T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT DEVRİ TÜRK ŞİİR POETİKASI

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN	HAZIRLAYAN
Prof. Dr. Tarık ÖZCAN	Veysel DOĞANER

ELAZIĞ-2015

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT DEVRİ TÜRK ŞİİR POETİKASI

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Prof. Dr. Tarık ÖZCAN **Veysel DOĞANER**

Jürimiz, ……tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği/oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri;

1. Prof. Dr. Tarık ÖZCAN
2. Prof. Dr. Şener DEMİREL
3. Doç. Dr. Fatih ARSLAN
4. Doç. Dr. Ebru Burcu YILMAZ
5. Doç. Dr. Beyhan KANTER

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ….. tarih ve ……sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Doktora Tezi
Tanzimat Devri Türk Şiir Poetikası

Veysel DOĞANER

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Elazığ, 2015, Sayfa: IX + 260

Bu tez, Tanzimat devri şairlerinin şiir üzerine yazdıkları poetik nitelikli metinlerinden hareketle dönemin poetikasını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda Tanzimat şairleri tek tek ele alınmış ve genellikle söz konusu şairlerin teorik yazılarından yola çıkılarak bireysel poetikalar üzerine araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmada ise şairlerin şiir üzerine yazdığı bütün yazıları ve manzum poetikaları ele alınarak devrin poetik anlayışı üzerinde durulmuştur.

Poetika, şiiri edebî yapan unsurları ortaya çıkarmayı hedefler. Bu yüzden poetikanın ilgi alanı şairin eseri ve şiir üzerine yazdıklarıdır. Bu çalışmada da bu anlayış benimsenmiş ve Tanzimat şiirini edebî yapan unsurlar, şairlerin poetik nitelikli metinlerinden hareketle tespit edilmiştir.

Batı edebiyatını model alan Tanzimat şairlerinin poetikalarını Divan şiiri karşıtlığı üzerine kurdukları ve yeni şiir anlayışını bu zıtlık üzerinden inşa etmeye çalıştıkları görülmektedir.

Çalışmanın sonunda, günümüze kadar gelecek şiir anlayışının ilk evresi olan Tanzimat devri poetikasının temelini ‘hakikate ve tabiata uygunluk’ prensibinin ve Namık Kemal’in şekillendirdiği edebiyat-ı sahiha anlayışının oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Özellikle hakikat ve tabiat kavramları, Divan şiir geleneğinden tamamen farklı bir anlayış ile ele alınmış, ’akıl ve ilim’ ekseninde bir anlayış benimsenmiştir. Şiire dair diğer bütün unsurların bu prensipler ekseninde değerlendirildiği görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Tanzimat şiiri, poetika, hakikat ve tabiat

ABSTRACT

Doctorate Thesis

Turkish Poetry Poetics of Tanzimat Period

Veysel DOĞANER

Firat University
Institute of Social Sciences
The Department of New Turkish Literature
Elazığ-2015, Pages: IX + 260

This thesis aims to reveal poetics of the period that based on the qualified texts of poets of the Tanzimat period on poems. So far, the poets of Tanzimat are dealt individually in the conducted studies and usually researches were on sing ular poetics with reference to the theoretical texts. However, this study is dwelling on all texts written by poets on poems and poetic understanding of the period based on in verse poetics.

Poetic aims to find out components that made the poems literary. Therefore, concern of poetic is the work of poet and his writings on the poems. This approach has been adopted in this study and the factors made the Tanzimat poems as literary are ascertained through qualitative poetics texts of poets.

It is seen that poets of Tanzimat period who take the western literature as an example are established their poetic on the contradiction of Ottoman poetry and attempt to construct the new concept of the poem over this controversy.

At the end of the study, we conclude that the basis of the Tanzimat period poetic is the first phase of the poem understanding that survive until today. It is constituted through the principal of "compliance with truth and nature" and understanding of authentic literature shaped by Namık Kemal. In particular, the concept of truth and nature are examined completely different from tradition of the Ottoman Poetry. Accordingly, an approach in line with "wisdom and science" is adopted. It is seen that all other elements of poetry is evaluated on these principles axis.

Key Concepts: Tanzimat Poetry, Poetic, Truth and Nature

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **II**
ABSTRACT ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
ÖN SÖZ ..... **VI**
KISALTMALAR ..... **IX**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. POETİKANIN TARİHSEL GELİŞİMİ **26**
1.1 Poetikanın Tanımı 26
1.2. Batı Edebiyatında Poetika 32
1.3. Doğu Edebiyatında Poetika 36
1.3.1. Arap Şiir Poetikası 36
1.3.2. Fars Şiir Poetikası 39
1.4. Divan Edebiyatında Poetika 41
1.5. Poetikanın Kavramsal Çerçevesi 52

İKİNCİ BÖLÜM

2. TANZİMAT ŞİİR POETİKASI **56**
2.1. Şiir 56
2.1.1. Şiir ve Gelenek 68
2.1.2. Şiir ve Hakikat 79
2.1.3. Şiir ve Hayal 102
2.1.4. Şiir ve Tabiat 108
2.1.5. Şiir ve Güzellik 129
2.1.6. Şiir ve Ahlak 131
2.2. Şair 135
2.2.1. Yeni Şair Tipi 135
2.2.1.1. Âlim Şair 141
2.2.1.2. Rehber Şair 144
2.2.2. Şair ve İlham 147
2.2.3. Şair ve Otorite (Bağımlı Şairden Bağımsız Şaire) 154
2.3. Dil ve Üslup 165

2.3.1. Şiir Dili 165
2.3.2. Üslup 188
2.4. Dış Yapı 194
2.4.1. Vezin (Hece-Aruz Tartışması) 194
2.4.2. Kafiye ve Redif 202
2.5. İç Yapı 209
2.5.1. Mana 209
2.5.2. Edebî Sanatlar 217
2.5.2.1. Mübalağa 222
2.5.2.2. Cinas 226
2.5.2.3. Mecaz 228
2.5.2.4. Teşbih 229
2.6. Okuyucu 232
SONUÇ 238
EKLER 247
KAYNAKÇA 248
ÖZGEÇMİŞ 260

ÖN SÖZ

Şiir, üzerine söz söylemenin ve akademik çalışma yapmanın en zor olduğu alanlardan biridir. Şairin duygularına dayanan bu türün akademik anlamda incelenmesi araştırmacının önüne bazen aşılması mümkün görünmeyen setler çekebilir. Dünyanın en güzel sözlerini açıklamaya çalışmak, arkasındaki derin manayı çözmek için uğraşmak ve fen bilimleri gibi deneye dayanmayan, kanıtlanabilirliği olmayan tamamen araştırmacının gözlem ve muhakeme etme gücünü yansıtan bir çalışma yapmak her zaman eleştirilmeye müsaittir. Aslında sadece şiir için değil bütün sosyal bilimler için aynı durum söz konusudur.

Poetika niteliği taşıyan metinler, şiir üzerine söz söyleme noktasında araştırmacıyı rahatlatacak veriler sunar. Şairlerin şiir üzerine söylediklerini kaleme aldıkları bu metinler, şiiri anlama noktasında araştırmacıya önemli ipuçları verir. Poetika metinlerinden hareketle yapılan çalışmalar şiiri anlamada fâilin bakış açısını, yani üretenin 'şiir nedir?' sorusuna verdiği cevapları içerisinde barındırır. Bu yönüyle araştırmacıya şiir üzerine somut veriler denilebilecek bilgiler sunar.

Bu çalışmada, Divan edebiyatı gibi köklü ve zengin bir anlayışın ardından gelen ve Divan şiirini karşı bir söylem benimseyerek yeni bir edebiyat anlayışı inşa etmeyi amaçlayan Tanzimat şairlerinin poetika nitelikli metinlerinden yola çıkılarak, Tanzimat devri Türk şiirinde, şiiri edebî kılan unsurlar açıklanmaya ve yeni şiirin temel prensipleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu tezde devrin öne çıkan şairleri Namık Kemal, Ziya Paşa, Recâîzâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan ve Muallim Nâci'nin şiir hakkındaki görüşleri temel alınmıştır. Tanzimat devri şairlerinin poetik nitelikli eserlerinden başka, manzum poetika özelliği taşıyan şiirleri de vardır. Özellikle Namık Kemal'in *Takib-i Harâbât* makalesinin başında yer alan manzum mukaddimesi ve Abdülhak Hâmid'in şiirlerinden bazıları şiire dair görüşleri barındırır.

Tezde kullanılan poetik metinlerin birincil kaynaklarından yararlanılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında bu metinleri Osmanlı Türkçesinden günümüze aktaran çalışmalardan da istifade edilmiştir. Şairlerin poetika niteliği taşıyan metinlerinden alıntı yapılırken, orijinal metinden yapılan alıntılarda hecelerin uzunluklarına dikkat edilmeye çalışılmış, fakat metinlerin Türkçeye aktarıldığı eserlerden yapılan alıntılarda hazırlayanın aktarımına sadık kalınmıştır.

Tanzimat devri poetika metinlerinin dışında bu tezde iki önemli kaynak, çalışma için yol gösterici olmuştur. Emine Tuğcu'nun *Osmanlı Son Döneminde Şiir Eleştirisi* kitabı her ne kadar eleştiri üzerine yazılmış olsa da Tanzimat devri poetikasına ait meseleleriyle ilgili önemli bilgiler içermektedir. Ayrıca Kayahan Özgül'ün Osmanlı'nın son dönem şiirini anlattığı *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle* adlı kitabı da yine söz konusu çalışma için önemli bir kaynak olmuştur. Özgül'in kitabı, Tanzimat'tan önceki Divan şiirinde görülen yenileşme hareketleri konusunda dikkat çekici bilgiler verdiği gibi Divan edebiyatı poetikası hakkındaki verileri ile poetikanın çerçevesinin belirlenmesi konusu çalışmaya yol göstermiştir.

Tez, iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde poetikanın tanımları üzerinde durulmuş ve Aristo'nun kullandığı bu terimin geçirdiği evreler ele alınmıştır. Yine bu bölümde Batı edebiyatında poetikanın nasıl anlaşıldığı anlatılmış, önemli poetikalardan örnekler verilmiştir. Doğu edebiyatında poetika alt başlığında Arap ve Fars edebiyatında poetikanın gelişim seyri anlatılmıştır. Bu bölümün Divan edebiyatında poetika başlığı altında ise Tanzimat edebiyatı öncesi poetikanın nasıl algılandığı açıklanmış ve bu dönemde poetika metinlerinin olup olmadığı sorusuna cevap aranmıştır. Birinci bölümün son kısmında ise poetikanın sınırları çizilmeye çalışılmış ve bu çalışmanın hedefleri anlatılmıştır. Çalışmanın ilk kısmında poetika ile ilgili yapılan tanımlar sıralanarak Aristo'dan itibaren bu kavramın nasıl bir gelişim gösterdiği anlatılmıştır. Bu bölümde ise poetikanın kavramsal yönüne değinilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde Tanzimat şiir poetikası, şairlerin poetik metinlerinde yapılan okumalardan hareketle ortak söylemler sonucu bir sınıflandırmaya tabii tutulmuştur. Bu başlıklar etrafında söz konusu devrin poetikası ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ancak şunu vurgulamak gerekir ki; açılan başlıklar bütün şairlerin genel anlamda söz söyledikleri konuları içermekle beraber zaman zaman bazı Tanzimat şairlerinin oluşturulan başlıklar hakkında görüş belirtmediği de görülmektedir.

Tezde sınıflandırma yapılırken Orhan Okay'ın poetika konusunda yaptığı tasnif temel alınmıştır. İkinci bölümde söz konusu sınıflandırmadan hareketle Tanzimat şiir poetikasının hususiyetleri anlatılmıştır. Bu bölümde öncelikle her başlığın Divan şiirinde nasıl ele alındığı veya anlaşıldığı anlatılmış, ardından Tanzimat şairlerinin görüşlerine yer verilmiştir. Böylece Divan şiiri karşıtlığı üzerine inşa edilen bir devrin poetik anlayışının 'zıtlık' ile var olduğuna ilişkin veriler sunulmuştur.

Tanzimat devrinde şiir üzerine yazılan yazılar olmakla birlikte, şairlerin bu metinleri poetika çerçevesinde ele almadığı görülecektir. Bu çalışmada yapılmak istenen, bu metinlerden hareketle poetikanın malzemesi olan hususları tespit ederek, devrin poetikasını bir bütün halinde ortaya koymaktır. Poetikanın malzemesi ortaya çıkarılıken poetikanın kapsayıcı tanımı olan 'şairlerin şiir üzerine yazdıkları şiir ya da yazılar' tarifi dikkate alınmıştır. Çünkü Tanzimat devri şairlerinin bazı mukaddimeler dışında kendi şiirlerine dair yazıları çok azdır. Söz konusu tanımdan hareketle şairlerin yazı ve şiirlerinde şiire dair söyledikleri meseleler tespit edilerek, ortak bir poetikanın tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Bu tezde öncelikle çalışmanın başından sonuna kadar benden daha fazla emeği olan, azmi ve çalışkanlığı ile her zaman kendisine hayran bırakan danışman hocam Prof. Dr. Tarık Özcan'a destek ve yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca hiçbir zaman desteğini esirgemeyen ve kütüphanesini sonuna kadar açan Doç. Dr. Beyhan Kanter'e de teşekkürü bir borç bilirim. Aynı zamanda tezin son okumalarını yaparak değerli zamanını ayıran Yrd. Doç. Dr. Nuray Memiş'e ve tez izleme komitesinde bulunan ve önerileri ile teze katkıda bulunan Prof. Dr. Şener Demirel'e ve Doç. Dr. Fatih Arslan'a da teşekkür ederim.

Hem meslektaşım hem eşim olmasından dolayı her zaman kendimi şanslı hissettiğim, bu sürecin her anında desteğini esirgemeyen Elif Karasioğlu Doğaner'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Son olarak benim bu günlere gelmemde asıl emek sahibi olan anne ve babama olan minnetimi ifade edebilecek sözcüklerin var olmadığını bilsem de, eğer ortada bir başarı varsa onlara ait olduğunu belirtmeden de geçemeyeceğim.

Mardin-2015 **Veysel DOĞANER**

KISALTMALAR

C. : Cilt
çev. : Çeviren
ed. : Editör
hzl. : Hazırlayan
R. M. Ekrem : Recâîzâde Mahmut Ekrem
S. : Sayı
s. : Sayfa
TDK :Türk Dil Kurumu
TDV :Türk Diyanet Vakfı
TTK : Türk Tarih Kurumu
Yay. : Yayınları
YKY : Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Poetika kavramı, Aristo'nun meşhur *Poetika* adlı eseri ile beraber ortaya çıkmış, ardından 20. yüzyıla kadar üzerine yapılan çalışmalar ve değerlendirmelerle özerk bir alan olarak kendisine yer edinmiştir. Edebiyatın mı yoksa felsefenin mi alanına girdiği konusu her ne kadar tartışılsa da bu durumu ayırt edecek şey, poetika üzerine yapılan çalışmalardır. Poetika, Aristo'nun eserinden itibaren sanatsal yaratıma dair meseleler olarak değerlendirilmiş; fakat genellikle şiir üzerine yazılan teorik yazı ya da şiirler için kullanımı daha fazla rağbet görmüştür. Böyle bir algının oluşumunda, Aristo'nun eserinde şiirden bahsetmesinin payı büyüktür.

Aristo'nun eserinin ardından Dünya edebiyatında müstakil poetikalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Doğu ve Batı edebiyatı şairlerinin özellikle şiir üzerine düşüncelerini bu poetikalarda dile getirdikleri görülür. Söz konusu poetikaların temel amacı, şair ya da yazarların hem kendi edebî anlayışlarını hem de yazdıkları türe dair düşüncelerini anlatmaktır. Poetikayı edebî tenkit, gazete yazıları ya da makalelerden ayıran en önemli özelliğin de bu olduğu söylenebilir. Poetika metni, şairin ya da yazarın öncelikle kendi şiiri veya nesri, ya da bulunduğu dönemin edebiyatı üzerine düşüncelerini dile getirdiği eserlerdir. Bu metinlerin önemi, sanatsal yaratımı gerçekleştiren fâilin gözüyle sanatın değerlendirilmeye tabi tutulmasıdır. Özellikle şiir teorisi üzerine yapılacak çalışmalarda, şiir üzerine değerlendirmelerin nesre göre daha zor bir alan olmasından dolayı şairin görüşleri önem arz etmektedir. Şair, şiir felsefesini poetika metinlerinde ortaya koyar.

Batı edebiyatına bakıldığında en önemli poetika metinleri; Aristo'nun poetikasının dışında Horatius'un *Ars Poetikası*, Aziz Thomas'ın şiir ve şaire dair bilgiler içeren mektupları, Boileau'nun *Art Poetikası*, Victor Hugo ve Lamartine'nin edebî türlere ilişkin yazılarıdır. Bu metinlerin özellikle şiir ve şair üzerine düşünceleri içeren metinler olması da Batı'da poetikanın şiire dair bir teori olarak algılandığını göstermektedir. Şiire ilişkin düşünceler dışında diğer türlerle ilgili de poetika metinleri olmasına rağmen, şiir üzerine ortaya konan poetika metinlerinin sayıca daha fazla olduğu dikkat çeker.

Türk edebiyatına bakıldığında ise poetika metinlerinin yine çoğunlukla şiir üzerine yazıldığı görülür. Divan edebiyatı, poetika metinleri açısından diğer dönemler kadar zengin olmamasına rağmen, divan dibacelerinde ve bazı belagat kitaplarında şiir

ve şair üzerine düşüncelere yer verilmiştir. Bunun yanında özellikle Divan şairlerinin, o dönemde nesre rağbet edilmemesi sebebiyle gazellerin mahlas beyitlerinde, kasidelerin fahriye bölümlerinde, mesnevilerin sebeb-i telif ve hatime bölümlerinde kendi şiirleri ya da diğer şairlerin şiirleri ve şairlikleri üzerine görüşlerini dile getirdikleri beyitleri vardır. Bu kaynaklar Divan şiiri üzerine yapılacak poetika çalışmasının ana malzemesi olarak kullanılabilir niteliktedir.

Tanzimat devri, poetika mahiyeti taşıyan şiirlerin yanında poetika niteliği taşıyan metinlerin de yazılmaya başladığı bir dönemdir. Bu devrin en önemli poetika niteliği taşıyan metinlerini Namık Kemal kaleme almıştır. Türk edebiyatında ilk poetika niteliği taşıyan yazı Namık Kemal'in *Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* adlı makalesidir. Bunun dışında Namık Kemal'in diğer makaleleri arasında da poetika niteliği taşıyanlar bulunmaktadır. Tanzimat devrinin diğer önemli metinleri Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesi ve *Harabât*'ın manzum mukaddimesi, Recâîzâde Mahmut Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat* ve *Takdîr-i Elhân* adlı eserleri, Muallim Nâci'nin *İntikad* ve *Istılahat-ı Edebiyye* adlı eserleri ve Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Makber* mukaddimesidir.

Tanzimat devrinde yazılmaya başlanan şiir üzerine poetika mahiyetli metinlerin üretimi günümüze kadar devam eder. Türk edebiyatında bütün yönleri ile ilk poetika metni olarak kabul edilen eser, Ahmet Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* yazısıdır. Bunun yanında Orhan Veli ve arkadaşlarının oluşturduğu edebî topluluk olan Garip Hareketinin ya da bir başka adla Birinci Yeni'nin şiir anlayışını anlatan ve Orhan Veli'nin kaleme aldığı *Garip Ön sözü*, bir topluluğun poetikasını anlattığı için önemlidir. Ayrıca Necip Fazıl bizzat *Poetika* başlığı ile kaleme aldığı şiire ve şaire dair görüşlerini bütün yönleri ile anlatır. Asaf Halet Çelebi'nin *Benim Gözümle Şiir Davası* başlıklı yazısı da Cumhuriyet dönemi edebiyatının önemli poetikaları arasındadır.

'Bir metnin poetika niteliği taşıması için şairin kendisinin yazması şart mıdır?' sorusu poetikanın en önemli ve tartışmalı sorusudur. Bazı araştırmacılar, poetikayı diğer metinlerden ayıran en önemli özelliğinin yukarıda da bahsedildiği gibi fâilin gözünden fiile bakmak olduğunu savunur ve şair ya da yazarın bizzat kendisinin yazdığı metinlere poetika metni nazarıyla bakar. Fakat bazı araştırmacılar ise bu anlayışı kabul etmelerinin yanında bir eleştirmenin ya da entelektüelin şair ya da şiir anlayışı hakkında yazdığı metinleri de bu alanın içine dâhil eder. Onlara göre, önemli olan metni kimin yazdığı değil poetika niteliği taşıyıp taşımadığıdır. Aristo'nun bir filozof olarak ilk

poetika metnini yazmasını da görüşlerine örnek olarak gösterirler. Aristo, şair ya da ozan değildir. Eserinde sanatsal yaratıma dair görüşlerini ifade eder ve onun görüşleri de poetikanın ilk metni olarak kabul görmüştür. Ancak burada ortaya bir çelişki çıkar. Bütün yazılar arasından poetika niteliği taşıyan eserler nasıl ayırt edilecektir? Şiir ve şaire dair gazete yazıları, makaleler ve bu konudan bahseden her şey poetika metni olarak kabul edilebilir mi? Bu iki soru poetika metni olarak kabul edilecek eserleri belirleme konusunda araştırmacıya yol gösterecektir. Öncelikle poetikanın malzemesi olarak bütün bu eserler kabul edilecekse şiir teorisi denilen kelimenin yerine poetikayı kullanmak daha anlamlı olacaktır. Oysa poetika bir disiplin olarak şiir teorisinden farklıdır. Poetikanın yapmak istediği edebî metnin 'edebiyat' olmasının sebeplerini araştırmaktır. Ya da bir başka deyişle metindeki 'edebîliği' ortaya çıkarmaktır. Şiir teorisi, şiire dair bütün argümanlardan yararlanarak şiir hakkında genel bilgiler ortaya koymaya ya da şiire ilişkin birtakım kurallar belirlemeye çalışır. Poetika ise kural koymaz, genel kabuller ile ilgilenmez. Poetikanın amacı, şairin şiir hakkında ya da yazarın eseri hakkında söylediklerinden hareket ederek bir sınıflandırma yapmak ve bu sınıflandırmanın sonucunda da fâilin fiilini edebî yapan unsurları çözmeye çalışmaktır. Bunun için de edebî eserin kendisiyle ve şair ya da yazarın eser üzerine yazdıkları ile ilgilenir. Poetika üzerine yapılacak araştırmanın en temel malzemesi, bizzat şairin kaleminden çıkan, şiire ve şaire dair görüşleri ihtiva eden metinlerdir. Diğer bütün argümanlar poetikanın dışındadır. Şiir ya da şair üzerine başkaları tarafından yazılan yazılar, sadece poetika ortaya konduktan sonra açıklayıcılığını artırmak için yardımcı metinler olarak devreye girebilir. Aristo, bir şair değildir; buna karşın yazdığı eser ilk poetika metni olarak kabul edilmiştir. Fakat poetika bir disiplin olarak Aristo'nun yazdığı ve kurallarını belirlediği alandan tamamen farklı bir biçim almıştır. Poetikanın özerk bir alan olarak kabul edilmesi ile beraber kendine has kuralları da oluşmuştur.

Bu çalışma, ana omurgasını oluşturan poetika metinlerini seçerken söz konusu devir şairlerinin bizzat kendilerinin şiir üzerine yazdıkları metinleri temel almıştır. Tanzimat devrinde şiir üzerine yazılan diğer yazılar tezde belirlenen poetika tanımından hareketle bu çalışmada ikincil kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Tanzimat devri, Divan edebiyatı gibi kadim bir geleneğin ardından siyasi ve sosyal alanda ortaya çıkan değişimlerin edebiyatta da görülmeye başlandığı ve büyük bir kırılmanın yaşandığı ilk devirdir. Tanzimat poetikası üzerine yapılacak bir araştırmada Divan şiir poetikası göz ardı edilemez. Tanzimat poetikası, şairlerin Divan

edebiyatı eleştirisi üzerine bina ettikleri bir anlayıştır. Bu yüzden özellikle Divan şiirinin son zamanlarında başlayan değişimden hareketle son dönem şiir anlayışına bakmak yararlı olacaktır. Bu aynı zamanda değişen poetika anlayışının evrelerini de göstermesi açısından önemlidir.

Türk edebiyatı araştırmacılarının yaptıkları sınıflandırmada Divan edebiyatı, Tanzimat dönemine kadar getirilir ve ardından Tanzimat ile beraber yeni bir dönem başlatılır. Tanzimat dönemi, Divan şiir anlayışının yerine yeni bir edebî anlayışın temellerinin atılmaya çalışıldığı bir dönemdir. Fakat burada Tanzimat dönemini yenileşmenin başladığı bir dönem olarak keskin bir çizgiyle ayırmak yanlış olur. Tanzimat dönemine gelene kadar hem siyasi ve sosyal hayatta hem de edebiyatta bu değişimi hazırlayan bir süreç söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında Tanzimat'ın şiir anlayışını ele alırken Divan şiirinden bahsetmemek, o dönemi yok saymak, yapılan çalışmanın anlaşılmasını da zorlaştıracaktır. M. Kayahan Özgül, "Her çağ, kendi karakteristikleriyle, kendi iç dinamikleriyle ve kendi imkânları dâhilinde modernleşir" (Özgül, 2006: 9) der. Tanzimat devri kendi iç dinamiklerini oluştururken 18. yüzyıldan itibaren başlayan yenileşme hareketleri, yeni şiir anlayışı için birer tuğla vazifesi görmüştür. Tanzimat şiiri, kendisine kaynaklık eden yüzlerce yıllık bir mirastan sıyrılıp, modernleşme sürecinin içerisinde kendisini yeni ve hiç tanımadığı bir rüzgârın içerisinde bulur.

Osmanlı'nın Batı medeniyeti ile tanışması ve o tanışmadan sonra Batı'yı örnek alma süreci planlı ve sistematik bir dönüşüm değildir. Osmanlı için Batı, uzak bir dünya olmasından dolayı onunla yaşadığı etkileşime karşı, hazırlıksız yakalanmıştır. Hayatın her alanında görülen bu hazırlıksız durum, şiirde de kendisini gösterir.

Osmanlı şiiri, 18. yüzyıldan itibaren değişim adına yeni şeyler denemiş, fakat bu denemeler sınırları belirlenmiş ve duvarlarla çevrili kalenin içerisinde bir ilerlemeden daha çok mevcudun farklı biçimde yeniden anlatımı şeklinde kendini göstermiştir. M. Kayahan Özgül, bu durumu Divan şiiri özelinde değerlendirmeyip bütün Doğu edebiyatına mâl eder. Ona göre, "Doğu şiirinin gelenekli poetikası Batı'nınkine benzemez, yeni olandan çok, mevcudun içinden farklı olanı aramayı hedefler" (Özgül, 2006: 11). Bu bağlamda Divan şairi bu sınırlar içerisinde keskin bir adım atarak şiiri dönüştürme yoluna gitmemiştir. Divan şairi için kalenin surları ve sınırları aşılmamalıdır. Tanzimat şiirine gelene kadar da o duvarı aşma teşebbüsünde bulunan olmamıştır. Tanzimat şairi ise teorik anlamda "firarî bir şair" (Özgül, 2006: 78) olsa da

pratikte sadece kalenin duvarlarına tırmanıp dışarıyı seyredebilmiştir. O, kendisinden sonra gelecek şairlere kalenin surlarının aşılabileceğini göstermiştir.

Tanzimat şairleri, Divan şiir geleneğinin benimsendiği bir ortamda yetişen ve bu geleneğin inceliklerini bilen şairlerdir. Bu anlamda şiirlerinde geleneğin izlerine sıkça rastlanır. ”(H)er şiirde geçmişin binlerce yıllık poetik birikiminden gelen kadîm ve köklü bir taraf vardır” (Özgül, 2006: 13). Tanzimat şairinin poetikasını besleyen ana unsur, Divan şiiridir. Tanzimat şiir poetikasının Divan şiiri eleştirisi üzerine kurulması da bu durumun açık göstergesidir. Tanzimat döneminde yaşanan kültürel değişim, Osmanlı şairinin, Arap ve Fars edebiyatının etkisinden sıyrılıp Batı edebiyatına yönelmesinde de etkili olmuştur. Fakat bu yönelme tamamen Batı eksenli bir şiir anlayışını ortaya çıkarmaz. Her ne kadar Tanzimat şairi, şiir anlayışını Batı eksenli kurmaya çalışsa da kadim bir gelenek olan Divan şiirinin etkisinden tamamen sıyrılamaz. Bu arada kalmışlık durumu, Tanzimat şairlerinin poetikalarında ortaya attıkları yeni şiir anlayışına dair görüşlerini, şiirlerinde tam anlamıyla gerçekleştirememelerine de sebep olmuştur.

Osmanlı’nın yaşadığı kültürel değişim, tamamen yabancı olunan bir anlayış ile karşılaşılmasından dolayı sancılıdır. Söz konusu durum, sadece sosyo kültürel yaşamda değil siyasi atmosferde de ikiliklere hatta krizlere yol açmıştır. Zira Batı ile Doğu’nun devlet ile toplum arasındaki ilişkiye bakışları farklılık arz etmektedir. “Osmanlı Devleti, kendisini topluma bağlı görmemiş, sistemini, herhangi bir sınıfın veya sınıfların çıkarlarına dayandırmamıştır” (Budak, 2013: 28). Berkes’in de vurguladığı gibi Doğu toplumlarında egemenlik halktan gelen bir güç değil ilahî kaynaktan gelen bir güçtür (Berkes, 1978: 30). Nitekim Osmanlı Devleti merkeziyetçi bir anlayışa sahiptir. Söz konusu merkeziyetçi anlayışın edebiyata yansıması, toplumsal konuların edebiyatta önemli bir yer teşkil etmesini de engellemiştir denilebilir. Divan şiirinde şairin asıl amacı, tek otorite olan yaratıcıyı anlatmaktır.

Divan şiirine yöneltilen önemli eleştirilerden birisi de toplum hayatına karşı duyarsız kaldığı söylemidir. Özellikle Tanzimat şairleri bu konuda Divan şiirine çok fazla eleştiri getirmişlerdir. Agâh Sırrı Levend bu eleştiriye karşılık olarak Divan edebiyatını şöyle savunur: “Her edebiyat kendi devrinin bir tefekkür, bir tahassüs ve tahayyül kâinatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, sanat telakkilerini, hurafelerini, itikatlarını, hakiki ve batıl bütün bilgilerini taşır. Divan edebiyatımızda ne kadar az olursa olsun, cemiyet hayatının seyrini takip etmekte, onun akislerini

taşımaktadır" (Levend, 1984: 7). Ancak Tanzimat şairleri, şiirlerin muhtevalarından hareketle Divan şairlerinin bahsettikleri konuların toplumsal olmaktan uzak olduğunu düşünmektedirler.

Divan şiirinde başlayan değişimler öncelikle dilde kendisini gösterir. Türkçe söyleyişlerin Divan şiirinde Arapça ve Farsçanın yanında etkinliğini arttırması, 18. yüzyılla beraber şiirin içyapısında da birtakım değişimlerin önünü açar. Ancak bu küçük yenileşme hareketleri bir değişimden öteye geçememiş ve Tanzimat devrine kadar tam anlamıyla bir dönüşüm gerçekleşememiştir.

Osmanlı'da dönüşümün ilk emareleri, İmparatorluğun toprak kaybetmesi ve Batı karşısındaki psikolojik üstünlüğün yara almasıyla ortaya çıkar. Eski gücünü kaybetme sorunuyla karşı karşıya kalan Osmanlı Devleti, kendisine üstünlük sağlamaya başlayan Batı'yı tanımak ister. Özellikle askeri alandaki gelişmeler, Osmanlı'nın en çok ilgilendiği konulardır. Fakat bu ilgi sadece askeri alanla kalmaz. Osmanlı'nın Batı'yı tanıması için gönderdiği aydınlar, Avrupa'nın bilimsel gelişmelerini tanımanın yanında sanat alanındaki gelişmelerine de merak duyarlar.

Osmanlı'da kültürel anlamda değişimin kendisini göstermesi padişah III. Ahmed döneminde -aynı zamanda Lale Devri diye de adlandırılan- sadrazamlık yapan Nevşehirli İbrahim Paşa'nın bir tercüme heyeti kurmasıyla başlar. Bu tercüme odası daha sonra "yeni düzenin aydın yetiştirme mektebi(ne)" (Özgül, 2006: 50) dönüşür. Ardından İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kurmasıyla da devam eder. Yapılan tercümelerle ve basılan eserlerle Batı'nın bakış açısı kavranmaya ve Osmanlı'dan üstün olduğu yönler keşfedilmeye çalışılır. Fakat matbaada "bilim, felsefe ve edebiyat gibi üst entelektüel alana ait olan ve toplumun kültürel açıdan gelişmesine katkıda bulunacak kitapların basılmasına hiç önem verilmemiştir" (Budak,2013: 85). Matbaanın kuruluşu değişim adına büyük bir adım olarak görülse de basılan eserlerin halka hitap etmemesi ve yaygınlaşmaması etkisini kaybetmesine sebep olur ve bir süre sonra Müteferrika tarafından kurulan matbaa maddi sıkıntılardan dolayı kapanır. Değişim adına atılan bu ilk adım, başarız olarak sonlanmış gibi görünse de daha sonraki yüzyıllarda yeni girişimlerin olması, Osmanlı'da yenileşmeyi sadece yönetici kesimin değil halkın da istediğini göstermesi açısından önemlidir.

Lale Devri olarak da adlandırılan 18. yüzyıl, Divan şairi için diğer yüzyıllara kıyasla toplumla arasındaki ilişkinin en üst seviyeye çıktığı devirdir (Pala, 2003: 85). Bunun temel sebebi şairlerin değişime yatkın olmaları ya da bunun toplum tarafından

istendiğini düşünmeleri değildir. Zaten Divan şairi kendisi ile aynı kültür seviyesine sahip olan saray ve çevresi ile iletişim halindedir. Sanatını icra ederken de halk tarafından anlaşılıp anlaşılamama gibi bir derdi de yoktur. Değişim rüzgârının saraydan başlaması Divan şiirinin de bundan etkilenmesine neden olmuştur. Bu anlamda "saray ve halkın birbirine yakınlaşması, edebiyatı da sosyalleştirmiştir" (Budak, 2013: 111). Söz konusu değişim, Divan şiirinin daha geniş bir kesim tarafından takip edilmesini de beraberinde getirmiştir.

18. yüzyıl, Divan edebiyatının kurallarının esnemeye başladığı, klasik mazmun anlayışının dışına çıkıldığı bir devir olması hasebiyle de önemlidir. Bu devir, "anlamdan ziyade sese önem veren, açık, tabiî, zarif bir söyleyişe dayanan, klâsik üslup içinde kalmakla birlikte ses yerine anlamı (fikri) ön plâna çıkaran" (Horata, 2003: 138-139) üsluba dayanır ve içerisinde mahalli öğeler bulundurur. Bu devirde yaşanan değişim, klâsik üslubun tamamen terkedilmesine sebep olmaz. Sadece şiirde günlük hayata ve konuşma diline ait öğeler diğer devirlerden daha fazla yer alır.

18. yüzyılda şiirin konusu ile ilgili de değişimler yaşanır. Divan edebiyatının ana kaynaklarından olan tasavvufun etkisini bu yüzyılda giderek kaybetmeye başladığı görülür. Zira 18. yüzyılda, profan şiir örneklerine daha çok rastlanmaktadır. Şairler tasavvufî aşk konusunu çok fazla işlemezler. Lale Devri'nin ünlü şairlerinden Nedim'in şiirlerinde aşk, tasavvufî yönüyle değil de daha çok beşeri yönüyle yer almaktadır. Ali Yıldırım, Nedim'in şiirlerinde "çevresini, çevresindeki kişileri şiirlerine malzeme yaparak mahallileşmenin önemli temsilcilerinden biri" (Yıldırım, 2002: 211) olduğunu ifade eder. Nedim'deki bu çevreye yönelim, onun şiirinde tasavvufun etkisini azaltır. Mahallileşmenin etkileri, bu dönemde sadece Nedim'de görülmez. Diğer şairlerde de görülen bu eğilim, Divan şiirinde İran etkisinin önceki yüzyıllara nazaran azalması olarak gösterilebilir (Bulut, 2001: 26). Gibb, yazdığı edebiyat tarihinde İran etkisinin 17. yüzyılın ikinci yarısında Sabît ile beraber Divan şiirinde kırılmak istendiğini ve 18. yüzyılın bu anlayış çerçevesinde daha çok yerel olana yöneldiğini belirtir. Fakat Gibb'e göre "İranlılaşmaya duyulan bu isyan" istenilen ölçüde başarı elde edememiştir (Gibb, 1999: 120).

17. yüzyıl'dan itibaren başlayan ve 18. yüzyılda da devam eden değişimler, klâsik üslubun dışına çıkılıp yeni tarzların denendiğini göstermektedir. Şener Demirel, 17. Yüzyılı, "Türk şiirinde aynı kaynaktan beslenen fakat birbirinden farklı tarz ve üslupları bünyesinde barındıran" (Demirel, 2009: 281) dönem olarak adlandırır. Bu

yüzyıldan itibaren etkisini gösteren eğilimler mahallileşme, sebk-i hindî ve hikemî tarzdır.

17. yüzyılda ortaya çıkıp 18. yüzyılda da varlığını devam ettiren hikemî tarzın en önemli temsilcisi Nâbî'dir. Hikemî tarz, Divan şairinin kâinatı tasavvufun penceresinden yorumlayan anlayışından farklı olarak gözünü dış dünyanın algılanabilir gerçekleriyle yorumlamaya çalışır. Nâbî bu yeni tarz ile bir ekol oluşturur. Birçok şair bu ekolü benimser ve şiirler yazar. Hikemî üslubun şiirlerde etkili olmasının değişen siyasi ve sosyal yapı ile ilgisi de göz ardı edilemez. 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da yaşanan sıkıntılar ve bu sıkıntıların meydana getirdiği sosyal alandaki aksaklıklar şairleri "düşünce, hikmet ve nasihat" (Yorulmaz, 1996: 11) eksenli şiir yazmaya yöneltir. Nâbi bir şiirinde;

"Hikmet-âmiz gerekdür eş'ar
Ki meâli ola irşâda medâr
Âb-ı hikmetle bulur neşv ü nemâ
Gülşen-i şi'r u riyâz-ı inşâ"

(Kaplan, 1990: 358)

sözleriyle hikemî tarzın ilkelerini belirler. Nâbî'ye göre şiir hikmetli söz içerdiği ölçüde kıymetlidir. Şener Demirel de hikemî tarzın poetikasının "lirizm ve duygudan ziyade düşünce ve hikmete" (Demirel, 2009: 294) dayandığını söyler.

Hikemi tarzın 18. yüzyıldaki temsilcisi Sünbülzâde Vehbî'dir. Vehbî'nin Lütfiyye adlı eseri Nâbî'nin Hayriyye'sine benzemektedir. Hikemî tarzın özelliklerini barındıran bu eser, Sünbülzade Vehbî'nin oğluna öğütler verdiği bir nasihatnamedir. Gibb, eserin sanatsal açıdan başarılı kabul edilmemesine rağmen şairin yaşadığı dönemi resmetmedeki başarısından dolayı önemli olduğunu ifade eder (Gibb, 1999: 438).

Mahallîleşme akımı ise değişmeye başlayan gerçeklik anlayışı ve şiire hâkim olan kitlenin özelden ya da saraydan halka doğru yaptığı manevranın şiirin birçok öğesinde yeni açılımlara sebep olmasını sağlar. Nihad Sami Banarlı mahallileşmeyi, "Türk dilinin ve edebiyatının kendi içinde olgunlaşması ve millileşmesi manasında yerli ve halk tesirinde bir hareket" (Banarlı, 1998: 745) olarak tarif eder. Mustafa İsen ise mahallileşmeyi dilin yerlileştirilmesi ve Divan şiirinin hayal sistemine millî karektere sahip öğeleri de katma girişimi olarak değerlendirir (İsen, 1997: 497).

Mahallîleşme akımının en önemli temsilcilerinden olan Nedim'in şiire getirdiği yenilik, kullandığı dil ile klasik anlayışın dışına çıkarak, mahalli olana yönelmesi ve şiirde gerçeklik anlayışına tasavvufî anlayıştan farklı olarak daha dünyevî bir anlam yüklemesidir. Nedim diğer Divan şairleri gibi hakikati gösterme ya da ilahi gerçeğe ulaşma gibi bir çabanın içerisinde olmamıştır. Ona göre, dünya ve kâinat kusursuz bir yaratılışa sahiptir ve insanın bu kusursuzluğa hayran olmaması düşünülemez (Budak, 2013: 139). Ancak bu kusursuzluğu bir insan anlayamaz. Onun asıl amacı taze hayaller bulmak, eğlenmek ve insanları şiirleri ile eğlendirmektir. Onun şiirlerinde sevgili "maddi varlıkları hissedilen güzellerdir" (Mengi, 2007: 232). Şiirlerinde tasavvufî anlayışa yer vermemesi, Nedim'in şiirini yerel unsurlara açık hale getirir. Nedim'in şiirlerinde dünyevî aşka yer vermesi de bu durumun kanıtı olarak gösterilebilir. Tanzimat şairlerinin şiirde gerçekliğe verdikleri değere bakılacak olursa Nedim'in 18. yüzyıldaki bu çıkışının yeni şiir anlayışının ana meselelerinden olan "hakikate uygunluk" prensibinin temelini oluşturduğu söylenebilir.

Bu tarz ile beraber mananın ön plana çıkması aynı zamanda dilde de sadeleşmeyi beraberinde getirir. Bu akımın genel özellikleri; deyimler ve atasözlerinin şiirde kullanılmaya başlanması, sıradan olayların şiire konu olması, şiir dilinde daha çok mahalli söyleyişlere yer verilmesi (Demirel, 2009: 295) şeklinde sıralanabilir. Şiirde mahalli söyleyişlere yer verilmesi daha sade bir dilin oluşmasını da beraberinde getirir. Fakat mahallileşme akımının dile etkisini Kayahan Özgül, "her şairin kendi yöresinin özelliklerini eserine yansıtmasından çok, İstanbul'un mahalli unsurları etrafında birleşmesi" (Özgül, 2006: 279) olarak değerlendirmektedir. Şiirin teması konusunda da saray ve çevresinin etkisinden sıyrılan şairin şehrin gerçek mekânlarına şiirlerinde yer verdiği görülmektedir. Dil ve tema konusunda yaşanan bu değişimler, mahallileşme akımının Divan şiirinin Arap ve Fars etkisinden sıyrılmaya çalışarak daha çok kendi kültürüne ait unsurlara şiirlerinde yer vermeyi amaçladığını göstermektedir.

17. yüzyılda ortaya çıkan ve 18. yüzyılda varlığını devam ettiren bir başka tarz da Sebk-i Hindi'dir. Divan şairleri, Sebk-i Hindi ile yeni bir üst dil kurma yoluna giderler. Kayahan Özgül, yaşanan bu süreci klasik şairin halk ile arasında kapanan mesafenin farkına vararak bulduğu çözüm olarak tanımlar. Özgül, Sebk-i Hindi'yi şiirde baroklaşma dönemi olarak nitelendirir. Divan şairi eskinin çöküşünü engellemek için bu tarza sığınır. Mahallileşme ve hikemî tarz karşısında klasik üslubu Sebk-i Hindî ile yeniden diriltmeye çalışır (Özgül, 2006: 368).

Sebk-i Hindî'yi benimseyen şairler sözden çok manaya önem verirler (Toker, 1996: 148). Fakat bu durum, sözün göz ardı edildiği anlamına gelmez. Sözde bulunması gereken vasıflarda belirlenmiştir. Manayı ön plana çıkaran Sebk-i Hindî şairleri aynı zamanda şiirde hayal unsuruna da önem vermişlerdir. Şiirde hayalden kast ettikleri ilhamdır (Demirel, 2009: 288). Hayalin şiirde ön plana çıkması ve Sebk-i Hindî tarzını benimseyen şairlerin hayallerininm muğlâk oluşu şiirin anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Manayı ön plana çıkaran bu tarz, tasavvufun içerisinde kendisini rahat ifade edebileceği bir alan bulmuştur. "Şairler, tasavvufî kavram ve anlamları daha geniş hayaller oluşturmak için ustaca kullanmışlardır" (Bilkan-Aydın, 2007: 135).

Sebk-i Hindî'nin 18. yüzyıldaki en önemli temsilcisi Şeyh Gâlip'tir. Hüsn ü Aşk mesnevisinde dönemin şiir anlayışını eleştiren Şeyh Gâlip, özellikle Nâbî'ye ağır eleştiriler getirir. 17. yüzyılda etkili bir şair olan Nâbî'nin şiir konusundaki eksikliklerini anlatır. Aslında Gâlip'in eleştirdiği Nâbî üzerinden temsilcisi olduğu hikemî tarzdır.

18. yüzyıl hikemî tarz, mahallileşme ve Sebk-i Hindî akımları etrafında şekillenen bir şiir anlayışı ile beraber şiirde gündelik hayata dair unsurların diğer yüzyıllara oranla daha fazla yer aldığı bir anlayışı benimsemiştir. Toplum ile bağlantılarının zayıf olduğu eleştirisine maruz kalan Divan şairleri, bu yüzyılda sosyal ve siyasi hayata dair meselelerden bahsetmeseler de Osmanlı Devleti'nin yaşadığı sıkıntılı sürecin getirdiği buhranlı dönemi, sosyal tenkit ve hiciv ile eserlerine taşımışlardır (Horata, 2003: 144).

Aruz vezni yerine koşma ve şarkılarda hece vezninin kullanılmış olması da bu dönemin yeniliklerindendir. Fakat hece vezni sadece bu iki nazım şeklinde kullanılmış ve aruz vezninin etkinliği devam etmiştir. Özellikle şarkı nazım şeklinin bu yüzyılda şairler arasında rağbet görmesi Divan şairinin halkın zevkine daha çok yer veren bir anlayış içerisinde olduğunu gösterir (Mengi,2007: 229). Mutasavvıf bir şair olan Şeyh Gâlip'in de şarkı nazım şeklini kullanması, Divan şairlerinin bu dönemde saray ve çevresinin dışındaki kitleye de hitap eden şiirler yazdığını göstermektedir.

18. yüzyılda Nedim ve diğer şairler klasik mazmunların dışında yeni mazmunlar kullanmıştır. Şairler, klasik estetik anlayışının dışına çıkarak "belâgat, sarf, nahiv ve usûl ilmine ait terimlerle örülü kasideler ve musiki terimleriyle" (Horata, 2003: 141) şiirler yazmaya başlarlar.

18. yüzyıl, edebiyatta yeni bir yola girildiğinin habercisidir. Tanzimat ile beraber yenileşme adına sıçrayışını gerçekleştirecek olan edebiyat, bu yüzyılda ilk adımlarını atar. Bu yüzyıl değişimin artık bir gereklilik olarak görülmeye başlandığı yüzyıl olur. Özellikle mahallileşme, hikemî tarz ve Sebk-i Hindî'nin bu devirde kullanılması şairlerin bir yenilik arayışı içerisinde olduklarını göstermektedir. Fakat nasıl bir değişim olacağı konusunda net bir tavır yoktur. Divan şiirinde klasik üslubunun dışına çıkarak bu yüzyılda kendisine yer bulan tarzlar, yeni şiir anlayışını oluşturan süreçte binanın ilk tuğlaları olarak görülebilir.

19. yüzyıl edebiyatta Batılı bir anlayışı benimsemenin gerekliliğinin açıkça dillendirildiği ve bu yönde çalışmaların yapıldığı devirdir. Bu yüzyılda ilk Türkçe gazete olan *Takvim-i Vekayi*[1] çıkarılır. II. Mahmud'un teşviki ile çıkan gazete Batılılaşma konusunda atılan adımlar açısından önemli bir yer teşkil eder (Budak, 2013: 356).

19. yüzyılda kurulan Tercüme Odası[2], yenileşme çabaları içerisindeki değişimi tetikleyen kurumlardan biri olmuştur. Osmanlı döneminde ilk tercüme faaliyetleri matbaanın kurulması ile başlamıştır. Yapılan tercümeler, genellikle askeri alandaki faaliyetler hakkında yapılan tercümeler olmuştur. 19. yüzyılda kurulan Babıâli Tercüme Odası ise daha çok diplomatik ilişkilerde görev vermek için Müslüman tercümanların yetiştirildiği ve çalıştığı bir kurumdur. Burada yetişen tercümanlar, Batı'dan yaptıkları tercüme faaliyetleri ile Osmanlı'nın Batı'yı tanıması konusunda önemli bir adım atmışlardır (Aydın, 2007: 66). Tanpınar, Tercüme Odası'nın Batılılaşmayı savunan ve daha sonraki süreçte saraya muhalif olan bir kesimin de yetişmesini sağladığını ifade eder. Yenileşmenin en önemli savunucularının da bu odada yetiştiğini bildirir. Tanzimat devrinin devlet adamlarından Ali ve Fuat Paşaların da yetişmesini sağlayan Tercüme Odası Tanpınar'a göre; "yeni bir dünya görüşünün, yeni bir siyasi idealin geliştiği çok ileri bir muhit olur" (Tanpınar, 1988: 142). Ramazan Korkmaz, Tercüme Odasından yetişenlerin Tanzimat'ın ilanı ve Osmanlı'nın Batı'ya açılmasında "çok büyük hazırlayıcı ve yönlendirici rolü" (Korkmaz, 2004: 12) olduğunu vurgular.

19. yüzyılda da 18. yüzyıldaki gibi manayı ön plana alan ve şiirde oluşturulan üst dili kıran anlayış devam ettirilmiştir. Nitekim 19. yüzyılda, bir önceki devirde

[1] Ayrıntılı bilgi için bkz, Uğur Akbulut, "Osmanlı Basın Tarihine Bir Katkı: Gazetelerin Yayınlanma Amaçları Üzerine (1831-1876)", Turkish Studies, Volume 8/5, Ankara, 2013, s. 31-57.
[2] Ayrıntılı bilgi için bkz., Sezai Balcı, Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bab-ı Ali Tercüme Odası, (basılmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Ali Akyıldız, "Tercüme Odası", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 40, İstanbul, 2006, s. 504-506.

olduğu gibi üç tarzın etkisini devam ettrimiştir. Söz konusu üç tarzın etkisi görülmekle birlikte bu yüzyılda Tanpınar'ın ifadesiyle "(h)amlesini yöneltecek, dağınık tecrübelerine düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu için bayağılıktan öteye geçemeyen bir realizm ve yerlilik zevki, daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensualite teşhiri, söyleyecek hiçbir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yarenlik edası" (Tanpınar, 1988: 77) hâkimdir. Divan edebiyatının son iyi şairleri 18. yüzyılda yetişmiştir. Nedim ve Şeyh Gâlip yaşadıkları dönem içerisinde Divan şiirine yeni bir soluk getirmek istemişlerdir. Yaşadıkları devirde bunu da başarmışlardır. Fakat kendilerinden sonra usta şairler yetişmediği için "Divan şiiri mutlak egemenliğini yitirmiş, ancak, yerine henüz yenisi konulamamıştır." (Budak, 2013: 521). Bu bağlamda, 19. yüzyılda çok fazla şair yetişmesine rağmen klasik anlayışı yeniden ayağa kaldıracak mahiyette bir hamle yapılamadığı söylenebilir.

Türk edebiyatında, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar klasik edebiyatın etkisi devam eder. Şairlerin özellikle Divan şiirinin en ihtişamlı yılları olan 17. yüzyılı örnek alarak klasik şiiri yeniden canlandırmayı denedikleri görülmektedir. Mine Mengi, Divan şairlerinin kuruluş döneminde olduğu gibi bu dönemde de tasavvufî şiire yöneldiklerini belirtir. Fakat bu yüzyılda önceki devirde yetişen yetenekli şairlerin de olmamasından dolayı eski şiiri canlandıracak herhangi bir hamle ya da anlayışın ortaya çıkmadığını da vurgular (Mengi, 2007: 260). Klasik şiir hızla bir çözülme yaşamaktadır. Tanpınar, 19. yüzyılı tanımlarken "sanki bütün pınarlar kurumuş ve insan çırılçıplaktır" (Tanpınar, 1988: 77) der.

Söz konusu yüzyılda, Divan şiiri bir kısır döngü yaşamaktadır. Yapılan bütün yenileşme çabaları ve değişim hamlelerine rağmen istenilen adım bir türlü atılamamış ve Sebk-i Hindî ile eskiyi diriltme çabasına girişilerek yine en başa dönülmüştür. Bu döngüyü kırmaya çalışan ve değişimin yolunu açacak olan Tanzimat devri şairleridir.

19. yüzyıl şairleri, yazdıkları şiirlerle her ne kadar Divan şiirinin eski görkemli günlerinden uzak olsalar da özellikle yeni bir şiir anlayışına giden süreçte yeniliğe açık olmaları, Tanpınar tarafından bu dönem için "ferdin doğuşu" (Tanpınar, 1988: 79) olarak tanımlanmaktadır.

19. yüzyılda klasik şiiri yeniden eski günlerine kavuşturmak amacıyla kurulan Encümen-i Şuara[3], Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu olarak da kabul edilmektedir (Emiroğlu, 2003: 47). Leskofçalı Gâlip'in başkanlık ettiği bu topluluğun meclislerine katılanlar arasında Namık Kemal ve Ziya Paşa[4] da vardır. Encümen-i Şuara meclislerinde Divan şiirinin önemli şairleri örnek alınarak şiirler söylenmektedir. Bunun yanında yapılan toplantılarda "yazdıkları şiirler üzerinde tartışmışlar ve klasik estetiği kendi içinde yenileştirme çabalarına girmişlerdir" (Horata, 2003: 157). Encümen-i Şuara meclislerinde, şairlerin şiirlerini, Namık Kemal'in en genç ve sesi gür üye olarak okuduğu bilinmektedir (Çeçen, 2006: 134-135). Encümen-i Şuara'yı oluşturan şairler, özellikle Divan şiirinin eski günlerine dönmesi için dilin önemli olduğunu düşünmektedirler ve bu yüzden şiir dilinde sade Türkçe kullanmak gibi çeşitli arayışlara girişmişlerdir (Özgül, 2006: 83). Bunun yanında bir önceki yüzyılda Şeyh Gâlip'in de benimsediği tarz olan Sebk-i Hindî tarzını benimsemişlerdir. Bu tarzı benimsemeleri şairleri yeni imge ve semboller bulmaya itmiştir. Yeni bir arayış içerisinde olan şairlerin bu tutumu kendisinden sonra gelen Tanzimat şairleri için de -Kayahan Özgül'ün tabiri ile- "itici bir güç" (Özgül, 2006: 85) olmuştur. Ali Budak, Encümen-i Şuara meclislerinde, Divan şiirinin eski gücünde olmadığının farkında olan ve bu durumu düzeltmek için buluşan şairlerin, eski şairlerin şiirleri üzerine yazdıkları nazirelerle, bu meclisi "şiir ıslah merkezine" (Budak, 2013: 523) dönüştürdükleri görüşündedir.

Söz konusu meclisin 'ıslah çalışmalarını' daha da ileriye götürerek yeni şiirin kapısını ardına kadar aralayan şairler, Namık Kemal ve Ziya Paşa, yine bu topluluğun içinde yetişmiştir. Yani Tanzimat'ın öncü şairlerinden bu iki ismin Encümen-i Şuara meclisinden itibaren şiirin yeni bir şekle sokulması gerektiğine dair düşünceleri mevcuttur. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın bizzat bu meclislerde bulunması ve Şinasi'nin de buradaki şairlerle yakın ilişkilerinin olması, Tanzimat şairlerinin gelenek ile olan irtibatlarını göstermesi açısından da önemlidir. Tanzimat birinci döneminin bu üç şairi, yeni fikirleri ile değil geleneğe olan bağlılıkları ve eski tarzda yazdıkları şiirler ile ön plandadır. Zira bu süreçte Şinasi, henüz Avrupa yolculuğuna çıkmamış, Namık

[3] Ayrıntılı bilgi için bkz. TDV İslâm Ansiklopedisi, "Encümen-i Şuara", c. 11, İstanbul, 1995, s. 179-181., Kayahan Özgül, XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfili Olarak Encümen-i Şuara, Kurgan Edebiyat, İstanbul, 2012.

[4] Kayahan Özgül, *Ziyâ Paşa Üzerinde Bir Araştırma* adlı eserinde, Ziya Paşa'nın Encümen-i Şuara meclisinin en yaşlı üyelerinden Lebîb ve bu meclisin bir başka üyesi olan Osman Şems Efendi aracılığıyla heyete katıldığını, ancak şairin bu heyete devamlı olarak iştirak edip etmediği ya da heyette nasıl bir görevi olduğuna dair herhangi bir bilginin olmadığını belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kayahan Özgül, Ziyâ Paşa Üzerinde Bir Araştırma, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., Erzurum, 1980.

Kemal eski şiirin etkisinden kurtulamamış, Ziya Paşa ise Batı'yı tam anlamıyla tanıyamamıştır.

Bu dönemin önemli şairleri Leskofçalı Gâlip, Yenişehirli Avnî ve Akif Paşa'dır. 19. yüzyılın bu üç önemli şairi bu asrın ortalarına kadar eski şiiri devam ettirme çabasındadırlar. Şairlerin çabalarına rağmen şiirlerinde daha önceki dönemlerden farklı olarak özellikle muhteva açısından önemli yeniliklerin olduğu da görülmektedir (Mengi, 2007: 260). Şekil açısından bu dönem şairleri, eskiyi devam ettirirler. Diğer dönemlerden farklı olarak şairlerin mesnevi nazım şekli yerine terc-i bend ve terkib-i bend ve şarkı tarzında şiirlere ağırlık verdikleri görülür.

Leskofçalı Gâlip, şiirin eski günlerine dönebilmesi için 18. yüzyıldan itibaren kırılmaya başlayan tasavvufî etkinin yeniden şiire hâkim olması gerektiğini düşünmektedir. Mine Mengi bu durumu, "eski edebiyatımızın kuruluş döneminde olduğu gibi çöküş döneminde de dini-tasavvufî şiire ilgi artmıştır" (Mengi, 2007: 259) sözleri ile ifade eder. Tanpınar, Leskofçalı Gâlip'in Şinasi'nin Tanzimat şiirinde yaptığı gibi 19. yüzyılda eski şiir dilini sağlamlaştırdığı görüşündedir (Tanpınar, 1988: 257). Gâlip'in şiirinde bu noktada klasik dile geri dönüş vardır. Klasik dili şiirinde yeniden ikâme etmeye çalışan Gâlip, aynı zamanda şiirde sosyal temanın işlenmesine karşı çıkarak geleneksel anlayışa tamamıyla geri dönme düşüncesinde olduğunu gösterir. Leskofçalı Gâlip, şiir dilini klasik anlayış ekseninde yeniden kurarak, dildeki yerel ve gündelik unsurları atmaya çalışır ve böylece şiirin belli bir zümrenin anlayabileceği dil yapısına sahip olması gerektiği anlayışından yola çıkarak estetik bir şiir anlayışının ortaya çıkmasını sağlamak ister (Budak, 2013: 522). Nitekim Gâlip, bunu yapabilmek için nazireciliği bir yöntem olarak benimser. Böylece eski şiirin estetik anlayışının eser üzerinden yeniden kavranabileceği görüşünü benimsemiştir. Çünkü nazire, "asıl şiirin güzelliklerini fark etmek ve geliştirmek olduğu kadar, onun hatalarını görmek ve tekrar etmemek demektir" (Budak, 2013: 523).

Leskofçalı Gâlip, her ne kadar klasik anlayışı yeniden canlandırma amacında olduğunu söylese de tür ve şekil konusunda yaptığı yenilikler değişime karşı kayıtsız kalamadığını göstermektedir (Tanpınar, 1988: 258). Gâlip, eski şiirin "tür ve şekil bakımından yeni imkânlar aramasından yanadır" (Pala, 2003: 140). Ona göre, Divan şiiri ancak eski günlerine bu dönüşümü yaparak ulaşabilir. Pala, "Şinasi'nin yeni şiir için yaptıklarına karşılık Gâlip de eski şiir için zemin hazırlıyor, gençleri buna yönlendiriyordu" (Pala, 2003: 140) sözleriyle Leskofçalı'nın Tanzimat şiirine etkisine

dikkat çeker. Bunun yanında İbnülemin Mahmud Kemal ise Leskofçalı Gâlip'in erken ölmesinden yola çıkarak; "ömrü vefa edip de Edebiyât-ı Cedîde'nin revaç bulduğu zamanlara idrak etseydi, tarz-ı kadim de gösterdiği kudret-i beyânı, tarz-ı cedîde daha latif surette ibraz edebilirdi" (İnal, 2000: 687) tespitiyle onun yeni şiir anlayışına yatkınlığını ifade etmiştir. Leskofçalı Gâlip, Tanzimat şairleri tarafından da önemli bir şair olarak görülmektedir. Namık Kemal *Takib* adlı makalesinde şairden övgü ile bahseder. Ziya Paşa'nın *Hârâbat* adlı eserinde Leskofçalı Gâlip'ten şiirler almamasını eleştirir ve şairi devrinin "sühan-şinâsı" (Namık Kemal, 1989: 170) olarak nitelendirir. Encümen-i Şuara meclislerinde de beraber oldukları Leskofçalı Gâlip, Namık Kemal için 19. asrın Divan şiirindeki son üstadlarındandır. Namık Kemal bir gazelinde;

"Hırka-pûşum şimdi hikmet-hâne-i endîşede
Mürşid-i âlî-cenâbım Gâlib-i âgâhtır
Reşk eder dîvân-ı Şevket nüsha-i âsârına
Hükm-i Gâlib kendi mülk-i nazma şâhinşâhtır"

(Namık Kemal, 1941: 118)

beyitleriyle Gâlip'e olan saygısını ve onu üstadı olarak gördüğünü ifade etmiştir.

19. yüzyılın önemli şairlerinden biri de Encümen-i Şuara mensuplarından olmamasına rağmen şiir anlayışı açısından aynı poetikayı benimseyen Yenişehirli Avnî Bey[5]'dir. Şair, Divan şiirinin son şairi olarak da kabul edilmektedir (Çavuşoğlu, 2013: 123). Avnî Bey de Leskofçalı Gâlip gibi tasavvufî anlayışın şiirde yeniden hâkim olması gerektiği görüşündedir. Aynı zamanda devrin diğer şairleri de klasik şiiri yeniden eski günlerine kavuşturacak anlayışın tasavvuf olduğunu görüşünde mutabıktırlar.

Yenişehirli Avnî Bey'i farklı kılan Divan şiiri ile "Batı edebiyatı ve edebi formları" (Özgül, 2015: 69) arasında ilişki kurma gayretidir. Bu ilişkiyi gerçekleştirmek amacıyla da şiirlerinde Batı dillerinden kelimeler kullanır. Bu anlamda şiirde yeni şeyler deneyen Avnî Bey, Batı edebiyatından istifade edilmesine karşı değildir. Fakat

[5] M. Kayahan Özgül, *Yenişehirli Avnî Bey* adlı çalışmasında şairin Encümen-i Şuara şairi olarak gösterilmesinin yanlış olduğunu ifade eder. Özgül, Avnî Bey'in Encümen-i Şuara toplantılarının başladığı tarih olan 1861 yılında Bağdat'ta bulunduğunu ve bu yüzden bu meclise katılmasının imkân dâhilinde olmadığını belirtir. Bu yanlışa düşülmesinin temel nedenini ise şairin şiir anlayışının Encümen-i Şuara şairlerine benzemesine bağlar. Ona göre, Avnî Bey'in Encümen-i Şuara ile olan birlikteliği "fikir ve ruh" (s. 71) birlikteliği olarak değerlendirilebilir.

yapılacak bu istifadenin "iktibasa" (Muallim Nâci, 1995: 149) dönüşmesinin şiirde manasız sözleri çoğaltacağını da vurgular.

Avnî Bey'in şiirinde en büyük yenilik "şekilden ziyade fikirde, histe, söyleyişte" (Özgül, 2015: 81) yapılmıştır. Bir Divan şairi olmasına rağmen Avnî Bey'in klasik tertibin içerisinde yeni olanı arama noktasında herhangi bir önyargısının bulunmadığı tespiti yapılabilir.

Yenişehirli Avnî Bey, Divan şiiri geleneği içerisinde şiirler yazmasına rağmen düşünceleri ve şiirlerinde yaptığı yeniliklerle şiirin dönüşümüne katkı sağlamıştır. Tanpınar, Avnî Bey için "bulduğu şiir cevherini çok çabuk kaybeden ve çok şahane edalı bir dil zevkinden lâubâliye veya alelâdenin tekrarına düşen şairlerdendir" (Tanpınar, 1988: 255) tespitini yapar.

Bu devrin dikkat çeken şairlerinden biri de özellikle yazdığı Adem Kasidesi ile tanınan Akif Paşa'dır. Tanpınar, Akif Paşa için sıkıntı ve ıstırap anlarının şairi tanımlamasını yapar (Tanpınar, 1988: 93). Nitekim Adem Kasidesi, Akif Paşa'nın yaşadığı sıkıntı ve ıstırap anlarının tezahürüdür. Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan sıkıntıların, bunalımların, huzursuzlukların ve kişinin memnuniyetsizliğinin dışavurumu niteliğinde olan Adem Kasidesi, devrin psikolojisini yansıttığı için önemli bir eserdir. Yaşadığı olaylardan, bireysel tarihinden ve talihinden şikâyet eden Akif Paşa'nın bu şiiri, "insan tali'ine karşı o zamana kadar görülmeyen bir isyanı" (Tanpınar, 1988: 95) konu edinmesi açısından yenidir. Diğer unsurları açısından baktığımızda dili, şekli, mazmunları ile eski şiirin bütün hususiyetlerini barındırır. Adem Kasidesi biçim açısından eski olana bağlı iken içerik açısından klasik şiir anlayışının dışına çıkmıştır.

İçerik açısından Akif Paşa'nın gerçekleştirdiği yenilik, şiirde yokluk temasını işlerken bunu klasik anlayışın dışına çıkarak ferdi bir duyuşla dile getirmesidir. Bu duyuş, aynı zamanda yaşadığı dönemin sıkıntılarını her yönüyle hisseden insanın duruşu ve isyanıdır. Adem Kasidesi'nin Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik ve Şemseddin Sami tarafından yeni edebiyatın başlangıcı olarak görülmesindeki sebep de şiirde gördükleri yeni insan duruşudur (Budak, 2013: 318).

Akif Paşa'nın yaptığı yeniliklerden biri de ölen torunu için koşma tarzında ve hece vezni ile yazmış olduğu mersiyesidir. Bu mersiye, her yönüyle yeni şiire yaklaşmaktadır. Tanpınar'ın ifadesiyle Akif Paşa'nın mersiyesi "küçük şeklinde ve nisbeten durulmuş dilinde insanın tâ kendisini arayan yeni şiirdir" (Tanpınar, 1988: 98). Ayrıca bu eseri Tanpınar, Türk romantizminin başlangıcı olarak görmektedir. Şairin

ölüm karşısında yaşadığı ızdırap halinin, Tanzimat şairlerinin ölüm karşısında takındıkları tavırla örtüştüğü görülmektedir. Bunun yanında mersiyenin hece vezni ile yazılmış olması daha sonraki süreçte bu veznin Tanzimat şairleri tarafından da kullanılmasına öncülük etmiştir.

Akif Paşa, hem Adem Kasidesi hem de yazdığı mersiye ile 19. yüzyılda Tanzimat şairlerinin gireceği kapıyı aralamıştır. Yeni şiirin adımlarını hızlandırmasını sağlayan Paşa, tema, dil ve biçimde yaptığı yeniliklerle gelenekli şiir anlayışının dışına çıkmıştır.

Eski şiirin son temsilcileri olan bu şairlerin, Divan geleneği ile yazdıkları şiirlerinde yeni tarzın ayak izlerine rastlamak mümkündür. 19. yüzyıl şairi, eski şiirin gölgesinde, yeni şiire açılan kapının eşiğindedir. Bu devir şairleri geleneksel anlayışın hâkim olduğu Divan şiirinin etkisinden kurtulamaz ama şiirdeki aksaklıkların farkındadır. Şiiri, eski güzel günlerine döndürmek için de eşiğinde beklediği kapıdan içeri girmek yerine köklerine dönmeyi dener. Encümen-i Şuara topluluğu da bu anlayışın bir tezahürüdür. Fakat yeniliğin kapısından sızan ışığın gözlerini kamaştırmasına ve ışık huzmelerinin şiirinde görünmesine de engel olamaz. Divan şiiri kaidelerini eserlerinde uygulayan bu devir şairleri aynı zamanda yeni şiire giden yolda değişimin izlerini de şiirlerine yansıtırlar. Bu devir şairlerinin şiirlerinde "edebî türler ve içerik açısından yeni bir edebî anlayışın ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir" (Mengi, 2007: 259). Söz konusu denemeler Tanzimat şairinin açacağı yolun ilk ama silik izleridir. Tanzimat şairi bu silik izleri takip ederek ulaşmak istediği hedefin izini sürer.

Tanzimat devrine gelene kadar 17. yüzyılla beraber siyasi ve sosyal alanda yaşanan aksaklıklar değişimin tetikleyicisi niteliğindedir. Bu durum edebiyatı da etkilemiş ve köklü bir geçmişe sahip olan klasik şiirin öncelikle, benimsenen yeni tarzlarla eski günlerine kavuşması amaçlanmıştır. Yapılan denemeler özellikle 18. yüzyılda şiire yeni bir soluk kazandırsa da etkili şairlerin bu yüzyılın ardından yetişmemesi, önlenemez sonun gerçekleşmesine sebep olmuştur. Divan edebiyatı doğmuş, büyümüş ve nihai sona yaklaşmıştır.

Geleneksel şiir anlayışının katılaşması ve gelişimini tamamlaması onun ardından gelecek yeni anlayışın temelini oluşturur. Divan şiirinin özellikle son dönemlerinde yaşadığı "baroklaşma" (Özgül, 2006: 370) yani klasik kaidelerden uzaklaşma dönemi yeni şiirin doğup gelişeceği ortamı da beraberinde getirmiştir. Divan şiiri, Tanzimat

şairlerinin ortaya çıkması ile tamamen son bulmasa da etkinliğini kaybetmiştir. Artık yeni bir edebiyat anlayışını yerleştirmeye çalışan bir grup şair, edebî sahada söz sahibi olmaya başlamıştır. Fakat her yeni, geleneğin şekil değiştirmiş halidir. Özgül'ün tabiri ile "yeni olarak takdim edilen her şiirde geçmişin binlerce yıllık poetik birikiminden gelen kadîm ve köklü bir taraf vardır" (Özgül, 2006: 13). Tanzimat şiirinin başlangıcının Divan edebiyatı karşıtlığına dayanması da bu durumun açık delilidir. Yeni şiir anlayışını yerleştirmek için Divan geleneğini acımasızca eleştiren Tanzimat şairleri, eserlerinde geleneğin izlerini taşırlar. Tanzimat şiirine bir anda değişimin ya da dönüşümün olduğu bir süreç olarak bakılması doğru değildir. Zaten böyle bir yenileşme "poetik bir gelenek kopukluğu, bir köksüzlük" (Özgül, 2006: 13) meydana getirir.

19. yüzyılda Batı edebiyatından yapılan çevirilerin[6] yeni şiir anlayışının oluşmasında önemli etkisi vardır. Tercüme Odası'nın kurulması ve bu odada Müslüman mütercimlerin yetiştirilmesi, 19. yüzyılda özellikle Fransız edebiyatından yapılan çeviriler ile beraber yeni türler olan roman, tiyatro ve denemenin Osmanlı'da tanınmasını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde roman ve şiir tercümelerinin arttığı da gözlenmektedir. Yapılan tercümeler ise gazete ve dergilerde yayınlanmıştır. Bilge Ercilasun, bu dönemde yapılan tercümelerin "bir değer ölçüsüne göre veya seçme ile değil, sıradan ve gelişigüzel" (Ercilasun, 2013: 127) şekilde yapıldığını ifade eder.

19. yüzyılda yapılan ilk çevirilerin felsefi yönü ağır basan metinlerden seçilmesi önemlidir. Münif Paşa[7]'nın *Muheverat-ı Hikemiyye* (1859) adlı çevirisi ve Yusuf Kamil Paşa'nın *Telemaque* (1859) adlı eserleri bu dönemin dikkate değer çevirilerindendir. Tercüme Odasından yetişmiş Münif Paşa'nın yaptığı *Muheverat-ı Hikemiyye*, Voltaire[8], Fenelon[9], Fontenelle[10]'den seçilen diyaloglardan oluşur ve Batı dillerinden yapılan ilk edebî ve felsefi çeviri olarak kabul edilir. Eser, "yaratılış, varlık-yokluk, şöhret olma arzusu, kişisel ihtiras, vatan sevgisi, toplumsal ahlak, kadın hakları ve kadın eğitimi gibi kavram ve konuları" (Budak, 2006: 3) içermektedir. İçerdiği konular açısından yeni edebiyat anlayışının oluşumunda etkisi olduğu görülür. Fenelon'un *Telemaque* adlı

[6] 19. yüzyılda Batı edebiyatından çeviriler yapılmasının yanında eserlerin ön sözlerinde tercüme meselesinin tartışıldığı görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz, Cemal Demircioğlu, "19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında Tercüme Kavramı", Journal of Turkish Studies, Volume 27/II, Harvard University, 2003.

[7] Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Budak, Münif Paşa-Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2012. M. Kayahan Özgül, XIX. Asrın Benzersiz Bir Politekniği Münif Paşa, Dergah Yay., İstanbul 2014.

[8] François Marie Arouet, Fransız yazar ve filozof.

[9] François Fenelon, Fransız başpiskopos, şair ve yazar.

[10] Bernard le Bovier de Fontenelle, Fransız filozof.

eserinin çevirisi, Türk edebiyatında Batı'dan yapılan ilk roman tercümesi olarak kabul edilir. Eser, Yunan mitoloji kahramanı Odiseus'un Truva Savaşı'ndan dönerken yolunu kaybetmesi üzerine oğlu Telemakhos'un onu aramak için yola çıkması sırasında Yunan bilgi tanrıçası olarak bilinen Atena ile karşılaşmasının ardından, Atena'nın kendisine devlet yönetimi hakkındaki tavsiyelerini içeren didaktik bir eserdir (Budak, 2013: 480). Kenan Akyüz, eserin Türk okuyucusunun bilgisi olmayan Yunan mitolojisinden bahsetmesine rağmen rağbet görmesini, Yusuf Kamil Paşa'nın tanınan bir devlet adamı olmasına ve romanın içerisinde anlatılan devlet fikri ile Batılı devlet fikrinin okuyucuda oluşturduğu meraka bağlar (Akyüz, 1995: 47). Akyüz, ayrıca Yusuf Kamil Paşa'nın roman çevirisinin bir yenilik olarak sunulmasına karşın yeni edebiyat taraftarı olan şair ve yazarlar arasında değil, eski edebiyatı savunanlar arasında rağbet gördüğünü ifade eder.

Bu çevirilerin yanında Victor Hugo'nun *Sefiller* romanı, Daniel Defoe'nin *Robenson Cruzoe* adlı eseri Osmanlıcaya aktarılmıştır. Bu eserlerin en önemli etkisi Tanzimat edebiyatına giren yeni türler için yol gösterici olmalarıdır.

Batı'dan şiir tercümeleri yapan ilk isim Şinasi'dir. 1859 yılında yaptığı bu şiir tecümelerini *Tercüme-i Manzume* adı ile bir kitapta toplayıp bastırır. Şinasi, bu kitapta şiirleri Fransızca asılları ile birlikte yayınlamıştır (Tanpınar, 1988: 185). Ramazan Korkmaz, Batı edebiyatından yapılan çeviriler ile edebiyatın bir yol ayrımına girdiğini belirtir. Ona göre, Batı edebiyatındaki eserleri örnek alan Türk edebiyatının en önemli çıkmazı örnek aldığı edebiyatın kötü bir kopyası olması problemidir (Korkmaz, 2004: 20). Çeviri eserler, yeni anlayış için bir yol gösterici olmasına rağmen, türlerin özgün olmayı başaramamaması edebiyatın özgünlüğünü tartışmalı hale getirir. Bu problem, hem şiirde hem de diğer türlerde Cumhuriyet dönemine kadar edebiyatın en önemli tartışma konularından olmuştur.

Tanzimat edebiyatı, 1859 yılında Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı tiyatro eseri ile başlatılır. Tanzimat'ın ilk nesli olarak kabul edilen devrin Şinasi ile beraber etkili şairleri Namık Kemal ve Ziya Paşa'dır. Tanzimat devri ilk dönem şairleri şiirde şekil ve teknik gibi konularda klasik anlayışı devam ettirirler. İlk dönem şairlerinin şiire getirdikleri en önemli yenilik muhteva ve üslupta kendisini gösterir. Muhtevanın yeni bir anlayış ile ele alınması aynı zamanda klasik şiirin mazmun dünyası, hayal sistemi ve tabiat algısını değiştirir. Tanzimat şairi, Divan edebiyatının hâkim unsuru olan tasavvufun etkisinden çıkar. Bu durum şairin şiirinde yeni hayaller, kavram ve imajlar

kullanmasının yolunu açar. Nitekim Tanzimat edebiyatçıları yüzyıllar boyunca devam eden Divan edebiyatı etkisinden sıyrılıp Batı edebiyatı ekseninde bir anlayışı benimsemek istemişlerdir.

Divan şiirinde his ön plandadır. Tanzimat şiiri zikredilen anlayışı tersine çevirir. Artık yeni şiir anlayışında fikir ön planda, his arka plandadır. Fikrin edebî eserde ön plana çıkması şairlerin sosyal meseleleri ele almasının yolunu açacaktır. Tanzimat şiiri, özellikle Namık Kemal'in düşünceleri doğrultusunda sosyal fayda prensibine bağlıdır.

Bu dönem şairleri dil konusunda da farklı bir çizgi izlerler. Şinasi ile birlikte başlayan ve kendisinin tabiri ile "safî Türkçeye" dayanan bir yazı dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Söz konusu yazı dilinin temel hedefi konuşma diline yaklaşmaktır. Özellikle ilk dönemde gazete çıkarılması, yazı dili ile konuşma dili arasındaki ayrılığı giderme amacı taşımaktadır. Şinasi dil konusunda yapmak istediklerini *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinin mukaddimesinde anlatmıştır. Divan şiirinin seçkin sınıfa hitap eden dili, yerini herkesin anlayabileceği bir dil anlayışına bırakmıştır. Tanzimat devri, yeni edebî anlayışın kurulma sürecinin yanında yeni bir dilin inşa sürecidir.

Tanzimat ikinci dönem şairleri ise Recâîzâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan ve Muallim Nâci'dir. Bu dönem şairleri, özellikle Ekrem ve Hâmid, ilk dönem şairleri gibi sosyal fayda prensibi ekseninde hareket etmezler. Hâmid ve Ekrem'in aristokrat ailelerden yetişmelerinin de etkisiyle ilk dönem şairleri kadar sosyal fayda prensibini benimsemedikleri görülür. Bu durum Tanzimat ikinci neslinin ilk nesle göre daha şairane eserler kaleme almalarına neden olmuştur. Hâmid ve Ekrem, şiirin belli bir amaca hizmet etmemesi gerektiğini ifade ederler. Şiirlerine baktığımızda iki şairin de ilk dönem şairlerinin yeni şiir anlayışlarından farklı bir yol benimsedikleri görülecektir. Her ikisi de dil konusunda özensizdir. Şiirleri daha sanatkâranedir. Bu dönemin diğer şairi Muallim Nâci ise eski anlayışın temsilcisi olarak görülmesine rağmen, her iki şairden hem dil hem de muhteva açısından ilk dönem şairlerine daha yakın bir yol izler. Muallim Nâci kişisel problemleri -özellikle Ekrem ve Hâmid ile olan çekişmeleri- yüzünden kendisi de yenilikçi olmasına karşın eskiyi savunması ve daha çok bu yönde eserler vermesi diğer şairler tarafından eleştirilmiştir.

Tanzimat devrinde iki nesil arasında hem yetişme tarzı hem de şiir anlayışı açısından önemli farkların olduğu görülecektir. Nihad Sami Banarlı, bu farkın idealler açısından yapılan fedakârlıklardan kaynaklandığını belirtir. Ona göre, birinci nesil değişimin ıstırabını üstlenip ve bütün eleştirileri üzerlerine çekerken, ikinci nesil bu

ıstırabı sadece eserlerindeki kişiler üzerinden anlatmakla yetinmişlerdir (Banarlı, 1998: 915). Sözü edilen durum, şairlerin şiir görüşlerine de yansımıştır. İlk neslin poetikalarında Divan şiirine daha sert eleştiriler yöneltilirken, ikinci nesil bu sertlikten vazgeçmiştir.

Tanzimat şiiri dil, muhteva, üslup konusunda yeni bir soluk getirirken, şiirin biçimsel yönleri itibari ile eskinin devamıdır. Necmettin Halil Onan'a göre "Tanzimatçıların edebiyat anlayışına getirdikleri yenilik, edebî eserin, eski iskolastik telakkiye göre kalıplaşmış meani, beyan, bedi, aruz, kafiye kaideleri göz önünde tutularak mütalaa edilmesine karşılık; gerçek bir fikir faaliyeti mahsulü olarak telakki edilmesi ve bu bakımdan mananın büyük ehemmiyeti idrak edilerek şekil ile muhteva arasında bir ahenk ve muvazene tesis hususunun anlaşılmış bulunmasıdır" (Onan, 1950: VII). Tanzimat şairi, şiir üzerine yazdığı yazılarda yenilik adına ortaya attığı fikirleri uygulama noktasında istediği başarıyı yakalayamamıştır. Kendisinden önceki dönemde var olan köklü ve kadim şiir anlayışının izlerinin bir anda silinmesi pek mümkün görünmemiştir. Şairler, poetika metinlerinde, kaleme aldıkları yenilikleri gerçekleştirmek için uğraşsalar da eski şiirin zengin mirasına tamamen kayıtsız kalamamışlardır.

Tanzimat devrini, Divan edebiyatından ayıran en önemli unsurlardan biri, devir şairlerinin şiir üzerine yaptıkları değerlendirmelerdir. Bu çalışmanın ana kaynakları olan poetika metinleri, değişen şiir anlayışının ilkelerini anlatan birinci el kaynaklardır. Bu metinlerde Tanzimat şairleri yeni şiir anlayışının poetikasını ortaya koymaya çalışmışlardır. Tanzimat döneminde teorik manada eserler verilmeye başlanmış ve şiir üzerine düşünceler sözü edilen metinler aracılığı ile teorik bir alt yapıya kavuşmuştur. Tanzimat dönemi edebî tenkit metinleri de genellikle Divan şiiri karşıtlığı üzerine kurulmuştur.

Divan şiiri karşıtlığını esas alan metinler, Namık Kemal'in *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* adlı makalesi ile başlar. Namık Kemal, döneminde şiirleri ile istediği etkiyi yaratamamış olsa da yazdığı tenkit yazıları yeni anlayışın temelini oluşturur. Yeni anlayışı pratikte uygulayan Şinasi iken teorisini kuran Namık Kemal'dir. Namık Kemal'in aksiyoner yapısı, edebiyat hakkındaki teorik bilgileri ile eskiyle mücadele etmesine rağmen, şiir alanında kendisini gösterememiştir. Bu açıdan Namık Kemal'in yazıları yenilikçi olmasına rağmen şiirlerinde eskinin izleri daha fazladır denilebilir.

Namık Kemal'in yeni edebiyatın dili konusundaki görüşlerine yer verdiği ve dilin ıslah edilmesi gerektiğini dile getirdiği *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* adlı makalesi dışında diğer poetik nitelikli metinleri; Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı eserini tenkit ettiği *Tahrib-i Harâbât* ve *Takîb*, Cerîde-i Havadis gazetesinde çıkan bir yazısına yöneltilen eleştirilere verdiği cevap olan *Redd-i İtirâz,* Hindli Şeyh İnâyetullah Kanbu'nun Urdu dilinde kaleme aldığı *Bahar-ı Dâniş* adlı eserinin Namık Kemal tarafından yapılan Türkçe çevirisinin ön sözü olan ve bu ön sözde İran edebiyatının Türk edebiyatı üzerindeki etkisini tahlil ve tenkit ettiği *Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi*, Batı edebiyatının hususiyetlerini ve önemli şairlerini anlattığı *İntibah* adlı romanının mukaddimesi, eski şiire eleştiriler yönelttiği *İrfan Paşa'ya Mektub*'u, edebî sanatları anlattığı *Bedî'* adlı makaleleridir. Bu eserlerinin yanında Namık Kemal'in mektuplarında da şiire dair düşüncelerini dile getirdiği görülmüştür. Bu çalışmada şairin mektuplarına da yer verilmiştir.

Namık Kemal'in poetika niteliği taşıyan makale ve mektuplarının ana konusu Divan edebiyatı karşıtlığıdır. Namık Kemal, yeni edebiyatın inşa sürecinde şiirle ilgili, dil, hakikat, tabiat ve sosyal fayda meseleleri üzerinde durmuştur. Bu yazılarda dikkat çeken nokta Namık Kemal'in öncelikle Divan şiir anlayışını kıyasıya eleştirmesi ve ardından yeni şiire dair görüşlerini bildirmesidir. Özellikle Namık Kemal'in mektupları, şiir anlayışını dile getirdiği zengin bir malzeme sunar. Mustafa Üstünova, Namık Kemal'in mektuplarının Tanzimat devri için önemli birer kaynak olduğunu ifade eder ve mektupların "bir yandan Osmanlı Tarihi, bir yandan Türk edebiyatı, bir yandan Türk dili bakımından hazine nitelendiğinde" (Üstünova, 2005: 16) bilgiler içerdiğini belirtir.

Namık Kemal'in, Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat*'ı üzerine yaptığı değerlendirmeyi içeren bir risalesi de vardır. Bu risalenin dikkat çeken yönü, Divan edebiyatına karşı çok sert eleştiriler getiren Namık Kemal'in bu risalesinde Necmettin Halil Onan'ın tabiri ile "çok insaflı hatta sempatili" (Namık Kemal, 1950: XXIII) davranmasıdır.

Tanzimat şairlerinden Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesi bu dönemin şiir üzerine yazılan önemli makalelerindendir. Söz konusu makalesinde Ziya Paşa yeni anlayışı radikal bir şekilde savunarak, Divan edebiyatını kıyasıya eleştirir. Yeni şiir anlayışı için kaynağın Divan edebiyatı değil Halk edebiyatı olduğunu savunur. Bu yenilik taraftarı görüşlerinin ardından *Harâbât* adlı antolojik eserinde bu makalede dile getirdiği görüşlerin aksini savunur. *Harâbât,* Ziya Paşa'nın Arap, İran, Çağatay ve Divan edebiyatı sahasından seçtiği şiirlerden oluşur. Harâbât'ın manzum mukaddimesi

şairin şiir üzerine yaptığı değerlendirmeleri içerir. Bu mukaddimede Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* makalesinin aksine Divan şiirini över, Halk edebiyatını da estetik zevkten yoksun olmasından dolayı eleştirir.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, Namık Kemal'den sonra poetik anlamda önemli eserlere sahiptir. Özellikle şairin *Talîm-i Edebiyat* adlı eseri "yeni edebiyatın retorik kitabı" (Kolcu, 2009: 7) olarak kabul edilmektedir. Ekrem, edebiyat teorisinin bize ait olması gerekliliğinden yola çıkarak *Talîm-i Edebiyat*'ı kaleme almıştır. Söz konusu teori kitabını klasik belagat kitaplarından ayıran nokta, Kazım Yetiş'in ifadesiyle "psikolojiyi edebiyata tatbik etmiş ve bütünüyle bizim için yeni mevzuları edebiyat nazariyâtına sokmuş" (Yetiş, 1996: 322) olmasıdır. Ekrem, eserinde sanat eserinin güzellik boyutu üzerinde önemle durur. Ayrıca eserinde seçtiği metinlerde hem yeni hem de klasik şiirlerden örnekler verir.

Ekrem'in eseri bir teori kitabı olsa da şairin şiir hakkındaki görüşlerini dile getirdiği alanlar poetik nitelik taşımaktadır. Bu yüzden söz konusu eser bir edebiyat teorisi olmasına rağmen, poetik bir metin olarak da ele alınabilir.

Ekrem'in tam anlamıyla poetik nitelik taşıyan eseri ise *Takdîr-i Elhân*'dır. Burada Ekrem, Menemenlizâde Tahir'in *Elhân* isimli şiir kitabına dair eleştirilerini ve tavsiyelerini dile getirir. Ekrem, *Elhân*'ı değerlendirirken aynı zamanda şiir ve şair üzerine düşüncelerini de sık sık ifade eder. *Takdîr-i Elhân*'da Ekrem'in zaman zaman eski-yeni çatışmasına girdiği, Muallim Nâci'nin eserlerine ve şiir anlayışına karşı eleştirilerde bulunduğu da görülmektedir.

Recâîzâde'nin bir başka eseri olan *Pejmürde*, şairin edebiyat hakkındaki görüşlerinden ve kendi şiirlerinden oluşur. Eserde, şiir üzerine yazdığı yazılar poetika niteliğini taşımaktadır. *Takrizat* adlı makalesi ise şairin muhtelif eserler hakkında yazdığı takriz yazılarını içerir. Ekrem, bu yazılarında şiire dair düşüncelerini de dile getirmiştir. Şairin bir diğer poetika mahiyetli eseri *Zemzeme*'nin III. cildinin ön sözüdür. Şiire dair görüşlerini de dile getirdiği bu uzun ön sözde Ekrem, aynı zamanda Muallim Nâci'nin şiir anlayışını ve eserlerini de eleştirir. Ekrem'in bu eleştirilerine karşılık Nâci de *Demdeme* adlı cevabî bir metin kaleme alır.

Abdülhak Hâmid Tarhan ise *Makber* mukaddimesi ile şiir anlayışını dile getirir. Zikredilen eser dışında şairin bazı mektupları da poetik nitelik taşımaktadır. Özellikle Hâmid'in *Nâ-kâfi* ve *Bir Şairin Hezeyanı* şiirleri de yine manzum poetika özelliği taşımaktadır.

Tanzimat döneminin eskiyi savunan şairi olarak bilinen ve döneminde de bu yüzden edebiyat-ı sahiha anlayışını benimseyenler tarafından eleştirilen Muallim Nâci'nin edebî bilgileri içeren eseri *Istılahat-ı Edebiyye,* her açıdan farklı bir kitaptır. Muallim Nâci'nin eseri, kendisinden sonra yazılan edebî bilgiler içeren kitaplara da örnek teşkil eder. Nâci, eserinde sadece ham edebî bilgiler vermez, bunun yanında yeni edebiyatın oluşum sürecinin yaşandığı dönemlerde, oluşturulacak edebiyat ile ilgili tavsiyelerde de bulunur. O, eski edebiyat ile ilgili hangi meselelerin yeni süreçte, nasıl kullanılması gerektiğine dair ufuk açıcı fikirlere sahiptir.

Muallim Nâci'nin poetik niteliği ile ele aldığımız diğer bir eseri Beşir Fuad ile mektuplaşmalarını içeren *İntikad*'dır. *İntikad,* Muallim Nâci'nin Beşir Fuad'a, Victor Hugo üzerine yazdığı eseri hakkındaki görüşlerini belirten mektupla başlar. Ardından mektuplarda Osmanlı edebiyatı, şiir ve şaire dair karşılıklı düşünceler yer alır. Bu mektuplaşmalar eskinin temsilcisi olarak bilinen Muallim Nâci'nin Batı edebiyatı hakkındaki derin bilgisini ve en az Tanzimat şairleri kadar yenilik taraftarı olduğunu göstermektedir. *İntikad*'ın dışında Muallim Nâci'nin diğer mektuplarını içeren *Mektuplarım* ve Şeyh Vasfi ile mektuplaşmalarından oluşan ve *Şöyle Böyle* adıyla yayınladığı kitabı da şairin şiire dair görüşlerine yer veren eserleridir.

Tanzimat devri bir kaynak değiştirme sürecidir. Divan edebiyatı ilk dönemlerinden itibaren Arapça ve Farsçanın etkisi altına girmiş ve bu iki edebiyatı örnek almıştır. Divan şairleri, İran şairlerini kendilerine üstat olarak kabul etmiş ve onların şiirlerine nazireler yazarak şairliklerini ispatlamaya çalışmışlardır. Bu durum aynı zamanda Divan şiirinin Arap ve Fars edebiyatı etkisi ile şekillenmesine neden olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu gibi köklü bir gelenek haline gelen Divan şiiri, İmparatorluğun yaşadığı değişimlerle paralel şekilde bir yol izlemiştir. İmparatorluğun eski gücünü kaybettiği dönemlerde Divan şiiri de önceki dönemlerde yazılan eserleri arar olmuştur. Tanzimat devri ise Divan şiirinin yaşadığı bu gerileme sürecinin nihayet bulmaya başladığı süreçtir. Artık Tanzimat devri şairleri kendilerine örnek olarak Arap ve Fars edebiyatını değil, Batı edebiyatını almaya başlamışlardır. Söz konusu durum şiirin değişmesinin yanında şiire dair görüşlerin de değişmesine yol açmıştır. Yani bu değişim, sadece şiirin değil doğal olarak poetikanın da değişimidir.

Divan edebiyatında şairlerin bizzat kendilerinin kaleme aldığı poetika niteliği taşıyan mensur metinlere rastlanmaz. Bu bağlamda Tanzimat dönemi, Türk edebiyatında poetika niteliliği taşıyan mensur metinlerin yazıldığı ilk dönem olarak

kabul edilebilir. Yukarıda bahsedilen poetika metinlerinden hareketle bu tez çalışmasında devrin şiir anlayışının ya da bir başka deyişle 'edebîliğinin' ne olduğu sorusuna cevap aranacaktır. Yani şairlerin poetikalarından hareketle Tanzimat devri metinlerinin edebiyat olarak kabul edilmesinde hangi kriterlerin öne çıktığı araştırılacaktır. Bunu yaparken de araştırmacının işini kolaylaştıran ve ilmin temeli olarak görülen tasnif yolu izlenecektir. Tasnif konusunda Orhan Okay'ın *Poetika Dersleri* adlı eserindeki yöntem çıkış noktası olarak ele alınıp Tanzimat Şiir Poetikası'nın ortak konuları tespit edilen başlıklar altında değerlendirilecektir.

Poetika, şiire dair bir disiplin olarak diğer bilim dallarından yararlanma noktasında diğer disiplinler kadar açık olmadığından ve daha çok edebî metin ve metnin oluşturulma süreci ile ilgilendiği için içsel bir yaklaşım olarak tanımlanabilir (Todorov, 2008: 26). Aynı zamanda 'edebîliğe' odaklanmış olması, araştırmacının poetika metinleri haricinde kalan diğer metinleri ikincil kaynaklar olarak görmesine neden olur. Poetika, sadece poetika metnini ana kaynak olarak kabul eder ve onun üzerinden yapılan değerlendirmelerle sınırlarını çizer. Poetika, metin eksenli bir çalışmayı öngördüğü için bu dönem şairlerinin şiir üzerine yazdıkları yazılar ana metinler olarak kabul edilirken, bu devirde şiir üzerine yazılan diğer yazılar, yardımcı kaynaklar olarak kullanılacaktır. Yapılan tasniften sonra ortaya çıkan başlıklar altında Tanzimat şairlerinin poetikaları ele alınırken şairlerin müşterek oldukları ya da farklı düşündükleri konularla ilgili değerlendirmelerde bulunularak bu dönemin poetik yaklaşımı her yönüyle anlatılmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. POETİKANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1 Poetikanın Tanımı

Poetika üzerine bu zamana kadar birçok tanım yapılmıştır. Bu tanımların genel çerçevesi, "şiir sanatı üzerine yazılan yazılar" şeklinde özetlenebilir. Fakat poetika kavramı, bazen şiir hakkında öne sürülen bütün teoriler olarak anlaşılırken bazen de sadece estetik kavramına karşılık gelen felsefi bir terim olarak değerlendirilmiştir.

Poetika kelimesinin kökeni Yunanca "poietike" kelimesinden gelmektedir. Poetika, "yapmak, üretmek, yaratmak" manalarını veren "poiein" kökünden türemiştir (Sümer, 1996: 36). Şemseddin Sâmi ise Kâmûs-ı Fransevî isimli sözlüğünde poétique kelimesine "fenn-i şiir, ilm-i aruz" (Şemseddin Sâmi 1905: 1718) karşılığını vermiştir. Poetika terimi genel anlamda şiir türü için kullanılsa da zamanla bu kısıtlı alan genişlemiş ve poetika kavramı diğer edebî türler için kullandığı gibi, 20. yüzyılda bir araştırma yöntemi olarak da kendini göstermeye başlamıştır.

Poetika kavramı ilk olarak Aristo'nun *Poetika* adlı eseri ile ortaya çıkmıştır. Aristo'nun *Poetika*'sının en önemli özelliği, edebiyata ve sanata dair belli teorilerden bahsetmesidir. Aristo'dan önce hocası Platon'un *Symposion, Büyük Hippias, Phaidros* ve *Politeia* adlı diyaloglarında ilk sanatsal tartışmaları yaptığı görülür. Fakat bu tartışmalar Aristo'da olduğu gibi sanat üzerine değil daha çok Platon'un "idealist felsefesinin kılavuzluğu altında gelişip, bir güzellik ideasının metafizik karakterini taşır" (Sarı, 2006: 3). Platon'un ortaya koyduğu düşüncelerle Aristo'nun düşünceleri arasında bazı farklılıklar vardır. Platon, güzel ideası var olduğu için, bu ideadan pay alan (methexis) nesnelerin, sanat eserlerinin güzelliğini konuşabildiğimizi söyler. Aristo'da ise bunun tam tersi bir durum söz konusudur; O, sanat eserlerinin varlığının bizim güzellik kavramından söz etmemize sebep olduğunu savunur. Aristo'nun görüşü Platon'da olduğu gibi "aşkın, metafizik bir karakter taşımaz" (Sarı, 2006: 11). Aristo'nun eseri İsmail Tunalı'nın tabiri ile bir sanat ontolojisidir (Aristo, 2010: 2). Platon'un, sanat üzerine söyledikleri Aristo'dan daha erken döneme rastlamasına rağmen, Aristo'nun Poetikası "sanatsal söylem üzerine yazılmış temel bir kaynak" (Karaca, 2005: 16) olmasından dolayı bu alanın ilk örneği olarak kabul edilmiştir.

