



Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi  
*Fırat University Journal of Social Science*  
Cilt: 16, Sayı: 1 Sayfa: 109-119, ELAZIĞ-2006

## HÜSN Ü AŞK'TA İMGELER

*Images in Husn u Ask*

**Ahmet DOĞAN**

*Fırat Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ELAZIĞ.*

### ÖZET

İçselleştirilen eşyanın hayal süzgecinden geçirilip dil imbiğinden damıtılmasıyla varolan şiiri, bu varoluşta eşiz kılan en önemli öğelerden biri de şüphesiz ki şairin kullanmış olduğu imgelerdir. Okuyucunun muhayyilesini tahrik edebilme özelliğine sahip olan imge, şairin şiir kudretini ortaya koyması bakımından da büyük bir önem arz eder.

Divan şiirinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen Hüsn ü Aşk, okuyucusunun muhayyilesini her an tetikleyecek nitelikte, zengin çağrışımlı bir imge dünyasına sahiptir. Bu bağlamda eserdeki imgelerin incelenmesi, mesnevideki esrarlı anlamın aralanması ve Şeyh Gâlib'in şiir kudretinin ortaya konması noktasında büyük bir önem ve kolaylık arz eder.

**Anahtar Kelimeler:** Hüsn ü Aşk, Şeyh Gâlib, Şiir, İmge.

### ABSTRACT

Firstly, a thing of inner world passed through the imagination filter then distilled through the language alembic and finally it became a poem. In this existence, certainly, one of the most unique components is the images the poet has used. An image that has the ability of acting the readers' imagination quickly is an important element for poets to indicate his/her ability of writing poems.

Husn u Ask that is accepted as a turning point in Classical Ottoman Poems has an image world with rich associations and this world makes readers' imagination act quickly.

In this meaning, the examination of images in Husn u Ask helps the researchers understand Seyh Gâlib's ability of writing and mystical meanings in the poem.

**Key Words:** Husn u Ask, Seyh Gâlib, Poem, Image.

## **GİRİŞ**

İmge, duyu organlarımızca algılanan nesnel gerçekliğin zihnimizdeki sübjektif tasarımıdır. Zihinsel bir tasarım olan imgenin oluşması noktasında duyularımızın ve özellikle görme duyumuzun önemli bir yeri vardır. Ancak bu, imgelerin sadece beş duyuyla sınırlı olduğu anlamına gelmemelidir. Zira imgeyi en geniş anlamda kullanan bir sanatçı imgesel düşünceyle, yalnızca beş duyu organından biriyle algıladığı şeyleri değil, kendi sanatçı dehasıyla hayal ettiği, yaratıcı bir şekilde etkin hale getirdiği şeyleri de anlatır (Wellek-Warren, 1983: 281).

Varlığın, herkesçe görünen/bilinen cephesinden ziyade, görülemeyen/algılanamayan, en gizli yanına yönelen bir sanatkarın, algıladıklarını ifade etme noktasında, imge kullanması kaçınılmaz bir hal alır. Sanatkarın dünyayı algılayışı onun bunu ifade ediş tarzıyla ve dolayısıyla da kullandığı imgelerle yakından alakalıdır. Bu ifade ediş noktasında sanatkar, sözcüklerin herkesleşerek kaybolan anlamını, imgeyle yaratıcı bir özde yeniden kurarak (Korkmaz, 2002: 274), özgün bir söylem elde eder. Sanatkarın imgeyle elde ettiği bu söylem, bakıp da göremediğimiz, duyup da işitemediğimiz, dokunup da hissedemediğimiz eşyanın, ruhlardaki infialinden başka bir şey değildir.

