

**HÂMÎ ABDÜ'L-GAFFÂR BABA'NIN “OLMAYAN BİLMEZ BENİ”
REDİFLİ MURABBASININ ONTOLOJİK ANALİZ METODUYLA İNCELENMESİ**
The Analysis of Hâmî Abdü'l-Gaffâr Baba's Murabba With The Rhyme Named “Olmayan Bilmez Beni” By Ontological Analysis Method

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 09 Aralık 2024

Kabul Tarihi / Date Accepted: 07 Mart 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30 Nisan 2025

DOI Numarası / DOI Number:10.51592/kulliyat.1598876

Tolga ÇELİK

YL Öğrencisi

Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü,

Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı

<https://orcid.org/0009-0004-8627-9846>

tolgacelik.01023@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi

Çelik, T. (2025). Hâmî Abdü'l-Gaffâr Baba'nın “Olmayan Bilmez Beni” Redifli Murabbasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi. *KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi*. 26(Nisan). ss. 15-35. 10.51592/kulliyat.1598876

Sorumlu Yazar

Tolga ÇELİK, tolgacelik.01023@gmail.com

Özet

Bu araştırmanın amacı, Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin "olmayan bilmez beni" redifiyle meşhur olmuş murabbasının ontolojik tahlilinin yapılması ve şiirin estetik yönünün bütüncül bir yöntemle açığa çıkarılmasıdır. Çalışmanın bilim dünyası açısından önemi ise bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara ontolojik analiz metodu kullanılarak incelenen şiirlerin bu bütüncül yapı içerisinde taşıdığı iletileri, fikrî çatıya oturtacak temel bir alt zemin hazırlamaktır. Hâmî Abdü'l-Gaffâr Baba, 19. yüzyılda Maraş'ta yaşadığı bilinen mutasavvıf bir divan şairidir. Şairin, yaşadığı bölgedeki çarşı eşrafı tarafından "Gaffâr Baba" olarak da anıldığı kaynaklarda belirtilir. Şiirlerini kaleme alırken "koruyucu, himâye eden, gözeten" anlamlarındaki Hâmî mahlasını Selânikli Hâmî ve Diyarbakırlı Hâmî'den sonra kullanan üçüncü şair olduğu ifade edilir. Hâmî'nin günümüze erişen tek eseri Divan'ıdır. Şairin biyografisine dair bilgiler, Besim Atalay'ın Maraş Tarihi ve Coğrafyası adlı eserinde bulunmaktadır. Şairin Divan'ında toplam 352 şiir (335'i Türkçe, 17'si Farsça) yer alır. Araştırmada nitel desenlerden durum çalışması kullanılmıştır. Verilerin analizine betimsel analiz aracılık etmiştir. Şiir incelenmesinde Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden tarafından geliştirilen "ontolojik analiz metodundan" faydalanılmıştır. Bu metotta ilk olarak görünür yapı gelir. Bir metinle ilk kez karşılaştığımızda ortaya çıkacak nihai haritanın sınırlarının ilk kez çizildiği ve özelliklerinin genel hatlarıyla anlaşıldığı yapıdır. Ardından onu anlamsal tabaka takip eder ve bu tabaka, kelimelerin ve cümlelerin anlamını içerir. Üçüncü tabaka olan nesne tabakası; edebiyat eserindeki kahramanları, olayları ve durumları kapsar. Son tabaka ise bu nesnelerin yazgısını ele alan kader tabakasıdır. Ontolojik analiz metodu, prensipli bir şekilde metnin özüne inmemizi ve varlığına odaklanmamızı sağlar. Özetle klasikleşmiş şerh metotlarına nazaran çoklu bakış açısı sunan ve şiiri şairiyle birlikte düşünmemize aracılık eden ontolojik analiz metodu, murabbanın daha iyi idrak ve tetkik edilmesine imkân tanıyacaktır.

Anahtar Sözcükler: Hâmî, ontolojik analiz metodu, divan, şair, şiir.

Abstract

The objective of this study is to undertake an ontological analysis of Hâmî Abdu'l-Gaffâr Marâshî's murabbas, which gained notoriety with the rhyme "olmayan bilmez beni", and to unearth the aesthetic dimension of the poem through the utilisation of a holistic methodology. The study's significance for scientific research lies in its establishment of a fundamental framework for future researchers in this domain. Employing the ontological analysis method, the study places the messages encapsulated within the analysed poems within an intellectual framework. Hâmî Abdü'l-Gaffâr Baba is a Sufi divan poet who is known to have resided in Maraş in the 19th century. According to the sources, the poet was also known as "Gaffâr Baba" by the people of the bazaar in the region where he resided. It is noteworthy that he was the third poet, after Hâmî of Selânikli and Hâmî of Diyarbakır, to use the pseudonym Hâmî, which is Arabic for "protector, patronizer, watcher" and is employed extensively in his poems. Hâmî's sole extant work is his Divan. Further details concerning the poet's life can be found in Besim Atalay's Maraş History and Geography. The poet's Divan comprises a total of 352 poems (335 in Turkish and 17 in Persian). The present study employed a case study approach, a qualitative research design, to analyse the Divan. The analysis of the data was facilitated by descriptive analysis. The ontological analysis method, as developed by Nicolai Hartmann and Roman Ingarden, was utilised in the analysis of poetry. In this method, the visible structure is given primacy. This approach delineates the boundaries of the final map that emerges when an individual encounters a text for the first time, facilitating the comprehension of its features in general terms. This is followed by the semantic layer, which contains the meaning of words and sentences. The third layer, termed the object layer, encompasses the protagonists, events and situations in the literary work. The final layer, the fate layer, addresses the fate of these objects. The ontological method of analysis is employed to distill the essence of the text.

Key Words: Hâmî, method of ontological analysis, divan, the poet, the poem.

GİRİŞ

Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî, 1230-31/1815 senesinde Maraş'ta dünyaya gelen bir divan şairidir. Selânikli Hâmî ve Diyarbakırlı Hâmî'den sonra bu müstearı kullanarak şiirler yazan üçüncü şair olduğu da söylenir (Yıldırım, 2006: 165). Maraş'ta üne kavuşmuş şairler arasında yer alır. İsmi Abdü'l-Gaffâr olan, kökeni Buhara'ya kadar dayanan bir zatın oğludur. Besim Atalay'ın ifade ettiğine göre Maraş'ın biricik dergâhı olup Dulkadiroğullarından Alaüddevle isminde bir beyin vakfı sınırlarında yer alan Çarşı Tekkesine hareketlilik katmış bir şahsiyettir. Tarikat ehillerine, tasavvuf aleyhine söylemleriyle meşhur olduğu ifade edilir. Bu sebeple Maraş'ın ileri gelen âlimleri/din adamları, halkın Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'den soğuması için faaliyetlerde bulunmuşlardır (1916: 136-140; 2008: 171).

Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî, Arapça ve Farsçada çok geniş çaplı bir nüfuza ve ihtisasa sahiptir. Halk arasında dinsiz olmakla anılan şairin aslında arif ve kalp gözü açık bir kişilik olduğu da ifade edilir. Hâmî'nin cenaze merasiminde yer almış bir hoca, Maraş müftüsü tarafından azarlanıp sorguya çekilmiş ve bu ikili arasındaki küs kalma durumu uzun yıllar sürmüştür. Hâmî, Atalay'a göre 1309/1891-92 tarihinde vefat etmiştir ve mezarı, bahsi geçen dergâhtadır. Günümüze erişen tek ve teferruatlı eseri, Divan'ıdır ve bu divan, büyük hacmiyle anılmaktadır. Ayrıca Hâmî, nücûm (astroloji) ve felekiyât (astronomi) ilimlerindeki ihtisasıyla anılan bir şairdir. Çarşı Tekkesi Kütüphanesinde Hâmî'nin birçok yazma heyet ve astroloji kitaplarının olmasıyla birlikte kaleme aldığı takvimlerin de aynı kütüphanede yer aldığı söylenir. Bir dönem, aynı dergâhın mesnevihanlık görevini de icra etmiştir. Bu görevi, istek ve yönlendirme üzerine yaptığı belirtilir (1916: 136-140; 2008: 171). İntisap ettiği tarikatın Nakşibendilik olduğu bilgisine ise Hâmî'nin Divan'ında yer alan şiirlerindeki açık ve net anlatımından rahatlıkla ulaşılabilir (Alıcı ve Alıcı, 2013: 75-76).