Aristo'nun Poetikası her ne kadar 'Şiir Sanatı' adı ile çevrilmiş olsa da bilim adamlarının ortak düşüncesi, zikredilen eserin genel anlamda sanatsal yaratıma dair bilgiler içeren bir eser olduğudur: "Bu eser aslında şiir sanatı üzerine değil, taklide dayanan sanat türlerinin kuramsal yönleri üzerine yazılmıştır" (Çıkla, 2010: 19).

Aristo, şiir sanatını insan doğasındaki iki temel nedenle ilişkilendirir. Bunlardan biri "taklit içtepisi"dir ki; her insanda doğuştan vardır. İnsanların diğer varlıklardan ayrılan en önemli özelliği taklit etme konusundaki olağanüstü yetenekleridir. Ayrıca insanlar ilk bilgilerini taklit ederek öğrenirler. İkinci neden ise "hoşlanma"dır. İnsanın sanat eseri karşısında yaşadığı geçici hoşlanma bunun kanıtıdır. Normal hayatta hoşumuza gitmeyecek bazı durumların sanat eserinde yer almasıyla birlikte bizde yarattığı hoşlanma bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Aristo, şiiri, "insan eylemlerinin öyküsü olarak tanımlar" (Sarı, 2003: 4).

Poetikası'nda Aristo, tragedyanın özelliklerine değinir. Todorov, Aristo'nun eserinde genel anlamda bir şiir kuramından bahsetmediğini, sadece dram ve tragedyanın özelliklerini anlattığını vurgular (Todorov, 2008: 18-19). Bu anlamda Aristo'nun Poetikası'nı bir şiir teorisi olarak görmez. Orhan Okay ise Aristo'nun eserinin "eni boyu belli şiir teorisi" (Okay, 2011: 17) olduğunu söyler. Aristo'dan sonra şiir, üzerine söylenen şu iki görüş ile açıklanır; sanat ya idealdir ya da taklittir. İdeal olan ile tecride (soyut olana), taklit olanla ise teşhise (somut olana) ulaşılır.

Ayşe Demirkaynak, İbni Sina'nın Poetikası üzerine yaptığı çalışmasında Aristo'nun Poetikası'nın sadece şiir sanatını anlatmadığını belirtir. Ona göre Aristo'nun *Poetika* adlı eseri; "sanatsal yaratma etkinliğinin (tekhne poietike) tüm türleri ile bağıntılı olan, taklit sanatının var olma koşulları ve olanakları üzerine çözümlemeler içeren, genelde tüm sanatları kapsayan bir 'mimesis kuramı' ortaya koymuştur" (Demirkaynak, 2001: 9).

Aristo'nun Poetikası'nın sadece şiir sanatı üzerine bir kuramsal çerçeve sunmadığını düşünen Necdet Sümer; "Aristoteles'in mimesis kuramı, yalnızca şiir sanatına değil, sanatsal yaratma etkinliğinin, yani tekhne poietikenin bütün türlerine ilişkin olarak karşımıza çıkmaktadır" (Sümer, 1996: 15) ifadesiyle eserin salt şiirden bahsetmediği görüşünü savunur.

Yeni Eleştiri akımının en önemli temsilcilerinden olan Fransız kuramcı Gerhard Genette, poetikayı sadece reel olanın tespiti veya izahı olarak görmez, aynı zamanda ortaya çıkması mümkün olan eserlerin teorisi olarak da değerlendirir (Sarı, 2006: 15).

Todorov da *Poetika'ya Giriş* adlı eserinde buna benzer bir yaklaşım göstermektedir. Todorov'a göre; "Poetikanın nesnesi, edebî yapıtın kendisi değildir: Poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün olan gerçekleşimlerinden biridir yalnızca. Bu itibarla, poetika gerçek edebiyatla değil mümkün olan edebiyatla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir özellikle, edebîlik ile ilgilenir" (Todorov, 2008: 37). Genette'nin, poetikayı ortaya çıkması mümkün olan eserlerin teorisi olarak görmesini, Todorov, edebîlik terimi ile açıklar. Ona göre, poetika, edebî yapıtların soyut yapısını saptamaya çalışan bilimsel bir yöntemdir. Todorov, bir anlamda tecride ya da bir başka ifadeyle ideale ulaşmada poetikanın bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır.

Fransız şair Paul Valery, poetikanın müphem durumunu sadece şiirin dar alanına hapsetmenin doğru olmadığını söyler. Ona göre, poetika geniş anlamıyla; "dilin hem töz hem de araç olduğu yapıtların yaratılması ya da kurulmasıyla ilgili olan her şeye verilen ad" (Todorov, 2008: 38) diye tanımlar. Valery, poetika kavramının bütün edebî alanlar için kullanılabileceği görüşünü savunmaktadır.

Orhan Okay, poetika konusundaki kitabı *Poetika Dersleri*'nde Ahmet Haşim, Orhan Veli ve Necip Fazıl'ın poetikalarını incelemiştir. Okay'ın poetika anlayışı, "şiirin ne olduğu üzerine düşünme" temellerine dayanır. O, poetikayı bir bilim olarak görmez. Her ne kadar poetikayı tanımlarken bilim sözcüğünü kullansa da bu durumu bilim yerine kullanılacak doğru sözcüğü bulamaması olarak açıklar. Ona göre poetika, "şiire dair her meseleyle uğraşan bir bilim alanıdır" (Okay, 2010: 17). Okay, bu tanımdan hareketle aslında poetikanın bir bilim olmadığını ama bilim olma yolunda olduğunu belirtir. Poetikanın özellikle estetiğe yaklaşan taraflarıyla felsefenin alanına daha çok nüfuz ettiğini vurgular (Okay, 2010: 18).

Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası* adlı kitabında poetika ile ilgili birçok tanıma yer verir; ancak Karaca, çalışmasında poetikayı "şiir sanatına ilişkin teorik yazı ve yapıtları kapsayacak biçimde" (Karaca, 2005: 36) 'en dar biçimi' ile kullanır.

Bu görüş genel itibariyle Hakan Sazyek ve İsmail Çetişli tarafından da kabul görmektedir. Hakan Sazyek, poetikaya Todorov'un özerk bir disiplin bakış açısıyla yaklaşmaz. Ona göre poetika; "şiire ilişkin her türlü meseleyi genel ölçekte ele alan, bir başka deyişle bu meseleleri belli bir örneğe bağlı kalmadan irdeleyen bir bilgi dalıdır"

(Sazyek; 2000: 10). Bu anlamda Sazyek, özerk bir disiplin olarak görmediği poetikayı şiirin sınırlarını çizme ve şiire dair kurallar koyma noktasında da yetersiz görür. Poetikanın verilerinin görece farklı özellikler taşıması ve farklı bakış açılarının ve farklı yargıların çokluğu da Sazyek'e göre onun bilim olma konusunda güvenilirliğini sarsmaktadır.

Sazyek'in önemle üzerinde durduğu bir başka nokta ise; poetikanın sadece şairin şiir hakkındaki görüşlerini ele alan metinlerden oluşmasıdır. Şiir hakkında söz söyleyen herkes poetikanın içerisinde yer almaz. Başta belirtildiği gibi fâilin gözünden fiile bakan metinler, poetikanın nesnesidir.

İsmail Çetişli, şairin şiir hakkındaki görüşlerini ihtiva eden yazılar olarak tanımladığı poetikanın, "sanatkâr-eser ilişkisinin çok daha sağlıklı bir biçimde kurulmasına zemin hazırlayacağını" (Çetişli, 2010: 79) dile getirmektedir. Çetişli, poetikanın Türk edebiyatında yeni bir disiplin olduğunu ifade eder. Klasik Türk edebiyatında divan dibacelerini poetika örneği olarak değerlendirilebileceğini düşünmesine rağmen, kendisinin poetika ile kastettiğinin "şiir sanatının birçok problemini belli bir sistem ve bütünlük içinde" (Çetişli, 2010: 80) ele alan eserler olduğunu belirtir.

Adem Can, *Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası* adlı çalışmasında poetikayı bir bilim olarak değil felsefi bir alan olarak görür ve"şiirle ilgili meseleleri ele alan felsefi bilgi alanı" (Can, 2012: 3) şeklinde tanımlar. Adem Can da Hakan Sazyek gibi poetikanın bilimin yöntemlerinden uzak ve bilimsel sonuçlara varma gibi bir amacının olmadığından bahseder. Bu yönleriyle poetika, bir bilim değil, şiir üzerine bireysel ve felsefi fikirler sunan bir alandır (Can, 2012: 4).

Ahmet Sarı ise poetikayı "Yazarın sanat hakkında düşünceleri vardır. Bu düşünceleri kabul ettiği estetik prensipler bütününü eserinde kullanırken, sahip olduğu düşünce poetik kelimesiyle ifade edilmektedir" (Sarı, 2003: 10) diye tanımlar. Bir anlamda poetika, şairin diğer şairlerden ayırıcı özelliğidir. İlhan Berk, *Güzel Irmak*[11] adlı kitabında poetikasını açıkladığı bölümün başlığını "Şairin Kanı" olarak belirlemiştir. Nasıl ki bir insanın kanı diğerlerinden farklı ise, şairin şiir görüşü de diğer şairlerin görüşlerinden mutlaka farklılıklar arz eder.

[11] İlhan Berk, 'Şairin Kanı' başlıkla bölümde kendi şiir poetikasını açıklar. Ayrıntılı bilgi için bkz: İlhan Berk, Güzel Irmak, Adam Yay., İstanbul 1998.

Abdülkadir Erkal, Divan edebiyatında 17. yüzyılın poetikasını anlattığı tezinde Todorov'un savunduğu, eserin edebîliği meselesini temel alarak şöyle bir tanım yapar: "poetika iki alan etrafında gelişim göstermektedir. Bunlardan biri teknik sanat, diğeri ise edebî felsefedir. Poetika her şeyden önce şiirin yapısı ve işleniş tarzı ile ilgilenir. Bu açıdan poetika şiirin ne olduğu, ne olmadığı ile ilgilenir. Felsefi açıdan bakıldığında ise estetiğin ön plana çıktığını görmekteyiz" (Erkal, 2009: 5). Bu tanım, poetikayı felsefeye yaklaştırır.

Selçuk Çıkla ise manzum poetikaları ele aldığı eserinde poetik metinleri "şairin şiirlerinde yansımasını bulan, şiirlerinin temel özelliklerini ele alan poetik görüşlerini dile getirdiği metinler" (Çıkla, 2009: 23) olarak tanımlamaktadır.

Turan Karataş, poetikayı; "Şiir teorileri üzerine söylenmiş/yazılmış derli toplu görüşleri, teorileri içeren yazı" (Karataş, 2004: 375) olarak tanımlar. Bu tanımda Karataş, özellikle şairlerin kendi şiirleri üzerine yazdıkları teorik yazılar üzerinde durur.

Filolojinin Oluşumu kitabında Süheyla Bayrav, poetikayı; "edebiyat metnini edebiyat yapan yanların aranması" (Bayrav, 1998: 179) olarak tanımlar. Poetikayı kullanan araştırmacının amacının metinlerin tipolojisini ortaya koymak olduğunu dile getiren Bayrav, poetikayı felsefi bir alan olarak görmez. Ona göre poetika, yeni kurulan bir bilim dalıdır (Bayrav, 1998: 179)

Yukarıda bahsedilen poetikayla ilgili tanımlar, poetikanın gelişimi ve çerçevesi hakkında bilgiler vermektedir. Bu çalışmada, poetika tanımlarından mümkün olduğunca yararlanılmaya çalışılacaktır. Ancak söz konusu tezde özellikle Todorov'un poetika tanımı ve teorisi temel alınacaktır. Bunun nedeni, yazarın poetikayı bütün yönleri ile bir disiplin olarak ele almasıdır. Todorov, poetikanın "tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı" (Todorov, 2008: 37) amaçladığını vurgular. Poetika, bu yasalara ulaşırken diğer bilim alanlarından yararlanmak yerine edebiyatın kendi içinden yasalarla bir teori kurmayı amaçlar. Todorov kurulacak bu teorinin soyut ve içsel bir yaklaşım olduğunu ifade eder (Todorov, 2008: 37).

Todorov ayrıca poetikanın nesnesi olarak edebî yapıtı görmez. Mehmet Yalçın'ın da belirttiği gibi "söylem üstüne söylem" (Yalçın, 2010: 26) olarak adlandırabileceğimiz edebiyatın özgül söylemine dair bir teori sunmayı amaçlar. Bu edebiyat söylemi üzerine kurulacak olan teorinin temel amacı poetikanın ana unsuru olan edebîliği elde etmektir. Edebî metin, poetika için elbette ki temel kaynaklardandır.

Fakat poetika "bir yapıtın şu ya da bu parçasıyla değil betimleme, eylem ve anlatım diye adlandırdığı soyut yapılarla ilgilenir" (Todorov, 2008: 41). Poetika edebîliği ortaya çıkarma hedefinde olduğundan edebîliğe götüren bütün metinler de aynı zamanda poetikanın alanına girer.

Orhan Okay da poetikayı, şiirin ne olduğunu aramanın bir ilmi olarak görmektedir. O, "şiirin ilmini yapmak yerine, ne olduğu üzerinde düşünmek, hakkında söylenenleri dinlemek; şiirin gerçeğini, güzelini, hasını ve ona bu özellikleri veren inceliklerini aramanın" (Okay; 2010: 14) önemine dikkat çeker. Okay'ın burada bahsettiği şey Todorov'un edebîlik olarak ortaya koyduğu terimle örtüşmektedir.

Poetikayı bir bilim olarak gören Bayrav ise poetika biliminin konusunu "yeni bir retorik kurmak" (Bayrav, 1998: 180) olarak açıklar. Todorov gibi Bayrav da poetikanın, metnin her yönüyle değil onu sanat yapan yönleriyle ilgilenmesi gerektiğine değinir. Sanat eserini somut bir yapı olarak değerlendirmez. Ona göre sanat eseri, soyut kategoriler üzerine kurulmuştur. Bu soyut kategoriler üzerine kurulan nesneyi, poetika, eserin ortaya çıkışında yararlanılan usuller, davranışlar ve ortaya çıkan metnin oluşturduğu anlamı çözmeyi kendisine konu olarak seçmiştir (Bayrav, 1998: 181).

Poetikayla ilgili yapılan tartışmalarda bazı araştırmacılar bu alanı bir bilim olarak görmemekte ve estetiğe yaklaşan yönleri ile felsefeye daha yakın olduğunu düşünmektedirler. Bu görüşlerindeki en önemli dayanakları da hem şiirin bireysel olması hem de poetikanın nesnel kriterlere dayanan ölçülerinin olmamasıdır. Todorov ve bazı araştırmacılar ise poetikayı yeni yeni gelişmeye başlayan bir bilim dalı olarak görmektedirler. Bu dal, edebiyat biliminin bir alt dalı olarak kabul edilmektedir. Özellikle poetikanın, metnin ortaya çıkışında var olan edebîlik denen soyut kavramı, edebiyatın sınırları içerisinde kalarak açıklamaya çalışmasının bu alanın kendine özgü yasalarının var olduğu düşüncesini beraberinde getirmiştir. Poetika bir bilim olarak edebiyat metnini şerh etmenin peşinde değildir, onun amacı; sanatı sanat yapan yasaları ortaya koymaktır. Bunun için edebî eser poetika için bir araçtır; ama asıl amaç edebîlik denen soyut kavrama ulaşmaktır.

Poetika kavramının sınırları genelde "bir şairin kendi şiir sanatı üzerine kaleme aldığı teorik yazı" (Çıkla, 2009: 22) olarak çizilmiştir. Şairin kendi şiirini anlattığı, bir anlamda şiirini şerh ettiği metinler bu kategoriye girer. Ama poetik metni bununla sınırlamak bir anlamda şairin şiir görüşünü sınırlamaktır. Çünkü hem şairin şiirleri hem de şiir hakkında yazdığı bütün yazılar fâilin fiilini her yönüyle açıkladığı kaynaklardır.

Todorov, poetik okumaya sistemli bir şekilde yaklaşır ve onu; "yapıtın çeşitli parçaları arasındaki ilişkileri saptamak ve tanımlamak" (Todorov, 2008: 9) şeklinde açıklar. Bu anlamda poetik okuma, sistematik bir yakın okumadır. Bu sistematik yakın okumanın temel hedefi, metnin edebîliğini ortaya çıkarmaktır. Böylece belli dönemlerde edebî metin olarak kabul edilen eserlerin "edebiyat" olma nedenlerini incelemektedir. Bu sebeplerden dolayı yazarın ya da şairin diğer şairler ve şiirler ile ilgili görüşleri de poetikanın malzemesidir.

Poetika, sadece şiir teorisi için kullanılan bir terim değildir. Özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren diğer sanatlar için de kullanılmaya başlanmıştır. Orhan Okay, poetikanın gerçek anlamında şiir için kullanıldığını, diğer sanatlar için kullanıldığında mecaz manasının kastedilmiş olduğunu vurgular (Okay, 2011: 15). Poetika üzerine yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunun şiir üzerine olması da bu durumu kanıtlar niteliktedir.

1.2. Batı Edebiyatında Poetika

Daha önce de belirtildiği gibi Aristo'nun *Poetika* adlı eseri ilk poetika örneği olarak kabul edilmektedir. Aristo'dan önce hocası Platon'un sanata dair yazdığı 'diyaloglar' vardır. Fakat bu 'diyaloglar' bir kuram oluşturmaktan çok "sanatsal etkinliği bilginin, ahlakın ve eğitimin nesnesi olarak ele alıp, sanatın taklitsel (mimetik) bir etkinlik olduğunu göstermek ve insanı gerçek bilgiden uzaklaştırdığını ileri sürerek felsefe karşısındaki güçsüzlüğünü kanıtlamak; hatta devlet-sanat ilişkileri üzerinde durarak daha çok sanatın sosyo-politik işlevini" (Karaca, 2010: 16) ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Platon'un görüşleri her ne kadar Aristo'nun eseri kadar poetik bir nitelik taşımasa da, iki eser de poetikanın temel kaynakları olarak kabul edilmektedir.

Aristo ve Platon'un eserlerinden sonra poetik nitelik taşıyan bir başka eser, Horatius'un *Ars Poetica*'sıdır. 476 dizeden müteşekkil, manzum bir mektup olan bu eserde Horatius, "hem zekâya hem de güzel ve gerçek aşkına dayalı, aynı zamanda akla ve ruha değer veren yüksek, geniş, âri zevki önerir" (Sarı, 2006: 12). Aristo'daki taklit (mimesis) ve arınma (katharsis), Horatius'da fayda, mutlu kılma ve eğlendirme olarak ortaya çıkar. Poetikasında ölçülük, uygunluk ve estetik kavramları üzerinde önemle duran Horatius'a göre, şiir hem didaktik hem de coşkulu olmalıdır.

Klasik Çağın önemli düşünürlerinden Longinus ise eserinde retorik terimi üzerinde durur. *Peri Hypsous* adlı eserinde, sanat doğuştan mı gelir, yoksa sonradan

eğitimle öğrenilebilir mi tartışması yer alır. Longinus, eserinde şiir sanatı üzerinde durmamakla beraber iyi bir anlatımın özellikleri üzerinde durmakta, anlatımdaki kusurları ve kuralları saptamaya çalışmaktadır (Karaca, 2010: 18).

Klasik Çağ'da Aristo'nun *Poetika* adlı eseri de dâhil olmak üzere özgün bir poetikaya rastlanmaz. Bu dönemde verilen eserlerle amaç bir kuram oluşturmak değil, daha çok "sanatsal ya da dile dayalı söylemin genelde felsefe kapsamında bir sorun olarak" (Karaca, 2010: 18) ele alınmasını sağlamaktır. Poetika terimi sözü edilen dönemde sadece şiir sanatını karşılamaz. Taklide dayalı bütün sanatların oluşumuyla ilgili bir terim olarak ele alınır.

Ortaçağ, siyasal ve sosyal anlamda Batı'da kilisenin egemenliğinin hissedildiği bir dönemdir. Siyasal ve sosyal anlamdaki bu nüfuz ediş edebiyatı da etkilemiştir. Şiir, bu dönemde ilahi bir kaynağa bağlanmıştır. Bu dönemde de Klasik Çağ'da olduğu gibi salt bir poetik metinden söz edilemez. Özellikle kilise etrafında sanatsal yaratıma dair metinlerin ortaya çıktığını söylenebilir.

Ortaçağ'da poetika retoriğin alanı içerisinde değerlendirilmiştir. Kilisenin her alandaki etkisinden dolayı poetika din eksenli bir bakış açısıyla ele alınmış ama müstakil bir alan olarak ortaya çıkmamıştır. Umberto Eco, Ortaçağ sanatı ile ilgi yaptığı değerlendirmede; "Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu Klasik Antikçağ'dan miras almış; ama bu konuları Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve Tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam vermiştir" (Eco, 1999: 17) tespitiyle şiirin çerçevesinin kilisenin kurallarına göre belirlendiğini, bundan dolayı da dini bir yapıya sahip olduğunu ifade etmiştir.

Ortaçağ'da Aziz Thomas, Aziz Augustinus, Mussato gibi isimler poetik görüşleri ile ön plana çıkmaktadır. Bu yazarlar, müstakil poetikaları olmamasına rağmen yapıtlarında poetikanın alanına giren konulara değinmişlerdir. Augustinus'un Kitab-ı Mukaddes yorumu ile beraber literatüre giren yorumsama, "kutsal metinleri nesne alarak bu metinlerin çevresinde gelişmiştir" (Erkal: 2009: 6).

Ortaçağ'ın skolastik düşünce ile kuşattığı Batı toplumu, Rönesans ile aklın ve bilimin egemen olduğu yeni bir toplum yapısına kavuşmuştur. Dogmatik anlayışın ve kilise baskısının kırıldığı bu yeni dönem edebiyat ve sanatta da değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Rönesans dönemi sanatının en önemli özelliği, eskiye dönüştür. Bu yüzyıllarda Avrupa'da eski Yunan ve Roma sanatına olan ilgi artmış ve "Antik Çağ

sanatını yeniden canlandırmayı amaçlayan bir ‘Neoklasik Edebiyat (Klasisizm) ortaya çıkmıştır” (Karaca, 2010: 23).

Rönesans döneminde İtalyan yazar Jules-Cesar Scaliger, Aristo etkilerinin görüldüğü *Poetique* adlı yapıtında trajedi konusunu işler ve aynı zamanda trajedilerin dil özelliklerinden bahseder. Bu eserin yanında Fransız yazar Ronsard’ın *Abrege de l’Art Poetique* (1565), Jean Vauqelin de La Fresnaye’nin *Art Poetique* (1574) adlı çalışmaları bahsi geçen dönemde poetik nitelik gösteren kaynaklar olarak değerlendirilebilir.

Eski Yunan ve Roma sanatının hâkim olduğu bu dönemde poetika alanındaki en önemli eser Fransız şair Boileau’nun *Art Poetique*’dir. Şiir şeklinde yazılan bu eser, “şiir sanatının ilkelerini verdikten sonra iyi bir şair olmak için tabiatı taklit etmenin, kendisinden önceki edebiyat ile şiir dünyasını iyi tanımanın, çok çalışmanın ve aklı kılavuz tutmanın gerekliliği üzerinde durur” (Gür, Koçakoğlu, 2009: 87). Bu eser sadece şiir sanatına ait özelliklere değinmez Aristo’nun *Poetika*’sı gibi sanatın tamamını kapsayan konuları da barındırmaktadır.

Almanya’da Rönesans dönemi şairlerinden Martin Opitz, poetika türünün temel kitaplarından olan *Alman Şiirinin Kitabı*’nı yazmıştır. Martin Opitz poetikasında, “poetikayı kurallı ve şekillerle, yer yer Helen-Roman ve Alman şiirlerinden örnekler vererek ve bir öğretici poetika yazarak Almanlara öğretmeye çalışmıştır” (Sarı, 2006: 13). Opitz, eserinde Horatius’un *Ars Poetika*’sını temel almıştır ve Antik Yunan sanatına dönmeyi önermiştir. Alman şiirinde poetik metinlerin Martin Opitz ile başladığı belirtilir.

Rönesans döneminde poetik tarza yaklaşan yapıtların sayısı çoğalmıştır. Fakat bu dönemde de poetika sadece şiir sanatını kapsamaz, özerk bir disiplin değildir. Bazen felsefenin bazen de estetiğin alanında ele alınmıştır. Yazar ve şairler Rönesans döneminde poetika ile daha çok ilgilenmiş ve bu konularda yazılar kaleme almışlardır.

19. yüzyıl, Rönesans ile birlikte hüküm sürmeye başlayan akıl ve bilimin yerine romantizm akımının hâkim olmaya başladığı bir dönemdir. Klasisizme tepki olarak doğan romantizm, bireysel duyguların ön plana çıkarıldığı bir anlayışı savmuştur. Bu dönemde şiir sanatı müstakil bir alan olarak kendini göstermeye başlamıştır.

Klasisizmin aklı önceleyen ve kuralcı bir yapıya sahip olan anlayışına tepki olarak doğan romantizm, aklın yerine coşkuyu, kuralcılığın yerine de özgür anlayışı benimser. Zikredilen anlayışı duyurabilmek için de poetik metinler kaleme alınır. Victor

Hugo ve Lamartine'nin romantizmin ilkelerini ortaya koymak için yazdıkları önemlidir. Victor Hugo'nun Odes et Ballades ve Crownell Ön Sözü, Lamartine'nin Destines de la Poesie adlı eseri bu dönemin önemli poetika metinleridir. Kaleme alınan bu metinler bilimsel bir amaç gütmekten çok, şair ve yazarların kendi düşüncelerini içeren sübjektif poetik metinlerdir (Gür, Koçakoğlu, 2009: 88).

19. yüzyıl, edebî akımların da etkisiyle poetikanın giderek özerkleştiği bir dönem olmuştur. Edebî akımların ilkelerini ortaya koymaya çalışan yazar ve şairler poetik metinler yazmışlardır. Özellikle romantizm etkisindeki yazar ve şairler eskiyi yıkıp yerine kendi anlayışlarını inşa etmek için poetik metinler kaleme almışlardır. Poetika metinleri bu yüzyılda "bilimsel söylemden çok serbest bir söyleme dayanan sübjektif poetikalar" (Karaca, 2010: 27) olarak kendisini göstermiştir.

20. yüzyıl, 19. yüzyıl ile birlikte ferdiyetçi bir tutum izleyen poetikanın özerk bir disiplin olarak görülmeye başladığı bir dönemdir. Yeni Eleştiri kuramı sayesinde poetika, edebiyat araştırma yöntemi olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Todorov, 2008: 22).

20. yüzyılda özerk bir alan haline gelmeye başlayan poetikanın tanımı da değişmiştir. Her ne kadar edebiyat ve sanat türlerinin hepsi için kullanılan bir terim olarak kabul edilse de dar anlamıyla şiire ilişkin konuları ele alan yapıtlar için kullanılmaya başlanmış, aynı zamanda edebiyatı/edebîliği inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmıştır (Karaca, 2010: 29). N. Veselovski'nin bu asırda ortaya attığı 'Tarihsel Poetika' kavramı dikkat çekicidir. Veselovski bu yöntem ile amacının edebî tür ve biçimlerin meydana gelmesinde tarihsel ve toplumsal yönlerin saptanması olarak açıklar. Böylece edebiyatın bilimsel tarihini oluşturmayı amaçlamaktadır. Veselovski edebî metinlerden yola çıkarak metin merkezli bir kuram oluşturma niyetindedir.

20. yüzyılda da poetik metinler bilimsel olma hüviyetinden uzaktır. Bu dönemde Sartre'nin *Edebiyat Nedir?*[12] ve Maurice Blanchot'un *Yazınsal Uzam*[13] *ile Gelecek Kitap* adlı eserleri akademik olmayan ama poetik nitelik taşıyan eserlerdendir.

Poetika, bu yüzyılda özellikle Yapısalcılığın etkisiyle edebiyatı konu edinen bir bilim dalı haline gelmiştir. Bilhassa Todorov'un *Poetikaya Giriş* adlı eseri 'Tarihsel Poetika' ve 'Biçimcilik' olarak adlandırılan edebiyat araştırma yöntemlerini de

[12] Jean Paul Satre, Edebiyat Nedir?, çev: Bertan Onaran, Can Yay., İstanbul 2005.
[13] Maurice Blanchot, Yazınsal Uzam, çev: Sündüz Öztürk Kasar, YKY Yay., İstanbul 1993.

poetikanın alanına dâhil ederek bu alanın günümüzde geldiği noktayı en iyi açıklayan kitaptır.

Aristo'nun *Poetikası*'ndan itibaren, poetika terimi yüzyıllar boyunca çeşitli değişimler yaşamış ve en sonunda özerk bir disiplin haline gelmiştir. Poetikanın özerk bir disiplin haline gelmesinde hem sanatsal ve edebî tartışmaların hem de sadece şiir üzerine yapılan yorumların giderek derinlik kazanmasının bir etkisi görülmektedir. Nitekim Aristo'dan itibaren poetikanın sınırları ve kapsamıyla ilgili ortaya atılan görüşler, söz konusu disiplinin hâlesini genişletmektedir.

1.3. Doğu Edebiyatında Poetika

1.3.1. Arap Şiir Poetikası

Şiir, Arap toplumunda kelamın en üst seviyesi olarak kabul edilmektedir. Araplar şiiri, Câhiz'in tabiriyle; "en güzel ve en değerli ipekli kumaşlardan yapılmış rengârenk işlemeli elbiseler" (Yalar, 2002: 104) olarak tanımlar. Hatta Câhiz, şiir konusunda daha da ileriye giderek, şiirin sadece Araplara özgü bir meziyet olduğunu bile söylemiştir (Yalar, 2002: 105).

Cahiliye döneminde şiir, şarkı olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Arap şiirinin ilk dönemlerinde şiirin güzel okunması gerekliliği, şairin yazdığının değil, ifade ediş biçiminin önemli olduğunu gösterir. Cahiliye şiiri "söz-vezin ve ritim üçgeninde vücuda gelmiştir" (Erkal, 2009: 8). Bu üçgenin bir sonucu olarak şiirde düşünceye değil daha çok şiirsel bir anlatıma gerek duyulmuştur. Cahiliye şairi şiirini oluştururken "yaşamsal, ilkesel ve ahlaki olanı özgün bir tarzda sunması" (Adonis, 2014: 14) gerektiği bilincindeydi. Bu sunumun şiirsel olması şairin değerini artıran bir başka unsur olarak dikkat çeker. Şair, sadece iyi şiir yazan değil, şiirini en güzel şekilde terennüm eden de olmak zorundaydı. Şiir ne kadar güzel okunursa etkisi de o ölçüde büyük olacaktı. Şairin şiir ile amacı, dinleyeni etkilemek ve dinleyenin ruhunda oluşturduğu etki ile şiir gücünü test etmekti (Adonis, 2014: 15).

Cahiliye poetikası sözellik üzerinde duran bir anlayışa sahipti. İbn Haldun *Mukaddime* adlı eserinde sözellik kuramını "Araplar şiiri, kabiliyet ve fıtratlarıyla okuyup şarkılaştırdılar. Ellerinde şiiri düzenleyen kuralları yoktu. Bu konuda zevk ve duygularına güveniyorlardı" (Adonis, 2014: 20) sözleriyle tanımlar. Bu bağlamda Cahiliye poetikasının "dinletme ve eğlendirme estetiğine" (Adonis, 2014: 26) dayandığını söylemek yanlış olmaz.

Cahiliye şiirinin sözellik dışında en önemli öğesi kafiyedir. Araplar kafiyeyi, şiirde ritmi kurmaya yarayan temel öğe olarak görürler. Arap edebiyatında vezin ve kafiye şiirin özü olarak kabul görmüştür. Vezin ve kafiye şiirde ritmi sağlamaktadır ve şiirin şarkı olarak okunmasında ahengi sağlayan unsur olmasının yanında şiirin dinleyeni etkilemesinde de önemli bir role sahiptir (Adonis, 2014: 15).

İslamiyet'in doğuşu ile birlikte Araplar şarkıdan şiire geçmişlerdir. Özellikle "Kur'an metnini incelemeye yönelik olarak Araplarda 'nahiv', 'tefsir' ve 'belagat' bilimlerinin çok ileri düzeye ulaştığı açıktır ve bu bağlamda şiire ilişkin teorik yapıtlar da önemli bir yer tutar" (Karaca, 2010: 41). Bir anlamda poetik çalışmaların Kur'an ile başladığı söylenebilir. Kur'an üzerine yapılan çalışmalar aynı zamanda şiire ilişkin çalışmaların başlamasına da öncülük etmiştir. "Kur'an araştırmaları metin incelemesinde yeni eleştiri esasları, hatta estetik için yeni bir ilim ortaya koymuştur" (Erkal, 2009: 9). Kur'an bir anlamda Cahiliye dönemindeki "sözellikten yazıya, sezgisel ve doğaçlama kültürden gözlem ve düşünce kültürüne" (Adonis, 2014: 39) geçişin sembolüdür.

Kur'an yorumlama usullerine ağırlık verilmesi, aynı zamanda Cahiliye şiiriyle dilsel ve düşünsel yönü itibariyle karşılaştırılması ilk şiir teori çalışmalarını da beraberinde getirmiştir. "İslam düşüncesinde ortaya çıkan ilk entelektüel alanların dil, edebiyat ve şiir" (Gemuhluoğlu, 2009: 111) olduğu bu açıdan poetik çalışmaların da Arap edebiyatı için bu dönemde başladığını söylemek yanlış olmaz.

İbn Sîrîn şiiri kavramsal açıdan ilk tanımlayan kişidir. İbn Sîrîn bu tanımında kafiyeyi ön plana çıkarır ve sözde güzel olanın şiirde de güzel kabul edilmesi gerektiğini, sözde kötü olanın ise şiir olamayacağını belirtir (Yılmaz, 2005: 39). Halil b. Ahmed ise "Cahiliye şiirinin müziğini incelemiş ve şiirin vezin kurallarından söz eden ve adına aruz ilmi denilen bilimi geliştirmiştir" (Erkal, 2009: 10).

Kur'an metni ile Cahiliye şiirinin karşılaştırıldığı ilk eserlerden birisi de Ebû Ubeyde'nin *Mecâzu'l-Kur'an* adlı kitabıdır. Bu çalışma ile Ebû Ubeyde'nin sanatsal formlar ve anlatım tarzlarını ele alan eleştiriye zemin hazırladığı söylenebilir (Adonis, 2014: 39). Ebû Ubeyde eserinde belagat konularına da değinmiştir. Bu eser, "edebî sanatlara ilişkin kavram ve terimlerin ilk örnekleri" (Gemuhluoğlu, 2009: 114) olarak kabul edilir.

El-Ferrâ'nın *Meâni'l-Kur'an* adlı eseri de Kur'an'ı dil ve edebiyat bakımında inceler. Bu incelemeyi yaparken Cahiliye şiirinden örneklere de yer verir ve açıklamalarını şiirlerle desteklemeye çalışır.

Câhiz, Kur'an'ı mecazî dil açısından inceler. Ayrıca Kur'an'ın vezin meselesine de değinir ve "bu vezinlerle şiir vezinleri arasında en ufak bir ilişki olabileceği görüşünü reddeder" (Adonis, 2014: 40).

Kur'an ve Cahiliye şiirini karşılaştıran, bunun yanında Kur'an'ı dil ve edebiyat yönünden inceleyen birçok eserin ismi burada zikredilebilir. Ancak yapılan bu çalışmaların özünün Arap edebiyatında iki farklı ekole zemin hazırladığı görülmektedir. Bu ekollerden ilki Kudema ekolüdür. Kudema b. Ca'fer'in Aristo ve Yunan felsefesinden etkilenerek oluşturduğu anlayışa göre şiir; "bir maksadı ifade eden vezinli ve kafiyeli söz" (Yılmaz, 2005: 41) anlamına gelir. Bu tanımdan hareketle Kudema şiiri konularına göre gazel, medih, hiciv, mersiye ve tasvir olarak tasnif etmiştir. Kudema b. Ca'fer'in şiir anlayışına göre vezin ve kafiye tek başına şiiri güzelleştirmez. Bu iki unsurun yanında şiirin fesahat, belagat ve bedii sanatlarını açısından da zengin olması gerekir. Bu sanatlarla birleşen şiir güzel olmakla kalmaz mükemmele de ulaşır.

Kudema ekolünün en önemli temsilcisi olan İbn Haldun ise şiiri şu şekilde tarif eder; "şiir, istiare ve tasvir sanatı üzerine kurulmuş, aynı zamanda vezin ve kafiyeli, beliğ bir sözdür" (Yılmaz, 2005: 42). İbn Haldun şiirde vezin ve kafiyenin özel kalıplara sahip olduğunu ve bu kalıplar sayesinde sözün şiir olduğunu savunur. Bu kalıplardan yoksun bir şiir sadece manzum sözdür.

Arap şiirinde ikinci ekol Farabi ekolüdür. Cahiliye şiirinden yola çıkan Farabi muhâkât (taklit) ve tahyil (hayal) unsurlarına önem vermiştir. "Şiirin özünde teşbih sanatının yattığını söyleyen Farabi, lügat anlamı itibariyle mühâkâtı teşbih ile eşdeğer tutarak, sonuçta şiirin vezinli teşbih olduğu fikrini ortaya atmıştır" (Yılmaz, 2005: 43).

Farabi şiiri değerlendirirken çağdaşlarının aksine meseleye sadece Arap edebiyatı penceresinden bakmamıştır. Bunun en önemli göstergesi Arapların şiirin temel unsuru olarak gördüğü kafiyeyi bu şekilde değerlendirmemesidir.

Farabi ekolünün önemli temsilcisi İbn Sinâ, şiiri tanımlarken hayali ön plana çıkarır. Şiirde kafiyenin zorunlu olmadığını vurgulayarak Farabi'nin görüşünü destekleyen İbn Sinâ, vezinsiz ve kafiyesiz şiirin de olabileceği görüşündedir. Fakat Arap şair ve yazarlar bu görüşe karşı çıkarlar. Kafiye ve veznin şiirin esas unsurlarından olduğunu belirtir ve kafiyesiz ve vezinsiz şiirin eksik olduğu görüşünü savunurlar.

Arap şiir poetikasında Ebu Nuvâs'ın şiiri önemli bir yere sahiptir. Adonis Nuvas'ın şiirini; "çöle karşı bütün değer ve simgesiyle şehir-medeniyet boyutu" (Adonis, 2014: 84) olarak tanımlar. Nuvas'ta yazılı poetikanın zengin ve kapsamlı bir örneği görülür.

Arap edebiyatında poetikanın ortaya çıkışı Aristo'nun eserinin tanınması ile başlar. Araplar Poetika'nın tercümelerinden yola çıkarak Arap şiirinin teorik yönden gelişmesini sağlamışlardır. İslam âlimleri, Aristo'nun *Poetika* adlı eserini ya olduğu gibi çevirmişler ya da ondan etkilenip yeni poetikalar yazmışlardır. Bu eserlerden biri, el-Kindî'nin buyitkya biçiminde yazdığı *Eş-Şi'r'* (Şiirle ilgili) adlı eseridir. İbn Rüşd'ün Kitabu'ş-Şi'r adlı çevirisi, Aristo'nun eserinde çizdiği çerçeveyi Arap şiiri için uygulamaya çalışır. Farabi, *Risale fi Kavânini Sınâ'ati'ş-Şi'r* adlı eserini Aristo'nun eserinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak için kaleme almıştır. Yine Farabi ekolünden olan İbn Sinâ da Aristo'nun eseri hakkında yazdığı kitabına Fennu'ş-Şi'r (Şiir Sanatı) adını vermiştir (Karaca, 2010: 39).

Suriyeli Nusayri bir şair olan Adonis'in (Ali Ahmed Said) 1984 yılında Fransa'da vermiş olduğu konferanslarından derlenen notların yer aldığı ve *Arap Poetikası* adını taşıyan kitap, Arap poetikasının Cahiliye döneminden itibaren kendi zamanına kadar gelen sürede yaşadığı değişimleri anlatması bakımından önemlidir. Adonis, Arap şiirinin vezin ve kafiyeye dayalı, içerik ve amaç bakımından kutsal bir gayeye hizmet etmesi gerektiğine inanılan bir şiir olduğu görüşündedir.

1.3.2. Fars Şiir Poetikası

İslamiyet'in kabulü ile başlayan süreçte şiire bazı sınırlar çizilmiştir. Özellikle Kuran'ın ilk nazil olmaya başladığı dönemde şairlerin sözleri ile Kur'an ayetlerinin karıştırılmaması hususuna vurgu yapılmıştır. Bu noktada helal şiir ve haram şiir ayrımına gidildiği görülmektedir. "Kaynağı İlham-i Rabbâni olan şiir hikmet taşırken kaynağı nefsânî olan şiirde sihir özelliği vardır" (Kılıç, 2004: 24) anlayışı hâkimdir.

Kuran'ın incelenmesi ile başlayan bu poetik süreç yeni bir anlam havuzu oluşturur. Bu havuz tasavvuftur. Tasavvufî din anlayışını benimseyen milletlerin edebiyatlarındaki müştereklik bunun en önemli kanıtıdır. Özellikle İran ve Divan şiir geleneği arasındaki münasebet bu birlikteliği ortaya çıkarması açısından önemlidir.

Tasavvufî anlayışın "poetik alt yapısını oluşturan en önemli isim İbn Arabî'dir" (Gür, Koçakoğlu, 2009: 91). İbn Arabî'nin eserlerinde şiire dair görüşleri tasavvufî anlayışın temelini oluşturmaktadır.

Tasavvufî şiir anlayışının temelinde zahirî ve batınî âlem vardır. Bunlar duyularla bilinen, yani herkesin algılayabileceği âlem ve; insanların kalp gözleriyle görebilecekleri âlemdir. Bu kalp gözünü açacak olan da kutsal kitaplardır. Tasavvufî anlayışta sûfî, diğer insanlardan farklı olarak bambaşka bir âlemin görüntüsüne ulaşmıştır. Sûfî'nin amacı; "duyuların ve insan aklının yetersizliğiyle örülmüş hayal perdesini kaldırmak, fiziksel dünyanın ötesini algılamak, böylece hakikate, varoluşun özüne erişmektir; bu da Allah'ın tecrübî veçhidir." (Andrews, 2008: 87).

İran şiirinin ilk zamanlarında şairler daha basit mazmunlar ve anlaşılması kolay ifadeler kullanırken ilerleyen dönemlerde, özellikle tasavvuf felsefesinin hâkim olmasıyla birlikte anlaşılması daha zor bir şiir anlayışı ön plana çıkmıştır. Divan şiiri, Arap şiirinden ziyade İran şiirinden etkilenmiş ve bu şiirde hâkim olan tasavvuf anlayışı Divan şiirinin temelini oluşturmuştur. İran şiirinin en önemli özelliği tasavvufî ve felsefi olmasıdır. Bu tasavvufî anlayışın gelişimini Nasrullah Pürcevâdî şu şekilde tanımlamaktadır: "İran şiirinin şekillenişinin ilk aşamalarında, h.5/m.11. yüzyıla değin, İran şiiri genel olarak sûfiyâne yönden yoksundu, fakat h.4/m.10. yüzyılın ortalarından ve 5. yüzyıldan başlayarak sufi şeyhleri, şairlerin şiirlerinden ve bu şiirlerdeki teşbih ve istiarelerden kendi maksatları için yararlanmışlar ve bu şekilde bu kelimelerin anlamlarında bir evrilme yaşanmasına neden olmuşlardır. Bu evrilme, hem İran edebiyatı tarihinde, hem de İran tasavvuf tarihinde önemli bir olaydı. İran şiiri, elbette büyük bir bölümü, 5. yüzyıldan başlayarak sufiyane anlam ve sırları dile getirmek için bir araç durumuna geldi ve giderek sûfiye şair ve şeyhleri, dili şiir dili olan bir felsefe inşa ettiler" (Pürcevâdî, 1998: 132). Nasrullah Pürcevâdî ayrıca İran şiirine âşıkane şiir yakıştırmasını yapar. Tasavvuf ile beraber konusunu aşktan alan şiir, İran edebiyatında önemli şairlerin doğmasına vesile olmuştur. Bu şairler aynı zamanda Divan edebiyatı şairlerini de fazlasıyla etkilemiştir. Firdevsî, Ferîdüddîn-i Attâr, Nizâmî, Hâfız, Senaî, Molla Camî, Sâdi ve Ömer Hayyâm İran şiirinin en önemli şairlerindendir.

İran şiirinde poetik yaklaşıma sahip eserlerin tezkireler ve mesnevilerin bazı bölümlerinde yer alan şiire dair görüşlerden ibaret olduğu görülür. İran edebiyatında ilk tezkire örneği, Nizâm-i Arûzî'nin *Çehar Makale* isimli eseridir. Arûzî, bu eserinde şairlik yanında birçok meslek grubu hakkında bilgi verir. Eserin özellikle ikinci

bölümünde şairlik mesleğine dair görüşlerin yer alması poetika açısından önemlidir. Arûzî bu bölüme "Der-mâhiyyet-i 'ilm-i şi'r ve salâhiyyet-i şâ'ir" (Çetindağ, 2005: 146) adını vermiştir. Arûzî tezkirede şiiri bir ilim olarak gördüğünü ve şairin bu ilme sahip olabilmesi için çeşitli özelliklere ve bazı bilgilere vakıf olması gerektiğini söyler. Ayrıca iyi bir şair olmanın vasıfları arasında "şairin gençliğinde eski şairlerden yirmi bin beyit ezberlemesi, sonraki şairlerden ise on bin beyitlik şiiri kendine örnek olarak alması" (Çetindağ, 2005: 149) zikredilir.

İranlı şair, Emir Devletşah, Farsça kaleme aldığı şairler tezkiresinde, hünerli şairlerin şiirdeki fikir ve manayı ortaya çıkarabileceğini söyler. İyi şiirin temelinde biçim ya da şekil güzelliğinden ziyade mana derinliği vardır. (Kılıç, 2004: 30). Hz. Muhammed'e belagat ve fesahat mucizesinin Allah tarafından verildiğini söyleyen Devletşah ayet, hadis ve din büyüklerinin söylediklerine dayandırdığı cümlelerle şiirin caiz olduğunu ispatlamaya çalışır (Erkal, 2009: 17).

Bahsi geçen şairlerin dışında İran edebiyatının önde gelen şairleri arasında yer alan Ferîdüddîn-i Attâr, Abdurrahman-ı Câmî, Hâfız-ı Şîrâzî de poetikalarında şiirde mananın ehemmiyetine değinmişlerdir. Tasavvuf anlayışı ile yoğrulmuş İran şiiri bu yönüyle Klasik Türk şiirine de tesir etmiştir.

Arap ve Fars edebiyatı özellikle İslamiyet ile tanıştıktan sonra şiire tasavvufî bir pencereden bakmaya başlamış ve bu sûfizm birçok şairi etkileyerek şiirin temel felsefesi haline gelmiştir. Dönemin poetika anlayışı, şairlerin poetika niteliği taşıyan beyitlerinden ya da tezkirelerde yer alan şiir ve şair ile ilgili görüşlerinden elde edilmektedir.

1.4. Divan Edebiyatında Poetika

Divan edebiyatının özellikle İran edebiyatının etkisiyle beslendiği önemli kaynaklardan biri de tasavvuftur. Bu etki Tanzimat devrine kadar devam etmiştir. Tasavvufî anlayış aynı zamanda klasik şiir poetikatısının da temelini oluşturmuştur.

Divan şiiri anlayışının oluşmasında Farabi ve İbn Sinâ'nın görüşleri önemlidir. Farabi'nin *Şiir Sanatının Kanunları (Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'ş-Şi'r)* adlı kitabı Aristo'nun poetikasını ele alır. Farabi, Aristo'da olduğu gibi şiirsel ifadeyi taklide (mimesis) dayandırır (Can, 2012: 6). Ona göre, şiir, mantık sanatı veya onun bir şubesi olarak görülür.

İbni Sinâ da Farabi gibi şiiri mantıki bir alan olarak görür. İbni Sina'nın Farabi'den ayrılan yönü şiiri, taaccüb ve haz ilkeleriyle açıklayıp, dilsel formlar bağlamında incelemesidir (Can, 2012: 7).

İbn Arabî'nin şiirle ilgili görüşlerine değinmek Divan şiirinin dayandığı temelleri anlamak için faydalı olacaktır. İbn Arabî, kendi şiirini şu şekilde tanımlar: "Bizim şiirlerimizin hepsi, ister bir sevgiliyle (mahbûbe), hasbihâl ile başlasın (teşbîb), ister bir mehdiye olsun ve isterse de kadın isim ve sıfatlarıyla, ırmak, yer, yıldız isimleriyle dolu olsun hepsi de bu sûretler altındaki ilâhî bilgilerden (maârif-i ilâhiye) ibarettirler; Yani biz bir şeyi remzederiz, lugatlaştırırız ama bizim bundan kasdımız bir başka şeydir" (Kılıç, 2004: 57). Burada İbn Arabî'nin şiir görüşü ile Divan şiirinde kullanılan bütün mazmunların ve sembollerin gerçek manalarının dışında bir başka manayı kastettikleri anlayışının benzeştiği görülmektedir. İbn Arabî şiirlerinde semboller kullanmasının sebebini de; "cismanî aşk temalarının" (Kılıç, 2004: 57) insanoğlunun dikkatini daha çok çekmesine dayandırır. İbn Arabî'nin şiirini dayandırdığı üç ana unsur olan hayal, ilham ve sembol aynı zamanda Divan şiirinin de temelini oluşturur. Ebubekir Eroğlu Divan şiiri ile İbn Arabî arasındaki ilişkiyi,"Türkçe şiirin dünyasındaki varlık algısı üzerinde belirleyici olan eserlerin anlamsal temelinde, çoğunlukla Muhyiddin İbn Arabî'nin kaleminde çıkmış eserler yer almıştır" (Eroğlu, 2013: 76) tespiti ile açıklar.

Tasavvufî anlayışın Divan şiirine etkisini açıklarken Kılıç, bu durumun sadece siyasal bir etki ile tanımlanamayacağını vurgular. Ona göre, söz konusu etkinin en önemli sebebi tasavvufî anlayışın evrenselliğidir (Kılıç, 2004: 32). Bu sebepten dolayı tasavvufî anlayış iki farklı edebiyatı müşterek bir noktada buluşturmuştur.

Gibb ise klasik şiirin, İran şiirinin etkisinde olmasını şöyle açıklar: "Acem şiirinin birinci devresi geçip gittikten sonra, şiir bir buçuk asır boyunca sûfîlerin elinde kaldı. Bunlar kendi istekleriyle dünya ile alâkalı şeylerden yüz çeviriyorlar ve aşk diliyle konuşuyorlardı. Rûhun Allah için aşkla hasret çekmesini seleflerinden tevârüs etmişlerdi. İşte bu zamanlarda İran'ın tasavvufî-felsefi sistemi, şiir sistemi gibi tamamen işlenmiş ve organize edilmişti. Türkler bu iki sistemi (şiir ve tasavvuf) tamamen inkişâf etmiş buldular ve her ikisini de bütünüyle kabul ettiler. Bundan öte her iki sistemin yakın bir uyuşma içerisinde bulunduğunu gördüler" (Gibb, 1999: 25-26). Böylece, Divan şiirine kaynaklık eden Fars şiirinin sistemi korunarak özgün bir şiir anlayışı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Cihan Okuyucu Divan şiirinin tasavvuf ile olan ilişkisini; "klasik edebiyatımızda şair -isterse tasavvufla hiç alâkadar olmasın- kâinatı daima bir sûfi nazarıyla seyreder" (Okuyucu, 2004: 55) tespitiyle açıklayarak bu durumun bütün şairleri etkilediğini ifade eder.

Mahmut Erol Kılıç ise "Osmanlı toplum mozaiğinde yer alan bütün bu sosyal katmanları buluşturan ortak düşünce haritası (paradigma) olarak" (Kılıç, 2004: 36) tasavvufun içtimai hayatta önemli bir yere sahip olduğunu ifade eder.

Sufî şiirin temeli, gerçekliğin algılanışı üzerine kurulmuştur. Gerçek olarak düşündüğümüz kavram duyularla değil hislerle kavranabilir. Şiir de bu hislere tercüman olan ve gerçeği sembollerle açıklamaya çalışan bir tür araçtır. Bu minvalde varolan dünya bir perdedir. Bu perdeyi açmak için de 'fiziksel dünyanın ötesini algılamak' ve 'varlığın özüne erişmek' gerekir.

Divan şairi, sanatın amacını ilahi aşka ulaşmak olarak belirlemiştir. Onun şiirinin gücü ilahi âlemi, Allah'ı, yani mukaddes olanı yüceltmesi ile doğru orantılıdır. Tarlan, "Şâir daima kendi âlemindedir. Realiteye kıymet vermez. İdealist bir edebiyat olduğu için her mevcudun en mükemmel şekli, onun kafasındadır. Mevcut (ise) daima nakıstır" (Tarlan, 1981: 46) diyerek Divan şiirinde şairin, vahdet ile kesret arasında gidip geldiğine dikkat çeker. Şair, kesretten vahdete doğru kaçmak için çabalar durur. Şairlerin şiir poetikalarının temelinde de bu yolculuk etrafında şekillenen şiir anlayışı hâkimdir.

Divan şiirinde poetik metin olarak, şuara tezkirelerinin mukaddime bölümleri, divan dibaceleri, gazellerdeki poetik nitelikli, kasidelerin fahriye bölümlerindeki şiir ve şair hakkındaki ve mesnevilerde şiir üzerine yazılan beyitler yer almaktadır.

Divan şiirinde poetika[14] niteliği taşıyan kaynaklar bunlar olmasına rağmen, poetika açısından yeterli malzeme olmadığı da görülecektir. Fakat tezkireleri, divan

[14] Divan Edebiyatında poetika konusunda diğer kaynaklar için bkz: N. Ziya Bakırcıoğlu, (2004), Şah Beyitler, İstanbul: Ötüken Yayınları., Yavuz Bayram, "16.Yüzyıl Divan Şiirinde 'Şiir, Söz ve Şair'le İlgili Anlam Alanları (Kelimeler ve Terkipler)", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S:15 (Bahar 2004), s.53-64., Yavuz Bayram, "16.Yüzyılda Bazı Divan Şairlerinin 'Şiire ve Okura Dair' Görüşleri", Millî Eğitim Dergisi, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, S:168, Ankara Güz-2005, s.79-106., Yavuz Bayram, "16.Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerinin 'Şaire ve İlhâm'a Dair Görüşleri", Türklük Bilimi Araştırmaları, S:18, Niğde Güz-2005, s.31-68., Yavuz Bayram, "16.Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerinin Şiiri Nitelemek Üzere Kullandıkları Sıfatlar", Türkbilig Türkoloji Araştırmaları, S.:2004/8, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yay., Ankara 2004, s.36-53., Muhsin Macit, "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Ön sözleri", Yedi İklim, İstanbul, Haziran 1992., Harun Tolasa, "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yay., İzmir 1982., Harun Tolasa, "Klâsik Edebiyatımızda Divan Ön söz (Dîbâce)leri; Lâmi'î Divanı Ön sözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü", Journal of Turkish Studies, Harvard University, S.3, 1979, s.1-10.

dibacelerini, belagat kitaplarını ve beyitleri, içerisinde şiire ve şaire dair görüşler barındırmasından dolayı poetika metinleri olarak değerlendirilebilir. Divan edebiyatının müstakil poetika niteliği taşıyan bir esere sahip olmamasının sebebini Menderes Coşkun; "Onların poetikaları, tabi oldukları şiir geleneği tarafından önceden belirlenmiştir. Bundan dolayı divan şairleri modern anlamda bir poetika yazma ihtiyacı hissetmemişlerdir" (Coşkun, 2011: 1) şeklinde açıklar. Müstakil bir poetika metninin olmaması, araştırmacının şairlerin beyitleri arasından şiir ve şaire dair görüşleri seçerek bir poetika ortaya koyma çabasını da beraberinde getirir. Tezkire yazarlarının aynı zamanda şair olmaları hasebiyle şiir üzerine yaptıkları tespitler, bu eserleri poetika metnine yaklaştırır. Tezkireler dışında modern anlamda poetika niteliği taşıyan metinler ise Divan dibaceleri olarak kabul edilebilir. Şairlerin Divanlarının başında şiir ve şaire dair görüşlerini de içeren bu bölüm Divan şiiri açısından önemli bir poetika kaynağıdır.

Divan edebiyatında tezkireler, şairlerin adı, baba adı, öğrenim durumu, mesleği, hocaları ve ölüm tarihi ile ilgili bilgiler verir. Bu ilk bölümün ardından şairlerin eserleri ve bunlarla ilgili değerlendirmelerin ardından şiirlerinden örnekler verilir (İsen, 2002: 7). Tezkirelerde yazarın şiirle ilgili değerlendirmelerine mukaddime kısmında ve ayrıca şaire ait biyografik bilgilerin yer aldığı kısımda yer verilmiştir. Tezkire yazarı, şairlerin şiirleri hakkında genel yorumlar yapar, ayrıntıya girmez ve bazı tezkireler de ise şairlerin şiirlerinden örnekler verilir. Tezkireleri, modern manada poetika metinleri olarak değerlendirmek yanlış olabilir. Ancak özellikle mukaddime bölümünde şiir ve şaire dair görüşler dönemin şiir anlayışını yansıtması bakımında önem taşır.

Tezkirelerin mukaddimeleri; "şiirin doğuşu, biçim ve içerik bakımından özellikleri; vezni, kafiyesi, imaj dünyası ve mazmunları gibi poetikaların temel problemlerini oluşturan" (Kılıç, Macit, 1992: 28) unsurları ele alması açısından önemlidir. Mukaddime kısımları her ne kadar poetika niteliği gösterse de tezkireler, şair hakkında genel bilgiler ve eserlerinin özelliklerinden bahseden metinlerdir. Fakat tezkireler, "biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için şairi, ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yöneli." (Kılıç, 1998: XI). Bu açıdan özellikle şair değerlendirmeleri tezkirenin temelini oluşturur

16. yüzyıl tezkire yazarlarından Latîfî, *Tezkire-i Şuarâ veTabsıratü'n-Nuzamâ* adlı eserinin mukaddime bölümünde şiirin özelliklerini anlatır. Mukaddime kısmında şairlerin şiir söyleme sebeplerini açıklar. Bu bölümünün sonunda Latîfi şairleri hangi

ölçülere göre eserine aldığını belirtir. Bu kısım bir anlamda dönemin poetikasına ışık tutar. Latîfî'nin eserinde odluğu gibi bütün tezkirelerde de usul aynıdır.

Latîfî Tezkiresinde yer alan "Der Beyân-ı Merâtib-i Aksâm-ı Şu'arâ" kısmı, şairlerin vasıflarını anlatan bölümdür. Latîfî, şair ile müteşair arasındaki farka değinir ve "Egerçi zamânede şâ'ir ü müteşâ'ir fark olınmayup ve ehl olanlar nâ-ehlden imtiyâz u rüchân bulmayup fenn-i şi'r ü 'arûzun ırzı bozulmışdur ve meydân-ı suhan lâf-zen ü yâve-guy u düzd-i bî-müzdle tolmışdur" (Canım, 2000: 101) sözleriyle yaşadığı dönemde şairliğin itibarının bozulduğunu dile getirir ve tezkiresine aldığı şairleri hangi kriterlere göre seçtiğini anlatır. Bu kısımda şair ve şiire dair yapılandeğerlendirmeler poetikanın malzemesi olarak görülebilir.

Latîfî'nin şair 'Fânî' maddesinde şiir ve şair üzerine yaptığı değerlendirmeleri önemlidir. 'Fânî' maddesinde Lâtîfî, şiir ve ilim ilişkisine değinir. Lâtîfî'ye göre "şi'rün birkaç fenne tenâvüli ve şümûli vardur. İlm-i bedî' u beyân ve kavâfî taktî-i evzan gibi" (Canım, 2000: 417). Ayrıca Lâtîfî, zikredilen ilimleri bilen şairin aynı zamanda Arapça ve Farsça bilmesi ve iyi bir sözcük dağarcığına sahip olması gerektiğini dile getirir. Ona göre sözü edilen vasıflara sahip olan şairin şiiri kusursuz olabilir (Canım, 2000: 418).

Divan şiiri için poetik özellik taşıyan bir başka kaynak ise divan dibaceleridir. Divan edebiyatında bütün divanlarda dibace bulunmaz. Bunun sebebi, Divan edebiyatında dibace geleneğinin yaygın olmaması olarak gösterilebilir. Klasik Türk edebiyatında ilk Divan dibacesi yazarı Ahmed Paşa'dır. Ayrıca Ali Şîr Nevâyî, Necâtî ve Lamiî'nin dibaceleri önemlidir. Şairler, divan dibacelerinde eserlerini neden yazdıklarını anlatmışlardır.

Dibacelerde, ayet ve hadislerde şiir ve şaire dair meselelerin ele alınışı işlenmiştir. "Dibacelerde kötü ve iyi şiir ve şairin özellikleri ortaya konarak iyilerin ibrası yapılmakta, ayet ve hadisler ile şiir arasındaki farklılıklar üzerinde durulmaktadır" (Üzgör, 1990: 24). Şairler, Şuarâ Suresindeki "Şairler var ya! Bunların peşine de sapkınlarla çapkınlar düşer. Görmez misin, onlar her vadide şaşkın şaşkın dolaşırlar. Onlar, yapamayacakları şeyleri söyler" (26, 223-226) ayetlerinin hemen ardından gelen ve iyi şair ile kötü şairi birbirinden ayıran, "Ancak iman edip güzel ve makbul işler yapanlar, Allah'ı çok zikredip ananlar ve zulme maruz kaldıktan sonra haklarını savunanlar müstesna" (26, 227) ayetine atıf yapıp şiiri ve şairi savunurlar. Ayrıca Hz. Muhammed'in şiir ve şairler hakkındaki olumlu hadislerini de kendilerini savunmak için kullanırlar. Bununla birlikte dibacelerde ayet ve hadisler ile şiir arasındaki farkları

anlatırlar. Ayet ve hadisleri en beliğ söz olarak değerlendiren Divan şairleri, şiirlerine ise ayet ve hadislerden sonraki beliğ sözler olarak bakmaktadırlar. Şairlerin şiir hakkındaki görüşleri bu bölümde verilir. "Nazım-nasir karışımı olan bu bölümde divan sahibi şair, kendi şiir sanatı üzerine görüşlerini, niçin şiir yazdığını, şiirinin mahiyetini ayet ve hadislerle de desteklemeye çalışır" (Erkal, 2009: 27-28). Dibacelerin tezkirelerden ayrılan yönü, dibacelerde bizzat şairin "şiir ve şair anlayışını, şairleri değerlendirişini, şiirden anlamayanlar hakkındaki düşüncelerini" (Üzgör, 1990: 26) anlatmasıdır. Bu bölümler her ne kadar modern poetik nitelik taşımasa da Divan şiirinin teorik bakımdan zenginliğinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

16. yüzyıl şairi olan Lâmiî, Divanının dibace kısmında, şiir ile ilgili düşüncelerine uzun bir şekilde yer vermiştir. Lâmiî şiirin ehemmiyetini vurgulamak için ayet ve hadislerden yola çıkarak Allah'ın âlemi söz üzerine yarattığını dile getirir (Okuyucu, 2004: 65). Şaire göre, ayet ve hadislerden sonra dünyadaki en güzel sözler şiirlerdir. Lâmiî, Divan dibacesinde şairleri iki gruba ayırır. Kötü şairlerin, şiirlerinde taklitten öteye gidemediği hatta iyi şairlerin şiirlerinden "mana uğruladıklarını" (Üzgör, 1990: 30), buna karşın iyi şairlerin böyle bir işe kalkışmalarının bile hoş karşılanabileceğini belirtir. Aynı zamanda nazım ve nesir hususiyetlerine de değinen şair, nazmın "ehass-ı havâssa" nesirin ise "âm u hassa" (Üzgör, 1990: 27) ait olduğunu ifade eder.

Fuzûlî şiire dair görüşlerini özellikle divanlarının dibace bölümlerinde poetik sistem çerçevesinde anlatan şairlerden biridir. Fuzûlî, Türkçe Divanının mukaddime bölümünde şiiri şu şekilde tanımlar: "Şiir, (…), insanlığı yücelten amaçlar doğrultusunda veya insanî değerleri koruma gayesi dışında, sadece nefsanî duyguların, egoistçe arzuların tatmini yolunda yazılırsa çok tehlikelidir ve bu yolda şiir yazan şairler sonunda hüsrana uğrayacaklardır. Olumsuz gayeler dâhilinde değil de, iman ve salih amel doğrultusunda şiir yazanlar bu kötü akıbete yuvarlanmaktan kurtulmuşlar ve hatta amaçlarına nail olmuşlardır" (Doğan, 2009: 18). Burada şiirin hangi amaca hizmet etmesi gerektiğini belirten Fuzûlî'ye göre, şiirin gayesi insani değerleri korumak ve yüceltmektir. Şiiri başlı başına bir ilim olarak göre Fuzûlî, ilimsiz şiirin bir anlamı olmadığını dile getirir. Şaire göre; "şiir başlı başına bir ilimdir ve insanın olgunluğunun, mükemmelliğinin bir sonucudur. Bunu idrak edemeyenler zevk ehli olmamış, hisleri gelişmeyenlerdir" (Doğan, 2009: 24).

Divanların dibace kısımlarının dışında şairlerin şiir ve şaire dair görüşlerini belirttikleri beyitler de poetika niteliği taşır. Şairler beyitlerde şiirin herhangi bir yönüyle ilgili düşüncelerini ortaya koyarlar.

"Bâkiyâ tarz-ı şi'r böyle gerek
Hem zarîfâne hem levendâne"
(Küçük, 1994: 333)

sözleriyle Bâki için şiir, zarif ve levend olduğu ölçüde muteberdir.

Nef'î ise;

"Yine düşdi ser-i endîşeme sevdâ-yı sühan
Yine kopdı dil ü cândan söze bir şevk-i cedîd"
(Akkuş, 1993: 231)

beytiyle şiiri bir tutku olarak gördüğünü ifade eder.

Şair Nef'î, *Sözüm* redifli kasidesinde ise kendi şairliğini ve şiirini över:

"Ukde-i ser-rişte-i râz-ı nihânîdir sözüm
Silk-i tesbîh-i dürr-i seb'a'l-mesânîdir sözüm"
(Akkuş, 1993: 128)

Nef'î yazdığı şiiri tespihin imamesine, şiirde söylediği sözcükleri de Fatiha Suresi'ndeki incilerin dizildiği ipe benzetir. Böylelikle şair, kendi şiirindeki söyledikleri ile Fatiha Suresi arasında bir ilişki kurarak şiirine kutsallık atfetmeyi amaçlar.

Kanuni Sultan Süleyman ise bir gazelinin mahlas beyitinde şiir ve hakikat ilişkisine dikkat çeker:

"Ey Muhibbî söyle söz virsün hakîkatden haber
Şimdi şâirlerin her bir sözü zâhir geçer"
(Ak, 1987: 253)

sözleriyle şiirde aslolanın hakikati anlatmak olduğunu ifade eder. Aynı zamanda kendi zamanındaki şairlerin bu hususa dikkat etmemesini de eleştirir.

"Ben şâirim o kâmet-i mevzûnu doğrusu
Sevmem desem de belki yalan söylerim sana"
(Macit, 1997: 274)

beytiyle Nedîm, şair sözünün yalan olduğunu belirtir.

Yukarıdaki örneklerden de görüleceği üzere, Divan şiiri poetikası müstakil olarak bir metin ortaya koyamasa da birçok beyit poetika niteliği taşımaktadır..

Mesneviler, Divan şiiri poetikasının önemli kaynaklarındandır. Özellikle Şeyh Gâlip[15]'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi şairin poetikasını bütün yönleri ile anlatır. Şeyh Gâlip, Divan şiirinin son dönemlerinin en kuvvetli şairidir. Eski gücünü kaybetmeye başlayan Divan şiirine yeni bir soluk kazandıran Şeyh Gâlip, bu geleneğin bir müddet daha devam etmesini sağlamıştır, denilebilir. Özellikle *Hüsn ü Aşk* mesnevisi zaman zaman şiir ve şair meselelerini anlatan bölümleriyle dönemin poetikasına da ışık tutan bir eserdir. Kaya Bilgegil; "Galib nasıl bir şiir istiyordu? Daha doğrusu, hangi çeşit eserleri şiir saymıyordu? Bu suallerin karşılığını, kısmen olsun *Hüsn ü Aşk*'ta bulmak mümkündür" (Okay-Ayan, 2012: 12) diyerek şairin zikredilen mesnevisinde bu soruların cevabını verdiğini belirtir.

Şeyh Gâlip, mesnevisinde zaman zaman, anlattığı hikâyeyi keserek şiire dair düşündüklerini anlatan beyitlere yer verir. Gâlip'e göre şiir; "ne önce bulunmuş mazmunlar, ne mustalah tabirler, ne Arapça ibare, ne ağdalı eda, ne belagat kaidelerine uygunluk, ne manaca ilgili lafızları bir araya toplayabilme hüneri, ne çehre güzelliğinden bahsetme, ne herkes tarafından beğenilen söz, ne de ehli dışında başkalarına açık bulundurulan tam bedâhattir" (Okay-Ayan, 2012: 14-15). Şeyh Gâlip, şiiri herkesin anlayabileceği bir alan olarak görmez. Şair, şiirinde basitlikten ve herkesin anlayabileceği bir üsluptan uzak durmalı ve onun sözü, sözün erbabı tarafından anlaşılır olmalıdır. Hüsn ü Aşk, Gâlip'in şiir ve şair hakkındaki görüşlerini açıkça dile getirdiği bir mesnevi olarak poetik özelliğe sahiptir. Gâlip, bu mesnevide hem kendi poetikasını hem de devrin poetik görüşlerini beyitlerinde açıkça dile getirmiştir.

[15] Şeyh Gâlip'in Hüsn ü Aşk mesnevisi dışında poetikası ile ilgili yapılan çalışmalar için bkz: Ahmet Arı, "Şeyh Gâlip'in Poetikası", Osmanlı Araştırmaları Dergisi, S. 26, İstanbul 2005, s. 51-72., Mahmut Kaplan, "Şeyh Gâlip'in Şiir Anlayışı", Turkish Studies, Volume 2/4, 2007, s. 455-465.

Hüsn ü Aşk'ta dönemin şiir anlayışını değerlendiren Şeyh Gâlip, özellikle Nâbî'ye ağır eleştiriler getirir. 17. yüzyılın etkili şairlerinden olan Nâbî'nin şiir konusundaki eksikliklerini anlatır. Aslında Gâlip'in eleştirdiği, Nâbî üzerinden temsilcisi olduğu hikemî tarzdır.

Şeyh Gâlip, Nâbî'nin Feriddüddin-i Attar'ın *İlahîname* adlı eserinden intihal yaptığını düşünmektedir. *Hayrabad*'ın bu yüzden orjinal bir eser olmadığını, çalıntı olduğunu iddia eder. Bu şekilde bir kusur işleyen şair de iyi şair olarak görülemez. Ayrıca Gâlip, Nâbî üzerinden Acem tarzını da tenkit eder. Acem tarzının "edep erkân gözetmeyen bir üslup" (Bilkan-Aydın, 2007: 178) olduğunu belirtir. Gâlip, benimsediği Sebk-i Hindî tarzı ile beraber yeni bir üslup peşindedir. Bunu da *Hüsn ü Aşk*'da şu şekilde açıklar: "Adam ona denir ki, sanat ve edebiyattan anlayanlara yepyeni ufuklar açsın, sözü, aklına geldiği gibi değil de, onu nice tecrübelerle olgunlaştırdıktan sonra söylesin" (Doğan, 2002: 61). Gâlip, anlaşılır ve orjinal bir üslubun peşindedir.

Şeyh Gâlip, *Hüsn ü Aşk*'ta şiirin ilahi gerçekliği anlatması gerektiğini vurgular. Şiir, Gâlip için ilahi gerçekliği anlatabilecek en güzel vasıtadır. Burada hikemî tarz ve mahallileşme akımlarında ilahi gerçeklikten daha çok reel dünyanın gerçeklerinin işlenmesini de eleştirir (Okay-Ayan, 2012: 16). Gâlip, kendi şiirini ilahi bir kaynağa dayandırma amacındadır. Sözün kutsallığını ispat için mesnevisinde şu beyitleri söyler:

"Ger şi'r ü fesâhat olsa nâ-yâb
Kur'ânın olur bu fazlı güm-yâb

Ger kalmasa şâir-i sühan-dân
Bürhân-ı Hudâ olurdu noksân

Tâ'cîz için etti gerçi me'mûr
Bî-kudret olur mu sarf-ı makdûr

Bürhân ile hasmım ettim iskât
Kur'ân ile tab'ım ettim isbât"

(Okay-Ayan, 2012: 173)

Gâlip, bu beyitlerde Kur'an'ın üstünlüğünün şairler tarafından şiirler vasıtasıyla dile getirilerek bir noksanın giderildiğini ifade eder. Şair, böylece yaptığı işin ilahi bir mahiyeti olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

Şeyh Gâlip, şiirde herkesin anlayabileceği bir dil kullanılmasına da karşıdır. Şiiri bir nasihat aracı olarak görmez. Bu sebepten de şiir yolu ile mesaj verilmesini de onaylamaz. *Hüsn ü Aşk*, "şiirin tefekkürle değil, hisle kavranacağı düşüncesinden hareketle, bir üst dil kurmaya çalışarak, şiirin muhatabının halk olamayacağını göstermeye çalışmıştır" (Tuğcu, 2013: 70).

Şeyh Gâlip'in Sebk-i Hindî tarzı ile yapmak istediklerini Ayvazoğlu şu şekilde açıklar: "şiirini, çağdaşlarının tekrarlamaktan bıkıp usanmadıkları eski teşbihlerden, mecazlardan, mazmunlardan arındırıp yepyeni bir şiir kurmak, yepyeni bir yol açmaktır" (Ayvazoğlu, 2006: 13). Bu hedefini de özellikle *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisi ile gerçekleştirmiştir. *Hüsn ü Aşk* ile şair, hem Nâbî üzerinden hikemi tarza hem de mahallileşme akımına karşı çıkmış, bu karşıtlık üzerinden şiirin nasıl olması gerektiğini anlatan poetik mahiyette beyitler kaleme almıştır. Gâlip'in Nâbî için yaptığı eleştiri ve tenkitleri sadece şairler arası bir rekabet olarak görmek yanlış olur. Şeyh Gâlip, Nâbî üzerinden kendisini tekrarlayan Divan şiirine bir çıkış yolu bulmaya çalışır. Gâlip, Divan şiirinin yaşadığı duraklamanın farkındadır. Divan şiiri artık eski günlerinden uzaktır. Söylenen şiirler birbirinin tekrarı olmaya başlamıştır. Gâlip, kaleme aldığı mesnevi ile Divan şiirindeki bu duraksamayı eleştirir ve şiire yeni bir ruh kazandırmayı hedefler.

Şiir ile ilgili poetika niteliği taşıyan bir başka kaynak ise belagat, mazmun ve şiir ıstılahları ile ilgili eserlerdir. Bunlar arasında Ahmedî'nin '*Bedâyiu's-Sihr fî Sanâyi'i's-Şi'r"* adlı edebî bilgiler ihtiva eden eseri önemli bir yere sahiptir. Eser şiirdeki edebî sanatları örnekler vererek açıklamaktadır (Erkal, 2009: 28).

Sürûrî'nin, Divan şiirinin hayal ve mazmunlarını anlatan, *Bahrü'l Maârif*[16] adlı eseri bu alanda zikredilebilecek bir başka eserdir. "Türk edebiyatının derli toplu ilk belagat kitabı sayıl(ması)" (Güleç, 2010: 171) bakımından da dikkate değerdir. Sürûrî bu eserinde "aruz, beyan, bedî, kafiye, şiir ve inşa ilimlerini *nefâyis-i ma'ârif* olarak değerlendirerek, bu ilimlerin mütalaa edildikçe daha iyi anlaşılacağını savunmuştur"

[16] Ayrıntılı bilgi için bkz: Yakup Şafak, Sürûri'nin Bahrü'l-Mearif-i ve Enisü'l-Uşşak ile mukayesesi, (yayınlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 1991.

(Erkal, 2009: 29). Şair, eserini, Şehzade Mustafa'nın isteği üzerine "ilm-i aruzu ve kafiyeyi açıklayan bir kitap" (Güleç, 2001: 233) olarak kaleme aldığını ifade etmiştir.

Müstakimzâde Süleyman Sa'deddin'in *Istılâhâtü'ş-Şi'riyye*[17] adlı eseri de Divan şiirinin edebiyat nazariyesi üstüne yazılması ve Divan şiirinin terimler sözlüğü olması açısından önemlidir.

Bir nasihatnâme olan *Hayrî-nâme* adlı eserinde Nâbî, özellikle "Matlab-ı Hüsn-i Kelâm-ı Mevzûn" kısmında şiir hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir. Şair, bu bölümde şiirde mananın önemine değinir:

"Hikmet-âmiz gerekdür eş'âr
Ki me'âli ola irşâda medâr"
(Kaplan, 1990: 358)

Yukarıdaki beyitte şair söyledikleriyle hikemî tarzın temsilcisi olması hasebiyle şiirde mananın hikmetli sözlerle dolu olması gerektiğini ifade eder. Hikmet-âmiz olan şiir, aynı zamanda açık ve sade olmalıdır, mecazlara boğulmamalıdır:

"Olmasa şi'r mecâz-ı mutlâk
Virse ma'nâya hakîkat revnâk"
(Kaplan, 1990: 358)

Nâbî, eserinde şairlerin vasıflarından da bahseder. Ona göre iyi şair, güzellikleri anlatarak halka tesire kudreti olabilendir:

"Hüsne sarf eyle sözü şâ'ir isen
Halkı teshîre çalış kâdir isen"
(Kaplan, 1990: 360)

Nasihatnamenin bir başka örneği olan Sünbülzade Vehbî'nin *Lutfiyye* isimli eserinde ise "Der Şi'r ü İnşâ ve Der-İlm-i Mu'ammâ (296-326. beyitler arası) başlıkları altında şiir üzerine düşüncelerini dile getirmiştir" (Erkal, 2009: 31).

[17] Harun Tolasa, "18. Yüzyılda Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü Müstakimzâde'nin Istılâhâtü'ş-şi'riyye'si", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi, S. 1, 1981, s. 221-229.

Divan şairi kendisinden önce kuralları belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir şiirle karşılaşır. Ömer Faruk Akün'ün dediği gibi "Divan edebiyatında gelenek, şiirin şeklî yönünü değişmez ve dışına çıkılmaz surette tespit ettiği gibi muhtevayı da belirli bir daire içinde sınırlamıştır" (Akün, 1994: 413). Bu sebeplerden dolayı şiirin ve şiirle ilgili meselelerin önceden belirlenmiş olması şairi müstakil bir poetika üretmekten alıkoymuştur.

1.5. Poetikanın Kavramsal Çerçevesi

Aristo'nun poetika kavramını kullanmasının ardından günümüze kadar gelen süreçte poetikanın çeşitli evrelerden geçtiği görülmektedir. Bu süre zarfında poetika, giderek sistemli ve kendine has kuralları olan bir yapıya bürünmüştür. Ancak edebiyatın mı yoksa felsefenin mi alanına girdiği konusunda kesin bir kanaat oluşmamıştır. İsmail Tunalı, Aristo'nun *Poetika* adlı eserinde "genel bir poetika (estetik) ile değil de, daha çok edebiyat sanatı, ayrıca dil sorunlarıyla" (Tunalı, 2010: 9) uğraştığını söyler. Aristo, eserinde sanat eserinin varlığı yani ontolojisi ile ilgilenir. Bu anlamda Aristo'nun eseri "sanatsal yaratımı" (Karaca, 2010: 31) konu edinmektedir. Aristo'ya göre poetikanın amacı, öncelikle sanat yapıtının amacını anlamaktır. Aristo'nun eseri ile birlikte kendine böyle bir misyon biçen poetika, 20. yüzyıla gelindiğinde özerk bir disiplin olarak ortaya çıkar.

Şiirin belli bir tanımını yapmak ya da şiiri iyi ve kötü diye ikiye ayırmak hem okuyucu hem de ilim adamları için zor bir durumdur. Orhan Okay, şiirin ilmini yapmanın zorluklarından bahsettikten sonra "şiirin ilmini yapmak yerine, ne olduğu üzerinde düşünmek, hakkında söylenenleri dinlemek; şiirin gerçeğini, güzelini, hasını ve ona bu özelliklerini veren inceliklerini aramak (bulmak değil) daha sağlıklı bir yol gibi görünüyor" (Okay, 2011: 14) diyerek poetikanın çerçevesini de çizmiş olur. 20. yüzyılda özerk bir disiplin olarak ortaya çıkan poetikanın temel amacı, şiiri şiir yapan unsurları aramak olarak tanımlanabilir.

Todorov da Orhan Okay'ın söylediklerine benzer şekilde poetikanın sınırlarını çizer: "Poetika gerçek edebiyatla değil mümkün olan edebiyatla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir özellikle, edebîlik ile ilgilenir" (Todorov, 2008: 37) diyen Todorov, Okay'ın "şiiri şiir yapan unsurlar" olarak tanımladığı şeyi "edebîlik" terimi ile karşılar. Edebîlik, şiiri şiir yapan unsurları bulmanın adıdır.

Todorov, kitabının başka bir yerinde edebîlik kavramının sınırlarını şu şekilde belirler: "Poetika bir yapıtın şu ya da bu parçasıyla değil 'betimleme', 'eylem' veya 'anlatım' diye adlandırdığı soyut yapılarla ilgilenir" (Todorov, 2008: 41).

Edebîlik kavramı poetikanın anahtar kelimesi olarak kabul edilebilir. Todorov edebîlik üzerinden tanımlamaya çalıştığı poetikanın nesnesini oluşturan unsurları "edebiyatın özgül edebî görünüşleri, yani yalnızca edebiyatın sahip olduğu özellikler" (Todorov, 2008: 108) olarak tanımlar. Yani poetika, bize bir metnin 'edebiyat' olarak kabul edilmesinin nedenlerini açıklayacaktır. Poetika, edebîliğin içerisindeki eşsiz olana yönelir. Bu amaçla yapılacak poetik okuma da eserin farklı bölümleri arasındaki ilişkileri saptamak ve tanımlamaktır (Todorov, 2008: 9).

Todorov, edebî eser incelemelerinde üç geleneksel yöntem olduğunu belirtir. Bunlar projeksiyon, açımlayıcı şerh ve poetikadır. Poetikanın diğer iki yöntemden ayrılan en belirgin özelliği edebî metnin nasıl üretildiğini yani edebîliğini ortaya koymaya çalışmasıdır (Todorov, 2008: 37). Edebîliği ortaya koyarken de poetika edebî eserin kendisi dışında herhangi bir şeye başvurmaz. Edebî eseri bilginin kaynağı olarak görür.

Poetika edebî eserin yapısına dair bir teori sunmayı amaçlar. Poetikanın teorisini kurarken yapılması gereken öncelikle edebiyat söylemini kavramsallaştırmaktır. Bayrav, poetikayı "yazarın üslubunu betimlemeye girişmeden önce söylevlerin sınıflandırılması" (Bayrav, 1998: 179) olarak görür. Kavramsallaştırma da edebî eserin sınıflandırılmasıyla mümkün olacaktır.

Poetika aynı zamanda yapısalcılık ile beraber var olur. Yapısalcılığın poetikayı etkilediği alan edebî metinlerin yapılarını yani "metinlerin tipolojisini" (Bayrav, 1998: 178) ortaya çıkarmaktır. Metinlerin tipolojisi üzerine yapılacak bir çalışma aynı zamanda edebiyat olma niteliğini de ortaya çıkarır. Araştırmacı eserin edebiyat olma niteliğine nasıl ulaşacak? Bu sorunun cevabı poetikanın metnin içeriği, tezi, muhtevası hakkında ulaşacağı verilerdedir. Bu veriler somut değil soyuttur. Poetika soyut olanın peşindedir. Sorduğu sorular ve elde edeceği bulgular onu soyut olana yönlendirir. Çünkü eserin edebî olmasının sebebini araştıran araştırmacının elinde metin dışında somut herhangi bir veri yoktur. Sorduğu sorular ise eserin oluşturulma sürecine dairdir; yani araştırmacı, daha somut bir nesne olan eserin oluşturulmasından önceki sürecin peşindedir. Poetika için gerekli olan, metne sorulacak sorular değil metnin yazımına ve yazımından öncesine dair sorulardır.

Poetika, şiiri şerh etme ya da hikâyesini anlatma yoluna gitmez. Öncelikle şiirin ne olduğu sorusuna cevap arar. Ardından şiirde metnin yapısını açıklayan unsurları ele alır. Bu unsurlar edebî sanatlar, dil, mana gibi şiirin özüne aittir. Araştırmacı şiire ait meseleler dışında başka alanlara girmez. Mesela şairin hayat hikâyesiyle ya da şiir üzerine yazılan yazılarla ilgilenmez.

Edebî metnin yorumlanması, poetikanın kurulmasında önemli bir yere sahiptir. "Yorumlama poetikayı hem önceler hem de poetikanın ardından gelir" (Todorov, 2008: 38). Yorumlama metnin sırlarını aralayacak, edebîliğe giden yolu açacaktır. Selçuk Çıkla, "poetikayı ortaya koymak için şiirlerin alımlanması gerekir" (Çıkla, 2010: 16) tespitiyle yorumun önemine değinir.

Şiirlerinin yorumlanması ve şiirin yazılmasına dair soruların cevaplanmasında en önemli unsurlar, şair ya da yazarların şiir hakkında görüşlerini dile getirdikleri poetik metinlerdir. Aynı zamanda bu eserler poetikanın temel malzemesini oluşturur. Ayrıca manzum olarak yazılmış ve şiire dair bilgiler içeren manzumeler de poetikanın malzemesidir.

Şiirden her bahseden ya da manzum olarak bakıldığında şiir terimi ve şiir teorisine dair kavramları içerisinde barındıran her şiir ya da yazı poetik metin olarak kabul edilemez. Şiir üzerine yazılmış milyonlarca metin ya da kitap bulmak mümkündür. Ama poetik metni bu metinlerden ayıran özellik, fâilin fiili hakkında yazdığı yazılar olmasıdır. Yani şair/yazarın bizzat kendisinin şiir ya da şiir hakkında yazıları poetik metindir. Şairler poetik metinlerde "çoğunlukla ya getirmek-yaygınlaştırmak istedikleri şiirin şekli, dili, ahengi, muhtevasıyla ilgili ya da kendi şiir anlayışındaki tesirler, değişmeler, estetik anlayışı ile şiire ait unsurları, dünya görüşünü nasıl bir terkiple sunduğu ile alakalı" (Çıkla, 2010: 23) görüşlerini ifade eder.

Poetika metinleri, şairin yazdığı düzyazı şeklindeki metinler olabildiği gibi manzum da olabilir. Manzum poetikalar da mensur eserler gibi şairin şiir hakkındaki görüşlerini anlatan metinlerdir. Fakat şair/yazar şiirin az ve öz anlatımı ile şiire dair teorik şeyler söylemeye çalışır.

Poetikanın malzemesi sadece şairin yazdığı makale ya da şiirler olarak görülmemelidir. Şairin mektupları ve hatıraları hatta eserlerin ön sözleri de poetikanın malzemesidir. Tanzimat döneminde, şairlerin mektuplarında poetik nitelik taşıyan fikirlere daha çok yer verilmiştir. Bu açıdan mektuplar, Tanzimat dönemi için önemli

birer kaynak teşkil etmektedir. Ayrıca Tanzimat dönemi şairlerinin hatıraları, teorik kitapları, eleştiri yazıları, ön sözleri ve şiirleri bu dönemin poetik metinleridir.

Bütün bu anlatılanların ışığında Tanzimat dönemi şiirinin 'edebîlik' anahtarına ulaşılmaya çalışılacaktır. Orhan Okay'ın ve Todorov'un söyledikleri bu tezin yol göstericisi olmuştur. Özellikle Todorov'un 'edebîlik' kavramı poetikanın sınırlarının çizilmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Orhan Okay'ın yapmış olduğu tasnif bu dönemin incelenmesinde kolaylık sağlamıştır. Bu tasnif Okay'ın yapmış olduğu sınıflandırma temel alınarak tez için şu şekilde oluşturulmaya çalışılacaktır:

1) Şiir (şiir nedir, şiir ne değildir, eski ve yeni şiir)
2) Şair (şairin vasıfları, ilham, şair-patron ilişkisi)
3) Dış Yapı (hece-aruz, kafiye ve redif)
4) İç Yapı (mana, edebî sanatlar)
5) Dil (şiir dili, üslup)
6) Okuyucu (Divan edebiyatı okuyucusu ve Tanzimat okuyucusu arasındaki farklar)

Okay'ın tabiri ile "poetika, şiire dair her meseleyle uğraşan bir bilim alanıdır" (Okay, 2011: 17). Bu çalışmada şairlerin şiirleri, şiir hakkında yazdıkları yazıları ve mektupları incelenerek bir dönemin poetikası anlatılmaya çalışılacaktır. Zira Tanzimat şiirini anlayabilmek için de o dönemin şiir hakkındaki düşüncesini anlamak gerekir. Özellikle Tanzimat dönemi, yüzyıllarca hüküm süren Divan edebiyatının ardından gelen yeni bir dönem olduğu için bu dönemin poetikasını anlamak günümüze kadar gelen şiirin dünyasını anlamak için önemlidir. Çünkü "o devrin bütün mahremiyeti şiirinde gizlidir" (Can, 2012: VII). Şairlerin yazdığı metinler o mahremiyeti ortaya çıkarmaya yardımcı olacaktır. Tanzimat şiir poetikası, yenileşme sürecindeki bir toplumun edebiyat anlamında eskiyi tamamen reddetmeyi amaçladığı, yeniye sımsıkı sarıldığı bir dönemi, şiir açısından fâilinin gözünden anlatmaya çalışacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TANZİMAT ŞİİR POETİKASI

2.1. Şiir

Şiir nedir? sorusuna verilebilecek tek bir cevap yoktur. Şiir ile ilgili birçok tanım yapılabilir. Bu tanımların doğruluğu tartışılabilir olsa da kuralları çizilmiş bir şiir tanımı yapmak mümkün değildir. Şiir zamana, şahıslara ve toplumsal olaylara göre değişiklik göstermektedir. Her dönemin şiir anlayışı değiştiği gibi şiir tanımı da değişir. Fakat şiir tanımları, poetika konusunda ortaya konulan anlayışın özünü verdiği için önemlidir. Şiir tanımı yapan şair, aslında kendi şiirinin temel felsefesini de bu tarifte vermiş olur. Poetikanın ipuçları da şiir tanımlarında saklıdır. Tanzimat dönemi yeni şiire açılan ilk kapı olması hasebiyle, bu dönemde yapılan şiir tarifleri söz konusu anlayışın belirleyicisidir.

Şiir kelimesi, Kuran'da *'sezmek, farkına varmak'* anlamlarında kullanılmaktadır. Mehmed Çavuşoğlu, şiirin kelime manasını şu şekilde açıklar: "şiir kelimesi şuûr ile aynı köktendir, bilmek ve bir manayı kavramak anlamındadır, hiç düşünmeden, önce kurup kararlaştırmadan söylenen sözdür" (Çavuşoğlu, 1986: 2). Yine Arapların bir rivayetine göre Yemenli Eş'âr bin Sebâ'nın konuşurken söylediği sözlerin vezinli ve kafiyeli olmasından dolayı söylediklerine eş'âr denildiği ve şiirin buradan türediği rivayet edilir (Çavuşoğlu, 1986: 2).

Mahmut Erol Kılıç, "Arap düşünürlere göre şiirin ıstılahta, hikmetli bir mana, mükemmel bir istiâre ve benzetme içeren bir söz olarak anlaşıldığını" (Kılıç, 2004: 28) belirtir.

Şemseddin Sâmi ise *Kâmûs-ı Türkî*'de şiiri, "mevzun ve mukaffa ve manen güzel tahayyülat ve tasavvüratı câmi kelâm" (Şemseddin Sâmi, 1989: 667) olarak tanımlar. Ferit Devellioğlu şiir için "edebî değeri olan nazımlı ve kafiyeli söz" (Devellioğlu, 1993: 999) tanımını yapar.

İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*'nde şiiri; "kısa tanımı 'mevzûn u mukaffâ söz'dür. Divan şiiri için bu tanım geçerli ise de daha sonradan şiir için, vezin ve kafiye aranmaz olmuştur. Şiirde güzellik esastır. Bir söz güzel ise şiir sayılır. İsterse vezinli ve kafiyeli olmasın. Ancak nice vezinli ve kafiyeli sözler vardır ki şiirden saymak

edebiyatın edeb manasına aykırıdır" (Pala, 2002: 446) şeklinde tarif ederken hem Divan şiiri için hem de daha sonraki dönemleri içeren geniş bir tanım yapmaya çalışmıştır.

Doğan Aksan, şiirin belli özelliklerini bir araya getirerek yaptığı tanımında "şiir gerek içerik, öz, gerekse söze dönüştürme, sunuluş açısından özgün, etkilemeye, duygulandırmaya yönelik, yaratı niteliği taşıyan bir söz sanatı ürünüdür" (Aksan, 2006: 8) der.

Yukarıda verilen tanımların yanına birçok tanım daha eklenebilir. Yapılan tanımlara bakıldığında genellikle şiir tarifinde vezin, kafiye ve mana kavramlarına ehemmiyet verildiği görülmektedir. Tanzimat şairlerinin şiir hakkındaki tanımlarına geçmeden önce klasik şiirde şiirin nasıl anlaşıldığına değinilecektir.

İslamiyet ile birlikte Araplarda şiir kavramı, helal şiir ve haram şiir olarak sınıflandırılmıştır. Şiirin bu şekilde sınıflandırılmasındaki temel unsur, "muhteva ve işleve" (Kılıç, 2004: 24) göre değişiklik göstermesidir. Bu noktada Hz. Peygamber'in "şiirin bazısında hikmet... bazısında sihir vardır" (Kılıç, 2004: 24) hadisi bu ayrımın temel düsturudur. Kur'an'ın indirilmesi ve Hz. Muhammed'in peygamber olduğunu insanlara tebliğ etmeye başlamasıyla şairler, kendilerine bir rakip çıktığını düşünmüşlerdir. Bir anlamda "Arap şiiri için Kur'an, dini muhalefetten ziyade, edebî rekabetin ifadesi olur" (Özgül, 2010: 244). Kur'an'da ayetlerin ilahi yönünü vurgulamak ve şairlerin söylediği sözlerden ayırt etmek maksadıyla şiiri ve şairi hedef alan ayetlere rastlanır. Bunun sebebi şairin İslamiyet öncesi dönemde toplum içerisinde edindiği önemli mevkidir. Toplum, şiiri sözün en güzeli ve zirvesi olarak görmektedir ve Kur'an'ın indiği andan itibaren sözün eşsiz güzelliğini onda gören insanlar, daha önceki anlayıştan yola çıkarak Hz. Peygamberi kâhin, Kur'an ayetlerini de sihir gibi kavramlarla karşılamaya çalışmışlardır. Özellikle Şuarâ Suresi'nde "Şairler var ya, bunların peşine de sapkınlarla çapkınlar düşer" (26, 224) denilerek bu durum açıkça vurgulanır. Fakat bu durum Müslüman şairleri de etkiler. Allah, Kur'an'da bu konudaki ayrımı yine aynı surenin son ayetinde şu şekilde bildirir: "Ancak iman edip, Allah'ı çok zikredip ananlar ve zulme mâruz kaldıktan sonra haklarını savunanlar müstesna" (26, 227). Bu ayetin belirlediği ölçüler hem Arap edebiyatı hem de Divan edebiyatı için şiirin ölçüleri olarak kabul edilir. Mahmut Erol Kılıç, şiir ve sihir konusunda ki ayrımı "kaynağı ilham-ı rabbâni olan şiir hikmet taşırken kaynağı nefsânî olan şiirde sihir özelliği vardır" (Kılıç, 2004: 24) şeklinde yaparak helal ve haram şiiri ayırıcı unsurları ortaya koyar.

Hz. Peygamber, bir başka hadisinde şiir için şunları söyler: "Şiir, söz konumundadır. Onun güzeli, sözün güzeli gibidir. Çirkini de sözün çirkini gibidir" (Buharî, 2011: 257). Şiir ile sihir arasındaki benzerlik ilişkisinin temel nedeni, sihrin tarihine bakıldığında sadece sihri yapanın bilebildiği özel bir dizilişe sahip olmasından kaynaklanması ve bu dizilişin aynı zamanda şiir formuna benzeyişidir (Kılıç, 2004: 24). İslam dininde kaynağını ilahi bir çağrışımdan alan şiir, helal şiir iken, bunun dışında yazılmış şiirler haram şiir olarak kabul görmektedir. Burada helal şiir dairesindeki sözlere belli bir kutsiyetin atfedildiğini belirtmek de gerekir. Şiirle ilgili İslamiyet'ten sonra şair iki yol benimser: "Ya doğrular tercih edilerek, dinî, tasavvufî, hikemî şiirler söylenir ya da güzel olan seçilir ve yalan olduğu da hissettirilerek 'profane' şiirler söylenir" (Özgül, 2010: 248). Fuzûlî'nin meşhur beyti buna örnek olarak gösterilebilir:

"Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var
Aldanma ki şâir sözü elbette yalandur"
(Doğan, 2010: 978)

Ya da Namık Kemal'in bu konuda söylediği şu mısralar yine aynı hususa temas eder:

"Şi'rin bize var mı hiç nef'î
En parlağı en büyük yalandır
Doğrusunu bul beni inandır!"
(Namık Kemal, 1304: 5)

Divan şairlerinden Necâtî, bir beytinde ise sihir ve şiir ilişkisine şu şekilde değinir:

"Yine sihr itdi Necâti nice söz nice gazel
Leb-i dilber sıfatında bir içim sudur bu"
(Tarlan, 1992: 348)

Necatî şiirlerini sihirli sözlere benzetir. Şaire göre, onun bu şiirini okuyan sihirli bir su içmiş gibi büyülenecektir (Coşkun, 2011: 73).