İnsanın yeni tasarımlara mevcut objeleri algılayarak ulaşabileceği gibi, zihnî tecrübelerin hatırlanışıyla da varabilmesi, imgenin zihinsel ve algısal olmak üzere iki yönünü ortaya koyar ki edebî anlamda imge de bu iki unsurun sanatkarın ferdi tecrübesinde birleştirilerek dil aracılığıyla ifade edilmesidir (Kagan, 1982: 227). İmge, sanat eserini zaman karşısında yitime uğramaktan koruyarak onun her devirde taze kalmasını sağlar. Bu sebeptendir ki sanatın büyüğü dünyası içerisinde yer alan büyük şairlerin mutlaka güçlü bir imge dünyası olagelmıştır (Özcan, 2003:116). Nitekim Divan şiirinin zirve konumundaki şairlerinden olan Gâlib, iştilmedik manalar, taze mazmunlar peşinde koşarak şiirini ince hayallerle örmüş dolayısıyla güçlü ve kolay nüfuz edilemeyecek bir imge dünyası kurmuştur. Bunun en güzel örneğini, dokuduğu anlam arabeskini, muhayyile kudretini son sınırına kadar kullanarak şaşırtıcı güzellikte imgelerle zenginleştirdiği (Ayvazoğlu, 1999: 29) Hüsn ü Aşk mesnevisinde görmek mümkündür.

Hüsn ü Aşk, okuyucusunun muhayyilesini her an tetikleyen sayısız imgeyle, eşine kolay rastlanılmayacak güzellikte bir şaheserdir. “Gâlib, şiiri ve şiirsel imgelemi, biçim ve anlamın “dünyaları” arasında bir bağlantı olarak görür.. İmgelem, Gâlib’in –ve bütün bir geleneğin- hakikat diye nitelendirdiği şeye köprü görevi gören bir mevkide yer alır” (Holbrook, 1998: 261, 79). Bu meyanda Hüsn ü Aşk’taki “birsam dallarından devşirilen

imgelerin” (Bilgegil, 1992: XXV), tamamının incelenmesi bu makalenin sınırlarını aşacağından dolayı biz, Hüsn ü Aşk'taki imgelerden sadece bir kaçını, H. Wells'in nitelik ve nicelik itibarıyla yaptığı sınıflama (Wellek-Warren,1983: 276) dahilinde, duyularla ilgili olanları da ayrıca belirterek incelemeye çalışacağız.

## **Hüsn ü Aşk'ta İmgeler ve Nitelikleri**

### **1. Yaygın (Yayılgan<sup>1</sup>) İmgeler**

Yayılgan imgeler, daha evvel söylenmemiş olanların, eskilerin ifadesiyle ‘bıkr-i mana’ların, orijinal hayallerin zihinsel tasarımı olması özelliğiyle estetik açıdan en makbul sayılan imge türüdür. “Zihinsel kurguya geniş bir bakış açısı kazandıran ve yaratıcı öğeler içeren yayılgan/gelegen imgeler, sürekli yaratımlara açık söz oyunundan oluşur”(Korkmaz, 2002: 276). Yayılgan imgelerde sözcükler kullanılagelen anlamlarından ziyade metnin bağlamı içerisinde okuyucunun hiç de alışık olmadığı bir söylem oluşturmak üzere kullanılırlar. Bu imgeler okuyucunun muhayyilesinde, durgun bir suya bırakılan sert bir cismin bıraktığı etkiye benzer bir etki bırakır ve dolayısıyla okuyucu, imgeyi her an daha da genişleyen/yayılan bir şekilde alımlar. Yayılgan imgelerde; şiirde gösteren ile gösterilen, söylenen ile kastedilen arasındaki ilişki, doğrudan ve sıradan olmaktan öte daha kurgusal bir özellik taşımakta ve okuyucunun duyuş, sezış ve tecrid kabiliyetine göre muhayyilede şekillenmektedir (Korkmaz, 2002: 277).

Hayallerinin genişliği ve erişilemezliğiyle farklılığını ortaya koyan Gâlib'in, Hüsn ü Aşk'ında yayılgan imgelere sıkça rastlamak mümkündür. Mesnevinin ‘*Benî Mahabbet Kabilesi*’nin avlanmaları, meclisleri ve baharları için ayrılan bölümlerinde, hayaller iç içe geçerek önü alınmaz bir şekilde muhayyilede ilerler.

