



TÜRK-İSLÂM BİLİM KÜLTÜR MİRASI DİZİSİ: 24



TÜRKİYE CUMHURİYETİ
CUMHURBAŞKANLIĞI

Şiirlerinde



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ

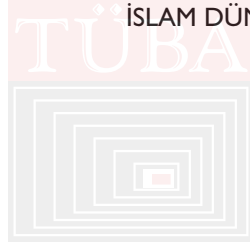
İbn Sînâ ve Fârâbî'nin Poetikaları

ARİSTOTELES'İN POETİKA'SININ
İSLAM DÜNYASINDAKİ YANSIMALARI

İNCELEME - ÇEVİRİ: AYŞE TAŞKENT

İbn Sînâ ve Fârâbî'nin Poetikaları

ARİSTOTELES'İN *POETİKA*'SİNİN
İSLAM DÜNYASINDAKİ YANSIMALARI



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

İbn Sînâ ve Fârâbî'nin Poetikaları:

Aristoteles'in Poetika'sının İslâm Dünyasındaki Yansımaları

Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Dizisi: 24

Hazırlayan

Ayşe Taşkent (Dr. Öğr. Üyesi)

Editör

Hüseyin Sarioğlu (Prof. Dr.)

ISBN: 978-605-2249-24-6

Ankara, Ekim 2019

Yayın Sürecinde Emegi Geçenler

Abdessamed Taïbi

Elif Kanat

Tasarım ve Uygulama

Murat Acar

Kapak Görseli

Sokrates, *Muhtarü'l Hikem ve Mehâsini'l Kelim* (13. yy.)
adlı eserden, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
(TMSK A.3206, y. 48a)

TÜBA Başkanı

Muzaffer Şeker (Prof. Dr.)

Proje Sorumlusu

Ahmet Cevat Acar (Prof. Dr.)

Proje Yayın Kurulu

Atilla Bir (Prof. Dr.)

Derya Örs (Prof. Dr.)

Erhan Afyoncu (Prof. Dr.)

Hüseyin Gazi Topdemir (Prof. Dr.)

Hüseyin Sarioğlu (Prof. Dr.)

M. Fatih Andı (Prof. Dr., Proje Yürütücüsü)

Muhittin Macit (Prof. Dr.)

Mustafa Çiçekler (Prof. Dr., Proje Yürütücüsü)

Mustafa Kaçar (Prof. Dr.)

Proje Yayın Koordinatörleri ve Danışmanları

H. Ahmet Arslantürk (Prof. Dr.)

Cahid Şenel (Doç. Dr.)

Proje İdari İşler Sorumlusu

Duygu Erol

Baskı

Tek Ses Ofset Ltd. Şti.

Kazım Karabekir C. Kültür Çarşısı 7/60 Altındağ - Ankara

© Türkiye Bilimler Akademisi 2019

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.

Yayıncının izni olmadan hiçbir şekilde çoğaltılamaz.

Kullanılan görsellerin yayın izinleri ile ilgili

maddi-manevi sorumluluklar eseri hazırlayanlara aittir.

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ

Piyade Sokak - No: 27 Çankaya - ANKARA

bilimklasikleri@tuba.gov.tr

0 312 442 29 03

www.tuba.gov.tr



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr



TÜRKİYE CUMHURİYETİ
CUMHURBAŞKANLIĞI

Şifrelerinde

İbn Sînâ ve Fârâbî'nin Poetikaları

ARİSTOTELES'İN *POETİKA*'SİNİN
İSLAM DÜNYASINDAKİ YANSIMALARI

İnceleme - Çeviri
Ayşe Taşkent

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ



Büyük gelecekle, büyük geçmişlerin bilgi ve birikimi üzerine inşa edilir.

Türkiye, ihtişamlı bir medeniyetin ve zengin bir tarihin meydana getirmiş olduğı büyük bir birikimin varisidir. Kökleri bilime, bilgiye, hikmete ve irfana dayanan bu birikim, ülkemizin geleceğinin inşası gayretlerinde de en önemli referansımız olmalıdır. Bu büyük birikimden yararlanmadığımız takdirde, geçmişimizi “müzelik bir emtia”ya dönüştürürüz, sağlıklı bir gelecek inşa edemeyiz.

Zira tarih, sadece geçmişte olup biten değil, aynı zamanda bugüne kalan, yarına da aktarılacak olandır. Milletler tarihte yalnızca geçmişlerini değil, geleceklerini de ararlar. Geçmişiyile barışamayan, tarihini yorumlayamayan, ecdadına yabancılaşan milletler, sağlıklı bir gelecek inşa edemezler.

Çağımıza ve geleceğe yapacağımız etki bakımından, sahip olduğumuz zengin mirası yeniden ve daha güçlü biçimde harekete geçirmemiz gerekiyor. Türkiye Bilimler Akademisi tarafından yürütölen “Türk-İslâm Bilim ve Kültür Mirası Projesi”ni, işte bu amaca yönelik bir çalışma olarak değerlendiriyorum.

Proje kapsamında, sosyal bilimler, İslâmî ilimler, Türkiyat, sağlık ve tabiat bilimleri ve teknik bilimler alanlarında hazırlanan eserlerin, bilim ve kültür hayatımıza kazandırılmasını takdirle karşılıyorum.

Bu vesileyle, eserlerin müelliflerini rahmet ve şükranla yâd ediyor, projenin hayata geçirilmesinde görev alan bilim adamlarımız ile TÜBA mensuplarını kutlıyorum.

Recep Tayyip Erdoğan

T.C. Cumhurbaşkanı

Takdim

Sürdürülebilir kalkınma; “güçlü makroekonomik politikalar” ile “rekabeti odağına alan yapısal reformların” bir arada uygulanması ile mümkündür. Rekabette söz sahibi olabilmek ise; bilimsel ve teknolojik gelişmelerden en iyi şekilde faydalanmak, bu gelişmeleri içselleştirmek ve bir sonraki adımı da tasarlamakla mümkün oluyor. Bunu başarabilen ülkeler gelişmişlik konusunda rakiplerini geride bırakıyor ve küresel ekonomide daha fazla söz sahibi olmaya başlıyor.

Bilimsel ve teknolojik gelişme “yeni”, “daha iyi” ve “keşfedilmemiş” olanı arama çabasıdır. Fakat bu çaba, geçmişten asla kopuk değildir. Geçmiş mirasın çok daha iyi anlaşılması, geleceğin daha sağlam inşası için bir zorunluluk olarak karşımıza çıkıyor. Türkiye tam da bu noktada, bulunduğu coğrafya ve sahip olduğu eşsiz tarihi ve kültürel birikimiyle ciddi bir karşılaştırmalı üstünlüğe sahiptir. Türk-İslâm medeniyetinin kadim bir üyesi olarak; insanlığın bilimsel, teknik ve kültürel gelişimine çok somut katkıları olan bir medeniyetin mirasçısıyız.

Türk-İslâm medeniyetine ait eserlerin gün ışığına çıkarılması; yeni kuşakların geçmişten feyz alarak daha güçlü bir motivasyonla yola devam etmesine katkı sağlayacaktır. Bu eserler ayrıca, bilim, Ar-Ge ve yenilikçilik konusundaki politikalarımız için de girdi sunarak, farklı bakış açılarından faydalanma imkanı verecektir. Bu kapsamda, Sayın Cumhurbaşkanımızın himayelerinde, Türkiye

Bilimler Akademisi (TÜBA) tarafından yürütölen “Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Projesi”ni çok değerli ve benzersiz bir adım olarak görüyorum. Proje; matematik, astronomi, tarih, coğrafya, edebiyat ve felsefe gibi alanlarda saygıdeğer İslâm âlimleri tarafından hazırlanan eserleri bilim dünyasına kazandırmayı amaçlıyor.

Yüksek himayeleri için Sayın Cumhurbaşkanımıza şükranlarımı zı arz ediyorum. Başta TÜBA çalışanları olmak üzere, bu çok kıymetli proje için emeği geçen herkesi içtenlikle tebrik ediyorum. Eserlerin yazarlarını rahmet ve hayırla yâd ediyor, Projenin Milletimizin bilimsel ve topyekün kalkınması için yararlı olmasını diliyorum.

Mustafa Varank

T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanı



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

Sunuş

Bilim ve yenilikçilik performansı, günümüzde ulusal kalkınma ile uluslararası rekabette üstünlük sağlama bakımından belirleyici stratejik öneme sahiptir. Toplumların geleceği ve refahı için bilimin, bilimsel düşünce ve yaklaşımların önemsenmesi ve yaygınlaştırılması, gençlerin bilim ve araştırma alanına yönlendirilmesi, bilimsel çalışma ve başarıların teşvik edilmesi bir gerekliliktir. Bu hususlar, dünyadaki muadilleri gibi milli akademimiz Türkiye Bilimler Akademisi/ TÜBA'nın amaç ve görevleri arasında yer almaktadır. Millet olarak, önemli bir bölümü gün ışığına çıkarılmayı ve değerlendirilmeyi bekleyen zengin bir bilim ve kültür mirasına sahip bulunuyoruz. Bu mirasın daha görünür ve yararlanılır kılınması, bugünkü ve gelecekteki performansımız ve ulusal hedeflerimize ulaşmamız açısından büyük önem taşımaktadır.

Tarihsel birikim ve mirasın ortaya çıkarılması ve değerlendirilmesi, diğer yararları yanında, başarılı bir performans için gerekli özgüven ve motivasyona yapacağı katkı bakımından da büyük önem taşır. Uluslararası yarışta son iki yüzyıldır ve günümüzdeki görece konumumuz ile geleceğe yönelik yüksek amaçlarımız dikkate alındığında, bireysel ve toplumsal düzeyde sağlıklı bir benlik/kimlik ve özgüven inşası ile güçlü bir ekosistem ve kültürün oluşturulmasına gerek olduğu ve bu konuda her Türk vatandaşı ve kurumunun katkı ve destek sağlamasının ulusal bir görev olduğu açıktır.

TÜBA Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Projesi, Ülkemizin ulusal akademisi olma sorumluluğu ile Kalkınma Bakanlığı'nın mali

desteğiyle 2014 yılında başlatılmıştır. Proje kapsamında Türk-İslâm medeniyeti havzasında, fen, mühendislik, Türkiyat, sosyal bilimler, dinî ilimler gibi alanlarda eski-farklı Türk lehçeleri ile diğer dillerde üretilmiş, uzman bilim insanlarımızca seçilen 100 eserin, imkân ve ihtiyaca göre transliterasyonu, tıpkıbasımı ve/veya tercümesi yapılarak yayımlanması yoluyla bilim ve kültür âleminin ve gelecek kuşakların istifadesine sunulması hedefi doğrultusunda yayınlarımız devam etmektedir.

TÜBA Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Projemiz, çok sayıda paydaşın doğrudan ve dolaylı katkı ve desteklerinin eseridir. Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Proje'mizin başlangıçtan beri Sayın Cumhurbaşkanımızca desteklenmesi ve 2018 yılı başında resmen Cumhurbaşkanlığı himayelerine alınmış olması, Akademimiz açısından büyük bir onur ve teşvik kaynağı olmuştur. Bilime ve projemize verdikleri çok değerli destek ve yüksek himayeleri için Sayın Cumhurbaşkanımız Recep Tayyip Erdoğan'a kalbî şükranlarımızı arz ediyoruz.

Bugüne kıyasla oldukça kısıtlı koşullarda bu eserleri kaleme alan bilim ve kültür tarihimizin kahramanlarını rahmet ve şükranla yad ediyoruz. Bu eserlerin çoğaltılması, saklanması ve bugüne ulaşmasında rol alan isimsiz kahramanları da saygıyla anıyoruz. Eserlerin transliterasyonu, tıpkıbasımı ve/veya tercümesi ve tahlilini yaparak günümüzün ve geleceğin okuyucu ve araştırmacılarına ulaşmasını sağlayan bilim insanlarımıza müteşekkirimiz. Yayına hazırlık ve basım sürecinde rol alan Akademi üyelerimiz, bilim insanlarımız ve çalışanlarımız ile projeye katkı sağlayan tüm paydaşlarımıza da teşekkür ediyoruz.

TÜBA Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Projesi kapsamında yayımlanan eserlerin Milletimizin bilimsel ve topyekûn gelişimi ile medeniyet ihyası/inşası süreci bakımından yararlı olmasını diliyoruz.

Prof. Dr. Ahmet Cevat Acar
2012-2019 TÜBA Başkanı

Prof. Dr. Muzaffer Şeker
TÜBA Başkanı

İçindekiler

Takdimler ve Sunuş

Önsöz	13
Aristoteles'in <i>Poetika</i> 'sının İslam Dünyasındaki Yansımaları	17
Aristoteles'in Mantık Külliyatı <i>Organon</i> ve Sekizinci Kitap <i>Poetika</i>	17
Aristoteles'in <i>Poetika</i> 'sının Tercüme ve Telhisleri	20
Fârâbî'nin "Poetika"sı: Şiir/Şairlerin Sanatının Kanunları Hakkında Risale	24
Şifâ Kitabı'nın İlk Bölümünden Dokuzuncu Sanat: Fennü's-Şi'r	27
Şiir ve Hayal Gücü	29
Şiirdeki Tahyil ve Muhâkât	32
Şiirdeki Haz ve Taaccüb	38
Şiir ve Mantık	42
Kıyasın Uygulama Alanı Olarak Beş Sanat	44
Şi'rî Kıyas	49
Şiirsel Formlar ve Temalar	55
Şiir ve Hitâbet	58

Poetika

Şiir/Şairlerin Sanatının Kanunları Hakkında Risale (Risâle fî Kavânîni Sînâ'ati's-Şi'r/Şu'arâ') Fârâbî	67
---	----

Poetika

Şifâ Kitabı'nın İlk Bölümünden Dokuzuncu Sanat: Fennü's-Şi'r (el-Fennü't-tâsî' min cümleti'l-ûlâ min kitâbi's-şifâ) İbn Sînâ	77
---	----

BİRİNCİ BÖLÜM	
Genel Olarak Şiir, Şiirsel Formların Çeşitleri ve Yunan Şiirinin Türleri Hakkında	79
İKİNCİ BÖLÜM [POETİKA I-III]	
Şiirdeki Küllî Amaçların ve Küllî Taklitlerin Sınıfları Hakkındaki Bölüm	89
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM [POETİKA IV-V 2]	
Şiirin Ortaya Çıkışı, Gelişimi (Başlangıçtaki Durumuna Dair Bilgiler) ve Çeşitleri Hakkında	98
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM [POETİKA V-VI]	
Temalarına Göre Beyitlerin Uzunluğunun Uygunluğu ve Özellikle Tragedyanın Parçalarının Açıklanması Hakkında	106
BEŞİNCİ BÖLÜM [POETİKA VII-IX]	
Şiire Uygun Düzenleme ve Özellikle Tragedyanın ve Tragedyadaki Öykü ve Hayal Gücüne Dayalı Kelamın Bölümleri Hakkında	116
ALTINCI BÖLÜM [POETİKA XII-XIX]	
Mânâya Göre Değil –Düzenleme ve Okunuşa Göre– Tragedyanın Bölümleri ve Özellikleri Hakkında ve Her Parçanın Düzenlemesini Güzelleştiren Şeyler ve Özellikle Mânâ ile İlgili Parçalar Hakkında	124
YEDİNCİ BÖLÜM [POETİKA XX-XXIV]	
Lafızların Unsurları ve Şiir Türleri ile Uygunluğu Hakkında ve Tragedyanın Bölümleri ve Diğer Şiir Türleriyle İlişkisi Üzerine	133
SEKİZİNCİ BÖLÜM [POETİKA XXV-XXVI]	
Bir Şairin Kusurlu Yönleri ve Tragedyanın Kendi Benzerlerine Karşı (Epos vb.) Üstünlüğü Hakkında	139
Fârâbî'nin <i>Poetika</i> 'sında (Şiir/Şairlerin Sanatının Kanunları Hakkında Risale) Geçen Terimler	145
İbn Sînâ'nın <i>Poetika</i> 'sında (Fennü'ş-Şi'r) Geçen Terimler	149
Dizin	159
Arapça Metinler	163
el-Fennü't-tâsî' min cümleti'l-ûlâ min kitâbi'ş-şifâ	
İbn Sînâ	206
Risâle fî Kavânîni Sînâ'ati'ş-Şi'r/Şu'arâ'	
Fârâbî	215

Önsöz

Aristoteles'in *Poetika*'sı, kimi bölümleri eksik parçalar halinde günümüze ulaşmış olsa da felsefe tarihinde sanatı araştıran ilk eserdir. Asırlar boyunca çok sayıda düşünürü etkilemiş ve sanat düşüncesini belirlemiş olan *Poetika*, estetik tarihinin başlıca eseri olarak kabul edilmiştir. Üç büyük İslam filozofu, Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'un yazdıkları 'Poetika'lar, Aristoteles'in *Poetika*'sına referansla kaleme alınmış, bu temel metnin İslam dünyasında nasıl anlaşıldığını gösteren, İslam sanat ya da estetik düşüncesini inşa eden en önemli metinler olarak karşımızda durmaktadır. Kaynak metinleri çevirmenin güçlüğü ve tehlikelerine dair genel kanaat elbette *Poetika* için de geçerlidir. Nitekim Arap-İslam dünyasında mütercimler ve Yunan felsefesini yorumlayarak adeta yeniden üreten Müslüman filozoflar için en zor metin, Aristoteles'in *Poetika*'sı olmuştur. Eserde, karşılıkları Arapçada ve Arap kültüründe bulunmayan fakat Yunan dünyasında bilinen ve kullanılan Yunanca sanat ve edebiyat terimlerinin ve formlarının (tragedya, komedya vb.) yer alması, yapılan tercümelerde pek çok zorluk yaşanmasına sebep olmuştur. Nitekim eserin ilk tercümesini yapan Mettâ b. Yûnus'un karşılaştığı pek çok problem, karmaşıklık, muğlaklık; aynı metinle meşgul olan günümüz araştırmacıları için de geçerliliğini korumaktadır. Öte yandan, Mettâ b. Yûnus'un tercümesi ile başlayan ve İslam filozoflarının telifleri ile devam eden 'İslam dünyasında poetikalar', hâlâ üzerinde çalışılması gereken bir alan olarak durmaktadır.

Fârâbî'nin *Risâle fî Kavânîni Sînâ'ati's-Sî'r/Şu'arâ'* adlı risalesinin ve İbn Sînâ'nın *Şifâ Kütübî*'nda, “Mantıkta Dokuzuncu Sanat, Şiir Sanatı (Fennü's-Sî'r)” başlığıyla telif ettiği metnin tercümesinde, Abdurrahman Bedevî'nin *Aristûtâllis Fennü's Şi'r, mea tercemeti'l-Arabîyyeti'l kadîmeti ve şurûhi'l- Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd*,¹ adlı neşrini temel aldık. Bunun yanı sıra İsmail M. Dahiyat'ın *Avicenna's Commentary on The Poetics of Aristotle*² adlı *Poetika*'nın İngilizce tercümesi ve Leonardo Tarán ve Dimitri Gutas'ın telif ettikleri *Aristotle Poetics: Editio Maior of the Greek text with Historical Introductions and Philological Commentaries*³ adlı eser özellikle Yunanca kimi terimlere uygun karşılıkları vermek konusunda yararlandığımız ana kaynaklar arasındadır.

Vicente Cantarino'nun *Arabic Poetics in the Golden Age*⁴ ve Salim Kemal'in *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*⁵ adlı eserleri ile Salim Kemal'in bu eserin genişletilmiş ve İbn Rüşd düşüncesinin de eklenmiş versiyonu olan *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroes: The Aristotelian Reception*⁶ eseri müracaat ettiğimiz temel metinlerdir. Muhammed Kemal Abdülazîz'in *Dirâse Edebiyye, Nazariyyetü's-sî'r inde'l-felâsîfeti'l müslimîn mine'l-Kindî hattâ İbn Rüşd*⁷, Muhammed Latîfi el-Yusuî'nin *eş-Sî'r ve's-sî'riyyeh, el-felâsîfe ve'l-müfekkiri'ne'l-Arab*⁸ ve Mehmet Bayrakdar'ın *Fârâbî'nin “Şiir*

• • • • •

¹ Abdurrahman Bedevî (nşr.), *Aristûtâllis Fennü's Şi'r, mea tercemeti'l-Arabîyyeti'l kadîmeti ve şurûhi'l- Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd*, Daru's sakafe, Beyrut, ts.

² İsmail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle, A critical Study with an Annotated Translation of the text*, E. J. Brill, Leiden 1974.

³ Leonardo Tarán, Dimitri Gutas, *Aristotle Poetics: Editio Maior of the Greek text with Historical Introductions and Philological Commentaries. Mnemosyne supplements. Monographs on Greek and Latin language and literature*, Brill, Leiden-Boston 2012.

⁴ Vicente Cantarino, *Arabic Poetics in the Golden Age*, E.L. Brill, Leiden 1975, s. 131-141.

⁵ Salim Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, Leiden 1991.

⁶ Salim Kemal, *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroes: The Aristotelian Reception*, Routledge, 2003.

⁷ Ulfet Muhammed Kemal Abdülazîz, *Dirâse Edebiyye; Nazariyyetü's-sî'r inde'l-felâsîfeti'l-müslimîn mine'l-Kindî hattâ İbn Rüşd*, el-Hey'etü'l-Misriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, Kahire 1984.

⁸ Muhammed Latîfi el-Yusuî, *eş-Sî'r ve's-sî'riyyeh, el-felâsîfe ve'l-müfekkiri'ne' Arab*, Dâr'ul-Arabîyyet'ül Kitâb, 1992.

*Sanatının Kanunları” Adlı Risalesi*⁹ başlıklı metni önemli çalışmalar arasında sayılmalıdır. Yakın geçmişte kaybetmiş olduğumuz, Türkiye’de estetik çalışmalarının öncü ismi İsmail Tunalı’yı özellikle *Poetika*’nın Türkçeye ilk çevirisinden dolayı anmayı borç bilirim.

İbn Sînâ’nın *Fennü’ş-Şi’r* adlı eserinin ve Fârâbî’nin *Risâle fi Kavânîni Sînâ’ati’ş-Şi’r/Şu’arâ*’ adlı risalesinin tercümesinin kişisel tarihimdeki hikâyesi, İslam felsefesinde estetik çalışmaya karar vererek akademiye yöneldiğim yıllarda başladı. Bu metinleri ilkin, *İbn Sînâ’nın Poetikası Üzerine Bir İnceleme* başlığını taşıyan yüksek lisans tezime kaynaklık etmesi için 2001 yılında tercüme etmiştim. Zaman içinde mukayese ettiğim İngilizce tercümeler, Arapça metinler ve ulaştığım yeni kaynaklarla gelişen metin, nihayetinde elinizdeki hali aldı.

Son olarak, yetişmemde emeği geçmiş tüm hocalarıma şükranlarımı sunarım. Eserin yayımlanması konusunda destek veren Prof. Dr. İhsan Fazlıoğlu hocama ve Prof. Dr. Ahmet Arslantürk’e; yayına hazırlık sürecinde bütün metni titizlikle okuyarak değerli önerilerde bulunan kıymetli hocam Prof. Dr. Hüseyin Sarioğlu’na ve eseri yayın programına alan TÜBA Türk-İslâm Bilim Kültür Mirası Projesi Yayın Kurulu’na müteşekkirim.

Çalışmam sürerken hayatta olan ancak metnin neşrini görmeye ömrü vefa etmeyen sevgili annemi rahmetle yâd ediyorum. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında manen desteklerini gördüğüm Nilgün Yabanigül, Fadime Ekiz ve Melike Kadayıfçı’yı minnetle anıyorum; her daim yanımda olan kızlarım Zeynep Bilge ve Elif İnci’ye, hayat arkadaşım Ziya Taşkent’e teşekkür borçluyum.

Gayret bizden, başarı Allah’tandır.

Ayşe Taşkent

Ağustos 2018

İstanbul/Florya

• • • • •

⁹ Mehmet Bayrakdar, Fârâbî’nin “Şiir Sanatının Kanunları” Adlı Risalesi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 36 sayı 1, s. 45-65.

Aristoteles'in Poetika'sının İslam Dünyasındaki Yansımaları

Aristoteles'in Mantık Külliyyatı *Organon* ve Sekizinci Kitap *Poetika*

Aristoteles'in müdevven bir şekilde ortaya koyduğu 'mantık'ı, bizzat öğrencileri *Organon* olarak adlandırmışlardır. Bu büyük mantık külliyyatı, bütün felsefe dünyasında en büyük otorite haline gelen Aristoteles'in diğer eserleri gibi, önce İskenderiyeli şârihlerin, daha sonra Suriyeli Hristiyanların elinde asırlarca şerh ve tercüme edilmek sûretiyle incelenmiştir.¹ İskenderiye, on asır müddetince Yunan düşüncesi ile Doğu medeniyeti arasında bir köprü vazifesi görmüş, 'Yunan kültürünün doğudaki merkezi' olarak nitelenmiştir. Başlangıçta bu bölgede kök salan antik felsefe, bu bölgenin önemini yitirmesi ile 5. asırdan itibaren Suriye şehirlerine intikal etmiş, miladî 2. asırda Hristiyanlığı kabul eden -bundan ötürü de tarihte *Süryaniler* olarak nitelenen- Suriyelilerin elinde şerh ve tercümeler yoluyla gelişimini sürdürmüştür.² Bu şerh ve tercümeler, bilhassa mantık alanına yoğunlaşmıştır. Başlangıçta ortaya konan bu mantık çalışmaları; 8. asırdan itibaren Süryanilerin Müslümanlara 'Aristo Mantığı'nı öğretmelerine esas teşkil etmesi bakımından önem taşımaktadır.

İlk Müslüman filozofların Süryanice ve Yunanca gibi lisanları bilmemeleri, İslam hâkimiyeti ve tâbiyeti altındaki Süryanilerin, Müslümanlar için tercü-

.....

¹ Nihat Keklik, *İslâm Mantık Tarihi*, İstanbul 1969, s. 68.

² Nihat Keklik, *a.g.e.*, s. 17.

meler yapmasını zorunlu kılmıştır.³ Fakat Süryanilerin, ancak İslam egemenliğinden sonra öğrendikleri Arapça ile ortaya koydukları tercümelerin yanlışsız olması mümkün değildir. Diğer bir güçlük ise, kendi anadilleri olmayışından dolayı, Süryanilerin Yunancaya dair eksik bilgileridir. Böylece iki yabancı dil (Arapça ve Yunanca) arasında ortaya konan tercüme eserlerde birçok yanlışın bulunması kaçınılmaz hale gelmiştir.⁴ Süryanilerin, 5. asırdan 13. asra kadar devam eden bu mantık çalışmaları şöyle bir tasnife tabi tutulabilir: 5.-7. asırlar arasında *Eisagoge*, *Kategoriler*, *Peri Ermeneias* ve *I. Analitikler*; bunu takip eden 8.-13. asırlar arasında ise *Diyalektika*, *Sofistika*, *Retorik* ve *Poetika*⁵ gibi Aristo mantığının son kitaplarına dair eserler tercüme edilmiştir.⁶ Kısaca miladî 5.-7. asırlar arasında Süryanilerin, Aristo mantığına dair çalışmaları, 8. asırda Müslümanlar tarafından başlatılan büyük bir tercüme faaliyetiyle, belki eksiksiz denebilecek bir şekilde hem Süryanice tercümelerden hem de bunların asılları olan Yunanca metinlerden istifade edilmek sûretiyle, Arap-İslam âleminde mantık çalışmalarının en esash kaynağını teşkil etmiştir. İşte bu nedenle, İslam mantığının köklerini Süryanilerin bu tercüme faaliyetlerinde aramak gerekir, İslam mantığının tarihini incelemek için, onların *hocaları* olan Süryanilerin bu sahadaki çalışmalarını zikretmeden geçmek mümkün görünmemektedir.

Süryanilerle başlayan bu tercüme faaliyetleri, Emevîler döneminde pek sönük kalmasına rağmen, Abbâsîler döneminde, bilhassa Mansûr (754-755) ve Me'mûn (814-833) devrinde en parlak ve zengin dönemini yaşamıştır. Halife Mansûr döneminde ekseriyetle nücûm (astrologia) ve hendese ilimlerine dair eserler tercüme edilmiş ve Aristoteles'in *Organon*'u ilk defa Arapçaya kazandırılmıştır. Halife Me'mûn döneminde ise İslam memleketlerinde kültür ve felsefenin merkezi haline gelen *Beyt'ül-Hikme* ile tercümeler rasyonel bir sahaya inhisar etmiştir.⁷

Aristoteles'in mantıkla ilgili olarak yazdığı altı kitap; *Kategoriler* (*Categorias*), *Önermeler* (*Peri Hermeneia*), *I. Analitikler* (*Analytica Priora*), *II. Analitikler* (*Analytic Posteriora*),

•••••

³ Shams İnati, "Logic", *History of Islamic Philosophy I*, nşr. Seyyed Hossein Nasr; Oliver Leaman, Routledge and Kegan Paul, London-New York 1996, s. 802.

⁴ Nihat Keklik, *a.g.e.*, s. 22.

⁵ *Poetika*, İslam öncesi Süryanilerce tercüme veya şerh edilmemiştir. Ancak İslam sonrası Süryani edebiyatında *Severe Bar Şıcakako* [?] ve *Barhebraeus* buna dair eserler vermiştir; bkz. Nihat Keklik, *a.g.e.*, s. 22.

⁶ Shams İnati, *a.g.m.*, s. 803.

⁷ Shams İnati, *a.g.e.*, s. 802.

Topikler (*Topica*), *Sofistik Delillerin Çürütülmesi* (*De Sophisticis Elenchis*), Bizanslılar döneminde 'alet' anlamına gelen *Organon* adı altında bir araya getirilmiştir. Aristoteles'in *Retorik* (*Rhetorica*) ve *Poetika*⁸ (*De Poetika*) adlı eserlerinin Yeni Platoncular ve Süryaniler tarafından *Organon*'a ilave edilmesiyle mantık kitaplarının sayısı sekize çıkarılmıştır. Porphyrius'un (ö. 301), Aristoteles'in 'kategorilere giriş' olarak, onları izah maksadıyla yazdığı *Eisagogē*'sinin (*İsagüye*) de ilavesiyle, mantık külliyyatını oluşturan kitapların sayısı dokuza tamamlanmıştır.⁹

Aristoteles'in mantık külliyyatına sekizinci ve son kitap olarak eklenen *Şiir Sanatı Hakkında* (*De Poetika*) adlı eseri, İslam kaynaklarında *Buyûlûkya*, *Abutîka* ve *Butika* gibi farklı imlâlar ile yazılarak aslına benzer bir şekilde Arapçaya nakledilmiştir. Ancak bu kelimeye verilen karşılıklardaki farklılıklar dikkat çekicidir.¹⁰ Şöyle ki Kindî'ye göre *Buyûlûkya eş-Şi'r*, 'şiiirle ilgili' demektir.¹¹ Fârâbî ise bunun *Smâ'atî's-Şi'r/Şu'arâ*, 'Şiir/Şairlerin sanatı' anlamına geldiği kanaatindedir.¹² İbn Cülcül de bu kelimenin Yunanca aslını vermeksizin Aristoteles'in *Kütübü's-Şu'arâ* yani 'Şairler Hakkında Kitap' isimli bir eserinden söz etmektedir. Fakat bu farklı karşılık ve imlâlara rağmen *Poetika*, İslam dünyasında genellikle *Kütübü's-Şi'r* veya *eş-Şi'r* adlarıyla tanınmıştır.¹³ İbn Nedîm, İbnü'l-Kıfî, İbn Ebû Usaybia ve benzeri klasik İslam düşünce tarihçileri, telif ettikleri tabakât kitaplarında *Poetika*'yı tercümeleri yoluyla İslam ilim dünyasına tanıtmalarının yanı sıra, Aristoteles'in mantık kitaplarını sıralarken *Poetika*'yı da zikretmişlerdir. *el-Fihrist*'te İbn Nedîm, Aristoteles'in mantık kitapları içerisinde *De Poetika* adlı eseri *Ebûlûka* ve *Bûlûka* (şiiir) isimleriyle anar.¹⁴ *Târîhu'l-hükemâ*'da İbnü'l-Kıfî, "Kelâmu alâ Kütûbihî Mantukıyyât" başlığı altında *Poetika*'yı *Bûlûka* (şiiir) ismiyle kaydeder.¹⁵ *Uyûnu'l enbâ*'da İbn Ebû Usaybia, "Kütübü Aristoteles" başlığı altındaki sekizinci bölümü (*Poetika*'yı), "Kitâbü fî Smâ'atî's-Şi'r" (Şiir Sanatı) ifadesiyle zikretmektedir.¹⁶ Bedevî, İbn Ebû Usaybia'nın bu bölümü, 'şiiir

⁸ *Hatâbe ve Şi'r*, en erken yaklaşık 530 tarihinde Simplicius tarafından *Organon*'a eklenmiştir; bkz. Nicholas Rescher, *Taawuru'l Mantık'l-Arabî*, Ar. trc. M. Mehran, Kahire 1980, s. 35.

⁹ Mahmut Kaya, *İslam Kaynakları Işığında Aristoteles Felsefesi*, İstanbul 1983, s. 80.

¹⁰ Mahmut Kaya, *a.g.e.*, s. 80.

¹¹ Kindî, *Resâilu'l Kindî el-felsefiyye*, nşr. M. A. Ebû Ride, Kahire 1950, s. 368.

¹² Farâbî, *İhsa'ül-ulûm, İlimlerin Sayımı*, trc. Ahmet Ateş, İstanbul 1990, s. 50.

¹³ Mahmut Kaya, *a.g.e.*, s. 122.

¹⁴ Bkz. İbn Nedîm, *el-Fihrist*, Tahran 1391/1971, s. 250.

¹⁵ Bkz. İbnü'l-Kıfî, *Târîhu'l-hükemâ*, Tahran 1347, s. 28.

¹⁶ Bkz. İbn Ebû Usaybia, *Uyûnu'l enbâ fî tabâkati'l etibbâ*, nşr. Nizar Rıda, Beyrut 1965, s. 65.

çalışmaları ile bilinen Nastûrî Hristiyan mütercim Ebû Bişr Mettâ b. Yûnus (ö. 940) *Poetika*'yı Huneyn b. İshâk'ın Süryanice nüshalarından Arapçaya tercüme etmiştir. Mettâ'nın yaptığı bu tercüme, Paris Bibliothöque Nationale'de, Arapça yazmalar kısmında 2346 numarayla kayıtlıdır.²³ Mettâ'nın bu tercümesi, D.S. Margoliouth tarafından *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelicam* (Londra, 1887)²⁴ ve *The Poetics of Aristotle* (Londra, 1911) adıyla; J. Tkatsch tarafından *Poetik* adıyla (1932), Abdurrahman Bedevî tarafından *Fennü's-Şi'r* (Kahire, 1953) ve Şükrü M. Ayyad tarafından *Kitâb Aristûtâlîs fî al- Shi'r* (Kahire, 1967) adıyla yayımlanmıştır.²⁵ Vincente Cantarino, 1975 yılında *Arabic Poetics in the Golden Age* adlı çalışmasında eserin bütününe olmasa da iki bölümünü tercüme ederek yayımlamıştır.

Miladî 10. asırda Ebû Bişr Mettâ'nın ardından, Fârâbî'nin talebesi monofizit Hristiyan filozofu Yahyâ b. Âdî (893-974) *Poetika*'yı Themistius'un şerhi ile birlikte Arapçaya tercüme ederek kendi ustasının nüshalarını geliştirmiştir.²⁶ Yahyâ'nın yaptığı tercüme Ebû Bişr'e göre daha ileri bir seviyededir, İbn Sînâ, yaklaşık 1020'lerde kendi yorumlarını (telhis) yazarken Yahyâ b. Âdî'nin tercümelerini esas almıştır.²⁷

Poetika'nın üçüncü bir tercümesinin ise İshâk b. Huneyn'e (ö. 911) ait olduğu, İbn Nedîm'in naklettiği bir hadise ile teyit edilebilir. Buna göre; Yahyâ b. Âdî, İbrahim b. Abdullah'ın terekesi arasında, İshâk'ın *Sofistika*, *Retorik* ve *Poetika* tercümelerini gördüğünü ve bu üç kitabı satın almak istediğini, fakat sahibinin –nedense?– ölümünden bir müddet evvel bunları yaktığını nakletmektedir. Huneyn'in *Poetika*'yı da tercüme ettiği, İbn Nedîm ve ondan sonraki biyograflarca zikredilmemektedir. Fakat aktarılan bu anekdot bu kitabın İshâk tarafından tercüme edildiğini teyit etmektedir.²⁸ *Poetika*'nın bu tercümelerinden faydalanan ve bunları kendi yorumları ile zenginleştiren İslam filozofları yeni *Poetika*'lar kaleme almışlardır.

İbn Nedîm ve İbnü'l-Kıftî, ilk İslam filozofu Kindî'nin, *Poetika*'nın bir muhta-

23 Mahmut Kaya, *a.g.e.*, s. 125.

24 Bu ilk neşre, İbn Sînâ'nın *Uyûnu'l-Hikme*'si de eklenmiştir.

25 İsmail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*, Leiden 1974, s. 4.

26 Gerhard Endress, *The Works of Yahyâ Ibn Âdî*, Wiesbaden 1977, s. 28.

27 Goodman, *a.g.e.*, s. 217.

28 Nicholas Rescher, *a.g.e.*, s.147.

sarını vücuda getirdiğini yazmaktadırlar.²⁹ Buna göre Kindî bu muhtasarında, mantikî söylemin karakteri hakkında kimi açıklamaları *Poetika*'dan elde etmiş ve İskender el-Afrodisî'nin *Poetika* ve *Retorik* üzerine çalışmalarını incelemiştir. Ebû Bişr Mettâ'nın tercümelerinden çok uzun bir zaman önce, *Poetika*'nın özetinde Kindî, bilinen Arap şiiri türlerinin dışında, Yunan sanatları ile ilgili konuları ve heykel sanatını incelemiştir. Fakat bu inceleme ve okumalar, harfi harfine metne sadık okumalar ve kapsamlı incelemeler olmayıp, yalnızca şiirin ahlaki hedefleri hakkında Aristoteles'in açıklamalarını içermektedir.³⁰ Elimize ulaşmamış olan Kindî'nin bu muhtasarına temel teşkil eden Aristoteles'in *Poetika*'sından, kendisinin nasıl haberdar olmuş olabileceğine dair Abdurrahman Bedevî bazı faraziyeler öne sürmüştür:

Bunlardan ilki, Kindî'nin Yunanca biliyor olduğu üzerine bina edilmiştir. Buna göre Kindî Yunancayı biliyordu, dolayısıyla onun telhisi doğrudan Yunanca aslından okumalar ile elde edilmiştir. İkinci faraziyeye göre ise Kindî Yunanca bilmiyordu, kitap, Ebû Bişr Mettâ'nın tercümesinden daha erken bir dönemde tercüme edilmiş ve bu metin Kindî'ye ulaşmıştı. Bu ikinci görüş, İbn Nedîm'in Yahyâ b. Adî'den nakletmiş olduğu şu ifadelerle teyit edilebilir: “Ebû Zekerriyya (Yahyâ b. Adî kastedilmektedir) dedi ki; ‘Şüphesiz İbrahim b. Abdullah safsata, hitâbet ve şiir bölümünü, İshâk’a 50 dinar ödeyerek tercüme ettirdi.”³¹

İbn Nedîm'in aktardığı bu bilgiye göre İshâk b. Huneyn ‘şiire dair’ mantık bölümünü, Mettâ'dan daha önce tercüme etmiştir. Fakat İshâk b. Huneyn h. 298 senesinde vefat etmiştir, Kindî ise 252 ya da 257 senesinde vefat etmiştir. Dolayısıyla Kindî'nin İshâk'ın bu tercümelerinden haberdar olması imkânsızdır. Buna ek olarak Bedevî *Fihrist*'ten aktarılan bu şekildeki haberlerin katıyet taşımadığını da ifade etmektedir. Diğer bir konu ise İshâk'ın tercümesinin Arapçaya mı, yoksa Süryaniceye mi olduğu hakkındadır. Huneyn b. İshâk Nastûrî mezhebine bağlı bir Hıristiyan'dı ve Süryanice konuşuyordu. Tıp tahsili için küçük yaşta Bağdat'a gelmiş, Halil b. Ahmed'den Arapça, daha sonra İskenderiye'ye ve İran'a yaptığı seyahatler sırasında da Yunanca ve Farsça öğrenmişti. Fakat çok iyi Arapça biliyor olmasına rağmen tercümeleri Süryanice yapıyor, oğlu İshâk ise onları Arapçaya naklediyordu.