Divan şairlerinin şiire dair görüşlerine gazel ve kasidelerinde ve Divan dibacelerinde yer verdiği ifade edilmişti. Bu bölümlerde özellikle şairler, şiire haram helal açısından yaklaşırlar, şiirin helal bir alan olduğunu hadislerden ve ayetlerden yararlanarak açıklamaya çalışırlar (Erkal, 2009: 114). Divan şiiri, tasavvufî bir şiir olması sebebiyle şiirin dini boyutuna daha çok ehemmiyet vermektedir. Bu noktada şiirin tasavvufî boyutu, Divan şairinin sözlerine aynı zamanda bir kutsallık atfetmesine de yol açar. Divan şairi, tehlikeli bir alana girdiğinin farkındadır ve bu kutsallığı iki bölüme ayırır: Vahiy ve ilham. Vahyin peygamberlere Allah tarafından geldiğini söyleyen Divan şairi, ilhamın ise şaire yine Allah tarafından gönderildiğine inanır. Bu noktada şiir kesbî değil vehbîdir. "Osmanlı şairlerinin çoğuna göre şiir vehbî bir olay olduğundan şiir söylemeye bir vehb anıyla başlarlar" (Kılıç, 2004: 106). Bu inanış, şiire ilahi bir mertebe de kazandırır.

Tanzimat şairi, şiiri nasıl tanımlar? Bu bölümün ana eksenini oluşturacak soru budur. "Her dinî mezhebin, her felsefi ekolün ve her edebî akımın kendi anlayışı doğrultusunda bir 'şiir' yaptığını görürüz" (Kılıç, 2004: 10). Şiir ve şair kavramları kullanılmaya başlandığı andan itibaren dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Divan edebiyatının hemen ardından gelen Tanzimat döneminde de şiir tarifinin değiştiği görülecektir. Yapılan bu şiir tarifleri belli başlıklar altında bu bölümde incelenecektir.

Şiir konusunda Divan şairinin bakış açısının verilmesinin sebebi, Divan şiir geleneği ardından yeni kurulmaya çalışılan edebiyat anlayışı ile arasındaki poetik farkların görülmesini sağlamaktır. Divan şiirinin ilahi yönüne vurgu yapılarak atfedilen kutsiyet, şiir tarifinin temelini oluşturmaktadır.

Sözün Kutsallığı Üzerinden Yapılan Şiir Tanımları

Tanzimat şairi, Divan şairinin aksine şiire bir kutsiyet atfetmez. Onlar için şiirin kutsiyetinden çok, gerçek ile olan münasebeti ve vereceği mesaj daha önemlidir. Divan şairinden farklı olarak Tanzimat şairi lafzın ön plana çıktığı değil, insanın ön plana çıkarılmaya çalışıldığı bir şiir yazmayı hedeflemiştir. Sınırsız hayal gücünün yerini, yaşanan ve duyulan gerçekliğin alması Tanzimat şiirinin en önemli özelliğidir. Tanzimat şiiri, bu anlamda sosyal fayda prensibinden yola çıkarak şiire gündelik hayatı ve sosyal konuları sokar ve ideolojik bir bakış açısı sunar. Tanpınar, "şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter" (Tanpınar, 1995: 14) der. Tanpınar'a göre şiir, sosyal ve gündelik meselelerle

ilgilenmemeli, insanların ilgisini çekecek güzellik eksenli saf bir alaka uyandırmalıdır. Tanzimat şairi, eski şiirin realiteden uzak ve hayale dayanan yapısına karşılık daha çok hakikate dayanan ve insanın etrafında olup bitenle ilgilenen bir şiir yazmanın peşindedir. Bu amaçla şiir tarifini yaparken Divan şiirinden farklı bir tanım yapmaya çalışmıştır.

Tanzimat edebiyatının önde gelen şairlerinden biri olan Namık Kemal, şiirin hakikate uygun ve şairane sözlerin birleşimi olduğunu belirtir. O, *Mukaddime-i Celâl*'de şiirin hakikate uygunluk meselesi ile ilgili kendisini bir açıklama yapmak zorunda hisseder. Şiirin hakikatinin, Hz. Peygamber'in hadislerinden ve Kur'an'ın ayetlerinden farklı olduğunu söyler. Kur'an'ın ayetleri ve hadisler doğruluğu tasdik edilmiş sözler iken, şiir doğruya benzer sözlerdir: "Erbâb-ı hikmet dahi tabîatın nâtıkaya verdiği bir kısım ifâdenin mâhiyetince ne kadar taharriyât ve tedkikâta girişmiş ise -külliyâtın tarifinde der-kâr olan istimâle cihetiyle- sarîh ve vâzıh bir hat tayininde isbât-ı acz ederek şiir, 'nâtıka-i vicdân veya lisân-ı hayâldir' gibi teşbihât-ı şâirâne ile iktifâ eylemiştir. Bazı ashâb-ı mütâlâa, bir söz hüsn-i meâl ve makâil câmi' olmak şartıyla esasen hakîkate mutâbık ise edibâne, hakîkate müşâbih ise şâirânedir derler ki bu da şiire bir hadd-i beyân etmemekle berâber yalnız şiir denildiği zaman bir şâirin vicdanında hâsıl olan manâyı bir dereceye kadar gösterebilir. Mâkâlât-ı şâirâne için hakîkate muvâfakat yerine müşâbehet şart olduğu pîş-i nazara alınınca ayn-ı hakîkat olan âyât-ı kerîme ve âhâdis-i nebeviyyenin şiir nev'inden olmadığı da bi'l-bedâhe tahakkuk eder" (Namık Kemal, 1305: 87-88). Namık Kemal'in Divan şairleri gibi şiire bir kutsiyet atfetmek yerine şiirin gerçeğe uygunluk prensibinden yola çıkarak Kur'an ayetlerinden ve hadislerden ayrılan yönünü ortaya koyması, Tanzimat şairinin şiire yaklaşımındaki en önemli prensibinin 'hakîkate müşâbehet' ilkesi olduğunu gösterir.

Bir başka Tanzimat şairi Recâîzâde Mahmut Ekrem de yaptığı tanımda şiirin gerçekle ilişkisi üzerinde durur. *Takdîr-i Elhân*'da; "(…) her şiir Cenâb-ı Hakk'ın tabîat-ı eşyâda yani cemâdda, nebâtta, tuyûrda, vuhûşta, gökte, yerde ve ale'l-husûs insân-ı manevîde (ki fıtrat-ı beşerde demek isterim) gösterdiği bazen garîp bazen latîf bazı vakit müthiş bazı vakit menfûr ve fakat her halde câlib-i dikkat û hayret olmak üzere gösterdiği evzâ ve etvâr ve hasâyis ve ahvâle muvâfık veya hiç olmazsa mütekârib olmalıdır" (R.M. Ekrem, 2014: 14) diyen Ekrem de Namık Kemal gibi 'hakîkate müşâbehet' üzerinde durur.

Ekrem *Takdîr-i Elhân*'da yaptığı bir başka tanımda ise; "(…) şiir dediğimiz o nakş-ı ulvî hilkatte -tabiatta-gökte- yerde ne kadar bedâyi ve mehâsin, ne kadar hüküm ve hakâyık varsa cümlesine şâmil bir sanattır" (R.M. Ekrem, 2014: 146) sözleriyle şiire farklı bir ulviyet yüklemiştir. Ona göre, şiirin âli olan yönü, dünyadaki bütün güzellikleri ve hakikati içersinde barındırmasıdır. Bu tanım, Tanzimat döneminde farklı türler denenmeye başlanmış olsa da şiire verilen önemin hala eskisi kadar yoğun olduğunu göstermesi açısından da önemlidir.

Abdülhak Hâmid, Menemenlizâde Tahir'e yazdığı bir mektubunda şiirin tanımını yaparken bu dönem şairlerinin aksine gerçeklik üzerinde durmaz. Hatta daha ileri giderek: "...eş'âr sanâyi-i vicdâniyedendir, sâmi'adan evvel kalbe nüfûz eder, idrak ile alış verişi yoktur" (Tarhan, 1995: 371) diyerek şiirin akla değil kalbe hitap ettiğini belirtir. Bu durum, Hâmid'in şair yönünün yaptığı tanıma yansımasıdır. O, diğer üç şairin aksine romantik bir duyuşa sahiptir. Onun şiiri de yine bu romantik duyuşun yansımasıdır. Hâmid'in gerçeklik anlayışı yaptığı şiir tanımından da ortaya çıktığı üzere bütün Tanzimat şairlerinden farklıdır.

Hâmid, *Makber*'de de şiir için "zihninden uçan fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de, kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir" (Tarhan, 1303: 8-9) der. Bu tanım, *Makber* şiirinde şairin, ölüm karşısında yaşadığı tarifsiz acıya benzer. Şiirin tarifini yapmanın zorluğunu anlatmakla beraber şair için şiir, yüksek fikirler ve derin hislerden oluşan bir vadidir. Makber şiiri aynı zamanda Divan şiirinin yıkılışını ve yeni şiirin doğuşunu da anlatır. Özellikle Makber'in ön sözünde anlattıkları şairin romantizmin etkisi altında olduğunu gösterir. "Romantizmin sınır tanımazlığı ve türler arası karışıklıklara cevaz vermesi, yazarın benine fazla bağlanması, Hâmid'i cezb etmiştir" (Enginün, 2012: 505). Diğer Tanzimat şairlerinden farklı olarak Hâmid'in şiirinde metafizik bir boyut vardır. Bunu sağlayan da romantizmin etkisidir.

Tanzimat devrinde klasik edebiyatın savunucusu olarak gösterilen Muallim Nâci ise şiir tarifini edebiyat terimi ile birlikte yapar: "Edebiyat beliğ sözler ise, şiir en beliğ sözlerdir. Şiir edebiyatın en seçkin parçaları olduğundan, her şiir edebiyattan sayıldığı halde, her edebiyattan sayılan söz şiir olmaz" (Muallim Nâci, 1996: 70). Bu tanımın ardından şair, şiirin beliğ söz olmasındaki inceliğe dikkat çekerek beliğ söz kavramı ile şiirin ilahi bir hüviyete sahip olmasındaki ayrıma da değinir: "Şiir dediğimiz vakit;

yerine göre tabiî manasını, yerine göre örfteki manasını kast etmekte hürüz. Ayet ve hadisler zaten müstesnadır. Bunları edebiyattan saymak, hiçbir edibin hakkıyla takdir edemeyeceği kutsal yüceliklerini saymak demek olacağı cihetle, edeb dışıdır. Dolayısıyle; 'ayet ve hadisler mademki en beliğ sözlerdendir. Tarifimize göre bunlara şiir denilmek lazım gelir' itirazı doğamaz. Hatta şiiri, vezinli ve kafiyeli söz diye tarif edenlerin, vezne uygun olarak doğan ayet ve hadisler hariçte kalmak üzere tarife ilave ettikleri, 'kasda yakın olarak söylenilen' kaydı lüzumsuz görülür. Çünkü onların tarif etmek istedikleri şiir; elbette edebiyat mefhumundan hariç değildir. Ayet ve hadisler ise vezinli olsun olmasın bu kavramın içinde anlatılmaktan çok yücedir" (Muallim Nâci, 1996: 71-72). Muallim Nâci, şiir tanımında, Kur'an'ın en beliğ sözleri içermesinden dolayı bu açıklamayı yapma ihtiyacı hissetmiştir. Divan şairinin belirttiği gibi kendi şiirine ilahi bir mertebe yükleme amacı gütmez. Fakat Kur'an'ın söylediği ile şiir arasındaki ayrımdan da bahsetmeden geçmez. Bu durum, Divan edebiyatı geleneğinin bir yansıması olarak görülebileceği gibi şairin, şiir için söylediği beliğ söz kavramı ile ilgili yapılacak eleştirilere bir cevap niteliği de taşımaktadır. Muallim Nâci'nin zikredilen tanımda kullandığı 'kasda yakın söz' ifadesi ve Namık Kemal'in 'hakîkate müşâbehet' kelimesi aynı anlamı taşımaktadır. Hem Muallim Nâci hem de Namık Kemal yaptıkları şiir tanımlarında ayet ve hadislerin şiirden ayrılan yönlerine vurgu yapmışlardır. Bu ise şiire atfedilecek ulviyetin sınırlarını göstermesi açısından önemlidir.

Tanzimat döneminde şiir için yapılan tariflerde Muallim Nâci ve Namık Kemal'in hakikat kelimesini kullanmak yerine gerçeğe yakın ya da gerçeğe uygun tabirlerini tercih ettiği görülmektedir. Tanzimat döneminin en etkili üç şairi de şiir tanımlarında gerçeklik olgusu üzerinde durur. Yapılan tanımlarda gerçeklik konusunda dikkat çeken en önemli ayrıntı şiirin gerçekliği ile ayet ve hadislerin gerçekliğini birbirinden ayırmalarıdır. Muallim Nâci ve Namık Kemal bu durumu yaptıkları tariflerde açıkça ifade ederken Recâîzâde, sadece gerçeğe uygunluğun nasıl olması gerektiğine değinir. Tanzimat şiirinin en önemli prensiplerinden biri olan 'hakikat' kelimesinin, bu dönem şairlerinin şiir tanımlarında da etkin bir şekilde yer aldığı görülmektedir.

Vezin ve Kafiye Etrafında Şekillenen Şiir Tanımları

Tanzimat şairleri, Divan şairlerinin şiirin en önemli unsuru olarak gördüğü vezin ve kafiyeyi şiir tariflerinde olmazsa olmaz bir unsur olarak görmezler. Tabii bu durum

Tanzimat şairlerinin sadece şiir tanımları için geçerlidir, uygulamada ise şairler, şiirlerinde vezin ve kafiyeden asla vazgeçmezler. Şairlerin yaptıkları tanımlarla yazdıkları şiirler arasında tutarsız bir durum vardır. Poetikanın en büyük zafiyeti tutarsızlıktır (Can, 2012: 129). Tanzimat şairlerinin poetik tutarsızlıkları şiir tanımları ile başlayıp şiir ile ilgili ortaya koydukları diğer görüşlerinde de devam eder. Bu dönemin, köklü bir geleneğe sahip Divan şiirinin hemen ardından gelmesi bu tutarsızlıkların en önemli sebebi olarak görülebilir. Her ne kadar Tanzimat şairleri edebiyat-ı sahîha diye adlandırdıkları bu dönemde Divan şiirini ve anlayışını ciddi şekilde eleştirmişlerse de şiirlerinde eski şiir anlayışının devam ettiği görülecektir. Vezin ve kafiye üzerinden yaptıkları şiir tanımları da içinde bulundukları tutarsız durumun açık göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Namık Kemal'in yeni şiiri tanımlarken; "meyl-i teceddüd; şâirlikde, kâtibliğin bütün bütün aksine bir te'sir hâsıl ederek şi'r, yeni yolda olmak için meselâ zihaflı veya bütün bütün vezinsiz söylemek lazım gelir" (Namık Kemal, 1989: 343) sözleri veznin, şiir için bir gereklilik olmadığı görüşünü benimsediğini gösterir. Namık Kemal'in yeni şiire dair sınırları çizilmiş bir tanımı yoktur. Onun amacı daha çok Divan şiiri üzerine yaptığı eleştirilerden yola çıkarak yeni şiirin nasıl olmaması gerektiğini ortaya koymaktır. Divan şiirinin kaidelerini yıkarak var etmeğe çalıştığı şiir anlayışı, yazılarının en önemli konusudur. Namık Kemal, yaptığı bu tanımda da yeni şiir anlayışını inşa ederken Divan şairinin kullandığı vezni kullanmamanın bir yol olabileceğini düşünmektedir.

Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* adlı makalesinde şiirin en genel tarifi "kelâm-ı mevzundur" (Ziya Paşa, 1993: 45) der. Bu genel tanımın ardından da şiiri "iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsâvî olmasından ibaret" (Ziya Paşa, 1993: 45) kabul eder. Ziya Paşa'nın tanımı vezin üzerine kurulmuştur. Şair, kafiyenin şiirde daha sonra ortaya çıkan bir unsur olduğunu belirtir. Vezin ise şiirin vazgeçilmez unsurudur. Bu açıdan şaire göre, şiir kafiyesiz olur ama vezinsiz olmaz.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, "her mevzûn ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lâzım gelmez... Her şiir mevzûn ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi" (R. M. Ekrem, 2014: 14) diyerek Divan şiirinin vazgeçilmez unsuru olan vezin ve kafiyeyi şiir için olmazsa olmaz bir unsur olmaktan çıkarır. Ziya Paşa'nın yaptığı tanımda kafiye şiirden atılabilecek bir unsur olarak görülürken, Ekrem her iki unsuru da yeni şiir için gerekli görmediğini ifade etmiştir.

Recâîzâde, vezin ve kafiye meselesinin şiir için bir zorunluluk olmadığını söyledikten birkaç sayfa sonra yine aynı eserde bu defa vezinsiz ve kafiyesiz şiir olamayacağını belirtir. Ekrem'e göre şiir, manaca ne kadar anlamlı olursa olsun onu şiir yapan iki şarttan yoksun olmamalıdır. Bu iki şart; vezin ve kafiyedir. Ekrem, şiir "kafiyesiz olursa ne olur? Vezinsiz olduğu zaman ne olursa o olur. Kafiyenin de vezin kadar bir güzelleştirme tesiri var mıdır?" (R. M. Ekrem, 2014: 39) sorularıyla şiir için vezin ve kafiyenin vazgeçilmez unsurlar olduğunu ifade etmektedir. Aynı yazı içerisinde hem şiirin vezinsiz ve kafiyesiz olabileceğini söyleyen hem de bir sözün şiir addedilebilmesi için vezin ve kafiyenin gerekliliğini vurgulayan Ekrem neden bu çelişkiye düşmüştür? O, vezin ve kafiyesiz şiirin her ne kadar olabileceğini düşünse de güzel bulmaz. Ona göre, şiir anlamca latif olabilir ama şeklen eksiktir.

Abdülhak Hâmid Tarhan, Recâîzâde'ye yazdığı mektubunda "şiirden maksad gayr-ı merbût bir gazel söylemek değildir, buyuruyorsunuz. Hükmünüz doğrudur. Bir fikri, bir maksadı, bir vak'ayı şiirde nesirden parlak, nesirden âlî bir tarzda söylemek iktizâ eder" (Tarhan, 1995: 125) diyerek şiirdeki söyleyişin nesirden farklı olması gerektiğini vurgular. Abdülhak Hâmid Tarhan, mektuplarında şiiri tanımlarken iki yönüne dikkat çeker. Şiir mana ve lafız olarak kusursuz olmalıdır. Kusursuz olmayan ve edebiyatın inceliklerini, güzelliklerini içerisinde barındırmayan şiir güzel şiir olarak addedilemez (Tarhan, 1995: 348).

Muallim Nâci, Divan edebiyatının en önemli kaidelerinden biri olarak görülen vezin ve kafiye ile ilgili Namık Kemal ile aynı düşüncededir. Nâci'nin şiir tanımında sözün manzum ve kafiyeli olması bir gereklilik olarak görülmez. "Bir sözün şiir adını alabilmesi, ilk önce edebiyattan sayılmasına bağlıdır. Manzum olmasına değil… Mademki sözün edebiyattan sayılabilmesi için beliğ olması gerekiyor mademki sözün manzum olması beliğ olmasını gerektirmiyor; şiir denilecek sözün mutlaka manzum olması gerekmez" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 69). Buna örnek olarak da Muallim Nâci, Fuzûlî'nin "Selam verdim, rüşvet değildir diye almadılar" sözünü gösterir. Bu söz Nâci'ye göre 'beliğdir' ve bu söze şiir demek de yanlış olmaz. Nâci, bir sözün şiir olması manzum olmasına değil beliğ olup olmadığına bağlıdır görüşündedir: "Bir sözün şiir namını alabilmesi edebiyattan ma'dûd olmasına tevakkuf eder, manzum olmasına değil. Bir söz manzum olur da edebiyattan ma'dûd olmaz. Buna 'şiir' denilmez. 'Hayvan' mefhumunda dâhil olmayana 'insan' denilebilir mi?" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 136). Muallim Nâci bir sözün şiir olabilmesinin koşulunu manzum

olmasına indirgemek istemez: "şiir hem nesir hem nazım kisvesinde tecelli edebîlir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 137) der. Nâci, Namık Kemal'in nesir olan bir parçasından örnek vererek beliğ olmasından dolayı şiir denilebileceğini de ekler (Muallim Nâci, 1996: 70). Muallim Nâci, şiirin nazımla bütünleşmesinin sonradan gerçekleştiğini, vezinli ve kafiyeli söz olarak yerleşen tanımın, sanatın gerektirdiği bir durum olduğu görüşündedir. Şaire göre, şiir, vezinsiz ve kafiyesiz olabilir. Fakat alışıla gelen durum ve meselenin sanatla ilgili olan kısmı şiirde kafiye ve vezni bir gereklilik olarak sunmaktadır.

Muallim Nâci, bir sözün şiir olabilmesi için beliğ olması yeterlidir dese de manzum söze mensur sözden daha fazla rağbet edildiğinin de altını çizer. Nazımdaki ahengin bu çekimin sebebi olduğunu söyler: "Edebiyat, ruhun müncezib olduğu güzel sözlerdir. Şiir, ruhun en ziyade müncezib olduğu güzel sözlerdir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 137). Şiirin sadece manzum sözle sınırlandırılamayacağına dair görüşünü de; vezin ve kafiyenin olmadığı zamanlarda da şiirin olduğunu, çünkü sözün olduğu her yerde şiirin var olduğunu söyleyerek temellendirmeye çalışır. Şiir ve nazım arasında var olan bağlantının da yeni ortaya çıktığını belirtir (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 71). Fakat Nâci, nazmın nesirden daha fazla rağbet gördüğü gerçeğini de unutmaz. Şiirdeki ahenk, sözün etkili biçimde söylenmesinin en önemli sebebi ve şiirin nesirden ayrılan yönüdür.

Kayahan Özgül klasik şiiri tanımlarken; "gelenekli şiir -modern şiirin aksine- öncelikle bir formdur, yaklaştıkça ve okudukça tema olmaya başlar" (Özgül, 2012: 177) der. Divan şiirinin form üzerine temellendirilmiş yapısı, Tanzimat şairini bu yapıdan kurtulmaya iter. Eski şiiri eleştirerek yeni şiirin temelini atmaya çalışan şairler, Divan şiirinin vezin ve kafiyeye verdiği değerin yerine manayı ön plana çıkararak yeni bir şiire doğru yol açma niyetindedirler. Bu niyeti gerçekleştirebilmek için yeni bir şiir tanımına ihtiyaç vardır. Tanzimat devri şairleri şiir tanımlarından vezin ve kafiyeyi atarak şiire yeni bir rota çizmeye çalışırlar.

Tanzimat şairleri, vezinsiz ve kafiyesiz şiir tanımları yapmalarına rağmen şiirlerinde vezin ve kafiyenin Divan şiiri kadar önemli bir işleve sahip olduğu görülecektir. Yapılan bu tanımları şiirlerinde uygulayamamalarının sebebi, kendilerinden önce kadim ve köklü bir şiir anlayışının olmasıdır. Ayrıca Tanzimat devri şairleri de bu anlayış içerisinde yetişmişlerdir. Tanzimat devrine teorik yazıları ile yön veren Namık Kemal'in Divan şiirini yeniden eski günlerine döndürmek amacıyla

kurulan Encümen-i Şuarâ içerisinde bulunması, yine Ziya Paşa'nın da bu meclisin içerisinde yer alması nasıl bir ortamda ve hangi kodlarla yetiştiklerini göstermesi açısından önemlidir.

Bu iki başlık altında yapılan şiir tanımlarının dışında şairlerin şiirle ilgili diğer tanımları da mevcuttur.

Namık Kemal, bir edebiyat tarihi yazacağını ifade eder. Eserinde şiire nesirden daha fazla önem vereceğini, bunun sebebini, Türk edebiyatında nesrin belli bir yere oturtulamaması ve belli bir tarihe bağlanamaması, tespiti ile açıklar. Ayrıca Namık Kemal'e göre; "şi'ri de inşâ gibi darmadağınık intihâb etmemek veyâhûd târîh-i edebe tevfîk eylemek yed-i ihtiyârındadır" (Namık Kemal, 1989: 277). Şiirin nesirden daha eski ve köklü oluşu Tanzimat şairlerinin bu tür üzerinde düşünmelerine ve yenilik çabalarına sebep olmuştur. Ancak klasik şiirin köklü yapısı şairlerin söylediklerini gerçekleştirmelerini engellemiştir. Nitekim bu devir şairleri, Divan şiirini sarsmış ama tam manasıyla yıkamamışlardır.

Namık Kemal, şiirin iki önemli unsurunun, fikir ve hissiyat olduğunu belirtir. Şairin yazmadan önce iyi düşünmesi gerektiğini vurgular. Şair aynı zamanda "hissiyâtında dahi hakîkat ve tabî'at dâiresini tecâvüz etmemelidir" (Namık Kemal, 1989: 55). Şiirde bu iki unsur uygun şekilde kullanıldıktan sonra şairin dikkat etmesi gereken bir diğer husus, duygularını ifade edişidir. İyi şiir, fikir, hissiyat ve üslubun uyumundan meydana gelir.

Harâbât'ta şiiri, lafız üzerinden tanımlayan Ziya Paşa, onu gevhere benzetir. Şiir, sözün ebedi olduğunun göstergesidir. Ziya Paşa'ya göre, şiir inci tanesi kadar kıymetlidir.

"Olmaz o kelâmı mahva bâis
Enbûh-ı takallüb-ı havâdis"
(Ziya Paşa, 1993: 64)

Beyti ile de şiirin yıllar geçse de değerinden bir şey kaybetmeyeceğini anlatır. Dünya var oldukça şiirin kıymeti de kaybolmayacaktır.

Hissiyat meselesi üzerinde Recâîzâde Mahmut Ekrem önemle durur. Çünkü şiirde etkiyi sağlayan ona göre histir. Kazım Yetiş'e göre, Ekrem, "duygunun payı olmayan hiçbir edebî eseri edebiyattan saymaz. Bu yüzden hissin edebiyatla birinci

derecede alakası vardır" (Yetiş, 1996: 175) görüşünü benimser. His, aklın ikna etmede aciz kaldığı yerlerde devreye girer. Ekrem, yazar ve şairin amacının da okurlarının kalplerine tesir etmek olduğuna dikkat çeker. Kalbe tesir için ortamı hazırlayan fikir ve eserin görünüşü ise, tesir altına alan şey histir (R. M. Ekrem, 2011: 43). Ekrem, hissiyat konusunda da hakikate uygunluğu ön plana çıkarır. Hakikate uygun olan his aynı zamanda aşırılıktan ve mübalağadan da arınmış olur. Hissiyat ile birlikte yapılacak şiir tanımı eksik parçaları da doldurmuş olacaktır. Şiir için sadece hakikat üzerinden yapılacak tanım, meselenin okuyucu yönünü eksik bırakacaktır. "Şiir bir bakıma kaosun doğurduğu çocuktur" (Özcan, 2006: 31-32). Şair gerçeğin doğurduğu kaostan kaçarak şiire ulaşır. Bu bağlamda salt bir gerçeklik üzerinden şiir değerlendirilemez, böyle olması sebebiyle de yapılacak tanım için kullanılacak hakikat tabiri, şiiri sadece kuru bir metin olarak görme eyleminden ibaret kalır.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da daha önce yazdığını söylediği ve şiiri tanımlayan bir manzume paylaşır:

"Şiir olan söz müessir olmalıdır
Hem güzel hem müfekkir olmalıdır,
Rûhsuz, bî-meziyyet-i tehyîc,
Lâfzı varlıklı..fikri hîç-â-hîç,
Kısa bir demde bir yığın ebyât
Söylemek bir hüner midir?.. Heyhât!.."

(R. M. Ekrem, 1301b: 52-53).

Bu mısralarda şair, lafız ve fikir üzerine kurulu bir şiir tanımı yapar. Şiir, duygu ve düşünceyle yoğrulmuş, etkileyici sözlerdir. Fikri olmayan, sadece söz dağarcığı zengin beyitler şiir kabul edilse de yapılan iş sadece beyit söylemektir. Şiirin hikmeti sözünün tesirli olmasındadır.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Makber* mukaddimesinde yaptığı şiir tanımı ise şu şekildedir: "İnsan, bazı kerre, hatırına gelen bir hâyali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler yahut hiçbir şey söyleyemez de kalemini ayağının altına alıp ezer" (Tarhan, 1303: 8). Hâmid'in mukaddimesinde belirttiği üzere *Makber*'i yazmasındaki sebep, yaşadığı

acının baki kalmasını istemesidir. Hâmid'e göre şiir, insanın söyleyemedikleridir. Şiir ulaşılmazdır. Şiir yazılan değil yazılamayanlardır. Tarık Özcan; "yorgun ve tedirgin özne, şeylerin mahiyetini anlamakta güçlük çektiği için diline sadece çığlık takılır. Bunun için şiir, modern dünyayı anlamakta ve anlamlandırmakta güçlük çeken insanın çığlığıdır" (Özcan, 2001: 29) der. Hâmid'in çığlığı ise klasik şiir ile modern şiir arasında sıkışan Tanzimat şairinin çığlığıdır. Bu çığlık, yeni bir dünya ile karşılaşan ve bu dünyada kendine yer arayan şairin yaşadığı sıkıntının dışa vurumudur. Yeni şiir, arafta kalan şairin dile getiremediklerini anlattığı mecradır.

Namık Kemal, şiirle ilgili yapılan tanımlar hakkında görüşler ileri sürerek, bu tanımların kendince eksikliklerini ortaya koymaya çalışır: "Kitaplarda 'mevzûn ve mukaffâ kelâmdır' cümlesiyle tarîf olunur. Mevzûndan murâd, bir kelâmın arûz-ı Arab'a ve hiç olmazsa onun aslı olan sâkin ve müteharrik tertîbine tevâfuku ise, bu kasr ve itâle-i harekâtta tevâzuna riâyet, birçok lisânların ve ezcümle Fransızca'nın eşârında ve hatta bizim parmak hesâbı denilen dâstânlarda mevcûd değildir. Kâfiye ise, elsine-i kadîmenin 'alelumûm şimdi söylenilen lisânların ekser âsâr-ı manzûmesinde yoktur. Bundan anlaşılır ki şiir için mevzûn ve mukaffâ tabiri, efradını câmi', agyârını mâni' bir tarîf olamaz" (Namık Kemal, 1305: 85-86). Namık Kemal, Muallim Nâci gibi şiir için mevzun ve mukaffa üzerinden yapılan tanımları yeterli olarak görmez. Bu tanımda kastedilen şiir tanımının Arap şiiri için uygun olmasına rağmen, bizim hece ile yazılan şiirlerimiz ve Fransız edebiyatı için yeterli bir tanım olmayacağını vurgular. Bu açıdan yeni bir şiir anlayışı ortaya çıkacaksa yeterli bir tanımın yapılması gerekir. Yapılacak bu tanım diğer şairler için bağlayıcı olmalı ve şiirin sınırlarını bütün yönleri ile çizmelidir.

2.1.1. Şiir ve Gelenek

Tanzimat şairlerinin Divan şiirine getirdikleri eleştiriler çerçevesinde gelenek ile olan münasebetleri tespit edilebilir. Bu düşünceler, Tanzimat şiirinin sınırlarını belirlemesi açısından da önemlidir. Bu eleştirilerde şairler, Divan şiirine bakış açılarını da ortaya koyarlar. Tanzimat devri şairleri, Divan edebiyatının şiir kabul ettiklerini reddetmek ister. Aynız zamanda Divan edebiyatının Türk edebiyatı olarak sayılmamasına kadar varan keskin görüşlere sahip olmalarının yanında yeni anlayış çerçevesinde hangi ülkelerin edebiyatının taklit edilmesi gerektiği sorularına da cevap ararlar.

Namık Kemal, Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı manzum poetika niteliğinde isimlendirebileceğimiz eserini eleştirirken Ziya Paşa'nın Divan edebiyatının en güzel dönemleri olarak Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerini görmesini de eleştirir. Ona göre; "Fâtih'in şiir ve inşâya hizmeti onlardan ziyâdedir: denilse mübâlağa mı olur? Feridun Mecmûası'na mürâcat buyurulur ise kendi kalemiyle yazdığı birtakım nâmeler görülür ki Cevdet-i karîha ve temâyülât-ı müceddidânesinin ne derece âlî ve müessir olduğunu lâyıkıyle isbât eder" (Namık Kemal, 1304: 26). *Nümûne-i Edebiyat'a Dâir* adlı makalesinde de bu konuya değinen Namık Kemal, şiirin Fatih döneminde başladığını şu sözlerle savunur; "Onların zamânından tâ Fatih asrına gelinceye kadar gösterilecek bir şi'r tahattur edemiyorum, Fatih zamânında tezkirelerin rivâyetine göre Buhara'dan Ali Şîr Nevâî'nin İstanbul'a birtakım âsârı gelmiş; Ahmed Paşa ona taklîd etmiş; güyâ o zamândan beri bizde şi'r söylenmeye başlamış" (Namık Kemal, 1989: 263). Şair, Fatih döneminden önce yazılan eserlerin İran şiirini taklit etmekten öteye geçemediğini düşünmektedir.

Divan şiirini Fatih Sultan Mehmet zamanından başlatan Namık Kemal, Yavuz dönemine kadar şiirin çok dikkate değer bir yere sahip olmadığını vurgular: "Osmanlıların bu zamâna kadar şi'rce gösterdiği kuvvet zekî bir çocuğun vakt-i bülûğundan evvel peltek peltek veyâ birtakımı muntazam ve birtakımı gayr-ı muntazam söylediği lâkırdılara benzer; söylenilen şeylerin içinde gerek lisânca, gerek fikirce şâyân-ı intihâb yüzde on lakırdı bulamazsın" (Namık Kemal, 1989: 265).

Namık Kemal, klasik Türk şiirinin çelişkilerini ortaya koyarak onun hangi türden sayılması gerektiğini bilmediğini dile getirir. Divan şiirinin anlam bakımından oluşturduğu atmosferin gerçeğe uygun olmaması, onun, yeni şiir anlayışı etrafında toplananlar nazarında edebîliği tartışılan bir anlayış olarak görülmesine sebep olmuştur. Özellikle Namık Kemal'e göre şiir ya da edebiyatın herhangi bir türü yaşanılan dünya ile benzerliğinin çokluğuna göre bir değere sahiptir. *Takîb* makalesinde, "bu kadar mânâ ve mantığa mügâyir sözleri meydânda iken âsâr-ı kudemâyı bazı yerlerinde meselâ gökyüzü cân eriğine benzetilmiş olmasına veya bir ibârenin âhirine der-kâr ve diğerinin âşikâr getirildiğine bakıp da kâ'ideten irfân ve vicdânın tercümân-ı müdrikât ve hissiyâtı olmak lâzım gelen edebiyât nev'inden nasıl addedelim?" (Namık Kemal, 1989: 211) sözleriyle de bu görüşünü destekler. Namık Kemal, Divan şiirinin akla ve mantığa uygun sözlerden oluşmamasından dolayı insanın hislerine etki etmeyeceğini vurgular. Şair, hakikate uygun olmayan söylemlerinden hareketle Divan şairlerinin, şiir

söylemediğini belirttikten sonra daha da ileri giderek Türkçede şiir türünün var olmadığını belirtir: "Yalnız Türkçede şiir hâlâ hâsıl olmadı; hep Acem mukâllidiyiz; bu taklîd ile ise lisân-ı edebîmizi tanzîm etmeğe çalışmak abes ile iştigâldir. Binâenaleyh Harâbât'ın tertîbi olsa olsa bir yere bir meyhâne yapmak kadar fâide verebilir. Müellif-i âlî-kadri ise muktedâ-yı üdebâ olmakla berâber eslâf ve muâsirînin ve hattâ kendinin eşârı içinde hangilerinin gerek fennen ve gerek tavr-ı kudemâya ittibâen şâyân-ı intihâb olduğunu temyîz edememek hâsse-i garîbesine mazhardır, dedim" (Namık Kemal, 1292: 119). Bu açıklamayı yaparken de Ziya Paşa'nın eseri *Harabât*'ın üzerinden bir eleştiri ortaya koyar. Ziya Paşa'nın eserinin Divan şiirinin örneklerini içerisinde barındırmasından yola çıkan Namık Kemal, Divan şiirinin İran şiirini taklitten öteye geçemediğini savunur. Acem şiirini taklit etmeyi başarı sayan bir edebiyatın dili ile de şiir yazılamayacağını belirtir. Bu açıdan Ziya Paşa'nın eskiye dair şiirleri bir kitapta toplamasının şiire bir faydası olmadığını, yeni şairlerin bu şiirlerden alacağı bir örneğin ya da feyzin bulunmadığını ifade eder. Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ta yazdıkları ile eski anlayışı yeniden diriltmek istediğini düşünen Namık Kemal'e göre; bu eser, Acem tarzının yeniden rağbet görmesini sağlamak için yazılmıştır. Namık Kemal'in bu düşüncelerine karşılık *Şöyle Böyle* eserinde Muallim Nâci, Şeyh Vasfî'nin *Harâbât* hakkında söylediği olumlu düşüncelerden yola çıkarak, bu eserin "hakikaten ârif olan şeyhlerin (…) i'lâ-yı şu'le-i irfânına hizmet edebilecek" (Şeyh Vasfi-Mesud Harabati, 2013: 139) nitelikte bir eser olduğunu ifade eder. Muallim Nâci, Ziya Paşa'nın eserinin Divan şiirinin en güzel örneklerini içerisinde barındırdığını ve yeni şiir anlayışının ilerlemesi konusunda önemli bir seçki olduğunu düşünmektedir.

Namık Kemal, Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı eserini eleştirmek için yazdığı *Tahrîb-i Harâbât'*ın manzum ön sözünde, klasik edebiyatın yeni anlayış ile beraber yıkıldığını belirtir. Kendi gibi düşünen yeni edebiyat taraftarları geleneği;

> "Erbâb-ı şebâb kuvvetiyle
> Kilk-i hünerin iânetiyle"
>
> (Namık Kemal, 1304: 3)

bozarak yeni bir edebî anlayış meydana getirmişlerdir. Kemal, bu yeni anlayışın Allah'ın inayeti olduğuna inanır. Ona göre, Divan şiirine karşın bu yeni anlayış vicdanların tercümanı olmuştur. Namık Kemal;

”Elvermedi mi Nedîm ü Nef’î?
Şiirin bize var mı hiç nef’î”
(Namık Kemal, 1304: 4)

beyti ile eski şiirin faydasızlığını vurgular.

Divan şiiri üzerinden yaptığı değerlendirmelerde Namık Kemal, İran şiirine yönelttiği sert eleştirilerine rağmen *Bahar-ı Daniş Mukadimesi*’nde farklı bir tutum sergiler. Şair, Farsçanın bozuk bir dil olduğu görüşündedir, ama buna rağmen yazılmış güzel eserlerin de olduğunu ve bunların da hakkını teslim etmek gerektiğini belirtir (Namık Kemal, 1311: 11). O, *Gülistân* ve *Mesnevi* gibi birçok güzel eseri içerisinde bulunduran İran şiirinde olduğu gibi Divan şiirinde de bu tarz eserler verilmiş olsaydı insanların kendi edebiyatları ile gurur duyabileceklerini ifade eder.

Eski edebiyatı eleştirdiği makalelerine gelen eleştirilere cevap vermek için yazdığı *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* yazısında Namık Kemal, eski edebiyatın mahiyetini anlatan şu görüşlere yer verir: “Biz lisân-ı Osmânîde âsâr-ı edebiyye olmadığını îmâ etmedik. Mevcûd olan âsâr-ı edebiyyemiz edebiyatça iktizâ eden muhassenâtın hemen cümlesinden mahrûm olduğunu tasrîh ettik” (Namık Kemal, 1993: 18). Bu görüşleri ile Namık Kemal, eski edebiyatı tamamen yok saymadığını, fakat eser anlamında “ekser münacaât ve na’tler ve birkaç ufak mesnevî ile birtakım güzel müfredler istisnâ olunduğu halde –hakîkat ve tabîat âlemlerinden hâriç- bir cihân-ı evhâmdan iktibâs olunmuş birtakım nâ-merbût tasavvurlardan ibâret” (Namık Kemal, 1305: 6) olduğunu düşünmektedir. Klasik edebiyatta birkaç güzel eser dışında dikkate değer esere rastlamadığını söyler. Yeni şiir anlayışının örnek alabileceği öncü bir eserin olmamasının, anlayışın yerleşmesinde sıkıntılara sebep olduğunu düşünmektedir. Dikkate değer birkaç eserin ise “kurbağalı bahçelere tesâdüf eden bülbüllerin nagâmatı gibi araya karışıp” (Namık Kemal, 1305: 8) gittiğini ifade eder.

Bige Ercilasun, Namık Kemal’in Divan edebiyatı karşısında takındığı tasfiyeci tutumun, bütün klasik edebiyatlara karşı aynı sertlikte devam ettiğini dile getirir. Şairin, Fransız ve Yunan tiyatrosunu da hakikate ve tabiata uygun olmamakla eleştirdiğini ifade eden Ercilasun, Kemal’in “edebiyatları fonksiyonlarına göre ele al(dığını)” (Ercilasun, 2013: 128) belirtir. Bu perspektiften bakıldığında da Namık Kemal’e göre Divan şiiri fonksiyonunu kaybetmiştir.

Namık Kemal, Divan şiirine dair sert eleştirilerde bulunmasına rağmen, özellikle şairliğinin ilk dönemlerinde Divan şairleri ile beraber yazdığı ve *Müşterek* adını verdiği şiirleri vardır. Hersekli Arif Hikmet Bey'le beraber kaleme aldıkları bir şiir şu şekildedir:

"H: Çeşm-i câdû nigehin gör ne füsûn etti yine
N: Gönlümü bâdiye peymâ-yi cünûn etti yine"
(Namık Kemal, 1941: 99)

Ayrıca Namık Kemal'in Leskofçalı Gâlip'in şiirlerine yazdığı nazireler de vardır. Namık Kemal, Leskofçalı Gâlip'in 'nâ-peydâ' redifli bir gazeline nazire yazmıştır:

"Tenim pür dağdır yekser dil-i âgâh nâ-peydâ
Cihân bâğ-ı selam olmuş Halîlullah nâ-peydâ"
(Özgül, 1987: 48)

"Tenim gark-ı tecellâdır dil-i âgâh nâ-peydâ
Hüveydâ her taraftan Hak Kelîmullâh nâ-peydâ"
(Namık Kemal, 1941: 55)

Bu şiirin dışında Namık Kemal'in Encümen-i Şuara meclisinde bulunan şairlerin şiirlerine nazireler yazdığı görülür. Bu durum aynı zamanda Namık Kemal'in şairliğinin üzerinde Divan şairlerinin etkili olduğunu gösterir.

Ziya Paşa'nın *Harabât*'tan önce yazmış olduğu *Şiir ve İnşa* makalesi ise yukarıda değindiğimiz üzere Namık Kemal ile aynı düşünceleri barındırır. Ziya Paşa da söz konusu makalesinde Osmanlı'da şiir olmadığını savunur ve geleneği kıyasıya eleştirmekten geri durmaz. Şair, "Osmanlıların şiiri acaba nedir?" (Ziya Paşa, 1993: 45) sorusuna cevap arar. Ziya Paşa'ya göre, Osmanlı'nın şiiri ne Necâtî, Bâkî ve Nef'î gibi dönemin en iyi şairlerinin kaside ve gazelleri ne de Nedîm ve Vâsıf'ın şarkılarıdır. Çünkü bütün bu eserler "şuarâ-yı İran'a ve şuarâ-yı İran dahi Araplara taklîd ile melez bir şey(dir)" (Ziya Paşa, 1993: 45). Ona göre, Osmanlı şairlerinin verdiği eserler daha çok Arap ve İran edebiyatının sahasına uygun eserlerdir. Şair, her milletin kendine ait şiiri varken Osmanlı'nın kendine has bir şiiri olmadığını düşünmektedir. Osmanlı şiiri

için "melez şiir" (Ziya Paşa, 1993: 45) tabirini kullanan Ziya Paşa'nın Osmanlı'da şiir olmadığını söylemesi sadece Divan şiirini Acem taklidi olarak görmesinden ileri gelmez. Ona göre şiirde taklit edilen sadece şiirin üslubu olmamıştır. Fikir, hayal ve mananın taklit edilmesi, Osmanlı şiirini bu millete ait bir şiir olmaktan çıkarır. Bu eleştirilerinin ardından Ziya Paşa, Divan şiirinde verilen eserleri İran sahasının birer ürünü olarak gördüğünü belirtir. Namık Kemal, *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* makalesinde Ziya Paşa'nın görüşlerine benzer görüşleri ifade etmiştir. Ziya Paşa'nın öne sürdüğü düşüncelere benzer gerekçeleri ifade eden Namık Kemal, özellikle dil açısından verilen eserlerin Türk edebiyatına ait olmadığını düşünmektedir.

Yine aynı makalesinde Divan şiirini Türk edebiyatından saymayan Ziya Paşa, Osmanlı şiiri olarak, halk şiirini görmektedir. "Bizim şiirimiz hani şâirlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avâm şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır" (Ziya Paşa, 1993: 49). Ziya Paşa, yeni şiir anlayışının besleneceği kaynağın halk şiiri olması gerektiğini savunur. Türkçede şiir varsa da bu Divan şairlerinin yazdıkları değil taşradaki âşıkların söyledikleridir. Şair böylece Divan şiir geleneğini yok sayarak yerine yeni şiir anlayışına uygun bulduğu bir gelenek olarak halk şiirini koyar.

Harâbât ön sözünde taklit konusuna değinen Ziya Paşa, Batı edebiyatının taklit edilmesine karşı değildir, ama ona göre taklidin belli ölçüleri vardır. Şair, taklit ederken milliyetini unutmamalı ve asla kendi edebiyatını diğer edebiyatlardan daha zayıf görmemelidir. Taklit konusunda ölçüyü,

> "Bilmem ki neden her işte mutlak
> Yekdîğerine mukallid olmaz"
> (Ziya Paşa, 1993: 62)

beyti ile belirler. Ziya Paşa'ya göre, bir edebiyatı her şeyi ile taklit mümkün değildir. Çünkü Allah her millete farklı bir mizaç vermiştir. Bundan dolayı taklit konusunda şairin yapması gereken kendi milletinin ölçülerini ön planda tutmak ve taklit ettiği edebiyatın mizacına uygun yönleri ile ilgilenmek olmalıdır. Şaire göre, Batı ve Doğu edebiyatının hususiyetleri birbirinden farklıdır.

Şiir ve İnşa makalesinde Divan şiirini Türk edebiyatına dâhil etmeyen Ziya Paşa, *Harâbât*'ta ise halk edebiyatını küçümseyip, Divan edebiyatını över. Bu çelişkili durumu Kenan Akyüz, "birinci davranış onun medenileşme zaruretinden hareket eden inkılâbçı yönünü, ikinci davranış da alışkanlıklarından ve duygularından doğma muhâfazakâr yönünü belirtir" (Akyüz, 1995: 22) şeklinde açıklar. Ziya Paşa'nın fikirleri ile yenilikçi, duyguları ile eskiye bağlı olduğu görülür. Şiirlerine baktığımızda da Divan şiirine olan bağlılığının açık bir şekilde devam ettiği anlaşılmaktadır.

Ekrem, *Talîm-i Edebiyat* adlı eserinde Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi Divan edebiyatını Arap ve Acem tesirinden kurtulamamak, kendine has bir tarz oluşturamamak ile suçlar. Recâîzâde'ye göre, Divan şairleri, söz sanatlarına özellikle mübalağalı söz söylemeye verdikleri kıymeti şiir ve inşa konusunda kullansalardı daha güzel bir şiir ortaya çıkabilirdi. Ekrem, Divan şairlerinin şiirin önemli meselelerinden olan hakikat ve tabiata da gerekli önemi vermediklerini ifade eder. Eğer Divan şairleri bu hususlar üzerine şiirlerini kursalardı "iktidar ve kemalleriyle lisanımızı teşkil ve tevsia hayli hizmet etmiş olurdu" (Yetiş, 1996: 133). Bu hususta Fars edebiyatını suçlayan Ekrem, Divan şairlerinin sadece Arap edebiyatını taklit etmekle bu meselelerin önemine vakıf olabilecekleri görüşündedir. Ona göre, Divan şairleri, Acemleri taklit etmekle kalmayıp daha kötü eserler vermişlerdir.

Hâmid, *Makber* şiirine yöneltilen eleştirilere cevap vermek için yazdığı *Nâ-Kâfî* şiirinde, Namık Kemal gibi Divan şiirinin Tanzimat şairleri tarafından bozularak yeni şiir anlayışının ikame edilmeye çalışıldığını belirtir. Hâmid şiirde yaptıkları yeniliklerden dolayı kendisini eleştirenlere bu şiirle cevap verir. Abdullah Uçman bu şiirde Hâmid'in "Türk şiirinde gerçekleştirmiş olduğu yeniliği" (Uçman, 2006: 486) anlattığını ifade eder.

"Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakîkî safha-i irfâna derc ettik,
Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harc ettik,
Bize gelmişti zîrâ meslek-i ecdâd nâ-kâfî"

(Tarhan, 2013: 592)

Şair, bu şiirinde eski şiirin kendilerine yetersiz geldiğini ve bundan dolayı yeni bir şiir anlayışını yerleştirmek için uğraştıklarını ifade eder. Bu yola çıkmalarının sebebini de

hakiki şiiri bulmak olarak belirlemiştir. Hâmid, bu yolda herhangi bir beklentilerinin olmadığını da yine aynı şiirde,

> "Ne dersen de, eminim ben bu yolda sermediyetten,
> Ölür, lâkin cihânda kimse mahvolmaz hamiyyetten,
> Gelen imdâd kâfidir bana irfân-ı milletten,
> Ne rütbe ola da tab'ımda isti'dâd nâ-kâfi"
>
> (Tarhan, 2013: 592)

sözleriyle dile getirmiştir.

Tanzimat şiirinin Batı edebiyatından etkilenmesi konusunda Ziya Paşa'dan başka görüş beyan eden şair Abdülhak Hâmid Tarhan'dır. Türk şiirini Tanzimat döneminde etkileyen Batı edebiyatına dair Hâmid, kendisine bir gazete ya da derginin gönderdiği sorulara cevap vermek için kaleme aldığı mektubunda değinir. Türk edebiyatında Fransız etkisinin Şinasi ile beraber başlayan süreçten itibaren var olduğunu savunur. Yeni edebiyat anlayışının kendisine örnek olarak Fransız edebiyatını aldığını söyleyen Hâmid, bu etkinin derecesini de "şiirlerimiz Türkçe ise fikirlerimiz Fransızcadır" (Tarhan, 1995b: 735) cümlesiyle açıklar. Bu sözüyle şairin yeni şiir anlayışını dayandırmak istediği temellerin Fransız şiiri olduğu anlaşılmaktadır.
Şair, bu şiirinde eski şiirin kendilerine yetersiz geldiğini ve bundan dolayı yeni bir şiir anlayışını yerleştirmek için uğraştıklarını ifade eder. Bu yola çıkmalarının sebebini de hakiki şiiri bulmak olarak belirlemiştir.

Namık Kemal, Ziya Paşa ve Recâîzâde Mahmut Ekrem'in Arap ve Fars edebiyatını tamamen yok saymalarına karşın Muallim Nâci, özellikle Arap edebiyatının, Fars edebiyatının ortaya çıkmasındaki rolüne vurgu yaparak örnek alınması gerektiğini savunur. Ona göre, hem İran edebiyatının hem de Divan edebiyatının kaynağı Arap şiiridir. İran edebiyatı konusunda ise Namık Kemal kadar katı olmasa da temkinli bir yol izleme taraftarıdır. İran edebiyatındaki eserlerin yeni dönem için uygun olmadığını savunur (Tarakçı, 1994: 228). Buna rağmen Divan şiirindeki etkisini yok saymaz. Divan şairlerinin yaptığının aksine İran edebiyatında yararlanılacak eserlerin iyi seçilmesi gerektiğini ifade eder. Namık Kemal gibi tamamen Batı'ya yönelmeyi doğru bulmayan Muallim Nâci, *İntikad*'da Batı'nın taklit edilmesi hususunda herhangi bir aykırı görüşe

sahip olmadığını belirtir. Fakat taklit konusunda Divan edebiyatında görülen sıkıntıların yaşanmaması için itidalli olunması gerektiği görüşündedir.

Muallim Nâci, mektuplarında Klasik Türk edebiyatında dikkate değer eserler verildiğini söyler. Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Divan şiirini Türk edebiyatı olarak görmeyen anlayışa karşı çıkan Nâci, o dönemde verilen bazı eserlerin üstünlüğünden bahseder (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 53). Bu eserlerin üstünlüklerine kendi dönemlerinde bile ulaşılamayacağını belirtir. Muallim Nâci'nin Şeyh Vasfî ile mektuplaşmalarında, Şeyh Vasfî de bu hususa değinir. Tanzimat şairlerinin Divan şiirine yönelik sert eleştirilerine karşı çıkar ve onların, "âsâr-ı şarkıyyeyi Âşık Garip manzûmesinden ibaret zannıyla istihfâfa" (Şeyh Vasfi-Mesud Harabati, 2013: 72) kalkışmalarını eleştirir. Ona göre âlî olmayan bir söz kelam sahibi biri tarafından söylenmiş olsa da bu durum sözün mahiyetine etki etmez. Yeni şiir anlayışında yapılması gereken sözün kimin tarafından söylediğine değil nasıl söylendiğine bakılmasıdır. *Şöyle Böyle*'de Mesud Harabati mahlasını kullanan Muallim Nâci, Şeyh Vasfi'nin bu sözlerine "âsâr güzel olsun da şarkıye garbiye olsun makbûl-ı ehl-i idrâk olur" (Şeyh Vasfi-Mesud Harabati, 2013: 82) diyerek katıldığını belirtir.

Muallim Nâci, yeni şiirin inşasında önemli olan hususu "âsâr-ı şarkiyeyi tenkihe himmet, âsâr-ı garbiyyeyi intihâba dikkat" (Şeyh Vasfi-Mesud Harabati, 2013: 82) sözleriyle ifade eder. Diğer Tanzimat şairlerinin aksine Muallim Nâci geleneğin toptan reddine ve Avrupalı eserlerin de her şeyi ile kabul edilmesine karşıdır. Eski şiirin eleştirilmesinin, yeni şiirin yapmaması gerektiği hataları göstermesi açısından önemli olduğunu ifade eden Muallim Nâci, bu süreci 'tenkih' olarak gördüğünü belirtir. Batılı eserlerin seçiminde ise aynı dikkatin sergilenmesi gerektiğini vurgular.

Tanzimat şairi, şiir konusunda yaşanan bu karmaşanın da farkındadır. Namık Kemal'in tabiri ile yeni anlayışın örnek alacağı bir eserin olmayışı ya da Muallim Nâci'nin, Beşir Fuad'a yazdığı mektubunda dile getirdiği gibi 'yeniliğin toplum tarafından kabulünün zor olması', bu duruma sebep olmuştur. Muallim Nâci'ye göre icad toplum tarafından yeniliğe göre daha çabuk kabul edilir. Bunun sebebi, "bir fikir evvelden hiç yok iken onu müfekkireden çıkarıp meydana" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 49) getirmektir. Muallim Nâci, geleneğin üzerine inşa edilecek yeni bir şiir anlayışından yanadır. Şair, diğer Tanzimat şairleri gibi Divan şiirine yöneltilen eleştiriler üzerinden bu kadim geleneği yok sayma çabasının yeni şiir anlayışını yerleştirmek için takınılan bir tavır olması fikrine inanmaz.

Muallim Nâci, Osmanlı Edebiyatının bu karmaşık süreçte yaşadığı duruma şu sözlerle dikkat çeker: "Tarz-ı âtik muhafazakârânı var, terz-i cedîd tarafdarânı var, fakat ortada garazsız bir mümeyyiz yok! Kimisi tarz-ı atîki medh ile tarz-ı cedîdi kadhediyor, kimisi tarz-ı atîki kadh ile tarz-ı cedidi methediyor, ama bu kadh ve medh için esbâb-ı hakikiye gösterebilen parmakla gösteriliyor" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 52-53). Tanzimat devrinde yaşanılanın eski-yeni kavgası olduğunu belirtir. Ekrem de bu devirde yaşanan süreci Muallim Nâci gibi görmektedir. Ona göre de "şimdiki halde lisânımız pek karmakarışık, edebiyatımız ise pek muhtelifü'l-eşkâl bir hâldedir" (R. M. Ekrem, 1299: 384). Muallim Nâci'ye göre, bu karmakarışık hal ya da eski-yeni kavgası kişilerin birbirlerini övme ve eleştirmeleri üzerinden işlediğinden asıl meseleyle kimse ilgilenememektedir. Tanpınar, Muallim Nâci'nin eski ile yeni arasında kaldığını söyler. Tanpınar'a göre, Muallim Nâci, "Bir taraftan Beşir Fuad'la başlayan realizm davasına katılıyor, öbür yandan Şeyh Vasfi Efendi ile müşterek eser neşrediyordu" (Tanpınar, 1988: 599). Tanzimat devri şairlerinin Nâci'ye yaptıkları tenkitlerin sebebi, eski edebiyata tamamen karşı olmaması ve klasik anlayışı tamamen yok saymayıp -özellikle Ekrem ile yaşadığı tartışmanın ardından- savunan yazılar yazmasıdır. Şair, ne şarkın ne de garbın tamamıyla bir savunucusu olmuştur. Bu yolda da şairin kılavuzu geleneğin ayak izleri olacaktır. Muallim Nâci mektuplarında bu eski-yeni kavgasından çıkmanın yolunu "terakkî-i edebîmizin husûlünü Arab, Acem, Frenk âsâr-ı edebiyyesinden iktibâs edeceğimiz efkâr-ı makbûle ile edebiyyât-ı kavmiyyemize bir hüsn-i imtizâc vermek" (Muallim Nâci, 1998: 114) olarak görmektedir. Muallim Nâci edebiyatın vatanı olmayacağı görüşündedir. Edebiyatın manadan meydana geldiğini ve her milletin diline göre yeniden şekillendiğini ifade eder (Tarakçı, 1994: 190). Ona göre, edebiyat için Şark ve Garp ayrımı yapmadan iyi ve güzel olan şiirin peşine düşülmelidir.

Yeni şiir anlayışı etrafında birleşen Tanzimat şairleri, Divan edebiyatına karşı yönelttikleri eleştirilerle de bir tasfiye sürecine girişmişlerdir. Yeniyi ikame edebilmek için eskinin ortadan kaldırılması görüşü, şairlerin kendilerinden önceki dönemi sert şekilde eleştirmelerine yol açmıştır. Gaye Belkız Yeter, Tanzimat şairlerini, "Türk edebiyatının ilk tasfiye girişimcileri (toptan inkârcı boyutuna ulaşamamış/hareket seviyesine çıkamamış)" (Yeter, 2014: 29) olarak tanımlar. Ali İhsan Kolcu ise, bu devir

şairlerini Divan şiirine karşı yönelttikleri eleştirilerden dolayı Türk edebiyatındaki "ilk ciddi avangard[18] hareketi" (Kolcu, 2010: 128) gerçekleştirdiklerini ifade eder.

Tanzimat devrinde, Divan şiiri üzerine yapılan eleştiriler şiirin değişim ve dönüşümüne katkı sağlamıştır. Tanzimat şairi, Divan şiirinin etkisinden her ne kadar istediği ölçüde kurtulamamış olsa da şiirde yeni şeyler denemiştir. Bu devir şairi, yenileşmenin zorunlu olduğuna inanır. Fakat söz konusu yenileşme sürecinde kafası karışıktır. Şairin yeni olan ile ilgili soruları vardır: "Bir şiiri nev-zemin yapmaya, kullanıla kullanıla eskitilmemiş bir redif bulmak kâfi midir? Şarkı, tardiye gibi formların özelleşmesi, bir edebiyatı 'yeni' yapar mı? Dilin gündeliği, temanın dünyeviliği şiirin özünün yenileşmesi için de yeterli midir? Bu soruların cevapsızlığı, şairin tereddütler içinde bunaldığı, ikircikli konumunu pekiştirir. 'Yeni' bir şiir yazmanın zorluğu, şairleri eski ile yeni arasında sürüklenen bir şairiyete iter" (Özgül, 2006: 138). Şairlerin yaşadıkları bu çelişkili durum sadece şiirlerinde değil poetikalarında da kendisini göstermiştir. Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesi ile Divan edebiyatı karşıtlığı üzerine bina edilen görüşlerinin, *Harâbât*'da tam ters istikamette şekillenmesi bu duruma örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda geleneği yok sayma çabasındaki Tanzimat şairlerinin kafiyesiz ve vezinsiz şiir olabilir demelerine rağmen, kafiyeli ve vezinli şiiri daha estetik bulmaları, kendilerinden önceki köklü şiir anlayışının etkilerinin devam ettiğini de göstermektedir.

Bu dönem, Divan şiirinin 18. yüzyıldan itibaren başlayan değişim hareketlerinin sistemli bir şekilde gün yüzüne çıktığı süreçtir. Şairler, hem değişimin nasıl oluşturulacağına dair soru işaretlerine sahip iken hem de yeninin uygulanma yöntemlerine dair sıkıntılar yaşamaktadırlar. Bunun en temel sebebi ise geleneğin devamını reddederek tamamen yeni bir şiir kurmak istemelerine rağmen önlerinde istedikleri şiir tarzında verilmiş bir örnek olmaması gösterilebilir. Nihâd Sami Banarlı, şairlerin yaşadığı bu süreci şu şekilde ifade eder: "Şurası meydandadır ki, yeniyi kabul ettirmek için, eskiye hem de şiddetle hücum etmek lüzumuna inanan Tanzimat şairleri; edebî nevilerin bütün Avrupaî şekillerinde, kendilerini daha kolay kabul ettirdikleri halde; şiir söylerken bizzat eski hatıralara bağlı kalmaktan uzaklaşamamışlardı" (Banarlı, 1998: 973). Özellikle Tanzimat birinci neslinin Encümen-i Şuara meclisindeki şairlerle olan yakın ilişkileri ve onların şiirlerine yazdıkları nazireler bu durumun açık

[18] Ali İhsan Kolcu, *Edebiyat Kuramları* eserinde avangard kuramını "gelenekçi anlayışa karşı olmak, yeniliğe, akıl dışılığa ve özgünlüğe duyduğu ilgi, bireysel eğilimi yükseltme eğilimi ve yaratıcı bencilliği önemseme" (s. 128) sözleriyle açıklar.

göstergesidir. Bundan dolayı şairlerin şiirlerinde geleneğin izlerinin, yeni anlayışa göre daha baskın olduğu görülmektedir. Söz konusu durum aynı zamanda poetikalarının tutarsızlığını da göstermektedir. Bu tutarsızlığın temelinde "eskinin ısrarla ve inatla, bozularak devam ediyor olması, yeninin sistemsiz ve gelişigüzel bir şekilde alınması" (Ercilasun, 2013: 134) yatmaktadır.

Tanzimat şairleri, Divan şiirini eleştirirken bir yandan da yeni anlayışın nasıl bir edebiyatı ve hangi eserleri örnek alacağı konusuna da değinmişlerdir. Bu noktada dikkat çeken husus kıyasıya eleştirdikleri Divan edebiyatına karşı zaman zaman izledikleri esnek tutumdur.

Tanzimat şairlerinin şiiri tanımlarken üzerinde durdukları iki önemli prensip hakikat ve tabiattır. Edebiyat-ı sahiha anlayışı bu iki unsur üzerine kurulmaya çalışılmıştır. Bunun yanında Tanzimat şairi için önemli olan maddeler güzellik ve ahlaktır. Tanzimat şairlerinin poetik metinlerinde bu dört unsura dair önemli bilgiler bulunmaktadır.

2.1.2. Şiir ve Hakikat

Şiirin en temel sorunlarından biri olan hakikat meselesi, aynı zamanda poetikanın da en önemli sorunudur. Özellikle Tanzimat dönemi için hakikat, şiirin çekirdeğini oluşturur demek yanlış bir çıkarım olmaz. Şinasi'nin şiirleri ile rehber olduğu, Namık Kemal'in yazıları ile sistematiğini kurmaya çalıştığı bu yeni edebiyat, şiirin en önemli prensibi olarak hakikat ve tabiat meseleleri üzerinde durmuştur.

Şiir ve hakikat meselesi Aristoteles'in poetikasından itibaren tartışılan ve üzerine birçok görüşün dile getirildiği konudur. Aristoteles'in hocası Platon, insanın duyularıyla algılayabildiği dünyanın gerçek dünya olmadığını, sadece bunun gerçeğin bir yansıması olduğunu düşünmektedir. Asıl gerçek ise idealar dünyasındadır. Şairin şiirde yaptığı da idealar dünyasındaki gerçekleri değil, onun dünyadaki yansımalarını tasvir etmektir. Bu kuram sanatçıyı değil nesneyi merkeze alır, sanatçı sadece yansıtıcı bir araçtır (Karaca, 2010: 246). Klasik dönemde nesneyi merkeze alan anlayış, daha sonra sanatçıyı merkeze almış ve sanatçının kendisine ait bir dünya kurmasına ve hakikatin de şairin zihin dünyasında istediği gibi şekillenip ortaya çıkmasına yol açmıştır. Şiir ve hakikat meselesi, asırlar boyu devam eden, şairin ya da nesnenin merkeze alındığı anlayış etrafında dönüp durmaktadır.

Şair, şiirinde gerçekliği olduğu gibi yansıttığında eser, nesre yaklaşır ve şiirsel atmosferden uzaklaşır. Gerçeği değiştirerek şiir yazmaya kalktığında ise şiirin hakikatten uzaklaştığı eleştirisine maruz kalır. O halde şairin yapması gereken nedir? Özdemir İnce, "şiir hem yaşama bağlıdır, bağımlıdır, hem de onun içindedir" (İnce, 1995: 38) diyerek aslında şaire bir yol göstermeye çalışır. Şiir, hakikat ile arasına ne kadar mesafe koymaya çalışırsa çalışsın, genlerinde, çıktığı ortamdan parçalar taşır. Yani şiirin gerçek dünya ile olan münasebeti asla kaybolmaz. "Şair, nesnel dünyadan edindiklerini bilincinin süzgecinden geçirerek öznele dönüştürür" (Aydın, 2010: 439). Şairin temel olarak beslendiği kaynak nesnel dünyadır. Yazdığı şiir ne kadar hakikatten uzaklaşırsa uzaklaşsın çekirdeğinde nesnel dünyanın varlığı inkâr edilemez.

Özdemir İnce, şiirin, bir bilgi kaynağı olduğunu ifade eder. "Bilgi, nesnel gerçeğin insan beynine yansımasıdır" (İnce, 1995: 42). Şair, bu bilgiyi karakteri ile harmanlayıp imge üretir. Şiirin gerçekliği imgede kendisini gösterir. Yani dünyadaki nesnenin şiirdeki karşılığı imgedir. Şiirin dünyası nesnelerden değil imgelerden oluşur. Şiirsel imgenin en önemli unsuru da hayaldir. Şair, imgeye ulaşmak için dünyadaki nesneleri bozar, değiştirir ve yeni bir düzen kurar. Şiirsel gerçeklik bu yeni düzenin oluşturduğu dünyada anlam kazanır. Şair, imge dünyasını kurarken nesneyi bozmak için onu iyi bilmelidir. Yani şair, nesnel gerçekliğe bütün yönleri ile hâkim olan, bu hâkimiyetin bir sonucu olarak da imge oluşturabilendir.

Şiirsel gerçeklik hakkında doğru ya da yanlış gibi yargılarda bulunulamaz. Şairin söylediği sözün deneysel olarak ispatı mümkün değildir. Şiirsel gerçeklik, olay ya da şahısların şairin iç dünyasında oluşturduğu duyguların kaleme dökülmüş halidir. "Özne-nesne ilişkisinde özne olan şairdir, nesne ise şairin dışındaki dünyadır. Şair nesnel dünyadan edindiği bilgileri kendi bilincinin süzgecinden geçirerek öznele ve yarattığı yapıtla, öznelleştirdiği bilgiyi de nesnele dönüştürür" (İnce, 1995: 75). Şiir metni, şiirsel gerçekliğin somut halidir.

Divan şiirinde şiir ve hakikat konusunda sanatçının yaratıcı olarak ön plana çıkarıldığı bir anlayış görülür. Şair, gerçekliği soyutlayarak aslından uzaklaştırır. "Şair, sesini zirveye ulaştırdığı sürece başarılıdır. Bunun için sonlu dünyadan tanrısal ideâlizmin sonsuzuna erişme dileği, Divan şiirinin ana eksenini oluşturur. Bu nedenle klasik şiiri sürekli olarak ileriye doğru hamle yaparken görürüz. Bir sonrakinin bir öncekinden daha güzel söyleme ve daha çok ileriye atılma dileğinde de mutlak bire yaklaşma arzusu yatmaktadır" (Özcan, 2004b: 131). Divan şairi, ne kadar çok edebî

sanat kullanır ve hakikatten uzaklaşırsa şiirin o ölçüde ‘mutlak bire’ yaklaştığına inanır. Mutlak varlığa ulaşma çabasındaki şair, dünyevî gerçeğin peşinde değildir. Divan şairinin amacı ilahî gerçekliğe ulaşmaktır.

Fuzûlî’nin meşhur “aldanma ki şair sözü elbet yalandır” mısrası ve Arapların “ahsenü’ş-şi’ri ekzebühü” (şiirin en tatlı olanı yalandır) sözü şiir-hakikat meselesine bakışı yansıttığından dolayı dikkate değerdir. Divan şairinin, şiir için yalan tabirini kullanmasının asıl sebebi, şiirin kurgusal ve hayal ürünü olduğunu anlatmaktır (Coşkun, 2011: 63). Şair, hakikati değiştirerek okuyucuya sunduğu için, şiirsel gerçekliği yalan tabiri ile karşılar. Dünyevî gerçeklik, şairin şiiri güzelleştirmek için kullandığı, ilahî gerçeğe ulaşma yolunda sınırlarını şairin çizdiği bir vasıtadır.

Divan edebiyatında, içinde yaşanılan âlem gerçek bir dünya değil, gerçeğin yansımasıdır. Mahmut Erol Kılıç, Platoncu anlayış ile Divan şiiri arasında mutlak manada olmasa da bazı benzerlikler olduğunu düşünmektedir. Platon, bu dünyanın mutlak gerçeğin yansıması yani idealar dünyasının kopyası olduğunu söyler. Bu dünyadaki bütün nesneler o mutlak gerçeğin (idealar dünyası) birer temsilidir. Sanatın gayesi de bu kopya âlemden hareketle idealar dünyasına ulaşmaktır. Yani dünya gölge, eser ise gölgenin gölgesidir. Şairin bu durumda iki yolu vardır. Birinci yol, bu görünür dünyada saplanıp kalacak ve kopyanın kopyasını eserinde işleyecektir (Kılıç, 2004: 165). Şair hem hakikate yaklaşamayacak hem de eserinde taklitten öteye geçemeyecektir. O, bu yol ile nesneler dünyasını anlatır. İkinci yol ise, yaşadığı dünyayı mutlak varlığa ulaşmak için kurduğu imgelerin birer vasıtası olarak kullanmasıdır. Bu imgelerden hareketle güzelliği keşfe başlayacak ve mutlak güzelin peşinde koşarken bilge ve arif kimseler olacaktır (Kılıç, 2004: 165). Platon’un ikinci yolunu seçen sanatçı tipi Divan şairi ile aynı yolu izlemektedir. Şairin amacı görünenden hareketle görünmeyene ulaşmaktır. Burada ise şair idealar dünyasını anlatma çabasındadır.

Tanzimat şairi ise sadece nesneler dünyası olan bu dünyadaki objeleri tasvir etmek ister. O, objelerin bir yansıma olduğunu bilse de onu değiştirip, dönüştürme ya da mutlak hakikati arama gibi bir amacı yoktur. Mutlak hakikati arayan Divan şairini de eleştiren Tanzimat şairlerine göre, Divan şairi hakikati aradığını söylerken, hakikatten uzaklaşmış, hatta hakikati bozmuş ve anlaşılmaz hale getirmiştir. Tanzimat döneminde şairin amacının mutlak hakikate ulaşmak olmaması ya da genel bir ifadeyle şiirin “mutlağın saltanatından çıkması” (Tarhan, 1988: 271) şairin ferdileşmesini ön plana çıkarmıştır. Ferdileşen şair de kendi hakikatini yeni şiir anlayışı etrafında aramaya

başlamıştır. Yeni şiir ferdi ızdırabını dile getiren şairin şiiridir. Kayahan Özgül, Divan şiirinin hakikatten uzak olmadığını ancak bu hakikatin "akılla desteklenmediği(ni), hayatı temsil kabiliyeti ve topluma uyum gayreti taşımadığı için" (Özgül, 2014: 79) Tanzimat şairleri tarafından eleştirildiğini belirtir.

Tanzimat döneminin öncü şairlerinden Şinasi'nin şiire getirdiği en önemli yeniliklerden biri Fransız edebiyatından etkilenerek şiirde akla ve akılcılığa önem vermesidir (Gariper, 2004: 43). Pozitivist felsefeden etkilenen Şinasi, hayatı akıl yolu ile anlamayı dener. Şerif Aktaş, Şinasi'nin şiirde hareket noktasının Divan şiirinde olduğu gibi iman ya da ilham değil akıl olduğunu belirtir (Aktaş, 2005: 35). Şerif Mardin ise "Şinasi'nin şiirlerinde görülen, Allah'ın akıl (reason) olarak kavranışı(nın)" (Mardin, 2013: 298) Türk edebiyatında bir yenilik olduğunu ifade eder. Özellikle *Münâcât* adlı şiiri, Allah'ın yarattıklarını akıl yoluyla kavramaya çalıştığı bir eserdir. Divan şairinin aklı yetersiz gören anlayışına karşılık Şinasi, Allah'ın varlığının akıl ile kavranabileceğini düşünmektedir.

"Dilin iradesini başta akl eder tedbîr
Ki terceman-ı lisândır anı eden takrîr"

(Şinasi, 2005: 10)

beyti ile de akla verdiği önemi gösterir. Şinasi, Divan şairinin mutlak hakikatini akıl ile kavrayıp, dış dünyada var olanlarla idrak edebileceği kanısındadır. Bedri Mermutlu'ya göre Şinasi'nin din anlayışı deist bir niteliktedir. Mermutlu, şairin aklı, Allah'ı kavrama noktasında tek vasıta olarak gördüğünü ve diğer bütün araçları aradan çıkardığını ifade eder (Mermutlu, 2003: 375). Hasan Akay, şairin Divanında Peygamber'in ismine hiç rastlanmamasının mutlak hakikati kavramada tek vasıta olarak aklı kabul ettiğinin bir göstergesi olarak görülebileceğini ifade eder (Akay, 1998: 43). Şinasi'nin bu anlayışına örnek olarak gösterilebilecek beyti de şu şekildedir:

"Kitapsız görülür sun'-ı sâni'-i ezelî
Tutar hayatını şâhid vücûd-ı Hakk'a darîr"

(Şinasi, 2005: 36)

Bu beyitte şair, Allah'ın varlığını idrak için kitaba gerek olmadığını ifade eder. Şinasi, dinin tebliğ araçlarından olan Peygamber ve kitabı aradan çıkarır.

"Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım"

(Şinasi, 2005: 14)

mısrasıyla iman-akıl ilişkisine bakışını ortaya koyar. Hasan Akay'a göre, Şinasi bu mısrada, "metodik bir biçimde şüphe etmekten ziyade, akla uyan bir delil peşine düşmekte ve bunu âfâkta (tabiaattaki en küçük ve en büyük şeylerde) bulmakta güçlük çekmemektedir" (Akay, 1998: 36). Divan şairinin Allah'ı görünenlerin ardında araması, yani hakikati perdenin arkasına bakarak bulma çabası, Şinasi'de görünen varlıklarda O'nu bulma çabasına dönüşür. Eski şiir Allah'ı ispat için aşka yönelir ve ondan ilham alır. Bundan dolayı aşkın himayesindedir. Şinasi, hakikat konusunda aklı rehber edinmiştir. Şiirlerinde mübalağadan ve aşırıya kaçan hayallerden uzak durması da bu durumun açık göstergesidir. Şinasi ile beraber görülen değişim "eski edebiyat, ahirete yönelen bir medeniyetin, yeni edebiyat ise dünyaya dönüşün bir ifadesidir" (Kaplan, 1985: 31) cümlesiyle özetlenebilir.

Divan şiirinin eski gücünü kaybetmesi şiirde bir boşluğun oluşmasına neden olur. Bu boşluğu doldurma iddiası ile ilk hamlenin yapıldığı dönem Tanzimat devridir. "Batıdaki modernleşme sürecinin sonucunda Tanzimat'la birlikte gelen değerler dizgesi, Tanrı'nın yeryüzündeki yükünü bir hayli hafifletmiş ve insan merkezli bir dünyayı konumlandırmıştır" (Özcan, 2004b: 131). Şinasi insanın merkeze alındığı bu yeni düzende Divan şairinin yaptığı gibi imana ve hikmete değil akla ve ilme yönelmeyi hedeflemiştir. Ancak Şinasi *Münâcât*'ta olduğu gibi diğer şiirlerinde de aklın kâinatı açıklamak ve Allah'ı anlamak için yetersiz kaldığını görür.

"Göremez zâtını mahlûkun âdi nazarı
Hisseder nûrunu ammâ ki basîret basarı"

(Şinasi, 2005: 5)

beyti ile de Divan şiir anlayışına geri döndüğü görülür. Bu, aynı zamanda yeni şiir anlayışını yerleştirmek çabasındaki Tanzimat şairinin, Batı'nın her şeyi akıl ve ilim ile

açıklayan görüşüne karşılık içinde yetiştiği Doğu medeniyetinin din ve iman eksenli telakkisi arasında kalışını gösterir.

Yeni edebiyat anlayışının Şinasi ile beraber aklı ön plana çıkaran yapısı hayatı somut olarak anlama isteğinin de bir sonucudur. Divan edebiyatının soyut argümanlara dayanması onun akıldışı görülmesine neden olur. Tanzimat şairi, aklı merkeze alarak yeni bir hakikat algısı oluşturmaya çalışır. Gerçek dünyada görünen unsurları anlatan ve doğayı tasvir eden somut bir edebiyat hedeflenmektedir. Nitekim Şinasi, Reşid Paşa'ya yazdığı kasidesindeki:

"Ziyâ-yı akl ile tefrîk-î hüsn ü kubh olunur
Ki nûr-ı mihrdir elvân-ı eyleyen teşhîr"
(Şinasi, 2005: 5)

beytiyle de hayatı anlamlandırmak için akıldan başka bir kaynağa ihtiyaç olmadığını ifade etmiştir. Şair için en önemli rehber akıldır.

Namık Kemal, yeni edebiyatın sınırlarını çizerken hakikat meselesini ön plana çıkarmıştır. Yeni şiirin en önemli konusu hakikate uygunluk prensibidir. Divan şiirine getirilen önemli eleştirilerden biri olan gerçeğe uygun olmaması durumu dönem şairlerinin yazılarında hususiyetle üzerinde durduğu bir meseledir. Tanzimat şairinin üzerinde durduğu ve şiirlerinde uygulamaya çalıştığı bu prensip, Divan şiiri ile yeni anlayışın arasındaki en önemli farklılık olarak sunulmuştur.

Namık Kemal, *Tahrîb-i Harâbât*'ın manzum ön sözünde;

"En parlağı en büyük yalandır
Doğrusunu bul beni inandır"
(Namık Kemal, 1304: 5)

mısraları ile Divan şiirindeki anlayışa değinir. Şiiri yalan söz olarak kabul eden Namık Kemal, Divan şiirindeki ifadelerin akla uygun olmadığını savunur.

”Ermiş mi hadeng asmânâ?
Varmış mı Kerek lâ-mekâna?
Cevzâye döner mi gözde merdüm!
Hiç katrede bahr olur mu yâ güm?”

(Namık Kemal, 1304: 5)

mısralarında şiirin şuursuz bir hal aldığını belirtir. Namık Kemal, Divan edebiyatında, hakikatin mazmunların arasına gizlendiğini düşünmektedir.

Namık Kemal, Ziya Paşa'nın *Harâbât*'a aldığı şiirleri de gerçeğe uygun şiirler olarak görmez. Ona göre yalan söz, cahiller tarafından bile ayıp olarak karşılanırken her söylediği yalan olan bir şiirin makbul olması beklenmemelidir. Namık Kemal için şairin amacı şiiri ile hikmetin yolunu açmaktır. *Harâbât*'ta yapılanı ise yalan sözlerin bir araya getirilmesi olarak görmektedir. Namık Kemal, kendisinin de Divan edebiyatını iyi bildiğini ifade eder ve okuduklarında Ziya Paşa'nın gördüğü güzellikleri görmez. Ona göre, Divan edebiyatında ilme uygun yani akla yatkın beş beyit bile yoktur. Mazmunları korku ve şüphe ile doludur ve şiirleri “akla göre âdetâ cünûndur” (Namık Kemal, 1304: 6). Namık Kemal, Ziya Paşa'nın Arap ve Acem şiirinden örnekler almasını, Divan edebiyatına nazaran akla uygun ve hoş beyitleri olmasından dolayı daha makbul görmektedir. Şair, Ziya Paşa'nın *Harâbât*'a seçtiği beyitler üzerinden Divan şiirinin hakikate uygun olmadığını anlatmaya çalışır.

Namık Kemal, Kâni Paşazâde Rıfat'a yazdığı bir mektubunda ise “Cemâli, bahârı musavver, dehân-ı hande-i mücessem, ve'lhâsıl serâpâ, hüsnü bir âlem-i diğer idi ki temâşâ eden değil âlâm u gamı, belki bütün bütün âlemi unuturdu” (Namık Kemal, 2013: 59) sözleriyle Divan şiirinde anlatılanların bu dünyanın gerçekleri ile bağdaşmadığını, hakikate uygun olmayan bambaşka bir dünyanın anlatıldığını ifade eder.

Namık Kemal, özellikle hakikat meselesini Divan şiiri örnekleri üzerinden irdeler. Namık Kemal'e göre Divan edebiyatı “insanla hayat arasında tam bir münasebet kuramamıştır” (Tanpınar, 1988: 421). Bu durum eski şiirin bakış açısını daraltır ve hakikat ile olan münasebetini sınırlar. Divan şiirinde yapılan tasvirlerin ve teşbihlerin hakikate mugayir olduğunu belirtir ve eleştirir: “Bir hürde-bin bir sineği fil kadar gösteriyor. Bir rasat dürbünü kameri altı saatte önünden geçiyor. Düzgün, altmış yaşında bir kadını yirmi sekiz yaşında bir kız kıyafetine koyuyor. Mezarlar dünyanın en

güzel kızını toprak rengine tahvîl edebiliyor. Hâlbuki edebiyat hükmünce ne büyük küçülür, ne küçük büyür. Ne hürde-bin gözlerimize hakîkat gösterir, ne kamer rasat sayesinde nazardan altı saat sonra geçecek bir cesâmet-i manzar peydâ eder. Ne civadan, kuduz kanından mürekkeb olan eczâ iâde-i hayâta, hususiyle iâde-i tarâvete muktedir olur; hepimizin en sonraki ilticagâhımız olan mezâr bir güzel kız kadar güzel olmamakla beraber, korktuğumuz gibi nefreti de mucibtir" (Namık Kemal, 1989: 283). Şiir her şeyi olduğu gibi göstermelidir. Mübalağa ile yansıtılan unsurlar gerçeklikten çıkıp, dünyada olmayan bir şeye benzetildiğinde bu durum şiirin hakikat mantığına ters düşmektedir.

Mukaddime-i Celâl'de Namık Kemal, Divan şairlerinin insan tasvirlerini de hakikate uygun bulmadığından dolayı eleştirir: "Dîvânlarımızdan biri mütâlaâ olunurken insan; muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrâfını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Mirrîh'in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş; cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış; bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır; ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşûkalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabânîler âleminde zanneder" (Namık Kemal, 1305: 7). Namık Kemal, tasvir edilen insanın ya da âşığın dünyada herhangi bir şeye benzemediğini vurgular. Bu şekilde yapılan bir tasvirin gerçek dünyada karşılığının olmadığını belirtir. Ona göre, âşığın tasvir ettiği türde bir maşuk ne insana benzemektedir ne de onu, bu dünyada tasvir edildiği şekilde sevecek bir âşık bulunabilir.

Namık Kemal'in hakikat anlayışı bazen ileri derecelere varır. Menemenlizâde Tahir Efendi'ye yazdığı bir mektubunda şarap içmediği halde şiirlerinde şaraptan bahsetmesini eleştirir: "Şarap içmezsin, ne vazifen de şaraptan bahsedersin! Ammâ ben de Sâki-nâme'yi söylediğim zaman işret nevinden hiçbirini ağzıma koymamıştım. Nasıl söyledim, ben bilir miyim ya?" (Namık Kemal, 2013: 360). Namık Kemal, şairin Beşir Fuad'ın tabiriyle "kuvve-i muhayyileye güvenerek fikirler sarfetme(sini)" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 60) bile hakikate mugayir bir durum olarak addeder. Namık Kemal'in hakikat anlayışını deneyimsel gerçeklik olarak nitelemek yanlış olmaz. Şair, hayatta tecrübe etmediği bir olayı şiirde kullanmayı doğru bulmaz. Şairin hayal etme güdüsünü tamamen ortadan kaldıran bu anlayış, her ne kadar Divan şairinin aklın

sınırlarını zorlayan tasvir ve teşbihlerine karşı, yeni anlayışın bundan tamamen kaçınması için konulmuş bir prensip olarak gözükse de uygulanma sahasında Tanzimat şairinin gerçekleştiremediği kâğıt üzerinde kalan bir kurala dönüşmüştür. Söz konusu anlayışı bu kadar ileri derecede savunan sadece Namık Kemal'dir. Diğer Tanzimat şairleri hakikati bir prensip olarak benimsemelerine rağmen hayalin tamamen dışlandığı katı bir realizme dayanan anlayışı savunmazlar. Namık Kemal ise;

"Değişmez fen mi vardır müstakır eşyâ mı kalmıştır
Delîli sâbit olmuş binde bir da'vâ mı kalmıştır
Deme insâna ma'lûm olmadık ma'nâ mı kalmıştır
Eğer mechûl ararsan her işin encâmı kalmıştır"

(Namık Kemal, 1941: 32)

mısralarıyla insan için gizli olanın ya da ona bildirilmeyen tek meçhulün her şeyin sonu olan ölüm olduğunu ifade etmektedir. Ölüm dışında bu dünyada her şeyin değiştiğini söyleyen şair, buna rağmen insanın her şeyi anlamlandırmaya idrakinin yettiğini düşünmektedir. Namık Kemal, aklın rehberliğinde bir hakikat anlayışını benimsemiştir. Bir gazelinde bu yokluk âleminde insana doğru yolu gösterecek olanın yalnızca akıl olduğunu ifade eder:

"Fenânın en münir âyînesi mûy-ı sefîdindir
Sana aklınla pîr olmak yeter irşâd lâzımsa"

(Namık Kemal, 1941: 76)

Namık Kemal, diğer Tanzimat şairleri gibi akıl ve kalp arasında bir medcezir yaşamaz. O, hakikate ulaşmada aklın rehberliğinin insana yeterli olacağını düşünmektedir. Fakat Namık Kemal'in hakikat anlayışı, görünenin dışındaki bütün varlıkları yok saymaz ya da şair gayb âlemini inkâr etmez. Böyle bir âlemin varlığına inanır. Mutlak hakikatin akılla izah edilebileceği konusunda da ısrarcıdır. Hakikatin insanın idraki ile meçhul taraflarının ortadan kalkacağına inanmaktadır:

"Hakîkat sence mechûl olsa da aklen müberhendir
Güneş a'mâlara pinhân ise bînâya rûşendir"

(Namık Kemal, 1941: 294)

Ziya Paşa ise Namık Kemal gibi hakikati bir şiir prensibi olarak görmenin ötesinde Şinasi gibi kâinatı akıl yolu ile açıklayabileceğini düşünmektedir. Hatta *Terc-i Bend*'de Ziya Paşa, pozitif bilimlerin evrendeki bütün varlıkların anlaşılmasına katkı sunacağını dile getirir (Gariper, 2004: 46). Fakat hakikate ulaşma noktasında Allah'ın varlığına ve kâinata dair sorularına şiirde aklı ile ikna edici cevaplar bulamaz. Aklın yetersiz kalışı karşısında geleneksel bir refleks göstererek imana sarılır. Fakat onun imana sığınması tam bir teslimiyet şeklinde olmaz. Cevapsız sorular karşısında aklın yetersizliği şairin aynı zamanda Batı düşüncesine karşı olan inancını da sarsar. Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* makalesi ile yenilikçi fikirleri radikal bir şekilde savunmasına rağmen *Harâbât*'ın manzum ön sözünde bir anda klasik anlayışa geri döner. Yaşanılan bu arafın ya da Kaplan'ın tabiri ile "asılı kalma" (Kaplan, 1985: 57) halinin sebebi, sorularına aklın rehberliğinde cevaplar bulamaması olarak değerlendirilebilir. Şair, eski anlayışın hakikati keşfetme konusunda aklın yetersiz kalacağını savunan ve teslimiyete dayanan görüşünün karşısında, Batı'nın her şeyi akıl ve ilim ile açıklama yoluna giden yaklaşımını yeniliğin temel düsturu olarak kabul etmiştir. Fakat cevapsız sorular şairi içinden çıkılmaz bir buhrana ve acizliğe sürükler. İnsanın aklı ile açıklayamadığı bu hakikat karşısında yaşadığı duygu acizliktir. Nitekim *Terc-i Bend* de bu duygular etrafında şekillenir. Ziya Paşa'nın bu şiirinde "akıl-kalp, akıl-iman çatışmasının yer yer eski şiirin hayal ve duygularıyla yer yer de modern bilimin aklı temel alan prensipleriyle ortaya konulduğu" (Kacıroğlu, 2009: 2145) görülmektedir.

"Yârâb nedir bu dehrde her merd-i zü fünûn
Olmuş belâ-yı akıl ile ârâmdan masûn"

(Ziya Paşa,1987: 204)

beytiyle şair, etrafında olup bitenleri aklı ile anlamaya çalışır. Fakat insanın çektiği sıkıntıları anlama noktasında istediği cevabı alamamaktan da muzdariptir. Bu cevap alamama durumu yani şairin hakikati akıl ile anlamlandıramaması, şairi Allah'a isyana varan sorular sormaya iter:

"Kimdir bu aczi has kılan nev'i âdeme
Kimdir bu nev'i eşref eden cümle âleme

Şeytân u nefsi kimdir eden âlet-i şürûr
Kimdir koyan zebûn-ı hevâyı cehenneme

Kimdir bu kârgâha çeken perde-i hafâ
Kimdir veren tasavvuru teftîş âdeme"

(Ziya Paşa, 1987: 210)

beyitleriyle Ziya Paşa kafasındaki soruları sıralar ve insanın acziyetine sebep olan sorumluyu arar. Fakat bütün bu isyana varan sorularına rağmen her bendin sonunda kullandığı;

"Subhâne men tahayyere fî sun'ihi'l-ukûl
Subhâne men bikudretihî ya'cüzül'-fuhûl"

(Ziya Paşa, 1987: 206)

(Yarattıklarıyla akıllara hayret veren, kudretiyle insanları aciz bırakan Allah'a yemin ederim)

Bu beyitle de geleneksel anlayışa geri döner. Mutlak hakikati arama yolunda aklın acizliğini bilen ve imana sarılan Divan şairinin yoluna dönen Ziya Paşa için hakikat, akıl ile açıklanması mümkün olmayan bir probleme dönüşmüştür. Aklın dünyayı anlamlandırma noktasında aciz kalışı şairi zoraki bir teslimiyete itmiştir demek yanlış olmaz.

Recâîzâde Mahmut Ekrem ise Şinasi ve Ziya Paşa'nın yaşadığı hakikati akıl ile anlamlandırma ve akıl ile iman arasında kalmışlık durumunu yaşamaz.

"Ne sadr-ı efhâm o kim zât-ı pâkidir dehre
İnâyet-i dü-cihân kadr-i hazret- Zü'l-men

Ziyâ-yı gevher-i hurşîd-i himmet ü azamet
Fürûg-ı cevher-i mir'at-ı akl-ı mu'ciz-fen"

(R. M. Ekrem, 1997: 37)

beyitleriyle ilmin aklın aynası ile Allah'ın varlığını açıklamada aciz kalacağını belirtir. Şair, bu mısralarında tam bir teslimiyet içerisinde imana sarılır.

Bir başka şiirinde ise Ekrem, hakikat anlayışını şu dizelerle ifade eder:

"Hakîkat üzre tasavvur olunsa dünyânın
Çıkar vücûdu adem zevk u lutfu rençiş ü gam

Değil değil bu fenâ bezmi câygâh-ı huzûr
Hazer ki olmayasın dil-harâb-ı câm-ı gurûr

Bu âlemin ki yoğu vârı cümle yeksândır
Bu sırra vâkıf olan hâl-i dehre handândır

Eden hâkikat-i eşyâya iktisâb-ı vukûf
Seferber olduğuna âleme peşîmândır"

(R. M. Ekrem, 1997: 58)

Ekrem'e göre, bu dünya bir eşya âlemidir, gam ve çile mekânıdır ve insan bu mekânda huzur bulamaz. Onun için bu dünyayı bir hakikat olarak düşünmemek gerekir. Bu dünyada huzur bulmak isteyenin yapması gereken şaire göre, dünyanın hakikat âlemi olmadığı sırrına vakıf olmaktır. Eşyanın gerçekliğine bağlanan kişi bu dünyada pişman olur. Ekrem'in bu görüşü hakikati akıl ile izah etmeye çalışan ve sadece görünenin üzerinden bir anlayış bina eden Tanzimat şiir anlayışı ile de ters düşmektedir. Şairin örnek verdiğimiz şiirlerinde Divan şiir geleneğindeki mutlak hakikat anlayışına yaklaştığı görülmektedir. Yukarıdaki mısralarda şairin anlatmak istediği saf bir realizm ile bu dünyada mutlu olunamayacağıdır. Şair yukarıda örnek verdiğimiz *Terkib-i Bend-i Nâ-Tamâm* şiirinin son beytinde;

"Gör anla cilve-i esrâr-ı sun'-ı Mevlâ-yı
Cihâna akl-ı kasîrince verme ma'nâyı"

(R. M. Ekrem, 1997: 60)

sözleriyle de Allah'ın varlığını anlamaya insanın aklının yetmeyeceğini ifade eder. Ekrem'in hakikati anlamlandırma konusunda Şinasi ve Ziya Paşa gibi imana sarıldığı görülmektedir. Fakat Ekrem, bu iki şairden farklı olarak şiirinde bir isyana ya da aşırı uçlara varan bir sorgulamaya girişmez. Onun yaptığı sorgulama, *'Tefekkür'* şiirinde daha çok Allah'ın insana bu dünyada yaşattığı hasretin sebebini öğrenme çabası olarak görülebilir. Nijad'ın ölümünden derinden etkilenen şair, bu durum karşısında insanın ölüm ile beraber sevdiklerini kaybetmesinin üzüntüsüyle bir sorgulamaya girişir:

"Çünkü koymuştun bizi ol cennete,
Yâ niçin sonra düşürdün hasrete.

Tattırıp âcizlere bir lezzeti
Doymadan lâyık mı kesmek ni'meti?"

(R. M. Ekrem, 1997: 341)

Şair, ölüm karşısında hakikati sorgulamaya başlar ve ölüm karşısında insanın acziyeti onu çaresizliğe sürükler. Ekrem, en başından beri hakikatin görünenin dışında görünmeyen bir tarafının olduğunu ve insanın bu hakikati aklı ile izah edemeyeceğini dile getirmektedir. Ölüm karşısında hakikatin soğuk yüzüyle karşılaşan şair, isyan noktasına ulaşmasa da idrakinin bu meseleyi anlamada yetersiz kaldığını Sadedden Hariç şiirinde şöyle ifade eder:

"Hakîkat çıkması bir hiçten, bir gölgeden lâkin
Benim idrakimin fevkında bir ma'nâ-yı mübhemdir.

Nedir maksad bu varlıktan, bu yoklukta nedir hikmet?
Bu mebhaste ukûlün son cevâbı, 'ben de bilmem!'dir"

(R. M. Ekrem, 1997: 414)

Recâîzâde, fikrin şiir içerisinde arz ettiği durumun hakikate uygun olmasının bir gereklilik olduğunu vurgular. Bu görüşünü desteklemek içinse Kânûnî'nin bir mısraını örnek verir:

Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi

Ekrem bu mısrayı açıklarken "zirâ dîn ve dünyâca vezâif-i farîzasının ifâsı dahi sıhhat-ı bedeniyyeye mütevaffık olduğuna bakılırsa âfiyet-i vücûdun âlemde birinci devlet, en birinci sa'âdet olduğu kat'â şüphe götürmez" (R. M. Ekrem, 1299: 17) der ve bu anlamda mısraın hakikate uygun olduğunu belirtir. Bunun yanında Nâbî'nin,

Gurûr-ı cünbiş-i Bukrâtiyânesi tursun
Fakat likâsı hakîmin marîze sıkletdir

beytinde ise hakikate rastlamadığını söyler. "Çünkü bazı marîze göre etibbânın hoşa gitmeyecek evzâ'ı bulunsa bile ekseriyet üzere hastaların tabîblerini gördükleri zaman hissedecekleri hâl sıklet değil bi'l-akis tesliyyet olmak bir emr-i tabî'îdir" (R. M. Ekrem, 1299: 18). Verdiği bu iki örnekten yola çıkarak Recâîzâde, Divan şairlerinin şiirlerinde hakikate uygun örneklerin de var olduğunu göstermektedir.

Hakikate uygunluk bahsinde fikre hangi açıdan bakılırsa bakılsın tam bir uygunluk içerisinde olmasının hakikatin kendisinden bile daha değerli olduğunu savunan Recâîzâde, bu duruma örnek olarak da Şinasi'nin bir şiirini verir:

"Hak yol aramak vâcîbedir akl-ı selîme
Tevfîkını isterse Hüdâ râh-ber eyler"
(R. M. Ekrem, 2011: 30).

Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da da bu duruma değinir ve "(…) şiir olan şeyler zevke ait olduğu cihetle bunlarda mantık mültezim değilse de -nazmen olsun nesren olsun- ale'l-ıtlâk tasvîr-i merâmda tâbî olacağımız bir gizli mantık vardır ki o da her bir eserin mevzû'u olan fikr-i esâsîye iltihak edecek bir hayli teferru'ât-ı efkâr içinde ne çok fâ'ide bahş olanlar hangileri ise onları intihâb ile fazlasına iltifat etmemek ve bunları da mültezim olan fayda ve tesiri tamamıyla hâsıl edecek bir tertipte sırasıyla îrâd eylemekten ibarettir" (R. M. Ekrem, 2011: 212) diyerek şiir için fikrî açıdan uyulması gereken gizli bir mantık olduğunu savunur. Şiirdeki bu gizli mantık, hakikat ilkesi noktasında şiire bir düzen getirecektir.

Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da şiirdeki bu gizli mantıktan farklı olarak, şiirde mantık aranmaması gerektiğini belirtir. Buna gerekçe olarak da edebiyatın amacının fikir, his ve hayal ekseninde iyilikleri ve güzellikleri ortaya çıkarmak olduğunu gösterir (R. M. Ekrem, 2014: 18). Eğer şiir ya da edebiyatın herhangi bir türü bu amacı gerçekleştiriyorsa onda mantık aramak yersizdir ve edebî eser bu şekilde bir eleştiri götürmez. Ekrem, edebiyat ve mantığın iki ayrı mesele olduğunu anlatmak için şu örneği verir: "Meselâ bir şâir (iki ile iki yine iki eder) diyebilir. Fakat öyle bir mevkide, öyle bir güzel surette söyler ki siz bu kaziyenin (iki kere iki dört eder) bedâhatiyle teâruzunu zihninizde hissedemezsiniz. İşte bir hakîkat-ı edebiyye de budur demek olur ki sanâyi-i tahyiliyye yerinde olmak şartıyla yine tabîat ve hakîkat dâiresinde bulunur" (R. M. Ekrem, 2014: 18).

Recâîzâde, *Takrizat* adlı eserinde ise, his ve hayali içerisinde barındıran şiirlerin düşünce ve fikirden yoksun olduğunu belirtir. Hakikate uygun olan eserler ise edebî zevke hitap etme konusunda zayıftır. Hatta bu eserler manzum olsa bile şiir olarak kabul edilip edilmeme konusunda tartışma yaratır. Sanat erbabı bu tür eserleri şiir olarak değil ama edebî eser olarak kabul ederler (R. M. Ekrem, 2014: 207). Recâîzâde, bu düşüncelerine örnek olarak da yine Kânûnî'nin;

'Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi'

mısrasını verir ve bu mısranın hakikate uygun olduğunu fakat şiir olarak kabul edilebilecek bir meziyete sahip olmadığını belirtir. Ona göre, bu mısraın şiir haline getirilebilmesi için söyleyişin süslenerek, hakikatin şiirin içerisinde latif bir hale bürünmesi gerekmektedir. Ekrem, şiirdeki salt ya da kuru gerçekliğe karşıdır. Şiirin gerçekliği hayatın gerçekliğinden farklı olmalıdır. Şiir salt gerçeğin günlük hayatta dile getirildiği gibi sıradan bir söyleyişin ürünü değildir. Gerçek, sanatlı söyleyiş ile şiirde kendine yeni ve parlak bir elbise giymelidir.

Zemzeme'nin ön sözünde Ekrem, şiir için gerçekliğin önemini anlatırken yücelik kavramı üzerinden bir değerlendirme yapar. Ona göre şiirde önemli olan sözün yüceliği değil "ulviyet-i hakîkiyyedir" (R. M. Ekrem, 1301: 9). Şiirde sözün yüceliğini balona benzeten Ekrem, gerçeklikten nasibini almayan şiirin beğenilse bile zamanla unutulacağını ifade eder. Gerçeklikten uzak olan şiir ateş böceğine benzer, "zalâm-ı evhâm içinde fürûzân görünse bile hiç bir kalb üzerinde bir eser-i ihtirâk husûle

getirmeksizin kendi kendilerine söner mahv olur!" (R. M. Ekrem, 1301: 10). Şiirin gerçek ile olan ilişkisi onu geleceğe taşıyan en büyük meziyetidir. Ekrem, burada Muallim Nâci'nin *Ateşpâre, Şerâre* ve *Fürûzân* eserlerinin "yalnız söz cihetiyle ulvî olduklarını bunun için balona benzediklerini" (Tarakçı, 1994: 120) söyler ve bu sözlerin kalıcı olmadığını belirtir.

Abdülhak Hâmit Tarhan'a göre, "en güzel, en büyük, en doğru şiir, bir hakîkat-ı müdhişenin tazyîki altında hiçbir şey söyleyememek(tir)" (Tarhan, 1303: 8). *Makber* ise bu baskıya rağmen gerçeği söyleyen bir şiirdir. Makber'in şiir kısmında ise bu durumu;

"Fikrimde o zulmetin bekâsı,
Şi'rimde sukûtunun sadâsı"
(Tarhan, 2013: 128).

dizeleriyle dile getirir. Şiir ve hakikat meselesinde Hâmid'in düşüncesi hayalden hakikate giden bir çizgi değil hakikatten romantik tasavvura giden bir çizgi izler (Öztürk, 2010: 18). Hâmid, görünenden görünmeye doğru gider. Bu da onun şiirini fizikten metafiziğe sürükler. Şairin görünenden görünmeye doğru giden anlayışı Divan şiirinin hakikat anlayışına benzemektedir. Hâmid'in "hareket noktası varlık, gayesi Tanrı'dır" (Kaplan, 1985: 78). Mutlak hakikati arayan Divan şairi de görünenin ardındakinin peşindedir. Hâmid için hakikatı arayış konusunda aklın rehberliği ölüm karşısında son bulur. Batılı bir anlayışla (akıl ve ilim) hakikati arama yoluna çıkan şair, yolda karşılaştığı sorulara cevap verememesinden dolayı Doğulu düşünce yapısına (iman ve hikmet) yeniden döner. Şinasi ve Ziya Paşa gibi Hâmid de dönüp dolaşıp en son nokta olan tevekküle sarılır. Şairin tevekkülü eşinin ölümünden sonra yaşadığı çaresizlik ve acının karşısında aciz kalmasının bir sonucudur. *Makber*'de şair, isyana varan sorgulamalarından sonra Allah'a karşı tevekkülünü şu dizelerle dile getirir:

"Sen Hâlık'ımızsın, ettik imân.
Bir sende bulur bu ye's pâyân.
Sen varken olur mu ahret yok?..
Yok şüphe ki sende mağfiret çok.
Duydum seni istiyor bu vicdân,
Bildim sana vâsıl oldu cânân.

Tekrar buyur fakat hayâtın,
Cân ver ona vermedinse dermân.
(Tarhan, 2013: 118).

Şairin, bu dizelerde olduğu gibi *Ölü* şiirinde de ölümün soğuk yüzü karşısında tevekküle sığındığı görülür.

"Evet, hakîkat-i eşyâ türâb şeklinde!..
Bunun edillesi var, bî-hisâb şeklinde.
Kalan bugün bize ancak ümîd-i gufrândır,
Onu çeker, durur âdem azâb şeklinde.
Aceb türâba neden nefret eylesin ki beşer,
Gözükmeyen bir o var, ıstırâb şeklinde?
Ne şüphe, evvel ü âhir Vücûd-ı Mutlaktır,
Okursa âlemi insân kitâp şeklinde..."
(Tarhan, 2013: 188-189).

Bu şiirde Hâmid'in ölüm karşısında tevekküle sığınması, korkunun getirdiği şüpheci bir yaklaşımın tezahürüdür. Akay ise, Hâmid'in Allah'ın varlığına dair aklını ikna ettiğini fakat kalbini ikna etme konusunda sıkıntı yaşadığını ve bu sıkıntının şairi ruhi bir ızdıraba sürüklediğini belirtir (Akay, 1998: 36). Akıl ve kalbin anlaşmazlığı *Makber* şiirinde şu dizelerde kendini gösterir:

"Pîşimde bu secdegâh-ı tevhîd,
Aklımda şükûk, dilde ümmîd;
Fevkımde likâ-yı sermediyyet,
Zîrimde fenâ-yı âdemiyyet
Haktan dilerim hayat-ı câvid,
Eyler beni seng ü hâk tehdîd.
İnsana, derim, fenâ muhakkak;
Ruhum heyecanla der ki: Teb'îd
(Tarhan, 2013: 123)

Şairdeki bu ızdırab hali onu şüpheye sürükler. Aynı şiirinde Hâmid, hakikatin kendisinde şüphe ile var olduğunu belirtir:

"Evhâm ile bir gelir hakâyık
Maksûd bütün vücûd-ı Hâlık"
(Tarhan, 2013: 172).

Hâmid, bu beyitte yaratılış konusundaki bütün şüphelerine rağmen bir yaratıcıya olan ihtiyacı da inkâr etmez. Şair yine *Makber*'de yaşadığı karmaşanın sebebini, yaratılış hakikati karşısında ölümün kendisinde bıraktığı derin izlere bağlar. Ölüm karşısında yaşadığı acı, şairi hayat karşısında tutunamayacak bir hale getirmiştir:

"Yârab, bileyim nedir hakîkat,
Hicrân mı demek bu sırr-ı hilkât?..
Yok farkı, ne yolda inlesem ben,
Bir meşcerenin iniltisinden.
Her şey veriri oldu câna firkât,
Her şey gelir oldu kalbe rikkat.
Eyvâh, ne zehr imiş hayâtım,
Bunca acıya gelir mi tâkat?.."
(Tarhan, 2013: 116).

Şair için ölüm, bir hakikat olmanın yanında, en çok korktuğu gerçek karşısında sığınacağı tek liman, yani Allah'ı gösteren bir işarettir. Şairin tevekkülü en çok da bu korku anlarında kendi göstermektedir. Hâmid, hakikatin akıl ile açıklanabileceği gibi bir düşünceyi tam anlamıyla benimsemez. Şair, aklın hakikati açıklama noktasında acziyetinin de farkındadır. *Balâdan Bir Ses* adlı şiiri de bu acziyetin ifadesidir:

"Nedir bu insân, o mahlûk-ı müteannid
ki zîr-i pây-ı hakâretimizde meşhûd
olan dereke-i sefâletin, münferid
ve müctemi', kışrı üstünde güyâ vücûd
bularak, bizim şu mirkat-ı meâliden

ser-i muhakkarlarına in'ikâs eden
nazar-ı hidâyetimiz delâletiyle
ki beyinlerinde ismine akıl derler,
zulmet-i bî-nihâyet-i kazâ vü kader
içinde birkaç şerârenin ru'yetiyle
vücûd u ademe, dünya vü ahrete
mehamm-ı esrâr-ı gaybü'l-gayb-ı hilkate,
âlemin ibtidâsıyla intihâsına
yani bu hadd-i kemâle ne zamân vâsıl
olduğuna, hilkâten asl u esâsına
hilkatten maksad-ı ilâhiyeye, elhâsıl
zîr u bâlâ-yı kâinata müteallik,
mecrûh u bâtıl, muhtelif ve müteferrik
hadd ü hisâba gelmez ahkâm u âkayid
serdinden hayâ etmez?"

(Tarhan, 2013: 305)

Bu mısralarda aklın "kör bir çakı ve hakikati keseme(diğini)" (Mermer, 2014: 251) ifade eden Hâmid'in insanın yaratılışına dair sorulara cevap aradığı görülmektedir. Zaman zaman isyana varan mısralar da kaleme alan şair, sorularına cevap bulamamanın verdiği acziyetle ya da aklının ürettiği korkuyla kendisini Allah'ın varlığına sıkı sıkıya tutunmak zorunda hisseder. *Garam* şiirinde bu his bütün hakikatin Yaratıcıyı işaret ettiği noktasında durur kalır. Şairin bu durumu, içine düştüğü düaliteden sonra bir mecburiyetle aslolana, kafasındaki soru işaretlerini tamamen bırakarak, adeta bir Divan şairi gibi teslim olduğu hissini verir:

"Yâ İlâhî, gökte sensin, yerde sen
Zât da sensin, hemân diğer de sen
Kâinatın hepsi mahzâ senliğin
Aslı sensin, biz de zâhir benliğin
Yâr da ağyâr da sen, ben de sen
Senliğindir hepsi sensin, sen de sen"

(Tarhan, 2013: 413-414).

Kenan Mermer, hakikat karşısında Hâmid'in Allah'a inanıp inanmama arasında gidip gelmesini fikir ve inanç arasındaki çekişme olarak görür. Ona göre şairin inancı bir keşfin ya da sorgulamanın sonunda elde edilmemiştir. Şairde inanç meselesi, "birçok insanın yaptığı gibi, kendinden önce inanılanı tekrar etmek yoluyla gerçeklik kazanır" (Mermer, 2014: 301). Hâmid, yaşadığı bu krizlerin sonucunda söz konusu durumu *Hep Yahut Hiç*'de;

"Kalbimi aklıma tercîh ederim
Fikrimi his ile tashîh ederim"
(Tarhan, 2013: 538)

mısralarıyla dile getirir. Hâmid'in hakikat ve his konusundaki tercihi kalptir. Fakat onun bütün şiirlerinde bu durumun baskın bir anlayış olduğunu söylemek doğru olmaz. Daha çok akıl ve kalp arasındaki çatışmanın içerisinde bir çembere düşmüş hissi uyandıran Hâmid'in şiirlerinde bu girdap hali görülmektedir. Sözü edilen bu girdap, *Makber* şiirinde insanın yaratılışından itibaren şairin bir çıkmaz yaşadığını gösterir. Şair, Allah'ın insanı yoktan var ettiğine, tek yaratıcı olduğuna inanmakla beraber, bu yaratılış hadisesi sonunda insanın tekrar yok oluşuna anlam veremediğini ifade eder:

"Yoktan bizi vâr eden bu fitret
Vardan da yok etse haktır elbet
Biz anlamadık ki ibtidâyı
Mahkûm ola indimizde gâyet"
(Tarhan, 2013: 126).

Hâmid'in şiirlerinden verilen örnekler poetikası ekseninde değerlendirildiğinde, hakikati anlamlandırma noktasında bir kriz yaşadığı görülür. Bu krizi aşmak için şairin yaptığı diğer Tanzimat şairleri gibi teslimiyet ile varlığın ardındaki görünmeyenin akılla açıklanamayacağını kabul etmektir. Hâmid, hakikatte yaşadığı krizi aşmak için romantizme sığınır. Bu romantizm, şairin aklın acziyetini kabul ederek, tabiattaki varlıkların mükemmel olmasından yola çıkıp, yaratıcıya hayran olma duygusu şeklinde şiirlerinde kendisini gösterir.

Hâmid, eski edebiyatı eleştirirken savunduğu katı gerçeklik anlayışından yeni şiiri inşa aşamasında da vazgeçer. Veysel Öztürk'ün tabiri ile "bu söylemdeki realizm, eski edebiyatta en zayıf görülen tarafa olabildiğince sert saldırma arzusunun bir sonucudur" (Öztürk, 2010: 20). Yeni anlayış ile ilgili düşünceler hem Namık Kemal'de hem de Hâmid'de yumuşama gösterir. Divan edebiyatı anlayışını yıkmanın ancak onun zayıf yönlerini acımasızca eleştirmekle mümkün olacağını düşünmektedirler. Yeni anlayışın anlatıldığı yazılarda Tanzimat şairleri, katı bir gerçeklik yerine şairin hayalini ve tasavvurunu ön plana alan anlayışı savunmuşlardır.

Beşir Fuad, hakikat-hayal meselesinde her şeyin akıl ile açıklanabileceğini savunmaktadır. Türk edebiyatında pozitivizmin temsilcisi olan Beşir Fuad'ın hakikat meselesindeki görüşleri de Tanzimat şairlerine öncülük etmiştir. Muallim Nâci ile Beşir Fuad'ın mektuplarında yer alan hakikat ve hayal görüşleri bu dönemin şiirde hakikate bakışının anlatıldığı metinlerdir.

Beşir Fuad, Muallim Nâci'ye yazdığı mektubunda şairlerin ilme vakıf olmaları ölçüsünde şiirde hakikati sağlayabileceklerini belirtir. Aynı zamanda şiirde fikrin ehemmiyetini de "hakîkate mukâreneti nispetinde mergûb ve hakîkatten mübâadeti nispetinde merdûd olması lâzım geleceğini" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 60) vurgular. Özellikle şairlerin şiirlerinde ele aldıkları meseleleri hakikate uygun bir şekilde dile getirmeleri mümkün iken, gerçeği sırf anlatımı daha latif ve çekici olduğu için bozarak ya da değiştirerek işlemelerinin uygun olmayacağını belirtir. Gerçeğin şair tarafından "kuvve-i muhayyileye güvenerek" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 60) tahrif edilmesi Beşir Fuad için bir kusurdur. Beşir Fuad'ın gerçeklik anlayışı ilim ve fennin çerçevesine dayanan bir anlayıştır. Muallim Nâci, bu anlayışın doğru olduğunu savunmasına rağmen iki mütefekkir gerçekliğin ölçüsü konusunda görüş farklılıklarına sahiptir. Beşir Fuad'ın bilimsel kriterlere dayandırmaya çalıştığı gerçeklik, şair Muallim Nâci'de gerçeğe yakın olma şeklinde biçimlenir. Muallim Nâci'nin gerçekliği ne tamamen Divan şairinin mecaz ve sanatlarla süsleyerek zırhlar ördüğü ve anlaşılması için çaba gerektiren gerçeklik ne de Beşir Fuad'ın bilimsel temellere dayandırdığı deneysel gerçekliktir. Muallim Nâci;

"Ben ne Mesîhî ne Mesîhâ-demim
Zevki hakîkatde arar âdemim"

(Muallim Nâci, 1996: 22)

beytiyle *Kalender* şiirinde hakikate olan bakış açısını ortaya koyar. Aynı zamanda Hâmid'de olduğu gibi şair, görünenin ardındakinin de peşindedir.

"Bir hakîkat kalmasın Allah'ım âlemde nihân"
(Muallim Nâci, 1996: 48)

mısraı da şairin hakikat konusunda varlıktan Allah'a ulaşan bir yol izlediğini göstermektedir. Şair, bir başka şiirinde ise insanların yaşadığı çekişmeleri hakikatin bilinememesine bağlar:

"Ey hakîkat görün ki insânlar
Anlasınlar nedir safâ-yı hayât
İstitâr eyledikçe sen böyle
Biz cedelsiz yaşar mıyız heyhât"
(Muallim Nâci, 1997: 200).

Aynı zamanda Muallim Nâci de Hâmid gibi mutlak hakikati açıklamada aklın aciz kalacağını düşünmektedir. Bu durumu, *Ateşpare* adlı şiir kitabında yer alan *Tevhid*'de şu mısralarla ifade eder:

"Allah nedir? deyince gâfil
Allah deyip hâmûş olur dil
Âkıl biliyor ki var bir Allâh
Mahiyeti anlaşılmıyor âh!
Olmaz mı hıred-güdâz-ı ümmet
Peygamber'i lâl eden hakîkat?"
(Muallim Nâci, 1996: 8)

Beşir Fuad, hakikatin anlatılmasında şiirde iki yolun benimsenebileceğini vurgular. Ona göre birinci yol, "müşâhede olunan bir vak'ayı doğrudan doğruya zâhirde ne yolda ise söyleyip geçivermeyerek kuvve-i muhayyile ve müfekkireye mürâcaâtla o vakanın esbâb ü netâyicini arîz ve amîk, tetkîk ile bunlardan nazar-ı dikkat celbedecek şeyleri zikr ve vakanın sathî bakışla farkına varılmayan bazı mühim cihetleri üzerine

nazar-ı dikkat celbederek kârîlerini müstefid etmekdir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 122). Beşir Fuad'ın gösterdiği birinci yol hakikati olduğu gibi anlatmaz. Hayal ve düşünceye başvurarak olayı derine inmeden sunar. Bu yolda şair/yazarın görüşleri ön plandadır. Hakikat, yazar/şairin gördüğü şekilde aktarılır, bundan dolayı sübjektif bir aktarım söz konusudur. İkinci yol ise "vaka daha vazıh bir surette zabt ve hıfz olunabilmek için bazı teşbîhât, istiârât gibi sanâyi'-i edebîye veya cinas, vezin, kafiye gibi sanâyi'-i lâfzîye istimâlidir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 122). Hakikatin ikinci yolda sunuluşu daha çok Divan şiirinin anlayışı ile örtüşmektedir. Edebî sanatlarla süslenerek anlatılan hakikat, Tanzimat şairinin en çok eleştirdiği konuların başında gelir. Beşir Fuad'ın benimsediği anlayış ise ilk yoldur.

Şiir tanımlarında değindiğimiz üzere Tanzimat şairlerinin hakikat anlayışı, saf gerçeklik olarak görülmez. Öncelikle ayet ve hadisin gerçekliğinden ayırt ettikleri şiirsel gerçekliği tamamen hayalden soyutlamazlar. Namık Kemal'in Abdülhak Hâmid'e yazdığı mektupta belirttiği üzere; "edebiyat hakîkatten ziyâde, hakîkate müşâbehet üzerine müesses" (Namık Kemal, 2013: 406) olmalıdır. Tanzimat şairinin 'hakîkate müşâbehet'ten kastettiği nedir? Bu soruya verilebilecek iki cevap vardır. Bunlardan birincisi Tanzimat şairinin hakikat anlayışının ayet ve hadislerin gerçekliğinden farklı bir gerçeklik olduğudur. Ayet ve hadislerin gerçekliği mutlak hakikat olarak kabul edilmektedir. Şiirsel gerçeklik ise sorgulanabilir. İkincisi ise saf bir gerçeklik olmadığı, şiirsel gerçekliğin hayal ile süslenmiş, ama gerçeğe benzerlik kaidesi çerçevesinde aklın sınırlarını zorlamayan bir yapıya sahip olduğudur.

Edebiyatın gerçekliğini mantık ölçüleri ile açıklamaya çalışmak yanlıştır. Edebiyatta önemli olan eserin, okuyucunun zihninde canlandırdığı şeylerin hakikate ve tabiata uygunluğudur. Kaplan'a göre, "Tanzimat neslinin kalbinde akıl ve iman kuvvetle çarpışmıştır" (Kaplan, 2006: 229). Bu çarpışma Batı ile Doğunun mücadelesidir. Bu anlamda aklın hâkimiyetini kabul etme eğiliminde olan Tanzimat şairi, hakikati de aklın düzlemine oturtmaya çalışır. Fakat daha önce aklın idrak edemediği hususları iman ile şüpheye düşmeden kabul eden şair, yeni anlayış çerçevesinde akıl ile izah edemediği konularda teslimiyetten yavaş yavaş sıyrılmıştır. Bu sıyrılma aynı zamanda bir buhranı da beraberinde getirir. Ziya Paşa'nın yaşadığı kararsızlık ve isyan, yine Hâmid'in ölüm teması üzerinden zaman zaman isyana varan düşünceleri hep bu krizin yansımalarıdır.

Hakikat konusunda Tanzimat şairinin yaşadığı değişimin en önemli sebebi, Divan şiirindeki hikmetin yerini yeni anlayışta felsefi sorunların almasıdır (Kolcu, 2004: 92). Divan şairinin hikmet nazarından baktığı meseleleri felsefi eksende şiire yansıtmaya başlayan Tanzimat şairi, mutlak hakikatten bir anda uzaklaşır. Ayet ve hadisleri mutlak hakikati anlatan en güzel sözler olarak kabul eden şair, Divan şairi gibi şiirinde de mutlak olanı anlatma derdinde olmayacağını ifade eder. Bu devir şairleri mutlak hakikati sorgulamaz. Fakat özellikle bazı temalar üzerinden 'mutlak' olanı sorgulamayı dener. Hâmid'in *Makber* şiirinde ölüm teması üzerinden zaman zaman isyana varan düşüncelerini dile getirmesi bunun en tipik örneğidir. Yine *Terc-i Bend*'de Ziya Paşa'nın yaratılışı sorgulayan beyitler kaleme alması da bu durumun göstergesi olarak okunabilir. Tanzimat şiirinde hakikat kavramı, mutlak olanı anlatma gibi bir amaca hizmet etmeyi bırakmış, Batı edebiyatının etkisi ile şiirde bir kısım felsefi konuları işlemeyi denemiştir. Bu tutum aynı zamanda şairin sosyal konulara yönelmesinin de önünü açmıştır.

2.1.3. Şiir ve Hayal

Hakikatin sınırlarını çizen Tanzimat şairleri, hayal konusunda da bir çerçeve belirlemiştir. Tanzimat şairleri, "klasik edebiyatı hayalî olmakla eleştirip değersizleştirirler ve hayalin karşısına hakikati çıkarırlar" (Öztürk, 2010: 5). Fakat yeni şiir anlayışı için hayal konusu gündeme geldiğinde eski edebiyatın bir ürünü olarak gördükleri hayale başka bir açıdan bakmaya başlarlar. Şiirsel gerçekliğin hayalden arındırılmadan, hakikat ile yoğrularak var olması gerektiğini savunan Tanzimat şairi, hayali, şiiri süsleyen ve güzelleştiren bir unsur olarak görür. Hayal konusunda da eleştirdikleri ve örnek alınmaması gerektiğini belirttikleri dönem Divan şiiridir. Tanzimat şairi, aklın sınırlarını zorlamayan hayalin şiirde yer almasında bir mahsur görmez. Fakat burada da ölçü en azından 'hakikate benzer' olmasıdır. Burada hakikate benzerlik unsurunu bir ön koşul olarak koymalarının sebebi ise Divan şiir anlayışı ile yeni şiir arasına şiirin her unsuru konusunda bir set çekme isteğidir. Tanzimat şairi "eski edebiyatta bir gerçeklik krizi" (Öztürk, 2010: 12) olduğu üzerinde durarak yeni anlayışın bu krizi aşabileceği fikri ile kendisine bir misyon yüklemiş olur. Tanzimat şairlerine göre, Divan şiiri eksiktir ve bu eksikliği giderecek olan da kendileridir.

Divan şiiri için hakikat meselesi konusunda sert eleştiriler getiren Namık Kemal ise yeni edebiyatın inşasında hayal konusuna değinirken aynı sertlikten uzaklaşır ve

hayalin Doğu edebiyatında her zaman var olduğunu ve Batı'nın da hayal konusunda Doğu'dan etkilendiğini düşünmektedir. Bu konuyu *İntibah* mukaddimesinde "(k)uvve-i hayal şarka bittabi garba galib olduğundan ve Avrupalılar -her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hindin, Yunanın, Arabın, Acemin mukallidi bulunduğundan bu tarz-ı hâsın mevcudu olmak şerefi dahi bizim ecdadımıza kalır" (Namık Kemal, 2008: 45) sözleriyle açıklar. Ona göre, Avrupalılar, etkilenme sürecinde akla ve mantığa uygun olan yerleri kendileri için örnek almışlardır. Namık Kemal, böyle bir etkilenmeye rağmen Türk edebiyatının Batı'yı örnek alması ve koydukları kurallara uyması gerektiğini ifade eder. Çünkü Batı'nın edebiyatı tabiata ve hakikate tabiidir. Namık Kemal, hakikati hayalden daha fazla önemser. Necip Fazıl, Kemal'in şiirde hakikati ön plana çıkararak hayali ötelemesini, onun eserlerinde en büyük eksikliğin hayal olmasına bağlar (Kısakürek, 2008: 266). Necip Fazıl bu anlamda Namık Kemal'in şiirini fikirleri kadar etkili bulmaz. Namık Kemal'i amelî sahada bir öncü olarak görmesine rağmen özellikle hayal unsurundan yoksun olan şiirini vasat bulur.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, hem *Talîm-i Edebiyat*'ta hem de *Takdîr-i Elhân*'da şiir ve hayal ilişkisine geniş yer vermiştir. Recâîzâde, hayali resimdeki renk ile bir tutar. Hayal, edebiyat için çok önemli bir kuvvettir. Eşyaya asalet ve ulviyet veren, onu şekil ve surete benzeten hayaldir (R. M. Ekrem, 2011: 57). Edebiyat gerçek bir eşya bulamadığında da kendi âleminde bir eşya icat eder. Ortaya koyduğu bu eşya da hakiki âlemdeki eşya gibi canlıdır.

Ekrem, hayal konusunda hakikate uygunluk meselesine bir dipnot düşer. Şiirin bütün unsurlarının temelinde hakikate uygunluk prensibini mutlak bir ölçü olarak gören Tanzimat şair ve yazarlarından farklı olarak hayal meselesinde şunları söyler; "Mütehayyilenin teşkil ettiği elvâh dâima hakîkate mutâbık veya şebîh olmak iktizâ etmez. Şu kadar ki bunlar hiç olmazsa kabûl olunur ve anlaşılır sûrette olmalıdır" (R. M. Ekrem, 2011: 58). Ancak bu noktada bir şerh düşer ve "bizi o vâdilere sevk eden şey münâsebetsizlikten, zevzeklikten ibâret olmamalıdır" (R. M. Ekrem, 2011: 58) der. Ekrem, zevzeklik ve münasebetsizliğe düşmemek kaydıyla hakikate uygun olmayan ama edebî açıdan değeri bulunan hayal unsurlarının şiirde olmasında herhangi bir sakınca görmez. Ona göre, "Edebî eserlere hayat veren, ona muvaffakiyet temin eden ve sonsuzluk kazandıran hayaldir. Fakat müfrit hayalden zevk vasıtasıyla kaçınmak lazımdır. Hayal yoktan var etmez, çeşitli güzellikleri terkip etme hassesine sahiptir" (Yetiş, 1996: 181). Recâîzâde, hayal için hakikate uygun olma hususunu esnetmiş olsa

da ölçüsüz ya da aşırı mübalağalı hayalden de kaçınmak gerektiğini belirtir. Şiirdeki hayal, kabul edilir ve anlaşılır olmalıdır. Şair, *Hûlyâdâ Bir Temâşâ* adlı şiirinde:

"Hülyâ nasıl tasavvur eylerse öyle ulvî
San'at ne türlü tasvîr eylerse öyle zîbâ"
(R. M. Ekrem, 1997: 222)

beytiyle de hayali ulvî olarak gördüğünü ifade etmektedir.

Hayal konusunda Tanzimat şairlerinden ayrılan Ekrem, şairlerin söylediklerinin mutlaka bu dünyaya dair izler taşıdığına inanır. "Şairlerin söyleyeceği sözler ne kadar âli olursa olsun yine elbette bu cihân içindeki bazı eşya ve ahvale ve nihayet o eşyâ ve ahvâlin mâ-fevka't-tabîa mükemmeliyetini müştâkâne tahayyülden ibâret olan (ideal)e İdeal dair olmayacak mı? Öyle olduğu hâlde şâirler şiir söylemek için dünyâyı niçin unutsunlar? Dünyâdan hâriç olan şiirler ne gibi şeylerden bahsedecekler?" (R. M. Ekrem, 1301b: 45). Şair yaşadığı çevreden etkilenerek şiirlerini kaleme alır. Onun anlatacakları hiç görmediği eşya ya da durumlar değildir. İçerisine ne kadar hayal katarsa katsın yazdıklarında yaşadığı çevrenin izlerine rastlanır. Hayal, sadece şair için ideal olanı, zihin dünyasında farklı öğeler etrafında şekillendirerek anlatmasına yardımcı olur. Tanzimat şairi, klasik şiir anlayışını aşırı hayal unsurlarına şiirlerde yer verme hususunda eleştirmiş olsa da, Divan şairinin anlattıklarının yaşadığı çevreden farklı, bambaşka unsurlar olduğunu söylemek de gerçekçi olmayacaktır. Divan şairi, hakikat bahsinde Namık Kemal'in verdiği örnekte de görüleceği üzere çizdiği sevgili tipiyle karşımıza dünyada karşılığı olmayan bir varlık çıkarmasına rağmen tasvir edilen sevgili tipinin insana dair özellikler taşıdığı da görülmektedir.

Takdîr-i Elhân'da Ekrem, "...hayâlde garâbet sevilir. Ancak bir hüsn-i münâsebet ve bir tevcîh-i latîf ü dil-pezîr bulunmak yani zevk-ı edebe muvâfakat etmek şartıyla" (R. M. Ekrem, 1301b: 25-26) diyerek hakikate uygunluk prensibi yerine hayal için 'zevk-i edebe muvafakat' prensibini getirir. Tanzimat şairinin yeni şiir için koyduğu en önemli kurallardan biri olan hakikat prensibi Recâîzâde Mahmut Ekrem'in anlayışında hayal unsuru için esnetilmiştir. Ekrem, bu duruma eserde bir örnek vererek meseleyi daha iyi açıklar: "Meselâ bir şâir meşcere tarîf ederken: (Bastığım yerler yeşil, gözümün önündeki ağaçlar yeşil, yağmur sularından teşekkül etmiş tabiî havuzlar yeşil, başımın üzerinden uçuşan kuşlar yeşil olduğu gibi bu temâşâ-yı hayret-bahşânın

tesîr-i garâbetiyle müteessir olan efkârım bile yeşil idi!) yollu sözler söylemek olabilir" (R. M. Ekrem, 1301b: 26). 'Fikirlerin çevreden etkilenerek yeşillenmesi' tabiri edebiyat-ı sahihanın kabul edebileceği bir tabir değildir. Özellikle Namık Kemal'in yazdıklarını hatırladığımızda, Ekrem'in bu konudaki görüşlerininin edebiyat-ı sahiha anlayışına uymadığı görülecektir. Bu tabir ne Beşir Fuad'ın saf gerçeklik anlayışına ne de Namık Kemal'in deneyimsel gerçeklik anlayışına uyar. Recâîzâde, 'resim için renk ne ise şiir için de hayal odur' görüşünden hareketle hayalsiz şiiri karakalem bir tabloya benzetmiştir. Resme canlılık katan ve onu çekici kılan renk ne ise, şiiri de yavanlıktan kurtaran hayaldir.

Hayal ile hakikatin birleşimi nasıl olacaktır? sorusuna cevap arayan Recâîzâde Mahmut Ekrem, şiirin hayal ile var olacağını vurgular. Fakat şiirde hakikatin varlığı da inkâr edilemez. Ekrem'e göre "(…) şiir hakîkat mertebesine her vakit yetişemez. Ancak şiiriyet dâiresinden hârice çıkmamakla pek bahtiyârdır!" (R. M. Ekrem, 2014: 139). Ekrem'in 'şiiriyet' dairesinden kastı hayal ve hakikatin birlikte olduğu bir dairedir. Fakat bu dairenin içerisinde hayalin ağırlığı daha fazladır. "Şiirin medâr-ı münferidi olan hayâl ise bî-fâide olsa bile ekseriyet için pek dil-nişîn gelir. Öyle olmasaydı dünyâda şiir vücûd bulmaz ve hatta hilkât-i âlemden beri şiirin hüküm sürmediği bir zamân ve mekân kâbil olurdu." (R. M. Ekrem, 2014: 139) sözleriyle de hayalin şiirdeki önemine değinir. Ekrem, şiiri var eden unsurun hayal olduğunu düşünmektedir. Fakat şu hususu göz önünde bulundurmak gerekir; hayal unsuru ne kadar ön plana çıkarılmış olursa olsun Ekrem'in hayal konusundaki görüşleri yine hakikate uygunluk prensibi çerçevesinde ele alınır.

Hayalin, hakikati gölgeleyen bir unsur olduğunu belirten Beşir Fuad'ın görüşlerine karşılık Muallim Nâci, mektubunda hayalin gerçeği güzelleştiren, onun sunumuna latiflik katan bir unsur olduğunu ifade etmektedir. Şiir, gerçeğe uygun olduğu ölçüde makbul görülse de, "(b)ir fikrin hakikate mukareneti nispetinde mergub ve hakikatten mübâadeti nispetinde merdud olması lüzumu dahi müsellem ise de şairiyet nokta-i nazarından bakılırsa latif bir hayalin letafet-bahş-ı tabiat ve hissedâr-ı hüsn-i hakikat olabileceği de inkâr olunamaz" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 72). Bu anlamda hayalden yoksun bir şiir kuru kalacaktır.

Muallim Nâci, "Şiirin kisve-i hayalden kâmilen tecridi bir dilberin hüsnü ânını tezyide hizmet eden elbise-i hoş-nümâsını çıkarıp da kendisini üryan bırakmak kabilinden olur" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 72) diyerek hayali, hakikati

güzelleştiren güzel bir elbiseye benzetir. Ancak hayalin varlığı, hakikatin güzelliğini bir kat daha artırmak için kullanılmazsa şiiri çirkinleştirir.

Alfred de Musset[19]'nin bir şiirinden örnek veren Muallim Nâci, şiirdeki benzetmelerin de bir hayal ürünü olduğunu söyler. Ardından da hayalin sınırlarını "daire-i tabiat ve imkân dâhilinde olmalı. Haricinde bulunacak olursa latif olmaktan başka cinnet kadar gülünç olur" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 100) sözleriyle çizer. Beşir Fuad, Muallim Nâci'ye yazdığı bir mektubunda bazı şairlerin ham hayalleri bir güzellik unsuru olarak kullandıklarını söyler ve bu ham hayalleri garip kuruntulara benzetir. Muallim Nâci ise bu sözlere karşılık bazı hayallerin " tabiilikden epeyce baîd olduğu halde insanın hoşuna gitmemesi, fikri tenşît etmemesi imkânda değildir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 100) demesine rağmen asıl marifetin hakikati hayal ile süslemek olduğunu savunur ve ham hayalin hiçbir zaman makbul olmadığını da belirtir.

Muallim Nâci'nin şiirlerinde ise hayal unsuru, kendisinin savunduğu gibi hakikati süsleyen bir unsur olmaktan uzaktır. Özellikle yeni tarda yazdığı şiirlerinde "safdil realizm" (Tanpınar, 1988: 600) görülmektedir. *Kuzu* manzumesi bu duruma örnek olarak verilebilir:

"Bilsem şu kuzu neden gam almış
Her nâlesi kalbe dâğ-zen'dir
Feryâd ederek koşar nedendir?
Sütsüz mü, refîksiz mi kalmış?

Ey süt kuzusu nedir bu nâliş?
Kim oldu sebep bu infiâle?
Mâder vererek sana nevâle
Pehlûsunu etmiyor mu bâliş?"

(Muallim Nâci, 1996: 18).

Kuzu manzumesi pastoral bir şiirdir ve şair dörtlükler şeklinde kaleme almıştır. Söz konusu şiir, Tanpınar'ın dediği gibi "muhayyilenin yokluğundan gelen iptidailiklerle doludur" (Tanpınar, 1988: 600). Şair, mektuplarında *Kuzu* manzumesini yazarken var olan ruh halini şu şekilde ifade etmiştir: "Binâenaleyh şair zemherîrde bir

[19] Fransız şair ve yazar.

rebîiyye, bahârda bir şitâiyye, bir çemenzâra karşı hüznü, bir hüzn-âbâd içinde sürûru mutazammın eş'âr îcâdına muhayyilesinde iktidar göreceği gibi tabîatında da gâhî meyelân bulabilir" (Muallim Nâci, 1998: 56). Şaire, şiiri yazdıracak olan hayal gücünün kendisine tanıdığı imkân ve kabiliyetinin sınırlarıdır. Tabiat tasvirleri de bu etmenler bağlamında şairin ruh haline göre şiirde kendisine yer bulur.

Beşir Fuad, Muallim Nâci'nin hayalin, şiiri güzelleştirmek için kullanılmasında herhangi bir mahsur olmadığı görüşüne katılsa da şairin asıl yapması gerekenin hayal ile hakikati bozmak değil, tarif ettiği şeyin gerçekte var olan ve kimsenin göremediği yönlerini ortaya çıkarmak olduğu kanaatindedir. Buna örnek olarak da bir şairin bostanı tarif etmesini verir: "Mesela bir şair bir bostanı tarif etmek murat eylediği vakit bunu beğenmeyip nazar-ı dikkati calip olmak için hudud-ı imtidâdını mübalağa, arkları dere, akan ufak sulara nehir ve sebzelerin her birerlerini bin senelik birer ağaç farz eder ve emeline nail olmak için muhayyilesinde birtakım tağyirât ve tadilat icra eder ise tarif olunan şey bostanlıktan çıkacağı cihetle maksat hâsıl olmaz; asıl hüner o bostanı ne hâlde ise o yolda tasvir ve tecsîm etmek ve herkesin nazar-ı dikkatine müsadif olamayan bazı letafetlerini bulup ortaya koymaktır, bir surette ki karilerden birini bir müddet sonra bi't-tesadüf bilmeyerek o bostana girecek olsa vaktiyle vasfını okuduğu bostan o anda bulunduğu mevkii olduğunu kendiliğinden bulabilsin!" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 121). Beşir Fuad'ın hayal konusundaki görüşleri ve hakikati her şeyin üzerinde tutan anlayışı Namık Kemal'in görüşleri ile de örtüşmektedir. Namık Kemal edebiyatı tanımlarken, "büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkini çirkin göstermektir" (Namık Kemal, 1989: 282) der. Şair, Divan şiirinin hayal dünyasının mecazlardan ve manasız benzetmelerden oluştuğunu düşünmektedir. Ona göre, bu yüzden hazır bir hayal sistemine bina edilen eski şiir, hakikatten uzaklaştığı için çirkin ve ahenksiz bir hayal dünyasına yaslanır (Tanpınar, 1988: 421).

Tanzimat şairleri eski şiirin bütün unsurlarına karşı savaş açmıştır. Tanpınar'a göre "hakikî sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir" (Tanpınar, 1995: 25). Fakat Tanpınar bu düşüncesinin ardından iyi eserlerin ölü taraflarıyla sevildiğini de ekler. Tanzimat şairleri, Divan şairlerinin hayal ve hakikat meselelerine bakışına karşı çıkmış olsa da şiirlerine baktığımızda eskinin ağırlığının yeniye oranla daha fazla olduğu açıkça görülecektir. Bu durum, edebiyat-ı sahihanın söylem olarak eskiyi reddettiği, fakat şiirlere yansıması açısından klasik anlayışın terk edil(e)mediğini göstermektedir.

Divan şairi için hakikat, şiirin içerisinde kendisini hemen belli edecek bir unsur olmamalıdır. Hakikati sadece bakmasını bilen görebilir. Hayal ise hakikati gizlemek için şairin elindeki en önemli öğedir. Divan şairi aynı zamanda tasavvuf anlayışının getirdiği etki ile birlikte hakikati, hayalin içerisine saklar. Ancak şifreyi bilenler yani Divan şiirinin tasavvufî atmosferini bilenler hayalin elbisesini çıkararak hakikate ulaşabilir. Tanzimat şairleri ise üzerine elbise giydirilmiş bir hakikatten yana değildir. Onların istedikleri hakikat -özellikle Namık Kemal, Şinasi ve Beşir Fuad- şiirin içerisinde hemen belli olan, kendisini gösterendir. Yani daha ”realist ve rasyonalist” (Gariper, 2004: 37) bir şiir anlayışı benimserler. Tanzimat şairi tasavvufî atmosferden kendisini tamamen soyutlamıştır. Söz konusu şairlerin şiirlerinde tasavvufî öğelere neredeyse rastlanmadığını söylemek yanlış olmaz. Tasavvufî anlayışın şekillendirdiği mazmunlar dünyasından sıyrılan şairin elinde kalan da sadece hakikatin en saf hali olacaktır. Yeni şiir anlayışı bu saf gerçekliğin ya şiirde olduğu gibi eğilip bükülmeden sunulması ya da -Muallim Nâci, Recâîzâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan gibi- aklın sınırlarını zorlamamak kaydıyla hayal ile süslenerek anlatılması gerektiğine inanır.

Divan şiirini gerçeğe aykırı olmakla itham edip kendisinin kuracağı şiirin temellerini hakikate dayandırmak isteyen Tanzimat şairlerinin inşa ettiği yeni anlayış hakikate sıkı sıkıya sarılır. Öyle ki; hakikat konusunda zaman zaman aşırılığa kaçıldığı da görülür. Tanzimat şairleri, hayal konusunda ise bir çıkmaza düşer. Divan şiirini hayalî olarak suçlamaları, kendi şiirlerinde hayalin derecesi konusunda anlaşmazlığa düşmelerine sebep olur. Hayalin sınırlarını yine hakikate uygunluk prensibine dayandırarak katı bir realizm algısı oluşturmalarına rağmen yeni anlayışta -özellikle Namık Kemal’in- tasavvur ve tahayyül kelimelerine sık sık başvurarak, hayalin karşısında bu kelimeleri yeni kavram olarak kullandığı görülür. Bu durum, şairlerin şiiri hayalden tamamen soyutlayamayacaklarını görerek, yeni kavramlarla hayali şiirin içerisine sokmak istediklerini gösterir.

2.1.4. Şiir ve Tabiat

Tabiat, genel anlamıyla insanın çevresinde görebildiği ve temas ettiği canlı ve cansız nesnelerden oluşan ve devamlı olarak kendisini yenileyen varlıkların tümüdür. Bu tanım, cisimlere ruh ve canlılık katmaktan yoksun bir tanımdır ve şiir için herhangi bir şey ifade etmez.

Şair için tabiat kendisinden istifade edilebilecek en geniş sahalardan biridir. Şiirdeki tabiat anlayışı devirlere göre değişiklik göstermektedir. Özellikle Tanzimat ve Divan şiiri arasındaki en önemli farklılıklardan biri de tabiat algısıdır. Sanatçının tabiat karşısında takındığı tavır bireysel eğilimlerin yanı sıra siyasal, toplumsal ve dinî faktörlerin farklılaşması ile de değişiklik gösterebilir. Divan ve Tanzimat şiirinde tabiat tamamen birbirinden farklı şekillerde ele alınmıştır. Tanzimat şairlerinin tabiata dair düşünceleri ele alınmadan önce kendisinden önce hâkim olan şiir anlayışının tabiat görüşü genel hatlarıyla anlatılmaya çalışılacaktır. Böylelikle Tanzimat şiirinin tabiat algısı, kendisinden önce gelen Divan şiirinin tabiat algısından ne gibi farklılıklar gösterdiği daha iyi anlaşılacaktır.

İslam'da tabiat anlayışı, vahdet-i vücud felsefesinden yola çıkarak dünyada var olan her şeyin Allah'ın tecellisi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Dünyada yaratılan her şey Allah'ın varlığına birer ispattır. "Allah eşyaya ilahî sıfatlarıyla tecelli etmektedir, bu, Allah'ın âyet ve işaretlerini okumanın bir boyutu veya yoludur" (Yıldırım, 2004: 157). Allah, yaratılan her nesnede kendi sıfatlarını insana göstermektedir. Allah'ın varlıklar üzerinde tecelli eden sıfatları Celal ve Cemal'dir.

Tabiat, sadece insana hizmet etmesi için yaratılmamış, insanın dış âleme bakarak Allah'ın varlığının ispatına deliller bulması için de yaratılmıştır. Aynı zamanda İslam, tabiatın canlı olduğunu bildirir. Allah ayetlerinde "Göklerde ve yerde olan her şey O'nu tesbih eder" (57: 1) ve "Göklerde ve yerlerde olanların: Güneş, ay, yıldızlar, dağlar, ağaçlar ve insanlardan birçoğunun Allah'a secde ettiklerini görmüyor musun?" (22: 18) diyerek bu canlılığı özellikle vurgular. Söz konusu canlılığın en büyük ispatı varlığın yaratılmasıdır. "İbn Arabî'ye göre; âlemi varlık alanına çıkaran ilahî rahmet bizzat vücûddur. Eşyayı vücuda getirişin başlı başına kendisi bir lütuf ve inayettir. Tasavvuf metinlerinde mütemadiyen iktibas edilen bir kudsi hadiste aynı husus sevgiyle bağlantılı olarak dile getirilir: 'Ben gizli bir hazine idim' diyor Allah, 'bilinmeyi sevdim. Bu bakımdan, bilinebileyim diye yaratıkları yarattım" (Chittick, 2011: 52).

Tabiata atfedilen bu canlılık "ruhlar âlemi-cisimler âlemi, yer-gök, öte âlem-bu âlem" (Yıldırım, 2004: 163) gibi ikilemlerin ortaya çıkmasına ve görünenin yanında görünmeyen bir âlemin olduğuna ispattır. Bu durum aynı zamanda yaratılan varlıkların cansız bir nesne olmadığı inancını da beraberinde getirir. Tabiat ya da dış dünya Allah'ın tecellileriyle dolu kutsal varlıkların dünyasıdır.

Divan şairi de İslamî anlayış penceresinden ya da tasavvufî anlayış ekseninde tabiatı algılar. Bu açıdan baktığımızda Divan şairi yaratılan her şey ile Allah arasında ilahi bir boyut olduğuna inanır. Bunu ifade ederken de insanı ağaca, çiçeğe kısacası tabiattaki varlıklara benzetir. Bu benzetmenin temel sebebi, şairin zikredilen varlıkların canlı olduğuna inanması ve onların Allah'ın tecellisi olduğu inancıdır. Aynı zamanda tasavvufî anlayışın terk-i dünya, terk-i ukba ve en son mertebe olan terk-i terk olan tasavvufî düsturdan hareketle Divan şairi, dünyadaki her şeyin fani olduğu düşüncesiyle dünyaya dair bütün tasavvurlarını yok etmiştir. Bu yüzden algıladığı tabiat, dünyevi boyutundan çok Allah'ın tecellisi olması hasebiyle önemlidir. Şairin amacı, mutlak varlığa ulaşmaktır ve tabiat bu varlığa ulaşmak için bir vasıtadır. "Eşya âlemi 'Mutlak'ı yansıtan sonsuz sayıdaki aynadan ibarettir" (Okuyucu, 2004: 62). Divan şairi, bu aynalardan yansıyanları mutlak varlığı algılayabildiği ölçüde şiirinde kullanmaktadır.

Tasavvufî anlayışın Divan şiirinde bu kadar etken ve şiire bütün boyutlarıyla hâkimiyet kurmasının temelinde, Osmanlı'da şiirin hâkimiyet alanları içinde tekke ve dergâhlar olması yatar. Andrews'ın tabiri ile "(...) şiir, çevresinin doğasını yansıtacak ve böyle yaparak da kendisini üreten sistemi pekiştirecektir" (Andrews, 2008: 25). Divan şairi, tasavvufî anlayışa hâkim olmasa bile çevrenin etkisi ile kâinatı bu anlayışın bakış açısıyla değerlendirir.

Divan şairinin tabiatı idealize ederek şiirinde sunmasının bir başka sebebi cennet bahçesi metaforudur. Cennet bahçesi, şairin tabiata dair en kusursuz örneğidir. Cennet, Müslüman'ın vuslatıdır. Öldükten sonra nihai hedef Cennet'tir. Bu yüzden şair dünyadaki tabiatın en güzel hallerinden bile daha güzel olan ve insanın tam manasıyla idrakinin mümkün olmadığı bu yeri, imajlar dünyasında şekillendirip, somut âlemdeki bahçelerle özdeşleştirip yeni bir mekân üretmeye çalışır. Bahçe metaforu ilahi düzenin simgesel anlamda yansıması olarak görüleceği gibi aynı zamanda insanın gerçek dünyadaki kişisel ve duygusal ihtiyaçlarını da yansıtmaktadır (Andrews, 2008: 190). İdealize edilen bu mekânın dünyada karşılığı yoktur. Fakat yapılan bahçe tasvirlerinin tamamıyla bu dünyada karşılığı olmayan bir tabiat çerçevesi çizdiğini de söylemek yanlış olur. Divan şairinin bahçesi, idealize edilmesinin yanı sıra stilize edilmiş ve seyredilmeye değer bir bahçedir. Divan şairi, şiire tabiatı olduğu gibi almaz. Şairin tabiata hangi şartlar etrafından bakacağı belirlenmiştir. Şair, kendisine verilen alan içerisinde tabiatı belli şekiller ve vasıflarda görebilir. Bu bağlamda şairin tabiata nereden bakacağı, karşısında ne hissedip düşüneceği önceden belirlenmiştir. Şair,

sadece bu pencereden gördüğü aynı şeyleri farklı şekilde anlatarak şiirine orijinallik katmaya çalışır. İdealize edilmiş bahçenin Divan şairinin gözünden yansıması da yine bu şekilde olmaktadır.

Tanzimat şiirinin hakikatten sonra en önemli prensibi tabiattır. Tanpınar, yeni şiir anlayışının tabiat algısını "eşyayı dağınık unsurlar halinde ve sadece mazmunlara vesile olmak için saymakla iktifa eden gazel ve minyatür estetiğinden, geniş ve canlı tabiata doğru (…) çıkış" (Tanpınar, 1988: 273) olarak görür. Divan şairinin idealize ettiği bahçe, Tanzimat şiirinde, göründüğü gibi yansıtılmaya çalışılmıştır. Tanpınar, Divan şairinin anlattığı bahçeyi cansız bir resim olarak nitelendirirken, Tanzimat şairi, gerçek ve canlı bir bahçe anlatmak ister. Bu dönem şairleri hakikate değer verdikleri ölçüde tabiata uygunluğa da değer verir. Hakikat meselesinde olduğu gibi tabiata uygunluk prensibini ele alırken de Divan şiirini eleştirerek bir yol bulmaya çalışırlar.

Namık Kemal, *Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi*'nde tabiat konusunu tasvir üzerinden değerlendirir. Tasvir konusunda Divan şairinin İran edebiyatını taklit etmesini eleştirir. Namık Kemal'e göre Divan şairlerinin, "Dîvânlarında dağlı lâlelerden, yakası yırtık güllerden, feleğe benzer nilüferlerden, kıl kadar bellerden, yılan gibi saçlardan, serviden uzun (gulyabânî gibi) boyunlardan, kılıç gibi kaşlardan, ok gibi kirpiklerden, hançer gibi gamzelerden, benefşe veyâhûd zümrüt gibi bıyıklardan, su kenarında yetişmiş çimen gibi sakallardan, hiç yok ağızlardan, tuzlu dudaklardan, kuyu gibi çene çukurlarından, deryâdan ziyâde kanlı yaşlardan, dünyâyı yakacak kadar âteşli âhlardan, üzerlerine pamuk yapışmış iğrenç yaralardan, sihirbaz kalemlerden, batmanla şarâp içer sarhoşlardan tımârhâneden boşanmış gibi sokaklarda çıplak gezer veya göğsünü döğer âşıklardan, bir dilberin saçına tarak olmuş parça parça gönüllerden geçilmez" (Namık Kemal, 1311: 17). Yapılan tasvirler tabii olmaktan uzaktır. Ayrıca Namık Kemal'e göre, yapılan tasvirlerin doğada bir karşılığı olmadığı için hakikat ile de bağdaşmaz. Tabiat tasviri konusunda da hakikati bir prensip olarak ortaya koyan şair, yeni şiirin, Divan şairinin idealize ettiği tabiat tasvirinden farklı olarak doğanın görünen yüzüyle tabiatı anlatması gerektiği görüşünü savunur.

Namık Kemal, Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat* adlı eserinde tasvirin tek başına bir başlık olarak yer almamasını da eleştirir. Tasviri, "bedîin en güç, en ehemmiyetli ciheti" (Namık Kemal, 1950: 54) olarak görmektedir. Tasvir, Namık Kemal için "teşbîhe muhtâç olmaksızın, hayâlde zuhûr eden bir sûreti veya vicdânda hâsıl olan bir hissi göz önüne getirmek(dir)" (Namık Kemal: 1950: 54). Yeni anlayış için çizilen perspektifte

tasvir önemli bir yer tutmaktadır. Namık Kemal, Divan şairinin, şiirlerinde yer aldığı gibi anlaşılamayan kadın tasvirlerine ya da gerçek hayatta karşılığı olmayan tabiat tasvirlerine karşıdır.

Takib adlı makalesinde şair, Aynî'nin;

Tâvus-veş hırâm ederek geldi gülşene
Giymiş o şîve-kâr sefîd ü siyâh ü sürh

beytini *Harâbât*'a alan Ziya Paşa'yı, şiirde yer alan tavus kuşu tasvirinin gerçeğe uymaması üzerinden tenkit eder. Ziya Paşa'ya Avrupa'da geçirdikleri vakitleri hatırlatan Namık Kemal, beraber hayvanat bahçeleri gezip tavus kuşları görmelerine rağmen, Paşa'nın tavus kuşlarında olmayan renkleri tasvir eden bir beyti eserine almasına anlam veremez (Namık Kemal, 1989: 155). Tabiatta olmayan bir şeyi varmış gibi sunmanın şiir için bir kusur olduğunu belirtir. Namık Kemal'e göre tasvir, kişinin zihninde var olan bir hissi göz önüne getirebilmelidir. Gerçek ile uygun olmayan bir şeyin tasviri zihinde canlandırılamayacağı için tabii olmaktan uzaktır. Poetikasında bu görüşleri savunan şairin şiirlerine baktığımızda ise tasvirlerinde klasik şiir anlayışını devam ettirdiği görülmektedir. Hatta Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki Çamlıca tasvirini Tanpınar, kasidelerin başındaki tasvir bölümü olarak adlandırılan nesib bölümlerine benzetir (Tanpınar, 1988: 405). Şiirlerinde de daha çok muhayyilesinden yansıyan tabiatı tasvir eder:

"Deryâ gözüme kulzem-i hûnâb göründü
Mehtâb ise bir dâğ-ı siyehtâb göründü
Verdi o kadar lerzîşe âhımla sipihri
Her ahteri bir katre-i sîmâb göründü
Tâttu o kadar sûz-ı derûnu ki cihânı
Her zerresi bir cevher-i şebtâb göründü
Yumdum nigeh-i rağbetimi arz u semâden
Ahvâl-i dile acz ile oldum nazar efgen"

(Namık Kemal, 1941: 26).

Bir başka şiirinde ise tabiat tasviri konusunda panteizme yaklaştığı görülecektir (Tanpınar, 1988: 369):

"Sûretimden sûret-i Rahmân'ı eyler âşikâr
Özge mir'ât-ı safâdır cevher-i eşyâ bana"
(Namık Kemal, 1941: 58).

Namık Kemal, tabiatı taklit ya da tasvir etmenin şiir denilen form içerisinde mümkün olmadığını da şu dizelerle dile getirir:

"Zannımca tabîat-ı sahîha
Hasiyyet ü Cevdet-i kariha
Mevzun söze müftekir değildir
Ol san'ata münhasır değildir"
(Namık Kemal, 1941: 266)

Tabiat konusunda Namık Kemal ile aynı görüşleri paylaşan Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* adlı makalesinde; "şi'r-i tabiî odur ki, şâir cüz'î bir mülâhaza üzerine kalemi eline alıp irticâlen kırk elli beyit nazm edebilmeli" (Ziya Paşa, 1993: 49) diyerek şiirde tabiiğin nasıl olması gerektiğini ifade eder. Ziya Paşa'nın tabilikten kastı, şairin eline kalem aldığında irticalen şiir söyleyebilmesidir. Divan şairinin bir gazel ya da kaside için aylarını harcamasına karşın diğer milletlerde bu durumun daha kolay ve hızlı olduğunu belirtir. Söz konusu durumu hem şiir hem de nesir için bir fenalık olarak gören Ziya Paşa, bu fenalığı "def' için tabiata ittiba" (Ziya Paşa, 1993: 49) edilmeli görüşündedir. Divan şairinin kusuru tabiata ait olan unsurları idealize etmek için çaba harcamasıdır. Ona göre bu hâl şairin, şiir yazarken tabilikten uzaklaştığı için çok ciddi zaman ve emek sarf etmesine yol açmaktadır. Şair, tabiat aynasından yansıyanları olduğu gibi aktarmak yerine tasavvufî anlayış ekseninde yeni bir algılamaya tabii tutarak soyut ve stilize edilmiş bir şiir yazmaya çalışır. Tanzimat şairinin yapması gereken ise sadece aynadan yansıyanları olduğu gibi şiire aktarmaktır. Ziya Paşa;

"Nizâm-ı halk-ı âlem muhteremdir ind-i Bârîde
Hüdâ kâdirdir ammâ sîmi zer leyli nehâr etmez"
(Ziya Paşa, 1941: 160)

beytinde de kâinatın düzeninin Allah katında kıymetli olduğunu ve O'nun her şeye kadir olmasına rağmen gümüşü altın, geceyi de gündüz yapmadığını anlatır. Ziya Paşa'nın tabiat görüşü için bu beyitten hareketle, kâinatın düzeni konusunda Allah'ın gösterdiği ehemmiyete kulları olan şairlerin de uyması gerektiği görüşünü benimsediği söylenebilir.

Şiirde tabiiliği, yeni anlayış için gerekli gören Ziya Paşa, yazdığı şiirlerde -Namık Kemal'de olduğu gibi- tabiattaki varlıkların Allah'ın kudretine delil olduğunu düşünmektedir. Şair, bir gazelinde insanın topraktan yaratılışından hareketle Allah'ın gücünün sonsuzluğuna işaret eder:

"Hey ne kudret hey ne san'attır ki Hallâk-ı Ezel
Bir avuç toprağı tahmîr etmiş Âdem koymuş âd"
(Ziya Paşa, 1941: 160)

Bu dönemde tabiat konusunda en çok söz söyleyen Recâîzâde Mahmut Ekrem'dir. Özellikle *Talîm-i Edebiyat* adlı eserinde tabiat meselesini hakikat ile birlikte şiirin iki önemli prensibi olarak ele alır. Zira Tanzimat şairi, fikrin intizamını "hakîkat ve tabî'atın ve aralarındaki revâbıt ve münâsebâtın tayîn ettiği(ni)" (R. M. Ekrem, 1299: 20) düşünmektedir. Yine *Takdîr-i Elhân*'da şair, "şiir ne kadar tabiî olursa o kadar güzel olur" (R. M. Ekrem, 2014: 14) der.

Talîm-i Edebiyat'ta Recâîzâde Mahmut Ekrem, eski edebiyatın nazımda, marifetten ziyade hakikate ve tabiata uygun hareket etmesi halinde insanlara güzel bir irfan bırakacağını savunur (Yetiş, 1996: 136). Tanzimat şairleri, tabiatı idealize etmezler. Onların amacı, tabiatı olduğu gibi aktarmak ya da aktarırken kullandığı imajların aklın sınırlarının dışına çıkmaması hususiyetine dikkat etmektir. Tabiilik kavramı, Kazım Yetiş tarafından "fikir ve hissi yapmacık süslerden arınmış, zorlama veya tekellüf olmaksızın kolay ve tabii bir şekilde ifade etmektir" (Yetiş, 1996: 211) şeklinde tanımlanır. Tanzimat şairinin temel hedefi her alanda olduğu gibi tabiat konusunda da aşırıya kaçmamaktır.

Ekrem, tabiatı şiirin vicdanı olarak görür. Ona göre şiirde, "hüsn-i tabî'at, güzeli çirkinden, bâtını zâhirden, hakîkati bâtıldan" (R. M. Ekrem, 2011: 56) ayırır. Tabiatın şiirdeki varlığı yavan fikirlerin, yapmacık tabirlerin ve mübalağanın varlığını tehdit eder. Ekrem'e göre, şairin hislerini, hayal ile süsleyerek onu hakikat dairesinden

çıkarmayacak da yine tabiatın varlığıdır. Tabiat, fikir ve hissi "zînet-i ca'liyyeden berî olarak gâyet teklîfsiz gâyet serbestâne bir sûretle beyân etmekten ibârettir" (R. M. Ekrem, 2011: 148).

Şiirin vicdanı olan tabiat, şairin de sınırıdır. Ekrem, şairin tabiatı zorlayarak vereceği eserlerin tabilikten uzak olacağını belirtir. Eserde tabiatı bozan unsur ise "i'tinâ tekellüfü(dür)" (R. M. Ekrem, 2011: 150). 'İtina tekellüfü' ise şiirde sözcükleri anlaşılmaz hale getirir. Divan şairi, tabiatı şiire aktarırken, Ekrem'e göre bu yanlışa düşmektedir. Şair, sınırlarını zorlayarak altından kalkamayacağı bir tekellüfün içerisine girer. Bu da şaire göre, Divan şiirinin tabilikten uzaklaşmasına sebep olur.

Üslup konusunda tabiliğe dikkat çeken *Takdîr-i Elhân* yazarı, tabiliğin edebiyatın güzelliğine mani olmadığını belirtir. Tabiatın şiirdeki varlığı "nezâket ve letâfet ve ulviyyetle de pek güzel imtizâc eder" (R. M. Ekrem, 2011: 149). Ekrem, tabiat unsurunun bir prensip olarak benimsenmesi ile Divan şiirinin soyut ve durağan anlayışının Tanzimat şiirinde kırılacağına inanmaktadır. Ekrem'e göre, Divan şiirindeki idealize edilmiş tabiat anlayışının yerini Tanzimat şiirinde dış dünyada algılananları yansıtan bir tabiat taklidi almalıdır.

Edebiyat-ı sahihanın en temel özelliklerinden biri olan tabilik, Ekrem için vazgeçilmez unsurlardandır. Ona göre şair, bu hususta gerekli hassasiyeti göstermeli ve tabiata ait olmayan unsurlara şiirinde yer vermemelidir. Şairin bu prensibe uymak için yapması gereken de insanı ve tabiatı iyi bilmesi ve gözlemlemesidir. Ekrem, bu kadar iyi bir araştırma ve gözlemi yapacak şairin sadece Türk edebiyatında değil dünya edebiyatında bile zor bulunabileceğini düşünmektedir. Ekrem'e göre; "lâ-yuad birtakım serâir perdeleri altında mestûr olan çehre-i insân-ı manevîyi görüp gösterebilmek dühât-ı şuarâ içinde (Şekspir) gibi pek az kimseye nasip olmuş. Hâlbuki eşkâl ü elvân-ı dil-firîbiyle herkese ayânen manzûr olan bedâyi-i tabîatı mehmâ imkân taklîde ekser şuarâda muvaffâkiyet görülüyor" (R. M. Ekrem, 1301b: 14). Yeni şair, bu çok az kimseye nasip olan tabiatı taklit etme gücüyle Divan şairinden ayrılmalıdır. "Osmanlı Divan şiirinde mutlak güzelliğin yani Tanrı'nın şiirde mecaz yoluyla yansıtılması esasken, Recâîzâde'nin söyleminde güzellik tabiata ikame edilerek tabiatın taklidi ön plana çıkarılmış olur" (Tuğcu, 2013: 109). Tabiatın güzelliklerini gerçek anlamda şiirinde tasvir ve Ekrem'in tabiri ile takdir edebilirse yeni şiir en önemli prensiplerinden birini gerçekleştirmiş olacaktır.

Şair, *Takdîr-i Elhân*'da tabiatı taklit eden şairlerin ilerleme sağlayacağını söyleyerek yeni anlayışta tabiatın önemine dikkat çeker. Ona göre, şair için tabiattan daha iyi bir hoca da bulunamaz. Ekrem, tabiat taklidi konusunda şairin yapabileceklerini sınırlı görür ve tabiatı taklit etme zorluğunun sebebini ise şöyle açıklar: "Bir şâirde hayâl ne kadar cevdetli, nazar ne mertebe kuvvetli, karîha ne derece vüsatli olursa olsun hattâ hâme-i çîre-destânesi şehper-i tavustan mamûl, midâd-ı feyz-i mâyesi yâkut-ı müzâbdan, gubâr-ı elmastan mürekkeb dahi olsa yine bir gurub levhasını o elvân-ı dil-firîb ile şiirinde nakış ve tasvire muktedir olamaz. Onun içindir ki (hepimiz tabîatın birer acemi şâkirdiyiz) demekle kendime değil ancak sizin gibi sâlikân-ı nev-meslek-i edebe min gayri haddin bir imtiyâz vermeğe cesâret ettim" (R. M. Ekrem, 1301: 10-11). Ekrem'e göre şair ne kadar kudretli olursa olsun tasavvuru, tabiatın mükemmelliğini taklit için yeterli değildir.

Ekrem, tabiat konusunda, Divan şiirine getirilen 'tabiatı aslıyla tasvir etmeme' eleştirisine karşılık ne yapılması gerektiğinin cevabını yine *Takdîr-i Elhân*'da en açık şekliyle anlatır. Ekrem, "şiir resim gibidir: Meselâ arz ettiği manzara bir şeb-i mehtâba dair iken her cihetini gündüz gibi ayân ve parlak gösterir bir levha-i tasvîr -tabîata mugâyir olduğu için- dekâyık-şinâsân-ı sanâyi nazarında" (R. M. Ekrem, 1301b: 14) makbul kabul edilemeyeceğinden şiir için aslolanın hakikate uygunluk prensibini de göz önünde bulundurarak adeta bir fotoğraf çekmek olduğunu belirtir. Tabiat, şiir için renktir. Şair, şiiri renklerine uygun şekilde boyamalıdır. Divan şairi tabiat açısından daha soyut bir çalışma ortaya koyarak -resim üzerinden örneklemek gerekirse- renkleri yerli yerinde kullanmak yerine birbirine karıştırmayı tercih etmektedir. Tanzimat şairinin asıl amacı bu karmaşık renk düzeninin yerine gerçek hayatta karşılığı olan renkleri kullanmak ve şiiri var olan renklerle bezemektir. Ekrem tabiata ve hakikate uygun olmayan eserleri zamanın çabuk eskittiğini, fakat tabiata uygun eserlerin yıpranmasının, tabiatın yıpranması kadar zor olacağını belirtir (R. M. Ekrem, 2014: 125). Tabiat, eşya üzerinden daha gerçekçi bir hayale uzanır. Ekrem'in şiirlerinde tabiat, poetikasında belirttiği kadar derinlikli bir şekilde ele alınmamıştır. Şair, Divan şairlerinde olduğu gibi tabiattaki varlıkların Allah'ın varlığını tasdik ettiğine inanmaktadır:

"Tahayyür eyle Hudâ'nın kemâl-i kudretine
Edip semâ vü zemîne basîret üzre nigâh"

(R. M. Ekrem, 1997: 60).

Ekrem, Şeb-i Muzlim şiirinde de tabiatın her bir unsuru ile Allah'ı tespih ettiğini dile getirir. Allah'ın varlığına en büyük işaret olan tabiatın şair tarafından tasvir ve taklidi zor olmasına rağmen Ekrem'e göre, bu eşsiz güzelliği anlatabilecek olan da şairden başkası değildir:

"Ol samt içinde bir gizli âhenk
Tesbîh edip der: Allâh Allâh!...
Bir levhadır bu ulvî temâşâ..
Sun'-ı mehîb-i Rabb-i avâlim.
Ta'rif olunmaz bir nakş-ı dil-hâh;
Tasvir olunmaz bir levha; lâkin
Nezzâre sâzî yoktur.. Nihâyet
Re's-i semâdan fa'âl-i mutlak,
Pây-ı seradan bir şâir ancak!.."

(R. M. Ekrem, 1997: 353)

Recâîzâde Mahmut Ekrem, tabiat tasvirinde salt bir gerçeklikten yana değildir. O, kendi şiirinde de yaptığı gibi şairin tasavvurundaki tabiatı kaleme alması gerektiğini düşünmektedir. Fakat bu tasvir, Namık Kemal'in Divan şiirine getirdiği eleştirilerde olduğu gibi, tabiata ait unsuru aslından uzaklaştırmamalı, onu bambaşka bir nesneye dönüştürmemelidir. Ekrem, *Refîk* şiirini yazmadan önce şiirin yazılış sebebini anlattığı mensur bir kısım kaleme almıştır. Bu kısımda yapılan tasvir, şairin anlayışını daha net anlatacaktır: "Bahârda bir ağaçlığa girerseniz, zemîn zümrüd gibi çayırlar çimenlerle mefrûş; mine gibi parlak mine gibi nâzik çiçeklerle menkûştur. Bir taraftandan da ağır ağır akıp giden bir ırmağın hazîn hazîn çağıltısı işitilir" (R. M. Ekrem, 1997: 238). Şairin yaptığı tasvirlerde hakikate uygunluğu bir prensip olarak benimsediği görülmektedir. Bunun yanında yapılan benzetmelerde aşırıya kaçılmadığı, şairin uygun renkleri kullanmaya çalıştığı görülmektedir. Şair *Nev-Bahâr* şiirinde de bu anlayışın örneğini verir:

"Döner benefşe-gül-semen mücevherâta jâleden
Verir çemende lâleler birer nişân piyâleden
Şarâb nehrin andırır su aks-i reng-i lâleden

Dolar derûn-ı murg-zâr tarabla cûş-ı nâleden
Seherde seyr-i bâğa çık sabâh-ı feyz-bârı gör!"

(R. M. Ekrem, 1997: 290)

Şairin burada yaptığı tasvirlerin Namık Kemal'in tabiri ile kişinin zihninde var olan bir hissi göz önüne getirdiği görülecektir. Şair, baharda çiğ düşmesi ile menekşe, gül ve çimenlerin mücevhere, lalelerin çimen üzerindeki görüntüsünün kadehe, lalelerin renklerinin yansıması ile oluşan çimen üzerindeki aksin şarap nehrine, kamışların sallanması ile oluşan hareketin bir coşkuya benzediğini anlatır. Burada yapılan benzetmelerin, Tanzimat şairinin istediği ölçülerde olduğu görülmektedir.

Tablo altı şiirler yazarak yeni tabiat anlayışının pratiğini yapan Ekrem, bu şiirleri ile de Servet-i Fünun döneminde tablo altı şiirlerin yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Bu tarz için de şu şiir örnek verilebilir:

"Sebeb-i yâd-ı nâm olursa eğer,
Sözlerim ömrümün zevâlinde;
Bir zamanda bu resm ile kalsın,
Şeklim ahbâbımın hayâlinde"

(R. M. Ekrem, 1997: 262).

Abdülhak Hâmid Tarhan ise Recâîzâde Mahmut Ekrem'e yazdığı mektuplarda tabiat konusundaki düşüncelerini kaleme almıştır. Hâmid, şiirdeki tabiat tasviri ile nesirdekini birbirinden ayırır. Şiirde yapılacak tasvirin nesirdeki tasvir gibi olamayacağını "bir manzûme tarz-ı nazmîde güzel, tarz-ı nazmîde tabiîdir" (Tarhan, 1995: 121) diyerek belirtir. Şiirde tabiatın hayale feda edildiğini düşünen Hâmid, kendi şiirinin de tabii olmadığını söyler. Hâmid'e göre yeni edebiyatın tabilik ve hakikat prensibine uyan eserleri, Namık Kemal'in yazdıkları ve Recâîzâde'nin *Vuslatı*'dır (Tarhan, 1995: 127). Bunun dışında Tanzimat döneminde yazılan eserleri edebiyat-ı sahiha anlayışına uygun görmez.

Sami Paşazade'ye yazdığı bir mektubunda ise Hâmid, şair ve tabiat ilişkisini şu şekilde açıklar: "...bizim gibiler füyûzât-ı edebiyyeyi bedâyi-i tabîattan iktibâs ederler. Efrâd-ı beşer istidâdlarına göre hep inkılâbât-ı tabîattan mülhem olur. Şuarâ, baharın yetiştirdiği mahlûkattandır. Her telif-i latîf bir mevk-i tabînin tasvîr-i manevîsi, her

müellif bir mesîre-i kudretin mahlûk-ı bedâyi'idir, her cuybar bir hiss-i müteheyyiç, her ağaç bir fikr-i sâkin, her sehâb bir hayâl-i ulvîdir. Tabîat, ne fevkalâde şairdir ki, bütün âsârı da şuarâdan zuhûr eder!.. O ne büyük Hâlık'dır ki, mahlûkatı da iktidâr-ı halk ile mütehallik! Ey temâşâ-yı kevâkible ihyâ ettiğimiz geceler! Nerdesiniz?" (Tarhan, 1995: 203). Hâmid, şairi baharın yetiştirdiği bir mahlûk şeklinde tanımlar. Ona göre, tabiattaki varlıklar, şiir için en güzel malzemedir. Şair tabiatı, sanatın başlıca kaynağı olarak görür. Makber mukaddimesinde de bunu "Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilhâm eden tabiattır" (Tarhan, 2013: 104) sözleriyle ifade eder. Hâmid'in şiirlerinde tabiat, ilham kaynağı olmasının yanında şairin hislerini yansıtan varlıklarla dolu bir imajlar dünyasıdır. Şairin Sami Paşazade Sezâi'ye yazdığı mektubunda "tabiatı insan ruhuyla birleştirmesi" (Okay, 1971: 11) görülecektir. Şair, *Gurbette Vatan* şiirinde de tabiattaki varlıkları, hayal dünyasının sonsuzluğunda insanın ruh halleri ile yeniden canlandırmaya çalışır:

"Dağlar ki vakâr ile sanırsın
Ref'-i tutuk-ı sehâb ederler
Ummâna dönüp hitâb ederler
Emvâc kenar ile sanırsın"
(Tarhan, 2013: 228).

Bu mısralarda şair muhayyilesinde dağları, vakarlı bir duruşa sahip, hitap edebilen bir varlığa dönüştürür.

Hâmid'in şiire getirdiği yenilik tabiat karşısında şairin duruşunu değiştirmesidir. Hâmid'de tabiata olan ilgi "şehir hayatının insanı ruh hastası yapan havasından kurtuluş için çareyi kırlara açılmakla buluşuyla başlar" (Okay, 2010: 83). Şairin tabiat karşısında kendinden geçmesi ve mest olmuş hali zaman zaman panteizme kayan bir düşünceye sahip olduğunu düşündürür. Özellikle Hâmid'de Hindistan seyahati sırasında edindiği izlenimlerle kuvvetli bir tabiat düşüncesi oluşur. Hindistan seyahati sırasında tabiatın mistik boyutunu keşfetmesi panteizme kayan düşüncesinin en önemli sebebidir. Şair, panteizmle "ilahi olanın kendini gizlemesi/perdelemesi sebebiyle varlıktan hareketle Bir'e ulaşma(yı)" (Mermer, 2014: 296) hedeflemiştir:

"Sensin kimi fikr ederse insân
Sensin neyi hissederse insân
Dâir sana cümle-i havâdis,
Zâkir seni cümle-i mebâhis."

(Tarhan, 2013: 523)

Hâmid, zaman zaman panteizmin etkisi ile varlığa tanrısal bir gözle bakmaya başlar. Etrafındaki varlıkların büyüklüğü ve muhteşemliği karşısında hayranlığını dile getiren şair, en sonunda asıl ilaha yönelmeyi de unutmaz.

"Yârab kim ola bu mâh-veşler
Gökten iniyor mu hep güneşler
Bir âlem-i nûr içindeyim ben
Allah bedîd her cihetten"

(Tarhan, 2013: 241).

Panteizmde din, vicdanî bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Bu anlayışta dinî rituellerin uygulanmasından çok ahlakın ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Hâmid, bu durumu 'manevilik' olarak nitelendirir:

"Sanmayın Müslim, Mecûsî, Mûsevî
Ma'nevîyim, ma'nevîyim ma'nevî!...
Mey getir şeyhim peyâpey mey getir
Câmi'u'l-eşyâ olur bir şey getir!..."

(Tarhan, 2013: 437).

Hâmid, hatıralarında Divan şairlerinin İstanbul, Bağdat, Halep ve Edirne gibi şehirlere kasideler yazdığını belirtir. Fakat bu şehirler üzerine yazılan şiirler daha çok şehirlerin içerisinde tekke ve mabet tarzı yapıların övülmesi üzerinedir. Hâmid, yapılan bu tasvirlerin tam anlamıyla tabiatı yansıtmadığını düşünmektedir. Divan şairleri, eserlerinde "köy ve kır hayatını kaale almamış ve menâzır-ı tabiyeye mültefik olmamış olduklarından" (Enginün, 2013: 428) Hâmid'in *Sahra* şiiri yazıldığı dönemde klasik şiir taraftarlarının eleştirisine maruz kalmıştır. Hâmid'in tabiri ile "(...) dihkânî bir kıyafetle zuhur eden Sahra, kudemâ peyrevlerinden bazılarınca istigrab ile telakki olunduğu gibi

bunlar onun lisanındaki ‘şehrîlik’ten dolayı da mühim bir ekseriyetle garipsemişlerdi” (Enginün, 2013: 428). Şair, *Sahra*’dan sonra tabiatı felsefi bir bakış açısıyla ele alır. *Sahra*’ya kadar Hâmid için tabiat izlenimlerden ibarettir. Bu izlenimci tavrını da *Hindistan’daki Odam* şiirinde şu dizelerle dile getirir:

“Gezinir hod-be-hod elimde kalem
Anda bilmem ne eylerim hûlyâ
Resmi çıkmış gibi bu manzaranın
Kâğıt üstünde şi’r olur peydâ”

(Tarhan, 2013: 227)

Bu şiirinde şair, tabiat tasvirini resim çizmekle özdeşleştirir. *Sahra*’da ise şairin tabiatı bir tema olarak şiirde işlediği ve bu temayı işlerken de bir dekor ya da manzara olarak değerlendirmeyip, felsefi bir bakış açısıyla ele aldığı görülür:

“Bir zamanlar karar-gâhım idi,
Bedevîler gibi beyâbânlar.
Buna mûcib de iştibâhım idi:
Nasıl imrâr-ı vakt eder anlar.
Belde halkında görmedim, hayfâ,
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!
Bedevîler sükûn u rahatte,
Sürdüğü daima ganemle safâ.
Beledi muttasıl esîr-i cefâ,
İntiâş âleminde zulmette!
Biri endişeden aman bulmaz;
Biri endişeye zaman bulmaz.”

(Tarhan, 2013: 21)

Bu mısralarda şair, şehir ve köy hayatını karşılaştırır ve köy hayatının, şehir hayatına göre daha huzurlu ve endişesiz olduğunu ifade eder. Gündüz Akıncı, Hâmid’in *Sahra*’nın ilk şiirlerinde şairin köy hayatını anlatırken meseleye yabancı olduğundan dolayı tabiilikten uzaklaştığını, şehir hayatını anlattığı kısımlarda ise daha samimi olduğunu ifade eder (Akıncı, 1954: 89). Hâmid için köy hayatı müşahade etmediği uzak

bir yaşantıdır. Bu açıdan Hâmid, *Sahra*'da köy hayatını müdafaa ederken şehir hayatının olumsuzlukları üzerinden kendi muhayyilesi çerçevesinde yaşanılacak bir mekân tasavvurunu şiire döker.

Şair, *Sahra* şiirinde "medeniyete karşı tabiatın müdafası(nı)" (Okay, 1971: 3) yapar. Mehmet Kaplan, *Sahra*'da, tabiatın Hâmid tarafından J.J. Rousseau'nun görüşünden etkilenerek ele alındığı tespitini yapar. Bu görüşe göre "tabiat güzel, medeniyet çirkindir. Kırda yaşayanlar mesut, şehirde yaşayanlar bedbahttır" (Kaplan, 2006: 280). Hâmid, 1942 yılında yazdığı *Manzum Terceme-i Hâl* şiirinde Racine, Voltaire, Victor Hugo ve Moliere'den etkilindiği ve bu tesirin ardından yazdığı *Sahra* şiiri ile yeni anlayışı benimsediğini şu mısralarla ifade eder:

"Buna taklîd değilken haddim,
başka bir yolda yazarken ceddim,
eyleyip ye's ile bir gün cür'et,
'tarz-ı garbî' dedim 'olsun 'adet!'
O zaman yazmış idim Sahra'yı
Keşfedermişce yeni dünyayı!"

(Tarhan, 2013: 802)

Hâmid'in şiirlerinden başka, yazdığı mektuplarda ve hatıralarında da sık sık tabiat tasvirleri yer almaktadır. Şairin, tabiat manzaralarını aktarırken duygularını yansıtması, şehre dair izlenimlerini anlatırken duygularına yer vermemesi bu tespiti destekler mahiyettedir.

Bir Şâirin Hezeyânı şiirinde tabiat ve köy hayatının üzerindeki tesirini anlatan poetik bir bölüm şu şekildedir:

"Fikrimi âsmân eder terfî'
Şi'rimi ahterân eder tarsî',
Her kim eylerse eylesin teşnî',
Bana lâzım değil beyân u bedî'
Köydeki çeşmesârı pek severim"

(Tarhan, 2013: 560).

Hâmid, şiirinde kendisi için şiire dair beyan ve bedii ilimlerinin önemsiz olduğunu vurgular. Bu yüzden kendisine gelecek eleştirileri de umursamadığını belirtir. Hâmid şiirdeki köy hayatını anlatmayı bir mutluluk vesilesi olarak gördüğü için şiire dair bütün unsurları mutluluk karşısında elinin tersiyle iter. Köy hayatı, şair için şehirde bunalan insanın kaçış mekânıdır. Romantizmin etkisiyle şairin kaçtığı yerler tabiatın bütün güzelliklerini olduğu gibi yansıtan köy ve kırlardır.

Tabiattaki güzelliklerin sınırsız olduğunu, yeryüzünden gökyüzüne kadar içerisinde birçok güzellikleri barındırdığını belirten Hâmid, aynı zamanda bu eşsiz güzellikleri şair için ilham kaynağı olarak nitelendirir. Hâmid'e göre, "beşeriyet gibi beşeriyetin sûret ve sîreti gibi ve bütün mevcûdât ve mükevvenât gibi manzara-i tabîat da bir mir'at-i ulûhiyettir" (Enginün, 2013: 428). Şair, bu aynadan gördüklerini eserine yansıtır. Hâmid, güzelliklerle bezenmiş tabiatın, yeni edebiyat anlayışı etrafında ne kadar uğraşılsa da taklidine muvaffak olunamayacağını söyler ve "biz Kudret'in bedayiini tasvir değil, takdîre muktedir olalım elverir. Çünkü o da bir feyz, bir mazhâriyettir" (Tarhan, 1995: 343) diye ekler. Tabiata, Divan şiirinde olduğundan farklı şekilde bakar. Onu kendi gözlemlerinden hareketle şiirine yansıtır. O, "herkesin aynı şekilde terennüm ettiği bir tabiat anlayışından herkesin farklı şeyler gördüğü ve izlenim sahibi olduğu tabiat" (Kolcu, 2004: 96) algısının Tanzimat şiirindeki öncüsü olmuştur.

Makber mukaddimesinde, "(h)angi şâir bir güzel kıza onu görmeyenlerin nazarında tecsîm edecek kadar cismâniyyet vermiş? Hangi kalem mehâsin-i tabîiyyeyi hakkıyla taklîd etmiş? Bizim yapıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilhâm eden tabîattır. O şiirler. Suda görünen akse benzer ki, mutlakâ hâriçte bir müsebbibi olur" (Tarhan, 2013: 104) sözleriyle yaratıcı güzelliğin tabiatta var olduğunu belirtir. Yaratıcı güzelliğe ulaşmanın yolu tabiatı en güzel şekilde taklit etmektir. Tarhan, Tanzimat devrinin ikinci nesli olarak romantizmin etkisindedir. Bu yüzden de tabiat algısı "eski şiirin mücerred tabiat anlayışından tamamıyle kurtulmuştur" (Akyüz, 1995: 18). Özellikle *Sahra* şiiri ile hakikate uygun tabiat tasvirlerinin ilk örneğini vermiştir. Şiirlerinde kullandığı en önemli temalardan biri olan tabiatı, hem Divan şairlerinden hem de Tanzimat'ın diğer şairlerinden farklı bir şekilde ele alır. Hâmid tabiatı "duyulan, üzerinde düşünülen ve psikolojik unsurlarla karıştırılan" (Akyüz, 1995: 31) bir tema olarak şiirlerinde işler. Tabiatı felsefi bir boyutta ele alır. Divan şiirindeki cansız tabiat anlayışı Tarhan'ın şiirinde bütün renkleri ile canlılığını hissettirir. Şair, şiirlerinde tabiat manzaralarını ve tabiatın kendisinde bıraktığı izlenimlerini yansıtır. Fakat Hâmid'de

tabiat izlenimleri, "dış dünya varlıklarının, duyularda bıraktığı intibadan farklı manalar" (Okay, 1971: 1) kazanır. Orhan Okay, bu duruma şairin, yetiştiği ortamla, kişisel tercihleri arasında kalmasından kaynaklanan bir karışık sentezin sebep olduğunu ifade eder. Hâmid'in yeni anlayışı fikir olarak benimsemesine rağmen bunu şiirlerine yansıtamamasının da söz konusu durumun bir sonucu olduğunu belirtir.

Hâmid, eski şiir anlayışında olduğu gibi tabiatı edebî sanatların bir malzemesi olarak kullanmaz. "Dış âleme ait unsurlar, ekseriya olduğu gibi verilmekte ve benzetmeler, sırf benzetme olsun diye yapılmayarak çevreye ve ruh haline uygun kılınmaktadır" (Kaplan, 2006: 277). Yani Hâmid'in şiirinde tabiat bir duygu olarak işlenmeye başlanmıştır.

Abdülhak Hâmid Tarhan ve Recâîzâde Mahmut Ekrem tabiat konusunda benzer düşünceye sahiptir. İkisi de tabiatı taklidin mümkün olmadığını ve yapılacak şeyin ancak onu takdir etmek olacağını belirtir. Ekrem, tabiat taklidinin, tabiatın güzelliklerini kavrama noktasında insanın idrakini zorlamasından dolayı yapılacak olanın iyi bir tasvir yapmaktan öteye gidemeyeceğini savunur. Hâmid de yine Ekrem gibi, Allah'ın yarattığı güzellikleri insanın tasvire muvaffak olamayacağını düşünmekte ve ancak şairin yapabileceğinin aynadan yansıyanları tasvir etmek olacağına inanır.

Tanzimat şairleri tabiatın taklidinden ziyade tasvirini ön plana çıkarırlar. Yeni anlayışın hakikate verdiği önemle birlikte yapılacak tasvir de şairin aynada gördüklerinden öteye gitmemelidir. Yani şair, tabiatı yansıtırken izlenimci bir yol takip etmelidir. Abdülhak Hâmid de şiiri tabiatı taklit eden bir tür olarak görmez. Ona göre şair, tabiatı taklit ederek somutlaştıracaksa, bu aynı zamanda taklit edilene ruh da kazandırmalıdır. Ancak ne şair ne de sanatçı tabiatı hakkıyla taklit edemez. Tabiat şiirin ilhamıdır ve tabiatın ilham olduğu şiirler "suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi olur" (Tarhan, 2013: 104).

Hâmid'in Ekrem'e yazdığı bir mektubunda o anda gördüğü bir kuşu tasvir edişi tabiata bakışını göstermesi açısından önemlidir: "Şu dakikada âh Ekrem!.. Bahçede o kadar güzel bir kuş ötüyor ki, -ötüşü o kadar güzel ki- ne diyeyim, zannediyorum ki semadan henüz nüzul etmiş yeni bir fikr-i şâirânedir!.. İnsanları pek sâfil gördüğü için zihinlere tenezzül etmiyor da yine semaya avdet etmek istiyor" (Tarhan, 1995: 306). Hâmid için aynadan yansıyan bir kuşun tezahürü bu şekildedir. Hâmid kuşu olduğu gibi tasvir etmek yerine kendi hissettiklerini de katarak bir betimleme yapar. Aynadan yansıdığı gibi değil aynadan yansıyanı şairin hissettiği şekilde resmeder. Hâmid'in bu

izlenimci tavrı, romantizmin şair üzerindeki etkisini gösterir. Romantizmin en önemli unsurlarından olan izlenim, şairin duygu ve hisleri ile beraber anlam kazanır. Özellikle '*Külbe-i İştiyak'* ve *'Kürsi-i İstigrak'* şiirleri, şairin bu izlenimci tavrını yansıtan örneklerdir. Şair, bu şiirlerde Allah'ın sonsuz kudretinin tabiata yansımanlarını hayranlık duygusuyla kaleme almıştır. Hâmid, gördüğü tabiat karşısında büyülenmiştir. Büyülendiğini de şiirde,

"Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabiîdir"

(Tarhan, 2013: 601)

mısraı ile anlatır. Aynı zamanda tabiatı Allah'ın bir şiiri olarak gördüğünü de,

"Ne şâirdir ki Kudret, şi'r söyler, döktüğü âsâr"

(Tarhan, 2013: 602)

mısraı ile ifade eder.

Beşir Fuad ve Muallim Nâci'nin mektuplaşmalarında tabiat konusunda müşterek bir anlayışı benimsedikleri ortaya çıkar. Beşir Fuad, "Benim asıl maksadım bir roman yazıldığı, bir âlem tasvir olunduğu vakit o romanı okuyan o âlemde yaşamış gibi olmalı, bir balık için su ne kadar lazım ise tasvir olunan eşhasın yaşayabilmesi için şairin hayalhanesi o kadar elzem olmamalı; o eşhasın numuneleri âlemde görülebilmeli, yani bunlar şair keyfine göre icat eylediği acibeler olmayıp tabii olmalı. Eğer şair fazâil-i memdûhadan bahsetmek istiyor ise numunesini yine insanlarda aramalıdır. Eğer murat eylediği fazâil için insanlar arasında numune bulamıyor ise o hâlde murat olunan şey kudret ve istidad-ı beşerin fevkinde olacağından temenni-i muhal demek olur, bu ise abestir. Şair bir mevkiyi veya bir vakayı tasvir ettiği vakit karileri o mevkii müşahede ediyor, o vakada hazır bulunuyor gibi olmalı" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 120). Beşir Fuad'ın bu yaklaşımı -ki aynı zamanda Muallim Nâci'nin tabiat algısı- ile Recâîzâde'nin şiiri resim gibi gören anlayışı birbirine benzemektedir. Beşir Fuad, şairin tabiata kendi hayallerini katmadan, varlıkların bu dünyada bulundukları şekilde şiire yansımaları gerektiğini düşünmektedir. Yapılacak olan tabiat tasvirleri gerçek hayatta var olmalı ki okuyucu, şairin yazdıklarının bu dünyadaki karşılığını tasavvur

edebilmelidir. Beşir Fuad, bu açıdan bakıldığında tabiat tasvirinde şairin muhayyilesini reddetmez.

Beşir Fuad'ın *İntikad*'da tasvir için yaptığı eleştirilere benzer şeyleri Muallim Nâci, Şeyh Vasfî ile mektuplaşmalarında da dile getirir. Muallim Nâci;

Pîrîm velî çü baht dem-sâz âyed
Hengâm-ı neşât u tarâb u nâz âyed

Ez-zülf-i dırâz-ı tû kemendî fikenîm
Ber-gerden-i 'ömr refte tâ bâz âyed

beyitlerini örnek vererek bu şiirde yapılan tasvirlerin tabii olmadığını ifade eder. Şiirde yapılan tasvirlerdeki "hayâlince maşûkunun kim bilir kaç kulaç uzun olan zülfünden kemend yaparak geçmiş ömrün boynuna atmak, geri çevirmek için var kuvveti bazuya vererek çekmek zahmetini ihtiyâr et(mek)" (Şeyh Vasfî-Mesud Harabati, 2013: 85) gibi sözlerin hem hakikate hem de tabiata uygun olmadığını dile getirir ve bu sözlerin gülünç olmaktan başka bir işe yaramadığını belirtir.

Muallim Nâci, şiirinde diğer Tanzimat şairlerinde olduğu gibi tabiattaki varlıkları Allah'ın yeryüzündeki tecellileri olarak görür. *Ateşpare*'nin Tevhid kısmında bunu şu dizelerle dile getirir:

"Bak san'atına ne âlem-ârâ
Bak kudretine ne hayret-efzâ
Bak mülküne var mı intihâsı?
Bak zihne sığar mı kibriyâsı?
Devretmede dest-i kudret'inde
Yüzbin kere mülk-i hikmet'inde"

(Muallim Nâci, 1996: 8).

Muallim Nâci, yaptığı seyahatlerde gördüğü yerler hakkında da şiirler yazmıştır. Bu şiirleri tabiata gözlemci bakış açısının birer tezahürü olarak da okunabilir. Şair, *Nusaybin Civârında Bir Vâdî* şiirinde, Mardin seyahati sırasında burada gördüğü bir vadinin kendisinde hissettirdiklerini kaleme almıştır:

"Su letâfetle sîm-i sâf-âsâ
Kayadan muttasıl akıp şarlar
Sanki zencîr-i nûr'dur parlar
Olur ehl-i cünûn'a cezbe-fezâ

Mâ'-i cârî taraf taraf çağlar
Bâd-ı hoş-bû eser hafîf hafîf
Çağladıkça sular latîf latîf
İki yandan sadâ verir dağlar

Vecde garketti kalb-i hassâsı
Bu temâşâları bahârânın
Hissi bî-dâr olunca insânın
Galeyân eylemez mi sevdâsı?"

(Muallim Nâci, 1996: 69).

Şair, bu mısralarda akan bir suyu tasvir eder. Yaptığı tasvirler Beşir Fuad'ın benimsediği tabiat anlayışı ile tam anlamıyla uyuşmaz. Şair, tasvirlerinde aşırıya kaçmasa da muhayyilesinden süzülen bir tabiat tasviri yaptığı görülmektedir. Muallim Nâci, akan suyun görüntüsünü gümüş bir asaya, suyun kayaya çarparak akışından ortaya çıkan görüntüyü ise nura benzetir. Bu benzetmeler Divan şiirindeki tabiat tasvirleri gibi aşırıya kaçan ya da insanın zihninde canlandıramayacağı şeyler değildir. Bu anlamda hakikat noktasında Namık Kemal ya da Beşir Fuad çizgisinde olmasa da hakikate müşabehet açısından Ekrem ve Hâmid'in anlayışı ile örtüşmektedir. Muallim Nâci'nin aynı zamanda tablo altı şiirleri de vardır. Bu durum Nâci'nin tabiatı, göze hitap eden bir unsur olarak algıladığını göstermesi açısından önemlidir.

Muallim Nâci, Divan şiirinde gül ve bülbülle yazılan şiirlerin sayısının fazla olmasını eleştirir: "Tabîat yalnız bir gül ile bir de bülbül yetiştirmedi ya! Bu kadar âsâr-ı bedîası var. Niçin biraz da onlardan bahs etmiyorlar? Bereket versin gül ile bülbülü bulabilmişler, yoksa söylecek şey bulamayacaklarmış!" (Muallim Nâci, 1998: 118). Tabiattaki diğer unsurların şiirde kullanılmamasının tasvirleri sığlaştırdığını ve tek düze bir tabiat algısı oluşturduğunu düşünmektedir. Batı şiirinde gül ile bülbül tasvirlerinin kullanılmasına rağmen şairlerin tabiattaki diğer unsurlara yer verme konusunda Divan

şairlerinden daha cömert davrandıklarını ifade etmiştir. Muallim Nâci, şiirde gül ve bülbül konusunun tamamen kalkmasından yana değildir. Onun isteği, şairlerin bu iki hususu ele alırken 'hakikate ve tabiata muvafık' olmalarıdır.