Ammâ ne kabîle kible-i derd

Bilcümle siyah-baht u rû-zerd

Giydikleri afitâb-ı temmûz

İçtikleri şû'le-i cihân-sûz

Hârgehleri dûd-ı âh-ı hırmân

Sohbetleri ney gibi efgân (H.A. 244,245,247)

*(Fakat ne kabile, dert kiblesi,hepsi kara bahtlı ve sarı yüzlü./ Giydikleri temmuz güneşi, içtikleri dünyayı yakan ateşti./ Çadırları yokluk ahının dumanı, sohbetleri ney*

<sup>1</sup> H. Wells'in ‘expensive’ dediği ve dilimize ‘yaygın’ olarak çevrilebilen bu imgeye Ramazan Korkmaz ‘yayılgan’ demeyi uygun bulur. (Daha fazla bilgi için bkz. Korkmaz, 2002: s.276)

*gibi iniltiydi.)*

Erzâkları belâ-yı nâgâh

Âteş yagar üstlerine her gâh

Ekdikleri dâne-i şîrâre

Biçdikleri kalb-i pâre pâre (H.A. 249,250)

*(Yiyecekleri ansızın inen belalardı. Üzerlerine her an ateş yağardı./ Kıvılcım tohumu ekip param parça kalp biçerlerdi.)*

İncecik bir şişenin yere düşmesiyle dağılan cam parçacıkları gibi muhayyilenin her köşesine yayılan hayaller, birden tenimizi yakacak kadar ısınır. Ateş imgesiyle sıcaklığı bir elbise olarak üzerimize giydiren şair, onu içirerek tadını damağımıza taşır. Bachelard, “bütün imgeler içerisinde alev imgelerinin- yalın olanları kadar en karmaşık olanlarının da uslu olanları kadar çılgın olanlarının da- bir şiir işareti taşıdığını” söyler (Bachelard, 1999a: 10)<sup>2</sup>. Gâlib sade bir sözcük olmakla dahi şiirsel bir imge özelliği arz eden ateşi, onun “dölleyici” (Bachelard, 1999: 59) imgesiyle birlikte muhayyilemize bir ‘*kıvılcım tohumu*’ olarak eker. Tohumla kıvılcımın eşitliği ve ayrılmaz karşıtların karşılıklı oyunu ile tohum, bir kıvılcım; kıvılcım da bir tohum olarak karşımıza çıkar (Bachelard, 1999: 59). Şair bu kıvılcım tohumlarını zamanı geldiğinde ‘*parça parça bir kalp*’ olarak biçerken, okuyucunun hissesine muhayyileyi saran bir alev düşer. Ateşin ‘yayılgan’ özelliği durmak bilmez ve şair nihayet, ‘*ateş yağar üstlerine her gah*’ mısraıyla ruhlarımızı bir ateş sağanağı altında bırakır. Gâlib, ateş imgesini kullanırken içteki yangının dışavurumu olan ‘*ah*’ ile geleneğin hep ateş imgesiyle işlediği ‘*ney*’i ses imgesi oluşturacak şekilde kullanmayı ihmal etmez. “İmgeleri birbirine ses ve mana bakımından bağlayacak”(Uzmen,1967 :43) şekilde kullanır. Ses, yakıcı özelliğiyle bir ateş imgesi oluşturup muhayyileyi tahrik etmeye başlar. Dölleyici, eril bir özellik sergileyen ateş, ayrıca dikeylik, aktiflik ve metafizik bir sıçramanın da sembolüdür.. Ateş bu özelliğiyle aşkın(müteal) olanla bağlantıyı sağlama noktasında özellikle seçilmiş bir öge olur ki bu da Hüsn ü Aşk mesnevisinin kahramanı olan Aşk’ın, zorlu “*Hisâr-ı Kalp*” serüveninde dikey yönde bir değişime uğradığını gösterir.

