

“SEMA-I MEVLÂNÂ”NIN BİÇİM ÇÖZÜMLEMESİ

FORMAL ANALYSIS OF “SEMA-I MEVLÂNÂ”

*Mümtaz SARIÇİÇEK**

Özet:

Edebî metin biçim ve içerikten oluşur. Metin tahlilinin amacı estetik değer araştırmasıdır. Bu çalışmada, Asaf Halet Çelebi'nin “Sema-ı Mevlânâ” şiirinin biçimsel tahlili yapılmıştır. Şiir, “serbest” nazım biçiminde düzenlenmiştir. Ancak, bu serbestlik “biçimsizlik” değil, özgünlüktür. Şair bentlerin ve dizelerin teşekkülünde halk şiiri geleneğinden yararlanmıştır. Buna karşılık biçim ile içerik arasındaki ilişki geleneğe aykırıdır. Çünkü gelenekte biçim, içeriği belirlerken bu şiirde içerik biçimi belirlemiştir. Mevlevî bir şair olan Asaf Halet şiirin biçimsel öğeleri ile “sema ayini” arasında paralellikler kurmuştur.

Anahtar Kelimeler: Asaf Halet Çelebi, Sema-ı Mevlânâ, Biçim Çözümlemesi.

Abstract:

A literary text consists of form and content. The aim of text analysis is search of aesthetic value. In this study, “Sema-ı Mevlana” poem, by Asaf Halet Celebi's is analyzed with formal aspects. This poem is arranged in the form of “free” verse. However, this freedom isn't “formlessness” but is originality. Poet, has benefited from the tradition of the “folk poetry” its chapter and verse formation. In contrast, the relationship between form and content is contrary to tradition. Because determining form the content in the tradition, content has determined the format in this poem. Asaf Halet, Mevlevi poet, has established parallels between formal elements with “sema ceremony”.

Key words: Asaf Halet Çelebi, Sema-ı Mevlânâ, Formal Analysis.

GİRİŞ

“Şiir”, edebî türler arasında biçim güzelliği en çok önemsenen sanat dalıdır. Bütün kültürlerde, ilk örneklerden itibaren şiir metinlerinin, türe özgü biçim öğeleri esas alınarak üretildiği gözlemlenir. Biçim öğelerinin aslı

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü – Kayseri
mumtazs@erciyes.edu.tr

işlevi "ahenk"tir; bunlar değişken olsa da işlevi vazgeçilmez olmuştur. Şiirin bireysel ve sessiz gerçekleştirilen bir eylem değil topluluk içinde/karşısında yüksek sesle "icra edilen"; "işitsel" bir sanat olması ahengi zaruri kılmıştır. Okuyucu kadar hatta okuyucudan çok dinleyicide ruh coşkusu yaratmayı amaçlayan bu ahenk, estetik hazzın da kaynağı olan insanın ve evrenin yaratılmasındaki/oluşumundaki gözlemlenebilir ritmin yansımından ibarettir. Bunun için çağlar boyunca, nazım biçimi ve birimi ile mısra, vezin ve ses öğelerinin en azından biri veya birkaçının biçim güzelliği yaratmak için kullanıldığı bir vakiydir. Edebiyatımızın iki büyük geleneği olan Halk ve Divan şiirinin temel vasıflarından biri, bahis konusu biçim öğelerinin tamamını belli kalıplar halinde kullanmasıydı. Keza benzer bir tutumun dünya edebiyatlarında da yaygın bir şekilde benimsendiği bilinmektedir.

Edebiyatımızın yenileşme döneminde şiirin geleneksel değerleri etrafında yapılan tartışmalarda biçim öğeleri de önemli bir yer tutuyordu. Şinasi'nin "kasideyi teferruattan ayıklama"(Kaplan, 1995, s.253-274) girişimiyle nazım biçiminde başlayan yenileşme, Ekrem Bey'in, *Takdir-i Elhan*'da "Her mevzûn ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lazım gelmez. Her şiir, mevzûn ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi."(Andı, 1997, s. 25) diyerek ifade ettiği gibi vezin ve kafiyeye ulaşır. Her ne kadar Ekrem Bey aynı metinde "Bir söz şiir addolunabilmek için velev fikren ne derece parlak olursa olsun, kendisinde şeklen iki şartın vücûdu iktizâ eder. Bunlardan birisi vezin olduğunda şüphe yoktur. Diğeri ne olsa gerek? Elbette kafiyedir."(Andı, 1997, s. 25) dese de tartışma dönüşü olmayan bir noktaya gelmiş; sürecin sonunda vezin ve ses ahenginin bütünüyle lüzumsuz olduğunu söyleyen "Garip" söylemler ortaya çıkmıştır (Orhan Veli, 1941, Önsöz). Buna rağmen Garipçiler de dâhil hiçbir kuşak bu söylemde ısrar edememiş (Sazyek, 1999); Garip'in öncüsü ve sözcüsü Orhan Veli dahi "Ben Divan şiirini beğeniyorum. Divan şiirinden sonra bugüne kadar da Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum." (Ercilasun, 1998, s.31) deme gereğini duymuştur.

