



**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
BÖLÜMÜ**



mm

**Prof. Dr. Mine MENGİ Adına
TÜRKOLOJİ SEMPOZYUMU (20-22 Ekim 2011)
BİLDİRİLERİ**

ADANA-2012

OSMANLI DİVAN ŞİİRİNDE HÂMÎ İLE ŞAİR ARASINDA BİR SÖZ SARRAFI: ELEŞTİRME

Öğr. Gör. Emine TUĞCU
Başkent Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
emine_tugcu@yahoo.com

ÖZET: Bu bildiride Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımında temel koyucu unsurun belagat ilmi olduğu düşüncesinden yola çıkılarak ilk önce eleştirinin belagatle ilişkisi ortaya konacak daha sonra şairin hüneri ile şiirin ehliyetinden ne anlaşıldığı değerlendirilecektir. Şairin hüneri ve şiirin ehliyetini tayin etmede eleştirmenin yaklaşımı ve rolü belirlenecektir. Tezkirelerden yola çıkarak tezkire yazarları beğenilerini hangi kıstaslara göre belirliyor ve neden iyi şairi kötü şairden ayırma ihtiyacı duyuyor soruları ise bu bildirinin temel tartışma konusu olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Divan şiiri, eleştiri, belagat, tezkire.

ABSTRACT: In this presentation to set out from idea that the prescriptive point in Ottoman poetry criticism approach is rhetorically. It will be specified that ability of poet act and approaching of critic on detection of competency of poetry. Set out from Tezkires questions of; "which criterians effects likes of tezkire writers" and "why do they need to separate "good poets" from "bad poets" will be main discussion topic of this presentation.

Key Words: Ottoman poetry, criticism, rhetoric.

Giriş

Osmanlı divan şiiri üzerine yapılan çalışmalarda dikkati çeken en önemli sorunlardan biri, bu edebiyatın tarihselliği yadsınarak modern sanat anlayışı pratiğinden yola çıkılıp yorumlanmasıdır. Bu yüzden Türk edebiyat tarihlerinde Osmanlı divan şiiri eleştirisi söz konusu olduğunda, bu edebiyatın kendi içinde ürettiği eleştirilerden ziyade sonrasında bu edebiyata yönelik yapılan eleştiriler ağırlıklı bir yer edinmiştir. Dolayısıyla Osmanlı dönemi şiir eleştirisini incelerken, iki uçlu bir tarihsel perspektif oluşturmak gerekir: Öncelikle Osmanlı edebiyatında üretilen eleştirilerin üstlendiği misyon değerlendirilmeli, sonrasında Osmanlı şiirine yönelik eleştirilerin yönü ve amacı saptanmalıdır. Bu bildiride Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımında temel koyucu unsurun belagat ilmi olduğu düşüncesinden yola çıkılarak ilk önce eleştirinin belagatle ilişkisi ortaya konacak daha sonra şairin hüneri ile şiirin ehliyetinden ne anlaşıldığı değerlendirilecektir. Şairin hüneri ve şiirin ehliyetini tayin etmede eleştirmenin yaklaşımı ve rolü belirlenecektir. Tezkirelerden yola çıkılarak tezkire yazarları

beğenilerini hangi kıstaslara göre belirliyor ve neden iyi şairi kötü şairden ayırma ihtiyacı duyuyor soruları ise bu bildirin temel konusunu oluşturacaktır.

Osmanlı edebiyatında şiir eleştirisinin olup olmadığı konusu, çeşitli vesilelerle tartışma zeminine taşınmış ve edebiyatın olduğu bir yerde eleştirinin de olacağı fikri kabul görmüştür (Tökel, 2003: 15). Eleştirinin bir tür olarak ortaya çıkması ise modern sanat anlayışı ile birlikte olmuştur. Dolayısıyla Osmanlı divan edebiyatında, eleştirinin bir tür olarak bulunmaması bir eksikliği değil, kendi döneminin sanat anlayışı ile değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Zira Osmanlı edebiyatında “eleştiri türü”nün varlığını sorgulamak bile bu edebiyata modern sanat anlayışı ile yaklaşıldığının bir göstergesidir. Bu sebeple edebî bir tür olarak “eleştiri”, modern sanat düşüncesiyle birlikte ele alınmalıdır. Bununla birlikte Osmanlı'nın kendi içinde ürettiği ve döneminin beğenisini ortaya koyacak bir “eleştiri yaklaşımı” vardı. Bu eleştiri yaklaşımını, Osmanlı döneminde üretilen tezkireler, tezkire önsözleri, divan dibaceleri ve mesnevilerin sebeb-i telif bölümlerinden yola çıkarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Bu metinlerdeki eleştiri yaklaşımını ortaya koyabilmek için de öncelikle bu eleştirinin felsefî zeminini oluşturan “belâgat” ilmi üzerinde durmak gerekir. Nitekim belâgat üzerinde yapılan çalışmalar, edebiyat eleştirisinin belâgat ile ortaya çıktığını belirtirler (Saraç, 2007: 18). Edebiyat eleştirisinin belâgatla başladığını kabul edersek, öncelikle belâgatin nasıl tanımlandığı ve nasıl bir işleve sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Kaya Bilgegil, belâgatin “meâni” (kelâmın muktezâ-yı hâle uygunluğunu sağlama), “beyân” (en açık bir şekilde ifade) ve “bedi”’den (kelâmı süsleme) oluştuğunu söyler (Bilgegil, 1980: 19). Yekta Saraç *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat* adlı kitabında belâgati, “yerinde söylenilmiş doğru ve güzel sözü” konu edinen bilim dalı olarak tanımlar. Bu ilmin birçok konusu ise ilk önce *Kur’ân-ı Kerim*’i anlama amacıyla ortaya çıkmıştır: “Yani ilk dönemde belâgat, tefsir ve kelâm ilimleri ile iç içe durumda görülür” (Saraç, 2007: 17). Adonis de *Arap Poetikası* adlı kitabında Arap dünyasında Cahiliye döneminden beri şiirle ilgili değerlendirmelerin olduğunu, İslamiyetin doğuşuyla Kur’ân dilinin korunmasına yönelik dil çalışmalarına yer verildiğini şu sözlerle ifade eder: “Kur’ân araştırmaları ise, metin incelemesinde yeni eleştiri esasları, hatta estetik için yeni bir ilim ortaya koymuştur. Böylece yeni bir Arap poetikasının doğmasına zemin hazırlamıştır” (Adonis, 2004: 47). Bu sözlerden şiirin üretilmesi ve alımlanmasında Kur’ân’ın ölçüt alındığını ve buna dayalı eleştiri kıstaslarıyla şiir sanatının da ana hatlarının çizildiğini anlıyoruz. Saraç da, Kur’ân’a yaklaşanların onda bazı kelimelerin gerçek anlamlarında kullanılmadığını, bir hükmün farklı yollarla ifade edildiğini, ses tekrarları ile etkileyici bir âhengin yakalanmış olduğunu belirtir (Saraç, 2007: 18). Dolayısıyla kutsal metnin anlaşılıp yorumlanmasını amaçlayan belâgat, daha sonra kutsal olmayan edebî metinlerin nasıl olması ve ne şekilde yorumlanması gerektiğinin de hatlarını belirlemiştir diyebiliriz.

