

ONTOLOJİK İNCELEMeye DEHHÂNÎ'NİN "EYLEDİ" REDİFLİ GAZELİ ÖRNEĞİNDE YAPILSACI BİR BAKIŞ

*Mehmet Dursun ERDEM**

ÖZET

Edebiyat metinlerinde sanatsal değer bulmada analiz metotları önemli bir rol oynar. Bu bağlamda edebî metinlere uygulanan farklı analiz metotları metinlerdeki edebî değeri ortaya koyar.

Bu çalışmada öncelikle bir metni varlığın katmanlarının temelinde inceleyen ontik ve ontolojik analiz metodu açısından varlığını değerlendirerek ontolojik estetik hakkında bilgi verilmiştir.

Daha sonra ontolojik inceleme metodu Dehhânî'nin şiirlerindeki ifade, anlam, obje ve kader basamakları dikkate alınarak uygulanmıştır.

Sonuç olarak, çeşitli inceleme metotları edebiyat metinlerine uygulandığında genelde şiirin katmanlarının ve sanatsal değerinin ortaya konulabildiği ve özelden de bu şiirin şekil ve içerik açısından estetik değere sahip olduğu görülecektir.

Anahtar Kelimeler: Yapısal İnceleme, Halk Edebiyatı, Ontolojik Estetik, Ontolojik İnceleme Metodu, Dehhânî, Gazel.

A STRUCTURAL VIEW ON DEHHANI'S GAZEL WITH "EYLEDİ" REDIF FOR ONTOLOGICAL SEARC

ABSTRACT

The analysis methods plays an important role in finding out the art value of literature texts. Within this context, applying different analysis methods to literature texts indicate the literary value of texts.

In this study firstly, an information is provided on ontological aesthetic which evaluates the existence as ontic and ontological analysis method that examines a text on the basis of existence's layers.

Finally, ontological analysis method has been applied to one of Dehhani's poems and its layers such (a.s.) utterance, meaning, object and fate.

In conclusion, if various analysis methods are applied to the literature texts, it is seen that in general the art value and the level of the poems can be

* Erzincan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
mdursunerdem@hotmail.com Bu makaleyi yazarken ve tabloları çizerken büyük yardımlarını gördüğüm hocam Yavuz BAYRAM'a çok teşekkür ederim.

evaluated and in private this poem has aesthetic value from the aspect of form and content.

Key Words: Structural Analysis, Folk literature, Ontological Aesthetic, Ontological Analysis Method, Dehhani, Gazel.

Yirminci yüzyılın başlarına kadar edebiyat incelemelerinde klasik inceleme olarak adlandırılabilir bakış açısı hâkimdi. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren Saussure'ün sistemli olarak ortaya koyduğu dilbilim (linguistics) akımıyla birlikte birçok sahada olduğu gibi dil ve edebiyat alanında da eşzamanlı bakış açıları, inceleme teknikleri ortaya çıktı (bk. Saussure 1985). Metindilbilim, edimbilim, göstergebilim, yapısalcılık, anlatı bilimi gibi inceleme yöntemleri sadece metni inceleme objesi olarak kabul edip eşzamanlı olarak incelemeye başladılar. Bunun yanında dilbilim yöntemleri geliştikçe bundan klasik incelemeler de etkilenecek, araştırmalarında bu yeni yöntemlerden faydalanmaya başladılar.

Her ne kadar ontolojik inceleme metodu kökünü geçmişten alan bir inceleme yapısına sahipse de içinde yeni metotları çok rahat eritebilen ve anlatı metinlerine bu bakımdan yaklaşabilen bir bakış açısına sahiptir. Kendince kurduğu ana birimler içinde adeta bütün yöntemlerden faydalanabilecek bir niteliktedir. anlambilim, edimbilim, yapısalcılık, göstergebilim, hermeneütik, anlatı bilimi gibi son zamanlarda kullanılan inceleme tekniklerini içinde eritebilmekte ve onların verilerinden faydalanabilmektedir.

Bu yazıda Dehhâni'nin "eyledi" redifli gazeli yapısalcılıktan da faydalanılarak ontolojik olarak incelenecektir. Bir gazelin bu inceleme için seçilmesinin sebebi, ontik tabakaları kusursuz olarak yansıtmışından ileri gelir.

Ontolojik inceleme metoduna göre sanat eseri karşısındaki okur-öznenin (suje), estetik tavır ve estetikçi tavır olmak üzere iki durumundan bahsedilir. Öznenin sanat eseri karşısında aldığı tavır estetik tavidir. Estetikçi tavır ise, eserin ontik açıdan anlam tabakalarını ve bu tabakalar arasındaki münasebeti inceleyip, sanat eserini neyin mükemmel kıldığını sorgulayan tavidir. "Alexander G. Baumgarten (1714-1762) tarafından *Aesthetica adlı eseriyile temelleri atılan estetik bilimi'nin, zaman içinde anlam sınırlarının genişlediği söylenebilir. Buna estetiğin esasını oluşturan güzellik'in yanına yüce, çekici-soylu, çirkin ve sezgi gibi kavramların ilave edilmesi, bunların da estetik kategori/ler arasında sayılması sebep olmuştur. Bu durum, estetik olay ve estetik değer'in tarifinde de birtakım farklı görüşlerin ileri sürülmesine yol açmıştır.*" (Köktürk 2003)

Sanat eserindeki estetiği neyin belirlediği noktasında estetikçiler arasında çok tartışmalar meydana gelmiştir. Bazı estetikçiler sanat eserindeki estetiğin kaynağını sujede (özne-okur) ararken, kimi estetikçiler bunu objede yani eserin kendisinde aramışlardır. Bu anlamda estetikçiler subjektivist ve objektivist olarak ikiye ayrılmaktadır. Modern ontolojik inceleme bu iki yaklaşımın ortasını bulmaya çalışan bir inceleme tekniğidir. "*Ontolojik estetik, objeksiyon/nesneleştirme ve objektivasyon /nesneselleştirme adı verilen iki kavram etrafında şekillenir*" (Köktürk 2003). Subjektivistlere göre sanat