Şiir mısralarla söylenir; nesir cümlelerle. Bu fark, çoğunlukla yanlış anlaşıldığı gibi mısranın hece ya da aruz kalıpları ile söylenmesinden ibaret değildir. Çünkü vezin kalıpları yatay olduğu kadar dikey bir örgütlenmedir; bütüne teşmil edilir. Oysa yenileşme döneminde ortaya çıkan, yatay ahengi genişletirken dikey kalıpları kırmaya yönelik bir tutum olan "serbest müstezad" denemeleri ve "kırık mısra"larla "şiirin nesre yaklaştırılması" girişimleri zaman içinde başarıya ulaşmış; bu tür kalıplardan azade bir "şiir" düzeyine erişilmiştir. Bu şiir "hiçbir çıkarılabilecek söz içermeyen; hiçbir söz ilavesine ihtiyaç duymayan; hiçbir sözcüğün yerinin değiştirilemeyeceği yekpare ahenk" demek olan "mısra"larla söylenir. Buradaki ahenk de sadece bilinen anlamıyla veznin yarattığı bir değer değil onunla birlikte ve ondan daha fazla kelimelerin "tesadümünden" doğan; yani birbirini takip eden kelimelerin birbirlerine dokunurken kazandığı mana coşkusu demek olan

“derunî” ahenktir. Böyle bir söz kümesinin mısra mı yoksa satır mı olduğu ise sessiz ve göz okumasıyla değil; yüksek sesle; yani “teganni” edilerek anlaşılır (Beyatlı, 1997, s. 3 vd.). “Şiir, rythme yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bestedir. Mısrâlarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sadece güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısrâ mısrâ bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir.” (Beyatlı, 1997, s. 7) Asaf Halet’in; “Ne aruz vezninin tumturaklı muttarid yürüyüşü, ne hece vezninin kemikli romans ahengine uymadan, her şiir için yeni ve zevkli bir şekil bulmak kabildir.” (Kırımlı, 1994, s.121) sözleri ile teyit ettiği durum da budur.

Şiirde biçim öğelerinin gelenekte aslî; modern çağda tali unsurları olan nazım biçimi ve birimi de ahengi güçlendirici işlevler görür. Gazel, kaside, koşma, rubaî gibi nazım biçimleri ile beyit ve dörtlük gibi nazım birimlerinin bilinen değerleri bir yana geleneğin kalıp biçimlerini tekrar etmeyen ve “serbest” diye anılan metinlerin de bu yönlerden biçim güzelliği yaratma amacı gütmeleri mümkündür. Asaf Halet de, “Her şiirin şekli, sadalarının arabeski o şiirin vermek istediği umumî havayı en mükemmel şekilde temin edecek olandır. Şu halde ne kadar şiir varsa o kadar da şekil olması icab eder.”(Kırımlı, 1994, s.115) sözleriyle geleneksel nazım biçimlerindense özgün biçimlerin tercih edilmesi gerektiğini vurgular.

Şiir tahlili çalışmalarında kullanılabilir çok sayıda yöntem önermesi bulunmakla birlikte bunların çoğunun içeriğe ve üsluba yönelik olduğu; biçimle ilgili derinlikli ve kapsamlı yöntem önermelerinin azlığı vurgulanmalıdır. Kaplan (1965), Aktaş (2009), Çetişli (1999) ve Çetin (2009) tarafından önerilen tahlil yöntemlerinin ise biçim çözümlemesine de özen gösteren nadir eserler arasında bulunduğu zikredilmelidir. Asaf Halet Çelebi’nin *Sema-ı Mevlânâ* başlıklı şiirinin çözümlemesinde bu yöntemlerin yanında bilinen birçok eleştiri kuramından da seçmeci (eklektik) bir bakış açısıyla yararlanılmış; bazı yönlerden de özgün bir tutum benimsenmiştir. İlk yayımı, *Hamle* (1940) dergisinde yapılan (Kırımlı, 1994) bu şiir daha sonra şairin *He* (1941) ve *Om Mani Padme Hum* (1953) başlığıyla kitaplaştırılmış külliyatında yer almıştır. Şiir, Mevlevî kültürüne vâkıf bir şairin zengin imajlarla anlattığı bir sema ayinini içerir. Bu içeriğin biçimle de ilişkilendirildiği, ilk yayımından sonra bazı küçük değişiklikler yapılmış olan *Sema-ı Mevlânâ*’nın son şekli şöyledir:

