

SEYH GÂLİB'İN BİR ŞARKISINI ŞERH DENEMESİ

THE ESSAY ABOUT PARAPHRASING A SONG OF SEYH GÂLİB

Yrd. Doç. Dr. Ömer DEMİRBAĞ

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
omerdemirbag59@gmail.com ,Van/Türkiye

ÖZ

Türklerden çıkmış olan şarkı tarzı, dörtlükler halindedir ve bestelenmek için kaleme alınır. Şarkı için; on yedinci yüzyılda Nâ'îli ile başlamış, Nedîm'le revaç bulmuş, Şeyh Gâlib'le zenginleşmiş ve pek çok mûsıkî üstadının katkılarıyla da Türk Sanat Mûsıkîsi'nin önemli bir şubesi olarak günümüze kadar gelmiştir, demek mümkün. On sekizinci yüzyılda yaşayan ve divân şiirinin zirve şahsiyetlerinden sayılan Şeyh Gâlib, mesnevi ve gazelde olduğu gibi şarkı türünde de maharet göstermiş bir şairimizdir. Onun, şerhinde bulunduğumuz bu şarkısı, bestelenmiş eserleri içinde ünlü olanlardandır. Söz konusu manzume, beş bentten (dörtlük) oluşmaktadır ve aşk ekseninde vefaya, sadakate dair sarsılmaz bir kararlılığı işlemektedir. Şiirde, hitap edilen sevgilinin kim olduğuna dair tam bir tespite varmamızı imkânsız kılacak derecede tasavvufi sembollere, zengin çağrışımlara yer verildiğini görüyoruz. Böylelikle, bu şarkının, her meşrepteki okuyucuya aynı anda hitap etme amacıyla kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Kimi ders kitaplarında yalnızca günümüz Türkçesiyle nesre çevrildiğini gördüğümüz bu şarkıyı şerh denememizden amaç, rafine kültürümüz ve zevkimizin güncellenmesine katkıda bulunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Şarkı, Şiir, Şeyh Gâlib

ABSTRACT

As a form of song, which has firstly been performed in Turkey, it is in form of verses and grinds out in order to be composed. For the song, it is possible to say that, it was started by Nâ'îli in 17 th century, then it was in vogue by Nedim and rose with Şeyh Gâlib, and it has survived until today as a branch of Turkish Art Music with the contribution of many music masters. Şeyh Gâlib, who lived in 18 th century, was one of the most important person in Ottoman poetry. He demonstrated skills in not only mesnevi and gazelle, but also branch of musics. That song of his, which is about to be paraphrased, is the most popular one among his work of arts. The poem, which is being talked about, is consist of five subparagraphs. The plot tries to tell us an unshaken darkness about a love affair which is consist of loyalty. The poem gives place to many rich associations and sufistic symbols which make reader not to be easily able to determine who the beloved person is. Hereby, it is clearly understood that, that song was approached in order to address to everyone who has the same disposition at the same time. The purpose of why we are paraphrasing this song, which has prosed to today's Turkish in many books, is to contribute to update the refined culture and pleasure of ours.

Key words: Song, Poem, Poetry, Şeyh Gâlib

Şarkı¹

1. Fâriğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni
Böyle yazmış alnıma kilik-i kazâ sevdim seni
Ben bu sözden dönmezem devreyledikçe nüh felek
Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

¹ Naci OKÇU'nun yayımladığı *Şeyh Gâlib Divânı'nın 435-436. sayfalarında "Şarkı-i Âhar" serlevhasıyla yer alan bu şarkı, Gâlib'in on bir şarkısından onuncusu olarak geçmektedir. Bilinen üç ayrı bestesinden ilki, Saadetin KAYNAK tarafından İsfahan makamında ve Düyek - Devr-i Revân usulünde; ikincisi Cemal CALAN'ın, Tâhir-büselik makamında ağır-aksak olarak; üçüncüsü ise Yalçın TURA'nın, Beyâtî makamında, Tâhir-büselik-Ağrsak tarzındadır. (Ö. D.)*

Naci OKÇU, *Şeyh Gâlib Divânı*, KB Yay., Ankara, 1993, c.1, s.435-436

2. *Bend-i peyvend-i dilim ebrû-yı gaddârındadır
Rište-i cem'iyetim zülf-i siyeh-kârındadır
Hastayım ümmîd-i sıhhat çeşm-i bîmârındadır
Bir devâsız derde oldum mübtelâ sevdim seni*
3. *Ey hilâl ebrû dilin meyli sanadır doğrusu
Sû-yı mihrâba nigâhum gec-edâdır doğrusu
Râ kaşından inhirâf etsem riyâdır doğrusu
Yâ sevâb olmuş veyâ olmuş hatâ sevdim seni*
4. *Bî-gubârım hasret-i hattınla hâk olsam yine
Sohbetim rûh-i lebindendir helâk olsam yine
Tiğ-ı gamzenden kesilmem çâk çâk olsam yine
Hâsılı bîhûde cevretme bana sevdim seni*
5. *Gâlib-i dîvâneyim Ferhâd ü Mecnûn'a salâ
Yüz çevirmem olsa dünyâ bir yana ben bir yana
Şem'ine pervâneyim pervâ ne lâzımdır bana
Anlasın bîgâne bilsin âşinâ sevdim seni*

