

NÂ'İLÎ'NİN GAZELLERİNDE “SİYAH” METAFORUNUN İZİNDE* “BLACK” METAPHOR IN NÂ'İLÎ'S GAZELLES

Nagehan UÇAN EKE**

Öz

Kaynağını ışıktan alan renkler, tabiattaki unsurları renklendirmenin yanı sıra toplumsal ve kültürel alanda metaforlaşırlar. Bu bağlamda her toplum; kültürel, toplumsal, psikolojik, dinî, siyasî, ekonomik vb. değerlerine göre çağrışım yönünden renklere çok çeşitli manalar yükler. Üst bir dille yaratılan edebî eserlerde ise renkler, belirli bir atmosfer oluşturmada, karakterlerin fiziksel ve ruhsal tasvirleri ile yazarın duygu ve ruh hâlini ifade etmede mühim bir rol oynar. Klasik Türk şiirinin estetik anlayışı doğrultusunda Divan şairleri de, renklerin tasvirî ve metaforik özelliklerinden faydalanarak şiirlerine derinlik kazandırır. Bu renklerden “siyah”, dünya mitolojilerinde ve pek çok kültürde boşluk, büyü, ıstırap, karanlık, keder, korku, kötülük, ölüm, üzüntü, tahribat, yas vb. çağrışımları ile olumsuz bir metafor olarak tanımlanır. Esasen tabiattaki bütün renkleri soğurup yutarak oluştuğundan, bilimsel olarak “siyah” renk bile sayılmamaktadır. Belki de ışığın ve aydınlığın örtülmesiyle meydana gelmiş olması, ona atfedilen bütün bu olumsuz manaların en temel sebebidir.

Klasik Türk edebiyatının 17. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden ve Sebki Hindî'nin kurucularından olan Nâ'îlî-i Kadîm de gerek yaratılışının bir dışavurumu olarak gerekse de bağlı bulunduğu üslûbun “ıstırap” temasının metaforu olarak “siyah”i; kara bahtını, gamını, kederini, mutsuzluklarını ve ümitsizliklerini ifade etmede kullanmıştır. Çalışmada Nâ'îlî'nin Divan'ında yer alan gazeller, kavramsal metafor teorisi ışığında “siyah metaforu” bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler

Siyah, kavramsal metafor, gazel, Nâ'îlî-i Kadîm.

Abstract

The colours that take their source from the light, encolor the elements of nature and besides, they become a metaphor in the social and cultural context. In this context, every society associates colours with a variety of meanings according to their own cultural, social, psychological, religious, political and economic values. In literary texts written by a meta-language, colors play an important role in creating a certain atmosphere, expressing the physical and spiritual depictions of the characters and emotional mood of the author. In the context of the aesthetic understanding of the classical Turkish poetry, Divan poets also give depth to their poetry by benefitting from the depiction and metaphorical

* Bu çalışma 16-20 Nisan 2018 tarihleri arasında Ürgüp/Nevşehir'de düzenlenen “International Conference on Social Sciences (Cappadocia-2018)” de sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç.Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, nucaneke@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-9204-8014>

features of colors. "The black" from these colours is defined as a negative metaphor with its connotations of blank, magic, anguish, darkness, grief, fear, evil, death, sadness, destruction and mourning in world mythology and in many cultures. Scientifically, "the black" is not even counted as a colour since it consists of absorbing and swallowing all the colors in the natural world. Emergence with disappearance of enlightenment may be the most basic reason for all these negative meanings attributed to it.

Nâ'îlî-i Kadîm, one of the most important representatives of Classical Turkish literature in the seventeenth century, also successfully used the "black" as the metaphor of manifestation of his creation and the theme of "anguish" in the expression of his misfortune, grief, sorrow, unhappiness and despair. In this study, the gazels in Nâ'îlî's Divan will be scrutinized in the context of "black metaphor" and in the light of conceptual metaphor theory.

•

Keywords

Black, conceptual metaphor, gazel, Nâ'îlî-i Kadîm.



Giriş

İnsanlar arasındaki sözsüz iletişim araçlarının başında renkler gelmektedir. Mağara duvarlarındaki resimlerde renklerin kullanılmış olması rengin tarihinin, doğal bir iletişim aracı olarak insanlık tarihiyle eş olduğu kanaatini uyandırır. Renklerin iletişimde kullanılması, daha çok beşerî hislerle alakalıdır. Nitekim günümüzde de renklerin, insanlar üzerinde güçlü zihinsel ve duygusal etkiler uyandırdığı, pek çok disiplin tarafından kabul edilmektedir. Ayrıca renk algısının, insanın şahsî tecrübe dünyasında önemli bir yere sahip olması ve iç dünyasını derinden etkilemesi de kişilerin renk tercihlerinde ve çağrışımlarında doğrudan doğruya etkilidir. Bilindiği gibi tabiattaki her nesnenin bir rengi vardır ve diller yalnızca nesnelerin renklerini isimlendirmekle kalmaz, renklere çok çeşitli manalar yükleyerek toplumsal ve kültürel alanda onları metaforlaştırırlar. Birçoğu evrensel boyutta olan bu metaforların, kimileri ise kültürden kültüre farklılık arz eder. Üst bir dille yaratılan edebî eserlerde ise renkler, belirli bir atmosfer oluşturmada, karakterlerin fiziksel ve ruhsal tasvirleri ile yazarın duygu ve ruh hâlini ifade etmede mühim bir rol oynar. B. Ögel de "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı çalışmasında Türk edebiyatı mahsullerine yansıyan renk algısını ifade ederken diğer renklerin yanı sıra "siyah (kara)" rengin zülûf, saç, tel, sürme, peçe, şapka, yazma, yas, ümitsizlik, çaresizlik, ölüm ve ayrılık kelimeleriyle birlikte kullanıldığına dikkat çeker (Ögel 1984: 400). Klasik Türk şiirinin estetik anlayışı doğrultusunda Divan şairleri de, renklerin ve bu renkler arasında da "siyah"ın tasvirî ve metaforik özelliklerinden faydalanarak şiirlerine derinlik kazandırmışlardır.

Bu renklerden araştırmaya konu olan "siyah", esasen tabiattaki bütün renkleri soğurup yutarak oluştuğundan bilimsel olarak renk bile sayılmamaktadır. Nitekim doğada "siyah" renk bulunmaz, fakat ışığı emen ve yok eden yerler "siyah" olarak algılanır. Belki de ışığın ve aydınlığın örtülmesiyle meydana gelmiş olması, ona atfedilen bütün bu olumsuz manaların altında yatan en temel sebeptir. Farsçadan Türkçeye geçmiş bir kelime olan "siyâh/siyeh" sözlüklerde; "1. Bütün ışınları emen, hiçbir ışını yansıtmayan en koyu renk, ışısız, karanlık gece rengi, kömür rengi. 2. Bu renkte, koyu renkte olan. 3. (baskıda) Başka harflerden daha koyu görünen harf türü. 4. Yalnız siyah çizgilerle kâğıdın beyazlığından oluşan resim. 5. Bu iki rengi verecek biçimde hazırlanmış klişe tekniği. 6. (sinema terimi) Tek renk temeline dayanan, siyahtan beyaza değin çeşitli yoğunluk derecelerini gösteren film." anlamlarına gelmektedir. Eşanamlısı "kara" ise "siyah"ın taşıdığı temel anlamlara ek olarak "esmer; sıfat mec. iyi nitelikte olmayan, uğursuz, sıkıntı verici, kötü, yaşlı; mec. yüz kızartıcı; yerbilim terimi koyu renkli, belli bir derinlikte bol humuslu, taneli, altı kireçli, sulak çayır toprağı; halk ağzından toprak, ölünce gidilecek yer, yeraltı, gömüt, mezar; bir ölüm, bir felaket nedeniyle kara örtü bağlanmak ya da kara giysi giymek; yas tutmak; bir durumdan dolayı pek çok üzülme" manalarını ihtiva eder. Türkçede olumsuz durumlarla birlikte "kara", yoğunluk da ifade etmektedir (Çürük 2017: 203). "Kara kış" örneğinde kışın soğğunun çok yoğun olduğu, "kara cahil" örneğinde ise cehaletin çokluğunun boyutu anlatılmak istenir. Arapçada ise "esved-sevda" kelimeleri ile karşılanan "siyah", bütün renklerin aslı kabul edilmiş ve anlamı ile çağrışımları yoğunlukla olumsuz olmuştur. "Siyah", Türklerin kadim anlatılarından olan Dede Korkut hikâyelerinde de "kara" kelimesiyle karşılanarak "kötü haber, kötülük ve yıkım" anlamlarını taşır (Karabaş 1996: 28). "Siyah", Batı toplumlarında da geçmişten günümüze ölümün, kederin ve matemın simgesi olmaya devam eder. Hâsılı "siyah" renk, insanoğlunun

duygu ve düşünce dünyasında; *karanlık, ölüm, boşluk, korku ve fenalık* olumsuzlukların ifadesinde ön plana çıkar. Bununla birlikte günümüzde “siyah”ın, *ciddiyet, resmiyet, asalet* ve *otoriteyi* çağrıştıran (makam araçlarının siyah olması vb. gibi) nispeten olumlu manalar taşıdığı da gözden kaçırılmamalıdır.

Hemen bütün dillerde kelimenin kazandığı mana ve çağrışımları esasen “yaratılış” mitlerine kadar götürülebilir. Buna göre başlangıçta yalnızca “siyah” vardı. Kutsal kitaplarda ve pek çok mitolojide en baştan beri olumsuz statüye sahip olan “siyah”ın bütün renklerden önce var olduğu ifade edilir. Nitekim karanlıklar aydınlıktan önce vardır. İlahî yaratılışın yerine başlangıçtaki *büyük patlama (big-bang)* koyularak astrofizik düzlemde bakıldığında da sonuç değişmez. Burada da karanlıklar ışıktan önce vardır ve bir tür “karanlık madde” evrenin yayıldığı yer olarak düşünülür (Pastoureau 2016: 23). Çağlar boyunca karanlık ve ana rahmini çağrıştıran her yer aynı zamanda canavarların yaşadığı, mahkûmların hapsedildiği, her türlü tehlikeyi içinde barındıran acı ve felaket mekânlarıdır ve simsiyah olmaları buraları daha da korkutucu kılar (Pastoureau 2016: 26). Dolayısıyla insan “siyah”tan her daim korkmuştur. Asırlar boyunca az çok geceyi ve karanlığı evcilleştirmeyi başarmış olsa bile insan aslında daha çok ışık ve gündüz varlığı olarak kaldı. Bu durum “siyah”ın insan zihninde olumsuz çağrışımları olan bir metafor olmasının en temel sebebidir. Buna göre gecenin ve karanlıkların rengi, toprağın ve yeraltı dünyasının rengi olan “siyah” aynı zamanda ölümün de rengidir.

