
AKADEMİK PERSPEKTİFTEN KLASİK TÜRK EDEBİYATI

Editör: Doç.Dr. Fatime Gül KOÇSOY



yaz
yayınları

Akademik Perspektiften Klasik Türk Edebiyatı

Editör

Doç.Dr. Fatime Gül KOÇSOY

yaz
yayınları

2025

**Akademik Perspektiften Klasik Türk
Edebiyatı**

Editör: Doç.Dr. Fatime Gül KOÇSOY

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5596-58-1

Haziran 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

**Gaston Bachelard'ın “Ateşin Psikanalizi” Bağlamında
Şeyh Gâlib'in “Ateş” Redifli Gazeline Şerh Denemesi...1**

İlyas KAYAOKEY

Klasik Türk Şiirinde Âşığın Yegâne Gücü Olarak Âh...29

Fatıma AYDIN

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

GASTON BACHELARD'IN “ATEŞİN PSİKANALİZİ” BAĞLAMINDA ŞEYH GÂLİB'İN “ATEŞ” REDİFLİ GAZELİNE ŞERH DENEMESİ

İlyas KAYAOKAY¹

1. GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatı metinleri şerh edilirken umumiyetle nazım şekillerine dair hususiyetler, mazmunlar vb. üzerine yoğunlaşılır. Bu hususlar bazen o kadar abartılı işlenir ki beytin asıl verdiği mesajdan bile uzaklaşılır. Bu da şiirin psikolojik ve mitik düzeydeki çok katmanlı anlatımını bütün yönleriyle açığa çıkarmada yetersiz kalır. Bu mevzu üzerine “*Geleneksel Şerh ve Modern Metin İncelemelerine Eleştirel Bir Bakış: Metotlar, Çalışmalar, Beklentiler*” adlı bir makale yazan Atabey Kılıç'ın belirttiği gibi geleneksel şerh çalışmalarında “şerhin ne olduğuna dair bir tarifi, yapılmış olan tam bir şerh tasnifinin de olmadığı” görülmektedir (2009: 326). Bu boşluk, şerhlerin şiirin çok katmanlı yapısını keşfetmek yerine büyük ölçüde şiiri “at gözlükleriyle” okuma ve açıklama ile yetinmesine yol açar. Öte yandan Dursun Ali Tökel'in “*Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak*” adlı makalesinde vurguladığı üzere, 20. yüzyılın son çeyreğinde divan şiiri çalışmalarında geleneksel şerh yöntemlerinin yanında modern çözümleme yöntemleri de sahneye çıkmıştır (Tökel, 2007).²

¹ Doç. Dr., Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Eski Türk Edebiyatı ABD., kayaokay_2323@hotmail.com ORCID: 0000-0001-8544-2307

² Konu hakkında daha fazla bilgi için bkz: Genç, İ (2008). “Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”, *Turkish Studies*, 2 (4), s. 393-404; Bayram, Y. ve Erdemir, A. (2008). “Manzum Metinlerin Tahlilinde Ontolojik

Rus biçimciliği (Kayaokay, 2015) yapısalcılık, ontolojik çözümlemeler, göstergebilim, postyapısalcılık gibi birtakım yeni kuramsal araçlar metnin yapıtaşlarını, dilsel örüntülerini ön plana çıkarır. Carl Gustav Jung (Kayaokay, 2014) Sigmund Freud (Kayaokay, 2018) ve Eric Fromm'un (Kayaokay, 2016) psikanalitik yaklaşımları metinlerdeki bilinçdışı unsurları anlamamıza önemli katkılar sunmaktadır. Böyle modern kuramsal okumalar, divan şiirinin kollektif, mitik sembollerini bireysel ve evrensel bağlamlarda yeniden yorumlama imkânı sağlar. Klasik şerhlerin sınırlarını aşan şerhlerde Barthes, Ricoeur ve Bachelard gibi kuramcıların düşünsel yaklaşımları kullanıldığında, divan şiirinin bilinçdışı imgeleri ve çoksesli anlatısı daha derinlikli biçimde çözümlenebilir. Böylece metnin yalnızca geleneksel açıklamalarla erişilemeyen çok katmanlı anlam bütünlüğü gün ışığına çıkarılmış olur.

İşte bu yazımızda, klasik şerhin dışına çıkılarak yeni bir şerh “denemesi” yapılmak arzulanmıştır. 18. asır şairlerinden Şeyh Gâlib'in meşhur “ateş” redifli gazeline yer alan dokuz beyit, Gaston Bachelard'ın başka çevirilerde “*Ateşin Tin Çözümlemesi*” adıyla da neşredilen “*Ateşin Psikanalizi*” adlı eseri bağlamında şerh edilmeye çalışılmıştır.

Şeyh Gâlib, şiirlerinde aşkı ve ıstırapı anlatmak için “ateş” manzumuna çokça başvurur. Gâlib'in “ateş” redifli gazeli, bu imgelerin zirve noktası olarak görülebilir. Zira ateş, burada hem aşkın tutkusunu ve derin acıyı hem de ilahî nur ve dönüşümü çağırıştır. Bir gazelde her beyitte “ateş” sözcüğünün yinelenmesi

Yöntem”, Prof. Dr. Mustafa ÖZBALCI Armağanı, (Haz: A. Cüneyt İssı-Dinçer Eşitgin), s. 76-89; Bayram, Y. (2008a) “Divan Siiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili”, Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu, İstanbul: Beykoz Belediyesi Yayınları, s.167-182; Akçay, G. (2009). “Modern İnceleme Yöntemleriyle Klasik Türk Şiirini Yorumlama Çalışmalarına Genel Bir Bakış”, Adıyaman Üniversitesi Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri, s. 1-17; İpek, A. (2012). “Klasik Türk Şiiri Metin Çözümlemelerinde Geleneksel Çağdaş Yöntem İkilemi ve Tenkit İhtiyacı”, Prof. Dr. Mine MENGİ Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri, Adana, s. 130-136.

bu imgenin çok katmanlı kullanıldığını gösterir. Yazımızda, Şeyh Gâlib'in mezkûr gazelinin (Gürer, 1993: 444-445) her beyti tek tek ele alınarak Bachelard'ın ateşle ilgili düşünceleriyle ilişkilendirilmiştir.

Gaston Bachelard, ateşi fiziksel bir olgu olarak değil insan ruhunun derinliklerindeki imgeleri çözen simgesel bir fenomen olarak incelemiştir. “*Ateşin Psikanalizi*” (1995) adlı eserinde o, ateşin semender, yıkım/yapım, saklı arzular gibi çok sayıda metaforik boyutunu ortaya koyar. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Gâlib'in şiirindeki ateş imgelerini Bachelard'ın kavramsal çerçevesiyle aydınlatarak mezkûr gazelin gizemini psikolojik ve göstergebilimsel bir bakışla şerh etmektir.

“*Ateşin Psikanalizi*”nde Bachelard, ateşin bilimsel anlamıyla yetinmeyip onun insanın düşsel ve duygusal dünyasındaki karşılığını sorgular. Ona göre ateş, sadece fiziksel bir olgu değil aynı zamanda bireyin bilinç dışı arzularının ve korkularının sahnesidir (Bachelard, 1995: 7-13). Bu çalışmada “*Empedokles karmaşası*” gibi özgün kavramlarla, bireyin bilgiye ve kudrete ulaşma arzusunun psikanalitik temelleri ortaya konur. Bachelard, ateşi sadece yakıcı bir güç olarak değil aynı zamanda yaratıcı ve yıkıcı yönleriyle bir “arzu nesnesi” olarak değerlendirir (Bachelard, 1995: 15-17).

Şeyh Gâlib'in “ateş” redifli gazeli, aşk ve varoluş sorunlarını aleve benzeyen bir dille işlemiştir. Mezkûr gazel daha evvel pek çok kere şerh çalışmalarına konu olmuştur. Abdullah Eren'in 2005 yılında yayımlanan “*Ateş Gazeli, Şeyh Gâlib'in Bir Gazelinin Şerhi*” adlı makalesi ile Hakan Yalap'ın 2015 yılında neşredilen “*Şeyh Gâlib'in “Ateş” Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemine Göre Şerhi*” makalesi bu sahadaki en önemli şerhlerdir. Eren, klasik şekilde şerh ederken Yalap, yer yer Bachelard'dan alıntılar yaparak klasik ve modern şerhi harmanlamıştır. Şener Demirel de 2000

yılında Şeyh Gâlib'in ve Malatyalı Şehrî'nin ateş redifli gazellerinin sadece matla beytini mukayeseli şekilde şerh etmiştir (Demirel, 2000: 65-89). Böyle mukayeseli bir diğer çalışma da Ahmet Karakuş'un (2018) "*Şiirde Âteş (Şeyh Galib ve Şeyh Muhammed Es'ad Erbilî'nin Âteş Redifli Gazellerinin Karşılaştırmalı Tahlili)*" adlı makalesidir. Bizim buradaki gayemiz ise malumun ilanından öte, Şeyh Gâlib'in aşkı anlatırken kullandığı "ateş" motifiyle Bachelard'ın psikolojik imgelemi arasındaki güçlü paralellikleri ortaya koymaktır. Bu cihetiyle çalışmamız bir şerh "deneme"sidir.

2. ŞEYH GÂLIB'İN "ATEŞ" REDİFLİ GAZELİNE GASTON BACHELARD-VARİ BAKIŞLA BİR ŞERH DENEMESİ

1. Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş

Semender-tıynetân-ı 'aşka besdür lâlezâr âteş

Şeyh Gâlib bu beyitte bir gülistanın bütünüyle ateşe dönüşmesini, yani aşkın her şeyi yakıcı bir alev hâline getirmesini dile getirir. Gül, gülbün (gül ağacı), gülşen (gül bahçesi) ve cûybâr (akarsu) normalde hayatın ve güzelliğin sembolleri olan bu unsurlar burada teker teker "ateş" olmuştur. Aşkın ateşi öylesine yoğundur ki güle su veren akarsu bile su olmaktan çıkıp ateşe dönüşür. Bu sıra dışı dönüşümü anlamlandırmak için Bachelard'ın "*Ateşin Psikanalizi*"nde geliştirdiği poetik ve psikanalitik ateş düşüncesi son derece açıklayıcıdır.

Şeyh Gâlib'in beytinde aşk, baharı andıran bir bahçeyi bir anda ateş bahçesine çevirerek bir ani dönüşümü sergiler. Bachelard ayrıca ateşin çift kutuplu doğasını vurgular. Ateş hem evcildir hem vahşi hem yaratıcı hem yok edicidir. Onun ifadesiyle

ateş “mahremdir ve evrenseldir. Kalbimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar” (Bachelard, 1995: 13). Ateş içimizde, kalbimizin derinliklerinde bir aşk gibi filizlenirken aynı zamanda doğanın kökenlerinden maddelerin derininden fışkırır. Böylesine hem içsel hem de kozmik bir kudrettir. Bu yüzden, ateş imgesi iyiyi ve kötüyü, nuru ve narı aynı potada eritir. Bachelard, ateşin “iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilen” yegâne unsur olduğunu söyler: “Cennette parıldar, cehennemde yanar. Tatlılık ve işkencedir...” diye yazar (Bachelard, 1995: 13).

İşte Şeyh Gâlib’in beytindeki ateş de böyle çift değerli bir anlam taşır: Gül, gül bahçesi ve cennet gibi güzellikler ateşe dönerek aşkta yanmanın tatlı ıstırabına işaret ederken suyun ateş kesilmesi, yani karşıtların birleşmesi, aşk ateşinin her şeyi hatta zıddını bile kendi doğasına çevirebildiğini gösterir. Bu ateş hem huzur veren bir ocak hem yakıp kavuran bir kıyamet gibidir. Aşka düşen kişi için gülistan da gülün dikenini de artık aynı yakıcı kaderi paylaşır.

Beytin ikinci mısraında geçen “Semender-tıynetân-ı aşk” ifadesi, aşkın semender yaradılışlı kişilerinin bu ateş denizinde yaşayabildiğini belirtir. Semender, efsanelerde ateş içinde yaşayabilen, ateşten beslenen bir mahlûktur. Bachelard da hayal gücünde dört temel elemente denk düşen mitik varlıklardan bahsederken semenderi ateş unsurunun düşsel yarattığı olarak anar: “Tümüyle ateşten oluşan semender kendi alevinde tükenir” (Bachelard, 1995a: 92).

Yani semender, bütünüyle ateş olup sonunda kendini dahi yakarak tüketen bir varlıktır. Aşkta semender mizaçlı olmak da aşkın ateşiyle yanmaktan korkmamak aksine o ateşle var olmaktır. Şeyh Gâlib’in semender tabiatlı âşığı, her şeyin ateşe döndüğü bu aşk âleminde yanarak yaşamaya yazgılıdır.

Bachelard'ın ortaya koyduğu *Empedokles kompleksi* kavramı da burada açıklayıcı olabilir. Antik filozof Empedokles'in bir volkanın alevlerine atlayarak kendini feda etmesi, insandaki ateşe karışma tutkusunun uç bir örneğidir.

Bachelard, ateş tutkusu ile ölümü kucaklama arasında kurduğu bağda Empedokles'i anar ve "Empedokles kendisini katışıksız yanardağ ögesinde eriten bir ölümü seçmiştir" diye açıklar (Bachelard, 1995: 23). Bu, aşk uğruna yanıp yok olmayı göze alan âşık tipinin mitik bir prototipidir. Semender yaradılışlı âşık, tıpkı Empedokles misali aşk ateşinde yanmayı göze almıştır. Hatta ancak bu yakıcı imtihanla aşkın hakikatine erişeceğine inanır. Bachelard, ateşe kendini bırakma eylemini psişik düzeyde "bütün değerleri dönüştüren ve aynı zamanda değerlerin çelişkisini de gösteren tinsel [bir] aktarım" olarak niteler (Bachelard, 1995a: 113). Gerçekten de aşkın semenderi için artık güle güzelliğinden dolayı değil yakıcılığından dolayı değer biçilir. Su serinletici değil aksine tutuşturucudur. Bütün değerler ateş ekseninde yeniden tanımlanmış, aşk uğruna çekilen ıstırap ulvî bir anlam kazanmıştır.