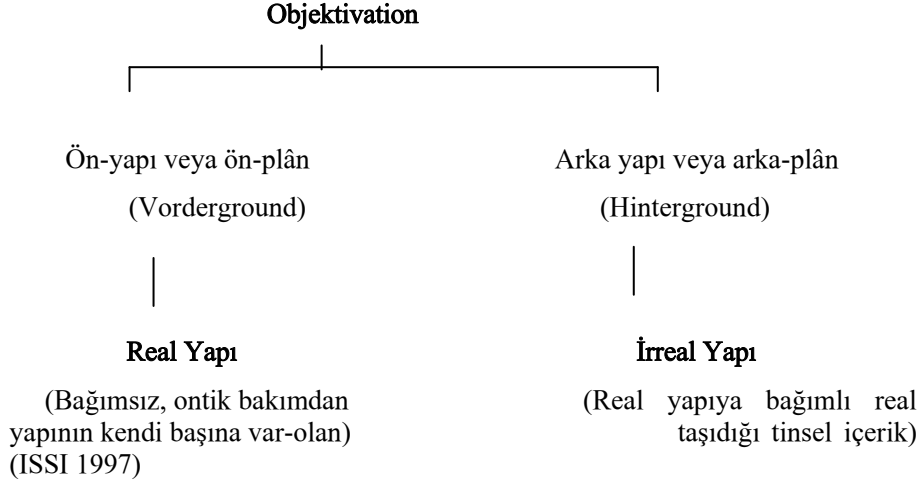
eserinde içeriğini ve dış yapısını okurun birikimi belirlemektedir. Sanat eseri ne kadar mükemmel olursa olsun sonuçta bu mükemmelliği okurun birikimiyle sınırlı kalacaktır. Bu sebeple subjektivistler sanat estetiğinin merkezine okuru koymuşlardır. Objektivistler ise okurdan daha önemli olarak sanat eserinin içeriğini ön plana almışlar, eserin mükemmelliğinin estetiği belirleyici konumda olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlara göre sanat eseri herkesin birikimi oranında faydalanabileceği bir üst kurmacadır. Aslında burada edebî eserin niteliği çok önemlidir. Nitekim *edebî sözün-değer biçici ve okuru inandırmaya yönelik olma karakteri, kendini en açık edebiyat eleştirisinin retorik geleneğinde en iyi bildiği alanda, yani başta ‘şirin kraliçesi’ eğretileme olmak üzere, mecaza dayalı ‘söz sanatlarında’ belli eder* (Moretti 2005:13). Bu arada sanat eserinin kişisel birikim sonucu oluşan göstergesel değerinden başka toplumsal göstergeleri de vardır. Toplumdaki kodlanmış ideolojik tutumların sanat eserine bakış açısında önemli bir yeri vardır (Ayrıca bk. Gottdiener 2005).

Modern ontoloji felsefesinde “var-olan” kavramı ön plana çıkar. Var-olan; heterojen (ayrışık) bir yapıya, inorganik, organik, ruhî, tinsel olmak üzere dört farklı fakat birbiriyle ilgili tabakalara ve her bir tabaka da belli vasıflara sahiptir. Var-olan’ın en temel özelliği onun bir bilgi objesi oluşudur. Bilgi aktarı (eylemi) ile bilinebildiği için burada söz konusu olan şey objeksiyondur. Diğer ifadeyle “objeleştirme”dir. Ancak objeksiyon esnasında objede bir değişiklik meydana gelmez (bk. Tunalı, 1984:58). *Gösterenin öz niteliği, gösterileninkiyle hemen hemen aynı türden gözlemlere yol açar* (Barthes1996:46)

Objektivasyon ise, var olmayanın ortaya konulması olarak tanımlanabilir. Bu safhada canlı tin, objeksiyondaki gibi alıcı konumunda değil, vücuda getirici durumundadır. Şahsî veya ortak tin’in nesneleştirmede esas alınan nesnelere vasıtasıyla objektifleşmesi, ontolojik varlık düzeninde “objektifleşmiş tinsel varlık alanı”nı meydana getirir. Bu alan, arka-yapı (arka-plan) adı verilen ve heterojen (ayrışık) bir yapı arz eden sanat eserindeki irreal varlık alanıdır. Ancak bu arka-yapı, ön-yapı adı verilen reel alana bağlıdır, ondan bağımsız değildir. Mesela, nesne olarak taş, *t.a.ş.* harflerinin yan yana gelmesi değildir. Biz bu üç sese o anlamı yüklediğimiz için taş nesnesi zihnimizde canlanır. Burada sesler reel, kelimeler ve onlardan oluşan anlamlı birlikler irreal alana aittir (Tunalı, 1984:61-62). Bu durum dilbilim ve göstergebilimde gösteren (*t.a.ş.*), gösterilen (varlık olarak taş), gösterge (her ikisinin zihnimizde yaptığı çağrışım, irreal düşünce) olarak da adlandırılır. Burada *dilin, bildirişim ve anlatım işlevleriyle iç içe olduğundan incelenmesi güç bir güzelduyu işlevinden de söz edilebilir* (Martinet 1998:17).

“Sanat bir *yeniden inşa*, bir terkip anlamında yaratma faaliyeti olduğuna göre şüphesiz sanatçı, aynıyla kullanan değil, var olan malzemeyi yepyeni bir formla arz eden, onu işleyerek değişimlere uğratan kişidir. İşte biz sanatçının kullandığı malzemedeki bu tasarruf ve değiştirme eylemine *objektivasyon* diyoruz”. (Tökel, 2000:35)

Objektivasyon'un on-tik yapısını şöyle şemalandırmak mümkün-dür:



Objektivasyonda her nesnenin görünen ve somut bir tarafı olduğu gibi bir arka yapısı ve bu yapı içerisinde soyutlanmış içerik karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserinde bu ön yapı ve arka yapı veya reel ve irreal yapı birbirine girişik vaziyettedir. Eleştirmen sanat eserini bir obje gibi değerlendirip sadece ondan yola çıkarak, sanat eserinin ön yapısında ve arka yapısında olan veya olabilecek somutlamalara ve soyutlamalara ulaşmalıdır. Ontolojik metot aslında bu iki zıtlığın içerisinde oluşan ve bu zıtlıklarla birlikte uyuma girmeyi başarabilen sanat eserlerinin yapısını ortaya koymaya çalışır.

Güzelle çirkin ayırt edebilme yeteneğine *estetik beğeni* denilmektedir (Uslucan 2001). İnsan sanat eseriyle karşılaştığında hayat boyu kazandığı tecrübeler sonucu kendisinde bir estetik beğeni oluşur. Okurun sanat eseri karşısında aldığı durumun yaşam-deneyimleriyle birebir ilgisi vardır. Estetik inceleme tekniğini sistemleştiren ilk insanlar arasında Ingarden gelmektedir (bk. Tunalı 1984). Ontolojik inceleme metodu olarak isimlendirilen bu teknik, sanat eserinin anlam katmanlarını ortaya koyar. Roman Ingarden, anlam katmanlarını şöyle sınıflandırır:

1. Her tabaka için karakteristik olan materyal vardır. Bu materyallerden her tabakanın özelliği ortaya çıkar.

2. Her tabaka, hem öbür tabakalar hem de eserin bütün yapısı bakımından oynadığı rol yönünden birbirlerinden ayrılır (bk. Tunalı 1984:103).

Ontolojistler sanat eserini çeşitli tabakalar içerisinde incelerler. Aslında Ontolojik inceleme metodu bu bakımdan *tümevarım* metodunu kullanmaktadır. En küçük parçalardan en büyük parçalara değin sanat eserini oluşturan tabakalar kendi içerisinde ve öbür tabakalara kattığı değer yönüyle ele alınır. Bu aşamada her tabakada sanatçının farklı malzemeler kullandığı çok rahat göze çarpmaktadır. Ontolojist bu malzemeyi ortaya koyar ve bu

malzemenin sanat eserindeki rolünü belirlemeye çalışır. Bu aşamada sanat eserindeki parçaların hem malzeme hem de sanat eseri içerisindeki vazifeleri bakımından birbirinden oldukça farklılaştığı göze çarpar ve eserin aslında birbirinden çok farklı ama birbirinden bağımsız olmayan yapıların birleşkesinden oluştuğu ortaya çıkar. Edebî eserlerdeki mükemmellik ancak bu birleşke tabakalarının iyi kurgulanıp kurgulanmamasına bağlıdır.