Bu çalışmanın örneğini 17. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve Sebki Hindî’nin Klasik Türk şiirindeki en önemli temsilcilerinden Nâ’îlî-i Kadîm’in “Divan”ında yer alan *gazeller* teşkil etmektedir. Nâ’îlî’nin şiirinde “siyah” metaforunun yoğun bir şekilde yer alması, onun kişilik yapısı, psikolojisi ve hayatta karşılaştığı güçlüklerle ilişkilendirilebilir. Nitekim Nâ’îlî, şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla genç yaşta anne ve babasını kaybetmiş, yetişkinliğinde ise kardeşinin ölümüne şahit olmuştur. Nâ’îlî aynı zamanda 16. asır devletlerinin krize girdiği 17. yüzyıl insanıdır (Altuğ 2004: 5). Geleneksel iktidarın zemininin sarsıldığı bu asırda şair, devlet otoritesinin eksikliğini bizzat tecrübe etmiştir. Siyasal çalkantıların hüküm sürdüğü bu ortamda maddî sıkıntılar da Nâ’îlî’nin peşini bırakmamıştır. Nitekim himaye arayışında olan şair sayısındaki artış, Nâ’îlî gibi yenilikçi ve alışılmadık bir üslûbun peşinde olan şairin hami bulmasını engellemiştir. Bunun üstüne yaşlılık döneminde yaşadığı sürgün hayatı süresince tecrübe ettiği yerinden edilmişlik duygusu da karamsarlığını perçinlemiştir. Ayrıca kaynaklara göre ufak tefek, zayıf ve hastalıklı bir bünyeye sahip olan Nâ’îlî’nin, çektiği acıların ruhu üzerinde de derin etkiler bıraktığı şüphesizdir. Kısacası hayatının her alanında yaşanan bu yarım kalmışlık ve acziyyet duygusu, onun travmasının ve aynı zamanda da yaratıcılığının kaynağı olmuştur, denilebilir.

Çalışmanın Yöntemsel Modeli

Eski Yunancadaki *méta* (üzerine) ve *phrein* (taşımak, aktarmak, nakletmek) kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan metafor (*métaphore*), bir “şey”in birtakım yönlerinin başka bir “şey”e aktarıldığı zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder (Cebeci 2013: 10). Pek çok disiplin tarafından kullanılan ve anlamlandırılmaya çalışılan metaforun, anlatılmayanı, oldukça soyut ve zihinde var olan bir varlığı, nesneyi bütün yönleriyle ortaya koyma işlevi üstlendiği ve bu ifade özelliği ile de eşsiz olduğu rahatlıkla söylenebilir. Esasen metafor kullanımı bir düşünme ve aynı zamanda da yaşanan çevreyi ve hadiseleri algılama biçimidir. Kavramsal metaforlar ve görüntü şemaları da, ortak özellikleri paylaşan iki şey arasında gizli karşılaştırma yapan metaforik düşünmenin temel unsurlarıdır. Böylece alışılmış kelime ve mana birliklerine, yeni ve özgün çağrışımlar yüklenmesi sonucu oluşan metaforlar, dilin imkânlarını sınırsız hâle getirirler. 20. yüzyıldaki metafor çalışmaları ve özellikle de G. Lakoff ve M. Johnson tarafından

1980 yılında yayınlanan *Metaphors We with Live by* isimli eserde ortaya koydukları ve "Çağdaş Metafor Teorisi" olarak anılan teori, günümüzde metafor kavramını, disiplinlerarası uygulamalarla biliş/zihin (cognition) ve bildirişim (communication) çalışmalarının merkezine oturtmuştur. Eser son olarak, yazarlarının yeni bir sonsöz ilave ettikleri 2003 baskısından Gökhan Yavuz Demir tarafından 2015'te, *Metaforlar – Hayat, Anlam ve Dil* adıyla Türkçeye tercüme edilmiştir (Lakoff vd. 2015). Bilişsel anlambilim (cognitive semantics) alanındaki çağdaş metafor teorisine göre *metafor* sadece dilde değildir, düşünmede ve eylemde kullanılan kavramsal sistemin temelinde metaforik bir doğası vardır (Uçan Eke 2016: 218). G. Lakoff ve M. Johnson, *kavramsal metafor* (metaforik kavram, bilişsel metafor) ile *dilsel metaforu* (metaforik ifade) birbirinden ayırır. *Kavramsal metaforlar* soyut fikirlerdir. *Dilsel metaforlar* ise bu soyut fikirleri gerçekleştiren, hayata geçiren, dildeki ifadelerdir. *Kavramsal Metafor Teorisi'*ne göre *metafor*, bir kelimenin başka bir kelimedenden hareketle anlaşılması değil, bir kavram alanının başka bir kavram alanına göre anlaşılmasıdır (Lakoff vd. 2005: 136-137). Bu noktada *dil metaforları* ile *kavramsal metaforlar* arasında bir ayırım yapmak gerekir. *Kavramsal metaforlar* insanların temel tecrübelerinin zihinde biçimlenmiş hâlidir. G. Lakoff'a göre *kaynak kavram alanı* ile *hedef kavram alanı* arasında sistematik bir ilişki mevcuttur. Buna *aktarım* (mapping) denir (Lakoff 1992: 205). Başka bir deyişle kaynak kavram alanına ait bilgiler hedef kavram alanına aktarılır. G. Lakoff bunu, AŞK BİR YOLCULUKTUR metaforunu kullanarak şemalaştırmıştır (Lakoff vd. 2005: 246)

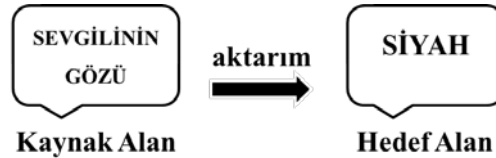
Kavramsal metafor: Aşk, yolculuktur.

Dilsel metafor: Bu ilişki hiçbir yere gitmez.

Bu çalışmada Nâ'îlî-i Kadîm'in "Divan"ında yer alan gazellerde "siyah", kavramsal metafor teorisi ışığında incelenecektir.

1. Sevgiliye Dair Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması

1.1.



Klasik Türk şiirinde sevgilinin güzellik unsurları arasında bahsi en çok geçenlerden birisidir "göz." Sevgiyi ve merhameti de barındırmakla birlikte sevgilinin gözünün en temel vasfı zalim ve kan dökücü olmasıdır. Vazifesi görmek olduğu hâlde görmezden gelen sevgilinin gözleri bir o kadar da lakayt ve insafsızdır. Renk itibarıyla ise Divan şiirinde nadiren de olsa ela ve mavi göze rastlanmakla birlikte sevgilinin klasikleşmiş göz rengi "siyah"tır. Esasen Klasik Türk şiirinin estetik algısı açısından düşünüldüğünde hakikatte sevgilinin gözleri ne renk olursa olsun "siyah" tasavvur edilmiştir. Bilim insanları "siyah"ın bir göz rengi olmadığını, ancak bazı gözlerin iriste çok yüksek oranda melanin depolanmasından dolayı koyu kahverenginin siyah görüldüğünü belirtmektedirler. Bu açıdan şairler de sevgilinin göz rengini "siyah" ile metaforlaştırırken esasen onun zalim, insafsız, kan dökücü, hilekâr ve büyücülük gibi karanlık ve baskın vasıflarına dikkat çekmek isterler. Dolayısıyla klasik Türk şairleri taşıdığı vasıflara en uygun renk olması itibarıyla sevgilinin gözleri için "siyah"ı tercih etmişlerdir. Bu noktada "sevgilinin gözü siyahtır" tam manasıyla bir kavramsal metafor olmasa

dahi, şairler “siyah”ın metaforik çağrışımlarını sevgilinin güzellik unsurlarının başında gelen “göz” için kullanarak anlamı derinleştirmişlerdir.

Nâ’îlî de benzer sebeplerle sevgilinin göz rengini “siyah” olarak tasavvur etmiş ve gözlerin hâl ve vasıflarını “siyah”ın metaforik manasıyla perçinlemiştir. Nâ’îlî’nin gazellerinden tespit edilen beyitlerde “çeşm-i siyâh/ çeşm-i siyeh” terkihiyle görülen “siyah göz”ün, âşığın üzerindeki tesirleri çoğu olumsuz pek çok kelime ve terkiiple işlenmiştir. Buna göre aşırı şarap içmekten kızaran o siyah göz, kırmızı elbisesi ile Nâ’îlî’ye çok hiddetli görünmektedir. Bilindiği gibi gözün beyaz tabakası, gözle ilgili bir problemde ilk tepki veren ve bu tepkisini kızararak, kanlanarak veya çapaklanarak gösteren bir zardır. Çok içmekten, uykusuzluktan ya da hiddetlenmekten de gözler kan çanağına dönüşebilir. Şair de burada benzer sebeplerle sevgilinin kızaran gözlerini kırmızı libas giymiş hiddetli bir cellat gibi tasavvur eder. Sevgilinin kara gözünün bu kavgacı ve öfkeli hâli, onun çok içmiş, ne yaptığını bilmez, sorumsuz bir sarhoşu andırmasından dolayı da çoğunlukla “mest” olarak tasavvuruna yol açar. Kimi zaman da sevgilinin siyah gözleri korkusuz bir aslan gibi âşığın alev alev yanan gönlüne atlar. Aynı zamanda sevgilinin nazının ve işvesinin mekânı olan siyah gözler nadiren de olsa bakışlarıyla âşığı teselli eder. Bu bakışlara maruz kalan âşığın bağı ise kirpik oklarıyla delinir ve acıdan gözleri kararan âşık, sevgilinin siyah gözlerini görememekten yakınıır. En sonunda da Nâ’îlî bahtsızlığından dem vurarak, sevgilinin siyah gözlerinden gördüğünün hep sitem olduğunu söyler:

Kızarup bâdeden ol **çeşm-i siyeh** Nâ’îliyâ
Görünür câme-i surhiyle gazab-nâk bana (G 4/6)

Âşûb-ı dil-i Nâ’îlî-i bî-ser ü pâdır
Ol gamze-i mahmûr u o **çeşm-i siyeh-i mest** (G 23/5)

Garîbdür bu ki **çeşm-i siyâh-ı mestün** ola
Yegân yegân müjeler mest-i nâz iken mahmûr (G 47/2)

Bü’l-’aceb şîrdir ol **çeşm-i siyeh** kim bî-bâk
Dil-i âşık gibi bir âteş-i sûzâna sunar (G 80/4)

Hep sitemdir gördüğüm **çeşm-i siyâh-ı yârdan**
Bilmezsin şâgird-i baht-ı tâb-sâmânım mıdır (G 82/3)

Başlasa şiveye bin nâz ile **çeşm-i siyehün**
Tesliyet-bahş-ı dil-i âlem eder her nigeşün (G 198/1)

Nazar etdükçe o müjgânlara bağrum delinür
Kararur gözlerüm ol **çeşm-i siyâhı** göremem (G 241/3)

1.2.



