



## RECĀ'Ī-ZĀDE MAHMŪD EKREM'İN TA'LĪM-İ EDEBĪYĀT'ININ OSMANLI BELĀĠATININ GELİŞMESİNE KATKISI. KISIM II\*<sup>1</sup>

### THE CONTRIBUTION OF RECĀ'Ī-ZĀDE MAHMŪD EKREM'S TA'LĪM- İ EDEBĪYĀT TO THE DEVELOPMENT OF OTTOMAN RHETORIC.

#### PART II

Christopher FERRARD\*\*

Çev.: Adem ÇALIŞKAN\*\*\*

#### ÖZET

Müslüman ülkelerin buldukları coğrafyalar ile konuştukları ve yazdıkları diller farklı olsa da onların İslâm medeniyeti, kültürü, sanatı ve edebiyatına sahip olmaları, ortak duyuş, düşünüş ve hayal sistemi yanında müşterek değerler sistemi açısından bir birliktelik ve tavır

\*İngilizce'den dilimize çevirisi yapılan bu makale için bkz. Christopher Ferrard, "The Contribution of Recā'izāde Mahmūd Ekrem's *Ta'līm-i Edebīyāt* to The Development of Ottoman Rhetoric. Part II", *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, C. VI, İstanbul 1986, ss. 139-161. (\*Çeviri boyunca metin içinde ve dipnotta yalnızca (\*) işareti ile başlayan parantez içi ifadeler, kelimeyi veya cümlelerin anlamını tamamlamak için tarafımızca ilave edilmiştir. *Çevirenin notu: A.Ç.*)

\*\*Christopher Ferrard, Edinburg Üniversitesi'nde MA derecesini (1976), *İslâm Belâgatına Osmanlı Katkıları* (Ottoman Contributions to Islamic Rhetoric, The Faculty of Arts in The University of Edinburg, 1979, XXVI+250 pp.) adlı çalışması ile doktorasını tamamlayan ve bir ara İstanbul Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi olarak görev yapan İskoçyalı bir akademisyendir. O zamandan beri Edinburg Üniversitesi'nde görevini sürdüren Ferrard'ın kitapları ve yazıları bulunmaktadır. Yazılarında bazılarını *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, *Osmanlı Araştırmaları* (3, 4, 6, 7-8. Sayılar) ve *Cornicopia* (Nu. 7, 8) ... vb. dergiler ve internet ortamından da ulaşılabilir. E-posta: [ferrard@aol.com](mailto:ferrard@aol.com).

\*\*\*Yrd.Doç.Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı A.B.D., Yeni Türk Edebiyatı B.D. Öğretim Üyesi, Samsun. E-posta: [adem.caliskan@omu.edu.tr](mailto:adem.caliskan@omu.edu.tr).

<sup>1</sup> Bu makalenin birinci kısmı (\*Christopher Ferrard, "Recā'izāde Mahmūd Ekrem's *Ta'līm-i Edebīyāt* and Its Contribution to Ottoman Literary Criticism. Part I", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (1980-1986), C. XXIV-XXV, (\*İstanbul 1986, ss. 215-233)'de yayımlanmış (\*ve daha sonra Türkçe'ye çevirisi yapılmıştır: Christopher Ferrard, "Recā'izāde Mahmūd Ekrem'in *Ta'līm-i Edebīyāt*'ı ve Osmanlı Edebiyat Eleştirisine Katkısı. Kısım I / Recā'izāde Mahmūd Ekrem's *Ta'līm-i Edebīyāt* and Its Contribution to Ottoman Literary Criticism. Part I" (Çev.: Yrd. Doç. Dr. Adem Çalışkan), *Studies of the Ottoman Domain*, Volume: 3, Issue: 4, February 2013, pp. 1-23. Web adresi için bkz.: [http://www.thestudiesofottomandomain.com/makaleler/edebiyat/makale\\_tr/Christopher%20FERRARD,A%C4%9Fustos2013\\_tr.pdf](http://www.thestudiesofottomandomain.com/makaleler/edebiyat/makale_tr/Christopher%20FERRARD,A%C4%9Fustos2013_tr.pdf).)

ortaklığı gösterir. Arap belâğatı, aynı medeniyet ve kültürü benimsemiş olan Fars ve Türk edebiyatlarını da etkilemiştir. Arap belâğatına ait eserler yıllarca Fars, Selçuklu ve Osmanlı medreselerinde okutulmuş ve öğretilmiş, ardından tercümeleri yapılmış, daha sonra da telif Osmanlı belâğat eserleri yazılmıştır.

Bu makalede, Christopher Ferrard, Tanzimat devri şair ve yazarı ‘Recâizade Mahmut Ekrem’in *Ta’lîm-i Edebiyât*’ının Osmanlı Belâğatının Gelişmesine Katkısı’nı ele almaktadır. Bu bağlamda yazar, yazısında “edebiyatta duygunun, zevk güzelliğinin, hayal gücünün, zarıflığın, hafızanın, deha ve hünerin rolleri, estetik öge, üslûp tartışması, mecâzlar ve edebî sanatlar ile Ekrem’in çağdaş Osmanlı edebiyatına dair değerlendirmeleri”ni alt-başlıklar halinde ele alır.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı Belâğatı, Ta’lîm-i Edebiyât, Estetik, Üslûp, Katkı.

## ABSTRACT

Even if Geographies that Muslim countries locate, and languages that they speak and write are different, that they have Islamic civilization, culture, art and literature shows a unity and attitude partnership in term of the common emotion, thought and imagination as well as the shared values system. Arabic rhetoric has also influenced Persian and Turkish literatures which adopted the same civilization and culture. The works of Arabic rhetoric was read and taught in Persian, Seljuk and Ottoman madrasahs for years, then their translation was made, more then the works of Ottoman rhetoric was written as copyright.

In this article, Christopher Ferrard has dealt with the poet and author of the Tanzimat era Recâ’i-zâde Mahmûd Ekrem’s *Ta’lîm-i Edebiyât*

to the Development of Ottoman Rhetoric. In this context, author, in his article, takes into sub-headings “the roles of emotion, good taste, imagery, wit, memory, genius and skill and, aesthetic component in literature, dicussion of style, tropes and figures of speech and Ekrem’s assessments of contemporary Ottoman literature.”

**Key Words:** Ottoman Rhetoric, Ta’lîm-i Edebiyât, Aesthetics, Style, Contribution.

### **Edebiyatta Duygunun Yeri**

Birinci Kısım’ın İkinci Bölümü’nü (İkinci Mebhas, Birinci Fasıl) işlerken, (\*Recâ’izâde Mahmûd) Ekrem, edebiyatta bir faktör olarak duyguyu ele alır. O, duyguları, oluşturdukları düşünceler ile üzerinde bıraktıkları etkiler olan üslûp arasında bir düzeyde işlev gören temel öğeler olarak düşünür. O, önce, algılanması gereken şeyin duygulandırıcı da olması gerektiğini varsayar, fakat sonra, bilimlere ele alan bir eserin, duygudan, yani onun gayri edebî mahiyette eserler gibi bir tarafa bırakmakla nitelediği bir ifadeden yoksun olabileceğini ileri sürdüğü zaman çelişkiye düşmüş görünür. Duygunun tanımlanması yerine, o, daha çok ortak duygusal tepki türlerinden birkaçını betimler: Neşe, hüzn, meyil, düşmanlık, sevgi ve nefret, türleri ve önemleri temeli üzerine sınıflandırılanların hepsi: Onlar, sempati veya antipatiye neden olabilir, yumuşatılabilir veya aşırı duygulu olabilirler. O, ihtiraslar yumuşakken ve kalbi yakarken, kalbi nura boğan parlak bir nitelik olarak orta dereceli duyguyu betimlemede çareyi istiârede bulur. Bu duyguları kullanan edebiyatın örneklerle açıklamaları olarak, o, kısmen duygulandırıcı örnekler olan Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u (Leylî-Nâme) ile (\*Namık) Kemâl’in *Zavallı Çocuk*’una ve derin duygularla dolu olan Kemâl’in *Vatan Yahud Silistre* (Vatan Yâhûd Silestre)’si ile Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk* (Hüsn-ü-‘İşk)’na atıfta bulunur.

O, akletme yoluyla hakikatin propagandasının övgüye layık ve değerli olması gibi bu amaç için duyguların kullanımı da pek iyi olması nedeniyle edebiyat içine duygunun gereksiz girişini değerlendirir. Bu süreçte, zihnin rolü, okuru hazırlamak ve duyguları yazarın bakış açısına bizzat gerçekten kazanma görevini düşürmektir. Duygular sadece okuru ikna etmenin değil, aynı zamanda daha yüksek bir ahlâkî amaca hizmetin aracıdır; Ekrem, onun yazarın iyiliği kötülükten ayırmasına yeterli bulmadığı için, birini arzu etme, diğerini nefret etme hakkında okuru etkilemek için de hazırlanmalıdır.