Divan şiirindeki tabiat tasvirine eleştiri getiren Tanzimat şairi, aynı zamanda şiirde çizilen kadın tasvirini de tenkit eder. Nitekim, Recâîzâde Mahmut Ekrem Divan şiirindeki kadın tasvirini eleştirir. Divan şiirinde kadının "yılan saçlı, ok kirpikli, kıl kadar belli, ağzı yok, çenesi kuyulu, cadularla -mücevherâta müstağrak, müzerkeş ve bukalemun -renk libâslarla mülebbes- çarşamba karısı sıfatlı, kara koncolos kıyâfetli mahlûklar" (R. M. Ekrem, 2014: 31) gibi resmedildiğini belirtir. Ortaya böyle bir resmin çıkmasına rağmen bunu beğenenlerin olmasına da anlam veremez. Namık Kemal de Ekrem gibi kadın tasvirlerinin tabiata ve hakikate uygun olmadığını ifade eder. Bu durumu anlatmak için de yine Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ında Sabrî'nin verdiği bir beyitten yola çıkarak, tasvir edilen kadının gündelik hayatta mümkün olmayacak olağanüstü özelliklerle anlatılmasını eleştirir:

Virür sabre direng-i sâye tursa serv-i bâlâdur
Alur çeşm-i karârı gitse cû-yı sîm-sîmâdur

Tasvir edilen kadının bu özelliklerle normal hayatta var olamayacağını düşünen Namık Kemal, özellikle servi boy konusuna değinir, kadının boyunun böyle bir benzetme ile anlatılmasını gerçek ile bağdaştıramaz (Namık Kemal, 1989: 101). Yapılan tasvirin edebî sanatlarla süslenmesini de eleştiren Kemal, kişinin bunu bir kadın değil de gulyabani olarak düşünmesinde de bir sakınca olmayacağını ifade eder. Şiirde tabiata ait benzetmeler hakikate uygun yapılmadığı zaman ortaya çıkan resim Divan şiirinde çizilen kadın tasviri gibi olacaktır. Divan şairi yaptığı benzetmelerde tabiattan yararlanmış, ancak tabiata ait unsurlara gerçek olmayan ve mübalağaya kaçan unsurlar ekleyerek tabiilikten uzaklaştırmıştır.

Hem Namık Kemal hem de Ekrem, yapılan tasvirlerin -özellikle kadın tasvirlerinin- Divan şiirindeki karşılığını çok iyi bilmektedir. Buna rağmen tasvir konusunda Divan şiirini acımasızca eleştirmelerinin sebebi yeni şiir anlayışı çerçevesinde yerleştirmek istedikleri tabiat algısıdır. Yeni şiir ekseninde tabiatta olmayan yani gerçek dünyada algılanamayan hiçbir şey şiirde resmedilmemelidir. Divan şiirinde yapılan tasvirlerin arkasında tasavvufî anlayış vardır ve çizilen kadın ya

da sevgili tipi dünyada karşılığı olmayan özelliklerle resmedilir. Çünkü Divan edebiyatında amaç görüneni değil görünenin arkasındaki gerçeği anlatmaktır. Çizilen kadın ya da sevgili tipi de dünyada var olan sevgili olarak düşünülmediği için bazı özelliklerini alsa da gerçekte var olmayan olağanüstü özellikleri ile resmedilmiştir.

Tanzimat şairleri tabiat konusunda, hakikate uygunluğu bir ön koşul olarak belirlemiştir. Divan edebiyatının gerçeğe uygun bir tabiat anlayışı ortaya koymadığını ve şiirde anlattıkları tabiatın dış dünyada var olmadığını belirten Tanzimat şairi, tabiatın objektif bir tasvir ile şiirde sunulması gerektiğini ifade eder. Bu noktada iki kavram öne çıkar: Tasvir ve taklit. Tanzimat şairi, tabiatın taklit edilmesinin bir şairin boyunu aşacağını düşünmekte ve tasvirin tabiatın şiirde sunulması için en iyi yöntem olduğunu vurgulamaktadır. Tasvir konusunda da yine Divan şairinin yaptığı aşırılıklara kaçılmamalı, dış dünyadaki varlıkları şair, tasavvurun sınırlarını zorlayacak şekilde şiirinde kullanmamalıdır. Tanzimat şairleri tabiat konusunda söylediklerini şiirde uygulamayı başarmıştır. Hakikat bahsinde görülen poetika anlayışı ile şiirlerin uyuşmaması durumu tabiat meselesinde çok fazla kendini göstermez. Özellikle Hâmid'in tabiat konusunda söylediklerini şiirlerinde gerçekleştirdiği görülmektedir.

2.1.5. Şiir ve Güzellik

Güzellik için 'estetik bir ilgi uyandıran, hoşa giden şey' diye genel bir tanım yapılabilir. Güzellik kavramı iyi ve doğru kelimeleri ile de açıklanabilir. Fakat herkesin kabul ettiği bir tanımını yapmak zordur. Felsefenin de konusu olan güzellik ya da estetik sübjektiftir.

Güzeli sadece dış gerçeklik bağlamında değerlendirmek de yanlış olacaktır. Dış gerçekliğin dışında zihinde yaratılabilen güzellikler de vardır. Özellikle Allah'ın Cemal sıfatının dünyadaki bir yansıması olarak meseleyi değerlendirdiğimizde yaratılanlar ilahi güzelliğin yeryüzündeki birer yansıması olarak karşımıza çıkar. Divan şairi de bu düşünceden hareketle asıl güzelliği bu dünyada aramaz. Buradaki güzellikleri Allah'ın yeryüzündeki birer tecellisi olarak düşünür. Aradığı güzellik gayb âlemindedir.

Divan edebiyatında şiire güzel diyebilmek için çizilen kurallar belagat ve fesahat ilmi çerçevesinde belirlenmiştir. Bu kurallara uyan şiir güzel olarak değerlendirilir.

Tanzimat şairi ise şiirde güzelliği birtakım kurallar ekseninde değerlendirmeye çalışır. Çizilen kurallara uyan eserler güzel kabul edilecektir. Ayrıca her tabiata ve hakikate muvafık eser de güzel olarak kabul edilmektedir.

Namık Kemal, edebî eserde siret ve suret uyumunu önemser ve bu uyumu yakalayan eserin güzel olarak adlandırabileceği görüşüne sahiptir. Sireti zayıf sureti latif olan eseri muhafazası olmayan cevhere benzetir (Namık Kemal, 1993: 183). O, güzellik konusu üzerinde özel olarak durmaz. Ancak şiirin güzelliği ortaya çıkaran bir tür olduğunu savunur. Onun için edebiyat-ı sahiha anlayışına uyan her şiir güzeldir.

Tanzimat döneminde güzellik konusunda görüşlerini en çok dile getiren Recâîzâde Mahmut Ekrem'dir. Ekrem, güzelliğin tanımını Eflatun'un düşüncelerinden hareketle yapmaya çalışır. Ona göre hakikatin latifliğinin parıltısı olan güzellik, "tabî'atta, efkârda, hissiyyâtta, ef'âlde olsun hayret ve meftûniyyetimizi celbeden ve kulûbumuzu şevk ve garâm ile meşhûn eyleyen şeydir" (R. M. Ekrem, 2011: 66). Ekrem, yaptığı tanımda güzelliğin hakikat ile olan bağlantısına vurgu yapar. Güzelin insanı kendisine bağlayan, hayran bırakan bir cazibesi vardır. Güzelliği bu şekilde tanımlayan Ekrem'e göre, şiirde güzelliğin sağlanması için düşünce ve ifadenin birbiri ile uyum içerisinde olması gerekir (R. M. Ekrem, 2011: 66). Şaire göre şiirde güzelliği sağlayan biçim, içerik uyumudur ve aynı zamanda güzelliği sağlayan duygu, hayal ve düşünceye dair iyi şeylerin varlığıdır.

Zemzeme'nin ön sözünde ise Ekrem, güzel eseri "gönülde rikkat gözde rutubet husulüne sebep olan" (R. M. Ekrem, 1301: 3) ve aynı zamanda insanı düşünmeye sevk eden olarak tanımlar. Her iki tarif de düşünce ve duygunun uyumunun şiirde güzelliği ortaya çıkardığını gösterir. Şiirdeki duygu ve düşüncelerin hakikate ve tabiata uygun olması sözlerin ruha etki eden yapısını kuvvetlendirir.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da edebiyatın kuru bir fikrin ve hayalin ürünü olamayacağını savunur. Ekrem'e göre güzellik, "fikir ve his ve hayâle âit gizli gizli birtakım letâfetlerin, zarîf zarîf birçok nüktelerin mecmûen ve mütenâsiben arz ve teblîğine muvâffakıyetten husûle gelir" (R. M. Ekrem, 1301: 37). Güzelliğin sübjektif bir kavram olduğundan bahseden Recâîzâde, edebî eserde bu farkın his, hayal ve fikir dışında tabir ve lafızlarda da var olduğunu söyler. Güzellik kavramının edebî eserde değerlendirilmesinin "vuzûh u mükemmeliyyet-i fikr, tabîiyyet-i hiss, hüsn-i tahayyül" (R. M. Ekrem,1301b: 38) özellikleri üzerinden yapılması gerektiğini vurgular. Bu kurallara uyan eser güzeldir ve güzel olan her şey şiirin konusudur.

Ekrem, *Perviz*'de "sanatın maksadı güzelliktir" (R. M. Ekrem, 2014: 134) der. Ve Ekrem güzelliği herhangi bir unsura özgü olarak değerlendirmez. Ekrem için güzellik kişiye göre değişir: "Siz fırtınalar, ateşler, kanlar içinde azametiyle doğan

güneşe meftunsunuz. Ben zulmetler, sükûnetler içinde zayıf zayıf parlayan hilâl-i sehere âşıkım!" (R. M. Ekrem, 2014: 134). Bu anlamda şiirdeki güzelliğin de kişiden kişiye değişeceğini, güzellik için genel bir tanım yapılamayacağını savunur.

Ekrem gibi Muallim Nâci de şiirde güzelliğin en önemli koşulunun tabiilik olduğunu belirtir (Muallim Nâci, 1996: 83). Şiirde güzellik tabiata uygun bir anlatım ile gerçekleşir. Bu konuda Namık Kemal de aynı düşüncededir. Şiirde güzellik hakikat ve tabiata ait ölçülere uymak ile gerçekleşir (Namık Kemal, 1989: 154). Namık Kemal'e göre edebiyatın amacı güzelliği ortaya çıkarmaktır. Güzelliği ortaya çıkarabilen şiir ise ancak bu prensiplere sadık kalanlardır.

Tanzimat şairlerinin güzellik konusunda yeni şiir anlayışı için en önemli prensip olarak gördükleri hakikat ve tabiatı olmazsa olmaz kabul ettikleri görülmektedir. Subjektif bir kavram olmasına rağmen bu iki prensibe uyan şiir, Tanzimat şairleri için güzel kabul edilmelidir.

2.1.6. Şiir ve Ahlak

Edebiyat kelimesinin 'edeb' kökünden gelmesi, edebî eserin ahlaki açıdan uygun olması gerektiğine dair bir düşünceyi de beraberinde getirmiştir. Edebî eserin amacı güzellikleri ortaya çıkarmaktır. Burada sorulması gereken soru şiirin gayesi nedir? Ya da şiir bir amaç için mi yazılır? Şiire bir gaye yüklemek özüne aykırıdır. Bu durum şiirin belli anlayışların eline bırakılmasına sebep olup, onu özünden uzaklaştıracaktır (Can, 2012: 220).

Şiirin ahlaki kurallar çerçevesinde değerlendirilmesi kısıtlayıcı bir anlayış olarak yorumlanabilir. Fakat şiirin amacı güzellikleri ortaya çıkarmak olarak ifade ediliyorsa, şiirde ahlaksızlığa yer yoktur ve şiir ahlaki olanı anlatandır.

Divan edebiyatı dinî bir yapıya sahip olmasından dolayı şiirde ahlaki yönü ön plana çıkarır. Divan şairi, mukaddes bir sanat anlayışına sahiptir (Okuyucu, 2004: 63). Kutsalın peşinde olan şair, dünyadaki geçici varlıklarla değil kalıcı olanla ilgilenir. Yani amacı eseriyle Allah'ı anlatabilmektir. Şiirin dinî ve tasavvufî boyutu, şairin ayetlerden yola çıkarak hem kendisine hem de şiirine atfettiği kutsiyet Divan şiirinde ahlaksızlığa yer vermeyen bir anlayışın oluşmasına neden olur. Divan şairi, yazdıklarının ahlaki yönünü gözetmeli, toplumun ahlaki yapısına mugayir sözlerden uzak durmalıdır. Genel itibariyle Divan şairlerinin ahlaki sorumlulukla hareket ettiği söylense de Tanzimat

şairleri Divan şiirindeki bazı beyitlerden hareketle ahlaki olmayan unsurların varlığına dikkat çekerler.

Namık Kemal'e göre edebî eser, eğer ahlaki yönünü gözetir ve edeb köküne uygun hareket ederse, hem toplumun hem de Hz. Muhammed'in ahlakına ve sünnetine göre hareket edenlere rehber olur (Namık Kemal, 1993: 184). Edebî eserin en büyük faydası toplumun ahlakına yapacağı olumlu tesirdir. Şaire göre, edebiyat edeb kökünden geldiği için edebî eser aynı zamanda ahlaki yönü de olan bir eserdir. Böyle bir eseri toplum kabullenir ve onu muhafaza etmek ister. Namık Kemal, edebiyatı insanın yetişmesi için önemli bir araç olarak gördüğünden dolayı meselenin ahlaki yönüne özellikle vurgu yapar. Mehmet Kaplan, Namık Kemal'in "edebî eserin insan ruhu üzerinde terbiyevi bir tesir icra ettiği" (Kaplan, 2006: 125) görüşünde olduğunu vurgular.

Namık Kemal'in Divan edebiyatına en büyük eleştirisi, edep kelimesinden yola çıkarak açıklamaya çalıştığı edebiyatın edepten yoksun oluşudur. Bu durum onun Divan edebiyatına yönelttiği en sert eleştirilerdendir. Namık Kemal, Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı eserinde yapmış olduğunu *Tahrib-i Harâbât* adlı eserinde eleştirirken Divan şiirini de ağır bir şekilde tenkit eder. Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ının Divan şiirinin iyi örneklerini topladığı kitap olarak görülemeyeceğini belirten Namık Kemal, Ziya Paşa'nın bu eserle düşünceleri ve yazılarından dolayı sürgüne gönderilerek padişahın gözünden düşmesinin ardından yeniden dikkate alınma çabası olarak görür. Namık Kemal'e göre, Ziya Paşa'nın amacı göze girmek değil de "hikmet-i edebî meydâna koymak ise ekâbir sâyesinde vücûda gelecek terakkiyât-ı edebîye milletin ifsâd-ı ahlâkından başka bir şeyi müntic olmayacağı hâtıra geldikçe insân öyle şi're, vezniyle, kâfiyesiyle, san'atiyle filânıyla berâber gâv-ı zemîni eğlendirmek veyâhûd harâret-i merkeziyye ile bir kat daha şa'şa'lanmak için döne döne yerin dibine geçsin demekten başka bir söz bulamıyor" (Namık Kemal, 1989: 79). Kemal, Divan şiir anlayışının bütün yönleri ile ekâbir diye tabir ettiği saray çevresini eğlendirmek ve toplumun ahlakını bozmaktan ibaret olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden Divan şiir örneklerini barındıran *Harâbât*'ın müspet bir amaç taşıdığını düşünmez. Ayrıca *Harâbât*'ın ahlaki bir yönü bulunmadığı fikrindedir. Çünkü Kemal'e göre Ziya Paşa'nın eserine almış olduğu kasideler, terbiyeyi ıslah etmeye değil bozmaya sebep olacak unsurları barındırmaktadır. Kasidelerdeki methiyeler şaire göre yalan sözlerdir. Namık Kemal, Divan şiirindeki methiyelerin samimi olmadığını ve içerisinde gereksiz ve hak

edilmeyen övgülere yer verildiğini düşünmektedir. Edebiyatı bir edep meselesi olarak gören Namık Kemal için kasideler toplumun ahlakını bozacak unsurları içerisinde barındırır. O, Divan şiirine mücadele edilmesi gereken bir unsur nazarıyla bakmaktadır. Eleştirilerindeki tonun bu denli sert olması başka bir şeyle izah edilemez. İsmail Habib yazdığı edebiyat tarihinde Namık Kemal'in bu yaklaşımına "herkese o edebiyatın fenalıklarını, o edebiyatın yalanla dolanla dolu olduğunu anlatmak, herkesi o edebiyattan soğutmak lâzımdır" (Sevük, 1951: 133) sözleriyle eskiyi tek başına yıkacak bir misyon atfeder.

Divan şiirinde ahlaki olmayan unsurların varlığına işaret eden Namık Kemal'e göre, Divan şiirindeki riya seviyesine varan mübalağa ve kalender meşreb bir tarzı benimseyen şiir, ahlak bozukluğunu artırır (Namık Kemal, 1993: 185). Ahlaki bozukluğun derecesinin ne kadar ileri gittiğini anlatmak için de Farsça sözlüklerde şeytan manasına gelen 'dîv'in' (Namık Kemal, 1993: 185) sözüne örnek olarak verilebilecek birçok beytin Türkçe Divanlarda da var olduğunu söyler.

Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik'e yazdığı mektubunda Osmanlıları fikren, ahlaken ve siyaseten başarılı bulduğunu, edebiyat konusunda ise Acem taklidinden ötesine geçemeyişlerini bir kusur olarak gördüğünü ifade eder. Ona göre, İran taklitçiliği ile söylenen şiirler dinî yapıda olanlar hariç, ya meddahlık ya da eğlence amacıyla söylenmiştir (Namık Kemal, 2013d: 391). Divan şairinin toplumun ahlaki yönüne hitap eden bir anlayışta olmadığını düşünen Namık Kemal, Divan şiirinin ise milletin ne ahlaki ne de fikri yönüne katkı sağlamayacağı görüşündedir.

Namık Kemal, mektuplarında şiirin ahlaka nasıl hizmet edeceğine dair Arap ve Avrupa şiirini örnek vermektedir. Araplarda şiirin faydalı işleri telkin ettiğini hatta etkili bir beytin ordunun savaş kazanmasına bile sebep olduğunu ifade eder. Avrupa'da ise bu durumun manzum tiyatrolar yoluyla toplumun kusurlu adetlerinin terkine vesile olduğunu belirtir (Namık Kemal, 2013: 36). Osmanlı şiiri için ise bunun şu anki dönemde mümkün olmadığını söyleyen Namık Kemal'e göre, öncelikle yapılması gereken şiiri "tehzîb-i ahlâk (ahlakı ıslah etme) ve ıslâh-ı efkâra medâr olacak" (Namık Kemal, 2013: 36) bir hale getirerek değerini artırmaktır. Şaire göre, eski şiirin devam ettirilmesi ile ahlaki ve fikrî yapının ıslahı mümkün olmayacaktır. Namık Kemal mektuplarında "halkın dilinden ve yaşantısından uzak, kendi içine çekilmiş ve herkesi kendine davet etmeyen edebiyatı (…) eleştirir" (Şahin, 2008: 692). Bu doğrultuda hareket eden Kemal'e göre yeni şiir, toplumsal meseleleri kendisine dert edindiğinde ve

etkili bir şekilde anlatmaya başladığında eski şiirin toplum üzerindeki tesiri de tamamıyla kırılmaya başlayacaktır. Kemal, edebiyat-ı sahiha programının sosyal fayda yönünün, şiirin, ahlaki ve fikrî yapının gelişimine hizmet etmesi ile ortaya çıkacağını düşünmektedir.

Takdîr-i Elhân'da Recâîzâde Mahmut Ekrem edebiyatın amacını "terbiye-i efkâr, tasfiye-i vicdân, tehzîb-i ahlâk, tenvîr-i ezhân olduğu münker değildir" (R. M. Ekrem, 2014: 18) sözleriyle açıklar. Fakat Ekrem, Namık Kemal gibi şiiri ahlak dersi verilecek bir alan olarak da görmez. Şiirin amacı, "letâîf-i tabîata vesâireye müteallik sânihât-ı kalbiyye ve hayâlât-ı ulviyyesini mümkün olduğu kadar latîf ve rengîn..zarîf ve metîn bir sûrette arz ve tasvîr etmeğe münhasırdır" (R. M. Ekrem, 2014: 18). Güzellikleri ortaya çıkarma amacı güden şiir, toplumun ahlakını bozacak unsurlardan da kaçınmalıdır.

Muallim Nâci, Namık Kemal'in şiirin toplumun ahlaki yönünü güçlendiren bir yapısı olması gerektiği düşüncesine benzer bir anlayışa sahiptir. Muallim Nâci'nin tasavvurundaki şair, insanlara rehber olmalıdır. Şair, "insanlara numune-i sefalet göstermeyecek, ders-i ulviyet verecek, ahlak-ı milliyeyi tehzibe çalışacak, mensup olduğu milletin günden güne âlî olduğunu görmek isteyecek, dünyanın bir saadet-abat kesilmesi arzusunda bulunacak, hâliyle, lisanıyla, kalemiyle bu maksadı tervice say edecek, hâsılı şair muhyi-i fezail, mümît-i rezail olmak fikrinden hiçbir vakitte hâlî kalmayacak" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 77-78). Şairi toplum için bir rol-model olarak gören Muallim Nâci'ye göre, şair, yazdığı şiirlerle toplumun ahlaki yönünü besleyecek, güzel ve faydalı olanı yüceltecek ve her zaman iyinin peşinde olacaktır.

Beşir Fuad ise Muallim Nâci'yle mektuplaşmalarında edebiyatın deneysel gerçeklik anlayışı çerçevesinde eser vermesi gerektiğini savunur. Bu yüzden hakikati perdeleyen mübalağa, hayal gibi unsurların şiirde kullanılmasına karşıdır. Beşir Fuad'a göre bu unsurların kullanıldığı şiirler 'En parlağı en büyük yalandır; doğrusunu bul beni inandır' ve 'Aldanma ki şair sözü elbette yalandır' sözlerini teyit eden şiirlerdir (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 61). Ona göre şiir, "cemiyet-i beşeriyenin tehzib-i ahlakına, tenvir-i efkârına hizmet eden manzumelerdir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 62). Beşir Fuad, Namık Kemal gibi şiirin toplumun eğitilmesi için bir araç olduğunu düşünmektedir. Beşir Fuad'ın görüşlerini Muallim Nâci'de kabul eder. O da şiirin toplumun ahlakını ıslah etme gibi bir görevinin olduğunu düşünmektedir. Mektuplarında şiir ve ahlak ilişkisini şu şekilde açıklar: "Hakîkatta edebiyyât, edeb

lâfzının câmi olduğu maânî-i âliyeyi insânın levha-i vicdânına nakş edecek derecede hâiz-i beliğ sözlerdir" (Muallim Nâci, 1998: 148). Fakat Beşir Fuad'ın aksine mübalağa ve hayal gibi unsurları şiirin ahlaki yönünü bozan unsurlar olarak görmez. Muallim Nâci'ye göre bu unsurlar şiirde ölçülü bir şekilde kullanıldığında şiirin güzelleşmesine hizmet eder.

Sosyal fayda ilkesini benimseyen Tanzimat şairi, ahlak konusunda da şiirin bir öncü olması gerektiğini düşünmektedir. Toplumun ahlaki yönüne katkı sağlayan şiir makbul şiirdir. Yine bu noktada Tanzimat şairi, Divan şiirinin böyle bir amaç gütmemesinin yanında bazı şiirleri ile -özellikle kadın tasvirleri ile- 'ahlaka mugayir' bir söylemin içine girdiğini düşünmektedir. Şiirin topluma yön veren gücü yadsınmamalı ve şair, bu bilinçle hareket etmelidir.

2.2. Şair

Şair kavramı da şiir gibi zamana ve toplumsal şartlara göre değişiklik gösterir. Şair kimdir? Vasıfları nelerdir? sorularının cevapları her zaman aynı değildir. Dünyada 18. yüzyıla kadar sanatçı ve zanaatkâr kavramları aynı anlamda kullanılmıştır. Divan edebiyatında da bu durum böyle olmuştur. Tanzimat dönemine kadar şair, kuyumcu, demirci gibi Osmanlı toplumunda zanaatkâr olarak kabul edilmiştir.

Osmanlı toplumunda şair, her şeyden önce seçkin bir yaratılışa sahiptir. Bu hem şairin hem de toplumun kabul ettiği bir yaklaşımdır. Şairin amacı, "beliğ söz söylemek, temelde açık, kısa ve anlaşılır söz söylemektir" (Avşar, 2010: 353). Divan edebiyatında şair, bu amacını gerçekleştirirken belagat ilmine de vakıf olmalıdır. Yaratılıştan gelen yeteneğini belagat ilmi ile süsleyen şair Divan şiirinde güzel eserler verebilir.

2.2.1. Yeni Şair Tipi

Divan şairi için gerçeklik, idealize edilmiş mutlak gerçekliktir. Şairin şiirinde aradığı da mutlak gerçeğe ulaşma düşüncesidir. Şair, mutlak varlığa ulaşma yolunda "görünenin ötesine geçebilen, mutlak ve değişmez güzelliği fark eden ve bunları açıklamaya çalışan kişidir" (Okuyucu, 2004: 67). Şair bu amaca ulaşmak için aynı zamanda gerçek hayatta da ideal insan olmalıdır. Şiirde ideal olanı yakalayabilmenin yolu şairin ideal bir hayata sahip olmasından geçer. Ayvazoğlu ise Divan şairinin amacını, "şair aruzun tef'ile'leriyle varlığın temelindeki ritmi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyen ahengi arıyordu. Esasen şairin hedefi yeni şeyler söylemekten

ziyade, aşkı en güzel bir biçimde dile getirmek, en güzel sesi, 'hoş sad'a'yı yakalamaktı" (Ayvazoğlu, 1997: 25) şeklinde açıklar. Yani şair mutlak varlığı en güzel şekilde anlatma gayreti içerisindedir.

Latîfî, tezkiresinde iyi bir şair olmanın yollarını şu şekilde sıralar:

"1. Nazma başlayan aday Farsça ve Arapça öğrenmeli ve hatırında çok kelime ve deyim bulunmalıdır. Şiir binası da normal bina gibi malzemesiz olmaz.

2. İlmi olmayan kimsenin şiir yazması uygun değildir. Bu çıplak kişinin beline kemer bağlamasına benzer.

3. Şair olmanın ilk basamağı şiirden anlamaktır. İyi şiir yazmanın gereklerini bilmek şairin sermayesidir. Sadece vezinli ve kafiyeli sözler söylemekle iyi şair olunmaz. Böyle olmaktansa şiiri anlamakla yetinmek evlâdır.

4. Şair cahillerin övmelerine aldanıp yüksekten uçmamalı, gururlanmamalı, kendini bilmelidir.

5. Şair kendini anlatmaya kalkışmamalıdır. Bu hareket hamlığa delâlet eder.

6. Şiir adına günah olan şeyleri yazmamalı ve bu işle uğraşırken dinin emirlerini ihmal etmemelidir" (Okuyucu, 2004: 71). Latîfî'nin tezkiresinde belirttiği bu hususlar Divan şairinin genel özelliklerini vermesi açısından önemlidir.

Tanzimat şairleri, poetikalarında yeni anlayış etrafında yeni bir şair portresi ortaya koymuşlardır. Divan şairinden tamamen farklı olması gerektiğini düşündükleri bu yeni şair tipinin vasıflarına metinlerinde yer vermişlerdir.

Namık Kemal, yeni şairin Acem taklidinden uzak durması gerektiği görüşündedir. Şairlikten maksadın şiiri cinasa boğmak, gül, sümbül gibi çiçekler etrafında dönen teşbihler yapmak, sözü Acem tarzında söyleyerek şiiri sanata boğmak olmadığını belirtir (R. M. Ekrem, 2014: 146). Divan şairinin edebî sanatlara çok fazla başvurmasını ve şiir dilinin ağır olmasını eleştirir. Şair için sanatsal söyleyişi bir kusur olarak görür, iyi şair söyleyeceklerini herkesin anlayabileceği şekilde, sözü sanata boğmadan söyleyebilmelidir.

Namık Kemal, Osmanlı'nın sosyal, siyasal ve edebî anlamda karanlık bir zamanda olduğunu ifade ettikten sonra büyük şairlerin doğduğu dönemlerin en karanlık zamanlar olduğunu söyleyerek Şinasi'nin temellerini attığı ve kendisinin de geliştirdiği yeni şiir anlayışının Divan şiirinin ardından farklı bir heyecan getireceğini dile getirmektedir. Divan şiirinin son dönemi için karanlık tabirini kullanan Namık Kemal, yeni şiirin de "güneş zulmetten doğduğu gibi" (Namık Kemal, 1989: 279) Divan şiirinin

ardından geleceğini düşünmektedir. Namık Kemal, yeni şairi tarif ederken Divan şiiri içerisinde bu yeni tarife uyanları da sıralar. Buna göre; "Şinâsî, Gâlib Bey, Hakkı Bey, Kâzım Paşa, Hersekli Ârif Hikmet Bey, Ekrem Bey, Hâmid Bey" (Namık Kemal, 1989: 271) yeni anlayışa uygun eserler veren şairlerdir. Bu şairler arasında özellikle şairin Encümen-i Şuara'da beraber olduğu kişilerin olması dikkat çekicidir.

Namık Kemal, yeni şairin, Şark geleneğinden kurtulması gerektiğini düşünmektedir. *Tahrib-i Harâbât*'da Namık Kemal, yeni şiirin temsilcilerinden eskilerin hatalarından ders çıkarıp aynı hatalara düşmemelerini ister. Özellikle Acem mukallitliğinden kaçınmaları gerektiği üzerinde durur. O, yeni şiirin temsilcilerinden, Divan şairlerinin Arapça ve Farsça etkisinde kalarak yazmaya çalıştığı şiirin yaşadığı sıkıntıların tespit edilerek yeni yetişen nesle gösterilmesini ister: "Yoksa ma'lûm-ı âlîleri olduğu üzere 'sabâh-ı marifet ki mâhiyet-i eşyayı göstermek şânındandır'; envârını her tarafa neşrettikçe hayâlât gibi hakîkat ve tabîatın haricinde olan öyle birtakım âsârın makul ve mâkbul addolunması aklen kabul olunur şeylerden değildir" (Namık Kemal, 1304: 32). Divan şairinin, şiirini akla ve tabiata uygun bulmayan Namık Kemal, yeni şairin dikkat etmesi gereken en önemli unsurların bunlar olduğunu vurgular. Çünkü bu iki temel öğeye yaslanmayan şiirin makul ve makbul olması imkânsızdır.

Namık Kemal de mektuplarında Nâci'ye yönelik eleştirilerde bulunur. Muallim Nâci'nin Ahmet Mithat Efendi ile eski-yeni üzerinden yaşadığı sıkıntılara değinir. Nâci'nin klasik tarzı yeniden diriltme çabasında olduğunu düşünmektedir. Bunun için Hâmid'in ve Ekrem'in şiirlerine karşı çıkmıştır. Kemal, Nâci'nin yazdıklarını ise bilinen şeylerin tekrarı olarak görmektedir (Namık Kemal, 2013d: 276).

Ziya Paşa ise şaire etkili şiir yazdıracak olanın kuvvetli his olduğunu ifade eder. *Harâbât*'ta;

"Ya âteş-i aşk ile olup zâr
Ol hâl ile ede nazm güftâr
Yâhût müte'essir ola şâir
Tâ şi'ri dahi ola müessir"

(Ziya Paşa, 1993: 60)

beyitleriyle şaire iyi şiir yazdıracak iki hissin varlığına işaret eder. Ya şair aşk ateşi ile yanarak ya da üzgün bir ruh hali ile dokunaklı şiirler yazmalıdır. Şiirin tesirini artıran şairin duyguları ve hisleridir.

Ziya Paşa, *Harâbât*'ta;

"Terk eyleye kibr ile inâdı
Hasr etmeye nefse i'timâdı"

(Ziya Paşa, 1993: 61)

sözleriyle şairin kibir ve inat gibi kötü hasletlerden arınması gerektiğini ifade eder. İyi şair, kendi bulunduğu konumun farkında olan ve bu konumun hakkını verendir. Ziya Paşa'ya göre şairlik iddiası ile ortaya çıkıp etrafına kendi gibi insanları doldurup, kendi sözünün üstüne söz söyletmeyen ve yaptıkları ile övünen kibirli insandan şair olmaz. Şairi toplumda ayrıcalıklı bir konuma getiren iyi şiir yazmasının yanında iyi hasletlere sahip olmasıdır. Ona göre yeni şair, bu hasletleri ile toplumda sözünü dinletebilmelidir. Şairin kibrini yenmesi için de şiir konuşulan meclislere katılması ve şiiri hakkında yapılan itirazları dinlemesi, şiirinin olgunlaşmasını sağlayacak etmenlerdendir. Yeni şair, eleştirilere itiraz etmeyen, yapılan eleştirileri şiirini daha iyi olmaya yarayacak itici bir güç olarak görendir.

Recâîzâde Mahmut Ekrem için ise şair, "hakâyık-ı edebiyyedendir ki bir müellif ne kadar mâhir olursa olsun kendi kalbinde hissetmediği helecânı başkasının kalbinde husûle getirmeğe muktedir olamaz" (R. M. Ekrem, 1299: 34). Şair öncelikle hisse önem verendir. Ekrem, Divan şairinin histen daha çok kurallarla itina gösteren ve şekilci bir anlayışa dayanan mantığına karşıdır. Şair, şiir konusundaki teorik bilgisini ancak his ile buluşturabilirse etkili bir şiir yazar. Ekrem his ve hayal konusundaki şartını şu şekilde açıklar: "... şart-ı şâiriyyet her zamân bir yeni fikir bir yeni hayâl arz etmek değildir. Ancak efkâr u hayâlât-ı şâirâne -sâir emsâlinden seçilerek câlib-i nazar-ı istihsân olmak için- daimâ (sakın tenkitçiler duymasın!) bazı nüansları hâvî olmak lâzımdır" (R. M. Ekrem, 1301b: 31). Recâîzâde Ekrem'e göre, şairin iyi şiir yazması yeni bir hayal ve his keşfetmesi değildir. İyi şair, şiirinde ayrıntıları en iyi anlatandır.

Recâîzâde, *Takdîr-i Elhân*'da Menemenlizâde Tahir'in Victor Hugo hakkında yazmış olduğu mersiyeyi eleştirir. Recâîzâde'ye göre kendi şairlerimiz ve ediplerimiz varken yabancı şairlerden ne kadar istifade edilmiş olursa olsun öncelikle kendi

şairlerimizin hakkını vermeli ve gerekli teveccüh onlara gösterilmelidir: "Nef'î için lâyık olduğu kadar vâveylâ-yı esef izhâr edemedim. Fransa'nın -seksen üç yaşında vefat etmiş ve vatanına bir ömr-i kâmilin hâsıl edebîleceği derecede semerât-ı irfân bırakmış olan- bir ebu'l-fezâiline mersiye-hân olamam. Bu sırada (Viktor Hugo Türkleri sevmez idi) hâtırasını da hissiyâtıma karıştırmağa lüzûm görmem" (R. M. Ekrem, 1301b: 68). Recâîzâde'ye göre, yeni şair, kendi kültüründen tamamen kopmamalı ve kendinden önceki şairlere gereken değeri de vermelidir.

Ekrem, *Pejmürde* adlı eserinde Namık Kemal'in yeni şair tipine uyan bir tarif yapar. O, şairi maddi âlemde görünen ve hissedilen her şeyi edebî bir lisanla ve zarif bir tarzda tasvir etmeye ve anlatmaya muktedir olan kişi olarak tanımlar (R. M. Ekrem, 2014: 146-147). Yeni şair, şiirini görünenin taklidi ve tasviri üzerine kurmuştur.

Recâîzâde'nin *Talîm-i Edebiyat*'ta şairin vasıfları arasında saydığı 'zevk-i selim' tabirini Abdülhak Hâmid Tarhan da hatıralarında kullanır. "(…) edîb ve şâirlerin keyiflerine müdâhale edilmemek taraftarıyım. Onların edebiyâtında, aranılan zevk-ı âmme değil zevk-i selîmdir. Şuarâ yalnız kendi beyinlerinde söyleşirler ve yalnız birbirlerine yazarlar. Vâız-ı avâm değillerdir. Onlar vuzûh-ı ifâde ve bir üslûb-ı sâde ile de hitab etseler hâiz oldukları sirâcet-i fikriye avâm-gürîz olur" (Tarhan, 2013: 373). Hâmid, şairin umum için değil, şiiri kendisi ve diğer şairler için yazdığını savunur. Bu sebepten dolayı şaire müdahale edilmemelidir. Ondan beklenen de sosyal fayda olmamalıdır. Hâmid, şairin rehber olma gibi bir vasfı olmadığını düşünmektedir. Hâmid, romantizmin etkisiyle şaire edebiyat-ı sahiha anlayışının dışında bir rol biçer. Namık Kemal ve Muallim Nâci şairin, şiirin fikrî boyutunu ön plana çıkaran bir anlayış benimsemesi gerektiğini savunurken, Tarhan, bunun tam aksine şairin en büyük hazinesinin hayal ve his olduğu kanaatindedir. O, bu noktada şairin zevk-i amme sahibi değil zevk-i selim sahibi olması gerektiğini vurgular. Yine Recâîzâde Mahmut Ekrem *Takdîr-i Elhân*'da da zevk-i selim konusuna değinir. Zevk-i selim şiirin kusurlarını ve eksiklerini gideren bir haslettir. Bu haslete sahip olan şairin şiiri diğerlerinden daha üstündür (R. M. Ekrem, 2014: 16).

Abdülhak Hâmid Tarhan, yeni şairi tarif ederken yaptığı işin ehemmiyetine değinir. "(...) bütün insâniyetin hâlet-i rûhiyesini teşrîh ile kalblerimizde merkûz ve meknûz olan hafâyâyı haşr u neşr etmek bir ameliye-i dehşettir ki hiçbir vak'anüvisin elinden gelmez ve eğer daha mühif ve müsmir değilse elbette daha mühim ve müşkildir. Onu müşkilpesent olanlar bilir" (Tarhan, 2013: 370). Tarhan, Divan şairi gibi yeni şairin

de görünenlerin ardında saklı olanları ortaya çıkarmakla mühim bir iş yapacağını belirtir. Hâmid'in şair ile ilgili bu düşünceleri Namık Kemal'in yeni şair için biçtiği rol ile uyuşmaz. Yeni şair, görüneni tasvir ve taklit etmelidir. Hâmid kendi şiir anlayışı üzerinden bir şair tarifi yapmaya çalışmıştır.

Latîfî'nin şairin vasıflarını anlatırken, 'cahillerin şiirini övmesine aldanmamalı ve bu onu şımartmamalı' sözlerini *Istılahat-ı Edebiyye*'de Muallim Nâci adeta tekrarlar. "İnsan kendi şiiri hakkında öyle şiddetli tenkitler yapmalı ki, başka münekkitlere beğendirecek söz söylemeye muvaffak olabilsin. Cahil, adama kendi eserlerini güzel gösterir. Şiirden anlamayanların alkışlarına kapılanlar onlardan cahil sayılır" (Muallim Nâci, 1996: 83). Şair için en iyi münekkid yine kendisidir. Nâci'ye göre şair, şiirini beğendireceği çevreyi de iyi tahlil etmeli, işinin ehli kişilerin yaptığı tenkitleri dikkate almalıdır. Bu noktada Muallim Nâci'nin görüşleri ile Ziya Paşa'nın şairin şiir meclislerinde katılıp kaleme aldıklarının eleştirilmesiyle olgunlaşması gerektiğine dair görüşleri birbiri ile örtüşmektedir.

Muallim Nâci, ise Tanzimat edebiyatı ile başlayan yenileşme hareketine bağlı olarak yeni şairin yapması gerekenleri açıklar. Muallim Nâci için gazel ve kaside nazım şekillleri ömrünü tamamlamıştır. 'Nef'î mesleği' olarak adlandırdığı kasidenin eski işlevini yitirdiğini savunur. Yeni tarz şiir için yapılması gerekeni de "şiirin tabiata uygun, fikrî güzellik tasviriyle uğraşmak" (Muallim Nâci, 1996: 89) sözleriyle belirtir.

Klasik şiirin türlerinin ömrünü tamamladığını söleyen Nâci'ye göre yeni şairin yapması gereken "tânzim-i eş'âr'dan ziyâde tânzim-i ahvâle" (Muallim Nâci, 1198: 30) yönelik işler olmalıdır. Muallim Nâci, yeni şiir anlayışında bu eski türlerin yerini nelerin alabileceği üzerine düşünülmesi gerektiğini ve bu yönde yapılacak çalışmaların şiirin geleceği için daha sağlıklı olduğunu vurgular. Şair aynı zamanda değişime de ayak uydurandır. Bu anlamda Muallim Nâci'nin şiir anlayışında buna rastlamak mümkündür. Muallim Nâci her ne kadar eski tarzın temsilcisi olarak kabul edilip edebiyat-ı sahiha anlayışına dâhil edilmemiş olsa da, Batı edebiyatından yaptığı şiir tercümeleri ile yeniliğe açık olduğunu göstermiştir. Ayrıca şiirlerinin konusu da yine Divan şiiri konularından farklı olarak "zerrâttan şümûle kadar her şey şiirin konusudur" diyen Ekrem'in anlayışına uygundur.

Bu dönemde hem Namık Kemal hem de Ekrem, Muallim Nâci'yi şairliği üzerinden eleştirmişlerdir. Bunun temel sebebi Muallim Nâci'nin klasik üslupla eserler vermeye devam etmesi ve Namık Kemal'in öncülüğünde başlayan yeni anlayışa

birtakım eleştirilerde bulunmasıdır. Kişisel bir çekişme olan bu tartışmalarda Nâci üzerinden yeni şairin nasıl olmaması gerektiği anlatılır.

Ekrem, Muallim Nâci'yi eleştirirken şiir ve şair tanımlarına dikkat çeker. Nâci'yi dili iyi bilmemekle suçlar. Dili iyi bilmediği halde Osmanlı Türkçesinin mükemmel olduğuna dair görüş bildirmesini ağır bir ifadeyle 'şarlatanlık' olarak tanımlar. Ayrıca Nâci'nin Fransızca kelimeler kullanmasını eleştirir. Ekrem'e göre Batı edebiyatından yaptığı tercümelerde de özenli davranmamış, iyi tercümeler yapamamıştır. Bununla birlikte Doğu ve Batı edebiyatlarını karşılaştıracak kadar uzman olmamasına rağmen "şark ve garp edebiyâtı arasında muvâzene yağmağa Volterler, Rasinler, Alfed dö Museler, Lamartinler, Viktor Hugolar gibi her yerde nâdir yetişen dühât-ı edebî istihfâfa ve eserlerini kendi yâveleriyle mukâyeseye kalkışmak" (R. M. Ekrem, 1301b: 26-27) gibi bir hata etmiştir.

Tanzimat şairlerinin poetikalarında, şairin vasıfları konusunda zaman zaman farklılıklar görülmektedir. Yeni şairi tarif ederken ve vasıflarını sayarken Tanzimat şairinin en çok üzerinde durduğu konu, Divan şairine benzememe hususudur. "Yeni şair, klasik şiirin devamı olmayı reddeden, fakat zaman zaman da ona eklemlenmeden varlığını sürdüremeyendir. Recâîzâde Ekrem de dâhil olmak üzere, yeni şiir taraftarı birkaç neslin eski ile göbek bağı hep olagelmiştir. Göbek bağı olmadan doğan ilk şair Abdülhak Hâmid'dir" (Özgül, 2006: 139). Teorik olarak eski şiiri reddeden ve yeni bir şair tipi ortaya koymaya çalışan Tanzimat şairleri, şiirlerinde klasik anlayışı devam ettirmişlerdir. Bu konuda şiir anlamında yeni anlayışa yakın şiirler yazan Hâmid'dir.

Tanzimat şairlerinin yukarıda vasıfları anlatılan yeni şair tipi konusunda özellikle üzerinde durdukları iki tip vardır: Âlim şair ve rehber şair.

2.2.1.1. Âlim Şair

Latîfî'nin tezkiresinde dikkat çektiği en önemli noktalardan biri ilimdir. İyi şair, Allah tarafından verilen 'mevhibe-i ilahî'yi ilim ile süsleyerek ortaya çıkarandır. Halil İnalcık, tezkire yazarlarının Divan şairini "ilm-i ma'ânî, belâgat, bedî' ve beyân, 'arûz, fenn-i şi'r gibi 'fünûnu' kendine mâl etmiş, şiirlerinde edebî san'atları hayal gücü ile bağdaştırmış yaratıcı (mübdi') şairlerdir" (İnalcık, 2013: 35) diye tarif ettiklerini belirtir. Divan şairi için ilim sahibi olmak en önemli özelliklerdendir. Ancak ilim sahibi olan şair, şiirin inceliklerine vakıf olabilir ve bu sayede şair iyi şiir yazabilir.

Divan şairini, Tanzimat şairinden ayıran nokta kuralları önceden belirlenmiş bir alanda kendini göstermek zorunda olmasıdır. Divan şiiri "sınırları da yüksek surlarla belirlenmiş, değişmeye ve genişlemeye kapalı, sadece derinleşmeye ve yükselmeye açık eski zaman hisarı gibidir" (Özgül, 2006: 99). Bu hisarın içerisinde olanların tekrar bu hisardan çıkma gibi bir istekleri olamaz. Hisarın kurallarını ihlal edip hisarın dışına çıkmak isteyenler Tanzimat şairleridir. Bu anlamda Tanzimat şairleri firaridir. Özgül'ün, "Şiirdeki değişim öncelikle şairdeki değişimdir" (Özgül, 2006: 101) sözü Tanzimat şairlerinin hisarın içerisinden kaçma çabasıyla kendisini gösterir. Tanzimat devrinde her alanda kendisini gösteren değişim rüzgârı elbette insanı etkilemiştir ve toplumun vicdanı olarak görülen şair bu değişime diğer insanlardan daha duyarlıdır. Tanzimat şairi, zikredilen değişimden etkilenen olmasının yanında, değişimi ileriye götürme çabasındadır. Bu dönem şairin, Divan şiirindeki kitlesel sanat anlayışından uzaklaşıp özerk bir birey olmaya adım attığı dönemdir.

Şiir ile ilim meselesine Ziya Paşa da *Harâbât*'ın ön sözünde değinmiştir. Fakat Ziya Paşa, Beşir Fuad'ın yaptığı gibi şair ve âlimi karşılaştırmaz. Ziya Paşa, ilim sahibi olmayı iyi bir şairin vasıfları arasında görür.

"İlm olmasa şâir olmaz insân
Dilsiz söze kâdir olmaz insân"
(Ziya Paşa, 1993: 60)

beyti ile bu düşüncesini de ifade eder. Şairin ilim öğrenme gayreti içerisinde olması gerekir, özellikle bedî', beyân, lügat, nahv ve fesahat ilimlerini iyi bilmesi gerekmektedir. Divan şiirinde de en önemli kaynak ilimdir. Ziya Paşa'ya göre cahilden şair olmaz.

"Olsa ne kadar kavî tabîat
Yoktur câhil sözünde kuvvet"
(Ziya Paşa, 1993: 61)

beyti ile Ziya Paşa, şairin doğuştan gelen bir kabiliyete sahip olmasına rağmen şiiri etkili şekilde söyleyebilmesi için ilim sahibi olması gerektiğine değinir. Şair, yeteneği ile zaman zaman güzel sözler söylese de bu sözler kalıcı değildir.

Ayrıca Ziya Paşa, *Harâbât*'ın ön sözünde şairin vasıfları arasında bir Avrupa dili öğrenmek olduğunu da belirtir. Batı dili şairin dünyayı anlaması için gereklidir. Batı'nın gelişen yönlerini görmek için dilini bilmede herhangi bir sakınca yoktur. Şairi âlim ile bir tutan Ziya Paşa, yeni şiir anlayışının etkisi ile olsa gerek, dil öğrenme konusunda

"Bilmek gerek andaki fünûnu
Terk eyle taassub u cünûnu"
(Ziya Paşa, 1993: 61)

beyti ile şaire bir tavsiyeden öte bir zorunluluk yüklediği görülmektedir. Toplumun Batı'ya karşı olan hassasiyetlerinin de farkında olan Paşa, dil öğrenmenin kimseyi kâfir yapmayacağını da vurgular. Hatta Avrupa dilini öğrenmeyen şairin tam manasıyla şair olmadığını da ifade etmekten çekinmez.

Ekrem, yeni anlayışı benimseyen şairler ile ilgili eski tarzda şiir yazabilecek ilme ve kabiliyete sahip olmadıkları yönündeki eleştirileri yersiz bulur. Yeni edebiyatı savunan ve bu tarzda eserler yazan şairlerin, eski edebiyatı iyi bildiklerini anlatır. Akif Paşa'nın şiirlerini, Şinasi'nin bir mektubunu, Ziya Paşa'nın eski tarzda şiirlerini, Namık Kemal'in eski üslupta yazmış olduğu eserlerini buna delil gösterir (R. M. Ekrem, 2014: 117). Ayrıca Tanzimat şairlerin yeni tarzda yazdıklarının da eski şiirden aşağı olmadığını savunur.

Muallim Nâci ile Beşir Fuad'ın mektuplaşmalarında, Beşir Fuad'ın şair ile ilim adamını karşılaştırıp, şairin topluma nasıl bir faydası olduğunu sorguladığı görülür. Beşir Fuad, pozitivist anlayış çerçevesinden bakarak şairden de rasyonel bir fayda beklemektedir. Muallim Nâci ise şairin yaptığı işin ehemmiyetini anlatır. Şairliğin de başlı başına bir alan olduğunu ve kişinin boş zamanlarında gerçekleştireceği bir eylem olmadığını anlatma çabasındadır. Nâci'ye göre; "Şiir ile mütevaggıl bir adamın riyaziyat ile iştigali olsa bile bunda şairlik kadar maharet gösterebilmesine, bilakis riyaziyat ile mütevaggıl bir adamın şiir ile iştigali olsa bile bunda riyaziyattaki iktidarına müsavi bir iktidar peyda edebîlmesine bir beyne yalnız bir akıl vermiş olan tabiat müsaade etmez sanırım" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 55). Şairlik kavramını bir zanaat olarak düşünen Nâci, kişinin iki alana aynı anda hâkimiyetinin mümkün olmadığı düşüncesindedir. Muallim Nâci'nin tutumu Divan şairinin şiiri bir zanaat olarak gören anlayışı ile uyuşmaktadır.

Divan şairinin vasıfları arasında ilim sahibi olma meselesi Muallim Nâci'nin poetikasında da kendisini gösterir. Muallim Nâci'ye göre; "Hakikati hayal ile tezyin edebîlmek evvela hakikati bilmekle olur, binaenaleyh cahilden şair olmaz. Bir nadan şair olmaya yeltenirse manasız söz söylemeye heves ediyor demek olur. Bu hâl ise muhibb-i maânî olanlar nazarında o kadar menfurdur ki en muktedir bir şair güç tarif edebilir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 73). Divan şairinin 'şair hakikati bilendir' düsturu ile örtüşen bu anlayış çerçevesinde Nâci, şairin âlim olmasını bir öncelik olarak görmektedir. İyi şair olmanın en önemli yolu budur.

Beşir Fuad, Voltaire'den bir örnekle şairi anlatır; "Voltaire: 'Büyük bir hikmet olmadıkça şiir-i hakiki vücuda gelmez' diyor, vaka doğrudur: Her hâkim olan şair olamaz ise de bir insan hakikaten şair olmak için hâkim olmalıdır" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 122). Nâci'nin görüşü ile örtüşen bu düşünce çerçevesinde şairin hâkimiyet alanı şiir olmalıdır. Büyük hikmet, varlığın hakikatlerini bilmek ve bu yönde çalışmaktır. Şair, hâkim olmak için hikmet sahibi olmalıdır. Ancak hikmet sahibi olan şair mutlak varlığa ulaşma yolunda iyi eserler verebilir.

2.2.1.2. Rehber Şair

Tanzimat şairi sosyal fayda prensibine yeni şiir anlayışı içerisinde önemli bir yer ayırdığı için, şaire de toplumu yönlendirecek rehber rolünü biçmiştir. Şair, toplumda göz önünde olan ve yazdıkları ile insanları etkileme gücüne sahip olan kişidir. Bu yüzden şairin, toplumsal duyarlılığı göz önünde bulundurması ve bu duyarlılığın gerektirdiği şekilde davranması gerekmektedir.

> **"**Şâir demek ehl-i dil demekse,
> Hoş meşreb ü mu'tedil demekse,
> Lâyık mı ola o rind-i kâmil"
>
> (Namık Kemal, 1304: 5)

Namık Kemal, yukarıdaki mısralarda şairin rind olmasını eleştirir. Bu eleştiri Divan şairine yapılmış bir eleştiridir. O, şairin rindane bir tavırla gönül ehli olamayacağını ifade eder. Rindlik, Divan şairinin kendisini özdeşleştirdiği tiptir. Divan şiirinde rind, hikmete ve hakikate önem veren, dinî konulara hassas ama dünyevi meselelere karşı umursamaz bir tavır takınan, para, mal, şöhret gibi şeyleri

umursamayan, dine karşı hoşgörülü tiplerdir (Durmaz, 2005: 58). Yeni şair ise etrafında olup bitenden haberdar olan, dünyevi meselelere karşı kayıtsız kalmayan ve sosyal konulara dair görüşü olan rehber kişi olmalıdır.

Namık Kemal, Divan şiirini eleştirirken, müstehcen olduğunu düşündüğü teşbihlerden hareketle şairin toplumun ahlakını bozacak işler yapmaktan kaçınması gerektiğine vurgu yapar. Ayrıca vatan temalı şiirler yazarak ve mektuplarında hem Recâîzâde hem de Abdülhak Hâmid Tarhan'a bu yönde şiirler yazma konusunda telkinlerde bulunarak şairin, toplumun yönlendirilmesinde etkin rol oynaması gerektiğini ifade eder. Namık Kemal, Osmanlı'nın eski günlerine dönebilmesi için toplumdaki tahrip olmuş duyguların tamir edilmesi gerektiğine inanır (Namık Kemal, 2013b: 175). Aynı zamanda duyguları tamir edecek ve toplumu eski günlerine geri dönme fikrine sevk edecek kişi de şairdir.

Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı manzum poetikasında yer alan,

> "Bir şâire müntehâ-yı maksad
> Bir şîşe şarâb ve bir semen-hadd" (Ziya Paşa, 1993: 59)

beyti Divan edebiyatında olduğu gibi şairi rindane olarak tarif eder. Namık Kemal ise *Tahrib-i Harâbât* adlı makalesinde bu beyte karşı çıkar. Ziya Paşa'nın şairi kalender meşrepli olarak tasvir etmesini kabul etmez: "Bu meşreb-i kalenderâne ve mezheb-i atâlet-perverânenin hangi cemiyet-i mütemeddine içinde bekâsı câiz olabilir?" (Namık Kemal, 1304: 44). Ardından şairlerin bu şekilde anılmasına tepki olarak *Harâbât*'ta bizzat Ziya Paşa'nın adlarını zikrettiği şairleri sayarak bu şairlere karşı "ömürlerini (semen-hadd) karşısında şarab şişesi önünde mi geçirdiler? Bu mülâhaza-i devletlerine baktıkça, birkaç kelimeyi bir yere getirip de efâ'îl ve tefâ'îl usûlüne tevfîk edebîlmekte mâlik olduğum iktidâr-ı cüz'iyyeden dolayı kendi kendimden nefret edeceğim geliyor" (Namık Kemal, 1304: 44) diyerek tepkisini ifade eder. Şairi, Ziya Paşa'nın, şarap şişesi ve semen-hadd karşısında tasvir etmesi Namık Kemal'e göre şaire karşı yapılmış bir aşağılamadır. Namık Kemal, şairi toplumu bilinçlendirme ve ahlak açısından bir önder olarak gördüğünden dolayı yeni şairin rindane bir tarz benimsemesini kabul etmez.

Muallim Nâci'nin tasavvurundaki şair, insanlara rehber olmalıdır. Şair; "insanlara numune-i sefalet göstermeyecek, ders-i ulviyet verecek, ahlak-ı milliyeyi tehzibe çalışacak, mensup olduğu milletin günden güne âlî olduğunu görmek isteyecek,

dünyanın bir saadet-abad kesilmesi arzusunda bulunacak, hâliyle, lisanıyla, kalemiyle bu maksadı tervice say' edecek, hâsılı şair muhyi-i fezail, mümît-i rezail olmak fikrinden hiçbir vakitte hâlî kalmayacak" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 77-78). Nâci'nin tasavvur ettiği şair ile Namık Kemal'in şair için çizdiği portre birbirine uymaktadır.

Abdülhak Hâmid Tarhan, *Ziya Paşa* adlı şiirinde şairi över. Ziya Paşa'yı yeni şair tipi için örnek gösteren Hâmid, aynı zamanda şiirin değişiminde de Ziya Paşa'nın büyük katkısı olduğunu şu dizelerle ifade eder:

"Olanlardan biri sensin müsebbib
Cihân-ı şi'rde bir inkılâba"

(Tarhan, 2013: 386)

Divan şiirinin eski gücünü kaybetmesi daha önceki dönemlerde yaşayan şairlerin verdiği eserlerin üzerine çıkacak şairleri de yetiştirememiştir. Tanzimat ile başlayan fikri değişim şairin algısını da değiştirmiştir. "Bundan böyle yetişecek şairlerimiz, fikrî güzellikler ne gibi şeylerden ibaret ise onları bize gösterecek zeminler bularak; fakat batı edebiyatından faydalanma adıyla: Dîvânece sözler mi demektir edebiyat/ Âsâr-ı terakkî diyoruz biz buna heyhât dedirtecek manasız lakırdılar söylemek sevdasında bulunmayarak, milletimize ve devletimize gerçekten hizmet edecekler(dir)" (Muallim Nâci, 1996: 89). Şair için yeni hedef sosyal fayda prensibini ön planda tutmaktır. Divan şairi sanatsal söyleyişin zirvesine çıkmayı ve mutlak varlığa ait görünmeyen noktaları şiir ile göstermeye çalışırken, Tanzimat şairi, toplumun anlayabileceği ve gelişimine katkıda bulunan şiirler peşindedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin Muallim Nâci'yi gazetesinden uzaklaştırmasının sebebi de Nâci'nin şairi rindane bir tip olarak anlattığı beyitidir. Muallim Nâci beyitinde

"Gördüğüm rindân-ı aşkın neşe-i çevk-âveri
Muktebeatir neşesinden sâgar-i serşârımın"

(Muallim Nâci, 1996: 28)

dizeleri ile bizde şairliğin sarhoşluk olduğunu, şairin elinden kadehi alındığında söz söyleyemeyecek hale geldiğini anlatır. Ahmet Mithat, *Tercüman-ı Hakikât* gazetesinden

kovduğu damadı Nâci'nin, şiiri, şarap ve kadından ibaret görmesinin bir Şark geleneği olduğunu düşünmektedir.

Yeni şair, Tanzimat şairleri için ilmine güvenilen ve toplumu yönlenedirecek kapasitesi ile kendisine yer edinendir. Divan şairinin sosyal meselelere duyarsız kaldığını düşünen Tanzimat şairleri, yeni şairin en önemli özelliği olarak bu duyarlılığı görürler. İlim konusunda ise özellikle Batı ile olan münasebetlerden dolayı yabancı dil bilmeyi şair için olmazsa olmaz bir yeti olarak tanımlarlar. Tanzimat şairleri, yeni şiirin Divan şiiri kadar etkin olmamasını şairlerin donanımsız olmasına bağlayan eleştirilere karşı çıkarlar ve yeni şairin de Divan şairi kadar donanımlı olduğunu hatta klasik tarzda onlardan daha güzel eserler verebileceğini iddia ederler.

2.2.2. Şair ve İlham

Şiir söylemenin doğuştan gelen bir yetenek mi yoksa sonradan çalışarak kazanılan bir haslet mi olduğu tartışması günümüze kadar gelen bir meseledir. Şairin yeteneğinin doğuştan geldiği düşüncesi onu toplumda özel bir yere konumlandırır. Platon'un hocası Sokrates meşhur savunmasında "şairlere şiirlerini yazdıran edindikleri bilgi ya da çalışma değildir, şaire Allah tarafından gelen bir ilhamdır ve bu durum onları peygamberlerin yaptıklarına yaklaştırır" diyerek şaire ilahi bir mertebe yükler (Özgül, 2010: 251).

Sanatın ontolojik temelinde din ve maneviyat vardır. Sanatçıya doğuştan verilen yetenek onun dünyadaki objeleri tasvir ve taklit etmesi ile kendisini gösterir. "Sanat eylemi, bir tür verilenlerin azami buluşmasından ortaya çıkar" (Kılıç, 2004: 20) şeklinde tanımlanabilir. Sanatçıya doğuştan verilen bu kesbî bilgi ancak vehbî bilginin ortaya çıkmasına sebep oluyorsa faydalıdır. Sanatçı eserini meydana getirirken kendisine verilen kesbî bilgi ile yola çıkar. Yani sanatçı "tek başına hareket ediyor değildir. Çünkü ister bunun farkında olsun ister olmasın kendisine meknuz, içinde gizlenmiş bu tanrısal kabiliyetlerle hareket etmektedir. Bu durumda sanatçının kreasyonu da bir bakıma Tanrı'nın âlemi yaratma eyleminin bir taklidi olmaktadır" (Kılıç, 2004: 21). Sanatçıya atfedilen kutsiyet sebebi budur.

İslamiyet'ten önce şairler kâhin ya da sihirbaz olarak da görülüyordu. Şiirin güzelliğine kapılan toplum, şairin bunu yazabilmesi ya da söyleyebilmesi için sihirli güçlere sahip olacağını düşünüyordu. Hz. Muhammed'in peygamberliğini ilan etmesi ile birlikte şairlere toplumun bakışı da değişti. Sihrin ve kerametin yerini Allah'ın

şairlere lütfettiği hikmet aldı. Hz. Muhammed'in "şiirin bazısında hikmet vardır" sözü de bu anlayışa temel oldu (Kılıç, 2004: 26). Şair, İslam'ın kabulü ile birlikte Kur'an ve sünnete uymayan hasletlerinden arındı. Bu yeni sistemin içerisinde şiir, sihir ve kehanetten sıyrıldı fakat kendisine atfedilen kutsiyet sadece şekil değiştirdi.

Kur'an'da şairlerin sözleri ve ayetler arasındaki ayrıma dikkat çekilmiştir. Orada şairler, -İslam düsturu dâhilinde şiir yazmayanlar- kâhin ve büyücü olarak kabul edilir ve söyledikleri de yalandır. M. Erol Kılıç bunun sebebini "zannımca tarihsel manada şiirin vahiy üstü bir konuma çıkarılması ve şairlerin de peygamber seviyesinde görülme ihtimalinin yol açacağı kaosa atıf yapılmaktadır" (Kılıç, 2004: 23) şeklinde açıklar. Vahiy ve ilham birbirinden ayrılır. Vahiy peygamberlere Allah tarafından gönderilirken, ilham da şairlere Allah tarafından verilen vehbî bilgidir. Ancak Allah'ın seçtiği özel insanlar bu vehbî bilgiye sahiptir.

Şairin elde ettiği bilginin hem vehbî hem de kesbî yönü vardır. "Manaya ehemmiyet veren ve şiirin ilham boyutlu olduğunu kabul eden sûfî şairlere göre şiir vehbî olsa da, şekli ön plana çıkaran, ilhamın yanı sıra akıl ve cehdin de şiirde önemli olduğunu söyleyenlere göre şiirin hem vehbî hem kesbî yönü vardır" (Nazik, 2012: 134). Divan şairi ya da mutasavvıf şair, şiir yazabilmek için vehbî bilgiye sahip olmasının yanında kesbî bilgiye ulaşmak için de çaba göstermelidir.

Divan şiirinin tasavvufî boyutundan yola çıkan şair de şiirin vehbî bir olay olduğuna inanır. Şairlik ancak Allah'ın bu yeteneği verdiği insanlara aittir. Şairler kendilerine Allah'ın verdiği ilham ile şiir yazabilirler. Şair bu yeteneğinden ötürü kendisini farklı ve özel bir yere konumlandırır. "Şairliğin Allah vergisi bir yetenek gerektirdiğini söyleyen Divan şairi kendisini gayb âleminden haber alan, sıra dışı kişiler olarak sunmaktan hoşlanır" (Coşkun, 2011: 72). Divan şairi, bu yüzden şiirlerini de kutsal sözler olarak tanımlar. Fakat şairler hiçbir zaman kendilerini yaratıcı olarak görmezler, onlar yaratılan güzelliği keşfedebilen zanaatkâr/sanatçıdırlar. Şair, insanlara hakikati anlatan ve mutlak varlığa dair güzellikleri göstermeye çalışan bir habercidir. Özellikle Divan edebiyatının tasavvufî yapısından kaynaklanan din kökenli altyapı ile birlikte şairliğin peygamberlik gibi değerlendirilemeyeceğini fakat "şairlerin peygamberlikten bir parça taşıdığı inancı" (Tuğcu, 2013: 41) benimsenmiştir.

Ziya Paşa, *Harâbât*'ın ön sözünün 'Meşrût u Ahvâl-i Şâirî' kısmında özellikle şairlerin vasıflarından bahseder. Burada şairliğin şartlarından birinin doğuştan gelen kabiliyet olduğunu ifade eder.

"Bazı kula Hak eder inâyet
Bir ni'met-i hâsdır tabîat"
(Ziya Paşa, 1993: 59)

beyti ile şairliğin Allah tarafından verilen bir meziyet olduğunu belirtir. Şairin doğuştan gelen bu yeteneği, çocukluktan itibaren kendisini gösterir. En önemli göstergesi de şairin huyudur. Şair tarzı ve tavrı ile yaşadığı dönemin insanlarından farklıdır. Ve bu farklılık ona "cünûn-ı dehri" (Ziya Paşa, 1993: 59) göstererek diğerlerinden ayırır. Şairin vehbî hasleti ve bu hasletin bir nişanesi olan irfan doğuştan gelir ve sonradan kazanılamaz. Ziya Paşa'nın ilham konusundaki görüşleri çocukluğundan itibaren lalası tarafından kendisine anlatılmıştır. "Lalası ona tahsil ile şair olunamayacağını, ancak Tanrı lutf ederse insanın şair olacağını söylemiş ve çocuğun hevesini görünce ilk şiir temrinlerini yaptırmış(tır)" (Enginün, 2012: 472).

Zemzeme'nin ön sözünde Ekrem, güzellik kavramı üzerinden şairin mahiyetini anlatmaya çalışır. "Sözde letafet ve ulviyet nasıl tahakkuk eder?" (R. M. Ekrem, 1301: 8) diye soran Ekrem, bu durumu belirlemenin zor olduğunu ifade eder. Ancak sözün güzellik ve yüceliğini sağlayacak olan şairin "zevk-i manevîye ve tabîr-i âharla hüsn-i tabîata" (R. M. Ekrem, 1301: 9) sahip oluşudur. Şaire bu meziyet yaratılıştan verilmiştir. Onu toplumun diğer fertlerinden ayıran da sözü bu şekilde söyleyebilmesidir.

Takdîr-i Elhân'da Ekrem, şairin her ne kadar doğuştan gelen bir haslete sahip olsa da bu yeteneğini her zaman kullanamayacağını belirtir. Şairin şiir yazabilmesi için şartların müsait olması gerekmektedir. Ona göre; "Yani zihnî veya hayalî, hissî veya şuhudî bazı ahval ve şeyanın tesiratıyla müteessir ve müteheyyic olmadıkça bir şair ne kadar çalışsa şiir söyleyemez. Size göre değil ama me'al-şinâs olan tenkitçilerimizce daima vaki olan sû'-i tefehhümü kabil ise men için daha açık söyleyeyim: Şairin öyle âdem-i te'essür ü teheyyüc halinde şiir namıyla yazacağı şeyler mevzun ve mukaffa ve hatta ekseriya 'pür-tumturak ve hoş-edâ' olursa da ruhsuz olacağı için şiir ıtlakına seza olmaz. Onlara cemâdât-ı fikriyye demek yakışır" (R. M. Ekrem, 2014: 36). Şairin şiir yazabilmesi için ilhamın ortaya çıkacağı ortamın ve durumun da uygunluğu gerekir. Ekrem, şairin her yazdığı şiirin güzel olmamasını ve her şairin belli başlı şiirlerinin sevilmesini de buna bağlar. Şair, uygun ortamın olduğu şartlarda -ki bu uygun ortam şair için, heyecan ve teessür ortamıdır- Allah'ın kendisine verdiği yetiyi hakkıyla

kullanıp, güzel eserler ortaya çıkarır. "İlhamın şuurlu bir biçimde dışa vurumu şiirle gerçekleşir" (Nazik, 2012: 126). İlham kişiye özgü ve şiirden hemen önceki vehb halidir.

Recâîzâde'ye göre şair için bütün şartlar hazırlandıktan sonra bile ona şiir yazdıran yine ilhamdır. "Şairin gönlünü şevk ve garam ile meşhun ve müteheyyic etmekle teemmülsüz tekellüfsüz şiir yazmağa istidad bahş eden ve nefâyis-i şi'riyye içinde ne müstesnalarına vasf ittihaz eden (ilham)ın zişti olmayacağını mülâhazadan baid tutmak (gerekir)" (R. M. Ekrem, 2014: 41) sözleri ile bu durumu açıklayan Ekrem, şairin ilham yolu ile yazdığı şiirin emeksiz olarak değerlendirilemeyeceğini belirtir. Şiiri çok çalışmadan ve üzerinde düşünmeden yazdıran haslet ilhamdır ve bu durum bir kusur olarak görülemez. Ekrem'in burada anlatmaya çalıştığı durum, Divan şairinin ilham yolu ile şiir yazdığına inanmış olmasına rağmen Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesinde bahsettiği üzere beş beyitlik bir gazel yazmak için dokuz ay verdiği uğraşın şiir için bir gereklilik olmadığını anlatmaktır (Ziya Paşa, 1993: 49). Divan şairi, şiiri yazdıran hasletin ilham olduğuna inanmasına rağmen şiir üzerinde çalışmaktan da geri durmaz. Ziya Paşa ise bu durumu hoş karşılamaz ve şairin irticalen şiirler söyleyebilmesi gerektiğine inanır. Bu anlamda halk şiirinin bizim asıl şiirimiz olduğu düşüncesine sahiptir. Ekrem ve Ziya Paşa'nın şiir üzerine çalışmak ile ilgili herhangi bir olumsuz görüşe sahip olmamasına rağmen burada anlatmak istedikleri nokta, ilham yolu ile yazdırılan ve şairin kaleminden dökülen şiirin üzerinde çalışılmadan ortaya konulmasında herhangi bir sakınca olmadığıdır. Divan şairi, şiiri bir mimar titizliği ile işlemekten zevk alırken, Tanzimat şairi, şiirin üzerinde çalışılmadan da güzel örnekler verebileceğini savunur.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ın deha bahsinde şiir ve ilham meselesine değinir. O, şairin şiir yazmak için doğuştan sahip olduğu melekeye deha adını verir. "Deha sahibi kimse icat etme ve meçhulü keşfetme melekesini hâizdir. Tamamıyla fıtrî olmak dolayısıyla deha herkese verilmiş değildir; herkes ona sahip olamaz" (Yetiş, 1996: 185). Divan şairinin şairlik yeteneğinden dolayı kendisine biçtiği özel rol, Recâîzâde'nin yapmış olduğu bu tanımda da kendisini hissettirir. "Dehâ hazîne-i fıtrattan pek az zevâta ihsân olunur bir kuvvet-i mübtedi'adır ki eshâbı onunla meçhûlü keşf ve gayr-i mevcûdu îcâd ederler" (R. M. Ekrem, 2011: 65). Tanzimat şairi de bu anlamda şiirin herkes tarafından yazılabileceği düşüncesinde değildir. Deha sahibi

ancak şiirin o sırlı dünyasına girebilir ve onu bu dünyadaki diğer insanlara sihirli kelimelerle anlatabilir.

Ekrem, şair olabilmek için önemli bir unsur olarak gördüğü zarafet kavramının da doğuştan gelen bir yetenek olduğu görüşündedir. "Müellif zarafetin sonradan elde edilme bir şey olmayıp insanda doğuştan mevcut bir hassa (kuvvet) olduğunu kabul eder. (…) zarafet denilen hassa kesbî değildir, sonradan kazanılmaz" (Yetiş, 1996: 188). Recâîzâde şair için zarafeti olmazsa olmaz bir özellik kabul etmemesine rağmen bu özelliğinde sonradan kazanılamayacağını savunur. "Şiirin güzelliği şairin yaratılışındaki güzelliğe bağlıdır" (Bayram, 2005: 33). Bu haslete sahip olan şairin şiiri diğerlerinden üstündür görüşünü benimseyen Ekrem, bu hasleti barındırmayan şair için de olumsuz bir görüş beyan etmez.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, şairin vasıfları arasında olması gerektiğini söylediği zevk-i selim tabirini, "hem akıl, hem de his olmak üzere iki melekeden kaynaklanan ve sanatın şuuru olarak bir fonksiyon gören, güzeli çirkinden, özü zahirden, hakikati batıldan ayıran farkları temyiz hassası" (Yetiş, 1996: 190) olarak tanımlar. Bu tabir için hem zevk-i selim hem de hüsn-i tabiat kelimelerini kullanır. Recâîzâde, hüsn-i tabiatın eserin gizli yönlerini keşfetmeyi sağladığına da değinir. Ayrıca Recâîzâde, hüsn-i tabiatın "sistemli ve devamlı bir surette bir çalışma yolu ile bir ölçüde" (Yetiş, 1996: 191) kazanılabileceğini söyler. Hüsn-i tabiat doğuştan gelen bir özellik değil şairin çalışması ile elde edebileceği bir özelliktir.

Takdîr-i Elhân'da bir beyti değerlendiren Ekrem, şairin vasıfları arasına ulviyeti de katan Menemenlizâde Tahir ile aynı fikirde değildir.

> "Olmayınca gönülde ulviyet!
> Olamaz şi'r nazmına kudret"
>
> (R. M. Ekrem, 1301b: 49)

mısralarından hareketle Tahir'in şairin gönlünde ulviyet olmadan şiir yazamayacağı görüşüne destek vermez. Ekrem, "şiir hadd-i zâtında âlî olduğundan tabîatı süflî olan müteşâirlerden sâdır olamaz" (R. M. Ekrem, 1301b: 50) görüşünü dile getirmesine rağmen, ona göre şairin "teessür ve teheyyüc" (R. M. Ekrem, 1301b: 50) ile yazacağı şiirin içerisinde ulviyet olmasa da yazdığı şiirdir. Bununla birlikte Tahir'in şiirde ulviyeti doğuştan gelen bir haslet olarak görmesine karşı çıkar.

Recâîzâde Mahmut Ekrem'e göre şairin vasıflarından biri olan zarafet, şaire yaratılıştan verilen bir yetidir. "Hâfıza, hayâl, hiss, hüsn-i tabî'at ve hattâ fikir bile, sa'y ile büyük müelliflerin mütâla'a-ı âsârıyla, kâbil-i tahsîl ve tevsî'dir. Hâlbuki zarâfetten mahrûm olarak yaratılmış olanların o hâssaya mâlik olmalarına imkân yoktur" (R. M. Ekrem, 2011: 62). Fakat O, zarafeti bir zorunluluk olarak dile getirmez. Kalem erbabının zarafet olmadan da kendisini halka beğendirebileceğini ve kendisine bu anlamda bir yer edinebileceğini savunur.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, şairin önemli vasıflarından birinin de hüner olduğunu ifade eder. "İnsânın başkalarından ahz ve ta'allüm ettiği şeyleri ıslâh ve tanzîm ve ikmâl ile bir tarz-ı cedîd ve ceyyide olarak meydâna koyması hünerverlik sâyesindedir" (R. M. Ekrem, 2011: 65). Şair, şiire dair edindiği bütün bilgileri kullanıp iyi şiir yazabilmek için hüner sahibi olmalıdır. Divan şairi için de şiir, "hüner ve marifet gösterme alanıdır" (Coşkun, 2011: 59).

Ekrem, *Perviz*'de şairlerin dereceleri olduğunu söyler. Şairlerin; "her birinin kuvve-i fikr ü nazardan nasîbi, hâssa-i hüsn-i tabî'attan kısmeti diğerlerininki ile mütefâvittir. Bundan dolayı her birinin işi başkadır. Her sanat-perver kendi mâhiyetini görüp kendi işini bilmeli. Sa'y ve verzîş istidâdın bulunduğu cihete masrûf olursa semere-bahş olur ve illâ çekilen emekler beyhûdedir" (R. M. Ekrem, 2014: 116). Şairler, yukarıda saymış olduğumuz zevk-i selim, deha ve zarafet yetenekleri ölçüsünde derecelere sahiptirler. İyi şair yeteneklerinin farkında olan ve geliştirmek adına çaba harcayandır. Ancak kişinin şairliğe yatkınlığı yoksa çalışmasının bir ehemmiyeti de yoktur. Ekrem'e göre bu vasıflar tek başına şairlik için bir şey ifade etmez. Bu vasıflar ancak Allah'ın şaire bahşettiği yetenek ile beraber anlam kazanır.

Takdîr-i Elhân adlı eserinde Ekrem, şairi diğer insanlardan ayıran vasıflarının şairi diğer insanlardan farklı kıldığını ifade eder. Bu farkın bir sonucu olarak şair için "her halin bir başka hükmü, her manzaranın bir başka tesiri vardır. Onların dimağlarına göre hande-i neşât başka, girye-i hüzn yine başka bir tesîr icrâ ettiği gibi şükûfe-i rebiî ile bir berk-i hazânın tesîrâtı bütün bütün başkadır. Öyle olmasaydı zaten hiçbir millette samimî şiir olamaz" (R. M. Ekrem, 1301b: 7). Şair, kendisine verilen vehbî yetinin bir sonucu olarak etrafındaki olaylara farklı bakan ve herkesten farklı ve etkili sözlerle olayları yansıtandır.

Muallim Nâci vehbî-kesbî meselesine de şiir ve ilim üzerinden bir değerlendirme yapar. "Bir adam ulûm ve fünûna vakıf olmakla iyi bir şair olmak lazım

gelmez. Seciye-i şiiriye ayrıca bir mevhibe-i ilâhiyedir. Bu mevhibeye mazhar olan insan ulum ve fünûndan ne kadar behre-dâr olur ise o kadar sencîde-güftâr olur" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 72). Muallim Nâci'ye göre, şair olmanın koşulu çalışarak kazanılacak bilginin varlığından çok Allah'ın şaire doğuştan vereceği yetenektir. Bu yetenek ile beraber şairin çalışması onun daha iyi şiir yazmasına sebep olacaktır. Diğer Tanzimat şairleri gibi Muallim Nâci de şiirin çalışarak kazanılacak bir haslet olduğuna inanmaz.

Nâci'ye göre şiir, güzel konuşmaya benzer. "Bir adam ne kadar âlim olsa kudret-i nutkiyesi olmayınca ilmini layıkıyla gûş-ı kabul-i sâmiîne edemez. Bir âlim, şair dahi olursa onun yazdığı şeylerde revnak-ı diğer görülür. Şair olmayan bir âlimin şakirdi olan bir şair yine ondan öğrenmiş olduğu bir meseleyi muallimini dahi hayrette bırakacak bir suret-i latifede ifade edebilir. İşte burası yalnız âlim olmaya değil, şair dahi olmaya tevakkuf eder" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 72). Şair, yeteneği ile şiiri ortaya çıkarabilir. Sonradan edinilecek bilgi kabiliyet olmadan dizelere etkileyici bir şiir olarak dökülemez. Ebubekir Eroğlu'nun tabiri ile "şiirin özü ne biçimindedir, ne de içeriğinde, ikisinin bir arada bulunduğu şairin hissindedir. Şairini hissederek varırsınız şiirin özüne" (Eroğlu, 2013: 10). Şairin insanı etkileyen hissini ortaya çıkaran da ilhamdır.

Muallim Nâci, şair olabilmek için "insanın beliğ olmak için, beliğ olmak üzere doğması ilk şarttır" diyerek kabiliyetin doğuştan geldiğini belirtmiştir. "Her melekenin kazanılmasındaki güzellik, kabiliyete bağlı değil midir? Kabiliyeti müsait olmayan bir adam belâgat fenni denilen usulü bütün olarak öğrense bile, nasıl beliğ olabilsin? Belâgat fenni ona sayılması mümkün olmayan durumların gerektirdiklerini birer birer tasvir ve tarif mi edecek? Bir iki örnek gösterir, kalanını kabiliyete bırakır" (Muallim Nâci, 1996: 76). Ona göre, kabiliyeti olmayan şair, belagat ilmini ne kadar iyi bilirse bilsin, şiirinde hep eksik kalan bir nokta olacaktır.

Divan şairi gibi Tanzimat şairi de kişinin şiire yatkınlığını, Allah'ın insana lütfettiği ve onu diğer insanlardan farklı kılan özel bir haslet olduğunu düşünmektedir. "İcadın hammaddesi ilham ve hayaldir ve gelenekte ilhamın kaynağı ilahi, hayalin kaynağı da insanidir. Dolayısıyla, ilham vehbî şairlere; hayal kesbi şairlere hastır" (Özgül, 2006: 152). Özellikle mutasavvıf şairlerin vehbî bilgiye sahip olduktan sonra onu şiire dönüştürmenin yolunun kesbî bilgiyi bulmak olduğuna inanan görüşleri, Tanzimat şairlerince de benimsenmiştir. Tanzimat şairleri, ilhamın şair için vazgeçilmez

unsur ve şairi özel kılan bir haslet olduğuna inanır ama bu hasleti ortaya çıkarmanın yolu kişinin sonradan elde edeceği kesbî bilgilerdir. Hem Divan şairleri hem de Tanzimat şairleri vehbî bilgiyi olmazsa olmaz görür ve kesbî bilgiye ulaşmanın yolunu da kişinin gayretine bırakır.

2.2.3. Şair ve Otorite (Bağımlı Şairden Bağımsız Şaire)

Sanatçı ve iktidar arasındaki ilişki her dönem tartışılmıştır. Sanatçı, yöneten sınıf ile tarihin her döneminde belli ilişkiler kurmuş ve toplumda bu ilişkilerin seviyesine ve şekline göre yer edinmeye çalışmıştır. Sanatçının popülaritesi iktidarla ya da iktidara yakın zümre ile kurduğu ilişkiye bağlı olarak artar ya da azalır. Şairin iktidarla irtibat kurmasının en önemli yolu yazdığı kasidelerdir.

Divan şiirinin son zamanlarında -özellikle 19. yüzyılda- şair-iktidar ilişkisinin de değişmeye başladığı görülmektedir. Bunun en önemli göstergesi kaside türünün bu yüzyılda önceki devirlerde olduğu gibi rağbet görmemesidir. Bu durumun temel sebebi, değişime giden edebiyat anlayışı içerisindeki bir hamle olarak yorumlanabilir. Gelenekli şair, yenilik çabaları içerisinde şiirin özüne müdahale edemediği ve bu yüzden muhteva ve anlam açısından etkili dönüşümler yapamadığından şekil ve form üzerinden bir değişiklik yapma yoluna gitmiştir. Bu dönem kasideye az rağbet edilmesinin sebebi sadece şair-iktidar ilişkisi üzerinden açıklanamaz. Kaside nazım şeklinde şiir yazmama, klasik anlayışta olmayan temalarla gazeller yazma gibi değişiklikler yapan şairin temel amacı, klasik poetikayı kökünden sarsacak değişimlerden uzak durarak daha göze ilişmeyen biçimsel değişikliklerle var olanın içerisinde yeniyi aramaktır. Bu arayış aynı zamanda hamilik sistemine de darbe vurmuştur. Bu asırdan sonra şairler kendilerine bir hami bulmak yerine seslerini gazeteler aracılığıyla duyurarak toplumda bir yer edinmeye çalışmışlardır.

Divan şairi, kendisini gösterebilmek ve toplumda tanınan biri haline gelebilmek için iktidarın desteğine muhtaçtır. İktidar desteği, Halil İnalcık'ın tabiri ile patrimonyal sisteme sahip olan Osmanlı gibi devletlerde ilim adamı ya da sanatçının kendisini gösterebilme adına tek seçeneğiydi. "Osmanlı'da en yüksek mimar, sarayın mimarbaşısı, en iyi kuyumcu sarayın kuyumcubaşısı ve en gözde şair, padişahın ilgi ve lutfuna lâyık görülen sultânu'ş-şu'arâ idi" (İnalcık, 2013: 8). Şair, kendisine Allah tarafından verilen yeteneği kullanarak şiiri ile para, makam ve şöhret kazanmak için adeta bir kuyumcu gibi kendi hünerini en güzel şekilde göstermek durumundadır.

Osmanlı toplumu, şairi de bir zanaatkâr olarak görür. Bunun nedeni şiirin bir hüner olarak kabul edilmesinin yanında kendisine has kurallarının olmasıdır.

Hamilik geleneği olarak adlandırılan bu sistem içerisinde devlet yöneticileri yaptıkları işleri tanıtabilmek ve ün kazanabilmek için sanatçılara ihtiyaç duyarken, sanatçı da maddi açıdan rahata kavuşabilmek ve çağdaşları arasında iyi bir yer edinebilmek adına kendisine intisâb edeceği bir iktidar sahibine muhtaçtır. Tûbâ Işınsu Durmuş, Osmanlı'da hamilik geleneği ve bu gelenekte padişahın yerini güneş metaforu ile açıklar: "Bir güneş metaforu çerçevesinde düşünüldüğünde, hami ya da merkez, güneş ışığının kaynağı ise, eğitim, zenginlik, makam, saygınlık gibi karşılıklı faydalarla güneşe yaklaşarak daha fazla 'aydınlanmayı' kendisine hedef seçen şair, merkeze yaklaşmayı bütün bunları elde etmek olarak yorumlamaktadır" (Durmuş, 2009: 47). Şair asıl kaynağa ulaşana dek, kendisini kaynağa götürecek yolları dener ve bu yolda kendisine yardım edecek devlet yöneticilerini de sanatı ile etkilemeye çalışır.

Divan şairinin saraya yakın olmakla kazanacağı ün ve namın yanında padişahın ve daha alt kademedeki devlet yöneticilerinin de kendilerini gösterebilmek ve isimlerini duyurabilmek için şairleri kullandıklarını söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda durum sadece şairin nam, ün ve para kazanmak için hükümdar ve etrafına yakın olması olarak adlandırılabilecek tek taraflı bir kazanç olmaktan çıkar. İki tarafın da kazançlarının olduğu bir alış-verişe dönüşür. "Hâmi ve şairin buluşması (...) her iki taraf için önemli bir gereksinimdir. Şairin şiir yazabilmek için hâminin iltifatına duyduğu gereksinim kadar, hâminin de adının geleceğe taşınması için şairlere ihtiyacı vardır" (Tuğcu, 2013: 52-53).

Hamilik sisteminde "bir eserin makbul ve muteber olması her şeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi" (İnalcık, 2013: 13). Patrimonyal sistemin en tepesinde padişah bulunuyordu, ancak şairlerin nihai hedefi olan hükümdara ulaşmak için öncelikle "patronla birey arasında intisâb edilecek nüfuzlu kişilere" (İnalcık, 2013: 15) kasideler sunarak bu yolu aşmaları gerekiyordu. Şairleri padişaha tavsiye edenler de yine saray çevresindeki devlet adamlarıydı. Birçok şairin divanlarının devlet adamlarına yazılan kasidelerle dolu olmasının sebebi de budur. Kasideler Allah ve peygamberlerden başlamak üzere yaşadıkları dönemdeki iktidar sahiplerini de içine alan bir silsile izler ve amaç himaye ve inayet kazanmaktır (İnalcık, 2013: 21).

Hamilik sisteminde şairin yeteneğinin belirlenmesinde çeşitli ölçütler vardır. Şairin öncelikle Divan şiirinin kurallarına tam anlamıyla uyması gerekir. "Şiir

yazımında kurallara uygunluk esası, iyi şairi kötü şairden ayırdığı gibi, hâminin de himaye edeceği şairi belirlemesinde etkili olmaktadır" (Tuğcu, 2013: 34). Burada şair-patron ilişkisinde bir standardın olduğunu görürüz. Hâmi bu standartlara uyan şairleri yanına alma yoluna gitmektedir. Bir diğer ölçüt ise tezkirelerdir. Tezkireler şairler hakkında bilgileri barındıran biyografik eserler olmasının yanında, tezkire müellifinin "hâmilerin hangi şairleri destekleyeceği konusunda 'iyi' seçimler yapabilmelerini sağlamak amacıyla ipuçları ve değerlendirmeler(iyle)" (Andrews, 2008: 118) yönlendirici bir mahiyet taşır. Ayıca Osmanlı padişahlarının şair olmaları da Divan şiirinin etkili isimlerinin ortaya çıkarılmasında büyük paya sahiptir. Yüksek bir estetik kültür ve zevke sahip olan hükümdar, şiirden anlayan yönü ile Divan şiirinin gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Kayahan Özgül, eski ve yeni şiiri tanımlarken hamilik sistemi üzerinden bir tarif yapar. Özgül'e göre, eski şair ya da bağımlı şair olarak adlandırabileceğimiz Divan şairi; "umumiyetle sırtını güçlü bir hâmiye yasladıktan sonra, onun düşmanını düşman bilir yahut oradan aldığı güçle ve hâmîsinin mertebesinin üstündekilere dil uzatmamak şartıyla küberâya, ağniyâya hücumda bir beis görmez; kendisinin değil ama hâmîsinin mâdûnu olanlara hücumu tenezzül sayar" (Özgül, 2006: 347). Şair, hamisinin hassasiyetlerine bağımlıdır ve şairin gücü haminin gücü ile eşdeğerdir. Yeni şair ise; "memduhsuz ve hâmîsiz olmayı, karakterinin bir parçası hâline getirmek gayretindedir. Bu tavrı onu daha âzâde yapar; daha kayıtsız değil… Yeni şair bî-taraf değil, bir taraftır ve halkın tarafını tutmaktadır. Artık iktidara karşı çıkan, geniş kitleleri etrafında toplayarak 'efkâr-ı umûmiyye'nin doğmasına yardımcı olan şairin prototipi doğmaktadır" (Özgül, 2006: 348).

Özgül'ün yeni şair için yaptığı tanım hamisiz ya da bağımsız şairin ölçütlerini verir. Yeni şair için hamilik geleneğinin ortadan kalktığını söyleyen Özgül'ün, bu konuda haklı olduğu söylenemez. Hamilik geleneği her ne kadar Tanzimat dönemi ile beraber yok olmaya başlamışsa da daha sonraki dönemlerde farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Şairin, iktidara yakın olma, kendisine güçlü bir hami bulma çabası günümüzde bile devam etmektedir. Himaye geleneğinin sadece Divan şiiri ile sınırlı kaldığını söylemek yanlış olur. Himaye geleneği daha sonraki zamanlarda sadece şekil değiştirmiştir. "Zira matbaanın etkin kılındığı ve yazının içselleştirildiği edebiyat üretiminde himâye geleneği yerini piyasaya bırakacak, bu süreçte yayınevleri etkin bir rol üstlenecektir" (Tuğcu, 2013: 35). Tanzimat şairleri, matbaanın yavaş yavaş toplum

hayatında yer edindiği bir dönemde yaşadığı için kendilerini himaye edecek bir hâmiden daha çok yazdıklarını yayımlayabileceği gazetenin peşindedirler. Bu dönemde gazeteleri çıkaranların şairler olduğu düşünülürse bu anlamda hamiliğin gücünü kaybetmeye başladığını görürüz. Ayrıca Divan şiirinin son dönemlerinden başlayarak şairlerin divanlarında kasidenin daha az yer alması ve Tanzimat döneminde de sadece birkaç örneğine rastlanması hamilik geleneğinin etkisini kaybettiğini gösterir. Çünkü şairin hami ile irtibatını kuran ve hamisini övdüğü yer kasidedir. Şair, kaside nazım şekli ile yazdığı şiirlerinde hami ile doğrudan irtibat kurar ve hamisine kendisini anlatmaya çabalar.

Osmanlı'da hamilik sistemi devlet yapısının tamamında görülen kul-köle ilişkisinin sanattaki adıdır (İnalcık, 2013: 28). Sanatçı ya da şair kendisine kültürel çevre içerisinde bir yer edinebilmek ama her şeyden önce geçimini sağlayabilmek adına bir iktidar sahibine ihtiyaç duymuştur. **"**Gelenekli Osmanlı şairi için, şiir söylemek bir meslek değil; iyi bir meslek edinmek, mevkiini renklendirmek ve zenginleştirmek yahut kudretli bir hâmî edinmek için vesiledir" (Özgül, 2006: 101). Tanzimat şairleri, Divan şairlerini de şair-patron ilişkisi çerçevesinde eleştirir. Onların devlet adamları ile yakın ilişkileri olmasına rağmen Divan şiirinde olduğu gibi bir hamilik geleneğinden bu dönemde bahsetmek yanlış olur. Divan şiirinin bütün unsurlarını eleştiren Tanzimat aydını, hamilik geleneğini de eleştirir. Tanzimat şairlerine göre şairin hami ile olan ilişkisi samimiyetten uzak, sadece çıkar amaçlı ve şairliği küçük düşüren bir ilişkidir.

Divan şiirinde kasideler aracılığıyla yapılan övgüler şahsın kabiliyetleri üzerinden değil de daha çok övülen şahsa mübalağalı meziyetler yükleyerek, onu olmayan üstün meziyetleri üzerinden anlatmak şeklindedir. Şinasi'nin ilk kasideleri de eski tarzın hususiyetlerini taşımaktadır. Fakat şair, yeni anlayış ekseninde yazdığı kasidelerinde Namık Kemal'in hakikate uygun övgü tanımlamasına uyan şiirler kaleme almıştır. Sadrazam Reşid Paşa'ya yazdığı kasideler bu tarzın ilk örneğidir. Şinasi'nin yeni kasidelerinde övgünün tonu da değişmiştir. "Reşid Paşa'yı herhangi bir sadrazam gibi değil, hakiki meziyeti ve rolü bakımından değerlendirmiştir" (Kaplan, 2006: 239). Aynı zamanda Reşid Paşa, Şinasi'nin gözünde bütün vasıfları ile "ideal insan" (Kanter, 2007: 173) tipinin temsilcisidir.

"Necm-i ikbâl değil ise o nûr-ı irfân
Efserindir senin ey pâdişeh-i taht-ı kemâl

Adl ü hikmetle eden sen gibi re'y ü tedbîr
Kahramândır ne kadar etmese de ceng ü cidâl"

(Şinasi, 2005: 7)

Şinasi, Tanzimat'ın mimarı olan Sadrazam Reşid Paşa'yı adalet ve hikmet ile hüküm veren bir kahraman olarak görmektedir. Şairin gözünde Paşa, zaferlerini savaş meydanlarında değil, adalet ve hikmet gibi değerleri yücelterek kazanmıştır. Bu iki beyitte Paşa'yı mübalağalı şekilde övmez. Fakat bir başka kaside de ise Sadrazamı överken 'medeniyet resûlü' tabirini kullandığı görülür:

"Aceb midir medeniyyet resûlü dense sana
Vücûd-i mu'cizin eyler ta'assubu tahzîr

İnanmayım mı gönülden tenâsüh-i rûha
Eğer bu âleme gelmiş denirse sana nazîr"

(Şinasi, 2005: 11)

Şerif Mardin, Şinasi'nın Reşid Paşa'yı diğer devlet adamlarından farklı bir yere konumlandırmasını ve onu halkın refahını sağlamak için gönderilmiş bir elçi olarak görmesini Osmanlı-İslam düşüncesine aykırı görmez. Mardin'e göre, Reşid Paşa'nın bu şekilde nitelendirilmesi "Avrupalı bir devlet adamının repertuarına çok daha uygun düşen 'Allah'ın naipliği' teriminin ifade edilişinin ilk örneğidir" (Mardin, 2013: 305). Şinasi'nin bu şekilde muğlak ifadeler kullanmasının sebebi, fikirlerini ifade edebileceği özgür bir ortama sahip olmayışı olarak görülebilir. Şair, bu şekildeki kelime oyunları ile hem yeni anlayışı inşa etmeyi planlarken hem de iktidarı ürkütmeden fikirlerini dile getirmeye çalışır. Otoriteye olan eleştirilerini de kelimelerin arasına gizlemeyi seçer.

Namık Kemal de şair-patron ilişkisine kaside üzerinden bir eleştiri getirir. Ona göre, "şâir ötekinin medhinde niçin ıtrâ edecek? Vezin ile lâkırdı söylemekten maksad paşa eğlendirmek midir? İtikâd-ı âcizâneme kalırsa 'edeb bir marifettir ki insâna haslet âmuz-ı edeb olduğu için edeb ve ehli edib tesmiye kılınmıştır" (Namık Kemal, 1304: 45). Namık Kemal, bu sözleriyle Divan edebiyatındaki övmenin sınırlarını çizmeye çalışmıştır. Kişinin ne kadar büyük bir makamda olursa olsun mübalağalı bir şekilde övülmesini doğru bulmaz. Şairliğin belli makamdaki insanlara iltifat edip takdirini

kazanma yolu olarak görülmesine karşıdır. Yapılan övgünün aklın sınırlarını aşmaması gerektiğine inanır. Yine övgü ve yergi meselesinde de Namık Kemal'in ölçüsü hakikate uygunluktur.

Namık Kemal'in Divan şiirindeki sevgili tipini ve sevgiliye dair yapılan benzetmeleri acımasızca tenkid etmesinin altında yatan nedenlerden biri de iktidar eleştirisidir. O, Divan şiirinde yapılan tasvirlerin gerçekte sevgili olarak görünen hükümdar olduğunu bilir. Bu hayal sisteminin içerisinde padişah ile ilgili yapılan benzetmeleri eleştirmesinin bir sebebi de otoriteyi açık şekilde tenkit edememesidir.

"Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükümetten"

(Namık Kemal, 1981: 84)

diyen Namık Kemal'in otorite ile arasına koyduğu mesafe aynı zamanda şairin durması gereken yeri de göstermesi açısından önemlidir. Şairin hayatında yaşadığı sürgünler ve yine ölürken de gurbette oluşu bizzat kendi hayatında şair-iktidar arasındaki ilişkiye dair ipuçları verir. Namık Kemal, yazdıkları için sürülmüş, ancak bu sürgünlere rağmen yazmaktan ve eleştirmekten vazgeçmemiştir. Süleyman Nazif, Namık Kemal'in istibdada karşı ilk isyan eden kişi olduğunu belirtir. Ona göre Namık Kemal, "ümmetin idrâki önüne çekilmiş perdeyi ilk koparıp parçalayan, milletinin dest ve pâyına dest-i âsâr ile bağlanmış zinciri kırmaya ilk teşebbüste bulunan" (Nazif, 2011: 31) kişidir. O, şiirleri ve yazıları ile halkın hak ettiği şekilde yönetilmesi gerektiğini ilk dile getirendir. Bu yüzden Namık Kemal'in iktidar ile hep sorunları vardır. Şinasi'nin *Reşid Paşa Kasidesi'*nde sadrazam için söylediği "sultana haddini bildirmekle beraber, onun adına hareket eder" (Enginün, 2012: 484) sözleri Tanzimat neslinin -özellikle ilk neslin- iktidara karşı aldığı tavrı göstermesi açısından önemlidir. Namık Kemal, II. Abdülhâmid'e yazdığı bir hicivde padişahı sert şekilde eleştirir:

"Bünyân-ı mülke verdi hakkıyle indirâsı
AbdülHâmid Hân'ın kânûn-ı bî esâsı
Mahv oldu dîn ü devlet devr-i şeâmetinde
Mülkü bitirdi gitti zulmiyle kahr olası
Sancak kazâ değil bu bir mülktür giden kim

Kendi gazâya gitse mümkin değil kazâsı”

(Namık Kemal, 1941: 10)

Şair, bu şiirinden de anlaşıldığı gibi özellikle II. Abdülhamid zamanında otoriteyle sıkıntılar yaşamıştır. Fakat Sultan Abdülhamid’e bu hicviyyeyi yazan Namık Kemal’in aynı zamanda Abdülaziz Han’ın tahta çıkmasından dolayı yazdığı bir *Kasîde-i Cülûsiyye*’si de bulunmaktadır.