Sevgilinin güzellik unsurlarından "kirpik", gözün tamamlayıcısı mahiyetindedir ve daha ziyade onunla birlikte mütalaa edilir. Sıra sıra dizilmiş olan kirpiğin en önemli vasfı yaralayıcı olmasıdır ki bu da onun genellikle *ok*, *kılıç*, *hançer* ve *mızrak* gibi delici kesici aletlere benzetilmesine neden olur. Sevgilinin kirpikleri "siyah"tır ve etkisini daha da artırmak için kirpik diplerine bir çeşit kara boya olan "sürme" çekerler. Nâ'îlî'nin tespit edilen beyitlerinde de sivri ve simsiyah olan kirpikler, *hançer* ya da *kılıç* şeklinde tasavvur edildiklerinde "siyâh-tâb" olmaktadır. Başka bir deyişle kirpiklerin parıltısı bile "siyah"tır. Nâ'îlî, elmas hançerler gibi olan sevgilinin kirpiklerine sürme çektiğini ve bu nedenle "siyah" parıltılar saçmasının şaşılacak bir durum olmadığını söyler. Burada "sürme"nin yalnızca bir süslenme aracı olmadığını altı çizilmelidir. Nitekim bu kara boyanın gözü kuvvetlendirip kirpikleri besleyerek çoğalttığına inanılır. Bu da sevgilinin bakışının tesirini artırarak âşıkların daha kolay avlayabilmesini sağlaması bakımından dikkate değerdir. Sevgiliyi "gül"e teşbih ettiği bir başka beyitte ise Nâ'îlî, gülün dikenlerini de sevgilinin yine "siyâh-tâb" olan kirpiklerine benzetir. Mahşer günü adalet terazisi kurulduğunda "Dâver" ismiyle adaleti tesis edecek olan adil Tanrı bile kefeni sırtındaki âşıkların, sevgilinin kılıca benzeyen "siyah" parıltılı kirpiklerinin şehidi olmalarını ister. Bir başka beyitte ise sevgilinin naz eline her bir kirpiği bir hançer vermektedir ve dost düşman herkes katledici mestlikteki bu "siyah"a mest olmaktadır. "Siyah" parıltılı binlerce kılıç gibi bir araya gelen sevgilinin kirpikleri âlemi dahi yok edebilecek kudrete sahiptir. Tasavvufî olarak ise "kirpik", "İlâhi hikmetin gereği olarak sâlikin amellerini ihmal etmesi ve bu ihmalden dolayı sâlikin perdelenmesi"dir (Uludağ 2005: 260). Ayrıca karanlıkta, nesnelere birbirinden ayırt edilememesi gibi, Tanrı'nın zatında da hiçbir şey diğer şeylerden ayırt edilemez. Dolayısıyla "siyah" tasavvufî olarak da olumsuz mana ihtiva eder. Böylelikle "siyah"ın bütün metaforik çağrışımları, "kirpik"lerin vasıflarıyla örtüşürülerek şiirin derinliği ve tesiri artırılmış olur:

Buldukça **sürme**den müjeler gâh gâh tâb
Elmâs deşneler mi değıldir **siyâh-tâb** (G 19/1)

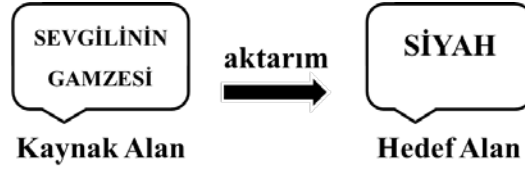
Bin deşnen olsa hârdan ey gül **siyâh-tâb**
Kâbil mi andelîb ola senden niğâh-tâb (G 20/1)

Kefen-be-düş mubâhâtı Dâver-i mahşer
Şehîd-i tîg-i siyeh-tâb-ı çeşm-i yâr ister (G 48/3)

Dest-i istignâya her müjgânı bir hançer verür
Sulh-düşmen bir **siyeh mest-i itâbun** mestiyüz (G 169/4)

Verdi fenâyâ âlemi müjgânların tamâm
Geldi hezâr **tîg-i siyeh-tâb** bir yere (G 342/2)

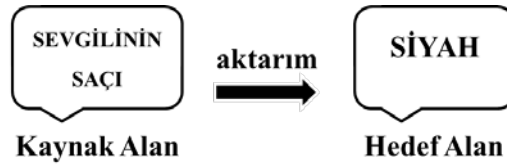
1.3.



Sevgilinin yan bakışı olan “gamze” ise kaş, göz ve kirpiklerin yardımıyla meydana gelen göz süzmedir. Âşığı yaralayıcı vasıflara sahip olan bu bakış, en çok zalimliğiyle meşhurdur. Yaralayıcı ve kan dökücü olan “gamze” bu nedenle *ok*, *kılıç*, *hançer* ve *neşter* gibi delici kesici aletlere teşbih edilir. Gözün diğer unsurları gibi “gamze” de taşıdığı bu vasıflar sebebiyle “siyah”ın kavram alanı ile beraber düşünülmüştür. Nâ’îlî de tespit edilen beytinde gönlüne seslenmekte ve “gamze”ye ağlar görünmekten sakınmasını tembihlemektedir. Nitekim gamzenin aşırı sarhoş kan dökücü bir güzel olduğunu, kana susamış ve ne yaptığını bilmez bu bakışın şayet aşığın kanlı gözyaşlarını görürse dayanamayıp katle meyledeceğini söyler. Burada “siyeh-mest”, siyahın “aşırılık, yoğunluk” anlamını vermekte ve sarhoşluğun aşırılığını anlatmak için kullanılmaktadır. Bu da sevgilinin yan bakışının tehlikesini ifade etme noktasında son derece dikkate değerdir:

Kıl hazer ey dil seni ol **gamze** giryân görmesün
 Bir **siyeh-mest** âfet-i hûn-rîzdür kan görmesün (G 252/1)

1.4.



Klasik Türk şiirinde “saç” çoğunlukla “siyah”tır ve buradan hareketle de aya ve güneşe benzeyen “yüz” arasında bir tezat oluşturur. Sevgilinin saçlarının vasıflarına en çok “siyah”ı yakıştıran şairler, saç “siyah” ile ilgili pek çok kelimeyle de tavsif ederler: Gece (leyl, Leylâ şeb, şâm, akşam), ûdî, duman (dûd, duhân), sâye (gölge, gölgelik), sebz-gûn semâ, ebr (bulut, sehâb), karga (gurâb), Hindû, Kara Bağ, Karaman, Frengistan, Kâfiristan, siyah (kara), fîre, deycûr, papaz (kıssîs), midâd, sevâd, zerd, sevdâ, harf, hatt, gözbebeği, zindan, zulmet, belâ, kâfir, küfr vb. (Şahin 2011: 1854). Siyahlığı dışında sevgilinin saç, kıvrım kıvrım ve uzun oluşu, güzel kokusu, dağınıklığı ve çokluğu yönleriyle de ele alınır. Tasavvufî açıdan ise *saç*, hiç kimsenin ulaşamadığı gaybî hüviyeti, Hakk’ın zâtını ve künhünü temsil eder ve nasıl ki karanlık (siyah saç) meçhul ise Hakk’ın zâtı da öylece meçhuldür (Uludağ 2005: 398). Nâ’îlî de tespit edilen beyitlerinde sevgilinin saçının pek çok vasfını “siyah”ın kavram alanından hareketle tavsif etmiştir. Buna göre o büyü avcısı sevgilinin siyah saçının kıvrımlı tuzağına bin gönül tutulmasına rağmen hâlâ boş tuzağının olması söz konusu edilmekte ve saçın “kara büyü” ustası olmasına gönderme yapılmaktadır. Âşığı tesiri altına alan sevgilinin saç, büyüye ya da büyücüye benzetildiğinde bunun bir nedeni de saç kılından büyü yapıyor olmasıdır.

"Kara büyü" olarak düşünülmesi ise sevgilinin saçının rengiyle ve tesiriyle ilişkilendirilmesindedir. "Kara" kelimesi büyü'nün kötü ve zarar vermek maksatlı yapıldığını ifade etmesi bakımından ayrıca önemlidir. Âşığın gönlü, bir aşk tuzağı olan sevgilinin siyah saçı telinin arzusundan bir türlü vazgeçemez. Burada Nâ'îlî esasen salikin kesretten ve şer'î ölçülere bakmaksızın nefsinin arzulu olduğu şeylere yönelmekten kurtulamadığını ifade eder. Bir başka beyitte ise Nâ'îlî, âşıkların gönüllerinin âh kıvılcımlarının sevgilinin siyah saçlarına parıltı veremediğini nitekim gariplerin akşamlarını aydınlatacak bir mumun dahi olmadığını üzümlere söyler. Burada âşıkları gariban olarak nitelendiren Nâ'îlî, sevgilinin siyah saçları ile karanlık akşam arasında, âşıkların âhları ile de mum arasında ilişki kurmuştur. Âşığın âhu ile sevgilinin saçını bir arada kullandığı bir başka beyitte ise Nâ'îlî, şayet siyah saç olmasa sevgilinin göz kamaştırıcı bir nur olan yüzüne bakılamayacağını ve yine âşığın âhu bir perde gibi gölgelemese sevgilinin güzelliğinin parıltısına gözlerin tahammül edemeyeceğini belirtir. Burada sevgilinin siyah saçları ile âşığın âhının kara dumanı birer gölgeleyici unsur olarak tasavvur edilmiştir. Nitekim tasavvufî manada her ikisi de kesrettir ve Tanrı ile kulu arasında bir engel mahiyetindedir. Sevgilinin yüzü ise vahdettir ve buraya ancak saçlardan geçilerek gidilir ki bu da kesretten vahdete daima yol olduğunun bir işaretidir. Diğer bir beyitte ise gönlüne seslenen Nâ'îlî, onun karanlık gecede kalmış bir hasta olduğunu, nitekim sevgilinin simsiyah saçının arzusunun gönlün deliliğini artırdığını söyler. Burada da yine sevgilinin siyah saçları ile karanlık gece arasında ilişki kurulurken vücut metabolizmasının en düşük seviyeye indiği için en dirençsiz zaman olduğundan hastalıkların bilhassa geceleri şiddetini artırması durumuna da bir gönderme yapılır. Son beyitte ise âşığın baht hazinesinin kapısının kilidinin, sevgilinin siyah saçından alınan iki tel ile fethedildiği ifade edilir. Bilindiği gibi hazineler tılsımla korunur ve burada da tılsımın çözülmesi için sevgilinin iki tel saçı yetmiştir. Nitekim saçın büyü yapmada ve büyü bozmadaki rolünden hareketle şair, aşkıyla büyüleyen sevgilinin, hazine sandığına kilitleyip tılsımla koruma altına aldığı âşığın bahtının açılması için sevgilinin saçından alınacak bir iki tel ile yapılan büyü'nün tılsımı bozmaya yeteceğini söyler:

Bin dil tutulur yine o sayyâd-ı füsûnu
Dâm-ı şiken-i zülf-i siyeh-fâmı tehîdir (G 90/6)

Kesilmez ârzû-yı rişte-i zülf-i siyâhından
 Hevâ-yı dâma düşmüş bir hümâ-yı lâ-mekân-terdür (G 127/3)

Değüldür dillerün âhu **siyeh zülfünde** tâb-endâz
 Meger şâm-ı garîbânda çerâg-ı rûşen olmazmış (G 176/4)

Bakamaz rûyuna dil **zülf-i siyâh** olmayıcak
 Tâb-ı hüsne döyemez **perde-i âh** olmayıcak (G 194/1)

Sayd eder bin dili bir dâm ile **zülf-i siyehün**
 Düşürür bir dili bin dâma şikenc-i külehün (G 197/1)

Arturdı cünûnun **heves-i zülf-i siyeh-târ**
 Bir hastesün ey dil ki **şeb-i târda** kaldun (G 217/4)

Şâm-ı zülfün kim çerâg-efrûz-ı âhumdur benüm
 Şem'-i fânûs-ı felek **dûd-ı siyâhumdur** benüm (G 236/1)

Feth oldu kilid-i der-i gencîne-i bahtum
Zülf-i siyehünden yine bir iki tel aldum (G 240/5)

1.5.



