde ise Bâkî’nin meşhur “saf saf” redifli gazeli biçimsel nitelikleri bakımından incelenecek olup bu kuramın geleneksel şiirimize uygulanabilirliği gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Rus Biçimciliği, Divan Şiiri, Yabancılaştırma, Bâkî, Saf Saf.

Abstract

In addition to the traditional methods of modern literary theory in order to understand better today Divan poetry began to be used. The results are sometimes not acceptable neither restrained if applied in a way that is obvious of Divan poetry would be beneficial in terms of our recognition of the different aspects. Between the years 1915-1930 a coming together of literary theory put forward by the authors in Poetry Language Research Association in Russia, Russian Formalism, this is just one of the modern analysis techniques.

Reasons for the emergence of Russian Formalism In the first part of the study and then telling these views in the light of views on poetry, poetry in general will be taken into court. In the last part of the famous Bâkî "saf saf" redif of ghazal is to be examined in terms of formal qualifications applicability of this theory to our traditional poetry will be displayed.

Keywords: Russian Formalism, Divan Poetry, Alienation, Bâkî, Saf Saf.

GİRİŞ

Divan edebiyatı metinlerini anlama ve çözümleme noktasındaki tartışmalardan biri de modern edebiyat kuramları ile divan edebiyatı metinlerinin çözümlemesi üzerinedir. Gelenekçi bir anlayışa sahip olan bu metinler, ekseriyetle geleneksel metotlarla “şerh” edilmektedir. Kimi araştırmacılar bu geleneksel çizginin dışına çıkmış ve metne farklı yollardan bakmanın yöntem ve usullerini aramışlardır. Geleneksel çözümlemelerin artık bize farklı şeyler söylememesi kısaca, statik hale gelmesi, araştırmacıları modern kuram ve eleştirilere yöneltmiştir. Bu yönelişin temel sebebi, eleştirinin bizde geç sistemleşmiş olması ve metot eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu sebepten divan edebiyatı malzemelerini çözümlemelerken modern kuram ve eleştirilerden yararlanmak, geleneğimize farklı pencerelerden bakmamızı sağlayacak ve bu kısır döngüyü kıracaktır. Ancak, geleneksel usulleri bilmeden direkt Batılı kuramlara yönelmenin sonuçları ağır olabilir. Önemli olan bu iki metodu da amaç değil araç edinmektir. Bazı araştırmacılar, modern çözümleme tekniklerinin, metinleri anlamamızda yardımcı olamayacağı gibi metni karışık hale getirmekten başka bir iş yaramayacağını söyler. Bu aslında bir yönüyle doğru bir tespittir. Temelsiz düşüncelere dayanan çözümlemeler bizi özden uzaklaştırabilir. Misal, bir beyitte “kalem” kelimesi var ise onu hemen gelenekten soyutlayıp “burada dolma kalemde söz edilmiş olabilir” gibi yorumlara kalkışırsak mevzu daha da karmaşık hale gelebilir.

Günümüzde daha çok Yeni Türk Edebiyatı alanı içerisine dahil olan eserlerinin çözümlemesinde kullanılan, biçimcilik, yapısalcık, dilbilim, göstergebilim, ontolojik, arketipsel çözümleme teknikleri divan şiiri ürünlerine de artık uygulanmaktadır. Bu alanda yaptığı çalışmalarla isim yapmış en önemli araştırmacı Dursun Ali Tökel’dir. “Divan Şiirine Modern Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak” adlı makalesinde neden modern kuramların gerekli olduğunu şöyle ifade eder: “Divan şiirini hâlâ Tanzimatçıların bakış açılarıyla öğrenmeye mecbur bırakılmış insanımızın bu edebiyatımızın varlık alanlarına modern zamanların bilimsel

* Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi. kayaokay_2323@hotmail.com

terminolojisiyle bakmaya ihtiyacı vardır. Şahsi kanaatim ve tecrübelerim bu metodik bakışla bu edebiyat çok daha iyi anlaşılır olmakta ve öğrenci karşısında geçmiş çağların söz yığınlarını değil, kendisine hâlâ en derinden seslenen ve kendisini çepeçevre anlatan ebedî bir hakikatin değişen dil ve yapıya rağmen değişmeyen bakış ve yorumunu bulmaktadır.” (Tökel, 2007: 536) Biz de bu görüşlerin ışığında 20. asrın başlarında ortaya çıkmış, sanat ve edebiyat karşısındaki ilkeli duruşuyla kendisinden sonra gelen modern kuramları etkilemiş olan Rus Biçimciliği ile divan şiirine farklı bir gözden bakmaya çalışacağız. Konuyla ilgili önümüzde olan tek çalışma Tökel’in makalesidir.¹ Yazar, biçimcilerin temel kuramı olan “başkalaştırma düzeneğinde” İbn-i Kemâl’in “kamer” redifli gazelini çözümlemeye çalışmıştır. Elde edilen sonuç bizi bu çalışmaya yöneltmiştir. Çalışmamızın ilk bölümünde Rus Biçimciliği ve şiir kuramları hakkında bilgi verip, önce genel anlamda divan şiirini, sonrasında özelde Bâkî’nin meşhur “saf saf” redifli gazelini incelemeye çalışacağız.

GELİŞME

1. Rus Biçimciliği Nedir?

Edebi eleştiri, yirminci asırla beraber artık odak noktasını metnin kendisine çevirir. Yeni edebiyat eleştirisinin çıkış noktası, bir edebi eseri değerlendirirken onu, sanatçı ve okuyucu ilişkisinden kurtarıp dikkati sadece eser üzerine çekmektir. Metin üretildikten sonra artık merkez, metnin kendisi olmalıdır. İşte Rus Biçimciliği, “dışardan eleştiri” yöntemiyle araştırmayı amaçlayan yaklaşımlara karşılık metin içi öğelere vurgu yaparak “içerden eleştiri” (Aksoy, 1996: 12) anlayışını sistemli bir şekilde çalışmalara uygulayan ilk kuramdır. Biçimcilere kadar edebiyat incelemeleri, diğer türlerin gölgesi altında ilerlemekteydi. Biçimcilerin önde gelen yazarlarından Boris Eichenbaum, “*Rus Biçimciliği Kuramı*” kitabında bu konuya temas eder: “Edebiyat tarihçileri şimdiye kadar ekseriya belirli bir şahsı tutuklamak amacıyla her halükarda dairede oturan bütün insanları tutuklayan zabıta gibi davranıyorlardı, üstelik orada caddeden geçen bir kaç kişiyi de onların arasına katıyorlardı. Buna benzer tarzda onlar ellerine ne geçerse tümünü okuyup tüketiyorlardı; çevre bilgisi, psikoloji, politika, felsefe gibi. Edebiyatın bir bilimi yerine evde kendilerinin imal ettikleri bir abur cubur ortaya çıkmıştı.” (1994: 12) Bu düşünceden hareketle Biçimciler, “edebî malzemenin spesifik nitelikleri” üzerinde düşünmeye ve edebiyatın müstakil bir bilimini geliştirme gayreti içine girdiler. Bu edebiyat biliminin asıl sorunu, edebiyattan öte bir edebî ürünü edebî kılan unsurların neler olduğuna cevap aramaktır.

Biçimcilik, (formalizm) “karşı düşüncede olanların verdiği kötileyici anlamıyla, Rusya’da 1915 ile 1930 yılları arasında ortaya çıkmış yazınsal eleştiri akımını belirten bir terimdir.” (Todorov, 1995: 17) Biçimciler, bir özel yöntem sisteminin ortaya çıkan sonucu olarak doğmamışlardır. Biçimcilik, üniversite öğrencilerinden oluşan iki grubun fikir ve tartışmalarından ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri; 1914 yılında Osip Brik’in girişimleriyle kurulan ve kısa adı OPAJAZ olan “*Şiir Dilinin Araştırılması Derneği*” diğeri ise Bilimler Akademisi’nin desteğiyle öğrenciler tarafından kurulan ve başını Roman Jakobson’un çektiği *Moskova Dilbilim Çevresi*’dir. Biçimci hareket², “1914’te Viktor Şklovski’nin Rus Futurist şiiri üstüne yazdığı “Sözün Dirilişi” başlıklı makale ile başlamış, gene aynı yazarın 1930’da siyasi baskılar sonucu kaleme aldığı “İnkâr” yazısıyla sona ermiştir.” (Aksoy, 1996: 15) OPAJAZ’ın üyeleri arasında; edebiyat eleştirmeni ve yazar Viktor Şklovski (1893-1984), edebiyat araştırmacısı ve kuramcısı Boris Eichenbaum (1886-1959), edebiyat tarihçisi ve yazar Yuri Tinyanov (1894-1943), edebiyat eleştirmeni Boris Tomaşevski (1890-1957), gazeteci yazar Osip Brik (1888-1945), dilbilimci Viktor Vinogradov (1895-1969), halkbilimci Vladimir Propp (1895-1970) ve dilbilimci Roman Jakobson (1896-1982) gibi biçimciler bulunmaktaydı. OPAJAZ “hiçbir zaman bir üye listesi, bir toplantı yeri, yasaları olan düzenli oluşmuş bir topluluk değildi. Buna rağmen en üretken yılları boyunca, bir tür kurul biçiminde bir örgüt görünümüne sahipti. Victor Şklovski başkan, Boris Eichenbaum onun yardımcısı, Yuri Tinyanov sekreterdi. (Jameson, 2002: 52) Diğer estetik ve felsefi görüşlere karşı çıktıklarından dolayı dilbilimcilere daha yakın bir çizgide olmuşlardır.

Biçimciler, 1917 devriminin sıkıntılı zamanlarında faaliyetlerini sürdürmeye çalıştılar. Sovyetler Birliği’nin geçerli sanat anlayışı olan yararcı, toplumsalcı anlayış ile zıt bir çizgide olmaları yüzünden baskı altında kaldılar ve Stalinizm tarafından susturululdular. 1920 senesinde Rusya’dan ayrılıp Çekoslovakya’ya giden Roman Jakobson, burada Prag Dil Ekolü’nde yaptığı çalışmalar ile Yapısalcılığın gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır.

1.2. Rus Biçimciliğinin Şiir Kuramları

Biçimcilerin en büyük kavgası, “dikkatlerin yalnızca metin üzerine yoğunlaşması ve edebiyatın bağımsız bir bilim haline gelmesi” hususundadır. Onların bu çabaları tanınmalarında ve ilerlemelerinde etkili olmuştur. Sanat ve edebiyat karşısındaki tutumları takdir edilmekle beraber kuramlarını anlatırken - özellikle sembolistlere karşı- “militanist” bir tutum sergilemişlerdir. Buna karşılık, Fütüristler ile de ortak

¹ TÖKEL, Dursun Ali, (2004), “*Bir Gazeli Rus Biçimciliği İle Nasıl Çözümleyelim*” Dergâh Dergisi, s. 173, Temmuz, s. 9-15.