Ekrem, duygunun bütün edebiyat eserlerinde esas olduğunu, yani yakından bir araştırmaya kalkışmayan bir görüşü ima eder. Onun çarpıcı özellikleri betimlemesine göre, en azından, bir duygu, düşünsel olmayan olarak nitelendirilebilen esere karşı okurun tepkisinin bu kısmıdır. Onun güzelce tartışıldığı pek çok edebî eser, duygusal bir tepkiyi uyandırmaz. Tartışma sorunu, duygusal tepkinin mahiyetine karar verme sorununda yatar. Bilhassa tatmin edici bir *beyti* tam okuyan okurun yüzüne gülümseme bir duygusal veya entelektüel tepki midir yoksa Ekrem'in terminolojisi kullanmak gerekirse, o, 'kalben' veya 'aklen' midir? Elbette sorun, çözülmaz ve bu muhtemelen onun bu sorudan kaçınmasını açıklar (ss. 31-33).

Düşünceler gibi duygular, Ekrem tarafından katkılarına göre tartışılır. Onlar, ilk bölümün 'fıkr-i hakîkî' ve 'fıkr-i selîm'ine karşılık gelen, ilki hakikat ve doğal duygudan ibaret olan hem içsel hem de arizî nitelikleri ile belirtilir. Bu iki niteliğin bütün duygularda mevcut olduğunu verdikten sonra, onlar, dört önemli özelliği (1) açık sözlülük / içtenlik (sâde-dilânelik), (2) incelik (rakîk), (3) heyecan vericilik (müheyyic) ve (4) yücelik (âlî) duygu olan belirgin niteliğe göre karakterize edilebilirler.

Gerçek duygu kalpten gelir ve yapaylık ve hünerden tamamen özgür olmalıdır. Örnek, oğlunun ölümü üzerine Ebu's-Su'ûd Efendi tarafından yazılan bir *mersiyedir*. Burada o, yasın yapmacık anlatımından kaçınan ve mübalağaya başvurmaksızın zorla matemî ifade eden bir mersiye olduğu için, uygun bir biçimde seçilmiştir; özellikle ikinci *beyit*, kulağa mantıklı geliyor (s. 34):

Seni bekâda koyub ben fenâ bulam dirdim

Vücûd bulmadı endîşe-i muhâlim, gel!

*“(Ben), seni bekâda bırakıp (kendim) fenâ bula(yı)m dirdim.  
(Gerçekleşmesi) mümkün olmayan düşüncem gerçekleşmedi, gel.”*

Ekrem, daha hiçbir yazarın bizzat tecrübe etmediği duyguların okurlarını heyecanlandırabildiğini gözlemliyor. Bu husus, örnekten sonra yapılmasına rağmen, örnek şiir üzerine bir düşünceden daha ziyade, sonradan akla gelmiş bir düşünce gibi araya sokuşturulan tartışmanın bir devamı olduğu görülmektedir.

Duygunun ikinci içsel niteliği, tabîliktir. Tabîî duygu, makul sınırları, yani uyarıcı ile orantılı olan duygusal tepkiyi aşmamalıdır. Örnek parça, (Hz.)Peygamber’in torunu Hüseyin’in hatırasına Fuzûlî tarafından kaleme alınan bir *mersiyeden* bir parçadır. Bu şiirde şair, Hüseyin’in katlini şemalaştırdığı için, Talih’i temsil eden Felek’e acılı bir biçimde serzenişte bulunur.

Bu niteliklerin kısa bir açıklaması, okura sadece onların doğalarına dair formalite icabı bir fikir vermesine rağmen, Ekrem bu iki niteliğin belirgin özelliklerini yinelediği parantez tartışmasını (istitrâd) ileri sürer ve onları birbirleri ile karşılaştırır. O, gerçek duygunun doğal da olması gerektiğini, aksi takdirde hiçbir etkisi olmayacağını ileri sürer; bu konuda başarısızlığın bir örneği olarak, çocuğu vefat eden (ve) feryat eden bir annenin sözlerine atıf yapar: “Ah yavrucuğum; sen öleceğine keşke dünya yıkılaydı! Felek herkesin üçer beşer evladını görmedi de benim bir tanecik evladımı elimden aldı!” Her nasıl olursa olsun bu duygusallık olabilir, bununla beraber mantıksızdır ve bu nedenle kabul edilemez. Okuru etkilemek olan edebiyatın amacı, yazarı rasyonel gerçek duyguları ifade etmeye zorlar ve bu, duygunun doğal olmasını sağlayan şartların gözlemlenmesi yoluyla elde edilebilir. Yanlış ve uygun olmayan duygu örneği, Fazlî (ö.1562) ‘nin bir mersiyesinde verilmiştir, bu mersiyede şair bir sabah tutumu benimsemek için gökyüzündeki öğelerin her birini, yani sönen güneşi,

dağınık yıldızları, yağmur dökülen bulutları, gümbürdeyen gök gürültüsünü ve yas elbisesine bürünüp sarınmış geceyi çağırır (ss. 35-38).

Gerçek duygu, yazar tarafından gerçek olarak hissedildiği gibi daha basit bir biçimde tanımlanmıştır. Fazlî'nin mersiyesi, beşerî duyguları taklit etmek amacıyla ögelere başvurmak onun gerçek duygularını ifade etmediğinden, herhalde devre dışı bırakılmıştır. Diğer taraftan, Fuzûlî'nin (Hz.)Hüseyin'in ölümünü planladığı için kadere öfkesi, gerçek ve doğal duyguyu yansıttığı kabul edilir. Doğal duygu için, hiçbir basit tanım sunulmamaktadır; onun en belirgin özelliğinin duygu dilinin gerçek amacı olan okuru harekete geçirmek yeteneği olduğu görülür. Bu, belli bir durumda okura en uygun görülen duygusal tepkiyi göstermekle elde edilir. Ekrem, muhtemelen onun duygusal tepkisinin abartılı olduğu gerekçesiyle yaslı annenin dünyanın sona gelmesi isteğine itiraz ediyor. Onun (annenin) çocuğun doğmasını asla dilememesi veya bütün varlıkların sonunu arzulamaktan daha ziyade kendi hayatının ortadan kaldırılmasını istemesi daha uygun olurdu.

Sayısız tesadüfi duygular içinde, Ekrem, not edilmesini en layık gördüğü dört duygu üzerinde durmayı seçer. Birincisi, kısaca samimiyet, teklifsizlik ve çocuklara özgü nitelikler bulunan duygu olarak tanımlanan masumiyet (innocence)dir. Örnekler, Şefika adlı genç bir kadının aşkını aşığına açıkladığı Kemal'in bir oyunu olan *Zavallı Çocuk*'tan alınmıştır. Oyunun teması, bir evliliği ebeveynler mi yoksa çocuklar mı düzenlemelidir, bir başka ifade ile, evlilikte egemen düşünce gerçek aşk mı yoksa gelenek mi olmalıdır sorusu etrafındaki kuşaklar arası çatışmaya dayanır. Şefika, son derece samimi olarak bütün seyirciyi hayrette bırakan bir dürüstlük ve doğrudan doğruya aşkını ortaya koyar; daha geleneksel zihniyetli okurlar, kuşkusuz şok edilmişti. Abdülhak Hâmid'in *Nesteren*'inden alınan ikinci örnek, Hüsrev ile kendi adını taşıyan kadın kahraman arasında bu zaman olan, kesinlikle tiyatral karşılaşmanın aynı tipinden oluşur (s. 38):

Hüsrev: Melekseñ, burası seniñ ocağıñ

Nesteren: Meleksem, cennetim seniñ kucağıñ

“*Hüsrev: (Sen) meleksen, burası senin ocağın(dır).*”

*Nesteren: (Ben) meleksem, cennetim senin kucağın(dır).*”

İncelik, sevgi ve alaka ile kalbi dolduran bu nitelik gibi karakterize edilir. Onların tahrik ile titreme nedeni bir ağacın yapraklarını titreten hafif rüzgârın etkisine benzetilmiştir. Örnekler, sırasıyla Kemal, Abdülhak Hâmid ve Refik Bey’in üç şiirinden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, yazarın bilincini yavaşça etkileyen bir gülü çağrıştırarak betimlenir, ancak şiirin sonunda o, kendi vatanını algıladığını fark eder. İkincisi, yazarın bilincine yavaşça davetsiz giren sevgilisinin vizyonlarının görünmesine biraz benzer. Üçüncü duygu, yazarın şarkı söylemeyen bir bülbülün acısını hissedip paylaşmasından biridir; yazar, sessizliğin nedenini uzun uzun düşünür ve onu çeşitli nedenlere bağlar (ss. 38-40).