Yazı, çizgi satır ve yol gibi manalara gelen “hatt” Klasik Türk şiirinde sevgilinin yanağında, çene ve dudak kenarlarında yeni çıkmaya başlamış ince tüyleri karşılayan bir kavramdır. “Ayva tüyü” olarak da anılan “hatt” âşığa göre hem güzelliği artırır hem de ona hanel getirir. Bu bakımdan da “hatt”ın, sevgilinin güzellik unsurları arasında farklı bir yeri vardır. Taze çıkan ve makbul olan ayva tüyleri açık renkte olduklarından genellikle “yeşil” ile ifade edilirken, sevgilinin yaşı biraz ilerleyip de bu tüyler kalınlaşıp koyulaşınca daha çok “siyah” ile beraber anılır. Nâ’îlî de konuyla ilgili beyitlerinden ilkinde, sevgilinin ayva tüylerinin gönül bağında siyah bahar açtığını, nitekim hasret çeken âşığın gönül toprağında ancak âh çiçeklerinin açabileceğini söyler. Burada sevgilinin ayva tüyleri ile âşığın âhı renk itibariyle “siyah”ın metaforik çağrışımları üzerinden birlikte düşünülmüştür. Sevgiliden vefa görmeyen âşığın gönlü bir bahçeye teşbih edilirken gönülden çıkan âhlar bu bahçede açan çiçeklere benzetilir. “Âh” kelimesinin eski harflerle yazımı göz önüne alındığında “siyah” mürekkeple yazılan “elif” harfi çiçeğin dalını, “he” harfi ise çiçeği andırır ve böylece şairin tasavvuru daha da anlam kazanır. Bir tarafta sevgilinin “siyah” ayva tüyleri, diğer tarafta âşığın “siyah” âh çiçekleri rengârenk olan baharı bile “siyah” a boyar. Benzer şekilde bir diğer beytinde de sevgilinin yanağı bir bahçeye teşbih edilirken “hatt”ı bu bahçeye “sürme” renkli “siyah” bir bahar getirir. Bu durumda âşığın can bülbülüne ise ağlayıp inleyerek feryat etmek düşer. Nitekim sevgilinin ayva tüylerinin çıkması hatta artık kararmaya yüz tutması, âşıқта kedere sebep olan güzelliğin ortadan kalkma durumudur. Sevgilinin taze ve yeşil ayva tüyleri zamanla kararıp kara bir bahara dönüştüğünde fitne çılgınlığının mayasıyla yoğrulmuş “aklı küll (her şeyi bilen akıl)” bile tazelenir. Tasavvufta “hatt”, “varlık âleminin en yakını olan ruhlar âleminin ortaya çıkışını, başka bir ifadeyle gayb âlemini” (Uludağ 2005: 159) ifade eder. “Akl-ı evvel (ilk akıl)” den sonra gelen “aklı küll (küllî ilâhî akıl)” mertebesi ise ilk aklın mazharıdır. Başka bir ifadeyle anlama kabiliyeti yüksek olan bu akıl ile ilk akla tevdi edilen bilgilerin suretleri ortaya çıkar (Uludağ 2005: 34). Beyitte de tasavvufî olarak ilâhî aşk yolunda sınınanan âşığın aşmakla yükümlü olduğu engeller sonucunda ulaşabileceği mertebeler ifade edilmektedir. Sevgilinin ayva tüyleri aynı zamanda fitne çıkarır, beladır ve tılsım ile efsun işini yürütür. Nâ’îlî de buradan hareketle sevgilinin ayva tüyleri ile o güzel gözlerinin bakışının sihir ile büyü yaparak ülkede fitne çıkardığını belirtir. Burada “hatt-ı siyeh” metaforu ile “kara büyü” ifade edilir. Daha evvel de belirtildiği üzere “kara büyü” kötü ve zarar vermek maksatlı olarak ve çoğunlukla “kıl” ile yapıldığından “siyah ayva tüyü”, âşik üzerindeki tesiri ve metaforik çağrışımları ile “kara büyü” nün etkileyici bir karşılığı olmuştur:

Hattun ki bâğ-ı dilde **bahâr-ı siyâh** açar
Hasret zemîn-i sîned ezhâr-ı âh açar (G 50/1)

Sihir ile memleket-i fitneyi etmiş teshîr
O gazâlâne nigâhunla o **hatt-ı siyehün** (G 197/4)

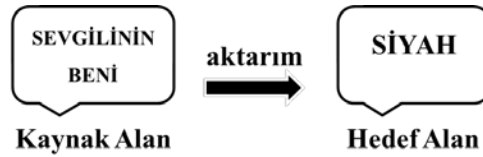
Hatt ki **siyeh bahârdur** bâğ-ı ruhunda **sürme-reng**
Kâbil-i savt olur mı hiç nâle-i andelîb-i cân (G 254/2)

Mâh-ı dû-rûze kâste-mânend Nâ'îlî
Gösterdi halka kendin o **hatt-ı siyâh-ı nev** (G 301/5)

Nâ'îliyâ nice kâr eylesün âfet-i işk
Ey **sevâd-ı hattı** ta'vîz-i necât-ı fitne (G 328/5)

Tâze **sevâd-yı bahâr-ı hatt-ı sebzünle** olur
Akl-ı kül mâye-i terkîb-i cünûn-ı fitne (G 329/4)

1.6.



Klasik Türk şiirinde sevgilinin mühim güzellik unsurlarından biri de "ben"idir. Sevgilinin güzelliğinin merkez noktası kabul edilen tenindeki koyu renkli bu leke genellikle küçüklüğü, siyahlığı ve güzel kokusu itibariyle ele alınır. Nâ'îlî de ilk beyitte hem renk hem de koku bakımından sevgilinin "ben"ini işler. "Sevdâ" kelimesini tevriyeli olarak kullanan Nâ'îlî, hem gönül alan sevgilinin yanağındaki "ben"e duyulan arzuyu ve aşkı hem de bu "ben"in "siyah" oluşunu kast eder. Koku itibariyle ise ceylanın göbeğinden çıkarılan ve "misk" in hammaddesi olan "nâfe" söz konusu edilir. Koyu rengi ve kokusu ile çekiciliği artan sevgilinin "ben"i, âşığın gönlü için âdeta bir tuzağa dönüşür. Diğer beyitte de aşk derdiyle inleyen âşığın gönlünün hastalığının sebebidir sevgilinin "ben"i. Nâ'îlî burada sevgilinin "ben"ini renk ve şekil itibariyle, gam gecesinde beliren "siyah" bir "yıldız" olarak tasavvur eder. Bilindiği gibi geceleyin gökyüzünde parıldayan yıldızlar esasen "karanlık" cisimlerdir fakat güneş ışınlarını yansıttıklarından parıltılı görülürler. Sevgilinin "ben"i de ancak onun "güneş"e benzeyen yüzünün vesilesiyle görünür olduğundan "siyah yıldız"a benzetilmiştir. Bir diğer beyitte ise sevgili makamındaki *Suhfi*'nin ter döken yanağındaki "siyah ben"ine baktıkça âşığın gönlünden çıkan âhın dumanı ateş saçmaya başlar. Başka bir deyişle "ben" âşığın hararetini artırır. Tasavvufî manada ise sevgilinin yanağında bulunan ve güzelliğine güzellik katan "hâl-i siyah (siyah ben)", "hakikî vahdet noktası"dır ve gizli olması itibariyle bu adı almıştır (Uludağ 2005: 155). Başka bir deyişle "siyah ben", Tanrı'nın mutlak gayb ve bilinemez hüviyetini ifade eder. Aynı zamanda "ben" bir noktadır, nokta da Tanrı'nın simgesidir. Burada metaforik olarak "siyah" her şeyi örttüğü ve görünmez kıldığı için "gizli, örtük, görünmez" manalarını ihtiva

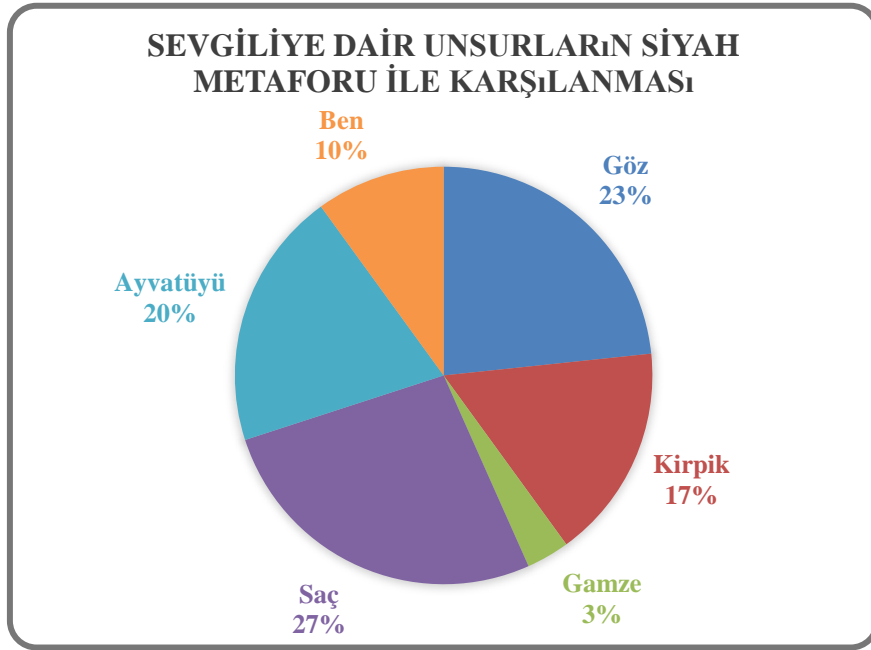
eder:

Sevdâ-yı hâl-i ârız-ı dilberle Nâ'ilî
Nâf-ı gazâl-i mihr girîbân-derîdedir (G 115/5)

Dil-i zârı haste kıldı ne yaman nezâredür bu
Şeb-i gamda koydı hâlün ne **siyeh sitâredür** bu (G 295/1)

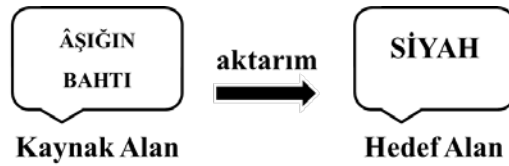
Bakdukça olur şu'le-feşân **dûd-ı derûnum**
Hâl-i siyeh-i ârız-ı hây-rîzüne Suhfî (G 382/2)

Grafik 1. Sevgiliye Dair Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması.



2. Âşığa Dair Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması

2.1.



Klasik Türk şiirinde “âşık” tipi, gece gündüz feryat ederek ağlayıp inleyen, gözyaşları sel olup akan, yanıp yakılan ve daima cevr ü cefa çeken bir kimsedir. Sevgilinin hicranı ile tutuşan âşığın gıdası ise gamdır. Vuslat hayali ile nefes almaya devam eden âşık, sevgiliden lütuf yerine daima istiğna ve vefasızlık görür. Söz konusu Sebki Hindî ve bir de Nâ'ilî olunca, şiir iyiden iyiye umutsuzluk ve karamsarlığa bürünür. Bilindiği gibi Sebki Hindî şairlerinin şiirlerine derin bir “ıstırap” hâli hâkimdir. Buna bir de Nâ'ilî'nin yaratılışından ve yaşadıklarından kaynaklanan “ıstırap” eklendiğinde âşığın karalara bürünmesi kaçınılmaz olur. Âşığın başına gelen bütün bu olumsuzluklar ise onun “baht”ına gönderme yapılarak açıklanmaya çalışılır.