Namık Kemal, Ziya Paşa’nın *Harâbât* adlı eserini yazmasındaki amacın devlet kademesinde tekrar iltifat görmek olduğunu savunur. Bundan dolayı da Ziya Paşa’yı eleştirir. O, Ziya Paşa’nın *Harâbât* adlı eseriyle beraber çıktıkları yolda Paşa’nın kendisine ihanet ettiğini dile getirir ve söz konusu eseriyle “iktidara karşı vazifesini belirlediğini” (Tuğcu, 2013: 17) vurgular. Bilgegil ise *Harâbât*’ın yazılış amacını “bütün ikbâl ümidini kaybetmiş bir insanın, ikbâlin devamsızlığı ile ilgili ecdat mirası kanaatlerden teselli araması” (Bilgegil, 2009: 117) şeklinde açıklar. Ziya Paşa’nın hayatına bakıldığında *Şiir ve İnşa* ile yeniliğin en radikal savunucusu olan, *Harâbât* eseriyle beraber Divan şiiri ile ilgili yaptığı bütün eleştirileri unutup bir anda eskinin ipine sımsıkı sarılan bir şairle karşılaşılır. Namık Kemal’in yaptığı eleştiri Ziya Paşa’ya duyduğu kızgınlığın ürünüdür. Ziya Paşa, düşünceleri ve duyguları arasına sıkışan Tanzimat aydınının prototipidir. Namık Kemal ise yeni anlayışın öncülerinden olmasının yanında Divan şairinin iktidarı överek edineceği kazanımlara karşı çıkıp “halka dayanan ihtilal adamı” (Kaplan, 1985: 41) kimliği ile belirir. Onun bu iktidara karşı çıkan yapısı hem değişen edebiyatın hem de değişen toplumun göstergesi olarak da okunabilir.

Ziya Paşa, Namık Kemal’in bu görüşlerinin aksine *Harâbât* ön sözünde şairin dünyaya hür olarak geldiğini düşünmektedir:

“Çünn hür olarak gelir vücûda
Güçtür koma şâiri kuyûda”

(Ziya Paşa, 1993: 58)

Hatta daha da ileri giderek, şairin herkesin inandığı hakikatlere inanmayacak ve hiçbir şeyle büyülenemeyecek kadar da bağımsız olduğunu ifade eder:

"Çokluk anı bağlamaz akâid
Teshir edemez anı fevâid"
(Ziya Paşa, 1993: 59)

beyti ile de Ziya Paşa'ya göre şair, sadece toplumun faydasını gözetir, kendi menfaatini hiçbir zaman düşünmez.

Harâbât'ta Ziya Paşa,

"Etmez zer ü sîm için müdâra
Olmaz kadem-i ricâle ruh-sâ"
(Ziya Paşa, 1993: 59)

mısralarıyla şairin kendi menfaati için kimsenin gönlünü hoş tutmayacağını, sırf para kazanmak için de iktidara yüz sürmeyeceğini belirtir. Ziya Paşa'ya göre şair, kanaatkâr olmalıdır. Şan ve şöhret için hür iradesinden vazgeçmemelidir. Yaşadığı sıkıntıları da devlet erkânı ile olan münasebetten değil kaderden bilmelidir. Geçimini sağlama konusunda birilerine mecbur olan şairin onları mübalağalı şekilde öveceğini düşünen Ziya Paşa' ya göre, kanaatkâr olan şair, böyle bir yola başvurmaz:

"Medhinde eğerçi eyler ıtrâ
İşde sana söylemez müdâra

Şi'rinde diyen yalan söz
İşde sana söylemez yalan söz"
(Ziya Paşa, 1993: 60)

beyitleriyle de hür olan şairin yalan söze başvurmayacağını ifade eder. Ziya Paşa için iyi şair kendi menfaatinden çok toplumun faydasını gözetendir. Şahsına ait hususları şiir üzerinden dile getirmez ya da şiir onun şahsi ikbali için bir araç değildir. Şair iyi şiir yazarak adını duyurmak ister. Böylece sesini herkese duyurabilecek ve "pâymâl-i nâdân" (Ziya Paşa, 1993: 60) olmayacaktır. Şair kimsenin daha önce söylemediği şiirleri ile ismini duyurur. Onun hükümdarlığının gücü, söyledikleri ile tüm cihana tesir etmesindedir:

"Bâşında eğerçi tâcı olmaz
Divân-ı mürettebi bozulmaz"
(Ziya Paşa, 1993: 64)

sözleri ile de Ziya Paşa, şairin hükümdarlığı için taca gerek olmaz ve onun tacının olmaması da söylediklerine, şiirlerine bir eksiklik getirmez diyerek şairin sözün sultanı olduğuna vurgu yapar. Ona göre, söz sultanlarının eserleri de kıyamete kadar baki kalır.

Ziya Paşa, *Harâbât*'ın ön sözünde şair-patron ilişkisine değinirken hamilik sistemini eleştirmez. Aksine Divan şairleri, hükümdarın bir anlamda yaptıklarının sözcüsü olduğu için "şu'ârâ-yı gark-ı ihsân" (Ziya Paşa, 1993: 63) etmiştir. Şairler, padişahlar tarafından vezirlerle beraber resmi kabullerde hazır bulunurdu. Bu ayrıcalık aynı zamanda padişahın şaire verdiği değeri göstermekteydi.

"Var mı acabâ mülûka lâyık
Şâir gibi bir nedîm-i sâdık"
(Ziya Paşa, 1993: 63)

mısralarında buna vurgu yapan Ziya Paşa, Tanzimat şairleri tarafından yapılan eleştirilere, şair-patron ilişkisinde şairin bulunduğu konumun sadece bir kul statüsünde olmadığını, aynı zamanda padişahın en yakınındaki insan da olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Şairin medhiyeleri sadece ticari bir amaçla değerlendirilmemelidir. O, dünyada yaptığı övgüsü ile övdüğü kişiyi ebedileştirir. Bu durum, haminin üstünlüğünden çok ortada bir alış-veriş olduğunu da göstermektedir. Ziya Paşa'nın şairi kul statüsünden çıkarmak için onu, hem padişahın iyi bir dostu hem de onun adını ölümsüzleştirecek bir kişi olarak tarif etmesinin amacı da bu alış-verişe dikkat çekmektir. Ziya Paşa'nın şair-patron ilişkisi için kendince böyle bir tanımlama yapmasının bir başka nedeni de şairin 'kul' kelimesi ile bir anlamda aşağılandığını düşündüğü itibarını kurtarmak olarak da görülebilir.

Muallim Nâci, Beşir Fuad'a yazdığı mektubunda Divan şiirindeki hamilik sistemini diğer Tanzimat şairlerinden daha sert bir şekilde eleştirir. Muallim Nâci'ye göre: "Bir şair mesela bir kaside yazar, bunu ümid-i ihsan ile bir büyük zata takdim eder. O zat kasidenin içindeki yalanlardan nefret veya başka bir fikre tebaiyet ederek

biçarenin ümidini boşa çıkarır. Şair o zaman ne yapar? Evvelce methettiği zatı ötede beride zemmetmeye başladıktan, belki de hakkında manzume-i hicviye yazdıktan sonra kasidede mezkûr bulunması lazım gelen nam-ı memduhu tahvil ederek bunu bir başkasına takdim eyler. Umduğu caizeyi kim ihsan ederse kaside onun namına söylenmiş olur" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 76). Muallim Nâci, burada şairin caize adına yaptıklarını ona yakıştıramaz. Ona göre, şairin böyle bir duruma düşmesi hem şairi hem de şiiri değersizleştirir.

Beşir Fuad'ın şairler arasında işin ehli olanlar olduğu gibi şairlik mesleğini çıkarları doğrultusunda kullananların da olduğu düşüncesine katılan Muallim Nâci, İranlı bir şairden verdiği örnekle meseleyi daha açık şekilde anlatmaya çalışır. Acem şair Enverî'nin;

Be-dîn dakîka ki bürdem gümân gediye meber
Be-bende gerçi gadâ-yı şerî'at-i şu'arâst

beyti ile şair-patron ilişkisine karşı olan tutumunu açıklar. Beyitte Enverî, "şairlerin şeriatı dilencilikten ibaret ise de senden henüz ihsan ümidinde bulunduğuma dair arz ettiğim mazmuna bakıp da tese'ül ediyorum zannetme" demektedir. Muallim Nâci bu beytin verdiği anlamdan yola çıkarak; "bir şeriat ki dilencilikten ibarettir, ulüvv-i cenap erbabı nazarında tâ-be-kıyamet seza-vâr-ı nefrettir. Bu hâle göre şair olmamak, hatta hiçbir şairle görüşmemek insan için medar-ı ulviyettir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 77) diyerek şair-patron ilişkisinde şairin küçük duruma düşürüldüğünü, şiire atfedilen kutsiyetin yerle bir edildiğini düşünmektedir. Şairin kendisini himaye edecek birini bulmak için harcadığı çabanın ve düştüğü durumun şairlik zanaatının saygınlığını etkilediğini düşünmektedir.

Muallim Nâci'ye göre şair-patron ilişkisinde ezilen hep şair olmaktadır. Bu durumu mektuplarında anlattığı bir misal ile açıklamaya çalışır. Muallim Nâci, bir şairin hamisine tabi olduktan sonra onu hiçbir şekilde terk etmeyeceğini ve ona olan bağlılığını her zaman sürdüreceğini ifade eder. Buna karşın aynı vefanın hami tarafından gösterilmeyeceğini iddia eder. Haminin bu durumunu istediği mevkiye gelince "ettiği vaatleri unutarak vefâsızlık mesleğine geri dönüyor" (Muallim Nâci, 1998: 42) şeklinde yorumlar. Nâci'ye göre şairi, hiciv yazmaya iten de genellikle yaşadığı bu hayal kırıklığıdır. Nâci, şairin yaşadığı bu durumu tasavvur ederek bir

manzume kaleme alır. Özellikle şiirin son beyitleri şairin, Osmanlı'da hamilik müessesesine bakışını ve şairin düştüğü durumu göstermesi açısından önemlidir:

"Bir dalkavuk olmamak günâhım
Mâni o günâha intibâhım

Erlerde olur mu dalkavukluk
Eyler mi horozlar tavukluk

Mahzûl olamam tabasbus etmem
Mel'ûnum olan tarîka girmem

Mâdem ki dülmen-i vefâsın
Hakkında ne söylesem sezâsın

Sen sabr edecek sanırsın ammâ
Sabr eylemem eylerim teberrâ
(Muallim Nâci, 1998: 44-45).

Tanzimat şiirinde şair-patron ilişkisi, Divan edebiyatının hamilik geleneğinden tamamen farklı şekilde tezahür etmiştir. 19. yüzyıldan itibaren şair ile hamisi arasındaki en büyük iletişim aracı olan kaside nazım şeklinin azalmaya başlaması, Tanzimat döneminde ise bu türde şiirler yazılmasına rağmen etkisini kaybetmesi hamilik geleneğinin tesirini yitirmeye başladığının nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Tanzimat devri şairleri, hedef kitle olarak halka yöneldikleri için hamiye ihtiyaç duymazlar. Dolayısıyla hamiye yazılan bir nazım şekli olan kaside de bu devirde rağbet görmez. Yeni şair, kendini bağımsız olarak tanımlar. Bu yüzden herhangi bir hamiye ihtiyacı da yoktur. Özellikle gazeteyi halk ile iletişim kuracağı en önemli araç olarak gören Tanzimat şairi, tanınmak için haminin lütfuna ihtiyaç duymaz. Hamilik sisteminin şairi kısıtladığını, şiir gücünü olumsuz etkilediğini düşünürler. Özellikle Namık Kemal ve Muallim Nâci, şair-patron ilişkisi ekseninde hamilik sistemine sert eleştiriler getirmişlerdir.

2.3. Dil ve Üslup

2.3.1. Şiir Dili

Dilin genel bir tanımını yapmak gerekirse, dil, insanlar arasındaki iletişimi sağlayan araç olduğu söylenebilir. İnsanlar arasındaki iletişimin en temel unsuru olan dil, yazınsal bir nitelik kazandığında gündelik dilden farklı bir yapıya bürünür. Dilin kazandığı bu yeni şekli, okuyucu da benimser. Yazınsal bir nitelik kazanması ile beraber dil, yeni bir anlam dünyasına açılır. Yazınsal dil, gündelik dilden farklı olarak onda kastedilen anlamların dışında dile yeni manalar kazandırır. Bu dilin yaratıcısı yazar ya da şairdir. Bunların yaptığı eylem, insanın birikimlerini ve deneyimlerini kâğıda dökmektir. Yazar ya da şair tecrübelerini eserleri ile okuyucuya aktarır. Yazınsal dil, gündelik dilden farklılıklar gösterir. Bu durumun çeşitli sebepleri olduğu söylenir, ancak genel kabul gören yaklaşım, yazının olmadığı çağlarda insanların aralarındaki bilgi alışverişini rahat bir şekilde yapabilmek için söylenenleri hatırda tutmak adına kısa ve öz kullanımlara başvurması şeklindedir. Bu kısa, ezberlenmesi ve hatırlanması kolay yapılara şiir denmiştir. İlk zamanlarda şiir için dilin 'kısa ve öz, etkili kullanımı' tarifi yapılmıştır.

Dil, şiirin en temel öğesidir. Şiir söze dayanır. Şiir dilinin kendine has bir çerçevesi vardır. Şiir, genel dil içerisinde dilin özüne doğru bir yolculuktur. Christopher Caudwell, şiir dilini "günlük konuşmanın yüceltilmiş bir biçimi olarak" (Caudwell, 1998: 21) tanımlamıştır. Tanpınar'ın tabiri ile şiirde "bir his, bir düşünce bir intiba birdenbire sizde kendi nizamını ilan eder ve dil üzerindeki tecrübelerinizle birleşir" (Tanpınar: 1970: 323). Yani duygularının aktarımında eseri etkili hale getirecek olan dildir. Şairin dil üzerindeki hâkimiyeti şiirin etkisini artırır ya da azaltır.

Her dönemin şiiri aynı zamanda kendisine has bir şiir dili de meydana getirir. Dil, şiirin kimliğini belirleyen ana unsurdur ve diğer bütün unsurlar dilin kurulmasıyla meydana gelir. Şiirin malzemesi olan dil, topluma aittir. Tanpınar'a göre heykeltıraş ve mimarın temel malzemesi taştır ve bu taş sanatkârın eline geçmeden önce hiçbir kıymeti yoktur (Tanpınar, 1995: 14). Fakat dil, şair kullanmadan önce de toplumun içerisindedir ve hatta toplum için en temel ihtiyaçtır. Şair, eserinin en temel malzemesi olan dili, konuşulan dilden farklı bir boyuta, yeni bir anlam dünyasına sürüklemeye çalışır. Şair, dilin anlam dünyasının derinliklerine dalarak içerisinde gizlediği soyut ve somut bütün manaları şiiri için en güzel malzeme haline getirmeye gayret eder. Dil, içerisinde

derinlere indikçe ortaya çıkan gizli hazineler barındırır. Şairin yapması gereken dili bir şekle sokmaktan daha çok üzerindeki pası ya da tozu silmektir.

Şiir dilini oluşturanın tek bir şair olduğunu söylemek yanlış olur. Şiir dili bir devamlılığa sahiptir. Şair kendinden önceki şairlerin oluşturduğu dilden yola çıkar ve ardından kendi eklediği unsurlarla beraber şiir dilini devam ettirir. Yani o, şiir dilini hazır bulmasının yanında eklediklerileyle onu geleceğe taşıyandır.

Şiir dili, dilin bütün imkânlarını kullanır. Şair, şiirlerinde gündelik dilden faydalanır, fakat şiir dili konuşma dilinden farklı bir etkiye sahiptir. Doğan Aksan bu durumu "şairin kullandığı sözcükler genel olarak dilin her gün kullandığımız öğeleridir. Ancak iyi şair, bunları yepyeni bağlantılarla bir araya getirebilir, şiirleştirebilir" (Aksan, 2006: 67) sözleriyle şairin dil kullanımındaki yeteneğiyle özdeşleştirir. Dil, şairin elinde işlenmemiş bir malzemedir. Şair bu malzemeyi yeteneği ölçüsünde güzel bir esere dönüştürebilir. Burada şairin dile hâkimiyeti ön plana çıkar.

Dil, şiirin çekirdeğidir. Aynı zamanda Tanpınar, şiir dilini deniz üzerindeki köpüklere benzetir. Şiir dili imgelerle kurulur. İmgeler şiir dilini gündelikten dilden ayırır. Dil, şair tarafından "estetik bir operasyona tabi tutularak günlük dilin sıradanlığından kurtarılır" (Özcan, 2001: 29). İmgeler şiirde çağrışımları ve anlamın çoğalmasını sağlar. Şiir imgelerle kurulu yeni bir dil üretir. İmgelerle örülü olan şiir dili, şairin elinde işlenerek yeni bir anlam dünyası kurar. "Şiir dili değiştirir, canlandırır, onun bütün gizli güçlerinin önünü açar" (İnce, 1995: 102). Şair, içinde yaşadığı toplumun dilini zenginleştirir ve derinleştirir. Şairin elinde dil yeni anlam dünyalarına kapılar açar. Nurullah Çetin'e göre, "Şair dilin tüm imkânlarını kullanarak onun, daha çok iletişimsel boyutu değil, sezdirimsel boyutu üzerinde durur" (Çetin, 2008: 165).

Şiir dilinin hususiyetini anlatmak için verilebilecek en güzel örnek bir şiirin diğer dillere tercümesi konusudur. Diğer türlerin yabancı dillere çevrilmesi konusunda herhangi bir sıkıntı yaşanmaz. Fakat şiir, yazıldığı dilin hususiyetlerini barındırdığı için başka bir dile çevrildiğinde büyüsünü kaybeder. Tanpınar, şiir çevirisi konusunda yapılan iyi çevirilerin bir yeniden yazma olduğu düşüncesindedir. Şiirin birebir çevirisi, çevrildiği dildeki anlam zenginliğine sahip değildir.

Şair, nasire göre sınırlı sözcüklerle ve kısa zamanda, söyleyeceğini en etkili şekilde söylemelidir. Şiirin zorluğu da burada kendisini gösterir. Şair, kendisinden önce söylenen sözlerden daha etkili ve özgün şeyler dile getirmelidir. Aynı zamanda söyledikleriyle okuyucuyu etkilemelidir. Bu etkiyi yaracak olan da dilin kullanımıdır.

"Dil bir yandan pratik bir anlaşma aracıdır, diğer yandan ise ele avuca sığmayan, en özlü, kaçamak ve ürpertici mahiyeti haizdir. Dil şiirde bu ikinci vasfıyla mevcuttur" (Okuyucu, 2004: 73). Şair, dile hâkimiyeti ölçüsünde dil sapmaları, eş anlamlar, zıt anlamlar, soyutlama, somutlama vb. unsurları kullanarak etkili bir eser ortaya koymaya çalışır. Şiir dilinin nasıl kullanıldığı, yöntemleri gibi konulara burada değinilmeyecektir. Dilbilimin alanı olan bu konulardan çok üzerinde duralacak olan husus, öncelikle Divan şairlerinin poetik anlamda dile bakış açısını ortaya koymak ve ardından Tanzimat şairlerinin dil hakkındaki görüşlerine değinmektir.

Divan şiirinin dili Türkçenin uzun yolculuğunun ardından ortaya çıkan Osmanlı Türkçesidir. Divan şiirinin kendisini göstermeye başladığı dönemde Farsçanın ve Arapçanın hem siyasi hem de edebî anlamda bir üstünlüğünün olduğu görülür. Divan şiirinin dili, Arapça ve Farsçanın etkisi ile beraber yeni bir sürece girmiştir. Farsçanın edebî dil olarak bölgedeki hâkimiyeti ve şairlerinin edindiği ün, Osmanlı şairini de etkilemiş ve kendilerine örnek olarak Fars şairlerini seçmişlerdir. Mehmed Çavuşoğlu, Türkçenin diğer dillerle etkileşim kurmaya yatkın bir dil olduğunu söyler (Çavuşoğlu, 1986: 11). Ayrıca Osmanlı'da fesahat ve belagat kaidelerinin Arap ve Fars dilinden öğrenilmesi bu dillerin şiir üzerindeki etkisini de artırmıştır.

Kur'an'da birçok ayette söz kutsanmıştır. Divan şairleri de Kur'an'daki söyleyişi ve dili sözün en mükemmeli olarak kabul ederler. "Kur'an'ın temel özelliği icaz, yani benzersiz söyleyiş tarzı, az söze çok mana sığdırma yahut teksiftir" (Okuyucu, 2004: 73). Teksif, mananın yoğunlaştırılmasıdır. Şiirin bu anlamda kısa ve öz anlatımı Kur'an'ın anlatımı ile benzeşmektedir. Bu durum, aynı zamanda şiirde bir sembolik dil kullanımını da beraberinde getirmiştir. Divan şairi eserlerinde hakikati anlatmaya çalıştığı için sembolik bir dil kullanılır. Şair, görebildiğimiz ve kavrayabildiğimizin ötesinde bir hakikat olduğuna inanır ve bu hakikati gösterebilmek için de sembolik dilin bütün imkânlarını kullanır. Görünen hakikatin ötesindekini anlatabilecek de konuşma dili değil, sembolik dil olacaktır.

Jakob Burckhardt, dine dayanan sanatın sembollere yaslandığını belirtir. Sembolizm sanatta üst hakikatin göstergesidir. Din dışı sanat ise sembolizmden yoksundur (Okuyucu, 2004: 77). Tasavvufî anlayışın hâkim olduğu Divan şiiri de sembolizmin yoğun olduğu bir şiirdir. "İnsanlığın bilinen en eski ortak duyuş, düşünüş ve davranış kalıpları olan arketipler, edebî eserlerin içerisinde yuvalanan evrensel sembollerdir" (Jung, 2013: 19). Bu evrensel semboller kolektif bilinç dışının ortak

söylemi olarak dilde yer edinir. Divan şairinin kullandığı mazmunlar da kolektif bilinçdışının oluşturduğu ortak bir sistemdir. Sembolizmin yoğun olması şiir dilinde sadeleşmeye karşı bir direnç oluşturabilir. Fakat tasavvufî şiir dışındaki profan şiirlerde mananın daha dünyevi atıflı yapısı dilin de sadeleşmesine ve değişime ayak uydurmasına neden olmuştur (Özgül, 2006: 366). Tanzimat öncesinde özellikle 18. yüzyılda kendini göstermeye başlayan yenileşme adımlarının profan şiirlerde etkili olması da bu durumu doğrulamaktadır.

"Kolektif bilinçdışının biçimlendirdiği ortak duyumlarının" (Özcan, 2004: 174) şekillendirdiği sembolik dili kullanan Divan şairinin eserinde teksifli anlatım önemli bir yer tutar. Şair, teksifli anlatımla anlatacaklarını etkileyici, kısa ve anlam bakımından zengin bir çerçevede sunar. Divan şairinin dilini ağırlaştıran ve anlaşılmasını güçleştiren teksifli anlatım değil, oluşturulan dilin saray ve çevresi dediğimiz yüksek zümreye hitap etmesidir. Muhsin Macit, Divan şairinin çok katmanlı dil yapısını şu şekilde açıklar: "Divan estetiği tasavvufun mecaz ve istiarelerle örülü dili üzerinde gelişir. Bazı kelime ve kavramlarının sözlük anlamlarının yanı sıra tasavvufla ilgili çağrışımları da içinde barındırması beytin çok katmanlı bir yapı olarak çözümlenmesini zorunlu kılmaktadır" (Macit, 2003: 49). Kelimelerin sahip olduğu bu katmanlı yapı şiiri anlayan bir çevreyi de beraberinde getirir.

Divan şairinin şiir yazarken dikkat etmesi gereken kurallar vardır. "Fesahat ve belagat bu edebiyatın temel teorisini oluşturur" (Erkal, 2009: 112). Divan şairinin belagate önem vermesi şiirde dilin kullanımının öne çıkmasına neden olur. Şair, bu kurallara uyduğu nispette şiirinin değeri artar. Doğan Aksan, şairin sözcük seçiminde belagat ve fesahat kaideleri çerçevesinde bir titizlik gösterdiğini belirtir: "Türk şiirinin Divan şiiri döneminde sözcük seçimi gerçekten büyük önem taşımaktadır. Kullanılan sözcükler, ölçü (aruz ölçüsü) içindeki yerleri, ses değerleri, özellikle de anlam açısından nitelikleri göz önünde tutularak seçilmekteydi. Bir beyitte kullanılan bir sözcük, çeşitli söz sanatlarını gerçekleştirebilmek ve başkalarıyla ilişkiye sokulmak üzere belirlenmekte, kimi zaman birden çok anlamın üstüne çıkması amacıyla şiirde yer almakta ve beyit çeşitli anımsatmalar, çağrışımlarla ve ses açısından sağladığı olanaklarla etkili olmaya yönelmektedir" (Aksan, 2006: 68-69). Divan şiirinin dilinin de kuralları önceden belirlenmiştir. Şair, dil kullanımında da sınırları aşamaz, yapması gereken belirlenen çerçeve içerisinde en güzel söyleyişi yakalamaktır. Fakat Divan şairi

dilin imkânlarını bilir; manayı değil, mısralar arasındaki ses uyumunu yani ahengi ön plana çıkarır.

Divan edebiyatında özellikle Tanzimat şairlerinin en çok eleştirdikleri nokta kullanılan dilin Türkçe olmadığı hususudur. Divan şairleri, bu eleştiri kendilerine yapılmadan önce de bu konuya dair görüşlerini dile getirmişlerdir. Onlar Türkçenin aruz ile şiir söylemeye uygun olmadığını düşünürler. Arapça ve Farsçada bulunan uzun hecelerin Türkçede olmaması aruz vezni ile Türkçede şiir yazılmasını da zorlaştırmaktadır. "Aruzla Türkçe şiir yazmak, bir güzeli ödünç alınmış yamalı elbise ile giydirmek, fakat onu süsleyip bezememek gibiydi" (Çavuşoğlu, 1986: 12). Bu yüzden Divan şiirinin dilinde Arapça ve Farsça kelimelerin yoğunluğu da artmıştır. Aynı zamanda Doğu kültürüne aşina olan ve Arapça ve Farsçayı iyi bilen Divan şairi, bu dilleri şiirde kullanma konusunda sıkıntı yaşamamıştır. Agâh Sırrı Levend, "Türk sosyal hayatında Arapçanın bu derece kutlu, Farsçanın da bu kadar yaygın olduğu bir devirde, Türkçenin bu iki dil arasındaki yeri kolayca anlaşılabilir. Öyle zamanda oldu, öyle eserler ortaya kondu ki, bunların hangi dille yazıldığını ilk anda kestirmek imkânsız hale geldi" (Levend, 1952: 610) sözleriyle Türkçenin Divan edebiyatındaki yerini ortaya koyar.

İsmail Hakkı Aksoyak ise Divan şiirinin dilinin sadece Arapça, Farsça ve Türkçeden oluşmadığını, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşayan milletlerin dillerinin de bu dilin teşekkülünde birer etken olduğunu belirterek, Divan edebiyatının diline 'imparatorluk dili' demeyi tercih eder (Aksoyak, 2009: 1).

Tanzimat poetikasında, Divan edebiyatına en fazla eleştirinin geldiği başlıklardan biri de dil meselesidir. Tanzimat şairleri, Divan edebiyatının dilini belli bir zümrenin anlaması, Arapça ve Farsçanın yoğun etkisi ve Türkçeden uzaklaşan yönleri gibi hususlarda eleştirir. Bu eleştirinin temelinde de Divan şiirinin dilinin etkinliğini kırma isteği yatar. Dil, şiirin omurgasını oluşturur ve "edebî akımlar da ilk önce geleneğin kendilerine kadar getirdiği dile savaş açarlar" (Can, 2012: 228). Divan edebiyatının bir gelenek haline gelmesi de dil sayesindedir. Bu anlamda Tanzimat şairi, öncelikle bu geleneğe karşı açtığı savaşı kazanmalıdır. Şiiri besleyen gelenek, büyütecek olan da yeniliğe dair atılacak adımlardır. Tanzimat şairi, Divan şiirinin dilini bozarak ya da deformasyona uğratarak yeni bir dil kurmaya çalışır. Kayahan Özgül bu durumu: "Osmanlı'nın geleneksel yapısında yaşanan ciddi bozulmanın, hatta çöküşün, edebiyatta, şiirde ve şiir dilinde etkilerinin görülmemesi mümkün değildi. Meselenin bir

diğer boyutu da şairin bir yeniliğe niyetlendiğinde önce dili bozduğunu düşünmemizdir" (Özgül, 2006: 379) sözleriyle açıklar. Tanzimat şairi de Osmanlı sosyal ve siyasal hayatındaki değişimlere ayak uydurur ve öncelikle dilde bir değişime gitmeyi dener. Tanzimat şairi, yeni bir dil kurarak eskiye dair bütün hususiyetlerin etkisinden kurtulacağını düşünmektedir. Tanzimat şairinin açtığı bu savaşın en önemli cephesinin dil olmasının ayrıca dikkate değer bir yanı vardır. Yalçın Armağan'a göre dil, kamusal alanı inşa etmede önemli bir aktördür. Bu açıdan yeni anlayışa dair tartışmalar "dil ekseninde şekillenir ve kamusal alan yaratmakta fayda sağlamayacak yapıtlar dışlanır" (Armağan, 2011: 46). Tanzimat şairinin yazılarında -özellikle Namık Kemal'in- sosyal fayda prensibini ön plana çıkararak bu yönde eserler verilmesi isteğinin altında yatan temel sebep budur. Namık Kemal, milletin birliğini edebiyatın sağladığını ifade eder ve edebiyatsız milleti dilsiz insana benzetir (Namık Kemal, 1989: 175). Bu açıdan dilin tanzimi ya da yeniden inşası aynı zamanda toplumun da inşasıdır.

Tanzimat şairlerinin dil tartışması konusunda özellikle yeni bir sözlük ihtiyacından bahsetmeleri ve bu sözlükle beraber yeni bir dil kurmaya çalışmaları kültürel inşanın sonucudur. Bu devir şairleri, şiir dilinde yapacağı değişiklikle yetinmez. Herkesin anlayabileceği bir şiir dili, aynı zamanda şairin vereceği tüm mesajların halkta yankı bulmasını sağlayacaktır. Şair, dili kamusal alan yaratmak için de kullanacaktır. Ve bu mücadeledeki en önemli silahı da dildir.

Tanzimat yazar/şairlerinin Fransız edebiyatını örnek almaları aynı zamanda Fransız edebiyatında etkin olan romantizm akımını da benimsemelerine neden olmuştur. Romantizm akımında dil, "samimi ve ferdidir" (Çetişli, 2003: 77). Aynı zamanda bu akımın halka açık yanı ve yerel unsurları benimsemesi Tanzimat şairlerinin dil konusunda belirledikleri rotanın çıkış noktası olmuştur. Şairler romantizmin etkisi ile yeni anlayışı sosyal fayda prensibi üzerinden tanımlayıp, "toplumun problemlerine eğilme ve çözüm getirme arayışı" (Aydın, 2012: 371) ekseninde toplumla arasında sıkı bir iletişim kurmaya çalışmıştır. Bu iletişimin klasik şiirden daha etkin olabilmesi için de dilin ıslahı konusunu önemsemişler ve romantizmin toplumcu yanını benimsemişlerdir.

Tanzimat döneminde Divan şiirinin diline savaş açan ilk kişi Şinasi'dir. O, yeni şiir anlayışı ile ilgili ilk denemeleri gerçekleştirir. Bu çerçevede Batı şiirinden çeviriler yapar. Dil ile ilgili değişimin öncülerinden olan Şinasi, bunu gerçekleştirebilmek adına öncelikle gazete çıkarmıştır. Şerif Mardin, Şinasi'nin gazeteyi, "Avrupa'nın entelektüel

derlemeleri konusundaki bilgileri yaymak ve Osmanlı edebiyatının kalıplarını kırmak için kullandığını" (Mardin, 2013: 283) ifade eder. Gazete çıkararak Şinasi, Divan edebiyatının dilinin etkisini kırmak için halkın kolay anlayabileceği bir dil sisteminin ilk adımını atar. Eserlerinde de safî bir Türkçe kullanmaya çalışır. Edebiyata kattığı en büyük yenilik, konuşulan dilin şiirde de kullanılabileceğini ispatlamaya çalışmasıdır. Tanpınar, konuşma dili ile şiir dilini birbirinden ayırır. Şiir dili sözlükteki manaların ötesinde şairin ruh dünyasını içine alan ve zaman zaman bütün kuralların dışına çıkan dilin gizemli hazinelerini ortaya çıkaran bir âlemdir (Tanpınar, 1995: 18). Şair, günlük dili kilimci titizliği ile işleyerek yüceltme amacındadır. Şinasi'nin yapmak istediği dilin gizemlerini ortaya çıkarırken yeni ve anlaşılmayan kelimeler yerine günlük dilin kelimelerini kullanmaktır. Şinasi için, bu dönemde şiir dilinin sadeleşmesi adına yapılması gerekenin ne olduğunu keşfeden kişidir denilebilir. Şinasi'nin dili eski şiire nazaran kısır olarak değerlendirilse de "hayal ve ifadece çok yeni bir şiir lisanını ortaya çıkar(dığı)" (Tanpınar, 1995: 249) söylenebilir.

Tercumân-ı Ahvâl'in mukaddimesinde dil ile ilgili söylediklerini şiirlerinde de gerçekleştirmek isteyen Şinasi burada şunları söyler: "tarîfe hâcet olmadığı üzre kelâm, ifâde-i merâm etmeğe mahsûs bir mevhîbe-i kudret olduğu misillû, en güzel îcâd-ı akl-ı insânî olan kitâbet dahi kalemle tasvîr-i kelâm eylemek fenninden ibârettir, bu itibâr-ı hakîkete mebnî, giderek, umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makâm münâsebeti ile şimdiden ihtâr olunur." (Şinasi, 2005: 166). Şinasi, mukaddimesinde gazeteyi çıkarmasındaki amacı, halkın anlayabileceği bir dille gazete çıkarmanın elzem olmasına bağlar.

Şinasi, klasik dil anlayışının hâkim olduğu bir çevrede büyür (Özcan, 2006: 360). Yazdığı gazellerde de bu klasik dil anlayışı kendisini gösterir. Kasidelerinde ise dilin sadeleşmeye başladığı görülür. Fakat bu dil akışkan bir dil olmaktan uzaktır. Şair, nesir ile nazım arasında kalmış, ne olduğuna tam anlamıyla kendisinin de karar veremediği bir düalizm yaşar. Şinasi, klasik anlayışla başladığı ve şiir yazdığı dönemin ardından Batı tesiri ile yeni bir dil anlayışının hâkim olduğu şiire yönelir. Yeni tarz ya da kendisinin bir şiirinde kullandığı tabir ile 'safî Türkçe' için yaptığı teşebbüsler kendisinden sonra gelecek şairler için yol açmıştır. Fakat Divan edebiyatının dilini tamamen ortadan kaldırıp yeni bir dil oluşturma teşebbüsünde başarılı olamamıştır. Şinasi'nin yaptığı, Tanpınar'ın tabiri ile "eski ağacı kökünden sarsmak(tır)" (Tanpınar, 1988: 193). N. Kemal, Manastırlı Rıfat Bey'e yazdığı mektubunda da Şinasi'nin şiir

üzerindeki etkisini "zencîr-i esareti, âhen-destâne bir darbe-i himmet ile paraladı" (Namık Kemal, 2013: 317) sözleriyle anlatır. Namık Kemal, altı yüz sene boyunca dilin kaidelere boğularak mecrasından saptığını düşünmektedir. Ona göre Şinasi, dili bu kaidelerden kurtarmıştır. Şiir dilinde yaptığı yenilik; "fikrini açıkça ifadeye yarayan yeni imajlar bulması" (Enginün, 2012: 469), atasözleri ve deyimlere eserlerinde yer vermesidir. Şinasi'nin yeni imajlar üretme çabasına girişmesi dilde yaptığı en büyük değişikliktir. Zira "İmaj, dilin günlük düzeni içerisinde ona söz olma vasfını kazandıran en önemli unsurdur. Sanatın büyülü dünyasında yer alan güçlü şairlerin mutlaka güçlü bir imaj dünyası vardır" (Özcan, 2003: 117). Şinasi de yeni şiir anlayışı etrafında güçlü bir imaj dünyası kurarak, eskinin karşısında yeni anlayışın temellerini sağlamlaştırmak ister.

Şinasi'nin açtığı yolu daha da ileri götürerek yeni bir edebiyat anlayışının temellerini atmaya çalışan Namık Kemal, dil konusunda da edebiyat-ı sahiha programı dâhilinde bazı görüşler ileri sürmüştür. Namık Kemal'in dil konusundaki görüşleri Divan edebiyatının dil anlayışını eleştirerek başlar. O, *İntibah*'ın ön sözünde dilin olgunlaşabilmesi için ciddi bir emeğe ihtiyaç olduğundan bahseder. Arapça ve Farsçanın bu emeğin karşılığı olarak edindiği yere ve yetiştirdiği âlim ve edebiyatçıların zenginliğine dikkat çeker (Sazyek, 2008: 42). Osmanlı Türkçesinde bu iki dildeki olgunluğun olmayışından dolayı edebiyatta güzel eserler meydana getirilemediğini ifade eder. Bu yüzden, Namık Kemal ve onun nezdinde yeni anlayış çerçevesinde kurulacak olan edebî düzen, dilin ıslahı ile mümkün olacaktır.

Namık Kemal, Osmanlı Türkçesinde şiir yazabilmek için lisanın kuvvetli bir yapıya sahip olması gerektiğini vurgular. Fakat Divan şiiri, Arapça ve Farsçanın yoğun etkisindedir. Ona göre lisanı kuvvetli olan Arap medeniyeti her ne kadar İslamiyet dönemini geride bırakmış olsa da kavmiyetlerini muhafaza etmiştir. Bunun en önemli sebebi olarak da Arap dilinin kendini muhafaza etmesini görür (Namık Kemal, 1993: 185). Divan şiirinin yazıldığı dili Osmanlı Türkçesi olarak görmez. Çünkü şiirin yazıldığı dil, Osmanlı Türkçesinin hususiyetlerinden daha çok Arapça ve Farsçanın kaidelerine bağlıdır. Namık Kemal'e göre bu durum aynı zamanda saray çevresi dışında ya da belli bir eğitime sahip olan çevre dışında halk tarafından anlaşılamayan bir dilin oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda şair, "Divan edebiyatının toplumla ve tabiatla bağlarının sağlam olmayışı(nı), kendi içine kapanmış, soyut, Arapça ve Farsça tamlamalarla kurulmuş olması(na)" (Şahin, 2010: 3) bağlar. Namık Kemal bu

görüşünü: "Lisân-ı edebiyâtı anlamağa avâm muktedir değildir ki usûl-i idâremiz hitâbete müsâid olsa dahi tesîrinden istifâde mümkün olsun. Hattâ edebiyâtımız nutuk denilecek bir esere mâlik olmadıktan başka mükâlemede fesâhatın kadri bile ma'lûm değildir" (Namık Kemal, 1993: 185) sözleriyle savunur. Sadece şiir dilinde değil konuşma dilinde de halk ile yönetici kesim arasında dil açısından farklılıkların olduğunu belirtir. Tanpınar, Namık Kemal'in tespitine başka bir açıdan yaklaşır ve Divan şiirinin kendi dil yapısına uymayan ve belli bir zümreye ait bir dil yarattığını ifade eder (Tanpınar, 1988: 2). Fakat bu dil, kelime kullanımını ön plana çıkaran anlayışa sahip olduğundan Osmanlı Türkçesinin inceliklerini şiirde kullanmak gibi bir yola başvurmamışlardır.

Namık Kemal, Osmanlı Türkçesinin Divan edebiyatı zamanında mecrasından saptığını vurgular. 'Bir kişi altı yedi sene Arap ya da Fars dilinin bütün inceliklerini öğrenmelidir ki bir mektup yazabilecek kıvama gelsin' sözleriyle dilin diğer dillerden çok fazla etkilendiğini ve kendi hususiyetlerinden koparıldığını ifade eder (Namık Kemal, 1993: 9). Bu durum şiir dilini de etkilemiştir. Namık Kemal'e göre Divan edebiyatının dili kendi yörüngesinden saparak Arapça ve Farsçanın etkisiyle beraber özünü kaybetmiş ve başka bir dil hüviyetini kazanmıştır. Divan edebiyatını oluşturan dilin kaideleri Arap ve Fars lisanının kaidelerinden mülhemdir. Bu duruma karşı çıkan Namık Kemal, bunun edebiyatın taklit şaibesinden kurtulamamasına yol açtığına dikkat çeker. İran etkisine sert bir şekilde karşı çıkmasına rağmen Fars edebiyatından yapılacak edebî eser tercümelerini tavsiye eder. İran edebiyatı ile Divan edebiyatının etkileşiminin boyutlarının etkilenmekten öte, adeta o edebiyatı tamamen taklit olduğunu belirten Namık Kemal, Farsçayı edebiyat tarihimizden çıkardığımızda lisanımızın tarihini bilemeyeceğimizi belirtir (Namık Kemal, 1311: 16). Ona göre, yaşadığı dönemde tarihe ve edebiyata dair yazılan kitaplarda Fars dilinin yoğun etkisi vardır. Namık Kemal, Hâmid'e yazdığı bir mektubunda ise şairin Acem ve Arap tarzındaki kullanımlarına değinir ve Arap edebiyatını Fars edebiyatına tercih etmenin daha iyi olacağını söyler. Buna gerekçe olarak da Arap edebiyatının tahrifata uğramış olsa bile dil olarak kendisine ait dili muhafaza etmesini gösterir.

Tahrib-i Harâbât makalesinde ise Namık Kemal, Farsçanın Osmanlı Türkçesini bozduğunu söyler ve Divan Edebiyatının Fars şiirini örnek almasından dolayı da şiirde bazı sıkıntıların oluştuğuna dikkat çeker. "Âsâr-ı Edebiyyemizde görülen fezâil-i akliyye ve letâfet-i hissiye noksânı bütün Acem mukallidliğinden neş'et eylemiş

olduğunu dahi ikrâr eylemek zarûriyâttandır" (Namık Kemal, 1304: 32). Divan edebiyatındaki eksiklikleri Acem taklitçiliğine bağlar. Namık Kemal, şiirdeki ağdalı dilin ve aşırı mübalağanın sebebini şiirdeki güzellik açığının bu şekilde kapatılmak istenmesi olarak değerlendirmektedir.

Namık Kemal'e göre, "en iyi söz halkın kolaylıkla anlayabildiği ve münevverin hoşuna giden sözdür" (Namık Kemal, 1993: 190). O, İran dilinin tesirinden Osmanlı Türkçesinin kurtarılması gerektiğini savunur. Dilde yapılacak bu yenilik eserlerdeki aşırı mübalağa ve muğlâklık gibi eksiklerin giderilmesini sağlayacaktır.

Bütün bu sorunlardan bahseden Namık Kemal'in önerisi, Türkçeye mahsus bir lügatin oluşturulmasıdır. Bu şekilde dilin bütün yapı ve özelliklerinin göz önüne çıkacağını savunur. Namık Kemal yeni oluşturulacak olan edebiyat anlayışını anlatırken; "kavâid-i lisânın mükemmel sûrette tedvîn ve temhîdi" (Namık Kemal, 1993: 188) gerekliliğinden bahseder. Ona göre, yeni oluşturulacak bu sözlük, dilin arınma sürecine girmesine de yardımcı olacaktır.

Yeni dilin etkin bir şekilde öğretilmesi için de "âsâr-ı mevcûdenin ifâdât-ı tabiîyye letâfetine mâlik olan makâlelerinden müretteb ve muhâkemeli bir müntehâbât mecmuâsı tanzîm ve mekteplerde tâlîm olunmağa menûttur" (Namık Kemal, 1993: 189) diyen şair, mekteplerde dilin hususiyetlerini en iyi şekilde anlatan örneklerden oluşan kitapların okutulmasının, Osmanlı Türkçesinin öğretilmesi hususunda önemli olduğunu ifade eder. Şair, dilin hususiyetlerini ve güzel ifade biçimini ortaya koyacak seçilmiş örneklere nazımda Nef'î'yi nesirde de Veysî'yi örnek gösterir. Ona göre bu şairlerin okunması yeni bir dilin oluşmasına öncü olabilir.

Namık Kemal, okuduğu eserlerden yola çıkarak Osmanlı Türkçesinde sadeliğin olmadığını savunur. "Ben okuduğum eserlerde, sade fikre nümûne olacak bir şey göremedim. Fâtih zamanında devletle beraber lisân da daha ziyâde terakkî bulmuş, gerek pâdişâhın ve gerek Ahmed Paşa gibi, Sinan Paşa gibi, Nizâmî gibi ashâb-ı iktidârın eserlerinde, yine sâdeliğe misâl gösterilebilecek hiçbir söz görmedim" (Namık Kemal, 1989: 297). Bu durumun Osmanlı'da Fuzûlî'ye kadar sürdüğünü iddia eden Namık Kemal, Bağdatlı olan bu şairin ilk defa sade şiirler söylediğini belirtir. Buna örnek olarak da Fuzuli'nin;

"Dostum âlem seninçün olsa ger düşmen bana
Gam değül zîrâ yitersün dost ancak sen bana"

(Namık Kemal, 1989: 298)

beytini örnek olarak gösterir.

Namık Kemal, edebiyatta sadelik hususuna bu kadar eğilmesinin sebebini şu sözlerle açıklar: "Edebiyatın rûhu sâdeliktir. İleride göreceğimiz mâil bir rûhun hükmedeceği cisimde mevcûd olan kuvvetlere, letâfetlere benzer" (Namık Kemal, 1989: 299). Edebiyat-ı sahiha çerçevesinde oluşturulan yeni şiir anlayışı dilin sade olmasına önem verir.

Namık Kemal, edebiyat-ı sahiha anlayışına uygun şiir dilini; "(…) frenk gelinlerinin 'tül' fistanı gibi gâyet sâde, gâyet tabiî olmalı. Hatta o tül fistanlar setrettiği vücûdun pembe rengini nasıl hayâl meyâl gösterirse, lafzının rikkati de hâvî olduğu nükteleri, dikkatli bir nazar karşısında bütün bütüne ihfâ edememeli" (Namık Kemal, 2013: 431) sözleriyle açıklar. Namık Kemal'e göre sadelik ve tabilik yeni dilin en önemli esaslarıdır. Şiir dili, Divan edebiyatının sembolik dili gibi içerisinde farklı anlamlar barındırmamalı, kendisini gizlememelidir. Şiir, dikkatli bir okuyucu karşısında yaprak yaprak açılarak sırlarını ifşa etmelidir. Özellikle mazmunların sebep olduğu art ve yan anlamlar ile örülü şiirin yerine kelimelerin ilk anlamlarını öne çıkaran şiir dili oluşturulması hedeflenmiştir.

Menemenlizâde Tahir'e yazdığı mektubunda Namık Kemal, şiir tarifi olarak Shakespeare'in tarifini tercüme eder: "Şiirde elfâz, mûsikîde hânendeye benzer, fasîh olmayan kelimeler, manâyı, çirkin sesli hânendeler kadar bozar" (Namık Kemal, 2013c: 360). Şiirde sadelik, dilin fasih olmasını da beraberinde getirecektir. Şair, sanat uğruna manayı terk ederek fasih olmayan sözlerle şiirin müzikalitesini de bozar. Ona göre, şiirde ahengi sağlayan sanatsal ifadeler ve ağdalı sözler değildir. Dil ve mana arasındaki uyumsuzluk şiir için bir kusurdur. Divan şairi, dili kullanırken Türkçenin yapısına uygun ifadeler kullanmak yerine Arapça ve Farsçanın belagat sisteminden yararlanmıştır. Bu durum şiirde ahengi sağlamış olsa bile şiiri Türkçe olmaktan çıkarmıştır. Namık Kemal'in şiir dilinde sadelikten kastettiği Arapça ve Farsça kelimelerin yoğunluğunun azaltılmasıdır. Fakat hem nesir hem de şiirde bu düşüncelerini kendisi de gerçekleştir(e)mez. Namık Kemal'in şiirlerinin dili, eleştirdiği Divan şairlerinin diline yakındır.

"İki sâhifelik bir yazıyı okumak için herkesi 80 defa Kâmûs veya Burhân'a mürâca'ât mecburiyetinde bulundurmak niçin ma'rifetten ma'dûd olsun?" (Namık Kemal, 1305: 13) diyen şair, bu sözleriyle dilin bu şekilde ağır olmasının güzelliği örttüğü eleştirisini de yapmaktadır. Ayrıca dilin bu kadar ağdalı oluşu şiirin süslenerek güzelmiş gibi algılanmasına sebep olur. Namık Kemal bu durumu da "zenci karısını telli pullu duvaklarda saklamak" (Namık Kemal, 1989: 345) olarak değerlendirmektedir. Ona göre Divan şairinin yaptığı budur. Yeni anlayış ise dil üzerine örtülen perdeyi kaldıracak ve dili tüm doğallıyla yansıtacaktır.

Namık Kemal, dil ve şiir arasındaki bağlantının Divan şiirinde noksan olmasının sebeplerini şu şekilde açıklar: "Ma'lûm olduğu üzere bizde usûl-i nazm, lisânın tabî'atına tamâmiyle mugâyir olarak letâfet-i ifâdeyi bütün bütün ihlâl etmedikçe zebân-zed olan ta'bîrlerimizin yüzde birini şi'rde kullanamayız! Kullandığımız ta'bîrleri de yâ vezne veya telâffuz-ı asliyye tatbîk için hurûf ve harekâtında ihtiyâr ettiğimiz imâlât ile bütün bütün şîve-i lisândan çıkarmağa muhtâç oluruz" (Namık Kemal, 1989: 345). Ardından Vâsıf'ın bir şiirinden vermiş olduğu,

Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

örneği ile sırf şiire halel gelmemesi adına kelimelerin Türkçe olmaktan çıkarıldığı eleştirisinde bulunur. Ona göre, Osmanlı Türkçesinin şiirde kullanıldığı zaman aruz veznine uydurulmak için yapılanlarla beraber yapısı bozulmuştur. Şiirde kullanılan ifadelerin konuşma dilinde kullanılmaması iki ayrı dilin oluşmasına sebep olmuştur. Türkçeyi aruza uydurmak için değiştiren Divan şairi, kelimeyi günlük dildeki kullanımından farklı bir yapıda kullanmaya başlamıştır.

Namık Kemal, kendisinin de savunduğu yeni anlayışın oluşturduğu dil yapısının ve Osmanlı'ya mahsus şiir anlayışının yerleşmeye başlamasının bir rahatsızlık oluşturduğunu düşünmektedir. Ona göre, bu yeni tarzın toplum tarafından benimsenmeye başlanması ile beraber aynı ölçüde şiddetli düşmanlıklar da başlamıştır (Namık Kemal, 2013d: 392). Namık Kemal, Divan edebiyatını savunanların yeni tarz karşısında düşmanlıklarını gizlemediklerini ve şiiri edebî sanatlara, anlaşılamayan kelimelerin havuzuna sürükleyerek anlamsızlaştırdıklarını savunur.

Tanzimat sanatçıları içinde şiir dili üzerine görüş ileri sürenlerden biri de Ziya Paşa'dır. Ziya Paşa, *Harâbât* ön sözünde 'şiiri dilin temiz olan tarafı'olarak tanımlar.

Ve "Âyînesi şi'rdir lisânın" (Ziya Paşa, 1993: 63) mısraında şiiri aynaya benzetir. Ziya Paşa'ya göre dünyadaki en önemli varlıklardan biri dildir. Dilin aynası olan şiirde yaşanan sıkıntıların aynı zamanda dili de etkileyeceğini ifade eder. Şiir, dilin en güzel yönlerini ortaya çıkaran adeta dili damıtarak özünü bulandır.

Ziya Paşa da *Harâbât*'ın sebeb-i tertib kısmında şiirde aruzun hâkim olması ile beraber Arapça ve özellikle Farsça şiirlerin taklit edilmeye başlanmasıyla dilin bozulduğunu iddia eder.

"Çıktıkça lisân tabîatından
Elbette düşer fesâhatından"
(Ziya Paşa, 1993: 51)

diyen şaire göre taklit, dili kendi mecrasından saptırmıştır. Dilde yaşanan bu değişim ilk dönem şairlerinin dili kullanımında güçlüklere sebep olmuştur. Nitekim;

"Mazmunları gerçi pek metindir
Elfâzı da ol kadar çetindir"
(Ziya Paşa, 1993: 55).

beytinde Ziya Paşa, Divan şiir anlayışının Osmanlı şairlerini, mazmunlar ve dilin yapısı konusunda zorladığını ifade eder.

Ziya Paşa, dilde yaşanan değişimi *Harâbât* ön sözünde eleştirmez. Ona göre;

"Türkî dili evvel idi yektâ
Etti anı Fârisî dübâlâ"
(Ziya Paşa, 1993: 57)

yani Türk dili eşsiz bir yapıya sahip iken Farsça ile birlikte iki kat güzel bir dil haline gelmiştir ve Ziya Paşa, bu iki dilin birbirine çok yakıştığını belirtir. Hatta söz konusu dillerin bir araya gelerek oluşturdukları şiir dili için "şîr ü şeker" (Ziya Paşa, 1993: 57) tabirini kullanır. Ziya Paşa için bu diller birer deniz iken, beraber olduklarında büyük bir okyanusa dönüşmüşlerdir. Farsçayı Ziya Paşa'ya göre mükemmel hale getiren de Arapçadır. Bu nedenle aslında Divan şiirinin dili, üç dilin karışımından oluşmuş büyük

bir okyanustur. Şair, böyle nitelikli bir dili bilmenin de ustalık olarak görülmesi gerektiğini ifade etmiştir:

"Osmanlı lisânını bilen zat
Bir bennâdır ki hâzır âlât

Birkaç türlü edâta nâil
Birkaç nev'i inkılâba kâbil"
(Ziya Paşa, 1993: 58).

Ziya Paşa ayrıca *Harâbât* ön sözünde Divan şiirinde Bâkî'nin yaşadığı devre kadar Türkçenin kaba sözlerle dolu olduğunu belirtir (Tanpınar, 1988: 337). Bâkî ile beraber şairlerin Arapça ve Farsça hâkimiyetlerinin artmasıyla şiirin rayına oturduğunu düşünmektedir. Ona göre, bu dönemden sonra Divan şiirinin en güzel örnekleri verilmeye başlanır.

Harâbât ön sözünde Farsça ve Arapçanın Osmanlı Türkçesine zenginlik kattığını ve şiir dili olarak onu eşsiz bir dile çevirdiğini düşünen Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* makalesinde söylediklerinin tam tersine Divan edebiyatındaki şiir dilinin girift bir hal almasını Acem taklitçiliğine bağlar. Ona göre; "Acemler kabûl-i İslâmiyet'ten sonra, ulûm-ı şer'iyeyi tahsîl için lisân-ı Arabın tahsîline düştükleri sırada kendi lisânlarının şiir ve inşâsını dahi ona taklîd ettikleri gibi, biz de bidâyet-i te'essüs-i Devlet-i Âliyye'de İran ulemâsını celbe muhtâç olduğumuzdan, onların terbiyesi üzre kendi lisânımızı bırakıp, Acem şivesini taklîd hatâsına düşmüşüzdür" (Ziya Paşa, 1993: 46). Bu durumun dilde bir kuralsızlığa yol açtığı ve bunun sonucunda da dilin diğer dillerin etkisi altına girdiği görüşündedir.

Namık Kemal gibi Ziya Paşa da Osmanlı Türkçesine ait bir lügatin olması gerektiğini savunur. Söz konusu durum, dilde bir imla bütünlüğünün olmamasından kaynaklanan bir karmaşaya sebep olmuştur. Şairler eserlerinde herhangi bir kelimeyi kullanırken farklı sözlüklerden yararlanmışlardır. Bu ise birden fazla imlanın olmasına yol açmıştır (Ziya Paşa, 1993: 48). Ziya Paşa, Osmanlı Türkçesinde bir eser kaleme alabilmek için öncelikle Arapça ve Farsçanın kurallarını öğrenmenin bir zorunluluk olduğunu belirtir. Söz konusu durumun giderilmesi için yapılması gereken kapsamlı bir

sözlük hazırlayarak bu sözlük etrafında Osmanlı Türkçesinin kurallarını belirlemek olacaktır.

Şair ya da yazar, Divan şairinin ağırlaşmış dilinden ancak yeni bir sözlüğün oluşturulması ile kurtulabilir. Edebî eserin en önemli malzemesi olan dilin belli kurallarının olması, şairi de bu kurallara uymaya mecbur eder. Şair, belagat ilmi dâhilinde Arapça ve Farsçanın gramer kaidelerini iyi bilmelidir. Tanzimat şairi, yeni bir sözlük ile dilin sadeleştirilebileceğini düşünmektedir. Bu sözlüğün oluşturulmasının istenmesindeki temel amaç, Arapça ve Farsça kelimeleri mümkün olduğunca ayıklamaktır. Eğer kelimenin herhangi bir karşılığı bulunamıyorsa ya da dile yerleşmişse, kelime için uygulanacak imla kelimenin alındığı dilin imlası değil, Osmanlı Türkçesinin imlası olmalıdır.

Dildeki imla karışıklığına Recâîzâde Mahmut Ekrem de dikkat çeker. Ona göre, "imlâsızlık ta'bîrinden fusehâmızca zihne def'aten vârid olacak fikir bi'l-hâssa Arabî ve Fârisî elfâzın eşkâl-imhataiyyesindeki kusûr ve hatâdan ibâret olduğu gibi bizce dahi maksûd odur" (R. M. Ekrem, 2011: 129) sözleriyle dikkat çeker. Ekrem'e göre, Divan şiirindeki imla karmaşası da yine Arap ve Fars şiirinin etkisidir. Şairler, Osmanlı Türkçesine ait bir lügatin olmamasından dolayı Arap ve Fars dillerine ait farklı kaynaklardan yararlandıkları için imla konusunda bu karışıklık meydana gelmiştir. Tanzimat şairleri arasında bu kusurun giderilmesi için çarenin bir sözlük oluşturmak olduğu konusunda bir mutabakatın varlığı görülmektedir.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, Divan şiirinin dilindeki Arapça ve Farsçanın yoğun etkisini dikkate alarak oluşturulmaya çalışılan yeni dilin aynı hatalara düşmemesi gerektiğini vurgular. Ekrem'e göre, Tanzimat şairinin dil konusunda düşmemesi gereken iki hata vardır. Bunlardan biri, "Fransızca'dan veya sâir bir lisândan lisânımıza bir şey naklolunurken Türkçe şîvesinin nazardan ba'îd tutulması" (R. M. Ekrem, 1299: 81) diğeri ise "vilâyâtta terbiye olmuş olan ve şîve-yi tekellümleri İstanbul'unkine mugâyir bulunan bazı zevâtın neşriyâtındaki o yolda lakırdılar doğru veya güzel zannolunup taklîdine heves olunmasıdır" (R. M. Ekrem, 1299: 81). Ekrem, imla konusunda farklılıkların bu yeni şiir için problem olmaktan çıkarılması gerektiğini düşünmektedir. Bunun için de yapılacak olan, başka dillerden alınacak kelimelerin Türkçenin yapısına uydurulması ve kelimelerin şive farklılıkları konusunda İstanbul Türkçesinin temel alınmasıdır.

Ekrem, şiirlerde Farsça ve Arapça tamlamanın yerine Türkçe tamlamaların kullanılması gerektiğini savunur. Böylece şiirin bizim dilimize uygun hale geleceğini ve imla konusunda yaşanan sıkıntıların giderilebileceğini düşünmektedir. Bu konuda Divan edebiyatında Nâbî'nin tamlamalarını Farsça kurmasından dolayı Şeyh Gâlip tarafından eleştirilmesini klasik edebiyatta var olan bir örnek olarak verir (R. M. Ekrem, 2011: 121).

Talîm-i Edebiyat'ın hatime kısmında Ekrem, dil konusundaki sorunlara dikkat çekmek için yedi soru sorar. Söz konusu sorular, Tanzimat şairlerinin genel olarak üzerinde mutabık oldukları meseleleri içermektedir. Ekrem, yeni bir dil anlayışı oluşturmanın bir zorunluluk olduğunu düşünür. Ona göre, zayıf ve eksik gördüğü Osmanlı Türkçesinin ıslah edilmesi gerekir. Ekrem, "bir lisân diğer bir lisânın usûl-i fesâhat ve belâgatına tâbi' ve fermânber oldukça terakkî edemez" (R. M. Ekrem, 1299: 386) sözleriyle de Osmanlı Türkçesinin gelişmemesinin sebebini Arap ve Fars dilinin etkisinden kurtulamamak olarak gördüğünü ifade etmiştir. Ekrem, bir dilin kendi sistemini ve kurallarını koymaya başlayınca gelişim gösterebileceğini düşünmektedir.

Diğer Tanzimat şairleri gibi Divan şiirinin ağdalı dilini eleştiren Recâîzâde, belirli bir kesimin anlayabileceği bir dil oluşturulmasının topluma bir fayda getirmediği düşüncesindedir. Divan şairinin yaptığını şu sözlerle eleştirir: "Kudemâ-yı üdebâmız sanâyi'-i bedî'iyyenin husûsiyle elfâza âid cihetlerinde iltizâm-ı ifrâd ile berâber lügat ve ta'bîrât-ı garîbe isti'mâlini bir fazîlet addederler ve bu cihetle yazdıkları şeylerin mütâla'ası yine kendilerine yani havâssa münhasır bulunurmuş. Havâs ise birbirinin yazdığı şeylerin tekellüfât-ı lafziyyeden ibâret olan tezyînât-ı suveriyyesinde istifâde husûsunca müstağnî bulunacağından musannefât-ı edebiyyeleri halka cidden fâide-bahş olmak meziyetinden bi't-tabi' ârî olarak hizmetleri yalnız kütübhâne tezyîninden ibâret olurmuş. Şimdi ise o yolda binlerce kitâblar mazhar-ı rağbet-i nâs olamadıkları için kütübhânelerde mütevârî-i hücre-i ihtifâ olmaktan kurtulamıyor. Ve hayfâ ki birçokları dahi kendi kendine çürüyüp gidiyor!" (R. M. Ekrem, 2011: 114-115).

Ekrem, Divan edebiyatında yazılanların makbuliyet ölçüsünün kullanılan terkiplere ve Arapça-Farsça tamlamalara bağlı olduğunu vurgular. Bu kurala uymayan şiir ya da nesrin ne kadar iyi olursa olsun gerekli ilgiyi görmediğini ifade eder. Bu yüzden Divan şiirinde kullanılan Arapça ve Farsça tamlama yoğunluğunun bir dereceye kadar mazur görülmesi gerektiğini savunur. Ancak Divan şiirinin şekil ve dil yönünden oluşturulmuş kurallarına uyma çabasında olan şairler, bu ince işler yerine eserlerinde,

"sâlih-i zekâ ve dehâ ashâbı âdetten ziyâde hakîkat ve tabî'ata ittibâ' etseydiler şüphe yok ki şimdiki tarzda dahi mehere-i erbâb-ı edebî i'câz ve fakat halkı tamamıyla müstefîd eyleyecek bedâyi'-i irfân bırakırlardı" (R. M. Ekrem, 2011: 116).

Ekrem, Divan şiirinde çok kelime bilme ve kullanımına dair algının yanlış olduğundan bahseder. Önemli olanın çok kelime bilmenin ya da lügat deryasında yüzmenin değil, kelimeleri yerli yerince ve halkın anlayabileceği tarzda kullanımının önem arz ettiğini belirtir. Ona göre çok kelime bilmek, faydalı şekilde kullanılmadığı zaman kelime deryasında boğulmaktan başka bir işe yaramaz (R. M. Ekrem, 2011: 118). Bu açıdan şiirlerde sırf edebî olsun diye Arapça ve Farsça kelimeler kullanılmasını eleştirir. Bir düşüncenin sırf Türkçe sayılacak diye bütün kelimelerinin Türkçe yazılmasında hiçbir mahzur görmeyen şair, edebî olması amacıyla Arapça ve Farsça kelimelerin kullanılmasına da "ıstılâh paralamak" olarak bakar.

Yeni şiir anlayışını benimseyen Tanzimat şairi, özellikle dilin sadeleştirilmesini vazgeçilmez bir unsur olarak görmektedir. *Talîm-i Edebiyat*'ta Recâîzâde'nin belirttiği bu hususlar eski anlayışa karşı takındıkları sert tavrı da gösterir. Ekrem, eski şiirleri laf kalabalığı ve süsleme metinler olarak değerlendirir. Edebiyat-ı sahiha anlayışı, Divan edebiyatının diline tamamıyla karşıdır. Ekrem, "insan ne demek istediğini kendisi anlamadıkça halka da anlatamaz hakîkatini hiçbir vakitte hâtırından çıkarmamalıdır" (R. M. Ekrem, 2011: 143) sözleriyle de şiirin anlaşılır olması gerektiğine vurgu yapar. Şiir dili de sosyal fayda prensibinden hareketle halkın anlayabileceği bir seviyeye çekilmelidir. Dil konusunda bu ilkeleri sıralayıp diğer Tanzimat şairleri gibi dilin sadeleşmesi gerektiğini vurgulayan Ekrem'in, Fransızca kelimeleri kullanma konusunda söylediklerinin aksine bir hassasiyet göstermediği görülmektedir.

Ekrem, şiir dili ile günlük dilin aynı olmasına karşıdır. Ona göre şiirin kendine has bir dili olmalıdır. Dil konusundaki bu yaklaşımı Divan şiiri anlayışına benzemekle beraber Servet-i Fünun dönemini etkileyen şairane dil anlayışının başlamasına da sebep olur (Enginün, 2012: 494). Ekrem, değişim sürecinde edebiyatı zenginleştirmeyi dilin sadeleştirilmesinden daha önemli görmüştür (Tanpınar, 1988: 483). Şairin şiirlerine baktığımızda da dil konusunda bir kararlılık yoktur. Düşünce olarak dilin sadeleşmesi taraftarı olan şair, kendi şiirlerinde bu anlayışı benimsememiştir. Divan şiirinin diline yaklaşan şiirleri olduğu gibi yeni anlayışın hususiyetlerini barındıran şiirleri de vardır. Ayıca Ekrem, şiir dili ve nesir dili arasında bir fark gözetmez. Bu yüzden şiirlerine nesir

parçaları eklemekten de çekinmemiştir. Şairin bu tarz şiirleri Türk edebiyatında mensur şiirin öncülerinden sayılmaktadır.

Takdîr-i Elhân'da Recâîzâde Mahmut Ekrem, şiirin fikre ve manaya önem verdiği ölçüde dile de önem vermesi gerektiğini belirtir. Ona göre, şiirde ve içerik arasında uyum sağlayacak olan dildir (R. M. Ekrem, 2014: 38). Şiirin bir bütün olarak güzelliğinden bahsedebilmek için dilin tabii olması şarttır.

Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ta dil konusunda özellikle 'Îcâd-ı Elfâz' başlığı altında yeni kelimelerin kullanımına değinir. Burada şiirde nesir kadar îcâd-ı elfâz yapılamamasına rağmen Divan şiirinde ve Tanzimat şiirinde şairlerin, yeni tabirlerle karşılaşılacağını belirtir. Fakat bu konuda dikkat edilmesi gereken hususları da şu şekilde ifade eder: "Tervîc-i elfâz lüzûm-ı şerîtesine muvâfık olursa netîce-bahş olur. Yoksa lügat kitâplarını karıştırıp da birtakım işitilmemiş sözleri hiçbir lüzûm dahi yok iken isti'mâle kalkışmak fâidesizdir" (R. M. Ekrem, 2011: 345). Ekrem, şiir dilini konuşma diline yaklaştırmak gibi bir amaç gütmez. Onun asıl amacı şiiri "konuşma dilinden ayrı hususi bir vokabülere sahip olmasını" (Akyüz, 1995: 27) sağlamaktır. Şiir diline ayrı bir hususiyet kazandıran Ekrem, bu anlayışı ile Servet-i Fünun şairlerini etkilemiştir. Nitekim, şiir dilinin farklı olması gerektiğini düşünen Servet-i Fünun şairi yeni kelimeler türetmeye çalışmıştır. Tanzimat döneminde sözlüklerde kimsenin bilmediği kelimelerin bulunup şairler tarafından kullanıldığına rastlanmamıştır. Fakat Servet-i Fünun şairi şiir dilinde böyle bir yönteme başvurarak dili konuşma dilinden tamamen uzaklaştırmıştır.

Muallim Nâci de Namık Kemal ve Recâîzâde Mahmut Ekrem gibi yeni dilin inşasında sözlüğün elzem olduğunu düşünmektedir. Beşir Fuad'a yazdığı mektupta sözlük ihtiyacını anlatabilmek için 'tenkid ve intikad' kelimelerinin kullanımı konusunda o zaman yapılan tartışmalara değinir. İntikad ve tenkid kelimelerinin kullanımında Arapların örnek alınmasını eleştirir ve bu noktadan hareketle zamanın dilinin eksik yönlerini ve yapılması gerekenleri şu şekilde anlatır: "Bunun çare-i münferidi muktedir bir cemiyet-i edebîye teşkiliyle Osmanlı lisanına mensup addolunacak bilcümle kelimatı cami bir mükemmel diksiyoner meydana getirmektir. Bu muvaffakiyet hâsıl olursa o zaman tenkit dahi elfaz-ı fasiha-i Osmaniye sırasına kaydolunur. Bu lügat kitabını açan kelimeyi mezkûreyi orada mukayyed görünce istimalinde kat'â tereddüt etmemeye başlar. Buna Arabın nasıl istimal eylediğini tetkike lüzum bile görmez" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 69). Muallim Nâci'ye göre bu

durum hem Osmanlı Türkçesine ait sözcüklerin belirlenmesi için faydalı olacak hem de dilin kendine has bir imlaya kavuşmasını sağlayacaktır. Böylece Divan şiirinde bir sözcüğün her şair tarafından başka bir imla ile kullanılması gibi bir durumun oluşması engellenecektir. Şair, yeni bir sözlüğün oluşturulmasının aynı zamanda Osmanlı Türkçesinin diğer dillerin etkisinden sıyrılmasına da vesile olacağını düşünmektedir.

Muallim Nâci, dilin kendine has kuralları ve imlasının olması gerektiğini savunur. Ancak, "biz demek istiyoruz ki lisanımız diğer hiçbir lisanın kavait ve şivesine itbâ'a mecbur değildir. Osmanlı lisanı başlı başına bir lisandır. İçinde elsine-i saire lügatlari bulunması bu müddeaya kat'a münâfî düşmez. Her lisan diğerinden istiane edegelmiştir. Biz de istiane ederiz. Fakat aldığımız kelimeleri zevkimize tevfikan istimal eyleriz. Bir dereceye kadar imla hususunda dahi keyif bizimdir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 93) sözleriyle de imla konusundaki farklılıkların belli bir kurala bağlanmasına karşı olduğunu, bu konuda bir serbestlik olması gerektiğini düşünmektedir. Nâci'nin bu görüşene karşılık Recâîzâde, imla konusunda kelimenin menşeine dikkat edilmesini ve geldiği dildeki imlasının mümkün olunduğunca korunması gerektiğini belirtir (R. M. Ekrem, 2011: 130).

Abdülhak Hâmid Tarhan, dil konusunda diğer Tanzimat şairlerinden farklı düşünmektedir. Tarhan, Namık Kemal'e yazdığı bir mektubunda "şiirde sâfi Türkçe yazmak elimden gelmiyor" (Tarhan, 1995: 35) diyerek serzenişte bulunur. Namık Kemal, yeni şiir anlayışının temsilcisi olarak gördüğü Hâmid'in şiir dili konusundaki serzenişine karşılık olarak ona yazdığı mektubunda kendisinin de gençliğinde aynı tarzda şiir yazdığını şu sözlerle ifade eder: "Elfâz zîneti merâkından hangimiz kurtulduk. Ben sizin sinninizde iken kâfiyesiz, cinassız yazı yazmak değil, lâkırdı bile söylememeğe çalışırdım. Yirmi dört, yirmi beş yaşında Tasvîr-i Efkâr'ı yazmağa başladım. Yirmi kâfiyeli tarsîler falanlar bulunmayan bendlerime söz nazariyle bakmazdım" (Namık Kemal, 2013: 430). Bu durum bütün Tanzimat şairleri için geçerlidir. Divan edebiyatı kültürü ile yetişen şairler, şiirlerinde -her ne kadar karşı olsalar da- Divan şiirinin süslü dilinden sıyrılamamışlardır. Aslında Tanzimat şairlerinin yapmak istediği de eskinin içerisinde yeniyi bulabilmektir. Özellikle dil konusunda en sert çıkışları yapan Namık Kemal'in hem nesir hem de nazımda kullandığı dili savunduğu ölçüde sadeleştiremediği görülür. Yeni şiir anlayışını kalıcı kılmak adına dili değiştirmek gerektiğini çok iyi bilen Tanzimat şairleri, görüş olarak bunu savunmalarına

rağmen -Şinasi ve Muallim Nâci'nin birkaç şiiri dışında- eserlerinde uygulayamamışlardır.

Hâmid, Menemenlizâde Tahir'e yazdığı mektubunda '*Ölü*' şiirinden bahsederken şiirin anlaşılmayan sözcüklerden oluşmasını istediğini ifade eder. Hâmid'e göre; "Ağlamaktan ne anlaşılırsa (…) şiirden o anlaşılmalıdır. Ah u zâr gibi mefhûmu olmadığı hâlde münfehim olmalıdır" (Tarhan, 1995: 371). Hâmid, şiirin anlaşılmasından yana değildir. Şiir dili de bu noktada edebiyat-ı sahiha anlayışının dışındadır. Şairin dil konusunda belli bir görüşü yoktur. Bu durum şiirlerinde de kendisini gösterir. İlk başta dilin sadeleştirilmesi gerektiğini savunan ve bunu şiirlerinde uygulamaya çalışan Hâmid "bir süre sonra kendisini doğrudan doğruya dilin üstünde görür" (Tanpınar, 1988: 514). Arapça, Farsça ve Türkçeden oluşan karışık bir söz dağarcığı ile şiir yazmaya başlar. Hâmid, şiir dilinin Osmanlı Türkçesinin, Farsçanın ve Arapçanın etkisinde kalmasını normal karşılar. Hâmid'e göre, şiir dilinde Osmanlı Türkçesinin yaşadığı sıkıntıları diğer diller de yaşamaktadır (Tarhan, 1995: 121). Ona göre, şiir dilinde belli bir düzenden söz edilemez. Şiir dilinin anlaşılmaması gerektiğini savunan Hâmid'in bu üç dilin oluşturduğu karışık bir sözcük dağarcığını kullanması da onun yaşadığı kararsızlığı göstermektedir. Hâmid, kendini kelimelere hapsetmez, özgürdür. Ama bu özgürlük aynı zamanda "kendini dil dediğimiz -ve hayati hususiyetleri üzerinde bir türlü gereği gibi düşünmediği- bir kaosun içinde yeni baştan idrak ed(er)" (Tanpınar, 1988: 291). Hâmid'in şiir dilinin, Şinasi ile başlayan konuşma diline yaklaşma çabasından uzaklaştığını söylemek bu bağlamda yanlış olmaz. Hâmid, Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesinde bahsettiği gibi irticalen şiir yazar. Şiirlerine tekrar dönüp bakmaz. İrticalen şiir yazmanın verdiği rahatlıkla kendisini hiçbir kurala uymak zorunda hissetmez. Bu durum şairin özensizliğe ve keyfiliğe kaçmasına sebep olur. Şair, *Bir Şâirin Hezeyanı* şiirindeki

> "Olmadım sarf u nahve ben âgâh,
> Gramerden de anlamam billâh,
> Ulemâ benden etsin istikrâh,
> Hîç vazifem de olmaz, ey hem-râh,
> Çünkü Perverdigâr'ı pek severim"
>
> (Tarhan, 2013: 561)

mısralarıyla da kural tanımaz yapısını ifade eder. Ayrıca burada Namık Kemal'in kendisini dil konusunda eleştirmesine karşın bir cevap verdiği de sezilmektedir. Hâmid, kimseyle yoldaş olmadığını ve Allah'tan başka kimseyi sevmediğini belirttiği mısralarıyla Namık Kemal tarafından yöneltilecek eleştirilerin önünü almak istemiştir. Aynı zamanda bu şiir, yeni anlayışı benimsemesine rağmen şiirlerinde bunu tam anlamıyla gerçekleştiremediği eleştirilerine karşı da bir cevaptır. Kendisini eleştirenlere karşı takındığı tavrı da yine aynı şiirde şu sözlerle ifade eder:

"Fikrimi âsmân eder terfî',
Şi'rimi ahterân eder tarsî',
Her kim eylerse eylesin teşnî',
Bana lâzım değil beyân u bedî'
Köydeki çeşmesârı pek severim"
(Tarhan, 2013: 560)

Şair, kendisine yöneltilen eleştirilere karşı duyarsız bir tavır takınmayı tercih etmiştir. Hâmid, özgürdür ve onun şiirini Tanzimat şairlerinden ayıran en önemli özelliği de budur. Bu özgürlüğü sayesinde şiirde daha önce denenmemişleri deneyen Hâmid, yeni anlayışa giden yolda makaleleriyle değil ama şiirleriyle yol gösterici olarak kabul edilebilir.

Beşir Fuad, Divan şiirinin dilinin ağdalı ve ağır bir yapıya sahip olduğunu ve yeni şiir dilinin sade olması gerektiğini düşünmektedir. Muallim Nâci'ye yazdığı mektubunda dilin sadeleştirilmesinin özgürleşmesi anlamına geldiğini belirtir (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 108). Nâci de Beşir Fuad gibi Osmanlı Türkçesinin diğer dillere bağımlı olmaması gerektiğini savunur. Fakat dilin içerisinde bulunan bütün Arapça ve Farsça kelimelerin tasfiyesine de karşıdır. Ona göre, dildeki bu karışıklığı giderecek olan da aydınlar arasındaki fikir birliğidir.

Muallim Nâci, dilin yeniden inşası için en önemli unsur olarak kişinin kendi dilini bütün yönleriyle bilmesine bağlar. Yeni dil anlayışı ekseninde bir yenilik emaresi olması düşüncesi ile yabancı kelimelerin kullanımını doğru bulmaz. Bu durumu mektuplarında Fransızca öğrenmeye çalışan alafrangalar için söylediği şu iki beyit ile eleştirir:

"Cehl ile kendi lisânından değilken bâ-haber
Dîgerin tahsîle kalkışman tuhaftır zor ile

İftihâr etmekte fi'l-vâki verirdim hak sana
Olsa tahsîl-i lisân pardon ile bonjur ile"

(Muallim Nâci, 1998: 156).

Nâci, dildeki değişimin yapılabilmesi için öncelikle kullanılan dilin bir nizama kavuşturulması gerektiğini düşünür. Dilin tanzimini yapmadan kalkışılan her türlü yenilik ıslahtan çok karmaşaya sebep olacaktır.

Muallim Nâci, Tanzimat şairleri arasında dil hususunda en yenilikçi fikirlere sahiptir. Divan şiirinin dilini olduğu gibi kabul etme taraftarı değildir; ancak şiir dilinin güzel olan yönlerinden de tamamen vazgeçilmesine karşıdır. Şiirlerinde konuşma diline yakın ifadeler kullanmaktan çekinmez. Özellikle *Köylü Kızlarının Şarkısı* şiiri hem dil hem de üslup açısından yeni bir şiirdir:

"Tepeden nasıl iniyor bakın
Şu kızın nişanlısı şanlıdır
Yaradan nazardan esirgesin
Koca dağ gibi delikanlıdır

Fese bak fese ne güzel de al
Ne de hoş belindeki morlu şâl
Demedim ya ben sana bak da kal
O kadar da bakma ziyânlıdır"

(Muallim Nâci, 1997: 218)

Şair, şiirde kullanılan kelimeleri konuşma dilinden almıştır (Kaplan, 1985: 95). Şiirin iki kıtasına bakıldığında şairin terkib kullanmadığı da görülecektir. Muallim Nâci'nin bu şiirinin dili akıcı ve oldukça sadedir. Nâci'nin yeni tarzda yazdığı şiirler yeni dil anlayışına örnek olarak gösterilebilir. Tanpınar'a göre Nâci, şiirde sadelik konusunda istikrarlı bir tutum izlememiştir (Tanpınar, 1988: 599). Fakat şiirlerinin bütününe bakıldığında sade şiir yazmasına rağmen şiir dili karmaşıktır.

Ekrem ve Hâmid'in şiir dili konusundaki düşünceleri Tanzimat'ın ilk nesli olarak adlandırılan Namık Kemal ve Şinasi gibi konuşma dili eksenli bir anlayışa

dayanmaz. Hem Ekrem hem de Hâmid şiir dilinin ayrı bir yapısı olması gerektiğini savunur. İkinci nesil olarak adlandırılan bu iki şairin aksine, eski edebiyat taraftarı olarak bilinen Muallim Nâci daha yenilikçi bir tavır takınır. Muallim Nâci, hem şiirde dil kullanımına özen göstermiş hem de yeni edebiyatın savunucuları olarak bilinen Hâmid ve Ekrem'den beklenen yenilikçi şiirleri kendisi yazmıştır. Muallim Nâci yerli şiir kaynaklarına ve halk şiirine yönelir, aruza olan hâkimiyeti ile beraber Tanzimat döneminin en yenilikçi şiirlerini yazar.

Tanzimat şairlerinin hepsi bir lügat ihtiyacından ve gramer kitabından bahseder. Şairlerin temel hedefi sadece edebiyat dilini değiştirmek değil, dili her yönüyle yeniden inşa etmektir. Bu şekilde bir değişim, sadece yeni edebiyat anlayışının dilini dönüştürmeyecek aynı zamanda toplumun dilini de dönüştürerek, şairin etki alanını genişletmesine imkân sağlayacaktır. Yalçın Armağan'ın kamusal alan inşası olarak tanımladığı bu durum Tanzimat şairinin dil konusundaki niyeti ile örtüşmektedir. Bu dönem şairlerinin poetikalarına bakıldığında dil konusu üzerinde diğer meselelerden daha fazla durulduğu görülür. Şair, sadece edebî dilde bir dönüşüme gittiğinde toplumun konuştuğu dilden farklı bir mecraya sapacağının farkındadır. Özellikle Tanzimat ikinci neslinin, Ekrem'in ortaya attığı şairane dil etrafında birleşmesi bu sapmanın en açık göstergesidir. Bunun yanında Tanzimat döneminin hemen ardından gelen Servet-i Fünun döneminde şairane dil hususunu benimsenmiş ve ortaya çıkan dil, Divan şairlerinin dili gibi ağdalı ve ağır bir yapıya dönüşmüştür.

Dilin ağır olmasının sebebini Arapça ve Farsçanın Divan şiirindeki yoğun etkisine bağlayan Tanzimat şairi, bu etkinin ortadan kaldırılması ile dilin düzeleceğini düşünmektedir. Arapça ve Farsçanın dildeki yoğun etkisini eleştiren ve Divan şiirini Osmanlı edebiyatı içerisine dâhil etmemeye kadar varacak sert eleştiriler yapan Tanzimat şairleri belki de en ciddi çözümlerini yine dil hususunda getirmişlerdir. Şiir dilini sadeleştirmeyi amaçlayan şairler, Arapça ve Farsçanın şiir dili üzerindeki etkinliğini kırma niyetindedirler. Bu şekilde bir anlayış aynı zamanda bütün bir şiir kültürünü de reddetme anlamına gelir. Divan şairi "Acem'in şiir diline yaslanmadan söylediklerini pek yavan bulmaktadır" (Özgül, 2006: 354). Tanzimat şairleri tarafından geleneğin bu kadar keskin şekilde reddedilmesi fikir olarak radikal bir çıkış olsa da dilin sadeleşmesi aynı oranda olmamıştır. Hem yazılarında hem de şiirlerinde istedikleri oranda bir sadeleşme gerçekleştirememişlerdir.

2.3.2. Üslup

Şiirin en temel öğelerinden olan dil, şairin elinde bambaşka bir yapıya bürünür. Üslubun ne olduğunu anlayabilmek için dil ile söz arasındaki ilişkiye de bakmak gerekir. Dilin evrensel bir boyutu olmasına karşın söz, ferdî bir yapıya sahiptir. Şaban Sağlık, üslubun bireysel oluşunu; "yazar ve şairin dil ve yapıyı kendine özgü bir biçimde gerçekleştirme tarzıdır. Yazar ve şair dil yaratmaz, ama üslup yaratır" (Sağlık 2010: 66) sözleriyle açıklar.

Üslup, metindeki yan anlam üzerine kurulmuştur. Kolektif bir yapı olan dil, şairin elinde ferdî bir yapıya kavuşur ve bir anlamda özelleşir. Bu özelleşme ya da ferdîleşme, şairin parmak izi, kimliğidir. "Üslup ferdîdir, kaynağını yazarın mizacından ve tecrübesinden alır. O, yazarın gizli ve şahsi mitolojisine uzanan kendi kendine yeten bir dildir" (Aktaş, 2007: 51). Dil, bir kumaş olarak tarif edilirse, bu kumaştan ortaya çıkacak elbise de şairin-yazarın üslubudur. Ayrıca üslup şair/yazarın eserini değerlendirirken elde bulunan en sağlam kanıttır. Divan şairi gibi ortak bir üsluba sahip olanlar ve Tanzimat şairi gibi bireysel üslupları ile var olmaya çalışan şairler için de sanatkârın şahsiyetini ortaya koyan üsluptur.

Divan şiirinde üslubu değerlendirirken belagat ile beraber düşünmek gerekir. Batıda retorik Doğuda ise belagat, üslubun daha önceki dönemler için kullandığı kelimelerdir. Bu anlamda Tanzimat dönemi için üslup konusunu değerlendirirken belagat meselesi göz ardı edilemez.

Yukarıda yapılan tanımlamaların aksine Divan şiiri için üslup konusunda bir ferdiyetten ya da şahsilikten bahsetmek zordur. Şiirin diğer unsurlarında olduğu gibi üslup meselesinde de ortak bir tutum vardır. Belli dönemlerin üslupları oluşmuştur ve şair o üsluba bir şeyler eklese de kolektif bir anlayışın ürünü olan Divan şiirinde kendisini belli etmesi oldukça zordur. Divan şiiri için "üslubun şairin dilden seçtiği kelimeleri yanyana getirişindeki sır veya büyü olduğunu kabul etsek bile, bu yan yana gelişin hangi şairin muhayyilesinde şekillendiğini tespit edebilmek son derece güç, hatta bazen imkânsızdır" (Gürer, 2000: 99). Divan şiiri için kişisel bir üsluptan çok dönemsel üsluptan bahsedilebilir. Şairlerin kişisel üslupları ile ilgili yorum yapmak güçtür. Üslubun diğer meselelerde olduğu gibi katı kuralları vardır. Bütün bu kurallara ve dönemsel üslup özelliklerine rağmen bu üslubu oluşturan bir zevkin varlığı da inkâr edilemez.

Divan edebiyatında üslup meselesi belagat ilminin bir parçası olarak görülür ve şair kendi dönemindeki üslup anlayışını iyi bilmelidir. Şairin yapması gereken, dönemsel üslup anlayışı içerisinde en mükemmel söyleyişe ulaşmaktır. "Üslubu aksettiren şey, biçime dayalı bir ifadedir" (Önal, 2008: 33). Biçime dayalı ifade aynı zamanda mana ve muhteva ile de ilgili olduğundan dolayı şair gücünü şiire yüklediği anlam ve sözcüklerle yaptığı çağrışımlarla göstermelidir.

Divan şiirinde kişiye özgü bir üsluptan bahsedilemez ve şairlerin şiirlerinde üslup konusu ile alakalı poetik bilgilere de rastlayamak pek mümkün değildir. Divan şairi yaşadığı dönemin üslup özelliklerini kabul eder ve şiirlerini bu doğrultuda kaleme alır. Örneğin Şeyh Gâlip'in üslubu Sebk-i Hindî tarzından dolayı Hint üslubudur. Tanzimat şairi ise her alanda özerk olmak istediği gibi üslup konusunda da ferdiyetçi bir tutum izlemek istemiştir. Üslubu tanımlarken de yine bu ferdiyetçi tutumu devam ettirir.

Dil konusunda olduğu gibi üslup konusunda da Tanzimat'ın öne çıkan şairi Şinasi'dir. Şinasi'nin üslup konusunda poetik anlamda bir görüşü olmamasına rağmen *Münâcât* şiiri ile birlikte yeni bir söyleyiş tarzının yolunu açmıştır.

Üslubu Namık Kemal, "ifâde yoluyla hakîkatleri lâfızla giydirmekten ibârettir" (Namık Kemal, 1989: 283) şeklinde tarif eder. Namık Kemal'in üslup tanımında da hakikat meselesine değindiği görülmektedir. Fakat Namık Kemal, bu tanımında hakikati bir öncelik olarak görmez. Ona göre üslup konusunda önemli olan "bir kelimenin hakîkatten ziyâde muktezâ-yı hâle muvâfık olmasıdır" (Namık Kemal, 1989: 283). Bu aynı zamanda belagat için de yapılan tanımdır. Klasik belagat anlayışını benimsemediğini söyleyen Namık Kemal, üslubun tanımı için klasik söylemin dışına çıkmamıştır.

Namık Kemal, Ekrem'in *Talîm-i Edebiyatı* üzerine yaptığı değerlendirmesinde üslubu, "eşkâl-i haricîyeden ibarettir. Fakat o eşkâl-i haricîye tabiri kelimelerin eşkâl-i haricîyesi demektir" (Namık Kemal, 1950: 2) şeklinde tanımlar. Burada beyitlerden örnekler veren Namık Kemal, bu iki şiirin "eşkâl-i haricîyesine" bakarak kime ait olduğu bilinebilir görüşünü savunur. Namık Kemal'e göre de üslup şairin parmak izidir. Necip Fazıl ise üslubu sadece şairin kelime ve cümle kalıpları olarak değerlendirmez. Ona göre üslup, "kelimeler ve cümleler vasıtasıyla kalıpta bir fikir edasıdır" (Kısakürek, 2008: 17). Üslup şairin fikirleri ve bu fikirleri ifade ediş tarzıdır. Üslup, şairin fikrinden bağımsız değerlendirilemez. Necip Fazıl bu açıdan baktığında Namık Kemal'de fikir şahsiyetine rastlamadığını ve üslupsuz bir şair olduğunu düşünmektedir.

Üslup konusunu Garp üzerinden değerlendiren Kemal'e göre; "üdebâ-yı Garb güzel yazmayı güzel düşünmekle tarîf etmişlerdir. Vâkıa hakîkat-ı hal dahi bu merkezde değil midir? Bir eserin ki mânâsında letâfet bulunmaya, elfâzında ittihad ve imtizâc olmuş ne fâidesi görülür? Bir beşerin ki sîretinde zarâfet olmaya, endâmında ittihâd ve ibtihâc bulunmuş ne meziyyeti olur. İmtizâc-ı elfâz fenn-i inşânın aslî değil fürûâtından olan bir bedîin bir fer'îdir ki insicâm ve sühûlet san'atlarına riâyetle hâsıl olur" (Namık Kemal, 1989: 20). Namık Kemal, üslubu inşanın en önemli unsuru olarak görür. Şair, dil konusunda ifade ettiği düşüncelerin yoğunluğuna rağmen üslup meselesine aynı oranda değinmemiştir. Edebiyatta güzel ifadenin öneminden bahseden Namık Kemal, eserin mahiyeti yani siretinin zarifliği, suretinin noksanlarını örtebilir görüşündedir. Üslubun güzelliği biçimsel noksanları örten unsurdur. Eserin değerini düşüren biçimsel noksanlardan çok üslubun, yani ifadenin eksiklikleri olacaktır. Kemal'e göre; "zîra bir te'lif ki hüsn-i ifâdeden mahrûm olur; hâvî olduğu hakâyık, çîre-destî-yi intihâl ile mahâret-i kalemiyye ashâbının mülk-i yemîni sırasına pek intikâl edebileceği için mahfazasız cevher hükmündedir" (Namık Kemal, 1993: 183). Yani Namık Kemal için sireti zayıf, sureti latif olan eser, muhafazası olmayan cevherdir.

Namık Kemal, eserde kalıcı olanın söz olduğunu "meâl müntekil olur" (Namık Kemal, 1993: 183) cümlesiyle ifade eder. Ona göre, eseri kalıcı kılacak olan ise üsluptur. İyi bir eserin mahiyeti ve üslubu değerini artıran unsurlardır. Bir eserin edebîliği düzgün bir anlatıma ve sözün fasihliği ile oluşturduğu uyuma bağlıdır.

Namık Kemal'in üslup açısından Tanzimat şiirine getirdiği en önemli yenilik ise vatan ve hürriyet temalı şiirlerinde takındığı sert söyleyiştir. Bu sert söyleyiş Yahya Kemal'in tabiri ile "bizi şark şiirinin kadınlaşmış edasından" (Tanpınar, 1988: 376) kurtarmıştır. Bu şiirlerin ideolojik oluşu üslubu da aynı şekilde farklılaştırmış sade ve yüksek perdeli bir söyleyiş tarzı benimsemesine yol açmıştır.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, Tanzimat şairleri arasında üslup konusunda en çok söz söyleyen şairdir. *Talîm-i Edebiyat*'ta üslup konusuna değinen Ekrem, diğer belagat kitaplarından farklı olarak üslup kelimesini "beyan ve ifade kelimeleriyle terkip eder" (Yetiş, 1996: 195). Ayrıca diğer belagat kitaplarından farklı olarak üsluba ayrı bir başlık açar. Üslup, *Talîm-i Edebiyat*'ın temelini oluşturan unsurlardandır.

Üslup için "bir güzel fikri, bir lâtif hissi, bir parlak hayâli müfîd ve müessir ve müstahsen sûrette arz etmekten ibâret" (R. M. Ekrem, 1301b: 68) ifadelerini kullanan Ekrem, şairin bu anlamda üsluba ehemmiyet göstermesi gerektiğini belirtir. Zira

Ekrem'e göre üslup için gösterilecek itina, şiirin etkisini artırır. Üslup konusunda belagatin kurallarına uyan bir şair, şiirin inşa aşamasında önemli bir mesafe almış demektir.

Talîm-i Edebiyat'ta Ekrem, üsluba değinirken bir benzetme yaparak konuyu açıklamaya çalışır. Ekrem; "söz o kadar vâzıh olmalı ki güneşin ziyâsı başka noktalara müteveccih olan nazarlara da girdiği gibi bir sözün de ma'nâsı dikkatsizlikle dinleyenlerin bile karîn-i müdrikâtı olmalıdır" (R. M. Ekrem, 2011: 142) ifadeleriyle şiirin etkinliğini artıracak etmen olarak üslubu gördüğünü dile getirir. Ekrem'e göre üslubu oluşturan unsurlar kelime tertibi, ifadenin açıklığı ve güzelliktir.

Fransız yazar Buffon'un 'Üslub-ı beyân ayniyle insân' sözünden hareketle Ekrem, "her şahsın üslûb-ı beyânı mizâcın, ahlâkın, etvârın, evzâ'ın mir'ât-ı in'itâfıdır" (R. M. Ekrem, 2011: 69) der. Ona göre şairin üslubu, onu diğer şairlerden ayıran en önemli özelliğidir.

Üslubu şairin/yazarın parmak izi olarak tanımlayan anlayışa karşılık Ekrem, bu benzetmeyi farklı bir söylemle yapar. Ekrem'e göre üslup; "her şahsın efkâr ve mülâhazâtını ta'bîrdeki tarz-ı mahsûsdur. Herkesin üslûb-ı ifâdesi ise efkâr ve mülâhazâtın kalıbıdır: Söylediği, yazdığı şeyler o kalıba girdikçe sâhibini teşhîs edecek kadar başka bir sûret ve şekil iktisâb eyler" (R. M. Ekrem, 2011: 68). Aynı konuyu işleyen iki şairin anlatımları arasında mutlaka bir farklılık olacaktır. Daha önce bu şairlerin şiirlerine vakıf olan bir okuyucu hangi şiirin kime ait olduğunu bilecektir. Bu açıdan Ekrem'e göre üslup, şairin parmak izi olmasının yanında kimliğidir.

Recâîzâde, *Talîm-i Edebiyat'*ta üslubu üç kısımda inceler. Bunlar; üslûb-ı sâde, üslûb-ı müzeyyen ve üslûb-ı âlî. Ekrem, üslubu ayrıca hakikat ve hayal üzerinden de kategorize eder. Hayal unsuruna önem veren üslubu, üslûb-i mecâzi, hayal unsuruna yer vermeyip hakikati öne çıkaran üslubu da üslûb-ı hakiki olarak tanımlar (Yetiş, 1996: 235). Ekrem'e göre ifadeyi besleyen ve güzelleştiren üslûb-ı mecâzidir. Hakiki üslubun "hayâl ile ihtilâtı yoktur. Fikir ve nazara ve muhâkemâta müstenid olan mevâdda el verir" (R. M. Ekrem, 2011: 206). Mecazi üslup ise; "fikr ve nazardan ziyâde zevk-i vicdânîden, hissiyattan tevellüd eder. Nazar-ı dikkate çarpan bir şey ta'rîf değil tasvîr olunmak ve ondan birtakım nikât ve muhsinât çıkarılmak istenilince üslûb-ı mecâzîye-hemen gayr-i ihtiyârî bir suretle- çıkarılarak hem bir muharrire hem bir san'atkâra âid vazifenin ikisi birden icrâ olunur" (R. M. Ekrem, 2011: 206). Ekrem'e göre Divan şairinin üslup anlayışı üslûb-ı mecâziye uymaktadır. Bu tanımlardan hareketle yeni şiir

anlayışının benimsemesi gereken üslubun hakiki üslup olması gerektiği söylenebilir. Mecazi üslubun 'fikir ve nazardan ziyade' yapısı Tanzimat şairinin poetikasının en önemli prensibi olan hakikat ile uyuşmamaktadır.