Divan edebiyatı şiirlerini incelemek, çözümlemek için kullanılan klasik şerh metotlarının yanında birçok modern edebiyat metodu da kullanılmaktadır. Bu modern edebiyat kuramları içerisinde ontolojik analiz metodunun da kullanım sıklığı son yıllarda artış göstermeye başlamıştır. Ontolojik analiz metodu, sanat eserini tetkik etme noktasında bütüncül bir gözle farklı açılardan bakabilmenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hususi olarak yirminci yüzyıla kadar klasik inceleme yöntemleri kullanılırken yirminci yüzyıldan itibaren dil biliminin de katkısıyla ve farklı bakışların ortaya çıkmasıyla sanat eserini inceleme yöntemlerinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir (Yeter, 2010: 143). Metodun yaklaşımlarını ve özünü kavrayabilmek adına evvela *ontoloji* mefhumunun alan yazınında ne mana ifade ettiği temeline inmemiz gerekmektedir: Türkçede *varlık bilimi* olarak anılan ontoloji, ilk felsefe olarak da haberdar olunan ve teoloji ile alakası bulunan, yer yer metafizik (doğaötesi) manasını verecek biçimde anlaşılıp yer yer de metafiziğin bir dalı olarak görülen felsefi disiplinin genel adıdır. Varlığın özünü ve öğelerinin vasıflarını temel alan, soyut olanı inceleyen ve varlığı varlık olması yönüyle ele alan bilimdir. Ontoloji teriminin ilk kullanımı, 17. yüzyılda metafizik ıstılahının anlaşılmalığından kurtulmak içindir (Cevizci, 1999: 644).

20. yüzyıl zihniyetini derin tesir altında bırakmış felsefecilerden Martin Heidegger, "Varlığın anlamı nedir?" sorusuna cevap aramış ve fikrî alt zeminini bu soru eksenindeki araştırmalarıyla doldurma gayretinde olmuştur. Heidegger'in gayesi, varlık sorusunu tekrar sormak ve bu soruya verilebilecek en doğru yanıt/tefsiri bulmaktır. Doğru bir yanıt için ilk çıkış noktası Heidegger'e göre "zaman" mefhumu ile olmalıdır. Zira Heidegger, herhangi bir varlığın gerçek idrakinin mümkün olabilmesini sanat eserinin kökeninde saklı olabileceği yönüyle aydınlığa kavuşturur (Çüçen, 2003: 35-36).

Heidegger'in bahsini açtığı sanat eserinin kökeninde saklı olan ontolojik gerçekliğe bu zamanın bakışıyla ışık tutan Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden ontolojik analiz metodunu geliştirmiş ve bu metoda yeni bir bakış getirmişlerdir. İsmail Tunalı da *Sanat Ontolojisi* adlı eserinde ontolojik yönleme, bu çalışmaya kaynaklık sağlayan formunu kazandırarak iki isimden faydalanmıştır. Yavuz Bayram Hoca tarafından hazırlanan ve araştırmaya kaynaklık eden tablo meydana getirilirken İsmail Tunalı Hoca'dan faydalanılmış ve bu sayede metot, kümülatif formatla birikimli bir biçimde güncellik kazanmıştır.

Nicolai Hartmann'ın bakışıyla bilme davranışı, içkin değil aşkındır. Bu sebeple nesne bilincin sınırları dahilinde olan bir durum değildir. Bilgi, şuur ile şuurun objesi arasındaki alakadır ve şuurun sınırlarını aşar. Bilginin aşkın olması bu yüzdendir (1998: 10). Hartmann, sanat eserini *görünür (maddi) yapı* ve *soyut (iç) yapı* olarak iki başlığa ayırmıştır. Soyut yapının maddi yapıya bağlı olarak şekillenmesiyle birlikte kendi içerisinde ruhsal bir yönünün olduğunu da söyler.

Roman Ingarden, Nicolai Hartmann'ın aksine bir sanat eseri içerisindeki aşkın olma durumunu reddetmektedir. Ingarden'e göre edebî bir eser dört tabakadan meydana gelir: 1. dil sesleri/ses yapıları tabakası, 2. anlamla ilintili farklı kademelerdeki semantik (anlamsal) birimler tabakası, 3. eseri dil vasıtasıyla görünür kılan/şemalaştıran dizisel görüşler/oryantasyon tabakası, 4. şeylerin/varlıkların/nesnelerin görüş alanına çıkış şekillerinin alın yazısına yansıma (kader) tabakası (Ergiydiren, 2007: 50).

İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi* adlı eserinde geliştirdiği ontolojik analiz metodu, uygulama alanında çok defa kendine yer edinmiştir. Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi*, Türk edebiyatında ve sanatında bu metodun anlaşılması hususunda önemli bir katkı sunmuştur. Tunalı girizgahını, sanat ontolojisini tanımlayarak yapmıştır. Sanat eseri denen şeyin, var olan somut bir varlık olarak ele alınması ve bu şekilde çözümlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Ayrıca eserde, "Sanat eserinin somut varlığı, maddi yapısı nedir?" ile "Genellikle var olan nedir?" soruları arasında tabii bir ilginin varlığından söz edilir. Böylece maddi yapı ile hakikat olan soyut yapı arasındaki bağlam üzerinden soru ve cevapların perdesi aralanmıştır (2002: 11-12).

Yavuz Bayram'ın söylemiyle: "İlk defa 1996 yılında Prof. Dr. Mustafa Özbalcı Hocamızın doktora derslerimiz esnasında yaptığı yönlendirmelerle hazırladığım '*Ontolojik Analiz Metodu ve Nâ'îlî'nin 'ile geçdik' Redifli Gazeli*' (Yavuz Bayram) adlı seminer çalışmasında ortaya konmuş ve daha sonra değişik

makalelerde de kullanılmıştır.” şeklinde aktardığı çalışması ve faydalanılan *Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine* adlı çalışma, araştırmamıza kaynaklık oluşturmaktadır. Bu çalışmalar arasında “*Bayburtlu Zihnî'nin Bir Koşmasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi*” (Köktürk, 2003), “*Bâkî'nin 'Gösterür' Redifli Gazelinin Ontolojik İnceleme Yöntemi ile Çözümlemesi*” (Aldırmaz, 2016), “*Nâbî'nin 'Gelür Gider' Redifli Gazelinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle Yorumlanması*” (Kardaş, 2018) ve “*Şeyh Galip'in 'Düştü' Redifli Gazelinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi*” (Akgül, 2021) gibi çalışmalar yer alır.

Bayram, tıpkı Tunalı'nın yaptığı gibi edebî nitelikli bir eseri görünür (maddi) tabaka ve soyut (iç) tabaka olmak üzere ikiye ayırmıştır. Görünür yapıda cümlelerin en küçük birimi olan fonemler (ses birimleri), harfler, morfepler (biçim birimleri) ve şekli yapıyı ihtiva eden ögeler yer alır. Soyut yapıda ise dört tabaka vardır: semantik (anlamsal) tabaka, obje/nesne tabakası, karakter tabakası ve alın yazısı (kader) tabakası. Semantik (anlamsal) tabakada kelime ve cümle anlamları/dil içi çevirileri; obje/nesne tabakasında anlamı ağırlık açısından üzerinde barındıran kelimeler; karakter tabakasında şairin ruhsal yapısı, yetiştiği içtimai ortamın yansıması; alın yazısı (kader) tabakasında ise yapılan tespitlerin tüm insanlık adına genelleştirilerek kaderin izahatı yer alır (2008: 6).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin “olmayan bilmez beni” redifli murabbasının ontolojik tahlilinin yapılması ve şiirin bütüncül bir yöntemle estetik yönünün açığa çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu amaçlar doğrultusunda ontolojik analiz metodunun mantığını aktaran çalışmalar, 19. yüzyıl divan şairi Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin Divan'ında yer alan murabba, klasik ve modern şerh metotları başta olmak üzere alan yazınında araştırılma ihtiyacı duyulan tüm hususlar, literatür taraması yapılarak tespit edilmiş ve netice olarak aşağıdaki alt problemlere cevap aranmaya çalışılmıştır:

1. Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin “olmayan bilmez beni” redifli murabbasının maddi (görünür) yapısı nasıldır?
2. Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin “olmayan bilmez beni” redifli murabbasının soyut (iç) yapısı nasıldır?