Şeyh Gâlib

(fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün)

1. GİRİŞ

Şarkı, şiir ve mûsikî gibi iki ayrı kutuptan beslenerek ortaya çıkmış bir sanat şubesidir. Şiir olarak şarkı, dîvân edebiyatı nazım şekillerinden murabba'ın hafif değişikliklerle bestelenmek için yazılanına denir. Türklerden çıkmış ve *Hicaz, Nişabur, Nihavend, İsfahan...* gibi coğrafik isimleri içeren makam adlarından anlaşılacağı üzere, tüm Doğu'ya yayılmıştır. *Şarkî* diye anılması, büyük ölçüde bu yüzden. Saz edebiyatındaki, daha milli, yerel olan *türki*'nin (türkü), dîvân şiirindeki karşılığıdır ve şekil olarak koşmaya benzer. Genellikle ilk benti ile en güzel benti bestelenir.

Dîvân edebiyatımızda ilk olarak *Nâ'li-i Kadîm*'de görülen şarkı (İpekten, 1990: 15), *Nedîm*'de gelişip zenginleşmiş ve klasik şiirimizin zirvelerinden *Şeyh Gâlib*'e yol vermiştir. Şeyh Gâlib'in; gazellerine göre daha açık ve ilan edici bir üslupla kaleme aldığı şarkılarında da yer yer *Sebk-i Hindî*'nin² kaçınılmaz icabını, az sözle çok şey anlatma özelliğini, görmekteyiz. Ayrıca Nedîm'deki şûh eda ve Vâsıf'taki -anlamı ihmal edecek kadar- âhenge yaslanmış, Şeyh Gâlib'in şarkılarında daha ciddi, ağırlıklı ve derin bir söyleyişe dönüşür.

Şerhinde bulunduğumuz şarkı, *Dîvân-ı Gâlib*'deki *Şarkıyyât* kısmına ait onuncu manzumedir (Okçu, 1993: 435-436) ve yer yer mâverâdan haber verici sarsılmaz bir irade ile -günümüz lisanınca- "ölümüne sevmek" temasını içermektedir. Söz, anlam, ses ve ahengin adeta at başı koşturulduğu bu esere dair, nesre çevirmeler dışında, esaslı bir şerh çalışmasına rastlamamış olduğumuzu belirtmeliyiz.

Bu yazı, şerhte usulün temellerinden olan dönemin şiir özellikleri ile şairin kişiliği dikkate alınarak hazırlanmıştır ve şarkı tarzı gibi sözün nağmeye dönüştüğü, mûsikînin neredeyse konuşmaya başladığı bir kıvamın kültürümüze, zevkimize kazandırdıklarına dair bir tefekkürü hedeflemektedir.

1. Bent

Fâriğ olmam eylesen yüz bin cefâ sevdim seni

Böyle yazmış alnıma kilik-i kazâ sevdim seni

Ben bu sözden dönmezem devreyledikçe nüh felek

Şâhid olsun aşkıma arz u semâ sevdim seni

(Ey sevgili,) yüz bin(lerce) eziyet etsen (de) seni sevdim. / Kazâ (ve kader) kalemi alnıma böyle yazmış(tır): Seni sevdim. / Dokuz (kat) gök(ler) dönmeye devam ettikçe ben bu ("Seni sevdim") söz(ün)den vazgeçmeyeceğim! / Seni sevdim! Yer ve gök aşkıma şahit olsun!

² *Sebk-i Hindî*: "XVII. Yüzyılın üslup modası haline gelen *Sebk-i Hindî* İran'da doğmuş, Hindistan - Türk imparatorluğu sarayında gelişmiş ve bu yüzyılda, Türk edebiyatını tesiri altına almıştır. *Sebk-i Hindî*, Hind yolu, Hind tarzı veya Hind üslubu demektir. Bu üslubu kullanıp geliştiren şairlerin hemen hepsi Türk asıllıdır." *Büyük Türk Klasikleri*, Ötüken-Söğüt Yay., İstanbul, 1988, c.5, s.64-65

Şairin çınlayıcı bir duyuruyla giriş yaptığı bu ilk bentte, şiir boyunca sergileyeceği, aşkın tezahürleri olan isyan, inat ve irade edalarının başlangıcını görmekteyiz.

Birinci ve ikinci mısrayı ters çevirerek sebep sonuç tarzındaki şu anlam ilişkisine varabiliriz:

“*Seni sevdim. Kaza ve kader, alınma böyle yazdığı için yüz binlerce acı çektirsen bile senden vazgeçecek değilim!*”

Bentlerde asıl anlatılmak istenenin hep üçüncü mısrada verildiğini dikkate alarak ilerlediğimizde, evrendeki dönüşler³ devam ettikçe, yani kıyamete kadar, şairin bu “*seni sevdim*” sözünü dilinden düşürmeyeceğine dair kararlılığıyla karşılaşırız.