Bachelard'ın ateş üzerine düşünceleri, aşkın bu ateşleşmesini hem psikolojik hem de poetik bir dönüşüm olarak okumamıza imkân tanır. Aşkın şiddeti, Gâlib'in imgeleminde tüm baharı ateşe çevirirken, Bachelard'ın ifadesiyle madde de kendi derinliklerinden aşk gibi bir ateş çıkarıp her şeyi bu ateşe teslim etmektedir. Aşkın semenderi, yanarak var olur. Ateş onun hem sınavı hem ödülüdür. Nitekim edebî imgelemde ateşe atılma motifi çoğu zaman tutkulu bir aşkın/inancın kaçınılmaz neticesi olarak belirmiştir.

Bachelard, D'Annunzio'nun bir eserindeki kadın kahramanın, aşk acısıyla kendini cam fırınının alevlerine teslim etmeye hazır oluşunu aktarır (Bachelard, 1995a: 25). Aşkın ateşi, bu karakteri gerçek anlamda yakıp yok edecek kadar

çekmektedir. Gâlib'in semender mizaclı âşığı gibi o da ateşe kavuşmayı ateşte yok olmayı ister. Öte yandan Bachelard'ın aktardığı bir Novalis hayali, aşk ateşinin yok edici olmaktan ziyade dönüştürücü bir kudretini vurgular: “Kim diyebilir ki aşkımız bir gün alevden kanatlara dönüşmeyecek ve yaşlılık ve ölüm bize ulaşmadan önce bu kanatlar bizi göksel yurdumuza uçurmayacak?” (Bachelard, 1995a: 59).

Bu cümlede aşkın ateşi, âşıkları küle çevirmek yerine onları kanatlandırarak ölümlülüğü aşma imkânı sunar. Benzer şekilde Şeyh Gâlib'in beytinde de ateş, mahvın ve acının simgesi olduğu kadar aşk yolcusunu arındıran, onu dünyevî kaygılardan kanatlandıran bir cezbe halidir. Bachelard, ateşin “esirgeyici ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrı” olduğunu belirtirken (1995a: 13) aşkın ateşinde de bu çift değerli tecrübe mevcuttur. Seven kişi için ateş hem yakıcı bir ıstırap hem de arındırıcı bir ışık demektir.

Bachelard'ın ateş poetikasının merceğinden bakıldığında Şeyh Gâlib'in bu beyti aşkın ateşleşme sürecini gülden suya kadar her güzelliğin ve hayat unsurunun aşk uğruna yanıp dönüşmesini derin bir psikolojik ve kozmik olgu olarak açıklamaktadır. Aşk, semender ruhlu âşıklar için tüm kainatı bir yangın yerine çevirir. Lakin bu yangın yok oluş değil aksine aşkın hakikatiyle yeniden varoluştur. Aşkın ateşi de âşığın ruhunu hem tüketen hem diriltten onu dünyevî biçiminden arındırıp manevî bir hakikate dönüştüren üstün canlı bir güçtür.

2. Hemân ey sâkî bir sâgar tutuşdur dest-i dildâra

Gazabla bezme geldi şem'-i meclis-veş yanar âteş

Şeyh Gâlib'in bu beytinde, bir meclis sahnesi ateş imgeleriyle dramatik bir dönüşüme uğrar. Sevgili, topluluğun “şem'-i meclis”i yani meclisin mum ışığı iken gazapla bu meclise

gelmiş ve artık yanan bir ateş gibi parlamaktadır. Bunun üzerine âşık, sâkîye “sevgilinin eline hemen bir kadeh sun” diye seslenir. Burada “ateşleşme” olarak adlandırılabilir bir içsel dönüşümün dışavurumu görülmektedir. Sakin, ılık saçan mum metaforu, öfkenin etkisiyle denetimsiz bir alev metaforuna dönüşmüştür.

Bachelard, “*Ateşin Psikanalizi*” (diğer tercümesiyle *Ateşin Tin Çözümlemesi*) adlı eserinde ateşi insanın en mahrem tutkuları ve öfkeleriyle ilişkilendirir. Ona göre ateş, insan psikolojisinin derinliklerinde yatan arzuların, hırsların ve kızgınlıkların dış dünyadaki tezahürüdür. Nitekim Bachelard ateşin, gizli öfkenin nesnel bir sonucu olduğunu söyler: “Ateş mahrem bir öfkenin, sinirlenen bir elin nesnel olayıdır” (Bachelard, 1995: 37). Şeyh Gâlib’in beytinde de benzer biçimde, sevgilinin gazabı ateş suretinde dışa vurulmaktadır. Normalde etrafını yumuşakça aydınlatan sevgili, şimdi öfkesiyle birlikte gerçek bir alev gibi yanmakta, çevresine hararet ve heyecan saçmaktadır. Bachelard’nın bu tespiti, beyitteki dönüşümü anlamamıza yardım eder. Sevgilinin gazabı soyut bir duygu olmaktan çıkmış, adeta somut bir ateşe dönüşerek meclisteki herkesin hissedeceği bir gerçeklik halini almıştır.

Ateş, Bachelard’a göre sadece bir doğa olayı değil aynı zamanda canlı bir varlık gibi davranan kaprisli bir fenomendir. Ateşin kararsız, değişken doğası tıpkı bir insan gibidir. Ansızın parlayıp sönmek ruh halleri sergiler. “Ateş kapristir, bu demektir ki ateş bir kişidir” (Bachelard, 1995a: 68). Gerçekten de beyitteki sevgili, öfkeyle birlikte bir insanın kaprisine benzer ani bir değişim geçirerek mumdan yakıcı aleve dönüşür. Bu dönüşüm, ateşin “bir kişi” gibi davrandığını gösterir. Önceden denetimli ve huzur verici olan ılık (sevgili), şimdi kızgın bir şahsiyet gibi karşımıza çıkar. Meclise sıcaklık kadar ürküntü de yaymaktadır. Bachelard’nın ifadesiyle ateşin bir karaktere bürünmesi beyitte sevgilinin ruh halindeki ateşleşmeyle somutlanır.

Beyitte âşığın, sevgilinin bu yakıcı öfkesine karşı başvurduğu çözüm de Bachelard'cı ateş anlayışıyla paraleldir. Sevgilinin eline bir kadeh sunmak. Bu, aslında “ateşe ateşle mukabele etmek” gibidir. Bir bakıma âşık, öfkeden tutuşmuş sevgiliyi yatıştırmak için yine ateşin kendisini kullanır. Ateşi besleyerek kontrol altına almaya çalışır. Bachelard, ateşin tarihi ve mitolojisi üzerinde dururken eski ritüellerde insanın ateşi bir canlı gibi beslediğini belirtir. Örneğin Eski Perslerin tapınakta ateşe kurban sunarken “Ateş, ye ve şenlen” diyerek onu doyurup neşelendirmeye çalıştıklarını aktarır (1995a: 68).

Divan şiirinde şarabın ateşe benzetildiği malumdur: “Ateş, rengi, parlaklığı, yakıcılığı, temizleyici ve yok ediciliği gibi özelliklerinden dolayı şaraba benzetilmiş ve şarapla birlikte anılmıştır. Renk gerçek manada bir benzerliği ifade ederken, diğer özelliklerinde soyut ve somut anlam ilişkisi vardır” (Şimşek, 2024: 70). Ateşi yatıştırmanın yolu, ona kendi dilinde yani yakıt ile, alevle yaklaşımdır. Gâlib'in beytinde de “sâkî”nin getirdiği şarap dolu kadeh, işte bu mantığın şiirsel bir izdüşümüdür. Sevgilinin içindeki ateşi söndürmek veya sakinleştirmek için âşık ona ateşten pay vermektedir. Alev renginde bir şarap kadehi sunarak “al bu ateşi ve öfkemi bununla gider” der gibidir. Bu sahne, ateşin ancak kendi ögesiyle iletişim kurularak dizginlenebileceği fikrini akla getirir ve Bachelard'ın ateşe dair canlılık yaklaşımını çağrıştırır. Âşık, sevgilisinin iç ateşine karşılık onun eline bir ateş-içki vererek iki ateşi buluşturur. Bu buluşma, aşk ve öfke gibi zıt görünen duyguların ortak paydasının ateş olabileceğini ima eder.

Bu Bachelard'cı bakış açısı, Şeyh Gâlib'in beytinde gerçekleşen dönüşümün yani mum ışığından ateşe geçişin derin anlamını aydınlatmaya yardımcı olur. Beyitte meclisin ortasına düşen bu gazaplı ateş, oradaki herkesin hem hayranlığını hem korkusunu celbeden bir fenomen olmalıdır. Beyitteki “ateşleşme”, Bachelard'ın vurguladığı üzere ateşin çift değerli

doğasının yani hem yaratıcı hem yıkıcı oluşunun şiirsel bir sunumudur. Ateş aydınlatır ama aynı zamanda yakar. Burada sevgili meclisi aydınlatan bir mum iken yakıp kavuran bir ateşe inkılâp etmiştir.

Müşahade edildiği üzere beyitteki anlam, klasik şerh yöntemindeki gibi değil de ateş imgesinin bütüncül çağrışımlarıyla kavrandığında derinleşiyor. Ateş, bu beyitte sadece bir imge değil aşkın, öfkenin ve dönüşümün hem nedeni hem sonucu olan merkezî hakikattir.

3. Nesîm âteş çıkardı gonca-i çeşm-i ümîdünden

Bırakdı gülşen-i âmâlûme berk-i bahâr âteş

Şeyh Gâlib'in bu beyti, ümit ve emellerin bir ateş dönüşümüyle altüst oluşunu anlatır. Bu beyitte hafif bir nesîm (bahar esintisi) “ümîd gözünün goncası”ndan bir ateş çıkarır. Akabinde baharın şimşeği (berk-i bahâr) “emellerin gülşeni”nde ateş bırakır. Yani, umutla yeşeren gonca bir anda alev alır, ümitler bahçesi aniden yanar. Bu keskin dönüşüm, Gaston Bachelard'ın ateş üzerine geliştirdiği psikanalitik düşüncelerinin ışığında ele alındığında daha derin bir anlama kavuşur.

Bachelard ateşi, hem iç dünyamızla hem de dış kozmosla bağlantılı görür. Ona göre ateş, “...kalbimizde yaşar, gökyüzünde yaşar, tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar. Maddenin içine dalıp saklanır, kin ve intikam gibi gizli görünmez” (Bachelard, 1995: 13). Nitekim Gâlib'in beytinde de ateş tam bu şekilde iki düzlemde belirir. Gökten inen bahar şimşeği yeryüzündeki gülşeni yakarken, gönül içindeki ümit gözünden de bir ateş filizlenir. Böylece ateş, hem göksel hem içsel kaynaklı bir dönüşüm motifidir. Hem sevgiyi çağrıştıran

yaratıcı bir güç olarak ortaya çıkar hem de intikam yahut yıkım gibi gizil bir kuvvet hâlinde umutları tüketir.

Bachelard, ateşin doğasında barındırdığı bu karşıtlıkları vurgulayarak onun çift değerli karakterini ortaya koyar. Ateş, daha önce vurguladığımız üzere onun deyişiyle, insana en zıt duyguları aynı anda tattırabilen tek fenomendir: “Cennette parıldar, cehennemde yanar. Tatlılık ve işkencedir. Mutfak ve kıyamettir... Esirgeyici ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrıdır. Kendisiyle çelişebilir” (Bachelard, 1995: 13). Gâlib’in dizelerinde de bu çelişik yapı sezilir. Normalde canlılık veren, baharı müjdeleyen nesîm ile berk-i bahâr, beklenmedik biçimde yıkıcı birer ateş taşıyıcısına dönüşmüştür. Ümit goncasını yeşertecek bir meltem, aksine onu kurutup yakan ateşi doğurur. Baharın şimşeği tabiatı canlandırmak yerine gülistanı yakıp kül eden bir yıldırıma dönüşür. Bachelard’a göre ateş böylesi bir çift yönlülüğe sahiptir ve hem hayat verip ısıtan ocak ateşiyle hem de her şeyi tüketen kıyamet ateşiyle özdeştir (1995: 13). Bu nedenle, Gâlib’in umut imgesi de ateşle temas edince şefkatli ve güzel bir hayal olmaktan çıkarak bir “işkence”ye, bir “kıyamet”e dönüşmektedir. Ateşin “esirgeyici” yanı ümit verirken, “korkunç” yanı bütün ümitleri yakar. Beyitteki dönüşüm tam da bu yüzden Bachelard’ın işaret ettiği gibi ateşin kendi kendine çelişebilen doğasının bir yansımasıdır.

Beyitteki ateşleşme, Bachelard’ın ifadesiyle bir imgelem sıçramasıdır. Ateş, hayal dünyasında küçük bir kıvılcımı dev bir yangına dönüştürebilir. Bachelard, ateş karşısında insan hayal gücünün sınır tanımaz biçimde genişlediğini söyler: Ateş “zamanı değiştirmek, sarsmak, bütün hayatı sonuna, öbür dünyaya götürmek arzusunu telkin eder” ve insanın hayalini öyle büyüler ki “küçüğü büyüğe, ocağı yanardağa, bir odunun hayatı ile bir dünyanın hayatını birbirine bağlar” (Bachelard, 1995a: 20-21). Gâlib’in dizelerinde de benzer bir ölçek büyümesi görülür. Küçük bir gonca ateşe maruz kalınca koca bir yangına dönüşür.

