

BİR TEVHİD’İ YENİDEN OKUMAK: MEHMET AKİF’İN “TEVHİD YAHUD FERYAD” İSİMLİ ŞİİRİNİN ONTOLOJİK ANALİZ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ

Münire Kevser BAŞ ()*

Öz

Edebî metnin anlamlandırılması ve yorumlanması konusu, hem Doğu hem Batı dünyasında gelenekinde gerek dinsel ve bağlayıcı metinlerin gerekse edebiyat alanındaki metinlerin çözümlemesi faaliyetlerinde önemini korumuş bir ilgi ve çalışma alanıdır. Bu çalışmada 20. yüzyıl sanat ontolojisi çalışmaları çerçevesinde teşekkül eden “ontolojik analiz yöntemi” kullanılarak, aynı zamanda dinî-edebî türlerden tevhidin bir örneği olarak Mehmet Akif Ersoy’un “Tevhid yahud Feryad” isimli şiiri tahlil edilmiştir. Varlık tabakaları yapısına uygun olarak geliştirilen ontolojik analiz yöntemiyle metnin ön (ses tabakası) ve arka yapısı (anlam, nesne, karakter ve kader tabakaları) tahlil edilmiştir. Böylece şiirin katmanlarına ulaşmaya çalışılarak derinlikli bir okuma yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Tevhid, Mehmet Akif, Ontolojik Analiz Yöntemi, Şiir Tahlili*

The Renewed Reading of Tevhid: Analysis of Mehmet Akif’s Poem Called “Tevhid Yahut Feryad” by Using Ontological Analytical Method

Abstract

The subject of giving meaning to a literary text and its interpretation is a field of work and interest which maintained its importance in both Eastern & Western traditional thinking styles not only in religious but also analysis of texts in literature. In this study Mehmet Akif’s poem “Tevhid Yahut Feryat”, which is also an example of tevhid, a kind of religious-literary area is analyzed by using “ontological analytical method” which exists in the 20th century art ontology studies. The front structure (sound stratus) and the back structure (meaning, object, character and destiny strata) of the text are analyzed by using ontological analytical method which is appropriately developed to existence of strata. So strata are tried to be reached and a comprehensive analysis is done.

Keywords: *Tevhid, Mehmet Akif, Ontological Analysis Method, Poem Analysis Method*

*) Yrd. Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (e-posta: mkbas@ybu.edu.tr; kevserbas@yahoo.com)

Giriş

Metinde anlam sorunu, sadece edebî bir malzemenin çözümlenmesine indirgenmesi gereken bir konudur. Çünkü metnin anlamlandırılması, insanın hakikat anlayışını ve dünyaya bakışını şekillendirici işlevsel nitelikler taşır. Bu yaklaşımın neticesi olarak metnin anlamlandırılması ve yorumlanması konusu, insan hayatının en belirleyici unsuru addedebileceğimiz dinî nitelikli metinlerin anlaşılması ve yorumlanması süreci ve yöntemi ile koşutluklar gösteren bir metodoloji oluşturma sürecidir. Hali hazırda iki temel yaklaşım olarak varlığını koruyan Hristiyan-Batı ile İslâm-Doğu düşünce geleneğinde yorumlama ve anlamlandırma çalışmalarının kökenlerinde bu sürecin belirleyiciliğini izlememiz mümkündür.

Batı’da 17. yüzyılda başlangıçta Hristiyan teoloji sahasındaki yorum tartışmalarında ortaya çıkan bir metodoloji bilgisi olan hermeneutik (yorum bilgisi),” (Tunalı, 2012: 114) zaman içinde genişleyip gelişerek özellikle 20. yüzyıl ikinci yarısından itibaren başlı başına bir edebiyat teorisi haline gelmiş ve alımlama estetiği adını almıştır (Toprak, 2003: 21).

İslâm düşünce geleneğinde ise başlangıcından bugüne Kur’ân-ı Kerim’in anlaşılması konusu merkezli olarak şekillenen, tefsir ve te’vil kavramları ile ifade edilen bir yorum geleneği varlığını devam ettirmiştir. Bu alandaki azımsanamayacak müktesebat, bulunduğu dönemin şart ve ihtiyaçlarına uygun olacak şekilde gelişerek devam etmiştir. Günümüzde ise tefsir çalışmaları Batı’daki modern metotlar ile de temas kurularak devam etmektedir. Örneğin Fazlur Rahman “bütünsellik” kavramını gündemde tutmaktan yana bir yaklaşım geliştirirken (Fazlur Rahman, 2000: 27), Izutsu’nun *God and Man in the Koran* isimli eserindeki semantik yaklaşım da (Izutsu, 2002: 1-42) dikkat çekicidir.¹ Kur’ân’ı anlamanın temel ölçütleri kabul edilen, dilin doğru anlaşılmasının yanında tarih ve sosyo-kültürel çevrenin hesaba katılması, siyak-sibak ilişkisi ve makâsıd’ın göz önünde bulundurulması (Demirci, 2008: 276-295) gibi ilkeler, esasında tüm metin yorumlama faaliyetlerinde kullanılması gereken önemli unsurlardır. Ancak İslâm-Doğu düşünce dünyasında başlangıçtaki özgün yöntem ve kavramlardan yola çıkılarak yapılandırılmış bir okuma yönteminden ziyade, Batı’daki yöntem ve eğilimlerden kısmen ya da kavramsal düzeyde faydalanan bir yol izlendiğini söylemek mümkündür.

Edebiyat alanında ise metni esas alan geleneksel metin şerh yönteminde, “*hâşiye, tahşiye, hâmiş, telhis, ta’likât*” gibi çeşitli adlarla anılarak şerh yapmanın usulü geliştirilmiştir. Şârih seçtiği eseri;

- Kelimeler (kökeni, anlamı, mecazları, türetilmiş kelimeleri),
- Dilbilgisi (gramer),
- İmlâ (yazım) bilgileri,

1) Semantik yöntem, asırlarca önce Maturidi ekolü ve bu ekolün önemli simalarından biri olan Ebu’l-Muîn Neseî tarafından geliştirilmiştir. 19. yüzyıldaki dilbilim çalışmaları ile Batı’nın ürettiği bir yöntem olarak sunulmuştur (Atay, 1996: 111).

d. Metindeki yeri, bağlamı ve işlevi,

e. Muhteva (şerhin yapıldığı kültür dünyası, ansiklopedik bilgiler), bakımlarından açıklamak, yorumlamak yolunu tercih etmiştir (Genç, 2007: 395).

Son yüzyılda metin şerhinin hem teori hem de uygulama bakımından en önemli temsilcisi kabul edilen Ali Nihat Tarlan ise, “edebî eseri kendi dışındaki ilimlere yarasın diye değil, kendi için tedkik (inceleme) gerektir.” görüşüyle, metni edebiyat tarihinden ayıran ve müstakil olarak inceleme alanı olarak gören bir yaklaşım içinde olmuştur (Tarlan, 1981: 192-193). Bununla beraber bu konudaki yöntem ve kavramlar sınırlı ve yetersizdir.

İlhan Genç de metnin anlamlandırılmasında ya da klasik ifadesiyle metin şerhinde, özgün ve sistematik bir yöntem inşa edilememiş olmasına dikkat çeker. Bu eksikliğin Fuat Köprülü'nün *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde teorisini çizdiği Lanson temelli eleştiri yöntemine süreklilik kazandırdığına vurgu yapar. Genç, halen ilmi çalışmalarda bu yöntemin baskın olduğunu belirtir. Bununla birlikte Mehmet Kaplan'ın kullandığı Yeni Eleştiri ve Psikanalist yöntemleri, Mehmet Çavuşoğlu'nun öncülük ettiği Necati Bey Divanı'nın tahlili gibi metin merkezli çalışmaları ve Cem Dilçin'in Fuzûlî'nin bir gazelinin şerhinde denediği yapısalcılık anlayışına uygun tahlilleri birtakım arayışlar olarak değerlendirir (Genç, 2007: 396).

Meselenin bir diğer boyutu ise, içinden geldiğimiz medeniyet dairesindeki ilmî geleneğin birikim ve kazanımlarının güncelleştirilmediğinden atıl hale gelmesidir. Hermeneutik(yorum bilgisi), başlangıçta sadece İncil metinleri üzerinde yoğunlaşan bir çalışma alanı iken zaman içinde gelişip zenginleşerek daha geniş bir okuma modeline hatta anlamlandırma felsefesine dönüştürülürken, tefsir ve şerh sahasındaki azımsanmayacak birikimin, diğer disiplinlerde kullanılabilecek şekilde sistematik hale getirilip genişleyememiş olmasının önemli bir ilmî kayıp olduğu kanaatindeyiz. Bilimsel çalışmalarda yöntem ve kavramsallaştırmanın önem kazandığı günümüz dünyasında, ilmî geleneğimizdeki tüm birikimin gözden geçirilerek güncellenmesi ve çağın kavramsal dünyasına sunulması, yerli bir okuma ve anlamlandırma yöntemi oluşturulması bakımından önem arz etmektedir. Bunun gerçekleştirilmesi için geniş kapsamlı ve disiplinlerarası çalışmalar gerektiği açıktır.

Metin yorumlama yöntem ve arayışları, doğası gereği nihai bir şekle ulaşması mümkün olmayan dinamik bir süreçtir. Bu süreç, içinde bulunduğu çağın düşünsel eğilimlerinden etkilenecek şekilde şekillenen bir nitelik taşır. Hermeneutik yaklaşımın açtığı yolda ortaya çıkan yeni/güncel yöntemlerden biri olan “ontolojik analiz yöntemi” bunlardan biridir. Çalışmamız ontolojik analiz yöntemi ile Mehmet Akif Ersoy'un “Tevhid yahud Feryad” isimli şiirini incelemeyi amaçlamaktadır. Başlıca iki kısımdan oluşan çalışmada, öncelikle ontolojik analiz yöntemi tanıtılacak ve sanat ontolojisindeki varlık tabakaları teorisi üzerine inşa edilen bu yöntemin temel kavramları üzerinde durulacaktır. Yöntemin temel niteliği, sanat eserini/edebî metni çok katmanlı bir yapı olarak görmesidir. Bu bağlamda edebî metni ön yapı(ses tabakası) ve arka yapı(anlam, nesne, karakter, kader

tabakaları) unsurları bakımından tahlil etmeyi hedefleyen yöntemin içeriği üzerinde durulacaktır. İkinci aşamada ise daha önce müstakil bir tahliline rastlamadığımız Mehmet Akif'in "Tevhid yahud Feryad" isimli şiiri bu yöntemle incelenecektir. Böylelikle türünün Mehmet Akif'e özgü örneği olarak kabul edebileceğimiz dini nitelikli edebiyatımızın manzum tevhidlerinden birinin, varlık tabakaları merkezli olarak tahlili yapılacak ve şiire mümkün olduğunca derin bir kavrayışla nüfuz edilmeye çalışılacaktır.