² Tarihçesi hakkında daha fazla bilgi için bkz. AYKUT, Altan, (2008), “*Rus Biçimciliği: Kısa Tarihçesi*” LITTERA-Edebiyat Yazılan, "Neden Edebiyat?" Özel sayı, Cilt 22, s. 67- 80.

hareket etmişlerdir. Temel birleşme noktaları ise; geleneğin reddedilmesi hususudur. Somut bir edebiyat ortaya koymak isteyen Biçimciler, bunu bir kurama bağlı olmadan yapamazlardı. Kuramlarının ileride değişebileceğine dair açık kapı bırakmaları, onların statikten ziyade dinamik bir anlayışa sahip olduklarını göstermektedir. Ortaya koydukları düşünceler, ispat edildiği takdirde geçerlilik kazanmaktaydı. Biçimci kuramın³ başlıca nesnesi şiirdir. Şiir kuramı üzerindeki çalışmalarını “keşfedilmemiş bir alan” olarak niteledikleri roman ve öyküye uygulamaya çalıştıklarını söylediler de asıl üretimleri şiir kuramı üzerine olmuştur. Biçimciler, o güne kadar gözden kaçan pek çok soruna değinseler de kuramlarını derli toplu bir şekilde aktarmamışlardır. Buna karşılık Eichenbaum, (1994: 49) Biçimciliğin on yıldaki gelişiminin önemli momentlerini dört başlık altında sıralamıştır.

1. “Şiir dili ile düzyazı dilinin kısaca karşılaştırılmasından yola çıkarak pratik dil kavramının işlevlerine göre başkalaşmasına yönelik, (L. Yakubinski) ve şiir dili ile coşku dilinin sınırlandırılmasına ulaştık. (Roman Jakobson). Bu incelemelerle bağımlı olarak görüşümüze göre pratik dilin bir kısmı olan konuşmanın analizine başladık. Bunun bir kısmı bir yandan şiir diliyle bağlantılıdır, diğer yandan işlevsel olarak ondan farklıdır. Biz poetikaya komşu olan bir belagatin zorunluluğunu formül ettik.

2. Biçimin genel kavramının yeni anlamını sanat aracı kavramında ve sonunda işlev kavramında somutlaştırdık.

3. Metrimun (ölçü bilimi) karşıtı olarak dize ritminin yorumlanmasından ilerleyerek ritmin, bütün dizinin yapıcı bir faktörü sıfatıyla belirlenmesine yöneldik ve böylece konstrüksiyona (yapı) biçim oluşturan dominantlara göre katılan malzemenin analizini yaptık.

4. Farklı malzemede sanat aracının birliğinin tespitinden yola çıkarak işlevlerine göre başkalaşmasına ulaştık ve bundan sonra biçimlerin evrimi sorusuna yöneldik, yeni edebiyat tarihi araştırmasına vardık.”

Biçimsel yönetime doğrultulan eleştirilerin başında; ilkelerinin yeterince açık olmaması ve bazı ilkelerinin eksik ve çelişkili oluşu gelmektedir. Biçimcilerin, psikolojinin, sosyolojinin, felsefenin, estetiğin, genel sorularına kayıtsız oluşu, tartışmaların müsebbibi olan olgulara yeni bir soluk getiremeyeşleri gibi nedenler ileri sürülerek sık sık yerilmişlerdir. Formalizm, metnin anlam katmanına nüfuz etmekten ısrarla kaçınır. Bu yanı, onun sığ kalan ve en çok eleştirilen tarafı olmuştur. Bu yolla değerlendirilen her metnin büyük kısmı henüz değerlendirilmemiş demektir. Bir güzellik kraliçesine bakıp da sadece iskelet yapısının ne kadar da düzgün olduğunu söylemekten ibaret kalmanın eksikliği gibidir.

Bugün sinema alanında bile geçerliliği olan Rus Biçimciliğinin roman ve öykü kuramlarına, çalışmamızın sınırlarını aşacağından yer vermedik. Biçimcilerin, edebiyat ve şiir konusundaki temel kuramlarını şöyle sıralayabiliriz.

1.2.a Edebiyat ve Edebiyat

Biçimcilerin ortaya çıktığı döneme kadar edebiyat tarihi, adeta diğer dalların, (psikoloji felsefe, sosyoloji vb.) tahakkümü altındaydı Edebiyat tarihine yaptıkları eleştirilerin olumsuz olmasının nedeni; kendine özgü bir metodolojisinin olmayışındır. Biçimciler, temelden başlayarak her şeyden önce bir edebiyat biliminin oluşturulması konusunda görüş beyan ettiler. Edebiyattan ziyade edebî taraf ile ilgilenen Biçimciler, edebiliği eserin anlam ve muhtevasında değil de teknik özelliklerinde aradılar. Bir edebî eserin en temel kavramı ise; “dominant” (egemen öge) kavramıdır. “Egemen öge, edebî (sanatsal) yapıtın merkez noktasıdır. Diğer öğeleri yönetir, belirler ve dönüştürür.” (Kuş, 2005: 28) Bir yapıtın ne kadar edebî olduğuna da hüküm verecek yegâne öge ise sonraki bahiste görüleceği üzere “sapma” yani “yabancılaştırma” kavramıdır.

1.2.b. Yabancılaştırma

Edebî olan şeyin ne olduğuna cevap arayan Biçimciler, “yazınsallığı, “ostranenie” kavramıyla açıkladılar. İngilizlerin “defamiliarization” sözcüğü ile karşıladıkları bu kavramı “alışkanlığı kırma” diye çevirebiliriz.” (Moran, 2002: 178) Edebî eser, gerçeği yansıtmaktan ziyade onu farklı bir şekilde okuyucuya algılatmalıdır. Bunu temel prensip edinen Biçimciler edebiliği, olan akışı kırmakta görmüşlerdir. “Alışkanlık, nesneleri görmemizi hissetmemizi engeller; gözümüzün buralara takılması için biçimlerinin bozulmuş olması gerekir. Sanat alanında ortaya çıkan biçim değişiklikleri de aynı süreçle açıklanır.” (Todorov, 1995: 18) Edebiyatın gayesi de göze çarpmak olmalıdır. Bu özellik onu diğer üsluplardan ayırt edecek olan bir yoldur. Yabancılaştırma “algılamının güçlüğü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edinimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; sanat nesnenin oluşunu hissettirme aracıdır, daha önce olmuş olanın sanat için bir önemi yoktur.” (Şklovski, 1995: 72)

1.2.c. Biçim ve Muhteva

³ Başlıca kuramsal konularını Biçimcilerin metinlerini derleyen Todorov şöyle sıralar: “Coşkusal dil ile şiir dili arasındaki bağlantı, dizelerin sessel kuruluşu (R. Jakobson, Yeni Rus Şiiri ve Çek Şiiri Üstüne) dizinin kurucu ilkesi olarak tonlama (B. Eichenbaum, Rus Lirik Şiirinin Ezgisi) vezin ve vezin kuralı, şiirde ve düzyazıda ritim (B. Tomaşevski, Dize Üstüne) şiirde ritim ve anlam arasındaki bağıntı, yazınsal incelemenin yöntem bilimi (Y. Tınyanov, Şiir Dilinin Sorunu) yapıta gerçeklik tarafından zorla benimsetilen gereklilikler ile yapıtın kendi yapısının zorla benimsediği gerekliliklerin birbirine karışma biçimi (A. Şkaftimov, Bilinilerin Poetikası ve Doğuşu) olağanüstü masalın yapısı (V. Propp) anlatı tipolojisinin biçimleri (V. Şklovski, Düzyazı Kuramı Üzerine)” (Todorov, 1995: 19)

Biçim ve muhteva arasındaki ilişki edebiyatın tartışılan konularının başında gelmektedir. Biçimin mi içeriği, yoksa içeriğin mi biçimi belirlediği hususunda, yirminci asrın başlarına kadar hâkim olan görüş, içeriğin biçimi belirlediğidir. Muhtevanın, biçimi tayin etmesi gibi bir düşünceyi Biçimciler elbette kabul edemezdi. Biçimciler, “biçimin kabuk olarak işe yaradığı yorumuna sırt çevirdiler. İçine sıvının döküldüğü bir kap (içerik ve biçim ilişkisi) diye bu ilişkiyi belirten görüşe karşı çıktılar.” (Eichenbaum, 1994: 17) İçerikten ziyade, somut bir olgu olan biçimin incelenmesine önem verdiler.

1.2.d. Şiirde İmge

Biçimciler, şiirde imgelerin donmuş olduğunu ve kimseye münhasır olmadığını söyler: “Siz döneminizi ne denli daha iyi tanırsanız, şairin yaratıları saydığınız bu imgelerin başka şairlerden alındıklarına ve onların hemen hemen değiştirilmeden verildiklerine kani olursunuz.” (Eichenbaum, 1994: 19) Eğer imgeler ortak ise bir yapıtın asıl özelliğini ortaya çıkaracak olan şey; malzemenin nasıl kullanıldığı olacaktır. İmgeler, tıpkı edebî sanatlar, kafiye, redif, vezin gibi diğer unsurlar ile fonksiyonu bakımından eşit olan bir araçtır.

1.2.e. Şiir Dili

Biçimciler, şiir dili ile günlük konuşma dilini kırmızı çizgilerle ayırmışlardır. Yazı dili de şiir dilinden farklıdır. Şiir dilinde ve yazı dilinde benzer gramer yapıları sahip olan unsurlar anlamsal olarak farklılık gösterebilir. Yazı dilindeki “sözcüklerin düzeni, şiir dilinin ritmik yapısının kesinlikle kabul etmediği belli bir tonlamayı gerektirir. Bu nedenle de dizelerin düzyazı biçimindeki okunuşu, onların ritmik yapılarını bozacaktır.” (Brik, 1995: 129) Bu nedenle şiir dili dikkat çeken bir dildir. Jameson, şiir dilinin kendine özgü yasaları olan “bir lehçe tipi olarak durduğunu” ifade eder. (2002: 53) Günlük dil, yararcı bir dildir, şiir dili de bu günlük yöneltilen düzenli bir taarruzlar sonucu oluşmaktadır. Tınyanov’a göre konuşma dilinin üç özelliğine yapılan saldırılar ile şiir dili oluşur. “Ses dokusunu bozarak”, “sözdizimini bozarak”, “yerleşik dildeki kelimelerin sözlerin bütün bildirici anlamlarıyla yan anlamlarını etkili hale getirerek.” (Aksoy, 1996: 24)

1.2.f. Ritim- Dize- Ölçü- Kafiye- Uyak

Biçimciler, edebiyat yapıtını -Terry Eagleton’un deyimiyle- *aygıtların* az çok keyfi bir düzenleniş olarak gördüler. Ses, ritim, vezin, kafiye, imge, söz dizimi ve anlatı tekniklerini yani tüm biçimsel öğeleri içeren bu *aygıtları* “tüm bir metin sistemi içinde karşılıklı ilişkiler içeren *öğeler* veya *işlevler* olarak görmeye başladılar. Bütün bu öğelerin ortak paydaları *uzaklaştırıcı* veya *yabancılaştırıcı* etkileriydi.” (Eagleton, 1990: 28) Bu unsurlar günlük dilin faydacı özelliğini alt üst eden görünenin ötesindeki görünmeyenlerin kapılarını açan öğelerdir.