Yöntem

Araştırma Deseni

Yapılan araştırmada nitel araştırma desenleri arasında yer alan ve bir ya da birkaç durumun araştırılmasını kapsayan *durum çalışması* kullanılmıştır. Durum çalışması, bir duruma ilişkin etkenlerin bütüncül bir yaklaşımla araştırılmasına dayanır. Bir duruma ilişkin olarak elde edilen verilerin benzer durumların anlaşılmasına yönelik örnekler oluşturur (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 77). Verilerin analiz edilirken *betimsel analiz* kullanılmıştır.

Veri Kaynağı

Araştırma kapsamında, Lütfi Alıcı ve Gülcan Tanıdır Alıcı tarafından hazırlanarak yayımlanan *Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî* adlı tıpkıbasım olan tenkitli metindeki “*olmayan bilmez beni*” redifli murabba, realist ve holistik bir bakışla değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî, tertipli/mürettep bir divandır. Bu eserin, kütüphanelerde iki nüshası bulunmaktadır. Bunun haricinde bir şiir dergisinde Hâmî'nin birkaç şiiri de yer almaktadır. Bahsi açılan her iki nüshadaki şiirler, birbiriyle örtüşmektedir. İlk nüsha, “Divân-ı Hâmî” adıyla Millet Yazma Eserler Kütüphanesinde (İMİK) bulunmaktadır. Eserin ikinci nüshası ise Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi (KYEBMK), Karacaoğlan İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu (KİHK) 128. numarada “Na't-ı Şerîf, Hâmî Abdü'l-Gaffâr Baba” adıyla kayıtlı bir şiir dergisinde yer alır. Bu dergide (KİHK) Hâmî'nin İMİK nüshasında bulunan şiirlerinin hemen çoğu bulunduğu gibi anılan nüshada olmayan iki müseddes ile üç gazeli de bünyesinde barındırır. Hâmî Divan'ında toplam 352 şiir yer alır: 5 kaside (1'i tarih), 12 musammat (1'i tercî'-i bent başlıklı), 1 mütessa, 1 müsemmen, 1 müsebba, 12 müseddes, 9 muhammes (7'si Türkçe, 2'si Farsça), 9 tahmis, 4 murabba, 1 şarkı, 298 gazel (284'ü Türkçe, 14'ü Farsça), 3 müstezat, 7 nazm (6'sı Türkçe, 1'i Farsça). Ait oldukları dil bakımından bahsi geçen 352 şiirin 335'i Türkçedir, 17'si Farsçadır (Alıcı ve Tanıdır Alıcı, 2013: 14-15).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, araştırmanın temel gayesine uygun bilgileri kapsayan bir duruma ilişkin etkenlerin bütüncül bir yaklaşımla durum çalışması aracılığı ile toplanmıştır. Verilerin analiziye betimsel analiz vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Betimsel analizde, önceden belli olan sınıflandırma ve katmanlara göre özetleme ve yorumlama söz konusudur. Tanımlanmış bulgular açıklanır, ilişkilendirilir ve anlamlandırılır (Yıldırım ve Şimşek, 2006).

ŞİİRSEL YAPI
A) GÖRÜNÜR YAPI (DUYULUR YAPI, DIŞ YAPI, SES TABAKASI, MADDİ TABAKA, ÖN YAPI, REEL VARLIK ALANI) • Dış görünüm • Harfler, heceler, kelimeler... • Ölçü, ahenk... • Redif, kâfiye... • Mısra-beyit yapısı... • Şiirin varlığıyla duyulan (fonetik-işitsel), görülen (plastik-görsel) maddi yapısına ait olan her şey... B) SOYUT YAPI (İÇ YAPI, İRREEL YAPI, ARKA YAPI) 1. Semantik (Anlamsal) Tabaka a) Kelime Semantiği b) Cümle Semantiği 2. Obje (Nesne) Tabakası Anlam yoğunluğunun bulunduğu bölümdür. Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimeler yer alır. 3. Karakter Tabakası Şairin ruh dünyası hakkındaki bilgiler (edebî-sanatsal kişiliği, sosyal kişiliği...) yer alır. 4. Alın Yazısı (Kader) Tabakası Üçüncü tabakada yer alan tespitlerin ve tanımlamaların çevre/bütün insanlık adına genelleştirilmesi yer alır.

Tablo 1. Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine (Bayram, 2008: 6)

Yapılacak uygulamada Yavuz Bayram'ın hazırlamış olduğu şema kullanılacaktır. Klasik edebiyat şiirleri incelenirken ontolojik analiz metoduna benzer metotların kullanımı da oldukça yaygınlaşmaya başlamıştır. Hususi olarak 20. yüzyıldan bu yana edebiyata ve dile dair birçok yöntemin ve metodun ortaya çıkmasıyla beraber bir sanat eserini inceleme metodunun, o sanat eserinin kıymetini tespit etme noktasında oldukça ehemmiyetli bir yeri olduğu anlaşılmıştır. Hasılı bu durum gerek edebiyata gerekse diğer sanat dallarına ait eserlere yönetsel bakışların artmasına kapı aralamıştır (Deger, 2015: 61). Klasikleşmiş şerh metotlarının yanında sanat eserine bütüncül bakmayı olanaklı kılması, şiirin şairiyle birlikte hatırlanması ve klasik edebiyat şiirlerinin ontolojik analiz metodu ile analiz edilebilmesinin mümkün olması hasebiyle bu metot kullanılmıştır.

Ontolojik analiz metodunda, temel olarak *görünür yapı* ve *soyut yapı* olmak üzere iki kategori yer alır. Görünür yapıda daha çok ilk bakışta göze çarpan, şiirin dış görünümü hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayan unsurlar yer alır. Soyut yapıda ise aşamalı olarak detaylandırılan dört farklı tabaka mevcuttur. Bu tabakalar, şiire birçok açıdan bakabilmemizi sağlamaktadır. Bu metotla incelenen şiirlerde ilk olarak

şiiirin en küçük birimlerinden seslerin birleşimiyle oluşmuş sözcüklerin anlamına ve dizelerin dil içi çevirilerine, ardından objelerin/nesnelerin söz sanatları ve şiirsel işlevleri yönüyle ilişkilerine, daha sonra karakterlere ve en nihayetinde alın yazısı tabakasına -kadere- atıf yapılmaktadır. Çalışmamızda ismi çokça duyulmayan ancak ilk bendi birçok alakadarın diline pelesenk olan 19. yüzyıl divan şairi Hâmî Abdü'l-Gaffâr Baba'nın "olmayan bilmez beni" redifli murabbası, *ontolojik analiz metodu* ile incelenmeye gayret edilecektir.

HÂMÎ ABDÜ'L-GAFFÂR MARÂŞÎ'NİN "OLMAYAN BİLMEZ BENİ" REDİFLİ MURABBASI

Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün

Murabba	مربع
‘Âşıkam meftûn-ı cânân olmayan bilmez beni Hançer-i ‘aşk ile kurbân olmayan bilmez beni Anlamaz ahvâlîmi her sûfi-meşreb müdde’î Bâde-nûş-i bezm-i ‘irfân olmayan bilmez beni Arturup sevdâ ser-i pür-şûra her dem zülf-i yâr İtdiren hep ‘aşk-ı dil-berdir bana terk-i diyâr Ehl-i derdem sırrımı nâ-dâna itmîm âşikâr Hikmet-i ‘aşk içre Lokmân olmayan bilmez beni Mâ’ilem bir şûha cevri eyler ben itdikce niyâz Rahm idüp bir dem dil-i bîmâra olmaz çâre-sâz Öyle zâr itmîş beni ol Yûsuf-ı iklîm-i nâz Hecr ile Ya’kûb-ı Ken’ân olmayan bilmez beni Sâki-i ‘irfân elinden nûş idüp peymâneyi Târ-ı zülf-i yâre bend itdim dil-i dîvâneyi Hep ‘alâ’ikden geçüp itdim vatan mey-hâneyi Fakr ikliminde sultân olmayan bilmez beni Halk-ı ‘âlem şekker-i la’l-i lebünden kâm-yâb Kalmışam bî-behre ben ancak esîr-i tef ü tâb Mûrg-i cânım Hâmî-âsâ oldu firkatle kebâb Hasret ü sûz ile biryân olmayan bilmez beni	عشق مفتون جانان اولمین بيلمز بنی خنجر عشقیله قربان اولمین بيلمز بنی اکلمز احوالمی هر صوفی مشرب مدعی باده نوش بزم عرفان اولمین بيلمز بنی ارتوروب سودا سر پرشوره هردم زلف یار ایتدیرن هب عشق دلبردر بکا ترک دیار اهل دردم سریمی نادانا ایتمم آشکار حکمت عشق ایچره لقمان اولمین بيلمز بنی ماعلم بر شوخه جور ایلر بن ایتدکجه نیاز رحم ایدوب بر دم دل بیماره اولمز چاره ساز اویله زار اتمش بنی اول یوسف اقلم ناز هجر ایله یاعقب کنعان اولمین بيلمز بنی ساقی عرفان الندن نوش ایدوب پیمانی تار زلف یاره بند ایتدیم دل دوانی هب علایقندن کچوب ایتدیم وطن میحانی فقر اقلمینده سلطان اولمین بيلمز بنی خلق عالم شکر لعل لبندن کامیاب قالمشم بیبهره بن آنجق اسیر تف و تب مرغ جانم حامی آسا اولدی فرقتله کباب حسرت و سوز ایله بریان اولمین بيلمز بنی