A. Ontolojik Analiz Yöntemi

Genelde sanat eserinin özelde edebiyat yapıtının anlaşılması ve yorumlanmasına yönelik çalışmaların düşünce dünyasında farklı isimler altında çalışan disiplinlerin ilgi odağı olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmamızda kullanacağımız yöntem modern ontolojinin kurucusu kabul edilen Nikolai Hartman ve Roman Ingarden'in çalışmaları üzerine bina edilmiş bir yöntemdir.

Sanat eserinin anlamlandırılması ve yorumlanmasına yönelik çalışmaların daha sistematik hale geldiği günümüz dünyasında, sadece sanat eserinin yorumlanması ve değerlendirilmesi bağlamı bir çalışma alanı olarak, ilmi bir disiplin haline gelen *estetik*'in öne çıktığı görülmektedir. Dahası estetik de kendi içinde dallara ayrılarak farklı noktalarda yoğunlaşma yoluna gitmektedir. Nitekim ontolojik temele dayanan ve sanat eserini bir var olan, bir varlık bütünü olarak kabul eden ontolojik estetik, *Sanat Ontolojisi* olarak isimlendirilmektedir. Çok uzun bir geçmişi olmayan *Sanat Ontolojisi*'nin önde gelen isimleri Nikolai Hartman ve Roman Ingarden'in alana yaptıkları en önemli katkı, estetik objenin/sanat eserinin belirlenmesinde ontolojik çözümlemeyi gündeme taşımış olmalarıdır. Bu yaklaşımın temelinde varlığın modern ontolojinin en önemli keşiflerinden biri kabul edilen var olan'ı, bir tabakalar düzeni içinde ele almak vardır (Tunalı, 2002: 26). Varlık tabakaları öğretisi olarak niteleyebileceğimiz yaklaşıma göre, dört ana varlık tabakası vardır. Bunlar;

Madde(İnorganik) Tabaka: İnorganik alan, bütün kosmos olarak anlaşılmalıdır. Bütün maddi varlık alanını kuşatan, elektronlar, protonlar, nötronlar ile başlar ve atomlar, moleküller ve makro moleküllerden geçerek kosmik boyutlu yapılara, planet sistemlerine, yıldız kümelerine ve spiral bulutsuya kadar uzanır.

Organik Varlık Tabakası: İnorganik varlık üzerinde organik varlık bulunur. Maddi tabakanın üzerinde yükselen ve maddi varlığa dayanan organik varlık, canlı dediğimiz varlığı ifade eder. Bitkilerden, en basit tek hücrelilerden başlayarak insana kadar uzanır.

Ruhi Tabaka: Organik olanın üzerinde, bilinç olarak görünüşe ulaşan ruhi varlık tabakası gelir. Bilinci oluşturan bu tabaka, henüz tinsel varlık değildir.

Tinsel Varlık (Geist) Tabakası: Ruhi varlık alanının üzerinde tin ya da tinsel varlık tabakası bulunur. Tinsel alan kültür dünyasını oluşturur. Kültür dünyası ise ruhi varlık dünyasından tamamen farklıdır. Tıpkı, ruhi varlığın organik ve inorganik varlıklardan farklı oluşu gibi. Ancak burada da aynı bağıllık münasebeti hüküm sürer. Yani tinsel varlık da, ruhi varlığın inorganik ve organik varlığa bağlı oluşu gibi ruhi varlığa bağlıdır

ve ona dayanır. Tinsel olanı ruhi olandan ayıran temel fark, tinsel varlığın birey-üstü ve kolektif bir nitelik taşımasıdır. Her varlık basamağı, kendine göre bir yetkinliğe sahiptir ve bu yetkinlik her basamakta o varlık basamağını oluşturan özelliğin gerçekleşmesinden ibarettir (Tunalı, 2002: 28-33).

Sanat ontolojisi varlığı tabakalar halinde algılama yaklaşımını bir var olan, bir varlık bütünü olan sanat eserinin yapısında uygulamıştır. Daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle sanat ontolojisinin, estetik obje/sanat eserinin oluşum sürecini nasıl irdelediği üzerinde duralım.

Sanat ontolojisi, estetik obje ya da sanat eserinin oluşum sürecinde iki temel kavram üzerinde durur: Objeksiyon ve objektivasyon. Birbiri ile karıştırılmaya elverişli olan bu iki kavram özünde tamamen farklı nitelikler taşırlar. Objektivasyon, var-olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objeksiyon'da söz konusu olan ise var olan bir şeyin objeleştirilmesidir. Buna karşılık objektivasyon'da objektivasyondan önce var-olmayan bir şeyin herşeyden önce meydana getirilmesidir. Objeksiyon'da canlı tin, sadece alıcıdır, objektivasyon'da ise yaratıcıdır. Bir örnekle konuyu daha açık hale getirmek mümkündür. Bir var-olan yani bir taş, bir ağaç, bir tabiat parçası biz onu bilelim ya da bilmeyelim, vardır. Bizim onun bilip bilmememiz onu ne eksiltir ne de artırır. Bilinç, bu varlığı algıladığında onda herhangi bir değişiklik meydana getirmez. Bilme sürecinde bu varlığı olduğu gibi kavrar. Objeksiyon bundan ibarettir (Tunalı, 2002: 55). Objektivasyon ise, var-olanın algılanma, bilinme sürecinde yaratıcılığa tabi tutularak değiştirilmesi anlamındadır. Yani insanın sanat eseri oluştururken özel donanımını yani sanat gücünü aktif hale getirmesidir. İşte nesneyi sanat eseri kılan özellik bu işlemde geçtikten sonra edindiği niteliktir. Aynı zamanda sanat üzerine düşünen bir düşünce adımı ve şair olarak Sezai Karakoç'un bu süreci tahlili dikkate değerdir.²

Sanat ontolojisi, her objektivasyon olayında iki temel varlık alanının bulunduğuna dikkat çeker:

- 1- Real varlık alanı (ön yapı): Açık olarak bilinen, bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan.

2) Sezai Karakoç, sanat eserinin doğuşunun karmaşık bir yapıda gerçekleştiğini ancak bu sürecin basitleştirildiğinde iki aşama olduğunu belirtir. "Buna göre sanat eserinin ilk aşaması soyutlamadır. Soyutlama, sanatın bir yandan biçime bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına ve derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatın sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeyle ve dile bağlama kaygısı." Şüphesiz sanat sadece soyutlamadan ibaret değildir. Ancak sanatçı, malzemesine bu soyutlama işlemiyle el atar. Soyutlanan doğa bir an için geçici, bir an için adeta ölü hale gelmiştir. Şimdi ona yeniden can vermek gerekmektedir. Bu, ona sanatçının ruhundaki soluğu üflemesiyle gerçekleşecektir. Öyle ki, doğadan ya da düşünce ve düş dünyasından (ki geniş anlamda onlar da doğaya dahildir) koparılan bir parça, sanatçının ruhundan estirdiği bir ruhla, yeni canlı, somut bir varlık olup çıksın ve sanat dünyasındaki yaşamına başlasın." Sezai Karakoç bu son aşamaya "diriliş somutlaması" adını vermektedir. Bu süreç "doğanın somutundan soyutlamaya, soyuttan sanat somutlamasına çıkış" olarak özetlenebilir (Karakoç, 1997: 10-18).

- 2- İrreal varlık alanı (arka yapı): Asıl tinsel içerik, real yapıya bağımlı (Tunalı, 2002: 60).

Bu durumda varlık yapısı bakımından estetik obje/sanat eseri, varlık tabakalarından oluşur (Tunalı, 2002: 87). O halde bütün, temeli oluşturan bir real yapı ile bunun üzerinde yükselen bir irreal, yalnız görünen bir yapıdan meydana gelen bir tabakalı bütün'dür. Ama bu iki yapı iç içe girmiş, öyle girift olmuştur ki, sadece bir tek objeymiş gibi görünür (Tunalı, 2002: 62). Bir başka deyişle, sanat, realitede görünüşe ulaşan irrealite(idealite)dir (Tunalı, 2002: 67).³

Genel olarak edebiyat eseri için, edebiyat eserinin iç birliği korunmak ve onun ana karakteri muhafaza edilmek üzere Roman Ingarden⁴ ve Nikolai Hartman⁵ zorunlu olan tabakaları sınıflandırmışlardır. Tunalı, bu iki bilim adamının edebiyat eserindeki tabakaların ayırt edilerek metnin analiz edilebileceği yaklaşımından yola çıkarak bir yöntem sistemleştirmiştir. "Ontolojik Analiz Yöntemi" olarak isimlendirilen bu sistem, Ingarden ve Hartman'ın kavramsallaştırdığı tabakalar teorisini biraz daha geliştirerek "eklektik olmakla beraber daha yetkin ve tatmin edici" bir tabaka sistemi oluşturmak hedefindedir (Tunalı, 2002: 112).

Tunalı'nın edebiyat eserinin yapısını ortaya çıkarmak üzere daha tutarlı bir metodoloji olmasını amaçladığı bu yöntemin ana hatları şöyledir:

1. Ses Tabakası: Özellikle şiirde ses vazgeçilmez bir sanat unsuru olduğundan bu tabaka eserin dünyasına girişte önemli bir elemandır.

- 3) Tunalı, bunu aynı eserinin başka bir yerinde ayrıntılı olarak açıklar: "Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı, onun birçok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütün olmasından ibarettir. Bu bütün, bir tabakalar çokluğunu gösterir ve her tabaka, birbirinden farklıdır. Ve her tabaka, bütünü gösterdiği, ontik yapıdan zorunlu olarak pay alır. Tek tek tabakalar, 1. Her tabaka için karakteristik olan material (bu material'den her tabakanın asıl özelliği ortaya çıkar.) 2. Onlar, her tabakanın hem öbür tabakalar hem de eserin bütün yapısı bakımından oynadığı rol yönünden birbirinden ayrılırlar. Edebiyat eserinde karşılaştığımız bu tabakaların bu yönlerden birbirlerinden ayrılmaları tabiidir. Çünkü her tabaka farklı bir materyale dayandığı gibi, bu farklı materyalin de eserin bütün'ünün kuruluşu bakımından ayrı bir fonksiyonu vardır. Bunun için, tabakalar yapısı, sonunda zorunlu, organik bir yapı olarak meydana gelir. "Tek tek tabakaların material bakımından farklı olmasına rağmen, edebiyat eseri, tesadüfen yan yana gelmiş elemanların bağımsız demeti değildir. Tersine o organik bir yapı olup, bu yapının birliği de doğrudan doğruya tek tek tabakaların özelliğinde temellenir (Tunalı, 2002: 89)."
- 4) Roman Ingarden'e göre varlık tabakaları şöyledir: 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, olaylar) ve onların alinyazıları tabakası (Tunalı, 2002: 90).
- 5) Nikolai Hartman'a göre varlık tabakaları ise şöyledir: 1. Real varlık tabakası: Kelimeler, 2. İrreal varlık tabakası: a- En ön tabaka: Sesler, görünebilen, duyulabilen tabaka, b- Ön tabaka: Eylemlerin, dış davranışların, oluşturduğu tabaka, c- Ruhi tabaka: Ahlaki çatışmalar, insanın moral özelliği ve karakterinin görüldüğü tabaka d- Kader tabakası: Alinyazısı tabakası, insanın ruhi içi ile değil de, onun hayatının bütünü ile ilgilidir. Nicolai Hartman, bu tabakalara çok ender olarak rastlanan iki tabakayı daha ekler: Bireysel İde Tabakası, Genel İnsanlık İde'si Tabakası (Tunalı, 2002: 110-111).

