

Yüksek Lisans Tezi

**LATÎFÎ'NİN ELEŞTİREL PERSPEKTİFİNDEN OSMANLI DİVAN ŞİİRİNİN
POETİKASI**

NAGİHAN GÜR

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Temmuz 2009

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**LATİFİ'NİN ELEŞTİREL PERSPEKTİFİNDEN OSMANLI DİVAN ŞİİRİNİN
POETİKASI**

NAGİHAN GÜR

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Temmuz 2009

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nagihan Gür

Kıymetli babam Nejdet Gür için...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Ali Fuat Bilkan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Osman Horata
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

LATİFİ'NİN ELEŞTİREL PERSPEKTİFİNDEN OSMANLI DİVAN ŞİİRİNİN POETİKASI

Gür, Nagihan

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Temmuz 2009

Osmanlı edebiyatında tezkire türünün en önemli temsilcilerinden biri olan Latîfî (1491-1582), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (1546) adlı eserinde sergilediği sıra dışı söylemiyle bu tür içinde özgün bir yere sahiptir. Osmanlı şiirine, tezkiresinde ürettiği söylem çerçevesinde eleştirel bir bakış yönelten tezkireci, belirlediği ölçüt sistemiyle şiir sanatının seyrini de büyük ölçüde ortaya koymuştur. Eleştiri faaliyetinin, Latîfî tezkiresi düzleminde sorgulandığı bu tezde, tezkirecinin eleştirel tavrının gelenek çizgisinde yüklendiği anlamı belirlemek amaçlanmıştır. Osmanlı edebiyat eleştirisinin modern eleştiri kuramları içinde tam olarak bir karşılığı olmadığı dikkate alınarak tezkirede yer alan eleştirel söylem, gelenek ve belâgat ilminin özellikleri çerçevesinde irdelenmektedir. Bu bağlamda, tezin, "*Tezkiretü'ş-Şu'arâ* ve Osmanlı Edebiyatında Eleştiri" başlıklı birinci bölümünde, tezkirede sergilenen eleştiri faaliyetinin niteliği, gelenek çizgisindeki konumu tartışılmakta ve Latîfî'nin tezkire geleneği içindeki özgünlüğü değerlendirilmektedir. Ayrıca Latîfî'nin meşhur şair tasnifi, geleneksel belâgat ilmi bağlamında irdelenmekte ve tezkire yazarına, yalnızca bu tasnif çerçevesinde özgünlük atfetmenin sıhhati sorgulanmaktadır. "Latîfî'nin Eleştirel Perspektifinden Yansıyan İdeal Şair Modeli ve Şiir Sanatına Bir Bakış" başlıklı ikinci bölümün "Şair" ve "Şiir" başlıklı alt bölümlerinde, tezkiredeki eleştiri düzlemleri incelenmektedir. Bu düzlemler çerçevesinde, Latîfî'nin eleştirel söyleminden yansıyan ideal şair ve şiir modeli ele alınmakta ve tezkirede temsil edilen poetik söylem ortaya konulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Latîfî, tezkire, eleştiri, gelenek, şair, şiir

ABSTRACT

THE POETICS OF THE OTTOMAN DIVAN POETRY BASED ON LATIFI'S CRITICAL PERSPECTIVE

Gür, Nagihan

M.A., Department of Turkish Literature

Thesis Supervisor: Assist. Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı

July 2009

As one of the well-known figures of the Ottoman literature of *tezkire* genre – the collection of biographies – Latifi (1491-1582) is a distinctive scholar with his eccentric discourse in his masterpiece *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (1546). The *tezkire* writer projected a critical view of the Ottoman poetry through the discourse he created in his *tezkire*, as well as the canon he set down, to a great extent, demonstrated the general progress of the art of poetry. Questioning the literary critique on the basis of Latifi's *tezkire*, this thesis aims to show the attributed mean to his critical manner in the traditoin. Being aware of that the Ottoman literary critique has no equalent in the modern critical theories the thesis attempts to explicate the critical discourse in the *tezkire* in the limits of the tradition and rhetoric. In this context, in the first chapter titled "*Tezkiretü'ş-Şu'arâ* and Critique in the Ottoman Literature", the essence of the critique in the *tezkire* and its place on the line of the tradition are discussed; and Latifi's genuineness within the *tezkire* tradition is appraised. Furthermore, the writer's famous classification of poets is explicated in the context of rhetoric, and the precision of attributing genuineness to the writer of the *tezkire* merely within the bounds of this classification is questioned. In the subchapters entitled "The Poet" and "The Poetry" of the second chapter "The Ideal Type of Poet Reflected from Latifi's Critical Perspective and a Look to the Art of Poetry" the platforms of criticism are scrutinized. Within the frame of these platforms, the ideal type of poet and poetry reflected in the critical expression of Latifi is discussed, and the poetic discourse presented in the *tezkire* is stated.

Key Words: Latîfî, tezkire, critique, tradition, poet, poetry

TEŞEKKÜR

Tez alıőmam sũresince yardımlarını benden esirgemeyen, gũrũő ve ȳnerileriyle tezin Şekillenmesinde bũyũk emeği olan tez danıőmanım, değerli hocam Mehmet Kalpaklı'ya sonsuz teőekkũrlerimi sunuyorum. Kendisinin manevi desteği olmadan bu yolda ilerlemek mũmkũn olamazdı. Tez konum mũnasebetiyle kendisini yakından tanıma fırsatı bulduğum, yazmıő olduğu tezkiresiyle Osmanlı divan Şiirinin dũnyasına girme gayretimde en bũyũk yol gȳstericim olan Latıf'iye (ȳl. 1582) ok teőekkũr ediyorum. Prof. Dr. Ali Fuat Bilkan ve Prof. Dr. Osman Horata'ya, tez jũrimde bulunma nezaketi gȳsterdikleri ve tezimle ilgili yapıcı fikirlerini benimle paylaőtıkları için teőekkũr ediyorum.

Her zaman en bũyũk destekçim olan sevgili babam Nejdet Gũr ve annem Feride Gũr'e ne kadar teőekkũr etsem azdır. Onların sonsuz desteği ve sağladıkları aile huzuru olmasaydı bu tez yazılamazdı. Değerli ablalarım Fatma, Emine, Feride ve Neslihan'a, yaőamım boyunca yanımda buldukları ve abladan ȳte birer arkadaőtım oldukları için çok teőekkũr ediyorum. Ayrıca eniőtmem Fatih Teğmen'e, tezimle ilgilendiği ve her konuda sağladığı destek için teőekkũr ediyorum.

Puslu "bozkır" gũnlerime renk katan, "fırtına"dan sonra "huzur"un nasıl yaőanacaęını gũzel dostluklarıyla ȳęreten iyilik "melek"im Hazel Melek Akdik

ve güzel “nûr”um Nuriye Gülmen’e çok teşekkür ediyorum. Birlikte geçirdiğimiz eşsiz yurt günlerini ve çok özel paylaşımlarımızı her zaman güzellikle anacağım. “Kışın bize yaptıkları”ndan, “yazın bizi kahreden yıldızları”ndan sonra, büyüsunü yitirmeyeceğimiz mevsimlerde hep birlikte yol almak umuduyla... Ayrıca kadim dostlarım Zeynep Eda Özan, Handan Dinç ve İpek Kahraman’a ilgi ve desteklerini eksik etmedikleri için çok teşekkür ediyorum. Bilkent’teki son yılımı arkadaşlıklarıyla yaşanılabilir kılan Nefise Abalı, M. Said Aydın, Naim Atabağsoy ve Muhsin Soyudoğan’a teşekkür ediyorum.

Uzun bir yolu birlikte geldiğimiz, fedakâr ve sabırlı yol arkadaşım Cengiz Türkoğlu’na her zaman yanımda olduğu için çok teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: TEZKİRETÜ'Ş-ŞU'ARÂ VE OSMANLI EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ	8
A. Tezkire Türü İçinde <i>Tezkiretü'ş-Şu'arâ</i> 'nın Konumu ve Latîfî'nin Özgünlüğü	10
B. Latîfî'nin Tezkiresinde Sergilediği Eleştirel Bakış	23
C. Latîfî'nin Şair Tasnifinin Gelenek Çizgisinde Değerlendirilmesi	30
İKİNCİ BÖLÜM: LATİFÎ'NİN ELEŞTİREL PERSPEKTİFİNDEN YANSIYAN İDEAL ŞAİR MODELİ VE ŞİİR SANATINA BİR BAKIŞ	39
A. Geleneksel Düzlemde Şiir ve Şair Kavramlarının Tezkire Önsözünde Yeniden Tanımlanması.....	39
B. Tezkiredeki Poetik Söylemin Yapılandığı Eleştiri Düzlemleri.....	44
1. Şair	45
a. "Vehbî" Şairler ve Sanat Üretimleri.....	46
b. "Kesbî" Şairler ve Sanat Üretimleri.....	57
2. Şiir	75
a. Latîfî'nin Şiirin Yapı ve Kompozisyona Dair Değerlendirme ve Eleştirileri	77

1. Söz Güzelinin Süsleyicisi: Lafız ve Eda	81
2. Şiirin “Hüküm Fermanı”: Mana ve Hayal	94
3. “Nazmın Sırrı”: Mecaz ve Hakikat	111
SONUÇ	122
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	127
ÖZGEÇMİŞ.....	132

GİRİŞ

Osmanlı edebiyatında, edebî eleştirinin varlığından söz etmek mümkün müdür? Bu sorudan hareketle Osmanlı edebiyatının çeşitli kaynaklarına yönelen birçok araştırmacı, edebî eleştirinin var olup olmadığını somutlaştırma gayreti içine girmiş ve şiir geleneği içinde eleştirinin konuma dair görüşler ileri sürmüşlerdir. Osmanlı şiir eleştirisini ortaya koymayı amaçlayan birçok çalışmanın çıkış noktasını, “Bu edebiyatta edebî eleştirinin varlığı hangi kaynaklar üzerinden sorgulanmalıdır?” sorusu teşkil etmektedir. Başta tezkire önsözleri olmak üzere, divan dîbâceleri, mesnevilerin sebep-i telif ve hâtime kısımları, belâgat kitapları ve şairlerin eleştirel tutumunun yansıdığı birtakım şiirler bu alandaki çalışmalara kaynaklık etmiştir.

Osmanlı edebiyat eleştirisine kaynaklık eden bu türlerin içinde, döneminin edebî ölçütleri ve sanat anlayışını yoğun bir şekilde yansıtmaları itibarıyla tezkireler oldukça büyük bir öneme sahiptir. Öyle ki, Osmanlı edebiyatında araştırma ve eleştirinin nasıl yapılandırıldığına dair ortaya konulan birçok çalışmada tezkire söylemlerinin merkeze alınması bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu noktada, edebî eleştirinin varlığının sorgulaması için tezkirelere yönelik birtakım çalışmalara temas etmenin ve bu çalışmaların ortaya koyduğu hususiyetleri belirlemenin uygun olacağı düşüncesindeyiz.

Türk edebiyatında eleştirinin seyrini belirleme gayretiyle ortaya konulan birtakım çalışmada, eleştiri faaliyetinin başlangıcı Osmanlı dönemine kadar götürülmektedir. Türk edebiyatında eleştirinin genel bir seyrini sunmaya çalışan bazı araştırmacılar, Osmanlı edebiyatı içinde eleştirinin varlığını şair tezkirelerini temel alarak sorgulamışlardır. Nitekim Mustafa Nihat Özön, “Türk Eleştirisine Bir Bakış” başlıklı makalesinde, tezkireleri o dönemin eleştiri kaynakları olarak tanımlamış ve bu tür üzerinden Tanzimat dönemine kadarki süreçte de eleştirinin varlığından söz edilebileceğine dikkat çekmiştir. (549)

Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkid* adlı kitabında, Servet’i Fünûn’a kadarki süreçte Türk edebiyatında eleştirinin varlığını “Divan Edebiyatında Tenkid” alt başlığı altında incelemiştir. Dikkatini ilk olarak tezkireler üzerine yönelten Ercilasun, bu kaynaklar ve eleştiri faaliyeti arasında şöyle bir ilişki kurmuştur:

Tezkire yazarlarının çeşitli şairler hakkındaki hükümleri, onları övmek veya muâheze etmek için kullandıkları terim sayılabilecek hususî mânâlı bazı kelimeler Tanzimat’tan önce de pratik bir tenkidin varlığını gösterir. Edebiyatın ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde duran nazarî tenkid, Divân Edebiyatında daha az görülür. (35)

Bu ifadeleriyle tezkire yazarlarının eserlerine yansıyan değerlendirmeleri pratik anlamda bir eleştiri olarak değerlendiren Ercilasun, bu edebiyatta “nazarî tenkid”in oluşmama durumunu ise “Müslüman şark dünyasının kat’ileşmiş ve tartışılmaz bazı ölçütlere sahip oluşu” (35) ile ilişkilendirmiştir

“Divan Edebiyatında Eleştiri” başlıklı yazısında, Osmanlı şiirinde eleştirinin varlığından pek söz edilemeyeceğini belirten Olcay Öner toy ise tezkirelerde, “devrin genel durumunu ortaya koyan bir eleştiri ya da doğrudan

doğruya edebiyatla ilgili [bir] eleştiriye rastlanm[adığı]” ve bu eserlerde “edebî türlerin gelişimini izleme olanağı bul[unamadığı]” (11) üzerinde durur. Buna karşın, Latîfî tezkiresini önsözünde söylemiş olduklarını eserinde uygulaması ve her şaire yönelik farklı değerlendirmeler sunması açısından değerli gören ÖnerToy, tezkire yazarının eserini bu genel kanı dışında tuttuğunu belirtir.

Tezkire yazınını, Osmanlı edebiyatının hususiyetleri açısından oldukça önemli gören James Stewart-Robinson, “Osmanlı Şair Biyografileri” başlıklı makalesinde edebî eleştiri bağlamında tezkirelerin önemine şu ifadeleriyle temas eder:

Tezkirecilerin şiir zevki ve tenkitleri konusunda yapılacak bir araştırma, tezkirelerin girişinde bulunan ve önsöz niteliğindeki açıklamalara dayandırılmalıdır. Bu gibi bir inceleme, tezkirecilerin hatta diğer Osmanlı eleştirmenlerinin zevkleri, tercihleri ve tenkit ölçütlerini aşağı yukarı doğru bir tespitle saptayabilir. (142)

Stewart-Robinson bu ifadeleriyle, Osmanlı şiir zevkini belirleme ve eleştirisinin niteliğini ortaya çıkarma bağlamında tezkire önsözlerinin önemine açık bir şekilde vurgu yapmaktadır. Tezkire yazınının geleneksel kurgusu içinde, ürettikleri söylemlerle birbirine eklemenebilen söz konusu önsözler, şüphesiz, tezkirelerin en dikkate değer bölümleridir. Bu bölümler, geleneksel düzlemde içerdikleri benzer tartışmalarla birbirinin tekrarı olma özelliğini gösterebilirler de, tezkire yazarının eleştiri faaliyeti ve şiir sanatına yönelik dikkatinin belirleyicisi konumundadırlar. Bu önsözlerin asıl önemi, yukarıda da dikkat çekildiği üzere, Osmanlı edebiyatı içinde gerek şair gerekse bizzat eleştirmen olarak faaliyet gösteren kimselerin, “zevkleri, tercihleri ve tenkit ölçütlerini” yansıtılmalarında ortaya çıkmaktadır.

Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi adlı kitabında, tezkirelerdeki eleştiri faaliyeti üzerine önemli tespitlerde bulunan Harun Tolasa, Osmanlı edebiyatında eleştirinin varlığına ve tezkire yazınının bu alanda üstlendiği fonksiyona dair şöyle bir yorum sunar:

Her devrin bir edebî eleştirisi vardır. Aynı şey İslâm devri edebiyatımız (Divan Edebiyatı) için de söz konusudur. İşte tezkireler, kendilerini doğrudan bir edebî eleştiri eseri olarak göremesek bile bu devrin edebî eleştirisini en çok temsil eden eserlerdir. [...] Onlar aynı zamanda çağının bütünüyle edebiyat dünyasını, edebî anlayış ve değer sistemini bize aktaran, çağının edebiyat araştırma ve eleştirisinin gerçek mahiyetini, işleyişini ve nerelere kadar ulaşabildiğini bize açık bir şekilde yansıtan eserlerdir. (X)

Tolasa'nın bu ifadeleri, tezkire yazınının eleştiri bağlamında taşıdığı değere açık bir şekilde vurgu yapmaktadır. Nitekim tezkireler, döneminin edebî-estetik anlayışı ve şiir sanatı ölçütlerini temsil etmekle birlikte, bu temsil bağlamında Osmanlı şiir geleneğinin devamlılık göstermesine de büyük ölçüde olanak sağlamışlardır.

“Divan Edebiyatında Tenkid” başlıklı makalesinde edebî eleştirinin niteliğini “edebî tenkid otoriteleri” (10) -yani, birtakım şairlerin belirleyici hükümleri- ve tezkire yazarlarının söylemleri üzerinden ortaya koyan Ali Fuat Bilkan, Osmanlı edebiyatında eleştiri faaliyetinin gelişimine şu ifadeleriyle temas eder:

Divan edebiyatında tenkid türünün oluşması ve gelişmesi, şiir ve buna bağlı ilimler konusunda düzenli bir kültür görerek yetişmiş, devrin şiir otoriteleri sayılan şahsiyetler sayesinde mümkün olmuştur. Tezkireler ve diğer tenkid türünün kaynağı

sayılabilecek eserler de, yine bu otoritelerin görüşlerini ve yorumlarını esas tutarak tahlil yoluna gitmişlerdir. (11)

Bu ifadeleriyle o dönem edebiyatında eleştiri faaliyetinin oluşumuna dikkat çeken Bilkan, edebî eleştirinin temsili açısından Latîfi tezkiresinin taşıdığı öneme vurgu yapmış ve tezkirecinin birtakım hükümlerinin, “Divan şiirine yaklaşma, ‘edebî esere bakış’ konusunda aydınlatıcı” (13) olduğu üzerinde durmuştur.

Osmanlı edebiyat eleştirisi üzerine yapılmış bir diğer çalışma ise Dursun Ali Tökel tarafından kaleme alınan, “Divan Edebiyatında Eleştiri” başlıklı makaledir. Tökel, Osmanlı edebiyatı içinde edebî eleştirinin izlerini sürdürdüğü makalesinde, tezkireler, divan dibâceleri, belâgat kitapları, nazire mecmuaları ve son olarak şairlerin kendi eserlerine dayanarak edebî eleştiriye dair birtakım fikirler ileri sürer. Eski dönemlerde sistemli bir eleştiri anlayışının olmamasına temas eden Tökel, Osmanlı edebiyatında eleştirinin bir tür olarak gelişmemişliğine dikkat çekmiş, buna karşın her devirde eleştirmenlerin varlığından söz edilebileceğini belirtmiştir (17). “Tezkireler ile tenkit arasında nasıl bir ilişki vardır ve bu ilişkinin sıhhati ne derecededir?” (20) sorusunu merkeze alarak bu eserlerdeki eleştirinin niteliğini sorgulamaya yönelik yazar, tezkire söylemleri çerçevesinde bu sorusuna bir yanıt bulmaya çalışmış ve bu kaynakların içerdiği eleştiri üzerine şöyle bir değerlendirme ortaya koymuştur:

Bütün bunlar kabul edilsin veya edilmesin Tezkirelere bakıldığında Divan Şiirinde bir eleştiri anlayışının olduğu, kendisine has bir terminolojinin bulunduğu ve fakat bu terminolojinin bugün ne anlama geldiği hususlarında ihtilaflar olduğu anlamına gelmektedir. (30)

Bu ifadeleriyle tezkirelerdeki eleştirel söylemin temellendirildiği mevcut terminolojiye dikkat çeken Tökel, aynı zamanda, bu terminolojinin edebiyat araştırma ve eleştirisindeki önemini de ortaya koymuştur.

Osmanlı edebiyatında eleştirinin varlığını tezkire türü düzleminde sorgulayan birçok çalışma, yukarıda aktardığımız fikirler ve tartışma noktaları çerçevesinde şekillenmiştir. Bu alanda yapılan bütün çalışmalar üzerinde durmak mümkün olmadığından, yalnızca önemli tespitler içeren ve tezimiz bağlamında irdeleyebileceğimiz çalışmalara temas etmekle yetindik. Bu bağlamda ortaya konulan çeşitli araştırma ve görüşlere, tezimizin diğer bölümlerindeki tartışmalar çerçevesinde yer verilmektedir.

Yukarıdaki alıntılarda görüldüğü üzere, birçok araştırmacı, eleştiri bağlamında tezkire yazını üzerine dikkatle eğilmekte ve bu türün Osmanlı edebiyatını anlamak, anlamlandırmak noktasında üstlendiği fonksiyona önemle vurgu yapmaktadır. Yukarıda temas ettiğimiz çalışmaların geldiği nokta, bizi, genelde tezkire geleneği, özelde ise Latîfî'nin tezkiresinde sergilediği eleştirel tutum üzerine eğilmeye ve bu konudaki tespitlerin daha ileri götürülüp götürülemeyeceğini düşünmeye sevk etmiştir. Bu noktada, tezimizde, tezkire türüne yönelik ileri sürülen birçok hükmü dikkate alarak Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ*'sına, edebî eleştiri bağlamında belirli sorular yönelmiş ve bu sorular çerçevesinde Osmanlı şiirinde edebî eleştirinin niteliğini belirlenmeyi amaçlamış bulunmaktayız.

Latîfî'nin tezkiresinde ürettiği eleştirel tavrı ve bu tavır üzerine yapılandığı poetik söylemi etraflı bir şekilde inceleyeceğimiz tezimizde, Osmanlı edebiyat eleştirisinin üstlendiği fonksiyon sorgulanacaktır. Bu bağlamda, önsöz ve şair biyografilerinde yer alan hükümler bütünlüklü olarak

incelenecek ve birbirleri için oluşturdukları koşutluk göz önünde bulundurulacaktır. Tezkire söylemini kendi bütünlüğü içinde irdeleme çabamız, gerek önsöz ve hâtime bölümünde, gerekse şair biyografilerindeki hükümleriyle Latîfî'nin döneminin şiir sanatına yönelen eleştirel tavrının birbirine eklemlenen yapısını ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Tezin ilk bölümünde, öncelikle Latîfî'nin özgünlüğü, ortaya koyduğı eleştirilerinde gözettiğı amaç ve eleştirilerini hangi zeminde yapılandırığı üzerinde durulacaktır. İkinci bölümde ise *Tezkiretü'ş-şu'arâ*'da var olduğunu ileri sürdüğümüz sistematik eleştiri anlayışının hangi düzlemlerde seyrettiğini belirlenmeye çalışılacak ve bu düzlemleri, şair ve şiir kavramları üzerinden açıklama yoluna gidilecektir. Bu iki bölüm çerçevesinde ilerleyeceğimiz tezimizde, Latîfî'nin eleştirel perspektifinden yansıyan şiir sanatının edebî-estetik değerlerini belirleme ve Osmanlı divan şiirinin poetik temellerini belirlemeye çalışacağız.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEZKİRETÜ'Ş-ŞU'ARÂ VE OSMANLI EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

Anadolu sahasında XVI. yüzyılda üreilmeye başlanan tezkire türü içinde gerek tertip şekli, gerekse içeriği açısından özgün bir yapıya sahip olan Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ* (1546) adlı eseri, bu tür içinde oldukça farklı bir yerde durmaktadır. Şiir alanında faaliyet gösteren ve birçok eser¹ kaleme alan Latîfî, döneminde hak ettiği itibarı görmemiştir. Tezkiresinde değerinin bilinmemesinden şikâyetçi olan ve döneminde hünere kıymet verme işinin sona erdiğini vurgulayan tezkire yazarı, döneminin sanat ehline karşı eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Önsözde ve tezkirenin muhtelif bölümlerinde, döneminin sanat ehline ve hâmilik sistemine yönelttiği keskin eleştirilerinde tezkire yazarının bu tutumunu açık bir şekilde gözlemlemek mümkündür.

Döneminde şairlik yönüyle pek tanınmayan ve diğer şairlere nazaran daha az ihsana lâyık görülen Latîfî'yi bugüne taşıyan en önemli eser, şüphesiz, *Tezkiretü'ş-şu'arâ* adlı şairler tezkiresidir. 1546 yılında tamamlanan

¹ Latîfî'nin söz konusu eserleri şunlardır: *Risâle-i Ta'rîf-i Evsâf-ı İstanbul* [1524], *Divan* (mevcut değildir), *Füsûl-i Erba'a*, *Subhatü'l-Uşşâk*, *Nazmü'l-Cevâhir*, *Esmâ-i Suverî'l-Kur'an*, *Evsâf-ı İbrâhîm Paşa*, *Enisü'l-Füsehâ*, *Münâzara-i Latîfî*, *Rebiyye-i Ezhâr*, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* [1546]. (Canım, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* 12).

ve Kânûnî Sultan Süleyman'a takdim edilen eser kapsamlı bir "Mukaddime", "Üç Fası" ve "Hâtime" bölümlerinden oluşmakta ve 334 Osmanlı şairinin biyografisini içermektedir². Asıl hünerini nesir alanında sergileyen ve kendisinin bu alanda "tarz-ı nev" (yeni bir tarz) icat ettiğini belirten tezkireci, Necâti'nin atasözü ve deyimlerle örülü tarzını tezkire türünde temsil ettiğini vurgulayarak Anadolu'da kimsenin böyle bir eser yazmadığını iddia etmiştir (487). Nitekim şiir sanatına yönelen yetkin bakışı ve şairlere dair sunduğu değerlendirmeleriyle tezkire yazının sınırlarını zorlayan Latîfî, tezkiresinde geliştirdiği eleştirel söylemiyle, şüphesiz, diğer tezkirecilerden farklı bir yerde durmaktadır. Öyle ki, kendisinden sonra gelen birçok tezkire yazarına öncüllük etmiş olması ve bugün dahi tezkiresinde ortaya koyduğu birçok hükmünün önemini koruması bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Tezimizin bu bölümünde, Latîfî'nin bu tür içindeki konumunu belirlemeye ve tezkire yazarının eleştirel tavrının niteliğini ortaya koymaya çalışacağız. Osmanlı edebiyat eleştirisine dair ileri sürülen birtakım fikirleri dikkate alarak ilerleyeceğimiz bu bölümde, Latîfî'nin tezkiresinde ürettiği söylemin gelenek içindeki konumunu belirlemeye gayret göstereceğiz.

² Latîfî'nin şahsı ve eserleri hakkında daha etraflı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Haluk İpekten, *Türkçe Şu'arâ Tezkireleri*, 1991. Rıdvan Canım, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-nuzamâ*, 2000. Ahmet Sevgi, "Latîfî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 111-112. Nihat Çetin, Latîfî, *İslâm Ansiklopedisi*, 19-22.

A. Tezkire Türü İçinde *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'nın Konumu ve Latîfî'nin

Özgünlüğü

Arap biyografi geleneğinden etkilenen ve klâsik şekline XV. yüzyılda Herat'ta ulaşan tezkire türü, Molla Câmî'nin *Baharistan*'ı (1492), Devletşâh'ın *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'sı (1487) ve Ali Şir Nevâî'nin *Mecâlisü'n-Nefâis*'i (1491) gibi önemli eserlerle bir gelenek haline gelmiştir. Söz konusu tezkirelerin etkisinde kalan birtakım Osmanlı yazarları, önlerindeki bu modellerin etkisinde kalarak Anadolu sahası şairlerini kayıt altına alma yoluna gitmişler ve Osmanlı edebiyatı içinde bu türün varlığı ve devamlılığına zemin oluşturmuşlardır.

Sehi Bey'le başlayıp XIX. yüzyıla kadarki süreçte yazılagelen bu türün Osmanlı coğrafyasında yapılandığı ve en önemli örneklerinin sunulduğu dönem XVI. yüzyıldır. Anadolu sahası Türkçe şair tezkirelerinin yazılmaya başlandığı bu yüzyıl, Osmanlı edebiyatının oluşumunu büyük ölçüde tamamladığı ve birçok önemli şairin yetiştiği, yetiştiricilik vasfını üstlendiği önemli bir dönemdir. En genel tanımıyla, şairler ve eserlerini kayıt altına alma, unutulmalarını önleme amacıyla kaleme alınan bu biyografik eserler, edebiyat tarihine kaynaklık etmeleri itibariyle Osmanlı edebiyatının hususiyetlerini birçok yönüyle temsil eden önemli kaynaklardır. Burada, tezkire tarihi ve ortaya çıkışı üzerinde derinleşmek ve ansiklopedi maddesi niteliğinde bilgi aktarımı sunmak tezimizin seyri dışında kalacağından, bu konunun tarihsel sürecini aktarmamayı uygun görüyoruz. Nitekim tezimizin kapsamı gereğince, biz, bu kaynakları edebiyat araştırma ve eleştirisi bağlamında ele alacak ve inceleme konumuz olan Latîfî tezkiresi düzleminde konumlandırmaya çalışacağız. Bu noktada, bu türün tarihsel gelişim çizgisini

sunmaktan öte, tezkire yazarlarının ürettikleri söylemler ve bu söylemlerin Osmanlı şiir sanatı bağlamında üstlendikleri misyonlar üzerine yoğunlaşmamız uygun olacaktır.

Birçok araştırmacının şiir sanatı bağlamında üzerine fikir yürüttüğü ve en önemlisi, Osmanlı edebiyatında edebî eleştirinin varlığının sorgulandığı tezkire önsözleri, gerek şiir sanatı kaideleri, gerekse şairlik vasıflarına dair birçok önemli bilgi içermektedir. Tezkirelerin söz konusu bölümleri, içerdikleri teorik söylemlerin niteliği ölçüsünde tezkire türünü biyografik künye yazıcılığından öteye taşımış; dahası, edebiyat araştırma ve eleştirisini yapılandırmada müessirlerine önemli bir etkinlik alanı sağlamışlardır. Bu etkinlik alanı, yalnızca tezkire yazarları için değil, şairler tarafından da sanat felsefesi ve şiir anlayışlarını yansıtacakları bir alan olarak görülmüş ve birçok şair, divanlarında bu tarzda nitelikli önsözlere yer vermiştir.

Sözün önemi, şairin kimliği, şiirin ne olduğu ve nasıl olması gerektiğini dinî düşünceye muhalif olmadan savunacak olan tezkire yazarları anlatımlarını ortak düşünce ve kabule dayandırma yükümlülüğünü taşımaktadır. Böylelikle, söylemini bu gelenek içinde var eden yazar, aynı zamanda bu geleneğin sürekliliğinin de sağlayıcısı olmaktadır. Bu aktarımın, daimî olarak aynı çizgide seyrettiğini söylememiz elbette mümkün değildir. Önünde her ne kadar sınırlı bir tartışma alanı bulunsa da, şair yahut tezkire yazarı, zaman zaman bu sınırlar dışına çıkabilmeyi, mevcut rutinliği bozabilmeyi yaratıcılığı ölçüsünde imkânlı kılmıştır. Tam da bu noktada, söz konusu bölümler, farklı fikirlerin yansıdığı ve benzer konulara farklı dikkatlerin yöneltildiği özgün bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Bu noktada, bir yanıla tamamen geleneğin içinden konuşan, diğer yanıla ise bu geleneğin

sınırlarını farklı dikkatleri ölçüsünde genişleten birtakım tezkire yazarları, bu tek sesliliği kendi söylemlerinde büyük ölçüde aşmışlardır, diyebiliriz.

Öyleyse, yukarıda temas ettiğimiz hususiyetler çerçevesinde “Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-şu'arâ* adlı eserini gelenek içinde nasıl konumlandırabiliriz?

Dahası, tezkire yazarının eserinde sergilediği eleştirel tutuma, bu türün geleneksel söylemi içinde nasıl bir değer atfedebiliriz?” şeklindeki sorulara tezkire söylemi bağlamında cevaplar bulmaya çalışalım.

Genel olarak tezkiresinin bütününde, özelde ise önsözündeki iddialı tespitleriyle tezkire yazınının geleneksel sınırlarını zorlayan Latîfî, eserinde sergilediği eleştirel söylemiyle özgünlüğünü büyük ölçüde ortaya koymuştur. Bu durumu, tezkire yazarının önsözde ürettiği söylemi merkeze alıp birtakım tezkirelerle mukayeseye yönelerek desteklemeye çalışalım. Bu noktada, tartışmamızı önsöz odaklı yürütmek ve tezkirelerdeki söylemlerin edebî değer ve eleştiri bağlamında sergiledikleri özellikler üzerinde durmak uygun olacaktır. Burada, şunu belirtmek gerekir ki, bu mukayeseyi önsözlerle kısıtlayışımız Latîfî tezkiresini, yalnızca önsöz bağlamında bir değerlendirmeye tâbi tuttuğumuz anlamına gelmemelidir. Burada, tezkireler arasında belirli bir çerçevede daha öz bir mukayeseye yönelebilmek için önsözleri hedef almaktayız. Tezin diğer bölümlerinde tartışmaya açtığımız hususlar, önsöz ve biyografi maddelerindeki düşüncelerin bütünlüklü yapısı temel alınarak irdelenmiştir. Nitekim biz, Latîfî'nin eleştirel tutumu ve ortaya koyduğu poetik söylemi sağlıklı bir şekilde değerlendirmenin, tezkire metnini bütün olarak ele almakla mümkün olacağı düşüncesindeyiz. Öyleyse, bu bölümün amacı doğrultusunda, Latîfî'nin eserinde sergilediği söylemle kıyasa

yönelebileceğimiz birtakım tezkire önsözlerini inceleyerek tezkire yazarının bu yazınsal tür içindeki konumunu belirlemeye çalışalım.

Herat ekolünün en olgun örneğini temsil eden Devletşah tezkiresi, Latîfî tezkiresinin bu tür içindeki konumunu belirlemede önemli bir fonksiyona sahiptir. İran tezkire geleneğinin “en şümullü ve eksiksiz” (Çetindağ, “Şiir Eleştirisi Açısından...” 187) tezkiresi olarak görülen Devletşah’ın *Tezkiretü’ş-şu’arâ* adlı eseri, şair ve şiire yönelik değerlendirmelerin bulunduğu bir önsöze sahiptir. Bu özelliği itibarıyla, kapsamlı önsöz yazma geleneğinin Devletşah tezkiresiyle başladığı kabul görmektedir. Molla Câmî’nin eseri müstakil bir şair tezkiresi olmaması itibarıyla bu tarz bir önsöz içermezken, şair ve şiire dair hükümlerini dîvân dîbâcesinde tartışmaya açan Ali Şir Nevâî’nin de tezkiresinde bu nitelikte bir önsözün yer almadığı görülmektedir.

Tezkire türünde Devletşah’ın *Tezkiretü’ş-şu’arâ* adlı eseriyle oluşmaya başlayan önsöz yazma geleneği, Anadolu sahası tezkirecileri tarafından da dikkate alınmış ve bu geleneksel çizgide birbirinin benzeri birtakım önsözler yazmışlardır. Nitekim Devletşah tezkiresinin önsözünde, sözün yüceliği, şiirin önemi ve şairin konumu hakkında ileri sürülen düşünce ve tartışmaların birçoğuna, doğrudan Anadolu sahası tezkirelerinde rastlamamız da bu durumu somutlaştırmaktadır. “Eleştiri Terimleri Açısından Herat Mektebi Tezkirelerinin Anadolu Tezkirelerine Tesiri” başlıklı makalesinde, Latîfî ile Devletşâh tezkiresinin önsözü arasında benzerlik ilişkisi kuran Yusuf Çetindağ, Latîfî’nin eserinde benzer konuları tekrarlayıp geliştirdiğini belirtir (112). Elbette, bu benzerlik önsöz yazma geleneğinin müşterek temleri ve tartışma konuları dikkate alındığında oldukça olağan görülmektedir. Oysa üzerinde durulması gereken, bu tezkirelerin döneminin edebiyatına yönelen

dikkatleri ve bu dikkat etrafında sergiledikleri düşüncelerinin benzerlik taşıyıp taşımadığı konusudur. Neticede ulaşmaya çalıştığımız, bu müştereklik içinde tezkire yazarlarının kendilerini “özgün” kılacak fikirleri ile şiir sanatı ve edebî olgulara yönelttikleri dikkatleridir. Tam da bu noktada, Çetindağ’ın bu ifadeleriyle yüzeysel olarak temas ettiği ilişkiyi somutlaştırmaya çalışalım.

Latîfî’ye kıyasla önsözünde daha genellenebilir fikirler ileri süren Devletşah, zamane şairlerinden şikâyet etmesi itibariyle Latîfî’nin bu hususta sergilediği tutumuyla benzerlik göstermektedir. Kendi zamanında şairlerin kıymetlerinin azaldığını belirten tezkire yazarı, bu hususu, birtakım ehliyetsiz kimselerin bu işle uğraşmalarıyla ilişkilendirmiştir (Lugal, *Devletşah Tezkiresi* 19). Bununla birlikte şair adını taşıyan birtakım kimselerin -Latîfî’nin deyimiyle “müteşâir”lerin- şiirden maksatlarının yalnızca vezinli söz söyleme olduğuna değinen Devletşah, bu tarz kimselerin sayısının artmakta olduğundan şikâyetçidir. Şiirin, suret âlemine kapalı oluşu ve şairlerin, hakikat denizine ağ salan kimseler olduklarını söyleyen tezkireci, bu tarz şairleri diğerleriyle bir tutmamakta ve onların şiirlerini sözü nazma çekmekten öte, ilâhi bir mertebede konumlandırmaktadır. “Bunları yoklasan, şâiri şâirden ve redifi rediften ayırt edemezler” (19) şeklindeki hükümleriyle şairlere dair eleştirilerini ortaya koyan Devletşah’ın bu ifadeleri, Latîfî’nin önsözünde yer alan aşağıdaki ifadeleriyle benzerlik göstermektedir:

Zirâ zamānede şā’ir ü müteşā’ir nā-ma’lūm olup ‘arsa-i nazm mukallid ü ehl-i taklīd ile tolmiş[tur]. [...] Buhūr u kavāfī [vü] revādīf nedür bilmedin ve taktī’-i evzāndan haberdār olmadın her Gülistān okıyan şā’ir ve iki mısra’a kādīr olanlar mübdi’ ü māhir geçinüp ve beş beyte mālīk olanlar cevāb-ı Penc-gence kasd idüp sahib-i hamse ile hem-pençe dirilürler. (95)

(Çünkü bu zamanda [gerçek] şairler ve şair geçinenler arasındaki fark tam olarak anlaşılmayıp şiir meydanı taklitçilerle dolmuştur. Vezin, kafiye ve

rediften anlamadan ve şiiri vezinine göre okuyamadan, her Gülistan okuyan ve iki dizeye sahip olanlar, yaratıcı ve hüner sahibi şair olmakla övünürler. Beş beyite sahip olanlar [Nizâmî'nin] *Penç Genc* isimli hamsesine nazire yazacak ölçüde kendilerine güvenip hamse sahipleriyle yarış ederler.)