Biçimcilere göre ritim, *öğelerin devirli yinelenmesinin* bulunabileceği yer yerde mevcuttur. Ritim, “hareket ettirici süreçlerin özel bir sunuluşu, düzenlenişidir” (Brik, 1995: 126) Ritim, dizenin asıl temelini oluşturan öğedir. “Ritmik hareket dizeden önce gelir. Ritmi dizelerden yola çıkarak anlamak olanaksızdır; ama tersine dize, ritmik hareketten yola çıkılarak anlaşılacaktır.” (Brik, 1995: 126) Dizelerin hecelere ayrılarak onların vurgulu ya da vurgusuz oluşuna göre bir ritmin incelenmesi yapmak boşunadır. Ritim aynı dizenin defalarca okunmasında farklı farklı sonuçlar verecektir. Şiirin dizeler halinde olması yani “benzer ya da bazı durumlarda eşit ses gücünün oluşturduğu süreler (tümce sıralamalarına) bölünmesi, kuşkusuz şiir diline özgü bir niteliktir. Bu eş güçlü söyleyiş süreleri (eş güçlü tümce sıralamaları) art arda gelmeleriyle bizde, sesleri açısından benzer dizelerin oluşturduğu düzenli bir yinelenme izlenimi söyleyişe ilişkin “ritimli” ya da “şiişel” bir izlenim bırakırlar.” (Tomaşevski, 1995:135) Ölçü, dizeleri yazı dilinden ayıran bir malzemedir. Sadece bir dizenin algılanmasına refakat eder. “Şair düşüncesini önce düzyazı olarak yazar, sonra da bir ölçü (vezin) elde etmek amacıyla sözcüklerini değiştirir. Eğer kimi sözcükler ölçünün gereklerine uymazsa şair, kendilerinden bekleneni karşılayınca kadar yerlerini değiştirir ya da yerlerine daha iyi uyan başka sözcükler koyar.” (Brik,1995: 130) Bu doğrultuda, alışılmamış kelime ya da ifade etme şekli, şiiri konuşma dilinin baskısından kurtarır. Uyak da “söylemi dizelere bölüp, dizelerin de sonunu belirt[tiğinden]” (Tomaşevski, 1995:139) şiir dilinin önemli bir malzemesidir.

2. Divan Şiiri ve Rus Biçimciliği

Divan Edebiyatı, kendi dünyasına özgü kuralları olan gelenekçi bir anlayışa sahiptir. Bugün sayısı üç binden fazla olduğu kabul edilen divan şairleri yüzyıllar boyunca kendilerine çizilen dairenin dışına çıkamadılar. Ancak sınırları zorlayabilenler bugün adlarını bize ezberletebildiler. Bir karakalem resim tablosuna baktığımızda, ilk bakışta her bir çizgi gözümüze ilişmeyebilir. Zira küçük çizgiler bir bütün olarak algılanır. Lakin tablonun içinde kırmızı kalemle konulmuş bir nokta yahut düz çizgiler arasında yuvarlak bir daire hemen dikkatimizi çeker. Divan şiirini de en az üç bin parçalık bir tablo gibi düşünürsek bu tabloda sadece çizgilerini farklı kılabilenler diğerleri arasından sıyrılabilirler. Bir Bâkî, Fuzûlî, Nâbî, Nedîm bunun en belirgin örneğidir. Özellikle Nedîm ve Nâbî bu gelenek karşısında yeni üsluplarıyla ön plana çıkmışlardır. Her yeni edebî kuram yahut akım, bir öncekini yıkmaya çalışarak binasını inşa etmeye çalışır. Biçimciler de geleneğin kırılması gerektiğini şiddetle savunmuşlardır. Jameson’a göre (2002: 56) “her yeni

yazın, hemen bir önceki kuşağın egemen artistik ölçütleriyle ilgisini kesme olarak görülür.” Ancak divan şiiri, beklenen hamlesini Tanzimat ile gerçekleştirebilmiştir.

2.1. İmgeler ve Divan Şiiri

Divan şiirinin hayal ve imajları asırlarca ortak idi. Misal sevgilinin; yüzünün aya, gözünün nergise, saçının yılana, kaşının mihraba, dudağının yakuta, dişlerinin inciye teşbih edilmesi her şairin gazeline olması gereken adeta bir yasa haline gelmişti. Bu demek oluyor ki muhtevadan ziyade işlenen konuyu “nasıl” ifade ettiği idi. Muhibbî’nin bu beyti divan şiiri geleneğinin bir özeti gibidir: “Kadd-i yâre kimisi ar’ar dedi kimi elif/ Cümlelerin maksûdu bir amma rivâyet muhtelif” Bu noktadan bakıldığında Rus Biçimciliğinin kuramlarıyla divan şairlerinin aynı kapıya yöneldiği görülmektedir. “Biçimcilere göre imgeler hiç değişmezler. Oldukları gibi kalırlar; imgeler bellidir, hazırdır. Şiir okullarının yaptığı şey, bu imgeleri işleyip düzenlemekle yeni teknikler ortaya koymaktır.” (Kuş, 2005: 47) Divan şairleri de imgelerin monotonluğundan teknik özelliklerin yani biçimin arkasına sığındılar.

2.2. Biçim - İçerik İlişkisi ve Divan Şiiri

Divan şiirinin nazım şekillerine baktığımızda şu soru aklımıza gelebilir. Neden farklı farklı nazım şekilleri kullanılmıştır? Farklı nazım şekillerinin ortaya çıkmasının sebebi içerik midir yoksa bu formlar mı içeriği tayin etmiştir?

Şeklin muhtevadan daha önemli olduğunu bildiğimiz divan şiirinde, kaside nazım formunu bu noktada ele alalım. Beyit sayısı bakımından gazelden daha uzun olan kasideler genellikle, Allah’ı Peygamberi, bir devlet büyüğünü vb. gibi müellifinden makam bakımından yüksekte olanları övmek, yermek, yalvarmak gibi mevzuları ihtiva eder. Türk divan şiirindeki kasideler için yorum yapacak olursak demek ki şairin kaside gibi uzun bir nazım şeklini kullanmış olması memduhun toplumsal konumu ile bağlantılıdır. Şair, muhtevası bir devlet büyüğünü övmek, şeklinde olacak bir manzume yazacak ise bunu, gazel, terkîb-i bend, kıt’a, müstezad gibi kısa nazım şekilleriyle değil de daha uzun beyit sayısına sahip olan kaside formu ile gerçekleştirecektir. Elbette bu durumun istisnaları da görülmektedir. Konuyu daha da somutlaştırsak neden Bağdatlı Rûhî ve Ziyâ Paşa toplumda görülen farklı tabakalardaki insanların tenkidi için terkîb-i bend nazım şeklini kullanmıştır? Neden ölüm hadiseleri genellikle terkîb-i bend ve tercî-i bend ile yazılmıştır. Bunda amaç gözümüzün alıştığı düzeni kırıp dikkat çekmektir. Zira bu nazım şekli yapısı itibarıyla daha farklıdır. Kısacası biçim, içerik üzerinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Şiirin biçimsel unsurlarından olan redif de doğrudan muhtevayı etkileyen önemli bir öğedir. Bunun örneğini daha sonra inceleyeceğimiz “saf saf” redifli gazelde daha detaylı göreceğiz.

2.3. Ritim ve Divan Şiiri

Dizenin en temel öğesinin ritim olduğunu düşünen Biçimcilere göre “ritim araçları estetik olanın sağlanmasında çeşitli ölçüde katılımlı olur, tek tek yapıtlarda bu, ya da şu ritim aracı yapıtın somut ritminin karakterini belirler.” (Eichenbaum, 1994: 35) Bu ritim dizelerin içeriğiyle de bir uyum halindedir. Divan şiirinde ahenge önem veren şairlerin musralarında görüldüğü üzere çoğu zaman ritim, muhteva ile de uyumludur. Beyitlerin anlamını bilmesek de ritmik hız ile imgenin ne olduğuna dair bir fikir sahibi olabiliriz. Ritim söz konusu olunca anlam ikinci planda kalır. Bu sebepten Ahmet Haşim, şiiri sözden ziyade musikiye daha yakın bulur.

2.4. Divan Şiirinde Yabancılaştırma

Bazı şairler, -Biçimcilerin kuramlarına uygun olarak- bir takım “yabancılaştırmalara” yani dikkati çekebilmek için *geleneksel şiir dilini* farklılaştırmaya çalıştılar. Elbette bu çabalarla oluşturulmuş şiirlerin sayısı geleneğin % 1’ini ancak teşkil eder. Gereken başkalaştırma hamleleri yirminci asırdan evvel yapılmış olsaydı Türk şiiri şu anda farklı bir mecrada olacaktı. Divan şiirinin en çok olumsuz tenkit aldığı husus da buradadır. Bir nebze de olsa şiirdeki deformasyon hareketleri, bizi Biçimcilerin kuramlarına götürdü. Divan şiirindeki yabancılaştırmaları 1. Biçimsel açıdan deformasyonlar 2. Muhteva açısından deformasyonlar şeklinde iki genel başlık altında toplayabiliriz.⁴

2.4.a. Biçimsel Yabancılaştırmalar

Biçimcilere göre edebîlik, “metnin dış dünya ile ilintisinde değil, dilin kurallarının kırılmasıyla yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. (Moran, 2002: 180) Biçimcilerin “yabancılaştırma” kavramı ile modern şiir çözümlemelerinde çok sık kullanılan bir terim olan “sapma” kavramı arasındaki ince bir farka dikkat etmemiz gerekir. Aksan’a göre sapma adı altında değerlendirilen konu; “gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerek dilin söz dizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir.” (Aksan, 2006: 166) Bu nazardan bakıldığında, dilin gramatik yapısındaki başkalaştırmalar, alışılmamış bağdaştırmalar, bozulmalar sapma olarak değerlendirilir. Bu husus, elbette biçimcilerin başkalaştırma anlayışına uymaktadır. Ancak

⁴ Bu konuda yapılmış en önemli çalışma Turgut Karabey’in “*Divan Şiirinde Sapmalar*” makalesidir. Rus Biçimciliğinden bahsetmeyen yazar bu makalesinde divan şiirindeki sapmaları, genel olarak iç ve dış sapmalar olarak ikiye ayırır. Bkz. KARABEY, Turgut, (2007) “*Divan Şiirinde Sapmalar*” A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 32, Erzurum, s.15-38

onların sapma anlayışı, sadece yapısal başkalaştırmadan ibaret olmayıp bir bütünün içerisindeki alışılmışın kırılması olmasıdır. Bu farklı olanın yapısı, gramatik anlamda bozulmuş olmayabilir.

Bu bahiste; bazı divan şairleri ile Biçimcilerin ortak noktası olan *biçimsel niteliklerin kırılması* hususu örnekler ile ele alınacaktır. Bu noktada biçimsel başkalaştırmalar başlığı altında, berceste olmuş bazı manzumelerde, şairlerin şiir dilindeki, kelime, harf ve görsellik mevzuundaki tasarrufları, deformasyonları incelenecektir. Ancak şunu baştan belirtmek gerekir ki aşağıda verilen her örnek Aksan'ın tanımındaki sapma/ başkalaştırma tanımına uymayabilir. Zira bu tarz ürünler gelenek içerisindeki "çeşitlilikler" olarak da değerlendirilebilir. Verilenler, uç noktadaki misaller olsa da divan şiirinin bütüncül yapısında göze "başka" görünen örneklerdir.

Osip Brik'e göre (1995: 125) hecelerın zaman içinde alması (yani öğelerin devirli yinelenmesi) şiirin ritmini oluşturur. Ritim bir dizinin en temel öğesidir. Benderli Cesârî'nin "Elif-nâme-i Pepegî" yani kekeme diliyle yazılmış⁵ elif-nâmesi, hem ritimsel açıdan hem de başkalaştırma açısından kayda değerdir. Kendi başlarına bir anlam taşımayan heceler şiir dilinde ritmik bir unsura dönüşebilir. Kekemelik bir *konuşma dili* kusuru olarak addedilir ve kulağa tırmalayıcı gelir. Ancak şair, bu dili vezin ve kafiye eşliğinde deforme ederek bir ses cümbüşüne çevirmiştir. Şiir, ritmik hızına uygun telaffuz edildiğinde veznin, konuşma dilini nasıl farklılaştırdığı görülecektir.