2. Anlam Tabakası:

- a. Semantik tabaka diye de niteleyebileceğimiz bu tabaka hem kelime hem de cümle anlamlarından hareket ederek bir anlamda “söz” analizi yapmayı gerektirdiğinden heterojen bir tabakadır.
- b. Nesne tabakası ya da obje tabakası: Roman, hikaye ve tiyatro eserlerinde kahramanların oluşturduğu bir takım olaylar ve eylemlerle karşılaşılır. Bunların anlam tabakasına katkıda bulunduğunu ancak mutlaklaştırılmaması gerektiğini gözden kaçırmamak gerekir.
- c. Karakter ya da ruhi özellik tabakası: Edebî eserde aslolan kişilerin davranış ve eyleminden ziyade onun arka planında bulunan ruhi tavır ve karakterlerdir. Büyük edebiyat eserlerinde bu ruhi tahlillere büyük önem verilir.
- d. Alinyazısı ya da kader tabakası: Tunalı, bu tabakada sanat eserindeki kahramanların alinyazısından değil daha metafizik bir unsurdan bahsettiğini özellikle vurgulamaktadır. Çünkü sanat eserinde alinyazısını tek bir kahramanın determinasyonu olmaktan çıkarmak ve onu bütün insanlığa yaymak esas olmak zorundadır. Hartman’ın insanlık ide’si olarak nitelediği bu tabakada bütün insanların kaderini kuşatan geniş ve derin bir katmanın varlığı söz konusudur (Tunalı, 2002: 112-113).

Yavuz Bayram ise bu tabakalandırmayı edebî metnin çözümlemesinde kullanışlı bir tablo haline getirmiştir (Bayram, 2008: 6):

ŞİİRSEL YAPI

A.ÖNYAPI

Duyulur Yapı,
Dış Yapı, Ses Tabakası,
Maddî Tabaka, Görünür Yapı,
Real Varlık Alanı,
Vonderground, Şeklî Yapı,
Biçimsel Tabaka

- Dış görünüm
- Harfler, heceler, kelimeler...
- Ölçü, âhenk,
- Redif, kâfiye
- Mısra-beyit-bend yapısı...
- Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen; yani işitsel ve görsel anlamda şiirin maddî yapısına ait her şey.

B. ARKA YAPI

İç Yapı, İrreal Varlık Alanı, Soyut Yapı,
Hinterground, Muhteva.

1.Anlamsal (Semantik) Tabaka

- a.Kelime Semantiği (Cocnitiv)
- b.Cümle Semantiği (Sentaks)

2.Nesne (Obje) Tabakası

Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimelerden (temel obje ve yardımcı objeler...) oluşur.

3. Karakter Tabakası

Şâirin ruh dünyası, kişiliği, yetiştiği ortam, bakış açısı, psikolojik dünyasıyla ilgili bilgiler...vs.'den oluşur.

4. Alınyazısı (Kader) Tabakası

Üçüncü tabakadaki tespit ve değerlendirmelerin içinde bulunulan sosyal yapı ve bu yapının bütün insanlık açısından da değerlendirilmesi. Şiirden ilhâmıla varlık âlemi ve bu âlemin niteliğiyle ilgili değerlendirmeler...

Bir metnin ayrılmaz parçası olan *edebî sanatlar*, hem ön yapı hem de arka yapı unsurları olarak değerlendirilebilir. Söz gelimi *asonans*, *aliterasyon*, *tekrîr* gibi daha çok âhenge katkı sağlayan sanatlar, metnin ön yapısı açısından önemlidirler. *Cinas* ve *kalb* gibi sanatlar, görsel nitelikleri açısından ön yapı ile anlamla ilgileri bakımından ise arka yapı ile bağlantılıdır. *Kinâye*, *tevriye*, *ihâm*, *tesbih*, *tenâsüp*, *leff ü neşr*, *telmih*, *hüsn-i talil*, *istiâre*, *mecâz-ı mürsel* gibi sanatlar ise daha çok metnin arka yapı unsurları arasında yer alırlar. Bunlar özellikle arka yapıda yer alan anlam ve nesne tabakaları açısından önemli işlevlere sahiptirler. *İmlâ kuralları* ve *noktalama işaretleri* ise duyulur ve görülür varlıklarıyla ön yapıya ait olmakla birlikte, anlam üzerindeki etkileri söz konusu olduğunda arka yapıya dahil olurlar.

B. Mehmet Akif’in “Tevhid Yahud Feryad” İsimli Şiirinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle Tahlili

Klasik edebiyatımızın dinî muhtevalı ürünlerinden olan tevhidler, başlı başına Allah Teâlâ’yı konu alan bir tür olarak, İslâm dininin esasları olan tevhid inancının işlendiği edebî metinlerdir (Çelebioğlu, 1998: 93-108). Allah Teâlâ’nın varlığından, birliğinden, tek olduğundan, eşi, benzeri ve ortağı olmadığından, isimlerinden, sıfatlarından, kudretinin tecellisi konuları ekseninde şekillenen tevhidlerin (Güngör, 2012: 147), mensur örneklerine rastlanmakla birlikte daha ziyade manzum olarak yazılması yaygınlık kazanmıştır. Manzum tevhidler ekseriya kaside⁶ ve mesnevi şeklinde olmakla birlikte terci-i bend, terki-i bend, gazel, kıt’a rubai gibi nazım şekillerinde de tevhid yazıldığı görülmektedir (Tarlan, 1936: III, 4) Müretteb divanlarda ve mesnevilerde eserin baş kısmında yer alan tevhidler, bazı eserlerin hâtimesinde de yer alabilmektedir (Çelebioğlu, 1998: 349).

Ali Nihat Tarlan, muhteva bakımından tevhidler oluşturan temel iki eğilim olduğuna dikkat çeker. Birincisi zahirî şeriat; ikincisi ise, tasavvuf (Tarlan, 1936: III, 4). Birinci eğilim daha ziyade ehl-i sünnet itikadını çerçevesinde şekillenir (Tarlan, 1936: III, 5). Şer’î tevhidler olarak nitelen bu tevhidlerde genel olarak;

- Allah Teâlâ her yerde hazır ve nâzırdır. Fakat insanlar onun künhünü idrakten acizdir. Gözler onu görmese de akıl sahipleri O’nu bilir.

- Allah Teâlâ Kâdir’dir, Bâkî’dir, Evvel’dir, Âhir’dir ... Vâcibü’l-vücûd’dur.

- Mutlak Yaratıcıdır. Allah’ın kudreti Cemâl ve Celâl şeklinde tecelli eder.

- Âlem Allah’tan gayridir. Vâcibü’l-vücûd olan, mümkünü’l-vücûd olan ile birleşemez (Güngör, 2012: 148). şeklindeki temel yaklaşımların belirleyici olduğu görülür.

Tasavvufî nitelikli tevhidlerin ise daha ziyade;

- Kainat, ilâhî bir zuhur ve tecellisinden ibarettir. Allah Teâlâ gizli bir hazine idi, bilinmek istedi. hafâ âleminden zuhur âlemine çıktı. Kainat bu zuhurdan ibarettir.

- Kainatın zahirî manzarası kesret gösterir, ancak bunun altında vahdet gizlidir.

- Kainat iyice tedkik edilirse, tefekkür edilirse tevhid-i zâta erişilir.

- Tasavvufun derûnî hakikatlerine akıl ile değil aşk ile erişilir.

- İnsanın maksudu Allah Teâlâ’ya erişmektir. Çünkü varlığın manası O’dur” şeklinde özetlenebilecek temel tasavvufî görüşlerin etrafında şekillendiği söylenebilir (Güngör, 2012: 149). Ancak temelinde tasavvuf olan bu yaklaşımların şer’î tevhidlerde de kendilerine yer bulduğunu söylemek gerekir (Tarlan, 1936: III, 69). Hatta tevhid yazarı/şairinin kelâmî anlayışının çeşitli yansımalarını tevhidlerde bulmak mümkün olduğu gibi (Gökalp, 2006: 47-81), şairin bireysel sanat tutumu ile ilgili tercihlerinin de tevhidi şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Nitekim tahlilini konu edindiğimiz Mehmet Akif Ersoy’un “Tevhid yahud Feryad” (Ersoy, 1990: 13-17) isimli şiirinde de bu yansımaları takip etmek

6) Fuzûlî Divanı’ndaki 1. Kaside, 2. 4. ve 268. Gazeller, 1. ve 2. Rübâ’iler Tevhid türünde yazılmıştır (İspir, 2007: 99-114).

mümkündür. Şiirini işlevsel bir malzeme olarak inşa etmek isteyen Mehmet Akif, sanat tutumundaki temel eğilimlerini, konusu sınırlı bir tür olan tevhid'ine dahi taşımıştır.

Mehmet Akif'in sanat tutumu konumuz dışında olmakla birlikte, tahlilini konu edindiğimiz şiiri doğru anlamak bakımından önem arz ettiğinden şairin iki temel yönelimine değinmek gerektiği kanaatindeyiz. İlki Akif'in gelenek ile bağı, ikincisi realist üslubudur. Bilindiği üzere Muallim Naci etkisiyle şiire başlayan Akif'in (Tansel, 1973: 9-10) gerek şeklen gerek muhteva bakımından geleneği gündeminde tuttuğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Aruza kazandırdığı işleklik, mesnevî türüne kattığı muhteva zenginliği bu bağlamda dikkat çekicidir. Ayrıca "hakîm bir şair" olarak gördüğü Sadi'ye olan sevgisi, "perestrişkârâne hürmet"i, Sadi ve benzerlerinin "meslek-i hikmet"ini yüceltmesi (Karaismailmailoğlu, 2009: 293) onun geleneğe olan bağlılığını göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim şairin bu duyguları sanatında belirleyici olan önemli unsurlardan biridir. Akif'in gelenek ile bağını koruyan diğer bir unsur ise her ne kadar Yahya Kemal ona "İslâm itikadının şairi" dese de, Eşref Edip'in "onun eski, yeni birçok şairlerimiz gibi sûfiyâne neşveye büsbütün kayıtsız kalmadığı (Eşref Edip, 1938: 559)" şeklinde işaret ettiği üzere tasavvufî düşünce ve duyusunun bazen açık bazen gizli izleridir.

