

## “ATEŞ” REDİFLİ İKİ MATLA BEYTİNİN KARŞILAŞTIRMALI TAHLİLİ<sup>1</sup>

*A Comparative Analytical on Two Matla Couplets with “Fire” Redif*

### ÖZET

Bu makalede insanlık tarihine çok önemli bir değişim ve ivme kazandıran unsurlardan biri olan “ateş” unsurunun Divan şairlerince, Şehrî ve Şeyh Gâlib’in iki matla beyti çerçevesinde, nasıl algılandığı üzerinde durulmuştur.

Ateş, insanoğlunun sadece sosyal hayatının değil, aynı zamanda kültür/sanat hayatının da vazgeçilmez bir unsurudur. Sanatçı/şair kendini ifade etme aşamasında ateş unsurunun çeşitli çağrışımlarını dikkate almış, ona farklı fonksiyonlar yüklemiş, çeşitli duygu ve düşüncelerini ateş imajı aracılığıyla dile getirmiştir.

Makalede öncelikle ateşin mitoloji, felsefe ve inanç gibi yönlerden değerlendirilmesi, daha sonra çok genel bir şekilde kimi Divan şairlerinin ateşi algılayış biçimleri üzerinde durulmuş, en sonda da Divan şiirimizin farklı yüzyıllarda yaşamış iki şahsiyetinin (Şehrî ve Şeyh Gâlib) “ateş” redifli iki matla’ beytinin çeşitli açılardan karşılaştırmalı tahlil denemesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:**Şehrî, Şeyh Gâlib, Divan Şiiri, Ateş, Tahlil.

### ABSTRACT

In this article, the element of fire, being perceived as one of the elements through which human history gains a very significant alteration and acceleration, is studied within the framework of two *matla* couplets by the poets of Divan Poetry, Şehrî and Şeyh Gâlib.

Fire is an indispensable element of man’s life, not only of the social but also that of cultural/artistic life. Artist/poet at the phase of expressing himself takes various evocations of the fire element into consideration, attributes it different functions, and depicts his miscellaneous emotions and ideas through the fire image.

In this article, primarily, fire is evaluated in several aspects such as mythology, philosophy and faith; later, the way of perceiving fire by some Divan Poets is deliberated in a general way, and consequently; analytical assey is performed in various aspects of two *matla* couplets with “fire” *redif*, written by two figures (Şehrî and Şeyh Gâlib) of the Divan Poetry, who lived in different centuries.

**Key Words:** Şehrî, Şeyh Gâlib, Divan Poetry, Fire, Analysis.

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr. Şener DEMİREL, Ateş Redifli İki Matla Beytinin Karşılaştırmalı Tahlil Denemesi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Fırat University Journal of Social Science, C.10 Sayı 2, 65-89, 2000

Dil âteş dil-ber âteş hüsn-i nezzâre-güdâz âteş  
Ne mümkün vuslat olmak ‘âşika nâz u niyâz âteş  
**Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi, 17. yüzyıl)**

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş  
Semender-tiyetân-ı ‘aşka besdir lâlezâr âteş  
**Şeyh Gâlib (18. yüzyıl)**

### **Kapsam**

Bu makalenin kapsamını,17. yüzyıl Divan şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi) ile 18. yüzyıl Divan şairlerinden Şeyh Gâlib’in “âteş” redifli iki matla beytinin karşılaştırmalı tahlili oluşturmaktadır. Karşılaştırmaya esas olan konu, iki beyit arasında çeşitli noktalarda (biçim ve içerik ) tespit ettiğimiz benzerlik ve farklılıklardır.

### **Metod**

Bu çalışmanın metodu, Ferdinand de Saussure’nin dilbilim konusunda ortaya koyduğu “eşzamanlı” ve “artzamanlı(tarihsel)” karşılaştırmalı edebiyat inceleme yöntemlerinden “artzamanlı” karşılaştırmalı edebiyat inceleme yöntemidir(Tepebaşı, 1998:45). Bu çerçevede önce her iki şairin kısa biyografisi verilecek, sonra makalenin temel noktası olan “âteş” üzerinde mitolojiden felsefeye, inançlardan Divan şiirine kadar tespit ettiğimiz çeşitli tespit ve değerlendirmeler ile örnek beyitlerle konunun alt yapısı kurulacaktır. Daha sonra da esas konu üzerinde biçim ve içerik açısından tespit, değerlendirme ve tahliller yapılacaktır.

### **Amaç**

Artzamanlı/tarihsel karşılaştırmalı edebiyat incelemesi çerçevesinde aynı kültürün (Divan edebiyatı), aynı üslûbun (Sebk-i Hindî), aynı coğrafyanın (Osmanlı İmparatorluğu) ve aynı dinin (İslâmiyet) içinde doğmuş, yetişmiş ve şair olarak kendilerini ispatlamış (her ne kadar aralarında yüz yıldan fazla bir süre olsa bile) iki şahsiyetin (Şehrî ve Şeyh Gâlib) iki beyti inceleme ve değerlendirmeye tâbi tutularak, yüzyıl içinde ne tür bir şiir anlayışının ve değişiminin meydana geldiği ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

### **A. Şairler Hakkında Kısa Bilgiler**

Asıl adı Mehmed Çelebi olan 17. yüzyıl şairlerinden Şehrî (ö.1660), Malatya’da

doğmuş, eğitimini İstanbul’da tamamlamış, bir süre Nef’î’den ders almıştır. Bu nedenle şiirlerinde Nef’î’nin etkisi görülür. Hayatı sıkıntılarla(oğlunun ölümü, evinin soyulması vs.) geçen şair, bir türlü huzurlu bir hayat sürdürecektir maddî imkanlara kavuşamamıştır. Bu olumsuz durumlar şairin şiirlerine de yansımış ve ümitsizlik, keder, gam, karamsarlık gibi maddîyattan çok manevî sıkıntıları ihtiva eden temalar şiirlerinde çok çarpıcı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Şehrî, aynı yüzyılın genç yaşta vefat eden ve önde gelen şairlerinden biri olan Fehîm-i Kadîm’le çok yakın bir arkadaşlık kurmuş, bir çok noktada birbirlerini etkilemişlerdir. Şehrî’nin edebî kişiliğinden bahseden kaynakların hemen tamamı, onun şiirlerinin en belirgin özelliğinin “yakıcılık” olduğu konusunda hemfikirdirler. Şiirlerinde Sebki Hindî’nin etkisini açık bir şekilde görmek mümkündür. Bilinen tek eseri Türkçe Divanı’dır.

Divan şiirinin zirve şahsiyetlerinin başında gelen Şeyh Gâlib (d.1171/1757-ö.1213/1799) ise İstanbul Yenikapı’da doğmuştur. İlk tahsilini babası Mustafa Reşit Efendi’den almış, özellikle Farsça’yı babasında bulunan Tuhfe-i Şahidî adlı eserden öğrenmiştir. Ayrıca Hoca Neş’et’ten de ders almış, hatta ilk şiirlerinde kullandığı Es’ad mahlasını da ona adı geçen şair vermiştir. Gâlib, baba nasihatine uyarak önce devlet hizmetine girmiş; fakat kısa süre içinde bu görevden ayrılarak, kendisini Mevleviliğe vermiştir. Bu amaçla ilk iş olarak çile doldurmak için Konya’ya gitmiş; fakat vücudu bu çileyi doldurmasına izin vermemiştir. Daha sonra Çelebi Efendi’nin izniyle İstanbul’a gelerek Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Seyyid Ali Efendi’ye intisap etmiş ve onun nezaretinde 1001 gün süren çilesini tamamlamıştır. Çileden belli bir zaman sonra Galata Mevlevihanesi Şeyhliğine atanan Gâlib, Hüsn ü Aşk’ı da burada yazmıştır. Sekiz yıl süren şeyhliği sonunda yakalandığı hastalıktan kurtulamamış ve 5 Ocak 1799’da vefat etmiştir. Birçok eseri vardır. Divan ve Hüsnü Aşk mesnevisi en dikkate değer eserlerindedir.

### **B. Ateş Üzerine Genel Değerlendirme ve Tespitler**

17. yüzyıl Divan şairlerinden ve Sebki Hindî’nin başarılı temsilcilerinden biri olan Şehrî ile sadece yaşadığı 18. yüzyılın değil, bütün bir Divan şiirinin en önde gelen şairlerinden olan Şeyh Gâlib’in birer beytinden hareketle ateş imajı hakkında söylenecekler, belki de diğer Sebki Hindî şairleri (Nâilî, Fehim ve Neşâtî gibi) için de geçerli olacaktır. Bizi böylesine bir konu üzerinde yazı yazmaya sevk eden neden, Şehrî’nin ve Şeyh Gâlib’in şiirlerinde görülen ateş ve ateşle ilgili unsurların dikkatleri çekecek derecede çok olmasıydı. Doktora çalışmamızda, anasır-ı erba’dan biri olan ateş üzerinde az da olsa durmuştuk (Demirel;1999). Fakat bu konu etrafında yapılan tahlil ve

değerlendirmeler doktora tezi çerçevesinde ve çok sınırlı bir biçimde işlendiği için, konuyu müstakil bir şekilde ele almayı düşündük.

Ateş unsuru bir imaj olarak kabul edilebilir. Bu kabul çerçevesinde “imaj/imge nedir?” sorusunu cevaplandırmak gerekir. Değişik sözlük ve kişilerce tam olarak ve kesin hatlarla ortaya konulmamış olsa bile, eldeki kaynaklardan faydalanarak imajla ilgili bir takım sonuçlara ulaşmak mümkündür. Burada bir soruyu net bir şekilde ortaya koymamız gerekir. İnsanlar veya şairler niçin imaj kullanma mecburiyetini hissederler? Cevap şudur: “İnsanların lisanları bir çok şeyleri, özellikle karşılıkları bulunmayan derin his ve heyecanları ve yeni durumları, tam anlamıyla ifade etmek kudretinden mahrumdur. Bu durumlarda, anlatmak istediklerimizi gerektiği kuvvetle ifade için dinleyici veya okuyucuların bildiği bazı ortamlardan faydalanılır. Böylece bir hâl, durum ya da yaşantıdan söz eder ve bunları kullanarak yeni hâl, durum ya da yaşantıyı mümkün olduğu kadar kolay anlaşılır bir hale getiririz” (Uzmen,1970:42).