Murabbanın Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi

A. Görünür Yapı (Maddi Tabaka)

Maddi tabaka, metinde okurun gözüne ilişen ve hissedilen ilk tabakadır. Maddesel olanı karşılar. Şemada yer aldığı üzere *ses tabakası*; *dış yapı*, *duyulur yapı*, *reel varlık alanı* gibi mefhumlar tarafından da karşılanır. Metnin idrakine ilk defa varılan aşama olarak addedilir. Metnin, nasıl bir metin olduğunun farkına varıldığı aşama olarak da düşünülebilir. Yani metnin, manzum (şiirsel) bir metin mi yahut mensur (düzyazı) bir metin mi olduğunu kavratarak varılan ilk kapıdır.

KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulliyat>

e-ISSN: 2587-117X

Ortaya konan çalışmanın maddi tabakası -genel hatlarıyla- şu şekilde izah edilebilir: Evvela şiir, murabba nazım biçimi ile kaleme alınmıştır. Şiirin nazım birimi benttir ve şiir beş bentten meydana gelmiştir. Ölçü olarak ise aruz ölçüsüyle kaleme alınmıştır.

Araştırmaya konu olan murabba, aruzun en sık tercih edilen kalıplarından *Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün* kalıbıyla yazılmıştır. Son dizelerinin olduğu gibi tekrar etmemesi hasebiyle *müzdeviç murabbadır*. Şiir, murabbanın klasik kafiye düzeni olan *aaxa / bbba / ccca / ççça / ddda ...* örgüsüne dikkat edilerek yazılmıştır. Ayrıca murabbada başta kısa ve akabinde uzun ünlülerin tekrar etmesiyle asonans, belirgin ünsüzlerin sıkça yinelenmesiyle ise aliterasyon birliği sağlanmıştır. Bunlar da şiirin ritmini, âhengini, müzikal havasını -müzikalitesini- artırıp bambaşka bir surete bürünmesini sağlayan yapısal unsurlardır. Murabbada asonans ve aliterasyon birliğini oluşturan ve sık tekrar eden kısa ünlüler, uzun ünlüler ve ünsüzler, kullanım sayılarıyla birlikte şu şekildedir: **a** (42), **ı** (13), **o** (11), **e** (75), **i** (77), **ü** (11), **â** (41), **î** (7), **û** (9), **b** (36), **d** (27), **h** (16), **k** (23), **l** (44), **m** (48), **n** (50), **r** (39), **s** (12), **ş** (12), **t** (17), **y** (22), **z** (17). Murabbanın kafiye değeri şöyledir: Şiirde "*olmayan bilmez beni*" dize sonu tekrarları redif, redifin hemen öncesindeki "*-ân*" tekrarları ise klasik edebiyattaki ismiyle mürdef (ridfli), çağdaş edebiyattaki ismiyle zengin kafiye. Bentlerdeki son dizelerin kafiye değerinin gösterimini şu şekilde sağlayabiliriz:

.....*olmayan bilmez beni* (redif)

.....-*ân* olmayan bilmez beni (mürdef-zengin kafiye)

İlk bendin ilk iki dizesindeki "*aa*" örgüsünün dize sonlarındaki *olmayan bilmez beni* tekrarı redif, "*-ân*" tekrarı ise mürdef-zengin kafiye. İlk bendin üçüncü dizesi ise "*aaxa*" kafiye yapısına uygun olarak münferittir. Kafiye değerinin gösterimini şu şekilde sağlayabiliriz:

.....*olmayan bilmez beni* (redif)

a).....cân-*ân* (mürdef-zengin kafiye)

a).....kurb-*ân* (mürdef-zengin kafiye)

İkinci bendin "*bbb*" örgüsündeki dize sonunda yinelenen "*-âr*" tekrarı, mürdef-zengin kafiye. Kafiye değerinin gösterimini şu şekilde sağlayabiliriz:

b).....zülfi *yâr* (mürdef-zengin kafiye)

b).....terk-i diyâr (mürdef-zengin kafiye)

b).....âşikâr (mürdef-zengin kafiye)

Üçüncü bendin "*ccc*" örgüsündeki dize sonunda yinelenen "*-âz*" tekrarı, mürdef-zengin kafiye. Kafiye değerinin gösterimini şu şekilde sağlayabiliriz:

c).....niyât (mürdef-zengin kafiye)

c).....çâre-sâz (mürdef-zengin kafiye)

c).....iklîm-i nâz (mürdef-zengin kafiye)

Dördüncü bendin “ççç” örgüsündeki dize sonunda yer alan “-yi” tekrarları redif, “-âne” tekrarları ise mürdef-zengin kafiye. Kafiye değerinin gösterimini şu şekilde sağlayabiliriz:

..... -yi (redif)

ç).....peymâne (mürdef-zengin kafiye)

ç)..... dil-i divâne (mürdef-zengin kafiye)

ç)..... mey-hâne (mürdef-zengin kafiye)

Son olarak beşinci bendin “ddd” kafiye örgüsündeki dize sonlarında yer alan “-âb” tekrarları ise yine zengin kafiye. Kafiye değerinin gösterimini şu şekilde sağlayabiliriz:

d)..... kâm-yâb (mürdef-zengin kafiye)

d)..... esîr-i tef ü tâb (mürdef-zengin kafiye)

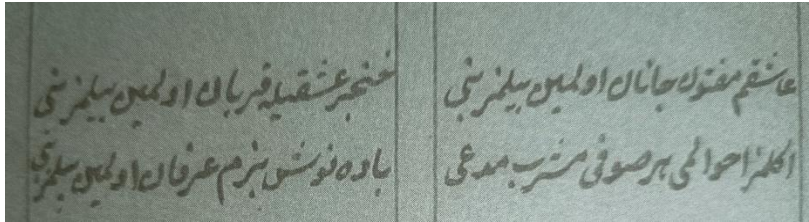
d)..... kebâb (mürdef-zengin kafiye)

Murabbanın beş bendinde yer alan aruz işlemlerinin tümü, sayısal olarak aşağıda şemalaştırılmıştır:

VASL	MED	İMÂLE
2	2	9

A) Soyut Yapı (İç Yapı)

Birinci Bent



Tablo 2. Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî (Alıcı ve Alıcı, 2013: 510)

1. Semantik (Anlamsal) Tabaka

a) Kelime Semantiği

ahvâl: Hâller, durumlar, vaziyetler.

bâde-nûş: İçki içen.

bezm-i 'irfân: İlim meclisi, bilgi meclisi, sohbet meclisi.

meftûn-ı cânân: Sevgiliye tutkun/âşık olmuş kimse.

müdde'î: İddia eden, davacı, inatçı.

sûfi-meşreb: Sofu meşrepli, kaba sofı, zahit, tasavvuf metoduyla hareket eden kimse.

b) Cümle Semantiği

Bendin Özgün Okunuşu	Bendin Dil İçi Çevirisi
'Âşıkam meftûn-ı cânân olmayan bilmez beni Hançer-i 'aşk ile kurbân olmayan bilmez beni Anlamaz ahvâlimi her sûfi-meşreb müdde'î Bâde-nûş-i bezm-i 'irfân olmayan bilmez beni	(Ben) âşığım, sevgiliye tutkun/âşık olmayan beni bilmez. Aşk hançeriyle kurban olmayan beni bilmez. (Benim) durumumu/hâllerimi her iddiacı sofı meşrepli anlamaz. İlim meclisinde içki (şarap) içmeyen beni anlamaz.