Şair "bir köşeye çekilmemeli, hayata karışmalı" fikrini destekleyen Akif'in (Mehmet Akif, 1990: V, 250-251) hayata bakış tarzındaki realist, inceleyici, gözlemci bakış açısı da sanat tutumundaki temel belirleyicilerden biridir. "Benim şiirlerimin bir vasf-ı mümeyyizi işte budur. Her şeyi olduğu gibi görmek ve göstermek." (Eşref Edip, 1938: 168) ifadesi onun bu bakış açısını gösterir. "Hiç yoktan bir mevzu icad ettiğimiz zaman bile işe tabîlik vermek için hakikat istinadgâhımız olmalıdır" (Mehmet Akif, 1990: V, 249) ifadelerinde vurgulandığı üzere Akif'e göre şair, hayallerini değil realiteyi eserine taşımalıdır. Özellikle Emile Zola ve Alphonse Daudet'yi beğenmesinin nedeni de hayatın olumsuzluklarını sergilemeleri, yaraları, kötülükleri teşrih etmelerindeki apaçıklıktan dolayıdır. Bunun dışında kendisini realistlere yakın hissetmez (Törenek, 2009: 284).

Bir bakıma Akif, sanat tutumunda Sadi hikayeciliği ile realizmi kendi üslubunda mezc ederek, eserini vücuda getirmiştir (Kortantamer, 2004: 193-243). Akif'in sanat tutumundaki bu temel yaklaşım, ağırlık bakımından farklılık arz etmekle birlikte bütün eserlerinde görülür. Konu edindiğimiz "Tevhid yahud Feryat" isimli şiir de şairin genel şiir anlayışı doğrultusunda inşa edilmiştir. Şiirin adının bile bu üslubun göstergesi olduğu söylenebilir. Nitekim manzumenin türünün tevhid olduğu açıkça görülmekte olduğu üzere klasik edebiyatımızda çoğu kez bu tür eserlere özel bir isim verilmez iken, Akif'in bunun dışına çıktığını görüyoruz. Burada öncelikle "tevhid" kelimesini kullanan şairin, metni sınırlayarak geleneğe bağladığını söyleyebiliriz. Fakat bununla yetinmeyip başlığa "Feryad" kelimesini eklemesi kanaatimizce bireysel sanat tutumundaki diğer unsurun, realist üslubun vurgusu olarak algılanmalıdır. Sadece eserin başlığında değil, metnin tamamında gelenek ile realizmin birlikteliğini takip etmek mümkündür. Şimdi klasik tevhidlerde Allah Teâlâ'nın sıfatlarının öncelikli olarak vurgulandığı ilk bölüm, sıfatlarının ve kudretinin tecellilerinin işlendiği ikinci kısım ve münâcaattan oluşan üçüncü bölümün

bulunduğunu göz önünde bulundurarak Mehmet Akif’in tevhidindeki bölümleri genel olarak inceleyelim:

1. Tevhid’in birinci kısmında Allah Teâlâ’nın zâtî ve sübûtî sıfatlarından bahsedilir ve metinde lirizm olarak öne çıkar (Tarlan, 1936: III, 6).

“Tevhid yahud Feryad”ın ilk 46 dizesi tevhidin birinci kısmı kabul edilebilir. Asıl metni aşağıda verilecek olan şiirin girişinde şair, Allah Teâlâ’ya onun kudret ve sonsuzluğunu dile getiren ifadelerle seslenmektedir. Bu ifadelerin tarafımızdan sadeleştirilmiş şekli şöyledir:

*“Ey İlâhî nurunun gölgesi âlemler olan! Bu gölge bile zuhurunun sırları gibi bir yanıyla hep kapalıdır. Senin celal ve kudretin yanında yerler ve gökler sadece bir nokta kadar yer tutar. Seni bütün varlığınla idrak etmek zaten ancak büyük bir dehşet ve heybettir. Âlemlerin genişliği senin kanatlanışına yetmez(sen âlemlere sığmazsın). Bazen bir şevk ile ilâhî âlemlere yükselmek, seni bulmak için avare hayaller kurarım. Lakin böylesi bir mirac zaferi ne mümkün? İnsanlar arasında çalkalanıp dururken bir zorba el göğsüme birden dayanır ve hüsrarla öyle sefil, öyle alçaltıcı bir şekilde inip kalkar ki hala o düşüşün yerden tozları kalkar. Yalnız o mu? Binlerce ulvî/yüce fikir bu yeryüzünde hürriyet aramaktan yorgun düşmüş âh ile inlemektedir. Bütün insanlık “sonra onları (hayvanların aşağısına)çevirdik” dehşeti içindeyken şu gölge bedenle mi sana yaklaşabilecek? Yaratılmışların üstleri dahi kat kat örtülü iken, senin sanatındaki sırlara ermek bize yasak olmaz mı? Daha zerreyi bile idrak edemeyen ezel güneşini nasıl idrak edebilir? Ey sonsuz(varlık)! Sana nispetle her şey sınırlıdır. Bütün varlıklar senin kader çizgin dahi-
linde vardılar. Senin vasıflarının ilki bile uzaya sığmaz ve feyzinin silsilesini sayılara vurmak mümkün değildir. Asırlar, senin işler ummanında bir dalgadır. Ve her dalga sahili olmayan izler/eserler denizi. Ey arşın padişahı, ey benzersiz, ey bir ve tek! Ezel ve ebed senin emrine mahkum. Ey Hâlik-ı Mübdi’! senin yaratışın cihanlarla eşsiz eserler meydana getirmiş. Bir zerre mevcudu yok etmek bile mümkün değilken, yoktan var etmek insan için müphem kalmaya mahkumdur. Yâ Rab! nasıl bu âlem ki, garipliklerle dolu ise ezel âleminin de sınırlarıdır. Hükmün –ki onun gerçekleşmesine kimse engel olamaz- bir anda bütün gökleri geçer. Bak “bir an” diyerek seni nasıl da sınırladım. İşte “Bâkî” olanı insan ne kadar tenzih etse de, fâniliği onu kendine benzetir. Ruhu her ne kadar düşünüp dursa da bedeniyle gören insanın tefekkürü mutlak idrak için nasıl yol bulsun?”*

Görüldüğü üzere şair, klasik tevhidlerdeki gibi şekilde tevhid inancının özüne uygun olarak, kendi üslubu çerçevesinde tevhidi anlatmaktadır: Allah Teâlâ sonsuz kudret sahibidir. İnsan onun kudretini anlamakta acizdir.

2. İkinci kısmında ise, sübûtî sıfatlardan söz açılarak, Allah'ın kudretinin kainattaki tecellileri işlenir. Ef'âl-i zikir ve bu ef'âl ile sıfata ve zâta istidlal edilir. Kemal ve kudret karşısında heyecan dile getirilir (Tarlan, 1936: III, 6). Aşağıda görüleceği üzere 56 dizeden oluşan ikinci kısımda şairin Allah'a şöyle seslendiğini görüyoruz:

“Ey göklerin harîmini seyreden ruh, ey yüce sırlarına söz ustaları köle olan! Eğer bu hilkatten muradın bilinmekse o dehşet verici hedefe ulaşan hiç olmuş mudur? Bu âlem yoksa senin nazarında üzerinde milyarlarca oyun devam eden bir sahne midir? Her perdesi senin isteğin üzere tertip edilmiş, şahısları ki kudretinin avare oyuncaklarıdır. Canileri, kâtilleri meydana süren ve onlara cüret veren de sen. Karanlığı da nuru da yaratan sensin. Takvâyı da günah yolunu da ilham eden sen. Zalimdeki saldırganlık eğilimi nedendir? Mazlum ondan niçin nefret etmektedir. Akıllıdaki bu ciddi hareketler nereden gelir? Cahil neden güzel yaşamının yolunu öğrenemedi. Bütün gördüklerim bir fâilin zorlaması. Cebrî değilim. Ama olsam da ne suçum var?”

Âleme bir sahne demek çok isabetlidir, ancak bu sahnede görünenlerin hepsi de hakikattir. Hem öyle olaylar ki seyri hüüzün verici ve şenliğin tüm ahengi ah ve iniltidir. Kimi sefalet içinde feryad eder, çılgık sesleri her yanı kaplar. Ya Rab, bu yüreklerdeki ses dinmeyecek mi, senden onları dindirecek bir emir inmeyecek mi? Her an celâl sıfatınla kahroluyoruz, cemâl sıfatın ne zaman tecelli edecek? Eğer çektiğimiz bunca musibet sendense kimden kime feryad edelim? “La yüs’el”e binlerce sual kurban olsa da insan bu muammalara dehşetle bakabilir. Bir şahsa esir olmayı bu koskoca millet senin düzeninden mi böyle kendine devlet sanıyor. Dünyayı yakıp yıkmaya bir saldırgan kılıç emrinle mi böylesine saldırgan. Zalimler o kadar meydanı kaplamışlar ki, nerdeyse ümitsizlikle vicdan “mutlak adil yok” diyecek durumda. Kıvılcımlar saçan âhlar yeniden göklere çıkıyor. Bu âhları gökler tekrar ediyor. Bir yanda binlerce evi yıkık, iânesi yanar. Bir yanda milyonlarca gencin ışığı söner. Eli böğründe kalmış felaket-zede anne evladını toprağa gömmüş inler. Beri yanda bir sürü talihsiz ekmek parası için ırzını kaybeder. Bükmüş orada boynunu binlerce yetim, perişan aileler sığınak arıyor. Mazlum şikâyetle, zalim pişmanlık içinde. Maktulun kanına gark olmada hunhar. Hastayı, felakette olanı, çıplağı, sefili, felçliyi, işsizi, miskini, zavallıyı, gaddarı, cefa göreni, mahkumu, esiri, heyhat, sonu gelmez şu insan kalabalığı sergilemekle şöhret kazanan dünya sahnesi sana kanlı bir seyir gibi gelmez mi İlahi?”

Görüldüğü üzere özellikle bu kısımda Akif'in realist bakış açısının yansımalarını buluruz. Yeryüzünü bir sahneye benzeten şair, bu sahnede gördüklerini olduğu gibi göstermeye çalışmakta ve gördükleri ile Allah'ın sıfatları konusunu birlikte düşünmektedir.