TDK Türkçe Sözlükte imaj ile ilgili olarak şu tanım yapılmıştır: “İmaj (imge) ise “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayâl, hulya”dır (TDK Türkçe Sözlük I, 1988: 701). İmge sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel özgün bir görüntünün dille aktarılışdır; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama sayılabilir (Aksan, 1999:32). İmaj, psikolojide “bir şeyin insan zihninde temsili (yeniden yaratılmış bir sureti) bir hatırası, geçmişe ait bir duygu veya düşüncenin izidir”(Wellek-Warren,1983: 248). Wellek-Warren, imajları duyu organlarıyla ilgili imajlar, renk imajları, bağlı imajlar (herkesin anlayabileceği), serbest imajlar (insandan insana farklılıklar gösteren veya herkesin anlayamayacağı) gibi değişik açılardan tasnif etmiştir. (Wellek-Warren,1983:249 ) Henry Wells de imajları kendine göre yedi gruba ayırmaktadır: Süsleyici, batık, şiddetli, radikal, yoğun, geniş veya yaygın ve coşkun veya zengin(Wellek-Warren, 1983:271 ). Bu arada Uzmen, tabiat imajlarının hayal kırıklığı, ümitsizlik, ıstırap ve içe doğan felaket habercilerini ifade etmek için kullanılabilindiğini belirtmektedir (Uzmen,1970:58). Ateşin de tabiatın bir parçası olduğu düşünülürse ateş ile ıstırap arasında yakın bir ilgi kurulması söz konusu olabilir. İmajın ne olduğunu kısa bir şekilde belirttikten sonra ateşin imaj olarak değerlendirilmesi konusuna gelebiliriz.

Öncelikle ateş ile ilgili imajların hemen hepsinin ortak paydasının ısı ve renk olduğunu belirtmek gerekir. Ateşin temel özelliği esasında ısısından kaynaklanan yakıcılığıdır. Bu yakıcılık hem maddî hem de manevî nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Bachelard, “Işık renk itibarıyla ateşle paralellik taşısa da yakıcılık açısından farklılık arz eder” diyerek ateş ile ateşe fizikî açıdan benzerlik gösteren ışık arasındaki ilgiye dikkat çeker(Bachelard,1995:46). Wellek, “bir şairi kadın, din, ölüm ve uçaklar gibi konulardan

hangisinin daha çok meşgul ettiği de onun şiirlerindeki imajlarla ilgili olabilir”, der (Wellek-Warren,1983:283). Makalemize konu olan Şehrî ve Şeyh Gâlib’in beyitlerinde dikkatimizi çeken ateş imajının arka plânında ıstırapın önemli bir yer tuttuğunu ileri sürebiliriz. Çünkü “ateş” sadece makaleye konu olan beyitlerde değil, aynı zamanda her iki şairin hemen bütün şiirlerinde çok belirgin bir şekilde kendisini göstermektedir. Şeyh Gâlib’in gazelleri yanında “Hüs n ü Aşk” mesnevisinde çizilen çeşitli ateş tabloları ve Şehrî’nin başta “şu’le” redifli kasidesi ile “âteşdür” redifli gazelleri dikkate alındığında yukarıdaki sözlerimiz daha yerli yerine oturacaktır.

Yukarıda her iki şairin şiirlerinde göze çarpan “ateş” imajının arka plânında belli bir ölçüde ıstırapın olduğu belirtildi. Bu ıstırapın kaynağı üç şekilde karşımıza çıkmaktadır: Birincisi şairlerin kendi hayat çizgileri içerisinde başlarından geçen birtakım acı olayların sonucunda yaşadıkları ıstırap. İkincisi temsilcisi oldukları Sebki Hindî’nin temel özelliklerinden biri olan ıstırap teması. Üçüncüsü de aşk. Çünkü “ öyle imajlar vardır ki bunlar belli bir çağın veya bütün dünyanın eski ve yeni bütün yazarlarına mahsustur. Meselâ aşk her devirde ateşe, aleve benzetilmiştir (Uzmen, 1970:48). Şehrî’nin bir beytinden ve Şeyh Gâlib’in de “ateş” redifli gazelinin matla beytinden yola çıkarak yapacağımız araştırma ve incelemeler sonucunda şairlerin kullandığı ateş imajı aracılığıyla ruhlarının derinliklerinde meydana gelen ıstırapı yakalayabiliriz. Buradaki amaç, ateş imajından hareketle şairlerin edebî kişilikleri/ şahsiyetleri hakkında birtakım sonuçlara ulaşmaktır.

Ateş, bir bakıma, şairlerin iç dünyalarında yaşadıkları dalgalanmaların dışı vurumu olarak da kabul edilebilir. Çünkü “bir şairin imajları onun kişiliğini ortaya koymaktadır” (Wellek-Warren,1983: 286). O zaman şair neden dışı vurum aracı olarak ateşi seçmiştir de başka bir unsuru seçmemiştir? Bunun bir nedeni olsa gerek? İşte bu nedeni ortaya çıkarmak için öncelikle ateş üzerinde durmak ve âteşle insan arasındaki ilişkinin boyutlarını ortaya koymak gerekir. Ancak amaç, başta da belirtildiği gibi, Şehrî ve Şeyh Gâlib’in beyitlerinin karşılaştırmalı tahlili olduğu için, bu konu fazla ayrıntıya girilmeden, kısa başlıklar halinde işlenmeye çalışılacaktır. Bu çerçevede önce çeşitli ilkel, doğu, batı ve Türk mitolojileri, felsefeleri, sonra İslâmî inanç ve felsefe, en sonda da birkaç Divan şairinin şiirlerinden alacağımız örneklerle değerlendirmeler yapılacaktır. Böylece bu unsurun arka plânının nasıl oluştuğu, insanlarla ateş arasındaki ilginin hangi boyutlarda olduğu ortaya konulacaktır.

Batı mitolojisinde ateşle ilgili olarak akla ilk gelen Promethee’nin tanrı Zeus’un kaldığı Olympus dağından ateşi çalarak insanlara hediye etmesidir. Batı mitolojisinde ilk kadının yaratılışında toprak ve suyun yanında ateş de vardır. Tanrı Zeus, Hephaestos’a ilk

kadını yaratmasını söylemiş ve Hephaestos da balçığı ıslatarak yoğurduktan sonra, ona ruh olarak bir ateş kıvılcımı vererek ilk kadını yaratmıştır. İlk erkeğin yaratılışında ise yine bir ateş tanrısı olan Promethee ön plandadır. Promethee, ilk erkeği topraktan yaratmış, ona güneşten çalınan bir ateşle can vermiş ve toprak da su yerine gözyaşı ile ıslatılmıştır. Batı mitolojisinde (hemen bütün mitolojilerde söz konusudur) ateşle ilgili olarak dikkat çeken bir başka mit de ağzından ateşler çıkaran hayvanlarla ilgilidir. Bu mitlerdeki hayvanlar daha çok cezalandırıcı özellikleriyle ön plâna çıkarlar. Herakleitos'a göre evrenin temel maddesi ateştir. Herakleitos ateşi karışıklığın birliği, içinde bütün karışıklığın eridiği birlik olarak düşünür (Gökberk, 1985:25).

Doğu mitolojisinde de üzerinde en çok durulan unsurlardan biridir ateş. Hemen bütün mitlerde ateşin varlığı insan üstü bir durumla ortaya konulmuştur. Ateşin kıvılcımı, közü, dumanı, rengi, yanarken çıkardığı sesler, türlü efsanevi anlatımlara yol açmış; ateş bu nitelikleri ile de falcılık ve büyücülük için bir araç olarak kullanılmıştır (Tanyu, 1991:52).

Türk mitolojisinde, birçok mitolojide olduğu gibi, ateşin bulunması daha çok soğuktan korunmanın bir sonucu olarak gerçekleşmiştir. Örneğin bir efsanede “ dağlar arasında yaşayan bir oymağın soğuktan ıstırap çekmesinden dolayı, kardeşlerden biri tarafından ateşin bulunduğu anlatılıyor. Fakat ateşin nasıl bulunduğu bahsedilmiyor. Burada ateşi bulanın hem oymağın başkanı olduğu hem de “Türk” ünvanını aldığı belirtiliyor (Ögel, 1971:28).

Ateşin sadece mitolojilerde değil, sosyal hayatın içinde de önemli bir yer aldığını görüyoruz. Kimi Türk topluluklarında önemli günlerde ateşlerin yakılması, ateşe kurban verilmesi ve dualar okunması, ateşten çıkan alevlerin renklerine göre yorumlarda bulunulması (alev yeşil ise kıtlık, kırmızı ise savaş, sarı ise salgın hastalık, siyah ise Hakan'ın öleceği vb.) gibi inanışlar da söz konusudur (Uraz, 1994:166). Türk-Moğol toplulukları ateşi çok kutsal saymışlar; ateşin temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan arındırıcı olduğuna inanmışlar ve bu yüzden de ona kurban sunmuşlardır (Çoruhlu, 1998:47).

İslâmî kaynaklarda, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere, ateşle veya dört unsurla ilgili birçok ifadeye rastlamaktayız. Kur'an-ı Kerim'de yaratılışla ilgili bazı ayetlerde her canlı varlığın sudan, insanın su ve topraktan, cinlerin ise ateşten yaratıldığına işaret edilmiştir. Örneğin; “Allah, her canlıyı sudan yarattı...” (Nur, 45), “Cinleri halis ateş(maric)ten yarattı (Rahman, 15). Yukarıdaki örnek ayetler ve onların dışındaki diğer ayetlerde direkt olarak ateş kelimesi kullanılmadığı; onun yerine daha çok salsal, maric, azab gibi kelimeler kullanıldığı görülür.