Her iki tezkirecinin de benzer bir yarıdan hareketle dönemine yönelttikleri bu dikkat, tezkirelerindeki değerlendirme ve eleştiri ölçütlerini hangi zemin üzerinde geliştirdiklerinin de temsili olmaktadır. Bu noktada, her iki müellifin de, yalnızca gelmiş geçmiş şairleri kayıt altına alma ve unutulmalarını engellemekten öte, daha edebî kaygılar taşıdıklarını söylememiz mümkündür. Fakat Devletşah'ın derinleşmeyen ve bu hükümleriyle sınırlı kalan fikirlerinin, Latîfî'de daha derinleştiğini görmekteyiz. Bu derinleşme, tezkirecinin önsözde yer alan şiir, şair ve edebiyat ortamı hakkındaki diğer hükümlerinde daha açık bir şekilde kendini göstermektedir. Bütün bunlarla birlikte, Latîfî'nin, Devletşah tezkiresindeki fikirleri tekrarlamaktan ziyade, Devletşah'ın genel bir şekilde değindiği çağının hastalığı hâlini alan "müteşairlik" in, nedenleri, koşulları ve derecelerini tezkiresinde etraflı bir şekilde tartışmaya açtığını görebilmekteyiz.

Latîfî tezkiresinin niteliğini belirlemede üzerinde durulması gereken bir diğer tezkire, Sehi Bey tarafından kaleme alınmış olan *Heşt Bihişt* (1538) adlı eserdir. Herat geleneğini Anadolu'ya taşıması ve bu türün Osmanlı sahasındaki ilk temsilcisi olması itibarıyla önem arz eden tezkire, Latîfî'nin tezkiresinden kısa bir süre önce tamamlanmıştır. Tezkire, çok kapsamlı olmamakla birlikte standart bir önsöze sahiptir. Önsözde, öncülü olan Herat ekolü tezkirelerini yücelten Sehi Bey, Anadolu topraklarında da böyle bir eser yazılması gerekliliği üzerinde durmuştur. "Fuzalâ vü şu'arâ-yı azizlerin adına dahi bir risâle olsa ki mürûr-ı zamanla bunların ismi rûzigâr-ı gaddâr ve çarh-ı sitemkâr eliyle [...] ferâmûş olmasa" (Kut, *Heşt Bihişt* 79) şeklinde bir kaygı

üstlenen tezkire yazarı, bu ifadeleriyle eserinde gözettiği amacı da ortaya koymuş bulunmaktadır. “Herat tezkirelerinde dile getirilen fikirlerin en dolaylımsız yansıdığı eser” (Macit, “Herat Tezkireleri..” 8) olarak görülen *Heşt Bihişt*, Latîfî tezkiresine göre farklı bir yerde durmaktadır. Bu farklılığı, Âşık Çelebi'nin Latîfî tezkiresi üzerine söyledikleriyle daha somut kılmak mümkündür: “Matbū-ı erbâb-ı tab' sühangüzârdur eyü tetebbu' itmişdür. Sehi Beg ile aslâ ne inşâada ve ne tertîbde münâsebeti yokdur” (Kılıç, *Meşâirü'ş-şu'arâ* 376). Döneminin içinden bir bakış olarak söz konusu tezkireler arasındaki farkı net bir şekilde yansıtan bu ifadeler, Latîfî tezkiresinin döneminde dahi farklı bir yerde konumlandırıldığı ve Anadolu sahasında henüz mevcudiyet gösteren bu türün ilk örneğinden ayrıksılığını da ortaya koymaktadır. Ayrıca, Âşık Çelebi'nin dikkat çektiği tertip usûlü de Latîfî'nin bu alandaki öncüllüğünü destekleyen diğer önemli bir husustur. Bilindiği üzere, şair tasnifini ilk kez alfabetik sıraya göre düzenleyen ve seleflerine faydalanacakları yetkin bir model oluşturan Latîfî, bu tercihiyle de farklı bir yerde durduğunu ortaya koymuştur. Dahası, tezkiresinde şeyh şairlere, sultan şairlerden önce yer vermesi de bu gelenek içinde pek rastlanmayan bir düzenleme olması itibariyle önem taşımakta ve tezkirecinin ayrıksılığını somutlaştırmaktadır (Canım, *Tezkiretü'ş-şu'arâ* 22). Bu da yine, eserini tasnif edişinde dahi farklı bir düzen tutturarak tezkire yazarının özgünlüğünü ve bu yazınsal türe özgünlük çerçevesinde farklı bir seyir imkânı sağladığını göstermektedir.

Latîfî ve Sehi tezkirelerinin gerek söylem gerekse kompozisyonları itibariyle aralarında var olan farklılık, şair ve şiire dair değerlendirmelerde daha belirgin hal alır. Tezkiresinde şairler hakkındaki değerlendirmelerinde

oldukça yüzeysel hükümler sunan Sehi Bey, kendi devrinde ve öncesinde yaşamış bazı şairlere eserinde yer vermemiştir (Haluk İpekten, *Türkçe Şuara Tezkireleri* 36). Bu özelliğiyle tezkirenin, Latîfî'nin tertibinde sergilediği titizlikten de ayrı düştüğünü görebilmekteyiz. Bu noktada, Latîfî'nin öncülü olan, fakat içeriği itibariyle *Tezkiretü's Şu'arâ* ile kıyaslanamayacak derecede genel bir söylem içeren *Heşt Behişt*, Herat geleneğinin naklini sunmaktan öteye gidememiştir, diyebiliriz. Ayrıca, kendisinden önce kaleme alınan tezkireleri anarken Sehi'nin eserini zikretmeyen Latîfî'nin de bir anlamda söz konusu tezkireyi kendisine örnek almadığını söylememiz mümkündür. Nitekim her iki tezkire söylemi arasında var olan derin uçurum bu etkileşimsizliği de net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Tezkire türü içinde, gelenek çizgisinde yapılanan ve birbirinin tekrarı olma özelliğinden öteye gidemeyen önsöz söylemlerinin yanı sıra, özgünlük vasfını bünyesinde barındıran önsözlerin de mevcut olduğunu görülmektedir. Nitekim Latîfî ve Âşık Çelebi'nin tezkire önsözlerinde bu müşterek tartışmaların daha geniş bir yelpazede ele alındığı ve her iki tezkirecinin de bu tartışmalar üzerinden özgün bir söyleme ulaştıklarını gözlemlememiz mümkündür. Bu bağlamda, Latîfî'nin konumunu belirlemede Anadolu sahası tezkireleri içinde kıyasa yöneleceğimiz en önemli -hatta tek- tezkirenin, Âşık Çelebi'nin *Meşâirü's-Şu'arâ* (1568) adlı eseri olduğunu söyleyebiliriz. İçerikleri ve biyografik künye yazıcılığının sınırlarını zorlamaları itibariyle Herat geleneği ve bu geleneğin sâdık takipçisi olan Sehi Bey'in tezkiresinden farklı bir yerde duran söz konusu tezkireler, şair ve şiire dair geliştirdikleri hükümler noktasında oldukça değerlidir. Mustafa İsen'in söz konusu tezkireler üzerine belirttiği aşağıdaki ifadeleri bu değeri daha belirgin kılmaktadır:

Aslında Türk tezkireciliği şekil bakımından iki orijinal örneğe sahiptir; bunlardan birincisi alfabetik sıra, edebi tenkit ve hükümlerin tarafsızlığı gibi özelliklerinden dolayı Latîfî'ninki, ikincisi ise özellikle şâirlerin psikolojik ve içtimâî yönlerine dair verdiği ayrıntılı bilgilerle Âşık Çelebi'ninkidir. (*Ötelerden Bir Ses* 43)

Âşık Çelebi tezkiresi içerdiği hacimli önsözüyle tezkire türü içinde ayrı bir öneme sahiptir. Onun, bu tür içindeki başarısı, sunduğu edebî değerlendirme ve tahlillerden ziyade, döneminin sanat ortamına yönelen keskin dikkatinde aranmalıdır. Fuat Köprülü, tezkire yazarının bu özelliğinden hareketle Âşık Çelebi ve Latîfî tezkiresi arasında şöyle bir kıyasa yönelmiştir:

Âşık Çelebi'nin en büyük kıymeti, edebî mutalâalarından ve hükümlerinden ziyade, biyografilerin doğruluğunda, bahsedilen şairlerin psikolojisini, samimî bir görüş ve derin bir anlayış ile tahlil ve tasvir etmesinde, onların portrelerini, kudretli bir ressam fırçası ile canlandırmasındadır. Yoksa edebî hükümlerinin doğruluğu bakımından, Latîfî'nin eseri ona fâiktir. (*İslâm Ansiklopedisi* 699)

Köprülü'nün, tezkire yazarları hakkında ileri sürdüğü bu düşünceler, aynı zamanda, her iki tezkirenin birbirinden ayrılan ve birbirlerine üstün gelen özelliklerine de işaret etmektedir. Bu noktada, tezkiresinde, döneminin edebiyat ortamı ve bu ortamın hususi yapısını canlandıran Âşık Çelebi, Latîfî'nin tezkiresinde gözettiği edebîlik ölçütünden daha farklı bir amaçla eserini kaleme almıştır, diyebiliriz. Bu farklılığı, tezkirecilerin önsözlerinde şiir ve şair üzerine geliştirdikleri söylem çerçevesinde daha belirgin kılalım.

Tezkire önsözünde, sözün önemi üzerinde duran Âşık Çelebi, tahkiyeli anlatımıyla şiir tarihi hakkında oldukça kapsamlı bilgilere yer vermiştir. Sözün yüceliği, şiirin önemi ve şairin konumu üzerine Latîfî ile benzer tartışmaları ortak alıntılar üzerinden yapılandırılan Âşık Çelebi, bu müşterek yapıyı

teferruatlı söylemiyle genişletmiştir. Bu bölümler, iki tezkireci arasındaki anlatısal farklılığın belirginleştiği bölümlerdir. Bu fark, önsözle sınırlı kalmayarak şair biyografilerinde de kendisini göstermektedir. Âşık Çelebi, şair biyografilerinde oldukça ayrıntıya girmiş, şairlerin birbirleriyle olan münasebetleri, bazı latifeleri ve çeşitli olaylarını aktarmış; şair maddelerini yoğun bir anlatımla örmüştür. Hatta bizzat kendisi, tezkiresinde şairlere dair sunduğu bu geniş bilgilerden ötürü eserinin, şairler tezkiresi olmaktan ziyade, “tevârih-i şu’arâ” (şairler tarihi) olduğunu ileri sürmüştür. (*Meşâirü’ş-şu’arâ* 105)

Âşık Çelebi ve Latîfî tezkireleri düzleminde kıyasa gidebileceğimiz bir diğer husus, her iki tezkirecinin de şair ve şiire dair ileri sürdükleri hükümleridir. Önsözün, “Fasl-ı Der-İsbat-ı Fazl-ı Şi’r (Şiirin Faziletlerinin İsbatı)” adlı bölümünde şiire dair değerlendirmeler sunarak şiirin bazı meziyetlerine değinen Âşık Çelebi,

Şi’r ü neseb ü tevârihdür ve biri dahi bu üç fennün câmi’idür ki fenn-i muhâzarât ve letâif-i muhâverâtdur. [...] ve bir kerâmeti dahi budur ki sebep-i bekâ-yı tâm ve müstehcîb-i duâ-yı enâmdur. [...] bir kerameti dahi budur ki sahîhi sahî ider kerîm dahi ider merd ileba’z-ı kalbi celb eyler ve kabz-ı kalbi selb eyler. (39)

şeklinde devam eden ifadeleriyle bir tasnife giderek şiire anlatma (muhadarat) ve güzel hale koyma (latife-i muhaverat) tekniği denilebileceğini belirtir. Şiirin nice zayıf ve mazlumu, öldürme, işkence ve zulüm gibi yaptırımlardan kurtardığını, bu sahada padişah ile dilencinin, büyükle küçüğün bir farkının olmadığına değinen Çelebi, âlimlerin ilmi konularla uğraşmaktan sıkıldıklarında gönüllerini şiirin büyüyle ferahlattıklarını, evliyanın şevkin en kutsal semasına uçabilmelerinin şiirle vaki olduğunu dile

getirmiştir (Kılıç, Meşâirü’ş-şu’arâ XXXVIII). Görüldüğü üzere, Âşık Çelebi’nin bu tasnifi, şiir sanatının edebî-estetik değerinden ziyade, şiirin işlevselliğine yüklenen değeri temsil etmektedir. Bu durumda, Latîfî’nin şiir tasnifini dikkate alacak olursak, tezkire yazarlarının bu faaliyete yönelttikleri dikkatlerinin farklılığı daha belirginleşecektir. Kendi biyografisini kaleme aldığı bölümde, şairleri “vehbî” ve “kesbî” vasfı etrafında sınıflandıran Latîfî, şiire de bu düzlemde bir değer atfetmiştir. Doğuştan gelen sanat yetisinin önemini merkeze alan tezkire yazarı, ideal sanat üretiminin sınırlarını da bu çerçevede belirgin kılmıştır. Bu noktada, müşterek tartışmaların dışında her iki tezkirecinin de, şiir ve şair kavramlarına farklı bir yerden dikkat yönelttiklerini söylememiz mümkündür. Bu bağlamda, Âşık Çelebi’nin tezkiresinde şair tasnifini nasıl yapılandığı üzerinde de durmak yerinde olacaktır. Âşık Çelebi, önsözün “Mukaddime” başlıklı kısımda şu şekilde bir şair tasnifi sunar:

Bir taife dahi vardur ki ancak şi’r kelâm-ı mevzûn olmak mertebesiyle şi’r demege kâyildür anların şi’rlerinde ne meziyet ve nazmlarında ne hâlet vardur îradları tasdi’-i zât ve tazyî-i evkât eyler binaen ‘alâ zâlik anlarun îradından i’râz olundu. Bir fırka vardur ki ne şi’ri şi’âr iderler belki eş’ârından bile ‘âr iderler ahyânen anlardan remiyyet râm ba’z-ı ebyât u mukatta’ât sâdir olur ki gayr-ı şâ’irler cevâbına gayr-ı kâdir olur isbât-ı füsehâ ol ebyâtın ettibâtıyla kemâl-i şi’ri isbat iderler. (103)

(Bir kısım vardır ki, ancak, vezinli söz söylemek ölçüsünde şiir üretmektedirler. Onların şiirlerinde ne iyilik ne de dikkate değer bir nitelik vardır. Söyledikleri, kişinin başını ağırtan ve vaktini boşa harcatacak nitelikte olduğundan onların şiirleri dikkate alınmadı. Bir kısım vardır ki, onlar, şiirden anlamayan, hatta şiirlerinden bile utanan kimselerdir. Zaman zaman bu tarz kimseler öyle şiirler söylerler ki, başka şairlerin buna nazire yazmaya gücü yetmez. O şiirlerle fasih kimseler, şiirin yetkinliğini ortaya koyarlar.)

Burada dikkat çeken husus, Âşık Çelebi’nin ikinci grupta değerlendirdiği şair modelinin, Latîfî’nin “vehbî” olma vasfıyla yücelttiği

şairlerin nitelikleriyle benzerlik göstermesidir. Yukarıda da temas ettiğimiz üzere, Latîfî, “Hukemâ kavlince şu’arâ iki kısma münkasımdır. Bir kısmı vehbîdür ve bir kısmı kesbîdür” (485) ifadeleriyle şairleri bir tasnife tâbi tutmuş ve bu tasnifin içini, tezkiresindeki şair ve şiire dair geliştirdiği hükümleriyle doldurmuştur. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer husus ise Devletşah ve Latîfî’nin döneminin “müteşair”lerine yönelttikleri eleştirel tavırlarının Âşık Çelebi’de de kendisini göstermesidir. Böylelikle, yalnızca vezinli şiir söyleme gücüne sahip şairleri tezkiresine almadığını belirten Âşık Çelebi, benzer şekilde, vehbî şairleri bu olumsuz şair modelinin karşısında konumlandırmış ve onlara önemli bir değer atfetmiştir. Âşık Çelebi’nin bu genel tasniften öteye gidemediği bu hususu, Latîfî’nin tezkiresinin bütününde daha etraflı bir şekilde tartışmaya açtığı görülmektedir.

Latîfî ve Âşık Çelebi arasındaki bu kıyası, son olarak o dönemin çok yönlü yazarı olan ve şiir alanında da faaliyet gösteren Gelibolulu Âli’nin şu hükümleriyle noktalayalım. Âli, *Künhü’l Ahbâr*’ın (1598) şair biyografilerinin yer aldığı bölümünde, Âşık Çelebi maddesine yazdığı zeyilde Latîfî ve Âşık Çelebi tezkirelerine yönelik şöyle bir değerlendirme sunar:

Latîfî Tezkiresi gerek inşâ cihetinden gerek ta’yîn-i tevârihle tettebbu’ haysiyetinden müfîd ü muhtasar görildi. [...] Bî-şübhe her varakı gül-berg-i tarî ve her mazmûnu bir nahl-i mevzûn-ı nev-berî mesâbesinde cümle tezkirelerün latîfidür. El-hak her ‘asrun şu’arâsını izâh u beyân eylemişdür. Hiçbir ferde nisbet-i ta’assub eylemeyüp herkesün evsâfını güftârına göre ‘iyân itmişdür. (*Künhü’l Ahbâr* 313)

Latîfî’ye dair bu olumlu eleştirilerinin aksine Âşık Çelebi’yi, verdiği yanlış bilgilerden ve yakınları olan şairlerin değerini gereksiz yere yüceltmesinden

dolayı eleştiren Âli, bu ifadeleriyle Latîfî'nin konumunu ve döneminde tezkiresinin gördüğü değeri açık bir şekilde ortaya koymuştur. Âli'nin bu değerlendirmeleri, aynı zamanda, Latîfî'nin tezkiresindeki belirleyici değerlendirmeleri ve tutarlı ölçütlerini mutlak bir şekilde güftâra, yani şiire dayandırdığını ve şairlerin evsâfını bu zeminde yapılandığı da açık bir şekilde göstermektedir.

Bütün bunlarla birlikte, Âşık Çelebi'nin tezkiresi ve diğer Anadolu sahası tezkirelerinde hiçbir şekilde edebî değerlendirme yapılmadığı ve eleştirel bir tutum sergilemediğini söylemek elbette mümkün değildir. Neticede, Herat ekolünden itibâren tüm tezkirelerde müşterek bir eleştiri terminolojisi ve bununla ilişkilendirilebilecek birtakım değerlendirmelerin var olduğunu görülmektedir. Ancak, bizim üzerinde durduğumuz husus, söz konusu terminolojinin edebîlik ölçütlerini belirleme ve şiir sanatının kaidelerini sağlamlaştırmada üstlendiği görev ve bu görevin tezkire yazınında süreklilik gösteren fonksiyonelliğidir. Nitekim bu görevi, Latîfî'nin eleştirel bakışından yansıyan poetik söyleminde ve bu söylemin belirlediği edebî-estetik kriterlerin sağlam yapısında somut bir şekilde gözlemleyebilmekteyiz.

Sonuç olarak, Latîfî'nin, gerek tezkiresini tertip düzeni, gerekse Osmanlı edebiyatının hususiyetlerine yönelen yetkin dikkatiyle Herat ve Anadolu sahası tezkire yazarlarından farklı bir yerde durduğunu söylememiz mümkündür. Yalnızca tezkiresini kaleme alış sebebi bile, onun, Osmanlı edebiyatı ve gelenek çizgisinin sınırlı çerçevesinde sanatkarın ulaşabileceği özgünlüğün temsili açısından oldukça önemlidir.

B. Latîfî'nin Tezkiresinde Sergilediği Eleştirel Bakış

Bu bölümde, Osmanlı edebiyatında eleştirinin ne olduğu ve hangi amaç etrafında seyrettiği sorunsalını merkeze alarak, “Latîfî neden eleştiriyordu?” sorusuna bir cevap bulmaya çalışacağız. Tezkiredeki eleştirel söylemin fonksiyonuna yönelik genel bir tespite ulaşmaya çalışacağımız bu bölümün, tezimizin ikinci bölümünde tartışılan konularla bütünlük kazanacağına dikkat çekmek istiyoruz. Bu amaçla, biz, bu bölümde tezkire yazarının eleştirel tutumuna genel bir bakış sunacağız. Latîfî'nin eleştirel tavrının tezkirede nasıl seyrettiği hususu ise tezimizin “Tezkiredeki Poetik Söylemin Yapılandığı Eleştiri Düzlemleri” başlıklı bölümünde daha kapsamlı bir şekilde incelenecektir. (bkz. 45)

T.S. Eliot'ın, “soluk almak kadar kaçınılmaz bir şey” (“Gelenek ve Bireysel Yeti” 27) olarak tanımladığı eleştirinin başlangıcı edebî faaliyetlerin başlangıç tarihiyle bir tutulur. Henüz bir tür olarak gelişmediği ve sistemli bir yapıya bürünmediği dönemlerde dahi eleştirmen vasfını üstlenen kimselerin faaliyetleriyle belirmeye başlayan eleştirel tavır, sistemli bir yapıya bürünene değin döneminin hususiyetleri çerçevesinde varlık göstermiştir. Bu noktada, “Eleştirinin bir tür olarak sistematikleşmediği dönemlerde eleştirmenlerin takip ettiği çizgi ve eleştiri faaliyetinin üstlendiği amaç neydi?” sorusuna Osmanlı edebiyatındaki eleştirinin niteliği bağlamında bir cevap bulmaya çalışalım.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Tenkit” başlıklı makalesinde Osmanlı edebiyatındaki eleştiri faaliyeti hakkında şu hükümlerde bulunur:

Klasik edebiyatımızın en büyük zaafı -İran edebiyatı için de böyledir- tenkit fikrinin ikinci, üçüncü dereceye almış olmasındadır. Şüphesiz eskiler de tenkit ediyorlardı. Bu meleke insanlık kadar değilse bile yaratma kadar eskidir. Fakat bizdeki

tenkit daima şifahî kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir. (76)

Bu ifadelerin ardından Âşık Çelebi tezkiresine değinen Tanpınar, “şifahi tenkit” dışında yazılı olarak var olan eleştirilerin, “an’nenin büyük kıymet hükümlerini taşıyan ve hemen her eserde tesadüf edilen fikirlerden, kısa ve kesin cümlelerden ibâret” (76) olduğunu vurgulamıştır. Tanpınar’ın, tezkire geleneğini merkeze alarak ortaya koyduğu bu düşünceleri, o dönemin eleştirisine bugünden yüklenen değerin temsili niteliğindedir. O dönemin eleştiri anlayışını bugünkü modern eleştiri kuramlarıyla kıyaslamak elbette mümkün değildir. “Edebiyat konusundaki Osmanlı söylemlerinin, modern edebiyat eleştirisinde hemen hemen hiç paraleli yoktur” (“Osmanlı Şair Biyografileri...” 118) diyen Walter G. Andrews, tezkire türünün genel edebiyat kuramlarını açıklama ve bunları tek tek yapıtlara uygulama gibi bir amaç sergilemediklerine vurgu yaparak bu metinlerdeki eleştirel tutumun modern eleştiride bir karşılık bulmayışı üzerinde durmuştur. Tanpınar’ın, “teknik dikkatler” olma vasfıyla gerçek anlamda bir eleştiri faaliyeti olarak görmediği, Andrews’un ise modern eleştiri kuramlarından farklılığı üzerinden tanımladığı Osmanlı edebiyat eleştirisi, şüphesiz, içinde şekillendiği gelenek ve sistematikleşmiş kurallar bütünü içinde bir anlam yüklenecektir. Nitekim o dönemde, belâgat kitaplarından, çeşitli divan önsözlerine, şairlerin belirli şiirlerinden tezkirelere kadar eleştiri faaliyetinin bu edebiyatın teknik hususiyetleri çerçevesinde sergilenmiş olması, geleneğin bu faaliyette üstlendiği belirleyiciliği ortaya koymaktadır. Osmanlı edebiyatında eleştirmen vasfını üstlenecek kişilerin, “bütün hatlarıyla oturmuş, yerleşmiş bir edebiyatın, zaten var olan ve bilinen ilke ve anlayışlarına göre edebiyat tenkiti yapmakt[a]” (Tolasa, *Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* 241) oldukları dikkate

alınacak olunursa, o dönemin eleştiri anlayışına dair daha sağlıklı hükümler ileri sürülecektir. Bu noktada, tezkiredeki eleştirel söylemi ve bu faaliyette Latîfî'nin üstlendiği misyonu gelenek çizgisinde belirlemeye çalışalım.

Ali Nihad Tarlan, "ikinci bir edebî eser yaratan bir edib" şeklinde tanımladığı eleştirmene, sergilediği eleştiri faaliyeti düzleminde şöyle bir değer atfeder:

Edebi tenkid; eserin bedîf güzelliği üzerinde hüküm verir. Bedîf güzellik henüz kanunları lâyıkiyle belirmeyen, hâlâ kapalı tarafları olan ve hepsinden ziyade enfüsî sezîşlerle mahiyeti anlaşılan bir hâdisedir. Edebi tenkidi yapan bir şahsiyet, belki de yaşadığı devrin iç zevkini en çok temsil eden bir şahsiyettir. ("Metin Şerhine Dair" 192)

Bu ifadeleriyle eleştirmenin dönemi için üstlendiği öneme vurgu yapan Tarlan, aynı zamanda, eleştiri faaliyetinin edebî değer üzerinde belirleyici fonksiyonunu da ortaya koymuştur. Çağının iç zevkini yansıtmaya bağlamında eleştirmenin üstlendiği bu belirleyici fonksiyonu, Latîfî'nin eleştirel tutumunda gözlemlememiz mümkündür. Nitekim döneminin sanat üretimlerine geleneğin içinde şekillenmiş edebî-estetik kaideler çerçevesinde bir değer atfeden tezkireci, sergilediği eleştiri faaliyetiyle döneminin edebî zevkini büyük ölçüde temsil etmektedir. Söz konusu temsil, şüphesiz, belâğatin belirleyici kuralları ve gelenek sınırları zemininde seyredecek ve şiir sanatına bu çerçevede edebî olma vasfını yükleyecektir.

Gelenek çizgisinde belirli kaideler üzerine yapılanan şiir sanatının değişmez kuralları, gerek o dönemde şiir faaliyeti sergileyecek sanat ehli, gerekse bu faaliyet üzerine hüküm verecek edebiyat eleştirmenin merkeze alması gereken birçok ölçüt içermektedir. Bu kurallar bütünü, şaire hünerini hangi durumlarda ortaya koyabileceğinin ipuçlarını verirken, diğer yandan,

tezkire yazarına da eleştirel tavrını yapılandırabileceği bir zemin sağlamıştır. Latîfî tezkiresi üzerine hazırladığı “The Tezkere-i Şu’arâ of Latîfî As a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry” (Osmanlı Şiirinin Eleştirel Değerlendirilmesinde Bir Kaynak Olarak Latîfî’nin *Tezkire-i Şu’arâ’sı*) başlıklı doktora tezinde, Walter G. Andrews, Latîfî’nin eleştirel bakışını tezkirede nasıl yapılandığına şu şekilde ortaya koyar:

Latîfî’nin uygulamalı eleştirisinin nadir olarak belirli örnekler - tek bir dize veya şiir - dayandığını belirtmek önemlidir; ancak, o, daha çok bir şairin eserini, dış özellikleri (şiir sanatındaki yetenek, çeşitli retorik kullanımları, süslemeleri gibi) ve iç özellikleri (şiirsel kavramsallık yeteneği) arasındaki denge üzerinden karakterize eder. (120)

Andrews’un bu ifadeleri, tezkire yazarının eleştirisini nasıl bir denge üzerinde yapılandığı ve temsil ettiği edebî zevki hangi hususiyetler çerçevesinde yansıttığına işaret etmesi açısından oldukça önemlidir. Bu ifadeler, aynı zamanda, o dönemde nitelikli sanat üretimine atfedilen özelliklerin hangi düzlemlerde seyrettiğini de ortaya koymaktadır. Bu durumda, şiir sanatının içyapısı ve dış unsurlarına yönelik tüm kuralların bilincinde olacak eleştirmen, döneminin sanat ehline bu kurallar çerçevesinde bir değer atfedecek; dahası, ona, sanatını nasıl yetkin kılabileceğine dair bir yön belirleyecektir.

Osmanlı edebiyat eleştirisini belâgat ilminin belirleyici kaidelerinden bağımsız değerlendirmek elbette mümkün değildir. “[Belâgat] gibi geleneksel ilimler, şiirin rasyonel olarak -mevcut ilim temelinde- incelenebilecek yönlerini vurgularlar” (*Şiirin Sesi...* 143) diyen Walter G. Andrews, Osmanlı şiir eleştirisinin, geleneksel belâgat terminolojisi üzerine kurulu oluşuna dikkat çekmiştir. Osmanlı edebiyatı ve bu edebiyata kaynaklık etmiş Arap ve İran

edebiyatlarında sistematikleşmiş olan bu geleneksel yapı, o dönemlerde metinlerin değerlendirilmesi ve şairin yetkinliğinin belirlenmesine zemin oluşturmuş; edebiyat araştırma ve eleştirisine büyük ölçüde kaynaklık etmiştir. Bu noktada, bugünden bakıldığında “teknik dikkatler”den öteye gidememiş olarak görülen Osmanlı edebiyat eleştirisinin, kendi dönemsel koşulları içinde belli bir ihtiyacı karşılamış olduğunu ve bu ihtiyaç düzleminde bir fonksiyonellik yüklendiğini söylemek mümkündür. Bu noktada, eleştiri faaliyetinde geleneğin belirleyiciliğini merkeze alarak Latîfî'nin eleştirilerinde sergilediği amaç üzerine yoğunlaşalım. Öncelikle, Osmanlı edebiyatında eleştiri faaliyetinin önemini belirgin kılmak üzere, bu faaliyete yüklenen anlam üzerinde durmak uygun olacaktır. Tahirü'l Mevlevî, *Edebiyat Lûgati* adlı kitabında,

Eskiden tenkîde “İlm-i nakd” denilir ve “Ulûm-i Edebiye” cümlesinden sayılırdı. Muallim Nâci: “Bu ilme nakd denilmesi şu cihetdendir ki, sâhibi tab'-i vekkad ile nekkad (sarraf pek parlak tab'iyile) hâlis akçeyi mağşuş akçe arasından nasıl ayırırsa şî'r-i bî-aybi şî'r-i ma'yûb miyânından öyle tefrik eder. 'el-eşyâ'ü tenkeşifü bî-azdâdihâ- eşya zıdlarıyla belirgin hale gelir” hükmünce şîr'in ayıplarını bilmeyen ayıpsız şîri tanıyamaz” der. (163)

şeklinde sunduğu eleştiri tanımında, bu faaliyetin, “iyi olanı kötü olandan ayırma” amacına vurgu yapmaktadır. Eski dönemlerin eleştiri anlayışına yönelik bu değerlendirmeler, Latîfî'nin eleştirel tavrını da bir ölçüde açıklar niteliktedir. Nitekim o dönemde eleştiriye yüklenen bu amacı, en genel şekliyle, tezkire yazarının şair ve şiire yönelik sunduğu tasnifinde gözlemlememiz mümkündür. Öyle ki, Latîfî bu tasnifiyle, “eşya zıtlarıyla belirgin hale gelir” hükmünce bir tasnife tâbi tuttuğu şairlerin “iyi”sini “kötü”

olandan ayırma gayreti sarf etmiş ve “ayıpsız şiir”in niteliğini gelenek çizgisinde belirgin kılmaya çalışmıştır. Nitekim devrinde, ilim ve irfana kıymet vermenin sona erdiğinden (93) şikâyet eden tezkirecinin, “Zîrâ zamānede şā’ir ü müte’şāir nā-ma’lūm olup ‘arsa-i nazm mukallid ü ehl-i taklid ile tolmış[tur]” (95) şeklindeki hükümleri de bu eleştirel tavrın bu ayırım zemininde yapılandırılışını da ortaya koymaktadır. Böylelikle Latîfî, döneminin koşulları bağlamında, kendi zamanına kadarki süreçte faaliyet göstermiş olan sanat ehlinin yetkinliğini -elbette gelenek ve belâgat ilminin sınırları çerçevesinde- iyiyi kötüden ayırma ve ideal sanat üretimini ortaya koyma amacı etrafında sorgulamıştır, diyebiliriz. Andrews’ın aşağıdaki ifadeleri, söz konusu ayırma gitme bağlamında Latîfî’nin eleştirel faaliyetinde gözettiği amacı açıklar niteliktedir:

Eleştirmenin edebi değer sistemindeki rolünü tanımlamadaki yönteminde, Latîfî, bir çok örnekte eleştirel süreç için aynı örneksemeyi kullanır. Eleştirmen bir kuyumcu, üretici ve alıcı arasında aracılık yapan bir kelime tüccarı gibi tanımlanır. Eleştirmen, ne alıcı ne de satıcının veya kendi çalışmasının lehine ayrımcılık olmaksızın ürünün doğru bir şekilde değerlendirmesinden sorumludur. İdeal durumda vurgu değer üzerinedir ve önemli değer ölçütleri kabul edilmiş standartların bir bütünüdür. (“The Tezkere of Latîfî...” 112)

Andrews’un bu tespiti, yukarıda aktardığımız Muallim Naci’nin eleştiriye dair sunduğu tanımla paralellik göstermekle birlikte, tezkire yazarının bu ayırma gidişte gözettiği denge ve bu dengenin kabul edilmiş ölçütler üzerine kurulu yapısına da vurgu yapmaktadır. Bu vurgu, Latîfî’nin eleştirel bakışının çerçevesini belirleme açısından oldukça önemlidir. Nitekim tezkirecinin eleştirel tavrının yetkinliğinin en önemli belirleyicisi, eleştiri ve değerlendirmelerinde gözettiği bu denge anlayışına dayanmaktadır. Ayrıca,

tezkirecinin eleştiri faaliyetini anlamlandırmada geleneğin belirleyiciliğine vurgu yapan Andrews, iyi ve kötü olan arasında gidilecek söz konusu ayrımında “kabul edilmiş standartlar”ın, yani, gelenek çizgisinde şiir sanatının üstlendiği kaidelerin belirleyiciliğini de ortaya koymuştur. Bu da, yine, o dönemin eleştiri ve değerlendirme faaliyetine nasıl bir düzlemde anlam yükleneyeceğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Bütün bunlarla birlikte, son olarak Latîfî'nin eleştirel bakışında gözettiği amacını kendi ifadeleriyle nasıl ortaya koyduğuna temas edelim:

Lâbüd icmâ' u ittifâk-ı ehl-i 'irfân ve i'tikâd-ı yârân-ı nükte-şinâsân üzre bi-hasbî'l-imbân ismi ve resmi ile defter ü tezkire idüp merâtib-i pâye-i güftârda ve mekâdir-i rütbe-i eş'ârda her birünün mikdâr u liyâkatın ve kadr ü istitâ'atin ve birbirinden meziyet ü mercûhiyyetin ve sanâyi'-i bedî'yyeden neye ve ne fende mûmâreseti ve ne hususda mahâreti olduğın ve her biri âsâr u ezmânda ne rûzgârda ve kangı diyârda uhûr itmişdür ve fenn-i nazm u inşâda ve divân u risâle ve dâstân u makâleden ne tahrîr u tasnîf itdi ve tahrîr ü te'lifüm diyü da'vâ itdüğü kendü karîhasından sâdır olmuş hassa icâdı mıdır yohsa zamân-ı âharda vâki' olan şu'arâ-yı selefün tedvînâtından terceme ve tîrâş ve ifrâz u iktibâs mıdur. (105)

(İrfan sahipleri ve söz ehlini bir araya getirmek amacıyla elimizden geldiği ölçüde bir tezkire kaleme alıp şiirlerin derecelendirilmesinde her bir şairin değerini, gücünü ve birbirine olan üstünlük derecelerini belirlemek gerekmekteydi. Bununla birlikte, şairlerin edebî sanatlardan hangisinde yetkin olduğu, hangi şiir tarzına yatkın olduğu ve hangi alanda hüner sahibi olduğunu belirlemek gerekliydi. Bu şairlerin hangi dönemde ve nerede yaşadığı ve nazım ve nesir ilminde, divan yahut da mesnevi şeklinde ne yazdıysa ortaya konulması gerekti. Dahası kendisinin yazdığını iddia ettiği eserlerinde sergiledikleri tarzlarının kendi yaratıcılıklarıyla mı ortaya konulduğu, yoksa eski dönemlerde yaşamış öncülü olan şairlerin divanlarından tercüme ya da alıntı mı olduğunu belirlemek gerekmekteydi.)

Latîfî'nin döneminin sanatsal faaliyetleri çerçevesinde cevaplar

bulmaya çalıştığı bu sorular ve üstlendiği bu sorumluluk, eserinde sergilediği eleştiri ve değerlendirmelerinde nasıl bir amaç gözettiğini açık bir şekilde

ortaya koymaktadır. Bu ifadeler, aynı zamanda, tezkiresinde bu sorular çerçevesinde ilerleyen tezkirecinin ortaya koyduğu hükümlerini nasıl sağlam bir araştırma zemini üzerinde yükselttiğini de göstermektedir. Bu durum, Latîfî'nin araştırma ve sorgulamacı kimliğini ön plana çıkarırken, tezkiresini, yalnızca biyografik bilgi sunma amacıyla kaleme almadığını da somutlaştırmaktadır. Tam da bu noktada, Latîfî'nin, biyografik bilgi aktarıcısı olmaktan öte, tezkiresinde gözettiği amaç etrafında sergilediği tutarlılığıyla döneminin eleştirmeni olma vasfını üstlendiğini söylememiz mümkündür.

Buraya kadar, Latîfî'nin tezkiresindeki eleştirel tavrını hangi amaç ve zemin üzerine yapılandırıldığını ortaya koymaya çalıştık. Görüldüğü üzere, Osmanlı edebiyat eleştirisinin gelenek üzerine kurulu sistemi içinde, şair ve şiire bir değer atfedecek olan eleştirmenin amacı, geleneğin sürekliliğini sağlama ve bu çizgide ilerleyecek şairin yönünü tayin etme noktasında anlam bulmaktadır. Bu bağlamda, Latîfî'nin özgünlüğü ve gerçek bir eleştirmen olma vasfını hak edişi, bu amacı tezkire söyleminde mutlak bir şekilde gözetmesi ve bu amaç etrafında tutarlı bir eleştiri sistemi oluşturmasında aranmalıdır. İşte bu bilinç, onun eserini, tezkire yazını içinde ayıksı kılmış ve eleştirel tavrını, “teknik dikkatler”den öteye taşımıştır, diyebiliriz. Elbette, tezkire yazarının sergilediği bu eleştirel tavrın niteliği, şair ve şiire dair sunduğu değerlendirmelerin ortaya konulmasıyla daha somut bir anlam kazanacaktır.