Buna karşılık, heyecan verici (müheyyic) duygular, okuru ya heyecana ya da üzüntüye taşır ve çabuk hızlanan bahar fırtınalarına benzetilir. Her biri sevilen birinin ölümüne karşı beşer tepkisinin edebî ifadesini örnekleyen üç örnek verilmiştir, birincisi, bir kızın mezar kitabesi, ikincisi, Âkif Paşa (ö. 1848)’nın torunu için ünlü mersiyesi ve üçüncüsü, Abdülhak Hâmid’in *Târık* adlı oyunundan bir parça<sup>2</sup>. Bununla beraber, dikkat çekilen patetik niteliklerinden daha ziyade duyguların heyecan verici ve güçlü mahiyeti göz önünde

<sup>2</sup> Ekrem, bu örneklerden ilkinin bir mezartaşı üzerinde buldu:

Âh Memdûha(m) senin-çün dideler kan ağlasın  
Dideler diller değil cân ağlasın cân ağlasın  
Gül yüzün, nergis gözün, gonca femin yâd eyleyib  
Gisû-yı dil-cûların-çün sünbülîstân ağlasın  
Bulmadım bir çâre rûhânî-vü-cismânî sana  
Derdin andıkça ben âlemde dermân ağlasın  
Sen ciğer-pârem cinân bâğında gez güller gibi  
Derd-i hasretle baban bî-çâre her an ağlasın

“*Ah Memdûh’um! Senin için gözler ağlasın. Gözler değil, cân ağlasın, cân ağlasın. Sümbül bahçesi, gül (\*gibi) yüzün(ü), nergis (\*gibi) gözün(ü) ve gonca (\*gibi) ağzın(ı) hatırlayıp gönül çeken saçların için ağlasın. Sana maddî ve manevî bir çare bul(a)madım. Ben, dünyada derdin(i) andıkça, derman ağlasın. Ciğerparem! Sen, cennet bağında gez. Baban, güller gibi hasret derdiyle çaresiz her an ağlasın.*” (A.Ç.)

bulundurulduğunda, her halükârda, görünürde en çok acıma niteliğidir. Bir duygu inceliğini harekete geçirmek için nazımın kullanımını örneklerle gösteren örneklerden ilki, Ekrem'in arzulanın şeyler olarak açık sözlülük ve sadelik hakkında daha önce söylediklerinin tümünün karşı tezi olarak kabul edilebilir. Nazımda bütün eski şiirin bu klişeleri, şiire mekanik bir yapı kazandıran dört hecelik bir *redifin* kullanılması ile geçersiz kılınan uyarıcı kederde esas olarak kabul edilmesi gereken şiirin niyeti, sadelik ve doğruluğu için onlara uygun olan hiçbir özel değişiklik yapmadan tanıtılır. Heyecan verici acımadan uzak bu tür nazımlar, tabiatı itibarıyla samimi duygular için asla tasarlanmamış bir şiirin gelenekleri içinde ifadesini elde etmek için sadece amatör bir girişim izlenimi verebilir. Ekrem'den bir asır sonra bu tür nazımları okuyan biri, kendi edebiyat eleştirisinin niteliğine hayret etmeyi terk eder ve o kadar kendine güvenerek şerh ettiği doktrinlerine gerçekte ne kadar inanır (s. 40-44).

Yüksek ('âlî) duygu, bizim biraz daha yüksek düzlemi arzulamamızı kapsar ve gönlümüzü hayret ve hasretle doldurur. Birinci örnek, (\*Subhi Paşazâde) Âyetullah'ın C.F. Volney'in Levant seyahatinden çok etkilenmiş bir tarih felsefesi olan *Les Ruines* [Kalıntılar] çevirisinden alınmıştır. Atıf yapılan parça, eskiliklerinin şöhretiyle bilgelik ve hakikate atfedilen kalıntılara hitaben bir selamlama olan *Invocation*'un girişindedir. Yazar, onların zorbalardan tarafından çok hor görülen bu kutsal hürriyet ve eşitlik doğmalarını açıkladığını ilan ederler. Bunlar, yüce düşüncelerdir, hiçbir kimse inkâr edemez, fakat onlar mutlak olarak duygusal mıdır? Yine bir kimsenin, Ekrem'in bu parçayı Volney'in bu taşlara gözü dalıp giderken sadece böyle hareket ettiği için "Benim kalbim sizin temâşânızdan ihtisâsât-ı 'amîka ve efkâr-ı 'alîye iktisâbı-yle<sup>3</sup> inşirâh bulur" gibi düşünmeye yönelmesinden kuşkulananması için nedeni vardır. Ancak, her ne kadar onun yazarı bizzat duygusal olarak kendinden geçmiş olduğunu dile getirirse de, bizzat parçanın başkalarında aynı duyguları mutlaka harekete geçireceği anlamına gelmez. Abdülhak Hâmid'in *Eşber* adlı oyunundan alınan ikinci örnek, çok daha ikna edicidir: Aristo, zorbalığını kınadığı Büyük İskender tarafından Rukzan'ın öldürülmesini yansıtır. Atıfta bulunulan parçanın üçüncü ve yedinci dörtlükleri:

<sup>3</sup> Metin, "iktisâb ile" şeklindedir.



Hem-cinsini makbere delâlet  
Îrâs-ı mazarret ü sefâlet  
Yâ Rabb bu ne vahşiyâne haslet  
Eyâ bu mu bizdeki ‘adâlet

Bu muzlimeyi getir de yâda  
Gez şevk ile ‘âlem-i ziyâda  
Aç çeşmini nezd-i Kibriyâda  
Nûrun ola dem-be-dem ziyâde

*“Hem-cinsini mezara delil gösterme, zarar ve sefaletin gereği(dir). Ey Rabbim! Bu ne vahşice özellik(tir)? Eya, bizdeki adalet bu mu(dur)?*

*Bu karanlığı hatıra getir de ışıklı dünyada şevk ile gez. Gözünü Kibriya’nın katında aç. Nurun daima ziyade olsun.”*

Elbette, bir kimse, Aristo tarafından söylenen herhangi bir ifadenin –ne kadar sıradan olursa olsun- onun isminin şöhretinden dolayı olağanüstü değer kabul edildiğini sorgusuz sualsiz kabul etmelidir. Ancak, bu düşünce dışında, monolog biraz adaletle yüce kabul edilebilir (ss. 43-46).

Duyguları doğurmak iddiasında olan örneklerin hiçbirinde Ekrem, duygusal dili ifade eden bu öğeleri belirtmiştir. O, parçaları çözümlenmede ve ardından, sözgelimi, yüce düşüncelerden yüce duyguyu ayırt eden bu özellikleri göstermede başarısız olmuştur. O, çeşitli duyguların işlevi ve etkisini betimleyecek kelimeler açısından sıklıkla bir kayıptadır. Bu sorunun bir belirtisi, tartışılan kavramları tanımlamak için istiârelere arada bir baş vurmasıdır: Örneğin, heyecan verici duygu, bir fırtınaya, incelik duygusu bir hafif rüzgâra benzetilir.

## Edebiyatta Zevk Güzelliğinin Rolü

Ekrem, duygulara dair tartışmasını sonuçlandırdıktan sonra, bir edebî eserin tali özelliklerinden birkaçını araştırmaya devam eder: Zevk güzelliği (hüsn-i tabîat, good taste), hayal gücü ( kuvve-i hayâlîye, imagery), zariflik yahut nüktencilik (zerâfet yahud nüktedânlık, wit), kuvve-i hâfıza (memory), dehâ ve hünerverî (genius and skill). Bunlardan ilki, akıl ve duyguların eşiti öneminde olan zevk güzelliği (hüsn-i tabîat, good taste), sanat bilinci olarak düşünülür. Bu, güzellik ile çirkinlik, zahir ile batın, hakikat ile batıl arasında ayırım yapar ve yücenin bayağılaşmasına neden olan hemen göze çarpmayan farkları sadeleştirir. Ekrem bir tanım ileri sürer: “Zevk güzelliği, bayağı sözün arasında erdeme ve erdemin arasında bayağı söze anında duygusal tepkidir ”<sup>4</sup> O, zevk güzelliğinin özelliklerine dair kendi betimlemesini genişletmeyi sürdürdüğü için, bu tanım ile açıkça tatmin olmuş değildir. O, bayağı, gösterişli, yapmacık ve abartılı kınama ile düşünceler izler ve makul oldukları bu sınırlar içinde betimleyerek duyguları düzenler; hayali gerçek veya gerçek olarak görülen ve doğal olması için sanat gerektiren şeyin sınırları içinde tutar. Zevk güzelliği, iyi yazmaya talip herkes için bir ön şarttır ve o doğal bir nitelik olmasına rağmen, yine de kabul edilen edebî eserlerin eleştirel ve analitik incelemesi ile elde edilebilir.