²⁹ Nihat Keklik, *a.g.e.*, s. 47.

³⁰ Abdurrahman Bedevî, *Fennü's-Sîr*, Beyrut ts., s. 51.

³¹ Abdurrahman Bedevî, *Fennü's-Sîr*, Beyrut ts., s. 51.

Sonuç olarak Kindî'nin Yunanca biliyor olması da tercümelerden haberdar olması da mümkün değildir. İshâk b. Huneyn'in'in tercümelerini Süryaniceye mi yoksa Arapçaya mı yaptığı netlik kazanmasa da, Süryaniceye yapmış olması daha kabul edilebilir görünmektedir. Kindî'nin, Yunan dünyası ile Yunanca metinler üzerinden doğrudan temasta olması ve 3./9. asrın ilk yarısında eski Arapça tercümelemleri elde etmiş olması hakkındaki bu iki faraziyenin doğruluğu Kindî'nin muhtasar metni ortaya çıkana dek netlik kazanmayacaktır.³²

Kindî'nin ardından Muallim-i Sâni Fârâbî, *Risâle fî Kavânîni Sînâ'ati's-Sîr* adıyla *Poetika*'nın telhisini yapmıştır. İbn Sînâ, *eş-Şifâ*'nın *Kütâbu's-sîr* bölümündeki telhisinde, “Şiirin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Çeşitleri Hakkında” bölümünde, yabancı olduğu Yunan drama sanatlarına dair bazı açıklamaları, Fârâbî'nin *Kavânin*'inden elde etmiştir. Fârâbî, eserindeki Aristoteles'in *Poetika*'sında yer almayan kimi bölümleri, tamamlayıcı ve açıklayıcı nakiller ile Themistius şerhlerinden elde etmiştir. Ayrıca şiir, dil, edebiyat konusunda İskenderiye Okulu'nun araştırmalarına da yer vermiştir. Fârâbî, eserinde Aristoteles'in *Poetika*'sını merkeze alıp bunun etrafında açıklamalar yapmamış, aksine bu esere çok az değinmiştir.³³ Yine Fârâbî'nin bu eserine ‘şiir sanatıyla ilgili ilmi içine alan ve kendisinden faydalanılabilecek bütün kanunları içeren bir eser’ gözüyle bakmak da olanaksızdır.

Fârâbî'yi takiben İbn Sînâ, Aristoteles'in *Poetika*'sının aslına en uygun telhisini yapan ilk İslam filozofu olmuştur. İbn Sînâ, Mettâ'nın tercümesini, nahiv konusundaki ifadelerin kapalılık içermesi ve Aristoteles'ten nakledilenlerin aynen yer almamasından dolayı güvenilir bulmamış, Yahyâ b. Adî tercümesini ise selefininkinden daha iyi ve aslına sadık olması bakımından güvenilir bularak kendi eserine temel almıştır.³⁴ İbn Sînâ'nın bu telhisini ilk defa D. S. Margoliouth, Ebû Bişr Mettâ'nın tercümesine uygun bir tarzda, 1887'de Londra'da neşretmiştir.³⁵ Bu ilk neşre, İbn Sînâ'nın *Uyûnu'l-Hikme*'si de eklenmiştir.

Son olarak İbn Rüşd, *Poetika*'yı, asıl metnine bütünüyle sadık kalmaksızın Arap edebiyatı ile karşılaştırmalar yaparak *Kütâbu's-Sîr* adıyla telhis etmiştir. İbn Rüşd'ün bu telhisi, ilk olarak İtalya'da -tek metinden-, F. Lasiona tarafından neşredilmiştir.

³² Bedevî, *a.g.e.*, s. 52.

³³ Deborah L. Black, “Al-Farabi”, *History of Islamic Philosophy*, c. I, nşr. Seyyid Hossein Nasr; Oliver Leaman, New York 1996, s. 179.

³⁴ Goodman, *a.g.e.*, s. 217.

³⁵ Bedevî, *a.g.e.*, s. 53.

Fârâbî'nin “Poetika”sı: Şiir/Şairlerin Sanatının Kanunları Hakkında Risale

Fârâbî'nin *Risâle fî Kavânîni Snâ'ati'ş-Şi'r/Şu'arâ'* adlı risalesini, ünlü şarkiyatçı A. J. Arberry, 1937 yılında *Farâbî's Canon of Poetry*³⁶ adıyla yayımladığı çalışmasıyla ilim dünyasına tanıtmıştır. Arberry'nin bu çalışması, Indiana Office Library'de 3832 numara ile kayıtlı bulunan tek nüshadan alınan Arapça metin ve onun İngilizce tercümesi ile neşredilmiştir. Daha sonra Abdurrahman Bedevî, A. J. Arberry'nin neşrini kaynak göstererek 1953 yılında risalenin Arapça metnini, Aristoteles'in *De Poetika* adlı eserinin Arapça tercümesini de ekleyerek ikinci defa neşretmiştir. Üçüncü olarak Vincente Cantarino, risaleyi *Arabic Poetics in the Golden Age* (Leiden 1975) adıyla İngilizce olarak yayımlamıştır.

Fârâbî'nin bu eseri, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmak amacıyla kaleme alınmış birtakım açıklamaları içermektedir. Fakat risale Aristoteles'in söz konusu eserinin bir şerhi, tefsiri veya telhisi olmaktan çok, şiirin nasıl bir sanat olduğunu, bu sanatın diğer kıyas çeşitlerinden (burhân, cedel, hitâbet) farklılığını, şiir ve şairlerin çeşitlerini (özellikle Yunan şiir çeşitlerini) inceleyen bir eserdir.³⁷ Fârâbî bu bilgileri verirken, Mettâ b. Yûnus'un *Poetika* tercümelerinden ve Themistius gibi kimi şârihlerin şerhlerinden faydalanmıştır.³⁸ Aristoteles, *Poetika*'da şiiri bir edebiyat türü olarak ele alıp, şiirde dil problemi ile Yunan şiir türleri (tragedya, komedya, epik şiir ve sahne sanatları) ve bu türlerin problemleri ile ilgilenmişken; Fârâbî, Aristoteles'ten farklı olarak şiiri hem şekli hem de -mahiyeti itibarıyla mantığın alanına dahil ederek- bir *kıyas türü* olarak ele almaktadır.³⁹ Aristoteles'in, *De Poetika* ve *Rhetorica* adlı eserleri, Aristoteles şârihlerince *Organon* külliyyatı içine sonradan dahil edilmiş olsa da Aristoteles, şiir sanatına gerçek anlamda mantıksal bir ilim olarak bakmamıştır.

Fârâbî ise *Kânûn, İhsâu'l-Ulûm* ve *Risâle fî mâ Yenbağî en Yûkaddeme kable Taallumi'l-Felsefe* gibi eserlerinde şiiri bir kıyas türü olarak ele almakta ve şiiri tasdike dair beş sanattan biri olarak görmektedir. İslam mantıkçılarının “beş sanat (sınâat-ı hamse)” olarak isimlendirdikleri kıyasın uygulama alanlarını inceleyerek, geçerliliği kabul edilmiş önermeleri ortaya koymaktadır.

• • • • •

³⁶ A. J. Arberry, “Farabi's Canons of Poetry”, *Rivista degli Studi Orientali*, XVII, 1937, s. 266, n. 1.

³⁷ Yunan şiir türlerinin listesi için bkz. Farâbî, *Risâle fî Kavânîni Snâ'ati'ş-Şi'r/Şu'arâ'*, s. 72-73.

³⁸ Themistius atfı için bkz. Farâbî, *Risâle fî Kavânîni Snâ'ati'ş-Şi'r/Şu'arâ'*, s. 73.

³⁹ Kıyas (sülûcismûs) hakkındaki açıklamaları için bkz. Fârâbî, *Risâle fî Kavânîni Snâ'ati'ş-Şi'r/Şu'arâ'*, s. 70.

Fârâbî'ye göre, önermeleri *yakînîyyât*'tan yapılarak, gayesi kesin bilgi elde etmek olan 'burhânî kıyas', geçerliliği en güvenilir olan kıyasır. Önermeleri yakînî ve doğruluğu tasdik edilmiştir. 'İkna'ya dayanan 'cedelî kıyas' ise *meşhûrât* ve *müsellemât*'tan yapılan kıyasır. Öncülleri kesin olan sonuçlara götürmez, doğruluktan çok ikna edicilik vasfını haizdir. 'Mugâlitî kıyas'a gelince, önermeleri *müşebbihe* olan yani doğru ile yanlışın karıştırıldığı, ayırt edilemediği önermelerden kurulu kıyasır. 'Hatâbî kıyas' ise *makbûlât* ve *zanniyât* ile yapılan kıyasır.⁴⁰

Fârâbî, *burhânî*, *cedelî*, *mugâlitî* ve *hatâbî* kıyasları tanımlayarak şiiri de kıyasa dayanan bir sanat olarak ele alır. *Şi'rî kıyaslar* tasdik olunmamakla beraber, insan psikolojisi üzerinde etkisi olan hayalî önermelere dayanmaktadır.⁴¹ Fârâbî, *şi'rî* önermelerin tamamen yanlış (doğrulanamayan-kısb) bir ispata dayandığını ve hiçbir mantıkî geçerliliğe sahip olmadığını ifade ederken; onu bütünüyle kıyasa benzeterek '*şi'rî kıyas*' olarak tanımlamanın da yanlış bir adlandırma olacağını farkındadır. Bu durum önemli bir problem olarak görülebilir. Farklı metinlerde Fârâbî, şiirin uzlaşmaz kimi özelliklerine vurgu yapmaktadır. Bu özellikler onun dilin doğası hakkındaki iddialarına bağlıdır. Filozof, şiirin kaynağı ve sosyal rolü, mantıkla olan ilgisi, dine göre durumu, sosyal topluluktaki dengeleyici rolü ve bunlar arasındaki ilişkiye dair herhangi bir çıkarımda bulunmaz. Bu konudaki bazı düşünceler, Fârâbî'nin eserlerinden derlenerek ortaya konulabilir ve şiir ile yakından ilişki kurulabilir. Fârâbî, şiirin mantıkî statüsünü ve geçerliliğini inceleyerek şiirin kaynağının muhayyile gücü olduğunu ve sosyal topluluktaki rolünün inkâr edilemeyeceğini ifade etmektedir.

Fârâbî şiiri, "kesinlikle ve bütünüyle yanlış" olarak nitelemesine rağmen "şi'rî ifade"yi anlamlı bulmaktadır. Filozof *şi'rî* ifadenin, iki hususu birbirine bağladığının farkındadır. Bir şeyi hayal etmek, varlıktan bir şeyi çıkarmaktır. Şiir, hayalî bir söylem olarak varlıktan kimi şeyleri soyutlamaktadır. Dolayısıyla hiçbir hayal ürünü, varlığın durumu hakkındaki bir meselede 'doğruluk ve yanlışlık' iddiasında bulunamaz. Bununla beraber "şi'rî önermeler"e hâlâ anlamlılık vasfı yüklenebilmektedir. Şi'rî önermelerin hayal gücüne dayanması ve analojik argümanların bir çeşidi olması Fârâbî'nin *şi'rî* önermelerin geçerliliğini haklı çıkarmaktaki en önemli argümanları arasındadır.

.....

⁴⁰ Farâbî, *Risâle fî Kuvâinî Sınâ'ati's-Şi'r/Şu'arâ*, s. 70.

⁴¹ Farâbî, *Risâle fî Kuvâinî Sınâ'ati's-Şi'r/Şu'arâ*, s. 70-73.

Fârâbî, şiiri *Fusûlü'l-Medenî* adlı eserinde, hayale dayanan özelliğini ön plana çıkararak tanımlamaktadır. Aynı şekilde *İhsâu'l-Ulûm* (Bilimlerin Sayımı) adlı eserinde, şi'rî ifadeleri, hayalî kabullerin vermiş olduğu şeyler ile terkip edilerek bir araya getirilmiş kaziyeler olarak açıklamaktadır.⁴² Bu bakış ile elde edilen sonuç, daha iyi ya da daha kötü, daha güzel ya da daha çirkin şeklindeki karşılaştırmalardır. Hayale dair bu göndermeler aynı zamanda, *Şiir Sanatının Kanunları* adlı eserindeki “nesnelerin taklidi önermeleri”ni içeren iddiaları ile de uyum arz etmektedir. Daha sonraki metinlerinde Fârâbî, şiirin nesnelliğini, “insanların hayal ve duyuları üstüne ortaya konmuş taklitler” ifadesi ile tanımlar. Filozofun taklit kavramına dair söyledikleri, Aristoteles felsefesi içinde de tekrar edilen bir durumdur. *İhsâu'l-Ulûm*'da Fârâbî, hayalî tasvirleri, şi'rî önermeleri duyduğumuz zaman, bizim ruhumuzda meydana gelen şeyin bizatihi “nesneler karşısındaki deneyimlerimize benzeyen şeyler” olduğunu açıklayarak hayale yaptığı vurguyu güçlendirmiştir:

Şi'rî sözleri duyduğumuz zaman, onun ruhumuzda hâsıl ettiği hayalden, (mesela) hoş gitmeyen bir şeye benzeyen bir şeye baktığımız zaman ne duyarsak, öyle bir şey duyarız: Çünkü hemen bu şey hakkında, onun hoşlanılmayacak şeylerden olduğu tasavvuru hatırimıza gelir. Gerçekte onun bize tasavvur ettirildiği gibi olmadığını kesin olarak bilsek de, ruhumuz ondan nefret eder ve ondan uzaklaşır. İşin ya da şeyin, şi'rî sözlerin bize tasavvur ettirdiği gibi olmadığını bilsek de yine onun hakkında onun bu sözünü bize tasavvur ettirdiği gibi olduğunu kesin olarak bildiğimiz zaman ne yaparsak aynı şeyi yaparız. Çünkü insanların yaptıkları, zan veya ilimlerini takip etmekten ziyade tasavvurlarını takip eder. Zira insanların, zan veya ilmi tasavvurlarına zıt olduğu halde bir şey yapması bu zan ve ilmine göre değil de sık sık tasavvuruna göre olur.⁴³

Fârâbî, şiirin ilkel denilebilecek bir kıyas formuna sahip olduğunu kabul etmekte ve “şi'rî ifade bütünüyle yansıtır” şeklindeki tanımlamasına rağmen şiiri ifadeleri anlamlı bulmaktadır. Filozof, “şiirin toplumsal ve sosyal rolü”, “sosyal topluluktaki dengeleyicilik vasfı”, “politik/dini liderliğin doğası gereği öğüt verici, teşvik edici bir forma sahip olması”, “eğitimde kullanılabilirliği”, “mantıkça doğrulanmış şeylerden çok kişiyi ve toplumu etkilemesi”, “ahlakî ve entelektüel ilgilerimizle kabul görmüş estetik doğası” başlıkları altında konuya değinmiştir.

• • • • •

⁴² Farâbî, *İhsâu'l-Ulûm* (Bilimlerin Sayımı), çev. Ahmet Ateş, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1990, s. 83.

⁴³ Farâbî, *a.g.e.*, s. 83-84.

Fârâbî, yukarıda ifade edilen başlıkları ve bunlar arasındaki ilişkiyi tamamlanmış bir teori içinde sunmasa da filozofun iki önemli katkısı oldukça değerlidir. Birincisi, şiirin toplumsal uzlaşmadaki gücünü vurgulaması, ikincisi ise şiirin mantıkî geçerliliğine dair yeni kavramlar elde etmesi ve bu kavramlar arası ilişkiler ve sonuçları bakımından daha sonraki çalışmalara zemin hazırlamış olmasıdır.

Şifâ Kitabı'nın İlk Bölümünden Dokuzuncu Sanat: Fennü's-Şi'r

İbn Sînâ'nın, Aristoteles'in *Poetika*'sı üzerine kaleme aldığı *Şifâ Kitabı'ndan Dokuzuncu Sanat* başlıklı eseri *Fennü's-Şi'r*, özelde *Poetika*'ya ve bunun yanı sıra Aristoteles'in ortaya koyduğu diğer çalışmalara çok şey borçludur. Aristoteles'in *Poetika*'sının, -her ne kadar başka konuları da içeriyor olsa da- asıl teması sahne sanatları ya da tragedyadır. İbn Sînâ eserinde, şiir sanatının yanı sıra uzunca bir bölümü sahne sanatlarına ayırırken, Yunanlara ait dram sanatı ile kendi kültüründe önemli bir yer tutan şiir sanatının, farklı iki kategoride değerlendirilmesi gerekliliğini dikkate almıştır. Yunanlara ait dram sanatı; bir eserin sahnelenmesini, bir topluluk karşısında sunumunu, rollerin oynanmasını ve Aristoteles'in kavrayışıyla jestler ve mimikler ile temsil edilen oyunculuk sanatına ait kimi unsurları içermektedir.⁴⁴ İbn Sînâ'nın bu sanata dair bilgisi; bu sanatın, -kendî kültüründe fazla yaygın olmamakla beraber- seleflerinin bir kısmınca oynanan ya da İran geleneğindeki oyunların gelişmiş şekli olabileceğine dair bazı varsayımlardan ibarettir. Buna rağmen filozof eserinde; şiir, şi'rî ifadenin mantıkî statüsü, şi'rî form ve temaların yanı sıra, Aristoteles'in tragedya sanatına dair açıklamalarını ele alarak bu sanatı, kendi anlayış ve kültürel değerlerine uygun bir değişikliğe tâbi tutarak işlemiştir.⁴⁵ İbn Sînâ eserinde, Aristoteles tarafından Yunan edebiyatından seçilmiş örneklere yer vererek eserini, her konunun içeriğini özetleyen başlıklar koyarak bölümler halinde tasnif etmiştir.

Eser iki bölüme ayrılmaktadır:

Birinci bölümde (Fasl I) filozof, şiir konusundaki görüşlerini ifade ederek Yunan şiirinin on iki türünü ele almaktadır.

İkinci bölüm (Fasl II'den Fasl VIII'e kadar) ise Aristoteles'in eserine dair İbn Sînâ'nın kendi yorum ve açıklamalarını içermektedir. Bu bölüm, birinci bölü-

•••••

⁴⁴ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 41-42.

⁴⁵ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 41-42.

mün fikrî temelleri esas alınarak yazılmakla beraber, Aristoteles'in *Retorik* ve *Etik*'ine de çok şey borçludur. Son yedi bölüm, Aristoteles'in tasnifinden farklı olarak İbn Sînâ'nın kendi tasnifiyle sunulmuştur.⁴⁶

İbn Sînâ Aristoteles'ten yaptığı alıntılara şu şekillerde değinmiştir:

1. Aristoteles'e "O dedi" şeklindeki atflar yaparak; eserin aslındaki paragraflara çok yakın nakiller ya da benzer biçimde açıklamalar yapmıştır.
2. Aristoteles'e "O dedi" şeklinde bir atfı yapmaksızın eserin orijinaline uygun özetlemeler yapmıştır.
3. Bazı bölümlerde filozof, kendi yorumlarını yazarken bazı bölümlerde Aristoteles'in cümlelerini kullanmıştır.

İbn Sînâ eserin birinci bölümünde şiirin tanımını yaparak 'tahayyülî' bir dil kullanan şiir ile 'bilimsel' bir dil kullanan mantık arasındaki farkı ortaya koymaktadır.⁴⁷ Eserin bu bölümü, şiirsel formlar ve Yunan şiir türlerine ayrılmıştır. Bu bölüm, İbn Sînâ'nın eklektisizmine dair önemli bir delildir. Kimi şiir türlerinin tasnifinde Fârâbî'nin *Kânûn*'una müracaat edilmiş, Yunan şiir türlerinin listesi, Fârâbî'nin *Şiir Sanatının Kanunları* adlı risalesinden harfi harfine alıntılanmıştır.

İkinci bölüm, Aristoteles'in *Poetika*'sının ilk üç bölümünü (I-III) kapsamaktadır. Birinci bölümün devamı olan bu bölüm, özet bir giriş niteliğinde olup taklit düşüncesine ve şiirin taklidin bir türü olmasına hasredilmiştir. *Poetika*'nın yeni kültüre adapte edilmesi ve anlaşılmasına dair önemli açıklamalar içermektedir. İbn Sînâ, kendisinin aşına olmadığı Yunan şiiri hakkındaki temel prensipleri içeren bir eserden (*Poetika*'dan) anlayabildiği şeyleri açıklamaktadır.

Üçüncü bölüm, *Poetika*'nın IV-V. 1-2, 1449a 32-1449b 9. bölümlerini içermekte ve şu konuları kapsamaktadır: (1.) Poetik kompozisyonu kuvveden fiile çıkaracak iki sebep; (2.) övgünün ve yerginin tür olarak tasnifinden itibaren şiirin gelişimi, çeşitlendirilmiş ve özelleştirilmiş türleri; (3.) bir özet ve komedya hakkındaki genel yorumlar.

Dördüncü bölümün ilk dört paragrafı; *Poetika*'nın V. 3-5, 1449b 4-20 bölümlerini içermektedir. Geri kalanı ise *Poetika*'nın VI. Bölüm'ünün içeriğine -tragedyanın tanımlanmasına ve onun niteleyici parçalarına- ayrılmıştır.

•••••

⁴⁶ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 29.

⁴⁷ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 29.

Beşinci bölüm, açıklık ve Aristoteles'in metnine sadakat bakımından *Fennü's-Şi'r*'in en iyi bölümlerinden biridir. Bu bölüm, *Poetika*'nın VII.-XI. bölümlerindeki öykünün (mythos) tanımı ve uzunluğu konusundaki tartışmalara ve tragedyanın temel yapısının tanımlanmasına hasredilmiştir (V. 5-6).

Altıncı bölüm, *Poetika*'nın XII.-XIX. bölümlerinin temalarını içermektedir: Tragedyanın nicel parçaları, tragedyanın yapısı hakkındaki tartışmalar, tragedyanın etkileri, karakterin nitelikleri, tanınma türleri ve düşünce. Tragedyanın nicel parçalarını açıklamak için İbn Sînâ *Retorik*'e müracaat ederken; bazı analogiler kullanmak sûretiyle konuyu açıklamayı denemektedir.

Yedinci bölüm, iki temel konuyu içermektedir: Birincisi, Aristoteles'in tragedya ve dil hakkındaki tartışmaları (XVI. Bölüm); ikincisi ise tragedya ve epos hakkındaki daha detaylı yorumlar. İbn Sînâ *Poetika*'nın XX.-XXIV. bölümlerinin içeriğini eserine taşımış ve eserin bütününde olduğu gibi bu bölümünde de asıl metinden bazı bölümleri metnine dahil etmemiştir. *Poetika*'nın XX.-XXII. bölümleri, gramer hakkındaki tartışmaların yer aldığı bölümlerdir. İbn Sînâ dilin yedi unsurunu sıralamaktadır. *Poetika*'nın en önemli bölümü olan XXI. bölümdeki Aristoteles'in metafor hakkındaki tartışmalarını da İbn Sînâ bu bölümde ele almıştır.

Sekizinci bölüm, *Poetika*'nın son iki bölümüne (XXV.-XXVI.) ayrılmıştır. İbn Sînâ bu iki bölümde iki konuyu tartışmaktadır: Birincisi şairlerin hatalarındaki formlar; ikincisi ise tragedyanın epik şiirden üstünlüğü.

Şiir ve Hayal Gücü

İbn Sînâ şiiri, “tahayyülî bir ifade” ya da “duyguların esinlediği önermeler” olarak tanımlamaktadır.⁴⁸ Bu bağlamda, şiirin dayandığı iç idrâk güçleri özellikle de muhayyile gücü; şi'rî ifadedeki hayâlî tasvirlerin açıklanması bakımından önem arz etmektedir.

İbn Sînâ insanın, varlığına nüfuz eden, varlığını tanıtan birtakım bilgi araçlarına ihtiyaç duyduğunu ve bunların ‘bilgi yetileri’ olarak adlandırılabilirliğini söylemektedir. İbn Sînâ, yeti/kuvve terimi ile şunu kastetmektedir: Yeti; yeti olması bakımından, özü sebebiyle belli bir işlevi yerine getirme gücüdür. Bu

.....

⁴⁸ Salim Kemal, *a.g.e.*, s.142.

güç sayesinde yetiler, belirli fiillerin ilkeleri olurlar. İkinci aşamada ise tüm bu yetiler, ilkesi oldukları fiillere bağlı olan başka fiillerin ilkesi olurlar. İbn Sînâ, örnek olarak görme yetisini vermektedir. Filozofa göre görme yetisi, önce aydınlatılmış cismin niteliğini yani rengini alma gücüdür. Bunu algılaması ise görme yetisinin ikinci aşamadaki ilke oluşuna dayandırılır.⁴⁹

İbn Sînâ, insanın bilgi yetilerini başlıca iki sınıfta ele alır. Bunlardan birisi duyu diğeri ise akıldır. Duyunun en önemli özelliği bir organa sahip olmasıdır. Akıl ise kavrayışını bir organla gerçekleştirmez. Ancak akıl, birtakım bilgileri elde etmede tekil tümelleri tikellerden/cüziyâttan soyutlayabilmesi, bunlar arasında evetleme (icab) veya değilme (selb) türünden ilişkiler kurması için iç duyuların (hayâl gücünün ve vehmin) yardımına muhtaçtır.⁵⁰

İbn Sînâ'ya göre bir kısım duyular dışarıdan, bir kısmı ise içeriden algılamaktadır. Bunlar dış idrâk güçleri ve iç idrâk güçleri olarak isimlendirilir. Dış idrâk yetileri dokunma (el-lems), tat alma (ez-zevk), koklama (eş-şemm), işitme (es-sem), görmedir (el-basar). Temel özellikleri ise duyu organlarına yansımış, duyulur biçimi almaktır. Ancak dış duyuların idrâki, iç duyulardan, ortak duyunun katılımı ile tamamlanabilir.⁵¹ İç idrâk güçleri ise ortak duyu (el-hiss el-müşterek), hayâl (el-kuvvetü'l-hayâliyye ve'l-musavvire), hayâl gücü (el-mü-tehayyile), vehim (el-vehim) ile hafıza ve hatırlayıcı (el-hâfıza ve'z-zâkira) güçler adını alırlar.⁵² İç duyulara ait idrâk farklı şekillerde meydana gelmektedir:

1. İç duyulardan bir kısmı duyulur nesnenin biçimini (suveru'l-mahsusât), bir kısmı da duyulur nesnenin anlamını (me'âni'l mahsusât) algılar. Biçimin (sûretin) algısı (idrâku's-sure), dış duyunun algılayıp ortak duyuya ilettiği algıdır. Anlamın algısı (idrâku'l-ma'nâ) ise sadece vehim yetisinin, duyulur bir nesneden aldığı bir algı türüdür. Koyunun, kurdun şeklinden, renginden algıladığı şey biçim algısını; koyunun kurttan korkması ve onu kendine düşman bilmesi anlamın algısını göstermektedir.
2. İç duyulardan bir kısmı hem algılar hem de algıladığı nesnelerin üzerinde tasarrufta bulunur. Ortak duyu ise sadece algılar. Hayâl gücü,

⁴⁹ A. Kamil Cihan, *İbn Sînâ ve Gazalî'de Bilgi Problemi*, İstanbul 1998, s. 49.

⁵⁰ Mehmet Dağ, "İbn Sînâ'nın Psikolojisi", *İbn Sînâ: Doğumunun Bininci Yıl Armağanı*, der. Aydın Sayılı, Ankara 1984, s. 340.

⁵¹ Mehmet Dağ, *a.g.m.*, s. 341.

⁵² Shams Inatı, El Sayed Omran, "Literature", *History of Islamic Philosophy*, c. II, nşr. S.H. Nasr; O. Leaman, New York 1996, s. 886.

nesnelerin biçimlerini ve anlamlarını kendi aralarında çeşitli şekillerde bir araya getirerek (terkib) ya da ayırıştırarak (tafsil) tasarrufta bulunmaktadır.⁵³

Musavvire/hayâl gücü (görüntüleri alıkoyma yetisi); ortak duyunun beş duyardan aldığı ve idrâk ettiği sûretleri saklamaktadır. Beş duyunun idrâk ettiği cisimler kaybolduysa bile, onlara ait hissî idrâklar bu güçte saklı kalır. Duyuların kazandığı tecrübeler hayâl ve musavvire gücünde korunduğu için herhangi bir şeyin tekrar duyulanmasına gerek kalmaz. Ortak duyunun, duyum ve duyuma dayalı hükümlerini koruyan hayâl ve musavvire gücü, ortak duyunun idrâki sırasında fiilen duyuma katılarak ortak duyu ile birlikte hissî sûretlerini tasavvur etmektedir.⁵⁴

Bu itibarla ortak duyu önceden idrâk edilmiş hissî bir sûretle, şimdi idrâk edilmekte olan bir sûreti birleştirerek duyulara dayalı bir hüküm vermektedir. İşte hayâl ve musavvire gücü, ortak duyu gücünün bu özelliklerinden dolayı daha önce beş duyu tarafından hissettiğimiz bir niteliği, şu anda hissetmekte olduğumuz bir nitelikle birleştirebilir. Ortak duyu ile hayâl ve musavvire güçleri, biri diğeri olmaksızın çalışamayacak güçlerdir. Bunlar nesnelere göre değil, gördükleri işe göre farklılaşırlar. Bu fark da birincisinin alma yeteneğine, ikincisinin koruma yeteneğine sahip olmasıdır.⁵⁵ İbn Sînâ, alma gücü ile koruma gücü arasındaki farkı, suyun bir izlenimi alma gücü olduğu halde, bu izlenimi tutma gücünden yoksun olmasına benzeterek açıklamaktadır. Filozof ayrıca hayâl ve musavvire gücünün ortak duyardan aldığı sûretler hakkında bir hüküm veremeyeceğini, olsa olsa sakladığı hissî sûretlerin, kimlerin ve nelerin sûretleri olduğunu idrâk edebileceğini söylemektedir. Ortak duyu ile birlikte beş duyu, bir bakıma hissî sûretler hakkında “Şu hareketli şey siyahtır” ya da “Şu kırmızı şey ekşidir” gibi yargılarda bulunabilir.⁵⁶ Hayâl ve musavvire gücü yalnızca ortak duyunun kendisine verdiği sûretleri alıkoymaz. O, mütehayyile ve müfekkire güçlerinin farklı amaçlar için hayâl ve musavvire gücündeki, hissî sûretleri alıp kendilerine özgü bir işleminden geçirerek (terkib ve tafsil) ürettikleri yeni hissî sûretleri de korur.⁵⁷

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

⁵³ Kamil Cihan, *a.g.e.*, s. 50.

⁵⁴ Ali Durusoy, *İbn Sînâ Felsefesinde İnsan ve Alemdeki Yeri*, İstanbul 1993, s. 101.

⁵⁵ Kamil Cihan, *a.g.e.*, s. 50.

⁵⁶ Mehmet Dağ, *a.g.m.*, s. 342.

⁵⁷ Ali Durusoy, *a.g.e.*, s. 102.

Mütehayyile/müfekkire gücü ise musavvire gücünde bulunan sûretler ile belleme ve hatırlama gücünde bulunan anlamlar arasında, dilediği biçimde birleştirme (terkîb) ve ayırma (tafsîl) işleminde bulunur. Bu birleştirme ve ayırma işlemi, sûret ile sûret, mânâ ile mânâ ve mânâ ile sûret arasında gerçekleşebilir. Eğer bu birleştirme ve ayırma işlemini yapan gücü vehim gücü kullanıyorsa buna 'mütehayyile', akıl kullanıyorsa 'müfekkire' denmektedir. Dolayısıyla bu yeti hayvanlarda kuruntu yetisiyle (el-vehmiyye), insanlarda ise akli yetiyle yakından ilişkilidir.⁵⁸ Mütehayyile gücü, birleştirme ve ayırma yoluyla üretmiş olduğu yeni sûretlerin bir dış gerçekliği olup olmadığına bakmaz. O, sûretlerden veya mânâlardan başlayarak bu sûret ve mânâlara benzer yahut karşıt yeni mânâlar üretir. Meselâ bu güç, insanı uçan, kanatlı, çift yüzlü ya da yarı fil biçiminde tahayyül ederek idrâk edebileceği gibi, kurt ile kuzu arasında bulunan düşmanlık ve nefret ilişkisini dostluk ve sevgi ile tahayyül ederek realitenin sınırlarının dışına çıkabilir.⁵⁹

Şiirdeki Tahyîl ve Muhâkât

İbn Sînâ, şiirin doğasına mahsus kimi özellikleri açıklamak için *tahyîl* (hayali temsiller) ve *muhâkât* (taklit, mimesis) kavramlarını esas almaktadır. Filozof öncelikle duyulardan soyutlanmış hayâl gücüne dikkat çekerek buna taklidi eklemektedir. Hayâl, duyumsal kökeninden, realitedeki nesnelerden ayrılabilen formları elde eder, taklit ise hayâle yapılan vurguyu güçlendirir. Hem tahyîl hem de muhâkat gerçeklikteki duyumsal deneyimlerden soyutlanmış, zihnî işlemler ile ortaya konan hayâlî ya da taklidî temsillerdir.⁶⁰ İbn Sînâ bu iki kavrama (tahyîl, muhâkat) dair yapılabilecek açıklamaların birbirinden bütünüyle bağımsız olmadığını vurgulamaktadır.⁶¹

İbn Sînâ, Aristotelyen *Poetika* anlayışını takip ederek taklidi, sanatsal üretimde insana özgü en temel içgüdü olarak belirlemektedir. Buna göre şiirin ve taklide dayalı sanatların doğuş sebebi, insan tabiatındaki iki nedene bağlanabilir: Birincisi, taklit olup bu yeti insanda doğuştan vardır. İnsan bütün öteki canlılardan özellikle, taklit etmeye olağanüstü yetenekli olmasıyla ayrılmakta ve ilk bilgile-

⁵⁸ Mehmet Dağ, *a.g.m.*, s. 359.

⁵⁹ Ali Durusoy, *a.g.e.*, s. 116.

⁶⁰ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 149.

⁶¹ İbn Sînâ, *Fennü'ş Şi'r*, nşr: Abdurrahman Bedevî, Beyrut ts., s. 161.

rini de taklit yoluyla elde etmektedir. İkincisi ise, insanların bu taklitlerden zevk (lezzet/haz) almasıdır.⁶² İbn Sînâ sanatı belirleyen en önemli motifi, bir şeyi tasvir ve bir şeyi ifade etme, birinin resmini veya heykelini yapma olarak ele aldığından taklit kavramı kaçınılmaz olarak *Fennü's-Şi'r*'de yerini almaktadır. İbn Sînâ taklidi, basit bir kopyalamanın ötesinde, insan doğasındaki unsurlara bağlayarak en temel insanî etkinlik olarak ortaya koymaktadır.

Her sanat bir taklittir. İbn Sînâ taklidin, üç unsurun (araç, nesne ve tarz) birleşimiyle oluşan bir yaratım süreci olduğuna dikkat çekmektedir. Taklidin yapısına ilişkin filozofun yaptığı çözümlemeler, sanatsal etkinliğin her türü için geçerli olan, temel ölçütler olarak kabul edilmelidir. Her sanatsal taklit işleminin bir aracı, nesnesi ve işleme tarzı olmalıdır. Sanatçıların kullandığı araç çeşidine göre sanatlar birbirinden ayrılmaktadır.⁶³ Ressamlar renk ve biçimi, müzisyenler ise sesi kullanırlar. Şiir başta olmak üzere diğer edebî sanatlar ritim, söz ve harmoni gibi taklit araçlarını kullanmaktadır. 'Harmoni' ile seslerin uyumu, 'ritim' ile zaman sürelerinin uyumu ve 'söz' (kelâm/logos) ile sözcükler arası uyum kastedilmektedir.⁶⁴

Aynı taklit araçları ile aynı objeler farklı şekillerde taklit edilebilmektedir. Sanatlardaki 'taklit tarzını' belirleyen, farklı anlatım biçimleridir. Buna göre sanatlar, hikâye edici sanatlar, tiyatro sanatı (drama) ve vezni temel alan şi'rî sanatlar olarak bir tasnife tabi tutulabilir.

Hayâl, belirli bir kompozisyon içinde algıladığımız kimi taklitler üretir. Aynı zamanda taklidin sahip olduğu terkîb tarzını, düzenini ve formunu da ortaya koyar. İbn Sînâ taklidi şöyle tanımlar:⁶⁵ "Taklit; bir şeyin benzerini ortaya koymaktır, o şeyin kendisini değil. Meselâ tabiattaki canlıların, tabîî görünen bir formda taklit edilmesi gibi. Böylelikle bazı insanlar halleriyle diğerlerine benzer ve onlar birbirlerini taklit eder ya da bunların dışındaki şeyleri taklit ederler."⁶⁶ Fiillerin, fiiller ile taklidinin yanı sıra edebiyat ve müzik eserlerinde de taklit söz konusudur. İbn Sînâ, Yunan şiir türlerini sıralayarak (tragedya, dîsirambî, komedy vb.) bütün bu türlerin birer taklit olduğunu söylemektedir.⁶⁷

62 Bkz. Aristoteles, *a.g.e.*, s. 16; İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 171.

63 İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 178.

64 Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 153.

65 Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 150.

66 İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 167.

67 Bkz. Aristoteles, *Poetika*, trc. İsmail Tunah, İstanbul 1998, s. 11.

Fakat taklit yalnızca edebiyat ve müzik sanatlarında değil, aynı zamanda resim ve heykel gibi figüratif sanatlarda da kullanılmaktadır.⁶⁸

İbn Sînâ eserinde Yunan şiir türleri ve tragedyaya yönelik aktarım ve açıklamalarının yanı sıra, taklit sanatının kendi ülkesindeki en belirgin ve yaygın kullanım biçimi olan şiire dair pek çok açıklamaya (tanımı, temeli, kullandığı araçlar) da yer vermiştir.