Türk-İslâm literatüründe önemli bir başucu kitabı olan Marifet-nâme’de ise ateş ile ilgili olarak şu bilgilere rastlamaktayız: “Ateş, ay feleğinin altı ve hava kümesinin üstündedir. Ateşin havanın üstünde oluşunun delili ateş dumanıyla birlikte yukarılara çıkması ve görüldüğü gibi aslına dönmesidir” (Marifet-nâme;1981:25). Marifet-nâme’de insanın hayatını devam ettirebilmesiyle ateş arasında doğrudan bir ilgi kurulmuştur. “Mum yağının bitmesiyle ateş de ondan ayrılıp söndüğü gibi bedenin tabii nemliliği bitince de nefes ondan ayrılır. Ateşin sönmediği her yerde insan da nefes alır ve ölmez. Ateşin söndüğü her yerde insan da nefes almaz ve ölür (Marifet-nâme;1981:26). Marifet-nâme’de ortaya konulan görüşlerin İbn-i Sinâ’dan, dolayısıyla da Aristo’dan kaynaklandığını ileri sürebiliriz. Marifet-nâme’deki sözlerde dikkati çeken nokta, ateşin yanması veya sönmesi ile insanın nefes alması veya almaması arasındaki ilişkinin temelini her iki unsurun da (insan ve ateş) hayatiyetlerini oksijene borçlu olmalarıdır. Bu arada ateş üzerinde diğer üç unsurun, kendi özellikleri çerçevesinde, etkili olduğunu da belirtmemiz gerekir. Ateşi söndürmenin en kestirme yollarından birisi ateşin üzerine toprak ya da su dökülmesi veya bir örtü aracılığıyla havayla temasının kesilmesidir.

Ateşin kutsal bir varlık olarak kabul edilmesi, insanları kötü ruhlardan koruması, ceza unsuru olarak görülmesi ve insanların daha rahat bir yaşam sürmeleri hususunda ısınma için vazgeçilmez bir unsur olarak değerlendirilmesi hemen bütün mitoloji ve inançlarda görülmektedir. İnsanların bu gibi temel ihtiyaçları, zaman içerisinde inanç hususunda farklı inanış ve davranışların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ateş ile ilgili olarak üzerinde duracağımız esas konu, bu makalenin de bir parçası olarak kabul edilebilecek olan Divan şiiridir. Divan şiirinde ateşin kullanılışı diğer üç unsura göre daha dikkat çekici boyuttadır. Necâtî Bey bir beytinde mitolojilerde de sözü edilen âteşin temizleme özelliğini dile getirerek cisminin/bedenin gam ateşiyle yanıp temizlendiğini vurgulamıştır:

Âteş-i gamdan yanupdur pâkdür cismüm benüm  
Bil ki şol bir âh-ı âteşnâkdür cismüm benüm (Tarlan, 1992:305)

Ateş çoğunlukla âşğın çektiği aşk ıstırabının bir sonucu olarak âşğın gönlünde meydana gelmekte, nefes ile de ah şeklinde gökyüzüne çıkmaktadır. Hayâlî Bey bir beytinde,

Nâr-ı firâka yandı dil-i nâ-tüvânımız  
Gûyâ zebâne oldu o nâra zebânımız (Tarlan, 1992:157)

“Güçsüz, takatsız gönül ayrılık ateşine yandı. Dilimiz sanki o ateşe yalım oldu.” diyerek ateşi ayrılıkla özdeşleştirmiştir.

16. yüzyılın önemli şahsiyetlerinden biri olan Bâkî bir beytinde,

*F.Ü.Sosyal Bilimler Dergisi 2000 10 (2)*

Âteş-i sûz-ı firâkun bir hararet virdi kim  
Nûş ider bir demde dil deryâ-yı 'ummânı dürüst (Küçük, 1994:114)

“ayrılığın yakıcı ateşi öylesine bir sıcaklık verdi ki bir nefeste gönlüm büyük denizi içine alır, içer.” diyerek ayrılığın yakıcı ateşinin vücudunda meydana getirdiği şiddetli harareti ortadan kaldırmak amacıyla bütün bir ummanı bir nefeste içebileceğini mübalağa ile anlatmıştır.

Bâkî ayrılık ile ateş arasında benzer bir ilgiyi kurduğu aşağıdaki beyitte ise kavuşmayı su, ayrılığı da ateş olarak tasavvur etmiştir:

Bâkîye âb-ı vaslun irmez ise  
Âteş-i hecr ile yanur kül olur (Küçük,1994:199)

16. yüzyılın bir başka önde gelen şairi olan Fuzûlî, ahker/ateş ile gül arasında ilgi kurduğu bir beytinde,

Dûd u ahkerdür bana serv ile gül ey bâg-bân  
Neylem ben gül-şeni gül-şen sana kül-han bana (Akyüz ve diğerleri, 1990:136)

“Ey bahçıvan benim için duman servi, ateş de güldür. Ben gül bahçesini ne yapayım. Gül bahçesi senin külhan da benim olsun” diyor. Şair, kendisi için dûd/servi; sevgili için ise ahker/gülü istiyor. Servi vahdetin, gül ise kesretin ifadesidir. Şair gönlüne benzettiği külhanı istiyor. Gönülden çıkan âh ile külhandan çıkan duman arasında bir ilgi kurulmuştur.

Gül ile ateş arasında kurulan ilgilerden birinin çok güzel bir şekilde dile getirildiği Neşâtî Dede'nin ünlü “bile” redifli gazelinin bir beytinde ise şair,

Bâğa sensiz bakamam çeşmime âteş görünür  
Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile (Kaplan,1996:156)

“Bağa, gül bahçesine sensiz bakamam. Orada gülen/açılan güller değil, nazlı bir şekilde salınarak yürüyen serviler bile gözüme ateş gibi görünür.” diyerek gülün rengi ve şekli ile ateş arasında bir ilgi kurmaktadır.. Ancak burada vurgulanan sevgiliye duyulan özlem ya da onun ayrılığının verdiği üzüntüdür. Şair dost meclislerinden ve orada sunulan şaraptan zevk almadığı gibi bu meclislerin kurulduğu gül bahçesine bile bakamamaktadır. Çünkü bağ gözüne ateş gibi gözükmektedir. Bahçenin şairin gözüne ateş olarak görünmesi, güllerin renk ve şekil açısından ateşe benzemesinden dolayıdır. Bir başka açıdan ise sevgiliye ait güzellik unsurlarından çoğu (gül fidanının boyu, gülün kendisi, gülün açılmamış hâli olan gonca durumu ve gülün yaprakları gibi) gül bahçesinde bulunan özelliklerdir. Âşık gül bahçesine her bakışında sevgiliye ait söz konusu özellikleri görür. Âşığın baktığı her şeyde sevgiliyi görmesi, sevgili ile bütünleştiğinin, ulvî aşkın ve bu büyük aşk neticesindeki ruh hâlinin dışa yansımaları olarak kabul edilebilir.



17. yüzyılın önde gelen Sebk-i Hindî şairlerinden biri olan Nâilî bir beytinde,  
Döndürüp her gülü bir ahker-i sûzâna sabâ  
Dâğlar yakdı dil-i bülbül-i nâlâna sabâ (İpekten,1990:160)

“Sabah rüzgârı bütün gülleri alev alev yanan bir ateş kuru hâline döndürüp, ağlayıp inleyen bülbülün gönlünü dağladı, yaktı.” diyerek, rengi ve şeklinden dolayı gülü hem dâğ/yara hem de ahker-i sûzân/ateş parçası arasında bir ilgi kuruyor.

Sadece yaşadığı yüzyılın değil, bütün bir Divan şiirimizin önemli isimlerinden ve aynı zamanda bu makalenin konusunu teşkil eden beyitlerden birinin şairi olan Şeyh Gâlib, aşağıdaki beytinde kendilerini göz yaşı yakutlarına benzetir ve ateşle gönül, su ile de göz arasında ilgi kurarak ateşle sudan meydana gelen bir mücevher olarak yerlerinin, göz ve gönül olduğunu belirtir.

Yâkût-ı sirişküz yerimiz dîde vü dildir  
Âteşle sudan hâsıl olur bir güheriz biz (Kalkışım,1994:310)

Genel olarak bakıldığında dört unsurun, özellikle ateşin, divan şairlerince de sık bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu durum aynı zamanda ateşin, Divan şiirinin/şairlerinin beslendiği önemli kaynaklardan biri olduğunu da göstermektedir. Bu noktadan bakıldığında İslâmî bir geleneğin içinde yetişen şairlerin ateşi bütünüyle yukarıda verilmeye çalışılan İslâmî bakış açısıyla değerlendirdikleri görüşünü rahatlıkla ileri sürebiliriz.

Buraya kadar yapılan değerlendirme ve tespitlerden sonra Şehrî ve Şeyh Gâlib gibi şairlerin neden bu derece yoğun bir şekilde ateş üzerinde yoğunlaştıkları sorusunu cevaplayabiliriz. Bachelard, “İnsan zihninin derinliğine düşündüğü ilk nesnenin, ilk olgunun kesinlikle ateş olduğuna neredeyse eminiz,” der (Bachelard, 1995: 60). O halde şairlerin ateşe olan ilgilerinin kaynaklarından biri olarak gayr-i ihtiyârî (çeşitli çağrışımların da etkisiyle) bu unsuru düşünmekten kendilerini alıkoyamadıklarını ileri sürebiliriz. Kuşkusuz bu, “neden diğer şairlerde bu yoğunlukta değildir?” şeklinde bir soruyu akla getirebilir. Bu soruya cevap verirken şairlerin yaşamak zorunda oldukları acı olayları ve etkisinde kaldıkları üslûbu hatırlamak gerekir. Hem Şehrî hem de Şeyh Gâlib farklı yüzyılların insanları olmalarına rağmen aynı duyuş ve yaşayıştan ilham almışlardır. Şairlerin başlarından geçen acı olaylar, onların ruh dünyalarında derin izler bırakmıştır. Zaman içerisinde bir türlü üstesinden gelemedikleri veya uzun süre etkisinde kaldıkları bu acı olaylar bir şekilde canlanacak, şiirlerinde hayat bulacaktır.