Ve son mısrada ise, yerler ve gökler şahit tutularak bu sevginin “*Aşk*” olduğu ilk kez ilan edilmektedir.

Sevmenin bir alın yazısı olduğunu belirten “*Kilk-i kazâ*” terkinde anlama daha münasipken ve vezne de uygunken, niçin “*kader*” değil de “*kaza*” kelimesi tercih edilmiştir? Çünkü başa gelen, aşktır ve o, sükûnetle kabulü gerektiren bir teslimiyetten öte, felaket karşısındaki panik refleksine sebep bir “*kaza*”dır.

Dîvân şairinin kelime seçimindeki geleneksel titizliğine ve Şeyh Gâlib inceliğine dair, dikkat çekici olan bu noktayı tespit ile devam edelim.

“*Fâriğ olmam*” ile “*dönmezem*” sözlerinin belirttiği olumsuzluk vurgusu ve kısmen polemik üslubuyla sezdirilen isyan duruşu, bu şiirin ana temasıdır. Klasik şiirimizde bu ifade tarzıyla, bir münakaşa havasıyla, seviyor olmayı anlatmanın köklerini, on dördüncü yüzyıl şairlerinden Kadı Burhânettin’e kadar götürmek mümkündür:

“*Nola seni sevmişem kâfir degülem âhir*”

“*Cümle seni severler ben bir degülem âhir*”

Kadı Burhânettin (Demirbağ, 2011: 81-87)

Peki; yüz bin cefaya rağmen şairi vazgeçirmeyen, fezaların dönüşüyle beraber varlığı devam eden, yerlerin ve göklerin şahit kılındığı bir alın yazısı olan böylesi bir aşk, kime karşı duyulmaktadır? Hayal âleminin yerden Arş’a kadar seferber edildiği şiddette bir sevmek, maddi ve fiziki anlamda etten kemikten bir insana, bir kadına karşı mı yaşanmaktadır; yoksa kıyas, tahmin ve tarif ötesi mutlak güzelliğe mi?

Şiirde ulvî olanla maddi olanın en çok birbirine geçtiği ve düğümlendiği alan, şüphesiz ki dîvân edebiyatımızdır. Aynı şiir içinde hem ilâhî, hem beşerî olana vurgu yapabilmenin söyleyiş kıvraklığı, asırlar içinde had tanımaz noktalara kadar varacaktır. (Demirbağ: 2011, 14) Çünkü şiirde çok boyutluluk, türlü anlam katmanları, çağrışım zenginliği ve her meşrepteki okuyucuya aynı anda hitap edebilme maharetinin sergilenmesi... gibi özellikler, ulvî olanla maddi olanın birbiri içinde verilmesini gerekli kılmaktadır.

Bu durumda şairin kişiliği belirleyici olmaktadır. Şerhinde bulunduğumuz şarkıdaki âşık rolünü üstlenmiş olan şair, Şeyh Gâlib değil de mesela *Nedîm* olsaydı -ki o, bizim dîvân şiirindeki *Casanova*’mızdır- hayal zorlayıcı mübalağalarla “*...sevdim seni*” dediği kişinin bir kadın, bir dilber olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

Ama söz konusu mısraları yazan, Şeyh Gâlib.

O, bir şeyhtir ve Mevlevîlik hiyerarşisinde önemli birer rütbe olan “*dede*”lik⁴, “*postnişin*”lik⁵ gibi makamlara sahiptir.

Öyleyse bu dörtlükte, yerlerin ve göklerin şahadeti davet edilerek “*...sevdim seni*” denilen muhatabın kim olduğuna dair, ürpertici bir ihtiyatla yaklaşım, kaçınılmazdır.

2. Bent

Bend-i peyvend-i dilim ebrû-yı gaddârındadır

Rişte-i cem’iyyetim zülf-i siyeh-kârındadır

Hastayım ümmîd-i sıhhat çeşm-i bîmârındadır

³ Yedi tabaka olarak bilinen göklere Arş ve Kürsî de eklenerek onların dokuz kat oldukları kabul edilmiştir. Ayrıca, şairin “*dönmekte olan gökler*” tasavvuru, şairi bir biçimde günümüz modern fizik ve astronomisiyle uyum belirtmektedir. Kozan DEMİRCAN, “*Yoksa Evren Topaç Gibi Dönüyor mu?*”, *Bilim-Teknoloji*, 2016, (khossan.com); İskender PALA, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara, 1989, c.1-2, s.164-166

⁴ Dede: “*...Mevlevîler şeyhlerine dede derlerdi.*” Mehmet Zeki PAKALIN, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB, İstanbul, 1993, c.1, s.410

⁵ Postnişin: “*Posta oturan şeyh; seccade-nişin, tekke-nişin.*” Süleyman ULUDAĞ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabcacı Yay., İstanbul, 2005, S.288

Bir devâsız derde oldum mübtelâ sevdim seni⁶

(Ey sevgili,) gönlümün çözülmöz düğümü, acımasız kaşlarındadır. / Toparlanmış olmamın şartı, karanlık işler çeviren siyah zülüflerindedir. / Hastayım, şifâ ümidi (senin) hummalı gözlerindedir / Çaresi olmayan bir derde yakalandım, seni sevdim!