Sema-ı Mevlânâ

tennure giymiş ağaçlar
aşk niyâz eder
mevlânâ

içimdeki nigâr
başka bir nigârdır

içimdeki sema'a
nece yıldızlar akar
ben dönerim
 gökler döner
benzimde güller açar

güneşli bahçelerde ağaçlar
halaka-semâvâti-vel'ard'h
yılanlar ney havalarını dinler
tennure giymiş ağaçlarda

çemen çocukları mahmur
câaan
 seni çağırıyorlar

yolunu kaybeden güneşlere
 bakıp gülümserim
ben uçarım
 gökler uçar

A. Halet Çelebi

1. BİÇİM ÇÖZÜMLEMESİ

1.1. Nazım Biçimi:

Mimari bir yapı hakkında olduğu gibi bir şiirle ilgili verilecek "güzel-sıradan-çirkin" ve ara hükümler önce onun "kompozisyon"una; yani bütünüdür düzenleniş biçiminin yaratacağı algıya bağlıdır. Geleneksel nazım biçimleri (gazel-kaside-koşma-mani vb) belirli kalıplar hâlinde tezahür ettiği için bir okuyucu o biçimi tanıdıktan sonra artık o biçimle ilgili güzellik hissi kanıksanmış olacak; biçimde bir orijinalite bulamayacaktır. Şiirdeki bu durumu mimariden verilecek şöyle bir örnekle samutlaştırmak mümkündür: Bir şehrin bütünü aynı tip binalardan oluştuğunda bunların hepsi güzel olsa da şehre yeni gelen bir insan ilk birkaç örnek karşısında duyduğu hayranlık duygusunu zamanla kaybedecek; o bir örnek güzel yapılar artık sıradanlaşacaktır. Benzer şekilde düz bir yolda yapılan uzun bir yolculuk her ne kadar güven verici ve başlangıçta keyifli olsa da saatler ilerledikçe yolcunun rehavete sürükleneceği aşikârdır. Bunlara karşılık her bir binanın farklı ve özenle yapılmış olduğu bir şehir veya büklüm büklüm, dağlık, ormanlık bir sahil yolu muhatabında daha fazla heyecan uyandıracaktır. Ne yazık ki, şiir bir mimari yapı ya da bir yol gibi görsel bir obje olmadığı için –şiirin görünüşünü yağmur, ağaç, kuş, araba gibi nesnelere benzetme çabaları müteşairlerin işi olup konu dışıdır- biçim güzelliğinin kavranması beş duyuyla birlikte onları da aşan bir olguyu; olgun

bir şiir zevkini gerektirir. Bu bağlamda, *Sema-ı Mevlânâ'nın* nazım biçimi öğeleri şöyle tahlil edilebilir:

1.1.1. *Sema-ı Mevlânâ'nın* nazım biçimi herhangi bir kalıp biçimin tekrarı olmayıp özgün; yani “orijinal” bir kompozisyonudur. Orijinallik, - elbette diğer güzellik unsurlarıyla birlikte- okuyucuda estetik haz uyandırıcı öğelerin başında gelir. Çünkü estetik hazın kaynağı olan duygulardan biri “hayret”tir; bunu sadece yeni bir kompozisyon başarabilir.

1.1.2. *Sema-ı Mevlânâ*, mısra-ı berceste, mâni, rubai, tuyug ve benzeri “kısa” biçimlere göre “uzun”; destan, kaside, mesnevi gibi “uzun” biçimlere göre “kısa”; en çok sevilen biçimler olan gazel, koşma, şarkı gibi “ortalama” uzunlukta bir metindir. Bu durumun biçim güzelliği ile şöyle bir ilgisi vardır: Büyüklük ya da eskilerin deyişiyle “cesamet” kavranabilirlik sınırlarını aştığında estetik haz yaratıcı duygulardan “görkem” yok olur; kavranabilir karmaşıklıkta kısa metinler de bir başka estetik haz yaratıcı duygu olan “heyecan”ı yok eder. Bu bakımdan *Sema-ı Mevlânâ'nın* “ortalama” uzunlukta bir hacme sahip olması doğru bir tercihi yansıtır. Bunlara ilaveten, metnin bu hacimde oluşu, okuyucuyu metne bağlayıcı bir durum yaratır. Şöyle ki, şiir sanatı, başlangıcından itibaren “yazılan” değil, şarkı gibi yüksek sesle ve topluluk karşısında icra; yani “terennüm” edilen bir türdür. *Sema-ı Mevlânâ* hacmindeki bir şiir, hem ezberlenmeye hem de dinleyicilerin dikkatleri dağılmayacak ve zihni yoğunluk süresini aşmayacak kadar kısa bir sürede terennüm edilmeye elverişlidir. Bu durum, estetik haz yaratıcı duygulardan biri olan “özdeşlik kurma”; yani okuyucuya/dinleyiciye metni benimseme imkânı da verir.