Yukarıda Şehrî’nin kısa da olsa hayatından bahsederken oğlunu kaybettiğini, evinin soyulduğunu ve bir türlü rahat bir hayat yaşayacak maddî imkâna kavuşmadığını belirtmiştik. Bunlar içerisinde hiç kuşkusuz şairi derinden etkileyen oğlunun ölümü olsa

gerek. Evlat acısı ateşini yüreğinde yaşayan bir şairin bu ateşi körükleyecek daha başka acı olayları yaşaması karşısında duyarsız kalması, şiirlerinde bunun etkisini hiçbir şekilde yansıtmaması pek de normal bir durum değildir. Tabii ki şairin etkisinde kaldığı bir üslûp da var. 17. yüzyılın bütün bir devlet ve toplum hayatını ters yüz eden olumsuz seyri, ister istemez şairleri de etkilemiştir. Bu ve bundan sonraki yüzyılın kimi şairlerinin içe dönüşlerinin önemli bir sebebi de budur. Şehrî ile ilgili olarak ortaya konulan değerlendirmelerin benzeri Şeyh Gâlib için de geçerlidir. Zayıf, çelimsiz bedeni, Konya'daki çilesini tamamlayamaması, Galata Mevlevihanesi postnişini iken III: Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultan'a âşık olduğuna dair çeşitli iddialar ve genç yaşta ölümünün arkasından sıralanan çeşitli sebepler, gerçekte şairin pek de rahat ve huzurlu bir hayat yaşamadığını göstermektedir. Hüsn ü Aşk'ı ortaya çıkaran ve eseri neredeyse bir "ateş tablosu" olarak algılamamıza neden olan etkenlerden birkaçı bunlar olsa gerek

### C. Beyitlerin Karşılaştırmalı Tahlili

#### Ahenk Unsurları

##### a. Vezin

Her iki beyit de aruzun hezec bahrinde (dört mefâ'îlün ) yazılmıştır. Hezec bahrinin bu müsemmen kalıbı divan şairlerinin en çok tercih ettikleri vezinlerden biridir. Şehrî, vezni oluşturmak için üç yerde imale yapmıştır:

Dil âteş dil-ber âteş hüsn-i nezzâre-güdâz âteş  
Ne mümkün vuslat olmak 'âşika nâz u niyâz âteş

İmalelerden ikisi "nezzâre ve âşika" kelimelerinin son hecesinde, diğeri de "nâz u niyâz"daki "atıf vavı"ndadır

Şeyh Gâlib ise bir yerde, med (cûybâr) kelimesinin ilk hecesi olan "cûy"da, ve bir yerde de tiynetân-ı aşka tamlamasının izafet kesresinde imale yapmıştır.

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş  
Semender-tiyetân-ı 'aşka besdir lâlezâr âteş

İzafet kesresinde ve atıf vavında yapılan imalenin vezin gereği hem kısa hem uzun olarak okunabilmesi, vezin kusuru olarak değerlendirilmemiştir (Horata, 1998:51).

##### b. Redif

Redif şiirde ahengi sağlayan unsurların başında gelir. "Redifli olan bir şiirin kendine mahsus bir özelliği olduğu inkâr edilemez. Meselâ, redifli güzel bir gazelin matlaı okunduğu zaman, onu takip eden beyitlerde redifin, nasıl bir ustalıkla tekrar edildiğini görmeyi insan arzu eder. Redif tekrar ettikçe, bu teşvik artar. Redifsiz şiirde

ise, bu hal bulunmaz. Onda yalnız kafiye zevki vardır. Halbuki insana, redifli şiir söylemek, redifsiz şiir söylemekten kolay gelir. Çünkü mazmunları redif çekici hale getirir. İnsan da bunun cazibesine kapılır gider.” (Muallim Naci :95) Karşılaştırmaya tâbi tuttuğumuz söz konusu iki beyitte redif olarak seçilen kelime “ateş”tir. Bu kelime aynı zamanda beytin/gazelin anlam bakımından hareket noktasıdır. Her iki şair de şiiri bu kelime üzerine kurgulamışlardır. Wellek’in “iyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ vardır” (Wellek1983:230) sözünden hareket ettiğimizde bir bakıma beyitlerdeki âteş kelimesi ile diğer kelimeler arasındaki ilginin ne derece başarılı bir şekilde bir araya getirildiğini de görmüş oluruz. Bu konuyla ilgili tespit ve değerlendirmeler, tekrara düşmeme endişesinden hareketle, “Beyitlerin Tahlili veya Muhtevası” başlığı altında verilmiştir.

Her iki beytin redifi “ateş” kelimesidir. Redif durumundaki bu kelime sadece kendine mahsus yerinde değil özellikle beyitlerin birinci mısraında birkaç kez tekrarlanmıştır. “Ateş” kelimesinin her bir tekrarında bir unsurun tanımı yapılmış ve aynı zamanda daha çarpıcı bir şekilde vurguyu/etkiyi üzerine toplamıştır.

### c. Kafiye

Âhenk unsurlarından biri olan kafiye iki beyitte farklı heceler üzerine kurulmuştur. Şehrî’nin beyti matla beyti olduğu için bu konuda yapacağımız karşılaştırma ne yazık ki sınırlı olacaktır. Şehrî’nin beytinde “-güdâz/niyâz” kelimelerindeki “âz” sesleri ile zengin kafiye, Şeyh Gâlib’in beytinde ise “cûy-bâr/lâlezâr” kelimelerindeki “âr” seslerinde zengin kafiye yapılmıştır. Her iki beyitteki kafiyeli kelimeler köken itibarıyla Farsça’dır.

Şehrî’nin beytindeki kafiyenin revî harfî “Z/Ze”, Şeyh Gâlib’in beytindeki kafiyenin revî harfî ise “R/Rı”dır. Her iki harf Divan şairleri tarafından çok sık bir şekilde kullanılmıştır (Akkaya, 1996:21; Pala, 1996:121). Örneğin Şehrî’nin 133 gazelinin 23’ünde “r”, 16’sında ise “ze” sesi kullanılmıştır (Demirel, 1999:125).

### d. Tekrarlar

Her iki beyitte tekrarlanan kelime “ateş”tir. Ateş kelimesi redif olarak kullanılmasının yanı sıra, özellikle beyitlerin birinci mısralarında dikkat çekici bir şekilde tekrarlanarak, anlamın bu kelime üzerine kurulduğunun işaretini de vermektedir. “Mimaride, resimde, heykelde, dekoratif sanatlarda, musikîde olduğu gibi, edebiyatta da bir motifin, bir sesin, bir ifade tarzının muayyen veya gayri muayyen aralıklarla tekrarı, insan üzerinde büyüleyici bir tesir bırakır. Zaten sanat da bir çeşit büyü değil midir? Bütün sanatlar tekrarın bu tesirinden faydalanırlar (Okay,1990:36). Ateş kelimesinin yanı sıra Şeyh Gâlib’in beytinde “gül” kelimesinden türeyen “gül-bün” ve “gül-şen”

kelimelerinde bir tekrar görülmektedir. Şehrî’de ise “dil” ve bu kelimedenden türeyen“dil-ber” kelimesinin kullanımıyla bir ses tekrarı yapılmıştır.

## **2. Kelime ve Tamlamalar**

Her iki beytin kelime hazinesine bakıldığında, Şehrî’nin beytinde on altı, Şeyh Gâlib’in beytinde ise on dört kelime bulunmaktadır. Söz konusu kelimelerin büyük bir çoğunluğu isim soyludur. Şehrî’de; dil, dil-ber, âşık, nâz, niyâz ve âteş, Şeyh Gâlib’de ise; gül, gül-bün, gül-şen, cûy-bâr, lâlezâr ve âteş kelimeleri isim soyludur. Her iki beytin böylesine ağırlıklı bir şekilde isim soylu kelimelerden oluşması beyitlerin tarifî bir üslûbun ifadesi olarak bir araya getirildiğini göstermektedir. Şehrî’deki isimlerin çoğunluğu soyut (dil, nâz niyâz, vuslat ve hüsn-i nezzâre-güdâz), Şeyh Galib’teki isimler ise somut (gül, gülbün, gülşen, lâlezâr, cûybâr ve âteş) özelliktedir. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: Şehrî soyut kelimelere yer vererek daha çok iç dünyaya, psikolojiye dayanan bir söylemi tercih etmiştir. Şeyh Gâlib ise somut nitelikteki ve özellikle tabiatın birer parçası durumundaki kelimelere yer vererek tabiat ile iç dünya arasındaki hayâller zincirini bu eksene oturtmuştur. Her iki beyitteki kelimelerin bağlantı noktası ise âteştir.

Tamlama hususunda ise her iki beyitte de birer tamlama bulunmaktadır: Şehrî, hüsn-i nezzâre-güdâz(bakış eriten, yakan güzellik) sıfat tamlaması, Şeyh Gâlib ise, semender-tiyetân-ı aşk( aşkın semender yaradılışları)isim tamlamasına yer vermiştir.

## **3. Kuruluş**

Karşılaştırmaya konu olan beyitler öncelikle isim cümleleriyle ve çok kısa ve kesin ifadelerle kurulmuştur. Dil âteş (gönül ateştir, ateşe benzemektedir, aşk ateşi burada yanmaktadır); dil-ber âteş (dilber/sevgili ateştir, âşığın aşk ateşi dil-ber/sevgili kaynaklı ateşle yanmaktadır.); hüsn-i nezzâre-güdâz âteş (bakış eriten güzellik ateştir, sevgilinin güzelliği âşığın bakışlarını eritmektedir); nâz u niyâz âteş ( hem sevgilinin âşığa karşı takındığı nâz hem de âşığın sevgiliye kavuşmak için niyaz içinde olması ateş gibidir ve her iki kişiyi de yakmaktadır.)

Gül âteş ( gül hem rengi hem de şekli itibariyle ateştir); gülbün âteş ( gülün bulunduğu gülbün/fıdan gülden dolayı ateşe benzemektedir); gül-şen âteş (gülün ateş olarak tahayyül edildiği bir durumda güllerin bulunduğu ortamın da ateş olması kaçınılmazdır); cûy-bâr âteş ( bütün bir tabiat ortamının ateş olarak tahayyül edildiği ortamın bir parçası olan cûy-bâr/ırmak da nasibini alacak ve tabiatın bir yansıması sonucu ırmak da ateş olarak görünecektir) ve lâlezâr âteş (lâle bahçesi, gül bahçesi gibi renk ve şekil yönüyle ateşe benzemektedir). Söz konusu isim cümleleri, kısa ve kesin yargı bildiren ifadeler, şairlerin içinde buldukları psikolojik durumu net bir şekilde

yansıtmaktadır. Ayrıca her iki beyitte hem ağır hem de vurgunun ön plâna çıktığı bir söyleyiş söz konusudur.