Edebî eserler anlam olarak da farklı anlam katmanlarından teşekkül ederler. Ontolojistler bu anlam katmanlarının her ne kadar bir bütün gibi görünse de aslında farklı anlam katmanlarının oluşturduğu bir bütünlük olduğunu dile getirirler. Bu katmanlar, hem organik bir bağla birbirine bağlanıp bütünü oluştururken, ayrıca kendilerine özgü materyalleri vardır. Roman Ingarden bir edebiyat eserinde yer alan tabakaları şu şekilde sıralamaktadır:

1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları,
2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası,
3. Farklı şematik görüşler tabakası,
4. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan, ve olaylar) ve onların alın yazılarının (kader) tabakası (Tunalı 1984:104).

Bununla birlikte Roman Ingarden ve Nicolai Hartman'ın varlık tabakaları teorilerini esas alan Tunalı, *Ontolojik Analiz Metodu* adını verdiği yeni bir inceleme tekniği ortaya koyar ve incelemeyi temel olarak dört varlık tabakasında şekillendirir.

1. Şiirde ses tabakası .
2. Ses tabakasından hemen sonra gelen anlam tabakası. Bu tabaka heterojen bir tabakadır. Kelimelerin tek tek birleşerek meydana getirdiği anlam, semantik anlamdaki bir anlamdır.
3. Bu tabaka *karakter* veya *ruhî özellik* adını alır. Bu tabakada söz konusu olan, kişilerin davranışları veya eylemleri değil, onun arka planında bulunan ruhî tavır ve karakterleridir. Büyük edebî eserlerde bu ruhî tahlillere büyük önem verilir.
4. Bu son tabaka alinyazısı, diğer bir deyişle kader tabakasıdır. Bununla insanın evrensel problemleri olan, mesela *ölüm* gibi, bir tema anlaşılır. Alinyazısını tek bir kahraman determinasyonu olmaktan çıkarmak ve onu bütün insanlığa yaymak gerekir. (Bk. Uslucan 2001-Tunalı 1984)

Ses tabakasının, anlam tabakasını taşıyan bir alan olduğu fikri genel kabul görmeye birlikte eksik bir görüş olduğu, kelimelerdeki ses değerinin anlamı belirgin hale getirdiği ve güçlendirdiği (İnce, 1992:67), her dilin ses yapısının ve bu yapının anlam'a katkısının kendine mahsus olduğu ve bu yönüyle bir dilin diğerinden ayrıldığı (Kortantamer, 1993:277-279), iyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ olduğu (Wellek- Warren, 1983:230) da birçok araştırmacı tarafından ifade edilmektedir

(Köktürk 2003). Başta şiir türü olmak üzere seslerin ahenginin anlam katmanlarının oluşmasında çok önemli rol oynadığı görülmektedir. Özellikle şiir türünde redif ve kafiyenin sadece ses yinelemesi olayı olmadığı, bu ses yinelemesiyle birlikte birçok gösterenin okuyucunun zihninde oluşturulduğu görülmektedir (bk. Aksan 2005:188). Nitekim Hartmann, şiirin reel tabasını oluşturan ve "ön yapı"yı temsil eden birinci katmanın "ses katmanı" olduğunu ileri sürer ve bu ön yapıdaki kelimeleri, vezin ve kafiyeyi bu yapı içerisinde değerlendirir.

Tunalı, ontolojinin kurucularından Ingarden ve Hartmann'ın bu konudaki tavırlarını ortaya koyarken bunların arasındaki görüş ayrılıklarını dile getirdikten sonra kendi görüşlerini ve bu konudaki birikimlerini ortaya koymayı ihmal etmez. Tunalı, Ingarden'in, kelime tabakasını daha alt katmanlara ayırarak onu ses tabakası ve anlam tabakası olarak ikiye ayırmasını yerinde bir tavır olarak görür. "Görme (perspektif, görüngü)"yi bir temel kategori değil de tabaka olarak görmesi ve hangi varlık alanına girdiğini belirtmemesi açısından da tenkit eder. (Tunalı, 1984:126, 132).

Tunalı, Ingarden ve Hartmann'ın görüşlerinden hareketle sanat eserlerini ve onların ontik yapılarını başarıyla gün ışığına çıkaracak bir metodolojik sistem teklif eder. Ona göre ilk tabaka metnin reel yapısı denebilecek olan "*ses tabakası*"dır. Ses tabakasının üzerinde heterojen (ayrışık) bir "anlam sferi (alanı)" (irreel yapı) vardır. Bu sfer'in içindeki ilk tabaka, semantik varlık tabakasıdır. Yani metnin kendisidir. Bu tabakada tek tek kelimelerin ve ayrıca kelimelerden oluşan cümlelerin anlamları analiz edilebilir. Anlam sfer'inde yer alan tabakalardan diğeri "*nesne veya obje*" tabakasıdır. Bu tabakada gerçekliğinden soyutlanmış irreel bütün obje ve nesnelere vasıtasıyla arka planın keşfedilmesi söz konusudur. İrreel (intentional) sfer'in bir başka tabakası "ruhî tabaka"dır. Burada önemli olan kişilerin davranış ve eylemi değil de, onun arka planında bulunan ruhî tavır ve karakterlerdir. (Bu tabaka daha çok roman, hikaye ve tiyatro eserleri içindir. Nesne tabakasına dahil edilebilir.) Son tabaka *kader tabakası*'dir. Bundan -mesela ölüm gibi- insanî bir alınyazısı anlaşılmalıdır. Böyle bir temelde, N. Hartmann'ın *insanlık idesi tabakası* ifadesini bulmuş olur. (Köktürk 2003, Tunalı, 1984:133-134)

Buraya kadar anlatılanlardan ontolojik analiz metodunun dört ana temel üzerine oturduğunu görmekteyiz: 1. Ses tabakası, 2. Anlam tabakası, 3. Nesne tabakası, 4. Kader (alınyazısı) tabakası.