3. Üçüncü kısım ise münâcaattır. Beşerî aczin, korkunun heyecanı şeklinde dile gelen ifadeler yer alır (Tarlan, 1936: III, 6).

“Tevhid yahud Feryad”ın son kısmı 36 dizeden oluşmaktadır. Şair, sefalet içindeki insanlardan kiminin kalbinde yıldızlar gibi parlayan bir ümit görür ki o imandır.

*“İşte o iman öyle bir cevherdir ki, “imansız olan kalp sinede yüküdür”. Mü’min ki, -bilir üç beş günlük dünyanın üstünde ne âlemleri var ebed sabahının- bin can ile cana minnet çekecek elbette hayat, bela üstüne bela getirse de yarın ahretteki, zevkleri düşündükçe bugünün elemle-
rine tahammül eder. Ama iman etmeyene kim teselli verebilir ki. Ödül olan gelecek, onun ufuklarına sığmaz. Baştanbaşa boşluk, şu gökler, şu yerler, akan yaşları dinleyip duyacak bir kerem sahibi var mı? Tesadüf olmuş da şu boş âleme düşmüş, etrafına binlerce zorluk gelmiş üşüşmüş. Hayatı her an boğuşup durmakla geçmekte. Bu hüsrânın sonucu ölüm olacak yine. Varlıktan nasibi inleyerek ölmek. Bunlardır işte insan kısmının en avaresi en garibi.”*

Son dizelerde şairin yakarışı şiddetlenir:

“Müminlere imdada yetiş merhametinle. İman etmeyenlere daha çok merhamet eyle. Bunlar karanlıklara dalmış senin şaşkınlarıdır. Rehberleri olacak bir ümid yıldızları da yok. Onları bu gece diyarına süren de sensin. Senden doğacak, doğsa da hidâyet şafağı, dinsiz de senin, tevhidi bulan da. İlhadın da tevhidin de kaynağı bir yerde olduğu halde bu ayrı gayrılık neredendir? Neden insanoğlunun fikirlerinde bu kadar aykırılık vardır? Ya Rab, bir gün olur da sırların açılır mı? Yoksa ebedi bir gece olarak kalır mı? Her zerrede celâlinin ahengi duyulurken her nağmede binlerce lisan dile gelirken hala karanlıklarda kalmada senin tecellîndeki sırların. Ey ilâhî nurunun gölgesi âlemler olan!” şeklinde dua ifadeleriyle tevhidi tamamlar.

Mehmet Akif’in “Tevhid yahud Feryad” isimli şiirinin bölümleri hakkındaki bu bilgilendirmeden sonra, şiirin “ontolojik analiz yöntemiyle” tahliline geçebiliriz. Metin oldukça uzun olduğundan yukarıda yaptığımız bölümlendirmeyi esas alarak şiiri incelemeye çalışacağız.

A. ÖN YAPI: Ses Tabakası

Mehmet Akif, gerek toplum gerekse kültür ve edebiyat sahasında Tanzimat gibi bir deneyimin yaşanmasından sonraki dönemin şairi olması bakımından, onun şiirini anlamaya çalışırken bu özel şartları hesaba katmak gerekir. Şiirin daha en başından söz konusu şartların belirleyiciliği fark edilir. Şöyle ki, Mehmet Akif, Muallim Naci’nin etkisi ile şiire başlayan bir şair olarak şekil bakımından onu geleneğe bağlayan birtakım unsurları metinde bulmak mümkündür. Her şeyden evvel, şairin aruz vezni tercihi, geleneğe bir

yöntüyle bağlılığın işareti olarak yorumlanabilir. Akif’in, şiirin dış yapısına ilişkin tasarufları da dikkat çekicidir. Klasik şiirimizdeki usule paralel olarak eserin ilk kısımlarında bir “tevhid”in bulunması onun geleneğe bağlılığına delalet kabul edilebilirken bir yandan da kendi fikir ve sanat anlayışının neticesi olarak değerlendirilebilecek şekilde bu “Tevhid”e ayrıca “yahud Feryad” ifadesini eklemesi dikkat çekicidir.

Şimdi Akif’in “Tevhid yahud Feryad” şiirindeki ön yapıyı oluşturan ses ve ahenk unsurlarına değinelim.

- Akif, bu şiirde Hezec bahrinin Türk şiirinde çokça tercih edilen kalıplarından, “mef’ûlü/mefâîlü/mefâîlü/feûlün” kalıbını tercih etmiş ve klasik aruz ritminden faydalanmak istemiştir:

Ey nûr-i /ulûhiyye/tinin zıllı / avâlim,
mef’ûlü/mefâîlü/mefâîlü/feûlün

Zıllın bi/le esrâr-i/ zuhûrun gi/bi muzlim!
mef’ûlü/mefâîlü/mefâîlü/feûlün

Pervâzı/na yetmez gi/bi pehnâ-yi/ avâlim,
mef’ûlü/mefâîlü/mefâîlü/feûlün

Gâhî se/ni bulsam di/ye, âvâre/ hayâlim
mef’ûlü/mefâîlü/mefâîlü/feûlün

örneklerinde görüldüğü üzere ve metnin tamamına bakıldığında aruz kusurları bulunmakla beraber bunların oldukça az olduğu tespit edilmektedir.

- Şair, şiirini farklı beyit sayılarından oluşan bendlerle inşa etmiştir: Birinci bend, 23 beyit; İkinci bend, 9 beyit; üçüncü bend, 19 beyit, dördüncü bend, 10 beyit; beşinci bend 8 beyitten oluşmaktadır. 138 mısradır.
- Şiirde mesnevi tipi denilen aa/bb/cc/... şeklindeki kafiye tercih edilmiştir. Beyitlerin çoğunda tam kafiye ve zengin kafiye kullanıldığı görülmektedir.
- Akif ahenk unsuru olarak aliterasyon ve asonanstan faydalanmıştır. Metnin ilk kısmındaki beyitlerden örnek vermek mümkündür:

Ey nûr-i ulûhiyyetinin zıllı avâlim,

Zıllın bile esrâr-i zuhûrun gibi muzlim!

beytinde, “nûr”, “uluhiyyet”, “zuhûrun” ve “muzlim” kelimelerindeki (u) sesi ve (i) ile asonans, “ulûhiyyet”, “zıll”, “avâlim”, “bile”, “muzlim” kelimelerinde (l) sessizi ile aliterasyon yapılmıştır.

Kürsî-i celâlin ki -semâlarla zeminler

Bir nokta kadar sahn-i muhâtinde tutar yer-

beytinde celâl, semalarla, zeminler kelimelerinde (l) sessizi ile aliterasyon, e ve a sesi ile asonans yapılmıştır.

İdrâkin eder gâye-i ümmîdini haybet!...

Yâ Rab, o ne dehşettir, İlâhi, o ne heybet!

beytinde idrâk, gâye, haybet, Rab, İlâhi kelimelerinde a ve(â) sesi ile asonans, gaye, haybet, yâ, heybet kelimelerindeki (y) ile aliterasyon ayrıca idrâk, ümîd, dehşet kelimelerindeki (d) ile aliterasyon yapılmıştır.

Pervâzına yetmez gibi pehnâ-yi avâlim,

Gâhî seni bulsam diye, âvâre hayâlim

beytinde, penhâ, gâh kelimelerinde (h) ile aliterasyon; pervâz ve penhâ kelimelerinde (e) ve (a) ile asonans, (p) ile aliterasyon; pervâz, penhâ, gâhî, âvâre, avâlim ve hayâlim kelimelerindeki (â) ve (i) ile asonans yapıldığı görülmektedir. Bütün şiir metnindeki asonans ve aliterasyon uygulamalarını tek tek göstermenin yersiz olduğu açıktır. Ancak bu örneklerde de görüldüğü üzere, şairin ritm ve ahenk ögesi olarak aliterasyon ve asonanstan yararlandığı görülmektedir.

- “Tevhid yahud Feryad”da dikkatimizi çeken noktalardan birisi de tevhidin ikinci kısmındaki “sahne” metaforunu destekleyecek unsurları metne yerleştirmesidir. Aşağıda kısmen alıntılıdığımız mısralarda da görüleceği üzere, yıkılmış evler, felaketzede aileler, ağlayan anneler, mazlumlar, yetimler, hastalar, gaddarlar, cefa görmüşler, mahkumlar, esirler, uryan ve sefiller vs. bu sahnede görünenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Şair böylelikle realist sanat tutumunun yansıması olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşım ile metnin okuyucu zihnindeki görselliğine yön vermektedir. Şair kelimelerle görüntü arasında bir bağ kurmaktadır:

Bir yanda yanar lânesi bin hâne-harâbın,

Bir yanda söner lem’ası milyonla şebâbın.

Kalmış eli böğründe felâket-zede mâder;

Evladını gömmüş kara topraklara, inler,

Ağlar beriden bir süriü âvâre-i tâli’,

Nan-pâre için eyliyerek ırzını zâyi’.

Bükmüş orda boynunu binlerce yetîman,

Me’vâ arıyor aileler lâne perîşan!

Mazlûm şikâyetle, nedâmette sitemkâr;

Hûnâbe-i maktûle garîk olmada hunhâr!

Bîmârı, felâketliyi, uryânı, sefli,

Meflûcu, amel-mandeyi, miskîni, zelîli,

Gaddârı, cefâ-dîdeyi, mahkûmu, esîri.

B. ARKA YAPI

Şiir metni uzun olduğu için yukarıda yaptığımız bölümlendirmeyi takip ederek yöntemi her bir bölüme ayrı ayrı uygulamaya çalışacağız.