Belâgat konusunda şeyhü’l belâgat (belâgat üstadı) olarak kabul edilen Abdülkahir Cürcanî’nin (ö 1078-79) yaklaşımı ise gerek çağdaşlarını gerekse kendinden sora gelen düşünürleri etkilemesiyle önemlidir. Cürcanî, *Delâilü’l- icâz* adlı çalışmasında yine Kur’ân’ı merkeze alarak sözün fesâhetine yoğunlaşmış, sözün güzelliği, anlamın orijinallliği ya da etkileyiciliği yerine, sözün ifade şekline dikkati çekmiştir (Saraç, 2007:

20-23). Nitekim bu bakış açısıyla “edebi değer”in ne olması gerektiğini de ortaya koymuştur:

[E]debî değer metnin birbirinden bağımsız olarak kelimelerin seçiminden, tek başına ses değerinden ve ahenginden, vezninden, düz yazı veya manzum oluşlarına göre kafiye veya fasılalardan yahut mecaz, istiâre, kinâye gibi sanatlı söyleyişlerinden kaynaklanmaz. Bir metni diğerlerine göre üstün kılan bütün bu unsurların da katkıda bulunduğu, alternatifleri karşılaştırıldığında fark edilen cümle tekniğinde ve üslûptadır (Aktaran Saraç, 2007: 23).

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere şiirin üretiminde sadece yapıya dair vezin, kafiye, söz sanatları gibi unsurların kullanılması değil, cümlenin tekniği ve üslûbun önceliği vurgulanmaktadır. Cümle tekniğini ve üslûbun temel koyucu unsurları ise şiirin yapısında olması gereken vezin, kafiye, söz ve anlam sanatlarıdır. Dolayısıyla bu yaklaşımda şiirin yapısında bulunan parçaların bir araya gelerek oluşturacağı bütünlük, “edebiliğin” belirleyeni olmaktadır. Arap havzasında belagatle ilgili bu çalışmalar, teoride medreselerde okutulan Arapça belagat kitapları pratikte ise İranlılar’ın yazdıkları şiirler vasıtasıyla Osmanlı divan şiiri sahasında da etkisini göstermiştir. Bu yüzden Osmanlı şiirinde de edebîlik ölçütleri, belagatin kavramlarıyla ele alınmıştır. Hatta Ziya Avcı’ın dediği gibi “sanat eserinin kimlik kazanması, belâgat mihenginden geçmesiyle mümkündür” (2009: 10).

Şairin Hünéri Şiirin Ehliyeti

İslamî şiir sanatının kuramsal zeminini oluşturan belâgat ilmi, şairin hangi çerçevede şiirini kurgulayacağını belirtmekle kalmayıp bununla birlikte eleştirmenin, metni nasıl anlayıp yorumlaması gerektiğinin de ana hatlarını çizer. Böylece Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımında ele alınan “edebîlik ölçütü” de belâgat ilminin sınırları dâhilinde şekillenir. Bu noktada Osmanlı’da eleştiri yaklaşımının belirleyicisi belagat ilminin kıstasları ile şairin hünéri ve şiirinin ehliyeti nasıl ortaya çıkarmaktadır sorusu ele alınmalıdır.

Osmanlı şiir eleştirisi yaklaşımını değerlendirebileceğimiz eserlerin başında kuşkusuz tezkireler gelmektedir. Mustafa İsen’e göre de tezkireler, sadece biyografi kaynakları değil, aynı zamanda eleştiri tarihimizin de kaynaklarıdır” (2010). Ancak tezkirelerin eleştiriyi ilgili kaynak olma vasfı, bu eserlerin farklı eleştiri yaklaşımları geliştirdikleri anlamına gelmemelidir. Harun Tolasa, tezkirelerdeki eleştiri anlayışının daha çok mevcut olan ve bilinen ilkelere göre şekillendiğini söyler (2002: 241). Tolasa’nın “bilinen ilkeler”den belâgat ilminin konuları ve ondan kaynaklanan çeşitli düşünce ve anlayışlar kast edilmiş olmalıdır. Divan dibacelerinde de şair ve şiir değerlendirmelerine yer verilerek “kötü şairin, “iyi şairden” nasıl ayırt edileceği şiire yüklenen değerle ele alınır. Şimdi gerek tezkirelerde gerekse dibâcelerde bu ayırım nasıl yapılmaktadır sorusunu tartışabiliriz.