Bu dört temel katmanın, şiir söz konusu olduğunda dilbilimcilerin şiirin yapısal oluşumunda ileri sürdükleri dört basamakla örtüşür. Buna göre **yüzey yapı**, ses tabakası; **derin yapı**, anlam tabakası; **derin tasarım**, nesne tabakası; **izlek** de kader tabakasına tekabül eder. (İnce, 1992:27)

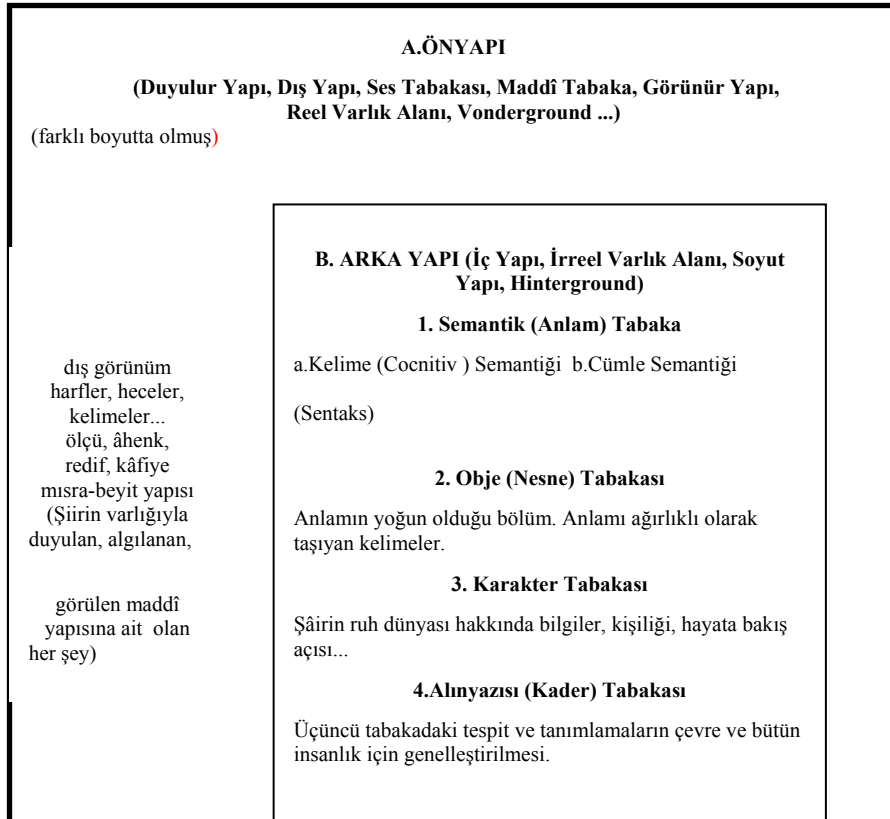
Özellikle şiir incelemelerinde *belirsizlik* olgusu hâkimdir. Anlamın belirsizliği birçok noktada lehte ve aleyhte önümüze çıkmaktadır. Özellikle çok uzun bir zaman ve mekana yayılan Divan şiirinde bu belirsizlik en karmaşık noktalara kadar varmaktadır. İmgelerin veya gösterenlerin neyi ifade ettiği çoğu zaman tartışma konusu olmuştur. Bu sebeple divan şiirinin temelinde bulunan

tasavvufi veya sofistlik yaklaşımı iyi bilmek gerekir. Ancak bu sofistizm, Osmanlı edebiyatında diğer edebiyatlarda olduğu gibi değildir. Gösterge değerleri ve anlam çerçeveleri farklı araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Bu durum bir tenkitçinin hem lehine hem aleyhine olmaktadır. Belirsizliğin verdiği farklılık belki aleyhte gibi görünse de aslında araştırmacı yorumlama serbestisine sahip olmaktadır. Dolayısıyla bir sevgili imgesi bazen şairin bir kadına arzularını temsil ediyor zannedilirken, arka planına doğru geçildiğinde bir anda aynı şairin ilahi aşkın denizinde diplere daldığı ve şaire ulaşamayacağı fark edilir. Ayrıca şiir türünün temelinde yer alan belirsizliğin yanında Divan edebiyatını oluşturan kültüre uzaklık da o zamanın şiirlerini anlamamızı daha da güçleştirmektedir.

Metnin belirlenmemişlikleri bizi onları yok edip yerlerine istikrarlı bir anlam koymaya kışkırtır (Eagleton 2003:109). Ontolojik metotta da inceleme yapılırken aslında bu belirsizlikler belirlenmeye ve istikrarlı bir anlam katmanları oluşturulmaya çalışılır. Divan şiirinin bu açıdan ses, şekil, söz dizimi ve anlam gibi dil öğelerini kendisine özgü yapıyla kullandığını ve her birine bir işlev yüklediği görülmektedir (bk. Andrews 2006). Belirsizliklerin ne kadar somutlaştırıldığı tartışılabilir ancak ontolojik metodun dört tabakalı incelemesi divan şiiri için şaşılacak bir uyum göstermektedir. Hatta bu metoda birçok yeni şiir örneklerinden daha iyi uyum sağladığı anlaşılmaktadır.

Ontolojik inceleme metodunu bir şema halinde özetlemek gerekirse şöyle bir şema ortaya konulabilir:

Tablo 1: Şiirin İç ve Dış Yapısı



Bu yazıda ontolojik inceleme esas alınarak Dehhani'nin "eyledi" redifli gazeli incelenecektir. İlk olarak beyitleri oluşturan yapısal ilişkiler ortaya konulacak, bununla birlikte ses, anlam, karakter, alinyazısı tabakaları belirlenecektir.

Gazel (Hoca Dehhânî)

Bir kadehle bizi sâkî gamdan âzâd eyledi
Şâd olsun gönli anîñ gönlümi şâd eyledi

Bendeyidi bunca yıllar kaddine serv-i revân
Toğrulukla kulluk itdigiçün âzâd eyledi

Husrev-i hûbân iden sen dilber-i şîrîn-lebi
Bî-sütûn-ı aşk içinde beni Ferhâd eyledi

Od ile korkutma vâiz bizi kim la'l-i nigâr
Cânımız bizüm oda yanmağa mu'tâd eyledi

Nass getürdi hüsnünün da'vâsın isbât itmege
Ol ki yârin kaşını nûn u gözin sad eyledi

Aldayup aldı Dehhânî yok behâya cânımı
Sorana bir bûseye aldum deyü âd eyledi

İsterisen mülk-i hüsn âbâd ola dâd eyle kim
Pâdşâhlar dâd ile mülküni âbâd eyledi

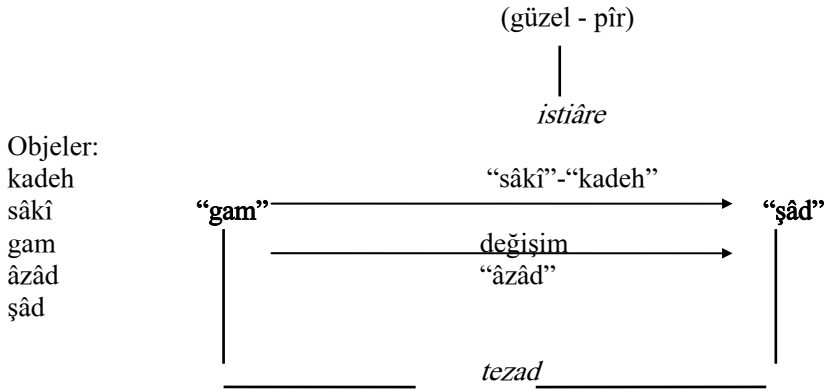
1. Beyit

Bir kadehle bizi sâkî gamdan âzâd eyledi
Şâd olsun gönli anıñ gönlümi şâd eyledi

*"Sâkî, bir kadehle bizi gamdan kurtardı.
Gönlümü mutlu ettiği (için) onun (da)
gönlü mutlu olsun."*

kadeh : Kadeh klasik şiirde lâleye, sevgilinin dudağına ve yanağına benzetilmiştir.
sâkî : İçecek ikrâm eden. Bâde sunan güzel ya da pîr.
şâd : Mutlu.