Bu dördlükte bir olamayışın, bir imkânsızlığın şiiriyetini görüyoruz.

Dîvân şiirinde sevgiliye ait güzellik unsurlarından her biri, bir ifadeye sahiptir. Asırların kalıplaştırdığı mazmunlarla saç, uzaklık ve ayrılık; göz, ecel; ağız ise can demektir. Peki ya kaşlar, onlar neyi çağırıyor? Kaşlar, “-Hayır!”ı söyler. Esasen kaşlarımızla yapabileceğimiz tek mimik, red anlamında “Hayır!”ı işaret etmekten ibarettir.

İlk mısrada gönül, kaşlara dolanmış bir kördüğündür; ama kaşlar “-Hayır!”dan başka bir şey bilmez.

İkinci mısrada toparlanmanın, bir bütün olmanın şartı, siyah zülüflere bağlıdır; ama o zülüfler dağınıklığın, perişanlığın ta kendisidir.

Üçüncü mısrada hasta olduğunu bildiren şair, şifa ümidini sevgilinin gözlerinde aramaktadır; ama o gözler, ateşli bir hastanın derin ve anlamlı bakışlarına sahiptir.

Dördüncü mısrada ise, hüküm bildirilmektedir: Bu çaresi olmayan bir derttir, bir iptiladır. Ve bütün imkânsızlıklar, olamayışlar, iki kelimedede özetlenmektedir: “-Sevdim seni.”

Kaşların hayır’ı ile belirtilen olamayış, nedir? Zülüflerle anlatılan dağınıklık, toparlanamayış, kesretten kurtulamayıp, nedir? Ve de ateşli, hasta gözlerden umulan şifanın imkânsızlığıyla dermansız derde müptela oluş, nedir?

Bütün bunlar, hüsrarla sonuçlanmış bir aşkın hikâyesi midir; yoksa “seyr ü sülük”⁷ esnasında yaşanan rûhânî bir “kabz”⁸ halini mi sembolize etmektedir?

Şeyh Gâlib’in şeyhliği, tezatlarla, buhranlarla geçen kırk iki yıllık kısacık hayatı ve onun kapalı, imalı söyleyişleriyle nasıl bir Sebk-i Hindî ustası olduğu dikkate alındığında, bu bentten hangi anlamı çıkarmak mümkün değil ki?

“Düştü yine deli gönül gözlerinin hayâline

Kim ne bilir bu gönlümün fikri nedir hayâli ne”

Nesîmî (Ayan, 2014: 637)

Bu noktada bir Arap atasözünü, “El-mâ'nâ fi batnî's-şâ'ir”i, hatırlıyoruz. Yani “Mânâ (şiirin değil,) şairin içindedir.”

Ses ve âhenk bakımından klasik şiirimizin nadir örneklerinden biri sayılabilecek bu dördlüğün giriş sözcükleri olan “bend” ve “peyvend” kelimelerindeki çınlayışlar ile mısra sonlarındaki “...rındadır”ların vuruşları, tam da şarkı olarak kaleme alınmış bu manzumede, sözün mûsikîye yaklaştırılmasındaki maharet yönüyle dikkat çekicidir.

3. Bent

Ey hilâl ebrû dilin meyli sanadır doğrusu⁰

Sû-yı mihrâba nigâhım gec-edâdır doğrusu

Râ kaşından inhirâf etsem riyâdır doğrusu

Yâ sevâb olmuş veyâ olmuş hatâ sevdim seni

Ey hilal kaş(lı sevgili,) doğrusu, gönlün yönelişi sanadır. / (Bu nedenle kable ciheti olan) mihraptan yana bakışım, gerçek şu ki, sersemcedir. / Râ(yı andıran) kaşından başka bir tarafa yönelsem, doğrusu (bu) ikiyüzlülüktür. / Sevap da olsa, günah da olsa seni sevdim!

⁶ Cemal CALAN’ın Tâhir-büselik bestesinde ilk bentten sonra bu ikinci bentin son iki mısrası, şarkıya dahil kılınmıştır. Ö.D.

⁷ Seyr ü Sülük: “Tarikate girip müntesiplerinin âdet ve fiilleriyle âmil olmak yerinde kullanılır bir tâbirdir.” Mehmet Zeki PAKALIN, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c.3, s.287-291

⁸ Kabz: “Sâlikin gönlünün hesaba çekilmesi ve sıkıştırılması...” Süleyman ULUDAĞ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 201

“Doğrusu” rediflerinin tekrar tekrar vurgulayışıyla bir itiraf tavrı içinde aşkın ilanını içeren bu bent, asıl anlatılmak isteneni özetlercesine manzumenin tam ortasına yerleştirilmiştir.

Yine kaşlar, yani imkânsızlıklar söz konusudur ve ilk üç mısra, eğrilikler ifade eden kavis hayalleriyle başlayıp “doğru”lukla bitmenin keskin tezatlarını barındırmaktadır.