## Edebiyatta Hayal Gücünün Rolü

Hayal gücü (kuvve-i hayâliyye, imagination) ile zevk güzelliği (hüsn-i tabîatı) çelişen Ekrem, ilk duyguların ayırt edip düzeltirken, ikincisinin icat ettiğini, aydınlattığını ve süslediğini iddia eder. O, yazı ve hayal gücünün işlevinin sanatçının tuvalini doldurduğu boyalara benzetildiği resim arasında bir karşılaştırma sunar. Hayal gücü, yazmaya asalet ve yücelik kazandırır ve o, bir gerçeği ifade edemediğinde, kendine özgü bir dünya icat eder, ona vücut ve ruh da verir. O, hayal gücünün hem uygun hem de uygun olmayan kullanımı için, biri

---

<sup>4</sup> \*Bu tanım eserde “*nekâis içinde faziletin yâhûd mehâsin arasında nakîsanın hiss-i serî'idir.*” şeklindedir. *Çevirenin notu: A.Ç.*

Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ından, diğeri İzzet Molla'nın *Gülşen-i Aşk*'ından alınmış olan iki örnek parça verir. Şeyh Gâlib, çölü şöyle betimler:

Bir deşt-i siyehde oldu güm-râh  
Yeldâ-yı şitâ belâ-yı nâ-gâh  
Bir deşt bu kim, ne'üzü bi'llâh  
Cinler cirid oynar anda her-gâh

Birbirine ye's ü havf lâhik  
Geh kar yağar idi geh karanlık

*“Bir siyah çölde yolunu kaybetti. Kışın en uzun gecesi, ansızın gelip çatan bir bela (idi). Allah korusun, bu orada her an cinlerin cirit oynadığı bir çöl (idi).*

*Ümitsizlik ve korku birbiri üstüne yığılır. Bazen kar bazen (de) karanlık yağar idi.”*

İzzet Molla da korkutucu ve haşin bir manzara anlatır ve onu şöyle betimler:

İki yol arasında mâristân  
En küçük hayye bir kalın urgan  
Nehri güyâ cehennem deresi  
Bu imiş vâdî-yi gamın deresi  
Kaldı hayretde iki yâr-ı şefik

*“İki yol arasında hastane (var); En küçük yılan bir kalın urgan (gibidir). Nehri sanki cehennem deresi(dir). Gam vadisinin deresi bu imiş. İki müşfik sevgili şaşırıp kaldı.”*

Her iki örnek, canlı hayaller kullanıyor, fakat Şeyh Gâlib, yavaş yavaş artan bir ıssızlık sahnesi geliştirirken, İzzet Molla mübalağalı sözle amaçladığı etkiyi yok ediyor. Ekrem, hayalin mutlaka gerçeğe uygun olması gerekmediğine dair okura tavsiyede bulunur, fakat kendisinin ondan hareket ettiği konusunda onu uyarır, uyumsuzluk ve ciddiyetsizlikten kaçınmalıdır ve bu sadece bir kişinin muhakeme gücünün kullanması ile elde edilebilir. Bu nedenlerle o, İzzet Molla'nın hayal kullanımını reddeder.

### **Edebiyatta Zarıflığın Rolü**

Ekrem, çalışma ile elde edilemeyen, doğuştan gelen bir nitelik olan *zarıflık* (zarâfet, wit) tartışmasına devam eder. O, okur bu becerinin işlevin konusunda muallakta kalmasın diye nitelikleri ile yeterince betimlenir. Zarıflığın kullanılması yanında, bir yazar eserlerine ve albenisine uygun bulabilir ve bir okur imaları hemen tanıyabilir ve diğer edebî figürlerde ne kastedildiğini algılayabilir. İstiâre ve teşbihlerin dayandırıldığı objeler arasındaki bu ilişkileri keşfeden bu dehâ ögesidir ve zekâ ve akıl ile karıştırılmamalıdır. O, her edebî tür için temel bir nitelik değildir ve yine de zarıflıktan yoksun bir yazar takdir edici bir okurlar kazanabilir ve akranlarının tahmininde yüksek bir konum elde edebilir.

### **Edebiyatta Hafızanın Rolü**

Ekrem, 'Kuvve-i Hâfıza' başlıklı bölüm ve bunu izleyen İstitrâd'da hafıza gücünün işlevini tartışır. O, hafıza için işlenmiş gerecin bilinçli çabası ile bilginin bilinçsiz özümsemesi arasında ayrım yapar, ilki, daha sonraki bir tarihte geri çağırılacak bir konu iken, sonuncusu, istemsiz biçimde bilince girer. O bunları yazılış sırasına göre "tahattur" ve "tevârüd" diye isimlendirir. O, sonuncu ifadeyi Arap eleştirisi için önemli teknik terimler deposundan ödünç aldıktan sonra, onu klasik anlamıyla tanımlamaya mecbur kalmıştır. Arap edebiyat teorisi, her biri intihalin belli bir derecesini gösteren edebî hırsızlık veya ödünç almanın birkaç terimine imkân verir. *Tevârüd*, birbirini tanımayan iki yazar benzer bir nazım

mısraını veya benzer bir nesir parçasını tesadüfen ürettikleri zaman olur. Bu son derece enderdir ve sadece anlatılacak düşüncenin daha önce oluşturulduğu kronogramlarda genellikle karşılaşılr, seçim özgürlüğü ve onun ifade düzeni, sadece vezin ve kâfiye zorunluluğu ile değil, aynı zamanda nazmın aritmetik kompozisyonunun ilave arzusu ile de ciddi bir biçimde kısıntıya uğrayacaktır. Ekrem, çağdaş yazıdaki/yazındaki gerçek *tevârüdün* ender oluşunu kabul eder ve daha fazla tesadüfün aynı kelimelerin seçiminde şans eseri aklın ulaştığı durumlar olmaktan daha çok, doğrudan doğruya intihalin (sirkat-ü-intihâl) sonucu olduğunu ileri sürer.

Hafızanın işlevi, eleştirel çözümlenme ve değerlendirme için onları konu edinen başkalarının düşüncelerini taklit etmek ve sonra yeni düşüncelerin, taze hayallerin ve parlak betimlemelerin yaratılmasına bir yardım olarak onları geri çağrılacakları akılda depolamaktır. Ekrem, hafızanın gereğince anlaşılmayan düşünceleri depolama kapasitesi olmasına rağmen, sürecin onun üzerine aşırı bir yük getireceğini ve sonuçta bu değerli yeteneği yok edeceğini gözlemler. Anlamanın belleğe almaya bir yardım olduğunu ileri sürme, açıklığın bir ifadesi olması yanı sıra, çözümleyici ve sorgulayıcı bir aklın gelişmesinden daha ziyade büyük miktarlarda sindirilmemiş materyalin özümsemesini öğrencilerden isteyen çağdaş eğitim sisteminin bir ezici iddianamesi olarak anlaşılmalıdır.

### **Edebiyatta Deha ve Hünerin Rolü**

Sonra Ekrem, çok az kişi tarafından sahip olunan nitelikler olan deha ve hüneri (dehâ-vü -hünerverî) tartışır. İki armağan içinde açık ara daha ender olan deha, bir yazara bilinmeyen keşfetmesine ve hüner başkalarının düşüncelerini benimsemesine izin verirken daha önce mevcut olmayanı icat etmesine ve kendisi olarak onları sunmasına izin verir. Bu düşüncenin başka açıklaması veya geliştirilmesi teklif edilmez ve biz, bu iki terimin biraz keyfi bir biçimde tanımlanmış olduğu izleniminde bırakılmış olabiliriz.

## Edebiyatta Estetik Öge

Bundaki tartışmanın son konusu, *Ta'lim-i Edebiyat'ın* ilk kısmı, estetik meselesidir. Onun “Sanâ’i’de Güzellik Neden ‘İbâret’dir” başlığını koyduğu bu bölümde, ilki akıl tarafından, sonuncusu dış duyular aracılığıyla takdir edilen edebiyat ve diğer sanatlar arasında bir karşılaştırma yaratır. Sanatta güzellik, resimde renkler, plastik sanatlarda şekiller veya musikîde sesler harmanlanarak elde edilirken, edebiyatta o, temsil ettiği düşünceye ifadenin uygunluğunun sonucudur. Bu iki öge, gerçek ve doğa ile insan ruhunun asil özlemlerine de uygun olmalıdır. Herkes güzelliği kabul etmesine rağmen, hiçbir kimse henüz onu tanımla(ya)mamıştır.