Gâlib, bu alev dolu mısralarla gözümüzün önüne siyah bir perde çekerken, anlama uygun, hüznü bir ney sesiyle de kulaklarımızı çınlatır. Böylece duyu organlarımızın tamamını harekete geçirir. “Sıcaklık hamulesiyle ‘dokunma’, parlıltı hamulesiyle ‘görme’

<sup>2</sup> Şiirsel bir imge olan ateş, Gâlib gibi eşsiz bir dehanın kaleminde “ateş denizi” imgesiyle düşsel bir görünüm kazanır. Şairin ateş imgeleri, başlı başına bir araştırmaya kaynaklık edecek kadar derin ve girift bir kullanım arz eder. Biz burada sadece konumuza örnek teşkil edecek beyitlere yer vereceğiz.

duyularından insanları, 'aşına' oldukları bir noktaya çeken Gâlib; geri plan levhasını soyutlayıp ortadan kaldırma; ön plan levhasını yoğunlaştırıp toplamak suretiyle, anlatmaktan ziyade telkin yoluna gider. Okuyucu, böyle bir 'sirayet' neticesinde duyularının 'aşına' çıkacağı bir haleti, hayal gücüyle tamamlar" (Bilgegil, 1992: XXIV).

İç içe geçen hayal dalgaları yerini tefekkürün dinginliğine bıraktığında, beyitlerde ifade edilen derdin(*kible-i derd*), matem rengi siyahın(*siyah-baht*), bitkinliğin ifadesi sarının(*rû-zerd*) anlamları belirginleşir. Evrensel açıklamanın ilkelerinden biri ve zıtlıklarla dolu olan ateş (Bachelard, 1999: 18), yakıcı özelliğinden ziyade, pişirici olgunlaştırıcı özelliği ile kendini hissettirir. 'Ney'in yaptığı çağrışımlarla, kişinin 'insan-ı kâmil'e uzanan serüvenindeki pişmeye/olgunlaşmaya atıfta bulunulur.

Gâlib'in engin muhayyilesinden süzülen hayallerin, Hüsn ü Aşk mesnevisinin, hemen hemen tüm mısralarında yayılğan bir özellik arz ettiğini söyleyebiliriz.

## 2. Batık İmgeler

Batık imgeler, yayılğan imgelerden sonra estetik değeri en yüksek olan imge türü olarak değerlendirilir. Batık imgelerle, zihinsel tasavvurda net bir görüntüden ziyade, bir bulanıklık meydana getirilir. Bulanıklaştırılmış görüntülerin imaları, daha çok zihinsel imgeleri harekete geçirdiğinden, batık imgelerde felsefî söyleme uygun bir yapı vardır(Korkmaz,2002: 289).

Batık imgelerin bir başka özelliği de tabiata yönelik atıfları dolayısıyla insan hayatıyla bitkilerinki arasında bir benzerlik olduğunu akla getirmesidir (Wellek-Warren, 1983: 276).

Evza-ı zamânededen ciğer-hûn

Peymâne-i âfiyet diğەر-gûn

Ser-menzil-i kâme nâ-resîde

Me'yûs-ı ebed belâ-resîde (H.A. 1846,1847)

(*Dünyada olanlardan bağı yaralıydı, sıhhat kadehi başka bir dertti./ Arzusunun hedefine ulaşamamış, sonu gelmez ebedî bir ümitsizlikteydi.*)

Dünya hayatında, ezel ve ebed gibi iki 'meçhul' ortasında bulunan insanoğlu, daima bir şeyler peşinde koşar. Kendisi için 'belirlenmiş' olan bir zaman dilimi içerisinde, birçok problemle karşılaşır. Acziyeti dolayısıyla zaman zaman hayal kırıklığına uğramaktan kurtulamayan insan, 'bir derdi bir derde dermân ederek' varlığını devam ettirmeye çalışırken kendisine sunulan sıhhat kadehi de nihayetinde dertten başka bir şey olmamaktadır.

Âdem ki cenâb-ı Bül-beşerdir

Bâğ-ı nebevîde bir şecerdir (H.A. 28)

(Beşerin babası olan Hz. Âdem peygamberlik bahçesinde bir ağaçtır.)

Bağ kelimesi, beraberinde getirdiği yeşillik, hayat, neşe ve huzur gibi kavramlar dahilinde, peygamberlik vasıflarına uygun bir hâl alır. Bahçe-peygamberlik kelimelerinin arka plânına yerleştirilen bu uyum, ağaç-peygamber ilişkisiyle biraz daha özele indirilerek devam eder. Ağaç, ilahî kudretin kendisine sunmuş olduğu meyvelerle insanlığa nimet olurken, peygamber de aynı döngü dahilinde, ilahî emirlerin ileticisi olarak, insanlığa ebedî saadetin meyvelerini ikram eder.