Bilindiği üzere Osmanlı edebiyatı dünya görüşü, İslam ve İslamdan çıkmış olan tasavvufu şekillenmiştir. Özellikle *Kur’ân*’da yer alan “Şuâra Süresi”nin etkisiyle şiiri savunmak zorunda kalan şairler, şairin ve şiirin sınırlarını çizmeye dikkat etmişlerdir. Filiz Kılıç ve Muhsin Macit’in kaleme aldığı “Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri:

Tezkire Önsözleri” adlı yazıda, şairlerin yaptıkları işi dini bakımdan meşrulaştırmaya çalıştıkları şu sözlerle ifade edilir: “Kur’ân’ın şiire ve şaire yaklaşımını bilen tezkire müellifleri eserlerinin önsözlerinde islamî açıdan şiirin konumunun ne olduğunu tartışırlar. [...] Vahy ile ilham arasındaki farkı ısrarla vurgulayan tezkireciler başta Hz. Peygamber olmak üzere peygamberlere, velilere “şair” sıfatını yakıştırmazlar” (1992: 29). Divan dibacelerinde de benzer şekilde Kur’ân ve hadislerin şiirden farklı yönlerine işaret edilir. Necâî’nin “Nebiye şair demek muhâldır” (Üzgor, 1990: 92) sözü tartışmasız kabul görür. Peygamberler ve şairler arasında konan bu ayrımın yanı sıra şairlerin diğer insanlardan farklı olduğu da yine bu eserlerde vurgulanır. Lâtîfi, tezkiresinin önsözünde Nizâmî’den aktardığı görüşle bu farkı şöyle belirtir: “Sözleri dizen şairler, iki âlemin hazinelerini nazma çekerler. Hazine kapısının kilidi şairlerin dili altındadır. Şairler, arşın bülbülleridir, diğer insanlar bunlara nasıl benzerler” (İsen, 1990: 4; Canım, 2000: 75). Yine aynı metinde şiiri “ilham”, şairi “emirü’l kelâm” şeklinde tanımlayan Latîfi, Mevlana’nın *Mesnevisinde* şiirin “velilik ürünü, keşif ve kerâmet alemeti” şeklinde geçen tanımına yer vererek, “şairliğin peygamberlikten bir parça” taşıdığını söyler (Canım, 2000: 76; İsen, 1990: 4). Şair ve peygamberin aynı düzlemde değerlendirilemeyeceği bununla birlikte şairlerin peygamberlikten bir parça taşıdığı inancı, Osmanlı dönemi şairinin şiir anlayışını değerlendirirken dikkatlerden kaçmaması gereken bir husustur. Zira şairlerin, “cennet kapılarının anahtarına” sahip kişiler olarak hakikati anlatan birer haberci gibi görülmesiyle şiire, kutsiyet kazandırılmakta ve bu bağlamda Tanrı’ya ulaşma ve insanları bilinçlendirme amacıyla da işlevsel bir misyon yüklenmektedir. Dolayısıyla şairler, “ilham” yoluyla bilinmezlik/gayb âleminin habercisi gibi görüldüğünden onlardan “ilahi gerçekliği” yansıtma ilkesiyle şiirlerini üretmesi beklenecektir.

Peygamber ve şair arasındaki en önemli ayrım ise Tanrı’nın kelimasını nasıl ve kime ulaştırılacağı noktasında belirir. Zira Peygamberler, vahiy yoluyla insanlığa ulaşmayı hedeflerken şairler, ilham aracılığıyla “ariflere” hitap ederler. Gerek tezkirelerde gerekse divan dibâcelerinde Kur’ân’ın Tanrı kelâmı, şiirin ise insan ürünü olması vurgulanmakta, şiirin yapısında “yalan” düşüncesi olduğundan “hakikat”le karşılaştırılamayacağı belirtilmektedir. Beyanî, tezkiresinin önsözünde eski şairlerin şiirlerinde bir olayı olduğu gibi açıkladıklarını, “mübalağa” ve “yalana” yer vermediklerini bu yönüyle de şiirin diğer sözlerden farklı olmadığını belirterek zamanla şiir anlayışının değiştiğini söyler:

Şiirde belâgat ve fesahate layıkıyla uyulup vezinli ve kafiyeli bu şekle bir güzellik verilince, şairler diğer insanlara göre ayrıcalık kazanıp üstün oldular. Şiirde ilk önce yalan söyleyen Mühellel adlı bir şairdir. Şöyle söylemiştir: ‘Eğer rüzgar engel olmasaydı yiğitlerin çarpışmalarından çıkan kılıç şakırtılarını Buhcur’dan duyardım.’ Şairlere bu mana hoş gelip onu taklit edince, şiiri öyle bir düzeye yükselttiler ki “En güzel şiir en yalancı olanıdır” denildi. Böylece şiir vezinli, kafiyeli ve muhayyel sözler olarak tarif edilmeye başlandı. Muhayyel olması yalan ve mübalağadan ibret olması demektir. Öyle bir duruma gelindi ki bir şiirde yalan ve abartma olmazsa “bu sadece vezinli, kafiyeli sözdür” diye kınandı (Kılıç, 1990: 41).