- Beyit bir duâ beyti. Şair kendini mutlu eden güzelin de Allah tarafından mutlu edilmesi için dua ediyor.
- İçkiyle sarhoş olan nasıl dertlerinden yalancı bir rahatlık buluyorsa şair de (âşik) sevgilinin kadehe benzeyen dudağının etkisiyle mutlu oluyor.
- Sâkî: Şeyh, pîr, mürşit. Burada şeyhinden edep, âdâb alan mürit ve bu aldığı edep karşısındaki mutluluğu anlatılmaktadır. İkinci anlam olarak şairi bir kadehle üzüntüden kurtaran güzel'den bahsedilmektedir. Üçüncü bir açıdan incelersek; burada kadehi sevgilinin dudağına benzetebiliriz. Benzetme nedeni (vech-i şebih), kadehin içindeki şarabın rengidir. Kadehin içindeki şarabın rengiyle güzelin dudağı arasında münasebet kurulmuştur.



Karakter Tabakası : Beyitte gerçek ya da mecazi anlamda bir sâkînin sunduğu içki (bâde - iksir) ile mutlu olmuş bir insan psikolojisi var.

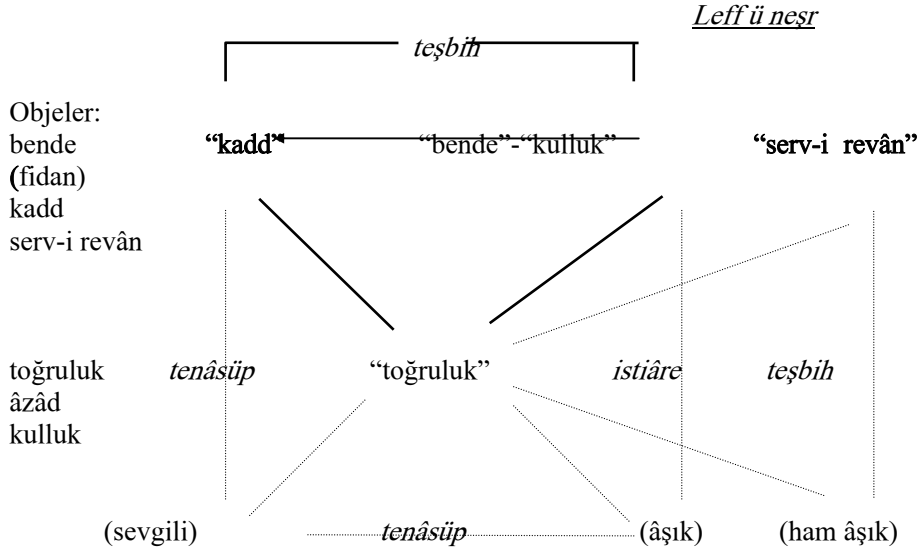
Alinyazısı Tabakası : Genelde kendisine iyilik yapılan insanlar bundan mutluluk duyarlar ve muhataplarına teşekkür eder, iyi niyet dileklerinde bulunurlar.

2. Beyit

Bendeyidi bunca yıllar kaddine serv-i revân *“Salınan servi, bunca yıl (onun - sevgilinin) boyuna kul köle idi. Doğrulukla kulluk ettiği için (sevgili onu) âzâd etti.”*

Toğrulukla kulluk itdigiün âzâd eyledi

bende : Bağ, kul, köle.
 kadd : Boy.
 serv-i revân : Yürüyen (salınan) servi. (Mec.) Sevgilinin boyu.
 âzâd : Hür, özgür.



- Genelde sevgilinin boyu “serv-i revân”a benzetilirken burada serv-i revân sevgilinin boyuna oranla daha zayıf özelliklere sahip gösterilmiştir. Nitekim önceleri bir fidan olan servi sevgilinin boyuna sadakatinden (benzerliğinden) ötürü âzâd olmuş ve fidanlıktan kurtularak salınan bir servi olmuştur (hüsn-i talil). Fidanın âzâd olması ile bir kız çocuğunun ergenliğe ulaşmasını hayalimizde canlandırabileceğimiz gibi ham bir âşığın, yolun başındaki bir müridin kemâle ermesini de düşünebiliriz.

- Bu beyitten çıkan birinci anlam: Mürşidine uzun yıllar boyunca bağlı kalan

bir mürit şeyhine sadakatle hizmet eder. Onun yanında yetişir, pişer ve olgunlaşır. İnsan-ı kâmil olur. Sonunda şeyhi ona icazet verir, âzat eder.

- İkinci anlam: Burada salman servi sevgili, kulluk eden de âşıktır. Âşık yıllar boyunca sevgilisine sadık kalır. Bir gün sevgili bu sadakatine karşı âşığına karşılık veriyor ya da bağılılığından ötürü âzât ediyor. Beşeri aşkta yol alan âşık ilahî aşka geçiş yapıyor.

3. Beyit

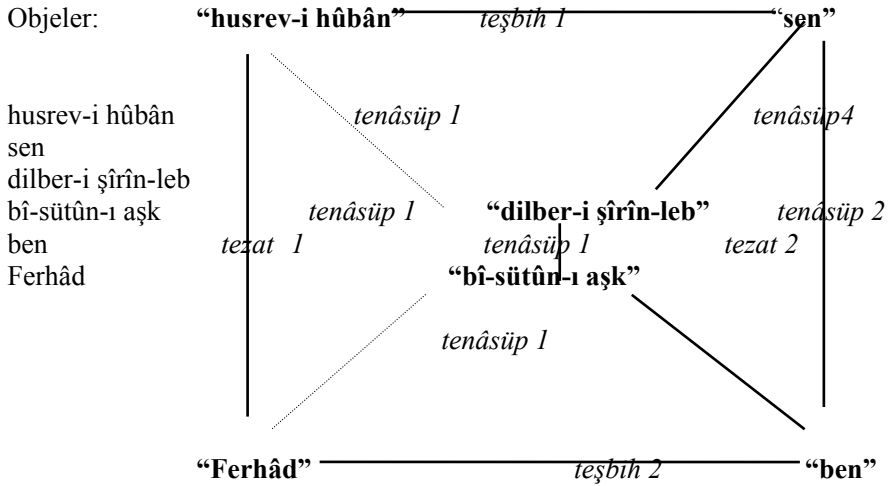
Husrev-i hûbân iden sen dilber-i şîrîn-lebi *"Sen şirin dudaklı dilberi güzellerin şâhı eden (kudret), beni (de) aşkın sarp kayalıkları içinde Ferhâd eyledi."*

Bî-sütûn-ı aşk içinde beni Ferhâd eyledi

Husrev : Ünlü aşk kahramanı.
husrev : Padişah, şâh.
hûbân : Güzeller.
dilber-i şîrîn-leb: Şirin dudaklı güzel.