E e evvel **be be** bende **te te** tekâmî-i şî'âr
Sa sa sâî **ca ca** cânâ **ha ha** hâsıl-ı esrâr

Hi hi hizmet **da da** dâ'im **za za** zâtum kıldı
Ra ra râbet **ze ze** zerde **se se** sevdüm bir yâr

Şa şa şânı **sa sa** salsam **da da** Dahhâk gibi
Ta ta tan mı **za za** zâhir 'a 'a 'avn-i Hak var

Ga ga gâyet **fe fe** fenne **ka ka** kâdir oldum
Ka ka kâmil **le le** lendüm **me me** mesken bu diyâr

Na na nâdir **va va** vardur **he he** hem-dem olacak
La la lâyk **ya ya** yâra ola cân nakd-i nisâr

Ey Cesârî pepegiler gazeli bu nazar it
Buldı anunla hemîşe bu elif-nâme karâr (G. 230)⁶

Kekeme diliyle yazılmış gazellerin yanında çocuk diliyle (Lisan-ı Sıbyan) yazılmış gazeller de vardır. Konuşmayı yeni yeni öğrenen çocukların dilinin de divan şiirinde yer alması başkalaştırmaya bir örnektir.

Ninesi 'âşıkının kanına mı aş yemiş
Dâhi kundakda iken hûn-ı dile **mamma** dir

...

Seyre seyrâne götürmek dileyen ol bebegi
Aldadup **hoppacuk** u **dandin** ile **atta** dir

Kıh ider tîg-i nigâhı cız ider nâr-ı gamı
Şöyle nev-rüste ki baksan yemege **pappa** dir

Ummacıdur sakınup uyma rakibün sözine
Cici dirken sana el sonra begüm **kakka** dir (G. 196)⁷

Başkalaştırmanın belki de en ilginç örneklerinden bir tanesi adı Ahmed olarak bilinen bir şairin yazdığı kuş diliyle gazel manzumesidir. 14 beyitlik bu şiirin en belirgin tarafı mısra sonlarına, anlamsız bir "-kı" eklenmesiyle (Cemî-ki, kıyı-ki, fakı-ki) dil deforme edilmiş ve bir üst dil yani *kuş dili* oluşturulmaya

⁵ Bu konuda yapılmış çalışma için bkz. ÇELEBİOĞLU, Amil, (1985), "Kekeme Dili (Lisân-ı Pepegî) İle Şiirler" Türk Folklor Araştırmaları, s. 27-34

⁶ AKKUŞ, Yasemin, (2010), "Benderli Cesârî'nin Divânı" Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi. İstanbul.

⁷ ULUCAN, Mehmet, (2005), "Muvakkit-zâde Mehmed Pertev-Hayati, Edebi Kişiliği, Eserleri, Divanı'nın Tenkitli Metni ve Tahlili" Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

çalışılmıştır.⁸ Şiirin, bir mısraı musikî, bir mısraı şarabın dökülme sesi, dört mısraı ise kuşların çıkardıkları sesler taklit edilerek yazılmıştır.

Tesbihini gûş eyle vuhûş ile tuyûrun
Cakkan cakakâ cakka çakâ çakk(a) cakîkî (Kuş)

Gel 'ârif isen dinle nedür bâng-i hurûsı
Kukrî kukakâ kukr(a) kukâ kukra kukîkî (Horoz)

Fehm (et şu) kebûter didüğün **bakka bakîkî**
Kû kû bakakâ bakka bakâ bakka bakîkî (Güvercin)

Sen meclis-i 'irfân kadehin nûş ide gör kim
Rahkan rahakâ rahrahakan râh-ı rahîkî (Şarap akışı)

Yellî yeleli yelli yelâ lâ tenedür tâ
Tennî tenedür ne didi gör 'ilm-i musikî (Musikî)⁹

Kuş dilini bilmege Süleymân gerek Ahmed
Lakkan lakakâ lak lakakâ lakk(a) lakîkî (Boş söz laklak)¹⁰

Konuşma dilinin değil de doğadaki seslerin ve gramerin deforme edilmesiyle oluşturulmuş bu gazelde, ses yinelemelerinin ve veznin sağladığı ritimle Biçimcilerin tabiriyle bir "Zihinüstü Dil (Transmental)" ortaya çıkmıştır. İnsanların anlamsız sözlere de ihtiyacı olduğunu söyleyen Şklovski'ye göre; "Transmental olan şey, yaygın bir dil olgusu ve şiir için karakteristik bir fenomen olarak kendini belli etmektedir." (Eichenbaum, 1994: 14) Bir anlama sahip olmayan sözcüklerin şiire sağladığı katkı ise kelimenin söyleyiş güzelliğinden gelmektedir. Şiirde her ne kadar anlamsız sözler kullanılsa da bunlar anlam ile ilintilidir. Şair bunu dengede tutmayı başaramıştır. Özellikle şarap sesinin bu şekilde mısraıya yer alması Nedim'in şiirlerinde de görülmektedir. Bazı şairler dilin sınırlarını daha da zorlayarak çok dilli şiirler meydana getirmişlerdir. Mülemma denilen en az iki ayrı dilli bu şiirler dil sapmalarının birer örneğidir. Mülemma, bir mısraı Farsça diğeri Arapça yahut bir mısraı Türkçe diğeri mısraı Arapça ya da Farsça dilinde yazılmış olabilir. Amaç gazellerdeki kelime kadrosunun tekdüzeliğini kırmaktır. Hikmetî'nin bir gazelinden aldığımız beyti Türkçe- Arapça, Cazîb'in Farsça- Arapça, İzzî'nin Farsça- Türkçe' dir.

Yâr eger 'âşık-ı dil-dâdeye olmazsa mutî'
Küllemâ yec'alü fî 'aşkıhî kad kâne yedi (G. 148)¹¹

Geşte zi mey-i ârız-i to lâle-zâr
İhmerre yahmerru ihmîrâr (G.133)¹²

Ez firkat-i tû cânâ dîde-em şek gûyâne
Vuslat ile lutf eyle kıl bendeni handâne (G. 261)¹³

Divan şiirinde görülen ayet ve hadis iktibasları da birer sapma örneğidir. Bununla beraber Ermenice, Rumca, Kürtçe, Tatarca kelimeler de şiir dili içerisinde algıyı bozmaktadır. Tabî'nin kasidesinde alışılmışın dışında kelimeler kullanılmıştır.

⁸ Kadı Burhaneddin'in de bu mantıkla oluşturulmuş bir şiiri vardır.

⁹ Musikî nağmesiyle yazılan beytin bir benzeri Taşlıcalı Yahya Divanı'nda da mevcuttur. Şair bu anlamsız mısraı Siyahî için yazdığı hicviyenin vezninin kalıbını söylemek için kullanmıştır: Sorar ise bu bahri ey Yahyâ / Yelelâlâ yelâ yelâ yeleli

¹⁰ KÖKSAL, Mehmet Fatih, (2005), "Eski Şiirimizin Kuş Dilli Şairleri" Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 375, s. 47.

¹¹ EĞRİ, Aysel, (2006), "17. Yüzyıl Şairlerinden Hikmetî ve Dîvânî" Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

¹² YILMAZ, Salih, (2010), "Cazib Divanı İnceleme- Metin" Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

¹³ KARA, Abdullah, (2007), "İzzî Divanı Tenkitli Metin- İnceleme" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Ermeni zarâfeti gör hûlu bûdi hûya câh Göre âhyâr cika pâre div çağırır müncedi'	Zinciribaş çavuşı harr u verru kürd çağırır Hâs-ı harru u parru veru memmû uru beggu keri'
Çukacı Abrâmda dir ki abbûnu başum için Çeh rezîku mantakazlar için oldum mücteyi'	Bagcivân Sakızlı Yorgi der püpâj o bî-re şey Ligûr ilâ ân daka filor-i najmâtû sevi'
Sebzevâncı başısı içbîn çıkar konı nûrî Vâle hâ hâ kâra lahnâ pârâ ister der veli'	Ser delîl Boşnakdadır ki celbireh uklân cüvâh Çal cülûnci türç cetürsün pâre etmec münceci
Bir de cündî başı Türk dırmân kuduz nitdin dunuz Kac kızân zûz zünûzı avçasın ci' bire ci'	Dir ki Tatar agası buyurga biz kelgandalı Parga yol körmide gız algan cırık buzgan zeri' (K.20/ 33-41) ¹⁴
Çalıcı mehter başı orman işi maymûn nefer Der kopan cüz pükerezmi hû çerez ayu Tabî'	

Argo söz ve küfürler de divan şiirinde görülmektedir. Divan şiirinin adeta Küçük İskender'i olan 16. yüzyıl şairi Meâlî, sin-kaflı, ağza alınmayacak cinsel içerikli sözleri divanının sonuna doğru çokça kullanmıştır. Özellikle bir kadın adını redif olarak kullandığı gazeli divan şiiri geleneği içerisindeki en dikkat çeken sapkınlık ve sapma örneğidir. Elbette argo sözler de konuşma dilinin önemli bir parçasıdır. Lakin şairler edep anlayışları gereği küfür ve argo sözleri bir "gizli dil" haline getirerek kullanmışlardır. Bugün Anadolu'nun bazı yerlerinde de kullanılan "elli sekizin çocuğu" tabiri "ibne" kelimesinin ebced değerinden tezahür etmiştir. Nevres-i Kadîm'in beytinde noktalı olan kelime sin-kaflı bir kelimedir.

Çekemem hiç hele mehâdimi

S..eyim oglumun da anasını (N. 28-5)¹⁵

Dil sapmalarının en önemlilerinden biri de kelimelerin gramer yapılarındaki oynamalardır. Nâbî'nin yalnızca matla beytini aldığımız gazelinde kullanılan kafiye, yapısı bozularak oluşturulmuş kelimelerdir.

Sütür-reveş yoğ ise **kûh-kenlicüklerümüz**

Misâl-i şâne yiter **saf-şikenlicüklerümüz** (G. 310-1)¹⁶

Kûh: Farsça kökenli - **ken:** Farsça ek - **li:** Türkçe yapım eki - **cük:** Türkçe çekim eki (kısaltma eki) - **ler:** Türkçe çoğul eki - **(i):** yardımcı ses - **müz:** 1. Çoğul şahıs iyelik eki

Nâbî Divânı'nda bu şekilde yabancı kökenli bir kelimenin başka bir dilin gramer yapılarıyla harmanlanarak oluşturulmuş pek çok redif ve kafiye vardır. Türkçe, yapısı itibarıyla iki ünsüzü yan yana aynı kökte ihtiva etmeyen bir gramer özelliğine sahiptir. O yüzden dilimize giren böyle kelimelerin arasına bir ünlü koyarak Türkçeleştirmeye çalışmışızdır. (Traş: tıraş, film: filim... vb) Türkçe'yi en güzel şekilde kullanan Nedim de böyle kelimeleri bozmuştur. Bir beytinde kebk kelimesini, kebk, (G.18-4) zahm-nâk kelimesini zahim-nâk şeklinde okumamızı istemiştir. Bunlar divan şiiri geleneği için *fahiş hata* yani birer sapmadır.