"Baht" kelimesi "talih, kader, kısmet, ikbal, alınyazısı, gelecek" gibi manalara gelir (Zavotçu, 2013: 104). Klasik Türk şiirinde "baht" olumsuz olarak ele alınır ve dolayısıyla olumsuz kelimelerle birlikte sunulur. Âşıklık rol ve hüviyetini benimsemiş olan Klasik Türk şairi, daima bahtının karalığından yakınır. "Bahtı kara" olmak "işleri hep ters giden, talihi kötü" anlamlarında bir deyimdir. Bu deyime olumsuz manaları veren ise şüphesiz "siyah" ya da "kara" kelimesidir. Nâ'îlî de beyitlerinde sıklıkla kara bahtından yakınır. Nâ'îlî, sevgilinin sayesinde kıyamet sabahına da uyansa kara gün gibi bahtı varken karanlık geceye minnet etmeyeceğini söyler. Beyitte tenasüp ile bir araya getirilen "sâye, kıyâmet, baht-ı siyeh-rûz, şeb-i târ" kelimeleri ile tam bir zifiri karanlık atmosfer yaratılmıştır. Esasen âşığın en büyük derdi ve ıstırapı, sevgiliden ayrı olmaktır. Ayrılık ve buna eşlik eden hasret, âşığın hiç tahammül edemediği veya nadiren olmak üzere pek zor tahammül ettiği hususlardır. Sevgiliden ayrı geçen demler, genellikle "gece" olarak tasavvur edilir. Aynı zamanda "gece", yalnızlık hâlinin ve dertlerle baş başa kalmanın en uygun vakti olarak "firak" ile beraber düşünülür. Âşığın "baht"ı da tıpkı "gece" gibi "kara"dır. Beyitlerde geçen "baht-ı siyâh" tabiri, âşığın kötü talihini ifade eder. O bu nedenle, ayrılık gecesini sonlandırıp, âşığı karanlıktan kurtarıp, sevgilinin vuslatına ulaştıracak olan sabah vaktinin tesirinden ümitsizliğini dile getirir. Sabah, güneşin doğuşuyla başlar. Güneş doğunca yıldızlar kaybolur, karanlık kalkar. "Güneş" ise Klasik Türk şiirinde sevgilinin benzetilenidir. Âşık, "kara baht"ı nedeniyle, ayrılık gecesinin sonlanıp sabah vakti güneşin doğmasından, bir başka ifadeyle sevgilinin vuslatından ümitsizdir. Âşıklık rol ve hüviyetini son derece içten bir biçimde benimsemiş olan Nâ'îlî esasen "dehr" in eziyetine alışmıştır. "Dehr" kelimesi burada, her iki anlamı da kastedilecek şekilde kullanılmıştır. Bu açıdan Nâ'îlî, hem içinde bulunduğu zamanın, hem de dünyanın eziyetini kasteder. Bu eziyetlere alışmış olan Nâ'îlî, bunlara sebep olan "kara baht"ının, kötü talihinin bundan sonra yüzüne güleceğinden ve geçmişte çektiği sıkıntıları telafi edeceğinden de ümitsizdir. Bu söyleyiş, şairin kendisini kötümser ve karamsar olarak niteleyenlere bir cevap niteliğindedir. Bu kadar eziyete alışmış olan bir insan, elbette gelecek için ümitsiz olacaktır der ve hâlini genele arz eder (Uçan Eke 2014: 172-174). Onun "kara baht"ının bağında yetişen filizlerden ne emel goncası ne de arzu gülü biter. Nâ'îlî yetim bir çocuğa teşbih ettiği gönlünün tıpkı baht memesinden akan aldatıcı siyah süt gibi hep karanlık bir gece olduğunu söyler. En sonunda da Nâ'îlî, artık kara bahtının ne kazancı varsa tamam edip muradı olmayan gönlünün arzusuna da bir yardımcı olup olmayacağını ortaya çıkmasını ister. Söz konusu beyitlerde "baht-ı siyeh" terkibine eşlik eden "siyeh-rûz (kara gün), şeb-i târ (karanlık gece), şeb-i firâk (ayrılık gecesini), siyeh-bağ (kara bahçe), baht-ı siyeh-dil (kötü niyetli baht), şâm-âver (akşam eden), tîre-rûz (karanlık gece), şîr-i siyeh-mekâde-i pistân-ı baht (bahtın memesinden gelen hileli siyah süt), baht-ı rû/y-siyâh (kara yüzlü baht), eser-i baht-ı siyeh-zahm (kara yara bahtın izi)" gibi terkip ve kelimelerle kurulan metaforlarla Nâ'îlî, ümitsizliğini, karamsarlığını ve kötü talihini son derece çarpıcı bir şekilde sunmayı başarmıştır:

Sâyende eger subh-ı kıyâmet de olursa
Ey baht-ı siyeh-rûz şeb-i târa ne minnet (G 26/4)

Şeb-i firâkda baht-ı siyahımızdır hep
Eden bizi eser-i subh-gâhdan nevmîd (G 33/2)

Cefâ-yı dehre olan Nâ'îlî gibi mu'tâd
Olur telâfî-i baht-ı siyâhdan nevmîd (G 33/5)

Neşât-ı kâm u gam-ı ye'sden müberrayuz
Ne **nâz-ı baht-ı siyeh-dil** ne cevri-ı çarh-ı anîd (G 34/4)

Taklîd edüp **ey baht-ı siyeh** çeşm-i bütana
Nâz etme ki hvâbîdeligün vaktı değıldir (G 54/2)

Ey Nâ'ilî **nihâl-i siyeh-bâg-ı bahtdan**
Ne gonce-i emel ne gül-i ârzû kopar (G 74/5)

Dânâya **cevr-i baht-ı siyeh-dil** erâzile
Lutf-ı sitâre-i galat-endîşi gösterir (G 88/6)

Olsa teşrîfüne dil muntazır-ı subh-ı ümîd
Bulunur **baht-ı siyeh** arada şâm-âver olur (G 125/3)

Tıfl-ı yetîm-i dil gibi hep **tîre-rûz** olur
Şir-i siyeh-mekîde-i pistân-ı bahtımız (G 144/3)

Sefîd kârî-i çeşm-i ümidi Nâ'ilîyâ
Telâfî-i sitem-i baht-ı rû-siyâha değış (G 175/5)

Nâ'ilî **baht-ı siyeh-kâra** müdârâ güçdür
Sâz-kâr ola meğer âh-ı seher-gâh bize (G 303/6)

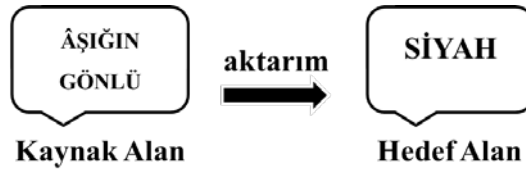
Şâd dâg-ı nedâmetle gider olsa da takdîr
Mâbeynümi islâha gelen **baht-ı siyehle** (G 358/4)

Şermsâr-ı ruh-ı pür-tâbunum âh etdükçe
Ma'zeret-hvâhum olan **baht-ı siyeh-rûy** gibi (G 370/5)

Gösterür Nâ'ilîyâ gelse müdâvâya tabîb
Eser-i baht-ı siyeh-zahmumı bihbûd gibi (G 372/8)

Baht-ı siyehün kârı tamâm olsa da görsek
Kâm-ı dil-i nâ-kâma da bir himmet olur mı (G 379/4)

2.2.

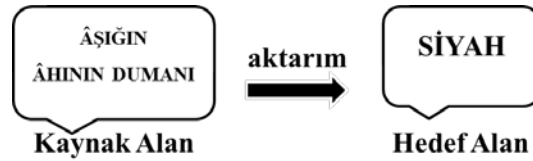


Âşığın gönlü, aşk ve güzellik hususunda önüne geçemediği iç kuvvetidir. Zevk, haz ve elemelerin kaynağı olan “gönül” aynı zamanda sevgilinin ikamet ettiği bir saray mesabesindedir. Nâ'ilî aşağıdaki beytinde “Şayet mihenk taşı diye bir şey varsa bu olsa olsa âşığın kalbinin siyah

taşı olabilir. Yoksa o nazlı sevgilinin güzelliğinin ayarını kim bilebilir?" diye sorarken sevgiliyi altın kadar hatta daha değerli bir "cevher"e, âşığın kalbindeki siyah taşı ise ayar ölçen "mihenik taşı"na benzetir. Beytin metaforu esasen "süveydâ"dır. "Süveydâ", kalbin ortasında yer alan "kara nokta"dır. "Nokta-i süveydâ", *Muhyiddin İbnü'l-Arabî*'de "taş" sembolü ile ifadesini bulur ve adına da "Beht-i Hacer" denir (Cebecioğlu 2014a: 26). O, bu ilgiyi "kalp-Ka'be" benzerliğini göz önünde tutarak kurmuş olmalıdır. Ka'be bir kalp ve kalp de bir Ka'be ise, o kalbin insan ruhunun tavafla yücelmeye başladığı yerin "Hacer-i Esved (Kara Taş)" olması, bu hususu izah eder. Bilindiği gibi "mihenik taşı" da çakmak taşı cinsinden "siyah" bir taştır ve altın veya gümüş üzerine sürüldüğü takdirde bıraktığı çizgilerden bu madenlerin saflık dereceleri anlaşılır. Beyitte de âşığın kalbindeki siyah taş ile ayar belirten mihenik taşı arasında renk ve işlev bakımından bir ilgi kurulmuş ve sevgilinin güzelliğinin ayarının belirlenmesinde bu taşın önemine dikkat çekilmiştir. İster beşerî ister ilâhî olsun "aşk" gönülde tecelli eder ve sevilenin değeri sevenin gönlünde aşikâr olur. Âşık Veysel'in "Güzelliğın on par'etmez, şu bendeki aşk olmasa..." sözü de bu ifadenin 20. yüzyılda vücut bulmuş hâlidir. Tasavvufî manada da *kalp* "nazar-gâh-ı ilâhî"dir ve Tanrı tecellisinin en mükemmel olduğu mahaldir. Marifet ve irfan denilen tasavvufî bilginin kaynağı, keşif ve ilham merkezi olan *kalp*, "süveydâ" sayesinde de gaybın açığa çıktığı yerdir. Dolayısıyla ilâhî sırrın anlaşılmasında son derece mühim bir noktadır:

Var ise **seng-i siyâh-ı kalb-i âşık**dır mihek
Yohsa ol şuhun ayâr-ı hüsn ü ânın kim bilür (G 97/2)

2.3.



Bir acı ünlemi olan "âh" Klasik Türk şiirinde aşk ateşiyle âşığın gönlünden çıkan bir "duman" olarak tasavvur edilmiştir. "Âh"ın en önemli sebebi, sevgilinin vuslatına eremeyip hicran çekmektir. Âşık bazen öyle ateşli "âh" eder ki ateşinden gökteki yıldızlar, ay ve hatta güneş tutuşup yanar. Öyle ki çekilen bu âhlardan çıkan "kara duman" göğe yükselip Tanrı katına kadar ulaşır. Ağızdan çıkan buğunun göğe doğru yükselmesi durumu "mazlumun âhı yerde kalmaz / çıkar aheste aheste" (Pala 2003: 20) atalar sözüne de konu olmuştur. Nâ'îlî de ıstıraplı bir şair olarak geceler boyu ettiği âhların yakıcılığından pek çok defa bahseder. Bu beyitlerden ilkinde "Gamın göğünde oturana âhın dumanı lazımdır. Bu sıcaklık ve parlaklığa bir siyah bulut lazımdır." derken âşığın âhının dumanını "siyah / kara bulut" metaforu ile karşıladığı görülür. Burada, aşk derdinin yakıcılığının meydana getirdiği harareti ve alevlerinin parlaklığını ancak âhın dumanının kara bir bulut şeklinde örtmesiyle bir nebze olsun katlanılır olabileceği vurgulanmıştır. Bu durum mazlum konumundaki âşık açısından rahatlatıcı olurken diğer taraftan sevgili için bir tehdit olarak algılanabilir. Nitekim âşığın âhını alan sevgilinin artık "üzerinde kara bulutlar dolaşma"ya başlar. Bu deyim ise "huzuru bozan oluşum" manasındadır ki alınan mazlum âhının bir bedeli olarak ortaya çıkar. Bir diğer beyitte ise benzer bir hayal "gül ile bülbül" mazmunundan hareketle sunulmuştur. Buna göre sevgilinin yanağının hatırına gelmesiyle ciğer yakıcı bir âh çeken âşık bülbül, güneşe benzeyen gül

goncasını “siyah” eyler. Burada sevgilinin yüzü yuvarlaklığı ve parlaklığı sebebiyle “güneş” ile yanağı ise renk ve koku itibarıyla “gül goncası” ile bağlantılıdır. Âşık ise yakıcı feryat ve âhları ile güle âşık “bülbül” ile karşılaşır. Göğün sultanı “güneş” ve çiçeklerin sultanı “gül” ile özdeşleşen sevgili, hicranını çeken âşığın âhının dumanı ile kararabilmektedir. Bu da âşığın âhının şiddetini ve tesirini göstermesi bakımından son derece önemlidir. Kimi zaman da sevgilinin akşam kadar “siyah” ve “karanlık” saçının aşikâr olmasını âşığın aydınlatıcı âh mumunun sağladığı belirtilir. Nasıl ki lambanın içinde yanan mumun alevlerinin dumanı fanusu “siyah” bir hale gibi isle kaplıyorsa, âşığın âhının göğe yükselen ve “felek”e teşbih edilen dumanı da “siyah” bir bulut ya da sis gibi güneşin etrafını sarar:

Fezâ-nişîn-i gama **dûd-ı âh** lazımdır
Bu teff ü tâba bir **ebr-i siyâh** lazımdır (G 63/1)

Bir **âh-ı ciğer-sûz** çeküp yâd-ı ruhunla
Gül-gonce-i hûrşîdi **siyâh eyledi** bülbül (G 228/3)

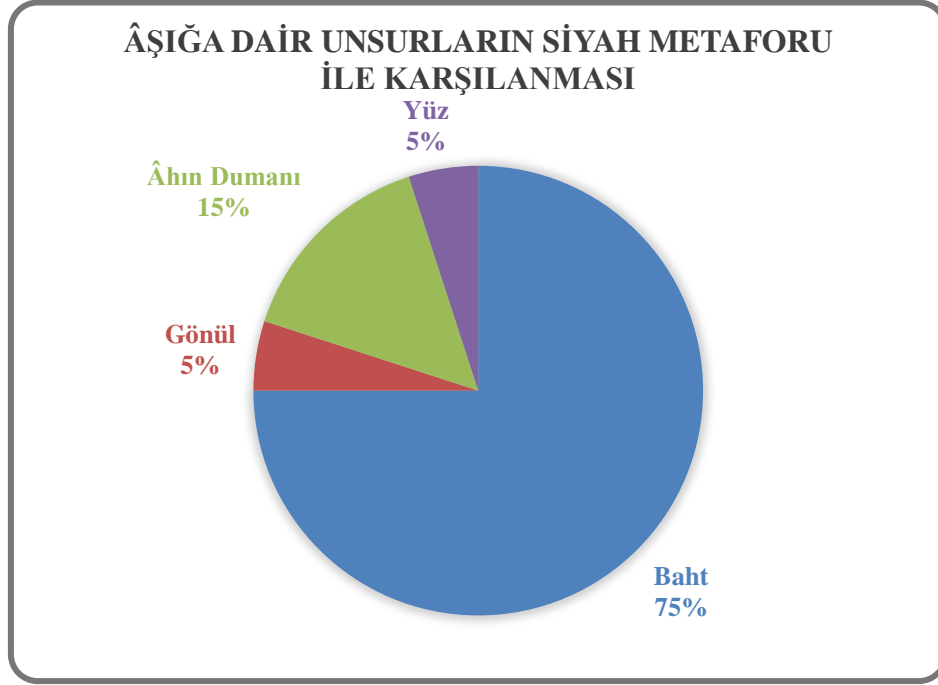
Şâm-ı zülfün kim **çerâg-efrûz-ı âhumdur** benüm
Şem'-i fânûs-ı felek **dûd-ı siyâhumdur** benüm (G 236/1)

2.4.



Utacak bir durumu olan insanın “yüzü kara” olur. Âşık şair Nâ’ilî de aşağıdaki beytinde, hayat boyu yapıp ettiklerinin utancından dolayı yüzünün “kara” olduğunu ve amellerinin yazıldığı “kara” defterin hep günah ve hata ile dolu olduğunu belirtir. Bir nevi günah çıkarıcı Nâ’ilî, “siyah”ın olumsuz metaforik çağrışımlarından hareketle o “karanlık” mahşer gününde, açılacak “kara” kaplı amel defterine işlenmiş dünyada yaptığı utanılacak şeyler nedeniyle Tanrı karşısında yüzünün “kara” çıkmasından duyduğu kaygıyı dile getirmektedir. “Sevâd-nâme”, “zararlı diye saptanan ve cezalandırılmaları düşünülen kişilerin listesi” (Aksoy 2016: 910) manasındaki “kara liste” deyişiyle de karşılandığında beyit daha da anlam kazanır. Nitekim eskiden beri Türkler, Tanrı ve doğruluk yolunda olmayan işleri “kara” metaforu ile tanıtmışlardır. Bugünkü “kara-borsa” sözü de bu eski anlayış ve inanışın günümüze kadar gelen bir uzantısıdır (Ögel 2000: 438):

Biziz ey Nâ’ilî ol **rû-siyâh-ı şerm ü haclet** kim
Sevâd-nâme-i a’mâlimiz sehv ü hatâdır hep (G 18/5)

Grafik 2. Âşığa Dair Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması.**3. Diğer Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması****3.1.**

“Alın yazısı” deyimi, daha doğmadan önce insanın başına gelecek şeylerin Tanrı tarafından takdir edilmesi olan “kader”in karşılığı olarak kullanılır. Âşıklar da bu dünyada hep keder ve gam çektikleri ve huzur yüzü görmedikleri için kendilerini kadersiz ya da “kara yazılı” olarak tavsif ederler. Nâ’îlî de buradan hareketle alnın kara yazısının hükmünün bu olmasından dolayı çaresiz bir şekilde sevgilinin aşk sermayesine din nakdini fedaya razı olduğunu söyler. Şair bu beytinde insanın “kader” karşısında çaresiz gibi görülen durumunu söz konusu eder. “Kara yazı” deyimiyle de bu kaderin ne denli olumsuz olduğunu vurgulamak ister:

Etmış ne çâre **hükm-i sevâd-ı cebînümüz**
Kâlâ-yı ışk-ı yâre fedâ nakd-ı dînîmüz (G 152/1)

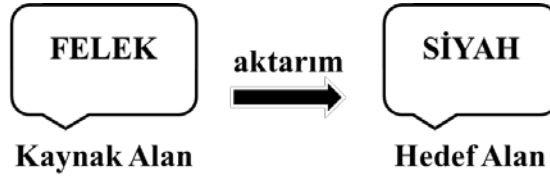
3.2.



Klasik Türk şiirinde sevgilinin yüzü, yuvarlaklığı ve parlaklığı sebebiyle çoğunlukla “güneş” ve “ay”a teşbih edilir. Nâ’îlî de bu tasavvurdan hareketle “kara yağız” bir ay olan sevgilinin görünmesiyle utancından yüzü “kara” bulutlarla örtülen güneşin battığını söyler. Şair bir hüsn-i ta’lil ile her gün tekrar eden akşamın olup ayın belirmesinin ardından güneşin batması hadisesini, “kara yağız” bir güzel olan sevgilinin ortaya çıkmasıyla kendi güzelliğinden utanarak yüzü kararan diğer sevgilinin ortadan kaybolmasına bağlar. Burada “siyah” biri olumlu diğeri olumsuz iki çağrışımıyla ortaya çıkan metaforlar kurar. “Kara yağız” deyimini “güzel, esmer, güçlü kuvvetli, yiğit” olan için kullanılırken, “ebr-i siyâh-şerm” terkihiyle ise teşhis edilen güneşin utançtan kara bulutlarla yüzünün örtülmesi bağlamında “yüzü kara” olmak deyimine gönderme yapılır:

Ebr-i siyâh-ı şerme gurûb etdi âfitâb
Yâ Rab gelen o **mâh-ı siyeh-çerde** olmasun (G 268/2)

3.3.



“Gök, gökyüzü, sema; talih, baht, kader” anlamlarındaki “felek”in insanların talihleri, refah ve mutlulukları üzerinde değişken ve aksi durumlar ortaya koyduğuna inanılır. Dokuzuncu felekten sonra Tanrı ilminin başlaması, insanların kaderlerinden dolayı ettikleri şikâyetleri bilhassa bu feleğe yönlendirmelerine neden olmuştur (Pala 2003: 159). Şikâyet makamı olan “felek” için kullanılan metaforlar da çoğunlukla olumsuz nitelik taşır. Nâ’îlî de âşığın aşk derdiyle kebaba dönen ciğerini misafire “siyah kâse”de sunanın “felek” olduğunu belirtirken “felek”i şekil itibariyle “kâse”, uğursuzluğu sebebiyle de “siyah” olarak tasavvur eder. Bir başka beytinde ise Nâ’îlî, “kara sözlü” feleğin lütuf sofrasına el uzatmamak gerektiğini, nitekim bu cimri bahtın kendini cömert olarak göstererek insanları aldattığını ifade eder. Benzer şekilde diğer beyitte de yine “siyah kâse” olarak tasavvur ettiği “felek”in lütuf sofrasının talih, kısmet yiyeni olduğunu belirttikten sonra âşıklar için ziyafetin nerede ve ne zaman olduğunun sorgulanmasını talep eder. “Felek”, Nâ’îlî’nin bahtını karartmayı bırakması bir yana “siyah kâse”liğini bilip kabul etse dahi Nâ’îlî bundan memnun olup şükrecek hâldedir. Öyle ki değdiği her şeyi “siyah”a çevirip karartan bu “felek” tıpkı sevgilinin saç gibi âşığa “ejder”

görünürken düşman olan rakibe "hazine" olmaktadır. Burada sevgilinin saçı, yüz hazinesini koruyan bir "ejder" biçiminde tasavvur edilmektedir ki bilindiği üzere hazineler izbe ve metruk yerlerde gizlenerek tılsımlanır ve ejderler bu hazinelere bekçilik eder. Buradan hareketle "felek" in âşığa farklı, rakibe farklı davrandığı belirtilerek adaletsizliği vurgulanır. Dolayısıyla Nâ'îlî "siyah kâse" şeklindeki "felek" ten el çekmek gerektiğini ve belki de böylelikle utanarak ihsanlarından kendisine de armağanlar sunabileceğini ifade ederken yine de ümidini kaybetmediğini belirtir:

Bağrın **felek** kebâb u sirişkin şarâb eder
Mihmânına o **kâse-siyeh** mey zebânlanur (G 44/6)

El sunma **h'ân-ı lutf-ı çarh-ı siyeh-kelîme**
Baht-ı le'ime kendün âlî-cenâb söyler (G 65/7)

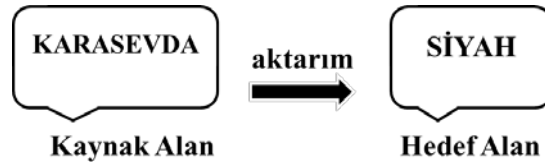
Sorsun o kim nevâl-hôr-ı h'ân-ı lutfıdır
Çarh-ı siyâh-kâse simâtı ne gûnedür (G 85/4)

Fürûz-ı baht ile kim dâg-ı cebhe-i Zuhâlüm
Siyâh-kâselügin bilse **çarh** memnûnum (G 243/2)

Zülf-i dilber misün **ey çarh-ı siyeh-kâr** ki sen de
Bize ejder görünüp düşmene gencîne olursun (G 272/4)

Çek Nâ'îlîyâ **çarh**dan ol mertebe el kim
Ol **kâse-siyeh** şerm ede nâz u ne'amından (G 286/5)

3.4.