Bî-sütûn : Ferhâd'ın deldiği dağ.
Sarp kayalıklar.
Ferhâd : Şîrîn'in ünlü âşığı.

leff ü neşr (kader)



- Beytin en göz alıcı yönü kaderci yaklaşımdır. Şair sevdiğine ve kendisine biçilen rolün aynı kudret elinden çıktığının bilincindedir. Allah böyle münasip görmüştür. Yapacak bir şey olmadığı gibi şâirin bundan şikayeti de hemen hemen yoktur.

- Bu beyit bize Bâkî'nin;

Gül gülse dâim ağlasa bülbül aceb değil
Zîrâ kimine ağla demişler kimine gül ve;

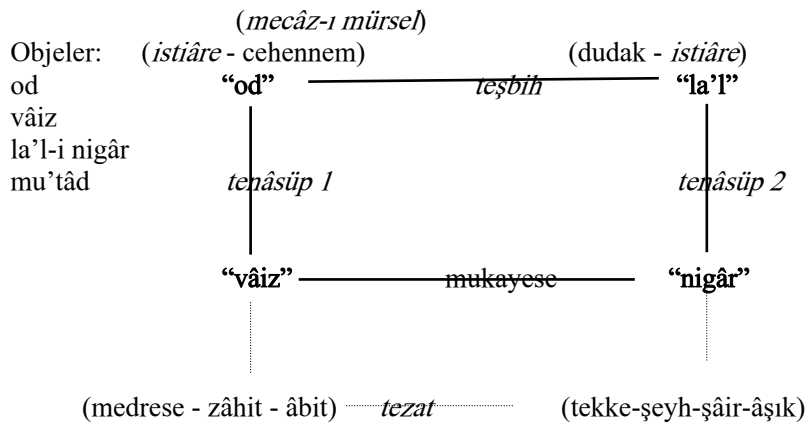
Yazmış debîr-i hikmet ezel safha-i güle
Bülbül demâdem ağlaya her bâr gül güle beyitini hatırlatıyor.

4. Beyit

**Od ile korkutma vâiz bizi kim
la'l-i nigâr** *“(Ey) vâiz, bizi ateşle korkutma.
Çünkü güzelin dudağı, bizim
cânımızı ateşe yanmaya (çoktan)
alıştırdı.”*

**Cânımız bizüm oda yanmağa
mu'tâd eyledi**

od : Ateş. Cehennem ateşi.
la'l : Kırmızı renkli ve kıymetli bir taş. (Mec.) Güzelin dudağı.
nigâr : Güzel.
mu'tâd : Alışkın



• Sevgilinin dudağı ya da dudağından çıkan sözler ateş kadar yakıcı ve ızdırap vericidir. Dolayısıyla âşık güzelin dudağı sayesinde ateşe karşı bir tür bağıklık kazanmıştır.

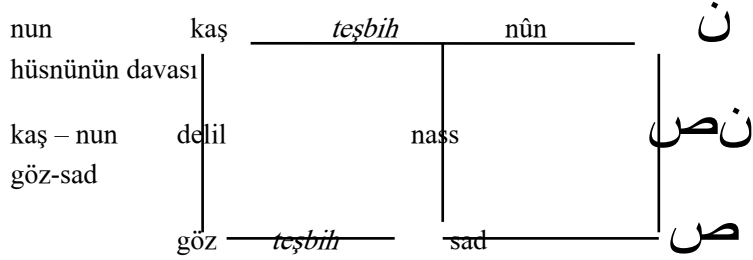
• Medrese - tekke mücadelesi bu beyitte şâir (âşık) - vâiz çatışması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Şâir, bir yandan sevgiliden çektiklerine göndermede bulunurken bir yandan da insanların cehennemle korkutulmasının yanlışlığına işaret etmiş olmaktadır.

5. Beyit

Nas getürdi hüsnünün da'vâsın
isbât itmege

Ol ki yârin kaşını nûn u gözin sâd
eyledi

*"Yârin kaşını nun, gözünü sad
eyleyen (kudret), (böylece onun)
güzellik davasını ispat etmek için
delil getirdi."*



• Tablo yatay olarak okunduğunda "teşbih"; dikey okunduğunda ise "tenâsüp" sanatıyla karşılaşılacaktır.

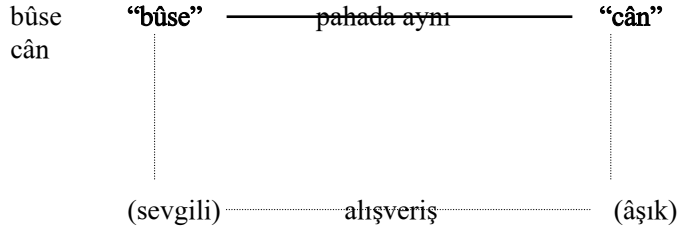
6. Beyit

Aldayup aldı Dehhânî yok behâya
cânımı

Sorana bir bûseye aldum deyü âd
eyledi

*(Sengili) aldatıp Dehhânî'in canını
çok az fiyat karşılığında satın aldı,
sonra da bir öpücüğe aldım aldım
diye ad çıkardı.*

behâ : Paha, değer, fiyat.
 âd eylemek : Söylemek.
 Dehhânî : 1. Şâirin mahlası. 2. dehân - î

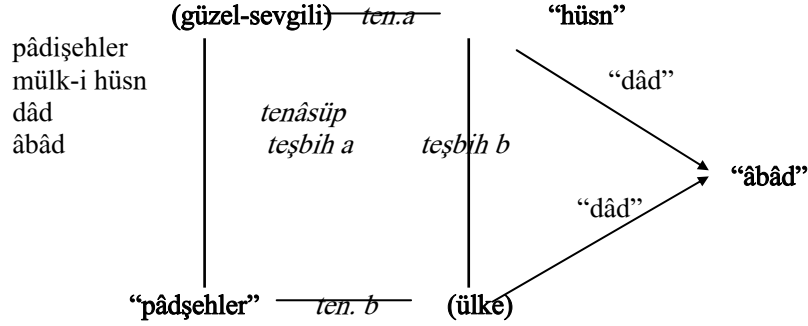


- Gerçekte âşığın sevgili karşısında bir değer ifade etmesi düşünülemez. Beyitte ise âşığın cânına karşılık sevgilinin “bûse”si denk tutulmuştur. Daha doğrusu sevgili soranlara âşığın cânını bir bûse karşılığı aldığını söylemektedir.
- “Dehhânî” hem şâirin mahlası hem de ağza âit anlamlarına gelebilmektedir. Ayrıca “yok behâya” ifadesiyle hem yok pahaya, çok ucuza anlamı kastedilmektedir hem de sevgilinin ağzının küçüklüğüne işaret edilmektedir.

7. Beyit

İsterisen mülk-i hüsn âbâd ola *“Güzellik ülksienin âbâd olmasını*
dâd eyle kim *istiyorsan âdil ol. Çünkü (tüm)*
Pâdşâhlar dâd ile mülkünü âbâd *padişahlar ülkelerini adaletle âbâd*
eyledi *ettiler.”*

mülk-i hüsn : Güzellik ülkesi.
 âbâd : Mamur, zengin.
 dâd : Adalet.