2. Obje (Nesne) Tabakası

Obje (nesne) tabakasında, manayı derinlik açısından barındıran sözcükler bulunur. Bentte anlam ilişkisi bakımından “*meftûn-ı cânân, hançer-i 'aşk, kurbân, bâde-nûş ve bezm-i 'irfân*” mefhumları arasında bir ilgi kurularak tenasüp sanatı yapılmıştır. Bendin “*hançer-i 'aşk ile kurbân olmayan bilmez beni*” mısrasında Hazreti İbrahim'in (as.) oğlu Hazreti İsmail'i (as.) Allah'a (cc.) kurban etmesine ve “*anlamaz ahvâlimi her sûfi-meşreb müdde'î*” mısrasında ise divan edebiyatındaki “*zahit*” mazmununa telmih yapılmıştır. Ayrıca şair, bendin genel yapısında kendini pek özel bir yerde konumlandırıp zahidin karşısında yer alan *rint* olduğunu ve bir rindin sahip olması gereken temel vasıflara hakkıyla sahip olduğunu ifade ederek mübalağa (abartma) sanatına başvurmuştur. Zaten divan şairlerinin ekserisi genellikle kendilerini *rint* ilan eder. Divan şairleri *rint* olarak dış dünyayla olan alakalarını kesmiş, toplumsal baskılardan kaçmış ve aşk sarhoşu olarak yaşamayı tercih etmiştir. Rint, zahidin vermiş olduğu öğütleri aşmış ve aşkı ile kavruk bir vaziyette yaşamaya yönelmiştir (Durmaz, 2005: 1).

3. Karakter Tabakası

Bu tabakada şairin hayata bakışına, ruh hâline ve kişiliğinin yansımasına dair ifadelendirmeler yer alır. 19. yüzyılda Maraş'ta yaşamını idame ettirmiş olan Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî; iyi düzeyde ilim tahsili bulunan (medreseli), Arapça ve Farsçaya hâkim, ârif ancak işleri tahayyül ettiği üzere şekillenmemiş ve bir dönem insanlar tarafından zındık olmakla suçlanmış bir divan şairidir. Ayrıca nücûm (astroloji) ve felekiyat (astronomi) ilimlerine vâkıf olduğu da belirtilmektedir. Maraş'ın biricik dergâhı olarak anılan Çarşı Tekkesini hareketli/faal hâle getirmeye çalışmış ve aynı dergâhın mesnevihanlık görevine

yönlendirme üzerine başlayarak bu görevi icra etmeye çabalamış bir zat olduğu da ifade edilmektedir (Atalay, 1916: 136-140; 2008: 171).

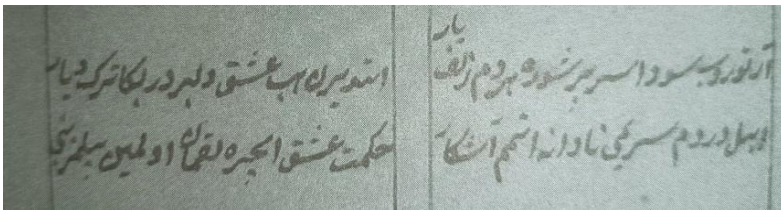
Klasik Türk şiirinde, şair çoğunlukla kendini âşık ve rint olarak bize tanıtır. İlk bentte de şair kendini divan edebiyatının sık kullanılan mazmunlarından *rint* mazmunu ile bize tanıtmaktadır yani şair kendinin rint olduğunu söyler. Divan edebiyatı şairleri büyük çoğunlukla rint olmayı tercih eder ve rakibi *zahit* olarak tasavvur edip konumlandırırlar. Bendin üçüncü mısrasında şair, sufi meşrepli olduğu iddiasını taşıyan her kişinin (zahidin/rakibin) âşığının nasıl bir aşk üzere yol yürüdüğünü ve ruh hâlinin nasıl şekillendiğini anlayamayacağını söyler.

Şairin/âşığının/rindin, bendin dört mısrasında ifadelendirmek istediği genel ileti şudur: Sevgilinin aşkıyla yanıp tutuşmayan, sevgiliye gözünü kırpmadan canını vermeyen, irfan meclislerinde aşk içkisini (şarap) içmeyen benim ne demek istediğimi idrak edemez. Buradaki meclisin irfan meclisi olması, sevgilinin yolunda can verme söylemi, aslında bu aşkın ilahi bir aşk olabileceğinin habercisidir.

4. Alın Yazısı (Kader) Tabakası

Şair, ilk bendin ilk mısrasının ilk sözcüğünden itibaren âşık olduğunu insanlara ilan etmektedir. Bu sebeple ifade ettiği konuları anlamının ve bilmenin kolay anlaşılmayacağını söyleyerek aslında klasik Türk şiiri nazım şekillerinden kasidede yer alan fahriye bölümüne benzer bir üslupla kendini özel bir yere konumlandırmaktadır. Âşığının nimeti, gamdır/kederdir. Âşık bu nimetten faydalanarak sevgiliden kerem, ihsan, lütuf, bahş/bağış bekler. Bunu yaparken de türlü mazmunlardan, telmihlerden, terkiplerden kuvvet alır. Bu bentte Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmesine telmihte bulunarak kendi kaderinin dert ile demlenmek, derdinin vasıta ve imtihanın neticesinde varılacak bir sonsuz mutluluklar diyarı olabileceğine işaret etmektedir.

İkinci Bent



Tablo 3. *Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî* (Alıcı ve Alıcı, 2013: 510)

1. Semantik (Anlamsal) Tabaka

a) Kelime Semantiği

‘aşk-ı dil-ber: Gönül alan sevgilinin/güzelin aşkı.

dem: An, zaman, çağ.

hikmet-i ‘aşk: Aşkın bilgeliği, sebebi, felsefesi.

nâ-dân: Cahil, bilmeyen, haddini bilmez.

ser-i pür-şûr: Gürültü dolu baş.

zülf-i yâr: Sevgilinin saç/lülesi, menfaat, fayda, çıkar, hatır, onur, şeref.

b) Cümle Semantiği

Bendin Özgün Okunuşu	Bendin Dil İçi Çevirisi
Arturup sevdâ ser-i pür-şûra her dem zülf-i yâr İtdiren hep 'aşk-ı dil-berdir bana terk-i diyâr Ehl-i derdem sırrımı nâ-dâna itmem âşikâr Hikmet-i 'aşk içre Lokmân olmayan bilmez beni	Sevgilinin saç, gürültü dolu baş(t)a her an sevdayı artırıp bana memleketimi terk ettiren, hep gönül alan sevgilinin aşkıdır. Dert ehliyim, sırrımı cahile açıklamam. Aşkın sebebi içinde Lokman olmayan beni bilmez.

2. Obje (Nesne) Tabakası

İkinci bentte şair, sevgilinin saçını sevdayı artıran ve âşığın memleketini terk etmesine sebep olan bir surete bürüyerek teşhis (kişileştirme) sanatına başvurmuştur. Birinci ve ikinci mısradaki “*sevdâ, zülf-i yâr, 'aşk-ı dil-ber* ve *terk-i diyâr*” kelimeleri ile üçüncü ve dördüncü mısralarda yer alan “*ehl-i derd, hikmet-i 'aşk, nâ-dân* ve *Lokmân*” kelimeleri arasında mürettep (tertipli) bir leffüneşir ilişkisi vardır. “*nâ-dân*” ve “*Lokmân*” kavramları arasında bir tezat ilişkisi söz konusudur. Ayrıca Hazreti Lokmân’a hekim oluşu yönüyle telmih yapılmıştır.

3. Karakter Tabakası

Bu bentte kafasının içi gürültüyle dolu, tarumar olmuş bir âşık profili ile karşılaşmaktadır. Ardından sözcükler vasıtasıyla resmi çizilen sevgilinin âşığa olan tesirinden söz edilmektedir. Sevgili, âşığın fikrine ve gönlüne öyle derinden sirayet eder ki yalnızca saçlarının iki yana düşen lüleleri dahi bu kafası gürültü dolu olan âşığın sevdasını artırmak için yeterlidir. Bununla birlikte sevgilinin aşkı, âşığa memleketini terk ettirecek kadar güçlüdür.

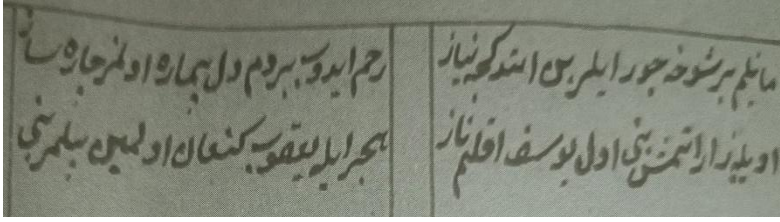
Âşık, çekilen bu çilelerden keyif alarak dert ehli olduğunu söylemektedir ve sıkıntılı bir durum içinde olmasına rağmen içindeki yangını, aşktan anlamayanların (cahil kimselerin) idrak edemeyeceğine kesin surette emindir. Çünkü şair, meşakkatli yolda yürürken yolun sonunda ölümsüzlük suyuna varmayı başaran Lokman Hekim misali bu aşkı anlamak için evvela aşkın hikmetine varılma zorunluluğunu öne sürer.