"Süveydâ" kalbin ortasında bulunduğu inanan "siyah nokta" ya da "kara benek" tir. Eski âlimler "nefs-i nâtika" denilen insanın manevî varlığının ve idrakinin merkezi olarak bu noktayı işaret ederler (Pala 2003: 429). Modern tıbbın da ortaya koyduğu ve kalbin ortasında bulunan bu "siyah nokta", "ahlât-ı erbaa (kan, balgam, sarı safra, kara safra/sevda)" denilen ve insan sağlığı açısından son derece mühim olan dört sıvıdan biridir. Buna "sevdâ" da denir. "Sevdâ" kelimesi ise "beyazın zıddı; siyahlaştırmak; birinin siyahî çocuğunun olması; toplumun büyük çoğunluğu; el ve alındaki çizgiler; insanın yüzü; siyah büyük yılan; iki siyah yani su ve hurma, gece ve gündüz; kalp habbesi; arka, kış; hurmayı çok yemekten karaciğerde meydana gelen ağrı" gibi manaları ihtiva eder. E. Cebecioğlu lügat itibariyle "sevdâ" ya, kalpte zikirle birlikte doğan "veled-i kalb" i hatırlatır şekilde "dünyaya gelen siyahî çocuk" anlamının verilmesinin oldukça ilgi çekici olduğunu belirtir (Cebecioğlu 2014b: 26). "Sevdâ" kelimesinin mana olarak diğer bir açılımı da "sevgi", yani "hubb" dur ve Arapçada bu, "su kabarcığı" anlamındadır. Kalbin habbesi, başka bir deyişle onun "sevgi küresi", mana bakımından "nokta-

i süveydâ" ile özel olarak bağlantılıdır. Bilindiği gibi "nokta" dairenin veya kürenin en mikro düzeyde küçültülmüş hâlidir. Dolayısıyla "sevdâ" kelimesinde de doğrudan olmasa da "nokta" manası vardır. Örnek beyitlerden ilkinde Nâ'îlî, aşk derdiyle açılmış çılgına çeviren öyle bir yaraya sahip olduğunu söyler ki bu yaraya merhem olarak "elmas" bile tesir etmez. Eski devirlerde elmas kırıntılarının zehir olduğu, elmas veya cam kırıntılarının yaraya ekilmesi durumunda yaranın iyileşmeyeceği, içildiği zaman ise öldüreceği düşüncesi hâkimdir. Bir nevi yaraya tuz basmak gibidir. Şair burada "süveydâ"da gizli olduğunu söylerken de "kara sevda"da kaybolup cünuna düştüğünü vurgulamak ister. Yukarıda da ifade edildiği üzere vücuttaki dört temel sıvıdan biri olan "sevda (kara safra)" az veya çok olduğunda denge bozulur ve hastalık ortaya çıkar. Nitekim bu dört sıvının da vücutta dengeli olması şarttır. Bu maddelerden hangisi baskınsa bünye ya da mizaç o şekilde adlandırılır. Âşıklarda genellikle baskın olan "kara safra" olduğundan onlar "sevdâvî/ kara sevdalı" olarak tanınırlar. Kara sevdalı âşıkların sinirli, çılgınca ve akla mantığa sığmayan davranışlar sergilemeleri bundandır. Âşıқта "gam" olarak ortaya çıkan bu durum, gönül aynasında binlerce farklı şekilde yansır. Lügatte "sevdâ"nın "insan yüzü" manasına geldiği de dikkate alınacak olursa, tasavvufta insanın yüzünün (vechinin) onun özünün dışı yansıması olarak izah edilmesinin nedeni anlaşılır. "Ayna" metaforu ile bağdaştırıldığında ise beyitten çok daha derin bir mana ortaya çıkar. Zira tasavvufta "ayna", insan-ı kâmilin kalbidir ve Tanrı'nın zat, sıfat, isim ve fillerine mazhar ve tecelligâh olması itibarıyla oldukça mühimdir (Uludağ 2005: 56). Nâ'îlî gönül yarısı dediği "süveydâ"yı çılgınlık manasının yazıldığı kalbin üzerindeki nokta olarak tanımlar. Zira insanda ortaya çıkan bütün güzelliklerin başlangıcı bu "siyah nokta"dır. Şair ayrıca kalpte bulunan süveydanın yani dağa benzeyen siyah noktanın aslında gönül levhasındaki cünun olduğunu veya bu noktanın cünun sonucunda oluştuğunu ifade eder. Tasavvufî olarak ise kalbin "siyah nokta"sı onun Tanrı'ya açılan zamansız ve mekânsız yönüdür. Yere göğe sığmam diyen Tanrı'nın sığıdığı nokta işte burasıdır. Aynı zamanda kâinat da o "nokta-i süveydâ"ya dürülü olarak sığar. İşte o nokta, "Kur'ân'ı Kerîm" in nazil olduğu, insanın temelini temeli olan "kalp"tir (Cebecioğlu 2014b: 26). Tasavvufî manada "vahdet" ve "kesret" terimlerini de "derya"da birer "katre" olarak tanımlayan Nâ'îlî, "katre"yi ise kavrayışın gecesi gibi karanlık bir deniz olarak ifade eder. Burada "katre" kelimesinin tasavvuftaki "ilahî tecelliler; kalp; insan-ı kâmil; nokta" (Uludağ 2005: 208) anlamları da düşünülüğünde beyit daha da derin bir mana kazanır. Bazı mutasavvıflar "nokta-i süveydâ"yı kulun Tanrı'ya, başka bir deyişle zaman ve mekân ötesine açılan kalp seviyesi olarak görürler ki Nâ'îlî de bu bakımdan Tanrı'yı idrak mertebesine buradan ulaşılacağını vurgulamış olur:

Elmâs ise de kâr-ger olmaz bize merhem
Ol dâg-ı cünûnuz ki **süveydâda** nihânuz (G 135/4)

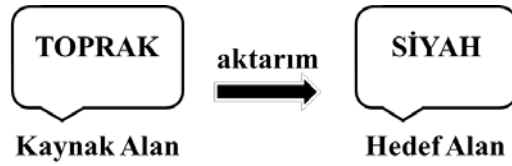
Cây edelden ruhun **süveydâda**
Hâle-i mâh-tâb der-begalüz (G 139/6)

Bin şekl eder kabul **süveydâda** gam yine
Âyînemüzde rûy-nümâ âlem-i neşât (G 188/3)

Nâ'îlî **noktasıdur dâg-ı süveydâ-yı dilün**
Levh-i hâtırda olan hâsıl-ı ma'nâ-yı cünûn (G 253/5)

Istîlâh-ı vahdet ü kesretde deryâ katredür
Katre **deryâ-yı süveydâdur şeb-i idrâkden** (G 282/4)

3.5.

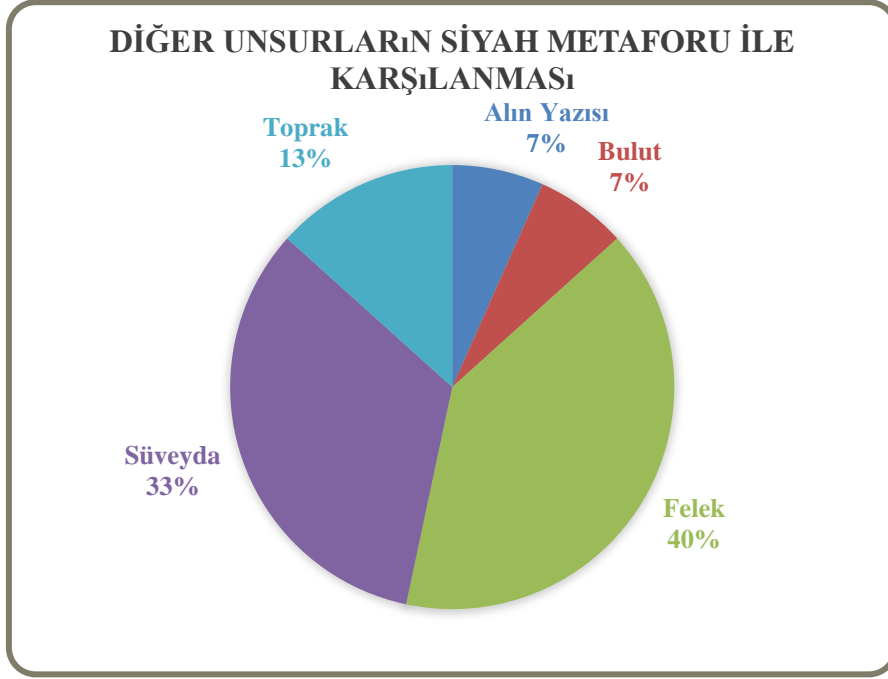


"Anâsır-ı erbaa"dan biri olan "toprak" bu dört unsurun en aşağısındadır ve dolayısıyla "hakîr"dir. Bu da tasavvufî manada "tevazu"ya işarettir. "Kara" olarak nitelendirilen "toprak", insanın yaratılışı nedeniyle anıldığı gibi, ölenlerin toprak olacakları hakikati ile de söz konusu edilir. Nitekim insanoğlu topraktan gelip toprağa gider. Bunun yanında "toprak"tan sevgilinin övgüsü hususunda da faydalanılır. Bu durumda toprağın, içerisinde hazineler ve kıymetli şeyler barındırması ele alınır. Nâ'îlî de ilâhî irfan cevherinin Tanrı rızası için yapılan amel olduğunu ifade ettiği beytinde zahide seslenir ve aksi hâlde "kara toprak"tan "altın" gibi değerli bir cevherin çıkmayacağına dikkati çeker. Burada "insan" yaratılış ve hakîrlik bakımından "kara toprak" olarak nitelendirilirken Tanrı'nın tecelli ettiği "gönül" ise "altın" olmaktadır. Diğer beytinde ise Nâ'îlî kendisinin, aşk derdinin hükmünün geçtiği bir ülkenin hükümdarı olduğunu ve tacı ile tahtının ise yokluk ve fakirliğin kara toprağı olduğunu belirtir. Burada Nâ'îlî tasavvufî olarak esasen hiçbir şeye malik ve sahip olmadığını, her şeyin gerçek malik ve sahibinin Tanrı olduğunun şuurunda bir sâlik portresi çizer. "Fakr u fenâ" tasavvufta yokluğu, hiçliği ve Tanrı varlığında yok olmayı ifade eder ki Nâ'îlî de bu nedenle onları "kara toprak" ile vasıflandırmıştır. Nitekim "kara toprak" da her şeyi hem var hem de yok eder:

Cevher-i feyz-i ilâhî amel-i hâlisdür
Yohsa ey hvâce **siyeh hâküne** zer vermezler (G 126/3)

Biz Nâ'îlî kalem-rev-i gam şehriyâriyuz
Hâk-i siyâh-ı fakr u fenâ tâc u tahtımız (G 145/6)

Grafik 3. Diğer Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması.