Her iki beyitte, yukarıdaki isim cümlesi, kısa ve kesin yargılardan oluşan söyleyişin yanında, Şehrî’de “ne mümkün vuslat olmak”, Şeyh Gâlib’de ise “semender-tiyetân-ı aşka besdür” şeklinde ve beyitlerin ikinci mısralarında yer alan ve fiil cümlesi olarak kurulan cümle yapıları da bulunmaktadır.

Bu konuyla ilgili olarak söylenmesi gereken son sözler her iki beytin devrik cümle yapısıyla kurulmuş olmasıdır. Devrik cümle kuruluşu gerçekte Divan şairlerinin temel tercihlerindedir. Devrik cümle yapısı her ne kadar sık kullanıldığı zaman üslûba zarar veriyorsa da, Divan şairleri aruz, mısraın ahengini sağlama, ses örgüsünü ve müzikaliteyi yüksek tutma gibi endişelerden hareketle, usta bir şekilde bunun üstesinden gelmeyi başarmışlar ve söyleyişi monotonluktan kurtarmışlardır.

#### 4. Edebî Sanatlar

Edebî sanatlar açısından bakıldığında; her iki beyte damgasını vuran edebî sanat teşbihtir (teşbih-i tevsîye, yani benzetilen tek, benzeyen birden fazla) ve çok kısa/kesin çizgilerle yapılmıştır. Benzetilen olarak seçilen unsur her iki beyitte de âteştir: Şehrî’de dil, dil-ber, hüsn-i nezzâre-güdâz, nâz ve niyâz; Şeyh Gâlib’de ise gül, gülbün, gül-şen, cûy-bâr ve lâlezâr kelimeleri âteşe benzetilmiştir. Şeyh Gâlib’de bir diğer teşbih unsuru “semender-tiyetân-ı aşka” (aşkın semender yaradılışlılarına) tamlamasında bulunmaktadır. Bu tamlamada dolaylı olarak âşık ile semender arasında bir ilgi kurulmuştur. Bir başka ifadeyle bu tamlamada açık istiare vardır diyebiliriz. Şehrî, benzetmeleri genellikle “soyut-somut”(dil=âteş, hüsn-i nezzâre-güdâz=âteş, nâz =âteş ve niyâz=âteş), Şeyh Gâlib ise “somut-somut”( gül=âteş, gülbün= âteş,gül-şen= âteş, cûy-bâr= âteş ve lâlezâr= âteş) ilişkisi içinde verilmiştir.

Şehrî’de birinci mısradaki dil ile ikinci mısradaki niyâz ve birinci mısradaki dil-ber ile nâz kelimeleri arasında gayr-i müretteb leff ü neşr sanatı vardır. Şeyh Gâlib’de ise özellikle birinci mısradaki dört unsurdan biri olan âteş kelimesiyle cûy-bârın(ırmak/su) kullanılması tezat sanatını oluşturmuştur.

#### 5. Beyitlerin Tahlili Veya Muhtevası

“Âteş” redifli gazellere 15. ve 16. yüzyıl Divan şairleri (Necâtî Bey, Ahmed Paşa, Sabâyî, Visâlî, Le’âlî, Kandî, Revânî, Derûnî, Sâfî Bey, Ruhsârî, Lâmi’î Çelebi, Şevkî, Rûhî, Ferruhî, Mu’idî, Kemâlpaşazade, Mesîhî, Mihrî Hatun, Mâtemî, Muhibbî, Rızâyî,

Garîbî, Hayâlî Bey, Şükri, Nevâyî, Usûlî, Meylî, Edirneli Nazmî, Figânî, Gedâyî, Merdî, Sürûrî, Bursalı Rahmî, ve Niyâzî<sup>2</sup>'nin şiirlerinde rastlamaktayız. Pervâne Bey Mecmuası'nda tespit ettiğimiz söz konusu şairlerin gazelleri her ne kadar bu makalenin kapsamı dışında ise de, bu gazeller, özellikle, tekrar ve paralellik gibi yönlerden incelendiğinde, ne Şehrî'nin ne de Şeyh Gâlib'in şiirine benzemektedir. Şehrî'nin ve Şeyh Gâlib'in şiirleri hem hayâl ve duygu hem de yukarıda belirtilen tekrar, paralellik ve imaj açılarından diğerlerinden gayet sanatkârâne bir üslûpla söylenmiştir. Yukarıdaki sözlere delil olması açısından Pervâne Beg Mecmuası'ndan birkaç örnek beyit aşağıda verilmiştir:

**Örnek beyitler:**

Doludur zülfün ucundan cemâlünle cihân âteş  
Giceyle olıcak halka katı eyler ziyân âteş (Necâfî Bey)  
Gönül şehrine urdı bir meh-i mihrbân âteş  
K'anun her şeb şerârından dolar hep âsmân âteş (Visâlî)  
Ezel subhında âhumdan yakubdur âsmân âteş  
Ebed şâmına dek her dem yakar andan cihân âteş (Revânî)  
Ruhundan gönlüme salup bu çeşm-i hûn-feşân âteş  
Duyuldu mâcerâ lâ-büdd suda olmaz nihân âteş (Niyâzî)  
Şerâr-ı nâr-ı aşkundan olupdur cism ü cân âteş  
Has u hâşâki irişse yakar virmez âmân âteş (Usûlî)

Yukarıdaki beyitlerde de görüldüğü gibi bütün beyitlerin redifi "ateş"tir. Ancak Şehrî ve Şeyh Gâlib'deki tekrarlara dayalı benzetmeler ve imajlardan yoksun oldukları da çok açık bir şekilde görülmektedir.

Şeyh Gâlib'in beytinin/gazelinin Şehrî'nin müfred/beytine nazire olup olmadığı konusunda kesin bir bilgimiz yok. Ancak her iki beyitte karşımıza çıkan birtakım benzerliklerden yola çıkarak Şeyh Gâlib'in bu beyte nazire yazdığını söyleyebiliriz. Bu arada redif, vezin ve söyleyiş açılarından, Şehrî'nin ve Şeyh Gâlib'in beyitlerine benzeyen Re'fet mahlaslı şairin aşağıdaki beytine bakalım:

Rehâ bulmak ne mümkün sûziş-i mihnetden 'uşşâka  
Visâl âteş firâk âteş belâ-yı intizâr âteş (Kocakaplan, 1992:172)

Görüldüğü gibi bu beyit ile makaleye konu olan diğer iki beyit arasında(en azından ikinci mısradaki söyleyiş açısından) dikkat çekecek derecede bir benzerlik bulunmaktadır. "Âşıklara mihnet ateşinden kurtulma yolunda bir kurtuluş mümkün değildir. Çünkü vuslat/kavuşma, ayrılık/firak ve bekleyiş belâsı ateştir" diyen şair daha çok Şehrî'ninkine

<sup>2</sup> Pervâne Bey Mecmuası Topkapı Sarayı Ktp. Bağdat No: 406

yakın bir söyleyiş içindedir. Divan şairleri arasında “Re’fet” mahlasını kullanan altı şair bulunmaktadır ve bunların beşi 18. yüzyılda yaşamıştır (İpekten ve diğerleri, 1988:374-75). Bu beş şairden üçü, hatta dördünün Şeyh Gâlib’den etkilenmeleri söz konusu değildir. Aksine Şeyh Gâlib’in bu şairlerden birisinin etkisinde kalarak gazelini yazdığı söylenebilir. Ya da daha değişik bir görüşle, hem Şehrî’nin hem de Re’fet ve Şeyh Gâlib’in Farsça bir şiire nazire yazdıklarını dahi ileri sürebiliriz.

Redif olarak seçilen âteş kelimesinin hem birinci, hem de ikinci mısradaki simetrik kullanımı gerçekte ortada bir nazirenin var olduğunu göstermeye yetmektedir. “Redifler şiirin bir unsuru olmasının ötesinde gerek devrin, gerekse şairin psikolojisini aksettiren bir belge niteliği de kazanırlar”(Horata:1998:45). Bu açıdan bakıldığında “âteş” redifli bu iki beyit/gazel hem devrin hem de şairlerin psikolojisini yansıtmaları açısından da dikkate değerdir. Şöyle ki, her iki şiirin yazıldığı dönemlerin sosyal, siyasal ve ekonomik şartları, etkilendikleri üslûp ve en son olarak da kendi ruh dünyalarındaki dalgalanmalar, onları böylesine yakıcı bir şiir söylemeye zorlamıştır veya bu şiirlerin yazılmasının alt yapısını hazırlamıştır. Âteş unsuru sadece söz konusu iki beyitte değil, şairlerin diğer şiirlerinde de dikkatleri çekecek derecede yer almıştır. Şehrî, çektiği ıstırapların ve hasretlerin neticesi olarak her fırsatta(şu’le redifli kaside ve bir çok gazelde) âteş veya âteşle ilgili unsurlara başvururken Şeyh Gâlib de özellikle Hüsn ü Aşk adlı mesnevisinde ve gazellerinde yoğun bir şekilde âteş ve âteşle ilgili unsurlara yer vermiştir.

Her iki beyit de tek heceli ve isim soylu bir kelime dil/gül ile başlamakta, bu iki unsuru teşbih unsuru olarak seçilen âteş kelimesi izlemektedir. Daha sonra iki heceli kelimeler “dil-ber/gülbün” ve “ateş” gelmektedir. Şehrî bu kelimelerden sonra hüsn-i nezzâre-güdâz tamlamasıyla ateşi tanımlamakta ve mısrayı bitirmektedir. Şeyh Gâlib ise benzetmelere gül-şen= ateş, ve cûy-bâr= ateş ile devam ederek mısrayı bitirmektedir. Şeyh Gâlib’in gülşen kelimesi yerine aynı anlama gelen gülzâr kelimesini seçmeyişi önemlidir. Çünkü birinci mısradaki gül, gülbün ve gül-şen kelimeleri sevgiliyi ifade etmektedir. “Gül-şen” kelimesindeki “şen” eki sevgilinin öne çıkan özelliği olarak düşünülebilir. Şeyh Gâlib’in ateşin yanına benzetme unsuru olarak “gül”ü tercih etmesi daha dikkat çekicidir. Çünkü gül hem şekil hem de renk itibarıyla ateşle daha yakından ilgilidir. Aynı ilgi gülbün ve gül-şen kelimeleriyle devam etmektedir. Şair önce tek olarak hayâl ettiği gül/ateş, bir ileri aşamada gülbün/ateş, daha sonra da gülşen/ateş şeklinde sıralanıyor. Benzetme bu kadarla da kalmıyor ve şair ikinci mısradaki lâlezâr/ateş ilgisini de kuruyor. İkinci mısraların başında söylemin değiştiğini görüyoruz. Bu mısralarda her iki şair de âşık ve aşk kavramları üzerinde durmuşlardır. Şehrî âşık için vuslatın mümkün olmadığını çünkü hem nâzın, hem de niyâzın ateş olduğunu; Şeyh Gâlib ise aşkın

semender yaratılışlarına (semender-tiyetân-ı aşka) lâle-zârın ateş olarak yeteceğini belirtmektedir.