- Birinci Kısım**TEVHİD YAHUD FERYAD⁷**

*Ey nâr-i ulûhiyyetinin zıllı avâlim,
Zıllın bile esrâr-i zuhûrun gibi muzlim!
Kürsî-i celâlin ki -semâlarla zeminler
Bir nokta kadar sahn-i muhîtinde tutar yer-
İdrâkin eder gâye-i ümmîdini haybet!...
Ya Râb, o ne dehşettir, İlâhi, o ne heybet!
Pervâzına yetmez gibi pehnâ-yi avâlim,
Gâhî seni bulsam diye, âvâre hayâlîm
Bir şevk ile lâhûta kadar yükseleyim der.
Lâkin nasıl olsun ki bu mi'râca muzaffer?
Nâsût muhîtinde henüz çalkalanırken,
Bir dest-i tecebbür dayanıp göğsüne birden;
Hüsranla iner öyle sefil, öyle muhakkar:
Hâlâ o sukûtun küreden tozları kalkar!
Yalnız o mu? Bin fikr-i semâvi bu zeminde,
Bîâtâb-ı taharrî kalarak âh ü eninde!
Eşbâha mı kurbün olacaktır cevelângâh?
Ervâh bütûn mündehiş-i *sümme radednâh!*Sun'undaki esrâra teâli bize memnû'
Olmaz mı, ridâ-pûş dururken daha masnû?
Hurşîd-i ezelden nasıl ister ki haberdâr
Olsun daha bir zerreyi derk etmeyen efkâr?
Ey nâmütenâhi sana nisbet ile mahdûd,
Mahsûr-i muhît-i kaderindir ne ki mevcûd.
Dîbâce-i evsâfını almaz bütûn eb'âd,
A'dâd edemez silsile-i feyzini ta'dâd.
Ummân-ı şüûnun ki birer mevcidir a'sâr,
Her mevces bir lücce-i bî-sâhil-i âsâr!
Fermânına mahkûm ezelliyet, ebediyyet;*

7) Şiir, 7 Şaban 1326/21 Ağustos 1324/3 Eylül 1908'de yayınlanmıştır. *Sırât-ı Müstakîm*, C.I, No:2, s.18. (Ersoy, 1990: 17).

*Ey pâdişeh-i arş-ı güzîn-i samedîyyet.
İbdâ'-ı bedûn -ki cihânlarla bedâyi'
Meydâna getirmiş -bize ey Hâlik-ı Mübdi',
Mübhem nasıl olmaz ki? Ademden değil isbat,
Bir zerre-i mevcudu yok etmek bile heyhât,
Kâbil olamaz çıksa da bin dest-i muharrib.
Ya Rab, bu nasıl âlem-i lebriz-i garâib!
Serhadd-i ezel bed'-i hudûd-i melekûtun,
Pehnâ-yi ebed gâye-i sahn-i ceberûtun.
Hükmün ki tahakküm edemez seyrine birşey;
Bir anda bu pâyansız olan cevvi eder tayy.
Bir an, diyerek eylemişim bilmiyerek, bak!
Takyîd zamanla seni ey Fâtır-ı Mutlak!
Bâkîyi beşer her ne kadar etse de tenzîh,
Fânîyeti icâbı, eder kendine teşbih!
İtlâka nasıl yol bulabilsin ki tefekkür?
Eşbâhu görür eyler iken rûhu tasavvur!*

Anlam Tabakası:

Ontolojik analiz yöntemini daha önce uygulayanlar anlam tabakasında öncelikle metinde kullanılan kelimelerin tek tek temel anlamlarını ortaya koymak ardından da kelimelerin birleşerek oluşturdukları cümlelerin anlamları üzerinde durmayı anlamışlardır (Tökel, 1996: 53; Issı, 2004: 142; Erdem, 2007, 254-273). Kanaatimizce metindeki kurguyu tamamlayan tüm sözcüklerin tek tek ele alınmasından ziyade, metnin bağlamını şekillendiren kelimeler ve özellikle belli anlamlara gönderme niyetiyle kullanılan kelimelerin anlamları üzerinde durulması öncelenmelidir. Birinci bölümde, eserin bir tevhid olduğunu da göz önünde bulundurursak “gölgesinden âlemler meydana gelen”, “hep kapalı sırları olan”, “celâl ve kudret” sıfatlarının sahibi bir varlık olarak Allah Teâlâ'ya seslenilmektedir. Onu bilmenin/idrak etmenin zorluğu yanında bu idrak ile birlikte yüksek bir dehşet ve heybet duygusu meydana geleceğine dikkat çekilmektedir. İnsan “avare (bir) hayal” ile Allah'ı bulma ümidi içindedir. Çünkü Allah'a ulaşmak insan için “mirac”tır. Manevi bir ilerleme ve metafizik bir yolculuğa tekabül eden Hz.Peygamber(sas)'ın miracına gönderme yapar. Ancak insan ne kadar dilese de şair, “Sun'undaki esrâra teâli bize memnû/Olmaz mı ridâ-pûş dururken daha masnû?” ifadesinde de dile getirdiği üzere, Allah'ı bilmede daha yaratılmışların sırrına vakıf olamamış aciz bir varlık olan insanın, yaratıcıyı idrak edebilme konusunda da yetersiz olduğu düşüncesindedir. Allah ki sonsuzluktan da sınırsızdır. Bütün varlıklar onun çizdiği kader dahilinde var olurlar. Allah'ın yaratması da sınırsızdır, O yoktan var edendir. İnsan onun yüceliğini, azametini ve kudretini dahi anlatırken hataya düşer. Çünkü kendisi sınırlı ve fani imkanları ile Mutlak yaratıcıyı tenzih ederken bile kendine benzetmeye kalkar, acziyeti ortaya çıkar.

Nesne Tabakası:

Allah'ın sıfatları ile ilgili bir metin olduğu için bu ilk bölümde somut objelerden ziyade gökler, âlemler, ezel güneşi, umman-ı şüun, zerre, adem, ezel serhaddi, sahn-ı ceberut gibi metafizik kavramlarla metnin atmosferinin oluşturulduğunu görmekteyiz. Nazım türünün tevhid olmasının metni pek çok bakımdan belirlediğini ve sınırlandırdığını söylemek gerekir. Şair klasik tevhid geleneği üzere Allah Teâlâ'nın vasıflarını kendi üslubunca dile getirmektedir. Metinde şair, tüm kainatın ve onun esrarının, en küçük detaylarına kadar Allah Teâlâ'nın güç ve kudretinin eseri olduğundan hareketle, kainattaki muazzam düzenin farklı boyutlarına dikkat çekerek bir anlamda şiirin arkaplan dekorunda muhteşem ve insanın idrakini zorlayan büyük âlemi sunmakta, metnin obje/nesne tabakası olarak örmektedir.

Karakter Tabakası:

Akif portresinin belirgin niteliklerinden birisi onun imanının yüksekliği, hatta Yahya Kemal'in vurguladığı üzere "İslâm İtikadının Şairi" olmasıdır. Üzerinde çalıştığımız metin de dini içerikli bir tür örneği olduğuna göre ilk bölümde, şairin yoğun bir Allah inancı duygusu içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu inanç duygusunun bilinen ehl-i sünnet akaidi çerçevesinde olduğu anlaşılacakla beraber, şairin aklî yönü ağır basan bir tefekkür üzere olduğu da fark edilmektedir. Bir bakıma şair realist üslubunu inanç telakkisine de yansıtmaktadır. Allah'ı mutlak güç/kudret ve irade sahibi varlığı, aklen de kavramak ister. Ancak sonsuzluğu, sonsuz yaratışı, sınırsız hüküm sahibi oluşu, dikkatlere sunulur ve şair acziyet duygusu ile karşı karşıya kalır. Aklın bu muazzam düzenin sırlarını idrak etmekte yetersizliği fark edilerek, şairin iman ve teslimiyete sığındığı görülmektedir.

Alınyazısı (Kader) Tabakası:

Şairin ruh halinde hissettiğimiz iman ile acz ve isyan arasındaki gidip gelmeler, kendini ve aklını fark etmesi, yaratılışındaki esrarın dehşeti, bir yandan kendine güven duygusu sağlarken diğer yandan da hep sınırlı bir varlık olarak acziyete sürüklemektedir. Esasen bu yalnız bireysel anlamda şairin değil, bizatihi "insan"ın en büyük çıkmazlarından biridir. İnsan, aklı ile yeryüzünün halifesi iken bir tarafı ile fani olması onu sınırlandırmakta, gerçek bir hürriyetten uzak kılmaktadır. Şair öncelikle, kendi ruh halinden işaretler sunarken bunu bütün insanın kaderi olarak metne yerleştirmiştir. Ancak şair bu çıkmaz gibi görünen durumu trajediye dönüştürmez, iman ile selamete ulaşır. Burada insanın acziyetinin ancak iman ile sükûnete ereceği vurgusu vardır.

-İkinci Kısım

*Ey rûh-i feza-gerd, giran-seyr-i harîmin,
Ey, nâtuka, dembeste-i esrâr-ı azîmin,
Maksûd bu hilkatten eğer ma'rifetinse;
Varmış mu o müdhiş görünen gâyete kimse?
Bir sahne midir yoksa bu âlem nazarında?*

*Bir sahne ki milyarla oyun var üzerinde!
Bir sahne ki her perdesi tertîb-i meşîyyet!
Eşhâsı da bâzıçe-i âvâre-i kudret!
Cânîleri, kâtilleri meydâna süren sen;
Cânîdeki, kâtildeki cür’et yine senden!
Sensin yaratan, başka değil, zulmeti, nâru;
Sensin veren ilham ile takvayı, fücûru!
Zâlimde teaddîyye olan meyl nedendir?
Mazlûm niçin olmada ondan müteneffir?
Âkil nereden gördü bu ciddi harekâtı?
Câhil neden öğrenmedi âdâb-ı hayâtı?
Bir fâilin icbârı bütün gördüğüm âsâr!
Cebrî değilim... Olsam İlâhî ne suçum var?
Bir sahne demek âleme pek doğrudur, elbet;
Ancak, görülen vak’aların hepsi hakîkat.
Hem öyle vekâyi’ki temâşası hazindir.
Aheng-i tarab-sâzı bütün âh u enindir!
Zîrâ ederek bunca sefâlet-zede feryâd;
Vâveyl sadâsiyle dolar sîne-i eb’âd.
Ya Râb, bu yüreklerdeki ses dinmeyecek mi?
Senden daha bir emr-i sükûn inmeyecek mi?
Her an ediyorsun bizi makhûr-i celâlin,
Kurbân olayım, nerde senin, nerde cemâlin?
Sendense eğer çektiğimiz bunca devâhî,
Kimden kime feryâd edelim, söyle İlâhî?
La yüs’el’e binlerce suâl olsa da kurban,
İnsan bu muammâlara dehşetle nîgehban.
Bir şahsa esîr olmayı koskoca millet,
Mekrinle mi, Ya Rab, sanıyor kendine devlet?
Dünyâyı yakıp yıkmaya bir seyf-i teaddî,
Emrinle mi, ya Râb, ediyor böyle tesaddî?
Zâlimlere kahrın o kadar verdi ki meydân:
“Yokm âdil-i Mutlak” diyecek ye’s ile vicdân!
Yerden çıkıyor göklere bin âh-ı şererbâr,
Gökler ediyor sâde çıkan nâleyi tekrâr!
Bir yanda yanar lânesi bin hâne-harâbın,
Bir yanda söner lem’ası milyonla şebâbın.*