Fennü’ş-Şi’r’in ilk bölümünde şiiri şöyle tanımlamaktadır: “Şiir, eşit ölçüde kavillerden telif edilmiş, Araplarda ise kafiyeyle olan hayal gücünü harekete geçirici bir kelimadır. Onun ölçülü olmasının mânâsı, ritmik bir niceliğe sahip olmasıdır. Eşit olmasının mânâsı ise, her bir kavlin zamanının sayısının, diğerinin zamanının sayısına eşit olduğu ahenkli kavillerden meydana gelmiş olmasıdır. Kafiye olmasının mânâsı ise ondaki her bir kavlin aynı harfle bitiyor olmasıdır. Mantıkçı şiirle sadece hayal gücüne dayalı bir kelim olması bakımından ilgilenir.”⁶⁹

Bu unsurlar içerisinde ifadenin niceliği/zamansal süresi ile ilişkili olan ölçü (vezin), ses ve mânâ, şiirin temel unsurları olup taklide ve tahayyüle götürür. Bunlarla İbn Sînâ’nın açıklamak istediği şeylerin tahmin edilmesi mümkündür.⁷⁰ Zaman ve ses, şiirin müzikal uyumuna göndermede bulunur; ölçü, makam, ahenk gibi. Arap şiiri, kelimelerin bir ölçü içinde düzenlenmesi ile ortaya çıkar. Cümle sonunda belli bir ölçü esas alınarak, anlam bu düzende ön plana çıkarılmaktadır. Fakat ses unsuru ve etkileyici mânâlar önemlidir.⁷¹ İbn Sînâ, heyecan uyandıran uygun ölçüyü ve diğer etkileyici unsurları ortaya koymuştur.

Şiir, tahayyüli sözlerden oluşması bakımından ele alınırsa mantığın, edebi sanatları kullanması bakımından ise edebiyatın alanı içinde değerlendirilir.⁷² İbn Sînâ, mütehayyile gücünün ürettiği formlara, mantık biliminde “hayâlî önermeler” karşılığını vermektedir. Dış duyarlar vasıtasıyla cisimden alınan, hayâl gücünde saklı bulunan ve işletilerek şiirsel ifadeleri oluşturan hayâlî unsurlar, nefsi/ruhu etkilemektedir.⁷³ Mütehayyile gücünün etkisiyle nefis, bir zan

⁶⁸ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 166.

⁶⁹ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 161.

⁷⁰ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 151.

⁷¹ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 151.

⁷² Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 148.

⁷³ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 149.

ve bilgiye dayanmadan rahatlar (bast) ya da gerilir (kabz). Meselâ acı bir şeye benzetilerek “bal acıdır” denildiğinde insan nefsi ondan tiksindir ve uzaklaşır. Şiirsel ifadelerdeki unsur ve hayâllerin, dış gerçekliğinin bulunması gerekmediği gibi şaşırma, rahatlama, kasılma türünden etkiler ortaya çıkarması ya da ilginç bir sözden dolayı nefsi harekete geçirmesi, mütehayyile gücünün ürettiği sûretler ile alakalıdır.⁷⁴

İbn Sînâ, şiir sanatının edebî unsurlarına yaptığı vurgunun yanı sıra ‘taklidin araçları’ olan şeyleri de tartışmaktadır: “Şiir; üç şey ile tahayyüle götüren ve taklit eden sanatlardan biridir: [I.] Şarkı formunda söylenen nağmeli bir melodi, [II.] kelimeler ve [III.] vezin.”⁷⁵

Şiirsel ifadeler, akıcı ve iyi bir söylevi oluşturan unsurlar ile kurulur. Unsurların birbirleriyle uygunluğu, ahengi, ifadeyi akıcı kılar ve güzelleştirir.

İbn Sînâ, ifadenin niteliği konusunda kimi hükümleri de açıklamaktadır. En önemli unsur, insan ruhunu, psikolojisini etkileyen ses ve tondur. İbn Sînâ kimi bölümlerde ifadenin içeriğinden çok onu oluşturan öğeler hakkında bilgi vermiştir. Filozof, ifadelerin, nesnenin gerçekliğine uygun olup olmadığının araştırılmasının yanı sıra, dizedeki öğeler arasındaki ilişkilere, mânânın dikkat çekici, şaşırtıcı ve orijinal olmasına vurgu yapmıştır.⁷⁶

İbn Sînâ şiirin yanı sıra, diğer anlatım türlerindeki taklidî unsurlara da yer vermiştir. Diğer türler; yazılış amaçlarına ve kullandıkları vezne göre birbirinden ayrılarak, farklı isimler almaktadır. Her şiir/edebî tür, farklı amaçlar ve vezinlerle yazılabilir. Kendi ülkelerini, âdetlerini ve aşkı farklı formlar kullanarak anlatan Araplar gibi, farklı milletler de farklı tür, konu ve tarzları kullanarak eserlerini telif etmişlerdir. İbn Sînâ, kendi eserlerinde bu şiir/edebî türlere yer vererek, kendi kültürüyle kimi kıyaslamalara gitmiştir. Buna göre, mesel, atasözü, öykü, fable, tragedya, komedy gibi türler farklı formlarda yazılmış; “muhayyel kelâm” sınıfına dahil edilebilmektedir. Bu türlerde tahyil ve taklit, kimi zaman şiirle ortak unsurlarla kimi zaman da ondan bütünüyle farklılaşan yeni tarz ve formlarla ortaya konmuştur.⁷⁷

⁷⁴ Ali Durusoy, “İbn Sînâ’nın El Mu’cezu’s Sagir fi’l Mantık Adlı Risalesi”, *M.Ü.İ.F. Dergisi*, İstanbul 1997, s. 165.

⁷⁵ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 168.

⁷⁶ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 151.

⁷⁷ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 167.

Mesel ve öyküdeki taklit, 'teşbih ve tebdil'in (istiâre/mecâz) ayrı ayrı kullanılmasıyla ya da teşbih ve tebdilin tek bir kompozisyonda sunulması yoluyla ortaya çıkmaktadır. Teşbih, bir şeyi diğerine benzetme yoluyla, tebdil ise kendisinde olmayan bir şeyi varmış gibi göstererek, istiâre ve mecâz kullanmak sûretiyle meydana getirilir.⁷⁸ İbn Sînâ, taklit (muhâkât) ile kastedilen şeyleri bölümlere ayırmaktadır: teşbih, istiâre ve terkîb. Bu üç formun kullanılmasıyla amaçlanan şeyler ise güzelleştirme (tahsîn), çirkinleştirme (takbîh) ve örtüşme/uygunluktur (mutabakat).⁷⁹

Taklidi kullanmak sûretiyle, bir şey ya olduğundan daha güzel (övme, güzelleştirme) ya da daha kötü (hiciv, çirkinleştirme) gösterilebilmektedir. İbn Sînâ öfkeli bir insanın durumunu, arslanın atılmasına benzeterek örnekler vermektedir:

“Zâlim bir arslan gibi atıldı.”

“Cesur bir arslan gibi atıldı.”⁸⁰

Birinci teşbihte bir takbîh, ikincisinde ise tahsîn söz konusudur. Mutâbakât ise yeni eklemeler yapmak sureti ile ifadenin tahsîne ve takbihe dönüştürülmesidir. İbn Sînâ her taklidi, bu gibi unsurlar aracılığı ile güzelleştirmenin ya da çirkinleştirmenin imkânını vurgulamaktadır. Filozof, ressamların/musavvirlerin edebî sanatlarla dahil edemeyeceğimiz bazı benzetmelerinden örnekler vermiştir:⁸¹ “Şairler duyguları tasvir eden ressamların yapmaya çalıştıklarına benzer bir iş yapmış oluyorlardı. Örneğin maniheistlerin öfke ve merhamet duygularını tasvir etmesi gibi, onlar da öfkeyi çirkin bir formda, merhameti ise güzel bir formda tasvir ediyorlardı.”

Tasvir ve taklitlerin farklı milletlerdeki kullanım şeklini de ele alan İbn Sînâ, kendi kültürü ile Yunanlıları arasında bir ayrıma da gitmiştir:

Araplar iki amaçla şiir söylüyorlardı: Bu amaçlardan birincisi; ruhu, bir eyleme ya da duyguya doğru hareket ettirecek bir durumun sunumu ile [ruhu] etkilemek için ikincisi ise sadece hayret/şaşıklık (aceb) için; her şey, benzetmenin

⁷⁸ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 167.

⁷⁹ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 170.

⁸⁰ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'*, s. 97.

⁸¹ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 170.

güzelliği ile şaşkınlık/hayret uyandırmak (taaccüb) için taklit ediliyordu. Fakat Yunanlılara gelince söz aracılığıyla bir fiile teşvik etmeyi ya da sözle bir fiilden alıkoymayı kastediyorlardı. Bunu bazen hitâbet yoluyla yapıyorlardı bazen de şiir yoluyla yapıyorlardı.⁸²

Yunanlılarda önceden tasarı ve planlamaya dayanan, kimi zaman politik ve siyasi amaçlar için kışkırtıcı bir unsur olarak ele alınan şiir anlayışı, Arapların kolektif şuuralının, genellikle etkileyici sözler ile dışavurumunu ifade eden şiir anlayışından farklıdır. Fakat Homeros gibi kimi şairlerin Araplar ile benzer temaları kullanmaları bakımından (kabileler arası mücadeleler, kabilenin şan ve şerefine övgüler, kötülere yergi, krallara övgü gibi) karşılaştırılabilmektedir.⁸³ İbn Sînâ, Homeros'un eserlerinde kendi ülkesindeki şiir türlerine benzer kimi yansımalar bulmuş; tragedya ve komedyanın kimi unsurlarını, Arap şiirindeki övgü ve yergi ile ilişkilendirmiştir.⁸⁴

İbn Sînâ, şiir gibi vezinle yazılan türlerin yanı sıra, Sanskritçe asıllarından Farsçaya ve bu versiyonlardan Arapçaya tercüme edilen, İslam toplumunda popüler hale gelen *Kelile ve Dimne* gibi kıssa, mesel ya da fabl tarzındaki diğer edebî taklit türlerini de incelemiştir. İbn Sînâ hikâyeler, meseller ve kıssaların; varlığı olmayan şeyleri, durumları ve kahramanları kullanmak sûretiyle kimi düşüncelere ve kimi neticelere ulaştırabileceğini açıklamıştır.⁸⁵ Bu hikâyelerin ve kahramanların gerçekliği yoktur. Çünkü *Kelile ve Dimne* ya da benzer tarzda yazılmış diğer hikâye ve kıssalardaki kahramanlar bütünüyle hayâlî yaratıklar- dır. Bu kahramanların hayâlî varlıklar olması ya da şiirdeki unsurları (vezin, ritim, mânâ) kullanması bakımından, Aristotelyen varsayımlarla nasıl bir paralellik kurulabileceği ya da bunların şiir kategorisinde değerlendirilip değerdendirilemeyeceği konusunda kimi zorluklar söz konusu olmaktadır.⁸⁶ Hayvan masallarında ya da benzer eserlerde hayâlî kahramanlar kullanılarak, kimi özel durumlarda bu hayvanlar konuşturulmak sûretiyle hayâl gücü ve düşünsel deneyimler daha basit bir tarzda ifade edilmiştir. Taklidin bazı formları/türleri şiirden bütünüyle farklılaşarak daha cüz'î ve sınırlı alanlara yönelmiştir. İbn Sînâ bu noktada, şiirin küllî taklitlere yönelmesi bakımından felsefeye benzer-

•••••

⁸² İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 167.

⁸³ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 5.

⁸⁴ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 184.

⁸⁵ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 83.

⁸⁶ Goodman, *Avicenna, Arabic Thought and Culture*, New York 1997, s. 224.

liğini vurgulayarak, şîr'î taklidi, cüz'î şeyleri temel alan diğer taklit türlerinden ayırmıştır: “Şiir, böylece felsefeye başka tür kelimadan daha çok benzer bir hale geldi. Çünkü o var olanları idrâk etmede daha güçlüdür ve küllî yargılar ile hükmetmede daha kusursuzdur. Fakat diğer tür kelama [fabl gibi] gelince meydana gelen bazı vakaları tek başına ele alarak, tek bir şeyi konu edinir. Bu tek şeye sadece tek bir uydurma isim verilmiştir fakat onun bir varlığı yoktur.”⁸⁷

İbn Sînâ son olarak, esasen ikisi de taklitçi olan ressam ile şair arasındaki benzerliği de vurgulamıştır. Ressam ve şair, her ikisi de taklit edicidir, ressam var olanları “hakikatte var olduğu şekliyle” ya da “var olan şey hakkında söylenen kimi inançlarla” ya da “var olanları nasıl olmaları gerekiyorsa” o şekilde tasvir eder. Burada şair ile ressam arasındaki fark, kullandıkları malzeme bakımındandır. Şair taklidi, dilde söylenen şeyleri kapsayan unsurlarla, ortak uzlaşım daire dille, yabancı kelime ve sözcüklerle, alışlagelen deyimlerle ya da siyasî akıl yürütmeye uygun sözlerle ortaya koymaktadır.⁸⁸ Ressam ise renkleri, biçim ve formları kullanmaktadır.

İbn Sînâ muhâkat/taklit ve tahyîli, tüm sanatların temeline koyarak, taklide basit bir kopyalamanın ötesinde anlamlar vermiştir. Taklit, şiir/edebî türlerden, dram sanatına, figüratif ve tasvirî sanatlara dek tüm sanatsal etkinliklerin temelindeki en güçlü motif olarak belirlenmiştir.

Şiirdeki Haz ve Taaccüb

İbn Sînâ, taklidi temel olarak ortaya konulan sanat eserlerinin, -esere konu olan nesne/şeyden bağımsız olarak, onlara herhangi bir atıfta bulunmaksızın- taklit ürünlerinin haz (lezzet) verici bir doğaya sahip olduğunu ve hayret uyandıran unsurlar içerdiğini vurgulamaktadır. Taklidin bu haz veren ve hayret uyandıran doğası, kişinin (izleyici-özne) ilgisini, sanat eserlerinin gerçeklikle mutabakatından ziyade sanat eserinin kendi düzenine, formuna ve hayâlî kompozisyonuna yönlendirmektedir.⁸⁹

İbn Sînâ, *Fennü's Şi'r*'de sanatın dayandığı iki ilkenin varlığından bahsetmektedir: Bunlardan birincisi taklidin insanın özündeki en temel etkinlik olarak

⁸⁷ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 183

⁸⁸ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 195.

⁸⁹ Salim Kemal, *The Poetics of AlFarabi and Avicenna*, s. 149.

belirlenmesi, ikincisi ise taklit ile ortaya konulan eserlerden duyulan hazdır.⁹⁰ Hayâlî unsurların terkihi ile ortaya konulan eserler ve bunların insan tabiatında meydana getirdiği hoşlanma/lezzet duygusuna, estetik düşünceye atıf yapılarak uzun bir tarihî seyir çizilebilir. Şiir, roman, tiyatro, müzik, resim alanlarında üretilmiş eserler izleyici ya da okuyucularda bir hoşlanma duygusu yaratır. Estetik değerler ile bu hoşlanma ya da benzer duygular arasındaki ilişkiyi açıklamak, estetiğe dair önemli bir problemdir. Haz, hoşlanma duyguları, öznel/sübjektif, değişken, geçici olmakla beraber sanat eserlerini izleyen öznenin, sanat eseriyle kurduğu ilişkinin bir parçasıdır. Öznenin sanat eserinden niçin zevk aldığını, hoşlandığını ve bu hoşlanmanın ardındaki temel kavrayışın ne olduğunu açıklamak çok kolay görünmemektedir.⁹¹

İbn Sînâ, estetik haz ve sanat eserleri arasındaki ilişkiyi çok genelleştirilebilecek bir teori kapsamında iki unsura (haz ve hayret) vurgu yaparak açıklamak istemektedir. Haz (lezzet) ve hayret (taaccüb) kavramlarına İbn Sînâ'nın yaptığı vurgu, onun teorisinin diğer unsurları ile ilişkilendirilerek açıklanabilir.⁹² Haz, İbn Sînâ teorisinde önemli bir kavram olmakla beraber, şiir/sanat eseri ile haz arasındaki ilişkiye dikkatin çekilmesi ve taklittaki hazzın, şiir ya da sanat eseri üretiminin temeli olarak gösterilmesi bir zorunluluktur.⁹³ İbn Sînâ taklidin bizâtihi kendisinin haz verici olduğunu ifade eder. Biz taklidin orijinalini (kaynağı/nesnesi) idrâk edemesek de onun taklidini kabul eder, ondan hoşlanır ve haz duyarız. Resmedilmiş kimi eserler onların kendi orijinallerine mutabık olmayabilir. Fakat izleyici/özne bizâtihi formun kendisinden, tarzından, kompozisyonundan veya buna benzer şeylerden zevk alabilir.⁹⁴

Taklidin orijinali ile olan ilişkisi, basit bir kopyalamanın üzerinde bir değere sahiptir. Eserin realiteye mutabık olmamasından kaynaklanan taaccübe ilişkin tahyîl ve taklide dair İbn Sînâ bazı açıklamalar ortaya koyar. İbn Sînâ, taklidin memnuniyetin sebebi olduğunu vurgulayarak, taklidin orijinallerine atıflarla dengelenmesine ve taklit ile aslı arasındaki kimi unsurların ortaklığına dikkat çekmektedir.⁹⁵

90 İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 172.

91 Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 150.

92 Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 151.

93 Bkz. Aristoteles, *a.g.e.*, s. 16.

94 Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 151.

95 Bkz. Aristoteles, *a.g.e.*, s. 17.

Taklidin memnun etmesinin delili; insanların, iğrenç ve kendisinden nefret edilen canlıların tasvir edilmiş formlarını izlemekten mutlu olmalarıdır. Eğer onları gerçek halleri ile görselerdi onlardan uzak dururlardı. Hoşa giden şey bu formların (sûret) kendileri ya da süslenmiş olmaları değildir. Aksine hoşlanmayı ortaya çıkaran, başka bir şeyin mükemmel bir şekilde taklit edilmiş olmasıdır.⁹⁶

Bir sanat eseri, onun kaynağı olan nesne/şey ile bir etkileşim sonucu ortaya çıkmaktadır. Eserdeki taklit, gerçeklikten kimi unsurları içerir ve onun asıl nesnesi ile yapılacak bir karşılaştırma, şaşkınlıkları ve sürprizleri de beraberinde getirir. Realitede hoşlanmayarak baktığımız şeyler, sanatın konusu olduklarında hoşlanabiliriz. Tabiatla gördüğümüz her obje hoşumuza gitmez. Çünkü tabii nesnelerde form-madde kompozisyonu (terkib) her zaman yetkin olarak meydana gelmez. Yani form, maddede en iyi şekilde ortaya çıkmamış olabilir. Bu tarz tabii şeyler, insanda hoşlanma duygusu uyandırmazlar. Bu tabii şeylerin yetkin (güzelleştirilmiş, düzene sokulmuş) bir kompozisyonu, insanda hoşlanma duygusu uyandırabilir. Çünkü insan doğası harmoni, kompozisyon ve güzelleştirilmiş melodi ya da nağmelerden hoşlanmaktadır. Sanat eseri, kimi uyumlu/ahenkli kompozisyonlarla ya da realitedeki şeylere kimi eklemeler, çıkarmalar yapmak, tabii nesneleri kusur ve eksikliklerinden arındırmak sûretiyle, idealize edilebilen/güzelleştirilebilen dengelenmiş kompozisyonlar sunar. Bu şekilde realitenin aynısı olmayan hayâllerin kompozisyonu ve güzelleştirilmiş taklitleri, insandaki hoşlanma duygusunu tatmin ederek, sanat eseri karşısındaki durumumuzu açıklar. Burada şu hususu açıklamak da zorunlu gibi görünmektedir;⁹⁷ hayâl gücüyle ortaya konulan taklitler ile realite arasında 'ontolojik bir mesafe' söz konusudur. Sanatçının, şair ya da ressam olsun, eserinde ortaya koyduğu kahramanların, figür ve olayların realitede bir karşılığı olmayabilir. Taklide konu olan, kişiye memnuniyet veren, eserin objesi olarak reel bir şeyi, bir nesneyi gösteremeyebiliriz. Güzel bir portrenin, şiirsel bir ifadenin realitedeki karşılık ve örneğini bulmak mümkün olmayabilir. Kendisinde doğruların yer almadığı, realitede bir karşılığı bulunmayan bu tür taklitler, taaccübün/hayretin en önemli unsurudur. İnsanda hayret ve şaşkınlık (tacîb) uyandıran bu taklitler, orijinaline benzer kimi unsurlar da içerebilir. Fakat hayâlî kompozisyonların asla bir gerçekliği de olmayabilir. İbn Sînâ bu noktada sanatçının

•••••

⁹⁶ İbn Sînâ, *Fennü's-Şî'î*, s. 99.

⁹⁷ İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, İstanbul 1963, s. 104.

taklit için yöneldiği objeye dair bazı açıklamalar sunmuştur.⁹⁸

Şüphesiz bir şair, bir ressamın (musavvir) yapmış olduğu şeyi yapar: Bu ikisinden her biri taklit edicidir. Bir ressamın, şeyleri şu üç durumdan biri ile taklit etmesi gerekir: Ya “var olanları hakikatte oldukları halleri ile” [taklit eder] ya da “[hali hazırda] var oldukları [halleriyle]” ve “geçmişte oldukları söylenen durumlar” ile [taklit eder]. Ya da “var olacakları (var olmaları mümkün)” ve ortaya çıkması muhtemel olduğu farz edilen durumlar ile” [taklit eder].⁹⁹

Sanatçı var olanları, ‘hakikatte olduğu gibi’ ya da ‘var olan şey hakkında söylenilen inançlar’ ile ya da var olanların ‘nasıl olmaları gerekiyorsa’ ve ‘nasıl ortaya çıkmaları tasarlanıyorsa’ o şekliyle taklit eder. Nitekim, Aristoteles’in de *Poetika*’sında ifade ettiği gibi, şair ve diğer sanatçılar da tıpkı ressamlar gibi taklit edici tasvirçiler olduklarından, şu üç imkândan biri ile taklit etmek zorundadırlar:

1. Nesneler, nasıl idiyseler veya nasılsalar.
2. Nesneler, insanların inançlarına göre nasılsalar.
3. Nesneler, nasıl olmaları gerekiyorsa o şekilde.

Burada taklidî obje/nesne için üç durum doğmaktadır; gerçek, inançlara uygun ve mümkün. Taklit etkinliğinin gerçeğe yönelmesi, sanatçı denilen taklitçinin doğrudan doğruya reel olan şeylere yönelmesidir. Bir ressamın bir insan portresini yapması, bir heykeltıraşın bir insanı taş üzerinde canlandırması ya da bir şairin bir insanı anlatması gibi. Taklit eylemi, zorunlu olarak taklit/kopya edilen bir şey ile o şeyin varlığını birlikte düşünmeye sebep olur. Şu halde taklitçilik ve benzetmecilik, yani *muhâkat* (mimetizm) bir ‘gerçeklik kategorisi’ ile ifade edilebilir. Çünkü her taklit etkinliği yani kopyacılık, bir reel örneği, bir reel orijinali şart koşmaktadır.

Taklit, bir sanat etkinliği olarak yalnız olana değil, olması gerekene de yönelebilir. Olması gereken şey ise gerçeğin üzerinde düşünülen ve tasavvur edilen şeydir. Şairler, ressamlar ve diğer sanatçılar öyle bir kahraman, figür ya da teşbih ortaya koyarlar ki, bunlar realitede hiçbir karşılık bulamaz ve *muhâkât*’ın/

•••••

⁹⁸ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 92.

⁹⁹ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 195.

mimesis'in objesi olarak reel bir nesneye işaret etmezler.¹⁰⁰ İbn Sînâ, sanat eserinde ortaya konulan bu tür gerçeklikten sapmaları şöyle örneklendirmektedir:

Bir şair iki türlü 'hata (galat)' yapar: Bu bazen 'öze' ve 'hakikate' ilişkindir. Eğer 'var olmayan şeyleri' ya da 'varlığı sadece imkân dahilinde olan şeyleri' taklit ederse böyle olur. Bazen de [bu hata] 'öze ilişkin olmayan/dışa ait şeylerdedir'. [Gerçek] varlık şeklinde saptırılmış olan, var olanları taklit ettiği zamanki gibi. Öyle ki bu bir ressamın 'bir atı -arkada olması doğru olan iki ayağını - ya iki sağ (ayakla) ya da iki ön ayakla' tasvir etmesine benzer.

Şairin hataları içinde; 'mümkün olmayan şeylerin taklidi' ve 'çarpıtma ile yapılan taklit' ya da 'taklitleki yalan' yer alır. Örneğin; 'birisi, dışı bir geyiği taklit ettiğinde ve ona kocaman bir boynuz eklediğinde (ki dışı geyik boynuzsuzdur)' böyle olur ya da 'faziletli [kişinin] ve bayağının taklidindeki eksiklikler'. Bu eksiklik onun 'öznesindeki', 'fiilindeki', 'ona izafe edilen zamandaki' ya da 'onun gayesindeki' eksikliklerdir.¹⁰¹

Sanat eseri imkânsız, absürt olanı ve akla aykırı unsurları taklit etmek sûretiyle *tacîb* uyandırır. Şiirde diğer sanatlarda olduğu gibi reel imkânın yokluğu anlamına gelen, gerçekleşmesi imkânsız olan şeylerin tasvir edilmesi ve akla aykırı unsurların, absürdün anlatılması; gerçekliklerin, realiteye mutabık olan şeylerin tasvir ve taklitlerinin anlatılmasından daha şaşırtıcı ve sarsıcı etkiler uyandırabilir. Şiir ve diğer sanatların şaşırtan ve haz veren bu tür unsurları kullanması zorunlu gibi gözükmemektedir. Şiir ve diğer sanatlar mimetik objelerin gerçekliğinden uzaklaştıkları, tasvir ve hayâlî unsurlar ile süslandıkları müddetçe, sanatın ulaşmak istediği hayret uyandırma ve memnuniyet verme gayesi elde edilmiş olmaktadır.

Şiir ve Mantık

Poetika, Aristoteles'in mantık külliyesi olan *Organon*'da mantığın bir parçası olarak geniş bir yer işgal etmez fakat yine de mantığın sınırları içerisinde yer alır. *Poetika*'nın bu şekilde mantığın sınırları içerisine dahil edilmesi onu, aklın kendi kapasitesinin doğasına dair geniş bir teorisinin en temel unsurlarından biri haline getirmiş ve bunun içine söylemin bütün uygulanabilir formları (şiir,

¹⁰⁰ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 90.

¹⁰¹ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 195.

hikâye, tragedya) dahil edilmiştir.¹⁰² İbn Sînâ da *Organon* kontekstindeki *Poetika*'yı kendi açıklamalarıyla genişleterek etraflıca ele almış; şiirin mantukî statüsü ve geçerliliği hakkında pek çok konuya eserlerinde yer vermiştir. İbn Sînâ'nın *Poetika*'sındaki temel iddia, şiirin muhayyileye dayanan, burhândan uzak görünen yapısını, idrâkin gücüne ya da muhakemenin işletilmesine dayandırmakla, şiirin mantukî geçerliliğini haklı çıkarmaktır.¹⁰³

İbn Sînâ, şiirsel ifadelerin temelindeki mantukî kaideleri inceleyerek, herkes tarafından kabul edilebilecek, ortak anlamların elde edilebileceği şiirsel ifadeleri, kıyasın ilkel bir şekline indirgeyebileceğimizi ve şiirin mantukî bir geçerliliğe sahip olduğunu ileri sürmüştür.¹⁰⁴

İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*'de; "İhtiyarlık; ömrün akşamıdır ya da hayatın sonbaharıdır" cümlesi ile hayatın bitmesini 'ömrün akşamına' benzeten bir kişiyi örnek vermiştir. Filozof, hayâl gücü ile ortaya konulan bu benzetmedeki ya da analogik ifadedeki zımnî kıyası (basit bir akıl yürütme ile) göstermiştir.¹⁰⁵ Eğer hayat *bir gün* ise ileri yaşlar onun *akşamı* olacaktır şeklindeki bir benzetme (ya da mantukî literatürdeki karşılığı ile ifade edersek kıyasın sonucu, vargı) temelde hayâl gücü ile zihinde var olan kimi tecrübeler, imgeler ve kavramlar ile birleştirilmiştir. Bu teşbih, bir kıyas formuna sahip olması hasebiyle sağlamdır ve ancak akıl yürütme sonucunda mânâ elde edilebilir.¹⁰⁶

Başka bir teşbihte ise birisi; "şu yüz ay gibi" dese onun uyandıracığı etki güzellik düşüncesidir. Karşılaştırma *yüz* ile *ay* arasında yapılmaktadır. Bu karşılaştırma realiteye/dış dünyaya mutabakatı bakımından bütünüyle yanlıştır. Fakat şekli olarak, şair onu doğruymuşçasına, imkân dahilindeymişçesine sunabilir. Şahsın yüz güzelliği ayın güzelliğine benzetilerek, devam eden ifadelerle/önermelerle bu iddia doğrulanabilir ve onun bir kıyas formuna sahip olduğu da iddia edilebilir.¹⁰⁷ Şekli olarak bakıldığında pek çok metafor/eğretileme uygun olmayabilir. "Gül, dışkı ile katır makatının ortasındadır" şeklindeki bir tasvir buna örnek verilebilir. Bu tasvir, aslına uygun olmasa da uyandırdığı duygu sadece tiksinti ve iğrenmedir. İbn Sînâ, şairin iddiasının, kabul edilebilir/tas-

¹⁰² Salim Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, s. 149.

¹⁰³ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 149.

¹⁰⁴ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 141.

¹⁰⁵ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 44. Bkz. İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 191. Ayrıca bkz. İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 52.

¹⁰⁶ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 45.

¹⁰⁷ Goodman, *a.g.e.*, s. 222.

dikî, gerçeklikle uyum arz eden bir dize ortaya koymak olmadığını söylemektedir. Yukarıdaki benzetmede olduğu gibi kimi ifadelerin, gerçekte varlığının mümkünâtı düşünüldüğünde, bu tür hayâlî dizeler, tiksindiren bir unsuru düşündürmekle karşımıza çıkabilir ya da okuyucu, onu imkân dahilindeymiş gibi algılayabilir.¹⁰⁸ Aynı dize, tiksinti uyandırmayan farklı karşılaştırmalar ile de sunulabilir. Ömer Hayyam'ın şiirlerinde olduğu gibi *gül* ile *kan* arasında da bir ilgi kurulabilir ya da bir âşkın yıkılması (üzülmesi) ile ölüm arasında ya da ölüm ile hayat arasında da bir bağ kurulabilir.¹⁰⁹ İbn Sînâ bu ve buna benzer örnek dizelerden çıkarılabilecek mânâları sınırlamak ister. Coşku ve heyecanı, şiirin analitik boyutundan (mantıksal yapısı bakımından yapılan değerlendirmelerde) ayırarak, şiirin temelindeki akıl yürütme ve kıyası incelemekte, şiiri ve diğer edebî türleri yalnızca edebiyat alanına hasretmeksizin mantığın alanına dahil etmektedir.¹¹⁰

Kıyasın Uygulama Alanı Olarak Beş Sanat

İbn Sînâ, diğer İslam mantıkçıları gibi bilginin kazanılmasının iki merhaleden gerçekleşeceği kanaatindeydi. Buna göre; ilk merhaleden eşyayı tasavvur ederiz, ikinci merhaleden ise bu tasavvurları başka tasavvurlara bağlayarak 'olumlu ya da olumsuz' olmaları bakımından onları tasdik ederiz. Tasavvur, tanım ile kazanılır, tasdike kıyasla ulaşılır. Tasdik türleri ise kıyasın uygulama alanı olarak görülerek 'beş sanat' olarak adlandırılır.¹¹¹ İslam mantıkçıları, mantık kitaplarında tasdik türlerine ve beş sanata geniş bir yer ayırmışlardır. Tasdik türleri, bir hüküm vermeyi ve verilen hükmü doğruluk bakımından incelemeyi konu edinir. Beş sanat ise kurulan delilleri, içerik veya doğruluk derecesine göre incelemekle beraber, kıyasın uygulama alanı olarak ayrı bir öneme sahiptir. Öncüllerin içerik değerine, sağlam bilgi verişlerine göre kıyas; burhân, cedel, hitâbet, şiir ve mugâlata olarak beşe ayrılır.¹¹² Bu beş sanat, bir şeyi bildirmeye, bir iddiayı ileri sürmeye ve kanıtlamaya çalışır; kısaca içerik değeri sağlam olsun, zayıf olsun bilgi vasıtalarıdır. Klasik mantıkçılara göre bu yolların hep-

¹⁰⁸ Goodman, *a.g.e.*, s. 222.

¹⁰⁹ Goodman, *a.g.e.*, s. 223.

¹¹⁰ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 142.

¹¹¹ Naci Bolay, *Farabi ve İbn Sînâ'da Kavram Anlayışı*, İstanbul 1989, s. 9.

¹¹² İbrahim Emiroğlu, *Ana Hatlarıyla Klasik Mantık*, İstanbul 1999, s. 233.

sinde zihin kıyası kullanır.¹¹³ Kıyasın kullanıldığı bu beş sanat arasındaki fark; kıyası meydana getiren öncüllerin tasdik türünün, içerik ve bilgi değerinin farklı oluşundan ileri gelmektedir.¹¹⁴ Kıyasta kullanılan bu önermeler içerdikleri bilginin doğruluk derecesine göre başlıca yedi kısımda incelenmiştir: Bunlar; *yakîniyyât*, *meşhûrât*, *müsellemât*, *makbûlât*, *zannîyyât*, *muhayyelât* ve *vehmiyyât*tır. Beş sanat uygun önermeleri esas alarak kurulur. Burhân, içerik değeri açısından en kuvvetli olan *yakîniyyât* türü önermelerle; cedel, *meşhûrât* ve *müsellemât* ile; hitâbet, *makbûlât* ve *zannîyyât* ile; şiir, *muhayyelât* ile; mugâlatâ ise *vehmiyyât* ile kurulur.

a. Burhân: Arap dilinde *burhân* ‘açık ve kesin’ delil anlamına gelir. Avrupa dillerinde ise *demonstration* kelimesinin Latince kökü olan *demonstratio* kelimesi işaret, vafsetme, açıklama (beyan), ortaya çıkarma (izhâr) anlamlarındadır.¹¹⁵ Mantık terminolojisi açısından ise burhân; kelimenin dar anlamıyla, herhangi bir önermenin doğruluğunu, mantikî çıkarım yoluyla yani aksiyomatik (bedîhî) veya doğruluğu daha önceden ispatlanmış önermelerle zorunlu bir şekilde ilişkilendirmek sûretiyle, ispat etmek için yapılan faaliyetlere verilen isimdir. Kısaca burhân; *yakîniyyât* olan öncüllerle kurulan bir kıyas türüdür. *Yakîniyyât* ise asla şekke, şüpheye ve tereddüde mahal bırakmayacak derecede açık, doğruluğu kesin olarak bilinen, gerçeğe uygun önermelerdir.¹¹⁶ Bu tür önermeler kesin bilgi verirler, buradaki tasdik *yakîn* cinsindendir yani zihin bir tarafı kesinlikle seçer ve önermede gerçeğe uyar. *Yakîniyyât*; *nazârî* ve *bedîhî* olmak üzere ikiye ayrılır. *Nazârî* önermelerin akli olarak kesinlikle kabul edilebilmeleri için bir kanıtı ihtiyaçları vardır. Örneğin “âlem sonradan değildir” (hadistir) önermesi *yakîniyyât*tandır, *nazârî*dir. Çünkü akıl bunu bir kanıt vasıtasıyla kabul eder. Biz bu hükme şöyle bir delille varırız:

“Âlem değişkendir.

Her değişken sonradan değildir.

O halde âlem sonradan değildir.”

Bedîhiye gelince; bunların doğruluğunu akıl, hiçbir kanıtı başvurmada kabul eder. Örneğin; “bütün parçalarından büyüktür”, “bir, ikinin yarısıdır”, “bir

¹¹³ Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 233.

¹¹⁴ İlhan Kutluç, *İslamın Klasik Çağında Felsefe Tasavvuru*, İstanbul 1996, s. 183.

¹¹⁵ Muhammed Abid el-Cabiri, *Arap İslam Kültürünün Akıl Yapısı*, trc. B. Köroğlu, H. Hacak, E. Demirli, İstanbul 1999, s. 483.

¹¹⁶ Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 236.

şey kendinden başkası değildir” önermeleri gibi. Bedihî önermeler; *evveliyât*, *fıtriyâyât*, *müşahedât*, *mücerrebât*, *hadsiyâyât* ve *mütevâtirât* olarak altı kısma ayrılır.¹¹⁷ Burhân kendi içinde üç kısma ayrılmıştır. Fakat bunlar birbirine katılabilir çünkü nazârî ve bunun karşısı olan tecrübî ifadeleri bunların hepsine uygulanabilir ve kendi içinde ikiye ayrılır.¹¹⁸

a) *Kablî (apriori) burhân*; deney öncesi ve nazârî de denen bu kısım her türlü deneyden önce yalnız teorik akla dayanan burhândır. *Aposteriorio* (deneysel) burhân da sonuçlara ve eserlere dayanan burhândır.

b) *Burhân-ı lîmnî*; bir şeyin zât ve hakikatına dayanan burhândır. Diğer bir ifade ile etki edenden (müessir), etki alanı (eser) istidlâl etmek sûretiyle olan burhândır. Meselâ; Tanrı’nın yetkinlik sıfatlarını onun varlığı ile kanıtlamak gibi. *Burhân-ı innî*; bir şeyi etkilediği şeyden, eserinden hareketle kanıtlayan burhândır. Buna eserden, müessire giden bir akıl yürütme de diyebiliriz. Meselâ sebeplerin sebebi kabul edilen Tanrı’nın varlığını, evrende gözlenen mükemmel nizam ile kanıtlamak gibi.

c) *Aklî ve nazârî burhân*; Akıl ilkelerine dayanan biçimidir. Hem akıl hem de deneyden çıkarılan gerçeklere dayanan biçimine de karışık burhân denir.¹¹⁹

Beş sanat içerisinde delillerin en sağlamı ve en güvenilir olanı burhândır. İster bir düşüncenin doğruluğunu ispatlamak için isterse yanlışlığını göstermek için olsun burhân kesin bilgi içerir. Burhânla elde edilen bilgilerden şüpheye düşülmez ve bu bilgiler değişmez.¹²⁰

b. Cedel: *Meşhûrât* ve *müsellemât* türü önermelerden kurulu kıyastır. Aristoteles cedeli, ilim (burhân) seviyesine çıkmayan yani bilgi değeri açısından ihtimal ifade eden, muhataba belli bir düşünceyi kabul ettirme yol ve yöntemlerinin ortaya konduğu sanat olarak tanımlamıştır. İbn Sînâ ise cedelin gayesini, tartışmada karşı tarafı iknâ etme ve delillerle susturma olarak açıklamıştır.¹²¹ Meşhûrât türünden önermeler herkesin, çoğunluğun yahut da belirli bir topluluğun uzlaştığı görüşleri ifade eden önermelerdir “adâlet iyi, zulüm kötüdür” gibi. Bu önermeler, rahatlıkla kabul edildiğinden dolayı insanların benimsedikleri

¹¹⁷ Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 236.

¹¹⁸ Necip Taylan, *Manlık, Tarihçesi ve Problemleri*, İstanbul 1996, s. 136.

¹¹⁹ Taylan, *a.g.e.*, s. 136.

¹²⁰ Taylan, *a.g.e.*, s. 136.

¹²¹ Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 241.

popüler anlayış ve yargılardır. Önermeler zamana, mekâna, ülkelere, meslek gruplarına ve çevreye göre değişebilir.