Pistâni turunc-ı bağ-ı hayret

Çeşmi o turunca mest-i hayret (H.A. 440)

(Göğüsleri cennet bağının turuncu, göğsü o turunca hayretten mest)

Saçları sümbül, gözleri nergis, yanağı gül v.s... olan Divan şiiri güzelleri, bu itibarî güzellikleriyle bir bahçeye benzerler. Gâlib bu bahçenin güzelliklerine göğüs benzetmesiyle turuncu da ilave eder. Görselliğin ön planda olduğu bu hayal, şairin “bulutların göğsüne el uzatan asmalar” mısraıyla, dokunma duyusuna bağlı zihinsel bir imgeyi de harekete geçirir.

Elbette olup füsürde- hâtır

Mânâdan olur zebânı kâsır (H.A. 220)

(Zihni ihtiyarlamış olanın tabîi dili de manadan kısa kalır)

Sermaye-i ârzü hünerdir

Baş eğme kişiye tâc-ı serdir (H.A.341)

(Arzusunun sermayesi marifettir. Bu maksatla baş eğmek insan için baş tacıdır.)

Efgânı ko eyle azm-i dil-dar

Bin re'ye olur netice bir kâr (H.A.1161)

(Feryadı bırak sevgilini almaya gayret et, bin düşünce bir iş yapar.)

Batık imgelerin felsefî söyleme uygun yapısı dahilinde Hüsn ü Aşk, özellikle *Sühan*'ın sözleriyle zaman zaman didaktik bir hâl alır ve şiirsel imgeleme biçilen rol en net eserdeki kılavuz figürün, *Sühan* olarak adlandırılmasında görülür (Holbrook, 1998:79). “Her renge bürünüp de renk vermeyen” şairin mısralarında, oldukça yoğun düşüncelerin izlerine rastlamak mümkündür. Okuyucunun düşünce ufkunu zorlayıp, zihnî kapasitesini genişleten bir çok beytiyle eser, aşk mefhumunu felsefi bir düzlemde ele alır.

### 3. Radikal İmgeler

Benzeyen unsurları kökten birleştiren radikal imgeler, fazla teknik, faydacı veya basit olduğundan şiire uymayan bir özellik arz ederler ve nesir diline uygun görülürler (Wellek-Warren, 1983: 276).

Sade, zarif bir dil ekseninde, zengin çağrışımlı kelimelerin kullanıldığı radikal imgeler, şiirsel metaforu, keskin zıtlıkları karşılaştırmasıyla da oluşturduğundan, yoğun zihinsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlar (Korkmaz, 2002: 294).

Anlatma esasına bağlı bir edebî metin olan Hüsn ü Aşk mesnevisi, bu özelliğiyle nesir diline daha uygun bir konum arz eder. Ancak eser, sanatçısının elinde şiirselliğinden hiçbir şey kaybetmez. Hatta, eserin şiir yönü o kadar ağır basar ki, çoğu zaman okuyucu, mısraların ahengi içinde konudan uzaklaşabilir. Bu bağlamda eserde kullanılan radikal imgelerin, tanımlarının sınırlarını aştığını söyleyebiliriz.

Acz olmasa bî-nevâ kalırdık

Hep ebkem ü geç-edâ kalırdık (H.A. 10)

(*Acz olmasaydı nasipsiz, dilsiz ve düzensiz kalırdık.*)

Aczin yokluğu nasip, dil ve düzen mefhumlarını da beraberinde götürecektir. Gâlib, bu kelimenin manasında zuhur eden kifayetsizliği, insanoğluna şükredebilme kifayetini sağlayan bir değer olarak tersine çevirir. Acz, ilahî kudret karşısındaki güçsüzlüğüyle insana, bir iç muhasebe imkanı tanır. Böylece, tüm zaaflarıyla birlikte kendisini tanıyabilecek olan insan, nihayet Rabbini de tanıyabilecektir.