Beyanî' nin sözlerinden anlaşılacağı üzere vezin ve kafiye şiirin asli unsurları olmakla birlikte bunlar hayal/yalan unsuru ile beraber düşünülmüştür. Nitekim şiirin sadece "mevzun ve mukaffâ" sözlerden ibaret olması şiirin eleştirilen yönlerinden birini oluşturur. Lamiî de dibacesinde "ahsenüş'-şi'ri ekzebehü" (En güzel şiir, en yalan olanıdır) (Üzgör, 1990: 141) sözüyle "ilahi gerçekliğin" anlatılmamasını ya da saptırılmasını değil, mecaz yoluyla temsil edilmesini kastetmektedir. Osmanlı şiirinde "ilahi gerçeklik" aynı zamanda güzel olanı da karşılar. Çünkü Osmanlı dönemi şairleri şiirlerinde, öncelikle güzel olanı ele alma inancıyla yola çıkmakta, buna karşılık güzelliği yaratan değil de, var olan güzelliği keşfeden kişiler şeklinde düşünülmektedir.

Osmanlı şiirinde bu güzellik anlayışı, ahlaki değer ile fayda ön plana çıkarılarak ele alınmaktadır. Örneğin Lamiî'î dibâcesinde, "şir'ün faziletinde söz yokdur ve kadr ü menzileti hakkında ahhâr ü âşâr" çoktur diyerek, şiirin fazileti üzerine söz söylemeye bile gerek duymadığını, şiirin değeri ve derecesi hakkında yeterince eserler verildiğini belirtir (Üzgör, 1990: 142). Yergiyi benimseyip alay etmeyi düşünerek şiir söyleyenleri ise "şiir şeytanın araç olarak kullandığı çalgılardan biridir" hadisine gönderme yaparak hoş karşılamaz. Özellikle şiirde toplum düzenini bozacak, ahlaki değerleri sarsacak konulara yer verilmemesi gerektiği vurgulanır; böylece ahlaksal değer, estetik temellere dayandırılır. Şiirin iyiyi, güzeli ve ahlaki değerleri ele alması, aynı zamanda şiir ile övgü arasında bir bağ kurulmasına sebep olur. Ulvî, divanına yazdığı önsözde bu konuyla ilgili şunları söyler:

Nazım, estiği ve geçtiği yeri gülbahçesi ve bostan olsa, Onların Cebraîl'in nefesi gibi gönlün kabûl edebileceği ve can besleyici anber miskiniden kokulanacağı bir gönül açan rüzgârdır. [...] Fasihlerle belâgat sahiplerine uygun olan, yermeyi ve boş sözleri terk edip övülmeye değer vasıfları övmeye insaf açmalarıdır. Söz, her ne kadar zarıflık ve güzellikle donatılsa ve laf her ne kadar ibare ve istiarelerle bezense o kadar tesirli olur ve okuyanlar da o derece tesir alır (Üzgör, 1990: 337).

Burada şair, şiirin övgüyle olan ilişkisine yer vererek güzelliğin övgüyle ortaya çıkacağını ve bu yolla da okuyanda etki alanı yaratacağını vurgulamaktadır. Güzelliğin övgü ile şiirde kendini göstermesine koşut olarak Latifî'nin şairleri "meddah" ve "keşşaf" sıfatlarıyla adlandırması anlamlıdır. Latifî, binâ ve bâni örneğinden yola çıkarak övgünün asıl amacını da ortaya koyar. Ona göre güzel bir binayı gezip görenler, onun güzelliğini övüp beğendiklerini söylediklerinde aslında binayı değil, onun yapıcısını yani bâniyi övmektedir: "Bir kimse bir binâ-yı zîbâ ve imâret-i ra'nâ-yı 'ibret-nümâ binâ ve bünyâd itse ol câmi'-i pür-sanâyi'i teferrüc ü temâşâ idenler medh ü tahsîn ve senâ vü âferin itseler ol medh ü tahsîn fil-hakîka binâya degül belki bennâya âyid ü râcî'dür (Canım, 2000: 82). Bu güzellik anlayışında yani sanat eserinin güzelliğinin Tanrı'nın güzelliğinden kaynaklanmasında, şairlerin "meddah" sıfatıyla şiirde övgüyü öne çıkarmasını gerekli kılar. Bu yüzden de şairler, güzelliği yaratan değil var olan güzeli "keşşâf" sıfatıyla keşfeden kişiler olarak belirlemektedir.

Var olan hakikati ve onun dolayımlayıcısı güzelliği keşfeden Osmanlı divan şairi, Tanrısal güzelliği simgesel bir dille anlatmayı başka bir deyişle "ilahi gerçekliği" mecazî olarak temsil etmeyi, şiirin en önemli vasfı görür. Lamiî'î şiirde hakikatin mecaz yoluyla temsil edilmesindeki amacın gizli sırrı kapalı bir şekilde işaretle anlatmak ve bu

gizli sırta vakıf olamayacak cahil ve günahkârlardan gizlemek olduğunu belirtir. Ona göre, nasıl çocukların konuşmaları akıllı insanlara hitap etmezse, çocuklara verilen kaşıkla da fazilet sahibi insana cevap verilmez (Üzgor, 1990: 180-81). Latîfî de tezkiresinde şiirde “def, ney, sevgili ve şarabı” işaret eden ibarelerin gerçek manada kullanılmadıklarını mecazla örtüldüğünü söyler. Latîfî’ye göre, hakikat erbâblarının sözünde ve tarikat sahibinin dilinde mecaz yolundan hakikate işaret eden ve içine alan her sözün bir anlamı, her ismin bir karşılığı, her kelimenin bir yorumu ve her yorumun da bir temsili vardır: “Lisân-ı erbâb-ı hakikat ve zebân-ı ashâb-ı tarikatda rûy-ı mecâzdan hakikati müş’ir ve müştemil her lafzun bir manâsı ve her ismün bir müsemması ve her kelâmın bir tev’îli ve her tev’îlin bir temsili olur” (Canım, 2000: 83).