Denilebilir ki bu şarkının tamamı bu dörtlüğün içindedir ve hem olamayışın hem vazgeçmeyişi çelişkileri, yalçın ikilemler halinde “doğrusu, gerçek şu ki” itiraflarıyla dile getirilmektedir.

İlk mısrada kaşın hilalle özdeş kılınışı, ancak kuvvetli bir dikkatle gözlemi gerektirecek derecedeki uzaklığı, kurbanı, feda olmayı... çağrıştırmaktadır ve böyleyken yine de yöneliş, o kaşlaradır.

İkinci mısrada müthiş diyebileceğimiz bir itiraf edasıyla, aynı zamanda bir şeyh olan şairin kibleye yönelmemekten yakındığına şahit oluyoruz. Bütün şiirin rûhu, bu mısradır, demek mümkün. Şairi mihrap cihetine dönmekten alıkoyan ve bunu da böylesine bir feryatla ilan etmeye zorlayan hal, nedir? Amaç, aşkın kendi dışında hiçbir şeyin varlığına izin vermeyen azametini mi anlatmaktır; yoksa Hakk’a yönelmede ayak bağı olabilecek fani ilgilerden kurtulamayışi çaresizliğini mi dile getirmektir?

Bu noktada Gâlib’in: -Şunu demek istemiştir, şeklinde bir tespitte asla izin vermeyecek maharettteki üslubu, okuyucunun önüne set çekmekte, bariyer teşkil etmektedir.

Üçüncü mısra, yine eğrilik doğruluk tezadı üzerinden kaşlara perçinlenmiş olmanın ifadesiyle şiirdeki yerini almıştır. “Râ” hem kaşı andıran kavisli şekliyle bir harf, hem de bildiğimiz (-e,-a) yönelme ekinin Farsçadaki söyleniş. Zaten baştan başa yönelme temasının işlendiği bu dörtlükte anlam münasebeti bakımından böyle bir tevriye görüntüsünün son derece isabetli bir buluş olduğuna dikkat çekmeliyiz.

Bir önceki mısra da mihraba, kible yönüne, bakışının bile gevşekçe olduğunu itiraf eden şair, bu üçüncü mısra da, o kaşlardan başka bir tarafa meyletse bile, bunun aslında bir riyakârlık sayılacağını itirafla, bir sonraki mısraya yol vermektedir.

Dördüncü mısrada Gâlib, aşka mağlup oluşuna dair itirafını şiirleştirmiş. Bu, tam bir pes etme halidir ve sevap da olsa, hata da olsa sevmek gibi artık geri dönülmez bir noktaya saplanmış olmanın ilanıdır. O kaşlar, gökteki hilal kadar uzakta olsa bile, kibleye yönelmeyi engellese bile, hayır ya da şer olsa bile... olan olmuştur; aşk hali galip gelmiştir.

Şiirin merkezinde yer alan bu bentten önceki ve sonraki bentler, denilebilir ki hep bu bentteki “sevmiş olmayı ilan”ın titreşimleri üzerindedir.

Dikkat çekicidir ki diğer pek çok manzumesinde, özellikle gazellerinde, oldukça üstü kapalı, ağır başlı, zarif ve sakin bir söyleyişi tercih etmiş olan Şeyh Gâlib, bu şarkısında *Fuzûlî*’yi ve *Nesîmî*’yi andırırçasına çılginca bir feryat üslubunu benimsemiştir. Aşkı ve ayrılığı işlediği diğer şiirlerinde genellikle mahzunca bir duruşu sergileyen şair, denilebilir ki bu şiirinde *Mecnûn*’dur.

Tasavvufî telakkiye göre varlık, aşkla mümkündür ve insan, âşık olmakla diğer yaratılmışlardan üstün kılınmıştır. Öyleyse aşk; bir makamdır, bir rütbedir ve ilan edilmesi gerekir.

“Aşk bir şem’-i ilâhîdir benem pervânesi

Şevk bir zencîrdir gönlüm anın dîvânesi”

Hayâlî (Tarlan, 1992: 303)

Şeyh Gâlib’in, Mevlevîlik yolunda genç bir “Pîr” olduğu da dikkate alınarak bu şarkı incelendiğinde, söz konusu feryat ve ilan tavrının rûhânî bir hal gereği olduğuna dair bir tahmine ulaşmak mümkündür.

Değil mi ki *Hüsn ü Aşk*’ın şairi, bu şarkısında *Hüsn*’den çok, *Aşk* üzerinde yoğunlaşmıştır; öyleyse onun, aşka dair çılginlığı yaşamakta, ilan etmekte olduğu sonucuna varılabilir.

“Nedir cân kim anı sen nâzenîn cânâne vermezler

Sana âşık olanlar yoluna cânâ ne vermezler”

Hayâlî (Tarlan, 1992: 125)

4. Bent

Bî-gubârım hasret-i hattınla hâk olsam yine

Sohbetim rûh-ı lebindendir helâk olsam yine

Tiğ-ı gamzenden kesilmem çâk çâk olsam yine

Hâsılı bîhûde cevretme bana sevdim seni

(Ey sevgili, incecik) hattının hasretiyle toprak olsam (da bir şey değişmez; ben) yine (senin, gönül aynasında zerre kadar) toz olmayan (bir âşiğin)ım. / Helak olsam (bile, olanca sözüm) sohbetim yine (de senin) can bahşeden ağzından kaynaklanmaktadır. / (Hatta) parça parça olsam, yine (de senin) kılıç (gibi keskin cazibeye sahip) bakışından kopmam / Sözün kısası, bana boş yere ceza etme; seni sevdim (bir defa)!