Cedelin kurulduğu diğer öncül olan *müsellemât* ise, bir tartışmada karşı ya da her iki tarafça da kabul edilebilecek önermeler olup, taraflardan birinin, diğerine galip gelmek için ister doğru ister yanlış olsun savını üzerine dayandırdığı önermelerdir.¹²²

Öncüller, sağlamlık ve doğruluk açısından burhânı oluşturan yakîniyyât türünün seviyesinde olmadığından, Aristoteles cedeli kıyasları, burhânî kıyasların karşısında görmüş, onların zorunlu bilgi değil, olası (zannî, ihtimalî, mümkün) bilgi verdiklerini belirtmiştir. İslam mantıkçıları da Aristoteles'in yolunu izleyerek cedelin, insanda tam ve kesin bilgi oluşturacak sağlamlıkta olmayıp mümkün ve muhtemel sonuç veren bir delil çeşidi olduğu görüşünü benimsemişlerdir. Cedel, sağlam bilgi sunmaktan çok karşı tarafı yenik duruma düşürmeyi amaçlar.

c. Hitâbet: Kişilerin herhangi bir konuda, karşılarında bulunan insanlara veya bir topluma, düşündüklerini ve bildiklerini kısa, özlü, etkili ve düzgün bir ifade ile anlatmalarına 'hitâbet sanatı' denir. İbn Sînâ hatâbî kıyasları, makbul, maznun veya ilk anda meşhur olup fakat gerçekte meşhur olmayan öncüllerden yapılan kıyas işlemi olarak tanımlamaktadır. Hitâbet; kesin ve güvenilir bilgi sayılmayıp *makbûlât* ve *zannîyyât* cinsinden önermelerden kurulan kıyastır. Makbûlât; kendisine itikat edilen, güvenilen, otorite kabul edilen kimselerden alınan bilgileri içeren önermelerdir. Maznûnât (zannîyyât) ise belirti ve işaretlerden yola çıkarak aklın, zıddını mümkün görmesine rağmen, zann-ı galip ile tercihan hüküm verdiği önermelerdir. Hitâbet sanatının amacı; insanların genel kanaat ve inançlarını aydınlatmak, fikirlerini değiştirmek, insanları rezilliklerden ve kötülüklerden uzaklaştırıp fazilet ve kemal sahibi olmaları için iknâya çalışmak, yaygın düşünce ve kanaatlere uygun olarak insanları uyarmaktır.¹²³ Hitâbette delillerin sunulması, mantukî bir silsile içerisinde yapılmalı ve bir yöntemi temel almalıdır. Aristoteles iknâ etmenin 'teknik olan ve olmayan' şeklinde iki tür olduğunu vurgulamıştır. Teknik olmayan hitâbette; ya temsil (örnek) ya da entimem (matvî kıyas, örtülü kıyas) kullanılır. Temsil; entimem kullanmanın mümkün olmadığı yerlerde amacımızı ortaya koymak

.....

¹²² Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 245.

¹²³ Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 248.

ve dinleyeni inandırma gayesiyle kullanılır. Öncüllerinden biri ya da sonucu gizli tutulan, ifadede eksik fakat zihinde tam olan kıyaslara entimem denir. Aristoteles *Retorik* adlı eserinin ikinci kitabında entimem ve temsili ele alarak detaylı bir şekilde incelemiştir.

Hitâbette, hatip (konuşan kimse), hitap (üzerinde konuşulan konu) ve muhatap (dinleyici) olmak üzere üç temel unsur; konuşma tarzı, hareketler ve dış görünüş olmak üzere üç de yardımcı unsur vardır. Aristoteles eserinde, hangi zamanla ilgili konuşulduğunu esas alarak üç hitâbet çeşidi ortaya koymuştur:

1. Politik Hitâbet: Gelecekle ilgilidir. Hitâbet olmadan politika yapmak mümkün değildir, her yönetim şekli kendi retorliğini ortaya koyar. Gelecekle ilgili konuşmak diğer zamanlardan daha zor olduğundan, doğal olarak politik hitâbet diğerlerinden daha zordur. Ayrıca politik hitâbet, tek tek insanların arasındaki sorunları değil de devletin bütünlüğü ile ilgili sorunları ele aldığından diğer hitâbet türlerinden daha soylu ve daha değerlidir.
2. Adlî Hitâbet: Geçmişle ilgilidir. Bu özellikle bireylerin suçlu ya da masum olduğunu ispatlamak için mahkemelerde kullanılan bir hitâbet türüdür. Adlî hitâbetin amacı ise doğru ile doğru olmayanı ayırt edebilmektir.
3. Törensî Hitâbet: Ağırlıklı olarak şimdiki zamanla ilgili olup, genellikle insanların erdem ve onurlarını övmek, kötü huyları ve zaafı yermek için kullanılır.

d. Şiir: *Mütehayyilât* denilen önermeler ile doğrulukları tasdik edildikleri için değil, *benzetme* (muhâkât) yoluyla bir şeyin, başka bir şey olarak tahayyülü sebebiyle ortaya konulan bir türdür. Bu önermeler nefste rağbet ve kaçınma eğilimi yahut ferahlama ve sıkılma duygusu doğurmak gibi fonksiyonlara sahiptir. Meselâ “bu bal kusmuk gibi” önermesi, insanda o baldan iğrenme duygusuna yol açabilir.¹²⁴

e. Mugâlata: Önermeleri müşebbihe olan yani doğruyla yanlışın karıştırıldığı, ayırt edilemediği önermelerden oluşan kıyastır. Doğruya benzeyen hatta evveliyâtı andıran yanlışlar, bu kıyasın maddesidir. Bazı durumlarda vehmiyyâtı dayanırlar ve aklî meselelerde duyu tecrübelerine dayanan hükümler veren vehmin yanıltıcılığına açık olurlar. İslam mantıkçıları mugâlatayı, burhân, ce-

.....
¹²⁴ İlhan Kutluer, *a.g.e.*, s. 184.

del, hitâbet, ve şiirden sonra beş sanatın sonuncusu olarak ele almış ve onu en değersiz kıyas olarak tanıtmışlardır. Bu değersizlik mugâlata şeklinde kurulan kıyasın, ilk bakışta gerçek kıyasmış gibi gözükse de aslında, biçim ve içerik yahut da hem biçim hem de içerik yönünden bozuk ve aldatıcı oluşundan ileri gelmektedir. Mugâlatanın yanlış bilgi içermesi, onun öncüllerinin tam ve doğru olmayışından veya öncüllerin doğru bir şekilde telif edilmemesinden kaynaklanır. Bundan dolayı o, bozuk bir kıyastır (kıyas-ı fasid). Bozukluk ise kıyastaki ya lafız ya da mânâ cihetinden olur. Bu ise hasmı yanıltmaya (tağlît) ya da susturmaya (iskâta) yönelik olarak kurulur. Kısaca mugâlata şek ve şüpheden başka bir şey ifade etmeyen kıyas-ı fasittir. Yani yakın ifade etmez; burhân ve cedel olmadığı gibi zan ifade edip hitâbet ve şiir derecesinde olmaz. O ancak şek ve şüphe-i kâzibe ürünüdür. Bu tür kıyaslar içerik bakımından gerçeğe aykırı olup bunlarla bir şey ispat edilemez.¹²⁵

Şi'ri Kıyas

Klasik mantığın asıl konusu olan 'kıyas'ı, İbn Sînâ, “doğrulukları kabul edildiğinde, yapıları gereği kendilerinden başka bir sözün ortaya çıktığı sözlerden yapılıp bir işlemdir” şeklinde tanımlamaktadır.¹²⁶ Bu tanımlama Aristoteles'in tanımı ile paralellik arz eder. Aristoteles kıyası, “kıyas; bir sözdür ki kendisine bazı şeylerin konulması ile bu (konulan) verilerden başka bir şey sadece zorunlu olarak çıkar” şeklinde tanımlar.¹²⁷ Burada konulması gereken şeyler; iki başlangıç önermesi ile sonuçtan oluşan üç hükümdür. Tek hükümden hiç bir şey çıkmaz ve iki başlangıç hükmünde ortak bir terim (orta terim) bulunmazsa yine bir netice elde edilemez. Çünkü sonucu teşkil eden hükümde iki terimi birbirine bağlayan 'orta terimdir'. Meselâ;

“Bütün insanlar ölümlüdür.”

“Sokrat da insandır.”

Şeklinde verilen bu iki önermeden, zihin zorunlu olarak “Sokrat da ölümlüdür” sonucunu çıkarır. Çünkü her iki önermede ortak olan terimler (insan ve ölümlü) vardır. Bu ortak terimlerden 'insan' terimi; birinci önermede bir

¹²⁵ Emiroğlu, *a.g.e.*, s.281.

¹²⁶ Ali Durusoy, “İbn Sînâ'nın “El-Mu'cezü's-Sağîr Fi'l-Mantuk” Adlı Risâlesi”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 1, 1995, s. 143-166.

¹²⁷ Taylan, *a.g.e.*, s.122.

özellikle göre tanımlanmıştır; yani tüm insanların ölümlü olduğu bilinmektedir ve dolayısıyla bunun tek bir insan (Sokrat) için de geçerli olacağı açıktır.¹²⁸

Buna göre kıyasta üç durumun gerçekleşmesi zorunludur:

1. Kıyas için en azından iki öncül olmalıdır. Tek bir öncülden bir şey çıkmaz, kendi içerdiği bilginin dışında bir bilgi sunamaz.
2. Kıyasta iki öncül üç terimli bir yapı oluşturur ve bu terimlerden her iki öncülde de tekrarlanan biri 'orta terim' adını alır. Diğer ikisinden biri büyük terim olup içinde olduğu öncül (her insan ölümlüdür) 'büyük öncül' olarak adlandırılır. Diğeri ise 'küçük terim' adını alır ve öncülü de 'küçük öncül'dür.
3. Kıyasta, orta terimin her iki öncülde de tekrarlanması zorunludur.¹²⁹

Kıyasta bu üç durumun gerçekleşmesi burhân için yeterli değildir. Burhân bir çeşit kıyastır fakat her kıyas burhân değildir. İlmî kıyas ya da burhânî kıyas için şu üç şartın bulunması zorunludur:

1. Sonucun illeti olan orta terimin bilinmesi.
2. İlet ile malul (orta terim ile sonuç) arasındaki ilişkinin kurulması yani kıyasın yapılması.
3. Sonucun zorunlu olması yani başka türlü olmasının mümkün olmaması.

Birinci ve ikinci şart kıyasla doğrudan ilişkilidir, üçüncü şart ise burhâna has olup onu diğer kıyas türlerinden ayırır. Kıyasta, sonucun zorunlu olması ise öncüllerin doğru ve *apriori*, aklın apaçık olarak kabul ettiği, doğruluğu için herhangi bir kanıtı ihtiyaç duyulmayan 'bedîhî' önermelerden oluşması gerekir.¹³⁰

İbn Sînâ, yakînî, sâdık, şüphesiz ve şeksiz önermelerden oluşan 'burhanî kıyas' ile, yanlış olmakla beraber tahayyül ile nefse meyl veren önermelerden oluşan 'şî'rî kıyas'ı karşılaştırmak sûretiyle şîirin mantukî geçerliliğini ve burhâna göre konumlanışını tespit etmek istemektedir.¹³¹

¹²⁸ Taylan, *a.g.e.*, s.123.

¹²⁹ El-Cabiri, *a.g.e.*, s. 495.

¹³⁰ El-Cabiri, *a.g.e.*, s. 495.

¹³¹ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şî'r*, s. 80-81.

Şiirin dayandığı temel iki unsur; 'taklidî ve tahayyülî unsurlar' gerçekliği ya da geçerliliği olan bir alana hasredilmediği takdirde şiirin mantuki bir geçerliliğe sahip olduğunu ya da olabileceğini açıklamak imkânsızlaşacaktır.¹³²

Burhân, cedel, hitâbet ve mugâlatadan farklı olarak objelerin tasvirini yapan ve bunu ifadede ortaya koyan şiir, muhakemeden çok tabîî eğilimleri, duyguları, heyecanları esas alır.¹³³ Şi'rî ifadenin temelindeki kıyas; muhayyile gücünde alıkonmuş kimi şeylerin tasvir ya da taklidinin, kıyas esas alınarak ifadede kompoze edilmesiyle yapılır.¹³⁴

Şi'rî/hayâlî ifade, tasvir ya da taklide dair önemli unsurları ayırmak ve birleştirmek yoluyla yeni formlar üretir, bu işlemi muhakeme gücünü ya da kıyasa dair temel standartları esas alarak yapar. İbn Sînâ, şi'rî ifadenin kıyasın kesin bir çeşidi olduğunu vurgulayarak onu kıyasa dahil etmiştir. Objelerin tasviri ile kastedilen ise şi'rî ifadenin burhânî kıyasa benzer olduğunu göstermektedir.¹³⁵

Önermeler halinde ortaya konan ifadede, realitenin tasviri esas alınır. Tasvirin realiteye mutâbakatı bakımından en başarılı olanı burhân ile en başarısız olanı ise şiir ile ortaya konur. İbn Sînâ, bu iki kıyasın geçerliliğini birbirinden ayırırken, onların mantukî ve epistemolojik statülerini de birbirinden ayırmıştır. Fakat bu iki tür kıyas, aynı mantık yapısı içinde yer almaktadır.¹³⁶ Burhânî kıyas; kabul edilebilir önermeleri esas alır, şiir ise muhayyel önermelere sahiptir ve bu nedenle burhânî olarak değerlendirilemez.

İbn Sînâ şi'rî ifadeyi burhânî olmaması nedeniyle epistemolojik bakımdan olumsuz olarak tanımlarken, tahyîle ve taklide dayanması, mantuki olarak yanlış olsa da anlamlı olması bakımından, öncülü Fârâbî gibi o da şiiri olumlu özellikleriyle zikreder.¹³⁷ Burada şu ayrımı göz önünde bulundurmak önemlidir. Önermelerin, gerçeğe uygunluk ve uygunsuzluğu mantıktan çok bir bilgi konusudur, epistemoloji ile daha ilgilidir. Epistemoloji, önermeleri; doğruluğu ve yanlışlığı, gerçeğe uygunluk ve uygunsuzluk bağlamında ele alır. Oysa mantık içinde 'doğruluk' ve 'yanlışlık' terimlerinden anlaşılan şey, bir önerme

¹³² Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 104.

¹³³ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 80-82.

¹³⁴ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 104.

¹³⁵ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 105.

¹³⁶ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 114-116.

¹³⁷ Salim Kemal, *a.g.e.*, s.105

içerisinde yer alan iki kavram arasında bir özdeşliğin olup olmamasıdır. Eğer kısmî bir özdeşlik varsa o önerme doğrudur yoksa yanlıştır.¹³⁸

Önermenin bir dilsel yapı olarak kendi dışında bir gerçekliği işaret edip etmediği, önerme içerisinde yer alan terimlerin, ontolojik anlamda var olan şeyleri gösterip göstermediği, önermenin gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı gibi sorular mantıktan çok ontoloji ve epistemolojiyi ilgilendirir. Örneğin “bu tahta karadır” önermesinin doğruluğu bazı gözlemlerle belirlenebilir. Sayılar, geometrik şekiller, hayâl ürünü masal kahramanları ve benzerleri ile kastedilen, bunların cisimsel, maddi anlamda var olmaları değildir; onlar sadece düşünülmüş, hayâl edilmiş olmaları anlamında vardır.¹³⁹

Bazı şi'rî ifadeler mantukî olarak yanlıştır fakat anlamsız değildir. Önermeler mantıksal açıdan, sentaks (sözdizimi) kurallarına uygun olarak özne, yüklem ve kopuladan kurulmuş, bildirme/bilgi verme görevi olan tümcelerdir. Bu açıdan bakıldığında, düzgün kurulmuş yani sentaks kurallarına uygun şekilde oluşturulmuş her önerme, ‘anlaşılabilirlik’ taşıması bakımından anlamlıdır. Örneğin; “İnsan bir örümcektir” önermesi özne, yüklem ve kopuladan oluşmuş düzgün bir ifade olma özelliğine sahiptir ve işte sadece bu düzgün kuruluştan kaynaklanan bir anlaşılabilirliğe sahip olması bakımından anlamlıdır. Ama anlamlı olan bu önerme doğru da olabilir, yanlış da olabilir. “İnsan bir örümcektir” önermesi anlamlı fakat yanlıştır.¹⁴⁰ Bu örnekte olduğu gibi şi'rî ya da hayâlî ifadeler, mantukî olarak yanlıştır fakat anlamsız değildir. Şi'rî ifadelerin, dünyadaki kimi olaylar, meseleler ya da realite ile uygunluk taşıması konusunda bir iddiası yoktur. Çünkü şi'rî ifade, objenin taklidi ya da tasviri ile ilgilidir. İfadelerin doğru da yanlış da olması mümkündür. Bu ifadelerin tahyile götürücü olması bakımından yanlış olması zorunlu gibi görünmektedir.¹⁴¹ Zorunludur çünkü onlar gerçekte olmayan hayâlî şeyleri ifade eder. Sonuç olarak; şi'rî ifade, hayâl ile beraber işler ‘temsil ve taklidi’ içerir ve onun bu mütehayyileye dayalı, hayâlî doğası şi'rî ifadenin açıklıkla yanlış olabileceğine dair düşünceleri netleştirir.¹⁴²

İbn Sînâ, şi'rî ifadelerde kullanılan benzetmelerin, dedüksiyonun ilkel bir şekli olan analogiler ile benzer yapıda olduğunu vurgulayarak bu tür kıyasî formla-

¹³⁸ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 38.

¹³⁹ Doğan Özlem, *Mantuk*, İstanbul 1991, s. 109.

¹⁴⁰ Doğan Özlem, *a.g.e.*, s. 109.

¹⁴¹ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 81.

¹⁴² Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 170.

rın geçerliliğini gösterme yoluna gitmiştir. Analoji akıl yürütmenin bir başka şeklidir ve iki şey veya olay arasındaki benzerliğe dayanarak bunlardan birisi hakkında verilen bir hükmü diğeri hakkında da vermektir.¹⁴³

Şi'rî kıyas; muhayyel önermeler ile kurulmuştur, onlar tahayyüli (hayâlî) bir yapıyı içerdiği için doğru da yanlış da olabilir. Önermeler ise kesin bir düzen ve kompozisyona sahiptir. Dinleyici, kıyası ve önermeleri benzerlikleri dolayısıyla ya da doğrulukları nedeniyle kabul edebilir.

İbn Sînâ, şi'rî ifadenin mantıkî bir forma sahip olduğunu, burhâna dair kimi yöntemler barındırdığını ifade ederek; şi'rî ifadedeki terimler kombinasyonun şi'rî araçlar ile kurulduğunu vurgulamaktadır. Eğer onlar anlamlı ise analiz edilerek onların mantıkî yapısı gösterilebilir.

İbn Sînâ, Aristoteles tarafından da açıkça sonuç verdiği için mükemmel olarak nitelenen 'birinci şekil kıyas'ın içindeki mantıkî yapıyı açıklayarak mecâzları da benzer bir yapı ile sunmuştur.¹⁴⁴

Buna göre; orta terim büyük önermede konu ve küçük önermede yüklem olursa birinci şekilden kıyas olur. Şöyle ki;

“Bütün insanlar ölümlüdür”

“Sokrat insandır”

“O halde Sokrat ölümlüdür” kıyasın birinci şekline göre düzene sokulmuştur.¹⁴⁵

İbn Sînâ, herhangi bir teşbihi, kıyasın bu formuna indirgeyebileceğimizi iddia etmektedir. Örneğin bir şahsın yüz güzelliğini ifade etmek için kullanılan “Şu yüz ay gibi” teşbihini ele alarak ondaki kıyas formunu inceleyebiliriz.

“Filan aydır” ifadesinde kullanılan mecâzın yapısını anlayabilir ve bu ifadenin bir kıyasın sonucu olduğunu gösterebiliriz:

“Parlak (beyaz) yüzlü olan herkes aydır;”

“Filanın yüzü parlaktır;”

“Filan aydır.”

“Filan aydır” ifadesi (vargı), doğru olmayan ve benzerlik arz eden bir karşılaştırma yapar. Kıyasta büyük önerme, tümel ve tanımlayıcı bir cümle yapısına

¹⁴³ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 30.

¹⁴⁴ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 171.

¹⁴⁵ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 171.

sahip olmakla beraber sonuçtaki mecâz ile karşılaştırmayı mümkün kılan bir yapı ile sonucu tasdik etmiştir.¹⁴⁶

“Fılan aydır” ifadesinde, kıyasın sonucu verilerek, büyük ve küçük önerme verilmemiş olsa da biz benzerlikleri esas alarak onları tahmin ederek ortaya koyabiliriz.

“Fılan aydır” benzetmesi anlaşılmaz görünüyor olsa da bir benzerliği bildirir. Biz bu ifadelerin tam olarak ne anlama geldiğini bilemeyiz. Fakat mecâzın bir kıyasın sonucuna benzer bir şekilde, anlamlı olduğu düşünülürse, mantıkî bir çıkarım ile ifadenin anlamını ortaya koyabiliriz.

Diğer benzetmeler de benzer yapıdadır. Önergeler, buna paralel bir yolla açıklanabilir. Kimi benzetmeler ise daha karmaşık bir yapı gösterdiği için birinci şeklin dışındaki şî'rî kıyasları içerebilir. Benzetmelerin, kıyasî sonuçlara benzer bir biçimde geliştirilmesine izin veren bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymak; onun aynı zamanda mantıkî bir geçerliliğe sahip olduğu konusundaki iddiaları da güçlendirecektir.¹⁴⁷

İbn Sînâ, şî'rî kıyasların uyandırdığı tacîb ve hazzın ya da dinleyici üzerindeki etkileyciliğinin değerlendirilmesinin de; kıyasın sonucunun geçerliliğinin ya da doğruluğunun değerlendirilmesine benzediği iddiasında bulunabileceğimizi söyler.

Burhânî kıyas, bizim kabul edeceğimiz geçerli argümanlar ile kombine edilmiş doğru önermeler yoluyla reddedilemeyecek sonuçlara ulaşır. Benzer şekilde şî'rî ya da hayâlî ifade dinleyicide tacîb uyandıran, haz veren mânâlar üretmek için şî'rî formlar ile kombine edilmiştir.¹⁴⁸ Tacîb uyandırarak kişiye tesir eden ve haz veren şî'rî ifadelere geçerlilik vasfını yükleyerek, burhânî kıyasın geçerliliği ile paralellik kurabiliriz.¹⁴⁹

İbn Sînâ şî'rî formların, kıyası tamamlayıcı bir unsur olarak nasıl ele alınabileceğini de incelemiştir. Buna göre şî'rî ifade mantıkî bir geçerliliğe sahiptir. Çünkü şî'rî ifade, şî'rî kıyas esas alınarak düzene sokulmuştur. Şî'rî form ve araçlar, şî'rî kıyasa dair önemli bir unsurdur. Başka bir deyişle; bütün şekli dil

¹⁴⁶ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 172.

¹⁴⁷ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 172.

¹⁴⁸ İbn Sînâ, *Fennü's-Şî'r*, s. 20.

¹⁴⁹ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 179.

bir düzen/yapı ve cümle yapısı içerisinde yer alır. Önemli mânâları, şî'rî formlar verir ve şî'rî kıyas ile hükme varılır.

İbn Sînâ, şî'rî kıyasın sonucundaki (vargı) mantukî geçerliliğin, onun temelindeki (önergelerdeki) geçerli şî'rî formların gösterilmesiyle gerçekleşeceğini iddia eder.

Buna göre; şî'rî formların mantukî geçerliliğinin tespiti şu üç şekilde yapılabilir:

1. Şî'rî formlar, taaccüb uyandıran mânâları ve lafızları içerir ve belli bir düzene sahiptir.
2. Şî'rî formlar, burhân ve kıyasın bir unsuru olması bakımından kabul edilebilir.
3. Şî'rî formlar, dedüksiyonun basit şekli olan benzerlikler ile karşılaştırılabilir.

Fakat bu sıralanan hususlar, İbn Sînâ'nın şî'rî formlar ile şî'rî kıyas arasında kurduğu ilişkiyi yeterince açıklayamamaktadır. Şî'rî formlar şî'rî ifadeyi oluşturan en önemli araçlardır. İbn Sînâ'nın şî'rî formlar ile şî'rî kıyas arasındaki ilişkiye bir açıklık getirememesi konusunda kimi varsayımlar ileri sürülebilir. Şöyle ki; kimi şiirler çok çarpıcı bir şekilde insanı etkiler. Bu tür şiirlerde, şiirin temelindeki kıyasî yapıları incelemeye ihtiyaç duymayız. Çünkü bu tür şiirler spontane bir şekilde; şî'rî araçlar kullanılmaksızın ve şî'rî kıyas esas alınmaksızın yazılmıştır. Fakat yine de spontane bir şekilde ortaya konmuş şiirler, eğer insanı taaccübe götüren ve haz veren mânâlar taşıyorsa, onların mantukî bir yapıya sahip olup olmadığını dikkate almaksızın, bu taaccübe götüren mânâları inceleyebiliriz. Bu noktada İbn Sînâ'nın üzerinde durduğu, inceleme konusu yaptığı husus; şiirin belli bir çalışma prosesi içerisinde ve şî'rî kıyas esas alınarak ortaya konmuş olması ve haz/taaccüb üretmesidir.

Şiirsel Formlar ve Temalar

İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*'de mantığın yanı sıra edebiyat alanında değerlendirilen şiirsel ifadenin yapısını oluşturan sigaları (formları), cümlelerin sıra düzenini ve şiirsel formlar içerisindeki tahayyüle ve taaccübe götürecü formları ele alarak incelemektedir. *Fennü's-Şi'r*'in ilk faslı içerisinde bu konu ayrıntılı olarak açıklanmaktadır. Taaccüb; lafızda ve mânâda olmak üzere iki şekilde meydana gelebilir. Şî'rî taaccüb, ifadeye hile karıştırmak yoluyla elde edilebilir.

İbn Sînâ, hileyi şiîrsel/şî'rî bir araç olarak ele almaktadır. Düşünce ya da tahyîle dair söylenecek şeyler bu şekil (hile) içinde sunulur.¹⁵⁰ Bu *şekil* ya da *hile*; ifadedeki benzerlikler ya da farklılıklar (zıtlıklar) arasındaki ilişkiyi görünür hale getiren formlar sunmaktadır. İbn Sînâ, *hile* terimini dilsel yapıdaki sözdizimi kurallarına ait (sentaks) bir işleyişi ya da metaforları içine alacak şekilde kullanmıştır. Fonolojik (sesbilimsel) ya da morfolojik (şekil bilimsel) araçları temel alan beş şî'rî form *Fennü'ş-Şi'r*'de sıralanarak, bunlar benzerlik ya da zıtlıkları ifade eden temel formlar olarak tartışılmıştır.¹⁵¹

İbn Sînâ, hayrete/şaşınkılığa sebep olan ifadenin ya da cümle yapısının; beş şiîrsel formun/hilenin araçlarının kullanılmasıyla elde edilebileceğini iddia etmektedir. Şiîrsel form ve araçlar yeni mânâ ve formları elde etmemizi sağlayan temel unsurlardır.¹⁵²

Şiîrsel ifadedeki her kompozisyon birbiri ile alakalı terimlerden/kelimelerden meydana gelir. Her şiîrsel ifade, belli sınırlar içerisinde bir sırayı/düzeni takip eder. Şiîrsel form ve araçlar ise şiîrsel ifadeyi oluşturan lengüistik yapıdır. Yeni ve tasviri mânâlar, zıtlıklar ve benzerliklerle üretilebilir. Bu benzerlikler ve zıtlıklar ise sözcüklerin şiîrde bir vezin içinde kalıba sokulması ile elde edilir. Vezin ise ifadenin şî'rî ya da tahayyüli olduğunu gösteren araçlardan biridir. Fakat İbn Sînâ, ifadenin lafzını, ifadenin mânâsı kadar temel bir unsur olarak görmemektedir. Çünkü, şiirin mânâsının anlaşılması; tacîb ve haz için öncelikli şartlardan biridir.¹⁵³ Fakat lafzî kalıplar; şiirin mânâsının anlaşılmasında ya da elde edilen mânâ onaylanmak ya da farklı mânâlara ulaşmak istendiğinde dikkate alınır.

İbn Sînâ, şiîrsel formların yanı sıra, şiîrsel temalar başlığı altında, Yunan şiir türlerini kendi vezin ve konularına göre bir tasnife tâbi tutmaktadır. *Fennü'ş-Şi'r*'de şiirin, tasvirî ve taklidî doğasının ifadesinin yanı sıra çok geniş bir bölüm, Yunan şiir türlerine ayrılmıştır. Temalarına göre tasnif edilen şiir türlerinde ise eserin neredeyse tamamını konu alan geniş bir bölüm tragedyaya ayrılmıştır.¹⁵⁴ Benzer bir tasnif, Arap ve Fars şiiri için de geçerlidir. Arap ve

¹⁵⁰ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 83-86.

¹⁵¹ Dahiyât, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*, s. 64.

¹⁵² İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 83-86.

¹⁵³ Salim Kemal, *a.g.e.*, s. 234.

¹⁵⁴ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 86, 94, 109, 110. Ayrıca bkz. "Temalarına Göre Beyitlerin Uzunluğunun Uygunluğu ve Özellikle Tragedyanın Parçalarının Açıklanması Hakkında" dördüncü bölüm, s. 109.

Fars şairleri de şiiri; hicv, medh, atışmalar, muamma, mizah ve gazel şeklinde sınıflara ayırmışlardır. Fakat bu şairlerin çoğunluğu vezin ve konu arasında Yunanlılara benzer bir tasnif yapmamışlardır.¹⁵⁵

İbn Sînâ Yunanlıların “sınırlandırılmış konular ve amaçlar” ile şiir söylediklerini ve her konuya bir vezin tahsis ederek bu vezinlere tek başına bir isim verip adlandırdıklarını vurgulamıştır. İbn Sînâ, *Fennü’l-Şi’r*’de “Genel Olarak Şiir, Şiirsel Formların Çeşitleri ve Yunan Şiirinin Türleri Hakkında” bölümde, Aristoteles’ten farklı bir tasnifle konularına ve vezinlerine göre Yunan şiirini şu türlere ayırmıştır:¹⁵⁶ Tragedya, disiramb/ dîsirambî, komedyâ; iyâmbû, drama; diyagrâmî, aynî, efikî ve rîtûrikî, sâtûrî, feyûmûtâ, ificânâ sâvus, akûstikî.¹⁵⁷ İfade edilen bu türler içerisinde İbn Sînâ özellikle tragedya, komedyâ ve epik şiir hakkında geniş açıklamalara yer vermiştir. Eserinin ilk bölümünde tragedyanın konusunu, araçlarını, öğelerini ve amaçlarını incelemiştir. Bu incelemeler içerisinde, yine temele *taklit* terimini koyarak incelemelerini bu terim çerçevesinde yapmıştır. Buna göre;

Tragedyayı tanımlamamız gerekirse şöyle deriz: Tragedya, mükemmel [ve] faziletli fiillerin bir taklidi ve belli bir düzen içerisinde tertip edilmesidir. Çok uygun bir sözle, her bir fazilet ya da bölüm tahsis edilemez. Her bir [parçayı] meleke bakımından değil fakat fiil bakımından etkiler. Taklit etmek, ruhu kendisiyle ‘acıma’ (rahmet) ve ‘korkuya’ (takva) doğru harekete geçirir.¹⁵⁸

Tragedya eylemle ilgilidir, tragedyada erdemler ve erdemli kişiler, onların ahlakî özellikleri, onların bir başı ve sonu olan eylemleri anlatılmaktadır. Aristoteles tarafından da ifade edilen bu özelliklerin en önemlisi, tragedyanın eyleme dayanmasıdır. Tragedya hareket halinde olan kişilerce taklit edilir. Bu bakımdan onun konusu salt bir hikâye değildir. Tragedyanın belirleyicisi, onun eyleme dayanması ve hareket halindeki kişiler tarafından temsil edilmesidir. Komedyâ da eyleme dayanır. Eylem halindeki kişiler tarafından oynanması bakımından da tragedyaya benzer. Fakat tragedya ile komedyâ arasındaki fark ahlakî özellikleri ve mimetik obje konusunda ortaya çıkar. Bu noktada, tragedyayı komedyadan ayıran husus, tragedyanın iyi karakterleri ve onların

¹⁵⁵ Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 266.

¹⁵⁶ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 163.

¹⁵⁷ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 163.

¹⁵⁸ İbn Sînâ, *a.g.e.*, s. 176.

eylemlerini taklit etmesidir; komedyanın ise bayağı, kötü karakterleri ve onların eylemlerinin taklit etmesidir. Bunun yanı sıra komedyanın; ahlakî herhangi bir amaç gütmeksizin ‘gülünç’ şeylere yönelmesidir. İbn Sînâ, komedyanın herhangi bir kusuru değil, yalnızca çirkinliğin bir türü olan, özel bir tür kusuru; gülünç olanı ve ortalamadan daha kötü insanları betimlediğini vurgulamıştır. Gülünçlük; başkalarına acı ya da zarar vermeyen bir kusur ya da bozukluk olarak tanımlanmıştır.¹⁵⁹ Tragedya ise uyandırdığı acıma ve korku gibi unsurlarla ahlakî bir ‘arınma’ sağlayarak, faziletleri teşvik etmesi bakımından, övülen bir sanat olarak *Fennü’ş-Şi’r*’de zikredilmektedir.

İbn Sînâ, tragedyanın altı öğesini tartışmaktadır. Bunlar; öykü (hurafe) ve şi’rî sözler, âdet (karakter), vezin, düşünce (re’y), nazar, lahnıdır (ritim-makam). Bütün tragedya şairleri bu elemanları kullanırlar.¹⁶⁰ Çünkü her tragedya deko-rasyona, karaktere, hikâyeye, dile ve düşünceye dayanır. Temsil edilen nesnede bulunan öğeler, ‘olay örgüsü’, ‘karakter’, ‘düşünce’; temsil etme araçlarında bulunan öğeler, ‘vezin’ ve ‘lahn’ (ritim) temsil etme tarzında bulunan öğe ‘nazar’dır (dekor).¹⁶¹

İbn Sînâ, tragedya ile komedyaı karşılaştırmasının yanı sıra epik şiir ile tragedya arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları da açıklamıştır.¹⁶² Epik şiir ve tragedya erdemleri ve erdemli kişileri taklit etmeleri bakımından birbirlerine benzemektedir. Bunlar arasındaki fark; epik şiirin tek bir nazım türüne, öykü formuna ait olması ve hiçbir ‘sabit zaman sınırı’na sahip olmamasına karşın, tragedyanın mümkün olduğu ölçüde ‘bir günlük yaşam süresi’nde ya da ‘ona yakın bir zaman süresi içerisinde’ kalmaya çalışmasıdır.¹⁶³ Aristoteles de *Poetika*’sında, Yunan dünyasındaki tragedya ve epik şiir arasındaki mevcut uzunluk farkını dikkate alarak epik şiiri betimleyen öğenin *süre* olduğu vurgulamıştır.

Şiir ve Hitâbet

İbn Sînâ *Poetika*’sında şiir sanatını ‘mantuk’ içerisinde değerlendirirken eserinde ‘hitâbet’i de *Poetika*’yı tamamlayıcı bir unsur olarak sunmuştur. Aristoteles;

¹⁵⁹ Ross, *Aristoteles*, s. 340.

¹⁶⁰ İbn Sînâ, *Fennü’ş-Şi’r*, s. 112-115.

¹⁶¹ İbn Sînâ, *Fennü’ş-Şi’r*, s. 112.

¹⁶² İbn Sînâ, *Fennü’ş-Şi’r*, s. 137.

¹⁶³ İbn Sînâ, *Fennü’ş-Şi’r*, s. 141-142.

Aristoteles'in epideiktik hitâbet ya da "törenselle gösteri söylevi" olarak adlandırıldığı tür hitâbetin bir parçası olan analogi şeklidir; genellikle *encomium* ve *satire* içerisinde ya da teknik olmayan ifadesiyle 'medh ve hicv' içerisinde değerlendirilir.¹⁶⁸ Bu iki kavram İbn Sînâ'nın da eserinde yer verdiği iki temel kavramdır.¹⁶⁹ Aristoteles bu iki kavramı kimi ek dayanaklarla 'hitâbetin bir parçası' olan epideiktik hitâbet içerisinde incelemiştir. İbn Sînâ da eserinde şairlerin karakterleri hakkındaki bölümlerde *encomium* ve *satire*'ye vurgu yapmıştır.

İbn Sînâ, hitâbet ve poetika arasında -*Poetika*'nın daha iyi anlaşılmasını sağlamak için- önemli bir ayrıma gitmiştir. Bu ayrımın temeli, bu iki sanatın amaçları (teleolojik) bakımından farklılığıdır. Hitâbet, bir iknâ ve düşünceleri ifade etme sanatıdır. Poetika ise bir taklit sanatı ya da taklidî bir hitaptır. Böyle bir ayrım diksiyon, kompozisyon, hayâl kurma yetisi ile ilişkilendirilebilecek kimi düşünceleri kapsar. Hitâbetin amacı mantıkî olarak 'düşünceden düşünce' üretmektir. Şiirin işlevi ise hissi/duygusal etkiler uyandırarak, 'hayâlden hayâl' üretmektir. Burada bu iki işleve eklenecek başka fonksiyonlar olmasına rağmen; İbn Sînâ'ya göre poetikayı hitâbetten ayıran şey, şiirsel kompozisyonların 'tahyîlî şekli' esas almasıdır.¹⁷⁰ İbn Sînâ eserinin IV. faslında şiir ile hitâbet arasındaki ortak alanı şöyle vurgular: "Antik dönemdekiler inançları, şi'rî temsil vasıtasıyla ruhta/zihinde yerleştirmek için kullanıyorlardı. Daha sonra hitâbet ortaya çıktı ve böylelikle onlar inançları ikna yoluyla (ruhta) yerleştirmeye yöneldiler."¹⁷¹

Hitâbet ve poetika; her ikisi de sözle ilgilidir. Alışkanlıkların ve ahlakî karakterlerin sunumu ile düşüncelerin sunumu birbirinden farklıdır. Birincisi bir davranışa yönlendirmek diğeri ise düşünceleri geliştirmek içindir. Bu şeyler aynı zamanda, bir şeye karşı istek uyandırmak için ya da sakındırmak için de kullanılabilir. İbn Sînâ burada, bir kez daha önemli bir konuya dikkat çekmiştir. Hitâbet düşüncelerin sunumudur; poetika ise alışkanlıkların ve ahlakî karakterlerin temsili bir tarzda sunumudur. Tragedyayı oluşturan parçalar (öykü, karakter, düşünceler, söyleyiş, dekor, müzik) içerisinde üçüncü bölümünün konusu tartışılırken İbn Sînâ 'düşünce'yi (Aristoteles'in *dianoia* olarak adlandırdığı bölüm) ele alır. Düşünceler tragedyada bir karakterin kendi eylemlerini kanıtlamak ya da doğrulamak için söylediği şeylerdir. Düşünceler trajik şiirin retorikle ilgili

¹⁶⁸ Aristoteles, *Retorik*, trc. Mehmet H. Doğan, İstanbul 1995, s. 21.

¹⁶⁹ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 94.

¹⁷⁰ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 46.