*Kalmış eli böğründe felâket-zede mâder;
Evladını gömmüş kara topraklara, inler,
Ağlar beriden bir sürü âvâre-i tâli',
Nan-pâre için eyliyerek ırzını zâyi'.
Bükmüş orda boynunu binlerce yetîman,
Me'vâ arıyor aileler lâne perîşan!
Mazlûm şikâyetle, nedâmette sitemkâr;
Hûnâbe-i maktûle garîk olmada hunhâr!
Bîmârı, felâketliyi, uryânı, seflî,
Meflûcu, amel-mandeyi, miskîni, zelîli,
Gaddârı, cefâ-dîdeyi, mahkûmu, esîri,
Heyhât, şu pâyansız olan cemm-i gafîri
Teşhîr ile şöhret kazanan sahne-i dünyâ
Gelmez mi İlâhi sana bir kanlı temâşâ?*

Anlam Tabakası:

Metnin ikinci kısmında şairin daha net olarak kendi sanat tutumunu belirginleştirdiğini görmek mümkündür. Bilindiği üzere bu tutumun en önemli unsurlarından biri Akif'in realist-natüralist eğilimidir. Bu bölümün ilk kısımlarında ilk bölümdeki baskın tema diyebileceğimiz Allah Teâlâ'nın azamet ve yüceliğini gösteren sıfatlar dile getirilmektedir. Kendi "harimini" seyrederek gökyüzünü dolaşan ruh, yüce sırlarına söz ustalarını köle eden varlık ki, hilkati yaratırken bilinmeyi istemişse de o müthiş hedefe gerçekten ulaşabilen hiç kimse olmadığı düşüncesinde olan şair, bu ifadelerin ardından yeryüzünü bir "sahne"ye benzeterek metnin bundan sonraki kısımlarını "sahne" metaforu üzerinden kurgulamaktadır. Yeryüzü, üzerinde milyonlarca oyun oynanan bir sahne gibidir. Bu oyunun kahramanları Allah Teâlâ'nın kudretinin oyuncaklarıdır. Canileri ve katilleri meydana süren ve onlara cüret veren de O'dur. Burada şair, iyilik ve kötülüğün yaratılması konusuna eğilir. Hatta öyle yorumlara ulaşır ki, kendisi de burada Cebrîliğe yöneldiğinin farkında olur. Zalimdeki saldırganlığı da takva ve günaha meyletmeyi de Allah ilham eder. Yani yeryüzünde her şey bir failin zorlaması gibi algılanmaya müsait görünmektedir. Ancak şair Cebrî olmadığını ama bu görüntü karşısında Cebrî olmanın da adeta suç olamayacağını ifade eder. Metnin ilerleyen mısralarında şair, "sahne"yi tasvir etmeye devam etmektedir. Şaire göre, dünyaya "sahne" demek çok uygundur. Ancak bu sahnede görünenlerin hepsi hakikattir. Hep hüznün verici olaylar yaşanır, sefaletten yakınlarla dolu bu sahnede âhlar ve inilti bu sahnenin dekor müziği gibidir. Şair, burada iniltilerin dinmesi için Allah'tan bir emir beklediğini ifade eder. "Celâl" sıfatının tecellisi insanları yormuş ve yıpratmıştır. Artık "Cemâl" sıfatının tecellisini dilerken bir yandan da kader anlayışını sorgular. Eğer musibetler Allah'tan ise insan kimden yardım dileyebilir? Hatta burada şairin siyasi bir gönderme ile eleştirisini genişlettiğini söylemek mümkündür. "Bir

şahsa esir olmayı devlet sanan koskoca millet” ifadesini de sosyal ve siyasi bir eleştiri olarak yorumlamak mümkündür. “Bu da Allah’ın kurduğu düzenin bir gereği midir?” düşüncesiyle şair, Dünyaya saldıran kılıca müsaade eden Allah ise o halde vicdanın “yok âdil-i mutlak” noktasına gelebileceği acziyetiyle çaresizliğini dile getirir. Bir yanda evi harap olanlar, gencecik ölümler, evladını toprağa vermiş anneler, talihsizler, ekmek parası için ırzını kaybedenler, boynu bükük yetimler, sığınak arayan aileler, hep âh ile inlemektedir. Hasta, felçli, çıplak, sefil, işsiz, miskin, zavallılar, gaddarı, cefa çeken, mahkumu ve esiri ile koca insan kalabalığı dünya sahnesinde görünürler. Şair, bu görüntüyü “bir kanlı temaşa” olarak nitelemektedir. Bu bakış açısı, şairin yeni bir anlayış ile “tevhid” yazdığını göstermesi bakımından da önemlidir.

Nesne Tabakası:

Şairin yeryüzünü bir “sahne” olarak algılaması, eserin nesne tabakasına tekabül eden unsurların şekillenmesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. “Sahne” de sunulan görüntüler, şiirdeki somut unsurlara dolayısıyla nesne tabakasına işaret eden belirlemeler olarak yorumlanabilir. Bu sahnede yıkık evler, perişan insanlar, boynu bükük yetimler, işsizler ve felçliler gibi toplumun aksak tarafını görmeye yönelik bir dikkat söz konusudur. Ayrıca bu sahnede yalnız mazlumlar değil, gaddarlar, zalimler, mahkumlar, esirler de görünürler. Şair “kanlı temaşa” dediği dünya sahnesini insanın çok yönlü olarak görmesini sağlamaya yönelik unsurlarla nesne tabakasını oluşturmaktadır.

Karakter Tabakası:

Yeryüzündeki olumsuzluklar şairi sorgulayıcı bir tavra yöneltmektedir. Özellikle iyi ile kötünün yeryüzünde aynı anda var olması konusu, dünya sahnesindeki kötülükleri de Allah’ın yaratmış olması şairin zihnini zorlamaktadır. Kötülükleri de yaratan Allah’tır, ancak insan yine Allah’tan yardım isteyecektir. Bu nedenle “Celâl” sıfatından ziyade “Ce-mâl” sıfatına sığınarak, Allah Teâlâ’dan yardım istemektedir.

Alın yazısı (Kader) Tabakası:

İyi ile kötünün birbiriyle mücadelesi dünya sahnesinin değişmez kuralıdır.

- Üçüncü Kısım

*Lâkin bu sefilân-ı beşerden kiminin, var
Kalbinde bir ümmîd ki encüm gibi parlar:
İmandır o cevher ki İlâhî ne büyüktür..
İmansız olan paslı yürek sînde yüküdür!
Mü’min -ki bilir gördüğü yekrûze cihânın
Fevkinde ne âlemleri var subh-i bekânın;
Bin cân ile elbet çekecek etse de bilfarz,
Her devri hayâtın ona binlerce belâ arz.
Ferdâdaki ezvâkı o ettikçe te’emmül,*

Eyler bugün âlâma nasıl olsa tahammül...
 Bir mülhidi lâkin kim eder tesliye, heyhât?
 Stğmaz bunun âfâkına ferdâ-yi mükâfât!
 Baştan başa “boşluk” şu semâlar, şu zeminler,
 Bir gûş-i kerem var mı akan yaşları dinler?
 İlcâ-yi tesâdüfle şu “boş!” âleme düşmüş;
 Etrâfına binlerce şedâid gelip üşmüş.
 Her lâhza boğuşmakla geçip devr-i hayâtı,
 Bir şey olacak gâye-i husrânı: memâtı!
 Varlıktan onun inleyerek ölme nasîbi!
 Bunlar beşerin işte en âvâre garîbi!
 Mü'minlere imdâda yetiş merhametinle,
 Mülhidlere lâkin daha çok merhamet eyle.
 Gümrâhlarındır ki karanlıklara dalmış,
 Bir rehber olur necm-i emel yok da bunalmış!
 Sensin şu şebistâna süren onları elbet,
 Senden doğacak doğsada fecr-i hidâyet.
 Mülhidde senin, kalb-i muvahhid de senindir;
 İlhâd ile tevhid nedir? Menşei hep bir.
 Öyleyse nedendir bu tefâvüt ara yerde?
 Esbâb-ı tehâlûf nedir efkâr-ı beşerde?
 Ya Rab, bu serâir gün olur da açılır mı?
 Bir leyl-i müebbed olarak yoksa kalır mı?
 Her zerrede âheng-i celâlin duyulurken,
 Her nağmede binlerce lisan nâtık olurken,
 Cilvendeki esrâr nasıl kalmada muzlim?
 Ey nâr-i ulûhiyyetinin zılli avâlim!

Anlam Tabakası:

Akif'in kendi üslubu gereği, hayatı realist bir bakış açısıyla algıladığı ve mümkün olduğunca somut gündelik verileri şiire taşıdığı görülmektedir. Bu yaklaşımın temelinde şairin, şiiri hakikatin söylenmesi için bir vasıta gören anlayışı aranmalıdır. Toplumda görüldüğü sorunlar ve aksayan taraflar eserin tevhid bağlamı ile ilişkilendirilerek anlatılmaktadır. Şiirin son kısmında şairin daha ziyade münâcaat olarak nitelenebilecek ifadeleri dikkat çekicidir. İnanan insanın kalbindeki cevher olarak nitelediği Allah inancını yücelten şair, müminin dünya hayatının geçiciliğini unutmaması gerektiğini vurgulayarak, inancı sayesinde hayatın sıkıntılarına katlanmakta daha dayanıklı olduğunu dile getirmektedir.

Ancak Allah'ı inkar edenin hiçbir teselli edeni yoktur. İnanmayan için hayat tüm boyutları ile bir boşluktur. Akif burada ayrıca yaratılışı bir tesadüf olarak iddia eden anlayışı eleştirmektedir. Şair, hayatını bir tesadüfe bağlayan bu avare ve gariplere daha çok acımakta ve onların hayatlarını anlamlandıramadıklarını vurgulamaktadır. Şaire göre böyle insanların varlıktan alabilecekleri nasip sadece inleyerek ölmekten ibarettir. Şiirin bundan sonraki kısımlarında dua içeriğinin yoğunlaştığı fark edilmektedir. Şair, merhametiyle müminlerin imdadına yetişmesini dilerken Allah Teâlâ'dan mülhidlere daha çok merhamet etmesini ister. Onlar karanlıkta kaybolmuş, rehbersiz kalmışlardır ve onlar için sığınacak bir varlık da yoktur. Çünkü kalb-i muvahhid kadar mülhid de Allah'ındır. Burada şairin metnin diğer kısımlarında da üzerinde durduğu iyilik ve kötülüğün kaynağının Allah olması fikrini yinelediği görülmektedir: "İlhâd ile tevhid nedir? Menşei bir". Ancak burada sorusuna cevap bulduğunu fark ederiz. Şairin vurguladığı üzere, hilkatte çelişki yoktur, ihtilafların kaynağı "efkâr-ı beşer"dir. Şair şiirin son dizelerinde en başında vurguladığı Yaratıcı'nın yaratışının esrarına muttali olmak arzusunu tekrar dile getirmektedir. "Yaratılış sırları bir gün ortaya çıkar mı, ebedî bir gece olarak mı kalır?", diye düşünürken bir yandan da her zerrede aheng-i Celâlin duyulduğunu, her nağmede binlerce lisanın konuştuğunu dolayısıyla aslında Allah'ın tecellisindeki esrarın karanlıkta olduğunu söylemenin çok da isabetli olmadığını ifade etmektedir. Bir bakıma, âlemi doğru okuyabilen insan, yaratılanlardan yola çıkarak Yaradan'ı bulabilecektir. Metnin ilk dizesi olan son dize ile şiir sona ermektedir.