Tek bir şimşek çakımı koca bir gülistanı kül eden bir afete yol açar.

Gâlib'in beytinde umutların ateşe dönüşmesi aynı zamanda derin bir psikolojik gerilimin ifadesidir. Ümitler ve emeller, ateş ile sarsılarak yerini ümitsizliğin yakıcı acısına bırakır. Bachelard, ateş karşısında insan ruhunda yaşanan bu dönüşümü psikanalitik olarak çözümlerken, ateşin bilinçdışı tutkularla yakın ilişkisini vurgular. Özellikle ateş ve aşk arasında kurulan bağlantı, beyitteki imgelerin de özünü oluşturur. Nitekim Bachelard, umutsuz bir aşkın insanı nasıl bir yangına sürükleyebileceğini D'Annunzio'nun kahramanı üzerinden örnekler (Bachelard, 1995: 24). Gâlib'in şiirindeki âşğın durumu da benzer bir "iç alevlenme"nin sonucudur. Ümitlerinin birer birer yanıp yok olması, umutsuzluğun ateşine kendini kaptıran âşğın ruh hâlini yansıtır. Aşk ateşiyle yanmak, acı da verse, ruhun kendi talihini ateşte arındırma arzusunu doğurur. Şimşek ile gelen harici ateş de bu içteki arzuya denk düşerek gülşen-i âmâl'in kül olmasına yol açar. Tıpkı bir rüyada veya şuur dışı bir temsilde olduğu gibi dış dünyadaki yıldırım aslında iç dünyadaki patlamanın bir görüntüsüdür.

Bachelard'ın ateş kuramında, ateşle yok oluş bir son değil bir değişim, bir dönüşümdür. Ateş, her şeyi kendine benzeterek yok eder ama aynı zamanda dönüştürür ve yeni bir manevî gerçeklik yaratır. Ateş tarafından büyülenen kişi için yanmak, kaçınılmaz biçimde bir yenilenme ihtimali taşır: "Büyülenmiş yaratık idam ateşinin davetini ıştır... Yok olmak onun için değişmekten öte bir şey, yenilenmektir" (Bachelard, 1995: 21). Gâlib'in beytindeki ateşleşme de böyle bir yenilenme imkânını ima eder gibidir. Zira ümitlerin bahçesi yanıp kül olduğunda, geriye kalan yalnızca kül olsa bile, bu külden doğacak yeni bir bilinç veya hakikat söz konusu olabilir.

Bu bağlamda, şiirdeki ateş imgesi, her ne kadar zahirde yıkım ve hayal kırıklığı anlamına gelse de Bachelard’a göre içsel bir arınmaya, eski benliğin yanarak yenisinin doğmasına işaret eder. Ateş, Gâlib’in mısralarında bir felaket metaforu gibi görünürken, Bachelard’cı okumada bir dönüşüm ritüeline dönüşür. Umutların yanması, ruhun daha derin, daha hakiki bir seviyede yeniden doğması için gereken sancılı fakat verimli bir süreçtir.

4. Hayâl-i hasret-i hâlûnle âh itdükçe ‘uşşâkuñ

Şeb-i fûrkatde her dem ahterân eyler nisâr âteş

Şeyh Gâlib bu dördüncü beyitte, ayrılık gecesinde âşıkların iç dünyasında yaşanan dönüşümü ateş imgesiyle somutlaştırır. Âşıklar sevgilinin benine duydukları hasreti hayal ederek “âh” ettikçe, bu iç çekişlerinin ayrılık gecesinde gökyüzünde yıldızlar misali ateş saçtığı ifade edilir. Bachelard’ın ateş üzerine geliştirdiği psikanalitik düşüncelerini rehber alarak okuduğumuzda, beyitteki bu “ateşleşme” içten gelen nefesin kozmik bir ateşe dönüşmesi, güçlü bir simgesel dönüşüm olarak açıklık kazanır.

Beyitte âh, somut bir dönüşüme uğrayarak yıldızlara nisâr edilen (saçılan) ateşe dönüşürken, aslında içteki ateşin dışavurumu gerçekleşir. Bachelard, ateşin hem içsel hem dışsal olduğunu sıkça vurgular: “Ateş, kişiye özgü duygular içerir ve evrenselidir. O yüreğinizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Maddenin derinliklerinden yükselir ve kendini bir sevgi gibi sunar” (Bachelard, 1995a: 13). Gerçekten de Gâlib’in beytinde ateş tam bu çift boyutlu karakteriyle belirir: Âşığın yüreğindeki sevda ateşi bir “âh” ile yükselip gökyüzünde yıldız suretinde tezahür eder.

İçte duyulan aşk ve dışta parlayan yıldız, ateş imgesi sayesinde tek bir sürekli gerçeğin iki yüzü haline gelir.

Bu ateş imgesi aynı zamanda acı ile ümidin, ıstırap ile ışığın bir aradalığını gösterir. Nitekim âşığın yaktığı “âh ateşi” de bu ikili karakteri taşır. Bir yandan ayrılığın yakıcı ıstırabını temsil eder. Öte yandan aynı ateş, gökte bir yıldız olarak parlayıp karanlığı aydınlatır. Beyitte, sevgilinin yokluğundan doğan acı, ateş imgesiyle hem yakıcı azap hem de aşkın yüceliğini gösteren bir ışık haline gelir. Bu çelişik bütünlük, ateş sayesinde mümkün olmuştur.

Ateş imgesinin bağdaştırıcı gücü, aynı zamanda âşığın aşk uğruna kendini feda edişini yani bir nevi Empedokles-vari bir tutkuyu da ima eder. Bachelard, ateşin insanda uç noktada bir özlem uyandırdığını belirtir. Ayrılık gecesinde her âh edişte ateşe dönüşen bu nefes, aslında âşığın hayatını ve ruhunu öte aleme taşıma arzusunu yani aşk uğruna yanıp yok olma isteğini de yansıtır. Nitekim divan edebiyatı geleneğinde âşık, sevgiliden ayrı kaldıkça “yanmak” ister. Bu yanış, maddî varoluştan kurtulup aşkın manevî hakikatine erme arzusudur.

Gâlib’in beytinde âşıkların her nefesi yıldızlara saçılan bir kıvılcım olurken, onlar da adeta kendi yangınlarını gökyüzüne, sonsuzluğa göndermektedir. Bu, ateşin yok edici olduğu kadar ölümsüzlüğe de açılan ikili tabiatıyla ilgilidir. Bachelard’ın dediği gibi: “Böyle derin bir ikililiğin nedeni, ateşin hem içimizde hem dışımızda, hem görünmez hem parlak hem ruh hem duman oluşudur” (Bachelard, 1995a: 60). Gâlib’in mısralarında içte yakılan ateşin dışarıda yıldız olarak parlaması, görünmez bir nefesin parlak bir aleve dönüşmesi, ruhun dumanının gökte ışığa inkılap etmesi tam da bu tanıma münasıptır.

Şeyh Gâlib, bu beyitte ateş imgesini bir dönüşüm mekânı olarak kullanır. Sevgilinin hayaliyle tutuşan gönül, kendi yangınını göğe yıldızlar şeklinde saçarak acı deneyimini poetik

bir ışığa çevirmektedir. Bachelard'ın ateş düşüncesinde ateş nasıl ki en ilkel tutkulardan doğup insanı hem yakıp hem arındıran bir karşıtlıklar pınarı ise, Gâlib'in bu beytinde de aşk ateşi, ıstırapı ve ümidi, yokluğu ve varlığı aynı anda içinde barındırır. Böylece ateşleşme motifi, hem şairin imgeleminde hem de Bachelard'ın felsefi sistematığında, insanın iç gerçeğini dış kozmik hakikate bağlayan bir dönüşüm simgesi olarak parıldar. Bu beyitte “ayrılığın gece”si, aşk ateşi sayesinde yıldızlarla dolu bir manevî şafak vaktine dönüşmüştür. Ateş, acının karanlığını ışığa çevirerek aşkın hem yıkıcı hem yaratıcı kudretini gözler önüne sermektedir.

5. Baña dūzehden ey meh dem urur gülzârlar sensüz

Dıraht âteş nihâl-i dil-keş âteş berg ü bâr âteş

Şeyh Gâlib, bu beyitte sevgilinin yokluğunda cennet gibi tasavvur edilen gül bahçesinin bile cehennem olduğunu, her ağacın, filizin, yaprağın ve meyvenin “ateşleştiğini” dile getirir. Bachelard, ateşi, hayat ile ölümün bir arada bulunduğu temel bir ilke olarak görür. Ona göre ateş, “her şeyi canlandıran, her şeyin varlığını borçlu olduğu elementtir. Yaşamın ve ölümün, varlığın ve yokluğun ilkesidir, kendi kendine harekete geçer, kendi içinde hareket gücü taşır” (Bachelard, 1995a: 75-76). İşte bu yüzden, sevgilinin yokluğuyla gülzârın (gül bahçesinin) bir anda hayat verici özünü yitirip adeta ölümcül bir cehennem ateşine dönüşmesi, ateşin bu çift değerli doğasına tam olarak uygundur.

Gül bahçesinin normalde taşıdığı canlılık ve tazelik, sevgili gidince yerini yakıcı bir dumana ve hararete bırakır. Bu dönüşüm, Bachelard'ın vurguladığı gibi, ateş fenomeninin ikili ve zıt kutupları birleştirici karakterinden kaynaklanır. Ateş aynı anda hem yaratıcı hem yok edicidir, hem hayat bahşedip hem hayatı

alabilir. Beyitte sevgilinin yokluğu, güllerin özündeki yaşamsal ateşi çekip almış, geriye ancak harap edici cehennem alevi kalmıştır.

Bachelard, ateş olgusunu açıklarken içsel (öznel) ve dışsal (nesnel) ateş ayrımına da dikkat çeker: “Ateş içten ve dıştan olur, dıştan olan ateş mekanik, bozucu ve yok edicidir, içten olan ateş döllendirici, yaratıcı ve olgunlaştırıcıdır” (Bachelard, 1995a: 76). Bu ayrım beyitteki dönüşüm için çok anlamlıdır. Sevgilinin varlığı, bahçedeki güzellikleri içten içe besleyen bir iç ateş gibidir. Ancak sevgili gidince artık dıştan yıkıcı ateş hüküm sürmeye başlar. Gülzâr sensiz “bana dîzehden dem urur” derken şair, gül bahçesinin sanki cehennemden nefes (duman veya alev) üflediğini söylüyor. Yani bahçenin dış dünyası bütünüyle yakıcı bir kedere dönüşmüştür. Bu, Bachelard’ın belirttiği ateşin dışsal formunun tezahürüdür. Yakıcı, bozucu, yok edici ateş bütün doğayı sarar. İçsel ateşin yani aşkın sıcaklığının yokluğu, dışsal ateşin yani ızdırabın her şeyi istila etmesine yol açmıştır.

Burada şairin iç dünyasındaki yangın, dış dünyayı da ateşe vermektedir. Gerçekte güller halen yerinde olsa bile aşksız gönlün algısında “dıraht u nihal ü berg ü bâr” yani ağacıyla, fidanıyla, yaprağı ve meyvesiyle bütün bahçe ateş kesilmektedir. Ateşleşme, yani her şeyin ateşe dönüşmesi, burada iç dünyanın dış dünyayı kendi haletine boyamasıdır. Sevgilinin yokluğu, cennet ile cehennemin yer değiştirmesine yol açmış, ateş hepsini kuşatan tek hakikat haline gelmiştir.

Şeyh Gâlib’in beytindeki ateş, yalnız âşığın gönlündeki yangın değil aynı zamanda Bachelard’ın tarif ettiği evrensel ateş unsurunun küçük bir tezahürüdür: “Yaşamın ve ölümün ilkesini” bağrında taşıyan, içimizde de yanan, dışımızda da parlayan o ezeli ateş... (Bachelard, 1995a: 75-76).

6. Mürekkebdür vücûdî tâ ezel yek-pâre sûzişden

Meger ‘uşşâka olmuşdur ‘anâsırdan dûçâr âteş

Şeyh Gâlib bu beyitte, âşîğın varlığının ezelden beri tek parça bir yanıştan (ateşten) ibaret olduğunu, âşıkırları oluşturan unsurun baştan sona ateş kesildiğini ifade eder. Bachelard’ın ateş üzerine düşünceleri, bu tasavvuru derinlemesine anlamlandırmamıza imkân tanır. Ona göre ateş, insan zihninin en eski, en temel meşgalesidir. “Tarih öncesi insan için, bütün olgular arasında yalnızca ateş bilme isteğine değerd, çünkü bu istek sevmeye isteği ile birlikte gelirdi” (Bachelard, 1995a: 60). Yani insan, ateşi öğrenmeye duyduğu iştıyakı bile sevmeye arzusuyla beraber yaşamıştır. Gâlib’in “tâ ezel” vurgusu da aşkın ateşinin ilk insandan beri özümüzde mevcudiyetini koruduğunu, âşîğın daha en baştan yanmak üzere “yazgılı” olduğunu gösterir.

Bachelard, ateş imgesinin dört temel unsur arasında apayrı bir ruh hali yarattığını söyler. Ona göre “ateş burcunda, su burcunda, hava burcunda, toprak burcunda hayal kuran ruhlar” bambaşkadır. Nitekim “özellikle su ve ateş hayal kurmada bile birbirine düşmandır ve dereyi dinleyen biri alevlerin şarkısını işiten birini asla anlayamaz: Aynı dili konuşmazlar” (Bachelard, 1995a: 92). Şeyh Gâlib’in âşîğı tam da “alevlerin şarkısını işiten” bu ateş ruhlardandır. Sıradan insanlar topraktan yaratılmış olabilir lakin âşık sadece ateşten yoğrulmuştur. Onun dili mecazen de olsa ateştir. Dünyayı algılayışı, tepki verışı, varoluş tarzı ateş unsuru üzerinden şekillenir. Bu yüzden madde ve mana planında bütünüyle “yakıcı” bir öz taşır. Âşîğın bedeni bir “yek-pâre sûziş” hâline geldiyse bu ateş hem içsel bir tutku hem de dış dünyada tezahür eden bir alevdir.