1.1.3. *Sema-ı Mevlânâ'da* noktalama işaretlerinin kullanılmaması şu açılardan değerlendirilebilir: İmlâ-noktalama yazıda gözlemlenen yapay bir sistemdir; sık sık değişebilir. Şiirse, yukarıda ifade edildiği gibi sözel bir sanat olması bakımından bu suniliği kaldırmayabilir. Zira bu noktalamadan kaçınmanın “biçim-içerik” ilişkisi bağlamında da bir değeri vardır. *Sema-ı Mevlânâ* bir vecd anını yani bütün kâinatın bir sema ayinine durup kendinden geçme hâlini anlatır; böyle bir metinde mantığın yansıması olan noktalama ve imlâ kaidelerine yer vermek “samimiyet” duygusunu öldürür. Samimiyetsizlik estetik açıdan ciddi bir zaafır; şairin de bu bilinçle davrandığı izlenimi uyanmaktadır. Son olarak, imlâ-noktalama kullanılmaması okuyucuyu anlam üzerinde düşünmeye zorladığı gibi çok anlamlılığa da imkân verir ki her iki hâl de özdeşlik kurma duygusu yaratır.

1.1.4. Nazım biçimi bütünün kompozisyonunun ifadesidir demiştik. Yahya Kemal'in eski şiirimize yönelik “yamalı bohça” benzetmesi eski şiirimizde bütün güzelliği fikrinin bulunmaması gerçeğine dayanıyordu. Çelebi bu zaafa düşmemek için içerik ve ahenk unsurlarına bütünlüğü sağlayıcı işlevler yüklemiştir. Bentlere serpiştirilmiş “ağaç”, “gül”, “bahçe”, “çemen”; “sema”, “gök”, “yıldız”, “güneş”; “uç-“, “dön-“, “ak-“, “aç-“;

"dinle-", "çağır-", "gülümse-" sözcükleri içerik bütünlüğünü sağlayıcı bir rol üstlenmiştir. Şairin kendi aralarında anlam öbekleri oluşturan bu sözcükleri bentlere göre kümelenmemesi ise bütün güzelliği bilincinin bir göstergesidir.

Bütün güzelliğinin sağlanmasında vezin ve kafiye/redif, aliterasyon, sözcük ve mısra tekrarları gibi ahenk öğeleri de önemli bir işlev görebilir. Bu şiirde yatay ve dikey denklik gözetilen aruz ve hece gibi kalıp bir ölçü kullanılmasa da kısmen böyle bir eğilim gözlemlenir. Örneğin ikinci bentte yedi ve sekiz heceli; üçüncü bentte, on ve on bir heceli dizelere ağırlık verilmiştir. Kafiye/redif ve aliterasyon/asonans unsurları ise geleneksel tüm kalıpların dışında ama onlardan daha yoğun bir biçimde şiiri adeta nakış nakış işlemiş; dize ve bent parçalarını bütünleştirmede bilhassa "n", "r", "l" aliterasyonlarından yoğun biçimde yararlanılmıştır.

Netice itibarıyla, "serbest" tarzdaki bu şiir geleneksel nazım biçimlerinin dışında fakat en az onların herhangi biri kadar "nazım biçimi" olmayı hak eden şiir unsurlarıyla donanmış bir metindir. Hatta yegâne olduğu; taklit ve tekrar olmadığı için daha kıymetli olduğunu söylemek mübalağa olmayacaktır.

1.2. Nazım Birimi:

Biçim estetiğinin önemli bir ögesi olan nazım birimi, "mısra kümeleri"nden oluşan birliktir. Mimari bir yapının ana bölümlerine denk gelen nazım birimlerinin hem bağımsız olarak hem de diğer birimlerle bağlantıları ile güzellik yaratmaları beklenir. *Sema-ı Mevlânâ*'da nazım birimleri gelenekteki gibi beyit, üçlük, dörtlük gibi sabit birimler yerine farklı sayılarda mısralardan oluşan beş bentten ibarettir. Mısra kümelenmelerinin oluşmasında rol oynayan etkenler şunlardır:

1.2.1. Biçim sembolizasyonu: Şiiri oluşturan beş bent; iki üçlük, iki dörtlük ve bir yedilik mısra kümelerinden oluşmaktadır. Bu sayıların tamamı arketipsel nitelikli ve dinî/tasavvufî değeri olan sembollerdendir. Dünya mitolojilerinde ve kutsal metinlerinde sayısız örneği olan bu sembolleştirmelerden birkaçı şöyle sıralanabilir: Altay Türkleri "Üç merdivenle çıkılan yıldızlı göğü döndüren üç sürünün sahibi Tanrı Bay Ülgen'e itaat ederlerdi. Pisagor'a göre, "üç ilahî kelamın sayısı"dır. Kur'an-ı Kerim'de en çok zikredilen sayılar yedi, üç ve dördür: Bakara, Mü'minun, Talak, Nebe gibi surelerde "yedi" sayısı "yedi gök", "yedi kapı", "yedi deniz" gibi tamlamalarla on beş kez tekrar edilir. On üç kez tekrar edilen "üç" sayısı ise "üç gün oruç tutmak" (Maide), "üç gece inzivaya çekilmek" (Meryem), "üç karanlık" (Zümer), "üç dala ayrılmış bir gölge" (Mürselat) gibi örneklerde görülür. On kez tekrar edilen "dört" sayısı da, "haram ayların sayısı dört" (Tövbe), "rızkıları dört günde takdir etti" (Fussilet) ve benzeri şekillerde zikredilir. Bu rakamlarla ilgili en ilgi çekici mit ise gökyüzünün

“üç”ü ve erkeği, yeryüzünün ise “dört”ü ve kadını temsil ettiği; evrenin bu ikisinin birleşmesinden; yani “yedi”den oluştuğudur. Mısır başta olmak üzere birçok kültürde kutsallık atfedilen “piramit” dörtgen üzerindeki üçgenlerden; yani “dört” ile “üç”ün birleşmesinden oluşan bir yapıdır.

Tasavvufta ve Çelebi'nin intisap ettiği Mevlevilikte de bu sayılar özel bir önem taşır. Misal vermek gerekirse şunlar sıralanabilir: Bektaşilikte “dört” kapı vardır: şeriat, tarikat, marifet ve hakikat. Tasavvufa göre nefsin halleri “yedi”dir; zulmet makamı olan “nefs-i emmare” ile başlayıp tecelli makamı olan “nefs-i safiye” ile biter. Mevlevilikte sema töreni “yedi” bölüm, sema ayını “dört” selamdır; semazenler bölüm sonlarında “üç” kez selam verirler.

Sema-ı Mevlânâ'da bentlerin düzenlenmesinde bu rakamların seçilişi şüphesiz ki, arketipsel bir temele dayanmakla birlikte esasen sema törenini temsil maksadı gütmektedir. Şair, bütün evreni bir sema töreni içinde gözlemlemekte ve ona uygun biçimde şiirde tekdüze bir akış değil dönüşümlü tekrarlarla ortaya çıkan ritmik bir yapı oluşturmaktadır. Keza, aşağıda görüleceği gibi metnin “görsel” ve “işitsel” öğelerle donatılması da bu töreni canlandırma amacı güder. Bu biçimsel ritmin arketipsel bir temele dayanması evrensel bir durum yaratırken, Mevlevi kültürüyle ilişkisi estetik hazzı pekiştirici bir işlevi de ortaya çıkarır.

1.2.2. İçerik: *Sema-ı Mevlânâ*'da her bent bir anlam öbeği oluşturur. Üç dizelik birinci bent bir görsel öge; sema eden ağaç görüntüsü etrafında toplanmıştır. Tennûre giymiş semazen biçiminde tavsif edilen ağaçlar Mevlâna'nın yaptığı gibi aşk niyaz ederek; şiirler söyleyerek ayin yapmaktadır. Yedi dizelik ikinci bentte ağaçların sema ayinine şairin, göklerin ve yıldızların da iştirak ettiği anlatılır. Bu bölümde, birinci bende göre şairin bakışının genişlediği, hem kendi içine hem de tüm evrene çevrildiği gözlemlenir. Dört dizelik üçüncü bentte şairin dikkati bir objeye; ney havalarını dinleyen yılanı yönelir. Burada zaman da değişmiş “yerleri ve gökleri halk eden” geceyi gündüze çevirmiştir. Üç dizelik tek bir cümle hâlindeki dördüncü bent işitsel ögenin baskın olduğu bir görüntü içerir. Burada, “çemen çocukları”; yani yeryüzünün çocukları, gökyüzüne seslenmektedir. Dört dizelik son bentte şair yeniden sema ayininde cezbeyle tutulmuş kendisine döner.