¹⁷¹ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 115.

yönüdür. İbn Sînâ düşüncelerin, şiirin temel hedefi olan ahlakî karakterin ve eylemlerin temsiline uygun olmadığını söyler. Düşünceyi ifade hitâbet sanatına aittir, şiire uygun bir tarz değildir. Çünkü şiir sanatının kendine has işlevi; ruhu istek ve sakınma uyandıran tutumlara doğru harekete geçirmektir. Bir şeyi, bir düşünceyi ispat etmek ya da reddetmek için bir önerme ortaya koymak, şiirin değil hitâbetin alanına girer. Hitâbet; Aristoteles'in belirttiği gibi diyalektiğin de tamamlayıcısıdır ve doğruları etkileyici bir tarzda veren bir sanat olması bakımından faydalıdır. Hitâbet sanatı ve diyalektik; düşünce ve önermelerin sunumunu, mantıkî bir yoldan yapması bakımından birbirine benzerdir. Teknik olarak hitâbette ya temsil ya da entimem (matvi kıyas, örtük tasım) kullanılır. Temsilde ifadeler süslenir, farklı tür mecâzlar kullanılır. Entimem ise öncüllerinden biri ya da sonucu gizli tutulan, ifadede eksik fakat zihinde tam olan kıyastır. Bunlardan özellikle temsil, şiirin kullandığı bir araçtır. Hitâbet doğruların teyidi için etkileyici mânâlar verir, aynı zamanda düşünce-etik-politika hakkında halkın inançlarını geliştirir.¹⁷² Şiirin temel hedefi duygusal haz ve tahyîli memnuniyettir. İbn Sînâ ve Aristoteles'in her ikisinin de temel iddiası; şiirin etkileyici mânâlar üreterek ahlakî ve sosyal değerleri geliştirebileceğidir.

Poetika ve hitâbet sanatlarının her ikisinin de insan ilişkileri düzleminde pratik fonksiyonları vardır. Fakat bunlardan her biri kendi sunum şekline sahiptir ve doğruların nakledilmesinde, kesinlik bakımından farklı derecede doğruluk taşır.

İbn Sînâ *Poetika*'sında hitâbet sanatının ve yorumlarının kullanılmasını iki ana kategoride değerlendirir ve bunlardan her birini diğeri ile takviye edip açıklamalarını genişletir:

Birincisi, Yunan şiirinin hedefine (bir eyleme teşvik ya da bir eylemden sakındırma) yapılan atıflarla beraber, herhangi bir konuda dilin kullanılmasında hitâbet ve şiir ortak bir alana sahiptir.¹⁷³

İkincisi, *Poetika*'nın bazı prensiplerinin açıklanması ve yorumlanmasında hitâbete dair ilke ve kavramların kullanılması söz konusudur.¹⁷⁴

Kaynaklarının Yunan dünyası olması ve Arap toplumuna ait sanatlar olmaması nedeniyle bu iki sanat İbn Sînâ için yeterince açık olmayan yabancı sanat-

¹⁷² Emiroğlu, *a.g.e.*, s. 252.

¹⁷³ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 82.

¹⁷⁴ Dahiyat, *a.g.e.*, s. 48.

lardır. İbn Sînâ eserinin başlangıcında Yunan şiirinin farklı kompozisyonlarla meydana geldiği ve sadece taaccübü hedef almayıp toplumsal gelişime yönelik hedeflere de sahip olduğu üzerinde durur.¹⁷⁵ Bu toplumsal hedefler Aristoteles'in *Retorik*'inde üç ana bölümle ilişkilidir:¹⁷⁶

1. Politik Hitâbet
2. Adlî Hitâbet
3. Törenselle Hitâbet (Epideiktik)

Bunlar İbn Sînâ'yı, şiir ve hitâbette ortak alanlar olduğunu söylemeye götürür. Fakat hitâbet sanatı 'iknâ'ya dair şeylerin ifade edilmesiyle toplumsal meseleleri konu edinir. Şiir ise hayalî temsilleri ifade eder. Yunan şiirinin genel hedefi; İbn Sînâ'ya göre Arap şiirinin hedefi ve hitâbet sanatı ile kesin bir zıtlık içerir. İbn Sînâ'ya göre Yunan şiiri Arap şiirinden farklı olarak 'çok amaçlı' yazılmıştır.¹⁷⁷ Yunan şiiri, toplumsal değerlerin propagandası ve yaygınlaşması konusunda hitâbeti kullanır. Konuşmak, duygulanmak ve eylemde bulunmak insan davranışına özgü hallerdir. Şiir; insanlara ahlakî eylemleri bildirir ve onları duygusal etkiler oluşturacak formlar içerisinde sunar. Bu şekilde eylemler ve duyguların bildirimi hitâbet ve şiir için ortak alanlardır. Fakat bu sanatlardan her birinin sunumu, mânâ ve usul bakımından birbirinden farklıdır.

İbn Sînâ'nın bakış açısına göre Aristoteles'in *Retorik*'i içerisinde şiirle en benzer olan bölüm 'epideiktik' bölüm olduğu için filozof, eserinde Aristoteles'in *Retorik* eserine uygun bir çeviri yapmış ve *Retorik*'in 'epideiktik' bölümünü tartışmıştır. Bu bölüm, Aristoteles'in asıl/soylu ve bayağı olanı ya da güzel ahlak ve kötü ahlakı övgü ve yergi ile ilişkilendirildiği bölümdür. Diğer iki bölüm (politik ve adlî hitâbet) soylu ve bayağı karakter ve eylemleri taklit etme iddiası taşımaz. 'Epideiktik'in bilinen özelliği; şî'rî bir dile dayanması, konunun fazlaca abartılarak mübalağaya gidilmesi ve benzetmeler kullanılıyor olmasıdır. Aristoteles'e göre bir söylev yazmanın en iyi şekli epideiktik tarzın kullanılmasıyla ortaya konur. Onun etkileyiciliği; duyu ve duyguları ifade tarzının çok güçlü olmasından kaynaklanmaktadır.

İbn Sînâ da epideiktik hitâbetin en karakteristik özelliğinin iki şeye indirgenebileceği kanaatindedir. Bunlar 'medh' (enkomium) ve 'hicv'dir (satire). İbn Sînâ

¹⁷⁵ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 82.

¹⁷⁶ Aristoteles, *a.g.e.*, s. 62.

¹⁷⁷ İbn Sînâ, *Fennü's-Şi'r*, s. 86, 95.

bu iki özelliğin karakter ve eylemler ile ortaya konulabileceğini ve ahlakî alışkanlıklar ve duygular ile beraber işlenebileceğini tartışmaktadır. İbn Sînâ şiire dair kimi açıklamalarında hitâbete dair bu kavramları ve Yunan şiirinin tasdik edilebilir verilerini kullanır. Bu noktada epideiktik hitâbetin iki özelliğinin öne çıkarılması söz konusudur:

1. Genel olarak övgü ve hicv/yergi şeklinde bir usul takip etmektedir.
2. Soylu ve bayağı ya da ahlakî ve kötü olanın taklidi insana ait eylemler aracılığıyla.

Biz İbn Sînâ'nın taklit kavramını hem bir mantıkçı gibi hem de bir retorikçi gibi tartıştığımız görebiliriz. Aristoteles eserinde, karakterlerin ya olduğundan daha iyi ya da daha kötü taklit edilebileceğini ya da realitede nasılsalar öyle taklit edilebileceğini ifade eder. İbn Sînâ da benzer şekilde karakterlerin/eylemlerin taklidine dair açıklamalarında hitâbette kullanılan kavramları kullanmıştır.

İbn Sînâ taklidin üç şeklini açıklamıştır; taklit ya daha iyi ya daha kötü ya da benzerini yapmak içindir. Bu tür taklitler ile hedeflenen ise zımnen ya da açıkça; güzelleştirmek (tahsîn) ya da çirkinleştirmektir (takbîh) ya da daha genel bir ifade ile övgü ve yergidir.¹⁷⁸ İbn Sînâ taklidin hedefinin şahıslardan çok eylem ve duyguların taklidi olduğunu vurgulamıştır. Filozof taklidin iki farklı kültürdeki, Arap ve Yunandaki yansımalarını da incelemiştir. Yunanlılar kişilerin taklidi ile değil, onların duygu ve eylemlerinin taklidi ile ilgilenmişlerdir. İbn Sînâ bu konudaki örnekleri kendi kültüründeki öğelerden yola çıkarak vermiştir. Eserinin II. faslında; musavvirlerin, meleği güzel bir şekilde, şeytanı ise çirkin bir şekilde tasvir ettiklerine, Maniheistlerin ise gazap halini çirkin bir şekilde, rahmeti ise güzel bir şekilde tasvir ettiklerine dikkat çekmektedir.¹⁷⁹ Bu iki kavram; 'güzel ve çirkin', taklidin iki ana kategorisini göstermektedir. Güzelleştirme (tahsîn) ve çirkinleştirme (takbîh) kavramlarının hitâbetteki karşılığı 'encomium (övgü)' ve 'satire'dir (yergi). İbn Sînâ eserinde bu iki kavram çerçevesinde açıklamalarını yapmıştır. Burada taklidin temel konusu soylu ve bayağı olan şeylerdir. Taklitçi ise ressam ya da şair olabilir. İbn Sînâ eserinde, poetika ve hitâbete dair iç içe geçmiş kavramları kullanırken aynı zamanda

¹⁷⁸ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 18; ayrıca bkz. Geert Jan van Gelder, "Çirkin Güzelleştirme ve Güzeli Çirkinleştirme: Klasik Arap Literatüründe Paradoks", çev. Ömer Kara, *Usûl İslam Araştırmaları* 9, 2016.

¹⁷⁹ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 95.

Yunan şiiri hakkındaki temel varsayımları ifade etmeye devam etmektedir. Yunan şiiri yalnızca tahyîlî unsurlar ile sınırlandırılmamıştır aynı zamanda toplumsal amaçlar göz önünde bulundurularak yazılmıştır; bunlar halkı herhangi bir konuda iknâ etmek, bir işe teşvik ya da bir şeyden alıkoymak gibi şeyler olabilir.

İbn Sînâ eserinde geniş bir yer ayırdığı tragedya ile hitâbetteki benzer unsurları karşılaştırmıştır.¹⁸⁰ İbn Sînâ öncelikle;

a. Dramatik eylem (sahnelenen eylem) ile hitâbetteki hareket ve jestleri birbiriyle karşılaştırmıştır. Filozof aynı zamanda tragedyadaki oyuncu ile hitâbetteki hatip arasındaki farklılığı ortaya koymuştur.

b. Tragedyayı oluşturan altı bölüm içerisinde özellikle öykü (Aristoteles'in *mythos* olarak adlandırdığı bölüm) ve onun öğelerini (tanınma, tersine çevirme, acı) retorik araçlara atıflar ile açıklamıştır.

Bu iki konu önemlidir. Hitâbet, tragedyadaki dramatizasyon ve eylemler ile benzerlik taşır. Hitap esnasındaki eylem ve jestler, etkileycilik ve mânânın güçlendirilmesi bakımından önemlidir. İkinci olarak hitâbet, nutuk ya da 'ses'e dair unsurları kullanır ve ikinci derecede hareket ve jestlerle etkileyici bir tarzda tasvirî bir dışavurumdur. Tragedyada da aktörler; sesi, düzene sokulmuş kompozisyonları, hareket ve jestleri kullanır. Bu unsurlar her iki sanatta da ortakır.¹⁸¹ Yunan tragedya sanatı hakkında ilk elden bilgisi olmayan İbn Sînâ'nın ortaya koyduğu kimi düşünce ve alıntıların şaşırtıcı ve kesin olmayan şeyler içermesi de mümkündür.

İbn Sînâ'ya göre, aktörlerin (şarkıcı, hatip, dansçı, oyuncu) söylev ve eylemlerinde şu konuların sunumuna özen göstermeleri gerekmektedir:

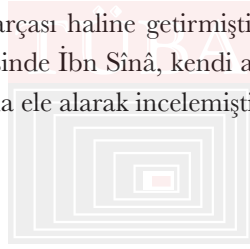
1. Aktör, söylevinde ahlakî bir karakteri göstermeli ve söylediği şeyler iknâ edici olmalıdır. Bu iki koşul aktörün etkileyciliği ve inandırıcılığı için gerekli şartlardır. Aktörün bu görevi, Aristoteles'in *Retorik*'inde tanımladığı hatibin özelliğiyle benzerlik taşımaktadır.
2. Dramatik söylevin ikinci özelliği ise hareketler, jestler ve vücut dilinin kullanılmasının gerekliliğidir.

.....
¹⁸⁰ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 111.

¹⁸¹ İbn Sînâ, *Fennü'ş-Şi'r*, s. 111.

Ses ve hareket, insanın taklit eyleminin gerçekleşmesini sağlayan iki temel unsurdur. Kişiyi ve toplumu faydalı işlere yönlendirmek konusunda şiir ve hitâbetin fonksiyonları göz ardı edilemez. Hareket ve jestlerle dışa vurulan tasvirî temsiller, mânâyı güçlendirir ve ruhta güçlü bir etki bırakarak insanları iyi şeylere yönlendirmek konusunda önemli bir işlev görür. Bunun yanı sıra tragedyanın etkileyicilik vasfı, söz ve hareketlerin artistik kombinasyonlarla bir araya getirilmesinden kaynaklanmaktadır.

İbn Sînâ'nın eserinde, filozofun Yunan dünyasına ait sanatlara yeterince vâkıf olmaması ve elinde yeterince iyi tercümeler bulunmamasından kaynaklanan kimi eksiklikler ve yanlış anlamalar bulunması imkân dahilindedir. İbn Sînâ, tragedyanın altı niteleyici parçasının ayrıntılı bir listesini sunmuş; hitâbeti ise genel mânâda onun bir parçası haline getirmiştir. Eserin bütününde ve tragedyanın altı bölümü içerisinde İbn Sînâ, kendi analoji metodunu kullanarak konuyu hatâbî bir bağlamda ele alarak incelemiştir.



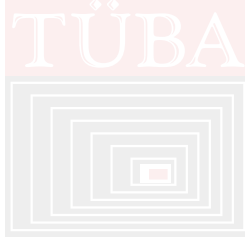
TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

Poetika

Şiir/Şairlerin Sanatının Kanunları Hakkında Risale

F Â R Â B î



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

Şiir/Şairlerin Sanatının¹ Kanunları Hakkında Risale

[Fârâbî] dedi ki:

Bu metindeki amacımız, ifadeleri tespit etmek ve bilen kimselerin Filozof'un [Aristoteles] *Şiir Sanatı* hakkında ortaya koyduğunu kavramasını sağlayacak olan mânâları anlatmaktır. Ne var ki bu sanat ve tertibi hakkında ihtiyaç duyulan şeylerin tümünü açıklamak niyetinde de değiliz. Filozof da zaten *Şiir Sanatı* hakkındaki metni (kavl, söz) bir yana, *Mugâlata Sanatı* hakkındaki metni bile tamamlamamıştır. Nitekim sofistlerin/safsatacılarının sanatı hakkındaki sözlerinin sonunda belirttiği üzere² o, bir yöntem olarak onu takdim eden birini bulamadığı gibi, onun kendisine göre düzenleneceği, üzerine kurulacağı ve yapısını veren kanunlar da yoktu. Bütün fazilet ve maharetiyle Filozof'un tamamlamaya girişmediği bu sanatı tamamlamaya kalkışmamız bize yaraşmaz. Bizim yapmamız gereken; bu sanat konusunda yararlanılacak olan kanunlardan, örneklerden ve sözlerden şu an elimizde olanlara işaret etmektir.

Deriz ki:

Lafızlar ya anlamlı olurlar ya da anlamsız olurlar. Anlamlı lafızlardan bir kısmı müfret/basit, bir kısmı da mürekkep/bileşiktir. Mürekkep olanların bir kısmı ifadelerdir (sözlerdir), bir kısmı ise ifadeler değildir. İfadelerin bir kısmı

•••••

¹ Arberry bütün makalede geçen 'şuarâ' kelimesini 'şiir' olarak tashih etmiştir. Margoliot da Arberry'nin düzeltmelerini teyit etmiştir. Abdurrahman Bedevî (nşr.), *Aristûdâlis Fennu's Şi'r, mea tercemeti'l-Arabîyyeti'l kadîmeti ve şurâhi'l- Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd*, Daru's sakafe, Beyrut ts., s. 149.

² *Mantiku Aristo* kitabına atf yapılmaktadır; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 149.

önermedir (câzime), bir kısmı ise önerme değildir. Önermelerden bir kısmı doğrudur, bir kısmı da yanlışır. Yanlış önermelerden bir kısmı, dinleyenlerin zihnine, sözün karşılığı olarak yorumlanan şeyi, bir kısmı ise o şeyin taklidini getirir ki; işte bunlar şiirsel sözlerdir/ifadelerdir.

Bu taklitleri içeren ifadelerin bir kısmında taklit (muhâkât) tamdır bir kısmında ise eksiktir. Onların tam ve eksik olanlarının derinlemesine incelenmesi, ancak farklı dil ve lehçelerin şiirlerini bilen uzmanların ve şairlerin işidir. Dolayısıyla bu konuda onlara karşı söz söylemek yersizdir. Sofistin ve taklitçinin ifadelerinin aynı [tür] olduğu zannedilmesin. Bunların ikisi, çeşitli yönlerden farklıdır. Sofistin amaç edindiği şey, taklit eden kimsenin amacından başkadır. Çünkü sofist dinleyeni, söz konusu şeyin çelişği (nakiz) ile yanıltan kimsedir, ona var olan bir şeyin var olmadığını, var olmayan bir şeyin de var olduğunu vehmettirir. Taklitçi ise söz konusu şeyin çelişğini değil benzerini vehmettirir/hayal ettirir. Bunun benzeri bir durum, histe ortaya çıkmaktadır. Bu, aslında hareketsiz bir kişinin hareket ettiğini sanmasına yol açan bir durumdur. Örneğin gemiye binmiş birinin sahildeki insanlara baktığında yahut yeryüzündeki bir kişinin, ilkbahar mevsiminde, hızla hareket eden bulutların arkasındaki ay ve yıldızlara bakması esnasında ona arız olan ve hissi yanıltan bir haldir. Aynaya ve parlak cisimlere bakanın, karşı karşıya bulunduğu durum ise bir şeyin benzerini vehmettiren bir durumdur.

İfadelerin farklı bir bölümlenmeyle şu söylediğimiz şekilde sınıflandırılması da mümkündür: Söz/ifade ya bir önerme (câzime) olmak veya bir önerme olmamak durumundadır. Önermenin de bir kısmı kıyas olur bir kısmı ise kıyas olmaz. Kıyasın bir kısmı kuvve halinde, bir kısmı da fiil durumunda olur. Kuvve halindeki ise ya istikrâ/tümevarım olur ya da temsil/analöji [şeklinde] olur. Temsilin en çok kullanımı da ancak şiir sanatındaki kullanımıdır. Böylece şiirsel ifadenin temsil olduğu açığa çıkmıştır.

Kıyasların ve genel olarak ifadelerin farklı bir bölümlenme ile sınıflandırılması da mümkün olup denilebilir ki: İfadeler ya kesinlikle doğru ya kesinlikle yanlış ya da doğruluğu çok, yanlışlığı az yahut bunun aksi olur ya da doğruluk ve yanlışlığı eşit olur. Kesinlikle doğru olan ifadeler burhanî; kısmî olarak çoğunlukla doğru olanlar cedelî/diyalektik; doğruluğu ve [yanlışlığı] eşit olanlar hatabî/retorik; kısmî olarak nadiren doğru olanlar sofistik/mugâlitî; kesinlikle yanlış olanlar ise şiirsel/poetiktir. Bu sınıflandırmadan ortaya çıkmıştır ki; şiirsel sözler, ne burhanî ne cedelî ne hatâbî ne de mugâlitîdir. Bununla birlikte o, kıyâs (sûlûcismûs) türlerinden birine dayanır yahut kıyası takip eder; “onu

takip eden” sözümle [onun] istikrâ/tümevarım, analoji/temsîl, içgörü/firâse ve benzerleri gibi bir kıyas özelliği taşımasını kastediyorum.

Buraya kadar sözü edilen hususlar belirginleştiğine göre şimdi de bizim şiîrsel ifadelerin nasıl çeşitlendiğini anlatmamız uygun olacaktır. Deriz ki: Şiîrsel ifadeler ya vezinlerine/ölçülerine göre ya da anlamlarına göre türlere ayrılırlar. Ölçüleri yönünden türlere ayrılması, bu ifadelerin ait olduğu dilin ve musiki topluluğunun, musiki ve aruz uzmanlarınca incelenmesine uygundur. Anlamları yönünden türlere ayrılması ise remizleri bilen, şiîrleri yorumlayan, mânâlarını inceleyen, farklı milletlere ve topluluklara göre mânâlarını çıkartan uzmanlara düşer. Örneğin günümüzde Arap ve Fars şiîrleri âlimlerinden, bu anlamda kitaplar tasnif eden ve şiîrleri; hicivler, medihler, destanlar/mufaharât, lugazlar, mudhâkât/komedyâlar, gazeller, vasfiyât/naatlar ve daha başka şekilde kısımlara ayıranlar olmuştur ki; bu kitapların bulunması zor değildir, uzun uzun anlatılmalarına da ihtiyaç yoktur.

Şimdi diğerk bir konuya geçerek deriz ki: Geçmişteki ve günümüzdeki milletlerin haberdar olduğumuz şâirlerinden pek çoğu, şiîrsel mânâların/temaların türlerinden her biri için bilinen bir ölçü düzenlemez, şiîrlerinin ölçülerini karıştırırlardı; sadece Yunanlılar hariç. Onlar şiîr türlerinden her biri için, vezin türlerinden bir tür kullanmıştır; örneğin medihlerin ölçüleri, hicivlerin ölçülerinden farklı, hicivlerin ölçüleri de komedyâların ölçülerinden farklıdır, diğerk türler de böyledir. Onların dışındaki millet ve topluluklar, medihleri çok çeşitli ölçülerle söylüyorlardı; hicivleri de yine ya tümüyle bu ölçülerle ya da bunların çoğuyla söylüyorlardı, onlar bu konuda Yunanlılar kadar özenli bir ayırım yapmamışlardır.

Biz şimdi Yunanlıların şiîrlerinin sınıflarını, Filozof’un [Aristoteles’in] *Şiîr Sanatı* hakkındaki sözlerinde saydığı şekilde sayıp, türlerinden her birine işaret ederek deriz ki: Yunanlıların şiîrleri şu saydığım türlere ayrılmaktaydı: tragedya, dîsirambî, komedyâ, iyâmbû, drâmâtâ, aynî, dîkrâmî, sâtûrî, feyûmûtâ, efikî rîtûrî, ificânâsâvus ve akûstikî.

Tragedya, dinleyen yahut okuyan bütün insanların zevk aldığı, belli bir ölçüsü olan bir şiîr türüdür. Tragedyada iyi, övülen ve teşvik edilen durumlar anlılır ve şehirlerinin yöneticileri övülür. Ayrıca müzisyenler, bunu kralların huzurunda şarkı olarak okurlar; kral öldüğünde ise [tragedyanın] parçalarına, o kralın yasına dair başka nağmeler de eklerlerdi.

Dîsirambî, tragedyanın ölçüsünün iki katı ölçüye sahip bir şiîr türüdür. Onda

iyilikler, övülen küllî ahlakî özellikler ve insanî faziletler anlatılır. Belirli bir kral ve insanın övülmesi amaçlanmaksızın, kendisinde sadece küllî iyilikler anlatılır.

Komedyâ kendine ait özel bir ölçüsü olan şiir türüdür. Onda kötülükler anlatılır, insanlar ve onların kınanan ahlakî özellikleri ve hoş görülmeven davranışları hicvedilir. Bazen onun parçalarına nağmeler ekleyip, insanlar ve hayvanlarda ortak olan, kınanan ahlakî özellikleri ve ortak çirkin suretleri de anlatıyorlardı.

İyâmbû, belirli bir ölçüsü olan bir şiir türüdür. Kendisinde; ister iyilikler ister kötülükler hakkında olsun atasözleri gibi meşhur sözler zikredilir. Bu şiir türü tartışmalarda, savaşlarda, öfke ve hiddet anında kullanılırdı.

Drâmâtâ, bu tür tamamen önceki türle [iyâmbû] aynıdır. Fakat atasözleri ve meşhur sözler, belirli insanlar ve belirli kişiler hakkında anlatılırdı.

Aynî, ya olağanüstü mükemmelliği ya da hayranlık uyandırıcı güzelliği dolayısıyla mutluluk veren sözlerin kendisinde anlatıldığı bir şiir türüdür.

Dîkrâmî/Diyagrâmî, hukukçular tarafından kullanılan bir şiir türüdür. Bu türde, eğitilmedikleri ve güçlendirilmedikleri takdirde insanların ruhlarının karşı karşıya kalacağı korkunç durumlar anlatılır.

Efikî ve rîtûrî, kendisinde siyâsî ve hukukî önermelerin tanımlandığı bir türdür. Bu türde; kralların davranışları, haberleri, dönemleri ve onların başlarından geçen şeyler anlatılır.

Sâtûrî de müzisyen âlimlerin, icat ettikleri bir ölçüsü olan şiir türüdür. Onların şarkı formunda okunması (inşad), büyük hayvanlarda ve genel olarak bütün canlılarda onların doğal hareketlerinin dışında, şaşırtıcı hareketler ortaya çıkmasına sebep olur.

Feyûmûtâ, mükemmel ve bayağı; düzenli ve düzensiz şiirin anlatıldığı bir şiir türüdür. Her bir şiir türü; -güzel ve mükemmel olsun ya da çirkin ve bayağı olsun- tasvir ettiği durumlara [temaları itibarı ile] benzer.

İficanâsâvus, tabiat âlimleri tarafından icat edilmiş olup, tabii ilimleri anlatukları bir şiir türüdür. Şiir türleri içerisinde şiir sanatına en uzak olan türdür.

Akûstikî ise musiki sanatı öğrencilerinin eğitimini amaç edinen bir şiir türüdür. O bununla sınırlandırılmış olup bu konu dışında ondan yararlanılmaz.

Bunlar, Yunanlıların şiirlerini bilen kimseler tarafından bize ulaştırılmış olan; Yunan şiirlerinin ve onların mânâlarının sınıflarıdır. Biz şiir sanatı hakkında

filozof Aristoteles'e, Themistius'a ve bu ikisinin dışındaki diğer eski/antik düşünörlere ve onların kitaplarının şârihlerine ait metinler içinde onları bulduk. Biz aynı zamanda, onların bazı metinlerinin içerisinde, saydıkları bu türlerin sonuna ekledikleri başka mânâlar da bulduk. Biz bulmuş olduğumuz şekilde bu şeyleri anlatıyor ve diyoruz ki:

Şairler [için üç durum söz konusudur]:

[1] [Şairler] şiir yazmaya ve okumaya yatkın bir tabiat ve yaratılışa sahip olmakla birlikte onlarda, ya pek çok şiir türünde ya da sadece tek bir şiir türünde mükemmel bir teşbih ya da temsil/analöji yapma yeteneğı vardır. Onlar şiir sanatını gerektiğı şekliyle bilen kimseler olmayıp aksine kendilerine verilmiş olan mükemmel tabii yetenekleriyle sınırlanmıştır ve onlar yapacakları şeye yatkın olan kimselerdir. Bu şairler mükemmel bir düşünme ve bu sanat konusunda dikkatli bir değerdendirmeden yoksun oldukları için, gerçek anlamda kıyas yapan [müsellicin] [şairler] değildirler. Onlar 'şiiisel kıyas yapan' kimseler olarak adlandırılıyorsa bu, şairlerin fiillerinden bir şeyin o [kişiden] sâdır olması sebebiyledir.

[2] Ya da onlar, şiir sanatını bilen, gerçek bilgiye sahip şairlerdir. Onların telif ettikleri hangi tür olursa olsun, onun özelliklerinden hiçbir özellik ve kanunlarından hiçbir kanun onlara yabancı gelmez. Ayrıca onlar bu sanatın gerektirdiğı teşbihleri ve temsilleri en mükemmel şekilde yaparlar. İşte onlar 'kıyas yapan şairler' adını gerçekten hak eden kimselerdir.

[3] Ya da yukarıdaki bu iki tabaka/tür şairin ve onların fiillerinin taklitçisi olanlar [şairler]dir. Şiir yazımı konusunda, tabii bir yetenekleri olmaksızın ve bu sanatın kanunlarına da vâkıf olmaksızın; temsiller ve teşbihler konusunda, öteki iki tür şairin fiillerini devam ettiren ve izlerinden giden şairlerdir. İşte bu şairlerin çoğı yanlış ve hata içindedir.

Deriz ki: Bu üç grup şairden, her birinin yapmış olduğu şey ya tabii yeteneklerinden ya da zorlamadan [kahr] kaynaklanır. Bununla şunu kastediyorum: Medih ve iyi sözler yazmaya yetenekli olan birisini, bazı durumlar, hicveden bazı sözler [yazmaya] zorlayabilir, aynı şekilde diğerlerine de. Ayrıca bu sanatı öğrenip, şiir türlerinden bir türü kendine adet edinen ve bu türler arasından bir kısmını seçen birini de karşı karşıya kaldığı bir durum; kendisinin seçmediğı bir şeye mecbur edebilir ki -kendinden veya dışarıdan olsun- bu da bir zorlamadır. Hâlbuki övgüye layık olan tabii olandır.

Diğer yandan şiir söyleyişindeki mükemmellik ve eksiklik bakımından da şairlerin durumları farklıdır. Bu ya [I] düşünce/çağırışım (el-hâtır) yönünden ya da [II] konunun kendisi bakımından ortaya çıkar.

[I] Düşünce bakımından olana gelince, düşünce şaire her vakit yardım etmeyebilir. Bunun sebebi kimi ruhsal durumlardır: Kendisine ihtiyaç duyulan şeylerin bazısının çok güçlü, bazısının zayıf olması buna sebep olur. Ne var ki bu konuları derinlemesine araştırmak bu metinde uygun düşmez. Nitekim bu konu, ahlaka ve ruhsal durumların özellikleriyle bunlardan her birinin etkilerine dair kitaplarda açıklanmıştır.

[II] Nefsü'l emr³ bakımından olanına gelince, bazen biri diğerine benzeyen iki şey arasındaki benzeşmedir. Bazen de insanların çoğu için yakın/güçlü ve açık olabildiğinden, sözün mükemmellik ve eksikliğini belirleyen, benzetilen şeye yakınlık ve uzaklıktır. Bu sanat alanında yetersiz biri, bazen bu sanatın âliminin bile benzerini yapmakta zorlanacağı, üstün güzellikte [bir şiir] ortaya koyabilir ki; bunun sebebi şans ve rastlantı olup o 'kıyas yapan [şair]' adını hak etmez.

Teşbihin mükemmelliği de farklılaşabilir. Bu ya konunun kendisi bakımından ve benzetmenin yakın ve uzak olmasına göre olur ya da şairin sanat konusundaki ustalığından kaynaklanır. O, ifadelerinde iki çok farklı şeyi -şairlerin bildiği bazı unsurların eklenmesi yoluyla- birbirinin benzeri bir formda sunabilir. Örneğin [şairler] [A]'yı [B] ile [B]'yi [C] ile karşılaştırırlar. Çünkü A ve B arasında bilinen, uygun, yakın bir benzerlik vardır. Aynı şekilde B ve C arasında da bilinen, uygun, yakın benzerlik vardır. Şair sözünü, dinleyenin ve okuyanın zihninde [A] ve [C] arasında bir benzerliğin olduğunu akla getirinceye kadar derece derece ilerletir. Aslında onlar arasında uzak bir benzerlik vardır. Sannatta bu tarz benzerlikleri akla getirmek büyük bir zenginliktir. Nitekim bu, günümüzdeki bazı şairlerin yapmış olduğu şeye benzer. Onlardan bir kısmı bir beytin kafiyesine bir kelime eklemek istedikleri zaman; beytin başlangıcında o kelimeyi niteleyen uygun bir sıfat zikrediyorlardı. Böylelikle hayranlık verici bir ihtişam ortaya çıkıyordu.

Yine deriz ki: Şiir sanatının erbabı ile süsleme (tezvîk) sanatının erbabı arasında bir ilişki vardır. Bu ikisinin sanatlarında [kullandıkları] maddeler birbirinden farklı olmasına rağmen; sanatlarının sûreti, fiilleri ve amaçları konusunda bir ortaklık vardır. Ya da şöyle diyebiliriz. Bu iki yapıcının, iki şeklin, formun ve

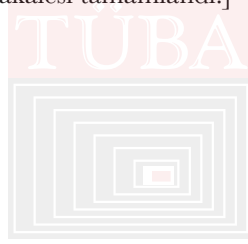
.....

³ Arapça metinde "min ciheti'l-emri nefsihi" şeklinde geçmektedir.

iki amacın arasında bir benzerlik vardır. Şiir sanatının yapıldığı şey sözlerdir. Süsleme sanatının yapıldığı şey ise renklerdir. Bu, iki sanat arasındaki farktır. Ancak her ikisinin fiilinde ortak olan şey teşbihtir ve her ikisinin amacı insanların vehimlerinde ve hislerinde taklitler ortaya çıkarmaktır.

İşte bunlar şairlerin sanatının (sınâat eş-şuarâ) bilgisini kavramada yararlanılacak olan küllî kanunlardır. Bunların birçoğu hakkında ayrıntılı açıklama/söz [bulmak] mümkündür; ancak bu sanatın benzeri olan alanlarda (konularda) derinlikli inceleme, insanı bu sanatın bir türüne ve bir yönüne iletip diğer tür ve yönlerden alıkoyar. Bundan dolayı bu metnimiz bunun ötesine geçmeyecektir.

[Ebû Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan'ın *Şiir Sanatının (sınâat eş-şi'r) Kanunları* hakkındaki makalesi tamamlandı.]



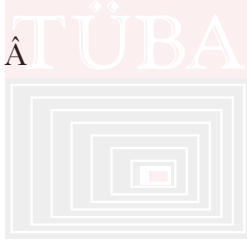
TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

Poetika

Şifâ Kitabı'nın İlk Bölümünden Dokuzuncu Sanat: Fennü'ş-Şi'r

İBN SÎNÂ



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla
Ona sığınır ve ona tevekkül ederim

Şifâ Kitabı'nın İlk Bölümünden *Dokuzuncu Sanat: Fennü'ş-Şi'r*

Ebü Alî Hüseyin b. Abdillâh b. Sînâ el-Buhârî

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

Genel Olarak Şiir, Şiirsel Formların Çeşitleri ve Yunan Şiirinin Türleri Hakkında

1. İlkın deriz ki: Şiir; eşit ölçülü sözlerden telif edilmiş, Araplarda ise kafiyeli olan hayal gücünü harekete geçirici¹ bir kelimedir.² Onun ölçülü olmasının mânâsı, ritmik bir niceliğe/sayıya sahip olmasıdır. Eşit olmasının mânâsı ise,

•••••
¹ Metinde geçen muhayyil kelimesi işlevi bakımından 'hayal gücüne yönelik', 'hayal gücünü harekete geçirici', 'hayal ettirici', 'hayal oluşturan' ifadeleri ile karşılanabilir. Metin içinde muhayyil kelimesinin karşılığı zaman zaman 'hayal gücüne dayalı' şeklinde verilmiştir.

² İbn Sînâ'ya göre şiirin temel özelliği, hayal gücünü harekete geçirici bir kelimedir. *Muhayyil* kelimesi ve aynı kökten türetilmiş bir kelime olan *tahyil* terimi iki özelliğe sahiptir: Birincisi şiirin taklide dayalı olması ya da hayal gücünden besleniyor olmasıdır. Bu özellik, şiirsel ifadeleri mantiki ifadelerin doğasından kesin biçimde ayırmaktadır. İkincisi ise şiirin dinleyicide kimi etkiler bırakmasıdır. Bu ikinci özellik şiirin, apodeik [kanıt gerektirmeyen] ya da rasyonel olmasından çok duygulara hitap etmesi ve haz verici olması ile ilgilidir. Muhayyil kelimesi şiirin hem taklide dayanması hem de duygulara hitap etmesi ve heyecan verici olması anlamlarını içeren bir kelimedir (bkz. I. 2-6); bkz. İsmail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle, A critical Study with an Annotated Translation of the text*, E. J. Brill, Leiden 1974. s. 61.

ritmik sözlerden oluşması ve her bir sözün zamanının sayısının diğerinin zamanının sayısına eşit olmasıdır.³

Kafiyeli olmasının mânâsı ise ondaki her bir sözün aynı harfle bitiyor olmasıdır. Mantıkçı şiirle sadece hayal gücüne dayalı bir kelim olmas bakımından ilgilenir. Diğer taraftan vezin/ölçü ya musiki ilmini bilenlerce külli olarak [ritmi] ortaya koymak üzere ya da aruz ilmini bilenlerce⁴ farklı milletlerin kullanımı yönünden ve cüzlerine ayrılarak incelenir. Kafiye ilmini bilenler ise kafiye ile ilgilenir.

2. Mantıkçı, şiiri hayale dayalı olması bakımından inceler. Hayal gücüne dayalı kelim, nefsin/ruhun kabul edip; içgörü, düşünme ve seçim olmaksızın bazı durumlarda rahatladığı bazı durumlarda sıkıldığı sözdür. Kısacası ruh, fikrî⁵

³ *Poetika*'nın temel terimlerinden biri olan 'vezn'in Yunanca karşılığı 'metron/ölçü' terimi, klasik Yunan şiirinin temel ölçüsü olan 'nicel ölçü' olarak anlaşılmalıdır. Genellikle hecelerin vurgusuna değil, uzunluğuna ya da kısalığına dayanan bir ölçüdür. Bu ölçü, uzun ve kısa hecelerin değişik bileşimlerini (uzun heceler, kısa hecelerin yaklaşık iki katıdır) temel alan ölçü birimlerinden oluşmaktadır. Aristoteles, *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)*, eski Yunancadan çev. Nazile Kalaycı, Pharmakon, 2012, s. 107-108.

İbn Sînâ da seste niceliksel özelliklerin bulunduğunu ifade etmektedir. Aristoteles'in harf-nicelik anlayışını şiire uygulamasında da ses ile harf arasındaki nicelik ilişkisine vurgu yapılmaktadır; bkz. İhsan Fazlıoğlu, "Şiir ve Nazım", *Sarnıç*, sayı 1, 1997, s. 16-17. Yunanca *müz'*den elde edilen müzik *μουσική* terimi günümüzde bizim müzikten anladığımızdan daha fazlasını içine almaktadır. Platon'un *Devlet*'inde müzik, sadece müziği içermez, aynı zamanda şiir ve dansı da içermektedir (bkz. *Devlet* II, 376 e ff.). Platon ve Aristoteles, müzik, şiir ve dansı birbirinden ayrı sanatlar olarak değerlendirmemiştir. Fakat müzik daha çok şiirin özellikle lirik ve dramatik şiirin belirli unsurlarını içermesi bakımından ele alınmıştır (bkz. *Poetika* 1, 1447a; *Kanunlar* II, 669 e; VII, 531a). Diğer taraftan Pitagorasçılar, -matematik bir temel üzerinde yükselen ve teorik müzik çalışmalarına rehberlik eden- müzikteki aralıkların altındaki sayısal orantıyı keşfetmeleri sebebi ile matematik ve müzik arasında bir ilişki kurmuşlardır. Müzik teorileri, Platon'un *Devlet*'inde ifade edildiği gibi matematik ile ilişkilidir. Aynı şekilde müzik ve şiir arasında bir ilişkinin varlığı klasik düşüncenin en temel öncüllerinden biridir. Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün şiir ile müzik (musike) arasında kurdukları ilişki Platon'un *Devlet* ve *Kanunlar*'ındaki, Aristoteles'in *Poetika*'sındaki ifadeleriyle ilişkilendirilebilir. Benzer bir yaklaşım Hristiyan teologlar ile onların Müslüman takipçilerinin şiiri anlama biçimlerine de yansımıştır. Müzisyenler de (mulahhinün) şairlerle ve Platon'un *Devlet*'i ve *Kanunlar*'ındaki anlatılarla ilişkiye sokulabilir. Burada şarkıların ve şarkı olarak söylenen şiirin göz önüne alınması gerekmektedir; bkz. *Al-Fârâbî on the Perfect State (Abu Nasr al-Fârâbî's Mabâdî Arâ Ahl al-Madîne al-Fâdila): A revised text with introduction, translation and commentary*, (yay. haz. ve çev.) Richard Walzer; Clarendon Press, Oxford 1985.