Günümüz diliyle: “-Sevdim, ötesi yok!” şeklinde özetlenecek bir kestirip atmayı, Şeyh Gâlib’in bir dörtlüğe nasıl yaydığını seyretmekteyiz:

Yerle bir olsam, helâk olsam, parça parça olsam; seni sevdim! Bu, kesin ve değişmez! Öyleyse boş yere bana eziyet edip durma, ey sevgili!

Sarsılmaz bir kararlılık ve muhatabı ikna çabasının, niyaz edasıyla iç içe verildiği bu bentte, âşık rolündeki şairin o mücerret sevgiliye yakarışını okuyoruz.

Birinci mısrada dîvân şairlerinin sıklıkla kullandığı “hat” mazmunuyla sevgilinin yüzündeki ayva tüycükleri konu edilmiştir.

Yakından bakıldığında ancak fark edilebilen o incecik tüycükler; körpeliğin, saflığın alameti olduğu gibi, o cemale ne kadar yaklaşıldığına dair de fikir vericidir ve “hattının hasreti”, bir tamlama halinde sevgiliye yakınlık özlemine ifade etmektedir.

Ayrıca, hattatın çok ince çizgiler kullanarak uzun Kur’ân sûrelerini veya Kur’ân’ın tamamını tek levhaya sığdırdığı yazı türüne “Gubârî Hat” denildiğini biliyoruz.

Ve de gözle kolay görülmeyecek kadar ince toz demek olan “gubâr” kelimesi ve âşık şairin yerle bir halini anlatan toprak anlamındaki “hâk” sözcüğü...

İşte bütün bunlarla oluşturulan tenasüplerin bize anlattığı “hiçlik makamı” ...

Öyleyse, aynı mısradan şunu da anlamak mümkün:

O cemale yakın olmanın özlemiyle toprak olsam dahi, o cemalin azameti, ihtişamı karşısında yine de bir toz zerresi bile değilim!

Tek mısra da sergilenen böylesi anlam katmanları ve iç içe çağrışımlar zenginliği, bir Sebk-i Hindî ustası olan Şeyh Gâlib’in az sözle çok şey anlatmadaki dehasına dair pırıltılar sunmaktadır.

İkinci mısra, “Şair helâk olsa da aslında onun tüm söyledikleri, sevgilinin hayat sunan ağzından kaynaklanmaktadır” cümlesiyle özetlenmesi mümkün bir “Vahdet-i Vücûd”⁹ göndermesini içeriyor. Yani seven de sevilen de; öven de övülen de hakikatte yalnızca bir varlıktır.

Demek oluyor ki şairin sevgiliye dair tüm söyledikleri, aslında sevgilinin söyledikleridir.

“Ben o kudsi nefesin üflediği kamışım;

Ses onun, ben imzâmı atmışım, atmamışım...”

Necip Fazıl (Kısakürek, 2005: 104)

Dîvân şiirinde sevgiliye ait bir güzellik unsuru olan dudak, şair muhayyilesindeki olanca küçüklüğüne rağmen, asırlar içinde pek çok çağrışıma, söz hünerine imkân tanıyacak şekilde anlam genişliğine uğramıştır. Tasavvufî bir remz olarak dudak, ilâhî yakınlık arttıkça kulda meydana gelen yokluk ve mahviyet demektir. Yani Allâh’a yakınlık alameti. Bu nedenle yokluk ve hiçlik; arzu edilen, istenilen, makbul bir makam.

Ve o makamda bulunan, “hiç” olduğu için konuştuğu sözler kendine ait değildir.

Üçüncü mısrada âşık şair, sevgilinin kılıç gibi keskin cazibeye sahip, konuşan bakışlarına öylesine meftun ve esirdir ki âşık şairin kendisi parçalara ayrılabilir, o bakışlardan ayrılması imkânsızdır. İlk iki mısra da sevgiliden vazgeçmeyen âşıkla ilgili olarak anlatılan mahvolma; yerle bir, hatta toprak olma gibi feda oluşlar, bu üçüncü mısra da büsbütün fiziki bir biçilme, doğranma, parça parça olma şeklinde somutlaştırılmış ve şu vurguya yol verilmiştir: *-Yine de vazgeçmem; çünkü sevdim!*

⁹ “Vahdet-i Vücûd: Bir bilme, Allâh’tan başka varlık olmadığının idrâk ve şuuruna sahip olmak.” Süleyman ULUDAĞ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s.371-372

Bakışın kılıçla özdeş kılınması, tasavvuftaki “*tecellî*”yi¹⁰ tattıran bakış anlamındaki “*nazar*”¹¹ kavramını çağrıştırmaktadır.