Sonuç itibarıyla, metnin bentlere ayrılmasında içeriğin muayyen bir rolünün olduğu görülmektedir. Şair parça-bütün ilişkisinin sağlam bir biçimde kurmuş; bu durum okuyucuda kavrayış kolaylığı sağlamıştır. Kavranabilirlik, özdeşlik kurmaya ve metne güven duymaya imkân veren bir estetik haz yaratıcı öge olması hasebiyle burada da bu işlevin yerine getirildiği gözlemlenmektedir.

1.2.3. Ahenk: *Sema-ı Mevlânâ*'nın bentlerinin teşkilinde vezin ve ses ahenginin de muayyen bir katkısı vardır. Vezin açısından baktığımızda, biri "kırık mısra" olmak üzere iki dizeden oluşan birinci bendin sekizli heceye uygun olduğu gözlemleniyor. İkinci bentte ise dizeler ikişerli olarak sırasıyla; altılı, yedili, dördü ve sonuncu da yedi heceden oluşturulmuştur. Üçüncü bentte birinci ve üçüncü dizeler on birli; ikinci ve dördüncü dizelerse dokuzlu heceden oluşmaktadır. Dördüncü bendin tıpkı birinci bent gibi biri "kırık mısra" biçimindeki iki dizesinin sekizer heceden müteşekkil olduğu görülmektedir. Son bentte sabit bir vezin uygulanmamıştır. Bu tespitlere göre, şairin, bentleri oluştururken hece vezninin imkânlarından yararlandığı; ilk dört bentte benzer/aynı sayıdaki hecelerden oluşan dizeleri bir araya topladığı; son bentte bu durumu gözetmediği; buna karşılık, şiirin bütününde sabit bir hece kalıbı kullanmayarak gelenekten ayrıldığı ve özgün bir biçim kurduğu söylenilebilir. Şairin bu tutumu vezin olgusuna uygundur. Zira vezin tek tek dizelerde aranması gereken bir akış, bir dalgalanmadır. Nazım birimlerinin teşkilinde ses ahenginden yararlanılmaması dikkat çekicidir.

1.3. Mısra/Dize:

Biçim öğelerinin üçüncü unsuru olan mısra/dize, şiiri, nesirden ayıran aslı ögedir. İdeal dize, "hiçbir sözcük ilavesine ihtiyaç duymayan, hiçbir sözcüğü çıkarılamayan, hiçbir sözcüğün yeri değiştirilemeyen yekpare ahenk" olan söz kümesidir. "Mısracı" şairler bu konuda özenli davranırken müteşairler bu gerçeği kavrayamadıkları için "alelade konuşma"yı şiire dâhil etmeye çalışırlar; oysa şiir, şiirdir; konuşma, konuşmadır. Dizeyi, kendisi yapan "ahenk" üç türdür: Ölçü (vezin), ses ahengi ve derunî (iç) ahenk. Ölçü, "aruz", "hece" ve "serbest" olmak üzere üç türlü gerçekleşir; ses ahengi ise asonans/aliterasyon ve sözcük tekrarları ile sağlanır. Derunî ahenk ise, gözlemlenen değil, içeriğin uyandırdığı ruhsal coşkudur; sözcüklerin birbirleri ile tesadümünden (çarpışmasından) ortaya çıkan dalgalanmadır; yüksek sesle okumada; diğer bir deyişle terennümde hissedilir.

Bu ön bilgiler çerçevesinde şiire bakıldığında; "mısracılık" konusunda şu tespitlere ulaşılabilir: *Sema-ı Mevlâna*'da yukarıda bahsedildiği üzere hece vezninin imkânlarından yararlanılmış ancak gelenekteki "kalıpcı" anlayışla hareket edilmemiştir. Bütün dizelerin aynı ölçüde olduğu geleneksel tutum yerine, şiir boyunca değişen dördü, altılı, yedili, sekizli, onlu duraksız kısa hece kalıpları dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Bu tutum şairin, ölçüyü bir "mecburiyet" ögesi olmaktan çıkarıp içeriğe göre kullandığını gösterir. Buna karşılık dizelerin "kırık mısra" anlayışıyla oluşturulduğu da bir vakiadır. Dizelerin ses ahengini sağlamada "n", "ı", "i" başta olmak üzere değişik ses aliterasyonlarından geniş ölçüde yararlanılır. *tennure giymiş ağaçlar* dizesini bu yönden incelediğimizde şu tespitlere ulaşıyoruz: Dize patlayıcı bir ünsüz olan "t" ile başlayıp tınılı ve akıcı bir