⁴ Poetik kompozisyonlarda tahyıl birincil, vezn ise ikincil ilkedir. Şiirin birincil temel özelliği olan tahyil ile ilgilenmek mantıkçının olduğu kadar felsefecinin de ilgi alanıdır. Mantıkçı külli ve genel mânâsıyla (örneğin müzik, dans ve şiirde ortak olan ritim ve ölçü/vezn) ölçüyle ilgilenir. Ölçü ile ilgilenmek ise müzikologlara ya da vezin tekniğini bilenlere uygundur. Bu kişiler şiirin kendisi ile (vezinlerle) ortaya çıkması bakımından vezin ile ilgilenir. Böylelikle vezin tekniğini bilenler; her dilin kendi özellikleri ile ilgilendiği gibi müzikologlar da ritim ile genel özellikleri bakımından ilgilenir. Müzikolog ve vezin tekniğini bilenlerin görevi arasındaki ilişki; mantıkçı ve gramer ile ilgilenlerin görevi arasındaki ilişkiye benzemektedir. Her ikisinin araştırma alanı dildir.

⁵ Arapça fikrî kelimesinin İngilizcedeki literal mânâsı *intellectual*'dır. Dahiyat İngilizce tercümesinde *rati-onacitive* terimini tercih eder. İbn Sînâ "fikrî olmayan" ifadesi ile şiirin akli muhakemeye dayanmadığını

olmayan ruhî heyecanlara kapılır, sözün doğrulanabilir olup olmaması fark etmez. Onun tasdik edilebilir olması, sözün muhayyel olması ile ya da olmaması ile ilişkili değildir. O heyecan (infiâl) uyandırmayan herhangi bir sözle tasdik edilebilir. Bir kez daha farklı bir şekilde söylemek gerekirse; ruh *tasdik*'i değil, *tahyîl*'i⁶ kabul etmekle heyecanlara kapılır ve çoğunlukla [bu tür sözler] tasdiki ortaya çıkarmayan heyecanlara etki eder.⁷ Yakîne ulaşmış/kesin bilgiye ulaşmış bir şahsın yalanı, hayalî olabilir.

3. Şayet doğru olmayan⁸ bir şeyin, olduğundan başka taklidi, ruhu harekete geçiriyorsa; doğru bir şeyin, olduğu şekilde betimlenmesinin ruhu harekete geçirmesi şaşırtıcı değildir, aksine bu daha zorunludur. Ancak insanlar tasdikten çok tahyîl⁹ kabul etmeye daha yatkındır ve insanlardan çoğu, tasdik edilebilir doğruları duydukları zaman ondan hoşlanmazlar ve uzak dururlar. Taklit (muhâkât),¹⁰ doğrulamada bulunmayan bir tacîb¹¹ özelliğine sahiptir. Bunun nedeni; çok bilinen (meşhur) doğrunun yapıp bırakılmış ve yenilikten yoksun oluşu, bilinmeyen (meçhul) bir doğrunun ise ilgi görmeyişidir.¹² Doğru söz,

.....

ifade etmek istemez, önceki cümlede ifade edildiği gibi şiirin etkisi mantukî çıkarımdan farklıdır bu bakımdan şiir bilimsel ya da burhanî iknaya yönelmez; şiir haz verir ve hayret/şaşıklık uyandırır.

⁶ Bedevî asıl metinde *tahyîl* terimini kullanarak tahayyül terimine dipnotta atıf yapmıştır; bkz. Abdurrahman Bedevî (nşr.), *Aristotâlis Fennü'ş Şi'r, mea tercemeti'l-Arabîyyeti'l-kadîmeti ve şurûhi'l-Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd*, Daru's sakafe, Beyrut ts., s. 162.

⁷ İbn Sînâ *tasdik* ve *tahyîl/tahayyül* kelimelerini yanyana kullanmak suretiyle mantukî kanıtlamanın aklı ilkeleri ile şiirin psikolojik olarak haz veren etkilerini birbirinden ayırmaya teşebbüs etmektedir (bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 62). İbn Sînâ yakini, sâdık, şüphesiz ve şeksiz önermelerden oluşan, burhânî kıyas ile yanlış olmakla beraber tahayyül ile nefse meyl veren önermelerden oluşan poetik/şi'ri kıyası karşılaştırmak suretiyle şiirin mantukî geçerliliğini ve burhâna göre konumlanışını tespit etmek istemiştir. Poetik ifade burhânî, cedeli, hatâbî ve mugâlitî değildir fakat aynı hiyerarşi içinde yer almaktadır (bkz. Ayşe Taşkent, *Güzelin Peşinde, Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, Klasik Yayınları, İstanbul 2012, s. 257-272).

⁸ Kâzib, burhanî kıyas olmayan.

⁹ Bedevî 'tahayyül' şeklinde de okunabileceğini ifade etmiştir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 162.

¹⁰ Tahyîl (hayalî temsiller) ve muhâkât/taklit terimleri arasındaki ilişki; İbn Sînâ'nın taklide ilişkin yorumlarını anlamak bakımından önemlidir. İbn Sînâ bu iki terimi karşılıklı olarak birbirinin yerine ve birbirini tamamlayan eşanlamlı sözcükler olarak kullanmaktadır. Bu iki terimin yan anlamları, ayrı ayrı ya da birlikte olsun şunlardır: i. Hayal ürünleri ortaya koymak ii. Genel olarak poetik kompozisyon süreci iii. Bir şeyin benzerlik yoluyla temsil edilmesi iv. Mantukî kıyas yoluyla kanıtlamak ya da düşüncenin direkt sunumuna ilişkin uygulamaların aksine, dilin hayalî ve duyguları etkileyen bir formda kullanılması.

¹¹ Tacîb (hayrete düşürme/şaşırtma); haz ve şaşkınlık kelimelerini içeren bir terimdir ve poetik ifadenin bir sonucudur. Tacîb; haz veren bir duygudur, poetik hayalin psikolojik memnuniyet vermesi ise hem form olarak hem de bir düşüncenin ya da objenin canlı bir temsili olmasından kaynaklanmaktadır. Bu duygu, muhakeme gücünden daha çok insana etki eder ve ruhu arzulanan bir nesneye ya da bir eyleme yönelme ya da ondan sakındırma gücüne sahiptir.

¹² Doğrunun; düz, basit ve süssüz bir şekilde ifade edilmesinin, ikna olmuş bir kimse için yetersizliği

âdetin dışına çıkarak kendisine, nefse aşına gelen bir şey ilave edildiğinde; hem tasdiki hem de tahyîlî¹³ beraberce ortaya çıkarabilir. Belki de tahyîlî,¹⁴ tasdik ve bilgi ile ilgilenmekten uzak kalmaya sebep olur.¹⁵

4. Tahayyül bir kabuldür/idraktır, doğrulama/tasdik de bir kabuldür/idraktır. Fakat tahayyül sözün kendisinin verdiği haz ve hayretten kaynaklanan bir idraktır. Tasdik ise şeyin, kendisi hakkında söylendiği gibi olduğunun kabulünden kaynaklanan bir idraktır. Öyleyse tahyîlî ortaya çıkartan sözün niteliği, tasdiki ortaya çıkaran ise hakkında söz söylenenin niteliğidir, yani tasdikte söz edilenin durumuyla ilgilenilir.

5. Şiir; sadece tacîb için ve toplumsal maksatlar için söylenebilir -Yunan şiirlerinde olduğu gibi. Toplumsal maksatlar üç cins durumdan biri hakkındadır. Şunu kastediyorum: görüş alışverişi, münakaşa ve karşılıklı uyumsuzluk.¹⁶ Bunlar hem şiirde hem de hitâbette ortaktır. Fakat hitâbet bunları tasdik amacıyla kullanır, şiir ise tahyîl amacıyla kullanır. Zanna dayalı tasdikât, sınırlı ve sonludur, onların çeşitleri ve konuları bakımından türlere/kategorilere ayrılması mümkündür.¹⁷ Diğer taraftan *tahyîlât* (hayaller) ve *muhakiyât* (taklitler); hem sınırsızdır hem de sabit ve değişmez değildir. Sınırlandırılmış olan şeyler, herkesçe bilinen/meşhûr ya da açık ve kolayca anlaşılan şeylerdir. Kolayca anlaşılacak ve herkes tarafından bilinmek ise şiiri güzelleştiren şeyler değildir. Aksine şiire uygun olan ve onu güzelleştiren şey, icat etmek ve yaratmaktır.

•••••

hakkındaki faraziye Platon'a aittir ve ondan alınmıştır. Platon *Phaedros*'ta şu soruya cevap aramaktadır: "Eğer sadece doğru, ikna olmuş bir kimse için yeterli değilse, ona uygun olan ekleme nedir?" Aristoteles'in retorik hakkındaki açıklamalarında da "retorik'in doğru olmasının yanı sıra sanatlı bir sunumu olduğu" açıkça ifade edilmiştir.

¹³ Ya da tahayyül; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 162.

¹⁴ Ya da tahayyül; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 162.

¹⁵ Bu ifade, şiir ve doğru/gerçek arasında, aldatıcı olsa da anlaşılır bir köprü kurmaktadır. Şiir temelde, ifadenin formundan kaynaklanan ve tahayyülün sebep olduğu hayret (tacîb) ve hazzı (lezzet) ortaya çıkarttığı gibi benzer bir durum retorik için de söz konusudur. Bu, doğrunun sanatlı bir sunumu olarak tanımlanabilir. Aristoteles'in, şiirin esas fonksiyonunun haz verici ve ahlaki olduğu kadar mimesis ve katharsise dayandığı hakkındaki açıklamalarına dair İbn Sînâ'nın yorumları daha sonraki bölümlerde daha açık hale gelecektir.

¹⁶ İbn Sînâ metninde; meşverîye (görüş alışverişi, hukuksal, mahkemeye ait), müşâcerîye (münakaşa, tartışma amaçlı müzakere) ve münâferîye (karşılıklı uyumsuzluk) kelimelerini kullanırken Dahiyat bu üç terimin *Retorik*'teki *forensic*, *deliberative*, *epideictic* karşılıklarını vermiştir. Buna göre Aristoteles'e göre üç tür retorik vardır: A. Politik, B. Adli/yasal C. Epideiktik (törensel gösteri söylevi). Bunların 'bölümleri', 'zamanları' ve 'sonuçları' şöyledir: A. Politik; 'cesaretlendirme ve umut kırma', 'gelecek', 'uygunluk ve uygunsuzluk'. B. Adli; 'suçlama ve savunma', 'geçmiş', 'adalet ve adaletsizlik' C. Epideiktik; 'övmeye ve eleştirme', 'şimdiki zaman', 'onur ve onursuzluk'; bkz. Aristoteles, *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2008, s. 21; ayrıca bkz. s. 44-45.

¹⁷ İbn Sînâ açık olarak *cedel* ya da *Retorik*'teki meşhurâta ve maznûnâta atıfta bulunmaktadır.

6. Bir sözü muhayyil kılan unsurlar şunlardır: [I.] Sözün zamansal süresiyle ve niceliği ile ilgili olan ölçü/vezin [II.] sözden işitilen ses [III.] sözden anlaşılan mânâ ve [IV.] işitilen ses ile anlaşılan mânâ arasındaki tereddüitten ortaya çıkan durumlar.¹⁸

7. Hem işitilen sestten hem de anlaşılan mânâdan, hayrete düşüren şey iki türdür: [I.] Ya poetik araçlar/söz sanatları (hile) olmaksızın olabilir ve bu durumda lafzın kendisi, herhangi bir sanat kullanılmaksızın fasih olur; bunun yanı sıra mânânın kendisi, muhâkâtın ve tahyilin ilginçliği nedeniyle ortaya çıkan sanat da olmaksızın alışılmamış (garib) olur. [II.] Ya da şaşkınlık/hayret, lafız ya da mânâdaki bir hileden ortaya çıkabilir ki; bu da ya basittir ya da bileşik. Lafızdaki bileşik hileye ait örnekler; seci (teşci, nesir içindeki kafiye), vezin benzerliği, süsleme, kalb (yanyana geldiğinde birbirine dönüşen sesler/harfin harfle değiştirilmesi) ve *Hitâbel*'te söylenen araçlardır.

8. Her hile, parçalar arasındaki belirli bir ilişkiye göre ortaya çıkar. Bu ilişki ya benzerlik (müşâkele) ya da zıtlıktır (muhâlefet).¹⁹ Benzerlik ise ya tam ya da nâkıstır. Aynı şekilde zıtlık da ya tam ya da nâkıstır. Bunların hepsi ise ya lafza ya da mânâya göredir. Lafza göre olana gelince: Ya delaletleri nâkıs olan lafızlardır ya da delaletleri olmayan lafızlardır, örneğin; edatlar ve sözün hecelerinde yer alan harfler gibi. Delaleti olan lafızlara (el-elfâzu'd-dâlle) gelince bunlar; ya basit ya da mürekkeb/bileşik lafızlardır. Eğer mânâya göre olursa; ya basit mânâlara göre ya da bileşik mânâlara göre olabilir.

9. Birinci kısma başlıyoruz ve diyoruz ki: Bu birinci türe göre olan formların bazılarının cümle başlarındaki ve sonlarındaki hecelerinin birbirine benzediğini söylüyoruz. Bu nazım murassa²⁰ olarak adlandırılır; şairin şu sözü gibi;

.....

¹⁸ Hayalî poetik ifadenin bu dört unsurundan İbn Sînâ sadece ikisini tartışır ve bunların özeti I. 8-15'te yer almaktadır. Filozofun tartışması 'ifadenin ya da düşüncenin şekilleri' olarak adlandırılan bu kısa mütalaaları içermektedir. İbn Sînâ iki unsuru dikkate almaz. Birincisi I. 1'de halihazırda tartıştığı vezn'dir. Filozofun vezin ile ilgisi bir mantıkçının şiire bakış açısı ile sınırlıdır. İkincisi ise dördüncü unsurdur; 'işitilen ses ile anlaşılan mânâ arasındaki tereddüde' dair konuları filozof bütünüyle tartışmaz. Özellikle son zamanlarda şiir eleştirilerinde önemli bir yer edinmiş olan 'ses ve mânâ' arasındaki karşılıklı etkileşimi, İbn Sînâ tartışmasına poetik bir unsur olarak dahil eder.

¹⁹ Hile; benzerlik ya da farklılık ilişkisine bağlı olan bir söylev ya da düşünce şekline ait poetik bir araçtır. Bu terim, retorik etkiler için, linguistik yapıların sentaksa ait kullanımında olduğu gibi metaforları da içermektedir. İbn Sînâ morfolojik (şekil bilgisi) ve fonolojik (ses bilgisi) araçların/hilelerin beş temel türünü sayar ki; hepsi zıtlık ya da uygunluk üzerinde temellenmektedir.

²⁰ Murassa: İki mısraı birbiriyle aynı olan, iki vezin ve kafiye olan söz veya beyittir. İngilizce tercümede *parallelism*/cümlelerin eşitliği karşılığı verilmektedir. Ayrıca bkz. Paromoiosis ve parisosis (*Retorik* III. ix 1410a 23-25). Arapça beytin mısrasının, parisosis formuna sahip olduğu ifade edilmiştir.

Felâ hasemet min ba'di fıkdanêhuz-zubbâ

Ve lâ kelimet min ba'di hicraânehus-sumra

Kesmedi körelince kılıcın keskin yüzü

Taralamadı kütleşince okun o sıvri ucu

Edatlar, aralarında zıtlık ve benzerlik ilişkisi bulunan şeyleri birbirine bağlar. Onların zıtlığı *min* (-den) ve *ilâ* (-e, -e doğru, -e kadar) gibi edatlar ile, benzerliği ise *min* (-den) ve *an* (-ında, -e göre, yerine) edatları ile.

10. İkinci türden formlara gelince, tam benzerliğe (müşâkele/benzeşim) göredir: [I.] Çekimde ortak olan fakat cevherde farklı olan ya da [II.] cevherde ortak olan fakat çekimde farklı olan lafızların beyitte tekrar edilmesidir. Eksik benzerliğe gelince [III.] lafzın cevherde yakın olmasıdır ya da [IV.] hem cevherde hem de çekimde yakın olmasıdır. Birinciye örnek; *ayn* ve *gayn* (Arap alfabesinin 18. ve 19. harfleri) harfleridir. İkinciye örnek; *şeml* (bütünlük) ve *şimâl* (kuzey rüzgârı), üçüncüye örnek; *fârih* (canlı/atık hayvan) ve *hârîf* (aceleci-atılğan) ya da *azîm* (yüce/kudretli) ve *alîm* (bilen) dördüncüye örnek; *sâbih* (erken vakit) ve *sâbih* (yüzen) ya da *sühâd* (uykusuzluk) ve *sühâ* (dikkatsizlik) lafızlarıdır. Bu, lafızdaki benzerliktir ki; o lafız olması bakımındandır. Lafızdaki bu benzerlik mânâ bakımından da olabilir. Bu da iki lafzın eşanlamlı olarak bilinmesidir ki; bu iki lafızdan biri, diğerinin yerine kullanılan ya da farklı şekilde kullanılan²¹ aynı cinsten olan lafızlardır. Örneğin *kevkab* ve *necm* (yıldız) kelimeleriyle kastedilen çıkmak/filizlenmektir²² ya da *sehm* ve *kavs* (ok, yay) kelimeleridir; onlarla kastedilen ise ulvi eser/izdir.²³

11. *Ẓıtlık*'a göre olan [hileye] gelince; lafızlardan bir lafzın, ses/söyleniş bakımından diğerinden farklı olması değil aksine lafzın mânâsının, herkesçe

•••••

Dahiyat *parallelism* ya da cümleciklerin eşitliğinin örneğini, Margoliouth'un aşağıdaki ifadesinden elde etmiştir:

*“ex quo desideratur, ne secent mucrones;
ex quo peregrinatur, ne volnerent hastae”*

(Margoliouth, *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelicam*, Londra 1887, s.76.)

²¹ Şekli olarak

²² *el-nbt* kelimesi İngilizce metinde beyt (ev/house ve çadır/tent) olarak çevirmiştir.

²³ Nitekim *el-âsârü'l-ulviyye* ifadesi; atmosfer olaylarını, antik meteoroloji anlayışına göre inceleyen ilmin ve bu ilimle ilgili eserlerin İslâmî kaynaklardaki genel adı olarak da kullanılmaktadır. Aristoteles'in, *Meteorologica*'sı da Arapçaya *el-Âsârü'l-ulviyye* şeklinde tercüme edilmiştir. Âsâr-ı ulviyye alanında eser veren ilk filozof Kindî'dir. Kindî bu konu ile ilgili on üç risâle kaleme almıştır. Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Heysem, İbn Rüşd ve Bîrûnî gibi İslâm filozoflarının eserlerinde ve İhvân-ı Safâ Risâleleri'nde de konu ile ilgili önemli bilgiler bulmak mümkündür; bkz. Metin Yurdagür, “el-âsârü'l-ulviyye”, *TDF İslam Ansiklopedisi*, c. 3., s. 462-463.

bilinen/yaygın mânâsından farklı olmasıdır. Bu türden olan bir form, iki ya da daha fazla lafızdan müteşekkildir. Bu durumda; bu lafızlardan biri bir şey ifade eder, diğeri ise onun [I.] zıddını ifade eder ya da [II.] bu lafza zıt ya da karşıt olduğu farz edilen şeyler ne ise onları ifade eder ya da [III.] lafzın zıddına benzer olanları ifade eder ya da [IV.] lafzın zıddına uygun ve onunla ilişkili olan şeyleri ifade eder ki bu türün dışında kullanılmıştır. Örneğin; *siyahlık/siyah* (sevâd), işlenebilir toprak anlamına da gelir. *Beyazlık/beyâz* [çorak/çıplak arazi], *rahmet* (merhamet), *cehennem* ve buna benzer farklı şekillerde kullanılmış olan diğer kelimeler gibi.

12. Üçüncü türden formlara gelince; bunlar [I.] benzerlik yoluyla nitelenir. Bir lafız; -tek başına çekimli olan parçalardan oluşmuş ise ve terkiibinde bir düzen olan cümlede bir araya gelmiş ise- o, benzeriyle karşılaştırılabilir. Ya da bir kompozisyon/terkiib, -basit olan formlardan birinin lafızlarından oluşmuş ise- bir diğeriyle karşılaştırılabilir. [II.] Zıtlığa göre olanlara gelince; iki bileşik ifadeden oluşmuş cümlelerin, parçalarının düzeni arasındaki zıtlıktır/muhalefettir. Bu parçaların her ikisi ortak olabilir de olmayabilir de.

13. Dördüncü türdeki formlar ise; [I.] tam bir benzerliğe göredir: Tek mânâ, beyitte farklı kullanımlar ile tekrar eder. [II.] Nakıs benzerliğe göredir; burada müfret mânâlarda, zıtlık ya da uygunluk olduğu zaman; örneğin *kavs* ve *sehm*'in (ok ve yay) mânâsındaki gibi ve *eb* ve *ibn*'in (baba ve oğul) mânâsında olduğu gibi. Orantı/uygunluk (tenâsüb); [I.] ilişkideki bir benzerlik yoluyla, [II.] yaygın kullanımla, [III.] *haml*'de (yüklemde) ortaklıkla ve [IV.] isimde ortaklıkla olabilir. Birincisinin örneği: *el-melik* ve *el-akl*, ikincisinin örneği; *el-kavs* ve *es-sehm* (ok ve yay), üçüncüsüne örneği; *et-tul* ve *el-arz* (uzunluk ve genişlik) dördüncüsünün örneği ise *eş-şems* ve *el-matar*'dır (güneş ve yağmur). Benzerliğin sebebi açıklanmış olabildiği gibi açıklanmamış da olabilir. Eğer açıklanmış ise o, ya bir şeyin bizâtihi kendi [doğa]sındakine²⁴ göredir ya da uzlaşma göredir.

14. Zıtlık; ya zıtlardaki ve onların benzerleriyle tam olandır ya da eksiktir. O -onun zıddının benzeri ya da onun zıddına uygun olan- bir şeyin arasındadır. Ya da iki zıddın benzerlerinin ya da uygun olanlarının arasındadır. Zıtlık, belki zikredilen bir sebepledir belki de nefsü'l emr ile ilişkidir.

15. Beşinci türden formlara gelince: [I.] Bunlar ya benzerlikle nitelenebilir; iki bileşik mânâ, düzenlemede/sözdiziminde (tertib) birbirine benzer ya da ortak

•••••

²⁴ Metnin İngilizce tercümesinde *nature* eklenmiştir.

parçalara sahiptir [II.] ya da bunlar zıtlık ile nitelenebilir: Onların şu söyledikleri bu türe örnek verilebilir: Ya ‘şöyle şöyle’ ya da ‘böyle böyle’ gibi. Bir araya getirmek/cem ve ayırmak/tefrîk ise onların şu sözleri gibidir: “Sen ve falanca deniz [gibi]dir, fakat sen taşkınlığın nedeniyle bu (filanca) ise gürültüsü nedeniyle.” Beyân yoluyla, açıklama yapmak için (tafsîl) bir cümle kurmak onların şu sözlerindeki gibidir: “O hem çok yalvardı hem de korktu.” O [arza]²⁵ hayat veren yağmur için çok ‘yalvardı’ ve fırtınalardan da ‘dehşete kapıldı’. Bunlar şiirsel formların çok kısa bir sayımından ibarettir.

16. Yunanlılar belirli amaçlarla/temalarla²⁶ şiir söylüyorlardı. Her bir temanın kendine has belirli bir ölçüsü/vezni vardı ve her ölçü de belirli bir isimle adlandırılmıştı.²⁷

[I.] Bu şiir türlerinden biri de tragedya olarak adlandırılır. O zevk veren, zarîf bir ölçüye sahiptir ve iyiliğin, ahlakî olarak mükemmel olanın ve insana ait faziletlerin anlatılmasını içerir. Bunların hepsi övülmek istenen başkana/reise izafe edilirdi. Bu ölçü, kralların huzurunda şarkı formunda okunur ve bazı nağmeler ise kimi zaman kralların ölümlerinin ardından ağıt amacıyla ve meriye olarak onlara eklenirdi.

[II.] Başka bir tür de disirambi/ditrambos olarak adlandırılır. O tragedyaya benzer fakat sadece tek bir insanın ya da belirli bir milletin övülmesine hasredilmeyip genel mânâda ahlakî açıdan mükemmel olanın anlatıldığı bir türdür.²⁸

.....

²⁵ Bedevî dipnotta yağmurun arza hayat verdiğini ifade etmektedir.

²⁶ Arapça metinde g-r-z: amaç, niyet kelimesi kullanılmaktadır. Metnin geri kalanında, İngilizce metinde de kullanılan tema (theme) terimi kullanılacaktır.

²⁷ Yunan şiir türlerini aşağıdaki listesi, Fârâbî'nin *Şiir/Şiirlerin Sanatının Kanunları* adlı risalesinden harfi harfine alıntılanmıştır. On iki tür ismin bütünü (ana temalar tragedya, komedyâ, iambik gibi temel türler) çevrilmiş ve bir başka dilin alfabesi ile yazılmış formları kullanılmıştır. Bkz. Fârâbî, *Şiir Sanatının Kanunları*, s. 71-72.

²⁸ Bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 166. İbn Sînâ tragedyanın bu türden ortaya çıkmış olduğunu ifade etmektedir: “Tragedya antik/eski ‘disirambi’den ortaya çıkmıştır”, bkz. III, 9. Disirambi, İbn Sînâ'nın bu tür hakkındaki daha sonraki açıklamaları ışığında daha iyi anlaşılabilir. Sonraki açıklamalarında İbn Sînâ, disirambinin ritmik ton ile beraber olan bir şarkı olduğunu söylemektedir: “Ritme (ikâ) sahip bir melodi (lahn) ile şarkı söylerler/teganni ederler”, bkz. II, 7. İbn Sînâ, Aristoteles'in tragedya ile dithyrambos arasında kurduğu ilişkiyi teyid etmektedir: “Başlangıçta doğaçlamalardan doğan tragedya (hem tragedya hem de komedyâ böyledir); ilki dithyrambos oyunlarından öteki ise bugün bile pek çok kentte varlığını sürdüren phallos gösterilerinden gelir.” Bkz. Aristoteles *Poetika*, IV, 12, 1449 a 10-15; Aristoteles, *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 21; ayrıca bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s. 19. Bütün bir forma sahip olan birkaç Yunan ditrambosu bu bakış ile tasdik edilmiş görünüyor. Bunlar Aristoteles tarafından zikredilmemiş olan Bacchylides tarafından ortaya konulanlardır. Bacchylides bazı ditramboslarında (örneğin *Theseus*) Yunan tragedyasının en az iki temel özelliğine dikkat çeker: i. Bir koro ve cevap verenler arasında yer alan bir

[III.] Komedyâ olarak adlandırılan diğer tür ise kötülüklerin, ahlakî bozuklukların ve hicivlerin kendisinde anlatıldığı bir türdür. Bazen insanlarda ve diğer canlılarda ortak olan çirkin nitelikleri zikretmek için ona bazı nağmeler ekliyorlardı.

[IV.] İyâmbû/iambik şiir²⁹ olarak adlandırılan tür ise; her sanattaki meşhurât ve bilinen örneklerin kendisinde zikredildiği bir türdür. Tartışmaları, savaşların anlatımını ve savaşa teşvikin yanı sıra öfke ve kızgınlığın anlatımını da içerir.

[V.] Drâmâ[tâ]³⁰ iyâmbûya benzer bir türdür ancak belirli bir insanın ya da bilinen bir grup insanın ifade edilmesi ile ondan ayrılır.

[VI.] Dikrâmî/Diyagrâmî³¹ olarak adlandırılan tür; hukukçular tarafından, kötü ruhlu insanların [kötü] sonlarından sakındırmakta kullanılan bir türdür.

[VII.] Ay(n/s) î [şiir]³² olarak adlandırılan türe gelince, [ifadeyi] güzelleştirmek ve ilginç kılmak için, zevk veren sözlerden oluşan basit/müfret bir türdür.

[VIII.] Efikî Rîtûrîkî³³ olarak adlandırılan tür ise, siyaset, kanunlar ve krallara ait tarihsel olayların anlatımında kullanılan bir türdür.

[IX.] Sâtûrî³⁴ olarak adlandırılan tür ise, müzisyenler tarafından, özellikle ritim ve ona eşlik eden bir telhîn (melodinin düzenlenmesi/ahenkli bir düzenleme)

.....

diyalogda, koronun kullanılması, ii. türün ciddi ve medhe ilişkin doğası; bkz. Bacchylides, *Complete Poems*, trans. Robert Fagles, Yale University Press, 1961, s. 47-70; ayrıca bkz. Wilmer Cave Wright, *A Short History of Greek Literature*, American Book Company, 1907, s. 126.) Dahiyat, *a.g.e.*, s. 67.

²⁹ İyâmbû terimine Margoliouth *Iambic*; Arberry *Iambus* karşılığını vermiştir. Bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 166.

³⁰ Bedevî metinde *Drâmâ* terimini kullanmış olsa da dipnotta *Drâmât* terimini ve Yunanca karşılığını vermiştir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 166. Margoliouth *Dramatum*, Arberry *Drama*, Dahiyat ise Arapça karşılığının *Dramata* olduğunu ifade eder; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 67.

³¹ Bu türün doğru ismini bulmak için birkaç faraziye geliştirilmiştir. Metinde geçen tanım tarafından da desteklenen ve en akla yatkın olan karşılık; didaktik-öğretici (belki de Yunanca karşılığı *didaktikos*) olandır. Margoliouth *digra* (?) kelimesini önerir, Arberry ise *diagramma* kelimesini kullanır. Margoliouth tarafından *dikaia* olarak okunan 'daha benzer' bir öneriye de atıfta bulunmaktadır. Margoliouth daha sonraki yıllarda yaklaşımını değiştirmiş gibi görünüyor. Bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 67.

³² Margoliouth *anthe*, Arberry *ainos*, Bedevî ise *anthe* karşılıklarını önermektedir; kelime, şiirin gelişim aşamasına atıf yapmaktadır. Belki de çeşitli yazarların güzel kısa şiirlerinden oluşan bir koleksiyona da atıf yapması mümkündür. Bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 67. Bedevî, *a.g.e.*, s. 166.

³³ Terimi; Margoliouth *epicum sive heroicum*; Arberry: *epic and rhetoric* olarak çevirmiştir. İsimle amaçlanan belki de *heroic epic*'tir (bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 68). Bedevî; *mulhamî + hatâbî* kelimelerinden mürekkep tek bir kelime ya da Fârâbî'de olduğu gibi farklı iki kelime olabileceğini ifade etmektedir. İbn Sînâ'nın metninde iki kelimeden mürekkep (el-mulhamî+el-hatâbî) tek bir tür olarak ifade edilmiştir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 166.

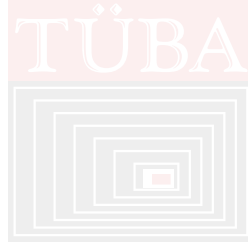
³⁴ Bedevî, sâtûrînin (özellikle *sîknîs* ismi ile bilinen dans türünün) canlılar üzerinde yaptığı etkiyi ima ettiğini ifade etmektedir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 167.

ile ortaya çıkan bir türdür. Bu türün, canlıların hareketleri üzerinde olağanüstü bir etkisi olduğu iddia edilmiştir.

[X.] Feyûmûtâ (poemata)³⁵ olarak adlandırılan diğer tür ise, şiirde iyi ve bayağıyı/kötüyü konu edinir ve şiir kendisini, bütünüyle temsil ettiği şeye benzetir.

[XI] İfîcânâ sâvûs olarak adlandırılan bu tür Empedokles tarafından icat edilmiştir. O, bu konuda tabiat ilimleri ve benzerlerini tanıtmıştır.

[XII.] Akûstikî³⁶ olarak adlandırılan tür, musiki sanatının öğretiminde kullanılmış bir türdür, diğer taraftan bunun dışında bir faydası yoktur.³⁷



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

• • • • •

³⁵ Asıl mânâsı genel kasidelerdir (el-kasâid amme). Bu türün muğlak ‘tanımından’ anlaşılabilirdiği kadarıyla poetik eleştirilere benzeyen bir türü ifade etmektedir. Bkz. Bedevî, a.g.e., s. 167.

³⁶ Bedevî eserinin dipnotunda; *akûstik/akûstikâ* ἀχοστική (*Acoustic*) için Arapça *semâ’î* (akustik, işitme ile ilgili, semâ’îyyâtta akustik bilimi anlamına gelir) = *el-musiki* karşılığını vermiştir; bkz. Bedevî, a.g.e., s. 167.

³⁷ Fârâbî, *Şiir/Şâirlerin Sanatının Kanunları* adlı risalesinde, bu türlerin ve Yunan şiirlerinin kaynağına nasıl ulaştığını söyle aktarmaktadır: “Biz şiir sanatı hakkında filozof Aristo’ya, Themistius’a ve bu ikisinin dışındaki diğer eski/antik düşünürlere ve onların kitaplarının şâirlerine ait metinler içinde onları bulduk.” Bkz. Fârâbî, a.g.e., s. 73.

İKİNCİ BÖLÜM [POETİKA I-III]

Şiirdeki Küllî Amaçların ve Küllî Taklitlerin Sınıfları Hakkındaki Bölüm³⁸

38 I. Bölüm'ün devamı olan bu bölüm; özet bir giriş niteliğindedir. İbn Sinâ, kendisinin aşına olmadığı Yunan şiiri hakkındaki temel prensipleri içeren bir eserden (*Poetika*'dan) anlayabildiği şeyleri aktarmaktadır. İbn Sinâ'nın eserinin (*Fennü'ş-Şi'r*) bu bölümü; Aristoteles'in *Poetika*'sının ilk üç bölümünü (I-III) kapsamaktadır. İbn Sinâ kendi genel metodunda olduğu gibi eseri boyunca özet ile yorumları bir araraya getirmiştir. Başlığında işaret ettiği gibi bu bölüm taklit/muhâkat/mimesis düşüncesine ve şiirin bir taklit türü olmasına hasredilmiştir. İbn Sinâ Birinci Bölüm içinde Aristoteles'in *Poetika*'sının ilk üç bölümünü gruplaması; genel olarak taklit hakkındaki evrensel prensipleri zikretmesi ve şiir sanatına da bir taklit olması sebebiyle tutarlı bir şekilde bir alt-form olarak yer vermesi; 'kesin, geçerli ve yorumlayıcı' bir yargıya işaret etmektedir. Aristoteles sanatları birbirinden üç yönden ayırmaktadır: taklit aracı, taklit tarzı (*modus*), taklidin yöneldiği obje. Taklit belli araçlar ile ortaya konulmaktadır. Sanatçı belli araçları kullanarak objeleri taklit etmek ister. Belli araçların kullanılması ile de sanatlar birbirinden ayrılmaktadır. Taklit etmede kullanılan araçlar bakımından sanatlar kendi aralarında sınıflara ayrılmaktadır. Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla bazıları ise ses aracıyla taklit ederler. Bütün sanatlarda genel olarak taklit; ya ritim ya söz ya da harmoni ile gerçekleştirilir. Bu araçların üçü bir arada kullanılabileceği gibi ayrı ayrı da kullanılabilir. Flüt ve kitarâ sanatları sadece harmoni ve ritmi kullanırken, dans sanatı yalnız ritmi kullanır. Epos, kelimeyi ya da ölçüyü kullanırken; tragedya, komedyâ ve dithyrambos, şiirin üç aracını da kullanır: ritim, melodi, ölçü. Aristoteles, *Poetika*, çev. İ. Tunah, #1447 a., s.11.

İbn Sinâ; taklidin bu üç yönünü ve farklılaşan taklit türlerini ifade etmektedir: Bunlar taklit araçları/yolları, taklidin objesi, tarzı ya da sunum şeklidir. Birincisi; taklit araçları olarak isimlendirilenlerdir ki bunlar üç şeyi içerir; şiirde, dansta ve müzikte ortaktır ayrı ya da beraberce kullanılabilir. Bunlar lahn, hayali ve taklidi ifade ve vezindir. Bu üç terimden her birinin, iki anlam seviyesine sahip olduğu *Fennü'ş-Şi'r* apaçiktır: Birî geneldir diğeri ise her bir sanata mahsustur. Örneğin vezin genel olarak ritim mânâsına gelir. Fakat şiire atıfla ritim, metrik olarak (örneğin poetik ölçü/vezin) açıklanır; bkz. Ayşe Demirkaynak, *İbn Sinâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

İbn Sinâ'ya göre, taklidin ikinci ayrııcı özelliği, taklidin teleolojik fonksiyonudur. Genel olarak taklit, retorik eğilimlere sahiptir. Soylu ya da bayağı olan her şey ya daha iyi ya da daha kötü yapmak için taklit edilir. Bu bağlamda taklidin üç mümkün sonucu vardır: 1. Tahsîn/güzelleştirme: İbn Sinâ genel bir terimle onu medih (*encomium*) terimi ile eşdeğerde görür. 2. Takbîh/çirkinleştirme: Genel olarak *zemm*'dir (satire) ve 3. Uygunluk; eylemlerin taklidi ya sadece 'o nasılsa öyle' yapılır ya da tahsîn ve takbîh içindir. Uygunluk kategorisi potensiyel olarak medh ya da zemm için hazırlanmış bir formdur. İbn Sinâ'nın kendi eserinde vurguladığı temel bir önerme vardır ve bu önerme onun bakış açısının temelini oluşturur. Buna göre "Yunan şiiri, şahısların taklidi ile ilgilenmez fakat -bir eyleme yönlendirmek ya da sakındırmak için- bu şiir türleri inkâr edilemez retorik ve ahlâkî hedefler için eylemlerin taklidi ile ilgilenir." İbn Sinâ Aristoteles'in kavrayışı ile 'taklidin objesi'nin ya soylu ya da bayağı olması konusundaki düşüncelerini paylaşmaktadır. O bununla taklidin ahlâkî ve retorik hedeflerine vurgu yapmaktadır ki bunlar soylu eylemlerin ve erdemlerin tahsîni ya da bayağı olanların takbîhidir. Taklidin üçüncü ayrııcı vasfı olan taklit tarzı ise İbn Sinâ'nın eserinde atlanmış ve buna yer verilmemiştir. Sunum şekli bakımından taklit tarzına dair bir tartışmaya yer verilmemiş; taklit tarzına bütünüyle farklı bir şekilde atfı yapılmıştır: Teşbih ve metafor ve ikisinin bir araraya getirilmesi. Aristoteles'in şairin kendi materyallarını sunum tarzı hakkında konuştuğuna şüphe yoktur; teşbih ya da metaforun hangisinin daha üstün olup olmadığı hakkında konuşmamıştır. Metinde yer alan göstergeler, İbn Sinâ'nın niyetinin Aristoteles'i bu şekilde yorumlamak olmadığını göstermektedir. İbn Sinâ'nın mecâza/teşbihe yönelik yorumlarının bulunduğu bölümler/yerler filozofun eserinin çok başlarında yani taklit araçlarını tartışmasından önce yer alır. Aristoteles'in anlaşılması güç, örtük ifadeleri *Poetika*'nın III. Bölümü'nün başlangıcında yer almaktadır. Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesine bakılarak hüküm verilirse, yapılan açıklamaların kaynağının onun metnini

1. Şimdi İlk Öğretim'den (*et-ta'lim el-evvel*, örn. *Poetika*)³⁹ anlayabildiğimizi imkânımızın elverdiği ölçüde açıklamaya çalışacağız. Öyleyse *Poetika* çoğunlukla şiirlerin anlatılmasını ve kendilerine has tanımlamaları ve Yunanlılar⁴⁰ arasında bilinen şeyleri içerir. Bu tür şeyler hakkında onların bilgileri; onun şerhinde ve açıklamasında onlara yardımcı olur. Yunanlılar -daha önce söylemiş olduğumuz gibi-⁴¹ tanımlanmış amaçlarla/temalarla, belirli sayıda şiir türlerine sahiptiler. Her bir temanın, kendine ait özel bir ölçüsü vardır. Her bir türü ölçülerle özelleştirmek onların âdetlerindendi. Yurtlarını, aşk şiirlerini ya da çöle ait alışkanlıklarını ve buna benzer şeyleri⁴² anlatan Arapların âdetinde olduğu gibi. Bunların kabul edilmiş bilgiler olması gerekir.