Edebiyat konusunda "İnsan-Fikir-Üslup" (Yetiş, 1996: 201) üçlüsünü bir ölçü olarak kabul eden Recâîzâde, fikrin güzelliğini ön plana alır. Üslubun tek başına güzelliğinin bir anlam ifade etmeyeceğini belirten Ekrem, üslup ve fikir arasındaki farka da değinir. Üslup, fikirden ayrıdır. Ehemmiyetsiz bir konunun dikkat çekmesi için gerekli olan şey etkili bir üslup ile ifade edilmesidir. Ekrem'e göre; "(i)nsânların ekser umûr-ı âdiyyede efkâr ve tasavvurâtı müttehiddir. Aralarındaki fark ta'bîrlerinde yani üslûb-ı ifâdelerinde görülür" (R. M. Ekrem, 2011: 70). Şaire göre, en ehemmiyetsiz ve alelade sözleri okunabilir ya da dinlenebilir hale getiren yazanın ya da konuşanın üslubudur. Toplumda herkesin hayata dair bir görüşü vardır ve her insan kendi etrafına bir şekilde bu görüşünü aktarabilir. Fakat yazar ya da şairi etkili kılan, onları geniş bir kitleye tanıtan üsluplarıdır. Yazdıkları şeyler insanların bilmediği, ilk defa keşfettiği duygu ve düşünceler değildir. Fakat kimsenin şair ve yazar gibi etkili ifade edebildiği düşünceler de değildir.

Üslup konusunda taklit meselesine de değinen Ekrem, bazı yazarların sadece fikirlerini ve görüşlerini almakla yetinmeyip, ifadelerini ve cümlelerini almaya ve bunu kendi sözleriymiş gibi göstermeye çalıştıklarını vurgular (R. M. Ekrem, 2011: 75). Fakat bu yaptıkları ile işin erbabını aldatamazlar. Taklidin meşru olduğunu fakat bu yapılırken düşünce ve tasvirin taklit edilebileceğini diğer türlü bir taklidin hırsızlık olabileceği görüşündedir.

Ekrem, Divan edebiyatının süslü (müzeyyen) üslubuna karşı, sade üslubu savunur. Sade üslup bahsinde bu tarzın sanata müsait olduğunu, en büyük özelliğini sanatın göze çarpan bir yönü olmasına rağmen gösterişten uzak ve tabii olması olarak nitelendirir (R. M. Ekrem, 2011: 182). Ona göre yeni şiir anlayışı için uygun olan üslup da sade üsluptur.

Sade üslubu suluboya ile yapılmış bir resme benzeten Ekrem, müzeyyen üslubu yağlıboya ile yapılmış bir resim olarak tanımlar. Müzeyyen üslubun amacının dikkatleri üzerine çekmek olduğunu belirtir (R. M. Ekrem, 2011: 188). Âlî üslup olarak nitelendirdiği üslup ise ifadenin ihtişam ve azametidir. Bu üslupta sözün nasıl söylendiği değil mananın kuvveti ön plandadır (R. M. Ekrem, 2011: 193). Yazılarında sade üslubun kullanılmasını tavsiye etmesine rağmen Ekrem'in şiirlerinde müzeyyen

üslubu tercih etmesi Tanzimat döneminde sade üslubun istenilen anlamda rağbet görmesini engellemiştir.

Abdülhak Hâmid Tarhan ise bir mektubunda üslup konusuna kendi şiiri olan *Makber* üzerinden değinir. *Makber* şiiri için yapılan üslup güzellemelerini doğru bulmaz. Hâmid, "…benim hiçbir üslûb-ı muttaridim yoktur. Fakat yekdiğerine benzemez esâlibim vardır" (Tarhan, 1995: 54) sözleriyle kendisine ait tanımlanabilecek bir üsluba sahip olmadığını ifade eder. Cenap Şahabeddin de Hâmid'in şiir üslubu için "birbirine asla benzemeyen kardeşler" tabirini kullanır.

Hacle'nin ön sözünde Hâmid, şiirlerinde Ekrem'in de etkisi ile yeni bir tarz denediğini ifade eder (Tarhan, 2013: 197). Bu tarz Divan şiiri üslubundan tamamen farklı yeni anlayış ekseninde gelişmiştir. Bu yeni tarz ifadede Tarhan'ın karışık üslubundan sıyrılarak daha sade bir üslup benimsediği görülmektedir. Bu yeni tarz hem Ekrem'in hem de Namık Kemal'in, Tarhan'ın şiirinde görmek istedikleri üslubu yansıtmaktadır. Hâmid şekil olarak eskiye bağlı kalmış olsa da şiire yeni bir söyleyiş getirdiği açıktır (Akyüz, 1995: 17). Bu yeni söyleyiş aynı zamanda Tanzimat devrinin şiire getirdiği yeniliklerdendir.

Muallim Nâci, üslubun tek düze olmasına karşıdır. Nâci'ye göre; "İfade şekli mümkün olduğu kadar çeşitlendirilmelidir. Tek düze olan açıklamalar usandırıcı olur. Musikide nağmelerin çeşitliliği duyguları ne kadar coşturur! Hâlbuki bir düziye giden bir ahengin havası yorar usandırır. Yazarken ifade şeklinin değişmesi ustalık ister. Ustaca yapılırsa pek latif olur. Ustaca olmazsa ahengi bütün bütün bozar. Meselâ, güzelliklerden ibaret gibi görünen bir manzumenin içinde bir hakikat göstermek lâzım gelince, gösterilmek istenenin yer ve şeklini güzel düşünebilmek büyükçe bir ustalıktır" (Muallim Nâci, 1996: 83). Şairin ustalığının üslubunun güzelliğinde olduğunu ifade eden Nâci, Divan şairinin bir tek üslubu benimseyip bütün şiiri o şekilde yazmasına karşılık yeni şiir anlayışındaki üslup çeşitliliğinin şiiri güzelleştireceğine inanır.

Tanzimat şairleri poetikalarında üslup konusunda belli bir fikir birliğine sahip olmamalarına rağmen genel anlamıyla yeni şiir için benimsenmesi gereken üslubun sade üslup olduğunu anlatmaya çalışmışlardır. Divan şiirinin üslup anlayışına karşı sade üslubun benimsenmesini bir yol olarak gören şairlerin, şiirlerinde ise bunu tam anlamıyla gerçekleştir(e)medikleri görülmektedir.

2.4. Dış Yapı

2.4.1. Vezin (Hece-Aruz Tartışması)

Vezin kelimelerdeki hece sayısına ve hecelerin niteliklerine göre oluşturulmuş kalıplardır (Aksan, 2006: 233). Aristoteles *Poetikası*'nda vezin konusuna da değinir. Şair için taklit içgüdüsünün doğuştan gelen bir yeti olduğunu vurgular ve şiirdeki ritim ve armoninin uyandırdığı duygular için de aynı durumun söz konusu olduğunu belirtir (Aristo, 2010: 12). Bununla birlikte Aristo, şiirdeki ölçüyü de ritim olarak kabul etmektedir.

Aruz vezni, Arapçanın dil yapısına uygun olarak uzun ve kısa hecelerin etkisi ile bir ritim oluşturur. Bu vezin, Arap edebiyatında başlamış, ardından Fars edebiyatına geçmiştir. Divan edebiyatı şairleri, aruz veznini Fars edebiyatından görerek kullanmaya başlar. Kılıç, aruz vezni gibi matematiksel bir hesaba dayanan ölçünün İslam coğrafyasında yaygın olarak kullanılmasını "İslam felsefecilerinin -Aristo'nun tesiriyle- şiiri mantığın bir cüzü olarak görmeleri onun metrik ölçümünün daha önemli olarak görülmesi" (Kılıç, 2004: 129) şeklinde açıklar. Yani şiir her şeyden önce bir biçim olarak görülmüştür. Bu durumda muhteva ikinci plana atılırken şiirin şekil özellikleri ön plana çıkmıştır.

Şiir tarif edilirken sık kullanılan tanımlardan biri de 'vezinli ve kafiyeli söz' kavramıdır. Vezin, Divan edebiyatının asli unsurlarındandır. Divan şiiri anlamdan çok biçime önem verir. Şiirdeki ahengi sağlayan unsur vezindir. Veznin şiirde müzikal bir etkisi vardır.

Aruz ölçüsü, Divan şiirinin müzikalitesini artırmıştır. Şiirde ritmi sağlayan unsur olarak görülen aruz vezni, aynı zamanda "musiki makamları gibi duyularak zihne yerleşen bir ritimdir" (Okuyucu, 2004: 163). Divan şairleri aruzun imkânlarını en iyi şekilde kullanıp şiirdeki ritmi sağlamaya çalışırlar. Bazı araştırmacılar aruz ile musiki arasında bir irtibat olduğunu savunur. Bunu savunmalarındaki temel sebep ise musikinin usulleri ile vezin arasında bağlantı kurmalarıdır. Aruz, "musikideki nağmeler gibi duyuldukça, doğal olarak, zihne yerleşen ritimlerden oluşur" (Macit, 2003: 185). Bu ritimler aynı zamanda şiirin ezberlenmesini de kolaylaştırır.

Divan şiirinin gelişiminde aruzun önemli bir yeri vardır. Aruz veznindeki uzun ve kısa hece meselesi Türk dil yapısına uygun olmadığı için Divan şiirinin özellikle ilk dönemlerinde Arapça ve Farsça kelimelerin daha çok kullanılmasına sebep olmuştur. "Türk edebiyatında aruzun başarılı bir şekilde kullanılması belirli bir süreç içerisinde

gerçekleşmiştir. Başlangıçta Türkçe kelime kadrosu aruzun ihtiyaç duyduğu uzun ünlüleri barındırmadığından aruz ile şiir yazmak çok zordu ve istenilen düzeyde başarıya ulaşılamıyordu. Zamanla Arapça ve Farsçadan giren kelimelerin katkısıyla aruz ölçüsünün kullanıldığı, son derece ahenkli ve etkileyici şiirler yazılmaya başlandı" (Saraç, 2007: 201). Özellikle Divan şiirinde 16. Yüzyıldan itibaren Türkçe tabir ve söyleyişlerin şiirde hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Divan şairi aruz veznine hâkimiyetini artırdıkça Türkçe kelimelerin kullanılma oranı da artmıştır. Türkçe kelimeler aruzun yapısına uydurularak şiire girebilmiştir.

Tanzimat şairleri, Divan şairinin kullandığı aruz vezninin yerine hece veznini kullanmayı önermişlerdir. Hece vezni aruzun aksine Türkçenin kullanımına daha uygundur. Tanpınar, aruz veznini "yabancı bir hanedanın etrafında oldukça karışık bir saray gibi" (Tanpınar, 1988: 267) diye tanımlar. Hece vezni parmak hesabına dayanır ve kelimeleri vezne uydurmak için Divan şairinin yaptığı gibi vasl (ulama), imâle (uzatma), zihâf (kısaltma) yöntemlerini kullanarak Türkçe kelimelerin yapısını bozmaz. Türk şairleri aruz veznini kullanmadan önce hece veznini kullanmışlardır. Aruz vezni ile şiir yazmaya başladıkları ilk dönemde de aruzun heceye yakın olan kalıplarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Tanzimat şairlerinin aruz yerine hece ölçüsünün kullanımını yeni şiir için bir yol olarak ifade etmelerine rağmen kendi şiirlerinde aruzun hâkimiyeti görülmektedir. Bu anlamda şiirlerde çift vezinli bir yapı vardır. Tanzimat dönemi, hece vezninin şiirlerde kullanımı ile ilgili başarı sağlayamasa da ilk defa bu dönemde hece-aruz tartışmasının açılması adına önemli bir adımdır.

Namık Kemal, *Tahrib-i Harâbât* adlı makalesinde Ziya Paşa'nın Harâbât'ın manzum mukaddimesinde ifade ettiği Türkçenin vezninin aruz vezni olduğu görüşünü eleştirir ve Türkçenin vezninin hece vezni olduğunu vurgular: "Ebyât-ı âliyyelerine nazaran Türkçenin evzânı evvel parmak hesabıyla imiş, Fârisî'ye taklîd olunmuş. Arada ef'ile, tef'ile hâsıl olmuş, vezni bozmuş, lisân fesâhatından düşmüş; o cihetle irticâle imkân kalmamış; mamâfih Fârisî ile Türkçe şeyler, âb ile şeker gibi imtizâc etmiş, insân lisân-ı Osmânî'de her ne tasavvur eder ise nazma getirmeye o sâyede muktedir olurmuş!" (Namık Kemal, 1304: 33-34). Namık Kemal, Fars edebiyatını taklidin neticelerinden biri olarak aruz vezninin kullanılmaya başlandığını ve dilin yapısını bozan unsurlardan birinin de aruz vezni olduğunu savunur. Ziya Paşa, Namık Kemal'in eleştirdiği hususta çelişkiye düşmüştür. *Şiir ve İnşa* makalesinde Namık Kemal'in burada belirttiği gibi Divan şiirinin irticalen şiir söylemeye imkân vermeyen yapısını

eleştirir (Ziya Paşa, 1993: 49). Fakat *Harâbât*'ın ön sözünde aruz veznini şiir için en uygun vezin olarak gördüğünü dile getirmiştir.

Namık Kemal, edebiyat-ı sahiha programına uygun şiirin veznini parmak hesabı olarak adlandırdığı hece ölçüsü olduğunu düşünmesine rağmen, aruz vezninin ahengine ulaşamadığını kabul eder. Ayrıca toplumun hece veznine bakışının onunla yazılan eserlerin gerekli ehemmiyeti görmemesine sebep olduğu görüşündedir. Namık Kemal'e göre; "Türkçemizde bir de efâ'il ve tefâ'il kaydından beri, parmak hesâbı dediğimiz vezin mevcûd olarak millî eş'ârımız o kâideye tevfîk olunmak lâzım geleceğinden şüphe yoksa da, parmak hesâbıyla söylenilen şeyler de Acem taklîdi olan âsâra nisbetle âheng-i letâfet gâyet az olduktan başka o yol âmiyâne mâlâyanîlere mahsûs ve binâenaleyh esâsen zevzeklik addolunduğundan edebiyâtımızın bulunduğu dereceye nisbetle ciddi bir eser tahrîrine hizmet edebilmek salâhiyetinden berîdir. Hattâ bu yolda ne kadar güzel bir şey yazılsa sâmianın itilâfsızlığı cihetiyle yine âmiyâne görünüyor" (Namık Kemal, 1305: 84-85). Namık Kemal, hece vezninin yaygınlaşmamasının sebebini toplumda oluşan ön yargıya bağlamaktadır. Ona göre Divan şairi kurallardan, hakikatten ve güzellikten daha çok şiirin vezinli olmasına önem vermektedir. Kendisi de aruzun, hece vezninden daha üstün olduğunu düşünmesine rağmen yeni oluşturulacak şiir anlayışı çerçevesinde eskiye ait her şeyin geride bırakılması gerektiğini ifade eder. Şairin hece vezni konusundaki ısrarının sebebi de budur. Fakat Namık Kemal'in şiirlerine bakıldığında teoride ortaya koyduklarını pratikte gerçekleştiremediği görülmektedir. Memet Fuat, Namık Kemal'in makalelerinde söylediği yeni fikirlere şiirlerinde yer verememesini, "şiirde biçim yeniliklerine yönelmek, onun için, yılların emeğini, başarısını silip her şeye tekrar başlamak, ustalıktan çıraklığa inmek gibiydi" (Bengü, 2012: 155) sözleriyle açıklar. Namık Kemal, şairliğe ilk başladığı yıllarda Divan edebiyatı kuralları içerisinde şiirler yazmış, Divan şiirini eski haline döndürmek amacıyla oluşturulan bir topluluk olan Encümen-i Şuara'da da bizzat bulunmuştur. Şinasi ile tanıştıktan sonra fikirlerinde değişme olsa da, şiirlerini -hece vezni ile yazdığı bir kaç şiir hariç- klasik anlayış ile yazmaya devam etmiştir. Tema ve konu olarak şiirinde değişimler görülse de şekil olarak eski anlayışı terk etmez.

Namık Kemal, Ekrem'e yazdığı mektubunda Türkçenin aruz vezni ile şiir yazmaya müsait olmadığı ve hecenin de aruz vezninin verdiği ahengi sağlamadığı eleştirilerine cevap verir. Namık Kemal, "(ş)iirde sâfî Türkçe yazmak evzânın şimdiki hâliyle berâber kimsenin elinden gelmez" (Namık Kemal, 2013: 434) sözleriyle aruzun

Türkçe için uygun bir vezin olmadığını kabul eder. Fakat buna karşılık yapılması gereken Türkçenin yapısını değiştirerek aruz veznine uydurmak yerine 'parmak hesabı' olarak nitelediği hece vezni ile şiir yazmayı denemektir. Diğer şairleri teşvik etmek adına tiyatrolarında kaleme aldığı manzum parçaları hece ile yazmasını örnek gösterir. Ayrıca hece vezni ile yazılmış bir eser kaleme almak istediğini belirten Namık Kemal, bu isteğini de gerçekleştir(e)memiştir. Şairin örnek olması açısından hece vezni ile kaleme aldığı bir şiiri şu şekildedir:

"Arkadaşla çıktım yola
Selâm verdim, sağa sola
İstanbul'da gaz maz yoktur
Çatmayalım karakola"

(Namık Kemal, 1941: 278)

Bu şiirde de görüleceği gibi Namık Kemal'in hece ile yazdığı şiirlerde dilin sadeleştiği görülür.

Hece vezni için zevksiz ifadesini kullanan Namık Kemal, İrfan Paşa'ya yazdığı mektubunda *Sarı Zeybek Türküsü*'nün, Acem taklidi olan ve edebî sanatlarla anlaşılmaz hale gelen Divan şiirlerinden çok daha güzel olduğunu söyler (Namık Kemal, 2013b: 376). Fakat bu sözlerine rağmen Namık Kemal'in hece veznini aruzu, dolayısıyla da Divan şiirini geçersiz kılmak için savunduğu açıkça görülmektedir. Kemal'in, Şinasi ile tanıştıktan sonra yeni şiir anlayışı çerçevesinde şiirler yazması beklenirken şair, Divan şiirinin etkisinden kurtulamamıştır. Hece vezni ile yazdığı şiirler çok azdır. Aruz veznini kullanmaktan ömrünün sonuna kadar vazgeçmemiştir. Namık Kemal'in yaşadığı bu düalizmi Kayahan Özgül, Osmanlı şairlerinin de yaşadığını belirtir. Ona göre Osmanlı şairi "bir taraftan kucağından doğduğu ve yıllarca ürünlerini dinlediği, söylediği hece vezninden kopmamak, hatta aynı yolda koşmalar düzmeyi sürdürmek, diğer taraftan da onun aruz karşısındaki yetersizliğinin farkında olup hafife almak" (Özgül, 2014: 22) arasında gidip gelmiştir.

Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* makalesinde hece vezninden bahsetmez. Ancak Halk şiirinin kaynak alınması gerektiğine dair sözleri aynı zamanda hece veznini kabul ettiğini de gösterir. Ayrıca Divan edebiyatında verilen eserleri Türk edebiyatı alanında görmeyerek halk şiirine yönelmesi de şairin aruzu reddettiğini ve heceye yöneldiğinin

bir başka göstergesi olarak kabul edilebilir. *Harâbât* ön sözünde -her ne kadar *Şiir ve İnşa* makalesinde savunduğu fikirlerden vazgeçmiş olsa da-

”Fâ’lün fa’l olmadan nümâyân
Parmak ile idi bizde evzan”
(Ziya Paşa, 1993: 69)

beyti ile de Türk edebiyatının ilk devirlerinde hece vezninin kullanıldığını belirtir. Hece vezninin ise irticale imkân vermediğini söyler. Ancak, bu görüşün aksine *Şiir ve İnşa* makalesinde aruz vezni için aynı tanımlamayı yapar. Ziya Paşa, Tanzimat devri şairlerinin yaşadığı düalizmi vezin konusunda da yaşar. Onun şiirlerine baktığımızda hece ölçüsünü kullanarak yazdığı bir türküye rastlarız:

“Akşam olur güneş batar şimi de buradan
Garip garip kaval çalar çoban dereden
Pek körpesin esirgesin seni Yaradan

Gir sürüye kurt kapmasın gel kuzucağım
Sonra yârdan ayrılırsın âh yavrucağım”
(Ziya Paşa, 1987: 178)

şeklinde devam eden bu türkünün dışındaki şiirlerinde aruzun hâkimiyeti vardır.

Ayrıca şair, *Harâbât*’ta vezin açısından Arap şiirinin veznini diğerlerinden üstün gördüğünü şöyle ifade eder:

“Var ise bazı fazla noksan
Evzân-ı Arabdır anda evzan”
(Ziya Paşa, 1993: 70)

Namık Kemal ise Ziya Paşa’nın bu görüşüne katılmayarak Fars şiiri vezninin daha makbul olduğunu vurgular:

"Kıl şi'rine atf-ı çeşm-i im'an
Hiç var mı Acem'de fazla evzan
Meydandadır ey edîb-i sâmî
Abdülgani vü Arûz-i Câmî"

(Namık Kemal, 1941: 266)

Recâîzâde Mahmut Ekrem ise vezin ile alakalı görüşlerini kafiye ile beraber değerlendirir. Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da "her şiir mevzun ve mukaffa olmak lâzım gelmez, her mevzun ve mukaffa söz şiir olmak iktiza etmediği gibi" (R. M. Ekrem, 2014: 39) sözleriyle vezni, şiir için bir gereklilik olarak görmediğini dile getirir. Yine aynı eserde birkaç sayfa sonra vezni şiir için bir gereklilik olarak görmemesine rağmen şiirin tamamen kaidesiz olmasına da karşı çıkmaktadır. Ekrem'e göre, nazmın iki faydası vardır. Bunlar kafiye ve vezindir (R. M. Ekrem, 2014: 46). Ekrem bu iki unsurun şiirde ahengi sağladığını belirtir. Yine Ekrem, "veznin muhtevaya uygun olarak seçilmesi" (Akyüz, 1995: 28) gerektiğini savunur. Ekrem'in yaşadığı çelişki aslında geleneğin etkisinden kurtulamayan ya da bir başka ifadeyle geleneğin yerine koyacağı unsuru tam anlamıyla bilmeyen şairin sıkıntısıdır.

Abdülhak Hâmid Tarhan ise vezinle ilgili görüşlerini Recâîzâde'ye yazdığı bir mektubunda ifade etmiştir. *Nesteren*'in şiir kısmının vezninden bahseder ve o şiir için "hem mukaffâ hem de Türk şiir" (Tarhan, 1995: 122) der. Hâmid, *Nesteren* 'de vezin yerine 'hisab' yani bir aritmetik kullandığını belirtmiştir. Bu aritmetiğe de 'hisabü'l-benân' demiştir. Bu parmak hesabını Hmid vezin olarak görmez. Bunun sebebi geleneğin hece ölçüsünü vezin olarak görmemesidir. Ayrıca parmak hesabı yani hece veznini de Türklerin vezni olarak değerlendirmez: "Türkçe vezin aruzda olan evzan-ı Arabiyyedir. Evzan-ı Arabiyye bizim için frenk vezinleri gibi ecnebi değildir" (Tarhan, 1995: 122) diyen Hâmid, aruz ölçüsünün Arapça, Farsça ve Türkçe'nin ortak bir vezni olduğunu söyler. Eğer aruz vezni, Türk vezni olarak sayılmazsa gazel ve kasidelerin de Türkçe şiirden sayılmaması gerektiğini belirtir.

Hâmid, her ne kadar *Nesteren* adlı eserini hece vezni ile yazmış olsa da bu vezni şiir için uygun görmez. Namık Kemal, Abdülhak Hâmid Tarhan'a Magosa'dan yazdığı mektubunda şiirlerini hece vezni ile yazmasını tavsiye ettiğini ve Hâmid'in de onun bu sözüne uyarak *Nesteren*'i yazdığını belirtir (Namık Kemal, 2013: 287). Namık Kemal'in hece vezni ile şiir yazılması tavsiyesine rağmen Hâmid'in bu duruma bakışı:

“parmak hesabı bizim ‘kahve değil’ dağ şuarasının hüsn-i intibahıdır” (Tarhan, 1995: 123) şeklindedir. Hece vezninin, Arap veznine tercih edilemeyeceğini belirtir. *Nesteren* adlı manzum tiyatrosunda bu vezni kullanmasının sebebini de, ”(a)rûzdaki evzânımızdan külliyen feragat tarafdârı değilim. Parmak hesâbı *Nesteren*’de olduğu veçhile nesir yolunda yazılmak ve nesir gibi okunabilmek şartıyla, tiyatro için güzel bir yoldur. Fakat sâir âsâr-ı manzûmeye arûzdaki evzân daha yakışıyor” (Tarhan, 1995: 123) diyerek açıklar. Hâmid, nesre yaklaşan söyleyişler için hece veznini uygun bulurken, şiir için ahengi sağlayan ve şiirin gücünü artıran aruz vezninin kullanılması taraftarıdır. Hâmid’in şiirde vezin açısından yapmak istediği “aruzun ahengini hafifletmek(tir)” (Tanpınar, 1988: 521).

Hâmid, *Nesteren*’i yazarken bir vezin kullanmadığı görüşündedir. Ona göre “Nesteren mevzûn değil mukaffâdır” (Tarhan, 1995: 122). Hâmid için hece ölçüsü bir vezin değil aritmetiktir. Yazdığı şiirlerde aruz konusunda ısrar etmesi de bu durumu açıkça göstermektedir. Namık Kemal ise hece vezni ile şiiri dilimizde önemli hale getiren şairin Hâmid olduğunu düşünmektedir. Onun hece ile yazdığı şiirlerle Türkçeye hizmet ettiğini belirtir (Namık Kemal, 1989: 322).

Hece veznini şiir için uygun görmemekle beraber Hâmid, Recâîzâde’ye yazdığı bir başka mektubunda hece vezni için yeni bir şekil geliştirmek istediğinden bahseder. Bu yeni tarzda, hece veznindeki on üç heceyi biraz daha geliştirip on beşe hatta yirmi heceye kadar çıkarmak istediğini ifade eder. Geliştirmek istediği bu tarzın nesirden ayrılan yönü kafiyeli olmasıdır. Ayrıca ifadenin sunuluşu ve her satırın farklı hece ölçülerine sahip olması, bu tarzın özellikleri arasındadır (Tarhan, 1995: 186). Ekrem’e yazdığı bir başka mektubunda yeni tarz dediği bu türden bahseder ve burada ise heceyi on beş olarak sınırlandırmayı önerir (Tarhan, 1995: 274).

Vezin konusunda farklı görüşlere sahip olan Hâmid, aruzun bütün kalıplarıyla şiirler yazmış, bunun yanında vezinsiz şiirler de kaleme almıştır. Özellikle tiyatrolarında hece veznini kullanarak kaleme aldığı şiirlere rastlamak mümkündür. Bütün bu çabalarına rağmen Hâmid’in şiir için uygun gördüğü vezin yine Divan şiirinin vezni olan aruz olmuştur.

Muallim Nâci, vezin ile ilgili görüşlerine değindiği *Istılahat-ı Edebiyye*’de vezin ve lafz arasındaki münasebetten bahseder. Ona göre; “lafzın vezin ile tam uygunluk sağlaması; nazmın nesirden fark olunmayacak şekilde sade olmasıyla meydana gelir. Bu yolda olan nazmın nesirden farkı, yalnız vezinli olmasıdır. Hatta nesir şeklinde

yazılacak olsa, vezinle yakınlığı olmayan insan nazım olduğunu anlayamaz. İşte asıl tabiî şiir budur. En güzel şiirler bu türlü nazımlar içinde bulunur. En güzel fikirler bu üslupta yazılmak için hasret çeker" (Muallim Nâci, 1998: 24-25). Nâci'nin burada bahsettiği sadelik aslında yeni edebiyatın şiirde kurmak istediği anlayışla örtüşmektedir. Nâci, vezne uygun olarak yazılan sade ve nesri andıran tarzdaki şiirlerin asıl şiir olduğunu söyler ve buna da örnekler verir.

Muallim Nâci, vezin meselesi hususunda Arap, Acem ve Türk şiirinde veznin önemli bir yere sahip olduğunu fakat bu üç ayrı millette de temayüllerin birbirinden farklı olduğunu belirtir. Arap vezninin bahirlerinin Acemlere ve Türklerin yaratılışına uygun olmadığını ifade eder. Divan edebiyatında İran aruzunun kullanıldığını ve bundan dolayı Türklerin kendilerine has bir aruz seçmedikleri görüşündedir: "Biz ise, genellikle Acem vezinleri yapımıza uyduğundan ayrıca aruz seçmeğe hacet görmeyerek, Acem aruzunu kabul etmişizdir. Bununla beraber, şurası unutulmamalıdır ki; elimizde bulunan Acem aruzunun, bir Türk aruzu şeklini alması için yapımıza tamamiyle uyacak şekilde, ciddi olarak düzenlenmesi lazımdır" (Muallim Nâci, 1996: 81-82). Muallim Nâci, yeni edebiyatın aruz veznini terk edip yerine hece veznini ikame etme düşüncesine karşılık, aruz vezninin yapılacak değişikliklerle Türk aruzu haline getirilmesinden yanadır.

Muallim Nâci, Osmanlı şairinin aruz vezni ile ilgili çabalarında aşırıya kaçtığını ve bu durumun şiirde eksikliklere neden olduğunu kabul eder. Divan şairinin aruz veznini taklit ederken sadece Arap ya da Acem şiirine uygun bazı bahirleri kullanma çabalarını eleştirir. Nâci'ye göre; "(m)illiyetin gerektirdiği özelliklerin haricine çıkılarak, Arab'a yahut Acem'e mahsus olması lazım gelen bazı vezinler üzere Türkçe şiir yazma kaygısına düşülüyorsa boşuna uğraşılmış olur. Meselâ Arap'ın basit bahirlerle söylenilmiş bir Arapça beliğ şiiri zevk sahiplerine raks ettirecek bir güzel ahenk içinde bulunur. Bu cümleden İmam Buseyrî'nin 'Kasîde-i Bürde'si böyledir. Hâlbuki o bahirde Türkçe söylenecek olsa, lisanımız o ahenge Arapça gibi yatkın olmadığından sıkıcı olur. Güzellik ise sıkıntı ile bir arada bulunmaz. Bizden önce yazılmış eserler arasında Türkçe bir hayli 'Kasîde-i Bürde' tahmisleri görüyoruz. Hangisini lezzetle okuyabiliriz? Zaten Arapça şiiri Türkçe ile tahmis etmekte ne mana vardır? Maksat Kasîde-i mübarekeden zevk almak ise, onu okumalı, anlamalı, zevkine varmalı, ezberlemeli yanına birtakım lüzumsuz Türkçe sözler katmak âşıklık mezhebinde hürmetsizlik sayılır" (Muallim Nâci, 1996: 82). Şiirde ahengi sağlayan

unsurlardan olan veznin, Türkçeye uygun şekilde kullanılmadığı zamanlarda meydana gelen eksiklikleri anlatan Muallim Nâci, hece vezni ile ilgili herhangi bir görüşte bulunmaz. Şair, vezin ile ilgili yapılması gerekenin aruz vezninin Türkçeye uygun hale getirilecek şekilde yeniden tanzim edilmesi ve Osmanlı'ya has bir vezin oluşturulması olduğunu ifade eder. Bu anlamda Divan şairinin aruz veznini olduğu gibi alıp şiirler yazmasının, Türkçe şiir için aksaklıklar oluşturduğunu da belirtir. Divan şiirine yapılan eleştirilerin temeli dilin yapısına uygun olmayan bir vezin kullanılmasına dayanır. Bu durum Divan şairinin biçime önem vererek anlamı ikinci plana atmasının yanında dili vezne uydurmak için çabalamasından dolayı Türkçenin yapısını da bozmuş, kendine has kuralları olan bir dil değil, kendini Arap ve Fars belagatine uyduran bir dile dönüştürmüştür. Vezin konusunda esnek bir duruşu olduğunu ifade eden Muallim Nâci, gazetelerde genç şairlerin şiirleri ile ilgili yaptığı eleştirilerde ise veznin şairler için zor bir unsur olduğunu söylemesine rağmen şiirde vezin ve kafiyenin kusursuz olmasını istemiştir.

Tanzimat şairleri poetikalarında yeni şiir için kullanılacak veznin hece vezni olması gerektiğini belirtseler de bu konuda kesin bir yargı ortaya koyamamışlardır. Divan şiiri eleştirisi üzerinden yeni bir edebî anlayış oluşturmaya çalışan bu devir şairleri, aruz vezninin kullanımına karşı çıkarlar; fakat Namık Kemal dışında hece vezninin kullanımını şiddetle savunan kimse yoktur. Hem Nâci hem Recâîzâde şiir için vezni bir zorunluluk olarak görmeseler de yerine kullanılacak veznin hece vezni olması konusunda tereddüt yaşarlar. Hâmid ise hece vezni ile şiir yazmasına rağmen şiir için uygun bir ölçü olmadığı görüşündedir. Muallim Nâci, aruz vezninin terk edilmesini doğru bulmaz. Ona göre arzu vezni Türkçenin yapısına uydurularak, kendimize has bir vezin icat edilebilir. Tanzimat şairleri şiirlerde hece vezninin kullanılması gerektiği konusunda görüş belirtmelerine rağmen, aruz vezninin şiirde ahengi sağlama açısından daha kullanışlı olduğunu da itiraf ederler.

2.4.2. Kafiye ve Redif

Kafiye, dize sonlarında tekrarlanan ve anlamları farklı, yazılışları aynı olan ses benzerliğidir. "Kafiye, Divan şiirinde ses, redif ise söz tekrarlarının mısra sonlarında simetrik olarak kullanılmasıdır" (Macit, 2003: 188). Şair, şiirde ahengi sağlayabilmek için kafiye ve redif gibi şeklî unsurlardan yararlanır. Divan şiirinde kafiye ve redif kullanımı da geleneğin çizdiği kurallar çerçevesindedir. Divan edebiyatında kafiye göze

hitap eder. Bu yüzden Divan şiirinde dizelerin birbiriyle anlam bakımından uyumuna bakılmaz, benzer sesleri barındıran sözcüklerin kullanılması yeterlidir.

Tanpınar, Divan şiirinde konunun kafiye ve redif ile olan ilişkisini şu sözlerle açıklar: "Şiirde asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddia etmek hiç de yanlış olmaz. Şairin ilhamını hemen tek başına bunlar idare eder" (Tanpınar, 1988: 20). Şairin şiirde hünerini gösterdiği alan da kafiye ve rediftir. Şiirin çerçevesi ona göre belirlenir. Yeni bir kafiye ve redif bulan şair aynı zamanda yeni bir mana âlemine de açılır. Eski şiirde şekil mananın önüne geçmiştir. Kafiyede bu anlamda şiir için önemli bir unsurdur. Özellikle kasidelerde kafiyenin hâkimiyeti eski şairi sesin büyüsüne kaptırır, şiirde esas olan söylenilen değil, söyleyiş tarzıdır. Bu da iyi şiirin ancak dile her anlamda hâkim olmakla mümkün olduğunu gösterir. Divan şiirinin belli bir zümreye hitap etmesinin sebebi de şairin mükemmel bir dil olgunluğuna erişmiş olmasıdır. Bu dili ancak aynı düzeyde olgunluğa erişenler anlayabilir.

Divan edebiyatında kafiyeyi belirleyen unsur, şiirin nazım şeklidir. Kafiye sistemi iki grupta toplanır: Tek kafiyeli olan nazım şekilleri (gazel, kaside, müstezâd, kıt'a) ve ayrı kafiyeli nazım şekilleri (mesnevî).

Divan şairi redifi ise konuya göre belirler. "Redif şiirde ahengi artırarak okuyucuyu/dinleyiciyi etkilemenin yanı sıra şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir" (Macit, 2003: 191). Divan şiirinde şair, redif üzerinden orjinal olanı bulmaya çalışır. Rediflerin Türkçe kelimelerden oluşması, Divan şiirini Fars ve Arap şiirinden ayırır. Şairin "yerli olanı en iyi bulduğu alandır redif" (Okuyucu, 2004: 169). Divan şairleri rediflerini daha çok halk dilinden alır.

Aynı zamanda Divan şairi için redifler bir rekabet alanı olarak da görülmektedir. Şair, bir başka şairin şiirine nazire yazarken redif etrafında daha üstün bir şiir yazmaya çalışır.

Divan şairi için kafiye ve redif sanatkârlıklarını gösterdikleri bir alan olması yönüyle de vazgeçilmezdir. Tanzimat şairi ise kafiye ve redifi vezinde olduğu gibi şiirin olmazsa olmaz bir unsuru olarak değerlendirmez. Vezin konusunda yaşadığı tereddüt kafiye ve redif konusunda da devam eder.

Namık Kemal, kafiye konusunda Divan şiirindeki anlayıştan yola çıkarak bir kelimenin vezin ve kafiye dairesi içerisine girdikten sonra mananın ikinci plana atıldığını düşünmektedir (Namık Kemal, 1989: 212). Divan şairleri bu yolu belagat kuralları çerçevesinde yaptıklarını düşünseler de Namık Kemal'e göre bu durum şiirin

tabii olmasını da engellemektedir. *Takîb* makalesinde de kafiye meselesine değinen Namık Kemal, şairin şiirdeki manasız sözleri kafiyeye uymak zorunda kalmasından dolayı söylediğini düşünmektedir (Namık Kemal, 1989: 170-171).

Namık Kemal, Menemenli Rıfat'a yazdığı mektubunda, kafiye konusunda teknik bir bilgiyi değerlendirir. Her dilin kafiye yapısının farklı olduğunu belirtir. Namık Kemal, Divan şiirinin kafiye yapısını da şu şekilde anlatır: "Arap *hanîf* ile *suyûf*'u kafiye yapar. Biz ise telâffuzca tamâmıyle müşâbih olan *vatan* ile *yatan* kelimelerini birbirine kafiye yapamayız da, sonra meselâ, biri *fetha-i hafîfe*, biri *fetha-i sakîle* ile olan *vatan* ile *eden* kelimelerini, pek âlâ kafiye gibi kullanıyoruz" (Namık Kemal, 2013b: 247). Kafiye kullanımında anlamsal olarak bir birliktelikten daha çok, kelimenin benzerliği esas alınır. Ancak bazı durumlarda kelimenin yazımında harflerin aynı olup, okunuşun farklı olmasına rağmen harf benzerliğinden kafiye oluşturmaya gidildiği de görülmektedir. Kafiyenin şiir için bir kusur olduğunu söyleyen Namık Kemal, şiirlerinde kafiyeden vazgeçmemiştir. İçerik olarak şiirde yeni temalara yer veren şair, inceliklerini bildiği biçimden de vazgeçmez. Memet Fuat, Namık Kemal'in şiirden uzaklaşarak nesre önem vermesinin sebebini içerik ve biçim açısından yaşadığı tutarsızlığa bağlar (Bengü, 2012: 156).

Namık Kemal, redif konusundaki görüşlerini Menemenli Rıfat'a yazdığı mektubunda ifade etmiştir. Ona göre, şiiri tabiilikten uzaklaştıran şey, rediftir ve fail ve meful kalıpları ile söylenen cümlelerde fiilin yapısı zaman bakımından önde olduğu için şiirde bu durum kafiyenin yanında bir de redifin kullanılmasına sebep olur (Namık Kemal, 2013b: 247). Aynı zamanda redifin dize sonlarında ahengi sağlamada kafiyeden daha etkin oluşunun redif kullanımının yaygınlaşmasına neden olduğunu düşünmektedir.

Kafiye ve vezin konusunu birlikte değerlendiren Recâîzâde Mahmut Ekrem, şiirin tamamıyla kuralsız bir metin olmasına karşıdır (R. M. Ekrem, 2014: 41). Şiire ait belli kaideler olmaklar birlikte Divan şiirinde olduğu gibi katı kurallar olmamalıdır. Şiir için, vezin ve kafiye dikkat edilmesi gereken unsurlardandır. Ekrem, şiirin fikren güzel olmasının yanında şeklen de uygunluğuna dikkat çeker. Fikren ne kadar güzel olursa olsun "müfredâtça mütâbakatsiz, terkibâtca pür-kusûr, kafiyesi sakat, vezni bozuk, imalât ve zihafat ile dolu" (R. M. Ekrem, 1301b: 55) olan bir esere şiir denemez. Ekrem, bu söylediklerinin ardından "her şiir mevzûn ve mukaffâ olmak lâzım gelmez, her mevzûn ve mukaffâ söz şiir olmak iktizâ etmediği gibi" (R. M. Ekrem, 1301b: 56)

sözünü hatırlatıp bir çelişkiye düşmediğini belirtir. Vezin ve kafiye meselesinden ziyade şiir için önemli olan husus, "manâsı güzel, his ve hayâli muvâfık-ı hakîkat ü tabîat" (R. M. Ekrem, 1301b: 56) olmasıdır. Fakat tamamen ölçüsüz ve kuraldan yoksun her söze de şiir denmez. Kısacası "elfâzında intizâm ve insicâm olmayan eserler manâlarında istikâmet ve letâfet bulunsa bile şiiriyeti hâiz olamazlar" (R. M. Ekrem, 1301b: 57). Ekrem için şiir, nesre göre daha önemlidir. Bunun sebebi de şiirde vezin ve kafiyenin oluşturduğu, şiiri musikiye yaklaştıran ahenktir. Bu ahenk şiiri nesir karşısında daha etkili ve cazip kılar. Şiire veznin verdiği ahengin yanında dize sonlarında bulunan kafiyelerin oluşturduğu ses benzerlikleri de şiirsel etkinin artmasını sağlar. Divan şairinin veznin yanında kafiye ve redife önem vermelerinin asıl nedeni de budur. Kafiye konusunda Ekrem, daha da ileri giderek "kâfiyesiz şiir yazmaktan ise nesr-i muhayyel yolunda tasvîr-i merâm etmek evlâ ve efdaldir" (R. M. Ekrem, 1301b: 70) der.

Tanzimat şairlerinin manayı ön plana çıkarıp şekli öteleyen anlayışına karşın Ekrem, biçim olarak şiire gerekli önemin gösterilmesinden bahseder. Daha önceki konularda da tekrar edilen bir hususa burada da değinmek yerinde olacaktır. Yukarıda vezinsiz ve kafiyesiz şiir olabileceğinden bahsedip daha sonra kaidesiz şiirin şiir olsa bile latif ve güzel olamayacağına değinen birbirinden farklı görünen iki anlayış ile karşılaşılır. Tanzimat şairi, hece vezni ile yazılmış kafiyesiz bir eser ortaya koyabilseydi ve bu eser Divan şiiri kadar ya da ondan daha etkili bir söyleyişe sahip olup, benimsenmiş olsaydı bu dönem şairleri poetik düşüncelerinde bu kadar çok çelişki yaşamazlardı. Tanzimat şairinin şiirsel anlamda başarıyı yakalayamaması poetik anlamdaki düşüncelerini de zaman zaman değiştirmelerine sebep olmuştur.

Abdülhak Hâmid ise Recâîzâde'ye yazdığı mektubunda *Nesteren* adlı manzum tiyatro eserinde yazmış olduğu şiirler üzerinden kafiye konusuna değinir. *Nesteren*'de bulunan şiirlerde kafiyenin mukayyed[20] olmasının bir kusur olduğunu belirtir. Şiirin kafiyeli olmasını kusur olarak görmez. Ama o, *Nesteren*'in şiir kısmında mukayyed kafiye olmasaydı şiirin daha tabii olacağını da itiraf eder (Tarhan, 1995: 120). Hâmid, şiirin hem kafiyeli hem de kusursuz olmasını imkânsız görür. Şiirin kafiyeli olması Namık Kemal gibi Hâmid için de bir kusurdur.

Hâmid, Recâîzâde'ye yazdığı bir başka mektubunda ise Ziya Paşa'nın tercüme ettiği *Tartuffe* adlı eser ile ilgili yorumlar yaptıktan sonra kafiye konusunda şunları söyler: "Mukaffânın daha ziyade hoşumuza gitmesi itiyad belası değil midir? Eski şiir,

[20] Mukayyed kafiye: Kafiye harfinin tek bir sessiz harften oluştuğu türdür.

eski yolda şiir imiş, yani Homer'in yazdığı da kafiyesi olmadığı halde şiir imiş. Sonra bir kafiye bid'ati çıkmıştır. Kudemânın mevzun ve fakat gayr-ı mukaffa olan sözlerine şiir dememek câiz olur mu? Mukaffa şiir daha parlak olduğunu ihâm etmiştim. Evet, daha parlak oluyor. Fakat kafiyesiz bana daha tabiî geliyor. Bununla beraber kafiyesiz hiçbir şiir söylediğim yoktur. Yalnız kafiyesiz bir sözün mevzun olduğu için şiir olduğuna kail oluyorum. Kail olmak da değil, inkâr etmiyorum" (Tarhan, 1995: 254). Hâmid, vezin konusunda yaşanılan tereddütleri kafiye için de yaşadıklarını burada açıkça ifade etmiştir. Divan şiirinin vazgeçilmez unsurları olan vezin ve kafiyenin Tanzimat şairi için de terk edilemeyen unsurlar olduğu şiirlerinde açıkça görülmektedir. *Makber* mukaddimesinde ise şair, "fikrin serhaddi memât olduğu gibi, şiirin de elfâza intikalde hududu kâfiye oluyor. Ne yapalım!" (Tarhan, 1303: 7) sözleriyle de kafiyeyi şiirin ölümü olarak görür.

Kafiyenin şiiri öldürdüğünü söyleyen Hâmid'in, kafiyesiz ama vezinli olan güzel sözlere şiir denmek gerektiğini söylemesi ve kafiyeli şiirin sanat adına daha parlak olduğu düşüncesini hemen ardından belirtmesi düşünsel anlamda yaşanılan arafta olma durumunun en açık göstergesidir. Ya da daha önce belirtildiği gibi Divan şiirini eleştirirken katılaşan Tanzimat şairleri, yeni anlayışa dair meseleleri konuşurken eleştirdikleri konulardan ödün vermeye başlamışlardır. Ayrıca Tanzimat şairlerinin, Divan şiir geleneği ile yetişmiş olması da teoride söylediklerini pratiğe geçirmede sıkıntı yaşamalarına ve bu nedenle zaman zaman fikirlerinde değişikliklere sebep olmuştur.

Hâmid, Türkçe şiirde kafiyenin kullanılışında yaşanan sıkıntılara da değinmiştir. *Nesteren* adlı eserinde 'beklemek/bellemek' sözcüklerini kafiye olarak kullanmıştır. *Nesteren*'de aruz vezninde kullandığı tarzda kelimenin aynı manaya gelecek şekilde tekrar edildiği bir kafiye kullanmadığını ifade eder (Tarhan, 1995: 142). Böyle bir kullanımı Osmanlı şiirinin eski dönemlerinde hece ölçüsü ile yazılan şiirlerinden aldığını söyler. *Nesteren*'de denediği bu şekildeki kafiyeyi benimsemediğini de dile getirmektedir. Arap ve Fars edebiyatında kafiyenin kullanımının daha kolay olduğunu, fakat Türkçe kafiye kullanımında aynı ölçüde rahat olamadığını, bu yüzden de gelişigüzel bir tarz benimsediğini belirtir. Hâmid, vezinde olduğu gibi kafiye kullanımında da eski şiirin kurallarına daha yatkındır. Yeni tarzın biçim olarak Hâmid'e hitap etmediği poetika düşünceleriyle paralel olarak kendisini göstermektedir.

Hâmid'in *Makber* şiirinde kullandığı kafiye düzeni şiirinin temelini oluşturmaktadır. Hâmid, Tanpınar'a göre kafiye kullanımı ile "hikâye, yani hatırlatmalar, istitratlar, fikirden fikire sıçramalar ile manzumenin dokusunu" (Tanpınar, 1988: 545) belirlemektedir. Kafiye şairin şiirinin temelini oluşturur.

Hâmid, redif konusundaki görüşlerini Ekrem'e yazdığı mektubunda ifade eder. O, Ekrem'in şiirde redifi sevmediği düşüncesine kapılmıştır. Kendisi de redif hakkında tabilik üzerinden bir değerlendirme yapar. Tarhan'a göre redif, "(k)asaidde, gazeliyatta çekilmez. Fakat bir manzumede bazı kerre hoş oluyor. Redif ile söylenen bir söz pek mahdud mevkilerde tabiîdir. Bununla beraber pek çok yerde sanattır. Bazı kerre de hem câmi-i sanat hem muvafık-ı tabiat olur" (Tarhan, 1995: 127). Redifi, kafiye gibi şiirde bir kusur olarak görmez. Hâmid'e göre kafiye, şiir içerisinde kullanımı tabii olduğu müddetçe şiiri renklendiren bir unsurdur. Aynı mektubunda redif için Hâmid, "Frenklerde olmadığı için yerinde ve yolunda istimal edildiği halde, bizim lisana münhasır letaif-i şi'riyyeden addolunabilir" (Tarhan, 1995: 128) sözleriyle de Batı şiirinden farklı olarak redifin yerinde kullanıldığında bize has bir unsur olarak şiiri güzelleştirdiğini belirtir.

Muallim Nâci'nin kafiye hakkında görüşleri de Hâmid ile aynıdır. Nâci'ye göre; "ruhu en ziyade müncezib eden sözler şiirdir. Bu tabiidir. Şiire 'kelam-ı mevzun ve mukaffa' demek ise sınaîdir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 141). Muallim Nâci'nin şiir ile ilgili düşünceleri şiir başlığı altındaki bölümde verilmişti. Burada Nâci'nin şiiri tanımlarken kullanılan 'vezinli ve kafiyeli söz' tarifine karşılık vezin ve kafiyeyi şiiri tabii olmaktan çıkaran unsurlar olarak tanımladığı görülür. Muallim Nâci aykırı bir çıkışla bir metnin şiir sayılabilmesi için ruha hitap etmesini ve okuyucuyu etkilemesini yeterli görür. Ona göre, vezin ve kafiye şiir için birer yüktür.

Muallim Nâci, kafiyeyi *Istılahat-ı Edebiyye*'de şu şekilde tarif eder: "Kafiye; hem söz hem mana veya yalnız mana sebebiyle çeşitli oldukları halde; mısraların yahut beyitlerin sonlarında veya bunların son noktaları sayılan yerlerde -okunuşta bağımsızlığı şarta bağlı olmamak ve aşağıda çıkarılacak harf ve hareketlerden ibaret olmak üzere- tekrar eden şeyin toplamıdır" (Muallim Nâci, 1998: 43). Nâci burada Divan şiirindeki kafiye tanımına benzer bir tanım yapmıştır. Kafiye, sözcüğün manalı olmasına bakılmadan alt alta yazılmış mısraların son kelimelerindeki aynı yazılışa sahip en küçük birimidir. Şair, göz için kafiye anlayışını benimsemiştir.

Muallim Nâci, kafiyeyi şiiri tabiilikten çıkaran unsur olarak görse de şiirin çekiciliğini artırdığını ifade etmekten de geri durmaz. Şiirsel değer açısından bakıldığında kafiyeli şiirin daha çok rağbet gördüğünü belirtir. Burada yine şiirin 'vezinli ve kafiyeli söz' tarifine vurgu yapan Nâci, bu tanımın genel bir tanım olarak kabul edilmesinin sebebini de şu sözlerle açıklar: "Bu tarifin sebebi; tabiatın manzum sözü mensur söze ve kafiyeli nazmı kafiyesiz nazma tercih etmek istidadında bulunmasından ileri gelmiştir. Yoksa şiirin mutlaka kafiyeli ve vezinli olması için gerçek bir sebep yoktur" (Muallim Nâci, 1996: 70).

Istılahat-ı Edebiyye'de redif konusuna değinen Muallim Nâci'ye göre; "mısraların yahut beyitlerin sonunda revîyi[21] takip eden ve aynen tekrarlanan bir veya birden fazla şey(dir)" (Muallim Nâci, 1996: 52). Nâci redif ile ilgili genel bir tanım yaptıktan sonra revî meselesi üzerinde durur. Redifin şiirde kafiyeden sonra gelen bütün harf ya da kelimelerden oluşması gerektiğini belirtir. Bu şekilde kafiye ve redif konusundaki karışıklık da giderilmiş olacaktır.

Muallim Nâci "(r)edifli şiire 'müreddef' denilir" (Muallim Nâci, 1996: 53) tanımını yaptıktan sonra redifin Osmanlı ve İran şairlerine mahsus olduğunu, Arap şairlerinin redife ilgi göstermediklerini savunur. Nâci, redifin şiire güzellik kattığını düşünmektedir. "Fakat şurası da itiraf olunmalıdır ki; redifsiz şiir söylemekte, redifli şiir söylemekten daha fazla zorluk vardır" (Muallim Nâci, 1998: 53). Muallim Nâci, Türk şiirine redifin Araplardan geçtiğini söyler. Redifli şiir ile redifsiz şiir arasındaki farkı anlatan Nâci'ye göre, redifli şiirin tesiri redifsiz olana göre daha fazladır: "Redifli olan şiirin kendine mahsus bir özelliği olduğu inkâr edilemez. Meselâ, redifli güzel bir gazelin matlaı okunduğu zaman, onu takip eden beyitlerde redifin, nasıl bir ustalıkla tekrar edildiğini görmeyi insan arzu eder. Redif tekrar ettikçe bu teşvik artar. Redifsiz şiirde ise bu hâl bulunmaz. Onda yalnız kafiye zevki vardır. Hâlbuki insana, redifli şiir söylemek redifsiz şiir söylemekten kolay gelir. Çünkü, mazmunları redif çekici hale getirir. İnsan da bunun cazibesine kapılıp gider. Bunun içindir ki, genellikle redifli olan gazeller yek-âhenk olamaz. Şairin takip ettiği mazmun, redife yahut redif o mazmuna uymaz. Bu tarzda söylenilen gazel, redifin tesiri altında olarak tamamlanır. Meydana ise, beyitleri çeşitli mazmunları içine alan bir şey çıkar" (Muallim Nâci, 1998: 95). Redifi kullanmak şiire estetik açıdan güzellik katmaktadır. Fakat bu estetik kullanım, aynı zamanda gazelin beyitler arasındaki anlam farklılıklarının sebebi olmuştur.

[21]Kafiyenin son aslî harfi olan veya son aslî harfi yerinde bulunan harftir.

Muallim Nâci, redif kullanımının Divan şiirinde beyit içi ahengi sağlarken beyitler arasında bir ahenksizliğe sebep olduğunu düşünmektedir.

Kafiye ve redif konusunda, Tanzimat şairleri poetikalarında sınırları çizilmiş bir görüş ortaya koyamamışlardır. Kafiye ve redifin şiir için bir gereklilik olmadığından bahsetmelerine rağmen, bu iki unsurun şiirde ahengi sağladığını ve böyle yazılan şiirlerin kafiyesiz ve redifsiz şiire göre daha estetik olduğunu da ifade etmişlerdir. Divan şiirinde kullanılan redif ve kafiyeyi yeni şiir için reddetmek isteseler de bu konuda önlerinde bir örnek olmayışı Tanzimat şairlerinin düşündüklerini gerçekleştirememelerinin sebebi olarak görülebilir. Kafiye ve redif, bu devir şairleri için şiiri nesirden ayıran ahenk unsurlarıdır. Şairlerin çekinceleri, bu iki unsurun kullanılmaması karşısında ortaya çıkacak ahenksizliğin nasıl telafi edilebileceği problemidir. Tanzimat şiir poetikasında bu soruya cevap bulamayan ve yalnızca kafiye ve redifin yeni şiir için zorunluluk olmaması gerektiğini ifade eden şairler için bu durum, teoride yenilikçi bir tavır gibi görünse de yeni şiirin söz konusu unsurlardan arındırıldığında nasıl olabileceğine dair herhangi bir görüş belirtilememesi ya da yeni şiire dair örnek verilememesi, pratikte uygulanamaması sonucunu doğurmuştur.

2.5. İç Yapı

2.5.1. Mana

Şiirde mana, gerçeklik ile metnin şiirde kurduğu ilişki ile yakından ilgilidir. Şairin gerçeklik algısı şiirin manasını belirler. Duyusal gerçekliği benimseyen şair, "akıl ve mantığın kavrayabileceği bir anlam ve açıklıktan yana (iken), metafizik gerçekliği benimseyen şair ise aklın yerine sezgiyi, açıklığın yerine de kapalılığı koyacaktır (Karaca, 2010: 318).

Şiirdeki mana ile nesirdeki mana birbirinden farklıdır. Şiirdeki mana, akıl ve mantığın üstünde, ilahi hakikatleri ifade etme yolunu seçen, kısacası kendi anlam dünyasını oluşturan bir yapıya sahip olabilir. "Mana, sadece söz veya nesirde ancak tâli ve tezyinî bir kuvvet mahiyetinde bulunan imajların birbirini takibinden ibarettir" (Tanpınar, 1995: 19). Bu durum şiir ile nesir arasındaki farkı da ortaya koyar.

Şair, manayı kurarken beş duyu ile algılanabilen bir yapıdan daha çok sezilebilen bir yapı kurmaya çalışır. "Şair, üretilen bilgi ve bulgu verilerinden de yararlanabilir, ancak oradan aldığı düşünceleri, his ve heyecana dönüştürür" (Çetin, 2008: 99). Metafizik mana yapısı, sezilebilen bir yapıdır. Şair beş duyu ile

kavranabilenin değil, bilinmeyene ulaşmanın peşindedir. Şiirde yapacağı iş de bilinmeyeni sezdirmek olacaktır. Bu şekildeki bir arayış da şiirin mana yapısını kendi şartları içerisinde kurmasına sebep olur.

Şiirde bilimsel bir bilginin oluşturduğu anlam yapısından söz edilemez. Şiiri oluşturan şairin duygu ve düşüncesidir. "(Ş)iirde düşüncenin doğrudan karşılığı olan lojik anlamı değil, duygusal izdüşümlerini, estetik bir sentez hâlinde bulabiliriz" (Çetin, 2008: 100). Şair dilin kendisine verdiği imkânlarla oluşturduğu imgelerden hareketle şiirde bir mana katmanı oluşturmaya çalışır. İmgeler aynı zamanda anlam çoğalmasına da yol açar. Çünkü imgeler çağrışımlar içerir ve bu çağrışımlar kelimeye birden fazla anlam yüklenmesine sebep olur. Şiir, imgelerin oluşturduğu bir yan anlamlar bütünüdür. Bu konu ile ilgili Özdemir İnce şiirde bir anlamın olmadığını söylemenin yanlış olduğunu ifade eder. Ona göre, "şiirde anlam, bir düşünsel eşgüdüm, örgütlenme, bağlantı, bağdaşıklık sorunudur, metin şiir biçiminde ve imgelerle yazılmış olsa bile, anlam kendiliğinden oluşmaz" (İnce, 1995: 84). Şiirde anlamı oluşturacak olan şiirin diğer bütün unsurları arasındaki uyumdur.

Şiir için mananın önemi dönemsel olarak değişiklik gösterebilir. Özellikle modern zamanlarda şiirde mananın esas unsur olmadığı görüşü hâkimdir. Mana ile ilgili görüşler her ne kadar değişiklik gösterse de "mana şiirin varlık sebebidir" (Can, 2012: 297). Şiirde mana ne kadar kapalı olursa olsun bir anlamsızlıktan bahsedilemez. Şiirde manasızlıktan değil, mananın ehemmiyetinden bahsedebiliriz. Bu çerçevede de konuşulacak olan mananın açık ya da kapalı olmasıdır. Örneğin Divan şiiri için mana, biçim kadar önemli bir unsur değildir ve sembolik dil ile kurulan şiirde anlam kapalıdır. Fakat bu durum bir manasızlık değildir. Divan şairi manayı açık şekilde ortaya koymak yerine teksif eder. Aynı zamanda Divan şiirinin sembolik anlatıma dayanan yapısı da anlam kapalılığına neden olur. Fakat bu kapalılık manasızlık olarak anlaşılmamalıdır.

Divan şairini bu anlam kapalılığına iten nedenlerden biri de tasavvufî anlayıştır. Burada mana "tarihsel süreç içerisinde oluşan bir 'gerçeklik' değil zaman üstü evrensel bir 'Hakikat'tir, bir 'Ezeli Hikmet'tir ve o hakikati elde eden her kişide benzer şeyleri doğurmaktadır" (Kılıç, 2004: 75). Divan şairi 'zaman üstü evrensel hakikati' yakalayabilmek için mananın da bu sırlı âleme uygun şekilde kapalı olmasını, herkes tarafından değil sadece o dünyayı bilenler tarafından anlaşılabilmesini ister. Başka bir deyişle Divan şiirinde mana "şairin iç âleminde, Batı'nındadır" (Kılıç, 2004: 94).

‘Şairin iç âlemindeki mananın’ anlaşılabilmesi için mazmunlar sistemi denilen yapının bilinmesi gerekir. Tanzimat şiirinden farklı olarak Divan şiirine özgü bir sistem olan mazmunlar, klişe söz, mecaz ve ibarelerdir. “Mazmun, divan edebiyatının kendi dünyası içindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımıdır” (Mengi, 2000: 46). Divan şairinin şiir yazabilmek için mazmunları bilmesi gerektiği kadar okuyucunun da şiiri anlayabilmesi için bu sistemi bilmesi gerekir. Kalıplaşmış bir sistem olan mazmunlar, “neyin neyi çağrıştırdığı, neyin neye benzetildiği, neyin neyle irtibat kurulduğu(nu)” (Çetin, 2008: 107) gösteren yapılardır. Divan şiirinde anlamı çözebilmek için mazmun sisteminin bilinmesi gerekir. Ayrıca Divan şiiri için baktığımızda mazmun kelimesinin aynı zamanda mana yerine de kullanıldığını görürüz (Mengi, 2000: 22).

Divan şiiri, mazmunlar etrafında şekillenen ve kullanılan sembolik dille beraber mananın sadece şifreyi bilenler tarafından çözülebileceği bir anlayışa sahiptir. Tanzimat şairi ise mazmunların oluşturduğu şiir anlayışını terk eder. Kurmak istediği yeni şiir anlayışı çerçevesinde daha basit ve tabii olana odaklanır. Divan şiirinde olduğu gibi anlamın kapalı olmasını şiir için bir başarı olarak değil kusur olarak görmeye başlar. Şiirde anlam açık olmalı ve herkesin anlayabileceği bir yapıya sahip olmalıdır. Sosyal fayda prensibini benimseyen şair için şiirin anlam açısından kapalı olması bir çelişkidir.

Şinasi yeni şiir anlayışına mukabil sade söyleyişi yakalayabilmek için Divan şiirinin temelini oluşturan mazmunları kullanmaz. Mananın daha açık bir hal alabilmesi için edebî sanatlara da mümkün olduğunca az yer verir. Şinasi’nin şiirlerinde mananın açık olduğu görülmektedir.

Namık Kemal, *Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* adlı makalesinde Divan şiirinde mananın sanat uğruna feda edildiğini belirtir. Bu durumun hayalin sınırlarını zorlayan tasavvur genişliğine sebep olduğunu düşünmektedir (Namık Kemal, 1993: 186). Ona göre, mananın sanat uğruna feda edilmesi ve asıl vazifesi hakikati ortaya çıkarmak olan fikirlerin bu şekilde esere yansıması şiirin değerini düşürmektedir.

Ebüzziya Tevfik’e yazdığı mektubunda Namık Kemal, Osmanlı şairlerinin şiirde manadan çok biçime önem vermelerine değinir. Mananın kafiyeye feda edildiğini belirtir. Bu tezini, Divan şairlerinin yapamadığı bir eksiklik olarak dile getirmediğini de ifade eder. Namık Kemal’e göre, Divan şairleri, “kullandıkları kelimelerin hem cihet-i istimâlini, hem en ziyâde marûf olan imlâsını bizden iyi bilirlerdi. Eslâf-i kirâmı

edebiyatta müsteşhîd addettiğimiz anın içindir" (Namık Kemal, 2013b: 344) sözleriyle de Divan şiirinde, mananın ötelenmesini şairin manayı kullanmada yaşadığı bir problemden kaynaklanmadığını ifade eder. Divan şiirinin sanatsal yapısı, manadan çok biçimsel güzellikle eserin değerini ölçmektedir. Divan şairi, mananın lafız ile ne kadar iyi süslenebildiği ile ilgilenir. Namık Kemal de bu tutuma karşıdır. O, şiirdeki mana bütünlüğü, mananın ehemmiyeti gibi mana ile ilgili unsurların şiirin esas meselesi olarak ele alınması gerektiği üzerinde durur.

Ta'lîm-i Edebiyat Üzerine makalesinde Namık Kemal, lafız ile manayı birbirinden ayırmaz. Ona göre, önemli olan lafzın ne kadar süslü olduğu değil, ruhun yani mananın ne ifade ettiğidir (Namık Kemal, 1989: 283). Namık Kemal, şiirde lafız-mana uygunluğunun önemli olduğunu düşünmektedir. Şair lafız ve mana arasındaki ayrılık için "tabutuma bir kirli sarık yerine yeni bir fes takmağa, bir bez parçası yerine güzel bir şal örtmeye benzer. Hâriç süslü olur içinde rûh olmaz" (Namık Kemal, 1950: 3) benzetmesini yapar. Şaire göre, mana, lafızdan daha değerlidir.

Namık Kemal, Manastırlı Rıfat Bey'e yazdığı mektubunda Divan şiirinde mananın bir amaç değil araç olarak kullanıldığını belirtir. Ona göre; "Bir şey yazmak istenilince, esvab gösterecek ağaç parçası gibi, lafza münasip mana aranmıyor, gelin tezyin edecek elbise gibi, mananın letafetini gösterecek elfaz aranıyor. Hakikatin nümayişe galebesine, bu bir mukaddime-i kübrâdır" (Namık Kemal, 2013: 318). Namık Kemal, şiirde söz ve mana uygunluğuna dikkat edilmediğini dile getirir. Tanzimat şairlerinin de şiirde manadan çok sözün güzelliği üzerinde durmalarını eleştirir.

Namık Kemal her ne kadar eski edebiyatı renklerin ve çeşitlerin fazlalığı ve düzensizliği ile eleştirse de tek renk ya da yeknesak diyebileceğimiz bir şiirden de bahsetmez. Ona göre, "bir eserin her fıkrasındaki elfâzı diğer fıkralarının elfâzına tatbîkten ise o fıkranın manâsına tevfîk eylemek her hâlde evlâ olduğu kâbil-i inkâr mıdır ki televvüne tâlib olan efkâra nisbet yek-renk bir manzara ne kadar makbûl ise, tedebbüle tâlib olan efkâra nisbet yeknesak bir eser de o kadar muteber olabilir" (Namık Kemal, 1989: 21). Tekdüze bir eser mana açısından da zengin olmamakla birlikte okuyucuyu da sıkar. Bu anlamda mananın şiir içerisinde söz ile uyumuna dikkat çeker.

Tanzimat şairleri, Divan şiirinin temel taşlarından olan mazmun konusunda çok fazla söz söylememekle beraber, Namık Kemal'in 'hakikate mugayir' tanımlamasına katılırlar. Özellikle Namık Kemal, *Tahrib-i Harâbât* makalesinde mazmun konusuna değinir. O, Divan şiirindeki mazmunların gerçek ile bağlantısı olmadığını dile getirir

(Namık Kemal, 1989: 128). Mazmunlardaki mecazların gündelik hayatta bir karşılığının olmamasını kusur olarak görür ve ona göre yeni şiir anlayışında mazmunların yeri yoktur. Mazmunlardan arındırılmış şiirin mana açısından daha anlaşılır olduğunu düşünmektedir.

Divan edebiyatı lafzı ön plana çıkarırken yeni edebiyat lafzın yerine manayı koyar. Bu düşünceden yola çıkan Recâîzâde Mahmut Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ta yeni edebiyatın kaidelerine uyarak manayı ön plana çıkarmıştır. Bu durum aynı zamanda *Talîm-i Edebiyat*'ı diğer belagat kitaplarından da ayırır. Ekrem, mana ve fikir konusunu beraber ele alır. Şiirde fikrin açık olması gerektiğini savunur. Bu durum mananın da açık ve anlaşılır olması anlamına gelir. Şinasi'nin bir beytinden örnek verir;

"Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur
Ki nûr-ı mihrdir elvânı eyleyen teşhîr"
(R. M. Ekrem, 2011: 31).

Ekrem, fikir konusunu anlatırken, "psikolojik faaliyetin merkezi olarak zihni ele almaktadır. Zihni, bizim dış ve iç âlemi idrakimizi temin eden bir merkez olarak değerlendiriyor" (Yetiş, 1996: 156). Recâîzâde, fikir meselesine önem atfederken eski edebiyatın eleştirdiği noktalarından biri olarak da hakikate mugayir olması meselesini dile getirir. Mananın da yine hakikate mugayir olmaması hususunu belirten Ekrem, fikrin hakikate ve tabiata uygun olmasının gerekliliğine vurgu yapar.

Recâîzâde'nin fikir dediği şey mana ile örtüşmektedir. Sadelik hususundaki görüşleri de bu görüşü destekler niteliktedir. Ekrem, sadeliği; "zihinde bi's-sühûle ve bilâ-eşkâl hâsıl olan ve açık ve sehlü'l-idrâk hakikâtleri ifade eden efkâra mahsustur" (R. M. Ekrem, 1299: 20-21) şeklinde tanımlar. Buna örnek olarak da Fuzûlî'nin "Elbette gider gelen cihâna" mısraını verir. Ekrem'in burada sadelikten kastettiği şey mananın açık olması hususu ile aynıdır. Sadeliğin küçümsenmemesi gereken bir unsur olduğunu söyleyen Recâîzâde, "sade fikirleri üslûb-ı rengîn ile şa'şa'a-dâr zînet etmek, muktedir müelliflere mahsustur" (R. M. Ekrem, 1299: 21) sözleriyle de iyi şairin manayı mecazlarla süsleyerek kapalı hale getiren değil, sade bir üslupla fakat süsleyerek en açık şekilde anlatan olduğunu belirtir. Mananın açık olması için dilin sade olması önemlidir. Fakat Ekrem, yetenekli şairin bu iki unsuru kullanarak anlattığını, biçim açısından da en güzel şekilde sunabileceğini belirtir. Mananın sadeliği ya da açıklığı

şairin yeteneği ile ilgilidir. İyi şair manayı ön plana çıkarıp sanatsal açıdan Divan şiirine yaklaşan ya da onu geçen şiirler yazabilir.

Mana ile ilgili Ekrem'in dikkat çektiği bir başka noktada incelik meselesidir. İncelik için Ekrem, "zevâhirinden ziyâde ma'nâları muhtevî olan efkâra âid bir meziyettir" (R. M. Ekrem, 1299: 23) ifadesini kullanır. İnceliği biçimle değil mana ile ilişkilendirir. Mananın nüktelerini anlamanın insana zevk verdiğini düşünmektedir. Ekrem'in burada incelikten kastettiği Divan şiirindeki nüktedir. Divan şiirinde sözün kıymeti nükte ile sağlanmaya çalışılmıştır. Mana, mazmun ve nükte, Divan şiirinde iç içe geçmiş unsurlardır. Divan şiirinde nükte ve mazmun birlikte kullanıldığı gibi "mazmun ve nükte mananın en güzel şekilde ifade edilmesi için bir araç olarak görülmüştür" (Gönel, 2011: 166). Nükteli söyleyiş Divan şiirinde içerisinde ince manalar ihtiva ettiği için herkes tarafından anlaşılması zordur. Ancak Divan şiirinin inceliklerini bilenler şiirde nükteyi fark edebilir. Ekrem'in incelik olarak tanımladığı bu kavram için söylediği, anlaşıldığında insana zevk veren bir unsur olması özelliği, nükte ile örtüşmektedir.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın şiirlerinde mana kapalıdır. Hâmid bu durumun sebeplerini Namık Kemal'e yazmış olduğu mektubunda açıklamıştır. Hâmid, şiirlerinde eski tarzın etkisinden kurtulamayarak İran etkisini üstünden atamadığını ve bazı şiirlerinde de bu durumun açıkça görülmekte olduğunu itiraf eder. "Fakat yazdığım şeylerin Nergisî zemininde veya Şehnâme tumturakında olmamasına da dikkat ettiğimden eminim. Bir dereceye kadar zînet-i lafziyye meraklısı isem de onu tarz-ı atîk üzere değil, yeni yolda istimal etmek isterim" (Tarhan, 1995: 31) sözleriyle de her ne kadar eski tarzın etkisinden kurtulamamış olsa da tamamen eski tarza da bağlı olmadığını belirtir. Mektubunda Kemal'in kendisinin eski tarzı devam ettirme eleştirisine cevap veren Hâmid, bu durumun sadece kendisinin şiirlerinde mananın süslü bir durumda olmasından kaynaklandığını belirtir.

Hâmid, Namık Kemal'e yazmış olduğu bir başka mektubunda da eski tarzı tamamen terk etmenin şu an için mümkün olmadığını, çünkü insanın bazı alışkanlıklarından hemen kurtulamayacağını vurgulamaktadır (Tarhan, 1995: 29). Hâmid'in şiirlerinde mana, edebiyat-ı sahiha programı etrafında planlanan şekilde açık bir yapıya sahip değildir. Şiirlerinde bu durumun farkında olan şair, mektubunda da şiirde mananın açık olması konusunda yaşadığı zorluğu ifade eder. Hâmid'in mana konusunda yaşadığı zorluğun bir başka sebebi ise şairin romantizmin etkisinde

olmasıdır. Yeni şiir anlayışının mananın açık olması ve herkesin anlayabileceği bir yapıya kavuşması düşüncesi, Hâmid'in şiir anlayışına zıttır. Şiirlerinde mananın kapalı olduğu görülen Hâmid, edebiyat-ı sahiha anlayışına uygun şiirler yazamadığını kendi de kabul eder ve mana konusunda şiirin herkesin anlayabileceği bir metin olmasına karşı çıkar.

Muallim Nâci, *Istılahat-ı Edebiyye* adlı eserinde mana meselesini lafız ve mana uygunluğu üzerinden anlatır. Lafız ile mana arasındaki uygunluğun derecesi sözün tesirinin derecesini de etkiler. Muallim Nâci, lafız ile mana arasındaki uygunluğa dikkat çekerken edebiyatta "söze de manaya da lâyık olduğu kadar önem vererek gerçekten edebiyat sayılabilecek eserler vermeye çalışalım" (Muallim Nâci, 1996: 19) cümlesiyle iki unsurunda şiirdeki değerinin aynı ölçüde olması gerektiğini belirtir. Mana ve lafz arasındaki ilişkiyi de şu şekilde belirtir: "Bir fikir meydana çıkacağı vakit, haline münasib kisve ister. O da sözdür. Bir güzel ne kadar uygun elbise giyerse, güzelliği o derece çekici olur. Hüner, ona hangi elbisenin daha çok yakışacağını bilmektir. Süslerinin bir yönünde eksik kalırsa arzu olunan çekicilik meydana gelmez" (Muallim Nâci, 1996: 19). Burada fikir ile manayı aynı anlamda kullanan Nâci, mananın etkili şekilde anlatılması için lafzın önemli olduğunu ifade eder. Önemli olan manayı en iyi şekilde anlatabilecek sözü kullanabilmeyi başarmaktır. Mananın açık ya da kapalı oluşunda dilin kullanımı etkilidir. Şairin sembollerle ördüğü bir şiirde mananın açık olması beklenemez. Dilin sade ya da ağdalı olması ile mananın açık ve kapalı olması arasında doğru bir orantı vardır.

Ahmet Mithat ve Muallim Nâci'nin mektuplarında şiirle ilgilli bölümlerin temelini de lafız mana ilişkisi oluşturur. Ahmet Mithat Efendi ve Muallim Nâci arasındaki mektuplaşmalar, Muallim Nâci, Sakız'da memur olarak bulunurken başlamış ve Nâci İstanbul'a dönüp Ahmet Mithat'ın ısrarı ile Tercüman-i Hakikat gazetesinde yazmaya başlayıncaya kadar da devam etmiştir. Bu mektuplaşmalar sırasında iki yazar zaman zaman edebî konulara da girmişlerdir. Muallim Nâci bir mektubunda Ahmet Mithat Efendi'ye yazarlık konusunda bu kadar yetenekli olmasına rağmen neden şiir ile ilgilenmediği sorusunu yöneltir. Ahmet Mithat bu soruya verdiği cevabında şiirde manaya verilen önemin kendisini tatmin etmediğini ve bundan dolayı şiirden uzak durduğunu belirtir. Ahmet Mithat'a göre, "kelamdan maksat manadır. Lafız bir mahfazadır. Asıl itibar o mahfazadaki mücevheredir. Zarf ne kadar parlak olursa olsun onu eline alanlar mazrufun parlaklığına ehemmiyet verirler" (Ahmet Mithat, 2011: 33).

Ayrıca şiirde, şekle ehemmiyet verilmesinden dolayı Divan şiirinin anlamsızlığa mahkûm olduğunu vurgular. Şiirin şekle önem vermesi "Saki bana şarap ver. Sarhoş olayım. Gebereyim. Zira bana felek veyahut mahbubum cevr etti veyahut mahbubum rû-yı müsaade gösterdi suretinde olan ve hep bu manayı güllerin kokusuyla ta'tire ve bülbüllerin negametiyle tezyine çalışmaktan ibaret bulunan divanlar" (Ahmet Mithat, 2011: 33) ortaya çıkardı. Ahmet Mithat'a göre, şiirde manaya ehemmiyet verilmemesi ve şiirin manadan yoksun olması, şiir sayılmasına engel değildir. Muallim Nâci, Ahmet Mithat Efendi'nin mana konusunda söylediklerini onaylar. Ahmet Mithat'ın mektubuna verdiği cevapta "Şiirin tercih edilen türü bence de lâfzen ve manen muntazam olanıdır" (Ahmet Mithat, 2011: 49) der.

Muallim Nâci, yeni şiir anlayışının manayı ön plana çıkarması gerektiğini düşünür. Özellikle gazellerde beyitler arasında bir anlam bütünlüğü olmayıp sadece mısralar arasında bu bütünlüğün aranması Nâci'nin eleştirdiği noktadır. Nâci için "(m)analar kafiyelere yek-ahenk olmalı. Kafiye hatırı için mananın tabiî akışına halel verecek anlatım şekillerine iltifat edilmemeli, daima sözlerin manalarına bağlı kalınmalıdır" (Muallim Nâci, 1996: 82). Divan şiirinde ahengin ön planda tutulması mananın ötelenmesinin sebeplerindendir. Nâci, şiirde ahenkten vazgeçilmemesi fakat aynı zamanda bunun manayı ikinci plana iten bir yaklaşımı da beraberinde getirmemesi gerektiğini düşünmektedir. Seçilecek sözler ahenk açısından zengin olmasının yanında mana ile de uygun olmalıdır (Muallim Nâci, 1996: 83). Söz ve mana arasındaki ahenk ve mana uyumunun tutturulamamasının şiirde eksikliğe sebep olmadığını düşünmektedir. Muallim Nâci için iyi şiir, bu iki unsur arasındaki uyumu yakalayabilendir.

Muallim Nâci, yeni tarzda verilen eserlerdeki manasızlığa dikkat çeker ve yeni bir edebî anlayış için manasız sözler söylemenin bir ilerleme olarak kabul edilemeyeceğini belirtir. Tanzimat şiiri ile Divan şiirini karşılaştıran Nâci'ye göre; "vakıa eslaf-ı üdeba-yı Osmaniye şive-i hayal-perveride taklit ettikleri Acemleri bile hayrette bırakacak dereceyi bulmuşlar; ama bizim kadar manaya bigâne durmaya tenezzül buyurmamışlar" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 54). Manasızlık meselesi, Muallim Nâci'nin Tanzimat şairine yönelttiği en önemli eleştirilerden biridir. Yeni anlayış ile yazılan şiirleri, Divan şiirinin değer verdiği kadar bile manaya değer vermemekle eleştirir. Nâci'nin bu çıkarımda bulunurken en büyük referansı Ahmet Mithat Efendi'nin telkiniyle başladığı *Tercüman-ı Hakikat* gazetesindeki eleştiri

yazılarıdır. Bu yazılarda şair, genç şairler tarafından kendisine gönderilen şiirlere yazdığı eleştiri yazıları sonucunda böyle bir kanaate sahip olmuştur.

Klasik şiirde lafız-mana uyumundan çok lafzın şiirdeki değerine ehemmiyyet verilmesi Tanzimat şairleri tarafından eleştirilir. Yeni anlayışın yerleştirmeye çalıştığı prensip, mananın üstünlüğüdür. Divan şiirini mananın sanat uğruna feda edilmesinden dolayı tenkit eden yeni şiir anlayışı, biçimsel güzellikten çok içeriğin değerine bakar. Biçimsel güzelliğin şiirde manaya verilen ehemmiyeti azalttığını ve bu durumun manasızlığa yol açtığına düşünen Tanzimat şairleri, şiir de lafız-mana uyumunu önemserler. Ayrıca poetikalarında şiirde manaya önem verilmesi ile Divan şiirinde beyitler arasında olmayan anlam bütünlüğünün sağlanabileceğini ve böylece manasızlık diye nitelendirdikleri problemin ortadan kalkacağını düşünmektedirler.

2.5.2. Edebî Sanatlar

Edebî sanatlar, belagat ilminin en önemli konuları arasındadır. Edebî sanatlar, sözle anlam ve ahenk arasındaki ilişkiyi yansıtan anlatım şekilleri olarak tarif edilebilir. Belagat ilminde bedî ve beyanın alanına giren edebî sanatlar, manayı güzelleştirmek için kullanılan ifade şekilleridir. Divan şairleri, sembolik dil kurmada edebî sanatların kendisine tanıdığı imkânları sonuna kadar kullanmışlardır.

Divan şairleri, dilin kendilerine tanıdığı imkânlar dâhilinde şiiri en etkili şekilde söylemeyi amaçlamışlardır. Sözü etkili şekilde söylemenin yolu da anlam zenginliği ve çağrışımlardan yararlanmaktır. Şair, şiiri zenginleştirebilmek ve söylemek istediklerini etkili bir şekilde iletmek için edebî sanatlara başvurur. Divan şiirinin kelimeler ve mazmunlar üzerine kurulmuş yapısı da edebî sanatların kullanımını gerekli kılar. Edebî sanatlar aynı zamanda şiirde ahengi sağlayan unsurlardandır.

Divan şairi için vazgeçilmez bir unsur olan edebî sanatlar, Tanzimat şairi için de önemlidir. Fakat Tanzimat şairleri poetikalarında Divan şairlerinin edebî sanatlar konusunda da aşırıya kaçtığını ifade ederler. Özellikle bazı sanatların kullanımında ısrar edilmesini yanlış bulurlar ve bu sanatların şiirin yapısını bozduğunu dile getirirler.

Edebî sanatlar, söze ve anlama dayanan sanatlar olarak ikiye ayrılır. Bu bölümde bütün edebî sanatlar ele alınmayacaktır. Tanzimat şairlerinin edebî sanatlarla ilgili görüşleri dile getirildikten sonra özellikle üzerinde durdukları ve Divan edebiyatında kullanımını eleştirdikleri sanatlar üzerinden poetik düşünceleri verilmeye çalışılacaktır.

Tanzimat şiirinde edebî sanatlar konusunda herhangi bir görüş belirtmeyen Şinasi, şiirlerinde Divan şiirinin önemle üzerinde durduğu bu gelenekten uzaklaşır. Şiirlerini sade ve açık bir şekilde söylemeyi tercih eden şair, edebî sanatlara şiirlerinde Divan şairleri kadar yer vermez.

Şinasi'nin şiirlerini okuduktan sonra yeni anlayışı benimseyen Namık Kemal, bir mektubunda yeni anlayışın edebî sanatlara karşı olmadığını aksine şiir için bir ihtiyaç olduğunu dile getirir. Sırf eskiyi eleştirebilmek adına Batı'ya özenen ve bu yüzden eskiye dair her şeyi silmek isteyen zihniyete karşıdır. Edebî sanatlar konusunda da yeniyi savunan bir zümrenin edebiyattan anlamamasına rağmen sırf Batı'nın şiirini hakikat olarak görüp Osmanlı şiirinde mecaz, kinaye gibi edebî sanatların kullanımını hayal ile özdeşleştirerek karşı çıkmalarını eleştirir (Namık Kemal, 2013d: 393). Namık Kemal'in edebî sanatlar konusundaki ölçüsü hakikate ve tabiata muvafık olmasıdır. Divan edebiyatını sanatlar açısından eleştirirken dayandığı anlayış da budur. Yapılan benzetmelerin, tasvirlerin ya da cinasların hakikate uygun olarak kullanılmadığını ve bunun şiiri anlaşılmaz bir mecraya sürüklediğini ifade eden Namık Kemal, "ifadenin tabî'atını bozmayacak kadar tezyinata" (Bilgegil, 2009: 25) karşı değildir. Bu bağlamda edebî sanatların kaldırılması yerine sadeleştirilmesinin daha uygun olacağını vurgular.

Namık Kemal, "şiirin fâidesi filhakika inşâda münasip seci'ler ve garip teşbihler tasavvur etmek ve inşâ arasında beyt irâdeylemek ve kelimâtı tezyin ve tersi' etmek suretlerinden ibâret ise bunlar ayn-ı mazarrattır" (Namık Kemal, 2013: 35) der. Edebî sanatların uygun kullanılmaması şiirin anlaşılmasını zorlaştırır. Şiir, sırf sanat yapmak için söyleniyorsa belki birkaç sözün açıklanmasına katkıda bulunacak ama bütün olarak bakıldığında özellikle şiirin anlam dünyasına bir şey katmayacaktır. Namık Kemal, uygun şekilde kullanılmadığında sanatların mananın önüne geçmesine sebep olduğunu da dile getirir. Kemal'e göre, edebî sanatlar şairlerin sözlerini yalana sevk etmektedir. "Şiirin söz sanatları, geçmişten bugüne hep kurguya hizmet etmiştir ve kurmacanın akla, mantığa, gerçeğe uymak gibi bir mecburiyeti olamaz" (Özgül, 2014: 71). Namık Kemal'e göre ise edebî sanatların kullanımı konusunda hakikate uygunluk temel alınmalı, bunun dışına çıkan şiir, güzel olarak nitelendirilmemelidir. Ayrıca Kemal, edebî sanatların şiiri aklın sınırlarını zorlayan bir anlam dünyasına sürüklediğini ve bu durumun şiirde anlam kapalılığına yol açtığını da ifade eder.

Takîb makalesinde ise şair, edebî sanatların latife ve hicivlerde kullanılmasının uygun olduğunu belirtir. Bunun yanında 'ciddiyât' diye tabir ettiği eserlerde edebî

sanatların kullanımının uygun olmadığını belirtir. Namık Kemal'in ciddi eserler olarak nitelendirdikleri didaktik şiirlerdir.

Namık Kemal, Divan şiirinde edebî sanatların yoğun şekilde kullanılmaya başlandığı dönemi Fatih zamanı olarak belirtir. Ona göre bu devirde Ali Şir Nevaî'nin gazelleri İstanbul'a ulaşmış ve Ahmet Paşa da taklit yolu ile benzer şiirler yazmaya çalışmıştır (Namık Kemal, 1950: 17). Ahmet Paşa'nın ve diğer şairlerin şiirleri söz sanatları açısından yoğun ve anlaşılmazdır. Bu durum Fuzûlî'nin ortaya çıktığı döneme kadar devam eder. Namık Kemal, bu dönem şiirlerinde güzel beyitler olsa da sade beyte rastlamadığını söyler.

Edebî sanatlar konusuna değinirken Namık Kemal'in sadelikten bahsetmesinin sebebi, edebiyatın temelini sadelik olarak görmesidir. Divan şiirinin ilk dönemlerden itibaren edebî sanatların yoğun etkisi altında kaldığını ve bu durumun zaman zaman 'sadelik' ölçüsüne tam anlamıyla uymadığını savunur.

Recâîzâde Mahmut Ekrem de edebî sanatları, "üslûbu süsleyen ve onun muhteviyâtından olan unsurlar olarak ele alır" (Yetiş, 1996: 233). Edebî sanatları Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ta ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Ekrem'in yaptığı yeniliklerden biri de birbirine yakın olan sanatları bir çatı altında değerlendirmesi olmuştur. Tariz ve kinaye, tevriye ve telmih, tezat ve mukabele sanatları aynı başlık altında anlatılmıştır.

Ekrem'in edebî sanatları anlatırken önceki belagat kitaplarından farklı bir yol izlediği açıkça görülmektedir. Batı'daki retorik anlayışını Türk edebiyatında uygulamaya çalışan Ekrem, örneğin mecaza bağlı edebî sanatları anlatırken Lefranc'ın kitabından etkilenmiştir (Yetiş, 1996: 296). Bu sanatları 'tezyinat-ı üslup' başlığı altında incelerken, 'sanayi-i lafziyye' başlığı altında Doğu geleneğine ait edebî sanatları inceler.

Ekrem, edebî sanatları bir mimarın binanın dışını süslemesine benzetir. Bu benzetmenin ardından binanın dışına yapılan süslemenin içinde oturanlara fazladan bir fayda sağlamaması ile edebî sanatların, şiirin düşüncesine ya da fikrine fazladan bir şey katmamasını birbiri ile ilişkilendirir (R. M. Ekrem, 2011: 297). Ekrem için edebî sanatlar şiiri biçim ve form açısından güzelleştirirken içeriğe dair herhangi bir faydası yoktur. Ancak edebî sanatlar ile yapılan süslemenin şiirin okuyucu tarafından sevilmesini daha da kolaylaştırdığını ve okuyucuyu kendine çektiğini ifade eder.

Edebî sanatları binanın dış süslemesine benzeten Ekrem, şiirde kullanımının ustalık istediği gerçeğini de göz ardı etmez. Yine yukarıda verilen örnek gibi bir karşılaştırma ile bu zorluğu anlatmaya çalışır. Ekrem'e göre resimde renk uydurmak ve bu renkleri birbirleri ile uygun şekilde kullanmak ne kadar zor ve yetenek isteyen bir iş ise, edebî sanatları da hakkı ile kullanıp şiirin bütünlüğünü bozmayacak şekilde yerleştirebilmek de o derece dikkat gerektirmektedir (R. M. Ekrem, 2014: 17). Yalnızca usta şairlerin edebî sanatları hakkıyla kullanabilileceğini belirtir. Çünkü edebî sanatlar aynı zamanda şairin meziyetini gösterdiği alandır.

Sözün süslenmesini zaman zaman bir ihtiyaç olarak gören Ekrem, edebî sanatların yani tezyinatın nasıl ve ne ölçüde yapılması gerektiğine de değinir. Ekrem'e göre edebî sanatlar konusunda öncelikle belirlenmesi gereken eserin böyle bir süslemeye ihtiyacı olup olmadığıdır. Ona göre, her söylenen söz için edebî sanatlara başvurmak şiiri güzelleştirmez, aksine daha da okunamaz bir hale gelmesine sebep olur. Bu önceliğe riayet etmeyip eserini sanatlarla süsleyen bir şairin şiiri külfetli sözlerden oluşur. Ekrem'e göre, "elvân-ı bukalemûn ile telvîni iltizâm eden müntesibîn-i şi'r ve inşânın kazanacakları sît ü nâm elbette kalîlü'd-devâmdır" (R. M. Ekrem, 2011: 297). Ekrem, edebî sanatların ihtiyaç dâhilinde kullanılmadığında eserin ebedi olmasını engellediğini düşünmektedir.

Edebî sanatların şiiri güzelleştirmede oynadığı rol yadsınamaz. Fakat bundan önce sözün makul olması daha önemlidir. Ekrem, makul olmayan bir söz ne kadar sanatlı olursa olsun "istikâmet-i fikr ve selâmet-i tab' nazarında makbûl olamaz" (R. M. Ekrem, 2011: 313) görüşünü benimsemiştir. Çünkü yalan bir sözün güzelliği yani sanatlı söyleyişi eserin hayal ve düşünce gibi en önemli unsurlarından daha önemli değildir. Bu noktada şaire göre, sözün makuliyeti sanatlı söyleyişten daha değerlidir. Edebî sanatların esere kattığı şey biçim açısından bir güzellik ise etki alanı da şiirin düşünce ve fikir yapısı değil, dış yapısı olmalıdır.

Edebî sanatlar, şiiri sanatlı söyleyiş ile birlikte yeni bir anlaşılmazlığa sürüklememelidir. Ekrem bu meseleye değinirken "üslûpta tabiîlik edebî güzelliklere mâni değildir" (Yetiş, 1996: 212) der. Edebî sanatlar şiirde kullanılabilir. Fakat bu kullanımın belli ölçütleri olmalıdır. Ekrem'in tabiri ile edebî sanatlar "bir bahçıvan tarafından yetiştirilmiş olmakla beraber, tabiattanmış intibaını veren çiçekler gibi tabiî olmak gerektir" (Yetiş, 1996: 212). Şiirin akışını bozmamalı ve şiiri mecrasından saptırmamalıdır. Ekrem, edebî sanatlar konusunda da aranacak ölçünün Namık Kemal

gibi hakikate ve tabiata muvafık olması gerektiğini belirtir. Bu ölçünün edebî sanatların şiirde kullanılmasına mani olmadığını da düşünmektedir. Edebiyat-ı sahiha prensibine uyan "şiir ve inşânın o türlü sanatları fenn-i tasvîrin elvanı hükmünde olduğu için ziyadesiyle mühim ve mutenâdır" (R. M. Ekrem, 1301b: 15). Ekrem, edebî sanatları şiir için önemsiz bir unsur olarak görmez, ama belirlenen kurallara uyulması edebî sanatların kullanımı ile beraber şiiri daha da güzelleştirecektir.

Beşir Fuad ise Muallim Nâci'ye yazdığı mektubunda şairlerin edebî sanatları kullanma konusunda özgür olduklarını, hatta şiirlerini daha güzel yapmak için buna mecbur olduklarını dile getirir. Ayrıca edebî sanatları şiire özgü bir unsur olarak görmeyen Beşir Fuad'a göre, insanlar, günlük konuşmalarında bile edebî sanatlara başvururlar. Nitekim Beşir Fuad, günlük dilde yapılan sanatlara örnekler de verir: "cebi delik, hafiflikten uçuyor, kaptan paşa koyunlarını otlamaya çıkarmış gibi daha ne kadar tabirât vardır. Hatta bin kere söyledim, anlatamadım gibi bazı mübalağâttan da vazgeçmek mümkün olamaz" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 120). Bu bağlamda günlük dilde de var olduğunu ifade ettiği edebî sanatları, şiir için olmazsa olmaz bir unsur olarak kabul eden Beşir Fuad, konuşma dilinde bile varlığını sürdüren edebî sanatların şiirde olmasının zaruretine inanır. Konuşma dilinde yapılan sanatlar meselesini daha iyi açıklayabilmek için; "Fransa üdebasından biri: 'bir gün balık pazarında yapılan mecazlar, miktarca bir sene zarfında Encümen-i Daniş'te yapılan mecazlara faiktir' demiştir" (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 120-121) sözünü örnek verir.

Edebî sanatların kullanımı konusunda geniş bir yelpaze olduğunu dile getiren Beşir Fuad, bu sanatın kullanımı konusunda bazı hususlara dikkat edilmesi gerektiğini de belirtir. Özellikle teşbih konusunda hakikate uygunluk prensibinin zaman zaman ihlal edildiğini söyler. Edebî sanatların amacı sözün en iyi şekilde anlatılmasına yardımcı olması ya da yapılacak tasvirin amacına uygun şekilde, tasvir edilenin okuyucunun gözünde canlandırılmasını sağlamaktır (Muallim Nâci-Beşir Fuad, 2012: 121). Namık Kemal ve Ekrem gibi Beşir Fuad'da hakikat ve tabiata muvafık olma prensibinin edebî sanatlar için de geçerli olması gerektiğini belirtir. Kullanılan tabir ve ifadeler eser içerisinde belli bir fayda sağlıyorsa amacına ulaşmış demektir. Beşir Fuad da şairin edebî sanatları kullanma konusunda özgür olduğu görüşüne katılmakla birlikte Nâci'nin edebî sanatların zaman zaman sınırı aşmasını maruz görmesine karşı çıkar.

Ona göre, edebî sanatlarda sınır aşıldığı takdirde bile şiirin gerçeğe hizmet eden bir yönünün olması gerekmektedir.

Muallim Nâci, *Istılahat-ı Edebiyye* adlı eserinde edebî sanatlara değinir, bu sanatlarla ilgili açıklamalara ve örneklere yer verir. Muallim Nâci, edebî sanatları diğer Tanzimat şairleri gibi şiir için önemli görür. Fakat bu sanatların şiire katacağı güzellikler için de belli ölçülerin olması gerektiği görüşündedir. Örneğin sihr-i helâl sanatını anlatan Nâci'ye göre; "yapılması için harcanacak külfete değmez" (Muallim Nâci, 1996: 15). Edebî sanatların önem derecelerini ve kullanılmasında yarar olup olmadığını da bu başlıklar altında belirtmekten çekinmez.

Bazı Tanzimat şairleri yazdıkları poetik mahiyetli metinlerde bütün edebî sanatlara yer vermiş ve bu sanatların hususiyetlerine değinmişlerdir. Bu çalışmada sadece şairlerin mübalağa, cinas, mecaz ve teşbih sanatları hakkındaki poetik düşüncelerine yer verilecektir. Bunun sebebi, Tanzimat şairlerinin bu dört edebî sanat üzerinde önemle durmuş olmaları ve bu sanatların yeni anlayışa göre sınırlarını çizmeleridir.

2.5.2.1. Mübalağa

Divan şairlerinin en fazla önem verdiği edebî sanatlardan biri mübalağadır. Sözün etkisini artırmak için var olan bir şeyi olduğundan çok ya da az göstermek olarak tarif edilebilir (Dilçin, 1999: 447). Divan şairleri mübalağa yapmayı bir meziyet olarak görmektedir. Fakat Divan şairlerinin mübalağa sanatında belirli bir sınırının olmaması Tanzimat şairinin bu konu hakkında sert eleştiriler yöneltmesine yol açar. Zira edebî sanatlar konusunda Tanzimat şairinin eleştirilerinde örnek verdiği hususlar genellikle mübalağa sanatı ile ilgilidir. Divan edebiyatında mübalağa konusunda aşırıya gidildiğini düşünen Tanzimat şairlerine göre, mübalağa sanatının aşırıya kaçan kullanımı aynı zamanda şiirin mana açısından kapalı olmasının ve şiirin hakikatten uzaklaşmasının en önemli nedenidir.