C. Latîfî'nin Şair Tasnifinin Gelenek Çizgisinde Değerlendirilmesi

Tezkiresinde sergilediği eleştirel tutum çerçevesinde Osmanlı şiir sanatı ve şair kimliğine dair birtakım ölçütler sunan Latîfî, kendi dönemine kadar

gelişme gösteren şiir sanatının seyrini de büyük ölçüde ortaya koymuştur. Değerlendirme ve eleştirilerini belirli ölçütler düzleminde temellendiren tezkireci, “çerçevesi çizilmiş, unsurları belirlenmiş şiir anlayışına aykırı bulduğu söyleyişleri” (Canım, “Latîfî’de Şiir Tenkidi Üzerine” 34) mutlak bir şekilde eleştirmekten çekinmemiştir.

Latîfî’nin tezkiresindeki eleştirel tavrını en belirgin şekliyle önsözün, “Der Beyân-ı Merâtib-i Aksâm-ı Şu’arâ” (Şairler Tasnifinin Açıklanması) başlıklı bölümünde görebilmekteyiz. Söz konusu bölümde yer alan şair tasnifi, tezkiredeki eleştirel söylemin belirlenmesinde oldukça etkin bir rol üstlenmiştir. Öyle ki, edebiyat eleştirisinin varlığını sorgulamak için tezkire metinlerine yönelen dikkatlerin birçoğu Latîfî’nin söz konusu şair tasnifini merkeze almış ve Osmanlı edebiyat eleştirisini bu tasnif çerçevesinde somutlaştırmaya çalışmışlardır. Öyleyse, “Tezkire yazarının önsözde sunduğu şair tasnifini Osmanlı edebiyat eleştirisi bağlamında nasıl konumlandırabiliriz?” sorusu çerçevesinde bu tasnifin tezkire söylemindeki önemini belirlemeye çalışalım.

Tezkire önsözünde, şairleri iki kısma ayıran Latîfî, bu tasnifin içini şu hükümleriyle doldurmuştur:

Kısm-ı evvel şol şâ’ir-i mâhir-i mübdi’dür ki üstâd-ı muhterî’ gibi hâssa-i karîhasından garra güşeler ve zîbâ tasarruflar ider ki biri güşe-i güşe tokunmamış ve cerâyid-i selefeye yazılmamış ve okunmamış. Bu makûle [...] gayetde nâdir ü kemyâbdur. (101)
Kısm-ı sâni şol mukallid ü sâhib-i taklîddür ki dahî mücerred vezn ü tâb’a mâlik olmagla sebil-i nazma sâlik olup ratb u yâbis bulduğu türrehâtı nazm u vezin kurup tarîk-i fahr u mübâhata gider ve anunla kendüyi şa’ir-i hakiki tasavvur idüp küme-i şu’arâdan ‘add ider. Erbâb-ı nazm içinde bu mertebe çendân hüner ve makbûl u mu’teber degüldür. (101)

(İlk kısım, yaratıcı hüner sahibi şairlerdir ki bunlar yaratıcı üstatlar gibi kendi yetenek ve yaratıcılıklarıyla nitelikli şiirler söylerler. Bu şiirlerin hiçbiri daha önce hiç duyulmamıştır ve öncülerinin eserlerinde bulunmamaktadır. Bu grup şairler oldukça nadirdir. İkinci kısım şairler ise taklitçi olan, yalnızca vezinli söz söylemeye gücü yeten ve bu [olumsuz] özelliklerine karşın şiirleriyle övünmeye kalkan kimselerdir. Bu kısım şairler, kendilerini gerçek bir şair olarak diğer şairlerin arasında görürler. Şiirden anlayanlar nezdinde bu tarz şairler itibar görmez.)

Görüldüğü üzere, şairleri, yaratıcılık sergileme bağlamında iki kısma ayıran tezkire yazarı, yaratıcı bulduğu şairleri yüceltirken, bu meziyetten yoksun olanları “taklitçi”likle itham etmiştir. Bu ayırımın en dikkat çeken yönü ise, tezkire yazarının ikinci gruba dâhil ettiği şairler hakkındaki hükümlerini alt bir tasnif çerçevesinde genişletmiş olmasıdır. “Mukallid” (taklitçi) olma vasfının yüklediği şairleri beş bölüme ayıran Latîfî, ortaya koyduğu bu alt tasnifte yaratıcılık ve orijinalliği merkeze alarak birtakım şairleri hırsızlıkla suçlamıştır. Ardından, bu ithamını şairlerin sanat faaliyetleri düzleminde açımlayan Latîfî, lafız ve mana unsurunu merkeze alarak hırsız şairleri şu şekilde bir derecelendirmeye tâbi tutmuştur:

a. Şairlik kabiliyeti kendilerinde bulunmadığından dolayı bir şiirin mahlasını değiştirerek kendine mal eden veya hoşuna giden bazı beyitleri alanlar. b. Mana bulmada kabiliyetleri olmayıp ancak vezinli söz söylemeye muktedir olduklarından daha öncekilerin manalarını alanlar. c. Başka şairlerden şiirlerinin manalarını alıp lafızlarını değiştirerek değişik bir tarzda söyleyenler. Bunlara sârik-i kalam denir. d. Başkasında gördüğü manayı evvelkinden güzel bir şekilde kullananlar. Bu kısım şairler öncekilere nispeten hoş karşılanırlar. e. Bir üstadın kullandığı manayı başka bir mana içinde kullananlar, o manadan bir başka yeni manaya geçiş yapanlar. Bunlar ibdâ sahibi şair gibidirler. (Sadeleştiren Saraç, “Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik...” 234)

Bu ayrımıyla, öncelikle yaradılış yönünden yetersiz olan şairler üzerinde duran tezkireci, bu tarz sanat ehlinin hırsızlık faaliyetlerini şairlik

yeteneğinden yoksun oluşlarıyla ilişkilendirmiştir. Kimi şairleri mana bulmada yetersiz gören ama sözü nazma çekme hususunda başarılı bulan Latîfî, kimilerini ise başkalarından aldıkları manaları farklı bir söyleyişe büründürdükleri için eleştirmiştir. Bunun dışında, aldıkları manaları kendi sanatında daha yetkin kılan şairler ise tezkireci tarafından takdire değer görülmüştür. Bu tarz şairlere atfedilen değer, aynı zamanda, orijinallik sergileme bağlamında Latîfî'nin taklit faaliyetini hangi koşullarda meşrû gördüğünü de ortaya koymaktadır.

Latîfî'nin ortaya koyduğu bu etraflı şair tasnifi, gelenek bağlamında şiir sanatını yetkinleştirecek ve şairi bu alanda özgün kılacak ölçütlerin birçoğunu içermesi açısından oldukça önemlidir. Bu ölçütleri hırsız olarak itham ettiği şairlerin sanat üretimleri düzleminde belirgin kılan tezkire yazarı, şiir sanatına yönelik belâgat ilmi çerçevesinde tartışılan birçok hususu da bu tasnif üzerinden tezkiresinde konumlandırmıştır. Öyleyse, “Tezkirecinin, şiirin mana ve lafız unsurunu merkeze alarak yapılandığı şair tasnifi, belâgat ilmindeki tartışmalar düzleminde nasıl bir karşılık bulmaktadır?” sorusunu yönelterek tezkire yazarının bu tasnif etrafında sunduğu hükümlerini gelenek çizgisinde değerlendirmeye çalışalım. Bu noktada, öncelikle, Latîfî'nin “hırsız” şairlere yönelik eleştirilerine zemin oluşturması itibariyle belâgat ilminin tartışma alanına giren şiir hırsızlığı, yani, “serikât-ı şi'riyye” konusu üzerinde durmak uygun olacaktır.

Belâgat ilminin şiir sanatı ve şairlik faaliyeti açısından üstlendiği fonksiyon oldukça önemlidir. Öyle ki, şairin etkinlik alanını oluşturan ve sanat üretimindeki yeterliliğinin belirleyicisi olan söz konusu ilim, Osmanlı, İnan ve Arap edebiyat geleneğinin şekillenmesinde ve şiir sanatının süreklilik

kazanmasında oldukça etkin bir rol üstlenmiştir. Ziya Avşar'ın aşağıdaki ifadeleri, bu ilmin edebî faaliyetler için taşıdığı önemi vurgulaması itibariyle dikkate değerdir:

Belâgat, insandaki dağınık sanat eğilimlerini belli bir ahenge ulaştırmaya çalışan bir bilimdir. Bizdeki dağınık fikir, hayal ve duygu unsurlarını kabul edilebilir ve beğenilir ifade biçimlerine döktüğü için, nizamın sanattaki şaşmaz yerine işaret eder. [...] Daha farklı bir şekilde söyleyecek olursak, sanat eserinin kimlik kazanması, belâgat mihenginden geçmesiyle mümkündür.

(“Şairlerin Görüp Unuttuğu Bir Rüya Belâgat” 10)

Avşar'ın sanat eserine “kimlik” kazandırma bağlamında değer atfettiği bu ilim, Osmanlı edebiyatının gelişim seyri açısından oldukça etkin bir role sahiptir. Bu ilim çerçevesinde sınırları belirlenmiş birçok kaide, sanat üretiminin nasıl olması gerektiği sorunsalı etrafında geliştirilmiş ve şiir sanatının estetik yapılanmasına zemin oluşturmuştur. Bu alanda faaliyet gösterecek sanat ehline, hünerini nasıl ortaya çıkarabileceği konusunda belirli ölçütler sunan belâgat, şiir sanatına dair birçok tartışmayı da içermektedir. Belâgatin bir ilim olarak ortaya çıkışının edebî eleştiriyile ilişkilendirilmesi de (Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat* 18) şiir sanatının niteliğini ortaya koymada bu ilmin etkinliğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Belâgat ilminde eleştirel bir tavır çerçevesinde şekillenen söz konusu tartışmaların en önemlilerinden birisi, bizim de Latîfî'nin eleştirel tavrı bağlamında merkeze alacağımız, “serikât-i şî'riyye” meselesidir. Tezkire yazarının şair tasnifiyle ilişkili olması itibariyle belâgat düzleminde bu konuya yüklenen anlamın ne olduğu üzerinde durmak gerekmektedir.

Klâsik Arap edebiyatında Hicrî III. asırdan önce görülen serikât-i şî'riyye, yani, şiir hırsızlığı konusu, bu dönemden sonra edebî eleştirinin

önemli konuları arasında yer almaya başlamıştır (Özdoğan, “Araplarda Tenkit” 12). Bed’î ilmi içinde incelenen ve şiirdeki lafız ve mana unsurları düzleminde değerlendirilen serikât-i şî’riyye, şairin orijinalliğinin sorgulanması ve hünerinin belirlenmesinde oldukça önemlidir. Öyleyse, şiir hırsızlığı bağlamında orijinallik hususuna temas etmek ve bunun şairleri -özellikle hırsızlıkla itham edilenleri- derecelendirmede üstlendiği fonksiyon üzerinde durmak gerekmektedir.

M. A. Yekta Saraç, “Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi” başlıklı makalesinde, Osmanlı şiiri bağlamında orijinallik konusunu şu şekilde tanımlar:

Müşterek kültür zemininde bulunulduğu için ortak temler farklı şairlerce değişik veya aynı zemin ve zamanlarda dile getirilebilir. [...] *Zira asıl olması gereken farklılık -özellikle klâsik edebiyatımız için- üslûptadır.* Kelime seçimi, cümle kullanımı, lafız ve mana arasındaki çarpıcı, etkileyici ve orijinal bağlar kurma vb. özellikler bir şairi diğer bir şairden ayırır. (229)

Saraç’ın bu ifadelerinde vurguladığı üzere, Osmanlı edebiyatında şairlerin birbirine üstünlük derecelerinin belirlenmesinde orijinallik unsuruna yüklenen değer oldukça önemlidir. Tezkire söyleminde öncelikle ideal modeli sunmaya çalışan ve bu model çerçevesinde şairlerin mertebesini konumlandıran Latîfî’nin eleştiri ve değerlendirmelerinde orijinallik mevzusunu merkeze alışı da bu unsurun, Osmanlı edebiyatı için taşıdığı önem çerçevesinde anlam bulmaktadır. Nitekim tezkireci, mana ve lafızların yetkin tasarrufu düzleminde şaire yüklediği değeri, orijinallik unsurunu merkeze alarak belirgin kılmış ve bunu, en öz şekilde şair tasnifiyle ortaya koymuştur. Yukarıda alıntılıdığımız şair tasnifinin ilk maddesini dikkate aldığımızda, tezkirecinin sunduğu şair modelin orijinallik bağlamında nasıl

idealleştirildiğini net bir şekilde görebilmekteyiz. Bunun karşısında konumlandırılan ve daimi olarak bu ideal modelin altında derecelendirilen diğer şairler ise tezkireci tarafından bu modele yakınlıkları ve uzaklıkları ölçüsünde bir derecelendirmeye tâbi tutulmuşlardır.

Şiir sanatının yetkinliğini ve şairin kimliğini belirlemede en temel ölçüt olarak görülen orijinallik mevzusu, belâgat kitaplarında “serikât-ı şî’riyye” konusundaki tartışmaların odak noktasını oluşturmuştur. Orijinallik unsuru, şiirdeki mana-lafız ilişkisi çerçevesinde genişletilmiş ve sanat ehlinin mertebesinin belirlenmesinde önemli ölçütlerin belirlenmesine olanak sağlamıştır. Bu noktada, hırsızlık faaliyetinde orijinalliği merkeze alarak belirlenen bu ölçütlere, Latîfî’nin şair tasnifini temellendirmek noktasında temas etmek uygun olacaktır.

Yukarıda temas ettiğimiz söz konusu makalesinde, “mana-lafız problemiği” ile Osmanlı edebiyatındaki eleştiri geleneği arasındaki ilişkiye dikkat çeken Yekta Saraç, “sirkât”ın, belâgat kitaplarında nasıl ele alındığını ortaya koymuş ve *Telhis*’i³ esas alarak “serikât-i şî’riyye” konusunda belâgat kitaplarında yer alan tartışmaları şu şekilde özetlemiştir:

1. Lafız ve mananın hiçbir değişiklik yapılmadan alınması. Buna *nesh* ve *intihal* denir.
2. Lafızlarda ufak tefek değişikliklere, kelimelerin yerlerinin değiştirilmesine gidilmesi ama mananın yine aynen alınması: buna

³ Kazvîni (öl. 739/1338-39) tarafından kaleme alınan eser, Sekkâkî’nin (öl. 1229) *Müftahu’l-Ulûm* adlı belâgat kitabının özeti niteliğindedir. Yekta Saraç’ın belirttiği üzere, Kazvîni, “serikât-i şî’riyye” meselesini bedî ilmine dâhil etmiş ve eserinin “Hâtîme” bölümünde bu hususa yer vermiştir. (Aktaran Saraç, “Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi” 232).

da *mesh* veya *igâre* denilir. İkinci söz ilkinden daha değerli ise bu makbûl, değil ise kötü bir durumdur.

3. Serikatın lafızlarda değil manada söz konusu olmasıdır. Buna *selh* ve *ilmâm* 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. Mesh ve igâre’de olduğu gibi ikincisi ilkinden değerli ise makbul, değil ise kötü bir durumdur. (244)

Şiir hırsızlığı konusunda belâgat ilmindeki tartışmaları bu şekilde özetleyen Saraç, bu tasnif çerçevesinde Latîffî’nin önsözünde yer alan şair tasnifine dikkat yöneltir ve her iki tasnif arasındaki benzerliği ortaya koyar. Latîffî’nin şair tasnifinin “klâsik anlayışa paralel” olduğunu belirten Saraç, bu ifadeleriyle tezkire yazarının gelenek çizgisinde şekillendirdiği değerlendirme ve eleştiri ölçütlerine de dikkat çekmiştir.

Tezkire yazarının hırsız şairler başlığı altında sunduğu şair tasnifinin belâgat ilminde “serikât-i şî’riyye” düzleminde şekillenen tasnifle örtüşmesi dikkate değerdir. Nitekim söz konusu tasnife bakacak olursak, Latîffî’nin şair tasnifiyle oldukça benzerlik gösterdiği açıkça görülmektedir. Bu durum, geleneksel belâgat kaideleri ve bu alanda yapılan tartışmaları tezkiresinde merkeze almış olan tezkirecinin eleştiri ve değerlendirmelerini gelenek çizgisinde nasıl temellendirdiğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Öyleyse, Latîffî’nin belâgat düzleminde tartışılan bu konudan haberdar olduğu, şair ve şiir sanatına yönelik ortaya konulan bu önemli tespitleri bilinçli bir şekilde kendi eleştirel söylemine dâhil ettiğini söylememiz mümkündür. Bu durum, tezkire yazarının eleştirel tavrının geleneğe eklenmiş yapıyı somut kılarken, diğer yandan, özgünlük bağlamında tezkireye atfedilecek

değerin, “yalnızca” bu tasnif çerçevesinde ortaya konulmaması gerektiğini de ortaya koymaktadır.

Buraya kadar, edebiyat eleştirisi bağlamında Latîfi tezkiresine değer atfetmede merkeze alınan, hatta, tezkirecinin özgünlüğünün doğrudan ilişkilendirildiği bu tasnifin, belâgat ilminden çok ayrı düşmediği, bilakis, doğrudan bu gelenek düzleminde şekillendiğini görmüş olduk. Nitekim ortaya çıkışı doğrudan şiir eleştirisiyle ilişkilendirilen belâgat ilminde tartışılan bu konuların, döneminin şiir sanatını ortaya koyacak tezkire yazarlarınca temel alınması olağan bir durumdur. Burada üzerinde durulması gereken husus, tezkire yazarının şiir sanatına yönelik farklı bir alanda yürütülen tartışmaları tezkiresine taşımış olması ve dönemine yönelttiği eleştirilerinde merkeze almış olmasıdır. Dahası, söz konusu şair tasnifini tezkiresindeki değerlendirmeleriyle bütünlüklü kılan ve bu tasnifin içini şair maddelerindeki eleştirileriyle dolduran tezkire yazarı, söz konusu müşterek tartışmaları tezkiresinde daha geniş bir yelpazede tartışmaya açmış ve eleştirel tavrını bu çerçevede yapılandırmıştır. Tam da bu noktada, bir yanıyla geleneğe sıkı sıkıya bağlı olan bir yanıyla da geleneğin sınırlarını özgünlüğüyle zorlayan Latîfi'nin hüneri, şiir sanatının estetik yapısına dair var olan tartışmaları yeniden tartışmaya açması ve bunlara, tezkire türü içinde bütünlüklü bir işlevsellik kazandırmasında aranmalıdır. Bu noktada biz, tezimizin ikinci bölümünde, Latîfi'nin tezkire söylemini şair tasnifi ve şair maddelerindeki değerlendirmelerin bütünlüğü ölçüsünde açıklamaya çalışacak ve böylelikle, tezkiredeki eleştirel tavrın nasıl sistematikleştirildiğini ve bunun üzerinden yapılandırılan şiir sanatının poetik temellerini belirlemeye çalışacağız.

İKİNCİ BÖLÜM

LATİFİ'NİN ELEŞTİREL PERSPEKTİFİNDEN YANSIYAN İDEAL ŞAİR MODELİ VE ŞİİR SANATINA BİR BAKIŞ

Latîfî'nin eleştirel tavrının hangi düzlemde yapılandırıldığına ortaya konulacağı bu bölümde, tezkirecinin şair ve şiir kavramları üzerinden sunduğu değerlendirme ve eleştirileri etraflı bir şekilde irdelenecektir. Bu bağlamda, tezimizin ilk bölümünde ileri sürülen düşünceler temellendirilmekle birlikte, tezkire yazarının eleştiri faaliyetinin seyri de büyük ölçüde somutluk kazanacaktır. Latîfî'nin eleştiri ve değerlendirmelerinin Osmanlı şiir geleneği bağlamında üstlendiği fonksiyonu somutlaştırmaya çalışacağımız bu bölümde, tezkiredeki eleştirel tavrın nasıl bir poetik söyleme dönüştüğünü “Şair” ve “Şiir” başlıklı bölümler düzleminde belirgin kılmaya çalışacağız.

A. Geleneksel Düzlemde Şiir ve Şair Kavramlarının Tezkire Önsözünde Yeniden Tanımlanması

Latîfî'nin başta şairler olmak üzere döneminin şiir sanatına dair ileri sürdüğü birçok hükmünü tezkiresinin önsözünde yer alan düşünceleriyle temellendirmek mümkündür. İslâmî düşüncenin şaire ve sanat üretimine

yaklaşımını merkeze alan tezkire yazarı, iktibas, nakl ve intikal açısından birbiriyle benzerlik gösteren önsöz yazma geleneğinin müşterek yapısını büyük ölçüde gözetmiş, şiir ve şair kavramlarını bu geleneksel çizgi düzleminde tartışmaya açmıştır.

Filiz Kılıç ve Muhsin Macit, “Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri Tezkire Önsözleri” başlıklı makalelerinde, önsöz yazma geleneğinin müşterek özelliklerine temas ederek İslâm estetiğinin şekillendirdiği her alanda hiyerarşik yapının varlığına dikkat çekmiş ve bu düzlemde tezkire önsözlerini şu şekilde değerlendirmişlerdir:

Meselesine din nokta-i nazarından yaklaşan Müslüman sanatçı öncelikle yaptığı işi dinî bakımdan meşrulaştırmak gayreti içindedir. Hele yapılan iş dinî bakımdan çok hoş karşılanmamışsa sanatçının eserinin varlık nedenini izah etmesi daha zorunlu hale gelir. Bundan dolayı, Kur’an’ın şiire ve şaire yaklaşımını bilen tezkire müellifleri eserlerinin önsözlerinde İslâmî açıdan şiirin konumunun ne olduğunu tartışırlar. (29)

Kılıç ve Macit’in dikkat çektikleri bu husus, Latîfi’nin eklemlediği geleneğin yaygın düşünce yapısını yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Bu noktada, şiir ve şair kavramlarına dinî çerçevede değer yükleyen tezkire yazarının önsözde sergilediği tutumunu, “kendi tabii eğilimden daha çok, içinde bulunduğu şeriat dünyasının kesin ve itiraz dinlemez yönlendirmesi” (Tolasa, “Klâsik Edebiyatımızda Divan Önsözleri...” 239) düzleminde anlamlandırmak daha sağlıklı sonuçlar doğuracaktır. Bu noktada, önsözde yer alan söz konusu düşünce yapısının yansıdığı belirli tanım ve fikirlerin üzerinde durmak gerekmektedir.

Önsözde, ilk şiirin kim tarafından söylendiğine dair iki ayrı görüşe yer veren Latîfi, ilk şiir söyleyenin Hz. Âdem olduğunu belirterek şiir tarihinin

yaradılıştan bu yana var olduğuna işaret etmiştir. Böylelikle, ilk şairin Hz. Âdem olduğunu kabul eden bu görüş, şairliği peygamberlikten bir parça olarak görmekte ve şairliğe ilahi bir değer atfetmektedir. İlk şiirin söylenişine dair diğer görüş ise, vezinli sözlerin, Allah'ı manzum ve vezinli bir şekilde tespih eden yedinci felekteki bir melekten ortaya çıktığı görüşüdür. Ayrıca, Hz. Âdem dışında, Hz. Yusuf gibi bazı peygamberlerin de şiir söylemiş olduklarına belirten Latîfî, son olarak Hz. Muhammed'in etrafında bulunan şairlere değinerek şair ve şiirin dînen olumsuzlanan bir konumda olmadığını ortaya koymuştur. Şiirin ilham, şairin de sözün reisi (emirü'l-keîâm) şeklindeki tanımına yer veren tezkire yazarı, "Sözün ötesinde bir cevher olsaydı, söz yerine (gökten) o inerdi" (77) düşüncesine yer vererek İslâmî değer düzleminde sözün önemini, dolayısıyla şairlik ve şiir faaliyetinin değerini vurgulamıştır. Nitekim "Şairlerin kalpleri Allah'ın hazineleridir" (75) hükmünden hareketle şairleri diğer insanların mertebesinden üstün tutan bu görüş, şairlerin sanat üretimlerine de bu düşünce çerçevesinde değer yüklemiştir.

Şairi, "Şuârâ-yı nazm-ârâ sâni'-i kadîmün vassafları ve esrâr-ı Ahsen-i takvîmün meddâhları ve keşşâflarıdır" (Şairler, ezeli yaratıcının övücüleri, en güzel halk edicinin sırlarının medhedici ve keşfedicileridir) (82) şeklinde tanımlayan Latîfî, şiiri ise, "Semere-i velâyet ve 'alâmet-i keşf ü kerâmet" (velilik ürünü, keşif ve kerâmet belirtisi) (76) şeklinde Mevlânâ'dan aktardığı görüş çerçevesinde tanımlamıştır. Özetle, şiir ve şairlik faaliyetini, "nakşından nakkaşı ve eserinden mü'essiri müşâhede kılmak" düşüncesiyle tamamen dinî zemin üzerinde konumlandırılan tezkireci, bu ifadeleriyle şiire yüklediği işlevselliği de ortaya koymuştur. Şüphesiz bu işlev, önsözde de

vurgulandığı üzere, asıl övgünün binâyaya değil onu inşâ eden bâniye olduğunun idrâkiyle anlam ve değer kazanacaktır.

Şairliği peygamberlikten bir parça olarak yücelten ve şiire, gökten inen ilâhi söz düzleminde değer atfeden Latîfî ve temsil ettiği gelenek, Kur'ân'ı ve hadîslerin söylemini kat'i olarak şiirden ayırır. Sembolik bir anlatıma sahip olan ve vezinli sözler içeren Kur'ân'ın, yalnızca bu özellikleri bağlamında şiirle bir tutulamayacağı üzerinde duran Latîfî, bu konudaki tutumunu şu ifadeleriyle belirginleştirir: “Ne ân ki bundan garaz nazm-ı Kur'ân-ı ma'ciz-nizâma manzum demek murâd ola hâşâ sümme hâşâ [...]” (Öyle ki, amacımız kat'i olarak Kur'an'a manzum demek değildir.) (77). Bu noktada, şiir ve şairi İslâmî açıdan meşrûlaştırma amacı güden Latîfî, her ne kadar bu kavramları şairliğe yüklediği ilahî değer çerçevesinde tanımlamışsa da Kur'ân'ın söylemini insan ürünü olan şiirle asla bir tutmamaktadır.

Harun Tolasa, “Klâsik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dîbâce)leri; Lâmi'î Divanı Önsözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü” başlıklı makalesinde, Lâmi'î'nin dibâcesinden hareketle, Kur'ân ve hadislerin söyleminin şiirden ayrılması hususuna şöyle bir yorum getirmiştir: “Hadisleri şiirden ayıran en önemli nokta, şiirin yapısında var olduğuna inanılan “yalan” düşüncesi[dir] (*Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* 232). Şiir ve şair kavramlarını tanımlama, İslâmî görüş düzleminde tartışmaya açma noktasında tezkire yazarının önsözdeki söylemiyle benzerlikler sergileyen Lâmi'î Çelebi, dibâcesinde, “şiirin en güzeli en yalanıdır” ibâresini Kur'ân ve hadislerin söyleminin şiirle mukayesesi bağlamında tartışmıştır. Bu noktada, söz konusu bu müşterek ibârenin dîbâcedeki kullanımına dair Tolasa'nın yukarıda alıntıladığımız yorumu, tezkire yazarının da aynı yerden tartışmaya

açtığı bu konuya dair hükmünü belirgin kılmaktadır. Nitekim Latîfî,
“Ma’lûmdur ki şî’r ne denlû dil-pezīr ve nazm her ne denlû lâ-nazīr olsa *şiiirin en güzeli en yalanıdır* muktezâsınca pîrâye-i şâhid-i kizb ü zûr ve sermâye-i sūrûr u gurûrdur” (Şiir her ne kadar gönül okşayan ve nazım her ne kadar eşsiz olsa da *şiiirin en güzeli en yalanıdır* sözü gereğince şiirin yalan olduğu ve övünme aracı olduğu ortadadır.) (78) ifadeleriyle bu konudaki tutumunu açık bir şekilde ortaya koymuş; Allah ve peygamber kelâmının “yalan” içermesinin imkânsızlığı üzerinden Kur’ân’ın ve hadislerin söylemini yüceltilmiştir.

Kur’an’ın söyleminden ayrı tutulan, fakat metafizik unsurlarla iç içe tanımlanan şair ve şiir kavramlarını, geleneğin söylemi içinde yorumlayan Latîfî, ortaya koyduğu işi de İslâmî düzlemde meşrûlaştırma gayreti içindedir. İçinde bulunduğu geleneğin sâdik takipçisi olarak şiir ve şair kavramlarını İslâmî değer düzleminde meşrûlaştırmayı amaç edinen tezkire yazarı, şiir sanatının niteliği ve şairlik vasıflarına dair görüşlerinde de bu değerleri büyük ölçüde gözetmiştir.

Önsözün “Sebeb-i Te’lîf” başlıklı bölümüne kadar geleneksel çizgide ortak düşünceleri yeniden yorumlamaktan ileri gidemeyen Latîfî, bu bölümden itibâren kendi üslûbunu ve düşünce yapısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Din merkezli söylemini, İslâmiyet’in şaire ve şiire karşı tutumu çerçevesinde ortaya koyan Latîfî, şairin kimliği ve sanatsal faaliyetlerine dair yaptığı değerlendirme ve eleştirileriyle bu çerçevenin dışına çıkmıştır. Önsözde, genel bir şekilde şairlere dair ortaya koyduğu tasnifiyle kendi ölçüt sistemini yapılandıran ve bu ölçütleri döneminin sanat algısını merkeze alarak sistematize eden tezkireci, önsözü aşan ve tezkiresinin bütününe

yayılan bir değerlendirme sistemi ortaya koymuştur. Bu noktada, XVI. asırda olgunlaşma devresini tamamlamış ve estetik açıdan belli bir düzeyi yakalamış olan Osmanlı divan şiirine ehil bir bakış yönelten tezkire yazarı, söz konusu kavramlara dair geliştirdiği hükümleri doğrultusunda, döneminin sanat algısının poetik temellerini de büyük ölçüde yapılandırmıştır. Elbette bu ölçütler, yine çerçevesi çizilmiş ve estetik unsurları belirlenmiş ortak sanatsal değerler düzleminde anlam kazanacaktır. Döneminin şiir teorisyenliğini üstelenen Latîfî'nin asıl hüneri, şüphesiz, ortak malzemeyi sistematize edişindeki başarısı ve şiir ve şaire dair farklı düzlemlerdeki benzer tartışmaları bütünlüklü ve tutarlı bir yorumla eserinde yeniden tartışmaya açmasında aranmalıdır. Bu noktada, önsözdeki hükümlerin şair maddeleriyle geliştirildiği ve tezkirecinin perspektifinden yansıyan Osmanlı divan şiirinin poetik temellerini belirlemeye çalışmak ve tezkire yazarının değerlendirmeleri düzleminde döneminin edebî-estetik zevkine ışık tutmak yerinde olacaktır.

B. Tezkiredeki Poetik Söylemin Yapılandığı Eleştiri Düzlemleri

Tezkiresinde sergilediği eleştirel tutumla döneminin sanat ehlinin bu alandaki faaliyetlerinin niteliğini belirleyen ve bu faaliyetlerin hangi şartlarda daha yetkin kılabileceğini ortaya koyan tezkire yazarı, bu durumu iki düzlemde ortaya koymuştur: Şair ve şiir. Bu noktada, Latîfî'nin eleştirini yapılandığı bu ikili düzlem çerçevesinde tezkirede yer alan değerlendirme ve eleştirileri inceleyelim.

1. Şair

Ali Nihad Tarlan'ın, "His ve hayal âlemi, örnek bir edebiyatın hudutlarıyla çevrilmiş; san'ata intikal edebilecek mahiyette olan fikir cephesi İslâmiyetin kat'i ve sarsılmaz hükümleriyle çerçevelenmiş bir sanatkâr" ("Divan Edebiyatında Sanat Telâkkisi" 75) olarak tanımladığı Osmanlı divan şairi, Latîfî'nin sınırlarını çizdiği şair modelini özetler niteliktedir. Arap, Fars ve Osmanlı kültürünün ortak malzemesi ile İslâm dininin değerler sisteminin takipçiliğini yapan Osmanlı şairleri, sanatlarını bu müşterek söylemlerin kemikleştirdiği çerçeve içinde yapılandırmışlardır. Gelişimini büyük ölçüde tamamlamış, sanat ve estetik yapının oturması için önündeki İran modelinin imkânlarından istifade etmiş olan Osmanlı şairleri, XVI. yüzyılda ortaya koydukları sanatsal faaliyetlerle Osmanlı edebiyatını olgunluk dönemine sevk etmişlerdir. Osmanlı şiir sanatının ulaştığı bu olgunluk çizgisi, aynı dönemde tezkiresini kaleme alan Latîfî'nin dikkatini bu sanat üzerine düşünmeye yöneltmiş ve birçok yönüyle tezkire geleneğinin sınırlarını aşan özgün bir eser kaleme almasına imkân sağlamıştır. Böylelikle, döneminin sanat algısını merkeze alarak şiir ve şaire dair birtakım değerlendirmeler sunan tezkire yazarı, tezkiresine yansıyan düşünce sistemiyle döneminin şiir sanatı ve estetik unsurlarının manifestosu niteliğinde bir eser vücuda getirmiştir.

Dikkatini ilk olarak şaire yönelten Latîfî, şairi, şiir yeteneğine sahip olma ve yaratıcılık bağlamında "vehbî" ve "kesbî" olma vasfı üzerinden iki farklı düzlemde tanımlamıştır. Bu noktada, tezkirede sıkça vurgulanan ve birçok sanatsal üretimin değerlendirilmesinde yaygın olarak gözetilen söz konusu kavramları şair düzleminde incelemek uygun olacaktır.

a. “Vehbî” Şairler ve Sanat Üretimleri

Latîfî, tezkiresindeki değerlendirme ve eleştirilerinde, genellikle şairlerin sanat üretimlerinde sergiledikleri yaratıcılık ve sanatkârane mizaçlarını merkeze alır. Yetkin ve yaratıcı sanat üretimleri ortaya koymanın, yaratılışta var olan Tanrısal yetenek ölçüsünde mümkün olacağı görüşünü esas alan tezkireci, eserindeki eleştiri ve takdirlerini de bu düşünce üzerinden geliştirir. Bu husus, aynı zamanda, belâgat düzleminde açılan bir çok estetik değer ve şiir sanatına dair oluşturulan teorik tartışmaların da temel unsurunu oluşturmaktadır.

Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre* 16.

Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi adlı kitabında, tezkirelerde yer alan şairlere, yaratılış ve yetenekleri ölçüsünde bir değer atfedilmesi hususunda şu fikirleri ileri sürmüştür:

Şairlerin sanat güçleriyle yaratılışları arasındaki ilişkiler, yaratılışlarında sanat açısından var olan birtakım özellikler veya doğuştan birtakım sanatsal zevk ve yeteneklerine sahip olma hali, tezkirecilerin çok önem verdikleri [...] bir konudur. [...] Şairlerin bu durumlarının ortaya konuluşunda birkaç şekil tespit etmek mümkündür. Tezkireci ya şairin doğuştan şair olup olmadığı, yaratılışında sanat (daha doğrusu, şiir) güç ve yeteneğinin bulunup bulunmadığı, eğer varsa bunun azlığı, çokluğu, yüksekliği düşüklüğü vb. çeşitli dereceleri üzerinde durur; ya onun bir sanatkâr (daha doğrusu bir şair) olarak yaratılış ve mizacın genel niteliklerini tanıtip değerlendirir; ya da söz konusu mizaç ve yeteneklerin sanat olayı içerisinde somut faaliyet ve fonksiyonlarını vermeye çalışır. (189)

Tolasa'nın tezkire söylemlerinden hareketle ortaya koyduğu bu saptama, Latîfî'nin de eserinde yaygın olarak gözettiği değerlendirme ölçütlerini kapsar niteliktedir. Ancak, tezkiresinde yer verdiği şairleri etraflı bir

tasnife tâbi tutan tezkire yazarı, büyük ölçüde bu genel değerlendirme şablonunun sınırları dışına çıkmış; şairlerin durumlarını ortaya koymada daha yetkin bir söylem geliştirmiştir. Nitekim bu söylem, genelde tezkirenin bütününde, özelde ise önsözün muhtelif bölümlerinde kendisini açık bir şekilde göstermektedir.

Osmanlı şiir sanatının kabul görmüş estetik ve sanatsal değerlerinin sergilenmesi noktasında, tezkirede üzerinde durulan en önemli husus şairlik gücü ve şiir yazma yetisinin doğuştan gelen (vehbî) ve sonradan edinilen yetenek (kesbî) çerçevesinde değerlendirilişidir. Şairin misyonu ve ortaya koyduğu sanat üretimini genel anlamda İslâmî açıdan Tanrısal “ilham” çerçevesinde tanımlayan Latîfî, şair olma vasfını da yine söz konusu kabiliyet ve yaratılış özelliği üzerinden değerlendirmiştir. Nitekim tezkire yazarı, eserinin kendi biyografisini kaleme aldığı bölümünde, şairin niteliğini Tanrısal ilham bağlamında şu şekilde tasnif eder: “Hukemâ kavlince şu’arâ iki kısma münkasımdır. Bir kısmı vehbîdür ve bir kısmı kesbîdür” (Bilgili kimseler katında şairler iki kısımdır: Biri vehbî olanlar, diğeri ise kesbî olanlardır) (485). Şairliği Allah vergisi ve sonradan kazanılmış yetenek olarak sınıflandıran Latîfî, bu tasnifin açıklamasını şiir üzerinden genişletmiş ve şiiri de “şî’r-i vehbî” ve “şî’r-i kesbî” olmak suretiyle bir tasnife tâbi tutmuştur.

Latîfî, vehbî şairlerin “ilhâmı tab’-ı Feyyâzdan gel[en]” şiirlerini, “şol mahbûba benzer ki anda cezbe ve ân ola (Câzibeli bir güzele benzer) (485)” şeklinde tanımlanmıştır. Tezkirede, vehbîlik vasfının en önemli timsali şeyh şairlerdir. Tezkireci, “Ani bunların kelimât-ı ilhâm-simâtı ser-cümle Cenâb-ı Feyyâzdan vârid ü mütevâriddür”(Yani, bunların ilhamlı sözlerinin tamamı Tanrısal ilhamdan gelmektedir.) (119) şeklinde tanımladığı şeyh şairleri,

ilhamlarını doğrudan Tanrıdan almaları, şiiirlerinde şöhret kazanma ve fayda sağlama amacı gütmedikleri noktasında yüceltmiş ve şairliğin en üst derecesinde konumlandırmıştır. (Tezimizin, “Şiir” başlığı altında tartışmaya açtığımız “Nazmın Sırrı: Mecaz ve Hakikat” bahsinde, şeyh şairler ve sanat üretimleri üzerine daha ayrıntılı bir şekilde durulmuştur. bkz. 112)

Tezkirede, vehbî şairler hakkındaki değerlendirmeler, “kabiliyet, selîka, tab” kelimeleriyle ortaya konulmakla birlikte, sanat üretimleri düzleminde sergilenen şairlik faaliyeti, “tarz-ı hâs, ma'nâ-yı hâssa sahip olmak, hayâl-i hâssa kâdir olmak, tab'ında selâkat bulunması, icâd-ı ma'ânide mûcid ü mübdi', muhteri' olmak” şeklindeki ifadelerle olumlanmaktadır. Özellikle, “tab” mefhumunun üzerine geliştirilen bu hükümler, “tab' ve tabî'at” kavramlarının Osmanlı şiiir geleneğindeki önemine de işaret etmektedir.