I

2. [Aristoteles'in] dediği gibi; biz de şimdi şiir; şiir çeşitleri ve her birinin özellikleri; meseller yapmanın⁴³ ve şiirsel öyküleri (hûrâfât)⁴⁴ mükemmel yapmanın ilkeleri; -bunlar hayal gücüne dayalı ifadelerdir ve her bir türün parçalarının

.....

tercüme edilmiş formları olduğu bütünüyle anlaşılabilir. İbn Sînâ kimi zaman yaptığı gibi kimi ifadeleri; 'dramatik olmayan, anlatıma dayanmayan, şiirdeki taklit tarzını', kendi versiyonu ile değiştirmiş olabilir. Böylelikle II. Bölüm'ün çok sonlarında filozof taklîtin üç tarzı üzerinde durur; teşbih, metafor ve bu ikisinin kombinasyonu. Sonuçları da üç tanedir: Tahsîn, takbîh ve mutâbakât. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 69-70.

³⁹ "Ta'lim evvel" ifadesi ile Aristoteles'in külliyâtı içerisinde özellikle *Poetika*'ya atıf yapılmaktadır.

⁴⁰ İngilizce tercümede de metin içinde *Greeks* terimi ile Yunanlılara atıfta bulunulmuştur.

⁴¹ Bkz. I, 16.

⁴² Geleneksel Arap şiirinin örnekleri; İslam öncesi büyük Arap şairleri tarafından yazılmış ve Kabe'ye asılmış olan Yedi Askı'dır (Muallakâtı Seb'a). İbn Sînâ'nın atıfta bulunduğu 'gelenek ya da uyulaşım', bu tür şiirlerin düzenlenmesindeki yapısal unsurlardır ve şairlerin kendi hedefleri için kullandığı geleneksel motiflerdir.

⁴³ Metinde "karz el-emsâl" ifadesi kullanılmıştır. Bedevî; *el-mesal* ve *el-hurâfe* terimlerinin açıklanması hakkında kendi kitabı *el-Müsülû'l-akliyyetü'l-Eflatuniyye* adlı eserinin mukaddemesine bakılabileceğini ifade etmektedir; Bedevî, *a.g.e.*, s. 167. Ayrıca bkz. *el-Müsülû'l-akliyyetü'l-Eflatuniyye*, trc. Abdurrahman Bedevî, Vekaletü'l-Matbuat, Kuveyt ts., s. 48. İbn Sînâ, öykü (mythos) ve 'dramatik olmayan, anlatıma dayanan' şiir hakkında kendi bakışını yansıtan yorumlar yapmıştır. I. Bölüm'de açıklandığı gibi bu iki terim (mesel ve hurâfe şiiriyeh) birbirini tamamlayan bir tarzda kullanılmıştır. Sonraki paragrafta filozof kendisine göre 'her mesel ve öykünün' ne anlama geldiğini ve bunların taklîdin jenerik bağlamı ile nasıl ilişkilendirdiğini açıklamaktadır.

⁴⁴ 'Hurafe-mythos, öykü, μυθος' terimi Arapça sözlükte "batıl itikat, boş inanç, hurafe, peri masalı, fabl, uydurma, kurgu" anlamlarına gelmektedir. *Mūthos*= *myth* ise "söylence, mit, söz, nutuk, esatir, hikaye, laf, anlatma, masal, öğüt, fabl" anlamına gelir. Kelimenin Yunanca karşılığı olan *mythos*, Yunancada söylence, masal anlamlarına geldiği gibi doğrudan doğruya öykü anlamına da gelebilir. *Poetika*'nın Türkçe tercümelerinde öykü olarak karşılanmıştır; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunalı; *Poetika*, çev. Kalaycı; *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)* çev. Samih Rifat, Can Yayınları, 2010. Dahiyat, terimin İngilizcesini *poetic fiction*/poetik kurgu olarak vermiştir.

-nitelik ve nicelik bakımından- açıklanması-hakkında konuşabiliriz.⁴⁵

3. Biz deriz ki; her mesel ve öykü (hurâfe); ya bir başkasına benzetmek (teşbih) yoluyla ya da kendisi gibi olmayandan bir şeyi almak yoluyla. Bu da de-ğıştirme (tebdil) yoludur ki; o istiâre ya da mecâzdır ya da bu ikisinin terkididir.⁴⁶ Taklit insan için tabî bir şeydir. Taklit; bir şeyin benzerini ortaya koymaktır; o şeyin kendisini değil. Örneğin tabiattaki canlıların, tabîi gibi görünen bir form-da taklit edilmesi gibi. Böylelikle bazı insanlar halleriyle diğerlerine benzer ve onlar birbirlerini taklit eder ya da bunların dışındaki şeyleri taklit ederler.⁴⁷ Bu taklitlerin bazıları sanattan ortaya çıkar, bazıları ise âdeti takip eder.⁴⁸ Aynı şekilde bu [taklitlerden] bir kısmı fiille⁴⁹ olur, bir kısmı ise sözle⁵⁰ olur.

4. Şiir; üç şey ile tahayyüle götüren ve taklit eden sanatlardan biridir: [I] Şarkı formunda söylenen melodi/lahn. Şüphesiz melodinin ruh üzerinde monoton olmayan bir etkisi vardır ve buna ek olarak her tema; cezâlet/ açıklık;⁵¹ yumu-şaklık ve orta halli olmasına göre uygun bir melodiye sahiptir ve bu tür etkiler yoluyla ruh kendisinde, hüznü, öfkeyi ya da buna benzer şeyleri taklit eder hale gelir. [II.] Kelamın kendisi –hayale ve taklide dayalı olduğunda zaman ve [III.] ölçü/vezin. Bazı ölçüler belirsizdir bazıları ise açıktır.

5. Bunların üçü bir araya getirilebilir ya da bu şeyler birbirinden ayrı olarak kullanılabilir. Ölçü ve hayal gücüne dayalı kelam tek başına kullanılabilir.⁵²

45 Bu ifade ilk bakışta Aristoteles'in *Poetika*'sının giriş paragrafının bir özetini yapmaya niyetlenmiş görünebilir: "Üzerinde konuşmak istediğimiz konu, şiir sanatıdır; ilkin genel olarak şiir sanatının ne olduğu, sonra şiir sanatının türleri ile bu türlerin teker teker ne oldukları, sonrada bir şiirin başarılı bir şiir olabilmesi için onda öykü-mythos ne şekilde işlenmesi gerektiği bundan başka bir şiirin bölümlerinin sayısı ve bunların özellikleri ve daha bu konunun araştırma konusu içine girebilen her şey." (Bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev., Tunali, s. 11.).

46 İki Arapça kelime 'tebdil'in; istiâre ve mecâz olduğunu açıklamak için kullanılır. Her ikisi de Arapçadaki metafor türlerini açıklamaktadır. Dahiyat tercümesinde; istiâre/comparison ve mecâz/transfer için tek bir kelimeyi *metaphor*'u kullanır. Bunlar benzetme/teşbih-*similitude*'den farklıdır. Benzetme, iki şeyin bir benzerlik içinde, kesin olarak yanyana bulunması olarak açıklanmaktadır.

47 Taklidin üç türü; anlaşılması güç açıklamalardan elde edilmiştir; bir benzerlik i. poetik olabilir; 'teşbih, metafor ya da ikisinin kullanılması ile' ii. görsel olabilir; resim ve heykelde olduğu gibi bir şeyin form ya da suretini verebilir; iii. dramatik olabilir; insanların birbirlerinin duygularını, eylemlerini taklit etmesi gibi.

48 Âdet kelimesi, gelenek ve alışkanlık anlamına gelmektedir. Dahiyat *practice* kelimesini tercih eder. Bu bağlamda tercüme "taklitlerden bir kısmından sanat ortaya çıkar bazıları ise pratikleri izler" şeklindedir.

49 Arapça fiil (eylem) kelimesi belki de aktörlük ve oyunculuk sanatını ima etmektedir.

50 Poetik dil, hayali temsilleri ya da ölçüyü (II. 5-6) biraraya getirir.

51 Cezâlet, fesahatla ilgili bir belâgat terimidir.

52 Açık olarak şiirin iki temel aracı vardır. Müzikte bunlar biraraya getirilmez. Bkz. sonraki paragraf: "Şiir hem hayali ifadeyi (muhayyel kav) hem de vezni biraraya getirmekle mükemmelleştir."

Aynı şekilde, birbirine uygun nağmelerden (notalardan) oluşan bir melodi ve ikâ/ritim; telli bir çalgıda⁵³ ya da ‘mezâhir’de⁵⁴ bulunabilir. Kendisinde ritim olmayan tek bir melodi ise uzun ve düz nefesli sazlarda (el-mezâmîr el-mürsele)⁵⁵ bulunabilir; uygun bir şekilde düzenlendiğinde, parmaklarla çalınmaz. Kendisinde melodi olmayan ritim ise dansta bulunabilir. Böylelikle dans uygun bir melodi ile birleştirildiğinde daha iyi düzenlenebilir; buna ek olarak ruhta [daha güçlü bir] etki yapar.⁵⁶

6. [Nesir/düzyazı formunda yazılmış kaviller de (ekâvil mesure)]⁵⁷ hayal gücüne dayalı olabilir ya da muhayyel olmayan ölçülerde olabilir. Fakat o [ekâvil mesure] [muhayyel] söz olmaksızın basit ve sanatsızdır.⁵⁸ Ancak şiir, muhayyel söz ve ölçüyü kendisinde bir araya getirmekle ortaya çıkar. Nitekim filozoflardan pek çoğunun yazmış olduğu ölçülü sözler–Sokrat da buna dâhildir– ya on dört heceden telif edilmiş *iyâlâ ciya sâlis* (trimetre, elegia)⁵⁹ vezni ile ölçülendiril-

53 Meâzîf/telli çalgı kelimesinin İngilizce karşılığı, flüt (*flutes*) olarak verilmiştir.

54 Mezâhir, bir çeşit Arap çalgısıdır; İngilizce karşılığı lir (*lyres*) olarak verilmiştir.

55 El-mezâmîr el-mürsele, uzun ve düz nefesli sazları ima etmektedir. İngilizce karşılığı ahşaptan yapılmış nefesli çalgılar (*woodwind instrument*) olarak verilmiştir.

56 Aristoteles’in *Poetika*’sında; “öyleki bu üçü ya ayrı ya da birlikte kullanılır. Örneğin flüt ve kitara aynı şekilde kaval (syrinx) çeşitinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritm’i kullanırlar; dans ise harmoni olmadan yalnız ritmi kullanır; çünkü dans edenler ritmik beden hareketleri aracılığı ile karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler.”; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunali, s. 11-12. *Aulos* flütü ya da obuayı andıran nefesli bir çalgı, *kithara* yaylı bir antikçağ çalgısıdır. Her iki müzik aleti de dramının bölümlerine ve şiir sanatının diğer biçimlerine eşlik etmek için kullanılmaktaydı. Bu iki çalgı ayrıca salt enstrümental müzik üretmek için de kullanılmıştır; bkz. *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 107. *Aulos* her türlü nefesli çalgı, özellikle çifte kaval; *kitharis* (ya da kithara) telleri çekilerek çalınan antikçağ çalgısı, özellikle ozanların dizelerine eşlik etmede kullandıkları çalgıydı; bkz. *Poetika*, çev. Rifat, s. 96. *Syrinx*: pan flütü de denen yanyana getirilmiş bir dizi kamıştan oluşan kaval türü; miskal. *Aulos*’a göre daha çobanlı bir çalgıdır; bkz. *Poetika*, çev. Rifat, s. 96-97.

57 Dahiyat bu cümlelerin öznesinin açık olmadığını ifade ederek bu bağlamda “ekâvil mesure” ifadesini “sözel kompozisyonlar/*verbal composition*” olarak tercüme etmiştir. İfadedeki o zamirinin bir işaret içerdiğini düşünerek kendi yorumunu eklemiştir. Buna göre bu cümlelerin tercümesi: “Söze dayalı kompozisyonlar (*verbal composition*); nesir formunda hayal gücüne dayalı bir ifade olabilir ya da beyit/nazım formunda olabilir fakat hayali olmayan, düz ve sanatsızdır.” İbn Sînâ şiirin hem hayal gücüne dayalı olması hem de beyit formunda olmasının gerekliliği konusunda ısrar etmektedir. Bu bakış açısıyla İbn Sînâ, temelde Aristoteles’in ifade ettiği “düzyazı/ekavil mesure”nin üç farklı türünü yorumlamaktadır. 1. Hayal gücüne dayalı nesir 2. Hayal gücüne dayalı olmayan beyitler, ki şiirle karıştırılmıştır çünkü ölçülüdür fakat şiirin temel özelliklerine sahip olmadıkları sürece gerçekten şiir olarak değerlendirilemez. Onlar ‘hayali’dir, taklide dayalı ve duygulandırıcıdır. 3. Gerçek şiir; hem hayali ifadeleri hem de ölçüyü biraraya getirmelidir.

58 Aristoteles *Poetika*’sındaki karşılığı; “yalnız sözü kullanan ve bunu da düzyazı ya da nazım olarak yapan (nazımda ya bir çok ölçüler karışık olarak ya da tek bir ölçü kullanılır) sanat biçiminin şimdiye kadar hiçbir adı olmamıştır.”; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunali, s. 12.

59 Bedevî, kelimeyi şu şekilde açıklamıştır: “Doğruluğunu ispat ettiğimiz gibi metinde geçen ‘ciya’ teriminin Yunanca karşılığı: ἐλεγίω’ elegia’dır. İbn Sînâ kendi eserini Aristoteles’in metninden an-

miştir. Ya da on altı heceden meydana gelen *terûkî*⁶⁰ *rubâî* vezniyle ya da bunun dışındakiler ile ölçülendirilmiştir. Öyleyse bunlar gerçekte şiir olmayan fakat şiire benzeyen sözlerdir. Örneğin Empedokles'in tabiiyyât hakkında yazmış olduğu ölçülü kalamı gibi.⁶¹ Bunların ölçü dışında şiir ile hiçbir ortak yanı yoktur. Empedokles ve Homeros arasında da ölçünün dışında hiçbir ortak taraf yoktur. Empedokles'in ölçüyle yazmış olduğu şeyler tabiata dair durumlardır. Homeros'un kalamındaki ölçüye sahip şeyler ise şiirsel sözlerdir. Öyleyse Empedokles'in sözleri şiir değildir. Böylelikle ne tek ölçüye sahip olmaksızın tertip edilen kalam ne de her parçasında farklı bir ölçüye sahip olan böyle sözler şiir değildir.⁶²

•••••

ladıkları üzerine bina etmiştir.” (bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 168.). İbn Sinâ'nın metninde geçen <ile> ciya sâlis ifadesini; Margoliouth, (Analecta, s. 81) “trimetrum elegiacum”; Dahiyat, “[ele]giac trimeter” olarak çevirmiştir. Kalaycı *Poetika* tercümesinde bu ifadeyi “trimetre, elegia” olarak karşılamıştır. “Trimetre iki iambiklik üç dizeden oluşan ölçüdür (iambic ölçü ise bir kısa bir uzun heceden oluşan ölçü kalıbıdır), bu ölçü daha çok tragedyada kullanılır; elegia ise altı ve beş kalıplık dizelerden oluşur, bu ölçü özellikle duyguları yumuşatan, keder veren lirik şiirler için uygundur.”; bkz. *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 108. Tunalı ise “trimetre yahut elejik” karşılığını vermiştir; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunalı, s. 12. Samih Rifat ise *Poetika* (*Şiir Sanatı Üzerine*) tercümesinde “trimetros, elegion” karşılığını vermiştir. “‘Trimetros, elegion’ ölçüleri, Yunan şiirinde yaygın olarak kullanılan ölçülerdir. Trimetros iki iambos'luk üç dizeden oluşan bir ölçüdür (iambos: bir kısa bir uzun ölçüden oluşan ölçü kalıbı) ve özellikle tragedya da kullanılır. Elegion kalıbıysa bir altı ve bir beşlik ölçülü iki dizeden oluşur.”; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Rifat, s. 20, 96.

⁶⁰ Bedevî; Margoliouth'un metninde bu kelimenin eksik olduğunu ifade etmektedir: *lam, he, var, be* böylelikle yazılışı noktalı *ha* iledir. *et-terûkî er-rubâî*: -U-U|-U-U||-U-U|-U -A. Dahiyat İngilizce çevirisinde bu kelimenin tercümesini vermemiştir.

⁶¹ İÖ yaklaşık 495-435 yıllarında yaşayan doğa düşünürü, ozan Sicilyalı Empedokles; *Doğa üzerine* (*Peri physeos*) ve *Anımlar* (*Katharmoi*) adlı yapıtlarını dizelerle yazmıştır. “Empedokles didaktik bir epos yazmış olup bundan kalan parçalar bugün elimize ulaşmıştır. Ozan Üzerine (Peri Poethos!) adlı eserinde Aristoteles, onun homerik dilini özellikle över”; bkz. *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 108. Ayrıca bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunalı, s. 90. “Ampedokles doğa ve hekimlik üstüne heksametros ölçüsü ile uzun şiirler kaleme almıştır. Karharmoi başlıklı bir dizi anıma şarkısı bestelediği biliniyor. Yapıtında günümüze yalnızca çok küçük parçalar ulaşmıştır”. Aristoteles, *Poetika*, çev. Rifat, s. 97.

⁶² İbn Sinâ'nın şiirdeki ölçünün önemi hakkındaki ısrarına rağmen *Poetika* hakkında modern araştırmacıların genel uzlaşımı, elbette İbn Sinâ'nın burada Aristoteles'e isnat etmiş olduğu şeylere zıttır. Bu aynı zamanda, Yunanların her bir şiir türünün (I. 16; II. I) belirli bir ölçüye sahip olduğu konusundaki daha erken varsayımlarına dayanmaktadır. Aynı şiire tek bir ölçüden fazlasını karıştırmak, beyit içine tabii bilimlerin prensiplerini koymak ile aynı anlama gelmektedir. Buna göre bir ‘beyit düzücü’ şair değildir. İbn Sinâ belki de Aristoteles'in Empodokles hakkındaki ifadelerine müracaat etmekle yanılmış olabilir. Ebu Bîşr Mettâ'nın çevirisi ise şöyledir: “Eğer bir kişi taklidi (hikaye ve teşbih) bütün ölçülerini karıştırarak yaparsa Khairemon, pratiklerinde olduğu gibi – Kentauros bütün ölçüler içinde bir rapsoda benzer – biz onu bir şair olarak adlandırırız.” İbn Sinâ, ne her şiirde tek bir ölçü kullanarak tektipleşmesi konusunda ne de Aristoteles'i bu şekilde yorumlama konusunda yalnız değildir. Khairemon, (Yunanca Χαίρημων, ing. Chaeremon) Aristoteles'in hem *Retorika* hem de *Poetika*'da sözünü ettiği ozandır. “Kentauros'u bütün ölçülerini içeren bir rapsodi olarak kuran Khairemon gibi, taklitlerini ölçülerin hepsini karıştırarak yapan kişilere de ozan adı verilmelidir.”; bkz. Khairemon, 1400b 24 (ozandan alıntı); 1413b-13 Aristoteles, *Retorik*, çev. Mehmet Doğan, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 154-193; ayrıca bkz. *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 13. Günümüze beş dizesi ulaşan Kentauros adlı yapıtın yazarı Khairemon, İÖ 4. yüzyılda yaşamış Atinalı bir drama yazardır. Genellikle trajik şiirle ilgilenmiştir.

7. Bazı insanlar [şiiir] okur/söyler ya da ritme sahip bir melodi ile şarkı söyler.⁶³ Onların dîsirambi⁶⁴ olarak adlandırdıkları şiiirleri bunun gibidir. Zannediyorum ki; o bir tür şiiirdir. Bu türde belirli bir insan ya da bir grup insan değil genel olarak iyilikler övülür. O yirmi dört heceden oluşan bir cümledir. Buna benzer olan bir diğeri de, kanun yapıcılarının çok kötü insanların sonundan sakındırmakta kullandıkları bir şiiirdir ve onun diyagrâmi⁶⁵ olarak adlandırıldığını zannediyorum.

8. Aynı şey tragedyada da yapılıyordu. Övgü (medih); yaşayan ya da ölmüş bir insana yöneliyordu. Onlar bunu mükemmel bir şekilde ve ciddiyetle, şarkı formunda söylüyorlardı. Faziletleri ve ahlakî güzellikleri anlatmakla başlıyorlar ve sonra bu özellikler ile bir kişiyi niteliyorlardı. Eğer o kişi ölmüş ise onlar uzun bir beyit ekliyorlardı ya da onun nağmelerinin melodisi onun mersiye ve ağıt olduğunu açıkça gösteriyordu.⁶⁶

9. Komedya, yerginin (hecâ); ‘alay (istihza, tanz)’⁶⁷ ve ‘gülünç/eğlenceli (suhriyye)’ olan ile karıştırıldığı ve bir insana yöneltildiği, hicveden bir şiiir türüdür. Bu bakımında o tragedyadan farklıdır. Şöyle ki; tragedya, taklidin bütün araçlarını; melodi ve nazmı⁶⁸ da içine alacak şekilde bir araya getirerek güzelleş-

⁶³ 6. paragraftaki konudan açıkça bir uzaklaşmadan sonra, tartışma 5. paragrafta da üzerinde durulan taklit araçlarına dönmüş görünüyor ve ‘taklit içgüdü’sü’ bakımından bir ayırma müracaat ediliyor. Poetik kompozisyonun dört türü, taklidin bütün araçlarını biraraya getiren örneklerle birlikte listelenmiştir. Aristoteles’in görece özet ifadeleri (*Poetika* I. 10, 1449b 23-29); İbn Sinâ’nın dört tür aracın ne olduğuna ilişkin açıklamaları ile genişletilmiştir. İbn Sinâ burada eserinin I. Bölüm’ündeki her bir türün özet açıklamalarına bizi geri götürür (I. 16). Bu tanımlamalar (bkz. İbn Sinâ, VII-IX bölümleri); Fârâbî’nin eserinde zikredilen bir kaynaktan elde edilmiştir. İbn Sinâ’nın buradaki yaklaşımı; *Poetika*’dan aktarılması mümkün görünen şeyleri, kendi eseri içinde nasıl kullanmayı denediğinin göstergesidir. Aynı zamanda onun yorumlama teşebbüsleri I. Bölüm’ü nasıl etkilediğinin de açık örnekleridir. Metnin devamında, İbn Sinâ’nın Aristoteles’in diğer eserleri hakkındaki bilgilerini metne nasıl eklediği de açıkça görülebilir; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 73.

⁶⁴ *Dîtrambos*: δεινραμβος, bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 169.

⁶⁵ İngilizcede *didactic* ile karşılanan terimin; Bedevî *diyagrâki* olarak okunabileceğini ifade etmiştir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 169.

⁶⁶ Belki de *kommos* ile ağıta atfı yapılmaktadır. bkz. *Poetika* XII, “koroyla solo şarkıcının birlikte söylediği ağıt ise kommos’tur”. *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 43. *Kommos* ile birlikte bir tragedya örneği, Aeschylus’un *Persia*’sı olabilir. Yunan tragedya yazarı Aiskhylos tarafından antik Yunan’ın klasik döneminde yazılmış olan antik bir Yunan tragedyası olan *Perser* oyununun Antik Yunancası Πέρσαι, *Persai*, Latince’si ise *Persae*’dir.

⁶⁷ İbn Sinâ’nın kullandığı *tanz* kelimesi hem ‘kin’ hem de ‘istihzânın’ bir araya getirilmesi olarak anlaşılmıştır; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 73. Gülünç teriminin Arapça karşılığı *tanz*=istihza ve suhriyye=alay, eğlenme ve alay konusudur; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 169.

⁶⁸ Arapça nazm kelimesi şiiirden farklıdır. Nazım kelimesi genel olarak ölçülü/vezinli ifadeye atıfta bulunmaktadır. İbn Sinâ’nın hayale dayalı temsiller olarak kurguladığı şiiirin temel özelliklerine sahip olabilir de olmayabilir de. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 73.

miştir. Komedya ise ahenkli bir düzenleme (telhîn) ile güzelleşmemiştir çünkü tanz/alay ve melodi birbirine uygun şeyler değildi.

II

10. Her taklidin amacı; ya güzelleştirmek (tahsîn) ya da çirkinleştirmektir (takbîh).⁶⁹ Bir şey ancak ya daha güzel ya da daha kötü yapmak için taklit edilir. Yunan şiiri de çoğunlukla fiillerin ve duyguların taklidine yöneldi, bunun dışında bir şeye değil. Kişilerin taklidine gelince, Yunanlılar temelde -Arapların yaptığı gibi- şahısların taklidi ile meşgul olmadılar.

11. Araplar iki amaçla şiir söylüyorlardı: Bu amaçlardan birincisi; bir eyleme ya da duyguya doğru yönlendirecek bir durumun sunumu ile ruhu etkilemek için, ikincisi ise sadece hayret/şaşkınlık (aceb) için; her şey benzetmenin güzelliği ile şaşkınlık/hayret uyandırmak (taaccüb) için taklit ediliyordu.⁷⁰ Fakat Yunanlılara gelince, söz aracılığıyla bir fiile teşvik etmeyi ya da sözle bir fiilden alıkoymayı hedefliyorlardı. Bunu bazen hitâbet yoluyla yapıyorlardı bazen de şiir yoluyla yapıyorlardı. Böylelikle şiirsel taklit, -onların yaptığı gibi- fiillerle, duygularla -bu tür fiillere ve duygulara sahip olmaları bakımından- kişilerle sınırlanmıştı.⁷¹

⁶⁹ Bu iki terim, tahsîn ve takbîh temelde hitâbete (retorik) ait terimlerdir. Temsil edilen eylem ve öznelerden çok taklidin sonuçlarının vurgulanmasıdır. Buna göre vurgulanmak istenen, eylemin kendisi ya da eylem içindeki karakterlerdir ki, bunlar Yunan şiirinde taklidin konusu olarak belirlenmiştir. Bu öncül eserde tekrar eder ve Arap-Yunan şiiri arasındaki en temel ayrım olarak vurgulanır. Her eylem ya iyi-soylu ya da kötü-bayağıdır. Bazı şairler daha soylu (tahsîn) yapmak için soylu eylemleri taklit eder bazıları ise daha bayağı (takbîh) yapmak için bayağı eylemleri taklit ederler. Bazıları ise daha çok taklidin kendisinin haz verici olması ile ilgilendirir. Bir eylem sadece o olduğu için (mutabakat) de taklit edilebilir.

⁷⁰ İbn Sînâ *teşbehe*/benzetmek fiilini kullanmaktadır. Metnin pek çok yerinde taklit ve teşbih teriminin birbirinin yerine dönüşümlü kullanılımasının örneklerinden biridir; bkz. Ayşe Taşkent, *age.*, s.182-194.

⁷¹ Bu tür bir ayrım da -İbn Sînâ'nın öncelikle teşbihin sadece tek bir türünü (yani Arap şiirini) biliyor olması nedeniyle- kesin olmama ve tereddüt var gibi görünüyor. Bu ayrım aynı zamanda, klasik ve romantik ya da objektif ve subjektif olan arasındaki daha geniş bir ayrımı da akla getirmektedir. Ayrım iki temel nokta üzerine bina edilmektedir. Biri şiirin amacıyla ilgilidir diğeri ise şiirin konusu ya da içeriği ile ilgilidir. Elbette her ikisi de bir bütün olarak tarz ile ilgilidir. Bu ayrıma göre Arap şiiri duygusal ve subjektiftir, amacı ise haz elde etmek ve hayret/tacib uyandırmaktır. Diğer taraftan Yunan şiiri ise amaca yöneliktir ve daha objektiftir. Hedefi ise belirli ahlaki eylemlere yönlendirmektir. Buna göre Arap şiirinin objesi kişilerdir (zevat), bunun yanı sıra şairin kendi duygularının ve izlenimlerinin ifade edilmesiyle ilgilidir. Yunan şiiri de eylemler ve duygularla ilgilidir. Fakat Yunan şiirinin şahıslarla ilgisi sadece onların failler/eyleyiciler olarak bu eylemlerin temsiline/taklidine hizmet ediyor olmalarından kaynaklanmaktadır (bkz. *Poetika* VI. 9. 1450 a 15-19; "tragedya insanların değil eylemlerin ve yaşamın taklididir."; *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 27). Bu tür ayrımlar iki

12. Her fiil; ya çirkindir ya da güzel. Onlar [Yunanlılar] fiilleri taklit etmeyi adet haline getirdiğinden, onlardan bazıları katıksız bir benzetme/teşbih⁷² için fiilleri taklit etmeye yöneldiler, yoksa ne güzelleştirmek ne de çirkinleştirmek için değil. Her teşbih ve taklit, onlara göre ya takbîh ya da tahsîn için düzenlenmiştir ya da genel mânâsıyla övgü/medh ya da yergi/zemm için.⁷³ Onlar melekleri güzel bir formda, şeytanı ise çirkin bir formda tasvir eden ressamların/musavvirlerin yaptıkları [gibi] yapıyorlardı. Böylelikle duyguları tasvir eden ressamların yapmaya çalıştıklarına benzer bir iş yapmış oluyorlardı. Örneğin Maniheiztlerin⁷⁴ öfke ve merhamet duygularını tasvir ettikleri gibi, onlar da öfkeyi, çirkin bir formda, merhameti ise güzel bir formda tasvir ediyorlardı.⁷⁵ Bazı Yunan şairleri de bir eylemin teşbihine, ondaki güzellik ve çirkinliği tasvir etmek için değil sadece uygunluk (mutâbakat) için yöneldiler.

13. Teşbihin kategorileri (fusûl) şu üç şey ile ortaya çıkar: Tahsîn, takbîh ve mutâbakat. [Taklit] ile amaçlanan ne basit/sanatsız melodiler ve ölçülerdir ne de basit bir ritimdir. Onunla amaçlanan kelimadır. Mutâbakat ise ya kötülüğe

.....
kültür arasındaki genel farklılıkları vurgulamak bakımından anlamlıdır; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 74. Ayrıca İbn Sînâ'nın teşebbüs ettiği bu ayrım hakkındaki eleştirel bir yaklaşımı için bkz. F. Gabrieli, "Estetica e Poesia Araba Nell'interpretazione della Poetica Aristotelica presso Avicenna e Averroce", RSD, 13 (1929-1930), s. 291-331, s. 301. Aynı yazardan alıntılanmış İngilizce metinler için bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 75.

⁷² Teşbih, taklidin üçüncü türüdür. Sonraki paragrafta (13) İbn Sînâ, bu türü mutabakat olarak tanımlar. Mutabakat ya güzelleştirme ya da çirkinleştirmeye doğru çevrilebilmektedir.

⁷³ Bu iki terim *medh* ve *zemm*, en temel iki kategori olarak değerlendirilebilir yani poetik kompozisyonun en primitif/temel sınıflaması ya da bölümlenmesidir. Bu aynı zamanda Aristoteles'in bakış açısına da dayanmaktadır (*Poetika* IV, 7, 1448b 24-27. "Şiir sanatı ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır; zira ağırbaşlı ve soylu ozanlar ahlakça iyi ve soylu kişileri iyi ve soylu eylemleri taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise bayağı yaratılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler. Birinciler bunu hymnos'lar övgü şiirleri ile yaptıkları halde ikinciler alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır." Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunah, s. 17). Yergi (psogos: hiciv) bir kişiyi, bir toplumu, bir nesneyi, yeri, inancı, gidişatı bakımından konu edinen, bunların eksik, biçimsiz yanlarını ele alarak acı, alaycı bir dille anlatan şiir türüdür. Taşlama; ilahi (hymnos: tanrıları öven koşuk; kahramanların onuruna okunan şiirler) din ve ahlakla ilgili konularda özel ezgilerle söylenen, yapı bakımındansa özel bir biçimi olmayan şiir türüdür. Övgü (egkomia) ise birini ya da bir şeyi övmek için yazılan söz ya da şiirdir (*Poetika*, çev. Kalaycı, s. 110).

⁷⁴ Bedevî; *el-ma'nüviyyet* mezhebine mensup büyük musavvirler olduğu bilindiğini ve belki de tasvir konusunda, 'ashâb-ı mani' ile kastedilenin Mani medresesi ashâbı olduğunu ifade etmektedir. *El-menâniyyet*'in kastedilmesi de mümkündür. Ayrıca Bedevî Mani dinine tâbi olanların kastedildiğini ifade etmektedir; Bedevî, *a.g.e.*, s. 170.

⁷⁵ Bu ifade, İbn Sînâ'nın -genellikle yaptığı gibi-, Aristoteles'in örneklerini dikkate almamasının, ihmal etmesinin bir örneğidir. Aristoteles'in tarih ve şiir arasında yaptığı ünlü ayrımı hakkında filozof, kendi yorumlarını yapmakta ve örneklerini vermektedir. İbn Sînâ belki de, zemm ve medh arasındaki dikotomiye dair kendi bakışını açıklamak için Maniheiztlere atfı yapmaktan daha iyi bir örnek bulamamıştır. Bu, şiire olduğu kadar resme de müracaat ettiği anlamına gelmektedir.

doğru ya da iyiliğe/güzelliğe doğru yönlendirilmesi mümkün olan üçüncü bir kategoridir. Böylece o, taklide hazır hale gelmiş olur. Örneğin 'birisinin ruhun gazap gücü'nü, 'arşanın atılması'na benzetmesi gibi. Böylelikle bu mutabakat örneğini iki yöne meyllettirmek mümkündür: ya 'zalim aslan atıldı' denilir ya da 'cesur arslan atıldı' denilir. Birincisi yergi için hazırlanmıştır, ikincisi ise medih için hazırlanmıştır.⁷⁶ Mutâbakat fazladan bir şeyin ilavesi ile tahsîne ve takbîhe dönüştürülebilir. Bu Homeros'un metodudur.⁷⁷ Eğer ona ya da benzerine bir şey eklenmez [olduğu gibi bırakılırsa] sadece mutabakat olur.

III⁷⁸

14. Bu üç taklidin hepsi daha önce zikredilen üç türde olduğu gibidir. Bazı Yunan şairleri sadece teşbih yapmışlardır. Bazısı ise -Homeros gibi- çoğunlukla sadece faziletleri taklit etmiştir. Diğer bir kısmı da [bu iki şeyden] her ikisini de taklit etmiştir: Yani faziletleri ve çirkinlikleri kastediyorum. Aristoteles Yunanlıların bu konuda sahip olduğu âdetleri zikretti. Bunlar taklidin ve bununla ilişkili olarak taklitte neyin kastedildiğinin bölümleridir. Öyleyse taklitler üç türdür: 'teşbih, istiâre ve terkîb'dir. Bunların amaçları da üçtür: 'tahsîn, takbîh ve mutâbakat'.⁷⁹

.....

⁷⁶ 'Övgü ve yerginin kaynağına' ve 'ifadedeki bir değişiklik yoluyla nasıl övgü haline geleceğine' yapılan atfı Aristoteles tarafından da açıklanmıştır; bkz. *Retorik* I. ix. 1367b 36; Aristoteles, *Retorik*, s. 68.

⁷⁷ İbn Sinâ için Homeros en iyi övgü şairidir. Onun Homeros'a atıfları Aristoteles'in bu şaire olan saygısı ve ona sürekli yapılan atıfları olmaksızın anlaşılamaz. Homeros sadece soylu eylemleri taklit eden ve onları öven bir şair değildir, aynı zamanda övgüye dair şiir metodunu takip eden kişidir. İbn Sinâ bu paragrafta (13) bu konuyu çok eksik olarak açıklamıştır.

⁷⁸ Aristoteles'in *Poetika*'sının III. Bölüm'ünün esas konusu, filozofun taklit tarzına ilişkin özet tartışmasıdır. İbn Sinâ'nın figüratif kompozisyonun üç tarzı (teşbih, istiâre ve bu ikisinin terkibi) hakkındaki ifadeleri, Aristoteles'in *Poetika*'sının III. Bölüm'ünün başlangıç ifadesinin bir yorumu olarak kabul edilebilir. Bu tür bir yaklaşım; İbn Sinâ'nın *Poetika*'nın özetini çıkartma ve yorumlama -mecâzî esas alan ve retorik bakış açısını temel alan bir eser- görevini üstlenmeye teşebbüs ettiğini göstermektedir. Filozofun Aristoteles'in örtük ve tartışmalı olan yorumlarını bütünüyle anlayamaması olası da mümkündür. İbn Sinâ, Aristoteles'in ifadelerinin bir yorumu olarak kendi anlayışı ile taklit tarzını açıklamaya niyetlenmiştir; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 76.