Ateş imgesinin en çarpıcı boyutu, onda tezahür eden dönüşüm ve özveri motifidir. Empedokles, ölümsüzlüğe erişmek için kendini Etna yanardağının alevlerine atarak ateşle

bütünleşmeyi seçmişti. Divan şiirindeki âşık da benzer biçimde, aşk ateşine düşmeye ezelden meyillidir. Bachelard, ateşin çekimine kapılan hayalperest için “büyülenmiş yaratık idam ateşinin davetini işitir” der ve ateşle yok oluşun aslında metafizik bir dönüşüm olduğunu şu cümleyle açıklar: “Yok olmak onun için değişmekten öte bir şey, yenilenmektir” (Bachelard, 1995a: 22). İşte âşığın yanarak yok oluşu da bir tükeniş değil tersine bir yenilenmedir. Gâlib’in beytinde “âşıklara anâsırdan dūcâr ateş olmuş” ifadesi âşığın beşerî ve dünyevî unsurlarının aşkın ateşiyle değiştirilip dönüştüğünü imâ eder. Dört unsurdan “toprak” payesi normal insanlara düşerken âşığın payına “ateş” düşmesi onun maddî varlığının aşk uğruna feda olup manevî bir varoluşa terfi etmesi demektir.

Bachelard, simyacıların ateşe dair sezgilerini aktarırken “içsel” ve “dışsal” ateş ayırımına dikkat çeker: “Ateş içten ve dıştan olur, dıştan olan ateş mekanik, bozucu ve yok edicidir, içten olan ateş döllendirici, yaratıcı ve olgunlaştırıcıdır” (Bachelard, 1995a: 75). Âşığın maruz kaldığı ateş, dışarıdan baktığımızda onun bedenini yakıp yok eden “bozucu” bir ateştir. Lakin içsel planda bu ateş, âşığı olgunlaştıran, onda manevî doğumu gerçekleştiren ilahî bir kudrete dönüşür. Bu yüzden Gâlib’in yanmakta olan âşığı, Bachelard’ın deyişiyle “tümüyle ateşten oluşan” ve sonunda “kendi alevinde tükenen” efsanevî “semender” misalidir (Bachelard, 1995a: 92). Semender, ateşten beslenip ateşle var olur ve en nihayet yine ateşin içinde erir.

Ancak Gâlib’in beytinde bu eriyiş, bir yok oluş trajedisi değil aşkın potasında gerçekleşen bir hakikatleşme sürecidir. Bachelard’ın ifadesiyle, ateşin öğrettiği sır “her şeyi kazanmak için her şeyi yakmaya” gönüllü olmaktır. Zira ateşte arınan kişi, fanî benliğini terk ederek aşkın alevleri içinde yeni bir varoluşa uyanır. Âşık da “yek-pâre ateş” kesilerek maddeden mânâya, fâniden bâkîye doğru bir dönüşüm geçirmekte, aşk sayesinde varlığının özü ateşe dönüşüp kül olmaktadır. Bu kül, aslında bir

son değil aşkıyla yeniden yoğrulmuş ilahî bir benliğin tohumudur. Tıpkı Bachelard'ın tasvir ettiği mayısböceğinin “alevlerin yüreğinde kendini kurban ederek zaman içinde sonsuzluk dersi vermesi” (Bachelard, 1995a: 23) gibi âşık da aşk ateşinde yanarak ezeli ve ebedî olana kavuşur.

7. Çerâğ-ı bezm-i hecri olduğum yapmış yakışdurmış
Gönül pervânesine vuslat âteş intizâr âteş

Şair bu beyitte, kendisini “çerâğ-ı bezm-i hecrî” (ayrılık meclisinin çerağı) hâline gelmiş gösterir. Gönü ise pervane misali gerek vuslat (kavuşma) gerek intizâr (bekleyiş) ateşiyle yanmaktadır. Bir başka deyişle, âşık artık ayrılığın karanlığını aydınlatan bir lamba gibi ateşleşmiş, içten içe yanar hale gelmiştir ve onun “gönül pervânesi” için hem kavuşma anı hem de kavuşamamanın bekleyişi aynı derecede yakıcıdır. Bu imge, daha evvel dördüncü beyti şerh ederken de bahsettiğimiz ateşin çift değerli doğasını akla getirir. (Bachelard, 1995a: 60).

Gönül, aşkla tutuşmuş içsel bir ateş taşıırken (özlem ateşi) sevgilinin visali de dışarıda parlayan yakıcı bir ateş olarak tezahür eder. Şair, vuslatı da fırakı da aynı “ateş” metaforunda birleştirerek aslında madde ile ruh, sevinç ile keder, hayat ile ölüm arasındaki sınırın nasıl eridiğini gösterir. Nitekim Bachelard, ateş imgelerinin böylesine derin bir ikiliği barındırdığını vurgular ve ateş karşısında insan psikolojisinin “yaşama içgüdüğü ile ölüm içgüdüğünün birleştiği gerçek bir karmaşa” sergilediğini söyler (1995a: 22). Bu karmaşaya, ateşte yok olma arzusunu efsanevî Empedokles'in kendini volkan alevlerine atması motifine benzeterek “*Empedokles karmaşası*” adını verir (Bachelard, 1995a: 22). Divan şairlerinin ve Gâlib'in pervâne-mum (âşık-maşûk) mazmunuyla anlattığı ateşleşme

deneyimi tam da bu karmaşaya uygun biçimde hem var olma (aşkla dolma) hem yok olma (aşkta erime) dürtülerini aynı anda harekete geçirmektedir.

Beyitte “çerağ” olan âşık, artık kendi benliğini bir ateşe dönüştürmüştür. Bachelard, ateş karşısında büyülenen insanın kendi varlığını ateşin büyüüne teslim ettiğini belirtir. Ateşin başında düş kuran kişi adeta kaderinin çağrısını duyar. Öyle ki “büyülenmiş yaratık idam ateşinin davetini işitir” der Bachelard (1995: 21). Gönül pervânesinin ateşe atılmaktan başka çaresi yoktur. Zira aşk yolunda yanmak, onun için bir tükeniş değil bir yenilenme, varoluşunu aşma vaadidir.

Bachelard insanın ateşe dönük hayallerinde hep böyle bir kendini aşma ve dönüşme isteği görür. Aşk ve ölüm iç içe geçer. Nitekim bir yerde ateşe uçan küçük böcekleri anlatırken “Aşk, ölüm ve ateş aynı anda bir araya geliyor” diye yazar (Bachelard, 1995: 22). Gerçekten de gönül pervânesi için sevgiliye kavuşmak da kavuşamayıp beklemek de “ateş”tir. Her durumda aşk onu yakarak tüketir ve dönüştürür. Bachelard, alevlere doğru “kör sevinç ve sevgi çılgınlığı ile” atılan pervânelerin, ateşin “göz kamaştıran ışığı” tarafından “sarhoş edilip yüceltildiğini” betimler (Bachelard, 1995: 22). Işığa doğru çılgınca uçan pervane, bu parıltıdan vecd halinde hem sarhoş olur hem de onunla bütünleşerek yücelir. Ateşin böyle cezbedici ve yok edici çekimi, sevginin mantık ötesi tutkusuyla ölüm dürtüsünü birleştirir. Şeyh Gâlib de gönlün pervâne misali ışığa kapılıp yanmasını bu beyitte somutlaştırırken aslında aşkın psişesinde yatan bu birleşik dürtüyü sezmiş gibidir.

Pervâne misali ateşe atılan âşık, kendi benliğini feda ederek aşkın ışığında yok olmayı göze alır. Bachelard, ateşe atılan böceğin eylemini zaman içinde bir sonsuzluk arayışı olarak yorumlar. Zira onun için iz bırakmayan bir ölüm, bütünüyle öteye geçmenin güvencesidir. Bu yüzden ateş bize adeta “her şeyi

kazanmak için her şeyi yitirme” dersini verir (Bachelard, 1995a: 23).

Aşk uğruna yanmak da böyle bir ders niteliğindedir. Seven kişi, vuslat ateşinde de hasret ateşinde de yanarak, benliğinin sınırlarını aşar. Âşık da aynen bunu yapmıştır. Aşk uğruna kendini yakmış, çerağ olmuştur. Artık ayrılık meclisini aydınlatan bir ateş haline gelen âşık, kendi varlığını külliye feda ederek aşkın ışığında var olmanın hakikatine ulaşmıştır. Şeyh Gâlib’in bu beytinde ayrılığın ve kavuşmanın ateşi, âşığı yakıp tüketirken onu, maddî varlığın ötesinde yeni bir varoluşa hazırlamaktadır.

8. Beyân-ı sûziş eyler herkes isti’dâd-ı fitrîden

İder berceste ‘âşık mısra’-ı rengîn çenâr âteş

Şeyh Gâlib bu beyitte, herkesin kendi fitratından gelen bir yetenekle “yanma” hâlini dile getirdiğini lakin gerçek âşığın bu yanışı eşsiz bir mısra/beyitle somutlaştırarak adeta ateşe dönüştürdüğünü anlatıyor. Öncelikle “Beyân-ı sûziş eyler herkes isti’dâd-ı fitrîden” mısraı, herkesin ateşle, yanma duygusuyla ilgili söylemini kendi doğuştan gelen yeteneğine göre yaptığını belirtir. Gerçekten de herkes “yanma” deneyimini kendi kültürel birikimi, psikolojisi ve hayal gücünün sınırları içinde ifade eder. Ateşe dair kurduğumuz imgeler “istidâd-ı fitrî”mizin, yani fitrî yatkınlık ve yetilerimizin aynasıdır. Beytin acûz mısraında, sıradan insan ifadesinin ötesine geçen bir dönüşüm görülür. Burada âşık, doğuştan gelen ateşini öyle güçlü bir şekilde ortaya koyar ki rengârenk (rengîn) mısraı bir anda koca bir çınar misali ateşe dönüşür. Bachelard’ın düşüncesiyle okursak âşığın içindeki ateş, hayal gücü aracılığıyla dış dünyada somutlaşmaktadır.

Beyitte âşık, içindeki görünmez yakıcı aşkı söz aracılığıyla dışarıya, görünür bir alev suretine taşır. Âşığın mısraının ateşleşmesi, içsel bir hâlin dışsal bir fenomene bir “çenâr âteş”e yani koskoca bir ağaç boyu yükselen alev sütununa dönüşmesidir. Bu dönüşüm sayesinde âşığın iç yangını evrensel bir görüntü kazanır. Aşk ateşi, küçük bir kıvılcımdan koca bir yangına terfi eder.

Bachelard, ateşin insan hayal gücünü olağanüstü ölçüde harekete geçiren bir unsur olduğunu sık sık belirtir. Fiziksel gerçeklik olarak gördüğümüz ateş, hayal gücümüzde bambaşka anlam ve biçimlere ulaşır. Ateş imgesi, gerçek ateşi aşarak zihinde sınırsız bir özgürlük kazanır. Şeyh Gâlib de sıradan insanların ateşten bahsedişini geride bırakıp hayal gücünün ateşini zirveye çıkarıyor. Mısra, artık sadece “yanmaktan” bahseden bir söz olmaktan çıkıp bizzat yanan, yakıcı ve ışık saçan bir varlığa dönüşüyor. Gâlib’in beytinde aşkın yakıcılığı öylesine güçlü bir imgeleme dönüşmüştür ki ortaya çıkan imge (ateş ağacı), mecaz olmaktan çıkıp adeta şairin hakikati hâline gelir.

Ateş imgesinin bu şekilde genişlemesi ve somutlaşması, aynı zamanda bir ölçek büyütmeyi, içsel olandan evrensel olana sıçramayı gösterir. Beyitte âşık, kendi içindeki küçücük kuru bir volkan alevine dönüştürerek, bireysel deneyimini kozmik bir imgeye bağlamış olur. Küçük bir ocaktan fışkıran bu büyük ateş, aşkın dönüştürücü ve büyütücü gücünün ifadesidir. Bu dönüşüm, aynı zamanda ateşin içindeki yenileyici ihtirasla da ilgilidir. Bachelard, üçüncü beytin şerhinde de vurguladığımız üzere mitolojik Empedokles imgesine atıfla, ateşte yanarak yok olmayı arzu eden ruhun aslında bir yenilenme peşinde olduğunu belirtir (1995: 21).

Gâlib’in ateş metaforiğinde de âşığın mısraını yakması, kendi benliğini aşk ateşinde yakarak aşma idealinin poetik bir yansımasıdır. Ateşleşme, burada bir yok oluş değil benliğin aşk

aracılığıyla dönüşerek yeniden var olması anlamına gelir. Bu beyitte âşık, ateşin hem içsel tutku hem de evrensel güç oluşunu kendi öz deneyiminde birleştirerek, sözün ateşe döndüğü, aşkın hem yakıp hem aydınlattığı o nihai dönüşümü gerçekleştirmektedir.

9. Meger kilk-i sebük-cevlânun olmuş germ-rev Gâlib

Zemîn âteş zamân âteş bütün nakş u nigâr âteş

Şeyh Gâlib bu son beyitte, kaleminden başlayarak bütün zaman ve zemini ateşe dönüştüren bir dönüşüm vizyonu sunar. Gâlib'in "sebük-cevlân" (çabuk devinen) kalemi artık "germ-rev" (sıcak akan) bir kaleme yani ateşten bir kaleme dönüşmüştür. Öyle ki sadece yazı yazmakla kalmaz yeryüzünü de zamanı da yazının desenlerini de yakarak kendi ateşine katar. Gâlib'in kaleminin içten içe yanan bir aşkla devinmesi ve sonunda tüm cihanı göğe değin ateşe vermesi, bu mahrem, içsel ateşin evrensel olana yayılmasıdır.