Mübalağa konusunda Divan şiirine en ağır eleştirileri Namık Kemal getirir. Namık Kemal mübalağa sanatının makbul bir sanat olduğunu düşünmez. Bu düşüncesini dayandırdığı temel ise İran ve Türk edebiyatı dışında mübalağa sanatının diğer edebiyatlarda kullanılmamasıdır. *Tahrib-i Harâbât* adlı makalesinde Kemal'e göre, mübalağa şiir için makbul bir sanat olsaydı Racine ya da Lamartine bu sanatları kullanır ve en iyi örneklerini verirlerdi (Namık Kemal, 1989: 89). Mübalağayı yalan ile

eş tutan Namık Kemal, mübalağa sanatının Türklere ve Acemlere has olduğunu düşünmektedir. Bu makalesinde Kemal, Ziya Paşa'nın *Harâbât* adlı eserinden seçtiği kasideleri eleştirirken özellikle mübalağa konusu üzerinde durur. Ona göre bu kasideler, Acem taklidi ve hayali bir tabiata karşılık geldiği için düşüncelerinde herhangi bir etki yoktur (Namık Kema1, 1989: 129). Kemal, mübalağanın şiir sanatını kısırlaştırdığını, şairin yaratıcılığını engellediğini düşünmektedir.

Namık Kemal, İran şiirindeki tabiata uygun olmayan gerçeklik algısının mübalağa sanatının sınırlarının zorlanmasına sebep olduğunu ifade eder. "Hattâ Acem'in levâyih-i mersûmesine nazar olunsa, bir pehlivanın bıyığı mızrağından uzun ve medâyih-i manzumesine bakılsa, bir mızrağın tûlu, mâh ile mâhî beyninde olan bu'd-ı mücerredden füzûn görülür" (Namık Kemal, 1993: 191) diyerek bu aşırılığa bir örnek verir. Namık Kemal'e göre, İran şiirinde mübalağa sanatına düşkünlük Osmanlı şiirini de etkilemiştir. Kendilerine üstat olarak kabul ettikleri Acem şairlerini taklit eden Osmanlı şairleri, mübalağa sanatı konusunda da hakikate uygunluğu göz ardı etmişlerdir. Bu durum Ekrem'e göre, İran şiirinde olduğu gibi Osmanlı şiirinde de mübalağanın kullanımının aşırıya kaçmasına sebep olmuştur.

İran edebiyatından mübalağa sanatının kullanımı konusunda etkilenen Osmanlı şairini eleştiren Namık Kemal, buna karşın Arap edebiyatının izlediği tutumu da takdir eder. Arap edebiyatında mübalağa Acem ve Osmanlı şiiri tarzında değildir. Fakat buna rağmen Arap şiirinin başarılı olmasını Namık Kemal, abartılı ve doğru olmayan sözdense adil ve hakiki sözün şiirdeki başarısı olarak görür (Namık Kemal, 1989: 88). Şiirin diğer unsurları ile alakalı eksiklikleri Acem tarzının taklit edilmesi olarak gören Namık Kemal, edebî sanatlar konusunda da İran edebiyatının örnek alınmasına karşıdır.

Bunun yanında Namık Kemal *Bedi'* makalesinde mübalağa sanatının şiir için uygun olmadığı görüşünü İslami referanslara dayandırarak da anlatmaya çalışır. Mübalağa konusu ile ilgili Hz. Hasan'dan ve ashabtan olan Züheyr bin Ebu Sülmâ'dan beyitleri örnek gösterir. Hz. Hasan'ın (Zeki olsun, ahmak olsun şiir kişinin meclislere arzettiği özüdür. Söylediğin en güzel beyit, okuduğun zaman doğru denen beyittir) ve Züheyr bin Ebu Selmâ'nın (Gencin yarısı gönlü yarısı dilidir. Et ve kan da dâhil tasvir etmediğim hiçbir şey kalmamıştır) beyitlerini örnek veren Namık Kemal, beyitlerdeki doğruluk meselesine dikkat çeker (Namık Kemal, 1989: 226). Bu noktada bir yalan olarak gördüğü mübalağa sanatının da şiirde bile olsa yapılmasının dinen uygun olmadığını kanıtlamaya çalışır. Namık Kemal'e göre Kur'an'da ve Peygamber

sözlerinde mübalağaya rastlanmaz. Kemal, mübalağanın dinen de şiir için uygun olmadığını söyleyerek Divan şiirinde aşırıya gidilmesini eleştirirken, yeni şiir anlayışı için kullanılmasının şartlarını da belirlemiştir. Namık Kemal'in eleştirdiği mübalağa makbul sınırları geçip 'gulüv' derecesine varanlardır.

Namık Kemal'in İslami referanslar verecek kadar bu konu üzerine eğilmesinin en önemli sebebi, Divan şiirinin eksiklerinin üzerine giderek onu değersizleştirip yerine ikame etmeyi düşündükleri yeni şiire yer açmaktır. Kemal'in poetik düşüncelerinin bu kadar keskin olmasının sebebi yeni şiiri ikame etme düşüncesi olarak değerlendirilebilir. Mübalağa sanatını Divan edebiyatı ekseninde değerlendirdiğinde yalan söylemek olarak görüp ve şiir için bir eksiklik olduğunu düşünen Namık Kemal, söz konusu yeni şiir anlayışı için mübalağa sanatı olunca tamamen farklı bir düşünce içerisindedir. Namık Kemal, Divan edebiyatı şairlerine gönderme yaparak onların zannettiği gibi her türlü mübalağanın sanat olmadığını, mübalağanın bedii kurallara uygun şekilde yapıldığı takdirde şiir için bir anlam ifade ettiğini belirtir (Namık Kemal, 1989: 231).

Yeni edebiyat çerçevesinde değerlendirdiğinde Namık Kemal, mübalağaya tamamen karşı değildir. Ona göre, Divan şiirinde bu sanat, gerçeklikten çok fazla uzaklaşmış ve aşırıya kaçmıştır. Bu aşırılık mübalağa sanatının şiirde bir kusur olarak görülmesine sebep olmuştur. Namık Kemal, şiir için makbul olan mübalağayı şu şekilde tarif eder: "Eğer aklen ve âdeten vukûu kâbil ise (Buna tebliğ tesmiye olunur). Ma'kûldür: Eğer aklen mümkün ve âdeten bâtıl ise (Buna iğrâk denilir). Medhûldür: Eğer bir münâsebet-i tevcih ile iğrâk derecesine ircâ'ı mümkün olmamak üzere akıl âdetçe imkândan âtıl ise (Buna gulüvv nâmı verilir)" (Namık Kemal, 1993: 191). Recâîzâde Mahmut Ekremde Namık Kemal'in koyduğu kaideleri benimser. Ekrem'e göre de "bedî'in kavlince mübâlâga makbûldur, eğer aklen ve âdâten vukû'u mümkün ise" (R. M. Ekrem, 2011: 277).

Namık Kemal bir başka makalesinde de makbul mübalağaya örnekler verir. "İnsan her bilmediğini ayağının altına alsa başı göğe irer" sözü Kemal'e göre akla uygun bir mübalağadır. Bunun yanında şiir için:

"Yara nişandır tenine erlerin
Mevt ise son rütbesidir askerin,
Altı da bir, üstü de birdir yerin"

(Namık Kemal, 1989: 235).

mısralarıyla makbul mübalağa örneklerini verdiğini söyleyen Namık Kemal, bu örneklerin eski şairlerde görülmediğini belirtir.

Ekrem, *Talîm-i Edebiyat* adlı eserinde mübalağayı tarif ederken "bir şeyi vasıfta mâhiyyetinin birkaç derece ya mâ-fevkine çıkarmak veya mâ-dûnuna indirmektir ki sebebi kuvve-i hayâliyyeyi okşamakla beyân edilen şeyin tâmamiyyet-i tefehhümünü te'min eylemekten ibârettir" (R. M. Ekrem, 2011: 275) der. Mübalağayı hayali kuvvetlendiren unsur olarak değerlendiren Ekrem'e göre, mübalağa ile durumun abartılması ya da daha farklı şekilde sunulması hayali canlı tutar.

Ekrem de Namık Kemal gibi mübalağa konusunda İran edebiyatının taklit edilmesini eleştirir. Ekrem'e göre mübalağa insanın yaratılışından gelir ve dünyada mübalağasız dil yoktur (R. M. Ekrem, 2011: 277). Ekrem'in eleştirdiği nokta, İran edebiyatı örnek alınarak ve tabii olmaktan uzak şekilde sanat yapmak için yapılan mübalağadır. O eleştirdiği mübalağayı 'habbeyi kubbe, güveyi deve yapma yolunda' şeklinde tarif eder. Ekrem ve Kemal'in mübalağa konusunda Divan edebiyatına getirdiği eleştiri aklın sınırlarını zorlayan mübalağaların şiirde yer alması hususudur.

Recâîzâde, Namık Kemal'in aksine mübalağa sanatının edebî sanatlar içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu düşünmektedir. Ekrem, mübalağa konusunda ölçüsünün makbuliyet olduğunu belirtmiştir. Ekrem için mübalağa,"tabiî olan bir hissi teşdîd latîf ve dil-pesend olan bir hayâli tenvîr ve telvîn maksadına hâdim ve hakikate şebîh olmasıyla tahakkuk eder" (R. M. Ekrem, 1301b: 28). Ekrem için mübalağa sanatı şiirin güzelliğine güzellik katan ve şiiri canlandıran bir unsurdur.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, mübalağanın kurallara uygun ve tabii oldukça belagatin mühim unsurlarından biri olduğunu söyler. Divan şiirinde bir şeyin imkânsızlığı üzerinde durmanın marifet olarak addedilmesinden dolayı yapılan mübalağaların latif ve hakikate uygun olmadığı eleştirisinde bulunur (R. M. Ekrem, 2011: 280). Ekrem, mübalağa konusunda Namık Kemal kadar keskin olmamasına rağmen Divan şiirinde yapılan mübalağaların şiir için uygun olmadığını savunur.

Ekrem, mübalağa ve gerçeklik konusuna farklı bir açıdan yaklaşır. Ona göre mübalağa, gerçeklik ifade etmez. Ama uygun şekilde kullanıldığında şiir için hakikatten daha faydalı olacağını da dile getirir. Ekrem, şairin mübalağa sanatını kullanmasının sebebini fikirlerini ve duygularını daha iyi anlatabilmek ve aktarabilmek olarak açıklar (R. M. Ekrem, 2014: 18). Şiir için mübalağanın uygun bir sanat olduğunu düşünen

Ekrem'e göre "bazı vakit tamamıyla mugâyir-i akl olan bir fikr-i şâirâne pek çok makulâtın fevkında bir cây-ı itibâr bulur" (R. M. Ekrem, 2014: 18). Ekrem'in mübalağa konusundaki düşüncesi Namık Kemal'in hakikati ön plana alan düşüncesinden farklıdır. Mübalağanın hakikatten farklı olduğunu kabul eder. Şiir için mübalağa sanatının okuyucuda bıraktığı tesirin hoşnutluk olduğu görüşündedir. Ekrem, Namık Kemal'den farklı olarak mübalağanın şartları arasına zevk-i selimi en doğru ölçü olarak koyar. Ona göre, 'hakikate müşâbehet' hususunu da şiirin diğer unsurlarında olduğu gibi mübalağanın sınır çizgisi olarak görmek (R. M. Ekrem, 2011: 278) gerekir. O sınırı geçen mübalağa makbul olmaktan çıkar.

2.5.2.2. Cinas

Söylenişleri ve yazılışları aynı anlamları farklı olan iki sözcüğün bir arada kullanıldığı edebî sanattır. Divan şiirinde yerinde ve güzel yapılan cinas, şiirde ahengin etkisini artıran ve şairin hünerini gösteren bir sanat olarak kabul edilir (Dilçin, 1999: 470). Divan edebiyatında rağbet edilen bir sanattır. Tanzimat şairleri cinas sanatının kullanımında da mübalağada olduğu gibi tabiiliği ve hakikate uygun olmasını şart koşarlar. Divan şiirinde kullanılan bu sanata getirdikleri eleştirileri de söz konusu prensiplere uygunluğu üzerinden yapmışlardır.

Takib adlı makalesinde Namık Kemal'e göre cinas sanatı, şairlerin söylediği kötü sözlerden ibarettir (Namık Kemal, 1989: 181). Bu sanat ile yazılan şiirleri edebiyattan saymamak gerektiğini belirten Namık Kemal, Divan şairlerinin cinas sanatını çok kullanmalarını da eleştirir. Divan şairlerinin edebî sanatları çok kullanarak şiiri anlamsızlığa sürüklediklerini ifade eder.

Cinas konusu üzerinde en çok duran Tanzimat şairi, Recâîzâde Mahmut Ekrem'dir. Cinas konusuna *Talîm-i Edebiyat*'ta değinen Ekrem deNamık Kemal gibi cinası gerekli bir sanat olarak görmez. Bunun sebebini de cinaslı sözlerin hakikate uygun olmayışı ve yapılmasında makul bir nedenin olmaması olarak açıklar. Ayrıca cinas sanatında insanı kendisine hayran bırakacak ve şiiri güzelleştirecek bir letafetinin de olmadığını vurgular (R. M. Ekrem, 2011: 313). Ekrem, cinas sanatı taraftarı olmadığını, buna rağmen bu sanat hakkında bu kadar tafsilatlı bilgi vermesinin nedenini Divan edebiyatında sık kullanılması olarak açıklar.

Ekrem, Divan edebiyatında cinasın çok fazla yer aldığını, eserlere bakıldığında bunun çok açık bir şekilde görülebileceğini ifade eder. Bu konu ile ilgili Bakî ve

Haşmet'in şiirlerinden örnekler verir. Cinasın hoşa giden ve latif sözleri kapsayan konularda kullanımı uygundur, ciddi konuları kapsayan anlatımlar için kullanımı ise uygun düşmez (R. M. Ekrem, 2011: 313). Fakat cinasının kullanımında Ekrem'in aradığı en önemli kıstas faydalı ve tesirli olmasıdır. Cinasın kullanımında bu iki kıstasın olmayışı sanatın değerini düşürür. Ekrem'e göre "makul olmayan bir söz ne kadar sanatlı söylenirse söylensin makbul değildir. O halde cinas yapmak gayesiyle söylenmiş sözlerde makul bir hâl ve insanı hayran bırakacak bir letâfet görülmez" (Yetiş, 1996: 309). Bu düşünceyi benimseyen Ekrem, Divan şairlerinin cinası kullanmadaki amaçlarını sanat yapmak olarak görür. Ancak şaire göre, cinaslı sözlerde letafet yoktur.

Talîm-i Edebiyat'ta Ekrem, Divan şairlerinin sanatı soyutlaştırmayı hüner sayarak ortaya değersiz fikirler attıklarını ifade eder (R. M. Ekrem, 2011: 104). Cinas sanatı üzerinden yaptığı değerlendirmede Divan şairlerinin edebî sanatları çok kullanarak şiiri anlamsızlığa sürüklediklerini savunur. Bu konunun anlaşılması için de Ziya Paşa'nın;

Temâm-ı İsfehân olmaz Stânbul şehrinin nısfı
Eğerçi cümle-i nısf-i cihân vasf-ı Sıfâhândır

beytini ve şair Nâbî'nin;

Eğerçi Vândan olur Nâbîyâ nevâ peydâ
Velîk râh-ı hakikat ruhâ bozundısıdur

beytini örnek verir. Ekrem verdiği bu örneklerin anlaşılabilen örnekler olduğunu, bazı Divan şairlerinin şiirlerini edebî sanatlara boğduklarından dolayı şiirlerinin anlaşılamadığını belirtir.

Muallim Nâci, *Istılahat-ı Edebiyye*'de cinas sanatını ele alırken edebî sanatlara ilişkin bakış açısını da ortaya koyar. Nâci de Ekrem gibi cinasın şiire kattığı güzellik üzerinden bir değerlendirme yapar. Nâci'ye göre; "izaha gerek olmadığı üzere, söz, aslında güzel olmadıktan sonra cinas ona güzellik veremez. Bununla beraber, güzelliği olan bir söz için güzellik tabiî sayılır. Hele tabiîlik denilen yüce meziyet, hiç bir vakit cinasa feda edilmemelidir" (Muallim Nâci, 1996: 129). Ekrem gibi Muallim Nâci de sanat uğruna anlamın feda edilmesine karşıdır. Her iki şair de cinasın söze güzellik kattığını düşünmez. Onlara göre cinas sadece şiirde ahengi artıran unsurlardandır.

2.5.2.3. Mecaz

Mecaz, belagat kitaplarında edebî sanatların kökeni olarak kabul edilmektedir. Kelimenin bir metin içerisinde gerçek anlamından sıyrılarak yepyeni bir anlam kazanmasıdır. "Mecaz sanatı söze güzellik, canlılık ve daha etkili bir güç vermek için yapılır" (Dilçin, 1999: 405). Mecaz sanatları arasında teşbih, istiare, mecaz-ı Mürsel, kinaye, tariz, teşhis ve intak yer alır.

Namık Kemal, tabilik üzerinden mecazı değerlendirir. Kemal'e göre, "ifadede mecaz, bir suretle mücaz olmayacak kadar revac bulduğu için âsârımız letâfet-i tabiiyyeden mahrum olduktan başka ekseri hakikatten dahi âtıldır" (Namık Kemal, 1993: 187). Yani şiirde tabiliği ortadan kaldıran unsur mecazdır. Divan şiirinin hakikat ve tabilikten uzak olmasının mecazın sık kullanıma bağlı olduğunu savunan Namık Kemal, şiirde tabiliği ön plana çıkararak, hayali, mübalağadan arındırıp şiirin mecazlarla örülen yapısını engellemeye çalışır (Tuğcu, 2013: 91). Namık Kemal, poetikasında tabiliği bozan bu sanatlardan şiirde uzak durulması gerektiğini belirtmiştir.

Mecaz sanatını Tanzimat şairleri arasında ayrı bir başlık altında değerlendiren sadece Recâîzâde Mahmut Ekrem'dir. Diğer şairler mecaz konusunda çok fazla şey söylememişlerdir.

Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ta mecaz kavramını, kelimenin asıl manasını değiştirerek ya da kelimenin tertip ve yazılışını kişinin kendince değiştirerek "yeni, daha canlı, daha tuhaf bazı ta'dîlât-ı icrâsı tarîkiyle olsun-tebyîn-i merâmda kelâma bir tavr-ı mahsûs vermekten ve doğrudan doğruya olan tarîk-i ifâdeden az çok tebâ'üdle başka bir yolda söz söylemekten ibarettir" (R. M. Ekrem, 2011: 207) şeklinde açıklar. Ekrem, mecazın iki yolla yapıldığını belirtir. İlk yol herkesin bildiği kelimenin asıl manasından sıyrılıp yepyeni bir mana kazanması iken ikinci yol tamamen şair ya da yazarın tasarrufu ile kullandıkları kelimeye daha yeni bir anlam kazandırmalarıdır. Ekrem, mecazın kullanımının çok yaygın olduğunu belirtir. İnsanın hayatının her aşamasında mecazlı sözlerle karşı karşıya kalmaktadır. Bu da mecazın kullanımının yaygınlığının göstergesidir.

Şair, mecaz bahsinde diğer belagat kitaplarında yer alan maddelerin dışında başka bir şey yapmak istediğini anlatır. Birçok belagat kitabının aksine istifham, rücû, tekrîr, tarîz, kinaye, tevriye, telmih, tezad, mukabele ve mübalağa gibi edebî sanatları ayrı başlıklar altında almasına rağmen kendisinin bunları tek bir başlık halinde, mecaz başlığı altında ele alacağını dile getirir. Bunun sebebini de mecaz için yaptıkları tanım

ile kategorinin buna uygun olması olarak gösterir (R. M. Ekrem, 2011: 210). Ve bu sanatları aynı başlık altında alarak açıklar. Bu da yeni edebiyatın teori açısından getirdiği yenilik olarak kabul edilebilir.

Divan şairlerinin şiirlerinde çok fazla mecaz kullanmalarının şiire bir yarar sağlamadığı görüşünü savunan Ekrem'e göre mecaz sanatını yapmak bir hünerdir ve bu hüner doğuştan gelir, sonradan kazanılmaz. Fakat mecaz, belagat ilminin çizdiği sınırlar çerçevesinde yapıldığında güzeldir. Belagatin kurallarına göre yapılan mecaz,"fikri hayâlden, hakîkatı zâhirden tefrîki, kelimâtın ma'ânî-i hakîkiyyesini fark ve temyîze, efkârın üslûb ile revâbıtını anlamağa, meşâhîr-i üdebânın tavr-ı ifadelerindeki en nâzik en dakîk farkları tefehhüme bedâyi'-i Edebiyyenin rûh ve kalbe icrâ ettiği te'sîrâtın mâhiyetini ta'yîne vel-hâsıl kavâ'id-i esâsiyye-i belâgatı yek-dîğerine mezc ve halt etmemeğe medâr olmak haysiyyetiyle hiçbir vakitte fâideden hâlî bulunamaz" (R. M. Ekrem, 2011: 296). Çizilen kurallara uyularak yapılan mecaz şiirin tesirini artıracaktır. Divan şairlerinin mecaz sanatını çok kullanmalarını eleştiren şaire göre mecaz üslubu bozmamalı aksine güzelleştirmelidir. Divan şairleri ise sanat yapma uğruna üslup ve manadan ödün vermişlerdir. Bu açıdan Divan şiirinde mecazın kullanımı belagat ilmine göre yapılmadığını ifade eder.

Ekrem'e göre mecazın doğru şekilde kullanımı "zevk-i vicdânîye, hasâfete, cevdet-i hayâle" (R. M. Ekrem, 2011: 296) ihtiyaç duyar. Mecaz, akıl ve hissin bir ürünüdür. Fakat mecaz yaparken konunun durum ile uyumlu olmasına dikkat edilmelidir. Bu uyumu gözeten ve belagat kurallarına uygun şekilde yapılan mecaz makbul ve güzeldir.

Ekrem, mecazın kullanımında yeni anlayışın dikkat etmesi gerektiği hususlara da değinir. Divan şiirinde mecaz ile ilgili yapılan hataları belirterek yeni anlayışı benimseyen şairlerin aynı hatalara düşmemesini ister. Divan şairlerini diğer edebî sanatların kullanımında olduğu gibi mecaz sanatında da aşırıya kaçmakla eleştirir.

2.5.2.4. Teşbih

Sözü etkili söylemek için iki unsurdan güçsüz olanın güçlü olana benzetildiği edebî sanattır. Divan şairlerinin başvurduğu en önemli sanat olmasının yanında Tanzimat şairlerinin yapılışı hususunda en çok eleştiri getirdiği sanattır. Agâh Sırrı Levend teşbih sanatının kullanımında Divan şairlerinin çoğu zaman makul

olmadıklarını ve daha da ileriye giderek insanı iğrendirecek dereceye ulaşan teşbihler yaptıklarını belirtir (Levend, 1984: 479).

Namık Kemal, Ziya Paşa'nın *Harâbât*'a aldığı beyitler üzerinden Divan edebiyatını eleştirirken özellikle benzetmeler konusuna değinir. *Takib* makalesinde bunları dile getiren Kemal'e göre, yapılan benzetmeler gerçeğe uygun değildir, var olan dünyada bir karşılığı yoktur ve bu yüzden yeni şiir anlayışında da sürdürülmemelidir. Eski şairlerin söylediklerinin akla ve tabiata uygun olmaması yeni şiir anlayışında devam ettirilmemelidir. Ziya Paşa'nın *Harâbât*'a aldığı beyitlerle eskilerin yaptığı kusurları devam ettirdiğini düşünmektedir. Namık Kemal'e göre, "tabîat hükmünce münadim ve aklen dahi izâlesi lâzım olan böyle hayye kadar muavvec ve genc-i mutalsam fikri kadar kec itikâdların bekâsına çalışmak yılan oynatan Mısırlılara, havâs ile define bulmak kallaşlığını ihtiyâr eden Mağribîlere yakışır" (Namık Kemal, 1292: 35). Osmanlılar için teşbihin bu şekilde yapılması uygun değildir.

Namık Kemal, *Takib* makalesinde Ziya Paşa'nın *Harâbât*'a aldığı Rahmî'nin;

"Biten güller degüldür hâk-ı kabri üzre Ferhâd'un
Açılmış cânib-i Şîrîne revzenler mezârında"

(Namık Kemal, 1989: 184).

beyti üzerinden yapılan hatayı tespite çalışmıştır. Rahmi'nin gülü pencereye benzetmesine anlam veremez. Bu benzetmenin hakikat açısından uygun olmadığını vurgular. Yine aynı makalede Kemal, "teşbihi kabul edebîlmek için 'müşebbehünbih' addedilen eşyanın 'mevcud' olması" (Bilgegil, 2009: 229) gerektiğini vurgular. Bu mevcudiyet teşbihin hakikate uygun olmasını sağlayacak unsurdur. Divan edebiyatında benzetilen ya da benzeyen gerçeğe uygun olmayan unsurlardan seçildiği için yeni şiir anlayışı çerçevesinde makbul değildir.

Ekrem ise Divan şiirinde teşbihin uygun şekilde yapılmadığı durumları *Talîm-i Edebiyat*'ta değerlendirir. Ekrem'e göre Divan şairleri teşbih ve istiare konusunda bir karışıklık yaşamaktadır. Teşbih yapılacak yerde istiare, istiare yapılacak yerde de teşbih yaptıklarını belirtir. Ekrem buna örnek olarak da "bir muharririn kalemi mızrağa, kılıca, ata, yağmur oluğuna, bülbüle, kargaya, kavala, ejdere, hatta eli tesbihli mükellef esvâblı bir efendiye bile teşbih edilebildiğini, hâlbuki kalemin bunların hepsine benzetilmesinin mümkün olmadığını, aksi takdirde 'hokkabazlık'tan kurtulunamayacağını söyler"

(Yetiş, 1996: 256). Teşbihte benzetilen ile benzeyen arasındaki uyum teşbihin değerini belirler. Bundan dolayı iki unsur arasında mantıki bir uyumun olması gerektiğine vurgu yapar ve Divan şiirinde ise bu uyumun bulunmamasının şiir için bir kusur olduğunu belirtir.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ta yeni şiir anlayışının teşbih sanatında uygulaması gereken yöntemi açıklar. Ekrem'e göre yeni şiir anlayışı teşbih sanatı ile ilgili önemli bir sırra vakıf olmuştur. Benzetilen ile alakalı vaka, durum, şahıs ve eşyanın haline, yerine ve zamanına uygun şekilde yapılmalıdır (R. M. Ekrem, 2011: 234). Bu kaidelere uygun yapılan teşbih sanatı şiirde güzelliği artırır. Ayrıca Ekrem, Divan edebiyatında teşbihin yanlış kullanılmasına rağmen yeni şiirin bu yanlıştan döndüğünü ve Namık Kemal ile birlikte teşbih sanatının doğru bir şekilde kullanılmaya başlandığını belirtir. Namık Kemal'in teşbihin yeni kullanımında öncü olduğunu ve onun kullandığı tarzda eskilerin teşbih sanatını kullanamadıklarını düşünmektedir (Yetiş, 1996: 256). Ekrem'e göre teşbihin en güzel örnekleri yeni şiir ile verilmeye başlanmıştır.

Teşbih ile benzer sanat olan istiare kısaca "bir şeyi kendi dışında, türlü yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anma" (Dilçin, 1999: 412) olarak tarif edilebilir. Bu sanat konusunda da Ekrem'in görüş belirttiği görülmektedir.

Recâîzâde Mahmut Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'ta istiareye özel bir yer ayırır. İstiareyi mücerredi müşahhas kılan bir sanat olarak açıklar. İstiare, Ekrem'e göre, "asli kelimeleri ile anlatılamayan bir fikri açıklamak için kullanılır" (Yetiş, 1996: 243).

Divan edebiyatında istiarenin kullanışı ile ilgili eleştirilerini dile getiren Recâîzâde, "her âdî fikri, kötü bir hadiseyi, süfli mânâyı istiare yoluyla anlatmalarının" (Yetiş, 1996: 245) sanatın yanlış anlaşılmasına sebep olduğunu belirtir.

İstiare sanatı konusunda yeni anlayış ile birlikte değişen unsurlardan biri de mitoslardır. Divan şairi edebî sanatlarda İran mitosundan yararlanmıştır. Tanzimat şairlerinde ise Yunan mitoslarına doğru bir yöneliş görülmektedir. Özellikle Abdülhak Hâmid Tarhan'ın şiirlerinde bu değişim çok açık şekilde fark edilebilir. "Hâmid'de eski şiirin Zühre'si Venüs olur, Eros Türkçede oklarını denemeye başlar, bazen annesinin ayağının ucunda bile uyur. Merih adını pek değiştirmeden Mars, yani harp ilahı olur" (Tanpınar, 1988: 277). Hâmid'de bu değişimin yaşanması ile birlikte eski istiareler şiirde kaybolmaya başlar.

Muallim Nâci, tabiat konusunda gül ve bülbül için getirdiği eleştirileri teşbih hususunda da getirir. Şair, tabiatın bir unsuru olan gül ve bülbülün şiirlerde benzetmelerinin hep aynı şekilde olduğunu ifade eder: "Bülbülü bâğçede dolaştırıp güle harf-endâzlık ettiriyor. Kimisi burnunu goncenin içine sokturup bîçâreyi orada sabahlatıyor. Kimisi ağzını dikenle diktiriyor. Kimisi nihâl-i gülden indirip sâzın üstüne konduruyor. Kimisi de öldürüp gül yaprağıyla tekfîn ettirdikten sonra yerin dibine sokturuyor da gülistân beytiyle başının ucunda bir de telkin veriyor" (Muallim Nâci, 1998: 125-126). Buna benzer şekilde yapılan benzetmelerin akla ve tabiata uygun olmadığını belirtir.

2.6. Okuyucu

Okuyucu ya da okur, okuma eylemini bilinçli bir şekilde kendisine iş edinen kişidir. Şiir okuyucusu ise bu eylemi gerçekleştirirken normal bir okurdan daha bilinçlidir. Şiir okuyucusu, metni kavrayabilmek için daha önceden belli bir birikime sahip olmalıdır. Çünkü şiirin, diğer türlerden farklı olarak anlaşılabilmesi için önceden edinilen bilginin kullanılması gerekir. Şiir okuyucusu, sıradan bir okur değildir. Şiirin kısa ve öz ama bir o kadar da örtülü bir anlatıma sahip yapısını çözebilmek için zihinsel bir uğraş gerekir. Caudwell, Platon'un görüşlerinden hareketle yaptığı değerlendirmede şiir okuyucusun da şair kadar seçkin bir yere sahip olduğunu dile getirir. Platon'dan hareketle "şiirin yalnızca yazılışı değil aynı zamanda anlaşılış ve beğenilişi de bilinçdışı (ya da akıldışı) bir iştir" (Caudwell, 1998: 66) görüşünü savunur. Böylece, şairi olduğu gibi şiir okuyucusunu da toplum içerisinde farklı bir yere konumlandırmıştır.

Divan şiirinde şairin belli bir bilgi birikimine sahip olduğu kadar okuyucunun da birikiminin olması gerekir. Okuyucunun belli bir eğitim seviyesine sahip olması ya da bir başka deyişle "okuyan kimsenin o şiirdeki mazmundan hiç olmazsa asgarî düzeyde haberdar (âgâh) olması şarttır" (Kılıç, 2004: 118). Divan şiirinin mazmun yapısını ve kaidelerini bilmeyen bir okuyucunun şiiri anlaması da mümkün değildir. Muhibbi bu durumu bir beyti ile şu şekilde açıklar:

"Gevher-i nazmın Muhibbî ehl-i nazm olan bilir
Kıymetini cevherin bilmez meger cevher-şinâs"

(Ak, 1997: 371).

Divan şairi, şiirinde semboller kullanarak yaptığı benzetmelerle ilahi gerçekliği kendi oluşturduğu bir dille anlatmaya çalışır. Bu durum, okuyucu kitlesinin şairin şiirde kurduğu simgesel dil dünyasını anlayabilmesi için belli düzeyde bu dünyaya hâkim olmasını gerektirir. Mecazlarla örülü bu dünya ancak onu anlayabilecek okuyucu kitlesine hitap eder. Şairin, şiirini herkese beğendirmek ya da herkesin anlamasını beklemek gibi bir derdi de yoktur. Divan şairine göre dil ne kadar girift olursa içinde sakladığı ilahi gerçeklikte o kadar derin olur. Tasavvuf ehlinin tabiri ile bu şiiri anlamak için yalnızca ilim de yetmez. Okuyucu ilminin yanında iç manalara da erişmelidir. Divan şiirini anlayabilmek için okuyucunun aşk ehli ve ilim sahibi olması gerekir. Bir anlamda Divan edebiyatı okuyucusunun şiire yatkınlığı olmalıdır. Divan şairine göre iyi bir okuyucu şairin duygularını hissedebîlen ve şairle aynı coşkuyu yaşayandır.

Aksan, "şairle okuyucu/dinleyici arasında bir bağlantının kurulabilmesi için her ikisinin bir yerde belli bir kültür birikimine ortak olmaları gerekir" (Aksan, 2006: 27) diyerek şair ile okuyucuyu buluşturacak müşterek unsuru ortaya koyar. Divan şairi ile okuyucu arasındaki bağlantı bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Divan şiirinin bir saray şiiri olarak değerlendirilmesindeki en büyük etken de budur. Şair, hitap ettiği kesimi yine saray etrafından seçer.

Divan şairi, matbaa gibi bir imkâna sahip olmadığı için şiirler, el yazmaları ile ya da daha çok ağızdan ağza söylenerek yayılma imkânına sahiptir. Özellikle şiir meclisleri şairin eserlerini tanıtabildiği önemli mecralardır. Ancak bu durum aynı zamanda şiirin belli meclisler etrafında şekillenmesine ve okuyucu kitlesinin de bu meclislere katılanlardan oluşmasına neden olmuştur. Bu meclislerin daha çok saray ve çevresinde etkin olması okuyucu kitlesinin de bu dar çerçeveden oluşmasına sebep olmuştur. Eski edebiyata yüksek zümre ya da saray edebiyatı denilmesinde okuyucu kitlesinin payı büyüktür. Bu anlamda İstanbul'da, Divan şiirine ait yeni bir dil ve bunun getirdiği yeni bir okuyucu kitlesi mevcuttur.

Tanzimat dönemine gelindiğinde ise okuyucu kitlesini değiştiren bir adım olan matbaanın yaygınlaştığı görülür. Gazetecilik faaliyetlerine de önem veren Tanzimat şairleri bu sayede hem şiirlerini hem de romanlarını daha geniş bir kitleye ulaştırmaya başlamışlardır. Orhan Okay'a göre gazetenin çabuk tüketilme özelliğinden dolayı "kitaba göre pazarlamada kolaylık olması maksadıyla halk kesimine hitap etmesi gerektiğinden halkın kolaylıkla anlayabileceği bir dille yazılması zaruri olmuştur" (Okay, 2010: 59). Okuyucu kitlesinin değişimi aynı zamanda edebiyat dilinin

değişimine neden olmuştur. Tanzimat şairi, şiirlerini gazetelerde yayınlayarak daha geniş kitlelere ulaşma fırsatı yakalamıştır. Bu devrin şairi, surların dışına çıkmayı denemek ile kalmamış, surların dışında kalanlara da sesini duyurmaya uğraşmıştır.

Tanzimat şairi, okuyucu konusunda da Divan şairinin görüşlerinden farklı düşünür. Divan şairi, şiirini yazarken sadece 'ehass-ı havassın' beklentilerini karşılama amacını güderken, Tanzimat şairi, şiiri avamın anlayabilmesi gerektiğine inanır.

Bu devrin öncü şairlerinden Şinasi, *Tercümân-ı Ahvâl*'in ön sözünde dil meselesine değinirken halkın tamamına hitap eden bir dil kurmayı amaçladığını ifade eder. Söz konusu amaç, aynı zamanda Şinasi'nin "Osmanlı seçkinlerinden daha geniş bir sosyal tabaka(yı)" (Mardin, 2013: 304) okuyucu kitlesi olarak hedeflediğini gösterir.

Namık Kemal, Divan şiirinin, hitap ettiği okuyucu kitlesinin anlamasını zorlaştıracak bir yapısının olduğunu ifade eder. Nitekim ona göre, "elfâzda garabet o kadar muteberdir ki, meselâ Nergisî gibi milletimizin en meşhur bir telif-i edibânesinden istihrâc-ı meâl etmek bize göre, ecnebi bir lisanda yazılmış olan Gülistan'ı anlamaktan müşkildir" (Namık Kemal, 1993: 187). Namık Kemal'in burada Nergisî'nin şiirlerini anlamakta güçlük çekeceğini söylediği kitle avam kesimdir. Namık Kemal, bir devletin lisanında yazılan şiirin bütün halka hitap etmesi gerektiği görüşündedir. Divan şairinin yazdığı eserin belli bir zümreyi kendisine hedef seçmesini eleştirir ve *Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi'*nde "âsâr-ı atîkamızın ekseriyet üzere havas için" (Yetiş, 1988: 55) yazıldığını söyler. Oysa Namık Kemal'in hitap etmek istediği kitle, saray etrafındaki kitle değil sarayın dışında kalan halk kitlesidir. Divan şiirinin anlaşılmaz olduğuna her fırsatta vurgu yapmasının temel sebebi de budur. Divan şiirini halk kitlesinin anlamasını engelleyen unsurların, şiirin içerisine adeta boca edildiğini düşündüğü mübalağalardan, teşbihlerden ve cinaslardan kaynaklandığını belirtir. Namık Kemal, bu şekilde bir sanatlı söyleyişin zamanla kendisine elit bir okuyucu kitlesi oluşturduğunu ve halkın anlayabileceği dilden de uzaklaştığını düşünmektedir.

Divan şiirini anlamayı birbiri ardına gelen dalgalar arasında avcının suya dalarak inci araması kadar müşkül gören Namık Kemal, "Okumak bilmeyenlerin ekseri, edebiyat denilen âsârımızı istimâ ederken başka lisanda yazılmış bir duâ zannıyle âmin-hân ola geldikleri" (Yetiş, 1988: 342) tespitini yapar. Namık Kemal'e göre, anlaşılması zor olan Divan şairinin meziyetleri de okuyucunun ilgisini çekecek ve onu eğlendirecek şeyler değildir.

Divan şairini anlayacak okuyucu da şiirin bütün kurallarına şair kadar bağlıdır. Ayrıca Divan edebiyatında okuyucu eserin bütününden etkilenme gibi bir psikolojiye sahip değildir. Divan şiirinde olmayan şiir bütünlüğü yani beyitler arası uyumsuzluk okuyucuyu da etkilemiştir. Okuyucu bütüne dair bir hayranlık besleme yerine mükemmel olan beyte hayranlık duyma yolunu seçmektedir (Tanpınar, 1988: 15). Osmanlı döneminde okuyucunun bu anlamda şiir üzerine düşünme ya da bir başka ifadeyle şiiri tetkik etme gibi bir amacı yoktur. Bunu yapması da çok hoş karşılanmazdı. Çünkü şiiri eleştirecek olan kitle de belliydi. Divan şairlerinin önde gelenleri ve hâmiler bu işi toplum adına yapan kesimdi.

Namık Kemal mektuplarında, halk kitlesinin Divan şiirine bakışını şu sözlerle ifade eder: "...şiirler, erbabına rûh-ı sânîdir, fakat bu asırda ve belki her zamanda nihâyet beş-on kişiye lezzet bahş-i derûn olabilir. Yoksa halka hiçbir fâidesi yoktur, binâenaleyh ne kadar âlâ olur ise olsun, milletce bâhil elinde bulunan servete benzer, tutalım ki herkese anlatmak kâbil olsun. Mevzû'u, külliyet üzre mey ü mahbûb vasfından ve halkı uzlet-ü tecride sevkten ibâret olan sözleri, rağbet-i umumiyyeye çıkarmak, hiç nasıl tecviz olunur?" (Namık Kemal, 2013: 36). Divan şiirinin hitap ettiği kitleyi beş-on kişi tabiri ile tasvir eden Namık Kemal'e göre, Divan şairinin yazdıkları ile topluma faydası olmamış ve milletin gözünde bu anlamda bir yer de edinememiştir. Halkın anlayamadığı böyle bir edebiyatın bu kadar rağbet görmesini ve ön plana çıkarılmasını da doğru bulmadığını ifade eder.

Namık Kemal, *Tahrib-i Harâbât*'ta, şiirin ekâbir dediği belli bir zümrenin istediği gibi şekillenmemesi gerektiğini ve halkın istekleri ve zevki doğrultusunda gelişmesinin doğru olacağını söyler. "Bir güzel şey meydâna geldiği vakit halk rağbet etmiyor mu? Bir milletin teveccühünü ve verdiği bedel-i hizmeti hiç tutalım da bazı ekâbirin temâyülât-ı heveskârânesini şi're üstâd ve müşevvik mi addedelim?" (Yetiş, 1988: 79) diyerek şiirin belli bir kitlenin etkisi altında olmasını eleştirir. Tanzimat şairi bu anlamda okuyucu kitlesini belirlerken, Divan şairinin tutumundan farklı bir yol izleyip çoğunluğa hitap etmelidir. Kemal, edebiyatın ruhunu sadelik olarak görmektedir. Bu anlamda sadeliği esas alan anlayış, okuyucu kitlesini de genişletecektir. Namık Kemal, estetik değerleri ihmal etmeden, fakat okuyucu kitlesini verdiği bilgi ve mesajlarla aydınlatmayı hedefleyen şiir yazmanın peşindedir. Bu bağlamda, sosyal fayda prensibi ekseninde hareket eder ve okuyucuyu şiirin merkezine alır. Daha önce de bahsedildiği gibi yeni bir kültürel inşa sürecinde amaç, geniş kitlelere hitap etmektir.

Bir amaca binaen ortaya çıkan şiirin okuyucuyu göz ardı etmesi düşünülemez. Namık Kemal bu açıdan "avâmın rağbetine mazhar olan eserlerin seviyece düşük olması gerektiğini de peşinen kabullenmiş gibidir" (Özgül, 2014: 66).

Recâîzâde'nin şairin vasıfları arasında saydığı zevk-i selim tabirini okuyucu için de kullandığını görürüz. "Halis ve mağşuşu, gerçekçisi yalancısı bulunmak münasebetiyle zer ve cevhere müşabehet inkâr olunamayan âsâr-ı Edebiyyeyi temyiz için müracaat edebîleceğimiz vâsıta-i münferide ise zevk-ı selîmdir ki erbâbına Kudretin bir bahşâyiş-i ulvîsidir!" (R. M. Ekrem, 2014: 124). İyi şiiri kötü şiirden ayırmak için okuyucunun zevk-i selim sahibi olması gerekir. Divan şairinin kendisini anlayacak kitlenin hikmet erbabı olması gerektiğini söyleyen görüşüne benzer bir anlayıştır. Bu görüşüyle Ekrem, şiir okuyucusunu farklı bir konuma yükseltir.

Hâmid, Ekrem'e yazdığı mektubunda Ekrem'in kendi şiirlerinin anlaşılmadığına dair serzenişine karşılık, "(t)eessüf olunur, ama zararı yok. Biz o halktan kendimizi istisnâ edip yolumuza gidelim. Hâlin muhassenâtını daima istikbal tayin eder. Mamafih âsâr-ı manzur, vücudu ise bir emr-i mahfi vü mestur olmakta edeb-i hakiki vücud-ı ilahî gibidir. Allah bizi bir yere getirmese bile âsârımızı birbirinden ayırmaz" (Tarhan, 1995: 308) sözleriyle Tanzimat şairinin döneminde anlaşılmasa bile sonraki zamanlarda takdir edileceğini düşündüğünü ifade eder. Hem Tarhan'ın hem de Ekrem'in bu anlamda Tanzimat döneminde hitap ettikleri kitle tarafından anlaşılamadıklarına dair bir yargıları vardır.

Hâmid, bir mektubunda şiirlerini yazarken eski edebiyatın bir hastalığı olarak gördüğü hüner gösterme marazına tutulduğunu belirtir. Bu hastalığından da hala vazgeçemediğini söyler. Bu durumu yenebilmek için şiirlerini üç kesimi düşünerek yazdığını ifade eder. Bu üç kesimi de "eski yeni sınıf münevver, tabaka-ı avam ve kendisi" (Tarhan, 1995b: 711) olarak tanımlar. Hâmid'in hitap ettiği kitle bu anlamda çeşitlidir. Kendi şiirinin bütün kesimlere hitap eden bir yapısı olduğunu düşünen Hâmid, şiirindeki üslup zenginliğinin sebebini de buna bağlar.

Muallim Nâci, belagatin kaidelerinden yola çıkarak okuyucuyu ile ilgili şu görüşleri dile getirir: "Sözü muhatabın haline göre söylemeli kaydı da bir edebî düsturdur. Zaten bu şeklin lüzumu, düşünen biri için tabiîdir. Meselâ, bir cahile söylenecek söz bir âlime söylenilemez. Söylenilir, fakat bir nükteye dayanmak şartıyla" (Muallim Nâci, 1996: 75). Muallim Nâci şiirin, okuyucu kitlesinin seviyesine göre söylenmesi gerektiğini ifade eder. Aynı zamanda Divan şairinin kitlesi ile Tanzimat

şairinin kitlesinin farklı olduğunu da belirten Muallim Nâci'ye göre, şiirden alınacak zevk, kişinin yetiştiği ortam ve mizacı ile ilişkilidir. Okuyucu ile ilgili yapılacak değerlendirmelerde de bu göz önüne alınmalıdır.

Muallim Nâci, şiir okuyucusunun şiiri anlayabilecek bir tabiata sahip olması gerektiği görüşündedir. Ona göre, "dikkat edilse 'tabiat-ı şiiriyye' (şiirin yapısı) denilen meziyetin de hissin selâmetinden olduğu anlaşılır. Hissinde selâmet olmayan bir adamda o özellik bulunmayacağından, tabiî olarak vezinli söz söyleyemeyeceği hatta söylese de farkında olamayacağı gibi şiirin vezinlerindeki ahenkten de 'tabiat-ı şiiriyye' sahibi kadar zevk duyamaz. Ona göre vezinli-vezinsiz birdir" (Muallim Nâci, 1996: 80). Muallim Nâci de Ekrem gibi şiirin hitap ettiği kişinin yani beliğ sözü anlayabilecek kişinin zevk-i selim sahibi olması gerektiğini belirtir. Zevk sahibi olmayan kişinin şiirin değerini anlamayacağını, onu sıradan bir söz olarak değerlendirebileceğini vurgular.

Muallim Nâci'nin şiirlerinde okuyucu ile kurduğu münasebeti Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kurduğu laubali eda ile bir tutar (Tanpınar, 1988: 601). Zira Nâci'nin şiirinde okuyucu ile arasında mesafe yoktur.

Tanzimat şairi, Divan edebiyatının hedef kitle olarak belirlediği saray çevresine hitap etmeyi değil halk kitlesine hitap edecek bir edebiyat anlayışı oluşturmayı hedeflemiştir. Bu isteğini gerçekleştirebilmek için de öncelikle gazete ile topluma hitap etmeyi ve iletişim kurmayı denemiştir. Şiir okuyucusu ile şair arasında belli bir kültürel birlikteliğin olması gerekmektedir. Bu kültürel birlikteliğin tesisi için Tanzimat aydını öncelikle gazete ile Divan edebiyatının oluşturduğu dil farklılığını ortadan kaldırmaya çalışır. Gazete aracılığıyla hitap edeceği kitle ile iletişim kurmaya başlayan Tanzimat şairleri aynı zamanda yeni edebiyatın dilini de inşa etmeye çalışmaktadırlar. Gazetenin ardından şiir dilini de sadeleştirerek Divan şiirinin aksine daha geniş bir kitleye hitap etme amacı gütmektedirler.

SONUÇ

Bu çalışmada Tanzimat devri şiir poetikası ele alınmıştır. Tanzimat devri, Divan edebiyatı gibi köklü bir geleneğin siyasi ve sosyal değişimlere bağlı olarak eski gücünü kaybetmesiyle ortaya çıkan süreçte, yeni bir edebiyat anlayışı tesis etmek iddiasında bulunan şairlerin yaşadığı bir dönemdir. Dolayısıyla bu devir, yeni şiir geleneğinin başlangıç evresidir.

Tanzimat devri şiirde aynı zamanda bir kaynak değiştirme sürecidir. Divan edebiyatına kaynaklık eden Arap ve Fars edebiyatının yerini bu devirde Avrupa edebiyatı almaya başlamıştır. Bu değişim, Türk edebiyatı açısından modern edebiyatın temellerinin atıldığı ilk dönem olduğundan dolayı iyi incelenmelidir.

Poetikanın değişimi zamana bağlıdır ve zaman değiştikçe poetikalar da değişir. Tanzimat devri şiir poetikasını bilmek günümüze kadar gelen şiir geleneğini yakından tanımamızı sağlayacaktır. Söz konusu çalışmada, Tanzimat devri şairinin şiire bakışının bütün yönleri ile ortaya konulması hedeflenmiştir. Tanzimat şairlerinin poetik mahiyetli metinlerinden yola çıkılarak dönemin poetik anlayışı tespit edilmiştir. Bu bölümde de elde edilen tespitler sıralanacaktır.

Tanzimat döneminde ortak bir poetikadan ya da şairlerin bir araya gelerek şiir anlayışlarını dile getirdiği bir manifestodan söz edilemez. Bu devirde oluşan bir edebî topluluk da yoktur. Eski gücünü kaybeden Divan şiirinin oluşturduğu boşluğu doldurmak için Tanzimat şairlerinin yaptıkları bireysel hamleler Tanzimat dönemi poetikasını meydana getirmiştir. Burada bir kişi ya da topluluk etrafında buluşan değil, fikir birliği etrafında kümelenen şairler vardır. Şairlerin yazdıkları poetika metinleri ise bireyseldir.

Şiirde yeni tarzı deneyen kişi ve Namık Kemal'in edebiyat-ı sahiha dediği anlayışın öncüsü Şinasi'dir. Fakat Şinasi'nin şiir üzerine poetik mahiyetli bir makalesi ya da şiiri yoktur. Şinasi'yi bu devir için farklı kılan nokta 17. yüzyıldan itibaren başlayan değişimi şiirlerinde tatbik etmeye çalışmasıdır. Özellikle Şinasi'nin dil üzerine düşünceleri ve şiirlerinde kullandığı dil, Tanzimat poetikasının temelini oluşturmaktadır.

Şinasi'nin bu yenilikçi tavrından etkilenen Namık Kemal'in yeni dil anlayışına dair yazdığı ve bu dönemin ilk poetik mahiyetli eseri *Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir* makalesidir. Tanzimat devrinde tesis edilmesi

istenen yeni edebiyat anlayışına edebiyat-ı sahiha adını veren Namık Kemal'in kaleme aldığı makalelerle bu dönemin şiir anlayışının temelleri atılmıştır. Tanpınar'ın tabiri ile bu makale "bizde sanat ve fikir sahasında ilk ciddî hattâ şümullü teklifleri taşıyan bir yazıdır" (Tanpınar, 1988: 299). Sözü edilen yazının etkisiyle yeni anlayış etrafında birleşen bir kitle de oluşmuştur.

Bu etkinin ardından Tanzimat devrinin diğer şairlerinin de poetikalarında yeni anlayışı benimsedikleri görülür. Namık Kemal'in fikrî planda söylediklerini gerçekleştiren ise Abdülhak Hâmid Tarhan olmuştur. Hâmid, edebiyat-ı sahiha anlayışını tam anlamıyla uygulayamasa da onun başarısı, eski şiirin kalıplarını yıkmaya çalışmasıdır.

Tanzimat poetikasını, Divan edebiyatı karşıtlığı üzerinden şekillendirmeye çalışan bu devir şairleri, Divan şiirini her şeyiyle eleştirerek yıkmaya çalışır. Hatta Ziya Paşa ve Namık Kemal daha da ileri giderek Divan edebiyatını, Türk edebiyatı olarak kabul etmezler. Fakat Tanzimat şairi, her ne kadar Divan şiirini eleştirse de şiirlerinde geleneğin etkisinden sıyrılamaz ve poetik bir tutarsızlık yaşar. Zira Tanzimat şiiri, başta büyük bir etki yaratmasına rağmen şiirde beklediği ilerlemeyi gerçekleştirememesinden dolayı yetersiz kalır. Divan şiirinin oluşturduğu boşluğu doldurmaya çalışan Tanzimat şairlerinin beklenen hamleyi gerçekleştiremedikleri söylenebilir. Bu devir şairlerinin yaptığı yenilikler şiirin muhtevasına ve -tam anlamıyla istenen seviyede olmasa da- dile yöneliktir. Şiir, biçim ve form olarak geleneği taklit etmeye devam etmiştir. Fakat şairler, yazdıkları yazılarla belli bir poetik anlayış ortaya koymayı başarmışlardır.

Tanzimat şairleri, şiir üzerine yaptıkları tanımlarda özellikle üç unsur üzerinde dururlar: Vezin, kafiye ve sözün kutsiyeti. Şiiri bu üç unsur üzerinden tanımlayan şairler, Divan edebiyatının şiir kabul ettiği her şeyi reddetme eğilimindedirler. Bu yüzden şiirin kafiyesiz ve vezinsiz olmasında bir sakınca olmadığı, hatta kafiye ve veznin şairi sınırladığı ve şiir için bir kusur olarak görüldüğü gibi yeni görüşleri poetikalarında ifade etmişlerdir. Fakat şiiri bu şekilde tanımlamalarına rağmen vezin ve kafiyenin şiirin ahengini sağladığını ve bu şekilde kaleme alınan şiirin vezinsiz ve kafiyesiz şiire oranla daha çok rağbet gördüğünü de vurgularlar.

Tanzimat şairleri, Divan şairleri gibi şiirin ayet ve hadislerden farklı olduğunu belirtme ihtiyacı hissetmişlerdir. Şiiri beliğ söz olarak tarif eden Tanzimat şairleri şiirin, en beliğ söz olarak kabul edilen ayet ve hadislerden ayrılan yönleri üzerinde

durmuşlardır. Ayet ve hadislerin gerçekliğinin sorgulanamaz olduğunu vurgularken, şiiri 'gerçeğe benzer' sözler olarak tanımlarlar.

Namık Kemal'in edebiyat-ı sahiha ya da edebiyat-ı hakikiyye tabirlerine paralel olarak bu dönem poetikasının temelini oluşturan ana öğelerden biri hakikat diğeri ise tabiattır. Söz konusu unsurlar, Tanzimat şairlerine göre şiirin olmazsa olmazıdır. Yeni şiir, bu iki unsurun üzerine kurulur. Şiirin bütün unsurlarında da bu iki maddeye uygun olması zorunluluğu aranır.

Tanzimat şairleri, Divan şairleri gibi mutlak hakikatin peşinde değildirler. Onlar, Batı edebiyatının da etkisi ile hayatı akıl ile açıklayabileceklerini düşünerek görünmeyeni değil görüneni anlatmayı isterler. İnsanı merkeze alarak dünya eksenli bir şiir yazmanın peşindedirler. Divan şairlerinin yaptığı tasvirler ve benzetmelerle aşırıya kaçarak hakikati bozduğunu ve hayalin sınırlarını zorlayan şiirler yazdıklarını söyleyip bu şiirleri eleştirirler. Şiirdeki hakikati bozan bütün unsurların atılması gerektiği görüşündedirler. Hatta daha da ileriye giderek insanın görmediği hiçbir şeyi şiirine almaması gerektiği gibi hayal ve hissi de tecrit eden deneyimsel bir gerçeklik anlayışına dayanmak isterler.

Tanzimat şairleri hakikati, Divan şiirinin kullandığı bütün öğelerden ve tasavvufî yapıdan ayırdığında elinde saf bir gerçeklik kalmıştır. Fakat bu saf gerçeklik, poetikalarında anlattıkları gibi hayatı akıl ile anlama noktasında yetersizdir. Divan edebiyatındaki iman ve teslimiyeti bırakıp, Batıyı örnek almasından sonra akıl ve ilme yönelen şairler, bu yetersizlikten dolayı hayal kırıklığı yaşamışlardır. Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* gibi yeni anlayışı her şeyi ile benimseyen makalesinin ardından *Harâbât* ile eskiye dönüşü bu hayal kırıklığının bir neticesidir. Hayal kırıklığı acziyete dönüşen Tanzimat şairleri, hayata dair felsefi sorular üretmeye başlamıştırlar.

Hayal, Tanzimat şairleri için Divan şiirinde eleştirdikleri bütün aşırılık ve süsün ardından şiirde sığınılacak bir liman gibidir. Tanzimat şairleri hayali, şiiri güzelleştiren bir unsur olarak görür. Her şeyden soyutlanmış elinde kalan saf hakikati süsleyebileceği tek malzeme hayaldir.

Divan şairlerinin mutlak hakikat olarak belirlediği şiirin kaynağını, Tanzimat şairleri, tabiat olarak tespit etmişlerdir. Tabiat da şiirin diğer bütün unsurları gibi hakikate uygunluğu ölçüsünde değer kazanır. Tanzimat şairleri, idealize edilmiş bir tabiatı değil tasvir yolu ile şairin aynadan yansıyanları anlatmasını ister. Onlara göre, şair, tabiat konusunda gözlemci olmalı ve sadece gördüklerini anlatmalıdır.

Tabiat konusunda poetik olarak bütün şairler aynı düşüncede değildir. Devrin önemli şairlerinden Abdülhak Hâmid Tarhan, şairin tabiat karşısındaki tutumunu değiştiren isimdir. Şiirlerinde olduğu gibi mektuplarında ve hatıralarında da tabiat tasvirlerine sıkça yer verir. Hâmid, tabiatı tasvir ederken olduğu gibi yansıtmaz. Tasvire duygularını da katar. Romantizm etkisi ile tabiat karşısında izlenimci bir tavır sergiler. Genel itibariyle Tanzimat şairleri, tabiat konusunda söylediklerini şiirlerinde uygulayabilmişlerdir. Tanzimat şiirinde tabiat merkeze alınarak yapılacak bir çalışma, şiirin değişiminde tabiatın oynadığı rolü göstermesi açısından faydalı olabilir.

Poetikalarında şairin vasıflarına da değinen Tanzimat şairleri, Divan şairinden farklı yeni bir şair portresi çizerler. Yeni şair, ilim sahibi, rehber, kibirsiz, en az bir Avrupa dili bilen ve konumunun hakkını verendir.

Şairliğin doğuştan mı geldiği yoksa sonradan mı kazanıldığı konusuna da değinen şairlere göre şairlik, doğuştan gelen bir yetenektir. Yani vehbîdir. Ancak şair, bu vehbî bilgiyi kesbî bilgi ile donatırsa iyi bir şiir ortaya koyabilir. Tanzimat şairlerinin bu noktadaki görüşleri Divan edebiyatı ile uyuşmaktadır.

Tanzimat devrinde şairin iktidar ile olan ilişkisi diğer yüzyıllardan farklıdır. Hamilik geleneğinin yeni dönemde olmadığı görülmektedir. Tanzimat şairleri, Divan şairlerinin yazdıkları kasideleri iktidara yanaşmak için birer emare olarak görürler ve bu tutumun şairi küçük düşürdüğü görüşünde birleşirler. Hamilik geleneğinin getirdiği "kul-köle ilişkisine" (İnalcık, 2013: 28) karşı yönelttikleri eleştirilerde de şairin bağımsız olması gerektiğine vurgu yaparlar. Bu dönem şairlerinin sürgün edildikleri düşünülürse iktidar ile olan ilişkilerinin de sorunlu olduğu görülecektir.

Tanzimat şairleri, klasik şiirin diline savaş açmıştır. Divan şiirinin dilinin onlar tarafından eleştirilmesinin temel nedeni, Arap ve Fars taklitçiliğidir. Şiir yazmak için kuvvetli bir dile ihtiyaç vardır. Bu iki dilin etkisindeki Osmanlı Türkçesi yeni şiir için uygun değildir. Aruz vezni ile şiir yazan Divan şairleri Türkçenin aruza uygun olmamasından dolayı dili bozarak Türkçeyi aruza uydurma yoluna gitmişlerdir.

Dile dair şairlerin ortak görüşleri yeni bir sözlüğe ihtiyaç olduğudur. Oluşturulacak sözlüğün amacı, dildeki Arapça ve Farsça kelimelerin etkisini azaltarak dili bu şekilde ıslah etmektir. Aynı zamanda şiirde kullanılan kelimelerin farklı imlalar ile kullandığını tespit eden Tanzimat şairleri, bu durumun karışıklığa sebep olduğunu düşünmektedirler. Sözlüğün, imla konusunda yaşanan sıkıntıyı gidereceği görüşü de bu noktada önem kazanır.

Namık Kemal'e göre Osmanlı Türkçesinin kendisine ait bir belagat kitabı olmalıdır. Bu kitap, Arapçanın sistemini değil kendi dilimizin hususiyetlerini gözetmelidir. Kemal'in anlattığı tarzdaki kitabı bu dönemde Recâîzâde Mahmut Ekrem *Talîm-i Edebiyat* ile gerçekleştirmiştir.

Tanzimat şairleri, şiir dili ile konuşma dili arasındaki farklılığı ortadan kaldırma düşüncesindedirler. Sosyal fayda prensibini benimseyen şair, şiirine ideolojik bir misyon da yüklemiştir. Bu amaçla okuyucu kitlesi ile iletişim kurmak için dilin dönüştürülmesi gerektiğini savunur. Aynı zamanda dilin dönüştürülmesi yani sadeleştirilmesi, şiirin diğer unsurlarını etkileyecek ve şiirde tabiliği sağlayacaktır. Bunun yanısıra dilin sadeleşmesi düşüncesi 'millî dil bilincinin' temellerini de atmıştır.

Dilin sadeleştirilmesi konusunda Tanzimat şairlerinin hepsinin aynı görüşü benimsemediği tespit edilmiştir. Ekrem ve Hâmid, şiir dili ile konuşma dilinin aynı olmasına karşıdırlar. Hâmid, şiir dilini konuşma dilinden üstün görür. Ekrem ise konuşma dilinin hususiyetleri ile şiir yazmanın zorluğundan dolayı bunun uygulanabilir olduğunu düşünmez. Dil hakkında söylediklerini bir ölçüde uygulayabilen Muallim Nâci'dir. Şiir dilinin sadeleşmesi gerektiğini savunan şair, aynı zamanda yeni anlayışa uygun şiirler kaleme almıştır.

Tanzimat poetikasında dil konusunda cevap verilmeyen ya da sınırları çizilmeyen en önemli konu sembollerdir. Şairin iyi bir şiir yazabilmesi için sembollere ihtiyacı vardır. Şinasi atasözleri ve deyimler kullanarak yeni bir dil kurmayı amaçlamıştır. Fakat Tanzimat şairleri, Divan şiirinin semboller dünyasını terk etme düşüncesine karşılık yeni kurulacak şiir dilinin sembol üretimine dair yararlanacağı kaynaklar konusunda görüş bildirmemişlerdir. Bunun en önemli göstergesi şiirlerinde eski anlayışın izlerinin devam etmesidir.

Tanzimat şairlerinin şiirleri estetik anlamda Divan şiirine yaklaşabilseydi belki de hem dilde hem de diğer alanlarda yenileşme daha hızlı olabilirdi. Fakat Tanzimat şairleri yeni anlayış ile yazdıkları şiirlerde toplumda istedikleri etkiyi yakalayamamışlardır. Tanzimat devrinin dilde yaptığı en büyük yenilik dilin sadeleşmesine dair konularda getirdikleri öneriler ile değişim yolunu açmış olmalarıdır.

Tanzimat şairlerinin vezin konusunda aruz ölçüsüne karşı çıktıkları fakat yerine nasıl bir vezin kullanacakları hususunda kararsız oldukları görülmektedir. Aruz vezninin Türkçeyi bozan bir yapısı olduğunu düşünmektedirler. Yeni bir dil inşa etmeye çalışan Tanzimat şairleri, bu yeni dile uygun vezin kullanılması gerektiği hakkında

hemfikirdirler. Namık Kemal, hece veznini önermiştir. Fakat Tanzimat şairleri hece vezninde istedikleri başarıyı yakalayamadıkları için bunu kullanmayı tercih etmezler. Muallim Nâci, aruzun ıslah edilmesi konusunda fikir beyan eder. Fakat bu ıslahın nasıl yapılacağına dair verdiği bir bilgi yoktur. Vezin meselesi hece-aruz tartışmasından öteye gidememiştir. Şairlerin şiirlerine baktığımızda hece veznine rağbet etmediklerini de görürüz. Onlar hece veznini şiirlerinde denemişler ama istedikleri başarıyı yakalayamamışlardır.

Vezin haricinde ahengi sağlayan bir başka unsur olan kafiye ve redif hakkında ise Tanzimat şairlerinin poetikalarında tutarsızlıkların olduğu görülmektedir. Kafiyeyi şiir için kusur olarak gördüklerini söyleyen Tanzimat şairleri, kafiyeli şiirin daha latif olduğu konusunda da hem fikirdirler. Ayrıca redifin Türk şiirine has bir unsur olması münasebetiyle kullanılıp kullanılmaması konusunda kesin bir yargıya sahip olmadıkları görülür.

Mananın ikinci plana atılarak sözün ön plana çıkarılmasını eleştiren Tanzimat şairleri, şiirde lafız-mana uyumundan yanadırlar. Hatta mananın lafızdan daha önemli olduğunu ifade ederler. Onlara göre lafzın ön plana çıkarılması şiirin suretini güzelleştirirken sîretinin ihmal edilmesi ruhunu köreltir. Şiirde mana açık olmalıdır. Mananın açık olması, şiir dilinin sade olmasına bağlıdır. Tanzimat şairleri poetikalarında, Divan şairlerinin mazmuna verdiği değeri manaya vermek ister. Bu açıdan manayı ön plana çıkarıp, şiiri biçim üzerine değil de mana üzerine kurmak düşüncesindedirler.

Bu devir şairlerine göre, şiirde manayı anlaşılmaz hale getiren unsurlardan biri de edebî sanatlardır. Bu konuya da poetikalarında yer veren şairler, edebî sanatları şiir için bir ihtiyaç olarak gördüklerinden tamamen terk edilmesi gerektiğini düşünmezler. Bu konuda da ölçüleri yine hakikat ve tabiata uygunluktur. Divan şairlerinin her konuda olduğu gibi edebî sanatlar konusunda da aşırıya kaçtıklarını düşünürler. Bu aşırılık şiiri anlaşılmaz hale getirmektedir. Onlara göre, mübalağanın kullanımında Divan şairlerinin yaptığı gibi aşırıya kaçılmaması gerekmektedir. Ayrıca cinası faydasız bir sanat olarak nitelerken, teşbihin yapısına uygun şekilde kullanılmadığını düşünmektedirler. Teşbihte benzeten ve benzetilen arasında bir uygunluk olmalı ve her iki unsur da gerçeğe uygun olarak seçilmelidir.

Edebî sanatlar konusuna tasfiyeci bir anlayışla yaklaşmayan şairler, şiiri güzelleştirdiğine inandıkları sanatların aşırıya kaçmamak ve hakikate aykırı olmamak kaydıyla kullanımında herhangi bir sakınca görmezler.

Tanzimat şairleri, Divan şiiri karşıtlığı üzerine kurdukları bu anlayışın müsebbibi olarak, değişen okuyucu kitlesini görürler. Onlar, Divan edebiyatının belli bir zümreye hitap etmesini eleştirirler. Yeni bir dil inşa ederek sadece saray ve çevresine değil İstanbul'un geri kalan kesimiyle de iletişime geçme niyetindedirler. Gazete sayesinde ilk kez bu iletişimi kurmayı böylelikle gazetede yayınlanan şiirleri ile ulaşmak istedikleri kitleye seslerini duyurmayı başarırlar.

Yapılan bütün tespitlerden sonra, bu devrin edebîlik ölçütünün edebiyat-ı sahiha çerçevesinde şekillendiği ve hakikat ile tabiata uygunluk prensibinin temel düstur olduğunu ifade etmek mümkündür. Tanzimat şairleri, hakikat unsuru ile yüzünü dünyaya dönen, tabiat ile de insanı merkeze alan bir şiir kurma niyetindedir. Bu yüzden Divan şiiri karşıtlığı üzerine kurduğu poetikanın anahtarı da söz konusu unsurlar olmuştur. Fakat Divan şiirini eleştirirken katı bir şekilde savundukları ve taviz vermeyi asla akıllarına getirmedikleri prensiplerde zaman zaman esneklik göstermişlerdir.

Tanzimat şairlerinin poetikalarını zikredilen unsurlar üzerine kurmalarının bir başka sebebi ise, modernleşme ekseninde akıl ve ilmi temel düstur olarak kabul etmeleridir. Onlara göre, Divan şiirinde hakikat ve tabiat, akıl ve ilim ile açıklanabilecek bir yapıdan uzaktır. Bu nedenle yeni anlayışı benimsemek için eskiyi yıkmayı hedefleyen şairler, hakikat ve tabiat prensipleri üzerinden bir karşıtlık kurmuştur.

Tanzimat edebiyatı bir "geleneksizleşme" (Armağan, 2011: 46) üzerine kurulmuştur. Bu devir şairleri de, eski şiirin zayıf olan yönlerinden hareketle yeni şiirin ne olmaması gerektiği konusuna kafa yorarlar. Böylece eskiyi yıpratıp geçersiz kılmayı amaçlamaktadırlar.

Tanzimat şairlerinin eskiyle olan savaşı aynı zamanda onları en çok arafta bırakan yanıdır. Çünkü eskiyi yıkabilmek için, her şeyi ile reddedilmesi gerektiğine inanmış ve poetikalarını bu şekilde oluşturmuşlardır. Ancak bu devir şairleri, eskiye bütün ruhuyla bağlıdırlar. Poetika metinlerinde söylediklerini şiirlerinde uygulayamamaları da söz konusu bağlılığın ne kadar büyük olduğunu gösterir. Bu psikolojik zorunluluk, klasik zevk ile büyüyen şairlerin bünyelerinde çok büyük çatışmalara sebep olmuştur. Çalışmanın birçok kısmında da görüldüğü üzere Tanzimat

devri şairlerinin söyledikleri ile yaptıkları birbirini tutmamış, fikirlerinde çok çabuk değişiklikler olmuştur. Bütün bunlara rağmen yeni edebiyatı inşa etme yolunda çok büyük mesafeler kat edemeseler de modern şiirin temellerini atmaları en büyük başarılarıdır. Tanzimat şairleri fikirleri ve makaleleriyle birer inkılâpçı, yazdıklarıyla ise ıslahatçı olarak tanımlanabilirler. Namık Kemal, Tanzimat şairlerinin yaşadığı bu başarısızlığı şiir konusunda istedikleri değişiklikleri yapamamalarıyla bağdaştırır.

Söz konusu şairlerin, poetikalarını şiirlerinde uygulayamamalarının psikolojik boyutunun yanında bir başka sebebi; yetiştikleri Divan şiir geleneğinin alışkanlıklarından vazgeçememeleridir. Poetik olarak yenilikçi bir şiir anlayışının temellerini atan şairler, teoride önlerinde örnek olmadığı için nasıl bir şiir yazacaklarını bilemezler. Fikirleriyle teoride yeni olan bu şairler, pratikte eskiden bir türlü kopamazlar. Kaynak değiştirme sürecinde nasıl bir edebiyat istediği sorusuna net cevaplar veremeyen ve fikri alt yapısı oluşmamış bir yenileşme istemektedirler. Fikir olarak alt yapısı sağlam olmayan yenileşme, kendisini anlatabileceği bir kitle bulamamış ve geleneğe sığınmıştır. Şiiri ölümsüz kılan kendisini yenilemesidir. Bu devir, şiirin kendini yenilediği dönemin başlangıcı olmuştur. Bu döneme, yeni bir geleneğin ortaya çıkma sürecinden önceki fetret devri olarak bakılabilir.

Namık Kemal, yazdıkları ile dönem poetikasının şekillenmesinde önemli bir yere sahip olmasına rağmen ne dil ne de şiir konusunda söylediklerini uygulayabilmiştir. Ziya Paşa ise, kendi düalizmini iki ayrı poetika metninde yaşar. *Şiir ve İnşa* ile yeni anlayışın poetikasını anlatan şair, hızlı bir dönüş yaparak *Harâbât*'ta eski şiiri bütün yönleriyle yüceltir. Recâîzâde Mahmut Ekrem'in şiir görüşüne bakıldığında *Takdîr-i Elhân*'da poetikasını bütün yönleri ile anlatmasına rağmen şiirde klasik anlayışı terk etmediği görülür. Romantizmin etkisindeki Abdülhak Hâmid ise bu dönem anlayışını şiirlerinde en iyi yansıtandır. Namık Kemal'in ve Ekrem'in teşvikleri ile dönemin poetikasına uygun eserler vermiştir. Fakat özellikle mektuplarında söylediği gibi yeni anlayışı şiirlerinde uygulamakta zorlanır. Bu dönemin en başarılı ismi Muallim Nâci olarak görülebilir. Nâci, poetikasında söylediği birçok şeyi şiirinde gerçekleştirmiştir. Dönem şairleri arasında en sade dil ona aittir. Arapça ve Farsçaya hâkimiyeti, bunun yanında çok kısa zamanda Fransızca öğrenmesi ve böylece Batı edebiyatını da tanıması Nâci'nin diğer Tanzimat şairlerinden daha makul düşüncelere sahip olmasını sağlamıştır. Muallim Nâci, yeni anlayışın yerleşmemesini şairler arasında bir fikir birliği olmamasına bağlar. O, şiirde eskinin tamamen reddedilmesi

taraftarı değildir. İyi şiirin peşinde olan şair, şiir için faydalı olacak bütün unsurlardan Doğu-Batı edebiyatı ayırmadan istifade edilmesi gerektiği görüşündedir. Eskiyi tamamen reddetmemesi hem döneminde hem de günümüze kadar gelen süreçte Muallim Nâci'nin eski edebiyat taraftarı olarak bilinmesine sebep olmuştur.

Divan şiiri karşıtlığını temel alan, ancak söylediklerini uygulayamayan Tanzimat şairleri, eskinin içinde yeniyi aramışlardır. Karşıtlıklar üzerine kurulan bir poetikayı savunan Tanzimat şairleri, teoride yeni bir şiir anlayışının yollarını belirlemiş olmalarına rağmen şiir sahasında bunu gerçekleştirme hususunda başarılı olamamışlardır.

EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Veysel DOĞANER
Öğrenci Numarası	101213203
Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Doktora
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Tarık ÖZCAN
Tez Başlığı (Türkçe)	Tanzimat Devri Türk Şiir Poetikası

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 263 sayfalık kısmına ilişkin, 11/11/2015 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 8 'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul,Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Prof. Dr. Tarık ÖZCAN
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet BURAN
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

Madde 41- Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

a) Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
b) İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla **%10**, "alıntılar dâhil" **% 30'u** geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir)

KAYNAKÇA

Poetika Metinleri:

Muallim Nâci (1984), Istılahat-ı Edebiyye (EdebiyatTerimleri), hzl: Alemdar Yalçın, Abdülkadir Hayber, Akabe Yay., İstanbul.

----------(1995), Osmanlı Şairleri, hzl: Cemal Kurnaz, MEB Yay., İstanbul.

----------(1996), Şiirler (Ateşpâre ve Şerâre), Yeni Zaman Yay., İstanbul.

----------(1997), Muallim Nâci'nin Şiirleri, hzl: Abdülkadir Hayber-Hüseyin Özbay, MEB Yay., İstanbul.

----------(1998), Mektuplarım, hzl: Ramazan Kaplan, KB Yay., Ankara.

Muallim Nâci-Beşir Fuad (2012), İntikad, hzl: Ahmet Ağır, Grafiker Yay., Ankara.

Namık Kemal (1292), Ta'kîb, Matbaâ-i Ebuzziya, Konstantiniye.

----------(1304), Tahrîb-i Harâbât, Matbaâ-i Ebuzziya, Konstantiniye.

----------(1305), Mukaddime-i Celâl, Matbaâ-i Ebuzziya, Konstantiniye.

----------(1311), Mukaddime, Bahar-ı Dâniş, Matbaa-i Ebuzziya, Konstantiniye, s. 6-21.

----------(1941), Namık Kemal'in Şiirleri, hzl: Sadeddin Nüzhet Ergun, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

----------(1950), Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi, hzl:Necmettin Halil Onan, MEB Yay., Ankara.

----------(1989), Redd-i İtiraz, Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, hzl: Kazım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, s. 18-22.

----------(1989), İntibâh Mukaddimesi, Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, hzl: Kazım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, s. 62-67.

----------(1989), İrfan Paşa'ya Mektup, Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, hzl: Kazım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, s. 205-219.

----------(1989), Bedî', Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, hzl: Kazım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, s. 220-235.

----------(1989), Nümûne-i Edebiyat'a Dair I-II, Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, hzl: Kazım Yetiş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, s. 262-277.

----------(1993), "Lisan-i Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir", Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II, hzl: Mehmet Kaplan v.d., Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul, s. 183-192

----------(2013), Namık Kemal'in Husûsî Mektupları I, hzl: Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yay., Ankara.

----------(2013b), Namık Kemal'in Husûsî Mektupları II, hzl:Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yay., Ankara.

----------(2013c), Namık Kemal'in Husûsî Mektupları III, hzl: Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yay., Ankara.

----------(2013d), Namık Kemal'in Husûsî Mektupları VI, hzl: Fevziye Abdullah Tansel, TTK Yay., Ankara.

Recâîzâde Mahmut Ekrem (1299), Ta'lîm-i Edebîyyât, Mihran Matbaası, İstanbul.

----------(1301), Zemzeme (Üçüncü Kısım), Matbaâ-i A. K. Tuzluyan, İstanbul.

----------(1301b), Takdîr-i Elhân, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul.

----------(1997), Recaî-zade M. Ekrem Bütün Eserleri II, hzl: İsmail Parlatır vd., MEB Yay., Ankara.

----------(2011), Ta'lîm-i Edebiyat, hzl: Murat Kacıroğlu, Asitan Yay., Sivas.

----------(2014), Takdîr-i Elhân, Recâîzâde Mahmut Ekrem'in Bütün Eserleri-2, hzl: Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evcen, Umuttepe Yay., Kocaeli, s. 8-55

----------(2014), Pejmürde, Recâîzâde Mahmut Ekrem'in BütünEserleri-2, Hzl:Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evcen, Umuttepe Yay., Kocaeli, s. 86-189.

----------(2014), Takrizat, Recâîzâde Mahmut Ekrem'in Bütün Eserleri-2, Hzl:Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evcen, Umuttepe Yay., Kocaeli, s. 190-226.

Tarhan, Abdülhak Hâmid (1303), Makber, Matbaâ-i A. K. Tuzluyan, İstanbul.

----------(1995), Abdülhak Hâmid'in Mektupları I, Dergâh Yay., İstanbul.

----------(1995b), Abdülhak Hâmid'in Mektupları II, Dergâh Yay., İstanbul.

----------(2013), Bütün Şiirleri, hzl: İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul.

Şeyh Vasfi-Mesud Harabati (2013), Şeyh Vasfi ve Muallim Nâci ile Mektupları: Şöyle Böyle, hzl: Arif Yılmaz, Türkçe Mevsimi Yay., Uşak.

Şinasi (2005), Şinasî Bütün Eserleri, hzl: İsmail Parlatır-Nurullah Çetin, Ekin Kitabevi, Ankara.

Ziya Paşa (1987), Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri, hzl:Önder Göçgün, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

----------(1993), "Şiir ve İnşa", Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876), hzl: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul,s. 45-49.

----------(1993), "Harâbât Mukaddimesi", Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876), hzl: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul, s. 50-74.

Diğer Kaynaklar:

Adonis (2014), Arap Poetikası, çev: Emrullah İşler, YKY Yay., İstanbul.

Ahmet Mithat (2011), Muhaberat ve Muhaverat, hzl: Nazım Elmas, Çizgi Kitabevi, Konya.

Ak, Coşkun (1987), Muhibbî Divanı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

Akay, Hasan (1998), Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler, Kitabevi Yay., İstanbul.

Akkuş, Metin (1993), Nef'î Divanı, Akçağ Yay., Ankara.

Akıncı, Gündüz (1954), Abdülhak Hâmid Tarhan Hayatı, Eserleri ve Sanatı, DTCF Yay., Ankara.

Aksan, Doğan (2006), Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Engin Yay., İstanbul.

Aksoyak, İ. Hakkı (2009), "Divan Şiirinin Dili İmparatorluk Dilidir", Turkish Studies, Volume 4-5, s. 1-18.

Aktaş, Şerif (2005), Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1860-1920, Akçağ Yay., Ankara.

Aktaş, Şerif (2007), Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ Yay., Ankara.

Akün, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", TDV İslam Ansiklopedisi, C. IX, İstanbul, s. 389-427.

Akyüz, Kenan (1995), Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri-1860-1923, İnkılâp Yay., İstanbul.

Andrews, Walter G. (2008), Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı,çev: Tansel Güney, İletişim Yayınları, İstanbul.

Aristoteles (2010), Poetika, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Armağan, Yalçın (2011), İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm, İletişim Yay., İstanbul.

Aydın, Abdülhalim (2012), "Namık Kemal'in Sanat/Sanatçı Algısında Romantizm ve Victor Hugo Etkisi", Turkish Studies, Volume 7/3, Ankara, s. 369-379.

Aydın, Bilgin (2007), "Divan-ı Hümayun Tercümanları ve Osmanlı Kültür Diplomasisindeki Yerleri", Osmanlı Araştırmaları Dergisi, S. 29, İstanbul, s. 41-86.

Aydın, Ertuğrul (2010), "Şiir ve Gerçek(çi)lik", Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı, S. 53-54-55, Ankara.

Ayvazoğlu, Beşir (1997), Geleneğin Direnişi, Ötüken Yay., İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2006), Kuğunun Son Şarkısı, Kapı Yay., İstanbul.

Bahadır, Savaşkan Cem (2014), "Nedim'in Hikemî Yönü", Uluslarası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 7, S. 34, s. 19-28.

Banarlı, Nihad Sami (1998), Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, C. 2, MEB Yay., İstanbul.

Bayram, Yavuz (2005), "16. Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerinin Şair'e ve İlham'a Dair Görüşleri", TÜBAR XVIII/Güz, s. 31-68.

Bayrav, Süheyla (1998), Filolojinin Oluşumu, Multilingual Yay., İstanbul.

Bengü, Memet Fuat (2012), Namık Kemal Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri, YKY Yay., İstanbul.

Berkes, Niyazi (1978), Türkiye'de Çağdaşlaşma, Doğu Batı Yay., İstanbul.

Bilgegil, M. Kaya (2009), Harâbât Karşısında Nâmık Kemâl-Nâmık Kemâl'in Eski Edebiyata İtirazları , Salkımsöğüt Yay., Erzurum

Bilkan, Ali Fuat (2002), XVII. Yüzyılda Osmanlı Düşünce Hayatı, Akçağ Yay., Ankara.

Bilkan, Ali Fuat-Aydın, Şadi (2007), Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı, 3F Yay., İstanbul.

Budak, Ali (2006), "Münif Paşa'nın Gölgede Kalmış Antropolojik İlk Eseri: Âdât-ı Ümem", Akademik Bakış Dergisi, S. 8, Kırgızistan, s. 1-9.

Budak, Ali (2013), Batılılaşma ve Türk Edebiyatı, Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Bulut, Hülya (2001), Yeniliklerle Dolu Yüzyıldaki İki 'Yeni' İsim: Nedim-Levnî ve Eserlerindeki Sevgili Figürler, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, (basılmamış yüksek lisans tezi), Ankara.

Can, Adem (2012), Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası Dergah'tan Büyük Doğu'ya, Kurgan Edebiyat, Ankara.

Canım, Rıdvan (2000), Latîfî Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin), AKM Yay., Ankara.

Caudwell, Christopher (1998), Yanılsama ve Gerçeklik-Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme, çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İstanbul.

Chittick, William C. (2011), Tasavvuf, çev: Turan Koç, İz Yay., İstanbul.

Coşkun, Menderes (2011), "Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine", Bilig, S. 56, s. 57-80.

Çavuşoğlu, Mehmed (1986), "Divan Şiiri", Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417, s. 1-17.

Çavuşoğlu, Mehmed (2013), "Avnî Bey, Yenişehirli", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 43, s. 123-124.

Çetin, Nurullah (2008), Şiir Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap, Ankara.

Çetindağ, Yusuf (2005), "Biyografik Bilgi ve Şiir Eleştirisi Açısından Çehâr Makâle", Bilig Dergisi, sayı 34.

Çetişli, İsmail (2003), Batı Edebiyatında Edebî Akımlar, Akçağ Yay., Ankara.

Çetişli, İsmail (2010), Metin Tahlillerine Giriş 1, Akçağ Yay., Ankara.

Çıkla, Selçuk (2010), Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar 1860-1960, Akçağ Yay., Ankara.

Demirel, Şener (2009), ”XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme”, Turkish Studies, Volume 4/2, s. 279-306.

Demirkaynak, Ayşe (2001), İbn Sîna'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü(basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul.

Devellioğlu, Ferit (1993), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi, Ankara.

Dilçin, Cem (1999), Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, TDK Yay., Ankara.

Doğan, Muhammet Nur (2002), Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk, Ötüken Yay., İstanbul.

Doğan, Muhammet Nur (2009), Fuzûlî'nin Poetikası, Yelkenli Yayınevi, İstanbul.

Doğan, Muhammet Nur (2010), Fuzulî, Leylâ ve Mecnun, Yelkenli Yayınevi, İstanbul.

Durmaz, Gülay (2005), "Divan Şiirinde Rind", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 8, s. 57-76.

Ebu Abdillah Muhamme Buhari (2011), el-Edebü'l-Müfred-Müslüman, Müslüman Ferdin Edeb ve Ahlâkı, çev: Ramazan Sönmez, Hüner Yayınevi, Konya.

Eco, Umberto (1999), Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, çev: Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul.

Emiroğlu, Öztürk (2003), Türkiye'de Edebiyat Toplulukları, Akçağ Yay., Ankara.

Enginün, İnci (2012), Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923), Dergah Yay., İstanbul.

Enginün, İnci (2013), Abdülhak Hâmid'in Hatıraları, Dergâh Yay., İstanbul.

Ercilasun, Bilge (2013), Edebiyat Tarihi ve Tenkit, Dergâh Yay., İstanbul.

Erkal, Abdülkadir (2009), 17. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası, (Doktora tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Eroğlu, Ebubekir (2013), Geçmişin İçindeki Geçmiş-Şi'r-i Kadim Üstüne Deneme, YKY Yay., İstanbul.

Gariper, Cafer (2004), "Yenileşme Başlangıcı ve Öncüleri", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, ed. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yay., Ankara.

Gemuhluoğlu, Zeynep (2009), "İslam Düşüncesine Özgü Bir Poetikadan Söz Edilebilir mi?: İlk Dönem Kelâm ve Dil Âlimlerinde Din Dili-Mecâz/Şiir-Mecaz İlişkisi Üzerine Bir İnceleme", Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, İstanbul.

Gibb, E.J. Wilkinson (1999), Osmanlı Şiir Tarihine Giriş, çev: Ali Çavuşoğlu, Akçağ Yay., Ankara.

Gönel, Hüseyin (2011), "Nükte ve Nüktenin Aracı Olan Edebî Sanatlar", Turkish Studies, Volume 6/4, s. 163-182.

Güleç, İsmail (2001)," Gelibolulu Musluhiddin Sürûrî, Hayatı, Kişiliği, Eserleri ve Bahrü'l-Ma'ârif İsimli Eseri", Osmanlı Araştırmaları Dergisi, S. 21, İstanbul, s. 211-236.

Güleç, İsmail (2010), "Sürurî, Musluhiddin Mustafa", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 38, s. 170-172.

Gür, Alim-Koçakoğlu, Bedia (2009), "Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika", Turkish Studies, Volume 4-1, Winter, s. 79-187.

Gürer, Abdülkadir (2000), "Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", Türkoloji Dergisi, C. XIII, S. 1, s. 99-109, Ankara.

Horata, Osman (2003), "XVIII. Yüzyıl", Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Mustafa İsen, Muhsin Macit vd., Grafiker Yay., Ankara.

Işınsu Durmuş, Tûbâ (2009), Tutsan Elini Ben Fakîrin-Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği, Doğan Kitap, İstanbul.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (2000), Son Asır Türk Şairleri (Kemâlü'ş-Şuarâ), hzl:M. Kayahan Özgül, C. II, AKM Yay., Ankara.

İnalcık, Halil (2013), Şâir ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme, Doğubatı Yayınları, Ankara.

İnce, Özdemir (1995), Şiir ve Gerçeklik, Can Yayınları, İstanbul.

İsen, Mustafa (1997), Ötelerden Bir Ses, Akçağ Yay., Ankara.

Jung, Carl Gustav (2013), Dört Arketip, çev: Zehra Aksu Yılmazer, Metis Yay., İstanbul.

Kacıroğlu, Murat (2009), "Bir Bunalım Anatomisi: Tanzimat Şiirinde İnanç Krizleri", Turkish Studies, Volume 4/I-II, s. 2127-2156.

Kanter, M. Fatih (2007), "Tanzimat Şiirinde İdeal İnsan Tipi", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, S. 16, s. 167-190.

Kaplan, Mahmut (1990), Hayriyye-Nâbî (İnceleme-Metin), (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kaplan, Mehmet (1985), Şiir Tahlilleri 1-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Dergâh Yay., İstanbul.

Kaplan, Mehmet (2006), Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II, Dergâh Yay., İstanbul.

Karaca, Alâattin (2010), İkinci Yeni Poetikası, Hece Yay., Ankara.

Karataş, Turan (2004), Edebiyat Terimleri Sözlüğü, AkçağYay., Ankara.

Kılıç, Filiz (1998), XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler, Akçağ Yay., Ankara.

Kılıç, Filiz-Macit, Muhsin (1992), "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Ön Sözleri", Yedi İklim, S. 3, s. 28-33.

Kılıç, Mahmut Erol (2004), Sûfî ve Şiir-Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası, İnsan Yay., İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (2008), Şahsı, Eseri ve Tesiriyle Namık Kemâl, Büyük Doğu Yay., İstanbul.

Küçük, Sabahattin (1993), Bakî Divanı, Akçağ Yay., Ankara.

Kolcu, Ali İhsan (2004), "Yenileşmenin İkinci Kuşağı, Ekrem-Hâmid-Sezaî Mektebi", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (ed. Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara.

Kolcu, Ali İhsan (2009), Recâîzâde Mahmut Ekrem'in Poetikası, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan (2010), Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil), Salkımsöğüt Yay., Erzurum.

Korkmaz, Ramazan (2004), "Yeni Türk Edebiyatına Giriş", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (ed. Ramazan Korkmaz), Grafiker Yay., Ankara.

Levend, Agâh Sırrı (1952), "Eski Edebiyatımızın Dili", Türk Dili, C. 1, S. 11, s. 609-611.

Levend, Agâh Sırrı (1984), Divan Edebiyatı, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Macit, Muhsin (1997), Nedim Divanı, Akçağ Yay., Ankara.

Mardin, Şerif (2013), Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu, çev: Mümtaz'er Türköne vd., İletişim Yay., İstanbul.

Mazıoğlu, Hasibe (1992), Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik, Akçağ Yay., Ankara.

Mengi, Mine (2000), Divan Şiir Yazıları, Akçağ Yay., Ankara.

Mengi, Mine (2007), Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yay., Ankara.

Mermer, Kenan (2014), Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat-Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği, İz Yay., İstanbul.

Mermutlu, Bedri (2003), Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi, Kaknüs Yay., İstanbul.

Nazik, Sıtkı (2012), "Kaynağı ve Bağlayıcılığı Yönüyle Hz. Peygamber ve Şairin Sözü –Divan Şairi Örneği", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 5, S. 22, s. 122-135.

Okay, Orhan (1971), Abdülhak Hâmid'in Romantizmi, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum.

Okay, Orhan (2010), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yay., İstanbul.

Okay, Orhan (2011), Poetika Dersleri, Dergâh Yay., İstanbul.

Okuyucu, Cihan (2004), Divan Edebiyatı Estetiği, L&M Yay., İstanbul.

Önal, Mehmet (2008), "Edebî Dil ve Üslup", A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 26, Erzurum, s. 23-47.

Özcan, Tarık (2001), "Sefa Kaplan'ın Dönme Dolap Günleri İsimli Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.21, Sayı:1, Ocak/January, s.27-36.

Özcan, Tarık (2003), "Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulaması", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Ocak, C.13, S. 1, s. 115-136.

Özcan, Tarık (2004), "Deniz'in Çağrısı-Yahya Kemal ve Tanpınar'ın 'Deniz', İsimli Şiirlerinin Sembolizm Açısından Çözümlenmesi", Türk Dili, S. 632, s. 174-178.

Özcan, Tarık (2004b), "Sultan Süleyman'dan Süleyman Efendiye İki Şiirin Metinler Arası İlişki Bağlamında Değerlendirilmesi", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Temmuz, C. 14, S. 2, s. 129-134

Özcan, Tarık (2006), "Şinasi'nin Şiirinde Dil ve Üslup", Türk Dili, S. 658, s. 359-367.

Özcan, Tarık (2006b), "Cenap Şahabettin'in Şiirlerinde 'Şiir Kadın ' İmgesi", Türk Dili Dergisi, S.115, Temmuz-Ağustos, s.30-33

Özgül, M. Kayahan (1987), Leskofçalı Gâlip, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

Özgül, M. Kayahan (2006), Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle- Modern Türk Şiirine Doğru, Hece Yay., Ankara.

Özgül, M. Kayahan (2014), Kemâl'le İhtimâl-Nâmık Kemâl'in Şiirine Tersten Bakmak, Dergah Yay., İstanbul.

Öztürk, Veysel (2010), The Romantic Roots of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity in Abdülhak Hâmid Tarhan's Poetry (Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirinde Romantik Öznellik), (Doktora Tezi), Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

Özünlü, Ünsal (2001), Edebiyatta Dil Kullanımları,Multilingual, İstanbul.

Pala, İskender (2002), Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Leyla ile Mecnun Yay., İstanbul.

Pala, İskender (2003), "Lale Devrinde Edebiyat", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 27, s. 84-85.

Pala, İskender (2003b), "Leskofçalı Gâlip", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 27, s. 140-141.

Pürcevâdî, Nasrullah (1998), Can Esintisi-İslam'da Şiir Metafiziği, çev: Hicabi Kırlangıç, İnsan Yayınları, İstanbul.

Sağlık, Şaban (2010), Popüler Roman Estetik Roman, Akçağ Yay., Ankara.

Saraç, M. A. Yekta (2007), Klâsik Edebiyat Bilgisi, 3F Yayınevi, İstanbul.

Sarı, Ahmet (2006), Türk Alman Poetikasının Kitabı, Salkımsöğüt Yay., Konya.

Sazyek, Hakan (2000), "Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetika", Türk Dili, Ocak, S. 577, s.10-22.

Sazyek, Hakan-Sazyek, Esra (2008), Yeni Türk Edebiyatında Ön sözler-Bir 19. Yüzyıl Seçkisi, Akçağ Yay., Ankara.

Sevük, İsmail Habib (1951), Tanzimat Devri Edebiyatı, İnkılap Yay., İstanbul.

Süleyman Nazif (2011), Namık Kemal, hzl: Mehmet Samsakçı, Kitabevi Yay., İstanbul.

Sümer, Necdet (1996), Poetika Klasik Çağ, Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler, Düzlem Yay., İstanbul.

Şahin, Veysel (2008), "Namık Kemal'in Mektuplarında Dil ve Edebiyat Üzerine Tenkitler", Turkish Studies, Volume 3/4, s. 687-715.

Şahin, Veysel (2010), "Namık Kemal'in Mektuplarında 'Şiir, Tiyatro ve Gazete' Üzerine Tenkitler", Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Ankara, s. 1-18.

Şemseddin Sâmi (1989), Kâmûs-ı Türkî, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1970), Yaşadığım Gibi, Dergâh Yay., İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995), Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yay., İstanbul.

Tansel, Fevziye Abdullah (1953), "Muallim Nâci ile Recâîzâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler", Türkiyat Mecmuası, c. 10, s. 159-200.

Tarakçı, Celal (1994), Muallim Nâcî Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkîki, Sönmez Matbaası, Samsun.

Tarlan, Ali Nihad (1981), Edebiyat Meseleleri, Ötüken Yay., İstanbul.

Tarlan, Ali Nihad (1992), Necatî Beg Divanı, Akçağ Yay., Ankara.

Todorov, Tzvetan (2008), Poetikaya Giriş, Metis Yay., İstanbul.

Toker, Halil (1996), "Sebk-i Hindî (Hind Üslûbu)", İlmi Araştırmalar, S. 2, İstanbul, s. 141-150.

Tuğcu, Emine (2013), Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi, İletişim Yay., İstanbul.

Uçman, Abdullah (2006), "Tanzimat'tan Sonra Türk Şiirinde Değişme ve Yenileşmeler Üzerine Bir Deneme", TÜBAR, S. XIX, s. 477-488.

Üstünova, Mustafa (2005), Namık Kemal'in Özel Mektuplarında Edebî Konular, Gaye Kitabevi, İstanbul.

Üzgör, Tahir (1990), Türkçe Dîvân Dîbâceleri, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Yalar, Mehmet (2002), "Arap Edebiyatında Şiir Kavramı Problemi-Mukayeseli ve Analitik Bir Bakış", Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 11, S. 1, Bursa.

Yalçın, Mehmet (2010), Şiirin Ortak Paydası I-Şiir Bilime Giriş, İkaros Yay., İstanbul.

Yeter, Gaye Belkız (2014), Yeni Türk Şiirinde Tasfiye Hareketleri, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara.

Yetiş, Kazım (1996), Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sahasında Getirdiği Yenilikler, AKM Yay., Ankara.

Yıldırım, Ali (2002), "Nedim'in Şiirlerinde Somutlaştırma", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 2, Elazığ, s. 211-218.

Yıldırım, Ali (2004), "İslamın Tabiat Anlayışı ve Divan Şiirine Yansımaları", İlmi Araştırmalar Dergisi, S. 17, İstanbul, s. 155-173.

Yılmaz, Nurullah (2005), "Nazım ve Nesir Teorileri Açısından Klâsik Arap Şiirine Genel Bakış", Nüsha Dergisi, Yıl: V, Sayı 17.

Yorulmaz, Hüseyin (1996), Divan Edebiyatında Nâbi Ekolü, Kitabevi Yay., İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Ankara Mamak'ta doğan Veysel Doğaner, ilköğrenimini Ankara Celayir İlköğretim okulunda, ortaöğrenimini Ankara Prof. Dr. Şevket Raşit Hatipoğlu Lisesi'nde tamamladı. Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde yaptı. Yüksek Lisansını Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı bilim dalında "II. Abdülhamit Dönemini Anlatan Romanlardan Hareketle Sultan Abdülhamit" tez konusuyla tamamladı. Doğaner, 2009 yılında, Mardin Artuklu Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak başladığı görevine halen devam etmektedir.