Muhammed Nur Doğan, *Fuzûlî'nin Poetikası* adlı kitabında, “tab” ve “tabî'at” kavramlarını, “Şairlerin sanata, edebiyata, şiiire, şaire, söze, manaya vb. bakış açılarını, yaklaşım tarzlarını, bir anlamda sanat felsefelerini izah eden anahtar mefhumla[r]” (45) şeklinde tanımlamıştır. Ayrıca Doğan, şairlerin söz söyleme kabiliyeti ve sanatkârlık sergileme bağlamında tabiat ve mizaçlarına çok önem verdiklerine dikkat çekerek şairlerin bu kavramları kendi içlerinde şiiiri meydana getiren ikinci bir kimlik olarak gördüklerini de belirtir. Doğan'ın bu yorumu, sanatsal faaliyet sergilemede şairâne mizacın önemini merkeze alan Latîfî'nin bu kavramlara yüklediği değeri de açıklar niteliktedir. Bu kavramlar aynı zamanda, döneminin sanat algısını şair kimliği üzerinden yapılandıran tezkire yazarının değerlendirme ve eleştirilerinin de kilit noktasını oluşturmaktadır. Nitekim şairlerin sanatsal yetisini ortaya

koymada söz konusu kavramları yaygın olarak kullanan Latîfî, ideal şair portresini de büyük ölçüde bu kavramlar üzerinden sunmuştur.

Tezkirede, doğuştan gelen yetenekleri bağlamında yaratıcı, özgün ve bâkir düşüncelere sahip olan ve tezkire yazarı tarafından takdir gören şairler şunlardır: Emrî Çelebi, Enverî-i Midâdî, Âhî, Habîbî, Zâtî, Cafer Çelebi, Re'yî, Nihânî, Şemsî-i Kadî, Sun'î-i Kâtip, Tali'î, Kara Fazlî, Fuzûlî-i Bağdâdî, Nizâmî, Kâdirî, Mesîhî, Necâti, Niyâzi-i Karamânî, Hilâlî-i Burûsevî, Yahyâ Beg, Hamdî Çelebi, Hafî-i Edirnevî, Zeynep Hatun, Fevrî Efendi. “Hayal-i hâssa kâdir, selâkât-i şî'riyye ve tab'at-ı nazmiyyesi hûb” (kendine özgü hayallere sahip, şiir yazma becerisi ve şairlik mizacı iyi) olan söz konusu şairler, “tarz-ı hâs ve üslûb-ı mahsûs”a (özgün tarza ve kendine has bir üslûba) sahip olmakla “mûcid ü mâhir” (yaratıcı ve hüner sahibi) olarak tanımlanmış ve şiir sanatındaki başarıları da doğrudan “zâde-i tab' ve hâssa-i karîha” (kendilerine özgü yaradılışları) ile ilişkilendirilmiştir.

Tanrısal yeteneğe sahip, sanatkârane mizaçlı şairi değerlendirme ölçütleri içinde en üst konumda idealleştiren tezkire yazarı, bu tutumunu özellikle ümmî şairlere dair yorumlarında sergilemektedir. Bu noktada, ümmî şairler hakkındaki birtakım değerlendirmelere temas etmek uygun olacaktır. Tezkirede, Re'yî hakkında yapılan aşağıdaki değerlendirmeler Tanrısal yeteneğe sahip (vehbî) şairin nasıl tanımlandığını ortaya koyar niteliktedir:

Ümmî [vü] 'âmî kimesnedür. Fazl u kemâlden bîgâne ve şürîde-hâl ü dîvâne-reng iken şîrîn ü rengîn ebyâtı ve nefis ü nâzûk makâlâtı vardur. *O Allah'ın bir lütfudur ki dilediğine verir* vâki olan *verir* ebyât-ı muhayyele 'allâmelerden ve mollalardan sâdır ü zâhir olmaz ve kâmiller bu mertebeyi 'ilm ü 'irfân ile bulmaz.

(269)

(Tahsil görmemiştir. İlim ve irfandan habersiz, henüz gençken güzel ve renkli beyitlere ve ince sözlere sahipti. *O Allah'ın bir lütfudur ki istediğine verir*

hükmünce, hayalli şairler âlim ve mollalar tarafından üretilemez ve olgun kimseler bu mertebeye ilim ve irfan elde etmekle ulaşamaz.)

Doğuştan gelen yeteneğin sanat üretimindeki önemine açık bir şekilde işaret eden bu ifadeler, şairlik yeteneğinin doğrudan Allahın bir lufu olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Şiir sanatında sergilenen bu yetenek, ilim ve irfan sahibi olmanın ötesinde, âlimler ve kâmillerin mertebesinin üstünde konumlandırılmıştır. Bu hususu, tezkirecinin Enverî-i Midâdî ve Hafî-i Edirnevî hakkındaki şu değerlendirmeleriyle daha belirgin kılmak mümkündür:

Fezâyil-i müktesebeden bî-behre [vü] ümmî ve ‘âmîlikle ‘avâm içre pür-şöhre iken şâ’ir-i bi’t-tâb’ idi. Şol mertebede ümmî ve ‘âmî idi ki elifi togruluğundan kâfı egriliginden bilürdi. [...] Ammâ selâkât-ı şî’riyyesi ve tabî’at-ı nazmiyyesi gâyetde hûb olmagın cedîd hayâller ve bîkr ma’nâlar bulurdu. (Enverî-i Midâdî 181)

(Elde edilmiş faziletlerden nasibini almamıştı. Eğitimsizliğiyle halk içinde şöhret bulmuşken yaratıcı şair olma vasfına sahipti. Öyle eğitimsizdi ki, elifi doğru olmasından, kâfı ise eğriliğinden tanırdı. Ama şiir söyleme yeteneği oldukça iyi olduğundan yeni hayaller ve hiç söylenmemiş manalar bulurdu.)

Ümmîlik ve ‘âmîlikle beyne’l-‘avâm pür-şöhre iken fesâhat ve belâgat ile pür-şöhre idi. Bu keyfiyyet ile eblâgu’l-enâm ve belîgu’l-keâm anılır[dı]. Zâtında kabiliyet ve tab’ında selâkât olmagın cemî’-i elfâz u ‘ibârâtı begâyet fasîh ü sahîh idi. (Hafî-i Edirnevî 249)

(Eğitim almamış olmasıyla halk içinde tanınmış iken, yerinde, açık ve anlaşılır söz söylemekle şöhret bulmuştu. Bu özelliğiyle halkın en beliği ve sözün en güzel söyleyeni olarak anılırdı. Yaratılışında yetenek olduğundan kelime ve tabirlerinin tamamı oldukça açık ve sağlamdı.)

Görüldüğü üzere, Latîfî, şiir ilminden yoksun olan ve halk arasında ümmîlikle şöhret bulmuş söz konusu şairleri şiirlerinde sergiledikleri hüner, yaratıcılık, belâgât ve fesâhat ölçütlerine uygunluk bağlamında değerli görmekte ve bu niteliklerini yine bahşedilmiş Tanrısal yetenekle ilişkilendirmektedir.

Tezkirede, yaratıcılığıyla özgünlüğünü ortaya koymuş olan en önemli ümmî şair şüphesiz ki Zâtî'dir. Latîfi, öncelikle ümmî olması vasfıyla Osmanlı şiir sanatı bağlamında idealize ettiği şairi şu sözlerle tanıtır:

Sebeb-i tül-i 'ömrle kuvvet-i zihni u zekâyile çok ma'ânî-i
garîbeye mâlik olmuş ve kemâl-i himmetin şî're sarf itmekle bî-
hadd sanâyi-i 'acîbe bulmuşdur. (263) Hâlet-i hâssa kesbî ve
'ârizî değül belki zâtîdür (264)

(Yaşamı boyunca zekâsının gücü ile çok sayıda manaya sahip olmuş ve gayretini şiir söylemeye harcayarak şiirlerinde sınırsız sayıda değişik sanat kullanmıştır. Bu yaratıcılığı sonradan edinilmiş değil, bizzat doğuştan gelmektedir.)

Burada Zâtî'nin "vehbî" olma niteliğini merkeze alan tezkire yazarı, şairin farklı birçok mana ve sanat ihtivâ eden şiirini, "kesbî ve 'ârizî değül belki zâtîdür" ifadeleriyle tanımlamakta ve böylelikle yaratıcılığı kesbî olanın, yani, sonradan elde edilen yeteneğin üstünde tuttuğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

Bu tartışmalar çerçevesinde, Latîfi'nin önsözde ortaya koyduğu şair tasnifinin ilk maddesini, "vehbî" olma vasfı çerçevesinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Latîfi'nin, "[Kısm-ı evvel] şol şâ'ir-i mâhir-i mübdi'dür ki üstâd-ı muhteri' gibi hâssa-i karîhasından garra güşeler ve zîbâ tasarruflar ider ki biri güşe-i güşe tokunmamış ve cerâyid-i selefe yazılmamış ve okunmamış. Bu makûle [...] gayetde nâdir ü kemyâbdur" (101) şeklinde tanımladığı ideal şair modeli, kendi biyografisinde kapsayıcı bir tasnife tâbi tuttuğu vehbî şairlerin vasıfları bağlamında anlam kazanmaktadır. Yukarıda, birtakım alıntılarla ortaya koymaya çalıştığımız tezkire yazarının yaratıcılık ve doğuştan gelen yetenek hakkındaki hükümleri, önsözdeki şair tasnifinin bu ilk hükmünü açılar niteliktedir. Bu durum, tezkire yazarının önsözde genel çerçevede tanımladığı şair modelini, tezkiredeki farklı tartışma düzlemleriyle

geliştirdiğini de göstermektedir. Nitekim tezkirede farklı düzlemlerle tartışmaya açılan birçok hususun benzer bir şekilde birbirine eklemlendiği, birbirinin tamamlayıcısı olduğunu söylemek mümkündür.

Şairlik mizacına sahip olma ve yaratıcılık sergileyebilmeyi, doğuştan gelen yetenek bağlamında tanımlayan Latîfî, bu tanımı, sonradan edinilmiş her tür becerinin karşısında konumlandırmıştır. Tezkirede, şiir sanatı dışında kalan çeşitli ilim alanları da doğuştan gelen yeteneğin önemi ve şairlik yetisinin değerlendirilişi için bir tartışma zemini olarak algılanmış; bu ilimler sonradan elde edilmiş olmakla doğal yetenekten daha değersiz görülmüşlerdir. Bu duruma en uygun örnek, Latîfî'nin Sürûrî hakkındaki yorumlarıdır. Tezkirecinin, *Bahrü'l-Ma'ârif* adlı eserinde şiir sanatları, vezin ve kafiye hususunda verdiği bilgilerle ve Arapça birçok esere şerh yazmasıyla değerli gördüğü Surûrî, “tefsir, hadis, fıkıh, mantık, ilm-i nücûm, tıp ve edebiyat” (Güleç, “Gelibolulu Musluhiddin Sürûrî...” 7) gibi çeşitli alanlarda eserler vermiştir. Bunun yanı sıra, bir dîvâna da sahip olan yazar, şair kimliğiyle çok değer görmemiştir. Latîfî, “fenn-i şiirde ol kadar ihtimâm u iltifât ve sarf-ı eyyâm u evkât etmemişdür” (Şiir alanına o kadar özen göstermemiş ve şiire çok fazla zaman ayırmamıştır.) (302) şeklinde değerlendirdiği şairi, “mütefennin” (yani, birçok ilimde faaliyet gösterme) olma vasfıyla şiir alanında yetkin görmemektedir. Aşağıdaki ifadeler, tezkirecinin bu hükmünü nasıl temellendirdiğini göstermektedir:

Yek-fen bir dahî mütefennin bir dahîdür. 'Ulemāya bu ma'lūmdur ki yek-fen gālibdür zü-fünūna. [...] Zīrā 'ulūm-ı müktesebeden bî-behre 'āmī şā'irlerinden sihr ü i'cāza karīb garīb şī'rler sādur u zāhir olmuşdur ki e'ālî-i 'ulemā bir beytinden 'ācizdür. Hāricde misāli Zātî ve Necātî gibi 'ulūm-ı mütedāvileden behreleri ve fūnūn-ı fezāyil ile şöhreleri yokdur.

Ammā fenn-i ŧi’rde serāmedler ve ferīdlerdür. Pes fenn-i ŧi’rde ulūiyyet ve mevleviyyet ile degül idügi zāhir oldu. Muŧārun ileyhün dahi fenn-i ŧi’r-i müstakilden fenni degül idügi ma’lūmdur. (302)

(Bir alanda uzmanlaşmak başka, birçok ilme birden sahip olmak başkadır. Âlimlerce bu biline gelir ki, bir alanda yetkin olmak birden fazla alanda etkinlik göstermekten daha üstündür. Bu sebeptendir ki, kazanılmış ilimlerden nasibini almamış eğitimsiz şairlerinden mucizeye yakın şiirler ortaya çıkmıştır. Öyle ki, âlimler, bu tarz şiirlerin bir beyitini söylemekten âcizdirler. Mesela Zâtî ve Necâti gibi. Onların sonradan elde edilmiş ilimler alanında şöhretleri yoktur. Ama şiir alanında öncüdürler. Böylelikle, [Surûrî], şiir alanında Tanrısal ilhamla değil de kazanılmış yetenekle faaliyet göstermiştir. Onun şiir ilminde uzmanlaşmadığı, [başka ilimlerle meşgul olduğu] bilinmektedir.)

Surûrî’nin başka alanlarda sergilediği başarısını şiir sanatında uzmanlaşmaktan (yek-fen) ayrı tutan Latîfî, ilim düzleminde “vehbî” ve “kesbî”lik hususunu yeniden tartışmaya açmıştır. Surûrî, her ne kadar, şiir sanatları, kafiye ve aruz alanında yetkinleşmiş olsa da, Tanrısal yetenekten yoksun olma, yaratıcılık sergileyememe ve şiirle meşguliyet göstermeme noktasında tezkirecinin nezdinde değersiz görülmüştür.

Burada, “yek-fen ve mütefennin “ kavramları üzerinde durmak yerinde olacaktır. Latîfî, şiir alanı dışında birçok ilme vâkıf olmak (mütefennin) yerine bir alanda uzmanlaşmanın (yek-fenn) -ki bu, tezkire bağlamında şiir alanı olarak alınmaktadır- önemi üzerinde durur. Şiir sanatında hüner göstermenin ilim elde etmekten daha zor olduğuna ve herkesin bu alana giremeyeceğine dikkat çeken Latîfî, bu hükmünü, vehbî şairlerin ilham alarak şiir yazmasıyla kuvvetlendirir. Surûrî’nin “mütefennin”liği üzerinden şiiri diğer ilimlerin karşısında konumlandırın tezkireci, “yek-fenn” kavramıyla şiirin ilim olma vasfına da dikkat çekmiştir. “Yek-fenn” kavramını, şiir alanının bütün hususiyetlerine vâkıf olma ve bu alanda yetkinleşme şeklinde tanımlamak mümkündür. Şairlik faaliyeti sergilemede doğuştan gelen yeteneği birçok ilme sahip olmanın üstünde gören Latîfî, aynı zamanda, bu kavramla şiir sanatının

da birtakım teorik yapılanmalar içerdiğine dikkat çekmektedir. Ali Nihad Tarlan'ın, "Bir hadise yığınının birleşik cihetlerini kaidelere bağlamak için onu bir ilim mevzuu olarak tanımak gerekir" (*Edebiyat Meseleleri* 191) şeklindeki ifadeleri, şiir sanatının hususiyetleri üzerinden şekillenecek kaidelerin, ancak, bu sanatı bir ilim olarak görmekle mümkün olacağı düşüncesine temel oluşturmaktadır. Nitekim şiir sanatını bir ilim olarak gören kimse, bu kabulünü birtakım kaidelere bağlayacak ve bu alanın müşterek hususiyetlerini belirli bir çerçeve içinde konumlandırma gayreti üstlenecektir. İşte, bu durum, eleştiri faaliyetini sergileyen kişinin değerlendirmelerinde takip edeceği çizgiyi temsil ederken, diğer yandan, bu alanda hünerini gösterecek şairin de faaliyet alanının belirleyicisi olacaktır. Böylelikle şiir, yalnızca doğuştan gelen yetenek çerçevesinde değil birtakım teorik kurallar düzleminde yapılanmaya başlayacak ve şaire, bu kurallar bütününe idrâk ettiği ölçüde bir değer atfedecektir. Nitekim Latîfî'nin, ilim olma vasfını yüklediği ve bu çerçevede şiir sanatı için gözettiği birçok kaide, tezkiredeki değerlendirme ve eleştirilerin üzerinde yükselen poetik söylem ile şairlik hususiyetlerinin de esasını teşkil etmektedir. (Tezin "Şiir" başlıklı bölümünde, şiir sanatına dair söz konusu kaideler daha etraflı bir şekilde tartışılmıştır. bkz. 76)

Yukarıda da dikkat çektiğimiz üzere, her ne kadar doğuştan gelen yetenek ideal şairlik için birincil ölçüt olsa dahi, tezkire yazarı şairin yetkinliği ve hünerini yalnızca bu ölçütle sınırlandırmamış; bilakis, yaratıcılık ve teorik bilgi arasında bir denge kurmayı esas almıştır. Harun Tolasa, Latîfî'nin Muammâyî-i Selânîkî'ye dair, "Fenn-i mu'ammânun dahî 'ilmîsinde mâhirdür ammâ 'amelinde tasarruf u îcâdı gâyetde nâdirdür" (Muamma tarzında da yetkindir ama yaratılışında şairlik yeteneği oldukça azdır.) (501) şeklindeki

değerlendirmesinden hareketle, tezkirede, “yaratıcılıkta, teori ve pratiğin ayrıldığını, yaratıcılığın ayrı bir faaliyet olarak düşünüldüğünü, teorik bilgide ileriliğin yaratıcılık için yeterli, hatta şart olmadığı[ını]” (213) söyler.

Tezkiredeki değerlendirme ve eleştirileri bütünlüklü olarak incelediğimizde, Tolasa'nın bu fikrinin Latîfî'nin değerlendirme ölçütleri bağlamında genellenebilirliğinin pek mümkün olmadığı görülmektedir. Elbette, ilim yönünden zayıf şairlerin doğuştan gelen şiir söyleme yetenekleriyle takdire değer görüldüğünü, tezkire yazarının ümmî şaire dair hükümlerinde görebilmekteyiz. Fakat bu takdir, şiir ilminden -ki bu, tezkire düzleminde en yüzeysel şekilde vezin ve kafiye bilgisi olarak alınmaktadır- tamamen yoksun olmayı içermez. Bu husus için, tezkirede, Tâlibî hakkında ileri sürülen şu fikirlere değinmek yerinde olacaktır:

Ümmî ve ‘âmî kimesnedür. Ammâ tabî’at-ı şî’riyyesi ve selâkat-ı nazmiyyesi gâyetde hûb ve elfâz u edâsı sahîh u mergûbdur. Lâkin kelime ve i’râbdan ve evzân u buhûrdan vukûf u şu’ûri olmadığı bâisden eş’ârınun sahîh mahallerine müte’âriz olup mu’âraza itseler ‘adem-i ma’rifetinden sâ’ilün su’âline cevâb virüp mu’terizün i’tirâzın def idemezdi ve elfâz u ma’nâ yerinde ve hakk-ı edâ mahallinde iken hasr olup cevâb viremezdi. (374)

(Eğitim görmemiştir. Ama şiir söyleme yeteneği oldukça iyi, söyleyişi ve üslûbu oldukça sağlamdır. Fakat i’râb⁴, vezin, kafiyeden haberdar olmağı sebepten ötürü şiirlerinin doğru olan yerlerini eleştirseler dahi, eleştiriye yönelten kimselere hakkıyla cevap veremezdi.)

Bu değerlendirmelerin ardından, “İlimsiz şair, çıplak beline kemer takan kişiye benzer” (376) sözüyle bu konudaki tutumunu vurgulayan tezkire yazarı, ümmî ve yaratıcı gücü olan şairi, şiir ilminden yoksun olma, şiirine yöneltilecek haksız eleştirileri anlayıp cevap verememe noktasında eleştirmiştir. Bu

⁴ Arapça kelimelerin sonlarındaki harf veya hareketlerin değişmesi ve bu değişikliği öğretme bilgisi. (Devellioğlu Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat 444)

durumda, şiir söyleme yeteneğine sahip, sözü ve üslûbu güzel olan şair, tüm bu özelliklerini şiir alanındaki teorik bilgisiyle desteklediği ölçüde tezkire yazarının nezdinde takdire değer görülecek ve ideal modele yakın olacaktır.

Tezkirede, doğuştan gelen yetenek ile teorik bilgi arasındaki dengenin nasıl gözetildiğine dair en önemli bilgi Filibeli Fânî'nin şiir öğretisinde karşımıza çıkmaktadır:

Şol şâir ki bî-'ilm ü 'irfân ola bî-'ilm ü 'irfân şî'r diyenler şol türki çağırır şüstâyiler gibidür. [...] 'İlm-i 'arüz bilmek lâzımdur tâ ki şî'rün mevzûnın ve nâ-mevzûnın bile. [...] Şî're heves eden kimesne evvelâ şî'r-şinâs ola ve şî'rün sanâyi' ü bedâyi'in bile. Dimişlerdür ki evvel suhandânlık sonra suhanverânlık. [...] Lâbüd şî'r-şinâslık şâ'irliğe pâyeye tetebbu'-ı mâde ve mevâdd şâ'ire bidâ'at u sermâyedür. [...] İttifâk-ı suhanverân oldur ki degme bir şâ'irden şî'r-şinâs evlâ ve efdâldür. Ve şâ'ir-i sâdegüy-ı bî-mezedden suhan fehm ü hoş-tab' olanlar ahsen ü ecmeldür. (418) (beyit: *her ne kadar şiir söylemek inci delmek gibiyse de [şiirin niteliğini] "anlamak" söylemekten iyidir.*)

(İlim ve irfandan yoksun olan ve şiir üreten şairler türkü söyleyen çamaşırcılar gibidir. Şiirin vezinli mi vezinsiz mi olduğunu anlamak için aruz ilmini bilmek gerekir. Şiire heveslenen kişi, öncelikle, şiirden anlayacak ve şiir sanatlarından haberdar olacak. Önce sözden anlamak, sonra söz üretmek gerektiği söylenmiştir. Şiirden anlamak, şairliğin bir ölçütü ve [şiir sanatı] kaidelerinin araştırılıp öğrenilmesine sermayedir. Söz ehlinin birlik gösterdikleri husus şudur ki, sıradan bir şairden ise şiir ilmini bilen ve şiirin hususiyetlerine sahip olan kimse daha üstündür. Renksiz ve sade şiir söyleyen şairden de şiir ilminden haberdar olanlar daha üstündür.)

İlimsiz şiirin şiirden sayılamayacağı görüşünün ortaya konulduğu bu ifadelerde, şairlik vasfını kazanacak kişinin söz konusu ilimlerden haberdar olması gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, şairin evvelâ "şî'r-şinâs" (şiiri tanıma, anlama) olma vasfına dikkat çeken Fânî'nin bu nasihatini tezkire yazarının ölçütlerine eklemek mümkündür. Latîfî'nin büyük ölçüde gözettiği bu ölçütler, değerlendirme ve eleştirilerinde yaratıcılık ve teorik bilginin bütünlüğünü gözettiğini de ortaya koymaktadır. Bu noktada, her iki

durumun da bağımsız olarak ele alınamayacağı; dahası, tezkirecinin şair için ortaya koyduğu ölçütler düzleminde ayrıştırılamayacağını söylemek mümkündür. Netice itibariyle, buraya kadar ortaya koyduğumuz değerlendirmeler, şiir ilmini bilme ve şiirden anlamının, yani teorik bilginin en az doğuştan gelen yetenek değerinde önem taşıdığını ortaya koymakla birlikte, şairlik vasfı kazanma bağlamında, “teorik bilgide ileriliğin yaratıcılık için yeterli, hatta şart olmadığı”na dair ileri sürülen yargıları da çürütmektedir.

Buraya kadar, Latîfî'nin vehbî şairler hakkındaki belirli hükümlerine temas ederek şairlik için tezkirede gözetilen en önemli ölçütün, şaire Tanrı tarafından bağışlanan yeteneğin şiir ilminin kurallarıyla desteklenmesi ve bu yeteneğin kendine özgü bir sanata dönüştürülmesi olduğunu görmüş olduk. Netice itibariyle, Latîfî'nin önsözdeki şair tasnifinin ilk maddesine eklediğimiz tüm tartışmalar, döneminin sanat algısı düzleminde şairden nasıl bir sanatsal faaliyet sergilemesi beklentisini genel çerçevede ortaya koymaktadır. Yaratıcılığı ve bunun en önemli sağlayıcısının Tanrısal yetenek olduğunu merkeze alan Latîfî, beklentisini, sanat unsurlarını amacına uygun bir şekilde kullanma ve özgün bir sanat üretimine sahip olma noktasında geliştirmiştir. Şüphesiz bu beklenti, şiir ilminin gerekleri ölçüsünde şairin önüne bu yeteneğiyle birleştireceği birçok kural koyacaktır.

b. “Kesbî” Şairler ve Sanat Üretimleri

Latîfî, doğuştan gelen sanat yeteneğine sahip olmayan şairi, “kesbî” (sonradan elde edilmiş yetenek) kavramı üzerinden şu ifadelerle tanımlar: “Tetebbu’-ı devāvin ve kesb-i isti’dād itmek ile fenn-i nazma vākıf olabilecek

bu kısım şairler bu fende üstât olanların hâletlerine (sahib-i tarz ve hâssa, sözlerindeki reng ü rûha, Cenâb-ı Feyyâzdan feth ü fütûhına) sahip olamazlar” (486). Dahası, onlar, “üstât” olarak değerlendirilen vehbî şairlerin yetenekleri ve sanatkârane mizaçlarından yoksun olmakla birlikte araştırıp öğrenmeden (tetebbu’) ve taklit etmeden şiir üretemezler. Tezkireci, bu düşüncesi etrafında bu tarz şairlerin, tetebbu’ ve taklîd ile ürettikleri şiirlerini, “bir sâde-rûdur ki cezbe ve ânı yok” (cazibesi olmayan sade bir yüz gibidir.) (485) şeklinde tanımlamıştır. Bunun yanı sıra, Latîfî, “Zâde-i karîha kişün zâde-i cân u dilidür ne ferzend-i âb u gildür. Fe-keyfe ki şi’rde hüner ve hüner-i mu’teber oldur” (Kişinin yaratıcılığı onun canı ve gönlünün çocuğu gibidir. Öyle ki, şiirde saygı gören hüner de budur.) (486) sözleriyle şiirde hünerin ancak yaradılıştaki yetenek ölçüsünde sergilenebileceği üzerinde durmuştur.

Latîfî, sanatsal üretimleri bağlamında “kesbî” (sonradan elde edilmiş yetenek) olma niteliğini yüklediği şairleri, genellikle, vehbî (doğuştan gelen yetenek) olanların derecesinden düşük bir düzeyde konumlandırmıştır. Bu şairler, araştırıp öğrenmeden (tetebbu’) ve taklit etmeden şiir üretemeyen kimseler olma vasfıyla vehbî şairlerin yetenek ve sanatkârane mizaçlarından da yoksundurlar.

Burada, tetebbu’ kelimesi üzerinde durmak gerekmektedir. “Bir şeyi etraflıca tetkik etme, mâhiyetini anlamaya çalışma, etraflıca inceleme, bir şey hakkında geniş bilgi edinme” (Devellioğlu 1098) ve “incelemek, düzenli bir şekilde çalışmak, araştırmak” (Redhouse 492) anlamlarını taşıyan tetebbu’ kelimesi, tezkirede, en genel anlamıyla, şairin şiir ilmine vâkıf olabilmesi için kendinden önce yazılmış şiirleri incelemesi ve bu tetkikle şiir sanatının

inceliklerini kavraması anlamında kullanılmaktadır. Ömer Faruk Akün, *İslam Ansiklopedisi* için kaleme aldığı “Divan Edebiyatı” maddesinde, Osmanlı divan şiirinde edebî formasyonun kazanılması ve şairlik faaliyeti gösterebilmek için, “üstatların elinden çıkmış örnekleri okuyup ezberlemek, onların yardımı ile nazım sanatının istediği bilgi ve ölçütleri kazanmak ve önceki şairlerin eserlerini her hususta örnek almak gerektiği” (413) üzerinde durmuştur. Bu faaliyetler sayesinde şairliğe heveslenenlerin ilhamlarının “gürleşeceği” ve yaratma gücüne erişebileceklerini belirten Akün, bu faaliyetlerin klâsik belâgat ve edebiyat nazariyatı kitaplarında işlene geldiğine temas etmiştir.

Bu faaliyetin şaire sağlayacağı fayda, yalnızca, önündeki örnek model çizgisinde faaliyet gösteren Osmanlı edebiyatı için değil, şiir geleneğinin temellerinin yapılandığı İran edebiyatında da şairin yetişmesi açısından oldukça önemlidir. Bu durumu örneklemesi açısından, İran edebiyatının ilk tezkiresi olarak bilinen *Çehar Makale*'de yer alan şu ifadelere değinmek uygun olacaktır. Nizâmî-i 'Arûzî (öl.1157) tezkiresinde şair olabilmenin koşullarını şu şekilde izah eder:

Şair, çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında kendisinden öncekilerin şiirlerinden yirmi bin beyit ezberlemedikçe ve yakın dönem eserlerinden on bin kelime gözünün önüne getirmedikçe, üstat şairlerin divanlarını okumadıkça ve ezberlemedikçe; onların mazmunlarının ve sözlerinin inceliklerine ne derece nüfuz ettiklerini anlayıp kendi tabiatında şiirin yollarını ve türlerini şekillendirmedikçe; sözlerinin gelişmeye yüz göstermesi ve tabiatının yücelmeye meyletmesi için kendi akıl sayfasında şiirin ayıp ve hünerini nakşetmedikçe şairlik mertebesine derecesine ulaşamaz. (Aktaran Çetindağ, “Çehâr Makale” 149)

Akün'ün, "edebî formasyonun kazanılması" ile 'Arûzî'nin "şairlik derecesine ulaşma" konusunda ortaya koyduğu bu hususlar, tetebbu' kavramına yaratıcılık sergileme noktasında olumlu değer atfeden Latîfî'nin düşüncesiyle örtüşmektedir. Tezkire yazarı tarafından özellikle kesbî şairlere dair değerlendirme ve eleştirilerde sanat gücünü belirlemek için kullanılan tetebbu' kavramı, şüphesiz, Osmanlı şiir geleneğinde şairin yetişmesi için oldukça önemli bir faaliyet olarak görülmektedir. Fakat Latîfî, üstâtlık mertebesine ulaşmamış ve şairâne yaratılıştan yoksun kesbî şairleri tanımlarken bu terime olumsuz bir anlam yüklemiştir. (Yukarıda alıntıladığımız kesbî şair tanımı da bunu somutlaştırmaktadır.) Bu olumsuz tutum, bazı vehbî şairlerin sanat üretimlerinin değerlendirmesinde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Şemsî-i Kadı için, "Fenn-i şî'rde mûcid ü mâhir ve hayâl-i hassa kâdir idi ve didügi eş'arı çendân tekellüf ü tefekkürle dimezlerdi ve şî'r demekde defter ü dîvân tetebbu' itmezdi. Her ne ki sâdir olsa zâde-i karîhası idi" (Şiir ilminde yaratıcı ve orijinal hayallere sahipti. Söylediği şiirleri aşırı sanatlı bir şekilde söylemez ve şiir üretiminde divanları araştırma ihtiyacı duymazdı.) (329) şeklinde değerlendirme yapan Latîfî, yaratılışında şairlik istidâdı bulunan ve tamamen kendi Tanrısal yeteneğiyle şiir yazan şairin, tetebbu' ile şiir söylemeye ihtiyacı olmadığına değinir.

Doğuştan gelen yeteneğe sahip şairlerin divan tetkikine gerek duymadan sanatsal faaliyetlerde yaratıcılık sergileyebildiklerine dikkat çeken tezkireci, bu hükümleri bağlamında tetebbu'ya olumsuz bir anlam yüklemekte ve böylelikle vehbî şairleri sanat yetileri bağlamında bir kez daha yüceltmektedir. Bu noktada, tetebbu', kesbî şairlerin şiir alanına girebilmeleri bağlamında tanımlanan bir faaliyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün

bunlarla birlikte, eğer kesbî şair, bu faaliyetten sanatının gelişmesine bir yarar sağlayabilmişse, tettebbu' olumlanan bir faaliyet olarak görülmüştür. (Bu noktada, tettebbu' kavramı, Akün'ün ortaya koyduğu hususiyetlerle örtüşen bir nitelik gösterir.) Bu durumu, tezkiredeki değerlendirmelerle desteklemek yerinde olacaktır. Latîfî'nin, tettebbu' ile şiir söyleme noktasında Ahmet Paşa'ya dair ortaya koyduğu değerlendirmeler dikkate değerdir:

Zebân-ı Fürsde vâki' olan kütüb ve devāvîne tettebbu'-ı müstevfâsı ve tefahhus-ı müsteskâsı olup cemî-i manzumât-ı Fürsi mütebbebi' ve fevâid-i 'avâid ü sanâyi'-i bedâyi'den mütemetti' u müteneffi' olmanın [...] ol 'ibârât-ı Fârisî birle mülebbes olan şâhid-i ma'nâya siyâb-ı elfâz-ı Rûmîden libâs-ı elmâs idüp şî'âr-ı cedîd ve disâr-ı mezîd geyürüp her biri bir ma'nâ-yı 'aşk-sâzı bir hûb türk-i tannâz ve mahbûb-ı 'işve-sâz göstermişdür. (156)

(Fars dilinde var olan divanları ve bütün şiirleri kusursuz bir şekilde araştırıp incelemiş ve onların sanatlarından fayda sağlamıştır. O Farsça ile giydirilmiş manalara Osmanlıca tabirlerle yeni bir elbise giydirip her bir manayı neşeli ve işveli bir Türk güzeli şeklinde göstermiştir.)

15. yüzyıl şiirinin tettebbu'yu gerekli kılması, şüphesiz, o dönemin sanat düzeyi ve Osmanlı şiirinin önündeki İran modeline ulaşma amacı ile anlam kazanır. Nitekim önündeki modeli kendi şiir sanatının gelişmesi ve Osmanlı şiir dilinin yetkinleşmesi için tetkik eden şair, tezkirecinin de dikkat çektiği üzere bu faaliyeti sanatı için yararlı kılmış (mütemetti' u müteneffi') ve böylelikle, şiiri eski söyleyişlerden (libâs-ı sâbık) daha iyi ve değerli bir kisveye büründürmüştür. Ahmet Paşa'yı Osmanlı Türkçesiyle yazılmış olan ilk sanatlı şiirlerin üreticisi olarak gören Gibb, "Kendinden önce, pratikte, musanna bir Osmanlı şiiri yoktu" (332) ifadeleriyle o dönemin gelişmeye ihtiyaç duyan şiir sanatı ve estetik zevkine işaret etmiştir. Bu durum, Acem şiirinin estetik zevkini Osmanlı sahasına yetkin bir şekilde aksettiren şairin,

devrinin şiir sanatı için üstlendiği misyonunu da belirgin kılmaktadır. Şüphesiz, bu misyon, tezkirede yarar sağlama bağlamında tettebbu' faaliyetinin olumlanmasına da iyi bir örnek teşkil etmiştir. Ayrıca Latîfî, "Cevdet-i tab'ı bî-gāye ve tasarruf-ı zihni bî-nihāyedür" (yeteneği ve yaratıcılığı sınırsız) şeklinde tanımladığı Ahmed Paşa'nın doğal yeteneğe sahip oluşuna temas ederek şairin tettebbu' faaliyetini, o dönemin şiirinin gelişimi düzleminde değerli görmüştür.

Walter G. Andrews, vehbî şairlerin üretimleri düzleminde tettebbu'yu, "Doğal yeteneğe sahip şair için tettebbu, işine kattığı bilgiyle yeteneğinin genişletmesi yahut güçlenmesi anlamına gelir" (Andrews, "The Tezkere of Latîfî as a Source..." 130) şeklinde tanımlamıştır. Andrews'ın bu tanımı, tezkire yazarının Ahmed Paşa'nın sanatı düzleminde tettebbu' faaliyetine yüklediği anlamla örtüşmektedir. Bu durum, tettebbu' kavramının tezkirede, mizacında şiir yeteneği bulunan şairin şiir alanındaki hüner ve ilhamını yükseltecek bir faaliyet olarak algılandığına da ortaya koymaktadır.

Bu duruma eklenilebilecek bir diğer örnek ise Hayretî hakkındaki değerlendirmelerdir. Şairin şiirini, "Tab'-ı nāsa mülâyim eş'ârı ve hoş-âyende ve küşāde ve 'āşıkāne ve sāde güftārı vardır" (Halkın zevkine uygun şiirleri, hoş giden, açık, anlaşılır ve lirik söyleyişi vardır.) (241) ifadeleriyle tanımlayan tezkire yazarı, şairi ise, "Devāvîn-i Fürsi dahî tamām mütetebbî ve fevā'id-i ma'ānisinden mütemetti" (Farsça divanların tamamını araştırıp oradaki manalardan kendisine fayda sağlamış.) (242) olmak noktasında takdir etmektedir. Netice itibarıyla, eski divanları araştırmayla şiirini nasıl bir zeminde inşa etmesi gerektiğini öğrenen şair, bu tetkiki kendi sanatında faydaya dönüştürebildiği, yeteneğini genişletebildiği ve önündeki ortak

malzemeyi özgün bir şekilde yeniden yorumlayabildiği ölçüde başarıya ulaşacaktır. Tezkirede, bu durumun en iyi özetlendiği yer, Latîfî'nin şair tasnifinin şu bölümüdür:

Bir kısmı dahî tetebbu'-ı devâvin itmekle ve üstâd nazmun semt-i rûşen görmekle kesb-i isti'dâd ider üstâd nazmında bir ma'nâyı gördükde anı bir mazmûna dahî alet-i mülâhaza düşürür ve ta'bîr ü edada elfâz u edasın evvelkinden evceh ü ahsen düşürür. Suhan-dânlar katında bu kısım şâ'ir-i mübdi' gibi aksâm-ı mezbûreden makbûl ü mergûb ve nazm-ı muhteri' gibi memdûh ve matlûbdur. (103)

(Bir kısmı ise divanları araştırıp incelemekle üstat şairlerin tarzına gidip yetenek kazanırlar. Hatta usta şairlerin şiirlerinde gördükleri bir manayı farklı bir mazmunla ifade ederek söyleyiş ve üslûplarıyla öncekinden daha güzel bir tarza ulaşırlar. Sözden anlayan kimseler katında bu kısım şairler yaratıcı olanlar gibi övülen ve beğenilen kimselerdir.)