## Ekrem’in Üslûp Tartışması

Eserin ikinci bölümü üslûba (esâlîb), Doğu ve Batı belâgat tarzlarının bir karışımı olarak incelenmesine ayrılmıştır. İki farklı geleneğin her birinden en iyisini kabul eden Ekrem, ilk bakışta uyumsuz görünen sistemler arasında oldukça isabetli bir ittifakı başarır. Onun mekanizmasının çözümlenmesi yoluyla sıkı yapılı dil teorisini elde etmek isteyen Arap geleneği, tanımlanan yapışık niteliklerin Avrupâî uygulamaları ile pek uyumlu değildir. Bu Doğulu ve Batılı belâgat evliliği, sadece yabancı bir modelde bulunandan daha uygun bir izah temin edildiğinde, Avrupa’dan geniş çerçeveyi benimseyen ve Arap teorisini (\*de) kapsayan nispeten basit bir süreç sayesinde başarılmıştır. Ancak Ekrem’in *belâgat ilmi* (‘ilmü’l-belâğa)ni kullanımı, geleneksel bilimden bazı teknik terimlerin öylesine ödünç alınmasından biraz daha fazla ve nispeten onun gerçeğinden daha az miktardadır; prensip olarak o, kapsamlı düzenleme ve sınıflandırma tutkusu ile bu İslâmî disiplinin ruhunu reddeder. Ancak sistemleştirme ve sınıflandırmak arzusu, sadece edebî sınıflandırmanın bütün Osmanlılar için ikinci doğa olduğu çok sürekli tetikte olma ve kendine hakim olma ile kontrol edilen bir içgüdü olmalıdır. Ekrem, bazen bu tetikte olma halini gevşetir ve mevcut sınıflandırmaları eksik bulduğunda, daha fazla sınıflandırmalar ekler. Bununla birlikte, bu, onun yönteminin ciddi bir eleştirisi değildir; Gerçekten, eski

yöntemler içindeki bu kusurların Batılı edebiyat idealleri ile dolu olmayan birçok okur için eserindeki en berrak parçaların katkıda bulunduğu haklı olarak iddia edilebilir. Geleneksel belâğat kaynaklı terimlerin ve kavramların rastgele girişinin eski bilginlerin yabancı bir jargonda ifade edilen yabancı düşünceler yığımını etraflıca incelemek için meylettiği bazı destekleri sağlamak için tasarlandığını ortaya koymak mantıksız değildir. Lefranc'ın *Traité*'si ve *Ta'lîm-i Edebîyât*'ının aşağıdaki İçindekiler tablosu, bu bölümün nasıl oluşturulduğunu açıklamaya en iyi şekilde hizmet eder:

<i>Ta'lîm-i Edebîyât:</i>	<i>Lefranc'ın Traité'si: Style</i>	
Fasl-1 sâni: Üslûb	<i>et composition</i>	
1.Mebhas: Fesâhat	Pureté	56
Galat-1 Tehakkümü	68	
Za'f-1 Te'l'f	91	
Ta'kîd	105	
Garâbet	111	
Tetâbu'-1 İzâfet	120	
Kesret-i Tekrâr	125	
Tenâfür	126	
Şîveye Mugâyeret	129	
İmlâsızlık	132	
Mutâbakat-i Elfâz	134	Proprieté 57
Müşkil-pesendlik	136	
2.Mebhas: Vuzûh	147	Clarté 53
3.Mebhas: Tabî'at	153	Naturel
62		

4.Mebhas: Münkahîyet <sup>5</sup>	160	Précision	
60			
5.Mebhas: Âheng-i ‘Umûmî	172	Harmonie	68
Âheng-i Taklîdî	181	Harmonie	imitative
71			
6.Mebhas: Müvâfakat			
Üslûb-ı Sâde	192	Style simple	75
Üslûb-ı Müzeyyin <sup>6</sup>	198	Style tempéré	80
Üslûb-ı ‘Âlî	203	Style sublime	94
‘Ulvîyet-i Sırfa	208	Sublime	proprement
dit 100			
‘Ulvîyet-i Fikr	210	Sublime de penseé	105
‘Ulvîyet-i Hiss	212	Sublime de sentiment	
108			
‘Ulvîyet-i Hayâl <sup>7</sup>	213	Sublime d’image	108

Giriş, iki bölümden, yani Lefranc’ın üslûp üzerine genel görüşlerinin bir çevirisi olan (“Üslûb” başlıklı) uygun giriş ve Osmanlı okuruna daha tanıdık terimlerle bunun yeniden ifade edilmesinden başka bir şey olmayan *istidrâddan* ibarettir. Sadece iki *beyit* ilave edilerek Osmanlı edebî normlarına ayrıcalık tanınan çeviri, çoğunlukla aslına uygundur. O, üslûp üzerine genel tartışmasını Kemâl’in edebî manifestosundan iki paragraf ile tamamlar. Eserinin öncü niteliğine dair bilinç, burada Fransızca kelimenin ‘style’ diye çevrilmesini kabul etmeksizin, “sunuş tarzı” kavramını ifade etmek için “üslûb”u seçişini gerekçelendiren bir dipnotla

<sup>5</sup> \*Bu kelime “Münakkahîyyet” şeklinde olmalı. A.Ç.

<sup>6</sup> \*Bu kelime “Üslûb-ı Müzeyyen” şeklinde olmalı. A.Ç.

<sup>7</sup> \*Son dört tamlamanın ilk kelimeleri “‘Ulvîyyet-i ...” şeklinde olmalı. A.Ç.



sağlanmıştır. *İstidrâd*, girişin özünü yineler, fakat doğru çevirinin sınırlamalarına çok sıkı bağlı olan birinci bölümünkinden daha yüksek bir dille (\*bunu yapar)<sup>8</sup>.

Üslûp bölümünün ana gövdesi, öncelikle üslûbun olumsuz niteliklerini, yani *fesâhat*ın küçük ve önemsiz hatalarını ele alan *Telhîs*'in *Mukaddimesine* dayalı olarak üç asıl bölüme ayrılmış olabilir. Ekrem, Osmanlıca kullanımına ve uyarlamalarla Farsçaya özgü olan hataları dahil etmek için bu bölümü genişletir. O, geleneksel üslûp hatalarına, yani *za'f-ı te'lîf*, *ta'kîd*, *garâbet* (\*ve) *tenâfûr*'e “galat-ı tehakkümî”, “tetâbu’-ı izâfet”, “kesret-i tekâr”, “şîveye mugayeret”, “imlâsızlık”, “mutabakat-ı elfâz” ve “müşkil-pesendlik”i ilave eder ve burada onun ilhamı, Batı’dan daha çok Doğulu belâğat çözümlenmesi tarzından gelir. Onun ürettiği etkiden daha ziyade kullanım şeklinin sahibi olarak kendini ayarladıktan ve dil mekanizması kıstasından yararlandıktan sonra, bütün hataların sebebini açıklamaya girişir ve sonra Osmanlıcılık’ın terimleştirdiği veya dilbilgisi kurallarından sapma örneklerinden birçoğunu daha önce *Telhîs*’te tanımlananlara ilave eder.

Dilin saflığı (olan) *fesâhat* kavramı, hem İslâm geleneğine hem de Lefranc’ın açıklamasına özgüdür; ilkinde, kavram, dilbilimsel hataların çok gelişmiş çözümlenmesi yoluyla ifade edilirken, sonuncuda, sadece barbarlığın ve yeni kelimeciliğin varlığı ile bunların üslûp üzerine olumsuz etkisi üzerine dikkati çeker. Cevdet Paşa, *Belâğat-i Osmânîye*’de, etkilerinin geleneksel dilbilime referanslar ile kontrol edildiklerini göstererek, yalnızca *tenâfûr*, *garâbet*, *muhâlefetü’l-kıyâs*, *za'f-ı te'lîf*, *ta'kîd* ve *tetâbu’-ı izâfet*’ten bahsetti. *Tenâfûr*, bir kişinin kendi estetik farkındalığı (zevk-ü-hiss) ile tanınırken, *garâbet* sözlükbilgisi bilimi ile, *muhâlefetü’l-kıyâs* ‘ilmü’s-sarf, *za'f-ı te'lîf* ile, *ta'kîd-i lafzî* nahv ile ve *ta'kîd-i ma'nevî* beyân ile yönetilir. Bu son durumda, Cevdet Paşa, fiziksel terimlerle estetik olarak tatmin edici terkipleri açıklamaya teşebbüs eden İslâmî uygulamadan radikal bir dönüş yapmıştır. Arapçanın ahenk kurallarını Türkçeye uygulamayı istemeyen Cevdet Paşa, dildeki uyumsuzluğu neyin devam ettirdiğine

<sup>8</sup> Lefranc’ı (ss. 51-53) Ekrem (ss. 61-64) ile karşılaştırırız. (\*Namık) Kemâl’den alıntı, onun “Edebiyât Hakkında Bazı Mülâhazât” adlı makalesindedir. [\**Düzeltilme*: Namık Kemal’in makalesinin adı “Lisân-ı Osmânî’nin Edebiyatı Hakkında Ba’zı Mülâhazâtı Şâmildir” şeklindedir. A.Ç.]

karar verme görevini okura bırakır (s. 16). Ancak, çoğu üslûp hatalarının Türkçeye özgü olduğunu anlayan Ekrem, sadece onların varlığını tespit etmek ve onların kaçındıkları bazı kuralları önermek için içerik olarak, diğer dile ait bilimlerden onları tanımlamaya biraz teşebbüs eder.