Feryâd ü şikence ye's ü hasret

Esbâb-ı safâ dahi ne hâcet (H.A.262)

(*Feryat, işkence yeis ve hasret varken başka eğlenceye ne lüzum var?*)

Feryat, işkence, yeis, hasret gibi olumsuzlukların bir eğlence olarak karşımıza çıktığı bu ifadelerle şair, eğlencenin özneliğini ön plâna alarak, geri plânda bu tür mefhumların insanın ruh haline göre şekilleneceğine işaret eder. Geleneğin insana /sanatçısına sunduğu 'acıya yazgılı' yaşamında hüznün, mutluluğun algılanabilmesini sağlayan yegane mihenk taşı olur. Elem ve sıkıntının mihengine çalınmakla kıymetlenen hayatta, insana en çok yakışan şey hüznün olur ve onu kendisine yakıştıranın artık '*esbâb-ı safa*'ya ihtiyacı kalmaz.

Cellâd-ı nigâhın et temâşâ

Azrâili gör ki rûh- bahşâ (H.A.489)

(*Cellat bakışını seyreden, hayat verici bir Azrail görür.*)

Sevgilinin bakışlarının katlediciliği ile, isminde dahi insanı ürperten bir

soğukluğun bulunduğu can alıcı melek Azrail'in kıyaslamasını yapan şair, sevgilinin bakışlarıyla muhatap olmak zorunda kalan âşığın çaresizliğini anlatmaya çalışır. Kıyaslama sonunda, sevgilinin cellat bakışları yanında artık Azrail'in can alan değil de can bağışlayan bir durumda olmasıyla, Azrail'in konumu altüst edilirken, âşığın içinde bulunduğu çıkmaz da daha net bir şekilde ifade edilmiş olur.

Bir bahrdeyim ki yok kenârı

Bir cenkteyim ki yok hisârı (H.A. 1785)

(*Kenarı olmayan bir denizde, kalesi olmayan bir muharebedeyim.*)

Çeşmim nem-i eşke gonca oldu

Peymâne-i intizâr doldu

Men zevrak-ı derd içinde nâçâr

Sâhilde figanda yâver ü yâr (H.A.1797,1798)

(*Gözüm, gözyaşı tanelerinin goncası oldu, bekleyiş kadehi doldu./ Ben dert kayığı içerisinde çaresizim. Sevgili ve dostlar sahilde bağışıyorlar.*)

İnsan sürmekte olduğu sıradan yaşamında güvenli bir sahili olmayan denizde gibidir. O dalga dalga gelen dertlerle mücadele etmek ve bu suretle 'acıyı bal eylemek' zorundadır. Alıntı yapılan bölümde şair, insanın hayat karşısındaki trajedisini düşünsel bir söylemle anlatırken, 'intizâr' ve 'dert' gibi soyut olan unsurları, 'kadeh' ve 'kayık' gibi somut şeylerle ifade ederek orijinal imgeler ortaya koyar.

#### 4- Yoğun İmgeler

Yoğun imgeler, belirgin olmakla birlikte minyatür inceliğinde bir özellik taşır (Wellek-Warren,1983: 276). Kaba hatlarıyla fakat minyatür inceliğinde bir resme benzeyen yoğun imgelerde ferdî ve kolektif plânda geleneksel boyutun ağırlıkta olması, metaforların birer sembol olarak değer kazanmasına sebep olmuştur (Korkmaz, 2002: 296).

Bir lâle- ruh-ı siyah – kâkül

Sünbüller içinde gonca-i gül

Âyîne-i sîne bahr-ı sîmâb

Ikd-ı güher olmuş anda girdâb

Dendân u dehâmı idi lâ-rayb

Pür-dürr ü güher hazîne-i gayb (H.A.419,420, 421)

(*Sünbüller içerisinde siyah kaküllü, lale yanaklı bir gül goncası./ Göğsünün aynası gümüş bir deniz, inci gerdanlık o denizin girdabı./ Şüphesiz ki dişleri ve ağzı, inci ve mücevher dolu bilinmeyen bir hazine idi.*)



Hüsnün vasıflarının tasvirî bir üslûpla anlatıldığı bu ifadelerde, geleneksel ifade ve benzetmelerin yoğunluğu, muhayyilede Divan şiiri güzelini şekillendirir. Saçın sümbül, yüzün gül, sinenin ayine, dişin inci olarak kullanımıyla oluşturulan istiareler, sıklıkla kullanılmaları nedeniyle birer sembol olarak değer kazanmışlardır.