Beyitte "zemîn ateş, zamân ateş" denilmesi, şairin artık dünyevî zeminden ve zamanın sınırlarından koptuğunu, kendini ateşin ebedî unsurunda erittiğini düşündürüyor. Şair, içindeki ateşle bütünleşerek zaman ve mekân üstü bir deneyime geçmiştir. Bu, bir bakıma daha evvel de atıfta bulunduğumuz benliğin ateşte arınması ve dünyevî bağlardan kurtuluşudur.

Elbette, Şeyh Gâlib böylesi uç bir ateş imgesine bir anda ulaşmamıştır. Bu beyit, gazelin önceki beyitlerinde filizlenen ateş motifinin doruk noktasıdır. Gâlib'in gazelinde ateş bu denli merkezî bir değer kazanınca, hayal gücünün onu adım adım büyütüp en sonunda zemin ve zaman dahil her şeyi ateşe çevirmesi kaçınılmaz olmuştur.

Bachelard'ın ateş düşüncesi çerçevesinde okunduğunda, “zemîn âteş zamân âteş bütün nakş u nigâr âteş” mısraı, insan ruhunun en derin tutkusunun şiirsel bir tezahürüdür. Gâlib'in kalemi ateş olmuştur, zaman ve mekânı ateşle yazmıştır. Böylece ateşin psikanalizi açısından bakıldığında şair en sonunda ateş imgesinde kendi ruhunu çözümlemiş ateşleşme ile hakikatin şiirsel ve manevî boyutuna ulaşmıştır.

3. SONUÇ

Klasik metin şerhleri, özellikle Divan edebiyatı metinlerinin anlam katmanlarını açıklamada tarihsel bağlam, dil bilgisi ve kelime anlamları düzleminde önemli katkılar sağlasa da çoğu zaman metnin çok boyutlu estetik yapısını ve imgesel derinliğini bütünüyle kavramakta yetersiz kalabilmektedir. Bu nedenle bu yazımızda Gaston Bachelard'ın “*Ateşin Psikanalizi*” esas alınarak Şeyh Gâlib'in “ateş” redifli gazelinin psikolojik ve mitsel boyutlarına değinilmeye çalışılmıştır. Bachelard-vari bu bakış sadece kelime anlamı üzerinden değil metnin bilinçaltı imgeleri ve psişik motivasyonları üzerinden de yorum yapmayı mümkün kılmış, böylece klasik şerh geleneğinin sınırları aşılmıştır. Bu bakımdan çalışmanın Bachelard çerçevesinde geliştirdiği okuma, şiirin gizli hakikatine daha geniş bir eksenden yaklaşmayı sağlamıştır.

Şeyh Gâlib'in ateş imgesi basit bir mecazdan öte çok katmanlı bir simge olarak işlev görmektedir. Şeyh Gâlib'in gazelinde ateş, sevgiyle yanmanın ötesinde sevgili yokken içten içe kavrulan bir ıstırabın ifadesini barındırır. Başka bir deyişle aşkın hem coşkusu hem de yokluğun verdiği derin acıyı aynı anda dile getirir. Gâlib'in şiirindeki ateşin hem içsel tutkunun hem de varoluşsal kaybın sesi olduğu müşahade edilmiştir. Gâlib'in beyitlerinde ateş, mecazî bir yanma olmaktan çıkar. Tıpkı Bachelard'ın işaret ettiği üzere hem ruhu hem bedeni saran,

insanı içten içe olgunlaştıran, arındıran ve gerekirse yakıp yok eden temel bir güç haline gelir.

Gâlib'in mezkûr gazelindeki aşk ve acı imgelerinin Bachelard'ın tanımladığı gibi ateşin ikili doğasıyla örtüştüğü görülmüştür. Klasik şerhlerde genellikle aşk ateşi, yalnızca hasret ve yokluğa vurgu yapan bir mazmun olarak yorumlanır. Misal gazelin klasik şerhlerinde aşk ateşi “hasret, çile, yokluk” gibi hallerle yanmış bir durum olarak resmedilmiştir. Bachelard da ateşin aynı anda hem “tatlı” hem “ışkencekâr” hem yaratıcı hem yıkıcı olduğunu vurgular. Bu açıdan bakıldığında Şeyh Gâlib'in şiirinde aşk ateşi, bir yandan ayrılığın yakıcı ıstırabını temsil ederken öte yandan göğün bir “yıldızı” gibi ümit dolu bir ışık saçır. Dolayısıyla ateş imgesi hem aşkın yıkan acısını hem de aşkın manevî yükselişini, yokluğu hem varlığı bir arada taşıyacak şekilde zenginleşmiştir.

Bu şerh denemesi, klasik gazel şerhlerine alternatif bir okuma sunmuştur. Elbette yanıldığımız yerler, zorlama ibareler, gözümüzden kaçan eksiklikler bulunabilir. Böyle modern okumaların bazı sakınca ve tehlikelerinin de olabileceği unutulmamalıdır. Bundan mütevellit yoruma açık yazımızın başlığına “şerh denemesi” adını verdik. Sonuç olarak, bu şerh denemesi hem klasik edebî geleneği korurken hem de Bachelard'ın poetikasından güç alarak gazele yeni bir yorum ufku kazandırmış edebî-anlamsal derinliği önemli ölçüde zenginleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- Akçay, G. (2009). “Modern İnceleme Yöntemleriyle Klasik Türk Şiirini Yorumlama Çalışmalarına Genel Bir Bakış”, *Adıyaman Üniversitesi Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, s. 1-17.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi* (Çev. Aytaç Yiğit), İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- Bachelard, G. (1995a). *Ateşin Tin Çözümlemesi* (Çev. Nail Bezer), İstanbul: Öteki Yayıncılık.
- Bayram, Y. ve Erdemir, A. (2008). “Manzum Metinlerin Tahlilinde Ontolojik Yöntem”, *Prof. Dr. Mustafa ÖZBALCI Armağanı*, (Haz: A. Cüneyt Issı-Dinçer Eşitgin), s.76-89
- Bayram, Y. (2008a) “Divan Siiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili”, *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu*, İstanbul: Beykoz Belediyesi Yayınları, s.167-182.
- Demirel, Ş. (2000). “Ateş Redifli İki Matla Beytinin Karşılaştırmalı Tahlil Denemesi”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (2), s. 65-89.
- Eren, A. (2005). “Ateş Gazeli: Şeyh Gâlib’in Bir Gazelinin Şerhi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6 (2), s. 97-103.
- Genç, İ (2008). “Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”, *Turkish Studies*, 2 (4), s. 393-404.
- Gürer, A. (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- İpek, A. (2012). “Klâsik Türk Şiiri Metin Çözümlemelerinde Geleneksel Çağdaş Yöntem İkilemi ve Tenkit İhtiyacı”,

Prof. Dr. Mine MENGİ Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri, Adana, s. 130-136.

- Karakuş, A. (2018). “Şiirde Âteş (Şeyh Galib ve Şeyh Muhammed Es’ad Erbilî’nin Âteş Redifli Gazellerinin Karşılaştırmalı Tahlili)”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6 (13), s. 213-232.
- Kayaokay, İ. (2014). “Fuzûlî’nin Leyla ile Mecnûn Mesnevisinin Arketipsel Sembolizm Bağlamında Çözümlemesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (7), s. 337-551.
- Kayaokay, İ. (2015). “Rus Biçimciliği Kuramı ile Divan Şiirine Bakmak”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8 (39), s. 162-178.
- Kayaokay, İ. (2016). “Ortega Gasset ve Erich Fromm ile Nedîm’in Aşk Nazariyesine Dair Ortak Husûsiyetler”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 16, s. 195-226.
- Kayaokay, İ. (2018). “Oedipus Kompleksi Bağlamında Lami’î’nin Salâmân u Absâl Mesnevisi”, *Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal*, 17, s. 50-63.
- Kılıç, A. (2009). “Geleneksel Şerh ve Modern Metin İncelemelerine Eleştirel Bir Bakış: Metotlar, Çalışmalar, Beklentiler”, *Turkish Studies*, 4 (6), s. 326-334.
- Şimşek, A. (2024). *Divan Şiirinde Şarap Metaforu*, Doktora Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.
- Tökel, D. A. (2007). “Divan Şiiri’ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”, *Turkish Studies*, 2 (3), s. 535-555.
- Yalap, H. (2015). “Şeyh Gâlip’in “Ateş” Redifli Gazelinin Düşünce Alanı Merkezli Metin Çözümleme Yöntemine

Göre Şerhi”, *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 3 (1), s. 179–197.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE ÂŞIĞIN YEGÂNE GÜCÜ OLARAK ÂH

Fatıma AYDIN¹

1. GİRİŞ

Aşk ve savaş arasında benzerlik öteden beri şairlerin dikkatini çekmiştir. Antik dönemlerde aşk ve savaş aynı tanrıçalar tarafından temsil edilmişlerdir. Sümerlerde İnanna, Mısır’da İştâr ve Yunanlılarda Afrodite hem aşkı hem de savaşı sembolize etmektedir. Kazanmak, kaybetmek, ram olmak veya boyun eğmek gibi savaş ve mücadele tabirleri klasik Türk şiirinde sıkça aşkı anlatmak için kullanılmıştır. Klasik Türk şiirinde şair, kendisini sevgili karşısında çaresiz bir âşık olarak tanımlar. Sevgili acımasız, ulaşılmaz ve umursamazdır. O mutlak bir güce ve güzelliğe sahiptir. Âşığın sevgiliye karşı kullanabileceği tek gücü, âhıdır.

Âh, kelimesi sözlüklerde feryat etme, inleme anlamlarına gelir (Develioğlu 2010:12). Şemseddin Sami âhı şöyle tanımlar: “1) Maddi ve manevi bir his olundukta kullanılır 2-Nedamet ve teessüf ifade eder 3-Birine acındığına, keder vasıf edildiğine dalalet eder” (1989: 59). Lûgat-ı Ebüzziya’da âh tüm insanların acıya verdikleri ortak tepki olarak verilir: “Bir kelimedir ki bütün ebna-yı beşer arasında müşterektir. Hasret, nedâmet, musîbet, azab ve ızdırab vakitlerinde îrâd olunur” şeklinde tarif edilir (Lûgat-ı Ebüzziya: 59). Lûgat-ı Remzi’de bir ünlem olarak tanımlanmıştır: “Edat-ı nida olup derd ve keder ve veca ve renciş ifade eder” (Lûgat-ı Remzi 1887:144). Cebecioğlu, âh kelimesini

¹ Dr, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, faydin@osmaniye.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6245-4492.

tanımlarken âh ile ilahi aşk arasında bağlantı kurmuştur. Allah kelimesinin ilk harfi olan elif (I) ve son harfi olan he (o) harflerinin birleşmesinden âhın oluştuğunu bildirmiştir (Cebecioğlu, 2005:12). Uludağ da Cebecioğlu gibi âh kelimesi ile Allah kelimesi arasında bağ kurmuş, güneş ışınlarını elif harfine güneşin kütesini de he harfine benzetmiştir. Uludağ’a göre her gün doğumunda güneş, Allah (âh) diyerek doğmaktadır (Uludağ, 1991: 26).

Klasik Türk şiirinde şair, umursamaz sevgiliyi ve mücadele ettiği rakibi âh etmekle tehdit etmektedir. Bunun nedeni kültürümüzde âh almaktan korkulması gerektiği inancıdır. Âh almak, canı yanan bir kişinin bedduasını üzerine çekmektir. Beddua etmenin temelinde bahsedilen kişinin cezalandırılması isteği vardır. Allah’ın isim ve sıfatları içerisinde rahmet/merhamet anlamlarını içerenler olduğu gibi cezalandırıcı, intikam alıcı anlamları taşıyanlar da vardır. Allah, adildir. Kişi kendisinin gücü yetmediği yerde canını yakanları Allah’a havale eder. Beddua edilenin Allah’ın rahmetinden uzak kalmasını, dünya ve ahirette cezalandırılmasını veya yaşattığı acıyı yaşayarak kendisini anlamasını diler. Bu inanç dilimize de yansımıştır. Türkçede âh alanın mutlaka cezalandırılacağına dair birçok atasözü vardır: Âh alan onmaz, alma mazlumun âhını çıkar âheste âheste, âh yerde kalmaz. Klasik Türk şairleri bu inanca eserlerinde yer vermişlerdir. Sevgiliye âh almamayı öğütlemişlerdir:

“Yigitsin nûr-ı siyeh tâze gülşen

Güzel başuñ için alma sakın âh” Ramazan Behiştî
(Aydemir, 2018, G. 485/4)

(Ey kara ışık, yiğitsin, taze gül bahçesisin. Başın için sakın ah alma!)

Âşığın âhı dağı taşı dahi etkilediğinden şair sevgilisini âh almaması konusunda uyarır:

“Gonce-lebsin gül- 'izârum alma âhın bülbülün

‘Âşıkun âhı ider zîrâ ki tag u taşa kâr” Şahî (Kılıç, 2018, K. 53/16)

(Ey gül yanaklım, gonca dudaklısın. Bülbülün âhını alma! Çünkü âşığın âhı dağı taşı bile etkiler.)

Özellikle seher vakti edilen âhın mutlaka etki edeceğine inanmışlardır:

“Zulm ideyim dime bir kimseye iy şâh sakın

Yirde kalmaz ki bir ân âh-ı seher-gâh sakın”
Rumelili Zaifi (Akarsu, 2011, G.263/1)

(Ey padişah, kimseye zulmedeyim deme! Seher vakti edilen âh bir an yerde kalmaz!)