“*Zevk-i tîğundan aceb yoh olsa gönüm çâk çâk*
Kim mürûr ilen birahur rahneler dîvâre su”

Fuzûlî (Aküz vd., 1990: 31)

...

“*Ey kemân-ebrû şehîd-i nâvek-i müjgânınam*
Bulmuşam feyz-i nazar senden senin hayrânınam”

Fuzûlî (Akyüz vd., 1990: 218)

Şerhinde bulunduğumuz şarkının bu dördüncü bentinde redif olan *yine* kelimeleri, şiir boyunca sergilenmiş olan inat, ısrar ve iradenin ne boyutta olduğuna dair bir derecelendirmeyi içermektedir:

Toprak olsam, helâk olsam, parça parça olsam da... yine...

Özellikle ...*ne olursa olsun...* mesajının verildiği bu üçüncü mısra da hükmün ve kararlılığın bildirileceği son mısraya yol verilmektedir.

Dördüncü mısra, şarkı tarzındaki bu manzumede yükselmiş olan melodinin aniden düşmesini ve nağmenin yavaşlamasını andırırcaasına bir sükûn âhengini taşımaktadır:

“*Sözün kıyası, boş yere beni incitme; seni sevdim bir kere!*”

İlk üç mısra da resmedilen şiddetli feda oluşlardan sonra “*hâsılı...*” özetlemesiyle maksadın arz edildiği bu dördüncü mısra, hararetle bir ikna çabasının sonucuna ulaşma isteğini içermekte; böylece şarkının da sonuna yaklaşıldığını sezdirmektedir. Ayrıca, bu temanın yer olarak sondan bir önceki bentte işlenmiş olmasını, şiirin akışı yönüyle son derece isabetli bir sanat hamlesi olarak değerlendirmek mümkün.

5. Bent

Gâlib-i dîvâneyim Ferhâd ü Mecnûn'a salâ
Yüz çevirmem olsa dünyâ bir yana ben bir yana
Şem'ine pervâneyim pervâ ne lâzımdır bana
*Anlasın bîgâne bilsin âşinâ sevdim seni*¹²

(*Ey sevgili, ben*) Çılgın Gâlib'im Mecnûn'a da Ferhâd'a da hodri meydan! / Ben bir yana (olsam), dünya bir yana olsa, (senden) vazgeçmem! / (Ben ki senin) ıtlıtının (çevresinde dönen bir) pervaneyim; haddini bilmek bana ne gerek? / El(ler) anlasın yakın(lar) bilsin (ki) seni sevdim!

Şairin, kendi mahlasıyla hem “*dîvâne olan Gâlib*”, hem “*dîvânelere gâlib gelen*” anlamlarında tevriyeli bir giriş yaptığı ilk mısrada *Ferhâd*'a ve *Mecnûn*'a meydan okuyarak tam da dîvân şairine yaraşır biçimde bir “*fahr*” duruşu sergilediğini görüyoruz.

Dîvân şairlerinde, aşkta *Mecnûn*'la ve *Ferhâd*'la yarışıp onları geride bırakmak, sık rastladığımız bir “*eşsizlik ideali*” olarak karşımıza çıkmaktadır.

“*Kande bilsün şâh-ı aşkın dergeh-i âdâbını*
Kûh-ken bir dağ eri Mecnûn yaban dîvânesi”

(Hayâlî) (Tarlan, 1992: 303)

Şeyh Gâlib de geleneğe uyararak şiirinin son bentinde böylesi bir eseri kaleme alabilmiş olmanın neşvesiyle esâtîrî âşıklara meydan okumakta ve bir sonraki mısra da duyuracağı iddiasına zemin hazırlamaktadır.

¹⁰ “*Tecellî: İlâhî feyzin mü'minlerin kalbinde zuhuru yerinde kullanılır bir tabirdir.*” Mehmet Zeki PAKALIN, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*; c.3, s.431-432

¹¹ “*Nazar: ...nazar, sūfiyye ıstılahı olarak şeyhin müride mânevî yolla bakışı yerinde kullanılır. ...Bütün tariklerde müşdidin sâlike nazar etmesi, feyzin cereyanına sebeptir. ...Tâlîp, müşdidin nazarıyla aşk ve cezbeye uğrar ve cezbe ile fenâyâ erer...*” Mehmet Zeki PAKALIN, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*; c.2, s.664-665

¹² Kimi bestelerde ilk bentten sonra ikinci bent olarak bu son dörtlük, bütünüyle şarkıya dahil edilmiştir. (Alâeddin YAVAŞÇA Koleksiyonu: 995/55)

İkinci mısradâ, şiiir boyunca vurgulanan sarsılmaz kararlılığa bir yenisi ekleniyor:

Bütün dünya karşımda olsa, vaz geçmeyeceğim!

Bir önceki mısradâ *Ferhâd* ve *Mecnûn*'u meydana davetle başlayan er dileme edası, bu ikinci mısradâ tüm dünyayı kapsayacak biçimde genişletilmiştir. Peki, şairin bütün dünyaya rağmen olmayacağını bildirdiği şey nedir? Kendi cevap versin:

“-Yüz çevirmem!..”