Şeyh Gâlib'in beytinde geçen semender, su kertenkelesi denilen bir nevî hayvandır. Cisminin iki tarafında su ifraz eden kesesi bulunan bu hayvan kıvılcımlı kül üstünde yürüyeceği tarafları sulayarak geçtiğinden yanmazmış (Onay, 1993:369). Ayrıca Tuhfe-i Vehbî Şerhi'ne göre semender, ateşte gezen bir hayvandır. Koyun kadardır. Beyaz, zümrüd, sürh, yeşil, benefşi renkli tüyleri olup eğirip destmâl yaparlar. Kirlenince ateşte yakarlar (Onay, 1993:369). İskender Pala, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü'nde "semender" ile ilgili olarak şu bilgileri vermiştir: "Ateşte yanmayan bir çeşit efsanevi hayvandır. Denizatına benzer kuyruklu bir hayvan imiş. Kelime 'samtender'den muhaffettir. Bu hayvanın ateşe girdiği zaman bir çeşit yağlı madde ifraz ederek kendini koruduğu rivayet edilir. Başka bir rivayete göre semender yalnızca ateşte yaşar ve ateşten çıkınca ölmüş." (Pala,1989:327). Edebiyatta "semender" mazmunun kullanılması daha çok âşıkların müşebbehünbihi olması yönüyledir. Bazı durumlarda teşbihten öte istiare ve mecazî bir anlam da kazanarak, sürekli bir şekilde aşk ateşinde yanan âşığa veya âşığın gönlüne benzetilir. Semender kelimesinin geçtiği hemen her yerde ateş veya ateşle ilgili kelimelerin de kullanıldığı görülür. Beyitte âşıkların semender yaratılışlı olması hayali, onların sürekli bir şekilde aşk ateşinde yanmalarından dolayıdır. Fakat ateş âşıkları öldürmüyor, aksine semender gibi yaşamlarını sürdürebilmeleri için vazgeçilmez bir mekân hâline geliyor. Beyitteki ateşin gerçek ateş değil, aşk ateşi olduğunu da belirtmek gerekir.

Şeyh Gâlib'in beytinde lâlezâr/âteş ilişkisi birkaç açıdan dikkat çekicidir. Lâle hem rengi hem de şekli itibarıyla çok sayıda unsura benzetilmiştir.<sup>3</sup> Kırmızı rengi ile sevgilinin yanağı ve âşığın gönlüne benzetilen lâlenin ortasındaki siyahlık sevgilinin yanaklarına özenme ve onu kıskanma dolayısıyladır. Ayrıca İran mitolojisine göre yıldırım yaprağın üstündeki çiğ tanesi üzerine düşmüş, çiğ tanesi ve yaprak alev alarak donmuş, lâle de böyle ortaya çıkmıştır. Lâle yabanî bir çiçek oluşu, çabuk solması ve suya ihtiyaç duymasından dolayı çoğunlukla su kenarlarında ve bahçelerin kenarında bitmesiyle dikkat çeker. Pala, 1989:76). Lâlenin benzetildiği unsurlardan biri de ateştir. Lâle bahçesi (gül bahçesi de aynı durumdadır) uzaktan bakıldığında âteş kümesini çağrıştırır. İşte böylesine bir çağrışım semender yaradılışlı âşıklar için kâfidir. Bu arada lâlezâr kelimesinin de bilinçli bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Lâlezâr kelimesinin

<sup>3</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Ahmet Kartal, Klâsik Türk Şiirinde Lâle, Akçağ Yay. Ankara, 1998. adlı çalışmaya bakılabilir.



sonundaki “zâr” eki eklendiği kelimeye yer anlamı katmasının yanında bir de başlı başına düşünüldüğünde inleme anlamına gelir ki bu haliyle de âşığı çağrıştırmaktadır. Âşık böylesine bir âteş tablosu içinde kendisini bu âteşe atacak, onda küllenecek, bir süre sonra da bu küllerin içerisinde yeniden hayat bulacaktır. Biteviye süren bu durum aynı zamanda aşkın sonsuzluğunun da bir ifadesidir. Bu açıdan bakıldığında Şeyh Gâlib’in beytinde kırmızı ve ateş daha yoğun ve somut-aynı zamanda daha yakıcı- bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda lâlenin bahçenin dışında bittiğini söylemiştik. Bahçenin dışında olması aynı zamanda bahçe olarak tahayyül edilen âşığın bedenindeki yaralara da teşbihi ortaya çıkarıyor. Lâlenin ortasındaki çiğ/jâle mitolojiye göre iki zıt unsurun, su ile ateşin, birleşmesinden meydana gelmiştir. Böylesine bir hayali canlandıran şair, semender yaratılışlı âşıklara lâle bahçesi olarak ateş yeterlidir demektedir.

Şehrî, âşık için vuslatın mümkün olmadığını belirtmektedir. Çünkü vuslat ateş gibidir. Her ne kadar Bâkî bir beytinde “*Bâkîye âb-ı vaslun irmez ise/ Âteş-i hecr ile yanur kül olur*” diyerek vuslat/kavuşma ile âb/su arasında ilgi kurmuşsa da Divan şairleri/âşık için çoğunlukla kavuşma anı, onu yakacak kül edecek derecede yoğun bir ateş olarak düşünülür. Âşık vuslata erdiğinde aşk âteşinde yanacak ve yok olacaktır. Bu, gerçekte bir yok olma değil, “birde hiçleşme” veya onunla “bir olma”dır. Ayrıca âşık için vuslattan çok, vuslata kavuşma anı önemlidir. Vuslat, âşık için en büyük ıstırap kaynağı ve aynı zamanda mutluluk sürecidir. O sürekli bir şekilde vuslatı dile getirirken, aslında sevgiliyle bir olma gibi arzusunun peşinde değildir.

Her iki şairin neden ateş unsuruna böylesine değer verdiklerinin cevabını Gaston Bachelard’ın şu sözlerinde görmemiz mümkündür: “Alev (âteş) acı çeken bir varlıktır. Yanık inilti çıkar bu cehennemden. Her küçük acı, dünyanın ıstırabının bir işaretidir”(Bachelard,1999:36). Demek ki şairin içinde bulunduğu veya çektiği ıstırap ile ateşin durumu arasında benzer bir durum söz konusudur. Şair kendi ruh dünyasının tercümanı olarak ateşi görmekte ve ona dört elle sarılmaktadır. Ayrıca Uzmen’in aşağıdaki görüşleri de her iki şairin ateş imajını neden böylesine yoğun bir şekilde kullandıklarını açıklamaktadır: “Bir şahsın kâinat ve kozmik kuvvetlere ait atıflar ve imajları kullanması, o kimsede büyük ve ani bir değişme olduğunu ve onun büyük bir hayâl kırıklığı içinde günlük hayattan uzaklaşmaya başlamış olduğunu gösterir. Bir şahıs, kendisini ümitsiz bir şekilde yalnız hissettiği zaman umumiyetle bu dünya dışı kuvvetlerin varlığını hisseder ve bu kuvvetlere kendini yaklaşmış görmekle büyük bir tesellî bulur” (Uzmen,1970:47). Uzmen’in bu görüşleri gerçekte her iki şair, özellikle Şehrî, için geçerlidir. Ateşin sığınılacak bir tesellî kaynağı olarak düşünülmesi, tamamen

psikolojik nedenlerden dolayıdır. Her iki şairin içinde bulunduğu psikoloji, onları sürekli bir şekilde ateş ve ateşle ilgili unsurları dile getirmelerine neden olmaktadır. Benzer şekilde görüşleri Umberto Eco da “şairin her bir sözünde, hayal gücünün yarattıklarının her birinde; ümitleri, düşleri, acıları, mutlulukları, yüceliği ve sefaleti, insan ıstırap çekerken de, zevk içinde yüzerken de hiç durmaksızın oluşan ve gelişen gerçeğin tüm dramı, yani insanoğlunun tüm kaderi vardır.” diyerek dile getirmiştir. (Eco, 2000:39) Ateş, âşğın gönlünde meydana gelen aşk ıstırabıdır.<sup>4</sup> Ateş, âşğın sevgiliye karşı duyduğu sevginin ayrılık sonucu özleme dönüşmesi ve sonuçta da gönülde ortaya çıkmasıdır. Ateş, âşğın sevgiliyi görmesi ve ona gönül vermesiyle önce gözde görünür, daha sonra gönülde alevlenir ve en sonda da bütün bedeni sarar. Kuşkusuz ateşin şairin/âşğın gönlünde mekan tutmasının temel nedeni sevgiliye duyduğu aşk değildir. Biraz yukarıda saydığımız çeşitli nedenler de şairin/âşğın içten içe yanmasına ve bu yangının bütün bedenini sarmasına neden olmaktadır. Aşk, Yaratıcı'nın misak gününde, can eyvanında (ruhlar âleminde) insanoğlunun gönlüne yerleştirdiği bir ateştir (Pürcevâdî, 1998:396). Bu sözü tersinden okursak eğer “ Ateş, Yaratıcı tarafından insanoğlunun gönlüne misak gününde, can eyvanında (ruhlar âleminde) yerleştirilen aşktır. Ezelden beri âşıkların yüreklerinde yanan bu ateş, ölüm anına dek, hatta ölümden sonra bile canlı kalır. Bir bakıma ebedidir. Aynu'l-Kudat Hemadanî, göklerin, unsurların, suyun, toprağın, havanın ve ateşin Allah'a iştiyak duyduklarını düşünür. İştiyak onların özündedir. Unsurların hakikatleri varlık ve yokluk (kün ve fesâd) âlemi olan cisimler âleminde değil, cân âleminde dirler. İşte bu nedenle, bu hakikati kavramak ve varlıklardaki iştiyâkı tanımak için insan gözle görülen âlemden çıkmalı ve cân âlemine girmelidir. İşte orada, örneğin ateşin hakikatinin Allah'a iştiyâk olduğunu görecektir (Pürcevâdî, 1998:397).