- Şâir, adaletleriyle ülkelerini yüceltmış hükümdarları örnek göstererek sevgilinin de güzellik ülkesini âbâd etmesi için aynı yolu tavsiye ediyor. Burada "sevgili" için yapılan bu uyarıyı kelimesini, "padişah, herhangi bir devlet adamı, tüccar, öğretmen, aile reisi... hâsılı elinde başkalarına karşı kullandığı belirli bir güç bulunan herkese yaymak gerekir. Çünkü bu tür **geçişler**, şiirin anlam zenginliğini ortaya çıkarır.

Yukarıda yapısal olarak incelemeye tabi tutulan gazelin ontik tabakalarını dört aşamada inceleyebiliriz. Birinci tabaka olan ses tabakası şiirin ilk ve temel tabakasını oluşturur. Şiirde sesin yüklendiği görev çok önemlidir. Nitekim *fonolojide önemli olan fonemin gerçekleşmesi değil, ona verilen görevsel (fonctionel) kimliktir* (Vendryes 2001:23). Nitekim şiiri düz yazıdan ayıran en önemli özelliklerinden birisi de ahenktir. Dolayısıyla dilde kullanılan hiçbir birim görevsiz olamayacağı gibi seslerin meydana getirdiği ahengin de anlam üzerinde işlevleri vardır. Dolayısıyla sık sık tekrarlanan sesler, zengin kafiye ve redifle şiirde çok güçlü bir ahenk meydana getirilmiştir. Son yıllarda yapılan araştırmalarda kafiyenin ve redifin anlam üzerinde sınırlayıcı rollerinin olduğu ortaya çıkarılmıştır. Şiirde aruz vezni kullanılmış ve takti'li okunduğu takdirde dile getirilen duyguların daha pekiştirmeli olarak vurgulandığı görülür.

R. Klopfer uyak, ses yinelemeleri, ses oyunları, vurgu ve yinelemelerin bölünmeleriyle birlikte anlam olaylarına da değinerek bütün bunların günlük dilin ve aynı biçimde edebiyatın, onun şiir adı verilen alanının özellikleri olduğunu belirtmektedir.(Aksan 2005:188) Dehhânî'nin şiirinde de iki ana müzikal unsur karşımıza çıkar. Biri aruz vezninden kaynaklanan, diğeri kafiye ve rediften kaynaklanan ritim unsurlarıdır. Şiirde zengin kafiyenin "eyledi" redifiyle birlikte kullanıldığını görmekteyiz. Bu durum şiirdeki müzikaliteyi aruz vezniyle beraber zirveye ulaştırmıştır. Ancak bu öğelerin aslında sadece bir müzikalite için kullanılsa da sonuç itibarıyla bununla da kalmadığı ortaya çıkmaktadır. Nitekim aruz vezni başlı başına bir sınırlayıcı öğe olarak karşımıza çıkar. Yani şair istediği kelimeyi kullanamaz. Ancak vezne

uyan ve bununla birlikte anlam bütünlüğünü sağlayacak kelimeleri bulmak zorundadır. Vezni tutturup müzikaliteyi sağlarken kelimeler arasındaki anlam bütünlüğünü sağlamak ve ifade kudretini en yüksek seviyeye çıkarmak zorundadır. Bu açıdan vezin bir anlam sınırlayıcı ve şairin hareket alanını kısıtlayıcı bir unsur olarak ortaya çıkar.

Şiirin ses tabakasında bir başka sınırlayıcı olarak da zengin kafiye ve redif vardır. Kafiye ve redif ne kadar kuvvetli ise sınırlayıcı özelliği o kadar fazadır. Yarım kafiye sadece bir sesin yinelenmesi zorunluymken tam kafiye ve zengin kafiye de bu sayı artmaktadır. Doğal olarak elde kalan kelime sayısı gittikçe azalmaktadır. Ayrıca redifte bulunan “eyle-” fiiline uygun bir anlam ifadesi de sağlamakla karşı karşıya kalan şair, elindeki az malzemeyle yetinmek zorundadır. Dolayısıyla vezni tutturup zengin kafiye ve redif kullanan Dehhânî şiirinde çok yüksek bir müzikalite yakalamakla birlikte kendisini de oldukça sınırlamış bulunmaktadır. Dolayısıyla şiirde ses tabakasında yüksek ritim ve ahengin yanında bu müzikalite unsurlarını sağlayanların ayrıca anlam olarak sınırlayıcı olduğunu da görmekteyiz.

Kelimelerin anlam sınırlarını zorladığı en önemli kullanım alanları başında şiir gelmektedir. Yapısal incelemedeki şemalarda da açıkça görüldüğü üzere kelimeler temel anlamları dışında tenasüp, teşbih, istiare gibi anlam olaylarından yararlanılarak çok farklı anlamsal örgüler içinde kullanıldığı tespit edilmektedir. Bu anlam olaylarında kelimenin temel anlamından kaynaklanan anlamsal ilginin büyük rolü olduğu gibi kullanıldığı gramatikal yapı ve öbür kelimelerle anlamsal ilgileri, bu ilgileri belirleyen en önemli unsurlardır. Gazelin ilk beytindeki anlam ilgileri şu şekilde izah edilmiştir: “.Sâkî: Şeyh, pîr, mürşit.” Burada şeyhinden edep, âdâb alan mürit ve bu aldığı edep karşısındaki mutluluğu anlatılmaktadır. İkinci anlam olarak şairi bir kadehle üzüntüden kurtaran güzel’den bahsedilmektedir. Üçüncü bir açıdan incelersek; burada kadehi sevgilinin dudağına benzetebiliriz. Benzetme nedeni (vech-i şebih), kadehin içindeki şarabın rengidir. Kadehin içindeki şarabın rengiyle güzelin dudağı arasında münasebet kurulmuştur.” Öbür beyitlerin kelimelerinin anlam çerçevelerine bakıldığında gerek gösterilen şemalarla ve gerek açıklamalarla ne gibi semantik roller üstlendikleri açıkça görülmektedir.

Metindeki obje tabakasını oluşturan unsurlar nelerdir? Bunların başında saki, şarap, kadd, serv-i revan, bende, nun, sad, büse gibi yapısal inceleme yapılan bölümde de ayrıntılı olarak incelenen kelimeler şiirin obje tabakasını oluşturur. Objeye tabasında kelimelerin reel anlamlarından irreal yani soyut anlamlar ortaya konulabilmesi için kelimelerin ilişkilerinden, zıtlıklarından, benzerliklerinden ve bu zıtlıklar ve ilgilerle oluşan bütünlüğün meydana getirebileceği anlam bütünlüğünden faydalanılmıştır. Zıt gibi görünen ilgiler aslında okuyucuyu başka imgelere götürmektedir. Derrida (2002:19)’nın eksilti ya da seçilmiş olmak, yürek ya da kirpi olarak tanımladığı şiir türüne genel anlamda bakıldığında obje tabaksı imgesel kelimelerden oluşturulmaktadır. Şair şiirinin anlamsal temellerini imgelerin oluşturduğu göndergeler sayesinde atmıştır. *Zamansal yönelimde ve imgelerin inşa edildiği mantıkada meydana gelen değişimler, başka hiçbir yerde edebiyattaki birey imgesinin yeniden yapılandırılma sürecinde olduğundan daha derin ve*

kaçınılmaz bir şekilde boy gösteremez (Bakhtin 2001:200) Kelimelerin anlam çerçeveleri de anlamsal ilgilerin oluşturulmasında önemli bir rol oynar. Kelimelerin kullanımından kaynaklanan çağrışımları, temel anlamları yanında yan anlamları, imge olabilecek kudrete ulaşanların imgesel anlamları obje tabakasının belirleyici unsurları olmuştur. Objeye tabakasındaki kelimeler arası ilişkiler yapısal tahlilde ayrıntılı ve şemalarla ortaya konulduğu için burada bu kadar bahis yeterli olacaktır.