Çevgânı mücevher eyleyip tâk  
Serheng idi anda rûy ber- hâk  
Engûr-ı siyâhı Hindû-yı bâm  
Ammâ yeri çâr-tâk-ı ecrâm (H.A.659,660)

(*Asma, çubuklarını cevherle donatınca, çavuşun yüzü yere eğildi./ Siyah üzümle dam beğçisi bir Hindli; fakat yeri, yıldızların çardağı.*)

Geleneksel ifadelerin kullanıldığı bu bölümde hayalî bir mekân oluşturulur. Görselliğin ağırlıklı bir yer tuttuğu bu mekanın tavsifinde sembol halini alan yoğun imgelerden ve bu imgelerin minyatürü andıran anlatımından istifade edilir.

##### 5. Süsleyici, Coşkun ve Bayat İmgeler

Estetik açıdan fazla makbul sayılmayan süsleyici imgelerde, çoğunlukla benzeyen ile benzetilen arasında birebir nicelik benzeşmesi vardır (Korkmaz, 2002: 298).

Kaş yapmış iki kara çıyanı  
Saç yapmış iki küme yılanı (H.A. 1391)  
(*Kaşları iki kara çıyan, saçları iki küme yılan.*)  
Bâzû-yı latîfî şâh-ı sîmîn  
Güyâ ki hamîri berg-i nesrin  
Engüşt-i sefidî şem-i kâfûr  
Gülberg-i hınâsı gonca-i nûr (H.A. 425,426)

(*Güzel kolu gümüş bir dal gibi, sanki mayası beyaz bir gül yaprağı./ Beyaz parmağı, kâfurdan yapılmış./ Gül yaprağı gibi kınası, mumlu bir gonca*)

Alıntı beyitlerde görüldüğü üzere benzeşme yönlerinde maddi bir bağlantı söz konusudur. “*Kaş-çıyan, saç-yılan, kol-gümüş dal, maya-beyaz gül, beyaz parmak-mum, kına-gonca.*”

Basit değerlendirmeler ve zayıf karşılaştırmalar yapmak için kullanılan coşkun imgeler, süsleyici imgelerin çok az incelmış biçimleridir (Korkmaz, 2002: 299).

Müşküldü edâ-yı şükr ü tahmîd  
Kanda leb-i zerre kanda hurşîd (H.A. 11)  
(*Şükür ve hamdetmek bile müşkül olurdu. Nokta gibi dudak nerde, güneş nerde?*)  
Şâh-ı güle döndü şâh-ı âhû

Müşk nâfesi verdi serv-i dil-cû (H.A. 618)

(*Ceylanın boynuzları gül dalına benzedi. Güzel serviler misk kokusu dağıttılar.*)

Şeh-perr-i sürûş berk-i eşcâr

Mânend-i gül-i enâr-ı gülnâr (H.A. 643)

(*Ağaçların yaprakları melek kanatları gibi, nar ağacının meyvesi ise gül gibi*)

Alıntı beyitlerin ilkinde, dudak-güneş karşılaştırması yapılırken, diğerlerinde süsleyici imgelerdeki maddi benzerliklerin yerini daha ince hayallerin aldığı görülür.

Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi, "sanki mahsustan oyunun şartlarını güçleştirmek, zaferi en pahalıya satmak için daraltılmış bir imge âleminin bulunduğu Divan şiirinde (Tanpınar, 1995: 180) sıkça kullanılmış olması münasebetiyle bayatlamış imgelere çokça rastlamak mümkündür. Nitekim geleneğin bir halkası konumunda olan Gâlib'te de bu tür imgelerin kullanıldığı görülmektedir.