Osmanlı şiirinde Tanrısal güzelliği simgesel dille temsil eden şair, cinas, tenasüp, tezat gibi söz sanatları ile istiare, tevriye, telmih, hüsn-i talil vb. gibi anlam sanatlarına başvurur. Bununla birlikte Kur’ân’da yer aldığından vezin ve kafiye de kutsallık atfedilerek hatta bu yüzden “vezinli kâfiyeli söz”, güzel ve hikmetli söz anlamına gelecek şekilde kullanılır. Ancak Osmanlı şairi sadece vezin ve kafiye için yeterli görmeyip edebî sanatları yerli yerinde kullanmaya ve “orijinal anlam” bulmaya öncelik verir. Nitekim Osmanlı şiir eleştiri yaklaşımında ön plana çıkan kavram “bıkr-i mana” yani “orijinallik”tir. Osmanlı şiirinde “orijinallik” kavramı, taklitçilik ve şiir hırsızlığı (serikât-i şir’iyye) eleştirilerinin karşısında tartışılarak şairin hünerini ortaya koyma ve şiirinin ehliyetini belirtmede önem kazanır bu yolla da şairlerin birbirinden ayırt edilmesi sağlanır.

Şairleri “vehbî” ve “kesbî” olmak üzere ikiye ayıran Latîfî, “vehbî şairlerin” “ilahi gerçekliği” doğuştan getirdiği yetenekle, “kesbî şairlerin” ise inceleme ve taklit yoluyla söylediğini belirtir. Bununla birlikte şair ile müteşairi (şair geçinen) de birbirinden ayırır ve bu ayrımı “orijinallik” kavramını merkeze alarak yapar. “Orijinallik” lafız ve mana bakımından değerlendiren Latîfî, şairleri beş kısma ayırır:

1. Manzûm söz söylemeye kudreti olmadığı şiir ilminden haberi bulunmadığı için ya bir şairin mahlasını değiştirerek veya birkaç güzel beytini alarak kendi şiirleri diye takdim edenlerdir. Bunları çok âdi bir hırsızlıktır. [...] 2. bir kısmı vardır ki, onlar vezinli söz söyleyebilirler fakat kâbiliyetleri hayaller ve manâlar bulmaya kâfi değildir. Anlayışlarının kıtlığından ve yaradılışlarında şairlik mayası bulunmadığından sanat icad edip yeni bir tarz ortaya koyamazlar. Bu sebepten, zarûrî olarak kendilerinden önce gelmiş şairlerin manâlarını alırlar. [...] 3. Bir kısmı da başkalarının şiirlerinin manâlarını aynen alırlar, fakat lafzını değiştirirler. Hayal ve sanatlar ise aynı kalır. Buna söz hırsız ve mukallid derler ki makbûl bir hüner değildir. [...] 4. Bir kısmı Fars veya Arap şairlerinin şiirlerini tercüme ederler. Yahut o şairin bir manâsını turaş ederek hoş gidecek şekle koyar. Veya tazmin yahut iktibas yoluyla kendi şiirinin arasına katar. Bu tür çalma diğerlerine nisbetle hoş görülmüştür. [...] 5. Bu kısımdaki şairler, üstad bir şairin şiirindeki manâyı alır, ince zevki, keskin zekası ve şair yaradılışı ile o manâdan bir manâ daha çıkarır, oradaki sanatlardan başka sanatlar kullanır. Bu türden olanlar yaratıcı, orijinal hayaller meydana getiren şairler gibi telakkî edilmişlerdir. (Aktaran Çavuşoğlu, 1999: 213).

“Orijinalliği” esas alarak buna karşılık “şiiir hırsızlığını” lafız ve mana bakımından eleştiren Latifî, böylelikle şairleri de bu yeteneklerine göre kademelendirmiş olur. Şiiir hırsızlığı ile taklitçiliği ayıran bu tasnifle de “iyi” şairin “kötü” şairden farkı ortaya konmuş olur. Yekta Saraç, “Klasik Türk Edebiyatında Manâda Orijinallik” adlı yazısında Latifî’nin bu tasnifinin belagat ilminde “serikât-i şiiiriyye” konusuyla paralellik gösterdiğini tespit eder. Saraç, “Serikât-ı şiiiriyye” konusunda *Telhis*’i esas alarak konuyu şöyle özetler:

1. Lafız ve mananın hiçbir değişiklik yapılmadan alınması. Buna “nesh” ve “intihal” denir. [...] 2. Lafızlarda ufak tefek değişikliklere, kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine gidilmesi, ama mananın aynen alınması. Buna da “mesh” veya “igare” denilir. [...] Serikatın lafızlarda değil manada söz konusu olmasıdır. Buna “selh” ve “ımlam” denir. Bu üç şekilde olabilir. a) Sadece mana alınır. b) Alınan bu mana ile ilkinden çok az bir lafız da alınır. c) Mananın bütünü değil bir kısmı alınır (2000: 244).

Saraç’ın özetlediği “serikat-ı şiiiriyye” konusuyla Latifî’nin şiiirin üretiminde izlenen yolla ortaya koyduğu şair tasnifi arasındaki benzerlik açıktır. Latifî’nin lafız ve mana hakkındaki değerlendirmeleri ve bu yolla şairleri kademelendirmesi, belâğatin “serikat-ı şiiiriyye” konusunu temel aldığını göstermektedir. Bu tasnifteki dikkat çekici bir nokta da taklitçiliğin eleştirilen tarafları hakkında fikir verilmesidir; çünkü bu tasnifte taklitçiliğin kabul edilir yanları ile hoş karşılanmayan yönleri ortaya konduğundan şairlerin diğer bir şairi hangi düzlemde model alabileceğinin hatları da çizilmiştir. Bir şairin diğer bir şairden aldığı mananın lafzını değiştirerek hayal ve sanatlarını aynen kullanması makbul sayılmazken Arapça ve Farsçadan çevrilen manaların “hoşa gidecek” şekilde veya iktibas yapılarak kullanılması diğerine göre hoş karşılanmaktadır. Öte taraftan alınan mana ve sanatlardan yeni manalar ve sanatlar üretmek de “bıkr-i mana”ya neredeyse eşdeğer görülmektedir. Bu ayrımı yapacak kişinin/kişilerin de kuşkusuz daha önceden yazılmış pek çok şiiiri, bununla birlikte Arapça ve Farsça yazılmış şiiirleri bilmesi, belagât konusunda da yetkin olması beklenmektedir.