ünsüz olan “n”nin iki kez tekrarı ve yine akıcı “r” ile devam eden oldukça müzikal bir sözcükle başlar. Dizenin ikinci sözcüğü “giymiş” de yine bir patlayıcı ünsüz “g” ile başlamış; “y” yarı ünlüsü ile devam etmiş; “m” ile kapanıp, sert fakat sürekli bir ünsüz olan “ş” ile açılarak bitmiştir. Üçüncü sözcük “ağaçlar” o açıklığa uygun tarzda “a” ünlüsü ile başlayıp “ç” ile patlayıcı bir hâl alıp “l” ve “r” akıcıları ile tamamlanmıştır. Bu müzikal yapı şiir boyunca korunmuş; benzeri asonans/aliterasyonlar birçok dizede kullanılmıştır.

“Deruni”; yani “iç” ahenk yukarıda da değinildiği gibi sözcük seçimi ve sıralaması ile ilgili bir durumdur. Sözcük seçimi açısından bakıldığında ilk dikkati çeken husus şudur: Metinde, Arapça dizedekileri saymazsak edat ve bağlaç hiç kullanılmamıştır. Bilindiği gibi bu iki tür sözcük ancak diğer sözcüklerle birlikte anlam kazanan ve şairleri tuzağa en çok düşüren sözcüklerdir. Vezin/kafiye gereği ya da sözcük bulamama gibi durumlarda imdada yetişen bu tür sözcükler çoğu zaman iç ahengin de düşmanı olurlar. Örneğin, Faruk Nafiz’in “Sanat” başlıklı şiirinde geçen *Sen kubbesinde ince bir mozaik arar da* dizesinde “da” bağlacı anlama hemen hiçbir şey katmadığı hâlde üçüncü dizedeki “duvarda” sözcüğüne kafiye olsun diye kullanılmış, iç ahengi bozan bir tenafür unsurudur. Belgisiz sıfatlar ve zamirler ile şahıs zamirleri de benzer durumlara elverişli sözcüklerdir. Bu şiirin ikinci bendindeki *başka bir nigârdır* dizesinde “bir” sıfatı ilk dizedeki 6 hece sayısına ulaşmak için kullanılmış gereksiz bir sözcüktür. Keza *ben dönerim* ve *ben uçarım* dizelerindeki “ben” zamirleri de gereksiz sözcük kullanımının bir göstergesidir. Faruk Nafiz’in mezkûr şiirindeki *Bizim diyarımız da bin bir baharı saklar; Biz duyuruz en büyük zevkini ruhumuzun* dizelerinde “bizim” ve “biz” ifadeleri vezni tamamlamak için “doldurma” sözcük kullanımına tipik örneklerdendir.

İç ahengin “sözcük seçimi” ile ilgili bir başka gereği de “en doğru” sözcüğün bulunmasıdır. Bu tür bir incelemede şiirdeki mevcut sözcüklerden zorunlu olanların değil seçenekler arasından tercih edilmiş olanların üzerinde durmak gerekir. *Sema-ı Mevlâna*’nın birinci bendinde bu tür sözcükler “giymiş”, “aşk”, “niyâz eder” sözcükleridir. “giymiş” yerine “giyen” denilebilirdi ancak her ikisi de sıfat fiil olan bu biçimler arasında eylemin gözlemlenebilirliği açısından fark vardır. Şair, kendisinin gözlemlenmediği bir zamanda bu eylemin gerçekleştiğini ve süreğenliğini “giymiş”le ifade eder. Buna karşılık “giyen” gözlemlenen geçici bir durumu ifade edeceği için şiirin muhtevastındaki sonsuzluk fikrine ters düşecek bir seçim olurdu. “aşk” karşısında bir seçenek gibi duran “sevgi” Mevleviliğin ve tasavvuf felsefesinin temelindeki bir duygu halinin; çok geniş bir çağrışım dünyasının ifadesini göz ardı etmek olurdu; aşk, cezbedir; sevgi ona nispeten oldukça sığdır. “niyâz eder” yerine “yalvarır”, “ister”, “diler”, “dilenir” gibi seçenekler varmış gibi görünse de hiçbiri doğrudan Rab’den istemek anlamıyla özelleşmiş olan “niyâz eder”in yerini tutmaz. Sözcük seçiminde