Vefa ve bağlılığın bu denli yalçın bir kararlılıkla ifadesini, yalnızca şiiir dünyasına has bir mübalağa olarak mı görmeliyiz?

Yoksa bu, daha yirmili yaşlarda “*dede*”lik makamına ermiş şairin bâtin âlemindeki kuvvetli intisabından mı haber vermektedir?

Üçüncü mısra, baştan başa tasavvufla emzirilmiş dîvân şiiirinde çok kullanılan *mum* ve *pervâne* metaforuna ayrılmış. Işık ve çevresinde kanatları tutuşuncaya kadar dönecek olan; dönen, hep dönen kelebek.

Şairin bir Mevlevî ve *semâya* son derece aşına bir kişilik olduğunu dikkate alarak Güneş etrafında gezegenleri, çekirdek etrafında elektronları, kalbin çevresinde kan dolaşımını, Kâ'be etrafında tavafı... ve nerede bir kudret, bir ışık merkezi varsa onun çevresindeki bitip tükenmez dönüşleri düşünebiliriz.

Ben sendeki ışıltının pervanesiyim; bende yavaşlamak, durmak olur mu?

Aşkın olduğu yerde temkin olmayacağına göre, âştığın pervasızlığı elbette aşkın bir gereğidir. Hiç, dur durak bilmeden dönmekte olan pervaneden temkinli olması, perva göstermesi beklenebilir mi?

Söz konusu mısradaki “...*pervâ ne lâzımdır bana?*” sözünü, içerdiği istifhamdan soyutlayarak “...*pervâne lazımdır bana*” şeklinde de okumak mümkün. Bu durumda şairin, bitişe doğru, kelimeler üzerinde sörf yaparcasına son bir hüner sergileyerek “*pervâne*” ve “*pervâ ne*” sözleriyle bir *cinâs-ı gayr-i tam* örneği verdiğini söyleyebiliriz.

Ve son mısra. Ürpertici bir duyuru ile başlayan şarkının, pervasızca bir meydan okuma, bir ilan çınlayışı ile bitışı.

Dost da düşman da bilsin ki seni sevdim!

Bu son bentin önceki mısralarında mahlasını bildiren, diğer âşıklara ve dünyaya meydan okuyan, yerinde duramayan, sonsuz bir dönüş için semâa kalkan şair, uzak yakın herkese olanca çılgınlığının özünü, cevherini bildirmektedir:

“-Sevdim!..”

2. SONUÇ

Birkaç ayrı bestesi olan bu şarkı, aşk eksenini etrafında vefanın, sadakatin, feda olmanın mesajını içermektedir.

Bu manzumenin on sekizinci yüzyılda kaleme alındığı ve şairinin bir Mevlevî şeyhi olduğu dikkate alındığında, şu tespitlere ulaşmak mümkündür:

1. Bütün dîvân edebiyatında kalıplaşmış, genel bir üslup özelliği olarak vurgunun kutsala mı yoksa maddi ve beşeri olana mı yönelik olduğu, müphem bırakılmış; her meşrepteki okuyucunun istediği gibi yorum yapmasına imkân tanınmıştır.
2. Anlam derinliği ve çağrışım zenginliğiyle tam bir uygunluk belirtircesine iç mûsıkî ve âhenk, ön plandadır.
3. Şiiir boyunca sergilenen kararlılık ilanı, hep aynı tonda muhafaza edilmiş, böylece şiiir, aynı çınlayışla başlamış ve bitmiştir.
4. Tasavvufî çağrışımlar ve döneme ait söyleyiş özellikleri, şiiir içinde ustalıkla harmanlanmıştır.
5. Vezin ve kafîye gibi biçime ait zorunluluklar, hemen her bakımdan gelişimini tamamlamış, oturmuş bulunan on sekizinci yüzyıl dîvân şiiirine uygun olarak kusursuza yakındır.

KAYNAKÇA

AKYÜZ, Kenan vd., *Fuzûlî Dîvânı*, Akçağ Yay., Ankara, 1990

- AYAN, Hüseyin, *Nesîmî Dîvânı*, TDK Yay., Ankara, 2014
- Büyük Türk Klasikleri*, Ötüken-Söğüt Yay., İstanbul, 1988
- DEMİRBAĞ, Ömer, *Kadı Burhânettin ve Şiiri*, Gazi Yay., Ankara, 2011
- DEMİRCAN, Kozan, “Yoksa Evren Topaç Gibi Dönüyor mu?”, *Bilim-Teknoloji*, 2016, (khossan.com)
- KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Çile*, YK Yay., İstanbul, 2005
- İPEKTEN, Haluk, *Nâ’îlî Dîvânı*, Akçağ Yay, Ankara, 1990
- OKÇU, Naci, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, KB Yay., Ankara, 1993
- PAKALIN, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB, İstanbul, 1993.
- PALA, İskender, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay.,Ankara, 1989
- TARLAN, Ali Nihat, *Hayâlî Dîvânı*, Akçağ Yay., Ankara, 1992
- ULUDAĞ, Süleyman, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabcacı Yay., İstanbul, 2005