Şairlere göre âh alan kişi makamını hatta güzelliğini kaybedebilir:

“Sakın ma lûmuñ âhından bilürsin pâyidâr olmaz

Efendüm bu güzellikler begüm bu pâdişâhlıklar”
Emrî (Saraç, 2012, G. 201/4)

(Efendim, malumun âhından sakın! Beyim bu güzellikler padişahlıklar payidar olmaz bilirsin.)

Sevgili güzelliğiyle gururlanıp âşığına zulmetmemelidir. Çünkü âşığın âhı mutlaka tesir edecektir:

“Hüsnuñe mağrûr olup zulm itme yazıkdur saña

Âh-ı âşık yerde kalmaz kalbi vîrân eyleme”
Bolulu Hanif (Yiğit, 2015, G. 102/2)

(Güzelliğinle gururlanıp zulmetme sana yazıktır. Âşığın âhı yerde kalmaz, kalbini viran etme.)

Mazlumun âhı öyle bir güçtür ki zalimleri yok eder:

“Od saldı nice zâlim rûy-ı zemîne ammâ

Mazlûmuñ âhı anuñ külin göge savurdu”

Ramazan Behiştî (Aydemir, 2018, G. 510/4)

(Nice zalim yeryüzünü ateşe verdi ama mazlumun âhı onun külünü göge savurdu.)

2. ÂŞIĞIN SAVAŞ TEÇHİZATI OLARAK ÂH

Aşk bir savaş hâli olduğunda her şey sevgilinin elindedir. O güçlü, güzel ve acımasızdır. Âşığın başvurabileceği yegâne güç, yeryüzünü ateşe verebilecek âhıdır. Şairler, bu denli etkili olduğuna inandıkları âhı şiirlerinde aşk savaşında kullanılacak teçhizata benzetmişlerdir. Âşığın ihtiyaç duyacağı tüm savaş teçhizatını âh, tek başına karşılamaktadır. Âşık, gam ve dert dolu aşk ülkesinin padişahıdır. Bu padişahın onun adına savaşacak askeri, âhtır:

“Şeh-i ‘ışkam yalıñ yaraklu leşkerdür şu ‘â-ı âh

Başumda penbe-i dâg-ı mahabbet sâye-bânumdur”

Emrî (Saraç, 2012, G. 162/2)

(Aşk padişahıyım, âhımın kıvılcımı yalın kılıç askerdir. Aşk yarasının pamuğu, başımda gölgeliğimdir.)

Savaşlarda savaşan askerler gibi ulakların rolü de mühimdir. Peykler hızlı koşucular arasından seçilmişlerdir. Gösterişli kıyafetleriyle peykler yolculuk yaparken üzerlerinde hançer, uzun saplı bir balta olan teber, uzun bir çubuk ucuna takılmış bir ayna ve geldiklerini haber veren ziller taşımışlardır (Tanrıbuyurdu & Tandoğan, 2021). Aşk savaşında âşık ile sevgili arasında haber getiren götüren peyk/ulak, âhtır. Klasik Türk şiirinde saba yani sabah rüzgârı, sevgiliden haber veya koku taşıyan bir haberci olarak tarif edilmiştir (Koçin, 2008, s. 6). Revânî şiirlerde ulak olarak tasvir edilen bu iki kavramı karşılaştırarak âhın daha hızlı olduğunu vurgulamıştır:

“Peyk-i âhumla yarışmak ister isen ey sabâ

Gâfil olma kim virür bir ok atım meydân sana”
Revânî (Avşar, 2017, G.6/4)

(Ey sabah rüzgârı! Haberci âhımla yarışmak istersen, âhım sana bir ok atımlık öncelik verir, gafil olma.)

Uzun yola gönderilen peyklerin konaklayacağı, dinleneceği yerler devlet tarafından tespit edilmiştir. Bu menziller Osmanlı döneminde haberleşme, hac ve askeri amaçla kullanılmıştır. Uzun yolculuklar için peykler atları kullanmışlardır. Konakladıkları menzillerde yorgun atlarını dinlenmiş olanlarla değiştirmişlerdir (Saki&Çetin,2004: 180). Âşığın âhı o denli hızlıdır ki dinlendiği bu at konakları bir anda doğuda bir anda batıdadır:

“Cihânun şimdi âhum bâd-pâ reh-vâr ulagıdır

Biri şark u biri garb ana menzil at konağıdır” Âşık
Çelebi (Kılıç, 2017, G. 102/1)

(Âhım şimdi dünyanın rüzgâr ayaklı hızlı ulağıdır. Biri doğu diğeri batı ona durulan at konağıdır.)

Âhı bir peyk olarak tanımlayan şairler, peykin sahip olması gereken eşyaları da bildirmektedir. Uzun sopa ucuna takılan keski ayça şeklinde bir baltadır. Baltanın ucunu şairler yeni ay şekline benzetmişlerdir:

“Mâh-ı nev sanma düşürmüş peyk-i âhum Emriyâ

Geşt iderken deşt-i eflâk içre bir zerrîn teber” Emrî
(Saraç, 2012, G. 97/5)

(Ey Emrî, yeni ay sanma! Âhımın ulağı gezerken gök çölünde bir altın teber düşürmüş.)

Şair, aşk padişahı olduğunda onu ve ülkesini simgeleyen bayrak, âhtan oluşur. Aşk savaşı başlayınca âşığın sinesi bir savaş

davuluna döner. Âhı göklere yükselen bir bayrak olarak savaş meydanında boy gösterir. Bu bayrağı âşık, kimi zaman sevgilinin eşliğine kimi zaman bir kale gibi tasvir ettiği göğe diker:

“Eşiginden dikilir göklere âhum âlemi

Tabl-ı sînem dövülüp karşına feryâd edicek”
Ahmet Paşa (Tarlan, 1992a, G. 152/3)

(Göğsümün davulları dövülüp karşında feryat edince âhımın bayrağı eşiginden dikilir.)

Âşığın ordusu onun inleyişlerinden oluşmaktadır. Göğün kalesine hilal burcuna âh bayrağı dikilir:

“Nâlem yürümiş eyledi çarhun hisârına

Dikdi hilâl burcına âhum livâsını” Emrî (Saraç, 2012, G.521/4)

(İnleyişim gök kalesine yürüdü. Âhımın bayrağını hilal burcuna dikti.)

Âh, bir bayrak olarak tasvir edildiğinde bu bayrağın rengi hakkında da bilgiler verilmiştir. Türkler tarih boyunca çeşitli renk ve şekillerde bayraklar kullanmışlardır. Kırmızı renkte ve üzerinde hilal olan bayrak, Osmanlı döneminde kullanılmıştır. Hilal ile birlikte yıldızın kullanılması özellikle on sekizinci yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanmıştır (Çetin, 2022: 80). Şairler, şafağın kızılığını bayrağın kumaşının rengine benzetirken bir ipek türü olan vâlâ kelimesini kullanmışlardır:

“Padişahem sancağım âh ü âlemdir mâh-ı nev

Kim şafak anun nigara kırmızı valasıdır” Necati Beğ
(Tarlan, 1992b, G. 85/2)

(Ey put gibi güzel sevgili! Ben padişahım. Bayrağım âh ve âlemi hilaldir. Şafak o bayrağın kırmızı kumaşındır.)

Bu kırmızı bayrağı taşıyan sancaktar, göz yaşıdır:

*“Şâh-ı ‘ışk oldum yine âhum livâsın kaldurup
Seyl-i eşküm al bayraklu sipâhumdur benüm”*

Muhibbî (Ak, 1987, G.2381/3).

(Âhımın bayrağını kaldırıp yine aşk padişahı oldum. Akan gözyaşım, benim al bayraklı askerimdir.)

Al bayrak dışında bahsedilen bayrak renklerinden birisi, turuncudur. Türk tarihinde turuncu bayrak kullandığı bilinen devlet, Karahanlılardır. Karahanlılar hakimiyet sembolü olarak sırma işlemeli turuncu bayrak kullanmışlar (Köprülü, 1977: 405). Osmanlı döneminde kullanılan bayraklardan birinin de turuncu olduğunu şiiirlerden anlaşılmaktadır. Gelibolulu Âlî, alay gösterme ifadesiyle bir isyan hissini vermiştir:

*“Gice âhum şerârı bir alay gösterdi bâlâdan
Niçe (bayraklar) açdı şu ‘leler nârencî vâlâdan”*

Gelibolulu Âlî (Aksoyak, 2018, G.1006/1).

(Gece âhımın kıvılcımı yüksekten alay gösterdi. Kıvılcımlar turuncu vâlâdan nice bayraklar açtı.)

Şiirlerde bahsedilen âh bayrağının diğer renkleri sarı, yeşil ve kıızıdır. Osmanlı bayraklarında beyaz, kırmızı, yeşil ve sarı renklerin bulunduğunu bildiren Miralay Ali Bey, beyaz rengin Hz. Muhammed’in bayrağından diğer renklerin ise Orhan Gazi’den miras alındığını belirtmiştir (Soysal, 2020: 220). Şairler âhı bir bayrak olarak betimledikleri bu renklerin bir arada kullanıldığına dair bilgi vermişlerdir:

*“Bende-i ‘ışkam velîkin şu ‘le-i âhum gören
Dir ki sancak çekdi bir sultân kızıl saru yaşıll”*
Muhibbî (Ak, 1987, G. 274/5)

(Aşkın kölesiyim ama âhımın kıvılcımını gören bir sultan kızıl sarı yeşil bir sancak çekti der.)

Yeşil renkli sancaktan bahseden Emrî, bu sancağın Hz. Hızır'ı simgelediğinden bahsetmiştir. Hz. Muhammed'den yadigâr olan sancak-ı şerif yeşil renktedir. Osmanlı döneminde özellikle üzerinde üç hilal olan yeşil renkli bayraklar kullanılmıştır. Hızır kelime olarak yeşil adam demektir (Ata, 2021: 31). Anlatılara göre Hz. Hızır kuru otlara otursa onlar yeşerir, yürüdüğü yerlerde çimenler büyür. Bu inancın etkisiyle Emrî, âhın yeşil bayrağı Hızır adına çekilen bir alem olarak yorumlamıştır:

“Hattun anup dûd-ı âh içinde kaldı cism-i ham

Döndüm ol şahsa çeker Hızır adına yeşil ‘alem’”

Emrî (Saraç, 2012, G.315/1)

(Senin ayva tüylerin anınca bükülmüş bedenim âh dumanı içinde kaldı. Hızır adına yeşil sancak çeken kişiye döndüm.)

Şairler, âhı bayrak olarak tasvir ettiklerinde bahsettikleri bir diğer bayrak da Ejderli bayraktır. Ejder/ejderha motifi Asya Hun devletinden itibaren Türk bayraklarında kullanılan simgelerden biridir. Bazen bu motif kurt başlı veya kurt ağızlı çizilmiştir.

“Şâh-ı ‘ışkam dıkdüm âhumdan livâ-yı ejderi

Ser-te-ser tutsa cihânı tan mı yaşum ‘askeri’”

Muhibbî (Ak, 1987, G. 4105/1)

(Aşk padişahıyım, âhımdan ejder bayrağını diktim. Gözyaşımın askeri baştan başa tüm dünyayı tutsa şaşılmaz.)

Âh, sancağın kendisi olduğu gibi şiirlerde sancağı taşıyan sancaktar olarak da resmedilmiştir:

“Pâdişâh-ı mülk-i ‘ışkam didüğüm ‘ayb eylemen

Dikdi sancak-dâr-ı âhum bürc-i eflâke ‘alem’”

Zatî (Çavuşoğlu, 1987, G.925/4)

(Aşk ülkesinin padişahıyım dediğimden utanmam.
Âhımın sancaktarı göğün burcuna bayrak dikti.)

Âhın, aşk savaşındaki görevi bayrak olmak ve bayrağı taşımakla sınırlı değildir. Bu savaşta şairin sancak beyi olma görevi de ona verilmiştir:

“Şâh-ı ışkâm Enverî eşküm sipâhî gam vezîr

Âhumı sancak begi feryâdı çâvûş eyledüm”

Mürekkepçi Enverî (Kurnaz& Tadcı, 2001, G. 163/7)

(Ey Enverî, aşk padişahıyım. Gözyaşımı asker, derdi vezir, âhımı sancakbeyi, feryadımı çavuş eyledim.)

Padişahlık emarelerinden birisi de tuğdur. Bu tuğlar, eski Türklerde bayrak olarak kullanılmıştır (Soysal, 2020: 2221). Çeşitli hayvan kollarının bağlanmasıyla oluşan tuğlar, bir rütbe göstergesidir. Hayalî sevgiliyi güzellikler ülkesinin padişahı olarak tanımlar. Bu durumda şairin âhı, sevgili için bir tuğ görevi üstlenir:

“Önünce tug yürür dūd u âh-ı ‘âşıkdan

Hayâlî bir şeh-i iklim-i hüsne mensubun”

Hayalî (Tarlan, 1992, G. 311/5)

(Hayalî, bir güzellik ülkesi şahına mensupsun. Önünde âşıkların âhı ve dumanı tuğ [gibi] yürür.)

Padişahlar özellikle savaş anlarında çadırlarda konaklamışlardır. Buna uygun olarak Emrî divanında âhın dumanı siyah bir otağ olarak tahayyül edilmiştir:

“Dūd-ı âhum bir siyâh otağıdur şâh-ı gamuñ

Bu ten-i zerdüm aña zerrîn sūtûn olmuş-durur”

Emrî (Saraç, 2012, G. 118/2)

(Âhımın dumanı gam padişahının siyah bir otağıdır. Bu sararmış bedenim o otağa altın bir sütun olmuştur.) Aşk savaşında âşığın ihtiyacı olan bir diğer unsur attır. Osmanlı ordusunda atlar büyük öneme sahiptir. Savaş atlarının yetiştirilmesi için özel haralar kurulmuştur. Savaş için güçlü ve dayanıklı atlar seçilmiştir. Türk kültüründe at ve biniciliğin rolü mühimdir. Asya bozkırlarından itibaren günlük hayattan savaşa Türkler atlarla iç içe olmuşlardır. Aşk meydanında âşığa yardım edecek olan âşığın bu bineği yine âhtan oluşur:

“Dilden dehâna çıkmaya yok şimdi tâkati

Rehvâr-ı âhı râh-ı mahabbetde yormuşuz”

Nâbî (Bilkan, 2011, G 321/3)

(Gönülden ağıza çıkmaya şimdi gücü yok; âh atını aşk yolunda yormuşuz.)