Marifet Çarşısında Eleştirmenin Görevi

Teorik düzlemde gösterilen eleştiri yaklaşımının uygulama alanını değerlendirmek için de Osmanlıda “eleştirmen” vasfı yüklenerek kimsenin tavrını sorgulamak gerekir. Öncelikle belirtmek gerekir ki nasıl Osmanlı’da eleştiri türü bulunmuyorsa aynı şekilde eleştirmen/ münekkid gibi eleştiriye meslek edinmiş kişilere de rastlanmaz. Buna karşılık eleştirmenlik vasfını görebileceğimiz metinlerin başında yine tezkireler gelmektedir. Tezkirelerden yola çıkarak tezkire yazarları beğenilerini hangi kıstaslara göre belirliyor ve neden iyi şairi kötü şairden ayırma ihtiyacı duyuyor sorularının tartışılması gerekir. Osmanlıda şiiir üreticisinin aynı zamanda eleştirmen rolü üstlendiğini belirtmekte fayda vardır. Bunun için burada bütün tezkirelerde yer alan örnekleri tek tek sıralamak yerine konuya ışık tutacak belli başlı örnekler üzerinde durulacaktır.

Latifî tezkiresinin önsözünde şair ile şair geçinenin (müteşair) fark edilmesini sağlamak amacıyla eserini kaleme alma ihtiyacı duyduğunu belirtir. Ona göre şiiir alanı taklitçiler ile dolmuş, aynı mahlasta pek çok adam ortaya çıkmış lakin bunlar ne aruz ve

kafiye bilir ne vezinleri taktî ederek okur ne de sanatları yerli yerinde kullanır. En önemlisi de bu kişiler, başkalarının divanlarından çaldıkları manalarla şairlik davasında bulunur. Şairlik davası güdenlerin açığa çıkarılmasının yanı sıra şöhret bulmamış fazilet sahibi şairlerin de tanıtılması gerekmektedir (İsen, 1990: 25-40). İşte bu noktada Latifî, kendine biçtiği rolü tayin eder: Marifet çarşısında söz cevherlerinin iyisini kötüsünden ayırt etmek. Peki Latifî, iyi şairi kötü şairden nasıl ayırmaktadır? Bu sorunun cevabını yukarıda ele alındığı üzere Latifî'nin şair tasnifine bakarak yanıtlamak mümkün. Ayrıca Latifî'nin şair tasnifi için koyduğu ölçütler diğer tezkirelerde de koşutluk gösterir. Kınalîzâde Hasan Çelebi, tezkiresinde Gelibolulu Sun'î Efendi'yi "divanını inceledim, sanat, hayal, belâgat ve mükemmellikte eksiği olan bir beytini görmedim" diyerek şu beytini örnek gösterir:

Kısmet edicek akl u dil ü cânı güzeller
Gönlüm sana düştü benim ey rûh-ı musavver

Daha sonra çağdaşı Azmî'nin bu beyte yazdığı nazireyi nakleder:

Kısmet edicek akl u dil ü cânım hûbân
Dil pâyuna düştü senin ey serv-i hırâmân.

Bu beyitten sonra da Zâtî'nin şu beytine yer verir:

İşitdük cümle hûbâna Hıtâ'dan armağan gelmiş
O zülf-i müşk-i çîn başdan nigârün pâyına düşmüş

Hasan Çelebi, bu üç beyitten Zâtî'ninkini "bir mertebe daha âla" bulur. Çünkü Sunî, beytinde "sana düştü" deyiimi ile güzeller akli, gönlü ve canı bölüştüklerinde benim gönlüme sen düştün demek, Azmî "pâyına düştü" deyiimiyle pây kelimesini hem Türkçe hisse, kısmet hem de Farsça ayak anlamına gelecek şekilde teviriyeli kullanmaktadır. Zâtî ise bu iki beyite nazaran sanat bakımından daha zengin ve incelikli bir söyleyiş kullanır. Misk, Çin ve Hıta kelimelerinin birbiriyle olan ilişkisi, Çin kelimesinin hem yer adı hem de saçın kıvrımı olarak kullanılması, "başdan" kelimesinin de baştan ve başlangıçta anlamına gelecek şekilde seçilmesi, yine "pay" kelimesini hem hisse hem, ayak anlamında düşünmesi Zâtî'nin farkını ortaya koyar (Aktaran: Çavuşoğlu, 1999: 211). Hasan Çelebi'nin Zâtî'yi "bir mertebe daha âla" görmesi, Latifî'nin şair tasnifinde beşinci kademedede değerlendirdiği şaire denk düşer. Çünkü Zâtî aldığı bir mana ve sanattan yeni mana ve sanatlar ortaya çıkararak yani taklitçiliği hünlerle birleştirdiği için "bir mertebe daha âla" görülmüştür.