gösterilen bu özen sonraki bentlerde de devam ettirilmiştir. Örneğin ikinci bentte eş anlamlı iki sözcük; "sema" ve "gök(ler)" farklı dizelerde kullanılmıştır. Şairin bu tercihinin sebebi Arapça kökenli bir sözcük olan "sema"nın dilimizde sadece tekil; "gök" sözcüğünün de hem tekil hem de çoğul kullanılabilmesidir. Şair *içimdeki sema'a/nece yıldızlar akar* derken sadece yıldızlı gökyüzünü; *ben dönerim/gökler döner* derken ise hem yıldızlı semayı, hem de bütün evreni kaplayan yedi kat gökyüzünü kasteder. Bu da şairin basit bir söz oyunu yapma amacı taşımadığını gösteren bir tutumdur. Aynı bentteki *benimde güler açar* dizesindeki "beniz" sözcüğünün kullanımında da anlamın gerektirdiği bir tercih gözlemlenir. "beniz", "yüz" ve "yüz rengi" anlamlarına gelir (tdk.org.tr). Burada, her iki anlam gözetilmiş; gülün rengi ile yüz rengi arasında bağlantı kurulmuştur. Şayet "yüzümde güller açar" biçiminde kullanılsaydı bağlantı daha zayıf olacaktı. Üçüncü bentteki Arapça dize Yasin suresinin 81. Ayetinden bir parça olup metinlerarası ilişkiler yoluyla onun çağrışım dünyasından istifade edilmek istenmiştir.

2. SONUÇ

Edebî metin çözümlenmelerinde kullanılacak pek çok yöntem önermesi vardır. Bu yöntemlerin her biri çözümleneciye farklı sonuçlara götürür. Bu durum çoğu zaman zannedildiği gibi bir zafiyet olmayıp aksine metni farklı okumalara tabi tutma imkânı sunduğu için olumludur. Sanat metinlerinin doğası gereği çoklu okumaya elverişli olması bu durumu teyit eder.

Bir sanat metninin çözümlenmesinde üç ana başlık söz konusudur: biçim, içerik ve üslup. Bir incelemede bu başlıkların tamamı veya birkaçı seçilebilir; hatta bu ana başlıkların alt başlıkları bir makale konusu olabilir. Örneğin biçim incelemesinin alt başlıklarından "nazım biçimi"; üslubun alt başlıklarından "kelime dağarcığı"; içeriğin alt başlıklarından "tema" araştırması/eleştirisi yapan yazılar kaleme alınabilir. Bu ilkenin esas alındığı bu çalışmada inceleme konusu şiir biçim özellikleri bakımından incelemeye tabi tutulmuş ve şu sonuçlar elde edilmiştir:

1. *Sema-ı Mevlânâ* şiiri "serbest nazım" biçiminde kaleme alınmıştır. Bu orijinal yapıya, içeriğe uygun bir kompozisyon düzeni verilmiş; okuyucunun hem bilinç hem de bilinçaltı düzeyinde kültürel ve arketipsel öğeler aracılığıyla metinle özdeşlik kurması sağlanmıştır. Özdeşlik kurma, estetik haz yaratıcı duygu hâllerindedir; okuyucu/dinleyici metinle ne kadar aynîleşirse metni o derece sever.

2. Ses ve vezin ahengi metnin tamamına özgün bir biçimde teşmil edilerek okuyucunun ritimden hoşlanma duygusu tatmin edilmiştir. Şiirdeki ritmin sema ayinini andıran ses ve hareket zenginliği okuyucuyu şaşaa

duygusuyla karşı karşıya bırakmıştır ki, bu duygu hâli de estetik haz uyandırıcı öğelerdendir.

3.Şiirin genelinde “mısracı” bir tutumu benimsenmiş; sözcük seçimi ve istifi konusunda titiz davranılmıştır. Bununla birlikte birkaç dizede bu tutuma aykırı düşen bir tasarruf söz konusu olmuştur.

KAYNAKLAR

- Aktaş, Ş. (2009). *Şiir Tahlili*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Andı, F. (1997). Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri I, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XXVII, 23–45.
- Beyatlı, Y. K. (1997). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Çelebi, A. H. (1941). *He*, İstanbul: Ahmet Sait Matbaası.
- Çelebi, A. H. (1953). *Om Mani Padme Hum*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Çelebi, A. H. (1993). Sema-ı Mevlânâ, *Om Mani Padme Hum*, 40. İstanbul: Adam Yayınevi.
- Çetin, N. (2009). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetişli, İ. (1999). *Metin Tahlillerine Giriş: Şiir*. Isparta: Kardelen Kitabevi.
- Ercilasun, B. (1998). *Orhan Veli Kanık*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Kaplan, M. (1995). Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, 253–274. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1954-1965.). *Şiir Tahlilleri I, II*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Kırımlı, B. (1994). *Asaf Hâlet Çelebi, Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Fikirleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuran-ı Kerim. “Gökleri ve yeri yarattığı gün” (Tövbe 36)
- Orhan Veli. (1941). *Garip (Önsöz)*. İstanbul.
- Sazyek, H. (1999). *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.