Nesne (Obj) Tabakası:

Şiirin bu son kısmında şair, ilk kısımda olduğu üzere soyut kavramlara yönelmektedir. İman, boşluk, âlem, ölüm gibi kavramlarla metin şekillenmektedir. İman bir fecr-i hidâyet, ilhâd bir şebistandır. Varlığın her zerresinde aheng-i celâl duyulur, her nağmeden binlerce lisan dile gelir. Hilkatin sırlarını idrak edememek leyl-i müebbed olarak nitelenir. Bu bölümün nesne tabakasının soyut kavramlarla oluşturulduğu görülür.

Karakter Tabakası:

Şiirin son kısmında şairin karakteri ya da ruhsal durumu ile ilgili dikkatimizi çeken en önemli nokta, onun imanın değerine yaptığı vurgu dolayısıyla tevekkül ve teslimiyet duygusudur. Ancak diğer yandan da bu tevekkül ve teslimiyetin içinde aklı kullanma ve sorgulayıcı tavır da varlığını korumaktadır. "İlhâd ile tevhid nedir? Menşei hep bir./Öyleyse nedendir bu tefâvüt ara yerde?" cümlesinde bu sorgulayıcı tavrı görmek mümkündür. Bunu şairin realizmine de kaynaklık eden pozitif bilim eğitiminin geçmiş olması ile ilişkilendirmek mümkündür. Ancak hilkatte çelişki olmadığı idrakine varması onu sükûna ulaştırmaktadır. Son kısımda şairin ruhsal durumu ile ilgili merhamet duygusunun yüksekliği ve kapsayıcılığı da dikkat çekicidir. Öyle ki, "İmansız olan paslı yürek sînede yüküdür!" diyen şair aynı zamanda "Mülhidlere lâkin daha çok merhamet eyle" şeklinde Allah'a dua etmektedir. Bu yaklaşımın hem şairin karakteri ile ilgili bir özellik hem de onun inanç anlayışının merhamet kavramına yüklediği geniş anlam ile ilgili olduğu ka-
naatindeyiz.

Alın yazısı (Kader) Tabakası:

Bu tabakaya ilişkin olarak iki konunun şiirin gündemine taşındığını söyleyebiliriz: Birisi, eserin tevhid bağlamı çerçevesinde Allah'ın birliğine inanmanın insana sağladığı güven duygusu, teselli ve imanın değeri. İkincisi ise, yeryüzündeki iyilik ve kötülük kavramlarının ayrılmaz beraberliği. Yalnız iyilik edenlerin değil kötülük yapanların da Allah'a ait olduğu konusu. Bu nedenle şair Allah'ın yüceliğine sığınarak, hem inananlara hem de inanmayanlara ondan merhamet dilemektedir. Varlık âlemine tefekkür gözüyle bakabilenler ve onu idrak edenler için Yaradan'ı bulmak kaçınılmazdır.

Sonuç

Edebî metnin anlamlandırılması ve yorumlanması hem doğu hem batı düşünce geleneğinde yerini korumuş önemli bir ilgi alanıdır. Geçmişte kendi zeminlerinde bir yol izleyen bu çalışmaların özellikle son yüzyılda etkileşim içine girdiğini söylemek mümkündür. Bilimsel çalışmalarda kavramsallaştırma ve yöntemin önem kazandığı günümüzde bu çalışmaların teorik zeminlere oturtulmaya çalışıldığı görülmektedir. Dinsel/dinî metinlerin yorumlanması amacıyla başlayan hermeneutik, genişletilerek ve geliştirilerek başlı başına bir edebiyat teorisi haline gelmiş ve "Alımlama Estetiği" adını almıştır. Bu alanda önde gelen yöntem olarak alımlama estetiği, farklı disiplinlerin ve bilim adamlarının katkılarıyla uzunca sürede şekillenmiş bir yorumlama yaklaşımıdır.

Bu çalışmada 20. yüzyıl anlam ve yorumlama çalışmalarına "varlık tabakaları" teorisi ile yeni bir açılım kazandıran Roman Ingarden'in yaklaşımlarından yola çıkan ve sanat eserini yorumlama önerisi olarak geliştirilen İsmail Tunali'nın "Ontolojik Analiz Yöntemi" kullanılarak, Mehmet Akif'in "Tevhid yahud Feryad" isimli şiiri tahlil edilmiştir.

"Tevhid yahud Feryad", aynı zamanda dinî muhtevaya sahip edebî türlerden "tevhid" in Akif tarafından yazılmış bir örneği olması bakımından önemlidir. Akif kendi üslup özelliklerini bu klasik türe taşımış, metne realist çizgiler ve sosyal unsurlara tekabül eden bir muhteva da yüklemiştir. Bu anlamda kendi tevhidini inşa etmiştir denilebilir. Bununla birlikte şiirde, klasik tevhiddeki hem bölümlemenin hem de tevhid bağlamı muhtevanın korunduğu görülmüştür.

Metin ontolojik analiz yöntemiyle okunduğunda ise, şairin tevhid anlayışını metnin anlam tabakasının omurgası olarak yerleştirdiği görülmektedir.

Şiirin nesne tabakası, tevhidin ilk ve son kısımlarında kainatın azametine dikkat çekilerek metafizik unsurlarla oluşturulurken; ikinci kısımda yeryüzünün -şairin realist üslubu ve sosyal kaygılarının yansımaları olarak- üzerinde türlü oyunlar oynanan, iktidar mücadelesi verilen, zalim, gaddar, yoksul, hasta, yetim insanların hayatlarının sunulduğu bir "sahne" olarak algılandığı ve yorumlandığı görülmektedir. Ancak bu realist ve toplumcu yaklaşımlarla birlikte şairin tevhid bağlamından uzaklaşmadığı ve muhtevanın tevhid inancı ile birlikte düşünülerek kurgulandığı anlaşılmaktadır.

Karakter tabakasında, iman bakımından yüksek, ancak tefekkür eden, sorgulayan, aklını kullanan fakat aczini idrak edip Allah'a teslim olan bir ruh hali hissedilmektedir.

Alını yazısı tabakasında ise, insan yeryüzünde yaratıcıyı ararken, tezat gibi görünen pek çok şey onu çelişkiye sürükler. Ancak idrak edenler bu çelişkinin “efkâr-ı beşer”de olduğunu fark edeceklerdir. İnsan yaratıcıyı ararken zihinsel selamete hareket ederse muhakkak ki Allah Teâlâ’ya ulaşacaktır. Çünkü insan, aciziyetinin sancısını ancak iman ile sükûnete ulaştıracaktır.

Akif’in “Tevhid yahud Feryad” şiirini, ontolojik tahlil yöntemiyle okumanın, metnin farklı boyutlarına dikkati yoğunlaştırmada işlevsel olduğu görülmüştür.

Kaynakça

- Atay, H. (1996). “Semantik”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7: 111-141. Kayseri.
- Bayram, Y. (2008). “Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili”, *Prof.Dr.Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu (27-28 Mayıs 2008)*. 167-182. İstanbul: Beykoz Belediyesi Yay.
- Çelebioğlu, A. (1998). “Kültür ve Edebiyatımızda Allah”. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Demirci, M. (2008). *Tefsir Usûlü*. İstanbul: İFAV Yayınları.
- Erdem, M. D. (2007). “Ontolojik İncelemeyle Dehhani’nin “Eyledi” Redifli Gazeli Örneğinde Yapısalıcı Bakış”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. (Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1), 2(3): 254-273. www.turkishstudies.net
- Ersoy, M. A. (1990). *Safahat-Edisyon Kritik*. M.Ertuğrul Düzdağ, (Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Eşref Edip. (1938). *Mehmet Akif*. İstanbul: Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.
- Fazlur Rahman. (2000). *Ana Konularıyla Kur’an*. Çev., Alparslan Açıkgenç. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Genç, İ. (2007). “Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2(4): 393-404.
- Gökâlp, H. (2006). “İslam Felsefesinin ve Kelamının Divan Şiirine Yansımaları: Tevhid Kasidelerinde İsbât-ı Vâcib”. *Osmanlı Araştırmaları XXVII. Mehmet Çavuşoğlu’na Armağan-III*. Halil İnalcık vd. (Ed). İstanbul.
- Güngör, Z. (2012). “Cenab-ı Allah ile İlgili Edebî Eserler”. *Türk İslâm Edebiyatı El Kitabı*. Ali Yılmaz (Ed). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Issı, A. C. (2004). “Turgut Uyar’ın “Göge Bakma Durağı” Şiirinde Tem’aya (Matris) Ulaşma Serüveninin Ontolojik Analiz Metodu’yla Takibi”. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, V(2): 137-146.

- Izutsu, T. (2002). *God and Man in the Kor'an*. Kuala Lumpur: Islamic Books Trust.
- İspir, M. (2007). “Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nda Edebî Tür Olarak Tevhid ve İşlenişi”. A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 32: 99-114. Erzurum.
- Karaismaismailoğlu, A. (2009). “Hikmetle Geleceğe Yürütenler: Şeyh Sadi ve Mehmet Akif”. *Mehmet Akif-Edebi ve Fikri Akımlar*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Karakoç, S. (1997). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kortantamer, T. (2004). “Mehmet Akif ile Sadi Arasında Muhteva ve Anlatım Tekniği Açısından Bir Karşılaştırma Denemesi”. *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler*, 193-243. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Mehmet Akif. (1990). “Edebiyat Bahisleri: Muhayyileyi İşletmek”. *Mehmet Akif Külliyyatı*. İsmail Hakkı Şengüler (Haz). İstanbul: Hikmet Neşriyat.
- Tansel, F. A. (1973). *Mehmet Akif-Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Tarlan, A. N. (1936). *Divan Edebiyatında Tevhidler*. (Fasikül: III). İstanbul: İst. Ün. Yayınları
- Tarlan, A. N. (1981). *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik(Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tökel, D. A. (1996). “Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Baki'nin Bir Gazeline Uygulanışı”. *Yedi İklim*, 74.
- Törenek, M. (2009). “Gerçekçilik Açısından Akif'in Şiiri”. *Mehmet Akif-Edebi ve Fikri Akımlar*. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.