4. Alın Yazısı (Kader) Tabakası

Âşık, klasik Türk şiirinde çoğunlukla bir dert ile hemhâldir. Bu bentte de âşık başının gürültülü olduğunu, kafa karışıklığı yaşadığını ancak sevgilinin salt başına saçının zülûf kısmının dahi diyar değiştirmeye sebep bir güçte olduğunu söyleyerek aslında onun tesirinin ölçüsü hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Âşık, derdiyle demlidir lakin derdini anlamayacak kişilerle paylaşmayacak kadar düşüncelidir/yoğundur. Hastalık öyle bir boyuttadır ki her tabip bu hastalığa derman bulamaz.

Âşık, anlayış sahiplerinin sadece aşkın hikmetine varıp Lokman Hekim ihtisasına ulaşmışların olacağını söyleyerek alın yazısı hakkında bizleri fikir sahibi kılar.

Üçüncü Bent



Tablo 4. *Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî* (Alıcı ve Alıcı, 2013: 509)

1. Semantik (Anlamsal) Tabaka

a) Kelime Semantiği

çâre-sâz: Çare bulan.

dil-i bîmâr: Hasta/yaralı gönül.

hecr: Ayrılık.

iklîm-i nâz: Naz, işve, cilve ülkesi veya diyarı.

mâ'il: İstekli, meyilli, eğilimli.

niyâz: Yalvarma, dua, yakarma, rağbet ve istek, hacet, ihtiyaç.

rahm: Acıma, merhamet, esirgeme.

şûh: Neşeli, hareketlerinde serbest olan, işveli/cilveli (kadın).

zâr: Perişan, ağlayan, inleyen, zayıf.

b) Cümle Semantiği

Bendin Özgün Okunuşu	Bendin Dil İçi Çevirisi
Mâ'ilem bir şûha cevri eyler ben itdikce niyâz Rahm idüp bir dem dil-i bîmâra olmaz çâre- sâz Öyle zâr itmiş beni ol Yûsuf-ı iklîm-i nâz Hecr ile Ya'kûb-ı Ken'ân olmayan bilmez beni	(Ben) işveli bir güzele meyilliyim, ben yalvardıkça (o bana) sıkıntı verir. (Sevgili) merhamet edip hasta gönle bir an çare olmaz. O naz ülkesinin Yusuf'u beni öyle ağlatmış ki ayrılık ile Kenan -Filistin- (ilinin) Yakup'u olmayan (dertlenmeyen) beni bilmez.

2. Obje (Nesne) Tabakası

Üçüncü bentte “zâr, Yûsuf-ı iklîm-i nâz, hecr ve Ya'kûb-ı Ken'ân” kavramları arasında mürettep (tertipli) leffüneşir ilişkisi vardır. Çünkü Hazreti Yakup (as.), Hazreti Yusuf'tan (as.) ayrı düşmesiyle (hecr) zâr eden (ağlayan) kişidir. Naz memleketinin Yusuf'u (Yûsuf-ı iklîm-i nâz) ifadesinden murat ise

Hız. Yusuf'un Kenan ilinden (Ya'kûb-ı Ken'ân) uzun müddet babasının yanına dönmemesidir. Ayrıca şair, bu duruma bir gönderme yaparak telmih sanatına da başvurmuştur.

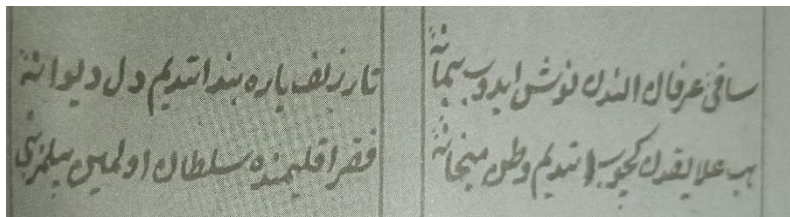
3. Karakter Tabakası

Şair, bu bentte tekrar ayan beyan ilahi aşkı hatırlatır. Zira alt metinde şair, kulun Allah'ı (cc.) ne kadar anarsa ve severse o ölçüde şiddeti artan bir mihnet (sıkıntı) silsilesi içerisine gireceğinden ve imtihan edileceğinden haberdardır. Güzele meyli olan âşık, niyazda bulundukça derdi artar ama bu derdin dermanının âşığı gelip bulması epey zaman alacak bir süreci içerir. Öyle ki bu durumu misal olarak Hz. Yakup'un, oğlu Hz. Yusuf'un kuyuya düşmesinin ardından uzun yıllar görememesiyle hatta ayrılığın acısından gözlerini kaybetmesi yönüyle zenginleştirir. Hz. Yakup o kadar ağlamış, üzölmüş, bitap düşmüştür ki gözlerinden olmuştur. Âşık da sevgiliyi naz ülkesinin Yusuf'u ilan etmiş, ayrılığının uzun sürüşünden telmih yoluyla haberdar etmiştir. Rindane bir şairin yapması gerektiği gibi rint olmayanın kendini anlamayacağını ifade eder.

4. Alın Yazısı (Kader) Tabakası

Derdiyle yoldaş olan âşık, burada bize sevgilinin tarifini yapar. Öncelikle içini hareketli, ateşli hâle getiren sevgilinin onu nasıl bir imtihan ile sınadığını itiraf eder. Âşık ne kadar yalvarır, dua eder, kıvrınır ve hasta olursa sevgili de o miktarda imtihanı ağırlaştırır, âşığı bekletir ve âşığın intizârının güzel bir noktaya varacağına hatırlatmalarla işaret eder. Âşık o kadar yaş dökmüş, üzölmüştür ki âdeta Yusuf'undan (as.) ayrı düşüşüyle harap ve gözlerinden olan Hazreti Yakup (as.) misaline dönmüştür. Âşık, onu anlamamız için Hazreti Yakup'un imtihanını özümsemiş olmanın asgari sınır olabileceği ifadelendirerek kaderinin sınırlarına atıfta bulunur.

Dördüncü Bent



Tablo 5: *Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî* (Alıcı ve Alıcı, 2013: 509)

1. Semantik (Anlamsal) Tabaka

a) Kelime Semantiği

'alâ'ik: Alakalar, ilgiler, bağlar.

bend: Bağ, zincir, boğum, fıkra, bağlanmış, eğilmiş.

dil-i dîvâne: Deli, çılgına dönmüş gönöl.

fakr: Yoksulluk, fakirlik, muhtaçlık.

KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulliyat>

e-ISSN: 2587-117X

nûş: İçmek.

peymâne: Kadeh, içki kadehi (hususen şarap kadehi).

sâki-i 'irfân: İlimli, bilgili, kültürlü içki sunan kişi veya kimse.

târ-ı zülf-i yâr: Yârin saçının teli.

b) Cümle Semantiği

Bendin Özgün Okunuşu	Bendin Dil İçi Çevirisi
Sâki-i 'irfân elinden nûş idüp peymâneyi Târ-ı zülf-i yâre bend itdim dil-i dîvâneyi Hep 'alâ'ikden geçüp itdim vatan mey-hâneyi Fakr ikliminde sultân olmayan bilmez beni	İrfan sakisinin elinden kadehi (şarabı) içip çılgına dönmüş gönlü(mü) sevgilinin saçının teline bağladım. Bütün ilişkilerden vazgeçip meyhaneyi (kendime) vatan ettim. Yoksulluk ülkesinde sultan olmayan beni bilmez.