Çünkü tîr-i hecr ile oldun **zah(i)mnâk** ey gönül

Çek çevir kendin ki bir kaşı keman lâzım sana (G. 6-7)¹⁷

Bunlarla beraber divan şiirinde en çok görülen dil sapmaları, alışılmış terkiplerin kırılıp farklı özellikli kelimelerle bağdaştırılmasıdır. Özellikle Sebk-i Hindi şairlerinde daha belirgin olarak görülen alışılmamış bağdaştırmalar, uzun terkipler müstakil çalışmalara konu olacak düzeydedir.¹⁸ Batılılar iki zıt kelimenin bir potada eritilmesine "oksimoron" der. Bu dil sapması, bir üslup özelliği olarak divan şiirinde görülmektedir.¹⁹

Kelime bazındaki sapmaların yanında harflerle ilgili sapmalar da divan şiirinde görülmektedir. Bu sapmalardan biri noktalı veya noktasız harflerle yazılmış gazeller oluşturur. Bu konuda Tecellî'nin yalnızca noktasız harfleri kullanarak yazdığı şiirleri bir divançe oluşturacak kadardır. Osmanlı alfabesi, 13'ü noktalı

¹⁴ KAYA, Nejla, (2009), "Tab'i, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı" Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.

¹⁵ AKKAYA, Hüseyin, (1994), "Nevres-i Kadîm ve Türkçe Divanı" İstanbul.

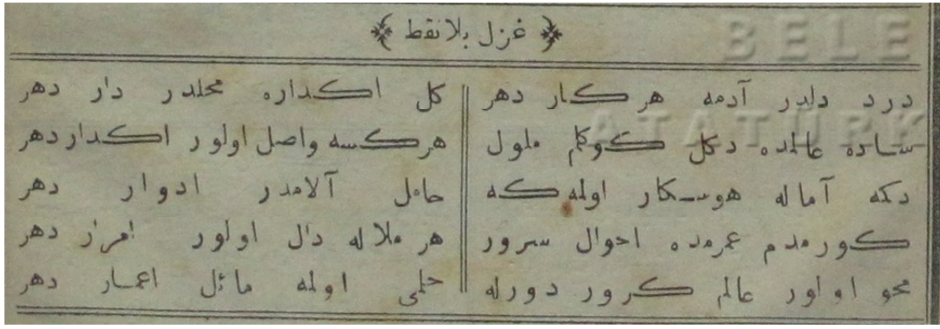
¹⁶ BILKAN, Ali Fuat, (1997), "Nâbî Divanı" Cilt 2, M.E.B Yayınları, İstanbul.

¹⁷ MACİT, Muhsin, (1997), "Nedim Divânı" Akçağ Yayınları, Ankara.

¹⁸ BABACAN, İsmail, (2009), "Sebk-i Hindî Şiirinde Yeni-Orijinal Yapı ve Terkipler" Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 3, İstanbul, s. 29-46.

¹⁹ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. AÇIKGÖZ, Namık, (2012), "Müştemilü'z-zıddıyn veya "Okimoron" Türk Edebiyatı Dergisi, s.464, Haziran, s. 65-67

20'si noktasız harflerden oluşur. Noktasız harflerden teşekkül etmiş gazellere "bî-nukat" denir. Emin Hilmi²⁰ örneğinde olduğu gibi gazelde hiç bir noktalı harf kullanılmamıştır.



Akrostiş sanatı, divan şiirindeki karşılığıyla "müvâşşah" şiirler de harf sapmalarına birer örnektir. Mihri Hatun'un bir gazelinde, ilk mısralardaki ilk harflerinin alınıp sıralanmasıyla Sultan Süleyman'ın adı çıkmaktadır.

Sen rûh-ı revân ey cân dil-i mürdeme cân ancak
Gül-ruhlarının şevki gün gibi 'ıyân ancak

Lâle-hadunı bülbül gülşende görüp ider
'Âlemde gül-i ter çok bu gonçe-dehân ancak

Yaylan ile hüsnünü her kim göre di şâhâ
Kendüsü dürür gılmân yaylakı cinân ancak

Meylüm sanadur hanum kurbân yoluna cânum
Gerçeği sözümün bu gayrısı yalan ancak

İtünle işigünde çün her gice hem-demdür
'İzzet ise Mîhrîye yiter bu hemân ancak

Ne vakt-ı ferâh devrân-ı 'âlem bu deme hayrân
Bin câna deger bir an hoşca zemân ancak (G.81)²¹

Musammat yani ortadan ikiye ayrılabilen gazellerde bir söyleyiş güzelliği vardır. Âşık Paşa'nın gazelinden verdiğimiz örnek hem musammat hem de "d" harfinin mısra ve bab başlarında kullanılmasıyla bir ritim oluşturulmuştur. Âşık Paşa'nın başka harflerinde bu şekilde kullanılmasıyla yazılmış bu tarz yazılmış pek çok şiiri vardır.

Devlet dahi sensün *bana* devran dahi sensün *bana*
Değdi bana senden bu ışk döndü yönüm senden *yana*

...

Dermenda bu Âşık *camı* diler göre her dem *seni*
Dolunma ey devlet *günü* didârını göster bana (Gölpınarlı, 1936: 89)²²

Edirneli Nazmi, Rus Biçimciliği ile incelendiği taktirde ortaya pek çok malzeme çıkacaktır. Dönemin dil anlayışı dışında Türk-i Basit felsefesi ile şiirler yazması onun geleneğe soluk aldırma çabasıdır. Şiirin teknik özellikleriyle, yeni şeyler ortaya koymaya çalışan Nazmî, o güne kadar pek kullanılmayan vezinleri şiire sokmuş ve işi yeni vezinler üretmeye kadar ileri götürmüştür. Şiir dilindeki sapmaları oldukça fazla olan şairin "Maklûb-ı Müstevî" başlığını taşıyan şiiri, onun biçime verdiği önemi göstermektedir. Beyitteki her mısra tersten okunduğu zaman düz okunuşu vermektedir.

²⁰ "Divan-ı Hilmi ve münşeat-ı Hilmi" Trabzon Vilayeti Matbaası, 24 Receb 1293/14 Ağustos 1876

²¹ ARSLAN, Mehmet, (2007), "Mihri Hâtun Divânı" Amasya Valiliği Yayınları, Ankara.

²² GÖLPINARLI, Abdülbaki, (1936), "Âşık Paşa'nın Şiirleri" Türkîyat Mecmuası Cilt 5, İstanbul, s.87-101.

Leylâ'dan usandık" deseler de Kâmî'nin ifade ettiği üzere şiirler hep bir birini tekrar etmiş ve yeni manalar bulma konusundaki serzenişler havada kalmıştır.

Biçimcilere göre şiir "şairin değişken süreci sezmesi, neyin eskiyip neyin şiire taze bir soluk alacağını sezmesiyle oluşturulacaktır." (Aksoy, 1996: 25) Gazi Giray'ın, Osmanlı şairleriyle alay edercesine yazdığı meşhur "yerine" redifli gazeli, *avangard* olarak nitelendirilebilir. Taradığımız divanlarda gördük ki bunun arkası gelmemiştir. Bu gazele tespit edebildiğimiz tek nazire 19. asırda yaşamış Beylikçi İzzet Efendi'ye aittir. (G.159) Zaten bu dönem yenileşme hareketlerinin artık başladığı dönemdir.

Divan'ında alışılmış konuların yerine daha farklı konuları işleyen Tırsî, muhteva sapması açısından önemlidir. Orhan Veli'nin divan şiirindeki karşılığı olan Tırsî, hezl tarzında eşeğine mersiye yazması, gazellerinde yemek tarifleri vermesi gibi o güne kadar gelenek içerisinde çok en ender görülen daha pek çok konuyu şiire taşımıştır.

Mercümek şorbâsına tarhana olmaz âşinâ
Bamya vü mülhıyyeye kaygana olmaz âşinâ

Hep yogurt gönüllüdür görse suyu ayran olur
Sanman Etrâki sakın ayrana olmaz âşinâ

Süzgeci 'attârun oldu meşrebümce söyledi
Hâsılı bir millete çingane olmaz âşinâ

Kesreti var şol kadar horendegânun şimdi kim
Gamzesinden kan tamar mestâne olmaz âşinâ

Tîg-fürûşân anlar ancak cevher-i nazmum benüm
Tırsiyâ güftâruma bîgâne olmaz âşinâ (G. 4)²⁵

3. Rus Biçimciliği İle Bâkî'nin "Saf Saf " Redifli Gazeline Bakmak

Bir şiiri etkili kılan ve şiirin ahenk kapısından içeri girmesini sağlayan en önemli biçimsel unsur divan şiirinde "rediftir." Redif, sadece şiirin dış yapısını (kabuğunu) değil, muhtevasını da tayin eder. Redifin bu özelliği Rus Biçimcilerinin biçim- içerik anlayışı ile örtüşmektedir. Redif, "simetrik tekerrürü ile şiiri belirli bir kavram veya bir konu etrafında toplayan, bir atmosfer yaratan mihverdir." (Akün, 2014: 75) Bir beyit meydana getirmeyi bina inşa etmekle eş gören şairler, binanın/beytin temel atma işlemine biçimsel unsurlar vezin, kafiye ve redif tespiti ile başlar. Manzum bir eser, kafiye ve redifindeki işçiliğine göre alıcı bulur. Sözün hükümdarı olabilmek adına, dilin bütün imkânlarından bolca istifade eden divan şairleri de "değişik, etkili ve özgün redifler bularak müreddef gazeller yazmak için özel bir çaba göstermişlerdir." (Dilçin, 2011: 26) Bu çabanın en güzel meyvelerinden biri şüphesiz Bâkî'nin "saf saf" redifli gazelidir.

1. Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf Güyyâ cenge turur nîze-güzârân saf saf (Fitne çıkaran yan bakış kirpik askerlerini saf saf dizer. Sanki mızraklı askerler saf saf durup savaş pozisyonu alırlar.)	5. Câmî' içre göre tâ kimlere hem-zânûsın Şekl-i sakkâda gezer dide-i giryân saf saf (Ağlayan göz, cami içerisinde senin kimlerle diz dize olduğunu öğrenmek için saka gibi saf saf gezer.)
2. Seni seyr itmek için reh-güzer-i gülşende İki cânibde turur serv-i hırâman saf saf (Salınan serviler, seni seyretmek için gül bahçesi yolunun iki tarafında saf saf beklerler.)	6. Ehl-i dil derd ü gamun ni'metine müstagrağ Dizilürler keremün hânına mihmân saf saf (Gönül ehli, dert ve gamının nimetine boğulmuş olarak cömertliğinin sofrasına misafir gibi dizilirler.)
3. Leşger-i eşk-i firâvân ile ceng itmek için Gönderür mevclerin lücce-i 'ummân saf saf (Sonsuz deniz, kalabalık olan gözyaşı ordusu ile savaşmak için saf saf dalgalarını gönderir.)	7. Vâsf-ı kaddünle hırâm itse 'âlem gibi kalem Leşger-i satrı çeker defter ü dîvân saf saf

²⁵ YILMAZ, Kadriye, (2001), "İbrahim Tırsî Dîvânı" Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.