Bu özellikleri barındıran şairi, “yetenek” kazanma noktasında yaratıcı şairler (şâ'ir-i mübdi') mertebesinde gören Latîfî, tetebbu'-ı devâvîn (divanların tetkiki) faaliyetine yüklediği değeri bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu durumda, tezkirede kesbî olma vasfının atfedildiği şairlerin belli bir derecelendirmeye tâbi tutulduğunu; bu derecelendirmenin ilk basamağını da tetebbu' ile yetenek elde etme ölçütünün oluşturduğunu söylemek mümkündür. Öyleyse, bu derecelendirmelerin dayanağını teşkil eden ve şairlerin mertebelerinin belirleyicisi olan diğer basamaklara temas etmek ve tezkirecinin çizdiği şair portresini tamamlamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Tezkirede, kesbî şairlerin sanatsal faaliyetleri bağlamında üzerinde durulan diğer önemli husus “terceme ve tırâş” kavramlarıdır. Tercüme ve tırâş yoluyla sanatsal faaliyet sergileyen kesbî şairler, tezkire yazarınca, “tercüme, iktibâs ve ahz” ettiği, yani, çevirisini yaptığı ve alıntılacağı unsurlara kendi yeteneğinden bir şey katamama noktasında eleştirilmişlerdir. Latîfî'nin

bu konudaki değerlendirmelerine yine Ahmet Paşa'yla başlamak uygun olacaktır:

Egerçi tarık-i terceme fuzalā-yı selefden ba'zılar katında ma'kūl ü makbūldür ammā bülegā-yı halefden ba'zılar yanında bu cihetden mat'ūn u medhūldür. Bu nedenle ittifāk-ı nūkte-ārā [...] budur ki egerçi merhum-ı mezbūr mütercimlik tōhmetiyle müttehim olmayadı ve didūgi kasāyid u eř'arı tetebbu' ile dimeyeydi řu'arā-yı vilāyet-i Rūm ięre cūmleden serāmed ü müselle idi. (156)

(Eęer tercūme yapmak önceki fazıl kimseler katında uygun görölse de řimdiki belię kiřiler tarafından ayıplanmaktadır. Bu nedenle söz ehlinin görüř birlięi řudur ki, eęer rahmetli tercūmanlık yaptıęı ięin suçlanmasaydı Anadolu řairlerinin en önde geleni olurdu.)

Latīfi, bu kavramlar üzerinde geliştirdiği düşüncelerini, kendinden önceki ve kendi dönemindeki sanat anlayışı ve Osmanlı şiirinin gelişim sürecini göz önüne alarak ortaya koymaktadır. Bu durum, özellikle, Ahmet Pařa üzerinden dönemde yapılan tartışmalar ve tezkire yazarının kendi görüşlerinde daha belirgin olarak karşımıza ęıkar. Bilindięi üzere, Ahmet Pařa, Acem şairlerini birebir tercūme etmek ve tercūmelerine orijinallik verememek noktasında eleştirilmiştir. Bu hususa en iyi örnek, Cafer elebi'nin řair hakkında ileri sürdüğü hükümlerdir. Ahmet Pařa'yı,

Serāmed didūginün bellü hāli

Olupdur terceme ulu kemāli

[....]

Ne ki derc itdi ise anda evvel āhir

Kılasın terceme Tūrkiye bir bir

(Aktaran Latīfi 156)

ifadeleriyle eleřtiren Cafer Çelebi, İnan řiirini aynen tercūme etmesi noktasında řairin sanatını deęersiz görmüřtür. Eleřtirilerini, orijinallik ve

kendine özgü hayaller kuramamak zemininde temellendiren Cafer Çelebi, bu hükümleriyle tercüme faaliyetinin olumsuz algılanışının da temsili olmuştur. Latîfî'nin, tercüme hususunda aktardığı bu eleştiriler şairin tercümanlıkla itham edilmesini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Fakat tezkireci, şairin sanatının değerli görülmesine engel olması açısından mütercimlik vasfını olumsuzlamasına karşın, şairin sözünün mahareti ve muhkemliği bağlamında tercüme faaliyetine farklı bir noktadan hüküm biçmiştir.

Tercüme yoluyla şiir faaliyeti göstermenin önceleri -bu dönemi 15. yüzyıl olarak alabiliriz- uygun düşüğü ve döneminin fâzıl kimselerince kabul gördüğünü belirten tezkireci, aynı durumun kendi döneminde bazı belîğ kimselerce ayıplandığını ifade ederek şairin, mana ustaları katında tercümanlık yapmakla suçlandığını belirtir. Burada, asıl önemli nokta, Latîfî'nin dönemindeki bu yaygın görüş karşısında beyân ettiği düşünceleridir. Cafer Çelebi'den verdiği örnekle Ahmet Paşa'ya yöneltilen eleştirilere ışık tutan Latîfî, Cafer Çelebi'nin hükmü üzerinden kendi değerlendirmesini ortaya koyar ve tercüme faaliyetine dair şu düşünceleri ileri sürer: "Elhakk u insâf budur ki ol zamânda tarîk-i terceme medlül ü ma'yüb degül idi belki mer'i ve mergûb idi ve elfâzdan ma'nâyı nümâyişde hak edâsın virse bî-meslûb idi " (Doğru olan şudur ki, o zamanda tercüme faaliyeti ayıp değildi. Hatta uygun görülmekle birlikte, kelimelere yeni manalar verildiği takdirde alınmamış sayılmaktaydı.) (157). Ahmet Paşa'yı bu sözlerle savunan tezkire yazarı, şairi döneminin şartları içinde değerlendirmekle birlikte tercümenin hangi durumda uygun düşüğünü de ortaya koymuştur. Bu durumda, Latîfî, eğer tercüme yapan kişi sözlerle bir mana sergileyebiliyorsa, bunun, alınmamış, yani tercüme edilmemiş olarak görüleceğine dikkat çekmiştir. Bu noktada,

tezkirecinin yarar sağlama ve yaratıcılığa sevk etme noktasında söz konusu faaliyetleri desteklediğini ve şairlik vasfına erişmede ölçüt aldığını söylememiz mümkündür. Bu durum, kesbî şairleri derecelendirme ve sanat üretiminin niteliğini belirlemede tercüme faaliyetinin önemli fonksiyonunu da ortaya koymaktadır. Latîfî'nin tercüme bağlamında ileri sürdüğü düşünceleri ve bu faaliyete yüklediği değeri Lâmi'î hakkındaki değerlendirmelerinde de görebilmekteyiz:

Tedvînât-ı selefe tevaggul-i tām ile tettebbu' vâki' olup tercemeye kâbil mahallerin itmişler ve mülâyim ü münâsib olan kûşeleri mevâki'inde ilhāk eylemişlerdür. Ammâ ittifâk-ı fuzalâ ve füsehâ budur ki egerçi zü-fünûn u mütefennindür lâkin nazm u inşâsında reng ü rûh yokdur. Kelimâtınun hâyîde ve rûz-merre elfâz u 'ibârâtı çokdur. Musannefâtınun ekser ü aglebi mü'ellefât-ı ekâbir-i selefden me'hûz u menkûldür. (476)

(Öncüllerinin divanlarını eksiksiz bir şekilde araştırarak tercüme yoluna gitmiş ve uygun olan eserleri çevirmiştir. Ama fazıl ve âlim kimselerin görüşü şudur ki, şair çeşitli ilimlere sahip olsa da şairleri yetkin değildir. Şiirlerinde, söylenerek eskitilmiş ve sıradanlaşmış kelime ve tabirleri çok fazladır. Derlenmiş kitaplarının birçoğu öncüllerinin eserlerinden alınmadır.)

Bu ifadeler, Lâmi'î'nin sanatına dair dönemindeki genel kanıyı yansıması açısından önemlidir. Döneminin fasih kimseleri, Lâmi'î'nin şiirini, tercümeyle kaymış olması ve kendinden önceki şairlerin şiirlerinden alınma birçok unsuru barındırması noktasında eleştirmişlerdir. Bu genel kanıya karşıt bir tutum sergileyen Latîfî ise bu hükümlerin, ancak, etraflı bir araştırma ve karşılaştırmayla geçerliliği olacağını belirtir. Birçok ilme sahip olan şaire, “bunda olan külliyyet ve câmi'iyet şu'arâ-yı Rûmun birinde yokdur” (Anadolu şairlerinin hiçbiri onun kadar çok sayıda esere sahip değildir.) (476) şeklindeki ifadeleriyle değer atfeden tezkire yazarı, şairin ortaya koyduğu çok sayıdaki eseri kaleminin sırrı olarak görmüştür. Latîfî, dönemindeki olumsuz hükümlere karşıt bir tutumla Arapça ve Farsça birçok zor kitabı tercüme eden

şairin ilmini yüceltmış ve ona, tüm bu tercüme faaliyetleri içinde yaratıcı olma vasfını yüklemiştir. Buradaki kullanımıyla tercüme faaliyeti, tetebbu' hususunda olduğu gibi, doğal yeteneğe sahip şair için sanatını daha yetkin kılma ve ilhamını “gürleştirme” noktasında alımlanmalıdır.

Kesbî (sonradan kazanılmış yetenek) sanat üretimleri bağlamında sergilenen faaliyetleri -tetebbu', tercüme ve tırâş, taklîf vd- özellikle Ahmed Paşa ve Lâmi'î'ye dair değerlendirmelerinde farklı görüşler düzleminde tartışmaya açan Latîfî, yalnızca kendi fikirlerini ortaya koymakla yetinmemiş, döneminin sanat ehlinin bu şairlere karşı geliştirdiği hükümlerine de yer vermiştir. Böylelikle, tezkire yazarının bu kavramlar üzerinden yürüttüğü değerlendirme ve eleştiri faaliyetlerini bu görüşlere karşıt bir söylem geliştirmekle daha anlaşılır kıldığını söylemek mümkündür. Bu durum, tezkirecinin “ehl-i nazar” olarak döneminin sanatına yönelttiği dikkatini eserinde nasıl derinleştirdiğini de somutlar niteliktedir.

Doğuştan gelen yeteneğe sahip olmayan kesbî şairlere, bu faaliyetlerle önlerindeki idealleştirilmiş modele nasıl ulaşabileceklerine dair bir kılavuz sunan Latîfî, merkeze “yaratıcı” olma ilkesini yerleştirmiştir. Bu ilkenin gözetilmediği durumlarda ise, şair mutlak bir şekilde eleştirilmiş, hatta birtakım ithamlarla suçlanmıştır. Bu durum, en açık şekilde Latîfî'nin şair tasnifinde görülmektedir:

Kısm-ı sâni, şol mukallid ü sâhib-i taklîddür ki dahî mücerred vezn ü tâb'a mâlik olmagla sebil-i nazma sâlik olup ratb u yâbis bulduğı türrehâtı nazm u vezin kurup tarîk-i fahr u mübâhata gider ve anunla kendüyi şa'ir-i hakiki tasavvur idüp küme-i şu'arâdan 'add ider. Erbâb-ı nazm içinde bu mertebe çendân hüner ve makbûl u mu'teber degüldür. (101)

(İkinci kısım, yalnızca vezinli söz söyleyebilen taklitçi şairlerdir. Bunlar, doğru yanlış ağızlarına her ne gelirse şiir yazıp bunlarla övünür ve kendilerini şair sanırlar. Şairler arasında bu tarz kimseler makbul değildir.)

Böylelikle Latîfî, yalnızca sözü nazma çekebilmeyi beceren söz konusu şairleri diğerlerinin mertebesinden düşük görmekte ve onları yalnızca vezinli söz söyleme noktasında eleştirmektedir. Buradaki anlamıyla taklit, “bir şairin kendinden önce söylenmiş bir düşünceyi aynı tarz ile söylemesi” (Saraç, *Belâgat* 243) anlamını taşımaktadır. Tezkire yazarınca, taklitten öteye gidemeyen ve irtibatsız sözleri yalnızca vezne çekmekle şairlik taslayan bu zümre, yeni şeyler ortaya koyamama noktasında eleştirilmişlerdir. Bu hükmünü, “sözün ruhu her müderdile virilmemiştir” (Sözün ruhu her ölümlüye verilmemiştir) (102) ifadeleriyle destekleyen tezkireci, şairlik taslayan (müteşâir) bu zümreyi, önündeki modeli taklit etme ve bunun ötesinde değersiz faaliyetler gösterme noktasında hırsızlıkla itham etmiş ve bu hükmünü, söz konusu zümrenin sanatsal etkinlikleri çerçevesinde genişletmiştir.

T. S. Eliot, şiir üretiminde taklidin önemine şu ifadelerle değinir: “Herhangi bir nazım şeklini bilmek ve uygulamak için tek yol, onu belli bir şairin eserinde çok iyi bir şekilde öğrenerek, taklit ederek kendi benliğimize mal etmektir; öyle ki bu şairin kullandığı ölçülerden onlara benzeyen yeni nazım şekilleri türetebileyim” (“Şiirde Musiki” 122). Eliot’ın bu ifadeleri, gelenek çizgisinde tezkire yazarının bu faaliyete yüklediği anlamın açıklayıcısı niteliğindedir. Nitekim Latîfî’nin döneminin şairinden beklentisi de bu yöndedir. Bu durumda şair, seleflerini taklit etme sürecinde sanat unsurlarının dar yapısı ve değişmeyen dil malzemesinin içinden kendi hünerini ortaya çıkarmalı ve yaratıcılığını bu hünerle kararlı kılmalıdır.

E.J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı eserinde, 1450-1600 yıllarını kapsayan Osmanlı şiirinin ikinci döneminde taklitçiliğin kaçınılmaz olduğu ve bunun ikinci dereceden birçok şairin şiirinde kendisini gösterdiğini belirtir. Bu dönemin sanat üretimlerinde aranması gereken en önemli özelliklerin sanatkârlık, hünerde yek-vücut olan taklitçilik ve geleneksellik (309) olduğunu söyleyen Gibb, bu konuya dair düşüncelerini şu ifadelerle açıklamıştır:

Taklitçilik ya da sanatkârlık, belâgatle hararetili bir şekilde meşgul olmanın kaçınılmaz sonucudur ve belâgatle meşguliyet bu okulun belli başlı teknik hedefi olduğundan kendimizi, kendiliğinden olma hiçbir şeyi bulamayacağımız düşüncesine alıştırmamız gerektiği gibi her çeşit umumî taklit inceliğini bul[a]cağımıza da alıştırmamız gerekecektir. Her şeyi masseden bu belâgat sevgisi kadîm şairlerin yolu üzerindeki en mahvedici bir tuzak olmuştur. (309-10)

Gibb'in belirttiği üzere belâgat unsurunu "mahvedici" bir tuzak olarak görmek ve taklit faaliyetinin zeminine yerleştirmek yalnızca Osmanlı şiirini değil, Arap ve Fars şiirini de bu tuzağın içinde yorumlamayı gerektirecektir. Nitekim Arap edebiyatında gelişen ve şiirin içinden çıkan edebî-estetik kaideler bütünü olan belâgat ilmi, Arap, Fars ve Osmanlı şiir sanatının yapılandığı müşterek zemindir. Bu noktada, ideal sanat üretimine ulaşmayı hedefleyen şair bu müşterek malzemeyi tuzak olarak değil, sanatını temellendireceği bir alan olarak alımlar. Osmanlı şairinden beklenen, kendisine sunulan bu müşterek yapı ve estetik malzemenin sınırlarını kendi yaratıcılığıyla zorlamak ve bu imkânlar içinde hünerini en iyi şekilde ortaya koymasıdır. Bu durumda, taklit, bu hazır malzemenin içinde şairin kendi sanatını harekete geçirebileceği bir faaliyet olarak alımlanmalıdır.

Atilla Şentürk, “Klâsik Şiir Estetiği” başlıklı makalesinde, Osmanlı şiirinin gelenek ürünü olmasına değinerek şu düşünceleri ortaya koyar:

Eski şiir, tam bir gelenek ürünü olmakla birlikte; bu durum son derece dar bir alanda, çok kısıtlı malzeme ile daha önce hiç söylenip akla gelmemiş şeyleri düşünüp ifade edebilme hünerinin gösterildiği, belirli imkânların sürekli zorlanmaya çalışıldığı bir zekâ oyununu andırır. (382)

Şentürk'ün gelenek üzerinden kurduğu bu tanım, bu alanda yaratıcılıktan kastın ne olduğunu da bir anlamda ortaya koymaktadır. Bu noktada, geleneğin sahasında hünerini sergileyecek şaire bu zekâ oyununun kaidelerini sunan tezkire yazarı, bu oyunda sergilenen her tür faaliyeti değerlendirme çemberi içine almış ve süregelen bu oyunu “yaratıcılık” kuralı çerçevesinde yeniden kurgulamıştır, diyebiliriz. Böylelikle, tezkirede şairlik vasfı kazanmada üçüncü merhale olarak karşımıza çıkan taklit kavramını gelenek ve belâgat ilminin doğurduğu mecburî bir olgu olarak değil, sanatını bu kısıtlı malzeme üzerinde şekillendirecek olan şairin yaratıcılık ve hüner sergileme bağlamında önündeki modeli aşma çabası olarak algılamak daha sağlıklı olacaktır. Bu çabanın beklenen sonuca varmadığı durumda ise söz konusu faaliyet, yeni bir şey ortaya koyamama, seleflerinin şiirlerini kendi şiirlerine ekleme ve aynı üslûbu tekrarlama noktasında olumsuzlanmış ve tezkire yazarının nezdinde hırsızlıkla bir tutulmuştur.

Latîfî'nin taklidin ötesinde tanımladığı hırsızlık faaliyeti, şüphesiz, tezkirede yer alan hükümlerin en dikkat çekenidir. Bu konudaki yargılarını önsözdeki tasnifinde özetleyen tezkire yazarı, bu faaliyetin farklı durumlardaki seyrini de belâgat geleneği çizgisinde ortaya koymuştur. Yaratıcılık ve

yetenek azlığına sahip şairler, bir şiirin mahlasını değiştirme yahut içinden bir beyit alma, önceki şiirlerin mana ve hayalini tekrarlama, bu manaların yalnızca şekillerini değiştirme ama özde aynı olma, tercüme ettiği sözü kendine mâl etme noktasında eleştirilmiştir. Söz konusu farklı durumlarla alt bir tasnife tâbi tutulan hırsız şairler, genel olarak şiir söyleme yeteneğinden yoksun olma, şairlik yeteneği ve kendilerine özgü bir üslûba sahip olamama noktasında olumsuzlanmışlardır. Tezkire yazarınca farklı tasnifler ve yargılarla ortaya konulan söz konusu tasnifi, genel çerçevede yetenek ve yaratıcılığın sergilenmesi noktasında değerlendirmek ve tezkirecinin eleştirilerini bu zeminde çözümlenmek gerekmektedir. Bu hususu daha belirgin kılmak ve hırsızlığın hangi durumlarda ortaya çıktığını somutlaştırmak için tezkiredeki değerlendirmelere yer vermek uygun olacaktır.

Latîfî, “Bu fende ol kadar bidâ’atı ve anlarla hem-‘inân olmagla istitâ’atı yogidi ve eş’âr-ı selefden tazmîn ü tırâşî çok idi” (Bu alanda o kadar bilgisi ve yeteneği olmamakla birlikte öncülü olan şairlerden alınma şiirleri sayıca çoktur.) (226) şeklinde değerlendirdiği Harîrî-i Bursevî’yi, şiir ilminde yeteneğinin olmaması ve bu nedenle, şairin şiirini seleflerinin şiirlerinden alınma birçok unsuru barındırması noktasında eleştirmiştir. Ayrıca, Cihânî hakkında, “Fenn-i şî’rde dahî çendân pesendîde-i ehl-i ‘irfân ve mahall-i istihsân degüldür. Gerçi hûb-fehm ü suhandân idi ammâ bu fende mukallid makûlesidir” (Şiir ilminde çok fazla bilgi sahibi olmamakla birlikte bu alanda beğenilmemektedir. Sözün inceliğinden anlasa da bu alanda taklitçi şairlerdendir.) (220) şeklindeki ifadeleriyle Latîfî, şairi “fenn-i şî’r”de yetkin olamama noktasında taklitçilikle eleştirmiştir. Bu iki örnek, taklit ve hırsızlık faaliyetinin gerek şiir söyleme yeteneğinden yoksun olma, gerekse şiir ilmine

vâkîf olamama düzlemindeki tanımına iyi birer örnek oluşturmaktadır. İlk örnekte, kendisinde şairlik mizacı bulunmayan şairin seleflerinden mana ve hayaller yonttuğu (tırâş) ve kendi şiirine kattığına değinen Latîfî, ikinci örnekte ise, şiir ilmine bütünüyle vâkîf olamayan şairin, her ne kadar sözden anlayan biri olsa da taklitten öteye gidemediğini ortaya koymuştur.

Burada fenn-i şi'r, yani, şiir ilminin hangi anlamda kullanıldığı üzerinde durmak gerekmektedir. Tezkirede, bu kavramın tanımına Filibeli Fânî'nin şiire heveslenen şakirtlerine verdiği öğütlerin arasında rastlıyoruz. Fânî, şiir sanatını öğrenmeye başlayan kimsenin birkaç ilme vâkîf olması gerekir dedikten sonra bu ilimleri, "İlm-i bedî' u beyân ve kavâfî taktî'-i evzân gibi" (417) sözleriyle tanımlamıştır. Fânî'nin öncelik verdiği bu husus, şüphesiz, tezkire yazarının -vehbî şairleri de kapsayacak şekilde- şairler için geliştirdiği ölçütlerin en kapsayıcılarından. Taklitçilik bağlamında bu ilmin, genel anlamda şiir sanatının edebî-estetik kaidelerinden haberdar olmanın yanı sıra şairlik hünerini de ihtivâ edecek şekilde tanımlandığını söylememiz mümkündür. Bu noktada, "fenn-i şi'r" in, her tür şairlik faaliyeti ve sanatsal üretimin teorik unsurlarını kapsayan geniş bir tanımı olduğunu dikkate almalı ve bu tanımı doğuştan gelen yeteneğe sahip olma vasfıyla bütünlüklü olarak değerlendirmeliyiz. Nitekim Latîfî, döneminin sanatını oluşturan her tür faaliyeti bu tanım içinde görmekte ve taklitçilik, hatta hırsızlığı da şiir ilminin bu kapsayıcı sınırları içinden tanımlamaktadır.

Bu konu bağlamında tezkirede yer alan şu değerlendirmelere de değinmek gerekir. Sehâyi'yi, "Ammâ eş'ârı sanâyi'den 'ârî ve şu'arânun kem-gûy u kem- mikdârı idi. Ekser-i ebyâtı terceme ve tazmîn ve tedvînât-ı seleften suhan-çîn idi" (Şiirleri sanatlı söyleyişten yoksun olmakla yetersiz bir

şairdi. Beyitlerinin çoğu tercümeydi ve önceki şairlerin divanlarında çalınmıştı.) (298) şeklinde eleştiren Latîfî, 'Özri'yi ise "Ammā 'Özrinün bu fende ol kadar kudreti ve irād-ı sanāyi'de çendān mahāreti yokdur ve tazmīn ü tercemesi gāyetde çokdur" (Özri'nin bu ilimde o kadar gücü ve şiir sanatlarının kullanımında çok fazla yeteneği yoktur. Bununla birlikte tercüme şiirleri sayıca çoktur.) (389) ifadeleriyle eleştirmiştir. Bu örneklerde de görüldüğü üzere, hem şairlik vasfı hem de şiir sanatlarını sergileme noktasında şiir ilminden yoksun olan şairler hırsız olma ve başkasının sözlerini kendilerine mal etme noktasında eleştirilmiştir. Bu durum, yaratıcılık gösterme bağlamında yetenek ve şiir ilmine vâkıf olmanın önemli birlikteliğine de işaret etmektedir. Nitekim şairlik vasfını teorik bilgiler düzleminde geliştirecek olan ve sanat faaliyetinde kendisinden yaratıcılık sergilenmesi beklenen kimse için bu iki unsur arasındaki denge mutlak bir şekilde gözetilmelidir. Söz konusu denge, yaratıcılık vasfına sahip olma noktasında kesbî olanlardan bir adım önde, fakat aynı kulvarda yol alan vehbî şairlerin de gözetmesi gereken bir durumdur.

Yukarıdaki değerlendirmelerde dikkati çeken diğer bir husus, her iki örnekte de tercümenin olumsuz bir faaliyet olarak algılanmasıdır. Görüldüğü üzere, tezkire yazarı bu faaliyetlere farklı sanat üretimleri ve farklı şairler düzleminde olumlu ve olumsuz iki farklı anlam yüklemiştir. Uygulama açısından benzer olan söz konusu faaliyetler, yalnızca, şairin elinde kazanacağı özgünlük ve yetkinlik ölçüsünde değerli görülmüştür. Aynı durum tettebbu' faaliyeti için de geçerlidir. Nitekim Kâtibî'ye dair sunulan şu değerlendirmeler, bu faaliyetin olumsuzlandığı durumu iyi bir şekilde örneklemektedir:

Ammā eş'arı kâbil-i ehl-i zevkden dūr ve dāyire-i iltifâtdan ba'îd ü mehcûrdur. Gazelliyyâtına had ve kasâyidine 'aded yokdur. Lâkin sözleri pür-süz u şerâr-efken ve elfâz u edâsı çendân müstahsen vâki' olmamışdur. [...] Ekser tetebbu'a mâyil ve tercemeye kâmil imiş. (451-2)

(Ama şiiirleri zevk ehlinin kabulü ve iltifatından uzaktır. Gazel ve kasideleri oldukça fazladır. Fakat sözleri yakıcı, üslûbu yetkin değildir. Genelde eski divanları araştırmaya yönelmiş ve tercüme alanında olgunlaşmıştır.)

Buraya kadar aktardığımız örnekler, tezkirede yer alan değerlendirme ve eleştirilerin yapılandırıldığı söz konusu faaliyetlere yüklenen farklı değerleri ortaya koymaktadır. Walter Andrews, tezkire yazarının sonradan elde edinilmiş her tür yeteneğe karşı genel tutumunu şu şekilde yorumlar: “Latîfî, bir anlamda okurunu ‘kazanılmış yetenekler’ kataloğuna çeker ve gösterir ki bu gibi yeteneklerin hiçbir kombinasyonu doğal yetenekle birleştirilmediği takdirde itham edilebilecek kusurlardan uzak olamaz.” (“The Tezkere-ı Şu’arâ of Latîfî...” 89). Nitekim Lâmi’î için olumlu olan tercümenin, bu faaliyeti kendisi için faydaya dönüştürememiş ve yaratıcılık sergileyememiş ‘Özri ve Sehâyi bağlamında olumsuzlanması tezkire yazarının tutumunu somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Aynı şekilde, Ahmed Paşa’nın sanatsal faaliyeti bağlamında olumlu olan tetebbu’ kavramının Kâtibî’nin şiiiriyle olumsuz bir anlama bürünmesi de yine tezkirecinin bu faaliyetlere yaratıcılık ve hüner sergileme bağlamında yüklediği farklı değeri somutlaştırmaktadır.

Dikkatini, Osmanlı divan şiiirine yönelten ve bu sanatın hususiyetlerini ortaya koymayı amaç edinen Latîfî, ileri sürdüğü değerlendirme ve eleştirileriyle döneminin sanatçısından beklentisini açık bir şekilde ortaya koyarak şairin, şiiir sanatında takip edeceği çizgiyi de oluşturmuştur. Geleneğin içinden konuşan ve sınırları çizilmiş bir edebiyatın üzerine söylem

geliştiren Latîfi, ortaya koyduğu bu ölçütler bağlamında Osmanlı divan şairinin portresini de büyük oranda ortaya çıkarmıştır, diyebiliriz. Ancak bu portre, “sözün niceliğinden söyleyenin niteliğini bilsinler, sözden söyleyene ulaşsınlar” (106) diyen tezkire yazarının şiir düzleminde ortaya koyduğu hükümleriyle tamam kılınacaktır.

2. Şiir

Eğer vezinden başka bir şey bilmiyorsan, de ki, ben iyi bir vezinciyim, şair değilim.

(Âşık Çelebi, *Meşâirü’ş-şu’arâ* 836)

Tezin, “Şair” başlıklı bölümde, tezkire yazarının şairlik vasfına yüklediği değer ile tezkirede ortaya konulan ideal şair portresinin çerçevesini belirmeye çalıştı. Latîfi’nin, “[...] Kelâmun kemiyetinden mütekellimün keyfiyyetin ma’lûm idinüp kâlden kâyle intikâl ve fi’lden fâ’ili istidlâl ideler” (Sözün niceliğinden söyleyenin niteliğini anlayıp sözden söyleyene ulaşsınlar) (106) şeklindeki ifadeleri bu portrenin şiir sanatının nitelikleriyle tamam kılınacağını ve şairlik ölçütlerinin şiire dair geliştirilen değerler sistemiyle derinleştirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu ifadelerini, “Zîrâ her suhânverün mikdârı makdûrundan ma’lûm ve girdârı güftârından mefhûmdur” (Çünkü her söz ehlinin yeterliliği sanat gücünden ve tarzı sözünden anlaşılır.) (106) şeklindeki hükümleriyle destekleyen tezkire yazarı, sanatsal üretimlerin şairin değerini belirlemedeki önemini bir kez daha vurgulamıştır. Bu bölümde, tezkirecinin, “sözden söyleyene ulaşsınlar” ifadesini merkeze alarak şiirden çıkıp şairin yetkinliğini sorgulamaya; dahası, döneminin şiir sanatının niteliğini

belirleyerek Osmanlı şiir geleneğinin estetik ve sanatsal değerlerine ulaşmaya çalışacağız.

Tezkiresinin önsözünde dinî düzlemde şiir sanatını meşrû kılmayı amaç edinen Latîfî, şiir hakkındaki hükümlerini bu geleneksel söylemin içinden ortaya koymuştur. Şiir sanatına yüklenen değeri İslâmî düzlemde tartışan tezkireci, asıl değerlendirme ve eleştirilerini bu sanatın estetik ve sanatsal değerlerini pekiştirdiği şair maddeleri ile tezkirenin muhtelif bölümlerindeki düşünceleriyle belirgin kılmıştır.

Tezkire önsözünde, şiirin işlevini yaratıcının övgüsü olarak tanımlayan ve ona ilâhi bir değer atfeden Latîfî, şiire kıyasla şair gruplarının niteliği ve döneminin edebî ortamının koşulları üzerine daha çok yoğunlaşmıştır. Bu durum, önsözden hareket ederek Latîfî'nin hükümlerini, yalnızca, şairle - dahası bilindik şair tasnifiyle- sınırlayan birtakım görüşlerin de ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Fakat tezkirenin bütünlüğü içinde değerlendirildiğinde tezkire yazarının hükümlerinin yalnızca şair kimliği üzerine derinleşmiş olduğunu söylemek mümkün değildir. Nitekim tezkirenin bütünündeki görüş ve değerlendirmeler dikkate alındığında, bu durumun genellenebilirliğinin olmadığı açık bir şekilde görülmektedir. Her ne kadar geleneksel ölçütler içinde kurgulanan önsöz söylemi, döneminden şikâyet edecek eleştirmenin dikkatini şaire yöneltmesi ve şairler üzerinden geliştirdiği ölçütleri bu dikkatle pekiştirmesini mümkün kılsa da söz konusu ölçütlerin şiirden ayrı tutulması elbette mümkün değildir.

“Tezkirelerin eleştiri kategorisinin modern eleştiride olduğu gibi eser üzerine değil, *kişi* üzerine bina edildiği vurgulanmaktadır. Fakat buna rağmen tezkirelerde eser üzerinde hiç değerlendirme yapılmadığı anlamı da

çıkarılmamalıdır” (“Divan Şiirinde Eleştiri” 21) diyen Dursun Ali Tökel, bu ifadeleriyle tezkirelerde yer alan bilgiler üzerinden böyle bir genellemeye düşülmemesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Bu durum, tezkire metinlerinde - özellikle Latîfî tezkiresi bağlamında- şiire dair sunulan değerlendirmeleri göz önünde bulundurmayı gerekli kılacaktır. Bu konu üzerinde durmamızın sebebi, *Tezkiretü’ş-Şu’arâ*’da ortaya konulan hükümlerin şiir ve şair kavramlarının bütünlüğü üzerinden sunulmasına dikkat çekmek isteyişimizdir. Eleştiri ve değerlendirmelerinde bu bütünlüğü mutlak bir şekilde gözeten Latîfî, yalnızca şaire yönelik değerlendirmeler sunmamış; ortaya koyduğu şair modelini bizzat şiir sanatına yönelen dikkati üzerinde yapılandırmıştır. Bu noktada, tezkiredeki değerlendirme ve eleştirileri bütünlüklü olarak ele almak ve Latîfî’nin bu iki kavram üzerinde gözettiği dengeyi ortaya koymak tezkiredeki eleştiri sistemini belirlemede daha sağlıklı sonuçlar doğuracaktır, düşüncesindeyiz.

a. Latîfî’nin Şiirin Yapı ve Kompozisyona Dair Değerlendirme ve Eleştirileri

Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabında geleneği şu şekilde tanımlar: “Gelenek, metaforik olarak, bütün bir kültürün yarattığı şiir-metin olarak görünür. Oluşması yüzyıllar sürmüş, pek çok insanın emek verdiği, olağanüstü zenginliğe ve güce sahip, ayırt edilebilir bir edebi nesne...” (25). Bu düşünce içinde şiiri, “kendisini üreten sistemi pekiştirecek” bir araç olarak tanımlayan Andrews, bu tanımıyla Osmanlı divan şiirinin Arap ve Acem geleneği çizgisinde üstlendiği “pekiştiricilik”

fonksiyonuna da işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle, geleneği, “şiiir karakteri” olarak gören Andrews, bu karakteri, “ortak motivasyonlardan, ortak etkilerden ve ortak bağlamdan doğmuş bir grup şiiirin çoğu örneğinde kendini gösteren şiiir özelliklerinin esas çekirdeği” (26) olarak tanımlamıştır.

Osmanlı divan şiiirinin eklemlendiği geleneğin standart kuralları, şiiir sanatının niteliğinin ortak formlar ve estetik kurallar çerçevesinde belirlenmesini ve kendini üreten geleneğin bir parçası olarak değerlendirilmesini gerekli kılar. Bu noktada, Osmanlı şiiir geleneği ve bu geleneğin estetik unsularını eleştirel söylemiyle sistematikleştiren Latîffî'nin tezkiresinde ortaya koyduğu değerlendirme ve eleştirileriyle “şiiir özelliklerinin esas çekirdeği”ni belirleme ve Osmanlı şiiirinin poetik temellerini yapılandırma noktasında, geleneğin pekiştiriciliğini üstlendiğini söylememiz mümkündür. Bu durumda, tezkire yazarının eleştirel perspektifinden yansıyan Osmanlı şiiirinin karakterini belirlemek uygun olacaktır.

James Stewart-Robinson, “Osmanlı Şair Biyografileri” başlıklı makalesinde, tezkirelerin, “Osmanlı tenkid ve edebi ölçütleri hakkında çok değerli bir kaynak ol[duklarına]” (142) temas etmiş ve Osmanlı şiiirinin edebî ölçüt ve tenkit sisteminin yapılandırıcısı olarak görülen bu kaynaklar üzerine yapılacak çalışmalara, öncelikle, tezkirelerin biyografik madde ve şiiir değerlendirmelerindeki belirsiz ve müphem tabirlerin anlamlandırılmasıyla başlanması gerekliliğine dikkat çekmiştir. Robinson'un bu düşünceleri, şiiir sanatına dair eleştiri ve değerlendirmelerini tezkire geleneğinin kapalı ve genellenebilir söylemi içinde yapılandıran Latîffî'nin eleştirel ölçütlerini anlamlandırmada da dikkate alınacak niteliktedir. Bu açıdan, tezkire yazarının amacına, öncelikle, eserinde kurduğu söylem ve yaygın terminoloji

üzerinden ulaşmaya çalışmak ve bu “müphem tâbirler”in izlerini sürerek tezkirecinin eleştirel tavrını daha belirgin kılmak gerekmektedir.

Tezkirelerde yaygın olarak karşımıza çıkan genel ve kapalı söylem, bu gelenek içinde süregelen bir üslûp özelliğidir. Tezkire yazarlarının sanat kaygısını da temsil eden bu söylem, belirli bir tezkire terminolojisi ortaya çıkarmış ve hemen her tezkireci değerlendirmelerini bu betimleyici terimler üzerinden sunma yoluna gitmişlerdir. Bu terimler, aynı zamanda, nesir dilini estetize eden ve tezkire yazarının anlatısını renklendiren bir işlev üstlenmiştir. Nitekim söz konusu terimlerin bu amaç etrafındaki tasarrufu, bu terimlerin anlam alanını genişletmiş ve taşıdıkları anlamın zaman zaman belirsizleşmesine neden olmuşlardır. İşte, söz konusu terimlerin zaman içinde kazandığı bu özellik, tezkire söylemlerine genel, belirsiz ve kapalı olma vasfını yüklemiştir. Harun Tolasa'nın tezkirelerde yer alan eleştiri terimlerine dair aşağıdaki ifadeleri, bu terimlerin tezkire bağlamındaki konumu ve tezkire yazarlarının eleştirel bakışındaki fonksiyonunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır:

Sözlük anlamlarına bakarak neler kastedebileceği konusunda bunlar için bugün bir şey söylenebilirse de, devrinin birer sanat ve eleştiri terimi olarak bunların bugünkünden az çok farklı, çağının edebi-estetik bilgi, kültür, düşünce ve anlayışlarından kaynaklanan kendine özgü bir anlam taşıdıkları da muhakkaktır. Ancak tezkireler birer bilgi ve nazariyat kitabı olmadığı için bu konularda tezkireciler için yapılmış bir tanımlama veya aydınlatıcı açıklamalara rastlanmaz. Tezkirelerde bu konularda rastlanabilecek bilgi ve açıklamalar, ancak, kullanım yeri, sebebi, vesilesi ve özellikle belirli şiir parçalarının somut eleştirisi dolayısıyla belirecek birtakım ipuçlarından ibâret kalmaktadır. (*Sehi, Lâtifi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre...* 357)

Tezkirede yer alan değerlendirme ve eleştirilerin “ağının edebi-estetik anlayışlarından kaynaklanan kendine özgü anlam”larının olduğu ve bunun, bugünden yorumlanmasında birtakım problemlerin yaşandığı muhakkaktır. Fakat şair ve şiire dair tezkirelerde yer alan değerlendirmeleri bu düşünceden hareketle tamamen soyut ve anlaşılmaz olarak görmek bu metinleri yorumlama çabamıza ket vuracaktır. Tolasa'nın da belirttiği üzere, tezkirede bu terimlerle yapılan değerlendirmeleri kullanış yeri ve sebebinden hareketle yorumlamak ve tezkiredeki eleştiri terminolojisini açımlamaya çalışmak gerekmektedir.