“Galat-i tehakkümü”, örnek oluşturan yazılı Osmanlıca’yı yöneten kuralların ihlalden ibarettir. O, en iyi skolastik gelenek içinde onları harfleri arttırılan, azaltılan veya değiştirilen kelimeler halinde böler. Bu, ya artışın “-çi” soneki ile temsil edildiği “eger” yerine “egerçi”nin ya da “temyîz” yerinde eksiltisi “temîz”in durumunda olduğu gibi kelimelerin dikkatsiz kullanımından kaynaklanır. Bu gibi durumların çoğu, sıklıkla vezin ve kafiye gereklere uymak amacıyla, belirli bir etki için kullanılır. Modern üslûpbilimciler, vezin ve kafiye zorunluluğu ile bazen, böyle sapmaları şiir dilinde ruhsat verilebilir izin olarak düşünürken, Ekrem bunları ‘galat’ olarak ele alır. Bu hataların örneklerini tespit etmedeki gayretiyle aşka geldiği bazı durumlarda, o yanlışlıkla *fesâhat* ihlalden ötürü yazarları suçlar. Sâbit (ö.1712)’in bir *beyti*ni alarak:

Mey-i ‘işkûnle bir piyâle pür

Sunub üftâdeñi ayaklandur

“*Aşkının içkisiyle tam bir kadeh sunup düşkününü (\*aşığını) ayaklandır (\*yahut kadeh sahibi yap).*”

onun hissettiği kafiye “ayaklanmak” fiilinin ünlüsünde bir değişikliği vurgulayarak ulaşılmamasına itiraz eder. O, Sâbit’in zamanında uygulanmayan bir gelenek olan ünlü uyumunun güncel kurallarına uygun bir *kesre* ile ettirgen son eki ünlü yaptı.

Galat-ı Tehakkümü, bilinçli yazım ve kullanım ihlalleri ile genellikle geleneksel Türk telaffuzunda ayırt edilmeyen Arapça ünsüzler arasındaki karışıklıktan doğan kelimelerin kasıtsız yanlış yazımı olan imlâsızlık ile zıtlıkları temsil eder; bu en sık biçimde se, s ve sad; t ve tı; h, hı ve h ve zel, z ve zı (harfleri) arasında meydana gelir. Onun *za’f-ı te’lif, garâbet, tetâbu’-ı izâfet* ve

*tenâfir* incelemesi, geleneksel üslûp çözümlemesine dayanır. Ancak, Cevdet Paşa ve önceki belâğatçiler neslinin aksine, Ekrem, bol örnekler sunar ve sadece bu hata mekanizmalarına değil, aynı zamanda onların sebebi ve etkisine dair bir kaygıyı da açıkça gösterir. O, bazı yeni hataları da tanıtır: Bir metin içinde bir kelimenin aşırı yinelenmesi olan “kesret-i tekrâr” ve geleneksel kullanımın ihlâli olan “şîveye mugâyeret”. Bu bölüm, iki gözlem ile sona eriyor: Birincisi, bir parçada kelimelerin seçimi göz önüne alındığında, o herhangi bir kavram için tek bir kelimenin ve başkasının uygun olduğuna inanır. Onun “mutâbakat-i elfâz” adını verdiği bu nitelik, tam eşanlamlıların olmadığını düzenleyen Lefranc’ın “propriété” (uygunluk)sine karşılıktır. İkincisi, o dilin saflığı konusunda aşırı biçimde istekli olacak eleştirmenlerin eğilimini ümitsizlikle kaydeder. O, “müşkil-pesendlik” olarak tanımladığı hataları ödünç alınan kuralların ve geleneklerin deli gömleği içinde dili tutma diye anlar.

Bir kimse, bu son hatanın bu bölümün mutlaka olumsuz tonunu dengelemek için dahil edildiğini tahmin edebilir. Ekrem, geleneksel çözümleme yöntemi ile empoze edilen sınırlamalardan kendisini bütünüyle kurtarmaktan aciz gibi gözüküyor ve bu nedenle, *Telhîs* tarzında alışılmışın dışında Osmanlıca hatalarını ele almak zorunda hissediyor. Bir kimse, burada daha az keskin bir yaklaşım, yani normatif uygulama ihlal vakalarını tespit edecek bir argüman ile onların hem sebebini hem de etkisini açıklamaya bir teşebbüsü kesinlikle bekleyecektir. Ekrem bu eksikliği fark etmiş gibi görünüyor ve üslûba karşı aşırı biçimde olumsuz bir yaklaşımı sanki telafi etmek için “müşkil-pesendlik”i sunuyor.

Saflık (purity)’ı ele aldıktan sonra, Ekrem, beş birbirine bağlı niteliğin ele alınmasına devam eder: Açıklık (vuzûh, clarity), doğallık (tabî’iyyet, naturalness), kesinlik (münakkahiyet, precision), uyum (âheng, harmony) ve uygunluk (muvâfakat, appropriateness); bu sonuncusu, çeşitli üslûp tarzları halinde daha fazla altbölüme ayrılmıştır. Buradaki ele alış biçimi, Osmanlı edebiyatına uygulanan Lefranc’ın teorisinin doğrudan adaptasyonundan biraz daha fazlasıdır. Süleyman Paşa’dan farklı olarak, Ekrem, az ya da çok evrenselliği olan yalnızca bu nitelikleri benimsemiş ve onları çeşitli yazarlarla gösterip açıklamıştır.

*Mebâni'l-İnşâ*, çağdaş siyasal ve sosyal çevrede asimile olmaktan aciz olan – hitâbet- gibi edebî modelleri topluma vermeye teşebbüs etmiştir ve örnekler, genellikle pek eleştirilmeden, daha önce Batı'dan etkilenmiş yazarlardan alınıp yazılmıştır. Böyle bir yaklaşım, daha önceden doğrudan doğruya ondan (Batı'dan) etkilenmiş olan birinin kendi edebî yapısının parçasına onu uygulamak için, yabancı bir gelenekten kaynaklanan bir edebiyat teorisini benimsemesi eleştirilebilir. Böyle bir yaklaşımın doğasında var olan gizli anlam, yabancı bir teori bir kimsenin kendi edebiyatının bir parçasına uygulanabildiğinden dolayı, o bütüne (\*de) uygulanabilir. Ancak, Ekrem, bu baştan çıkarmaya direndi ve örneklerden dengeli ve temsîlî bir oran üretmeye teşebbüs ederek lehine kullanmış olabilir. Atıf yapılan örneklerin çoğu modern dönemden verilmiş, fakat yine de, o, son beş asrın edebî ürünlerine göre değilse de, en azından onun çağdaşlarının halen ne okuduğu ile ilgili olarak, Osmanlı edebiyatının temsîlî bir araştırmasını oluşturmak için eski yazarlardan yeteri kadar dahil etmiştir. Kitabın ilk *fasl'*ndakiler gibi, atıfların, tartışılmakta olan edebî özellikleri bilhassa örneklemediği, genellikle birkaç başka niteliğe daha uygun olduğunun ikna edici olmadığı farz edilebilir. Bu hata, -böyle olduğu düşünülürse-, bu yaklaşımla kaçınılmazdır, herhangi bir verilen nesir parçası, çeşitli birbiriyle bağlantılı nitelikler içereceği için, bazen, bunun en çarpıcısı örneklemede amaçlanan biri olmayacak, netice itibariyle, bu kaçınılmaz olacaktır.

Ekrem de kaynağının daha eleştirel olmadığından ötürü eleştirilebilir. Bu, bu ithal sistemin dayandığı ilkeleri yansıtmadan veyahut da eleştirmeden yenilik adına teşvik ettiği yabancı bir modeli kabul eden Ekrem'de olduğu gibi, Tanzimat'ın bir ürününün özelliğidir. Bir kimsenin yeni otoriteye yönelik böyle bir aşağılık tutum için, –gerçekten, kurulu otoriteye güven, Osmanlı dönemi boyunca bütün İslâm biliminin özelliği idi-, onların gözlemledikleri toplumlarının hareket ettiği yeni yönün isteklerini yerine getirmek için mevcut sistem içinde yetersiz bir duyguyu ima eden Tanzimat adamları tarafından topluma tanıtılan bütün reformların vaadi için, hemen hemen derince bir açıklama bulması gerekmez. Diğer öğrenim dallarında, tıp ders kitabı, asker el kitabı veya kimya üzerine incelemeye yönelik gösterilen derin saygı, içinde yaşadıkları şartların

uyarıcısına karşı sanatçının tam olarak tepkisini yansıtan Avrupa'daki gibi bir edebiyata özlem duyanlar arasında tam bir psikolojik benzerlik bulunur. Ne yazık ki bu taklitler, Avrupâî modellerin sanatçının uygun duruşu olması için kendilerine gösterildiği romantizmin, realizmin ve sentimantalliğin tutumlarını kendi kendilerine kabul etmeye hazırlanmaları için yaratıcı yazmanın manevî ortamı olarak ele alınan şeye kadar da uzanarak, Ekrem ve onun takipçilerinde çarpıcı olan sırf teknik ödünç almaların ötesine gitti.