Şeyh Gâlib'in beytinde dikkat çeken bir başka durum da şudur: Şair beyte tekil bir unsur olarak gül ile başlamış, ve tekilden çoğula doğru tedrici bir şekilde gitmiştir: Gül, gülbün (gül fidanı) gül-şen(gül bahçesi). Bu parçadan bütüne gidiş içinde şair önce gülü, sonra gülün bulunduğu fidanı ve en sonda da güllerin bir arada bulunduğu gül bahçesini görüyor. Gül sevgilinin yanağıdır ve âşık üzerinde en etkili unsurdur. Bu nedenle şair/âşık şiire gül ile başlamaktadır. Gülbün(gül fidanı) da sevgilinin boyu yerine kullanılabilir. Bu

---

<sup>4</sup> Orhan Okay, “Gâlib Dede'nin Dramı” başlıklı konuşmasında her ne kadar şairin bir iki istisnâ şiiri dışında, şiirlerinde ıstırabın pek bulunmadığını belirtiyorsa da, bence aynı konuşmanın içerisinde ve benim de Şeyh Gâlib'deki ıstırabın kaynaklarından biri olarak yorumladığım Beyhan Sultan'a olan gizli aşkı, yine bence bu aşkın sonucu olarak kaleme alınan dört kaside, beş tarih ve bir tercî'-bend gözlerden uzak tutulmamalıdır. (Bkz. Okay,Orhan; Gâlib Dede'nin Dramı” Şeyh Gâlib Kitabı, Haz Beşir Ayvazoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay. 1995:79-81)

tablonun son halkası ise gül bahçesidir. Birinci beytin belki de en dikkat çekici unsurlarından biri de cûy-bâr(ırmak)’dır. Irmak/su bilinçli bir tercihin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gül rengini ve tazeliğini-kısacası güzelliğini-sudan almaktadır. Kırmızı güllerle dolu gül bahçesinin hemen yanında akan su, gül bahçesinin suya düşen aksiyle şairin gözünde âteş olarak görülmektedir. Cûy-bâr burada aynı zamanda âşıktır. Sevgili, değerini âşğın kendisine gösterdiği ilgi ile bulmuştur.

Şeyh Gâlib’in bu beyitte gül bahçesi anlamına gelen gülzâr ve gül-şen kelimelerinden gül-şeni tercih etmesi de başarıyla meydana getirdiği kompozisyonun bir parçasıdır. Şair gülzâr yerine gül-şeni tercih etmiştir; çünkü “gül-şen” gülü yani sevgiliyi ifade eden önemli bir unsurdur. Kelimenin sonundaki “şen” eki bir anlamda sevgilinin ifadesidir. İkinci mısradaki kullanılan “lâlezâr” kelimesi ile de âşğın ifade etmeye çalışılmıştır. Lâlezâr kelimesinin sonundaki “zâr” eki yer anlamı dışında, bir de inleme, feryât etme anlamlarını taşımaktadır. Lâle aynı zamanda hem şekil, hem de renk itibarıyla âşğın vücudundaki yarayı temsil etmektedir. Kullanılan bu unsurlar sayesinde şair birinci mısradaki cûy-bâr ve ikinci mısradaki lâlezâr kelimesini âşğa ait birer unsur olarak ortaya koymaya çalışmıştır. Çünkü, yukarıda da belirttiğimiz gibi cûy-bâr/âşık, gül/sevgili için var olma nedenidir.

Şeyh Gâlib’in beytinde dikkat çeken bir başka husus da mekân açısındandır. Beytin temel unsurlarından biri olan “gül”den başlayarak gülbün, gül-şen şeklindeki mekânın genişlemesi, sonuçta cûy-bârı da içine alarak tam bir kompozisyonla karşımıza çıkmaktadır. Şair yakından uzağa doğru bir bakış ile tabiatı gözlemlemekte ve tabiatta gördüklerini, kendi iç dünyasındaki algılamalarla bütünleştirerek, ortaya koymaktadır. Birinci mısradaki gerçekleştirilen tablo, ikinci mısradaki yerini, birinci mısradan çok farklı bir şekilde ve semender-tiyetân-ı aşk tamlamasıyla insanî(âşık) bir benzetmeye dönüşmektedir. Âşğın semender-tiyetân olarak tanımlanması, aşktaki sonsuzluğun ifadesidir. Bu da ancak gelip geçici bir aşk olarak tanımlanan mecazî aşkla değil, ilâhî aşk (gerçek aşk)’la mümkün olmaktadır. Birinci mısradaki çizilen mekân içinde yer almayan semender-tiyetânlı âşık için ikinci mısradaki lâlezâr unsuru verilmiştir. Lâlezâr da dolaylı bir şekilde birinci mısradaki tablonun, daha doğrusu mekânın, doğal bir parçası olarak beyitte yer almıştır.

Her iki beytin anlatım/sembol düzenini şöyle göstermek mümkündür:

Şair/ Anlatıcı	Benzetilen/Müşebbeh	Benzeyen/Müşebbehünbih	Bildiri/gönderge
Şehrî	Dil/gönül	ateş	Aşkın mekan tuttuğu yer
	Dil-ber/sevgili	ateş	Aşkın dolaylı kaynağı
	Hüsn-i nezzâre-güdâz	ateş	Aşkın meydana gelmesine aracı olan
	Nâz	ateş	Aşğın aşkına karşı sevgilinin takındığı tavır
	Niyâz	ateş	Aşğın sevgiliye karşı takındığı tavır

Tablo 1.Şehrî’nin beytindeki anlatım düzeni.

Şair/ Anlatıcı	Benzetilen/Müşebbeh	Benzeyen/Müşebbehünbih	Bildiri/gönderge
Şeyh Gâlib	Gül	ateş	Renk ve şekil
	Gülbün	ateş	Şekil
	Gül-şen	ateş	Renk ve şekil
	Cüy-bâr	ateş	Yansıma
	Lâlezâr	ateş	Renk ve şekil

Tablo 2. Şeyh Gâlib'in beytindeki anlatım düzeni.

## 6. Tasavvuf

Her iki şairin Sebk-i Hindî'nin önde gelen temsilcilerinden olması ve özellikle Şeyh Gâlib'in mutasavvıf yönünün bulunmasından dolayı, her iki beytin tasavvufî açıdan bir değerlendirilmeye tutulması da gerekir. Her iki beytin hareket noktası âteş kelimesi üzerinde toplanmıştır. Tasavvufî anlamda âteş aşkı ifade etmektedir. Ateş asıl kaynağını İlâhî güzellikten almıştır. Bu ilâhî güzellik bütün evreni kaplamıştır ve insanoğlu da bu evrenin bir parçası olduğu için eninde sonunda bu âteşte yanacak ve yok olacaktır. Yok oluş âteş olmak demektir. Ateşte yanmak, yok olmak, aynı zamanda vahdete ulaşmayı da ifade etmektedir. İlâhî (cemâl) tecelli kendisini evrende değişik unsurlarda gösterir.

Dil/gönül, tasavvufta İlâhî aşkın vücut bulduğu yerdir. Ayrıca "sırlar hazinesi, Allah'ın nazar ettiği mahal, ilâhî kemâlin ve cemâlin en güzel tecellî ettiği yer"dir (Uludağ, 1991:140). İnsanın "eşrefü'l-mahlukat" olması ona, dolayısıyla gönle ayrı bir değer kazandırmıştır. Bu çerçevede gönül "âlemin özü" olarak kabul edilmiştir. Gönül götüren anlamındaki dil-ber/sevgili "kabz sıfatı, tutukluk hali ki gönülde üzüntü ve sevgi ile birlikte bulunur(Uludağ, 1991:141). Beytin tek tamlaması olan "hüsn-i nezzâre-güdâz/bakış eriten güzellik" Hz. Musa'nı Tur dağında İlâhî tecelliye mazhar olması olayını telmih etmesi söz konusu. Vuslat/kavuşma, "gaib olana (Hakk'a ermek, ruhen Hak'la ittisal halinde olup kendinden geçmek. Sevgiliye kavuşmak, ona ermek, onunla olmaktır (Uludağ, 1991:512). Nâz, "sevgilinin âşığı kandırması, ona cilve yapması, bilmezlikten gelmesi (Uludağ, 1991:364). Niyâz ise, duâ, yalvarma, tevazû gösterme anlamındadır. Nâz sevgiliden âşiğa, niyâz ise âşıktan sevgiliye yönelik bir tavidir.

Gül, hem çiçek adı hem de sevgiliye ait birçok özelliğin (sevgilinin yüzü, yanağı gibi.) ifadesi olması dışında tasavvufî anlamda birçok anlamı da çağrıştırmaktadır. Bunların başında kesret olarak düşünülmesi gelir. Goncanın vahdet olarak kabul edildiği durumda, gül de kesreti ifade etmektedir. Kesret durumu, gülbün ve gülşende de devam ederek karşımıza tam bir kesret tablosunu çıkarmaktadır. Kuşkusuz bu kesret tablosunun en önemli unsuru olan ve aynı zamanda kesret olarak tasavvur edilen "ateş"i de dahil etmemiz gerekir. Birinci mısraya hakim olan kesret olgusu ikinci mısradaki da devam etmektedir. Semender-tiyetân-ı 'aşk" tamlamasındaki "semender" de ateşle ilgisinden

dolayı ve sürekli bir şekilde kendini yenilemesinden dolayı bir bakıma kesreti çağrıştırmaktadır. Kesretin son halkası “lâlezâr”dır. Yukarıda da belirtildiği gibi lâlezâr, hem rengi hem de şekli itibarıyla ateşe benzetilmiştir.

Şeyh Galib’in gül ile ilgili unsurların yanında tabiatın bir parçası olarak ırmağ/cûy-bâr anması, bize Nâilî’nin ünlü

Yem-i âteş-hurûş-ı dilde oldukça sükûn peydâ  
Eder her dâg-ı hasret tende bir girdâb-ı hûn peydâ (İpekten, 1990:157)

beytindeki gönülde ateşler coşturan deniz (yem-i âteş-hurûş-ı dil) tamlamasını çağrıştırmaktadır.