Bir başka örnek ise Âşık Çelebi'nin tezkiresinde Necati Bey'in Sultan Bayezid'e kaside sunup Manisa'da Şehzâde Mehmed'in yanına dönmeden önce şairlerin aralarında düzenlediği bir toplantıda yaşanır. Mesîhî, Sun'î, Revânî, Ferruhî Âhi ve Âşık Çelebi'nin bulunduğu meclise Hallac Zâtî adında bir şair şiirini okur. Bu şiir karşısında Necâtî'nin, Hallac Zâtî'ye eleştirisi oldukça sert olur: "Bre küstah, edepsiz, bu sermaye ile Zâtî'nin karşısına çıkıp boy ölçüşmek ne haddine. Eğer padişah âsitanından dönmüş olmasaydım, bir mahlasla kudretli bir şair varken, bazı küstah ve mukallidlerin aynı mahlasla şiir söylemelerini yasaklaması için bir kaside yazar takdim ederdim" diyerek Hallac Zâtî'yi meclisten kovmuştur (Aktaran: İpekten, 1999: 224). Şiirde ehliyetsiz olan bir kişinin şiirde başkasının manasını almak bir yana üstat olarak kabul edilen

şairin mahlasını kullanması bile bu örnekte görüldüğü üzere ağır bir şekilde eleştirilerek şiir meclisinden uzaklaştırılmasına neden olmuştur. Bu örnek aynı zamanda Walter Andrews'un "Osmanlı Şair Biyografileri (Tezkireler) ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisi" başlıklı yazısında, belirttiği üzere tezkirelerin merkezinde şiirin değil, şiirin ortaya çıktığı ortamın bulunduğunu düşündürmektedir. Andrews, Âşık Paşa tezkiresinden yola çıkarak tezkirecinin Kemalpaşazâde'nin konağı için yaptığı tarifi, şu sözlerle yorumlar:

Saygın ve cömert bir hamî vardır; eğitilidir, duyarlıdır ve her şeyin farkındadır; dostluk bağları ve ortak görüş açısıyla birbirine bağlanmış bir kültürlü seçkinler çevresi vardır; kültürlü sohbetler yapmak için bir toplantı düzenlenmiştir: bir şiir okunmakta ve sohbetin bir bileşeni olarak o şiir çözümlenmekte ve eleştirilmektedir. Edebiyat eleştirisi, bu tür bir etkinlikte, çok üst düzeyde gelişmiş bir toplumsal uygulama olarak sohbetler ortamında yapılıyordu. Tezkire, gerçekte şiir hakkında değildir; tersine, şiirin ortaya çıktığı ortam hakkındadır. Tezkire, hem bu ortamın kayda geçirilmesidir, hem de –olması muhtemel hamiden başlayarak aşağıya doğru – kültürlü bir yaşamın çok iyi yaşanmasına heveslenenler için bir elkitabıdır (2006: 120).

Andrews, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere edebiyat üretimi ile toplumsal yapı ve iktidar arasındaki ilişkiyi sorgular. Ona göre "[tezkire türü], hamilerin hangi şairleri destekleyeceği konusunda "iyi" seçimler yapabilmelerini sağlamak amacıyla ipuçları ve değerlendirmeler sunmakla ilgileniyordu" (118). Eleştirinin iktidarla ilişkisi üzerinde duran Andrews'un şiir eleştirmenini tanımlarken "sarrâf" ifadesine yer vermesi yine bu bakış açısının ürünüdür. Latîfi'nin tezkiresinden yola çıkarak eleştirmenin rolünü ise şöyle değerlendirir: "Eleştirmen bir kuyumcu, üretici ve alıcı arasında aracılık yapan bir kelime tüccarı [sarrâf] gibi tanımlanır. Eleştirmen, ne alıcı ne de satıcının veya kendi çalışmasının lehine ayrımcılık olmaksızın ürünün doğru bir şekilde değerlendirmesinden sorumludur. İdeal durumda vurgu değer üzerindedir ve önemli değer ölçütleri kabul edilmiş standartların bir bütünüdür" (Aktaran Gür, 2009: 28). Gerçekten de tezkirelere bakıldığında hamilik sistemine dair pek çok örneğin yer aldığı görülecektir. Yetenekli bir şairin hamî bulamadığından ötürü tanınmaması ya da güçlü bir haminin koruması altındaki şairin edindiği şöhret gibi konular tezkirelerde sıklıkla geçmektedir. Hatta XVI. yüzyılda *Künhü'l ahbâr*'ın yazarı Gelibolulu Âlî'ye, II. Selim'in valiliği sırasında şehzadeye sunulan şiirleri değerlendirme görevi verilmesi, (Tökel, 2003: 26) eleştirinin iktidarla ilişkisini göstermektedir. Gelibolulu Âlî'den başka iktidar kanalıyla Osmanzâde Tâib ve Vehbî'ye de böyle bir görev verilmiştir. Tûbâ Işınsoy Durmuş, *Tutsan Elini Ben Fakîr'in: Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği* adlı çalışmasında hamilik geleneğini, büyük ölçüde tezkirelerden yola çıkarak incelemiştir.