4.Gökde efgân iderek sanma geçer hayl-i küleğ Çekilür kûyuna mürğân-ı dil ü cân saf saf (Turna kuşlarının gökte bağırarak geçtiklerini sanma, senin mahallene, can ve gönül kuşları saf saf çekiliyorlar)	(Kalem, senin boyunun vasıflarıyla bayrak gibi salınsa, satır askerlerini defter ve divana saf saf çeker.) 8. Kûyun etrafına 'uşşâk dizilmiş gûyâ Harem-i Ka'bede her cânibe erkân saf saf (Aşıklar tıpkı, Kabe'nin bulunduğu yerin etrafında olan direkler gibi, senin mahallenin etrafına saf saf dizilmişler)
9. Kadrüni seng-i musallâda bilüp ey Bâkî Turup el bağlayalar karşuna yârân saf saf (Ey Bâkî, dostlar senin kıymetini musalla taşında anlayıp, karşında saf saf durup el bağlayacaklar.) (G.229)	

Şiirde yer alan hayal ve imajları kendi bünyesine mıknaş gibi çeken bu redif, -Rus Biçimcilerinin savunduğu üzere- biçimin sadece dış kabuk olmadığını bizlere göstermektedir. Bâkî'nin bu gazeldeki başarısının nedenlerinden biri kullandığı redifin bir ikileme grubu olmasındandır. "İkileme ile redifte her bir beyitte işlenen farklı hayal ve düşünceler pekiştirilir ve şiir genelinde anlamca bir bütünlük sağlanmaya çalışılır." (Aydemir, 2009: 81) İkileme şeklinde oluşturulan kafiye ve gazeller, divan şiirinde dikkat çekmektedir. Doğan Aksan, (2006: 218) söz tekrarlarının şiirdeki etkisini şöyle ifade eder²⁶: "Sözcük ve öbeklerin yinelenmesi ses açısından bir etkileme sağlamakta, bir uyum, bir ritim oluşturmakta, dinleyende uyanan ses imgesi pekişmektedir. Öte yandan bu yinelenmelerle belli bir kavram ya da önermenin dinleyen/okuyanın zihninde yer etmesi, pekiştirilmesi de sağlanmaktadır." Bâkî'nin, bir kelimenin arka arkaya tekrar edilmesi ile oluşturduğu "saf saf" redifi o güne kadar pek görülmediği için gelenek içerisinde şiirsel bir gizem kazanmış ve kendisine nazireler yazdırmıştır.

Kafiye sesi olan "ân" ile zengin kafiye²⁷ yapılmıştır. Dilçin, böyle uyakların "şiiri yüksek sesle okurken uzatmaya, seslenmeye, sesi duyurmaya, sesi uzaklara ulaştırmaya çok uygun özellikte" olduğunu belirtir. (2010: 34) Bu nazarla bakıldığında gazelin bir ses[leniş] şiiri olduğunu söyleyebiliriz.

Remel bahrinin (Fâilâtun) Feilâtun/ Feilâtun/ Feilâtun/ Feilün (Fâ'lün) kalıbı ile yazılan gazel, veznin sağladığı kolaylık ve esneklik ile kıvrak ve ahenkli bir yapıya bürünmüştür. Bâkî'nin önemli şiir özelliklerinden biri olan şekil mükemmelliği, aruzdaki akıcılığıyla da kendini göstermektedir. Zihafın olmadığı gazelde; 8 yerde imale, 6 yerde vasl, 2 yerde de med yapılmıştır. Yapılan imalelerin dördü terakib i'sinde dördü de Türkçe kelime ve eklerde yapılmıştır. Bu tarz aruz kusurları hoş karşılanmaktadır. Mısralardaki bu kalıbın bazen kısa bazen uzun oluşu şiiri hareketlendirerek tekdüzeliği ortadan kaldırmıştır. Gazelin hareketli bir yapıya sahip olduğunu ünlü ve ünsüz seslerin dağılımı da göstermektedir. "Ünsüzlerin egemen olduğu şiirler devimli, diğerleri ise devimsizdir. Ünsüzlerin değişim, ünlülerin durağanlık getirdiği söylenir. (Güz, 1987, 89) Bu şiirde 353 ünsüz kullanılmıştır. Ünsüzlerin 228'i yumuşak, 125'i sert ünsüzdür. 253 olan ünlü seslerin 146'sı ince, 107'si kalındır. Yumuşak ünsüzler ve ünlüler şiire ezgili bir hava katmıştır.

Gazel, gelenek içerisinde ön plana çıkan tek sayılık beyit yazma anlayışından müteşekkil olarak dokuz halinde kaleme alınmıştır. Beyitlerin her biri başlı başına bir şiir parçası oluştursa da redif, bu dağınıklığı dengede tutarak beyitleri bir birine yaklaştırır. Gazelin bütününe baktığımızda yek-âvâz bir gazel olduğunu görürüz. Aslında bazı beyitler kullanılan mazmun ve hayaller açısından birbirine yakındır. 1. ve 3. beyitte bir savaş mazmunu, 2. ve 7. beyitte sevgilinin boyu, 4. ve 8. beyitte sevgilinin mahallesi, 5. ve 6. beyitte aşıkaların halleri, işlenmiştir. Divan şiirinde beyitlerin konu ve anlam bütünlüğü açısından birbirini takip etmesi, kısacası "merhun" beyitler az görülmektedir. Her beyitte farklı bir hayalin işlenmesi, Biçimcilerin romanda yapmaya çalıştığı bir nevi yabancılaştırma olarak değerlendirilebilir. Biçimciler, sıradan bir vakanın olay zincirini, neden- sonuç ilişkisi içerisinde zamansal sıra ile vermektense zincirin halkalarının yerlerini değiştirip zamanı geriye dönüşlerle vermeyi edebilik için uygun görmüşlerdir. Biçimcilerden etkilenmiş olduğunu düşündüğümüz Cengiz Aytmatov romanlarında bu kurgu anlayışı ile karşımıza çıkmaktadır. Divan edebiyatında da uzun mesnevilerin arasına serpiştirilmiş gazeller, kıt'alar

²⁶ Örneğin, Tecellî Divanı'nın sonuna doğru "dü-beyit" halinde yazılmış on "mukerrer" örneği vardır. İlk örneğini Nesîmî de gördüğümüz bu tarzda, beytin ikinci mısraında bir kelime sonuna "-dur" ekini alarak üç defa yinelenir, Okurun dikkatini çekmeye yönelik olan bu üslup özelliği, ahengi ile ön plana çıkmaktadır.

Dilâ merhem-i mül dem-â-dem sana
Devâdur devâdur devâdur devâ

²⁷ Uzun ünlüyü çift ses değerinde aldık.

tekdüzeliği kırmak adına önemlidir. Bu gazelde de farklı farklı hayallerin işlenmiş olması her bir beyte farklı bir şiir gözüyle bakmamızı ve sadece dikkati ona yöneltmemizi sağlar.

Biçimcilerin nazarıyla baktığımızda, *dominant* yani *baskın* ögenin “saf saf” redifi olduğunu söyleyebiliriz. Bu redif, şairin kullanacağı mazmun, hayal ve imajları da belirlemiştir. “Saf” (صف) kelimesi, (Arapça kökenli) sıra anlamında iken “sâf” (صاف) temiz, halis anlamına gelmektedir. Bâkî, bu redifi her ne kadar “sıra sıra” anlamında kullansa da redifin tevriyeli kullanımı beyitlerin anlam bütünlüğünü bozmamaktadır. Redifi, farklı manalara gelebilecek şekilde kullanan şairler, mana ve hayal âleminin kapılarını sonuna kadar açtıkları için her zaman ilgi görmüş ve beğenilmiştir. Bâkî bu dengeyi başarıyla kurmuştur. Kurduğu hayal ve imajlarla bu iki anlamı da bir arada düşünmemizi velhasıl Biçimcilerin savunduğu üzere bilinenin ötesinde bilinmeyen alanları da okuyucuya sunmak istemiştir.

Görüldüğü üzere biçimsel bir unsur, şiirin muhtevasını şekillendirmiştir. “Saf saf” ikileme grubunun uyum içerisinde olduğu kelimeler; 1. beyitte; müje (kirpik) ve nîze-güzârân (mızraklı askerler) 2. beyitte; serv-i hırâmân (salınan selviler) 3. beyitte; mevclerin (dalgalar) 4. beyitte; murgân-ı dil ü cân (can ve gönül kuşları) 5. beyitte; şekl-i sakka (su dağıtıcı) 6. beyitte; ehl-i dil (âşıklar) 7. beyitte; leşger-i satr (satr askerleri) 8. beyitte; uşşak (âşıklar) ve mahlas beytinde ise; yârân (dostlar) sözcükleridir.

Beyitler içerisinde nesne ya da özne görevinde olan bu kelimeler redif ile uyumluluk gösterir. Gazele bütün olarak bakıldığında içerisinde yer alan fiillerin de redifle uyumlu olduğu görülür. Saf saf, yapısı itibarıyla bir pasifliği ifade etmektedir. Misal, “bu adam çok saf” dediğimizde onun pasif olduğunu anlarız. Gazelin ilk iki beytinde “cege turur” ve “turur” (durmak) fiili bir hareketsizliği ifade eder. 4. beyitteki “çekilür” (çekilmek) ve 6. 7. ve 8. Beyitlerde ki “dizilürler” “çeker” (dizmek anlamında) “dizilmiş” fiillerinde pasif hareketlilik vardır. Son beyitte de “durup” ve “el bağlamak” hareketsizliği, teslimiyeti ifade eder. 8. beyitte yer alan “dizilmiş” fiili dışındaki bütün fiiller geniş zamanla çekimlenmiştir.

Gazelde 124 kelime kullanılmıştır. Bu kelime kadrosu içerisinde Arapça kelimelerin çokluğu dikkat çekmektedir. Kelimelerin 53’ü yani %42.7’si Arapça kökenli, 39’u, %31.4’ü Farsça kökenli, 32’si, %25.8’i Türkçe kökenlidir. Kelime kadrosu, dönem baz alınarak düşünüldüğünde sade bir görüntü çizmektedir. Zira Bâkî, İstanbul Türkçesi’ni verimli kullanması ile meşhurdur. Türkçe kelimeler çoğunlukla fiil kökenlidir. Gazelde 12 fiil, 9 fiilimsi, 46 isim, 3 zamir ve 7 sıfat yer almaktadır. Redif olan ikileme grubu da zarf olarak kullanılmıştır. Gazel içerisinde sıfatların az oluşu şiirin “tavsifi değil tarifi bir üslupla kaleme alındığını gösterir.” (Horata, 2011: 411)

Gazeldeki cümlelerin sözdizimine bakıldığında beyitlerin tamamının fiil cümlelerinden oluştuğu görülür. Gazeldeki “*paralelizim*” yüklemelerde göze çarpar. 1. 2. 5. ve 7 beyitte yer alan “dizer- turur- turur- gezer- çeker” fiilleri farklı köke sahip kelimelerin aynı zaman kipiyle çekimlenmesinden müteşekkil olup yer aldıkları beyitlerdeki konumu baştan üçüncü sıradır. 3. 4. ve 6. beyitlerdeki “gönderür- çekilür- dizilür(ler)” fiilleri de mısra başında yer almaktadır. 2. ve 3. beyitte geçen “itmek için” fiili de paralel yapıdadır.

İsim olarak kullanılan kelimelerin 37’si %80’i somut, 9’u %20’si soyut kelimelerdir.²⁸ Somut isimlerin çok olması müellifin materyalist bir yapıya sahip olduğu düşünülebilir. Kullandığı fiillerin geniş zamanlı olduğunu da hesaba katarsak Bâkî’nin, boşluklardan yararlanan, kendisini kesin bir şeye angaje etmeyen, kısacası ortadan konuşarak yaş tahtaya basmak istemeyen bir görüntü çizdiğini söyleyebiliriz. Gerçekten de Bâkî epiküryen hayat felsefesini benimsemiş, saraya yakın sosyal konumu gereği adımlarını dikkatli atmış, böylece “devlet büyükleri tarafından korunmuş, hem meslek hem de sanat hayatında çabuk ilerlemiş zengin ve rahat bir hayat sürmüştür.” (İpekten, 2010: 28) Kısacası şiirdeki biçim unsurları keyfi olmayıp şiirin muhtevasını tayin ettiği gibi, yazarın da yapısına dair bizlere ipuçları vermektedir. Beyitlerde geçen “haylin”, “cege turur”, “nîze-güzârân”, “leşger-i eşk”, “ceng itmek”, “alem”, “leşger-i satr” gibi savaşa ait kelimelerin, en parlak dönemini yaşayan Osmanlı’nın zaferlerini ve ihtişamını yansıttığı dikkate alındığında biçimin devir ile de bağlantılı olduğu görülür. “Leşger-i eşk” ve “leşger-i satr” tamlamaları şiirde geçen diğer terkiplere nazaran daha orjinaldir. Özellikle “leşger-i eşk” sahip olduğu ses değeriyle de beytin anlamına katkı sağlamaktadır. Telaaffuzunda bulunan “ş” sesi, sanki su şırıltısının varlığını bizlere hissettirmektedir.