Şair/ Anlatıcı	Özne	Benzeyen/Müşebbehünbih	Bildiri/gönderge
Şehrî	Dil/gönül	ateş	İlahî aşkın mekanı/vahdet
	Dil-ber/sevgili	ateş	İlahî aşka vesile olan
	Hüsn-i nezzâre-güdâz	ateş	İlahî aşkın kendisi
	Nâz	ateş	İlahî aşka
	Niyâz	ateş	

Tablo 3. Şehrî’nin beytindeki tasavvufî anlatım düzeni.

Şair/ Anlatıcı	Özne	Benzeyen/Müşebbehünbih	Bildiri/gönderge
Şeyh Gâlib	Gül	ateş	kesret
	Gülbün	ateş	kesret
	Gül-şen	ateş	kesret
	Cûy-bâr	ateş	Vahdet
	Lâlezâr	ateş	Kesret

Tablo 4. Şeyh Gâlib’in beytindeki tasavvufî anlatım düzeni.

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi vahdet-kesret tezdâdı daha çok Şeyh Gâlib’in beytinde kendisini göstermektedir. Ancak söz konusu vahdet-kesret tezdâdı alışılmışın dışında kullanılmıştır. Yani bu iki unsur birbirlerinden bağımsız ve birbirlerine taban tabana zıt bir özellik taşımamaktadırlar. Çünkü beyitte yer alan ve birer kesret unsuru olarak algılanan unsurlar, aynı zamanda vahdet özelliğine de sahipler. Örneğin gül unsuru tasavvufta kesretin ifadesi olarak kabul edilir. Hem şekil hem de rengi dolayısıyla bu özelliği sahiptir. Ancak gülün bir önceki hâlinin gonca olması ve goncanın da vahdet olarak düşünülmesi, bir unsurun kendi içinde vahdet-kesret tezdâdını barındırmasını ortaya çıkarmaktadır. Bir başka unsur olan cûy-bâr-ırmak kelimesinde de benzer bir durum söz konusudur. Cûy-bâr/ırmak dolayısıyla su tasavvufta vahdet olarak düşünülür. Ancak beyitte kesret olarak tespit edilen gülbahçesinin yanında akmasından dolayı ortaya bir yansıma çıkmakta ve bu yansıma da cûy-bâr/ırmağın kesrete dönüşmesine neden olmaktadır.

Cûy-bâr(su), saflığı, parlaklığı, canlılığı ve hayat verici özellikleriyle başlangıçta yatay durumda iken vahdettir. Ancak kenarında aktığı bitkinin (gül) içine girdiğinde

dikey bir niteliğe bürünür ve kesrete dönüşür. Yani güle kırmızı, dolayısıyla “ateş” rengini veren bir bakıma sudur. Kuşkusuz bu durum her zaman için söz konusu değildir. Çoğu bitkide yeşil olarak da vücut bulabilir. Ama konumuz gül ile ateş arasındaki ilgi olduğu için suyun gül fidanındaki durumu kesret olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak; ateş insanın ve insanlığın vazgeçemeyeceği bir unsurdur. Bu gerçekten hareketle, şairlerin de “ateş” karşısında duyarsız kalmalarını beklemek yanlış olur. Bu nedenle toplumun dili olan şairler, ateş unsuru ile bazen gerçek, bazen de mecazî anlamlarla yüklü şiirler dile getirmişlerdir. Kuşkusuz şairlerin ateşle ilgili yaklaşımlarının arka plânında, daha çok iç dünyalarında meydana gelen ve onları derinden etkileyen birtakım olayların(Şehrî'nin oğlunun ölümü, evinin soyulması ve bir türlü kendisini mutlu edecek, rahat bir hayat yaşamasına vesile olacak göreve getirilmeyişi; Şeyh Gâlib'in ise çok genç yaşta girdiği Mevlevî dergâhındaki çileli hayatı kaldıramayan zayıf bedeni, bir rivayete göre III. Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan'a âşık olması vs.) etkisi olduğunu da söylemeliyiz.

Şairler günlük hayatta karşılaştıkları veya yaşadıkları, özellikle de acı olayları, “ateş” imajıyla dışa vurmaya çalışmışlardır. Çekilen acının çeşidi ve büyüklüğü, şairi ateş ve ateşle ilgili değişik imajları bulmaya yöneltmiştir. Aynı kültürün yetiştirdiği ve aralarında tarih açısından yaklaşık bir yüzyıl bulunan iki şair benzer unsurdan hareketle duygularını dile getirmeye çalışmışlardır. Bu yapılırken Şeyh Gâlib'in daha somut unsurlarla, Şehrî'nin ise ona göre biraz daha soyut unsurlarla beyti meydana getirdiği görülmektedir. Tekrarlar, tekrarlar arasındaki uyum, mekanın dardan geniş doğru dikkat çekici bir şekildeki çizilişi vb. özellikler Şeyh Gâlib'in beytini daha ilgi çekici bir niteliğe büründürüyor. Yaklaşık altı yüzyıl süren bir edebiyatın son zirvesi ve yine altı yüzyıllık edebiyatın özü sayılabilecek bir şairin şiirinde bunun böyle olması da gayet doğal olsa gerek.

## KAYNAKLAR

- Akkuş, Metin; Nef’î Divanı, Akçağ Yay. Ankara 1993.
- Aksan, Doğan; Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Engin Yay. Ankara, 1999.
- Akyüz, Kenan ve Diğerleri, Fuzûlî Divanı, Akçağ Yay. Ankara 1990.
- Bachelard, Gaston; Ateşin Tin Çözümlemesi, Öteki Yay. Ankara, 1995.
- Bachelard, Gaston; Bir Kandilin Alevi, Çev. Fahrettin Aslan, Yedigecekitaları, İstanbul, 1999.
- Bilkan, Ali Fuat; Nâbî Divanı I, II, Millî Eğitim Yay. Türk Edebiyatı Dizisi, İstanbul, 1997.
- Bolay, Süleyman Hayri; Aristo Metafiziği ile Gazali Metafiziğinin Karşılaştırılması, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara, 1976.
- Burkhardt, Titus; Aklın Aynası, İnsan Yayınları, İstanbul, 1997.
- Campbell, Joseph; Batı Mitolojisi Tanrının Maskeleri, Çev. Kudret Emiroğlu, İmge Yay. Ankara, 1995.
- Campbell, Joseph; Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara, 1995.
- Campbell, Joseph; İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara, 1992.
- Çoruhlu, Yaşar; Türk Mitolojisinin ABC’si, Kabalcı Yay. İstanbul, 1999.
- Demirel, Şener; Şehrî -Malatyalı Ali Çelebi (Basılmamış Doktora Tezi Fırat üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü) Elazığ, 1999.
- Eco, Umberto; Açık Yapıt, Çev.Pınar Savaş, Can Yay. İstanbul, 2000.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı; Marifet-nâme (Haz. Turgut Ulusoy), İstanbul, 1981.
- Fahri, Macit; İslâm Felsefesi Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- Gökberk, Macit; İslâm Felsefesi Tarihi, Ayışığı Kitapları, İstanbul, 1998.
- Hançerlioğlu, Orhan; Düşünce Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Hançerlioğlu, Orhan; Felsefe Ansiklopedisi, C.1, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- İpekten, Halûk; Nâilî Divanı, Akçağ yay. Ankara 1990.
- İpekten, Halûk; Aruz Ölçüsü, Erzurum, 1989.
- Kalkışım, Muhsin; Şeyh Gâlib Divanı, Akçağ Yay. Ankara, 1994.
- Kaplan, Mahmut; Neşâtî Divanı, Akademi Kitabevi, İzmir, 1996.
- Karlığa, H.Bekir; “Anasır-ı Erba’â” TDV. İslâm Ansk. C.3, İstanbul, 1991.
- Kartal, Ahmet; Klâsik Türk Şiirinde Lâle, Akçağ Yay. Ankara, 1998
- Kindî, Felsefî Risaleler, (Çev.İnc.Mahmut Kaya) İstanbul, 1994.
- Kocakaplan, İsa; Açıklamalı Edebî Sanatlar, MEB Yay. İstanbul, 1992.
- Kuran-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli, TDV. Ankara, 1993.

*F.Ü.Sosyal Bilimler Dergisi 2000 10 (2)*

Küçük, Sabahattin; Bâkî Divanı, Tenkitli Basım, TDK Yay. Ankara, 1994.

Macit, Muhsin; Nedim Divanı, Akçağ Yay. Ankara, 1994.

Okay, Orhan; Sanat ve Edebiyat Yazıları, Dergah Yay. İstanbul, 1990.

Onay, Ahmet Talat; Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, (Haz. Doç.Dr. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Ankara, 1993

Ögel Bahaeddin; Türk Mitolojisi, C.1, TTK Yay. Ankara, 1971.

Pala, İskender; Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Kültür Bak. Yay. Ankara, 1989.

Pratton, Fred Gladstone; Yakın Doğu Mitolojisi, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1995.

Pürcevâdî, Nasrullah; Cân Esintisi, İslâm'da Şiir Metafiziği, (Çev.Hicabi Kırlangıç), İnsan Yay. İstanbul, 1998.

Seyidoğlu, Bilge; Mitoloji (Metinler-Tahliller) Bizim Gençlik Yay. Kayseri, 1995.

Tanyu, Hikmet; "Ateş" TDV. İslâm Ansk. C.4, İstanbul, 1991.

Tarlan, Prof. Dr. Ali Nihat; Hayâlî Divanı, Akçağ Yay. Ankara 1992

Tarlan, Prof. Dr. Ali Nihat; Necâtî Beg Divanı, Akçağ Yay. Ankara 1992

Thomson, George; İlk Filozoflar, İstanbul, 1988.

Tollu, Cemal; Mitoloji-Yunan, Roma; Güzel Sanatlar Akademisi Yay. İstanbul, 1964.

Uraz, Murat; Türk Mitolojisi, Düşünen Adam Yay. İstanbul, 1994.

Uzmen, Engin; Edebî Tenkitte İmaj İncelemesinin Yeri ve Bu Metodun Shakespeare'nin ROMEO ile JULİET Oyununa Uygulanması, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.XXV-S.1-2, Ocak-Haziran 1967, Ankara, 1970

Wellek, R-Warren, A. Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev. Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara, 1983.