### **Ekrem'in Mecâzları ve Edebî Sanatları Ele Alışı**

Üçüncü ve Dördüncü Bölüm, mecâzlara (tropes) ve edebî sanatlara (figures of speech) ayrılmıştır: Üçüncüsü, *beyân* içindeki bütün edebî sanatlar ile *bedî*'den birkaçını kapsayan *fasl*, dördüncüsü, *sanâ'i-i lafzîye*. Bu düzenlemede en çarpıcı olan şey, geleneksel edebî sanat sınıflandırmasının ihlâl edilmesidir. *Telhîs*, edebî sanatları, istiâre ve onunla ilgili mecâzların psikolojik mekanizmasını inceleyen *beyân* ve diğer sanatları yalnızca listeleyen ve mahiyetini açıklayan *bedî*' diye kendi içinde iki bölüme ayırır. Belirgin bir biçimde Lefranc'tan etkilenmiş olan Ekrem, geleneksel ayrımı bozar. O, istiârenin geleneksel ele alınışının son derece gelişmiş analitik yaklaşımından birazına katılmasına rağmen, -diğer sanatlar olarak aynı bölüm içinde ona yer verme erdemiyle- *beyân*'ın orijinal amacından ayrılmıştır. O artık birkaç yüzyılla modern Avrupâî dilbilimsel çözümlemeden daha erken bir tarihe dayanan erken dönem İslâm bilimi değil, şimdi skolastik sınıflandırmanın bir ürünü olan *bedî*' seviyesine düşürülmüştür.

Edebî sanatların incelenmesine hem Batılı hem de Doğulu yaklaşım, yeni sanatların belirlenmesi ve sınıflandırılması için en dikkate değer tercih olan ortak birçok özelliği -vurgulanmalıdır, ödünç almaktan daha ziyade eşzamanlılıkla paylaşır. Bütün dillerin kaçınılmaz bir biçimde belirli özellikleri paylaşması gibi, pek çok edebî sanat onlardan çoğu ile ortak olacaktır, bu nedenle, Lefranc'ın açıklaması, birçok açıdan klâsik İslâmî yaklaşımı yansıtmaması sürpriz olmayacaktır. Örneğin, Ekrem'in "rücû'" (\*sanatının) (s. 316) geleneksel İslâmî sanatlara mı yoksa Lefranc'ın *correction*'ına (p. 195) mı dayandığını belirlemek, pek çok

açından onlar birbirine benzese de, neredeyse imkânsızdır ve benzeri şekilde, *iltifât* (s. 306) *apostrophe* (p. 202) ve *mübâlağa* (s. 299) *hyperbole* (p. 164) olabilir. Bazı sanatlar ilham açısından tamamen Fransız: “İstifhâm” (s. 308), nidâ (s. 310), “kat” (s. 312), terdîd (s. 313), tekrîr (s. 320) ve tedrîc (s. 321)<sup>9</sup>; diğerleri tamamen İslâmî: *Sec’* (s. 351) ve *tersî’* (s. 355) (Aslında, nesir kompozisyonun bu iki tekniği, gerçekten Osmanlıca bağlamında mecâzlar olarak ele alınmalıdır). İslâmî geleneğe ait olmayan şey, onun amacına göre sanatın açıklanması veya onun tarafından üretilen etkidir. Ekrem, bunlardan bazılarını geleneksel tarza keskin biçimde zıt olan terimlerle açıklar. Örneğin, *rücû’*, *Telhîs*’te<sup>10</sup> şöyle açıklanmıştır:

Ve minhü’r-rücû’ ve hüve’l-‘avdü ile’l-ke’lâmi’s-sâbıkı bi’n-nakzi li-nükteh

Öte yandan, Ekrem onu şöyle düşünür:

“...bir sözü diğer daha şedîd veya daha rengîn, parlak bir ifâde ile tashîh ve ta’dîl etmektir. Güyâ ifâdede unutulmuş bir şeyî ikmâl veyâhûd ağızdan kaçırılmış bir sözü nefy için isti’mâl olunan san’at-ı rücû’a mürâca’atdan garaz ifâdeye daha ziyâde şiddet veya daha ziyâde letâfet vermek...” (s. 316)

Bu değerlendirmede en şaşırtıcı olan şey, unutulmuş şeylerdir. Örneğin, Osmanlı edebiyatında bilhassa önemli olan ve (\*Muallim) Nâcî’nin *Istîlâhât-ı Edebîye*’si gibi eserlerde özel önem verilen sanatlar *hüsn-i ta’lîl*, *irsâl-i mesel*, *tecâhül-i ârif* ve *sehl-i mümtenî’* nerededir?

O, *bedî*’nin bu mecâzlarının kendi karakterindeki bir eser içinde geçen bir nottan daha fazla hiçbir şey verilmediği bu devirde Osmanlı aydınının bölünmüş

<sup>9</sup> Bunlar, sırasıyla Lefranc’ın *interrogation* (p. 190), *exclamation* (p. 205), *disjonction* (p. 154), *dubitation* (p. 191), *repetition* (p. 152) ve *gradation* (p. 189)’ına dayanır.

<sup>10</sup> Celâleddîn Muhammed b. Abdürrahmân el-Kazvînî, *El-Telhîs fî ‘Ulûmi’l-Belâğa* (2.tab’, Kahire, 1932), s. 359.

zihninin muhtemelen önemli bir göstergesidir. Önce sahip olanların hepsi, Ekrem'in onun etkilerini sınıflandırılabilir bir sisteme indirgemeyi hedefleyen edebî modelin mekanik çözümlenmesini yerinden söktüğünü göstermektedir. Ne yazık ki o, rahatlıkla elindeki belâğat terimleri mirasına sahipti ve neticede, onun Avrupâî hocalarının onayına sahip olduğu görülen bir tarzda kendi edebiyat teorisinin açıklamasını tamamlaması için teklif ettikleri imkânı galiba göğüslemedi.

Yaratıcı yetenekli birisi tarafından üretilen herhangi bir orijinal edebiyat eserinde, anlık ilhamdan doğan ifadenin etkisi olan bir ders kitabı mecâzının kullanılması yoluyla (\*oluşan) özel bir etkiden sonra hiçbir bilinçli çaba yoktur. Belirli tanıdık metaforik kullanımların, belirli dil değişmelerinin devirden devire ve yazardan yazara yeniden tekrarlanması, gerçekten edebiyatın kelime hazinesinin parçası olarak ele alınmalıdır ve bu, yalnızca onları düzeltmenin ve sınıflandırmanın gerekli ve mümkün olduğunu hisseden kendi kendilerine yaratıcı olmayan insanların analitik tutumlarıdır.

Kitabın sonuna doğru, Ekrem, öğrencilerin daha iyi Osmanlıca yazmalarını temin etmek için belirli uygulamaları ilk kez tavsiye eder. Ancak, bunlar *Sanâ'i-i Lafziye*'nin bir devamı olarak sunulmuştur. “*Şerâ'it-i tescî*”yi ele alan bölümde, o, *secî*'nin kullanımını kapsayan yasalarını koyar. Onun kullanımını idare eden her şeyden önemli ilke, sırasıyla, beş yasaya dayandırılan estetik beğeniye (zevk-i selîm) araştırmaya bağlıdır: (1) Doğal (tabîî) olmalıdır; (2) Aşırı kullanılmamalıdır; (3) İlk iki şarta göre, yazılan özel üslûba uygun olmalıdır; (4) Bir cümlenin kafiyeli ibare öğeleri, onların uzunluklarına göre dengelenmelidir; (5) ikinci *sec*’, ilk şemada yer alabilir, fakat ikincisi içinde bir üçüncü olmamalıdır. O, bütünüyle onu sıklıkla hizmet etmeyen bir işlev olan “tezyinât”tan biri olarak inceleyerek, kafiyenin bağlaç ilişkilerinin bir indeksi olarak hareket ettiği *sec*’inin sözdizimsel işlevine hiçbir yerde imada bulunmaz.

## **Ekrem'in Çağdaş Osmanlı Edebiyatına Dair Değerlendirmesi**

*Ta'lîm-i Edebiyât*, Osmanlıcanın durumu ve onun reforma ihtiyacı üzerine birkaç gözlemlerle sona erer (ss. 381-387). Daha yüksek edebî standartları teşvik eden bir toplumun kurulması için Kemal'in çağrısını yansıttıktan sonra, o uzun uzun düşünmeyi arzu ettiği birkaç soru sorar: (1)Osmanlıca bilim ve edebiyat için yeterli kelime hazinesine sahip midir? (2)Bir Osmanlıca sözlük hazırlanmalı mı, eğer hazırlanmalıysa, hangi esas üzerine? (3)Dil ince düşünceleri ifade edecek kelime ihtiyacında iken, örneğin, "arslan" için otuz iki farklı Arapça ve Farsça kelimeyi belleyip derlemek gerekli olacak mı? (4)İmlâ, standartlaştırılacak mıdır? (5)İki dil ortak ilkeleri, anlatım tarzını ve belâğat esasını paylaştığında, iki ayrı dil olarak düşünülebilirler mi? Gerçekten, başkasının belâğat ilkeleriyle yönetilen bir dil herhangi bir ilerleme gösterebilir mi? (6)Arapça ve Farsça ilkelerden hangisi Türkçede kaçınılmaz biçimde kullanılmalıdır? Onlar, sadece Türkçeye uygulanan kurallarla beraber mi dahil edilmelidir? Ve sonuncusu, (7)Arapça ve Farsça, Osmanlı ile hiçbir şekilde alakasız olarak mı görülmelidir? O, kendi görüşlerinden daha fazlası bulunmayacak şekilde sunulan bazı cevaplar edinir: (1)Osmanlıca bilimsel terimler açısından yetersizdir ve yine de, atıl kelime ile fazla yüklüdür. (2)Tam bir Türkçe sözlük, ödünç kelimelerin yeni biçimde dahil edilmesi ve Arapça ve Farsça kelimelerin sınırlandırılmasıyla hazırlanmalıdır. (4)İmlâ (\*meselesi), iyi bir dilbilgisi ve sözlük aracılığıyla standartlaştırılmalıdır. Türkçe bütünüyle onun belâğat ve edebî ilkelerinden bağımsızdır ve bu nedenle, bunlar, ona uygun biçimde derlenip hazırlanmalıdır. (5)Başkasına ait bir belâğat sistemine sahip olan bir dil, ilerleyemez. O, Arapça ve Farsçanın incelenmesinin gerekli, fakat Türkçenin de araştırılmasında ısrarlı olduğunu kabul ederek sonuçlandırır.