2. Obje (Nesne) Tabakası

Dördüncü bendin ilk dizesinde şair, irfan sakisinin elinden kadeh içmekten bahsetmektedir. Ancak “peymâne” yani kadeh, içilebilen bir yapıya sahip değildir. Şair, kadehin içerisinde yer alan içkiyi (şarabı) içmekten bahsetmektedir. Bu sebeple iç-dış ilgisi yönüyle mecazımürsele (ad aktarması) başvurulmuştur. Bendin ikinci dizesinde şair gönlünü, sevgilinin saçının teline bağlamaktan bahsetmektedir. Ancak ipten ince yapıdaki saç teline soyut bir mefhum olan gönlü bağlamak mümkün değildir. Burada ise bir abartı yani mübalağa sanatının varlığı söz konusudur. Üçüncü ve dördüncü dizelerde yer alan “'alâ'ikden geçüp” ifadesi ile “sultân” arasında, “itdim vatan mey-hâneyi” ifadesiyle ise “fakr iklimi” arasında gayrimürettep (tertipsiz/düzensiz) bir leffüneşr vardır. Çünkü dünya ilişkilerinden vazgeçen sultan olur. Kendine meyhaneyi yurt edinen kişi de yoksulluk (fakirlik) ülkesinde yaşar.

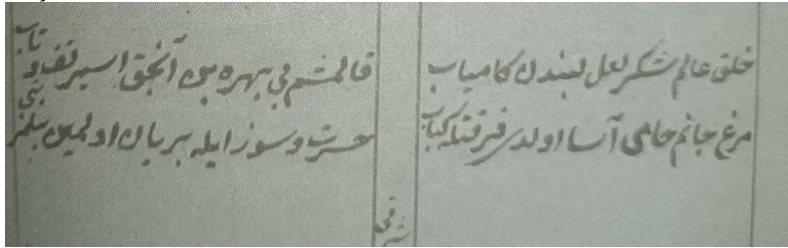
3. Karakter Tabakası

Bu bent, önceki bentlerin manasını kuvvetlendirecek bir cihetle âşığın, ilim-irfan sakisinin (içki sunan kişi) bizzat elinden aşk şarabını içip çılgına dönmüş vaziyetini gözler önüne serer. Bu aşk sarhoşluğu âşığı öylesine derinden etkilemiştir ki âşığa, büyük gönlünü sevgilinin saçının bir tek teline -pamuk ipliğiyle bağlanırcasına- bağlamış olduğunu söyletmiştir. Akabinde şair, son iki mısradaki bütün dünya nimetlerinden elini eteğini çekip kendine meyhaneyi, aşk sarhoşluğuna varacağı mekânı mesken-vatan edindiğini ilan eder ve fakirlik adındaki ülkede sultan olmayan bir kimsenin kendini anlayamayacağını söyler. Şair, bu bentte temel yapı olarak “olmayan bilmez beni” redifini payda kısmına yerleştirip izah ettiği hususlardan bihaber olacak kişilerin kim/kimler olduğunu açıklayarak tamama erdirir.

4. Alın Yazısı (Kader) Tabakası

Bu bentte ise alın yazısı (kader) yönüyle bize verilmek istenen temel ileti şöyledir: Asıl sevgilinin aşkıyla yanan bir âşık olmanın ne demek olduğunu anlamak isteyenler, manevi aşkın şarabıyla sarhoş olmayı bilmeli ve gerektiğinde bu dünya nimetlerinden vazgeçmelidir. Meyhaneler genelde şehrin en ücra noktalarında yer alır ve virane hâldedir. Âşığın gönlü de tek ve asıl sevgilinin aşkıyla yandığı için kendine çilehane addettiği meyhanesidir. Âşık da virane (yıkık/dökük) olmuş bir meyhaneyi (çilehaneyi) gerektiği durumda kendine yurt, mesken, vatan edinmeyi bilmenin elzem olduğunu kendi üzerinden aktarmaktadır. Son mısradaki genel bir özetle âşık, “Benim tutkun olduğum aşkla yanmayan, yoksulluk-fakirlik ülkesinde sultan olmanın ne demek olduğunu bilmez.” diyerek kaderinin meylini güzelleştirecek olanın sevgili olduğunu söyler. Divan şiirinde şair, dünyadaki bütün nimetlerle arasına bir set çeker ve şahsi hayatında da bunun yansımaları kendini gösterir.

Beşinci Bent



Tablo 6. Divân-ı Hâmî-i Mar'aşî (Alıcı ve Alıcı, 2013: 509)

1. Semantik (Anlamsal) Tabaka

a) Kelime Semantiği

âsâ: Gibi, benzeri.

bî-behre: Mahrum, nasipsiz, kısmetsiz.

biryân: Yaralı, kebab, yanık, kavruk.

esîr-i tef ü tâb: Sıcaklık ve hararetin esiri.

fırkat: Ayrılık, dosttan/sevgiliden ayrılış.

halk-ı 'âlem: Bütün âlem.

hasret ü sûz: Özlem ve ateş.

kâm-yâb: Muradına ermiş, isteğine vaslolmuş, mutlu, bahtiyâr.

mürg-i cân: Can kuşu.

şekker-i la'l-i leb: Dudağının kırmızılığının tatlılığı.

b) Cümle Semantiği

Bendin Özgün Okunuşu	Bendin Dil İçi Çevirisi
Halk-ı 'âlem şeker-i la'l-i lebünden kâm-yâb Kalmışam bî-behre ben ancak esîr-i tef ü tâb Mürg-i cânım Hâmi-âsâ oldı firkatle kebâb Hasret ü sûz ile biryân olmayan bilmez beni	(Yaratılan) bütün halk, kırmızı dudağının tadından mutludur. Ancak ben nasipsiz (olarak) sıcaklık ve hararetin esiri kalmışım. Can kuşum, Hâmî gibi ayrılıkla kebab oldu/yandı. Hasret ve ateşle yanmayan beni bilmez.

2. Obje (Nesne) Tabakası

Beşinci bendin ilk dizesinde “*la'l-i leb*” tamlaması yer almaktadır. Sevgiliye yakıştırılan bu tamlamada yer alan “*la'l*” mefhumu, divan edebiyatında sevgilinin güzellik unsurlarından dudağı (leb) karşılamak/tasvir etmek için kullanılır. Dudak (leb); tadı, görünümü, rengi ve hayat bahşeden vasıflarıyla divan şairleri açısından ehemmiyet arz etmektedir. Yakut da dudağı karşılamak için kullanılan, teşbih öğelerinin başında gelen bir öğedir ve sevgilinin dudaklarının rengine benzer biçimde açık kırmızı rengiyle bilinen değerli bir taştır. Sevgilinin dudağından süzülen her bir kelime, şekerden/baldan tatlıdır. Bu dizede teşbih unsurlarından müşebbeh/benzeyen (dudak/leb) ve müşebbehün bih/kendine benzetilen (şeker-i la'l) bulunmaktadır. Bu sebeple dizede bir teşbihbeliğ (yalın teşbih) vardır. Bendin dizeleri içinde yer alan “*şeker-i la'l-i leb, kâm-yâb, bî-behre, esîr-i tef ü tâb, mürg-i cân, firkat, kebâb, sûz ve biryân*” arasında ilişkisel açıdan tenasüp ilgisi söz konusudur. Şair; âşık olarak nasipsiz, esir ve ayrılığa tabiidir. Sevgili de mâşuk olarak şairi yakıcı vasıflarıyla ifade edilmektedir.

3. Karakter Tabakası

Hâmî, son bentte tecrit (soyutlama) sanatına başvurup kendini ayrı bir kişilik olarak tasavvur eder. Şair, âşığın konumundan can kuşunun Hâmî misali ayrılığın acısıyla yandığını ifade etmektedir ve bu şekilde bize dış bir gözle şairin gönlüne bakma ve eğilme imkânı tanır. Şair, bentteki Hâmî'nin karşısına sevgiliyi koyarak sevgilinin yakıcı ateşinden bizi haberdar etmektedir.

4. Alın Yazısı (Kader) Tabakası

Şair son bentte yaratılan bütün insanlığın, sevgilinin önem arz eden sözlerinden ve bu sözlerin görüntüsel yansımasından mesut oluşunu paylaşır. Ancak âşık olarak kendinin bu durum karşısında büyük bir aşk yaşadığını belirtmek üzere nasipsizce sıcaklık ve hararetin esiri olduğunu hatırlatıp özlem ateşiyle kavrulduğunu ve bekleyişinin belki ölene dek sürebileceği ihtimalini kuvvetlendirir. Âşık, Hâmî'yi üçüncü kişi şeklinde ekleyip geniş bir perspektifle can kuşunun ayrılık ateşiyle yandığını ifade ederek bu söylemin altını doldurur.

Hasılı özlem ateşiyle yanıp yok olmanın, tasavvufta Allah (cc.) ile sonsuza dek var olma (bekâbillah) ve kendinde olan her şeyi Allah'tan bilip O'nunla yok olma (fenâfillah) makamlarını karşıladığı cihetleriyle düşünülürse Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin mesnevihanlık görevini icra etmiş ve bir dergâha intisap etmiş mürit olarak hayat ritmiyle örtüştüğü görülebilir.