Biçimcilerin ısrarla vurguladığı üzere şiirdeki imgeleri hayalleri ifade etmenin verimi çok azdır. Zira hayaller, mazmunlar belli kalıplara oturtulmuştur. Rus Biçimcileri, divan şairlerini okumuşlar mıdır bilinmez ama imge konusundaki düşünceleri divan şiirini tarif etmektedir. Bu gazeldeki hayal ve mazmunlar her şairde görüldüğünden, kirpik şudur, gamzenin şuna teşbih edilmiştir gibi klişeleri anlatmanın tekrardan ibaret olacağı malumdur. Ancak Tökel’in çözümleme tekniğine uygun olarak gazeldeki sapmalara değinelim. Ancak bu sapma konusunu iki açıdan ele almak gerekir. İlki şairin divan şiiri geleneği dışında yeni mazmunlar kısaca “bikr-i mana” bulup bulmadığı, diğeri ise şiir dilinin bir özelliği olarak normal hayattaki düzenin kırılıp kırılmadığıdır. Hemen her şairin beytinde bu ikinci sapmayı

²⁸ Redif kelimesini, iki anlamıyla ele aldığımız için bu sınıflandırmaya dâhil etmedik.

rahatlıkla görebiliyoruz. Çünkü divan edebiyatı bir hayal ve imaj edebiyatıdır. Hatta bu yüzden Namık Kemal, divan edebiyatının, sosyal hayattan kopuk olduğu ve bir fayda sağlamadığı öne sürerek eleştirmiştir. Biçimcilere göre edebî olandan fayda beklemek hatadır. Onlar bu yüzden faydacı ve toplumcu Marksistlerden baskı görmüşlerdir. Kimilerine göre de divan edebiyatı faydacı, bahşişçi, vs. bir edebiyattır ki bunda doğruluk payı vardır. Biçimcilerin kastettiği fayda, konuşma dili ile ilgilidir. “Ali kalem getir” buna örnektir. Oysa şiir dili farklıdır. Divan şairleri de gerek tasavvufi söylemlerdeki “gizli dil” gerek mazmunlar ile bir “üst dil” ortaya çıkarmıştır. Yani günlük dilden çok farklıdır. Tasavvufçular bunu zaten herkes tarafından anlaşılmamak için yapmıştır. “Rus Biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil, dil karşısındaki tutumu[dur.]” (Moran, 2002: 179) Tekrar gazele dönersek burada verdiğimiz ikinci sapma türü beyitlerin tamamında yer almaktadır. İlk beyitte sevgilinin yan bakışının bir komutana benzetilmesi yine sevgilinin başka bir güzellik unsuru olan kirpiklerin süvari gibi olması gerçek hayatın baş aşağı çevrilip deforme edilmesidir. Algının kırılarak yeniden inşa edilmesi Rus Biçimcilerinin kuramlarından biridir. Sonraki beyitlerde, servilerin dizilmelerinin sevgiliyi görebilmeye bağlanması, denizin dalgalarını, gözyaşı askerleriyle savaşmaya göndermesi, kuşların sevgilinin mahallesine çekilmeleri, gözün, su dağıtıcı gibi olması, gibi tamamen gerçek hayatın yabancılaştırılması vardır. Bugün bu algı kırılmaları istiare, teşbih ve hüsn-i ta’lil sanatı etrafında cereyan etmiştir. Asıl zor olan kısım ilk verdiğimiz seçenektir. Divan şiiri geleneği içerisindeki muhteva sapmalarını tespit edebilmektir.

Gazeldeki bütün kelimeler ve mazmunlar Bâkî’den önce ve sonra binlerce kez kullanılmıştır. Ancak “saf saf” ikileme grubunun redif olarak kullanılması bir farklılaştırma olarak değerlendirilebilir. Bunu anlamak için bu redifte yazılmış bütün şiirleri derlemeye çalıştık. Taradığımız divanlar içerisinde 23 şaire ait “saf saf” redifli 28 manzume tespit ettik. Bâkî’nin dışında bu redifte şiir yazan şairler şunlardır: Bâli, Behiştî, Hasan Ziyâî, Livâyî, Şihâbî, ‘Ulvî, Ümîdî, Vahdetî, Feridî, Nahîfî, Şühî, Ayıntablî Hâfız, Mezâkî, Âşık Ömer, Sa’dî, Selâmî, Sürûrî, Fasihî, Hafız Mehmed Sebâtî, Muhammed Şâkir, Aşkî. Bu şairlerin dışında Ecîrî’nin de “saf saf gelir” redifli bir gazeli mevcuttur. Taranan divanların sayısı arttıkça bu şairlerin arasına yenilerinin ekleneceği muhakkaktır. “Saf saf” redifiyle şiir yazan 23 şairin %39’u (9 şair) Bâkî ile aynı yüzyılda yani 16. asırda yaşamıştır. Bu redifte en çok şiirin bu dönemde²⁹ yazılmıştır, Bu şairler; Şihâbî, Bâkî, Bâli, Behiştî, Hasan Ziyâî, Livâyî, ‘Ulvî, Ümîdî, Vahdetî’dir.

Bu dönemde yazılan gazellerin çoğunun Bâkî’ye nazire olarak yazıldığını düşünmekteyiz. Kafiye ve muhteva açısından tek farklı gazel Şihâbî’ye aittir. Hayatı hakkındaki bilgiler hayli sınırlı olan Şihâbî üzerine bir çalışma yapan Harun Yıldız, Şihâbî ve Bâkî’nin farklı devirlerde yaşadığını Şihâbî’nin nazire yazmış olabileceği hükmünün biraz zorlama olacağını söyler.³⁰ Gerek konu ve işleyiş gerek kafiye yapısı itibarıyla Bâkî’ye yazılmış bir nazire gibi görünmemektedir. Bâkî’nin bir ikileme grubunu redif olarak kullandığı tek gazelinin de bu olmadığını da göz önüne alarak zemin şiir konusunda kesin bir yorum yapamıyoruz. Böyle de olsa Bâkî’nin bu gazeli kendi dönemi ve kendisinden sonra gelen pek çok şairi etkilemiştir. Neden bu kadar meşhur olduğu sorusunu ise diğer gazeller ile mukayese ederek açıklayabiliriz. Bu da en sonunda bizi Biçimcilerin imge anlayışına götürecektir. Bir kaç örnek ile aslında şairlerin aynı mazmunlar üzerinde döndüğünü göstermeye çalışacağız.

Bu gazelerde kirpik ile -çokluğu sıralı bir duruşa sahip olması sebebiyle- asker, ordu arasında benzerlik kurulduğu görülmektedir. “Saf saf” ikileme grubu, hem asker hem kirpik hem namaz ehli için iki anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanıma müsaittir.

Şihâbî, kirpik takımını bir orduya benzetir. Sanki savaşmak için iki kolda duran asker görüntüsündedir:

Her taraftan müje kat kat yine gösterdi alay
Turdı cenk eylemege san iki leşker saf saf (G.167-2)³¹

Bâkî’ye göre de kirpik takımını saf saf dizen fitne çıkaran yan bakıştır. Yine kirpiğin bu duruşu saf saf savaşa giden mızrak atıcıları hatırlatmaktadır:

Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf
Güyyâ cenge turur nîze-güzârân saf saf (G.229-1)

²⁹ 17. yüzyılda; şairlerin %30’unu oluşturan 7 şairin bu redifi kullandığını görüyoruz. Feridî, Nahîfî, Sa’dî, Şühî, Ayıntablî Hâfız, Mezâkî ve Âşık Ömer “saf saf” redifiyle gazel yazan şairlerdir. 18. yüzyılda yazılan şiirler %17 kadardır. “Saf saf” redifini kullanan 4 şair, Kânî, Selâmî, Sürûrî, Fasihî’dir. 19. yüzyıla baktığımızda sadece %13, yani 3 şair bu redifi kullanır. Bunlar; Hâfız Mehmed Sebâtî, Muhammed Şâkir ve Aşkî’dir. “Saf saf” redifli 28 şiirin 25’i gazel, 3 tanesi de tahmis türünde karşımıza çıkmaktadır. Şiirlerin 26 tanesi Remel bahrinin Fe’ilâtûn/ Fe’ilâtûn/ Fe’ilâtûn/ Fe’ilûn kalıbıyla yazılmıştır. Sadece Mezâkî ve Âşık Ömer, Recez bahrinin Mefâilûn/ Mefâilûn/ Mefâilûn/ Mefâilûn kalıbıyla yazmıştır.

³⁰ Cem Sultan devrini idrak etmiş (1459–1495) bir şairin zaman bakımından belki Fuzûlî’ye yetişmesi imkân dâhilindedir de, 1600 yılında vefat eden bir Bâkî’ye nazire yazabileceği kanaatimizce mantığa biraz ters düşmektedir. Şiirlerinde ismini zikrettiği Şâhidî, Leâlî, Cem Sultan gibi şairlerle çağdaş olduğu anlaşılan Şihâbî ile ilgili yukarıda temas edilen ipuçlarını bir yana bırakarak onu bir 17. asır şairi olarak kabul etmek bile başka bir problemle karşı karşıya kalıyoruz ki o da hayli şöhretli olan Fuzûlî ve Bâkî gibi iki şaire nazire yazan birinin nazire mecmualarında şiirlerine, adına rastlanılmayıdır. (Yıldız, 1999: 17)

³¹ YILDIZ, Harun, (1999), “Şihâbî Divanı ve Grameri” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Fasîhî, kirpik takımının saf saf dizilişini kaşların altında pusuya yatmış askere benzetir:
Dizilmiş zir-i ebrûsında müjgân-ı siyeh saf saf
Kemân ber-dûş olup turmuş kemîn-gehde sipeh saf saf (G.202-7)³²

Hasan Ziyâî, kirpiklerin kaşa doğru saf saf duruşunu, mihraba karşı saf tutan Müslümanlara benzetir:

Kaşına karşı dizilmiş niçe müjgân saf saf
Karşı mihrâba turur sanki müselmân saf saf (G.213-1)³³

‘Ulvî, güzellik camisi içerisinde, sevgilinin kaş mihrabını gören irfan ehlinin saf saf secdeye varmasında şaşılacak bir durum olmadığını söyler:

Gördiler câmi’-i hüsn içre kaşun mihrâbın
Secdeye varsa n’ola zümre-i ‘irfân saf saf (G.282-2)³⁴

Şihâbî de namaz kılanların, sevgilinin kaşının düşüncesiyle mescide gittiği vakit saf saf secde edeceğini düşünür:

Mescide varsa kaşun fikri-y-ile ehl-i namâz
Secde ol kûşe-i mihrâba iderler saf saf (G.167-3)

Ayıntablî Hâfız’ın gazelinde de “kaş mihrabına karşı saf saf namaz kılma” kurgusu vardır:
Kaşı mihrâbına karşı n’ola el bağlasalar
Fikr-i ruhsâr ile kalbi safâlar saf saf (G.151-3)³⁵

Sevgilinin yüzü âşıkların Kâbe’si gibidir. Vahdetî’nin beytinde kaş-mihrap ilişkisi olmasa da saf saf namaza durma motifi vardır:

Vechüne kılma teveccüh nola kıblem ‘uşşâk
Ka’beye karşı turur leşker-i îmân saf saf (G.62-2)³⁶

Bâkî, iki yanda salınan servilerin, gül bahçesi yolunda sevgiliyi seyretmek için saf saf durduğunu söyler:

Seni seyr itmek için reh-güzer-i gül-şende
İki cânibde turur serv-i hurâman saf saf (G.229-2)

Bâkî’nin, kendisini sürekli tekrar ettiğini söylediği Ümidî de benzer bir kurgu ile karşımıza çıkar. Anlam farklı olsa da beytin yapısında görülen müştereklik fazladır.