Bu soruların ve geçici önerilen cevapların etkilerini çözümlenmek bu makalenin alanı dışındadır. Bu spekülasyonlarda, Ekrem'in (\*Türk) Dil Kurumu tarafından halen teşvik edildiği gibi bir "arı Türkçe"yi savunmadığı aşikârdır; çoğu kavram, 1870'lerde en devrimci hayal gücünün bile ötesinde olmuştur. Bir kimse, onun amacının alternatif Türkçe karşılıkları mevcutken Arapça ve Farsça'nın gereksiz kullanımından kaçınan bir Türkçe olduğunu farz etmelidir. Ekrem'e göre, Osmanlıca'daki Türkçe öge üzerinde Arapça'nın baskın etkisi,



onun gramer ve belâğatının kullanımında en belirgin biçimde kendisini gösterir. Kemal gibi o, belâğatı dilin en önemli boyutlarından biri (\*olarak) düşünür ve Osmanlıca'yı kuşatan pek çok kötülük ile geleneksel sistemi ilişkilendirir; Özellikle, bütün süslemeleri kapsayan *bedî*' ve Batıda üretildiği çok belli olmayan bir sanat olan şark edebiyatlarının “süslü sözleri” (bombast) ile birleştirilen sanatlar (\*ile ilişkilendirir). Ancak, belâğatın biçimbilim ve sözdizim kadar gerekli olduğunu kabul ettikten sonra, o, ona bir yolunu bulup yer vermeksizin eskiyi kaldırmanın mümkün olmadığını hissediyor.

### **Sonuç**

*Ta'lîm-i Edebiyât*'taki hataların çoğu, Ekrem'in Osmanlı edebiyatı ile tanıdıklığının noksanlığından değil, Batı Avrupa ülkelerindeki dilin işlevinin, özellikle edebî dilin rolünün temel bir yanlış anlaşılmasından doğuyor. Elbette, Kemal'in edebî beyan-nâmesi, geleneksel siyasal yapı içinde hiç Osmanlı milleti olmayan halkın dilini yansıtan millî bir edebiyat için seslenmiştir. Kemal'in düşüncesi, daha çok Fransız ve İngiliz modelinde, millî edebiyat ile millî bir devletin kuruluşuydu ve bu yönde bir adım olarak o, “millî belâğat” için çağrıda bulunmuş (\*ve) mevcut Arap *bedî*'ini Osmanlıca üzerinde en engelleyici etkilerden biri olarak tanımlamıştır. Onun sanatları, estetik niteliğin çoğu ile, fakat sadece konuşmacının niyetini ve iletişimin hedefini gizleme pahasına yazıyı donatmıştır. Fakat Kemal, dilin belâğat süsleri olmaksızın etkili olacağına inanacak kadar saf değildi; aksine, onun çağrısı, aydınlatanlar ile gizleyenler arasında ayırım yapacak bir sistem içindi. Ekrem, Fransız edebiyatının her bakımdan taklit etmeye layık olduğunu aksiyom olarak kabul ederek Kemal'in çağrısına cevap verdi ve bu nedenle, onun model olarak kolej ders kitabını bir standart olarak alması doğaldı. Ancak bu, Osmanlıcanın Arapçaya bağlı olması gibi bütün yönleriyle Latin ve Yunan formüllerine bağlı olan bir edebiyat teorisi kitabıydı. Fransız edebî deneyiminden doğan *Traité*'nin bir özelliği, düşüncelere kısa bir giriştir. Ekrem, düşüncelerin ele alınışında o kadar göze çarpan coşku olmaksızın *Ta'lîm-i Edebîyât* içine nüfuz eden *Traité*'nin bu temel metnini

genişletir. O, sanki Fransız edebiyat teorisinin, her şeye karşın, *Telhîs*'in Osmanlı ile olduğundan daha çok *Traité*'de sunulduğu gibi Fransız toplumu ile daha alakasız olduğunu kavramış gibidir. *Ta'lîm-i Edebîyât*, bütünüyle Arapçaya dayanmayan bir belâğat sistemini Osmanlıya sağlamak olan ilk hedefinde başarılıdır. Uzun vadede hedef, bir Türk belâğatı geliştirmektir ve burada, Ekrem, Osmanlıcaya özel olan ilkeler dizisini, temelde, evrensel uygulanabilirliğe sahip olan kavramların ele alındığı hem *Traité*'yi ve hem de *Telhîs*'i keşfedemediği için başarısız oldu. Bu nedenle, bir kimse, *Ta'lîm-i Edebîyât*'ın Arapçayı Fransızca modelle yerlerini değiştirdiğini ileri süremez; zira, gerçekte, ikincisi başvurulana, fakat Fransızcadan zaman içinde gelişmeyen eski bir belâğat eseri idi. Bir Türkçe belâğatı arzulamak, Fransızca veya İngilizceye bir ayrıcalık istemesi kadar abestir. *Ta'lîm-i Edebîyât*'ın değeri, Ekrem tarafından iyi geliştirilmiş bir tema olan düşünceler üzerine vurgusunda yatar.

*Ta'lîm-i Edebîyât*, bir belâğat teorisinin bir dilin gelişmesi için ve ayrıca onun dilin uygulanması ile geliştiği için gerekli olduğu öncülünden başlar. Bu her iki tasavvur yanlıştır: Gerçekte, bir çok dil, belâğat uygulamalarının bir formüleştirelmesi olmasızın mevcuttur, pek çok edebiyat bütünüyle belâğat teorisi olmadan mevcuttur; Bir belâğata sahip olan diller, genellikle oldukça başarılı biçimde ödünç almış ve başka medeniyetinkini sömürmüşlerdir. Ancak aşıkâr olan şey, ilk bakışta hemen belli olmayan belâğat ve edebiyat arasında birkaç tür ilişkinin mevcut olduğudur. Bir belâğat teorisinin farkındalığı, olabilir, fakat bir medeniyetin edebî ürününü etkiler. Bu, yazarın bilinçli biçimde sadece belâğat aletlerini kullanacağını söylemek değildir, çünkü onlar (birçok edebiyatta bu tam bir vaka olmasına rağmen) mevcuttur, fakat aksine, bir belâğat araştırması, kendisinde dilin mekanizması konusunda bir merak doğuracaktır ve çeşitli örnek formları ondan önce sergileyerek, onları taklit etmeye onu teşvik edecektir. Belâğat iyi bir hizmetçi olduğu kadar, aynı zamanda pek kötü bir ustadır. Osmanlılar, Arap bilimleri (\*ve) onlara saygılı ve itaatkâr olan tutumları sayesinde toplumlarının bir çok yönlerini yönettiler: Onlar, Arap belâğat teorisinin egemen olacağı edebiyatlarına olur aldılar. Ekrem, *Telhîs*'in tahakkümünden Osmanlı edebiyatını özgürlüğüne kavuşturmayı ve Osmanlı belâğatının, yabancı

hakimiyetini çökerteceği bir noktaya ulaştığı bir zamana kadar *Traité*'nin liberal kuralı altında ona yer vermeyi umuyordu.

*Ta'lim-i Edebîyât*'ın değeri, geleneksel yaklaşımın temel endişesi olan dış şekillere karşı düşüncenin önemini vurgulamasıdır. Sahip olunan eser ne kadar çok tatmin edici olursa olsun, o sadece kendisinin düşünceleri üzerine bölümü sundu. Ancak, onun özeti, belâğat üzerine bir eserin derlenmesiydi ve kendi ders yapısını vermek amacıyla onun Arapça veya Fransızca olması, geleneksel yaklaşıma geri çekilmeye zorladı. İyi üslûbun iyi düşünceden ibaret olduğu tezini ortaya koymak, daha yararlı biçimde nasıl bilgi edinileceği ve düşünüleceğini öğrenmekle meşgul olan öğrencinin bizzat konudan öğreneceği husus olduğunu kabul etmeye eşdeğerdır.