SONUÇ

Bulgular ve bütünü oluşturan diğer parçalar göz önünde bulundurulduğunda ontolojik analiz metoduyla incelenen bu murabbanın ilk bendinde, âşığın iç çekerek ancak her kişiden de yardım beklemediğini belirterek aşkı ilan ettiği anlaşılabilir. İkinci bentte şair, âşık sıfatı ile sevgilinin kuvvetli tesiri altında bir hezime uğramış; o zâtın âşığa neler yaptırabileceğinden bahis açılarak neden herkesten yardım beklemediğini “nâ-dân” ve “Lokmân” tezatı ile bir parça genişleterek dile getirmiştir. Ardından üçüncü bentte şair, sevgilinin portresindeki bulanık vaziyette olan hatları belirginleştirmeye başlamaktadır. Âşık, başını döndürecek derecede güzel olan sevgilisine yalvarıp yakardıkça “O”nun elem ve ızdırabının aynı şiddetle zirveye çıktığını belirtir. Bu da sevilen kişinin (mâşuk) kendini seveni (âşık) güçlü bir imtihanla sınadığını gösterir. Telmiş sanatından da faydalanılarak Hz. Yakup'un (as.) Hz. Yusuf'tan (as.) uzak düşüşüyle imtihan edilmesi örneği gözler önüne serilir. Demek ki sevgiliye olan aşk şiddetlendikçe çekilen çileler o denli artar. Âşığa elem veren sevgili Yakup'tan oğlunu ve gözlerini alan sevgili olabilir, düşüncesi filizlenip yeşermeye başlar. Daha sonra dördüncü bentte şair, irfan sakisinin elinden şarap içtiğinden söz ederek bakış açılarını aslında kendisinin gönül gözünün açılmış olabileceğine ve “ârif” olma ihtimalinin kuvvetine sürüklemektedir. Sevgilinin saçının tek bir teline gönül bağlanmış, dünyalık alakalardan el etek çekilmiş ve meyhane mesken edinilmiştir. Tüm bu durumların ilik yapısı olarak da yoksulluk-yokluk ülkesinde kaybolmayan hiçbir zâtın asıl zenginliğe ve sultanlığa ulaşamayacağı vurgusu yapılmıştır. Bu söylemlerle şekil tamama yakın bir konumda daha da belirginleşmiş ve sevgilinin, yoktan var eden Allah (cc.) olabileceği ihtimali ehemmiyetli bir güç kazanmıştır. Son olarak beşinci bentte ise eksik yapboz parçası tamamlanarak yaratılan bütün insanlığın, “sevgili”nin söylemiş olduğu sözden lezzet aldığı söylemiyle bu kelâmın herhangi bir kelâm olmadığı düşüncesi belirginleşmiştir. Beşinci bendin içindeki âşık, bir yanış içerisinde. Âşık, kendini -tecrit yoluyla- üçüncü bir kişi gibi sigaya çekmekte, teşbihle konumundan haberdar etmektedir. Şair, ârif olmanın âlim olmak gibi amelî bir şey olmadığını, gönül gözünün açılmasının Allah'ın (cc.) elinde olduğunu ifade ederek portreye önceki bentlere nazaran muğlaklıktan kurtulmuş bir görünüm kazandırmıştır.

Hâmî Abdü'l-Gaffâr Marâşî'nin beş bentten oluşan “*olmayan bilmez beni*” redifli murabbası; *ontolojik analiz metodu* aracılığıyla somut bir görünüm elde etme, bütüncül bir bakış açısı sunma, şiiri şairiyle birlikte değerlendirme, sistemli bir bütünü aktarma gayretleriyle incelenmiştir. Ontolojik analiz metodu, şiiri özelden genele (tümevarım) giden bir bakışla incelemesi yönüyle anlaşılabilirliği artırmakta ve sanat

eserine yaklaşırken estetik hazları bütüncül bir biçimde açığa çıkarmaktadır. Bu sebeple metodun, her bir merdiven basamağını emin adımlarla basıp hazmetme noktasında sağlam bir temel oluşturduğu anlaşılmıştır. Klasik Türk şiirini belirli bir düzen bağı içerisinde inceleyen diğer metotlar da göz önünde bulundurulduğunda ontolojik analiz metodunun herkesçe benimsenen neticeler getirdiği de ayrıca fark edilmiştir. Böylece divan edebiyatının son döneminde yazılan bir murabbayı bu zamana aktarırken çağcıl bir metotla incelemenin hem şiiri hem de şairi anlamak noktasında fikir sahibi olmamızı sağlayabileceği görülmüştür.

Ontolojik analiz metoduyla şiir incelemesi yapılan diğer araştırmalar göz önünde bulundurulduğu takdirde araştırmaya konu olan şiirin şekil, tür, doku ve kumaş farkının çalışmanın aldığı yol bakımından büyük etkisi olduğu saptanmıştır. Yapılan çalışmalar, klasik Türk şiirini anlamak için klasik şerh metotlarının yanında bu tip çağcıl metotların kullanımının gerekliliğini gözler önüne sermektedir. Klasik Türk şiirini analiz ederken çağdaş bir metodun kullanılabilir oluşu da bu vasıta ile gün yüzüne çıkmaktadır. Meydana getirilen çalışma ile bu alandaki benzer çalışmalar arasındaki temel farklardan biri de araştırmanın amacının, kullanılan desenin ve analiz türünün, veri kaynağının, veriler toplanırken ve analiz edilirken yaşanan durumların neler olduğunun kategorilendirilmiş başlıklar altında ayrıca yer almasıdır. Aynı konu üzerine yapılan çalışmaların incelenenleri arasında yöntem başlığının ayrı bir başlık olarak yer almadığı da tespit edilmiştir. Çalışmalar sürdürülürken yaşanan mühim sınırlılıkların başında ise klasik veya çağdaş ayrımı yapılmaksızın, bir şiiri analiz ederken ontolojik analiz metodundan faydalanmanın yeni ve bütüncül bir bakış kazandırmasının yanında tek başına tamamen yeterli olamayacağı gelmektedir. Sonuç olarak bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara ontolojik analiz metodu ile şiir incelemesi yapılırken özelden genele giden, büyük portreyi görmeyi sağlayan, bir sanat eserini değerli kılan ve birbiriyle sıkı sıkıya bağlı olan bu örgünün bütüncüllüğü içinde değerlendirmede bulunarak ilerlemeleri önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Akgül, A. (2021). *Şeyh Galip'in "Düştü" Redifli Gazelinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi*. RumeliDE Dil ve Dil Edebiyat Araştırmaları Dergisi. s. 22, 2021: 540-555.
- Aldırmaz, V. (2016). *Bâkî'nin "Gösterür" Redifli Gazelinin Ontolojik İnceleme Yöntemi ile Çözümlemesi*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (SUTAD). s. 40, 2016: 274-286.
- Atalay, B. (2008). *Maraş Târihi ve Coğrafyası*. (hz. Gökhan İ. ve Karataş M.). Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.
- Alıcı L. ve Alıcı T. G. (Haz.) (2013). *Divan-ı Hâmî-i Mar'aşî*, Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.
- Bayram Y. (2008). Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili Üzerine. *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu*. 27-28 Mayıs 2008: 167-182, İstanbul. Beykoz Belediyesi Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çüçen, A. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Deger, M. B. (2015). *Hayâlî'nin "Bilmezler" Redifli Gazelinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 2(3). 2015: 60-74.
- Durmaz, G. (2005). *Divan Şiirinde Rind*, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. 6(8). 2005: 1.
- Ergiydiren, S. (2007). *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*. İstanbul:, Hece Yayınları.
- Hartmann, N. (1998). *Ontolojinin Işığında Bilgi* (Çev. Harun Tepe). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kardaş, S. (2018). *Nâbî'nin "Gelür Gider" Redifli Gazelinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle Yorumlanması*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 7(29): 2018: 526-536.
- Köktürk, Ş. (2003). *Bayburtlu Zihnî'nin Bir Koşmasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi*. Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi. s. 60: 170-178.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Yeter, G.B. (2010). *Ontolojik Analiz Metoduyla Yunus Emre'nin Bir Şiirinin İncelenmesi*, Mardin: Artuklu Üniversitesi Mukaddime Dergisi, s. 3, 2010: 141-154.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda Müstear İsimler*. İstanbul: Selis Kitaplar.