Edebî eleştiriye yönelik veri sağlayan tezkirelerin odağında şairlerin bulunmasından dolayı, Osmanlı dönemi eleştiri yaklaşımının merkezinde metin değil, şair olduğu açıkça görülmektedir. *Şair Tezkireleri* adlı çalışmada, tezkireciliğin biyografik künye yazıcılığını esas aldığından yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yöneldiği, bu yönüyle de modern eleştiriden ayrıldığı söylenir (2010: 14). Tam bu noktada neden sanatın kendisi değil de yazarın üzerinde odaklanılmıştır sorusu ele alınmalıdır. Bu sorunun yanıtı ise iktidarla şiir arasındaki ilişkide aranmalıdır. Nitekim tezkirelerin merkezinde şairin yer alması ve eserlerinin

değerlendirilmesinde de “ideal şair”i öncelmesi, edebiyat eleştirisinin amacını da açığa çıkarmaktadır. Buradaki amaç, yani tezkirelerde şairin ön plana çıkarılması, eleştirinin hamisi ile şair arasında bir köprü vazifesi görmesiyle ilişkilendirilebilir. Zira taklit, orijinallik, dil ve üslup gibi şiirin aslı unsurları hakkında yapılan değerlendirmeler, bir metni diğer bir metinden üstün kılan yönlerinden ziyade şairlerin birbirlerinden ayırt edilmesini hedeflemektedir. Dolayısıyla eleştirinin merkezinde şairin yer alması, hem diğer şairlerin hangi şairleri model alabileceğine dair ipuçları yakalamasına imkân tanımakta hem de hamilerin hangi şairi destekleyeceğine dair seçim yapmasına olanak vermektedir. Hami ve şairin buluşması ise her iki taraf için önemli bir gereksinimdir. Şairin şiir yazabilmek için haminin iltifatına duyduğu gereksinim kadar haminin de adının geleceğe taşınması için şairlere ihtiyacı vardır. Bu noktada iyi şairin, diğer şairlerden ayırt edici özelliklerinin bulunulup ortaya çıkarılması da eleştirinin görev alanına girmektedir.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın dediği gibi “eski edebiyat her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağı doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesidir [...] O ilahi âlemden aşağıya doğru inen kademelerle düzenlenmiş bir mutlakın malikânesidir” (10). Nitekim Osmanlı’da Tanrı evrenin sultanı, padişah da onun yeryüzündeki gölgesi görüldüğünden; şairler mutlak gücü elinde bulunduran bu kudretin bekâsını sağlamlaştıran sözün sultanı şeklinde tanımlanmıştır. Osmanlı dönemi şairleri, belâgat ilminin çerçevesiyle alanı belirlenmiş bir zeminde sanatlarını/zanaatlarını icra ederken, eleştirimen vasfı yüklenen kimseler de şiirin ehliyetine göre şairin hünerini açığa çıkarma görevi üstlenmiştir. Şiirin güzel olanı konu edinmesi de övgünün ön plana çıkmasına neden olmuştur. Güzelliği yaratan değil var olan güzelliği keşfeden şair, bu güzelliği temsil yoluyla ifade etmek için de belâgatın ana hatlarını belirlediği çizgide ilerlemek durumundadır. Şiirin yapısı ve anlamı arasındaki uyum ise şiirdeki “bütünlüğü”/“tamlığı” yansıtabilir. Bu yüzden şiirde sadece vezin, kafiye ve söz sanatları değil anlamın da bu yapıya oturtulması ve dolayısıyla bütünlüğün sağlanması nihai amaçtır diyebiliriz. Osmanlı divan şiiri eleştiri yaklaşımının modern eleştiriden ayrıldığı en önemli nokta ise eleştirinin merkezinde metnin değil şairin yer almasıdır. Bu eleştiri yaklaşımında şairin merkezde olması ise himaye geleneğinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Modernleşmeye bağlı bir şekilde matbaanın yaygınlaşması ve yazının içselleştirilmesiyle himaye geleneği yerini yayınevlerine bırakacak ve böylelikle modern edebiyatta eleştirinin merkezine metin geçecektir.

KAYNAKÇA

Adonis (2004), *Arap Poetikası*, (Çev. İşler, E.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Andrews, W. G. (2006), “Osmanlı Şair Biyografileri (Tezkireler) ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisi”, *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, Haz.: T.S. Hamlan, vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 117-120.

- Avşar, Z. (2007), “Şairlerin Görüp Unuttukları Bir Rüya”, *Turkish Studies (Tunca Kortantamer Özel Sayısı II)*, ss. 161-184.
- Bilgegil, K. (1980), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri Belâgat*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Çavuşoğlu, M. (1999), “16. Yüzyılda Dîvan Edebiyatı - Dîvan Edebiyatında Şiir Kavramı”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Haz.: M., Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 208-217.
- Işinsu Durmuş, T. (2009), *Tutsan Elini Ben Fakîr'in: Osmanlı Edebiyatında Hamilik*, Doğan Yayınları, İstanbul.
- Gür, N. (2009), *Latîfi'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divan Şiirinin Poetikası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi, Ankara
- İsen, M. (1998), *Sehi Tezkiresi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (1999), *Latîfi Tezkiresi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2010), *Tezkireden Biyografiye*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- İsen, M. vd. (2010), *Şair Tezkireleri*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- İpekten, H. (1999), “Divan Şairlerinin Toplanma Yerleri: Meyhaneler”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Haz.: M. Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 224- 228.
- Kılıç, F. (1990), “Beyanî Tezkiresi Önsözü” *Yönelişler*, S. 48 (Temmuz), ss. 41-42.
- Kılıç, F. ve Macit, M. (1992), “Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri”, *Yedi İklim*, S. 3 (Haziran), ss. 28-33.
- Latîfi (2000), *Tezkiretü'ş-Şuârâ ve Tabsıratü'n-Nuzemâ*, Haz.: Rıdvan Canım, Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 225, Tezkireler Dizisi:7, Ankara.
- Saraç, M. A. Y. (2000), “Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi”, *Journal of Turkish Studies*, 24/I, ss. 229-235.
- Saraç, M. A. Y. (2007), *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, 3F Yayınları, İstanbul.
- Tolasa, H. (2002), *Sehi, Lâtîfi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyıl Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tökel, D.A. (2003), “Divan Edebiyatında Eleştiri”, *Hece* (Eleştiri Özel Sayısı), ss. 14-47.
- Üzgör, T. (1990), *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.