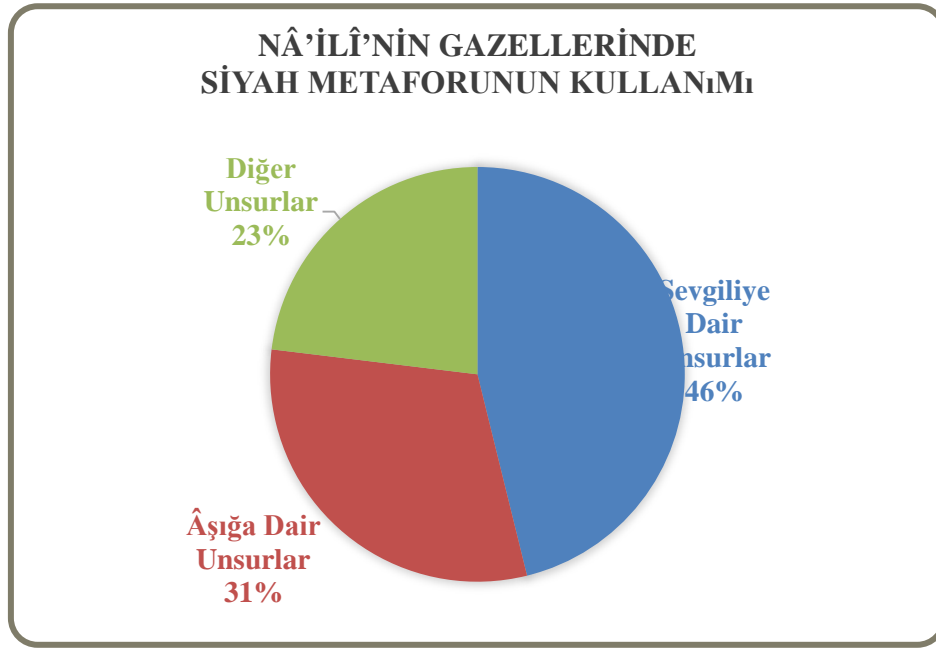


Sonuç

Kaynağını ışıktan alan renkler, tabiattaki unsurları renklendirmenin yanı sıra toplumsal ve kültürel alanda metaforlaşırlar. Bu bağlamda her toplum; kültürel, toplumsal, psikolojik, dinî, siyasî, ekonomik vb. değerlerine göre çağrışım yönünden renklere çok çeşitli manalar yükler. Bu renklere "siyah"ın dünya mitolojilerinde ve pek çok kültürde *boşluk, büyü, ıstırap, karanlık, keder, korku, kötülük, ölüm, üzüntü, tahribat, yas* vb. çağrışımları ile olumsuz bir metafor olarak tanımlandığı çalışmanın "Giriş" bölümünde örnekleriyle izah edilmiştir. Çalışmanın örneklemini oluşturan Nâ'îlî'nin gazellerine bakıldığında da "siyah"ın hemen bütün metaforik çağrışımlarıyla ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu durum başta da belirtildiği gibi Nâ'îlî'nin kişilik yapısı, psikolojisi ve hayatta karşılaştığı güçlüklerle ilişkilendirilebilir. Çalışmada Nâ'îlî'nin gazellerinde tespit edilen "siyah" kavramına ait metaforlar üç temel başlık altında değerlendirilmiştir. Bunlar, "Sevgiliye Dair Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması", "Âşığa Dair Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması" ve "Diğer Unsurların Siyah Metaforu ile Karşılanması"dır. Nâ'îlî bunlardan 30 beyitle en çok sevgiliye dair unsurları "siyah"ın metaforik çağrışımları ile karşılamıştır. Sevgilinin güzellik unsurlarından *saç* (8 beyit), *göz* (7 beyit), *ayva tüyü* (6 beyit), *kirpik* (5 beyit), *ben* (3 beyit) ve *gamze* (1 beyit) "siyah" olmaları ve âşığa türlü tesirleri ile söz konusu edilmiştir. Bu noktada, bir Sebki Hindî şairi olan Nâ'îlî'nin "siyah"ın kavram alanı ile birlikte tasavvur ettiği bu güzellik unsurlarının hepsinin de tasavvufta "kesret"i ifade ediyor olması dikkat çekicidir. İkinci olarak 20 beyitte âşığa dair unsurlar "siyah" metaforu ile karşılanırken bunlar arasından da 15 beyitte âşığın ve dahi şairin "kara baht"ının ifadesi olarak "siyah"ın tercih edildiği görülür. Dolayısıyla gerçek hayatta da işleri ters giden ve nispeten talihi kötü olan Nâ'îlî'nin, şirde de âşkınlık rol ve hüviyetinin en belirgin unsuru "kara baht"tan sıklıkla yakınması kaçınılmaz olmuştur. Üçüncü olarak ise "Diğer Unsurlar" başlığı altında değerlendirilen *felek* (6 beyit), *süveyda* (5 beyit), *alın yazısı* (1 beyit), *bulut* (1 beyit) ve *toprak* (1 beyit) "siyah"ın metaforik çağrışımlarından hareketle ele alınmış ve böylelikle şairin ifadeye kazandırmış olduğu derinlik dikkate sunulmuştur. Sonuç

olarak değerlendirmelerden hareketle denilebilir ki Klasik Türk edebiyatının 17. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden ve Sebki Hindî'nin bu edebiyattaki kurucularından olan Nâ'îlî-i Kadîm, gerek yaratılışının bir dışavurumu olarak gerekse bağlı bulunduğu üslûbun "ıstırap" temasının metaforu olarak "siyah"ı; kara bahtını, gamını, kederini, mutsuzluklarını ve ümitsizliklerini ifade etmede başarıyla kullanmıştır.

Grafik 4. Nâ'îlî'nin Gazellerinde Siyah Metaforunun Kullanımı.



Summary

Colors that take their source from the light turn into metaphor in the social and cultural context as well as coloring the elements of nature. In this context, in terms of connotation, every society carries a wide variety of meanings to the colors in accordance with its cultural, social, psychological, religious, political, economic and so on. It is explained with clear examples in the "Introduction" part of this work that "black", among these colours, is defined as a negative metaphor in the mythologies and many cultures all around the world by its connotations with blankness, magic, suffering, darkness, grief, fear, evil, death, sadness, destruction and mourning. When considering the ghazals/lyrics of Nâ'îlî, which constitutes the sampling of this work, it is seen that "black" is used skillfully with its almost all metaphorical connotations. This situation, as mentioned at the beginning, can be related to Nâ'îlî's personality, psychology and difficulties he faces in life. In the study, the metaphor of the concept of "black" found in the ghazals of Nâ'îlî is evaluated under three basic headings. These are: 1. Meaning the elements concerning the beloved with the metaphor of black; 2. Meaning the elements of the lover with the metaphor of black and 3. Meaning the other elements with the metaphor of black. Nâ'îlî means the elements concerning the beloved with the metaphoric connotations of "black" mostly in 30 couplets. Of the beauty elements of the beloved, hair (in 8 couplets), eyes (in 7 couplets), quince hair (in 6 couplets), eyelashes (in 5 couplets), mole (in 3 couplets) and dimples (in 1 couplet) are mentioned due to the fact that they are "black" and that they have various influences on the lover. At this point, it is noteworthy that all these beauty elements, which

Nâ'îlî, a Sebki-Hindî poet, conceived with the concept of "black", express "multiplicity" in Sufism. Secondly, while the elements concerning the lover are meant by the metaphor of "black" in 20 couplets, it is seen that "black" is preferred in 15 of these 20 couplets so as the expression of "the bad fortune" of the lover and/or the poet. Consequently, it is inevitable that Nâ'îlî, whose works go wrong in his real life, and who has a relatively bad fortune, frequently complains of his "bad fortune", the most obvious element of the role and identity of amorousness in poetry. Thirdly, felek/fate (in 6 couplets), süveyda (in 5 couplets), alın yazısı/destiny (1 couplet), bulut/cloud (1 couplet) and toprak/soil (1 couplet) evaluated under the heading of "Other Elements" are dealt with by the metaphoric connotations of "black", and thus the depth that the poet has imparted to the expression is presented. As a result, it can be concluded from the evaluations that Nâ'îlî-i Kadîm, one of the most important representatives of Classical Turkish Literature in the 17th century and one of the founders of Sebki-Hindî in this literature, successfully uses "black" to express his bad fortune, his misery, his sorrow, his unhappiness and hopelessness as a manifestation of his nature, and as a metaphor of the "misery" of the poetry form, to which he belonged to.

Kaynakça

- AKSOY, Ömer Asım (2016), *Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ALTUĞ, Fatih (2004), "Nâ'îlî'nin Gazellerinde Şiirsel Öznellik-1", *Zinhar*, S. 1, s. 2-5.
- CEBECİ, Oğuz (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İstanbul: İthaki Yay.
- CEBECİOĞLU, Ethem (2014a), "Nokta-i Süveydâ-3", *Altınoluk*, S. 342, s. 26. <http://dergi.altinoluk.com/index.php?sayfa=yillar&MakaleNo=d342s026m1> (16.11.2017)
- CEBECİOĞLU, Ethem (2014b), "Nokta-i Süveydâ-1", *Altınoluk*, S. 339, s. 26. http://dergi.altinoluk.com/index.php?sayfa=yazarlar&yazar_no=189&MakaleNo=d339s026m1&AdBasHarf=&limit=0-15 (01.12.2017)
- ÇÜRÜK, Yasemin, (2017), "Türk Dilinde Renk Adları ve Renk Adlarına Gelen Ekler", *Renk Kitabı*, edit. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi Yay., s. 201-230.
- ÇORUHLU, Yaşar (2010), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabcacı Yay.
- ERKAL, Abdülkadir (2009), *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Ankara: Birleşik Yay.
- İPEKTEN, Haluk (2007), *Nâ'îlî (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Ankara: Akçağ Yay.
- İPEKTEN, Haluk (1970), *Nâ'îlî-i Kadîm Divanı*, İstanbul: MEB Yay.
- LAKOFF, George, Mark Johnson (2015), *Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)*. çev. G.Y. Demir, İstanbul: İthaki Yay.
- LAKOFF, George, Mark Johnson (2005), *Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)*, çev. Gökhan Y. Demir, İstanbul: Paradigma Yay.
- ÖGEL, Bahaeddin (1984), *Türk Kültür Tarihine Giriş VI*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- PALA, İskender (2003), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: L&M Yay.
- PASTOUREAU, Michel (2016), *Siyah / Bir Rengin Tarihi*. İstanbul: Sel Yay.
- ŞAHİN, Kürşat Ş. (2011), "Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi", *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/3 Summer, s. 851-1867.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer (2015), *Nâilî Divanı Sözlüğü*, İstanbul: Serüven Kitap.
- ZAVOTÇU, Gencay (2013), *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*, İstanbul: Kesit Yay.
- UÇAN EKE, Nagehan (2017), *Klasik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp*, Ankara: Akçağ Yay.
- UÇAN EKE, Nagehan (2014), *Nâ'îlî'nin Gazellerinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yay.
- UÇAN EKE, Nagehan (2011), "Nâ'îlî'nin Âfitâb Redifli Gazelinin Şerhi ve Yapısalcılık Açısından İncelenmesi", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(30), 179-200.
- ULUDAĞ, Süleyman (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabcacı Yay.
- https://www.google.com.tr/search?ei=IBn3WdbkLKyX6AT8ybqwbA&q=siyah+nedir&oq=siyah+nedir&gs_l=psy-b.3..0j0i22i30k119.1783.5154.0.5317.13.13.0.0.0.154.1316.0j11.12.0...0...1.1.64.psy-ab..1.12.1437.6..35i39k1j0i131k1j0i67k1j0i3k1j0i10k1.122.Sk4XrHSGd0w (30.10.2017)
- https://www.google.com.tr/search?biw=1152&bih=616&ei=vCb3WcOmHlZg6ASMvIDgBw&q=kara+nedir&oq=kara+nedir&gs_l=psyab.3..0i7i30k1110.307042.309049.0.309802.6.6.0.0.0.166.533.0j4.4.0...0...1.1.64.psy-ab..2.4.531...0j0i67k1j0i131k1.0.ONMq1UrWQRO (31.10.2017)
- <http://www.bilgiustam.com/insanlarda-nadir-gorulen-goz-renkleri-nelerdir/> (01.11.2017)