Karakter tabakası ise şairin ruh halini ortaya koyan tabakadır. Reel anlamda şairin sunduğu içki ile mutlu olmuştur, sevgilisinden ilk defa karşılık görmektedir. Bütün çektiklerine rağmen şair mutludur, çünkü sevgiliye güzelliği veren yaratıcı şaire de bu rolü uygun görmüştür. Nitekim sevgilinin dudağı şairi o kadar çok yakmıştır ki şair artık ateşe karşı bağışıklık kazanmıştır. Burada Yunus Emre'nin "Narin da hoş, nurun da hoş" mısrası akla gelmektedir ki, âşık, sevgilinin iyi veya kötü ilgisini kendisinden kesmemesini ister, her an hatırlanmak ister. Ancak kendisinin çok az bir şeye kandığını ve sevgilinin insaf edip adaletli davranmasını ister. Şair, burada sevgiliye tamamen teslim olmuş ve yok pahasına canını vermiş bir karakterle karşımıza çıkar. Ancak bu durumdan da şikayetçi değildir. O sevgilinin ne olursa olsun asla kendisinden ilgisini kesmemesini ister. Şairin ruh halinde acizlik, sevinç, mutluluk, hasret bir arada karşımıza çıkar.¹

Şiirin alinyazısı tabakasında ise Şair sevdiğine ve kendisine biçilen rolün aynı kudret elinden çıktığının bilincindedir. Allah böyle münasip görmüştür. Yapacak bir şey olmadığı gibi şairin bundan şikayeti de hemen hemen yoktur. Mürşidine uzun yıllar boyunca bağlı kalan bir mürit şeyhine sadakatle hizmet eder. Onun yanında yetişir, pişer ve olgunlaşır. İnsan-ı kâmil olur. Sonunda şeyhi ona icazet verir, âzat eder. Burada her işte sabırlı olmak ve sadakatle ve azimle çalışmak gerektiği anlaşılmaktadır. En son beyitte "sevgili" için yapılan adil ol uyarısı, "padişah, herhangi bir devlet adamı, tüccar, öğretmen, aile reisi... hâsılı elinde başkalarına karşı kullandığı belirli bir güç bulunan herkese yaymak gerekir. Çünkü bu tür **geçişler**, şiirin anlam zenginliğini ortaya çıkarır.

¹ Mignon, Divan edebiyatındaki temel göstergelerle ilgili şöyle der: "Çoğu Osmanlı Divan şairi için aşk, tasavvufi aşk anlamına gelirdi. İlahi sevgili ile birleşme arzusunun edebiyattaki ifadesiydi. Sevgilinin betimlemesi simgeseldi çünkü şiirdeki sevgili zaten bir mecazdı. Divan şiiri ilahi sevgiliyle birleşmeye çalışan âşıkların bu yolda çektiklerini terennüm ediyordu. Elbette bu gizemci arzu bazen beşerî arzuları gizliyordu ama her iki durumda da şair aynı sözcükleri kullanıyordu." (2002:14).

KAYNAKÇA

- ANDREWS, Walter G., (2006). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARİSTOTELES, (1983) *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- BAKHTİN, Mikhail, (2001). *Karnavaldan Romana*, (Çev. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland, (1996). *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY Yayınları, İstanbul.
- BAYRAM, Yavuz, 2003. "Ontolojik Analiz Metodu Ve Bir Uygulama", Yom Sanat Dergisinin 12.sayısında (Mayıs-Haziran 2003, s.12-15)
- BAYRAM, Yavuz, "Estetik, Estetikbilim Ve Necip Fâzıl'ın "Bacalar" Şiirinin Ontolojik Çözümü", Aklın ve Bilimin Aydınlığında Eğitim Dergisi'nin 65.sayısında (Mayıs 2005, .105-110)
- DERRİDA, Jacques, (2002), *Şir Nedir?*, Babil yayınları, Erzurum.
- EAGLETON, Terry, (2004). *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GOTTDIENER, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler*, İmge Kitabevi, Ankara.
- GÜNAY, Umay, (1986), "*Türk Halk Edebiyatında Tenkid Konusunda Düşünceler*", III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, II Cilt, Halk Edebiyatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- ISSI, A. Cüneyt, (1997), "Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" Başlıklı Şiirinde Bir Matrise Ulaşma Serüveninin Ontolojik Analiz Metoduyla Takibi", Yedi İklim S. 90, Eylül, s. 43-49.
- İNCE, Özdemir, (1992), *Tabula Rasa*, Can Yayınları, İstanbul.
- KORTANTAMER, Tunca (1993), *Eski Türk Edebiyatı*, Makaleler, Ankara.
- KÖKTÜRK, Milay-Dr. Mustafa Arslan, (1999), "*Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları*" Millî Folklor, S:41, Ankara.
- MARTINET, André, (1998). *İşlevsel Genel Dilbilim*, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- MIGNON, Laurent, (2002). *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekanlar*, Hece Yayınları, Ankara.
- MORETTİ, Franco, (2005) *Mucizevi Göstergeler Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, (Çev. Zeynep Altok), Metis Yayınları, İstanbul.
- OĞUZ, Öcal, (2000), *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- SAUSSURE, F. (1985), *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. Berke Vardar), Birey-Toplum Yayınları, Ankara.

- TOKEL, Dursun Ali, *Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî'nin Bir Gazeline Uygulanışı*, Yedi İklim, Mayıs 1996, S. 74, s. 53.
- TÖKEL, Dursun Ali, (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ Yayınevi, Ankara.
- TUNALI, İsmail, (1984), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi. WELLEK, WARREN, Rene-Austin, (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. A.E.Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- USLUCAN, Fikret, (2001). "Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Değirmen" Şiirine Ontolojik Analiz Metoduyla Bir Yaklaşım Denemesi", Hece, Ekim 2001, S. 58, ss.71-78.
- VENDRYES, J. V. (2001). *Dil ve Düşünce*, (Çev. Berke Vardar), Multilingual Yayınları, İstanbul.
- KÖKTÜRK, Şahin, (2003) "Bayburtlu Zihni'nin Bir Koşmasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi, Millî Folklor, S.60, Ankara, ss.170-178.