Seni seyr itmek için râh-ı ser-i kûyunda
Şekl-i sâhilde turur eşk-i yetimân saf saf (G.100-5)³⁷

Ferîdî’nin beyti ise Bâkî ve Ümidî’nin beyitlerinden harmanlanmış gibidir:
Nâle-i ‘âşıkâ handân durur ol kâmeti serv
Reh-güzârında durur dîdesi giryân saf saf (G.145-4)³⁸

Beyitlerde ağlayan göz motifiyle ilgili de müştereklikler vardır. Bâkî ve Behiştî’nin beyitlerinde, cami içinde ağlayan gözün, bir su dağıtıcısı gibi dolaştığını görmekteyiz:

Câmi’ içre göre tâ kimlere hem-zânûsın
Şekl-i sakkâda gezer dîde-i giryân saf saf (G. 229-5)

Ter düşer câmi’ içinde seni arar bu diyü
Görse sakkâyı gezer dîde-i giryân saf saf (G. 244-4)³⁹

³² GÖKALP, Haluk, (2001), “Fasîhî Divanı İnceleme-Metin” Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.

³³ GÜRGENDERELİ, Müberrâ, (2002), “Hasan Ziyâî Dîvânı” Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

³⁴ ÇETİN, İsmail (1993), “Derzi-zâde ‘Ulvî Hayatı Edebî Şahsiyeti ve Divanı’nın Tenkitli Metni” Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

³⁵ TUYAN, Rabia Derya, (2007), “Ayıntablî Hafız ve Divanı” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

³⁶ ÖZTÜRK, Yılmaz, (2006), “17. Yüzyıl Şairlerinden Dimetokallî Vahdetî’nin Dîvânı’nın Tenkitli Metni” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

³⁷ SELVİ, Muhammed, (2008), “Ümidî, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanı” Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.

³⁸ Mohamed L. AWAD İbrahim, (2010), “Ferîdî ve Divanı İnceleme Metin” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Bâkî'nin gazelindeki mahlas beyit bugün atasözü gibi olmuştur. Ümidî, Nahîfî, Fasîhî gibi şairler benzer şeyler söylemişlerdir. Ama hiç biri Bâkî'nin mısraı kadar meşhur olamamışlardır.

Kadrûni seng-i musallâda bilüp ey Bâkî

Turup el bağlayalar karşuna yârân saf saf (G.229-9)

Ölice halk cenâzem götürüp baş üzre

Ey Ümidî düşeler önüme yârân saf saf (G.100-6)

Be Nahîfî esicek bâğ-ı tene bâd-ı ecel

Bilüben kadrini el bağlaya hûbân saf saf (G.261-8)⁴⁰

Olıcak rûz-ı kıyâmetde Fasîhî dîvân

Hep berâber tura a'lâ ile ednâ saf saf (G.202-7)

Şiirlerin konusu arasında büyük oranda benzerlik görülmesine rağmen bazı şiirlerde çok farklı bir söyleyiş görmekteyiz. Şiirlerin konusu genellikle; aşk, aşğın halleri, sevgili üzerinedir. Ancak Selâmî'nin iki şiirinde Peygamber'in övgüsü yapılmıştır. Bâkî'nin gazelinde ise cinsellik unsurları görülmektedir.

Buradan varacağımız sonuç; Biçimcilerin söylediği gibi şiirde asıl önemli olanın içerik değil de biçimsel unsurların kullanımı olduğudur. Özellikle divan edebiyatı gibi kapalı bir gelenek içerisindeki en ayırt edici unsurun "biçim" olması Biçimci kuram ile örtüşmektedir. Bâkî'yi diğer şairlerden ayıran en büyük özelliğinde biçimsel teknikleri en verimli şekilde kullanması olduğunu görüyoruz. Zaten Bâkî de anlamdan ziyade sese kulak vermiş ve bu kubbede yalnızca hoş bir sesin baki kalacağını ifade etmiştir.

SONUÇ

Bir eseri nasıl daha iyi anlarız, gayesiyle ortaya çıkan edebiyat kuramları 20. yüzyıla beraber artık metin odaklı çalışmaya başlar. Bu yüzyılın başında ortaya çıkmış Rus Biçimciliği de edebiyatı, diğer bilimlerin gölgesinden kurtararak bağımsız bir edebiyat bilimi oluşturmaya çalışmış, edebiyattan ziyade bir metni edebî yapan spesifik nitelikler üzerinde tartışmış bir ekoldür. 1915-1930 yılları arasında Marksist düşünce tarafından susturulana kadar kısa adı Opajaz olan Şiir Dilinin Araştırılması Derneği'nde bir araya gelen, Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Yuri Tınyanov, Boris Tomaşevski, Osip Brik, Roman Jakobson gibi kader birliği yapan genç yazar ve araştırmacılar, edebiyat üzerine kafa yormuş ve bir takım kuramlar geliştirmişlerdir. Bu kuramlar çoğunlukla şiir üzerine olup roman, öykü, masal gibi diğer edebî türler ile de kuram geliştirmişlerdir. Biçimcilerin en önemli kuramı "onstranenie" adını verdikleri "alışkanlığı kırma"dır. Onlara göre insan algısının bir şeyi farkedebilmesi için alışılmışın bozulmuş olması gerekir. Şiir dili ancak bu bozulmalar ile oluşabilir. Bunu sağlayacak öğeler ise kafiye vezin, ritim gibi şiirin biçimini oluşturan unsurlardır. Şiirde ki imgeler her şairde görülebilen bir özelliğe sahip olduğu için imge de sadece bir araçtır. Biçimsel unsurların dış kabuk olduğu fikrini reddeden Biçimciler, onu muhtevadan daha değerli görmüşlerdir. Zira önemli olan şairin dil karşısındaki tutumudur. Modern çözümleme teknikleri ile divan şiirine bakmanın bazı sakıncaları olsa da bu kuramları tamamen görmezden gelmek, divan şiirini daha iyi anlamamız noktasında penceremizi daraltmak anlamına gelmektedir. Rus Biçimciliği bu uygulanabilecek makul kuramlardan bir tanesidir. Zira her ikisinin de müşterek tarafları oldukça fazladır. Divan şiiri muhtevadan ziyade biçim kusursuzluğuna önem vermektedir. Yüzyıllardır donmuş bir halde olan muhteva ikinci planda olup, şiirler duyulmak için yazılmışlardır. Bu noktada şiir dilinin ayrı bir önem kazanmış olup, şiirde ritim ve ahengi yakalamak her şairin gayesi olmuştur. Biçimcilerin kuramlarından sapma konusu da divan şiirinde görülmektedir. Bunlar algıyı kırabilmek, dikkat çekmek adına yapılmış hamlelerdir. Şairlerinin bu dil ve muhteva konusundaki sapmaları yedi asırlık bir gelenek içinde çok şairde görülmektedir. Günlük yaşamın deforme edilmesiyle oluşturulmuş şiirler ise geleneğin değişmez kuralıdır. Bu yüzden divan şiiri sosyal hayattan kopuktur şeklindeki eleştirilere maruz kalmıştır.

Biçimcilerin kuramlarını daha somut bir şekilde görmek için seçtiğimiz Bâkî'nin "saf saf" redifli gazeli, biçimsel nitelikleri ile berceste olmuş bir gazeldir. Baskın öğesi olan redif gazelin içeriğini de belirleyici bir misyon üstlenmiştir. İkillemeler ile oluşturulmuş bir redif olması şiirin ritim ve ahengini arttırmıştır. Aynı redifte yazan diğer şairleri de konuya dahil ettiğimiz zaman ulaştığımız sonuç biçimsel

³⁹ AYDEMİR, Yaşar, (2000), "*Behiştî, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni*" M.E.B Yayınları, Ankara.

⁴⁰ AYPAY, A. İrfan, (1992), "*Nahîfî Süleyman Efendi Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Divanı'nın Tenkidli Metni*" Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya, 1992.

güzelliğin anlamdan daha da önemli olduğu ve Biçimcilerin dediği gibi biçimin sadece bir dış kabul olmadığıdır.

KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan, (2006), *“Şiir Dili ve Türk Şiir Dili”* Ankara: Engin Yayınevi.
- AKSOY, Nazan, (1996), *“Batı ve Başkaları”* İstanbul: Düzlem Yayınları.
- AKÜN, Ömer Faruk, (2014), *“Divan Edebiyatı”* İstanbul: İsam Yayınları.
- AYDEMİR, Y; ÇELTİK, H, (2009), *“Gazelerde İkileme Redif ve İkileme Kaftıye”* Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/2 Winter.
- BRİK, Osip, (1995), *“Ritim ve Sözdizim”* (Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri Editör: Tzvetan Todorov, Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EICHENBAUM, Boris, (1994), *“Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği”* (Çev: Sedat Umran) Ankara: Yaba Yayınları.
- DİLÇİN, Cem, (2011), *“Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler”* İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- (2010), *“Fuzûlî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler”* İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- EAGLETON, Terry, (1990), *“Edebiyat Kuramı”* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜZ, Nükhet, (1987), *“Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme: Verlaine'in Fêtes Galantes'ı”* Dilbilim VII, İ.Ü. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yay. s. 83-99
- HORATA, Osman, (2011), *“Necâî Bey'den Bâkî'ye Döne Döne”* (Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Editör: Mustafa İsen) Ankara: Grafiker Yayınları.
- İPEKTEN, Haluk, (2010), *“Bâkî, Hayatı, Sanatı Eserleri”* Ankara: Akçağ Yayınları.
- JAMESON, Fredric, (2000), *“Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü/Dil Hapishanesi”* (Çev: Mehmet H. Doğan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KUŞ, Pınar, (2005), *“Rus Biçimciliği Üzerine Bir Araştırma”* Yüksek Lisans Tezi Ege Üniversitesi, İzmir.
- KÜÇÜK, Sabahattin, (1994), *“Bâkî Divanı”* Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları
- MORAN, Berna, (2002), *“Edebiyat Kuramları ve Eleştiri”* Ankara: İletişim Yayınları.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer, (2012), *“Osmanlı'nın Görsel Şiirleri”* İstanbul: Kesit Yayınları.
- ŞKLOVSKİ, Viktor, (1995), *“Teknik Olarak Sanat”* (Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri” Editör: Tzvetan Todorov, Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TODOROV, Tzvetan, (1995), *“Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri”* (Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TOMAŞEVSKİ, Boris, (1995), *“Dize Üstüne”* (Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri” Editör: Tzvetan Todorov, Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TÖKEL, Dursun Ali, (2007), *“Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”* Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3 Summer.