Savaş denizde yapıldığında âşığın bir gemiye ihtiyacı olur. Bu durumda âh yine imdadına yetişir. Beden bir gemi olduğunda âhın dumanı bu geminin direğine dönüşür:

“Beden keşti resen cân pîreher yelken gönül deryâ

Sütünü dūd-i âhumdur muvâfık rûzgâr ister”

Livayî (Seyhan, 2002, G. 97/3)

(Beden gemi, halat cân, yelken gömlek, gönül denizdir. Bu geminin direği âhımın dumanıdır. Uygun rûzgâr ister.)

Kimi zaman âh, geminin yelkeni olur:

“Henûz virmedesin bâdbân-ı âha güşâd

Dahı sefine-i hâhiş kenâra gelmedi mi”

Nâbî (Bilkan, 2011, G. 832/5)

(Henüz âh yelkenlerini açmaktasın, istek gemisi daha sahile gelmedi mi?)

Bir savaşta vazgeçilmez unsur silahlardır. Âşık olarak şair, aşk meydanına savaşmak için indiğinde silahlarını âhtan kuşanmıştır. Âh, aşkın en güçlü silahıdır:

“İtme `azîmet ey gönül kûyına tîg-i âhsız

Korkulu yoldur ugrama olmayıcak silâh-ı aşk”
Şeyhülislam Yahya (Kavruk, 2001, G. 179/3)

(Ey gönül âh kılıcı olmadan köyüne gitmeye kalkma! Aşk silahı olmadan uğrama, korkulu yoldur.)

Âh, divanlarda çeşitli silahlara benzetilmiştir. Bunlar arasında ilk akla gelen ateştir. Ateş, tarih boyunca savaşlarda kullanılmıştır. Âh yakıcıdır. Bu nedenle âhta ateş vardır. Bu ateşle âşık, göğü yakar:

“Gönülde şöyle germ oldı bu ışkun odı kim her dem

Şirâr-ı nâr-ı âhumdan yakar bu âsümân âteş”
Revanî (Avşar, 2017, G.173/2)

(Aşkın ateşi, gönülde öyle hararetlendi ki âhımın ateşinin kıvılcımından gökyüzü yanar.)

Âhın ateşi taşlara kan ağlatır:

“Âteş-i âhum ile taşlara kan aglatırım

Yâd-ı hicrânın eger bu dil-i pür-sûza gele”

Ahmet Paşa, (Tarlan, 1992a, G 288/3)

(Eğer hasretin bu yanmış gönle gelirse âhımın ateşi ile taşlara kan ağlatırım.)

Bu ateş düşmanı kuru otları yakar gibi yakar:

“Saldum âhum âteşi a`dâ-yı nâ-pâk üstine

Bir `alevdür sanki düşdi hâr ü hâşâk üstine”
Süheylî (Harmancı, 2017, G. 290/1)

(Âhımın ateşini o temiz olmayan düşman üzerine saldım.
O sanki kuru ot üzerine düşmüş bir alevdir.)

Âhın benzetildiği silahları alfabetik olarak sıraladığımızda ateşten sonra cûb adı verilen sopalar gelir. Sopayla vurarak cezalandırma mazmunu şairler tarafından kullanılmıştır. Üsküdarlı Aşkî, ay ve güneşin sevgilinin yüzüne benzemesinden sorumlu tuttuğu feleği, sopaya benzettiği âhıyla defalarca vurarak cezalandırır. Öyle ki feleğin rengi morarır, gök rengini alır:

“Mihr ü mâhı sen cemâl-i yâre benzetdün diyü

Çûb-ı âhum niçe kat çarha urupdur gök bere”
Üsküdarlı Aşkî (Pala, 1983, G.408/8)

(Âhımın sopası, ay ve güneşi sevgilinin yüzüne sen benzettin diyerek nice kez göğe vurur, mavileştirir/göğertir.)

Bir tür bıçak olan hançer, âh ile özdeşleştirilen bir diğer silahtır. Hançerin çıkardığı ses bir dile benzetilmiştir:

“Zebân-i hançer-i âhı sipihre tîz eyle

Olursa söyleşürüz Tiybiyâ ‘adü mecruh”

Tıybî (Tak, 1999, G. 18/7)

(Ey Tıybî, göğe âhın hançerinin dilini çabuk söyle.
Düşman yaralanırsa söyleşiriz.)

Âhın benzetildiği bir diğer silah, bir savunma silahı olan kementtir. Kement, kaçan düşmanı veya avı yakalamak için ve yüksek yerlere tırmanmak için kullanılan ucuna ilmik atılmış kalın bir iptir. Âh yazılış olarak elif (I) harfi kemendin ipi, he (o) harfi kemendin uç kısmındaki ilmikli bölüm olmak üzere, kemende benzetilmiştir. Âhın göğe yükselişiyle şairler âhı bir kement olarak tasvir ederek göğe çıkmayı hayal etmişlerdir. Şair göğe çıkmayı göğe yükseltilmiş olan Mesih’in inmesinden korktuğuna bağlamıştır:

*“Göge çıkardum kemend-i âh ile
Korkaram ben çıkacak iner Mesih”*

Mesîhî (Mengi, 1995, G. 28/4)

(Âh kemendi ile göge çıkardım. Ben çıkınca Mesih iner diye korkarım.)

Kementler savaş sırasında özellikle kalelere tırmanmaya yarar. Şairler bundan ilham alarak aşk savaşında kale surlarına âh kemendi ile tırmanabileceklerini hayal ederler:

*“Felekden yücedür dirler egerçi kasrun iy meh-rû
Elümde bir kemend-i âh çıkılır nerdübânumdur”*
Muhibbî (Ak, 1987, G. 1085/4)

(Ey ay yüzlü sevgili, kasrın gökten yüksektir derler. Elimde bir âh kemendi ile çıkılır, o benim merdivenimdir.)

Kement, avlanmak için kullanılır. Özellikle canlı yakalanmak istenen hayvanlar kementle yakalanır:

*“Şâh-ı ‘ışkam eylerem kûh-ı gam âhûsın şikâr
Elde bir rengîn kemendümdür bu âh-ı pür-şerâr”*
Emrî (Saraç, 2012, G. 93/1)

(Aşk padişahıyım, gam dağının ceylanını avlarım. Bu kıvılcım dolu âhım elimde renkli bir kementtir.)

Kimi zaman âh kemendi ile sınanan sevgili veya düşman değil, âşığın ta kendisidir. Av ve savaş dışında ip üzerinde yürüyen cambazlar da şairlere ilham vermişlerdir. Âşık âh kemendi ile cambaza dönüşür:

*“Kemend-i âh ile çün kim beni cân-bâz ider zülfüñ
Niçe bend ile bende halka halka âhdan geçdüm”*
Gelibolulu Süruri (Ünver, 2020, G. 305/2)

(Saçın beni âh kemendi ile cambaz ettiği için, nice zorluklar ile ben de halka halka âhtan geçtim.)

Âşığın âh silahı kimi zaman keskin bir kılıca dönüşür. Bu kılıç ve fakirlik, peygamber mirasıdır:

“Fahrümüzdür tîg-i âh ü hırka-i fakr ü fenâ

Pâdşâh-ı ıskdan geldi kılıç kaftân bize”

Azmîzâde Hâletî (Kaya, 2017, G.15/4)

(Yokluk ve fakirlik ile âh kılıcı bizim övüncümüzdür. Çünkü bu kılıç ve kaftan, bize aşk padişahından (Hz. Peygamber'den) kalmıştır.)

Âh kılıcı öyle güçlüdür ki göğü yaralar:

“Sipihre tîg-ı âhum yara açmışdur benim ey meh

Degüldür kehkeşân yâ penbe yâ kâfurî merhemdür”

Emrî (Saraç, 2012, G. 161/2)

(Ey ay gibi güzel sevgili, benim âhımın kılıcı göğre yara açmıştır. O samanyolu değildir ya pamuktur ya da kafurî merhemdir.)

Âh kılıcı tarif edilirken bazı özel kılıç türlerinden bahsedilmiştir. Bunlardan birisi Dımışkî kılıçtır. Dımışk veya Dımaşk, Şam'ın diğer adıdır. Bu kılıçlar orada üretildiği için “Dımışkî” denilmiştir. Dımışkî kılıçların namlularında parıltılı menevişler görülür. Osmanlı döneminde en itibarlı kılıç türüdür (Fathalizade, 2010: 37). Dımışkî yerine bu kılıca Şâmî de denilmektedir. Emrî bu kılıcın cellatlar tarafından da tercih edildiğini bildirmektedir:

“Dûd-ı âh-ı âşıkı bir Şâmî şemşîr eylemiş

Çarh cellâd olmaga benzer ki tedbîr eylemiş”

Emrî (Saraç, 2012, G.224/1)

(Gök, âşığın âhının dumanını Şam kılıcı eylemiş. O tedbirli hareket eden bir cellada benzer.)

Kimi zaman kılıçların kabzası ve kını altın işlemlerle süslenmiştir. Şairler altın rengi ile kıvılcımın parlaklığı arasında bir benzerlik kurarak âhı, altın işlemeli bir kılıca benzetmişlerdir:

“Ceng itmege sitâre-i bahtumla eyledüm

Bu âh-ı pür-şerârımı bir tîg-i zer-nişân”

Bâkî (Küçük, 1994, G.362/4)

(Bahtımın yıldızıyla savaşmak için kıvılcım dolu âhımı altın işlemeli bir kılıç eyledim.)

Divanlarda âh, elmas bir kılıca benzetilmiştir. Elmas doğadaki en sert maddedir. Fakat burada kılıcın ham maddesinin elmastan olduğunu düşünmekten ziyâde elmaslarla süslü veya çelikten yapılmış olarak ele alınmalıdır.

“Günbed-i çarh u şu’le-i âhum

Tîg-ı elmâs u migfer-i pûlâd”

Bâkî (Küçük, 1994, G.,36/3)

(Feleğin kubbesi ile âhımın alevi, çelik miğfer ile elmas kılıçtır.)

Kılıçlar övülürken su verilir. Gözyaşı bu suya benzetildiğinde âhın kılıcı âbdâr (parlak, sulu) olarak verilir:

“Su virür her subh-dem göz yaşı tîg-i âhuma

Çoh meni incitme tîg-i âb-dâr umdan sahn” Fuzulî
(Akyüz vd, 1990, G.223/2)

(Her sabah göz yaşı âhımın kılıcına su verir. Beni çok incitme, parlak kılıcımdan sakın.)

Özellikle kale surlarını yıkmak için büyük kayaların fırlatıldığı mancınık, Orta Çağ savaşlarının vazgeçilmez

silahlarındandır. Şairler, göğse yükselen âhı bir mancınığa benzetmişlerdir. Bu mancınığın kemendi sevgilinin saçlarının kıvrımlarından oluşur. Ahmet Paşa, âh mancınığı ile göğse büyük yılanlar, ejderhalar fırlattığını ifade eder:

“Pîç ü tâbından kemend-i zülfünün ey seng-dil

Her şeb âhım mancınıkından göğse su'bân yağar”

Ahmet Paşa, (Tarlan, 1992a, G. 35/5)

(Ey taş kalpli sevgili, saçının kemendinin kıvrımlarından her gece âhımın mancınığından göğse yılan yağar.)

Âşığın kuşandığı âh silahlarından bir diğeri beyitlerde daha çok nîze olarak anılan mızraktır. Mızrağın ucundaki demren yaprak şeklindedir. Mızraklara kimi zaman sancak takıldığını aşağıdaki beyitten anlıyoruz:

“Âteşin yaprak takup dil nîzesine âhumun

Gam sipâhının önince çekdi ‘ışkun sancagın “

Kemalpaşazade (Saraç, 2022, G. 278/6)

(Gönül, âhımın mızrağının ucuna ateşten yaprak takıp dert askerinin önünde aşk sancağını çekti.)

Mızraklara takılmadı âdet olan bir başka şey ise düşman kellesidir. Emrî, âhını bir mızrak olarak tahayyül ettiğinde güneşin başını o mızrağa geçirmektedir:

“Çünkü çekdi tîgını hurşîd ol mâh üstine

Başını dîkdüm hem-ân-dem nîze-i âh üstine”

Emrî (Saraç, 2012, G. 441/1)

(Güneş kılıcını o ay üstüne çektiği için hemen o anda âh mızrağının üzerine başını diktim.)

Âşık saldırmak için olduğu gibi korunmak için de âha başvurmaktadır. Savunma teçhizatının önemli bir parçası olan miğfer, âhın dumanından oluşmaktadır.

“Bu Muhibbî girse ‘ışk meydânına

Dûd-ı âhın başına miğfer çeker”

Muhibbî (Ak, 1987, G. 1031-5)

(Bu Muhibbî aşk meydanına girse âhının dumanını başına miğfer olarak çeker.)