Dursun Ali Tkel, “şiir ve şaire ilişkin bunca eleştiri teriminin bulunduğu bir edebiyatta eleştirinin olmadığını söylemek ne kadar zorsa, eleştirinin bulunduğunu söylemek ve bunun, bütün bu terimlerin etraflı bir şekilde incelenmeden şu şekilde olduğunu söylemek o derece çetrefil bir konudur” (“Divan şiirinde Eleştiri” 30) ifadeleriyle tezkire terminolojisinin etraflıca incelenmesine dikkat çekerken, bu kaynaklarda eleştirinin varlığının ancak bu terminoloji üzerinden ortaya konulabileceğine de işaret etmiştir. Bu durum, söz konusu terminolojiyi var eden hükümlerin tetkikiyle açıklık kazanacak; dahası, tezkiredeki eleştirinin varlığını daha geniş bir yelpazede sorgulamamıza imkn sağlayacaktır.

Tezkire yazınında temsile gelen söz konusu eleştiri terminolojisi, Latıffı'nin eleştirel tavrında da etkin bir fonksiyon üstlenmektedir. Nitekim eserinde eleştiri faaliyetini sistematize eden tezkireci, sunduğu değerlendirmelerini büyük ölçüde bu terminoloji üzerinden yapılandırmıştır. Bu durumda, Latıffı'nin şiir sanatı ve ideal sanat üretimine dair ortaya koyduğu değerlendirme ve eleştirilerini, “Lafız-Eda, Mana-Hayal, Mecaz-Hakikat”

başlıkları altında tartışmaya ve bu kavramlar düzleminde tezkiredeki eleştiri terminolojisini açıklamaya çalışmak uygun olacaktır.

1. Söz Güzelinin Süsleyicisi: Lafız ve Eda

Dilin en nitelikli şekilde kullanımı, şüphesiz, bu alanda hüner sergileyecek sanat ehli için birincil öneme sahiptir. Ortaya koyacağı sanatı ilk olarak kendisine modellik yapan usta şairlerin tecrübesiyle şekillendiren Osmanlı divan şairi, bu alandaki hünerini müşterek şiir dilini kavrama ve estetik ölçütlerin idrâkine varmakla ortaya koyar. Osmanlı şiirinin estetik ölçütlerini temsil eden ve şairin hünerini ortaya çıkaran dilsel nitelikler, kaideleri belirlenmiş, çerçevesi çizilmiş bir geleneğin içinde konumlandırılmıştır. İşte, sanat üreticisi bu geleneğe hünerinin yetkinliği ölçüsünde süreklilik kazandırma gayreti içindedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eski Şiir” başlıklı makalesinde, Osmanlı şiir geleneğinin üslûp niteliği ve estetik zevkini şu ifadeleriyle ortaya koyar:

Eski şiirimiz bir estetiğin emrinde olan bir üslûptu. Her üslûp gibi onun sıkı kâideleri, kolaylıkları ve güçlükleri, tehlike ve emniyetleri, uzak ve yakın hedefleri vardı ve yine her üslûpta olduğu gibi arkasında dayandığı bir hayat anlayışı ve bir zevk vardı.[...] Eski şairlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulâde harekete emanet etmeleriydi.
(78)

Tanpınar’ın bu isabetli yorumu, Osmanlı divan şiirinin üslûp özelliği ve dil zevkini yansıtması açısından oldukça önemlidir. Tanpınar’ın dikkat çektiği üzere, Osmanlı şairi, şiir dilinin üstünlüğü ve mucizevî yapısının idrâkiyle bu

alanda varlık göstermekteydi. Dilin yetkin bir şekilde kullanımı, şairin kendine özgü hal, tavır ve söyleminin şiire yansıyan çeşnisiydi. Zamanla, bu müşterek dil hususiyetlerini kendi mizacında yeniden yapılandıran şair, bu gayretiyle kendi üslubunu belirgin kılmaktaydı. Böylelikle, o, yaratıcılık vasfını kazanmış ve sanat üretimine belli bir özgünlük katmış olan sanat üreticisi mertebesine yükselmiş sayılacaktı. İşte, bu mertebe, Latîfî'nin Osmanlı şairleri için gözettiği en başat konumdur. Bu durum, aynı zamanda, estetize edilmiş üslûp özelliği ve şiir zevkinin inceliğini, yaratıcılık gücünün sorgulandığı en önemli alan haline getirmişti. Bu durumda, şiir dili ve üslup özelliği, şüphesiz, şairin mertebesini konumlandırmada döneminin eleştirmenine de en büyük yol gösterici olacaktır.

Harun Tolasa'nın en genel anlamıyla, "Konuyu, konunun işlenişini ve dili içine alan geniş bir sınır" (*Sehî, Latîf ve Âşık Çelebi... 261*) olarak anlamlandırdığı şiirsel üslûp özellikleri, tezkirede şiirin niteliğini belirlemede en temel ölçüt olarak karşımıza çıkmaktadır. Latîfî'nin şiire dair geliştirdiği ölçütlerinin büyük bir kısmını içeren bu özellik, şiire, yalnızca dış unsurlar ve edebî sanatların uygulanışı ölçüsünde bir değer yüklememektedir. Yani, şiirin niteliği ve edebî olma vasfı, yalnızca forma bağlı kullanışların tekdüze yapısı üzerinden konumlandırılmamaktadır. M. A.Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat* adlı kitabında, Cürcânî'nin edebî metnin değerine dair ileri sürdüğü görüşlerini şu şekilde ortaya koyar:

Ona göre edebî değer metnin birbirinden bağımsız olarak kelimelerin seçiminden, tek başına ses değerlerinden ve ahenginden, vezninden, düzyazı veya manzum oluşlarına göre kafiye veya fâsılalardan, yahut mecaz, istiâre, kinaye gibi sanatlı söyleyiş şekillerinden kaynaklanmaz. Bir metni diğerlerine nazaran üstün kılan bütün bu unsurların da katkıda

bulunduğu mukabilleri ile mukayese edildiğinde fark edilen cümle tekniğinde ve üslûbundadır. (23)

Cürcânî'nin bu düşünceleri, şiir niteliğinin “edebî değer” düzleminde nasıl belirgin kılınacağını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu husus, şairlik vasfı ve sanat üretimlerinin niteliğini eleştirel bir zeminde “üslûp” şemsiyesi altında geliştiren Latîfî'nin, bu kuşatıcı bütünlük içinden Osmanlı divan şiirine bakışını belirlemede de dikkate alınacak niteliktedir. Burada, üzerinde durmamız gereken husus, üslûp tâbirinin tezkiredeki kullanımının yalnızca dilsel niteliklerle sınırlı olmayışı ve Cürcânî'nin dikkat çektiği şekliyle, şiire yetkinlik kazandıran tüm nitelikleri kapsayıcıdır. Bu noktada, birincil olarak lafız-eda başlığı altında tartışmaya açacağımız bu bölümü, mana, hayal ve mecaz-hakikat unsurlarının niteliği düzleminde genişleterek tezkire yazarının üslûp kavramı altında sunduğu eleştiri ve değerlendirmeleri belirlemeye çalışacağız. Öyleyse, tezkirede üslûba dair yer alan değerlendirme ve eleştirilere temas ederek Latîfî'nin bu alanı eleştirel düzlemde nasıl tartışmaya açtığını belirlemeye çalışalım.

Tezkirede, şiir dili ve şairin üslûbunun estetik değeri birtakım kavramlar etrafında sunulmuştur. Değerlendirme ve eleştirilerini, “elfâz, eda, mevzûn, selis, selâset” gibi şiirin ahenk unsurlarını niteleyen kavramlar çerçevesinde geliştiren Latîfî, bu unsurları, “letâfet, çâşnî, reng ü ‘uzûbet, rûh, halâvet, pâk u selîs, hemvâr, şîrîn u rengîn, matbû u dil-pezîr, gızlet ü sıkletden mu’arrâ , ‘ibârât-ı vahşiyreden müberrâ” şeklindeki tanımlarla genişletmiştir. Genel olarak, şiirde aranan edebi-estetik unsurları, şiir sanatlarının geniş yelpazesi altında tartışmaya açan tezkire yazarı, üslûp özelliklerinin ayrıksılığı ve şiirde sergilenen yaratıcılık üzerinden şairlerin yetkinliğini belirlemeyi amaçlamıştır.

Tezkirede, estetik şiir dili ve üslûp özelliklerinin niteliğine dair üzerinde durulması gereken önemli değerlendirmelerden biri, Latîfî'nin döneminin söz ehlinin düşünceleri çerçevesinde Şeyhî'ye dair sunduğu aşağıdaki hükümleridir:

Ammâ nazm-ı zamân-ı sâbıkda vârid ü vâkî' olmanın esnâ-i terkîb-i nazmında kavm-i kadîmün Oguzâne ve kühiyâne bazı âdât u 'ibârâtı düşmüşdür ki her biri elfâz-ı garîbeden ve 'ibârât-ı vahşiyeden 'addolunur. (340)

(Ama geçmiş zamanda şiir söylemiş olduğundan şiirinde fesahat ve belâgat ölçüsünden uzak eski Türkçe bazı ibâreler kullanmıştır ve bu kelimelerin her biri tuhaf ve alışık olunulmayan kelimelerdir.)

Osmanlı şiirinin varlık göstermeye başladığı ilk dönemlerde şiir üreten şairi, bu ilk dönemin şiir dilinin temsilcisi olarak gören Latîfî, şaire dair hükümlerini o dönemin hususiyetleri çerçevesinde ortaya koymuştur. Şeyhî'nin, kelimenin fesahatine ters düşen, zerâfet ve belâgatten uzak olan şiir dilini değersiz gören döneminin söz ehli, bu durumu şairin şiirini Türkçe tabirlerle doldurmasıyla ilişkilendirmiştir. "Elfâz-ı garîbe" ve "ibârât-ı vahşiyeye" nitelmesiyle tanımlanan o dönemin şiir dili, XVI. yüzyılın estetize edilmiş dil zevkine kıyasla niteliksiz görülmektedir. Burada, "elfâz-ı garîbe" ile kastedilen anlam şöyledir: "Garâbet, menus olmayan, yani, manası herkesçe bilinmeyen bir kelimenin söz arasında kullanılması" (*Edebiyat Lügati* 46) anlamlarını içermektedir. Bu terim, şiir dilinin belâgat ve fesâhat ölçütlerine uygun olmayışı ve estetik bir yapı sergilemeyişi temsil etmektedir. Bununla birlikte, dile incelik ve edebîlik katan bu değerlerden yoksun olan ilk dönem şiiri, kaba ibâreler ve şiir diline uygun düşmeyen kelimeleri barındırması hususunda eleştiriye mâruz kalmıştır. Halil İnalçık, *Şâir ve Patron* adlı kitabında, "XVI. yüzyıl İstanbul'u" nun önceki dönemlerin şiir dili ve estetik zevkine yönelen bu dikkatini şu şekilde ortaya koymuştur:

1350-1450 yıllarında “kudemâ”, Türkçe sözlük ve deyimleri sık sık kullanmakta idiler; 1450’den sonra Farsça, Arapça lûgat ve deyişler, şiirde “zîver-i elfâz” sayılarak gittikçe yaygınlaşmış, bazılarınca “kudemâ”nın Türkçesi “Oğuzâne ve kûhiyâne”, “garîb elfâz” gibi görünmüş; “Türkî ta’bîrât” köylüye ve dağ kabilelerine özgü sayılmıştır. (23)

İnalcık’ın bu ifadeleri, tezkire yazarının yukarıda aktardığı eleştiri ve değerlendirmeleriyle paralellik göstermektedir. Nitekim Latîfî, Osmanlı edebiyatının gelişim çizgisi içinde, söz ehli tarafından Şeyhî’nin şiirine yöneltilen eleştirileri aktararak kendi döneminin geçmişteki sanat üretimlerine yüklediği değeri belirgin kılmıştır. Bununla birlikte, döneminde sergilenen bu genel tutumun karşısında kendi hükümlerini ortaya koyan tezkireci, şaire yönelik değerlendirmesini bu genel kanının dışında şu şekilde ortaya koymuştur:

[Şeyhî’nin] nazmında fesâhat ve elfâzında belâgat yokdur dimişler ammâ bu dâyirede nazar nazar-ı insâfdan bîründür ve nazar-ı pest ü dündür. Zîrâ erbâb-ı ‘irfândan mahfî degüldür ki o zamânda zebân-ı Türkîde ol kadar zerâfet ve ol ‘asr şu’arâsının ta’bîr ü edâlarında çendân fesâhat yok idi.” (340).

(Şeyhî’nin nazmında fesâhat ve belâgat yoktur demişlerdir. Fakat bu görüş, doğruluktan uzaktır ve kıymeti olmayan bir görüştür. Çünkü o dönemin Türkçesinde zerafet ve o dönem şairlerinin üslûplarında çok fazla fesâhat olmadığı irfan sahipleri tarafından bilinmektedir.)

Burada, şairin sanatını o dönemin şartları içinde değerlendirmek gerektiğine dikkat çeken tezkireci, XV. yüzyıl şiirinin niteliğini, Türkçenin o dönemdeki yapısı ve estetik değerinin hususiyetleri bağlamında ortaya koymuştur. Latîfî’nin farklı görüş ve eleştiri düzlemeleriyle tartışmaya açtığı bu husus, Ahmet Paşa hakkındaki hükümlerinin sergilenişiyle de benzerlik göstermektedir. (Bu hususa, tezin “Kesbî Şairler” başlıklı bölümden değinilmiştir. bkz. 58). Nitekim, Ahmet Paşa için yapılan eleştirileri de benzer

bir şekilde tetkik eden ve niteliğini sorgulayan tezkire yazarı, bu tutumuyla tezkiresindeki eleştiri ve değerlendirmeleri nasıl bir zeminde konumlandığı ve eleştirmen olma vasfını nasıl üstlendiğini de ortaya koymuştur.

XV. yüzyıl şiir dilinin özellikleri ve tezkirede bu durumun ele alınışına eklemleyebileceğimiz bir diğer örnek, tezkire yazarının Hamdî-i Kadîm hakkındaki değerlendirmelerinde karşımıza çıkmaktadır. Latîfî, şairin şiirini değerlendirirken o dönemin şiir dili hakkında şunları belirtmiştir: “Ol devr şu’arâsının şi’rinde çendân letâfet ve renk yokdur ve Oguzâne ve kühiyâne elfâz u edâları çokdur” (O devir şairlerinin şiirlerinde çok fazla letafet olmamakla birlikte eski Türkçe söyleyişleri çoktur.) (232). Bu ifadeler, Şeyhî’nin şiir dili hakkında ileri sürülen eleştirilere karşı tezkire yazarının geliştirdiği hükümleriyle bütünlük göstermektedir. Bu durum, o dönemde özgün ve estetik bir söyleme henüz ulaşmamış olan Osmanlı şiir dilinin, XVI. yüzyılın sanat üretimleriyle estetize edilen dil hususiyetlerinden hangi noktalarda ayrıldığını ortaya koyması açısından önemlidir.

“Lafız ve Eda” başlığı altında tetkik edeceğimiz eleştiri ve değerlendirmeleri, tezkirecinin Hamdî Çelebi hakkındaki hükümleriyle daha belirgin kılalım. Latîfî’nin şair hakkındaki aşağıdaki değerlendirmeleri, şiir dili ve üslûp özelliklerine dair tezkirede kullanılan hemen hemen bütün terimleri içermesi açısından oldukça önemlidir:

Bir nazm-ı selîs ü hem-vâr ve kelâm-ı âteş-te’sîr ü âbdârdur ki reng ü çâşnı ve elfâz u ma’ânî hüsn-i edâ ve ‘azb-ı ‘ibârât ve lutf-ı ta’bîr ü hüsn-i isti’ârât derece-i gâyetde ve hadd-i nihâyetdedür. Belki ser-hadd-i i’câza karîb ü karîn bir sihr-i mübîndür. (236)

(Söyleyişi renkli, çeşnili olan, lafız ve manada güzel bir tarza ulaşmış, hoş ibâreler ve güzel istiarelerle örülü sağlam ve akıcı nazmı, orijinal ve yakıcı bir

söyleyişi vardır. Belki de sözü son noktaya ulaşmış, i'câza yakın bir söyleyiştir.)

Tezkirecinin, “selfs, hem-vâr, âbdâr, reng, çâşnı” gibi terimler üzerinden yaptığı bu değerlendirmeler, şiirin akıcı, sağlam, etkileyici, renkli, çeşitli olması ve oldukça güzel istiarelerle süslenmesi üzerinden nitelikli şiirin nasıl olması gerektiğini ortaya koymaktadır. Burada, söz konusu terimler üzerinde durmak ve yükledikleri anlamları açıklamak gerekmektedir.

“Selfs” ve “selâset”, sözlük anlamı itibariyle, “[sözün] akıcı olma hali, kolay anlaşılma hali, düzgün, akıcı ibâre, anlatış” (Devellioğlu 932) ile “akıcı ve belâgatli” (Redhouse 1075), “akıcılık, yumuşaklık” (Kanar 831) anlamlarını taşımaktadır. Genelde şiirin üslûp özelliklerinin tamamlayıcısı olan bu terimler şairin hedef alacağı estetik şiir dilinin temsili niteliğindedir. Ziya Avşar, “Şairlerin Görüp Unuttuğu Bir Rüya: Belâgat” başlıklı makalesinde, selâset ve selfs terimi üzerine şöyle bir değerlendirme sunar:

Selâset, üslûpla alâkalı bir terimdir. Sözün akıcı ve kolay bir şekilde ifade edilmesidir. Bu yönüyle belâgatin alt bölümlerindedir. Sözü kolay ve akıcı söylemek bütün belâgatçilerin hedefledikleri bir durumdur. Ancak bunu gerçekleştirmek hiç de kolay değildir. Şairlik ilahî bir vergi olduğuna göre, onun ortaya konması da bu verginin niteliğine bağlıdır. (19)

Avşar'ın bu ifadeleri, sözün akıcılığı ve düzgün söyleminin yaratıcılıkla olan ilişkisini ortaya koymakla birlikte, Latîfî'nin de gözettiği doğuştan gelen yetenek ve sanatta hüner gösterebilme ilişkisine temas etmesi açısından önemlidir. Yaratıcılık, doğuştan gelen yetenek ve üslûbun yetkinliği arasında kurulan ilişkiyi somutlaştırmak için tezkiredeki Tâli'î hakkındaki şu yorumlara temas edelim:

Elfâz u edâsı ve terkîb-i nazmı gizlet ü sıkletden mu'arrâ ve
'ibârât-ı vahşiyeden müberrâ pâk ü selîs ve hemvâr u nefîsdür
ve asla eş'ârında terceme ve tırâş ve tazmîn iktibâs yokdur ve
dīvânında münderic olan ebyât u sanâyi' u hayâlâtı külliye
zâde-i karîhası ve ihtirâ'-ı sarf u İcâd-ı tasarrufudur. (372)

(Şiirinde kullandığı sıfatlar ağır ve alışılmamış ibârelerden uzak, tarzı temiz, akıcı ve sağlam bir yapıdadır. Asla şiirinde tercüme ve başkalarının şiirlerinden alıntılar yoktur. Divanında yer alan beyitleri, sanatlı ve hayalli söyleyişi tamamen kendi Tanrısal yeteneği ve yaratıcılığının ürünüdür.)

Bu değerlendirmeye üslûp şemsiyesi altında şiiri değerli kılacak nitelikleri ortaya koyan tezkireci, bu özellikleri, şiirin “tercüme” ve “tırâş” olmama vasfıyla genişletmiş ve bunu, doğuştan gelen sanat yetisi ölçüsünde değerli kılmıştır. Bu durum, tezkire yazarının “vehbî” ve “kesbî” olma vasfı üzerinden sunduğu şiir tasnifine örnek teşkil etmekle birlikte, doğuştan gelen yetenekle şiir yazan ideal şairin tezkiredeki konumunu da sağlamlaştırmaktadır. Dahası, şiirde var olan hayal ve sanat unsurlarının özgün kullanımını doğrudan yaratıcılık vasfıyla ilişkilendiren Latîfî, doğuştan gelen yeteneğin önemine dikkat çekmiş ve “vehbî”liğe yüklediği değeri şiir üslûbunun niteliği düzleminde bir kez daha ortaya koymuştur.

“Hem-vâr” kelimesi, “düz, uygun yer” (Devellioğlu 357), “yumuşak, akıcı, düzgün, dengeli, düzenli, akıcı olmak” (Redhouse 2170), “düz, düzgün, yumuşak, tekdüze” (Kanar 1587) anlamlarını içermekle birlikte, tezkiredeki kullanımıyla şiir dilinin nitelikli, sağlam yapılı ve akıcı olmasına işaret etmektedir. Terimin, “selîs ü hem-vâr” şeklindeki kullanımı da, yine bir üslûp özelliği olma vasfıyla bu terimin şiirin akıcılığı, kolay anlaşılma hali ve üslûbun sağlamlığını temsil ettiğini göstermektedir. Ayrıca, “güzellik, nezâket, eda, tesir edici olan” (Redhouse 1632) anlamları taşıyan ve birçok

değerlendirmede karşımıza çıkan “letâfet” ter kibini de, şiirin söyleyiş ve üslûp bakımından kulağa hoş gelmesi ve muhatabını etkilemesi açısından, “selîs” ve “hem-vâr” terimlerine eklememiz mümkündür.

“Reng” ve “çaşni” terimleri, yukarıda alıntıl adığımız birçok örnekte de görüldüğü üzere şiir dilinin nitelik ve üslûbunu belirlemek için kullanılan sıfatlardır. “Parlak, renkli, güzel, latif, hoş, süslü” (Devellioğlu 886), “şatafatlı, güzel” (Redhouse 989) anlamlarına gelen “reng” ve “rengîn” kelimeleri, tezkiredeki değerlendirmeler bağlamında şiir dilinin süsü, edebi sanatlarla örülmesi ve söyleyiş güzelliğini temsil etmektedir. “Lezzetli, tat, çeşni, bir şeyin lezzeti” (Redhouse 704) anlamlarını taşıyan “çaşni” kelimesi de yine benzer bir manada, dinleyen kimsenin zevk duyduğu, süsü ve kulağa hoş gelen tarzıyla güzel söyleyişe ulaşmış şiir dilini nitelemektedir.

“Âb-dâr” terimi, “sulu, ıslak; parlak latif, taze, güzel, hoş, taravetli, akıcı, nükteli hoş sohbet, güzel, memnuniyet verici” (Açıkgöz, “Âb-dâr Örneği...” 151), “akıcı ve fasih, esaslı ve adamakıllı” (Kanar 15) anlamlarını içermektedir. Tezkire bağlamında bu terim, renkli, çeşnili, istiâreler açısından kusursuz, mucizeye yakın ve söyleyişte son noktaya ulaşmış söz ve mana anlamlarını içermektedir. Namık Açıkgöz, “Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve ‘Âb-dâr’ Örneği” başlıklı makalesinde, tezkireler ve muhtelif şiirlerde kullanımından hareketle söz konusu terimin anlam alanını şu şekilde belirlemiştir:

Âb-dâr olarak nitelendirilen şiirin *yeni, taze, parlak, güzel, çarpıcı* olma gibi özelliklerinin olduğu anlaşılmaktadır. Böyle bir şiirin, diğer şiirlerden ayrıldığı nokta, *orijinal (özgün)* olma iddiasıdır. Öyleyse *âb-dâr’a* tarz, üslûp, eda, kelime hazinesi, hayal, manâ ve şiir tekniği açılarından *orijinal* anlamı vermek mümkündür. (159)

Açıkgöz'ün "âb-dâr" terimine yüklediği bu anlam, Latîfî'nin Necâtî hakkındaki değerlendirmelerinde karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Necâtî'ye kadar gelen dönemi, Fars şiirine tâbi olmakla tanımlayan ve şairi, kendine has bir tarz oluşturmakla üstün gören tezkire yazarı, onun tarzının özgünlüğünü şu şekilde tanımlamıştır:

Meydân-ı nazmun pehlevân-ı hoş-güyı ve eş'âr-ı abdâr-ı revân-bahş ile şu'arâ-yı vilâyet-i Rûmun yüzi suyudur. Tarîk-i durûb-ı emsâlde müteferrid ü muhterî' ve üslûb-ı şîve-i makâlde mücid ü mübdi'dür. Şîr-i selîs ü nefîs elfâz u selâsetde hemvâr u yekdest[dür]. (515)

(Şiir meydanının tatlı sözlü pehlivanıdır. Orijinal nitelikte şiirleriyle Anadolu şairlerinin yüzü suyudur. Atasözü ve deyimlerle şiir söylemede öncü ve şiir tarzında yaratıcıdır. Şiiri, akıcı ve sağlam yapıdadır.)

Burada, "eş'âr-ı abdâr-ı revân-bahş" olmakla Anadolu sahasında değerli görülen şairin şiirlerinin kudreti, doğrudan, yaratıcılık ve üslûbundaki orijinallikle ilişkilendirilmiştir. Bu durum, "abdâr" sıfatının nitelediği şiirin, "üslûp, eda, kelime hazinesi, hayal, manâ ve şiir tekniği açılarından orijinal" olanı ihtivâ ettiğini de somut bir şekilde göstermektedir.

Bu hususa eklemleyebileceğimiz bir diğer örnek ise tezkirecinin Vasfî hakkındaki şu değerlendirmeleridir: "Şîrî şîrîn ü rengîn reng ü çâşnîde matbû u dil-pezir ve eş'âr-ı abdâr-ı âteş-te'sîri 'âmgirlikde şîr-i Necâtî'ye bedîl ü nazîrdür" (Hoş, renkli ve süslü ve gönle hoş gelen şiiri herkes tarafından okunmakta ve Necati tarzına yakın bir tarzdadır.) (563). Latîfî'nin, renkli, sanatlı, süslü ve gönle hoş gelen şiir dilinin yanı sıra, üslûbu açısından Necâtî'nin tarzına yakın gördüğü şairin şiirini, "âbdâr" terimiyle tanımlanması dikkate değerdir. Bu durum, birbiriyle ilişkilendirilen şairlerin üslûpları düzleminde, söz konusu terime tezkirecinin yüklediği anlamın tutarlılığını göstermesi açısından da oldukça önemlidir.

Necâtî tarzına yakın görülen ve bu özelliğiyle sanatı takdire değer bulunan bir diğer bir şair, Tâli'î'dir. Tezkireci, Necâtî'nin tarzıyla birebir benzerlik kurduğu şairin sanatını şu şekilde değerlendirilmiştir: “Elfâz u edâsı terkîb-i nazmı gızlet ü sıkletden mu'arrâ ve 'ibârât-ı vahşiyeden müberrâ pâk u selîs ve hem-vâr u nefîsdür” (373). Görüldüğü üzere, üslûbunun sağlamlığı, akıcılığı, ağır terkiplerden arınmış, estetik şiir diline sahip yapısı şairin yetkinliğinin sorgulandığı önemli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan, tezkirecinin şair hakkındaki bu hükümleri Necâtî'nin şiirine atfedilen niteliklerin de açımlayıcısı olmakla birlikte, “âb-dâr” terimine yüklenen orijinallik vasfını genişletmesi açısından da oldukça önemlidir. Aynı zamanda bu durum, üslûp şemsiyesi altında şiir ölçütlerini temsil edecek olan bu terimlerin birbiri içine geçmiş yapısını da ortaya koymaktadır.

Söz konusu terimler, tezkirede şiir dili ve üslûba dair yapılan olumsuz değerlendirmelerde de yaygın olarak karşımıza çıkmakta ve şairin bu alandaki yetkinliğinin sorgulanmasına zemin oluşturmaktadır. Bu noktada, tezkire yazarının Lâmi'î hakkındaki değerlendirmelerine temas edelim:

Tedvînât-ı selefe tevaggul-i tām ile tetebbu' vâki' olup tercemeye kâbil mahallerin itmişler[dir] [...]. Egerçi zü-fünûn u mütefennindür lâkin nazm u inşâsında reng ü rûh yokdur.

Kelimâtınun hâyîde ve rûz-merre elfâz u 'ibârâtı çokdur. (476)

(Öncüllerinin divanlarını etraflı bir şekilde araştırıp incelemiş ve tercüme yoluna gitmiştir. Çeşitli ilimlere sahip olmasına karşın şiir ve nesir alanındaki üretimlerinde renk ve ruh yoktur. Eserlerinde eskitilmiş ve sıradanlaşmış kelime ve ibâreleri sayıca çoktur.)

Seleflerinin şiirlerini tetkik eden ve tercüme yoluna giden şairi, birçok ilimde takdire değer gören Latîfî, şiir ve nesir dilini renksiz gördüğü şairin üslûbunu eleştirmektedir. Bu eleştirisini, “hâyîde” ve “rûz-merre” terimleriyle pekiştiren tezkireci, şairi, şiir söyleminde eskimiş kullanımları tekrarlaması ve özgün bir

üslûp geliştirememesi noktasında eleştirmiştir. Burada, “hâyîde” ve “rûz-merre” terimlerinin açıklamak gerekmektedir. “Ağızda çiğnenmiş, ağızdan ağıza dolaşmış, bayat, köhne söz” (Devellioğlu 347), “ısırılmış yahut çiğnenmiş” (Redhouse 828) anlamlarını içeren “hâyîde” terimi, tezkirede, mana, hayal ve üslûp niteliğini belirlemede yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Üslûp çerçevesinde değerlendirildiğinde, “çok bilindik ve eskimiş bir tarz” anlamını içeren terim, şiirde bu söylemi tekrar eden şaire de “bayağı” olma vasfını yüklemektedir. Nitekim “hâyîde-gû” kelimesinin karşılığı olarak verilen “bayağı söz söyleyen, bayağı şair” (Devellioğlu 347) anlamı da buna işaret etmektedir.

“Rûz-merre” terimi de benzer bir anlam ihtivâ etmektedir. Sözlük anlamı, “Her günkü, her günlük, yaygınlaşmış bir düşünce ya da olay, yaygın” (Redhouse 993), anlamını içeren bu terim tezkire bağlamında, “sıradanlaşmış” anlamını taşımaktadır. Bu şekilde, “hâyîde” teriminin içerdiği, “eskimiş, söylenmiş ve tekrarlanarak bayağılaşmış olma” anlamıyla bütünlük gösteren terim, şairin özgünlük sergileyememe, tekrara düşme ve yeni bir şey üretememe noktasında şiirinin yüklendiği niteliksizlik içeriği temsil etmektedir. Latîfî’nin bu terimler bağlamında değerlendirdiği Lâmi’î Çelebi’nin şiiri, üslûp özelliği bağlamında tam da bu “eskimiş” ve “sıradanlaşmış” şiir söyleminin dışına çıkamama noktasında eleştiriye mâruz kalmıştır. Diğer yandan, bu değerlendirmeleriyle tercüme faaliyeti ve şiirde yaratıcılık sergileyebilme ilişkisine dikkat çeken tezkire yazarı, özgünlük ve yaratıcılığın önemini bu kavramlara yüklediği olumsuz anlam çerçevesinde bir kez daha ortaya koymuştur.

Latîfî'nin lafız ve eda bağlamında, Kandî-i Burûsevî hakkında ortaya koyduğu hükümleri de dikkate değerdir. Şiire emek veren ve çok sayıda kaside yazan Kandî'nin şiirini, “Ammā şî'ri hadd-i halâvetden ve dâ'ire-i reng ü letâfetden bîrûn u ba'îd olmagla tıbbâ'-ı enâma mülâyim gelmeyüp ve emzice-i nâs kelimâtında zevk bulmayup isti'mâl ü istinsâha cerîdelere yazılıp beyne'l-enâm şüyû' u şöret bulmadı” (Ama şiiri tatlılıktan, renkli ve hoş bir söyleyişten uzak olduğu için halk tarafından beğenilmemiştir. Halk, onun şiirinden zevk almadığından ötürü mecmualarda yer almamış ve şöret bulmamıştır.) (450) şeklinde değerlendiren Latîfî, şairin sözünü, halkın beğenisi ve zevkine hoş gelmemesi noktasında eleştirmiştir. Bu durum, her ne kadar şiir üzerine emek sarf edilse de, bu alanda nitelikli eser verebilmenin belirli standartları yakalamakla sağlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Latîfî'nin, şiirin dış unsurlarına vâkîf olma ve şiir dilinin hususiyetlerinde yaratıcılık gösterebilme arasında gözettiği denge, Safâyi hakkındaki şu değerlendirmelerinde de karşımıza çıkmaktadır: “Divân-ı ilm-i 'arûzda ve fenn-i Fürsden hayli 'irfânı var idi. Ammā mâyide-i kelâmında çendân çâşnı ve halâvet bulmadukları ecilden emzice-i en'âma matbû gelmeyüp isti'mâline ragbet göstermediler” (Aruz ilminde ve Fars şiirinde oldukça bilgisi vardı. Ama tatlı ve hoş bir söyleyiş tarzı olmadığından halk tarafından beğenilmemiş ve dikkate alınmamıştır.) (355). Burada, şiirin teknik unsurlarına vâkîf olan şairin insanların beğenisini toplamayan şiiri, tüm bu teknik bilgiyi değersiz kılmış ve tezkire yazarı tarafından eleştirilmiştir. Bu durum, tezkirede, şiirin dilsel niteliği ve estetik değerinin belirleyicisi olan “lafız” ve “eda” kavramlarının, yalnızca şairin bu alandaki teknik becerisiyle

değil, doğrudan şiirinde sergilediği özgünlük düzleminde değerlendirildiğini de ortaya koymaktadır.

Buraya kadar, “Lafız ve Eda” başlığı altında tezkire yazarının üslûp şemsiyesi altında şiir dili ve estetik unsurlara dair geliştirdiği ölçütlerini, takdir ve eleştiri düzleminde ortaya koymaya çalıştık. Nitekim sözün ziyneti, kulağa hoş gelen tınısı ve mucizevî kullanımını kapsayan bu üslûpsal özelliklerin yalnızca şiir dilinin yetkin kullanımıyla sınırlandırılmayacağı; şiirin içyapısı, mana ve hayal unsurlarıyla tamamlanacağı ve ancak bu unsurların uyumuyla şairi orijinalliğe ulaştırılacağı unutulmamalıdır.

2. Şiirin “Hüküm Fermanı”: Mana ve Hayal

Adonis, Cürcânî'nin *Esrârü'l-Belâgâ ve Delâilü'l-İ'câz*⁵ adlı eserinde, “kelimeleri birbirine bağlamak ve bazılarını bazısına sebep kılmak” şeklinde ortaya koyduğu nazım tanımını, *Arap Poetikası* adlı kitabında şu şekilde yorumlar:

Bu belirlemeye göre nazım, form ve süslemeyi andırmakta, ayrıca nakış sanatına benzemektedir. Bütün bunlarla kast olunan tasvirdir. Bu durumda nazımda, bizzat lafıza bakmamak doğal olacaktır. Zira lafızlar, soyut lafızlar ve yalın kelimeler olduğu için birbirine üstün olmazlar. Aksine lafızların üstünlüğü ve düşüklüğü bağlı olduğu anlama uygunluğunda aranır. (43)

⁵ Söz konusu kitap, *Söz Dizimi ve Anlam Bilimi* adıyla Türkçeye aktarılmıştır (İstanbul: Litera Yayınları, 2008). Cürcânî'nin lafız-mana ilişkisine dair kitapta yer alan söz konusu ifadeleri şu şekildedir: “Salt bir lafz olmak ve [...] bağımsız bir kelime olmak açısından lafızlar arasında üstünlük yoktur. Üstün olmanın ve olmamanın ölçüsü, bir lafzın anlamının kendisini izleyen diğer lafızların anlamıyla uyumlu olup olmaması vb. hususlardır ve bunun, lafzın kendisi ile hiçbir ilgisi yoktur”. (Cürcânî, *Söz Dizimi ve Anlam Bilimi*, 57)

Bu ifadelerinin ardından, şiirde anlamın da tek başına bir ayrıcalığı olmadığı üzerinde duran Adonis, lafız ve anlamın birbirine olan tâbiliğine dikkat çekmiş ve bu ilişkiyi şiirin tasvirsel yapısı düzleminde ortaya koymuştur. Cürcânî'nin nazma dair düşüncelerine dayanarak şiirdeki anlam örüntüsünü, “kendisinden resim ve süs yapılan boyalara benze[ten]” yazar, bu boyaların tasarrufuna yüklenen değeri de şairlerin kendine özgü tarzlarının belirleyicisi olarak görmüştür. Adonis'in Arap şiirine dair ortaya koyduğu bu düşünceler, Osmanlı şiir geleneği ve bu gelenek içinde gözetilen lafız-mana dengesi çerçevesinde şairin orijinalliğinin sorgulanması açısından dikkate değer niteliktedir. Bu hususu, tezkiresinde tartışmaya açan Latîfî, şairlerin yetkinliğini belirlemede bu dengeyi mutlak bir şekilde gözetmiş; birçok değerlendirme ve eleştirisini mana-lafız dengesinin eleğinden geçirerek ortaya koymuştur.

Adonis'in şiirin tasvirsel özellikleri düzleminde estetize ettiği mana unsuru, Mine Mengi ve Harun Tolasa'nın yorumlarında da farklı bir açıdan aynı değer etrafında tanımlanmış ve bu unsurun Osmanlı şiirindeki etkinliği vurgulanmıştır. Mine Mengi'nin, “Mananın eski şiirde, daha çok duygulandırma, etkileme, beğendirme, hayran bırakma amacına yönelik olması manayı şiirde estetik yapının temel taşı kılar. Daha açıkçası, şiirin estetik yapısı, mana temelinin üstüne oturur” (39) ifadeleriyle şiirin estetik yapısıyla ilişkilendirdiği bu unsur, Harun Tolasa tarafından ise şöyle tanımlanmıştır: “Mana bir güzelliğin, bir hâlin veya bir unsurun teşbih ve mecaz yoluyla anlatılmasıdır veya teşbih ve mecaz yoluyla ifadesini bulan bir hal ya da unsurdur” (“Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri...” 25). Benzer şekilde,

mananın şiirdeki konumu ve lafızla gösterdiği bütünlük ilişkisine vurgu yapması açısından Yahya Kemal'in aşağıdaki ifadeleri de dikkate değerdir:

O zamana kadar birçokları zannediyorlardı ki, şiir yazmak muvaffakiyetli teşbihler yapmaktır. Şiir bu değildir. Şairlik, mânâyı lâfza tahvil etmek sanatıdır. [...] Fakat lafız, kelimelerin istifinden ibâret değildir. Kelimelerin hususî bir âhenk husule getiren terkibinden şiir doğar. (Ayda, *Yahya Kemal* 19)

Bu ifadeleriyle, şiirin yalnızca başarılı benzetmelerden ibaret olmadığına değinen Yahya Kemal, lafıza, kelimelerin anlamlı irtibatı ve sergiledikleri ahenk ölçüsünde bir değer atfetmiştir. Yahya Kemal'in bu ifadeleri, yukarıda değindiğimiz şekliyle Cürcânî'nin lafza dair söyledikleriyle bütünlük göstermektedir. Nitekim her iki görüşte de, lafızların birbiriyle olan ilişkisi "mana" düzleminde değerlendirilmekte ve lafızların uyumunda bu iki unsur arasındaki koşutluk merkeze alınmaktadır. Bu noktada, "manayı lafıza tahvil ed[ecek]" olan şair, bu alandaki sanatsal faaliyetini söz konusu unsurların uyumunu gözettiği ölçüte nitelikli kılacaktır. Ayrıca, söz konusu unsurların birbiri için oluşturduğu koşutluk, şairin orijinalliği ve şairlik derecesini belirleme gayreti sarf edecek olan eleştirmen için de önemli bir değerlendirme zemini sağlayacaktır.