Bir şâhta iki gonca-i gül

Birbirlerine olurdu bülbül

Biribirine ulaştı bunlar

Ol bağçede kan yalaştı bunlar (H.A. 349,350)

(*Bir dalda iki gül goncası, birbirinin bülbülü idiler./ Birbirlerine yaklaştılar ve bahçede birbirlerinin kanını yaladılar.*)

Hatt-ı ruh-ı dūd-ı nâr-ı Nemrūd

Lâl-i lebi kevser-i mey-âlūd (H.A. 480)

(*Yanağının tüyleri Nemrut ateşinin dumanı, dudağının kırmızılığı şarapla karışık kevser.*)

Bahçe, bahar, gül, bülbül, hatt, duman, lal dudak, vb. mazmunlar, sıkça kullanıldıklarından bayat imgeler arasında yer alırlar. Bayat imgeler, Doğu şiir geleneğinde sürekli işlendiğinden, okuyucuda alışlagelmiş bir duygu tepkisiyle karşılanır(Korkmaz, 2002: 300). Fakat Gâlib muhayyilesinin mahsulü olan her kelime ayrı bir değer kazanır.

## SONUÇ

İmge, sözcüklerin bir araya gelerek sürekli kendilerinden öte anlam dizgeleri oluşturması noktasında şiirin vazgeçilmez öğeleri arasında yer alır. Şair, bizim bakıp da göremediğimiz, duyup da işitemediğimiz, eşya ile ruhlarımız arasında var olan gizli dili imgeyle yeniden inşa eder. Metafizik bir gerilimin sürekli körüklendiği imgeyle; sözcükler, günlük dilde kullanıla gelen anlamlarından ziyade, metnin bağlamı içerisinde kazanılan ve okuyucunun hiç de alışık olmadığı bir söylem oluşturmak üzere kullanılırlar.

Bu özgün söylemde muhayyileye düşen kelimeler her okuyucunun dimağında irili-ufaklı farklı hayal halkaları oluşturarak muhayyileyi tahrik eder ve böylece imge her okunma esnasında daha geniş bir halde yeniden var olur.

Bu bağlamda Divan şiirinin tekamül bulduğu bir devirde geleneğin süzgecinden geçirilen hayallerle, bugün dahi erişilmesi zor bir noktada duran Hüsn ü Aşk mesnevisinin, bu eşsizliği yakalamasında, eserdeki 'imge' dünyasının önemli bir payının olduğunu söylemek mümkündür. 'Divan şiiri hazinesinde yeni bir usul bulan ve bulduğunu kendi açıp kendi tüketen Gâlib'in, kullandığı imgeler onun ve eserinin eşsizliğini net bir şekilde ortaya koymaktadır.

#### **KAYNAKÇA**

- Ayvazoğlu, Beşir(1999), *Kuşunun Son Şarkısı*, Ötüken Yay. İstanbul.
- Bachelard, Gostan (1999), *Ateşin Tin Çözümlemesi* (çev. Nail BEZEL), Öteki Kitabevi, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (1999a), *Bir Kandilin Alevi* (çev. Fahrettin ARSLAN), Yedi Gece Kitapları, İstanbul.
- Bilgegil, Kaya (1992), "Hüsn ü Aşk'a Dair", *Hüsn ü Aşk* (Haz. Orhan Okay- Hüseyin Ayan), Dergah Yayınları, İstanbul.
- Holbrook, Victoria (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Kagan, Moissej(1982), *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, (çev. Aziz ÇALIŞLAR), Altın Kitaplar.
- Korkmaz, Ramazan (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Özcan, Tarık(2003), "Şiir Sanatında İmajın Yeri, Önemi ve Bunun Cemal Süreyya'nın Şiir Dünyasına Uygulanması", *F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*,C.13, S.1, s.115-136.
- Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* (1992), (Haz. Orhan Okay- Hüseyin Ayan), Dergah, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yay. İstanbul.
- Uzmen, Engin(1967), *Edebi Tenkitte İmaj İncelemesinin Yeri ve Bu Metodun, Shakespeare'in Romeo ile Juliet Oyununa Uygulanması*, Ankara Üniv. DTCF Dergisi C. XXV, S.1-2, s.40-83.
- Wellek-Warren (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri* (çev. A.Edip UYSAL) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