Âh, göğse yükselişiyle aşk savaşı silahlarından oka sıklıkla benzetilir. Şairler bu âh okunun korkutucu olduğunu hatırlatırlar:

“Tutalım kim eylemezsin tîr-i âhumdan hazer

İhtirâz etmez misin tîg-i zebânımdan benim”

Ahmed Paşa, (Tarlan, 1992a, Mf 3)

Âh okundan gökyüzü dahi korkmaktadır. Yıldızlarla kaplı gökyüzü yaldızlı bir zırh giymiş birine benzetilmiştir:

“Tîr-i âhumdan uşanmış ey kemân-ebrû felek

Kim şeb-i fûrkatde geymişdür mutallâ cevşenin”

Revânî (Avşar, 2017, G.312/2)

(Ey yay kaşlı sevgili! Gök, âh oklarımdan usanmış ki ayrılık gecesinde yaldızlı zırh giymiştir.)

Âh oku yalnız gökyüzüne atılmaz. Kimi zaman da sevgiliye öykündüğü için gül fidanına atılır:

“Nihâl-i gül saña öykündüğüçün âh okın urdum

Degül gonca teninden taşra çıkdı kanlu peykânı” Emrî

(Saraç, 2012, G. 540/5)

(Gül fidanı sana öykündüğü için onu âh okuyla vurdum. Görünen gonca değildir, kanlı ok ucu bedeninden dışarı çıktı.)

Âhın yazılışı ile ok arasında benzerlikler kuran şairler elif harfini bir ok olarak tahayyül etmişlerdir:

“Gerçi rakib âhuma nazır degül amma

Tir olur anun canına âhir elif-i âh”

Hamdullah Hamdi (Özyıldırım, 1999, G. 158/3)

(Her ne kadar rakip âhıma bakmaz ama sonunda âhın elifi onun canını almak için ok olur.)

Şairler âhı bir ok olarak ele aldıklarında bazı özel ok türlerinden de bahsetmişlerdir. Bu ok türlerinden biri cebe söken veya zırh söken adıyla bilinir:

“Her şeb cebünle cenge gele benümle ey çarh

Eyle hazer ki tîr-i âhum cebe sökendür”

Ramazan Behiştî (Aydemir, 2018, G.129/2)

Bahsedilen bir diğer ok türü seher-gâhtır. Özellikle seher vakti yapılan duaların kabul olacağına dair inanç ile şairler âhlarını diğer oklardan daha uzağa gidebilen seher okuna benzetmişlerdir.

“Döne döne beni döndürdi kemâne çü felek

Dutayın anı dutup âh sehergâh okına”

Gelibolulu Süruri (Ünver, 2020, G. 423/6)

Kimi zaman âh, okun kendisine değil bir okçuya dönüşmektedir. Âh öyle yetenekli bir okçudur ki şişeden oku geçirir:

“İşk bâzârında tîr-endâz âhumdur bugün

Sanat ile ok geçüren şişe-i eflâkden”

Revânî (Avşar, 2017,G.265/2)

(Bugün aşk pazarında yetenekle gök şişesinden ok geçiren okçu, benim âhımdır.)

Âhın benzetildiği savaş aletlerinden bir diğeri, toptur. Sevgilinin kalbi taştan bir kale olarak tarif edilir. Bu kalenin surlarını yıkabilecek yegâne silah, âh topudur.

*“Umaram feth ola âhir bana gönül kalası
Top-ı âhumla anı varup hasâr itsem gerek”*

Muhibbi (Ak, 1987, G. 1810/5)

Fakat atılan tüm toplar surları yıkmaz, bazıları saplanıp kalır. Emrî, güneşi kale duvarına saplanıp kalmış âh topu olarak tahayyül etmiştir:

*“Şâh-ı gamdur Emrî dîvâr-ı hisâr-ı çarhda
Tôp-ı âhı tokınup kaldı degüldür âfitâb”*

Emrî (Saraç, 2012, G. 38/5)

(Emrî dert padişahıdır. Güneş değil onun gök kalesinin duvarına saplanıp kalmış âh topudur.)

Âh topunun sesi öyle kuvvetlidir ki gök ve yer titremektedir. Bâkî ayın devamlı şekil değiştirmesini bu titreyişten dolayı kırılmaya bağlamaktadır:

*“Kamer câmı bu eyvan üzre dâ'im sındığı bu kim
Sadâ-yı tûp-ı âhumdan zemîn ü âsmân ditrer”*
Bâkî (Küçük, 1994, G. 139/3)

(Âhımın topunun sesinden gök ve yer titrediği için ay camı bu gök üzerinde daima kırılır.)

Şairler âh topunu anlatırken top çeşitlerinden hevayî toptan da bahsetmişlerdir. Diğer toplar düz bir şekilde ilerlerken hevayî toplar önce yükselip sonra düşer. Bu şekilde sur arkasına zarar vermeyi hedefler. Âh bu top çeşidine benzetilmiştir:

*“Emriyâ âhum tebâh itmege şâdî ‘askerin
Atılır dil kal‘asından bir hevâyî tôpdur”*

Emrî (Saraç, 2012, G. 101/5)

(Ey Emrî, âhım düşman askerine gösteriş yapmak için gönül kalesinden atılan bir hevayî toptur.)

Âh, ateşli silahlardan tüfeğe benzetilmiştir. Zatî âhını ateş değmiş bir tüfeğe benzetirken ilk tüfeklerin özelliğini de ifade etmiştir. İlk tüfekler ağızdan doldurup bir fitili ateşle yakılarak patlatılan silahlardır. Bu nedenle âh her an patlayabilecek bir tüfek olarak çizilmiştir:

“Top yakub yir eyleyi yorurdu çarhı gelmesen

Âhum od degmiş tüfek gibi hemân bir âteşî”

Zatî (Çavuşoğlu, 1987, G. 1793/3)

(Âhım, sen gelmesen ateş değmiş tüfek gibi hemen ateşlice top yakıp göğü yakmaya hazırlanırdı.)

Geçmişten günümüze savaşta veya kavgada başvuru en temel silah, yumruktur. Âh şairler tarafından güçlü bir sille/yumruk olarak tasvir edilmiştir. Âh yumruğu göğün rengini belirler:

“Gömgök itdi sille-i âhum sipihruñ sûretin

Gök yüzine bak inanmazsañ eger ey meh-likâ”

Bâkî (Küçük, 1994, G. 15/3)

(Ey ay yüzlü sevgili, âh yumruğum göğün yüzünü masmaavi etti. Eğer inanmazsan gökyüzüne bak!)

Bu denli güçlü yumruktan rakibin de korkması gerekir:

“Sille-i âh-ı dilümden ey rakîb eyle hazer

Dâ`iren bil gögsüni germe inen mânend-i def”

Şeyhülislam Yahya (Kavruk, 2001, G. 172/4)

(Ey rakip gönlümün âh yumruğundan sakın, ondan kork! İnen göğsünü dairen (büyük defin) bil, def gibi germe!)

3. SONUÇ

Âh, ağızdan çıkan bir nida olmasının ötesinde her türlü gücü yıkabilecek bir beddua olarak klasik Türk edebiyatında şairin yegâne silahıdır. Şair, tüm gücün ve güzelliğin sahibi sevgili karşısında âcizdir. Böyle mazlum bir âşık tipi çizen şairler özellikle toplumda yer etmiş olan mazlumun âhını alan kişinin mutlaka cezalandırılacağı inancını vurgulamışlardır. Mazlumun âhı o denli güçlüdür ki padişahlıkları yıkar, gökleri deler, yeri titretir. Bu durumda özellikle âşığı umursamayan sevgili ve âşıkla mücadele içinde olan rakip bu âhtan korkmalıdır. Aşk ve savaş benzerliği üzerinden hareket eden şairler, kendilerini dert padişahı olarak sunmuşlardır. Bu savaşta şairin ihtiyaç duyduğu tüm teçhizatı âhı karşılamaktadır. Âh şairin ordusu, askeri, ulaşı, bayrağı/sancağı, tuğu, konaklayacağı çadırı, bineceği atı ve gemisidir. Şairler bu öğeleri sıralarken Osmanlı toplumu hakkında önemli bilgileri de aktarmışlardır. Âh bir ulağa dönüştüğünde şiirlerde, ulakların taşıdığı eşyalar, konakladıkları menziller veya hızları hakkında ipuçları verilmiştir. Âh bir bayrak/sancak olarak tahayyül edildiğinde Osmanlı'da kırmızı rengin yanında sarı, turuncu ve yeşil renkli bayrakların olduğu bilgisi de beyitlerde gizlenmiştir. Hilal ve yıldızın yanında ejderha desenli bayraklardan da bahsedilmiştir. Aşk savaşında şairin tüm silahları âhtan oluşur. Alfabetik olarak âh; ateşe, çûba (sopaya), hançere, kılıca, mancınığa, miğfere, oka, topa, tüfeğe ve yumruğa dönüşür. Hepsinde ortak olan âhın gücüdür. Âh bir ok olduğunda göğü deler, top olduğunda feleğin burçlarını döver. Şairler bu silahlardan bahsederken silahların yapılışından, hızlarına, türlerine ve yapılış yerlerine kadar birçok kültürel öğeyi vermişlerdir. Âh, âşığın aşk savaşında yegâne silahı olduğu gibi Osmanlı toplum hayatına açılan bir penceredir.

KAYNAKÇA

- Ak, Coşkun. 1987. *Muhibbî Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Akarsu, Kâmil. 2011. *Rumelili Zaiî Divanı (tenkidli metin)*. Ankara: Berikan.
- Aksoyak, İ. Hakkı. 2018. *Gelibolulu Mustafa Âli Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Akyüz, Kenan, Beken, S., Yüksel, S., & Cunbur, M. 1990. *Fuzûlî Divanı*. Ankara: Akçağ.
- Ata, M. M. (2021). Tefsir Literatüründe Hz. Mûsâ-Hizir (as) Kissasi Üzerine Bazı Mülâhazalar. *Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 28-47.
- Avşar, Ziya. 2017. *Revanî Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aydemir, Yaşar. 2018. *Ramazan Behişti Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56445,ramazan-behisti-divanipdf.pdf>
- Bilkan, Ali Fuat. 2011. *Nâbî Dîvânı*. Ankara: Akçağ.
- Cebecioğlu, Erdem (2005). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul, Anka.
- Çavuşoğlu, Mehmed. 1987. *Zatî divanı:(edisyon kritik ve transkripsiyon). Gazeller kısmı*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi.
- Çetin, Elif. 2022. “Osmanlı Bayraklarında Ay ve Ay Yıldız”. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 83, 79-103.
- Develioğlu, Ferit. 2010. *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Fathalizade, Ali. 2010. “Ortaçağda, Yakındoğu'da Demir Çelik Üretimi ve Kılıç Yapımı”, *Metallurji*, 158, 34-43.

- Harmancı, M. Esat. 2017. *Süheylî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55750,suheyli-divanipdf.pdf,119>
- Hüseyin Remzi. 1889. *Lûgat-ı Remzi*. İstanbul
- Kavruk, Hasan. 2001. *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı: tenkitli metin*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Kaya, Bayram Ali. 2017. *Azmizâde Hâletî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kılıç, Filiz. 2017. *Âşık Çelebi Dîvânı*. PDF: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55975,asik-celebi-divanipdf.pdf?0>
- Kılıç, Filiz. 2018. *Şâhî Divânı*. Ankara: Kültür Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59394,sahi-divanipdf.pdf?0>
- Koçın, Abdülhakim. 2008. “Divan Şiirinde Bâd-ı Sabâ”. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20, 1-19.
- Köprülü, Mehmet Fuat. 1977. “Bayrak”, ss. 401-420 içinde *İslam Ansiklopedisi*, C. II, Eskişehir: MEB.
- Kurnaz, Cemal. Mustafa Tatcı. 2001. *Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı*. Ankara: MEB.
- Küçük, Sabahattin. 1994. *Bâkî Dîvânı (tenkitli basım)*. Ankara: TDK.
- Mengi, Mine. 1995. *Mesîhî Dîvânı*. Ankara: TTK.
- Özyıldırım, Ali Emre. 1999. *Hamdullah Hamdî ve Divanı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Pala, İskender. 1983. *Aşkî, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvânı*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

- Sak, İzzet. Cemal Çetin. 2004. “XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı Devleti’nde Menziller ve Fonksiyonları: Akşehir Menzilleri Örneği”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 16, 179-221.
- Saraç, M. A. Yekta. 2012. *Emrî Dîvânı*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1128328/h/emridivani.pdf>
- Saraç, Y. (2022). *Kemal Paşazade Dîvanı ve Diğer Şiirleri*. Ankara: TDK.
- Seyhan, Köksal. 2002. *Livayî Divanı*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Soysal, Mahmut Enes. 2010. “Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız”. *Journal Of Turkish Research Institute*, 17/42, 209-239.
- Şemseddin Sâmî. 2007. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı.
- Tak, Sabiha. 1999. *Tıybî ve Türkçe Dîvânı*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Doktora tezi.
- Tanrıbuyurdu, Gülçin. Hicran Tandoğan. 2021. “Osmanlı’nın Cesur Yürek Yalın Ayak Habercileri Yahut Klasik Türk Şiirinde ‘Peyk’”. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 4/2, 465-84.
- Tarlan, Ali Nihat. 1985. *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tarlan, Ali Nihat. 1992a. *Ahmet Paşa Divanı*. Ankara: Akçağ
- Tarlan, Ali Nihat. 1992b. *Necati Beğ Divanı*. Ankara: Akçağ.
- Tarlan, Ali Nihat. (1992). *Hayâlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Tarlan, Ali Nihat (1997). *Necati Beğ Divanı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Tevfik, Ebüzziya (H.1306). *Lûgat-ı Ebüzziya*.
- Uludağ, Süleyman. 1991. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet.
- Ünver, Niyazi. 2020. *Gelibolulu Sürûrî Divanı*. Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yiğit, Bilge Kaya. 2015. *XVIII. Yüzyıl Divan Şairi Bolulu Mehmed Hanîf ve Divanı*. Bolu: Bolu Halk Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi.

AKADEMİK PERSPEKTİFTEN

KLASİK TÜRK EDEBİYATI

yaz
yayınları

YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com