Şiirin lafız ve mana ilişkisine dair ortaya konulan yukarıdaki düşünceler, Latîfî'nin eleştirel perspektifinde söz konusu unsurlara yüklediği anlamla da bütünlük göstermektedir. Şiir dilinin niteliği ve estetik özelliklerini genel çerçevede şairin üslûbundaki orijinallikle ilişkilendiren tezkire yazarı, şiir sanatının kaidelerini mana düzleminde genişletmiş ve mana unsurunu bu kaidelerin tamamlayıcısı olarak görmüştür.

Şiir dilini estetize eden ve ona, sembolik, çok katmanlı ve çağrışımlarla örülü bir yapı zemini oluşturan edebî sanatlar, elbette, Osmanlı şiiri ve temsil

ettiği geleneğin şiir zevki için oldukça önemlidir. Söze edebîlik kazandıran bu sanatlar, iyi şiiri kötü olandan ayırma ve sanat üreticisinin mertebesini belirlemede etkin bir rol üstlenmiştir. Muhsin Macit, “Divan Estetiği” başlıklı makalesinde, şiirdeki konumuna göre edebî sanatlar ve mana unsurunu şu şekilde tanımlamıştır:

Eskiler şiiri bir güzele benzetirler ve onun güzelliğini zâtî (doğuştan gelen) ve arızî (sonradan elde edilen) olmak üzere iki kategoride değerlendirirler. Şiirde zâtî güzellik manaya (meanî ve beyân), arızî güzellik de sözü güzelleştirmek için başvuru sanatlarına tekabül eder. (48)

Macit’in, “zâtî” ve “arızî” olma vasfı üzerinden sunduğu bu kategorizasyon, tezkirede mana ve lafızın konumunu tezkirecinin vurguladığı kuşatıcı kavramlar, “vehbî” ve “kesbî”lik düzleminde yorumlamamıza da imkân sağlar niteliktedir. Bu imkân, aynı zamanda, tezkire yazarı ve temsil ettiği geleneğin mana unsurunu, yaratıcılık sergileme ve doğuştan gelen yetenekle ilişkilendirmesine ve lafızın üstünde tutuşunu da belirgin kılmaktadır. Tam da bu noktada, şiir sanatındaki aşkınlığı temsil etmesi itibarıyla, mana daima şiirin özü, özgünlüğü; lazf ise bu özgünlüğün ziyneti ve niteleyicisi olarak görülmüştür. Macit’in “eskiler” şeklinde gönderme yaptığı bu benzetmeye örnek teşkil etmesi itibarıyla Tahirü’l Mevlevî’nin şu ifadelerine temas edelim. Edebi sanatların şiirdeki konumunu, “Edada yapılacak hünerleri “bed’â” yahut “san’at” namıyla süsü [...], binâenaleyh ifadenin o san’atlarla tezyîni söz güzelinin süslendirilmesi addolunurdu” (Edebiyat Lügati 130) şeklinde tanımlayan Tahirü’l Mevlevî, bu sanatların sözün ziyneti olma vasfına dikkat çekmiştir. Bu özelliğiyle sözün süsü olan ve şairin hünerinin somutlaştırıcısı olarak görülen bu sanatlar, şiire değer katmakla birlikte şairin ifade özelliklerini de yetkinleştirmektedir. Fakat bu sanatlar,

sanat endişesi yaşayan, sözü yalnızca gösterişli bir hale koyan ve manayı endişe edinmeyen şairin kaleminde olumsuz bir nitelik kazanacaktır. Dahası, şiirde lafız ve mana dengesini zedeleyen bu durum, şiiri, yalnızca kelime oyunu ve edebi sanatların icra alanı olarak görme düşüncesini beraberinde getirecektir.

Latîfî'nin birtakım değerlendirmeler etrafında dikkat çektiği bu denge, şüphesiz, sanat ehlinin bu alandaki yetkinliğinin sorgulanmasına önemli bir zemin oluşturmaktadır. Aynı zamanda, şiirin yapısını sağlam kılacak söz konusu denge, şairin orijinalitesi ve şair kimliğinin de belirleyicisi olmaktadır. Mehmed Çavuşoğlu'nun şu ifadeleri, mana-lafız dengesi düzleminde edebi sanatların tasarrufunu şiirdeki orijinaliteyle ilişkilendirmesi ve şairin bu husustaki bilincini yansıtmaya açısından önemlidir:

Divan şairi, lafıza ait sanatlar yanında, bilhassa lafız ve mana arasında münasebetler kurmakta hüner ve orijinaliteye çok ehemmiyet verirlerdi. Bu sanatlardaki hüner oranı ne kadar yüksek olursa, kelimeler de “mevzûn ve mukaffâ” söz dizisi olmaktan o kadar kurtulur, şiir vasfını kazanırdı.” (Çavuşoğlu, “16. yy Şiir Kavramı...” 210)

Çavuşoğlu'nun bu ifadeleri, mana ve lafız arasında gözetilecek dengenin şair ve şiire yükleyeceği değere işaret etmekle birlikte, şiirde sergileyecekleri hüner bağlamında, “vezinci” olmaktan öte “şair” vasfını yüklenen sanat erbabının izleyeceği yolu da ortaya koymaktadır. Şiirin estetik yapısının temeline oturtulan ve şairi çağdaşları içinde aşkınlığa ulaştıracak ve hünerinin belirleyicisi olan lafız-mana ilişkisi, şüphesiz, şairin sanatına “şiir vasfı”nı kazandıracak en temel unsurdur.

Şiirin dış unsurlarının kemikleşmiş kuralları içinde sanatını şiirindeki derinlik ölçüsünde ortaya koyacak şair, estetik söyleyişinden öte, manada

sergileyeceği aşkınlıkla yetkin bulunacaktır. Bu derinlik, şairi, özgün olana daha çok yaklaştıracak ve hüneri miktarınca mertebesini daha üst bir konuma taşıyacaktır. İşte, Osmanlı şairinin orijinalitesi ve hünerini ortaya koyacağı bu derinlik arayışı, onu, farklı manalar peşine düşürecek ve şiirini, “mevzun ve mukaffa” söz olmaktan öteye taşıyacaktır. Bu bağlamda, şairin mana düzleminde orijinalliğe ulaşma serüvenini temsil etmesi itibarıyla Fuzûlî'nin şu ifadelerine yer vermek uygun olacaktır:

Öyle zamanlar olmuştur ki, gece sabahlara dek uykusuzluk zehrini damla damla içerek büyük çabalarla bir mazmunu şiir kalıbına dökmüşüm ve sabah olunca da diğer şairlerle tevârüde düştüğüm endişesiyle yazdıklarımı karalayarak onu kullanmaktan vazgeçmişimdir. Yine öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce denizine dalıp [...] eşsiz bir inci delmişim; görenlerin “Bu mazmun anlaşılmaktan uzaktır ve bu söyleyiş edebiyat çevrelerinde kullanılmaz ve beğenilmez” demeleri üzerine de [...] yazıya geçirmemişimdir. (Doğan, *Fuzûlî'nin Poetikası* 125)

Fuzûlî'nin orijinalliğe ulaşma ve şiir sanatının kemikleşmiş kaideleri arasında yaşadığı bu gelgit, şüphesiz, bu alanda kendini gösterme çabası içinde olan her şairin ortak kaygısının temsilidir. Şairin önüne sunulan bu kaideler bütünü, sanatta orijinalliği yakalamayı hedef alan sanat ehlinin faaliyet alanını sınırlayan, aynı zamanda da yaratıcılığını körükleyen bir fonksiyon üstlenmektedir. Mehmet Kalpaklı, “Bir Kelimeye Bin Anlam Yükleme’: Osmanlı Şiirinde Anlam Çoğulluğu Üzerine” başlıklı makalesinde, Fuzûlî'nin bu ifadelerine temas ederek mana unsurunun önemini şu sözleriyle ortaya koymuştur:

Divan şiiri üzerine söz söyleyen şiir eleştirmenleri (belâgat kitabı yazarlarından tezkire müelliflerine, şairlerin bizzat kendilerinden

günümüz Türkologlarına...) her beyitte ve şiirde mutlaka bir mana bulunması gerektiğinden, anlamın herkes tarafından kavranır olmasının lüzumundan ve şiirde kullanılan kelimelerin az kimse tarafından anlaşılabilir garip kelimeler olmamasına dikkat etmek gerektiğinden söz ederler. Bütün bu daraltmalar içinde şair, yeni ve daha önce söylenmemiş bir anlamı (bikr-i mana) bulup şiirinde kullanmak mecburiyetindedir. (53)

Bu ifadeleriyle, “şiir eleştirmenleri”nin “daraltılmış” kaideler bütünü içinde şaire yükledikleri sorumluluğa temas eden Kalpaklı, bir anlamda, Fuzûlî'nin şiirine değer biçen kimselerin bu alandaki etkinliğini de ortaya koymuştur. Kalpaklı'nın bu ifadeleri, aynı zamanda, şiir eleştirisini tezkiresinde sistematize etmiş olan Latîfî'nin şaire yüklediği sorumluluğu ve şiir sanatına dair geliştirdiği ölçütlerinin etkinlik alanını da tanımlar niteliktedir. Orijinal mana (bikr-i mana) arayışı ve bunun şiir sanatındaki konumlandırılışının Osmanlı şiiri için önemi dikkate alındığında, döneminin eleştirmeni olarak tanımladığımız Latîfî'nin değerlendirme ve eleştirilerini, elbette bu kaygıdan uzak yapılandırmış olması pek mümkün değildir. Kendisini, devrinin “ehl-i nazar”ı olarak tanımlayan ve bu sanatın hususiyetlerini ortaya koymayı amaç edinen tezkirecinin, bizzat kendisi de bu alanda şair olarak etkinlik göstermiş olması itibariyle, şiirdeki mana unsuruna önem vermesi ve bu unsuru şairlik vasfı için zarurî kılması olağandır. Öyleyse, tezkire yazarının mana düzleminde sergilediği eleştirel tutumu ve bu tutumun şiir sanatı kaidelerine hangi noktadan eklemlendiğini tezkiredeki alıntılarla somutlaştırmak yerinde olacaktır.

Tezkirede, mana ve lafız dengesinin önemine vurgu yapması itibariyle Latîfî'nin Âhî hakkındaki şu değerlendirmeleri dikkate değerdir:

Nazm-ı nükte-şinâslarınınun ‘umûmen ittifâkları budur ki egerçi ol nazm-ı fûsun-sâz ve sihr-intizâm u sir-perdâz tarzında makbûl ü mümtâz dur. Lâkin irtibât-ı kıssada kıssa-perdâz degüldür. Tekellûf ü tahayyül ve teşbîh ü tasannu’ ile semt-i sük-ı münâsebet-i kıssadan dür düşüp irtibât-ı siyâk u sibâk ve müra’ât-ı süz u güdâz mer’i ri’âyet olunmayup tenâsüb-i elfâz ve rabt-ı mâ-hüve’l-merâm terk olunmuşdur. (184)

(Şiirden anlayan kimselerin ortak görüşü şudur: onun esrarlı ve büyüklü tarzda şiiri kendi tarzında makbuldür. Ama hikâyenin bağlamına uymamaktadır. Aşırı süslü, hayalli ve teşbihlerle örülü söyleyişi ile olayların bağlantısından uzaklaşmıştır. [Bu açıdan] hikâyesinde bağlama uyulmamış; kelimelerin uyumu ve birbirleriyle olan bağlantıları dikkate alınmamıştır.)

Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrin*'ine nazire olarak *Şîrin u Pervîz ve Gülgûn u Şebdîz* mesnevisini yazan şairin söz konusu eserlerine dayanarak yapılan bu eleştiriler, görüldüğü üzere, hayal, benzetme ve sanatların çok fazla kullanımı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Şiir dilindeki tekellüflü (bereketli, külfetli) söyleyişi ve hayal unsurlarının mübalağalı kullanımıyla hikâyenin konu ve anlamını saptıran şair, sanat endişesiyle anlatısını karmaşık bir kisveye büründürmüştür. Burada, “tekellûf” kavramı, şiire gereğinden fazla yüklenen sanat unsurlarının aşırılığını temsil etmekle birlikte, şairin sanatkârlığını zedeleyen ve eserinin olumsuzlanmasına zemin oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aynı tartışma bağlamında değerlendirebileceğimiz bir diğer örnek, tezkire yazarının Zâtî hakkındaki hükümleridir. Şair hakkındaki eleştirel tutumunu, “tasannu” terimi üzerinden ortaya koyan Latîfî, bu terimi, mananın şiirdeki konumu ve lafızla olan uyumu çerçevesinde konumlandırmıştır. Şairin, *Şem ü Pervâne* mesnevisini sanatlı ve hayal yüklü olması yönünden değerli ve yaratıcı bulan tezkire yazarı, fâzıl kimselerce şairin şiirinin olumsuzlanması üzerinde durmuş ve bu durumu şu ifadelerle ortaya koymuştur: “Ammâ inde’l-fuzelâ tarz-ı nazm-ı kelâmda ve bast-ı sük-ı

merāmda fehvā-yı hikāyāt tahayyül ü tasannu' üzre tarh olunmagın netāyic-i meāl-i kıssada çendān vāzih u rüşen ve ri'āyet-i irtibāt-ı mukaddemātda çendān hoş-āyende ve müstahsen düşmemişdür” (İfadesinde ve maksadını anlatmakta şiirini hayal ve sanatlı söyleyişle örmüş olduğundan hikâyenin olay örgüsünün sonuçlandırılmasında açık olmadığı için fâzıl kimselerin tarafından eski tarzına uymamakla beğenilmemiştir.) (265). Bu ifadelerde de görüldüğü üzere, mesnevisinde sergilediği hayal ve sanatlarda aşırılığa giden şair, hikâyenin kurgusunu zedelemiş ve bu açıdan eleştirilmiştir. Ayrıca şairin ileriki yaşlarda yazdığı eserlerinde mana ve hayal unsurlarında sergilediği “tasannu”nun şiir tarzını tamamen kapalı ve anlaşılmayan bir kisveye büründürdüğüne temas eden tezkireci, bu değerlendirmeleriyle şiir sanatlarının çok fazla kullanımının, şiirin anlamını zedelediğini ve şairin hünerini eksikleştirdiğini vurgulamıştır.

Latîfî'nin Kara Fazlî hakkında şu hükümleri de lafız ve mana dengesinin önemi açısından dikkate değerdir. Şairin şiir söyleme yeteneğini Tanrısal ilhamla ilişkilendiren tezkire yazarı, onu, şiir sanatının yetkin kişileri arasında görmektedir. Buna karşın Fazlî'nin şiirini, mana ve lafız ilişkisi çerçevesinde şu şekilde eleştirilmiştir: “Ammā bahs-ı suhanverān budur ki [...] cihet-i ma'nāyı kayd idinmeyüp ancak reng-i ārāyiş-i elfāz nümāyişe sūret virür” (Ama söz ehlinin görüşü şudur ki, şiirinde manayı amaç edinmeyip sadece sözün dış güzelliğine ve süsüne önem verirdi.) (433). Bu örnekte de görüldüğü üzere, edebi sanatlarla şiirini gösterişli bir kisveye büründüren şair, şiirinin mana unsurunu dikkate almaması nedeniyle eleştirilmiştir. Aynı zamanda bu örnek, her ne kadar şairlik yeteneğine sahip olursa da, şiir

sanatında faaliyet gösterecek herkesin söz konusu dengeyi göz önünde bulundurması gerekliliğine de vurgu yapmaktadır.

Şiirdeki mana unsuru bağlamında değerlendirebileceğimiz bir diğer örnek, Latîfî'nin Kebîrî hakkındaki şu değerlendirmeleridir: "Gerçi fenn-i şî'rün üslûbun ve tarz u revîşin hûb bilürdi ammâ killet-i kâbiliyyetden ma'ânî-i bikri killet üzre bulurdi" (Şiir ilminin üslûp özelliklerini ve çeşitli türlerini iyi bilirdi. Ama yaratıcı olmadığı için orijinal manalar üretmede yetersizdi.) (460). Bu ifadeleriyle, bir yandan şairin teknik bilgisine temas eden Latîfî, diğer yandan bu bilgiyi şairin mana üretmedeki yetkinsizliğiyle ilişkilendirmiş ve teknik bilginin tek başına bir değer ifade etmeyişi ortaya koymuştur. Burada, manada orijinalliğin yaratıcılıkla ilişkilendirilmesi de dikkate değerdir. Böylelikle, tezkirenin tamamında, özgünlüğe ulaşma bağlamında sıklıkla vurgulanan yaratıcılık vasfının önemi bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

Bu tartışmaya eklemleyebileceğimiz bir diğer örnek, Şâhidî-i Edirnevî hakkındaki şu değerlendirmelerdir: "Egerçi ekser-i fende mütefennindür lâkin fenn-i şî'rde ol kadar rûsûhı yokdur ve eş'ârında sâde ve hâyîde ma'nâları çokdur. Dîvânında kabûle kâbil gerçi ba'zı ebyâtı dahî vardur ammâ şütür u gurbe makûlesi nâ-hemvârdar" (Gerçi birçok ilimle meşguldür fakat şiir alanında o kadar yeteneği yoktur. Şiirlerinde sade ve eskitilmiş manalara çokça rastlanmaktadır. Divanında beğenilecek birkaç tane beyiti vardır ama geri kalanı değersizdir.) (319). Şiir alanı dışında etkinlik sergileyen ve birçok ilme vâkîf olan şairi, şiir ilmine tamamıyla vâkîf olamama noktasında eleştiren tezkireci, eleştirisinde mana unsurunu merkeze almış; şiirin değeri ve şairin yetkinliğini bu çerçevede ortaya koymuştur. Burada vurgulanan nokta, şiir

alanında yeterlilik gösteremeyen şairin şiirinde eskitilmiş, kullanılmış manaların bulunması ve bu özelliklerin şairin sanatını değersiz kılmasıdır.

Şairin yaratıcılığının mana merkezli sorgulanışını örnekleyen bir diğer değerlendirme Yârî hakkındaki şu hükümlerdir: “Devâvîn-i Fürsün ebyât-ı mu'teberesi ekser yâdında [idi]. Ammâ gazeliyyâtının reng u rûhı ve İcâd u tasarrufda feyz ü futûhı yok idi ve bi'l-cümle kendünün tasarruf-ı tab'-ı gâyetde nâdir ve ma'nâ-yı cedîde gayr-ı kâdir idi” (Farsça divanlardaki beyitlerin çoğu aklındaydı. Ama gazellerinde renkli ve orijinal değildi. Yaratıcılığı oldukça azdı ve yeni manalar üretmede yetersizdi.) (575). Şairi, her ne kadar öncüllerinin şiirlerine vâkıf olsa dahi yeteneğini yeterli görmeyen Latîfî, şairin sanatına yaratıcılığı ölçüsünde değer biçmiş ve mana üretme bağlamında şairi olumsuzlayan bir tavır sergilemiştir. Görüldüğü üzere, doğrudan Allah vergisi yetenekle ilişkilendiren mana unsurunun eksikliği, şiiri, “reng” ve “rûh”dan yoksun kılmış ve şairin, ideal modelden alt bir seviyede konumlandırılmasına sebep olmuştur.

Latîfî'nin mana unsuru bağlamında ortaya koyduğu eleştirilerinden üzerinde durulması gereken bir diğer örnek, Neşrî hakkındaki hükümleridir. Latîfî, şiir alanında şöhret sahibi olmayan, taklitçi ve tercüman olarak gördüğü şairin bu alandaki yetkinliğini şu beyitine dayanarak değerlendirmiştir:

Geçmek için seyl-i eşkümden hayâlün leşkeri

Bir direklü iki gözlü köbridür kaşum benüm

'Ale'l-husûs ki bu beyt zâhirine nazar-ı teşbîhen muhayyel ü dakîkdür. Ammâ ma'nen mehbet ü terzi[[dür. Zîrâ hayâl gözden geçer kaşdan geçmez. Lâkin bedâyi'-i şi'riyyeye şu'urı olmayan

elfāz-ı zāhire bakar. Ma'nānun sıhhat ü sakāmetin fark idüp seçmez ve idrāk ü i'zān eyleyemez. (528)

(Özellikle bu beytin görünüşüne bakılsa teşbih yönünden hayalli ve ince bir söyleyişe sahip olduğu görülecektir. Fakat beyit, anlam açısından yoruma muhtaçtır. Çünkü hayal gözden geçer, kaştan geçmez. Fakat şiir sanatının inceliklerinin idrakinde olmayan kimse sözün görünüşüne bakar ve mananın sağlamlığını ve doğruluğunu fark edemez.)

Şiirdeki mana ve hayal unsurları arasında gözetilmesi gereken ilişkiye temas eden bu önemli örnek, Latîfî'nin bu hususa yönelen yetkin nazarını içermesi açısından oldukça önemlidir. İlk olarak, taklit faaliyetiyle olumsuzladığı şairi, şiirine yüklediği yersiz anlam noktasında eleştiren tezkireci, şiirindeki bu çarpık hayal unsurunun lafza, yani, şiirin dış yapısına yüklenen değerle örtülebileceğine dikkat çekmiştir. Bu önemli örnek, şairin şiir sanatlarını kullanma ve mana, lafız, hayal unsurları arasında sağlıklı ilişkiler kurmada belli bir tutarlılık sergilemesi gerektiğini de ortaya koymaktadır. Latîfî, bu eleştirileriyle şiirdeki mana-lafız dengesinin kuruluşunda hayal unsurunun önemine işaret etmiş ve böylelikle şiir sanatında gözetilmesi gereken hayal-mana-lafız dengesine de dikkat çekmiştir. Bu örnek bağlamında, dikkatimizi şiir sanatına dair kurallar bütünüünün diğer önemli parçası olan hayal unsuruna yönelterek tezkiredeki poetik söylem çerçevesinde bu unsuru tartışmaya açmamız yerinde olacaktır. Böylelikle, tezkirede hayal unsuru düzleminde ortaya konulan eleştiri ve değerlendirmelere temas etmek ve şiir sanatı bağlamında bu unsura yüklenen değer üzerinde durmak gerekmektedir.

Osmanlı şiirinin yapı ve kompozisyon özellikleri çerçevesinde tasnif ettiğimiz ve Latîfî'nin eleştirel söylemi üzerinden tartışmaya açtığımız şiir kaidelerinin üçüncü önemli durağı şiirdeki hayal unsurudur. Tezkireki eleştirel söylem çerçevesinde değerlendirildiğinde, şairin yetkinliğinin sorgulanması

açısından hayal unsurunun oldukça önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda tezkirede yer alan değerlendirmelere, öncelikle, “muhayyel, musanna’, hayal-engîz” gibi terkipler etrafında tanımlanan şiirin yüklendiği anlamı belirlemekle başlayalım.

Edebiyat Lüğâti adlı kitabında hayali, “kuruntu” şeklinde tanımlayan Tahirü'l Mevlevî, bu tanımını, Süleyman Fehmî'den aktardığı fikirlerle şu şekilde genişletmiştir:

Süleyman Fehmî merhûm Edebiyat isimli kitabında: Hayal en ziyade şiirde, romanda hüküm fermânıdır. Denilebilir ki şiir ve romanda hayal her şeydir. Fikir ve his cihetiyle mutavassıt, fakat hayali semîn ve metîn olan bir şâir kolaylıkla bir müellif-i dâhî olabilir.[...] Fikrî, hissî ve hayali yazılar arasında kara kalem ve yağlı boyalı levhalar beynindeki fark kadar donukluk ve parlaklık vardır. (51)

Bu ifadeler, şiire düşünsel bir resim olma vasfını yükleyen hayal unsurunun, şair ve sanat üretimi açısından önemini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. “Anlamı kalıba dökmek ve resmetmek” (Cürcânî, *Delâilü'l-İcâz* 230) şeklinde tanımlanan şiir, lafız ve mana unsurlarının dengesiyle nitelik kazanmakta ve içerdiği hayal unsurları ölçüsünde muhatabının zihninde tasvire gelmektedir. Şiirin anlam düzlemini hayalle genişletecek olan şair, ortaya koyduğu hayalin, okurun muhayyilesinde bir karşılık bulması ölçüsünde başarıya ulaşacaktır. Ali Nihad Tarlan'ın şu ifadeleri şairin gözeteceği bu durumu özetler niteliktedir: “Sanatkâr, beytin muayyen hududu içine ne kadar çok mazmun sıkıştırır, dimağda ne kadar fazla hâdise ve maddenin hayallerini uyandırırsa o derece muvaffak olmuş addedilir. Divan Edebiyatının gelişme tarzı da budur” (“Divan Edebiyatı Sanat Telakkisi” 75). Tarlan'ın, Osmanlı şiirinin gelişimi düzleminde temas ettiği hayal unsuru, bu

unsurun şiire yüklediği yoğunluk ve derinlik ölçüsünde değer kazanmaktadır. Benzer bir şekilde Annemarie Schimmel'in, "Bu edebiyatta hayalin, tahayyülün oynadığı rolü unutmamalıyız. Maşuku ve aşk macerasını yalnız bir tek tasavvur muhitine bağlı olan motiflerle tavsif etmek isteyen sanatkâr hayal kudretine ve hususî bir zekâyâ muhtaçtır" ("Alman Gözüyle Divan Edebiyatı" 155) şeklindeki ifadeleri de, bu unsurun Osmanlı şairi için taşıdığı önemi ortaya koymaktadır. Bu noktada, mana ve lafız arasındaki ilişki düzleminde şairin yetkinlik alanının en önemli belirleyicisi olan hayal unsurunun, aynı zamanda, şairin sanatının "hüküm fermanı" olduğunu söylememiz mümkündür.

Namık Açıkgöz, "Hayal'den 'İmge'ye Klâsik Türk Şiiri" başlıklı makalesinde hayal yüklü şiiri şöyle tanımlar:

'Kullanılan söz' ve 'anlatılmak istenen' arasındaki ilişkinin çok yönlü, mantık sınırları içinde ve sağlam bir şekilde kurulmuş, yaygınlaşıp eskitilmemiş (hâyideleşmemiş) olması, o şairin muhayyel olmasını sağlar. Söz ile anlam arasında, yaygınlaşmamış ilişkiler kurarak okuyucuyu zihnî faaliyete sevk edip keşif heyecanı yaşatan zekice buluşlarla söylenen şiirlere de, hayal-engîz denir. (8)

Bu tanımda da görüldüğü üzere, şiirin mana ve lafız düzlemini genişletme bağlamında birçok renkli tasavvurlara imkân sağlayan hayal unsuru, mazmunlarla örülü ve ortak çağrışımlar üzerine kurulu Osmanlı şiir sanatında orijinalliğe ulaşmada oldukça önemli bir unsurdur. Hayal kavramının eleştiri terimi olarak tezkiredeki yaygın kullanımı da bu unsurun şiir sanatında üstlendiği öneme işaret etmektedir. Yusuf Çetindağ, Herat ve Anadolu sahası tezkirelerindeki eleştiri terimlerini değerlendirdiği makalesinde, Latîfî'nin 18 şairde doğrudan bu kavramı eleştiri amaçlı

kullandığını belirlemiştir (“Eleştiri Terimler Açısından...” 116). Herat tezkireleri ve XVI. yüzyıl Anadolu sahası tezkirelerine kıyaslandığında bu sayı oldukça önemlidir.⁶ Bu durum, tezkire yazarının eleştiri ve değerlendirmelerinde hayal unsuruna verdiği önemi de somutlaştırmaktadır. Öyleyse, Latîfî'nin bu terim etrafında sunduğu birtakım değerlendirme ve eleştirilerini irdeleyelim.

Tezkirenin genelinde, şiir ve şaire yüklenen birçok değerde olduğu gibi, hayal unsuru da doğrudan yaratıcılıkla ilişkilendirilmektedir. Şair ve şiire affettiği özellikleri öncelikle Tanrısal ilham düzleminde belirleyen tezkire yazarı, diğer şairlerin konumunu da bu bağlamda idealize ettiği şair modelini merkeze alarak konumlandırmıştır. Bu durumda hayal unsuru, tezkirede, şairin yaratıcılığının sorgulandığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, tezkirecinin Re'yî hakkındaki şu değerlendirmelerine temas etmek uygun olacaktır: “O Allah'ın bir lûtfudur ki dilediğine verir vâki olan verir ebyât-ı muhayyele 'allâmelerden ve mollalardan sâdir ü zâhir olmaz ve kâmiller bu mertebeyi 'ilm ü 'irfân ile bulmaz” (Âlimlerden ve mollalar hayalli şiir üretemez ve bilgili kişiler bu [şairlik yetisini] ilim ve irfanla elde edemezler.) (269). Görüldüğü üzere, hayalli şiirler söyleyen şairin bu yetisi, ilâhi bir lütuf olarak görülmüş ve bu bağlamda “muhayyel” şiirin öncelikli tanımı, Tanrısal yetenek düzleminde ortaya konulmuştur.

Tezkirede, “muhayyel ü musanna', rengîn, pür-hayal, hayal-engîz” tanımlamalarının karşısında hayalden yoksun olan şiirler genel olarak, “sâde,

⁶ Çetindağ'ın bu tespitine göre hayal unsuru, *Baharistan*'da 1, *Devletşah*'de 3, *Mecâlisü'n-nefâis*'te 10, *Heşt Behiş*'te 6, *Meşâirü'ş-şuarâ*'da 7, *Kınalızâde*'de 11, *Beyânî*'de 5, *Ahdî*'de 11 tane şairde eleştiri terimi olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, *Kühü'l-Ahbâr*'da bu terimin eleştiri mahiyetli kullanımının olmadığı görülmektedir. (Çetindağ, “Eleştiri Terimleri Açısından Herat Mektebi Tezkirelerinin Anadolu Tezkirelerine Tesiri” 109-131.)

sâf, 'ârî, sathî, bî-reng" sıfatlarıyla değerlendirilmişlerdir. Bu hususu örnekleyen birkaç değerlendirmeye temas edelim. Latîfî'nin, "Kendinün dahî sathîce ebyâtı ve sâdece kelimâtı vardır. [...] Ammâ nakş-ı bend-i eş'âr ve ressam-ı nazm-ı âbdâr degül idi. Dîbâ-yı şî'ri nakş-ı hayâlden sâf ve sâde ve kayd-ı 'alâyıık-ı nükâtdan âzâde ve küşâde idi" (Kendisinin de derin olmayan, sade bir söyleyişi vardı. Ama şiiiri süslemekte ve özgün bir şekilde nazmeden bir ressam değildi. Şiirinin süs örtüsü hayal nakışından ve incelikten yoksundu.) (356) şeklinde değerlendirdiği Saffî, şiirindeki hayal yoksunluğu merkeze alınarak eleştirilmiş ve şiiri sıradan, derinlikten ve ince anlamdan yoksun olması itibariyle değersiz görülmüştür. Tezkire yazarı, şiir sanatlarını sergilemede manalı münasebetler geliştiren Zihnî'nin hayalden yoksun şiirini ise şu şekilde değerlendirmiştir: "İrâd-ı sanâyi'-i nazmiyyede egerçi ma'nâ-cüydür lâkin icâd-ı hayâlde makûle-i suhân-çîn ü hâyide-güydür. [...]

Mücerred nazm-ı sâde ve kuyûd-ı tekellüfâtdan ve tahâyüülâtdan âzâdedür" (Gerçi şiir sanatlarını sergilemede manalı münasebetler kurar. Fakat hayalli söyleyiş üretmede eskimiş hayalleri kullanan hırsız bir şairdir.) (269). Burada, her ne kadar sanat sergilemede bir derece yetkinlik gösterse de hayalli ve süslü şiir söyleyemeyen şairi eleştiren Latîfî, şaire hırsız olma vasfını yüklemiştir. Şiirindeki hayal yoksunluğu, şairi, yaygınlaşıp eskitilmiş hayalleri kullanmaya, dahası, bu hayalleri başkalarından çalmaya sevk etmiştir. Bu örnek, tezkirede hırsız olarak nitelenen şairleri temsil etmesi ve tezkirecinin bu faaliyetin dayanağını neye göre belirlediğini somutlaştırması açısından önemlidir. Ayrıca bu durum, "Latîfî hangi sebeple şairleri 'hırsız'lıkla itham etmekteydi?" sorusunu da yanıtlar niteliktedir. Bu husus, tezkiresinde geliştirdiği hükümleri geniş bir alanda tartışmaya açan ve birbirinin

tamamlayıcısı kılan tezkirecinin, şairleri derecelendirmesi ve bunu, şiir sanatının mutlak kaideleri düzleminde nasıl temellendirdiğini göstermesi açısından önemlidir.

Bu bağlamda, tezkirecinin Ferrûhi hakkındaki hükümleri de dikkate değerdir. Latîfî, “Nakd-i fûnûn u ma’ârifden kalîlü’l-mâye ve mevâdd u ma’lûmatdan kem-bidâ’adur” (İlim ve hüner yönünden eksik, bilgi ve kurallardan bilgisi yoktur.) (429) ifadeleriyle ilim ve irfan yönünden eksik, şiir ilmine dair bilgi ve nizamdan yoksun bulduğu şaire dair hükümlerini şu şekilde ortaya koyar: “Egerçi beyne’l-enâm nazm ile nâm-dâr ve şi’r ile pür-iştihârdur. Lâkin şi’ri ‘amiyâne ve elfâz u edâsı ümmiyânedür. Tahayyül-i hayâl ve tasarruf-ı makâlde cevelân-ı tab’ı çendân degüldür” (Gerçi halk arasında şiiriyle şöhret bulmuştu. Fakat söyleyişi ve üslûbu sıradan ve câhilânedir. Hayal ve söz icadında çok fazla yaratıcılığı yoktur.) (429). Şiir ilmine sahibi olma, yaratıcılık sergileme ve hayalli söz üretebilme yetisinden yoksun olduğu belirtilen şair, tüm bu kusurların yanı sıra halk beğenisine yakın olmakla değersiz görülmüştür. Hayal üretme ve sözü süslemede yaratıcı görülmeyen şairin sanatı âmiyâne (sıradan) bulunmuş ve ideal sanat üretiminin altında konumlandırılmıştır.

Buraya kadar, tezkire yazarının, ideal model etrafında sağlaştırdığı şiir sanatı ölçütlerini lafız, mana ve hayal düzleminde ortaya koymaya çalıştık. Üslûp şemsiyesi altında tartışmaya açtığımız ve Latîfî’nin eleştirel perspektifinde sistematikleştirilen şiir sanatı geleneğinin bu bilindik unsurlarına mecaz ve hakikat düzlemini ekleyerek mana bahsini biraz daha genişletmek ve tezin “Şiir” başlıklı bölümünü sonlandırmak uygun olacaktır.

3. “Nazmın Sırrı”: Mecaz ve Hakikat

Tezkirede, şiir ve şair kavramlarına atfedilen en belirleyici özelliklerinden biri de, bu kavramların tasavvufî-dinî çerçevede yüklendiği değerdir. Tasavvuf felsefesinin yaygın bir şekilde kabul görmesi ve her alanda varlığını hissettirmesi şiirin estetik yapısının bu dinî örüntü içinde şekillenmesine ve şaire yüklenen değer de bu düşünceye ilintili kılınmasına olanak sağlamıştır. Şeyh şairlerin sanat üretimleriyle temsile gelen ve şiirin estetik unsurlarının şekillenmesine zemin oluşturan birçok şiirsel kavram, tasavvufî-dinî düzlemde bir yorum bulmuş; dahası, bu kavramlara yüklenen anlamların daima bu düzlemde bir karşılık bulması esas alınmıştır. Şairin kimliğine tasavvufî bağlamda yüklenen bu manevî değer, tezkirede şiir ve şair kavramlarına yönelik üst bir tasnifin yapılmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum, tezkirede sûfî şairler ve diğer şairler arasında belirli sınırlar çizilmesine ve sanat üretimleri düzleminde belirli bir ayrıma gidilmesine zemin hazırlamıştır. Bu ayrıma geçmeden önce, tasavvufî-dinî öğreti bağlamında şiire yüklenen manevi değere temas etmek uygun olacaktır.

Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı* adlı kitabında tasavvufî düşünce sistemi üzerine şöyle bir değerlendirme sunar:

Bu öğretiye (sufî öğretisi) göre, makrokosmik dünyadaki her şey haricî bir form ve batınî bir anlamdan oluşur. [...] Suret üzerindeki mananın etkisi arttıkça, harici biçim (external form) hayli sağlam olur ve hazır bir biçimde batınî anlamı açığa çıkarır. Genelde şiirle ya da şiirsel dille, bu süreç, ilham edilmiş şiir durumunda, ma'nanın tamamıyla suret üzerinde egemen olmasına ve (elbette şiirsel kanunları bozmaksızın) tamamıyla içeriden haricî formu yeniden şekillendirene kadar yoğunluğun

daha yüce bir derecesine ulaşır. (122)

Bu ifadeler, “haricî” ve “batınî” değerler bağlamında tasavvuf düşüncesinin şiirdeki temsiline dikkat çekmesi açısından önemlidir. Dünyayı “semboller ve remizler âlemi” olarak gören sufi öğretisi, sanatı da “kutsal sembolizme dayalı” bir olgu şeklinde algılamaktadır (Kılıç, *Sûfî ve Şiir* 21). Bu anlayışın şiir sanatına yansıyan sembolik yapısı, şiir estetiğinin üzerinde yapılandığı bir zemin oluşturmuştur. Şiirin anlam örüntüsünü tasavvuf felsefesiyle ören birtakım şairler, yaşam tarzları halini alan bu felsefe dâhilinde şiirlerinde aşkın bir estetiğe ulaşmışlardır. Sarf edilen remiz ve semboller aracılığıyla bir üst-dil üzerine şekillenen bu felsefik düşünce sisteminin en belirgin özelliği mecaz ve hakikat ikiliği üzerinden temsil edilmiştir. Bu temsil, zamanla Osmanlı şairinin kendini ifade ediş tarzına dönüşmüş ve şiirlerdeki estetik yapının şekillenmesine zemin oluşturmuştur. Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi* adlı kitabında gelenek bağlamında, estetik ve tasavvufî öğreti arasındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirmiştir: “Bu okulun geleneğe bağlılığı, [...] tasavvuf terminolojisine ait kelime ve tabirlerin bir şiirdeki varlığıyla [belirginleşmektedir]” (Cilt I 310). Ayrıca, tasavvufî düşünceyle sembolik bir yapıya bürünen şiir dilinin tasarrufunu da geleneğe eklemeye noktasında değerlendiren Gibb, birçok şairin şiirlerinde yer alan sofistik terimleri de estetiğe olan düşkünlükleriyle ilişkilendirmiştir. Öyle ki, söz konusu terimlerin gelenek halini alan ve kabul görmüş kullanımları hemen her şairin kullanım alanına girmiş ve şiirlerdeki anlamların dinî düzlemde bir yorum bulmasına olanak sağlamıştır. Walter G. Andrews’un aşağıdaki ifadeleri bu durumu daha somut kılmaktadır:

Tasavvufî-dinî örüntü genel kabul görebilecek niteliktedir ve görmüştür. Osmanlı şiir geleneğinde tasavvufî-dinî sembol

sisteminin varlığı ve bununla ilintili sözdağarının bu geleneğe tamamen hâkim olması şu anlama gelir: bu geleneğin içinden bir şiir, hitap ettiği kitlenin dinî perspektifine uygun şekilde yorumlanabilir her zaman. Yani, bir gazelde ne kadar dünyevî ve erotik unsur bulunursa bulunsun, bütün bunları, hiç değilse görünüş açısından, din düzlemine yükselten bir örüntü mevcuttur. (*Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* 107)

Osmanlı şiir geleneğinde şiir dilinin belirli kelime kadrosu içinde kendisine yer edinmiş bu terimlerin tasarrufu, yalnızca sūfî şairlerle sınırlı değildi. Bu noktada, kendisini geleneğin içinde konumlandırarak şairin söz konusu sembollerle ördüğü şiiri, daimi olarak dinî düzlemde bir yorum bulmakta ve şaire bu açıdan bir değer atfedilmekteydi. Şiirdeki mana unsurunun tasavvufî-dinî düzlemde yüklendiği söz konusu değer, Latîfî'nin şiir sanatı ve şairin kimliğine dair sunduğu ölçütler bağlamında oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Tezkire yazarının bu husustaki tutumunu belirgin kılmak için, öncelikle, tezkirede şeyh şairler düzleminde ortaya konulan şiir tasnifine yer verelim:

'Ulemā-i müteşerri'tin katında şi'r iki kısma münkasımdır. Bir kısmı tevhidāt u ilāhiyyāt ve mevāiz u nasāyih u *hüsniyyāt*dur. [...] ve şol ki hezeliyyāt u hicviyyāt ve medāyih-i memnū'āt u menhiyyāt'dur. Aklen ve naklen menhī ve memnū' ve meslūb u nā-meşrū'dur. (108)

(Şeriatla meşgul olan âlimler nezdinde şiir iki kısma ayrılır: bir kısmı tevhitler, ilâhiler, dini nitelikli öğretici şiirler ve *edebî* şiirler ile hezel, hiciv ve yasaklanmış ve dinen hoş görülmeven şeyleri öven şiirlerdir. Bu tarz şiirler aklen kabul görmemiş, reddedilmişlerdir.)

Bu ifadeleriyle âlimlerin katında hangi şiirlerin meşrû, hangilerininse yasak olduğunu belirli türler çerçevesinde ortaya koyan Latîfî, bu türsel tasnifinin ardından şiire dair şöyle bir değerlendirme sunar: "Ve'l-hāsıl şol şi'r-i belîğ u bedī ki takvāya şāmil ve te'vīle kābil olmaya ve ma'nā-yı mecāzīden gayrı

mahmili bulunmaya” (Özetle, o güzel ve açık söylenmiş şiirler takva içermeyen ve farklı yorumlara açık olmayan [özellikler göstermemeli] ve mecazi anlamdan başka bir anlam yüklenmemelidir.) (109). Bu ifadeleriyle tasavvufi-dinî düzlemde şiirin yükleneceği mananın nasıl olması gerektiğine dikkat çeken tezkireci, “ma’nā-yı mecāzīden gayrı mahmili bulunmaya” şeklindeki hükmü çerçevesinde şiir sanatında mecazın önemine vurgu yapmıştır. Bu noktada, Latîfî’nin bu tanımının içini doldurmak maksadıyla mecaz unsurunun şiir sanatında üstlendiği fonksiyona temas etmek gerekmektedir.

En genel şekliyle, “lafzın tahsis edildiği lügat manası, yani temel anlamı dışında kullanım[ı]” (Saraç, *Belâgat* 101) şeklinde tanımlanan mecaz unsuru, “alelâdeden ayrılmış söyleyiş” (Wellek, *Edebiyat Teorisi* 160) olma vasfını üstlenir. Adonis, *Arap Poetikası* adlı kitabında, dilbilimci İbn Cinnî’nin mecaz tanımını, mecaz ve hakikat ikiliği üzerinden şu şekilde yorumlamıştır:

Dilbilimci İbn Cinnî: “Dilin büyük kısmı hakikat değil, mecazdır” der. Mecaz dilin hakikatine uygun olan kullanımının, yani vazolunduğu şeyin dışına çıkmaktır. Bu durumda o, realiteden sıkılan ve onun ötesine geçmeyi isteyen metafizik bir hassasiyetin ürünüdür. [...] Böylece mecaz, realiteden bahseden kelimeleri alışlagelmiş bağlamından çıkarırken, realiteyi de alışlagelmiş bağlamından çıkarır. [...] Bütün bunlar, mecazın bir bakış açısına göre hakikatle irtibatlı olduğunu ortaya koyar. O, yalnızca hakikat ile ilgili bir tavır içermeyip aynı zamanda hakikati düşünme, keşfetme ve ifade etme yöntemini de içerir. (66)

Bu ifadelerin ardından, “Poetikanın dili nazım ise, bu durumda nazımın sırrı nedir?” sorusunu ortaya koyan Adonis, bu soruya şöyle bir cevap bulur: “Bu sorunun cevabı el-Curcânî’nin dediği gibi ‘mecaz’dır. ‘Sözün güzelliğinin

tamamı olmasa da büyük bir kısmı, mecaz sanatı ve araçlarından dallanmakta, bu sanata dönmektedir. Bu nedenle mecaz dili ‘sihir’dir” (44). Mecaz kavramının şiir sanatında üstlendiği öneme vurgu yapan bu ifadeler, Osmanlı şiiri için de dikkate alınacak niteliktedir. Nitekim poetikanın sırrının sorgulandığı, şiirin anlam örüntüsü ve estetik yapısının merkezine alınan bu sanatın Osmanlı şiirindeki etkinliğini, genelde tüm Osmanlı şiir geleneğinde, özelde ise sûfî şairlerin öğretilerinde açık bir şekilde gözlemlememiz mümkündür.

Osmanlı şiirinin estetik yapısı, mecaz ve istiâreli kullanımların şiirdeki tasarrufu üzerine temellenmiş ve bu kullanımlar sûfî şairlerin sembolik söyleminde en uç noktalarda temsil edilmiştir. Ebu’l-Alâ Afifî, *Tasavvuf: İslâm’da Manevî Devrim* adlı kitabında,

Sûfiler ister ilâhi aşk ile ilgili olsun, ister diğer hallerinde olsun, fikirlerini hep [...] remizli üslûpla ifade etmişlerdir; çünkü mistik tecrübeler, sanatsal tecrübeler gibi olup, remiz ve sembole dayalı üslûp, bu tecrübeleri ifade için yegâne üslup biçimidir” (271)

şeklindeki ifaderiyle “mistik tecrübe” ve “sanatsal tecrübe” arasındaki ilişkiye vurgu yaparak tasavvuf ehlinin sembole dayalı üslûp tercihlerine bir açıklık getirmiştir. Aynı zamanda bu ifadeler, tasavvuf düşüncesinin şiir aracılığıyla temsil edilme amacını da temellendirir niteliktedir. Bu ifadelerinin ardından sûfîleri iki gruba ayıran Afifî, ilk grubu “susmayı prensip edinenler”, ikinci grubu ise “remizli üslûpla konuşmayı tercih edenler” şeklinde sınıflandırmıştır. Afifî’nin bu tasnifini, tezkire yazarının şair tasnifi çerçevesinde dikkate alacak olursak, tezkirede yer alan şeyh şairleri söz

konusu ikinci grup içinde değerlendirmemiz mümkündür. Nitekim onlar, şiir alanında gösterdikleri faaliyetleriyle, “remizli üslûpla konuşma tercih”lerini somut bir şekilde ortaya koymuş olanlardır. Bu tercihleri, aynı zamanda, bir şair tezkiresinde önemle zikredilmelerine, şiir sanatı ve şairlik faaliyeti düzleminde idealleştirilmelerine de olanak sağlamıştır. Bu noktada, sufi şairlerin şiire yansıyan sembolik tasarruflarının tezkirede nasıl değerlendirildiği üzerinde duralım:

Egerçi şu'āra-i nükte-ārānun şi'r-i mecāzī libās ve hakikat-iltibāsından def ü ney ve nukl u mey inhā ve iş'ā ider 'ibārāt u isti'ārātı gelürse zāhirine nāzır olup evsāf-ı şarāb u şāhid ve hayāl-i sāk u sā'id mülāhaza olunmaya ki lisān-ı erbāb-ı hakikat ve zebān-ı ashāb-ı tarikatda rüy-ı mecāzdan hakikatı müş'ir ve müştemil her lafızun bir ma'nāsı ve her ismün bir müsemması ve her kelāmın bir te'vīli ve her te'vīlün bir temsili olur. (83)

(Aslında, şairlerin şiirlerini mecazla bezeyip gerçeği örttükleri söyleyişlerinde, def, ney, meze ve şaraptan bahseden ibâre ve istiareler yer alsada görünüşlerine bakıp da bunların, şarabın ve sevgilinin vasıfları olduğunu ve sevgilinin kolu ve bacağının tasviri olduğunu sanmamak gerekir. Çünkü hakikat ehlinin dilinde ve tarikat sahiplerinin sözlerinde hakikate işaret eden ve hakikati içine alan her mecazlı söyleyişin bir anlamı ve her ismin belirli bir karşılığı, her kelimenin bir yorumu ve her yorumun da bir temsili vardır.)

Bu ifadeleriyle, tasavvuf ehlinin dilinde her sözün bir manası, her ismin belirli bir karşılığı olduğunu belirten Latîfî, şeyh şairlerin sanat üretimlerini şu sözlerle tanımlar:

Bu tayıfenün nazm u eş'ārı iftihār u iştihār için degüldür belki irşād-ı tālibān-ı rāh-ı dīn ve beyān-ı sebīl-i sālikīn içündür. Ehādis-i sahīhādan *muhakkak Allah'ın arşı altında hazineler vardır ve onların anahtarları şairlerin dilleridir* bunların şanında ve *şairlerin dili cennetin anahtarıdır* bunların beyānındadır. (108)

(Bu grup şairlerin şiirleri övünmek ve şöhret bulmak için değil, din yolunun taliplisi olanlara doğru yolu göstermek ve tarikat ehline [takip edecekleri] yolu anlatmak içindir. Gerçek hadislerden, “Allahın gücü altında hazineler vardır ve onların anahtarları şairlerin dilleridir” hadisi, bu tayfaya işaret etmektedir.)

Latîfî'nin bu ifadeleri, şeyh şairlerin konumunu diğer şairlerin üstünde tutuşu ve onların sanatına yüklediği değerın üstünlüğünü açık bir şekilde göstermektedir. Tezkirecinin bu ifadeleri, aynı zamanda, tezkire önsözünde meşrûlaştırma gayretiyle şaire ve şiire yüklenen İslâmî değerın hangi tarz şairler üzerinden yapılandırıldığını da ortaya koymaktadır.

Tezkire bağlamında üzerinde durulması gereken diğer önemli nokta, tasavvuf ehlinin şiir yazma amaçlarına yapılan vurgudur. Bu durumu daha belirgin kılmak üzere Latîfî'nin Âşık Paşa hakkındaki aşağıdaki hükümlerine yer verelim:

Îrâd-ı nazmı reng ü edâda ol kadar nâzûk ü rengîn ve teklîf-i tasannu'a karîn degüldür. Bu şerâyıt-ı şîve şâ'irâne ri'âyet olunmaduğın '*adem-i kudrete haml olunmaya* ki nuzamâ-i ehlu'lah nazmında kabûl-ı halk için tasannu' u tahayyül kasd itmezler. İftihâr u iştihâr için tezyîn-i ibârât u elfâz ve sanâyi'-i bedâyi'-perdâz olup agrâz-ı menâfi'i için kütüb ü resâyil dimezler. [...] A'ni bunların kelimât-ı ilhâm-simâtı ser-cümle Cenâb-ı Feyyâzdan vârid ü mütevâriddür. Her ne vechile fâyiz ü lâyh olursa tebdîl ü tagyir itmeyüp hâli üzre ketb ü sebt olunur. (119)

(Şiir söyleyişi o kadar renkli ve hoş değildir ve söz sanatlarıyla örülü süslü bir tarza yakın olmamakla birlikte şâirâne değildir. Şeyh şairlerin şiirlerinde halkın beğenisi için süslü ve hayallî söyleyiş amaç edinilmez. Onlar, övünmek ve şöhret bulmak için kelime ve cümleleri süslemez, sanatlı sözler söyleyip fayda ve çıkar sağlamak için kitap yazmalar. Yani, bunların sözlerinin tamamı Tanrısal ilhamdan gelmektedir. Hatırlarına ne gelirse değiştirmeden olduğu gibi yazıya geçirirler.)

Latîfî, şiir sanatında yetkin olmayan şairi daha çok batınî ilimlerin tatbiki ile değerli görmüş ve onun, şiirindeki renksiz ve süssüz söyleyişini, şiirleriyle halkın beğenisini kazanma amacı gütmemesiyle ilişkilendirmiştir. Bu ifadelerde görüldüğü üzere, sûfî şairlerin şiir söyleme maksatları ve şiir alanındaki faaliyetleri kesin çizgilerle diğer şairlerden ayrılmaktadır. Bu kimselerin şiir söyleme tarzlarının şâirâne olmayışı üzerinde duran tezkire

yazarı, bu durumu, onların, şiirlerinde “tasannu” ve “tahayyül”ü amaç edinmemeleriyle temellendirmiştir.

Yukarıdaki alıntı bağlamında üzerinde durulması gereken bir diğer husus, “tasannu” kavramına yüklenen anlamdır. Tezkire genelinde, yalın ifadenin karşısında konumlandırılan, şiire dair olumlu ve olumsuz birçok değerlendirmeye zemin oluşturan bu kavram, buradaki kullanımıyla şair ve sūfi kimliğini ayırıcı bir fonksiyon üstlenmiştir. Tasavvuf ehlinin sanat faaliyeti bağlamında değerlendirildiğinde, aynı kavram, şair için sanatındaki bir yetkinlik ölçütü olmaktan ziyade, şiir söylemini “yalan” olana daha çok yaklaştırma ve asıl maksadın üstünü örtme açısından bir kusur olarak görülmektedir. Bu nedenle, şiirde, fazla miktarda sanata ve süse itibar etmeyen şeyh şairler ve sūfi geleneğin takipçisi olan sanat ehlinin şiirde sade bir üslûba yönelmesi, takdir görme ve şöhret edinme amacı gütmemesi onların diğer şairlerden farklı bir yerde durduğunun da göstergesi olacaktır. Nitekim Latîfî'nin vurguladığı husus da tam anlamıyla bu farklılıktır, diyebiliriz.

Latîfî'nin söyleminde belirgin bir şekilde ortaya çıkan bu ayrım, şair ve şiire atfedilen değerini iki farklı düzlemde seyrettiğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu ikili düzlem, bir yanıyla şiirin edebî-estetik tüm kaidelerini barındıran ve şiirinde sarf ettiği hüneriyle belli bir mertebeye ulaşan şairler ile şiirlerinin anlamını manevî değerlerle ören, şiiri bir araç olarak gören, şiirin dış unsurlarına itibar etmeyen ve en önemlisi, amaçlarını yalnızca dinî öğreti çerçevesinde çizen sūfi şairler çerçevesinde seyr etmektedir. Bu seyir, aynı şekilde söz konusu grupların sanat üretimlerini de kapsamaktadır. Walter G. Andrews'un, “Hem tasavvufun temel açıklamalarının formülasyonunda, hem de şiirde açık olan şey, Müslüman yığınlar ile sūfi elit arasındaki ayrımdır”

(*Şiirin Sesi...* 95) şeklindeki ifadeleri, tezkiredeki bu ayrımın temelinde yatan görüşe işaret etmektedir. Bu tarz bir ayrımın şiir ve şaire yüklenen değerde de kendisini göstermesi, elbette, bu tutumun doğal bir yansıması olacaktır. Aynı zamanda, tezkirede şairler hakkında belirlenen vasıflar ve şiir sanatına dair çerçevesi çizilen birçok ölçütün üstünde, tezkire yazarının bu kuşatıcı ayrımının varlığından söz etmemiz mümkündür. Başka bir deyişle, Latîfî, öncelikle şeyh şairler ve diğerler sanat ehli arasında bir ayrıma gitmiş ve bunu şiir sanatı ve bu sanatın amacı düzleminde sorgulayarak daha belirgin kılmıştır.

Yukarıda değindiğimiz söz konusu ayrımın en belirgin olarak yansıdığı düşünceler, tezkirenin “Hâtîme” başlıklı bölümünde yer almaktadır. Bu bölümde, geçmişteki şiir sanatıyla dönemi arasında bir mukayeseye yönelen Latîfî, bu konudaki hükmünü tasavvufî-dinî sembollerin şiirdeki kullanımı üzerinden şu şekilde ortaya koymuştur:

Kudemâ-i şu'arâ-i Fûrsün [Nizâmî, Câmî, Sa'dî] ekseri meşâyih-i kirâmdan feyz-i dest-gâh idi. Nâm-ı bâkî ve zikr-i cemîl için kütüb ü resâyil didürürlerdi. [.....] Ammâ ne ân ki şu'arâ-i meşâyih-i selef-i kibâr gibi bunların ebyât-ı zü'l-vecheyn ve müştemilü'l-ziddeyn olup meyden meyhâneden ve bâde vü peymânenen cezbe-i ışk mestliklerin ve câm-ı şevk-i İlâhî bâdeperestliklerin maksûd u murâd ve arzu-yı fuâd idineler. Zîrâ bu mertebeye sülûk u şühûd ve Feyz-i Hakdan vâridât-ı vürûd gerek. [...] Zâhir budur ki bunların güftârı ve vâkî' olan eş'ârı zü'l-vecheyn değildir. Belki yek-rû ve mecâz-ı sarf-ı yek-sûdur.

(581)

(İranlı eski şairlerin çoğu, büyük şeyhlerden feyz almış; Allahın adının zikredilmesi ve anılması için kitaplar yazmışlardır. [Zamane şairlerinin] şiirleri de şeyh şairler gibi tezat ve teviriyelerle örülü olmalı ve içkiden, meyhaneden, şarap ve kadehten söz ederken ilahi aşkla sarhoş olmanın cazibesine ve ilahi aşk kadehine arzu uyandırmalıdır. [Zamane şairlerinin] sözleri ve şiirleri ise mecazlı manalar içermemekte ve tek yönlü anlamlar taşımaktadır.)

Burada döneminden şikâyet eden Latîfî, bu şikâyetinde sanatsal faaliyetlere odaklanmış ve “zamane'nin şiirlerinde geleneksel söz dağarının birincil anlamının tasavvufî-dinî örüntüye bağlı olmaması[nı]”(*Şiirin Sesi...* 108) eleştirmiştir. Şiirde, “zü'l-vecheyn” (tevriye) ve “müştemilü'l-ziddeyn”in (tezat) olması gerektiğine değinen tezkireci, içki, şarap, meyhane ve kadehten söz edenlerin şiirleriyle ilâhi aşka hayranlık uyandırmaları gerektiği üzerinde durur. Bu noktada, döneminin şairlerinin şiirlerindeki tek yönlü anlamlar ve mecazsız söylemi değersiz gören Latîfî, bu şairlerin kaleminde söz konusu sembollerin bayağılaşmasından da şikâyet eder. Tezkirecinin bu bağlamda çizdiği ideal model, şeyh şairlerin feyizli sözleri ve manevî anlam yüklü sembolik şiirleri düzleminde değer bulmaktadır. Aynı zamanda bu idealizasyon, tezkire yazarının “diğer” şairlere dair eleştirilerini temellendirdiği ve her iki grup arasında belirlenen söz konusu sınırları netleştirdiği bir zemin oluşturmuştur. Bütün bunlarla birlikte, Latîfî'nin sergilediği bu tutum, “Müslüman yığınlar ile sufi elitler” arasında gözetilen mutlak ayrımın şiir sanatı düzleminde nasıl yapıldırıldığıının da temsili olmaktadır.

Tezimizin “Şiir” başlıklı bölümünü mecaz ve hakikat bağlamında tartışmaya açtığımız bu bölümde, Latîfî'nin bu kavramlara yüklediği değer ve düşünce yapısını incelemiş; tasavvuf felsefesiyle temellendirilen bu düşünce yapısının şair ve şiir tasnifi üzerindeki belirleyiciliğini ortaya koymuş olduk. Aynı zamanda, mana düzleminde şiire yüklenen bu manevî değer ve estetik yapılanmanın Latîfî'nin düşünce yapısı ve eleştirel bakışında nasıl konumlandırıldığını ve diğer şairlerin yetkinliğini sorgulamada nasıl işlerlik kazandığını gözlemiş bulunduk. Tam da bu noktada, tezkire yazarının şiir sanatı ve estetiğine dair ortaya koymuş olduğu çeşitli hükümlerinin, Osmanlı

edebiyatına bugünden yönelen dikkatlerimiz ve bu edebiyatı yorumlama çabalarımızı daha temelli kıldığını söylememiz mümkündür.

SONUÇ

Osmanlı edebiyat eleştirisinin, Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâ'sı* düzleminde sorgulandığı bu tezde, edebî eleştirinin niteliği ve şiir geleneği içindeki işlevselliği belirlenmeye çalışılmıştır. Tezde, ideal şair ve şiir modelini oluşturma amacıyla tezkireci tarafından sergilenen eleştirel tavrın, Osmanlı şiir sanatının hususiyetlerini belirleme ve şiir geleneğinin kurallarını sağlamlaştırma bağlamında nasıl bir işlev üstlendiği üzerinde durulmuştur.

Tezkire yazınının geleneksel kurgusu içinde eseriyle oldukça farklı bir yerde duran Latîfî, Osmanlı şiir sanatının hususiyetlerini tutarlı bir şekilde tartışmaya açması itibarıyla bu türü biyografik künye yazıcılığından öteye taşımıştır. Bu noktada, tezkire yazarının bu türü değerlendirme ölçütlerinin yapılandıracağı bir alan ve döneminin sanat ehline yönelik eleştirilerini yansıtacağı bir araç olarak gördüğünü söylememiz mümkündür. Bu bağlamda, tezin en temel sonucu, Latîfî'nin yalnızca bir tezkire yazarı olmadığı ve tezkire yazını üzerinde yapılandığı poetik söylemiyle Osmanlı şiirin teorisyenliğini üstlenmiş olduğudur.

Tezin ilk bölümünde, tezkiredeki eleştiri faaliyetinin işlevselliği ortaya konulmuş ve bu bağlamda, Latîfî'ye hangi noktada özgünlük atfedilebileceği

sorgulanmıştır. Bu bölümde yer alan tartışmalarla tezkirede temsil edilen edebî eleştirinin gelenek içinde yüklendiği anlam belirlenmiştir. Tezde ileri sürülen görüşlerde, tezkiredeki eleştiri faaliyetinin doğrudan belâgat ilminin hususiyetleri üzerine kurulu oluşuna dikkat çekilmiştir. Bugünden bir değer atfedildiğinde “teknik dikkatler”den öteye gidememiş olarak değerlendirilen o dönem edebiyat eleştirisinin, kendi dönemi içinde belli bir ihtiyacı karşılamış olduğu ve bu ihtiyaç bağlamında bir fonksiyonellik yüklendiğini söylememiz mümkündür. Bu noktada, günümüzün modern eleştiri anlayışlarında tam olarak bir karşılığı bulunmayan Osmanlı edebiyat eleştirisini, doğrudan dönemi içinde ve geleneğin belirleyiciliği düzleminde değerlendirmek gerektiği sonucuna varılmıştır.

İlk bölümde yer alan, “Latîfî'nin Şair Tasnifinin Gelenek Çizgisinde Değerlendirilmesi” başlıklı alt bölümünde, tezkirecinin bilinen şair tasnifinin geleneksel belâgat ilminde zaten var olan bir tasnifin üzerine kurulu olduğuna değinilmiştir. Bu benzerliğe dikkat çekmekteki öncelikli amaç, Latîfî'nin özgünlüğüne yönelik ileri sürülen hemen her hükmün bu tasnif üzerinden ortaya konulmasının sıhhatini sorgulamaktır. Bu bağlamda, tezkirecinin biraz genişleterek tezkire önsözünde yer verdiği bu şair tasnifinin belâgat ilmi geleneğinde var olduğu dikkate alınacak olunursa, Latîfî'nin eleştirel söylemini ve bu söyleme ilintili olarak üstlendiği özgünlük vasfının yalnızca bu tasnif üzerinden yapılandırmanın yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu noktada, tezde, yalnızca önsöz söylemi ve şair tasnifine yoğunlaşmayarak tezkire bütünündeki değerlendirmelere de dikkat yöneltmiş ve Latîfî'nin “özgün”lüğü, eserin genelindeki şiir ve şaire yönelik hükümler çerçevesinde sorgulanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise birinci bölümde ortaya konulan görüşler, tezkiredeki değerlendirme ve eleştirilere göndermeler yapılarak daha somut kılınmıştır. Böylelikle, ikinci bölümün “Şair” ve “Şiir” başlıklı alt bölümlerinde, tezkiredeki eleştiri düzlemlerini sistemli bir şekilde sunmak amaçlanmış ve tezkirecinin belirli ölçütler geliştirme bağlamında bu kavramlar arasında gözetdiği bütünlüğün önemine vurgu yapılmıştır. Bu bölümde dikkat çekmek istenilen en önemli husus, tezkirelerdeki mevcut eleştirilerin, yalnızca, “şair” üzerine odaklandığı düşüncesinin *Tezkiretü’ş-Şu’arâ* bağlamında genellenebilirliğinin olmadığıdır. Tür özelliği itibarıyla bu eserlerde şairler hakkındaki bilgi ve değerlendirmelerin daha yoğun olduğunu gözlemlemek elbette mümkündür. Fakat edebiyat araştırma ve eleştirisi çerçevesinde şaire bir edebî kimlik oluşturma amacı söz konusuysa bunun, sanat üretiminden bağımsız olamayacağı; bizzat, bu kimliğin, şiir sanatının hususiyetleri üzerine yapılandırılması gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Bu noktada, tezde, Latîfî’nin gerek şair tasnifinde gerekse şairlere dair tezkirenin genelinde sunduğu çeşitli hükümlerini şiir sanatına ilişkin dikkati üzerinden anlamlandırma gayreti gösterilmiştir.

Tezde yer alan, “Şair” başlıklı bölümde, tezkire yazarının şair kimliğine atfettiği değeri, “vehbî” (Tanrısal yetenek) ve “kesbî” (sonradan kazanılmış olan yetenek) olma vasfı üzerinden nasıl ortaya koyduğu saptanmıştır. Tezkirenin genelinde, şaire atfedilen en temel değerlerin sanat üretimlerinde sergileyecekleri özgünlük üzerinden sunulması, tezkirecinin söylemi bağlamında, “vehbî” ve “kesbî” kavramlarını dikkate almayı gerekli kılmıştır. Bu noktada, tezkirecinin sunduğu bu kapsayıcı tasnif, şiir sanatında sergilenecek çeşitli faaliyetleri -tettebbu’, tercüme, tırâş, taklit, hırsızlık-

değerlendirmede temel alınmıştır. Aynı zamanda, Latîfî'nin, döneminin şairlerine yönelttiği ağır ithamlarının dayanağı da bu kavramlar çerçevesinde ortaya konulmuştur. “Şiir” başlıklı alt bölümde, tezkire yazarının üslup şemsiyesi altında tartışmaya açtığı ve ideal modeli sunma bağlamında vurguladığı şiir sanatı ölçütleri lafız, mana, hayal ve mecaz, hakikat düzleminde ortaya konulmuştur. Bu tartışmalar çerçevesinde Osmanlı şiirinin edebî-estetik yapılanmasına yönelik kuralların tezkirecinin söyleminde nasıl tartışılmaya açıldığı saptanmıştır. Bu bölümünde yer alan “Nazmın Sırrı: Mecaz ve Hakikat” alt başlığında, Latîfî'nin farklı bir yerde konumlandığı şeyh şairlerin diğer şairlerden hangi açılardan ayrı tutulduğu ortaya konulmuştur. Ayrıca, tezkire yazarının, diğer şairlere kıyasla oldukça üst bir konumda yücelttiği şeyh şairler düzleminde şiir sanatına yüklenen manevî değere dikkat çekilmiştir. Böylelikle, tezkire bağlamında şeyh şairlerin, çerçevesi çizilmiş şair portresinin dışında, daha üst ve bağımsız bir mertebede konumlandırıldıkları belirlenmiştir.

Sonuç olarak, tezkiresine yansıyan eleştirel tavır çerçevesinde döneminin şiir sanatına yönelik birçok hususu bilinçli bir şekilde tartışmaya açan ve bu tartışmalar üzerinden ideal şair kimliğini belirleyen Latîfî'nin, tezkiresinde sistemli bir Osmanlı edebiyat eleştirisini ortaya koyduğunu söylememiz mümkündür. Aynı zamanda, XVI. asırda olgunlaşma devresini tamamlamış ve estetik açıdan belli bir düzeyi yakalamış olan Osmanlı divan şiirine ehil bir bakış yönelten tezkire yazarının, şair ve şiir kavramları üzerinden geliştirdiği hükümleriyle döneminin sanat algısının poetik temellerini attığını söylememiz mümkündür. Dahası, tezkire yazarının ortaya koyduğu çeşitli ölçütler, Osmanlı edebiyatında sistemli bir şiir inceleme

metodu olmadığı ve şiir sanatının estetik temellerini etraflıca inceleyen teorik bir metnin bulunmadığına dair ileri sürülen çeşitli görüşleri de büyük ölçüde geçersiz kılmıştır, diyebiliriz.

SEÇİLMİŞ BIBLİYOGRAFYA

- Açıköz, Nâmık. "Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve 'Âb-dâr' Örneği". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 2 (2000): 149-160.
- . "'Hayal'den 'İmge'ye Klasik Türk Şiiri". *Türk Edebiyatı* 397 (Kasım 2006): 8-9.
- Adonis. *Arap Poetikası*. Çev. Emrullah İşler. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 2004.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı". *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 9, 1994. 389-426.
- Andrews, Walter G. "Osmanlı Şair Biyografileri (tezkireler) ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisi". *Türk Edebiyatı Tarihi* 2. Haz. Talât Sait Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 117-120.
- . *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- . "The Tezkere-i Şu'arâ of Latifi As a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry". Yayınlanmamış doktora tezi. Michigan: Michigan Üniversitesi, 1970.
- Âşık Çelebi. *Meşâirü's-şu'arâ*. Haz. Filiz Kılıç. Basılmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.
- Avşar, Ziya. "Şairlerin Görüp Unuttuğu Bir Rüya: Belâgat". *Turkish Studies Tunca Kortantamer Özel Sayısı II* (2007): 161-184.
- Ayda, Adile. *Yahya Kemal: Kendi Ağzından Fikirleri ve Sanat Görüşleri*. Ankara: Ajans-Türk Matbaası, 1962.
- Bilkan, Ali Fuat. "Divan Edebiyatında Tenkid". *Milli Kültür* 54 (Eylül 1986): 10-13.
- Çavuşoğlu, Mehmed. "Divan Şiiri". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999. 194-203.

- . “16. Yüzyılda Dîvan Edebiyatı -Dîvan Edebiyatında Şiir Kavramı-“. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999. 208-217.
- Çetin, Nihad. “Latîfi”. *İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 7. Eskişehir: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, 2001. 19-22.
- Çetindağ, Yusuf. “Biyografik Bilgi ve Şiir Eleştirisi Açısından ‘Çehâr Makâle’”. *Bilig* 34 (Yaz 2005): 145-169.
- . “Eleştiri Terimleri Açısından Herat Mektebi Tezkirelerinin Anadolu Tezkirelerine Tesiri”. *Bilig* 22 (Yaz 2002): 109-131.
- . “Şiir Eleştirisi Açısından ‘Devletşah Tezkiresi’”. *Akademik Araştırmalar Dergisi* 13 (Mayıs-Temmuz 2002): 187-201.
- Doğan, Muhammed Nur. “Fuzûlî’nin Farsça Dîbâcesi”. *Fuzûlî’nin Poetikası*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997.
- Ebu’l-Alâ Afîfî. *Tasavvuf: İslâm’da Manevi Devrim*. Çev. H. İbrahim Kaçar-Murat Sülün. İstanbul: Risale Yayınları, 2004.
- El-Cürcânî, Abdülkâhir. *Delâilü’l-İcâz Söz Dizimi ve Anlambilim*. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2008.
- Eliot, T. S. “Gelenek ve Bireysel Yeti”. *Denemeler*. Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 27-36.
- . “Şiirde Musiki”. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007. 121-137.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 356, Araştırma ve İnceleme Eserleri: 6, 1981.
- Farsça-Türkçe Sözlük*. Haz. Mehmet Kanar. İstanbul: Say Yayınları, 2008.
- Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi I-IV*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Güleç, İsmail. “Gelibolulu Musluhiddin Sürûri, Hayatı, Kişiliği, Eserleri ve Bahrü’l-Maârif isimli eseri”. *The Journal of Ottoman Studies XXI* (2001): 211-236.
- İnalcık, Halil. *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu-Batı, 2005.
- İpekten, Haluk. *Türk Edebiyatı Kaynaklarından Türkçe Şu’ara Tezkireleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 1991.
- İsen, Mustafa. *Latîfi Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

- . Haz. *Kühü'l-Ahnâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı:93, Tezkire Dizisi, Sayı:2, 1994.
- . “Anadolu Sahası Türk Tezkireciliğinde Şeklî Gelişim”. *Ötelerden Bir Ses*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997. 36-46.
- Kalpaklı, Mehmet. “Bir Kelimeye Bin Anlam Yükleme’: Osmanlı Şiirinde Anlam Çoğulluğu Üzerine” *Yasak Meyve* (Kasım Aralık 2004): 53-54.
- . Haz. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999.
- Kılıç, Filiz- Muhsin Macit. “Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri Tezkire Önsözleri”. *Yedi İklim* (Haziran 1992): 28-33.
- Kılıç, Mahmut Erol. *Sûfi ve Şiir: Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*. İstanbul: İnsanYayınları, 2009.
- Köksal, M. Fatih. “Türkçe Şu’arâ Tezkireleri Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası”. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Himmet Biray Özel Sayısı (1999): 544-567.
- Köprülü, Mehmet Fuad. “Âşık Çelebi”. *İslâm Ansiklopedisi*. Eskişehir: Milli Eğitim Bakanlığı Kitapları, 2001. 695-700.
- Kut, Günay. *Heşt Bihîşt*. Harvard Üniversitesi Basımevi, 1978.
- Latîfî. *Tezkiretü’ş-Şuârâ ve Tabsıratü’n-Nuzemâ*. Haz. Rıdvan Canım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 225, Tezkireler Dizisi:7, 2000.
- Lugal, Necati. *Tezkire-i Devletşah I*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, Dünya Edebiyatından Tercüme, Şark-İslâm Klâsikleri: 30, 1963.
- Macit, Muhsin. “Mukaddimelere Göre Tezkire Türünün Teşekkülünde Herat Tezkirelerinin Rolü”. *Yedi İklim* 4 (Şubat 1993): 5-8.
- . “Divan Estetiği”. *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2002.
- Mengi, Mine. “Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme”. *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Haz. Ferit Devellioğlu. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 1993.
- Önertoy, Olcay. “Divan Edebiyatında Eleştiri”. *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Basımevi, 1980. 9-13.

- Özdoğan, M. Akif. "Klâsik Arap Edebiyatında Edebî Tenkidin Ortaya Çıkışı". *Nüsha* (Güz 2002): Yıl: II, Sayı: 7, 1-12.
- Özön, Mustafa Nihad. "Türk Eleştirisine Bir Bakış". *Türk Dili* 142 (Temmuz 1963): 549-571.
- Saraç, M. A. Yekta. "Klâsik Türk Edebiyatında Manada Orijinallik Meselesi". *Journal of Turkish Studies* 24/1 (2000): 229-235.
- . *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Bilimevi Basın Yayın, 2001.
- Schimmel, Annemarie. "Alman Gözüyle Divan Edebiyatı". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999. 153-156.
- Sevgi, Ahmet. "Latîf". *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 27, Ankara: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, 2003. 111-112.
- Seyyid Hüseyin Nasr. *İslâm Sanatı ve Mâneviyâtı*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.
- Stewart-Robinson, James. "Osmanlı Şair Biyografileri". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999. 135-145.
- Şentürk, Ahmet Atilla. "Klâsik Şiir Estetiği". *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Haz. Talât Sait Halman ve diğer. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007. 361-402.
- Şimşek, Tacettin. "Dr. Rıdvan Canım ile Latîf'de Şiir Tenkidi Üzerine Bir Konuşma". *Yedi İklim* 24 (Eylül 1992): 33-37.
- Tâhirü'l Mevlevî. *Edebiyat Lügati*. Haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Bizde Tenkit". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 76-78.
- . "Eski Şiir". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999, 78-79.
- Tarlan, Ali Nihad. "Divân Edebiyatında San'at Telâkkisi". Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler. Haz: Müjgân Cunbur. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 45, 1990. 70-80.
- . "Metin Şerhine Dair". *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981. 191-202.
- Tolasa, Harun. "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Araştırmaları Değerlendirmeleri". *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi I* (1982): 15-46.

- . “Klâsik Edebiyatımızda Divan Önsözleri, Lâmi’î Divanı ve (Buna) Göre Divan Şiiri Sanat Görüşü”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 1999. 229-244.
- . *Sehi, Lâtifi ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyıl Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Tökel, Dursun Ali. “Divan Edebiyatında Eleştiri”. *Hece Eleştiri Özel Sayısı 77-78-79* (Mayıs- Haziran-Temmuz 2003):15-47.
- Turkish and English Lexicon*. Haz. James W. Redhouse. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2006.
- Wellek, Rêne-Austin Varren. “İmaj, İstiare, Sembol, Mit”. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 1993. 160-86.

ÖZGEÇMİŞ

Nagihan Gür, 1984 yılında Lüleburgaz'da doğdu. 2006 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden lisans derecesini aldı. 2007 yılında aynı üniversitede Çift Anadal Programı'na kayıtlı olduğu Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2007 yazında Allâme Tabatabâi Üniversitesi (Tahran) Farsça Öğretim Merkezi'nde bulundu. 2006 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde öğrenim görmeye başlayan Gür, hâlen lisansüstü çalışmalarını sürdürmektedir.