⁷⁹ Cümlelerin Margoliouth'un eserindeki karşılığı şöyledir: "Imitationes tres sunt, Comparatio, Translatio, Ambarum coniunctio; Fines tres, Ornatio, Elevatio, Congruentia."; Margoliouth, *Analecta*, s. 84.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM [POETİKA IV-V 2]

Şiirin Ortaya Çıkışı, Gelişimi (Başlangıçtaki Durumuna Dair Bilgiler) ve Çeşitleri Hakkında⁸⁰**IV**

1. İnsan [zihninin]⁸¹ şiir üretmesinin iki sebebi vardır. Onlardan birincisi; taklitteki haz ve taklidin çocukluk döneminden beri kullanılıyor olmasıdır. Bu bakımdan [insanlar] konuşamayan canlılardan farklıdır, insan diğer canlılardan taklit etme konusunda daha yeteneklidir. Bazı hayvanların aslen taklit

80 III. Bölüm *Poetika*'nın IV-V. 1-2, 1449a 32-1449b 9. bölümlerini içermektedir. İbn Sînâ'nın başlığı şu üç konuyu kapsamaktadır: (1.) Poetik kompozisyonu kuvveden fiile çıkacak iki sebep (2.) övgünün ve yerginin jenerik tasnifinden itibaren şiirin gelişimi, çeşitlendirilmiş ve özelleştirilmiş türleri (3.) bir özet ve komedi hakkındaki genel yorumlar. İbn Sînâ'nın metni anladığı şekliyle, şiiri ortaya çıkartan iki sebebin şunlar olduğuna şüphe yoktur: “Birincisi; taklitteki haz/ zevk (iltizâz); ve taklidin çocukluk devresinden beri kullanılıyor olmasıdır (...) İkinci sebep, insanların ahenkli kompozisyonlara (te'lif) ve melodilere (lahn) olan tabii sevgileridir.” (III. I.4) Birinci sebep ikincisinden daha ayrıntılı olarak işlenmiştir. Taklit kendi jenerik mânâsı ile açık olarak tartışılmıştır. Örneğin bu bölümde doğuştan gelen taklit içgüdüsü, haz ve taklidin kullanışlı bir araç olması bakımından işlenmiş ve kuvveden fiile çıkmaya sebep olan, doğuştan gelen temel prensip olması ile ilişkilendirilmiştir. İnsanın ses ve mimikler yoluyla taklit etmesinin sebepleri, dramatik bir temsil/taklit ile ya da genel benzerlikler kuran resim ve heykel sanatı ile örneklendirilmiştir. İkinci sebep insanların ahenkli kompozisyonlara (te'lif) ve melodilere (lahn) olan tabii sevgileridir ki; bunlar aynı zamanda psikolojiktir ve poetik taklidin en önemli yönünü tamamlamaktadır. *Poetika*'nın I. ve İbn Sînâ'nın eserini II. bölümünde tartışılan (lahn, taklide dayalı kelim ve vezin) taklit araçları ile ilişkilidir.

Aristoteles'in şiirin ortaya çıkışıyla ilgili ifadelerini tartışmasında; İbn Sînâ Aristoteles'in düşüncelerini takip etmiştir. Filozofa göre, taklit aynı zamanda haz verir ve eğitici özelliklere sahiptir. Onun ulaşmak istediği amaç; bir tür benzerliktir ki; o hem mimetiktir hem de iyi yapılmıştır. Buna ek olarak, benzerlik ile ortaya konan eser haz üretirken, onun kendi orijinaline bakmak aynı hazzı ortaya çıkarmaz.

Poetika'nın IV. Bölümünün ikinci konusu; “şiirin gelişimi ve onun türleri”dir. İbn Sînâ genel olarak şiirin, şairlerin karakterine göre övgü ya da yergi olarak çeşitlendiğini ifade etmiştir. Daha eski poetik kompozisyonların genel bölümlenmesine gelince (*Poetika* IV. 7. 1448b 24-27, İbn Sînâ *Fennü's-Şi'*, III. 5.), İbn Sînâ, Aristoteles'in yer verdiği alışılmış dışındaki pek çok kavram hakkındaki genel ifadelerden, Yunan şiirinin spesifik tartışmalarına yönelmiştir. Örneğin Homeros'a “bu değerli tarz içinde ilk tragedya kompozite eden kişi olarak” atıfta bulunulur. İbn Sînâ açık olarak metne sadık kalmayı denerken, bazı açıklayıcı yorumlara bu bölümde dağıtık bir şekilde yer vermektedir.

Fennü's-Şi''in bu bölümünün geri kalan kısmında (14-16), komedyaya hakkında Aristoteles'in ifadelerine müracaat edilir (*Poetika*, V. 1-2). İbn Sînâ, Aristoteles'in ifadelerine çok yakın açıklamalar yapmıştır ve komedyayı, bir bakıma *satire* ve *hic* ile ilişkilendirirken; bu türün zıddı olarak tragedya yer verir ve onu *övgü* ile ilişkilendirir. Filozof komedyanın kökeninin tragedya benzediğini ve üzerinde ciddi çalışmalar yapılacak kadar değerli görülmemiş olduğunu ifade etmektedir.

81 Arapça *kuvve* (pover=dynamis) kelimesini İngilizce tercümede Dahiyat, Aristoteles'in *Metafizik*'ine atf ile (1045b-1046a, 1049a), kuvve (potentiality) ya da fiil (actuality) halindeki zihin (mind) olarak tercüme etmiştir. Bu bakımdan bu paragrafta kuvve, kuvveden fiile çıkarmanın mümkün olduğu bir etken olarak insan zihnine atf yapmaktadır ki bu ya sanat yoluyla ya da doğuştan gelen bir yetenek yoluyla. Ayrıca bkz. Francis E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, NYU Press, 1967, s. 42-44.

[kabiliyeti] yoktur, bazısında ise basit bir taklit [yeteneği] vardır: Ses bakımından papağan, fiziksel özellikleri (şemâil) taklit bakımından maymunda olduğu gibi.

2. İnsanın sahip olduğu taklit yeteneğinin bir faydası vardır: Düşüncelerin kendisi ile taklit edildiği şeyler, işaretler/semboller olduğu için taklidin öğretimde bir yeri vardır ve öğretimdeki diğer unsurlara göre öncelikli bir yere sahiptir. Bunlara ek olarak; işaret ve ifade bir araya geldiğinde, mânâ ruhta canlı bir etki bırakır. Böylece ruh rahatlar ve taklitten zevk alır. Bu en elverişli yolla bir şeyi kabul etmeye sebep olur.

3. Taklidin memnun etmesinin delili; insanların, iğrenç ve kendisinden nefret edilen canlıların tasvir edilmiş⁸² formlarını izlemekten mutlu olmalarıdır. Eğer onları gerçek halleri ile görselerdi onlardan uzak dururlardı. Hoşa giden şey, bu formların (sûret) kendileri ya da süslenmiş olmaları değildir. Aksine hoşlanmayı ortaya çıkaran, başka bir şeyin mükemmel bir şekilde yapılmış taklididir. Bu sebeple öğrenmek, sadece filozoflar için değil aksine taklide dayandığında bütün halk için zevkli bir hale gelmiştir. Çünkü öğrenim; ruhta yer etmiş olan bir şeyin belirli bir tasvirini⁸³ içerir. Böylelikle insanlar, tasvir edilmiş formlarla, onların benzerleri olan asılları [arasındaki ilişkiyi] algıladıklarında büyük zevk alırlar. Eğer insanlar bu yaratılmış asılları daha önce algılamamışsa, zevkleri tamamlanmamış olacak ve o zaman yaklaşık bir zevk alacaklardır. Bu nedenle insanlar bir formun (nakş) kendisinden, tarzından, kompozisyonundan ve buna benzer şeylerden zevk alırlar.

4. İkinci sebep, insanların ahenkli kompozisyonlara ve melodilere olan tabii sevgileridir. Ölçüler, melodilerle münasip bir tarza bulunmuştur ve böylelikle ruh bunlara doğru meyleder hale gelir ve onları icat etmeyi [öğrenir].⁸⁴

● ● ● ● ● ● ● ●

⁸² Menkûş kelimesi boyamak, renklendirmek ve nakşetmek anlamlarını ihtiva eden bir terimdir.

⁸³ Tasvir terimine bu bağlamda form (suret) anlamı verilebilir. Bu bağlam belli bir şeyin doğasının, ruhta dönüşüme uğradığı ima etmektedir. Arapça *rukah* kelimesinin literal mânâsı *kağıt parçası* anlamına gelir. İbn Sînâ'nın bu metaforu; ruhtaki tasvir/suret ile bir kağıt parçası üzerindeki yazı arasında analogi kurmaktadır.

⁸⁴ İbn Sînâ'nın ifadeleri, şiirdeki ölçünün doğuşu ile ilgilidir. Onun kavrayışı ile poetik kompozisyon iki temel unsurdan oluşur; hayale/taklide dayalı ifade ve vezin. Hayale/taklide dayalı ifade ve vezin, insanın taklitten lezzet alması sebebiyle (birinci sebep) ortaya çıkar. İkinci sebep insanın içgüdüsel olarak harmonik bileşimlere/kombinasyonlara ve melodilere olan sevgileridir. 'Öğrenir' kelimesi ise metne Dahiyat tarafından eklenmiştir; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 79.

5. Bu iki sebepten ötürü şiir-yazımı/şiir-çalışmaları (eş-şi'riyye)⁸⁵ doğdu ve şiir, [insanın]⁸⁶ tabii özelliklerine uygun olarak yavaş yavaş gelişmeye başladı. Onun doğuşu, çoğunlukla şiiri irticâlen söyleyen, tabii olarak doğuştan yetenekli şairlere isnat edilebilir. Şiir-yazımı/söyleyişi, şairlerden her birinin içgüdülerine, özel kabiliyetine, ahlakî karakterine ve âdetine göre ortaya çıkmıştır. Bu şairlerden, güzel fiilleri ve benzerlerini taklide yönelenler daha erdemli ve iffetli olanlardı ve onlardan daha bayağı ruha sahip olanlar ise hicve (hecâ) yönelmişlerdir. Onlar hicvettikleri zaman da kötü niyetli idiler. Kötü olanları fert olarak hicvettikleri zamanda, onlar güzel ve övülen fiilleri, bayağılığa ve hatta daha aşağı olanların seviyesine indirmek için anlatır oldular.⁸⁷ “Günah (fucûr) kötü bir huydur” diyen bir kişi, burada sözünü bitirse; bu söz şu sözü ekleyen kişi gibi bir etkiyi ruhta bırakmaz: “Şüphesiz iffet; celâldir ve güzel bir haldir.”

6. Aristoteles, Homeros'tan önce hiç kimsenin şiirdeki faziletlerin anlatımını üstlenmiş olmadığını ve yine ondan önce hiç kimsenin faziletlerin anlatımına dair kelamı da etraflıca izah etmediğini söyledi. Başkalarının da faziletleri konu edinen şiirler yazmış olduğunu da inkâr edemeyiz. Fakat Homeros bir ilk ve başlangıçtı. [Margites]⁸⁸ daha önceki şairler tarafından açıklanmış olan hicve

⁸⁵ Şi'riyyeh kelimesi iki referansa sahiptir. Birincisi, 'insiyâki/içgüdüsel bir şekilde şiir formu ile dışa vurma süreci'ne, ikincisi ise onun nihai sonucu olan 'poetik eser'e atıf yapmaktadır.

⁸⁶ İngilizce metinde eklenmiştir Bedevî'nin metninde yer almamaktadır.

⁸⁷ Bu cümle İbn Sînâ'ya ait karakteristik bir ifadedir. Filozofun ahlak ve retorîğe ait bir figür olan 'antitez' hakkında ısrarını açıkça ortaya koymaktadır. İbn Sînâ, Aristoteles'in *peripeteia* (iştimâl, baht dönüşleri) kavramını (IV. 17) açıklamaya teşebbüs ettiği durumlarda da aynı figürler ile analogiye müracaat etmektedir (bkz. Aristoteles, *Retorik* III. ix. 1410a 20-23): “Böyle bir konuşma biçimi doyurucudur, çünkü zıtlştırılan cümlelerin anlamı özellikle bunun gibi yan yana getirildiğinde kolayca kavranır ve yine çünkü mantıksal bir kanıtın etkisine sahiptir; birbirine zıt iki sonucu yanyana koymakla onlardan birinin yanlış olduğunu kanıtlamış olursunuz. Antitezin yapısı budur işte.”; bkz. Aristoteles, *Retorik*, s. 183.

⁸⁸ *Margites* kelimesi Dahiyat tarafından eklenmiştir, Bedevî'nin metninde yer almaz; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 79. Ebu Bişr Mettâ'nın bilinen uygulamalarından biri şudur: Zaman zaman, bazı Yunan poetik eserlerinin başlıklarını içeren kimi isimleri tercüme etmiştir. *Margites* kelimesi bu uygulamanın bir kurbanıdır. *Margites*'e iki kere atıf yapılmıştır. Birincisinde Ebu Bişr Mettâ, “şehvet düşkünü olan ve sefih/ahlaksız bir hayata sahip olan kişi” şeklinde tercüme etmiştir. İkincisinde ise *marghûtia* transliterasyonu ile zikretmiştir. İbn Sînâ da Ebu Bişr Mettâ'nın hatasını tekrar etmiştir: “Tentigo atque libido et adulterium isti homini insunt”, Margoliouth, *Analecta* s. 86.

Aristoteles, *Margites*’i şu şekilde anmaktadır: “Homeros’tan önce hiçbir ozanın bu türden bir şiirini bilmiyoruz, ama pekçok ozanın yazmış olması da olasıdır. Bu türe Homeros’tan sonra rastlanır. Örnek olarak onun *Margites*’i ve bu tür başka eserler verebilir.” Bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Kalaycı, 1448b 28-35. “*Margites*, her şeyi yanlış yapan, gerdek gecesi bile ne yapacağını bilmeyen beceriksiz bir zengin çocuğun, başından geçen kaba saba olayları halkın seveceği bir tarzda anlatan günümüze ulaşmamış gülünç bir kahramanlık şiiridir. Homeros’a ait olduğu sanılmaktadır”; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 19 ve 110. “Homeros’un kaba bir epyllion’u olup vezin hexametre ile jambik trimetre arasında değişir. Burada ‘birçok şeyi bilen fakat bildiği şeylerin hepsi de kötü olan bir aptal

dair sözler buna bir örnektir. Bunlar şehvet, günahkârlık ve yaygın hallerdir. İyâmbû olarak bilinen şiirler hakkında söylenenler, bu tür şeylere benzer. O, belirli bir insan kastedilmeksizin tartışmalara, hicivlere ve kızgınlığa uygun bir vezindir.⁸⁹ Aynı zamanda o on iki heceye sahip bir ölçüdür; iyâmbû, deliade/ dilâzen ve parodi/fârûdiyen telif eden şairler tarafından kullanılıyordu.⁹⁰

7. Aslında Homeros, uygun bir tarzda düzenlenmiş⁹¹ tragedya söyleyenlerin ve faziletlerin anlatımını detaylı bir şekilde açıklayanların ilki idi. O aynı zamanda iyâmbûnun mânâsına benzer olan, drâmâtâları söyleyenlerin (drâmatrâyânât) yolunu da takip etmiştir. Ancak o, belirli bir insanın ya da bir grup insanın kastedilmesi ile ondan ayrılır.⁹² Bu şiir türünün komedyâ ile ilişkisi, *Odyseia*'nın tragedya ile olan ilişkisine benzer. Yani onlardan her biri, kendi benzerinden daha genel ve daha önce gelir. Son ikisi ise daha ayrıntılı ve zaman olarak da daha yavaştır ve onlar daha sonra ortaya çıkmıştır.

8. [Aristoteles] bundan sonra, bir türden diğer bir türe intikal tarzına -onların kendi geçmişteki tarihlerine göre- işaret eden şeyleri anlatır; tâ ki tragedya ve komedyâ bir düzen içinde sunuluncaya ve tam bir parlaklık içinde ifade edilmeye kadar.⁹³

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ

neşeli bir tarzda tasvir eder. Aristoteles, bu yapıtın komedyâ için örnek olduğunu işaret etmektedir"; bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunali, s. 93-94.

⁸⁹ İbn Sînâ bir Yunan şiir türüne dair bir atfa rastladığında, Birinci Bölüm'de açıklanan 'Yunan Şiir türlerinin' yanıltıcı tanımlarına başvurmaktadır. (I.16) İyâmbû ve drâmâtânın bu bağlamda tanımları verilmiştir. Temelde I. 16 da bu iki türün yansımasıdır. Filozof halihazırda aynı prosedürü ditrambos, tragedya ve komedyâ içinde takip etmiştir. (II. 7-9) 'İambik ölçü' bir kısa bir uzun heceden oluşan ölçü kalıbıdır. İki vurgulu bu şiir ölçüsünde ilk hece zayıf ya da kısa, ikincisi ise kuvvetli ya da uzundur. İlk kez İÖ 7. yüzyılın ortalarında Paros'ta doğan Arkhilokhos tarafından kullanıldığı sanılmaktadır. Rivayete göre Arkhilokhos'un alaycılığı öyle korkunçmuş ki kurbanlarını ölüme sürüklemiş. Sonraları bu ölçüyle yazılan taşlama şiirlerine de 'ok' anlamına gelen *iambos* denmiştir.

⁹⁰ Bu iki kelimenin ne olduğunu açıklamak oldukça güçtür. Margoliouth bu kelimelerin *Heroicae* ve *Di-iambi* (?) olduğunu varsaymıştır (*Analecta*, s.87). Ebu Bîşr'in tercümesi bu konuda daha açıktır: "Bazı eski şairler iyâmbû ve Efiki Rîtûrikî olarak adlandırılan türde uzmanlaşmışlardır."; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 41. Bedevî'nin bu kelimeleri Arapça transliterasyonu, *Delîad* ve *parodia*'ya daha yakındır. Aristoteles (*Poetika* II. 3, 1448a 9-13) ise şu şekilde zikretmektedir: "İlk parodi yazarı Thasoslu Hegemon ile Delias'ın yazarı Nikokhares ise kötüleşir."; *Poetika*, çev. Kalaycı, s. 15. "İlk kez parodide şiirleri yazan Thasos'lu Hegemon ile Deliade yazarı Nikokhares ise daha kötü karakterleri taklit etmiştir."; Aristoteles, *Poetika*, çev. Tunali, s. 14.

⁹¹ Bu ifadenin karşılığı, Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesinde yer almamaktadır; bkz. Platon, *Devlet* X. 607 a: "Homeros şairlerin en büyüğü, tragedya şairlerinin en başıdır"; Eflatun, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, s. 294. Ayrıca bkz. *Kanunlar*, VII 817 b.

⁹² Bkz. 1. dipnot.

⁹³ Bu paragraf, komedinin *iambos*'tan, tragedyanın ise *hexametre*/altı ölçülü beyitlerden ortaya çıktığına dair İbn Sînâ tarafından yapılan bir atfı içermektedir. Ebu Bîşr'in tercümesi bu noktada fazlasıyla

9. Tragedya antik/eski dîsûrambûdan ortaya çıkmıştır. Komedya ise menşei hâlâ varlığını sürdüren meseller olan; değersiz, hicve ait şiirlerden [-O dedi-bayağı düzenlemeler içinde-] ortaya çıkmıştır. Oluşum sürecinde, tragedya kendi doğasını ortaya çıkartan uygun değişiklikler ve tamamlayıcı eklemelerle yetkinleşinceye kadar ihmal edilmiş değildi. Sonra ona oyunculuk sanatı (*el ahz bi'l vucûh*)⁹⁴ eklendi ve kelamı, oyunculuk sanatı ile karıştıran şairler tarafından kullanıldı. Böylece tek bir şey, iki farklı şekilde anlaşılır hale geldi: Onlardan birincisi lafza diğeri ise şarkıcının dış görünüşüne göredir.

10. Kadîm Eshaylus/Aiskhylos⁹⁵ geldiğinde bunu melodilerle karıştırdı ve böylece tragedyalardaki melodiler/şarkılar; şarkıcılar ve dansçılar tarafından kullanılır hale geldi. O aynı zamanda şiirle tartışmayı⁹⁶ tanıtan kişidir. Bununla kastedilen; cevap vermek ve sözle itiraz etmektir -hitâbette anlatılan şeyler gibi-. Sofokles, alay ve istihza yoluyla sahnede⁹⁷ oynanan melodileri ilk ortaya koyan kişidir.⁹⁸ Daha eski şiirler daha kısa ve daha basitti.

11. Bundan sonra sâtûrîye ait düzenlemeler yapan kişiler ortaya çıktı. Sâtûrî,⁹⁹

.....
T müphemdir, Buna rağmen onun muğlak kelimelerle ifade ettiği konular, bu mânâların açığa çıkarılmasına yardım edebilir: “Bazı şairler onların belirli tabiatlarına göre iambos yerine heca sanatı/komedya yapar bazıları da ‘epik olarak adlandırılan şeyler’ yerine medh sanatı/tragedya yapar.”; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 41; Dahiyat, *a.g.e.*, s. 81.

⁹⁴ “El ahz bi'l vucûh/yüzlerin alınması” ifadesi; ‘rol oynamak, canlandırmak, oyun sergilemek, gösteri yapmak’ anlamlarına geldiği gibi literal olarak karşılığı ‘rol yapmak’ ya da ‘maske takmak’tır. İngilizce metinde “the players art” ifadesi ile karşılanmıştır. Bu ifade İbn Sînâ’nın ve Ebu Bîşr Mettâ’nın ‘eylemde bulunmayı’, ‘hypocrisis/nifak’ olarak yorumlamasının ifadesidir. Bu iki terim bazen birlikte kullanılmıştır. İbn Sînâ aynı terimi, Yunanca *hypocrisis*’i, *el-Hatâbe*’de konuşma tarzı olarak; tragedyada ise ‘eylemde bulunmak’ olarak kullanmıştır. Margoliouth “captatio facierum” olarak yorumlamıştır. Bkz. Margoliouth, *Analecta*, s. 87. Bedevî bu ifadeyi ‘manzara ve görünüşe’ atf yapmak için kullanılmıştır. Bu yanlış bir kullanım olsa da elbette *hypocrasis* ‘manzara-görünüş’ altında sınıflandırılabilir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 40.

⁹⁵ Aristoteles’in eserinde bu paragrafın karşılığı: “İlk kez Aiskhylos oyuncuların sayısını birden ikiye çıkarmış, koronun işlevini azaltmış ve başrolü diyaloga vermiştir”; *Poietika*, çev. Kalaycı, s. 21.

⁹⁶ “El-mücâhede bi’şîr” literal olarak “şiirle tartışma”dır. Mücâhede terimi; Ebu Bîşr Mettâ tarafından çoğul olarak kullanılmıştır.

⁹⁷ *Mehâfil* kelimesi, İngilizce tercümede tiyatro (theatres) kelimesi ile karşılanmıştır. Tiyatro kelimesi mehâfil kelimesinin literal bir yorumu değildir. Sözlük karşılığı, toplanma alanı ya da festival alanıdır. Margoliouth *circulis* şeklinde kullanmıştır; bkz. Margoliouth, *Analecta*, s. 88; Dahiyat, *a.g.e.*, s. 81.

⁹⁸ Sophokles ise oyuncu sayısını üçe çıkartmış ve sahne tasarımını getirmiştir.

⁹⁹ Satyr oyunları; Eski Yunan’da klasik tragedya üçlemesinin ardından, izleyiciyi eğlendirip rahatlatmak amacıyla sunulan abartılı komedidir. Antik Yunan’daki tiyatro yarışmalarında her tragedya yazarının bir tragedya üçlüsünün ardından ayrı olarak yazdığı –gülmece yeteneğini göstermek için açık saçık deyişlere sıkça başvurduğu– güldürü türünde oyundur. Bu türden yalnızca, Euripides’in *Kyklopoları* günümüze eksiksiz olarak ulaşmıştır. Bu tür oyunlarda oynayan oyunculara da *satyros* denilir; Aristoteles, *Poietika*, çev. Kalaycı, s. 111.

iyâmbûya ait dörtlükleri içerir.¹⁰⁰ Daha sonra sâtûrî, alayın dışındaki amaçlar için de kullanıldı.¹⁰¹ O, ciddî olan şeye ve iffetin/faziletin anlatımına dönüştü. Ben, [trokhaiosluk]¹⁰² rübâiyyât/tetrametrenin, her beytinin dört kaideye sahip olan -ve her mısraında da iki kaide olan- kısa ölçülerden oluştuğunu zannediyorum. Tercümede, dört tekrarlı bir ölçüyle artırılan rübâiyyâta işaret etmeye niyetlenilmesi gerekmez. Aksine doğru tercüme buna muhalif olandır. Bu durum, tetrametrenin/rübâinin eski olduğunu ve sâtûrîka olarak adlandırılan dansa benzediğini gösterir. Daha eski şiirler, daha kısa ve daha gelişmemiştir, dansta kullanılan ise daha hafiftir.¹⁰³

12. [Aristoteles] dedi: Bu tür, sâtûrî olarak adlandırıldı, çünkü temel yapısı/doğası, [aynı isme sahip olan]¹⁰⁴ sâtûrîkâ olarak adlandırılan dans için de uygun bulundu. Doğasında olduğu gibi bu tür bir ifade, kendi türüne uygun olan ölçü ile de uyumlu hale getirilmiştir. Özellikle bu parçalar vezne sokulduğunda ve makamla okunduğunda; ölçülendirilmiş beytin her bir parçasında şarkı gibi söylenebilen bir ölçü vardır. O dedi: Bunun delili, onun insanlar için - tartışma ve münakaşa esnasında- tabii olmasıdır. Ancak o irticalen bir konuşma olabilir ve tabii bir temayülle de olabilir. Bir mısraın miktarının altı hece olması gibi.¹⁰⁵

13. Ölçünün tamamlanması, bu doğal eğilimin bütünüyle ona yönlendirilmesi yoluyla gerçekleşir. Tartışmacılar, bunu yapabilirler; onların tartışmaları uygun konuşma¹⁰⁶ tarzından saptığında ya da ağıdalı bir sözü ve süslemeyi tercih eden

• • • • •

¹⁰⁰ Tetrametre; ikişer *trokhaios*luk dört dizeden oluşan ölçüdür; sonuncu dizede ikinci kısa hece bulunmaz. Bu ölçü, ilk tragediyaların temel ölçüsüdür; sonraki tragedyacılar tarafından da tek tük kullanılmıştır; Aristoteles, *Poietika*, çev. Kalaycı, s. 111.

¹⁰¹ Ayrıca uzunluk bakımından da bir değişiklik olmuş, kısa öykülerden uzun öykülere geçilmiştir; satry oyunlarından gelen gülünç dilin değişmesiyle de nihayet bir ağırbaşlılık kazanmıştır tragedyaya; Aristoteles, *Poietika*, çev. Kalaycı, s. 21.

¹⁰² [Trochaic] tetrameters; köşeli parantez içinde yer alan *trakhaios* (bir uzun bir kısa heceden oluşan ölçü kalıbı) Dahiyat tarafından metne eklenmiştir. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 81.

¹⁰³ Bu ifade, İbn Sinâ'nın Ebu Bişr Mettâ'nın metni dışında bir başka tercümeyle müracaat ettiği konusunda şüphe bırakmamaktadır. İbn Sinâ'nın metni ile Ebu Bişr Mettâ'nın metnini karşılaştırmak sûretiyle bu benzerlik açıklığa kavuşturulabilir. Abdurrahman Bedevî'nin, *Aristûtâlis Fennü'ş Şi'r, mea tercemeti'l-Arabîyyeti'l-kadîmeti ve şurûhi'l-Fârâbi*, *İbn Sinâ ve İbn Rüşd* eserinin içinde, 85-145. sayfalarda yer alan, Ebu Bişr Mettâ b. Yûnus'un, *Kitâb Aristûtâlis fi'şî'r* başlığıyla Süryaniceden Arapçaya yaptığı tercüme, tarafımızdan yayına hazırlık aşamasındadır.

¹⁰⁴ Köşeli parantez içinde yer alan ifade İngilizce tercümede yer almaktadır. İbn Sinâ'nın metninde geçen "Sâtûrî+kâ" ifadesi de İngilizce metninde yer almamaktadır.

¹⁰⁵ İbn Sinâ'nın metnindeki *arjul*'ün İngilizce karşılığı hece (syllables) olarak verilmiştir; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 82.

¹⁰⁶ *Mufâvaza* kelimesini, karşılıklı konuşmak (conversations) olarak çeviren Dahiyat *conversations* teriminin *mufâvaza*'yı yorumlamak için çok nötr bir kelime olabileceğini ifade etmektedir. Öte yandan

bir yöne meylettiklerinde bunu yapabilirler. Parçalarında nadir bulunan bazı ifadelerin¹⁰⁷ yer aldığı mükemmel bir kelim için basmakalıp olandan vazgeçildiğinde; bu çoğunlukla süsleme isteği sebebiyle olur, açıklama için değil. Her bir insanın, kelamı süsleme amacına ulaşmak için çok fazla çalışmaları gerektiğinde şüphe yoktur.

V 1-2¹⁰⁸

14. Komedya, çok bayağı olan şeylerin taklidine yönelir ama her kötü şeyin değil. Daha çok ahlaki olmayan/utanç verici¹⁰⁹ kötülük türündeki şeyleri beyan eder. Bununla amaçlanan şey ise alay etmek ve hafife almaktır. Komedi bir çeşit alaydır. Şaka ise önemsiz şeylerin anlatımıdır¹¹⁰ ve -öfke ile ilgisi olmayan ve taklit ile ortaya konan şeyde bedenî bir acı olmaksızın- değersiz/iğrenç olana bir eğilimdir.

15. Sen, onun görünüşü, eğlence/alay için değiştiğinde, onu gülünç bir yüz (maske)¹¹¹ biçiminde görürsün. Bu ise onda üç niteliğin bir araya gelmesi ile olur. Şöyle ki: [1.] Çirkinliktir çünkü onun tabii biçiminden, bayağı/çirkin bir şekle dönüştürülmesi gerekir. [2.] Sıkıntı/kötü talih,¹¹² inançlara karşı saygısızlığı ve bunun kasıtlı olarak sunumunu; üzüntü vermeksizin, açıklıkla tasvir

kelimenin 'diyaliktik tartışma' anlamına geldiği de fark edilebilir. Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesinde 'cedeli kompozisyon ya da ifade' kullanılır. Aristoteles'in *Topica* ve *Diyalektika*'sı Arapça mütercimler ve filozoflar tarafından cedel olarak karşılanmıştır.

¹⁰⁷ Yapay, usluba ilişkin araçlar (bkz I. 8-15).

¹⁰⁸ III. Bölüm'ün parçaları incelenirse, komedyanın ne olduğu ve onun başlangıcının incelenmesinin neden ihmal edildiğinin anlatıldığı görülecektir. Bu bölüm *Poetika*'nın V. 1-2 bölümleri ile paralellik arz etmektedir. *Poetika*'nın V. Bölüm'ünün geri kalanı epik [şiir] ve tragedyaya ayrılmıştır. İbn Sînâ bu bölümde tragedyanın (*Poetika* VI) detaylı tartışmasına giriş yapmayı düşünmüş olabilir. Sonrasında *Poetika*'nın daha sonraki parçalarını tartışmaya geçer. Filozofun eserinin Dördüncü Bölüm'ünün V. başlığı altında *Poetika*'nın VI. bölümünü kapsamaktadır. Aristoteles'in *Poetika*'sının en önemli bölümü olan VI. Bölüm'e İbn Sînâ'nın özel bir önem atfettiği aşikardır.

¹⁰⁹ Ahlaki olmayan kelimesi ile karşılanan Arapça *yustafhaş* kelimesi; 'utanç verici, aşır, ahlaka aykırı' anlamlarına gelmektedir.

¹¹⁰ Metinde geçen Arapça *hikâye* kelimesi Mettâ tarafından muhâkat/taklit kavramının karşılığı olarak kullanılmış yanlış bir andlandırmadır. Eğer İbn Sînâ, bu kelimenin taklit karşılığını kullanmaya niyet etseydi, çeviri şöyle okunabilirdi: Komik/şaka önemsiz şeylerin taklididir ve değersiz olana eğilimdir.

¹¹¹ Arapça heyet (şekil ya da görünüş) kelimesinin İngilizce metindeki karşılığı 'maske şeklinde/ *the shape of mask*'tır. *Vech el-mashara*, gülünecek şey/yüz; ya da alay objesidir. Margoliouth'un karşılığı: *indole faciei masquae*; bkz. Margoliouth, *Analecta*, s. 89.

¹¹² Arapça *nekd* kelimesi, aynı zamanda 'tasa, üzüntü aksi, huysuz, sıkıntı, zahmet, bela, musibet ve kötü talih' anlamlarına gelir.

etmeyi amaçlar. Böylelikle sıkıntılı bir yüz, kendisiyle alay edilmeye ihtiyaç duyan bir biçimdir. [3.] Üçüncüsü, üzüntüye işaret eden herhangi bir şeyden kurtulmaktır,¹¹³ öfkede olduğu gibi değil. Şüphesiz öfkeli bir kişinin yüz ifadesi; acı çeken ve üzüntülü olan kişilerin her ikisinde ortaya çıkan yüz ifadesini birleştiren bir görünüştür. Alay edene gelince, onun yüz ifadesi neşeli ve mutludur onda ne canı sıkılmışlık ve üzüntü ne de acı çeken bir ifade vardır.¹¹⁴

16. O dedi: Tragedyanın ortaya çıkma sürecindeki ilk haline ve [onun] sonrasına gelince, bu, şerhe ihtiyacı olmayan, bilinen bir şeydir. Komedyâya gelince, ciddî, erdem sahibi ve bilgili kişilerin ilgilenmeyi talep ettiği bir şey olmamıştır. Onun kökeni bilinmemektedir ve onun başlangıcı, nasıl doğduğu da unutulmuştur. Şarkıcı ve dansçılar, Asos kralları izin verdiğinde komedyâyı kullanıyorlardı, sonra bu onlara yasaklanmıştır. Onlar doğru şiire ait kanunlarda var olmayan, kendi isteklerine göre icat ettikleri şeyleri kullanıyorlardı. Onların yanında hiç kimse yoktu ya da onların yakınındakiler şiirsel sözlerin formlarını ortaya koyanlardı. Sonuç olarak onlar ne zaman bir şiirle karşılaşsalar, onlar bu şiire şarkı ve ritim kazandırıyorlardı. Onlar kendilerini, kadim ölçülü sözlerin [eski şiir yazımının] bazı özellikleri ile [sınırladılar] ya da oyunculuk sanatından yardım almak konusunda sınırladılar. Bu insanlar, kendi zamanlarında komedyânın ne olduğunu anlamayı başaramadılar. Kendilerinden önce gelenlerin komedyâ ile ilgisi araştırıldığında onların hali nicedir [ne kadar kötü olduğu açıkça ortadadır].

www.tuba.gov.tr

¹¹³ Margoliouth'un karşılığı: *absentiam indiciorum doloris*; bkz. Margoliouth, *Analecta*, s. 98.

¹¹⁴ Bu paragraf, İbn Sinâ'nın Aristoteles'in *Poetika*'sında (*Poetika* VI. 1449a 32-36) geçen özet ifadeleri yorumlamaya teşebbüs ettiğinin önemli bir delilidir. İbn Sinâ'nın metni; hem Ebu Bîşr Mettâ'nın hem de kendi ardılı İbn Rüşd'ün (İbn Sinâ'nın ve Mettâ'nın tercümesi kendisine ulaşmıştır) versiyonlarından öz olarak oldukça farklıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM [POETİKA V-VI]

Temalarına Göre Beyitlerin Uzunluğunun Uygunluğu ve Özellikle Tragedyanın Parçalarının Açıklanması Hakkında¹¹⁵

115 Bu bölümün ilk dört paragrafı *Poetika*'nın V. 3-5, 1449b 4-20 bölümlerini içermektedir. Geri kalanı ise *Poetika*'nın VI. Bölüm'üne -tragedyanın tanımlanması ve onun niteleyici parçalarına- hasredilmiştir. İbn Sînâ bu bölümde, Yunan şiir türlerinin vezinleri hakkında bilgi vermektedir. Filozofun ifadelerinde, metrik temel anlamındaki 'vezin (ölçü)' ile 'miktar/nicelik' ya da 'vezn/ölçü' ve 'uzunluk' arasındaki ayrım açık değildir. Ya da farklı bir ifade ile bu kelimenin *synchdoche* (bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramla ifade etme usulü) yoluyla şiire atıfta bulunup bulunmadığı açık değildir. Vezin teriminin tutarlı olarak sürekli ölçü anlamında kullanıldığı varsayılırsa, filozofun ifadelerinin bir kısmı kavranılamaz hale gelmektedir. Örneğin: (IV. 3) "Bu iki veznin dışındakilere gelince; bazı insanlar, [tragedya için] bir günlük zaman aralığını kapsayabilecek uzunluktaki, 'uzun bir vezni' (medd vezn) (ya/ya da bir gün süresini kapsayan bir uzunluk ölçüsü ile sınırlamayı) kabul ettiler". Bu kelimenin tek anlamlı bir sözcük olarak kullanılmadığı kabul edilirse bu, ikinci seçenekte ifadenin daha mantıklı bir üslup içinde tercüme edilmesine imkân vermektedir: Örneğin, "bu iki ölçünün yanı sıra bazı insanlar tragedyanın uzunluk ölçüsünü daha da genişletmeyi kabul ettiler." Dahiyat ikinci alternatifin tercih edilebileceğini ifade etmektedir. Metindeki başka cümleler de bu tercihin doğruluğunu güçlendirmektedir: "Fakat epos bu şekilde sabit bir zaman süreciyle, uzunluğunun (k-d-r) artırılması bakımından sınırlandırılmamıştır. Bu bakımdan o çeşitlilik gösterir." (IV. 3).

İbn Sînâ'nın başlıkta üzerinde durduğu gibi dördüncü bölüm, *Poetika*'nın VI. Bölüm'üne hasredilmiştir. Özellikle tragedya ve tragedyanın parçalarının ayrıntılı bir açıklamasına ayrılmıştır. Dahiyat, hâlihazırda İbn Sînâ'nın *Retorik/Hatabe*'ye genel bakışını ve tragedyanın nicel parçalarını tartışmış olduğunu vurgulamaktadır. Burada hayati önem taşıyan şey; tragedyanın tanımlanmasında İbn Sînâ'ya ait olan versiyondur. Filozofun eseri *Poetika*'nın dört farklı yorumundan biridir. Kronolojik olarak bunlar şöyle sıralanabilir: (1) *Poetika*'nın Süryanice tercümesi ve (2) bu metnin Ebu Bîşr Mettâ tarafından Arapçaya yapılan tercümesi (3) İbn Sînâ'nın kısaltılmış versiyonu ve (4) İbn Rüşd tarafından yapılan eklettik 'özet'. Ebu Bîşr'in tercümesinde özellikle tragedyanın tanımlanması hakkındaki bazı problemleri noktalar ve kelimeler tartışmalara sebep olmuştur. Bu tercümelerdeki kimi karşılıklar Ebu Bîşr Mettâ'nın tercüme tekniğine işaret etmektedir. Kimisi ise onun yanlış tercümeler yaptığını göstermektedir ki; bu tür yanlış tercümeler onun Süryanice orijinalinden kopmasıyla sonuçlanmıştır. Bazı terimler ya da kelimelerle tragedyanın tanımlanmasına yeni parçalar eklemiştir. Öncelikle, iki tamamlayıcı ve eşanlamlı terimin, tek ve aynı bağlamda tercüme edilmesiyle bu durum açıklık kazanmaktadır: 'Muhâkât' ve 'teşbih' kelimeleri; 'taklit' terimini karşılamak için kullanılmıştır. 'İnfîlât' ve 'tathîrât' kelimeleri ise 'pathos' terimi için kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra 'söz' kelimesi, Yunanca *epaggelia* kelimesinin çoğul formunun literal bir tercümesidir. Bu bağlamda uygun kelime *apaggelia* 'ezberden okuma', 'hikâye' ya da 'haber verme' kelimeleri ile karıştırılmıştır. Birincisi Süryani mütercimler tarafından, sonuncusu ise Ebu Bîşr Mettâ tarafından yapılmıştır (bkz. Margoliouth, *Analecta*, s. 54.; Tkatsch, *Poetik*, I, 155a-b).

Burada buna ek olarak Ebu Bîşr Mettâ'nın iki terimi tanımlama şekline de dikkat edilmelidir: Birincisi 'irâdî' kelimesidir; açıkça Aristoteles'in 'maksatlı olarak' ve 'bir seçimi gösteren taklit edilmiş eylem' kavramından ortaya çıkmıştır. İkincisi ise 'katarsis' terimidir.

Ebu Bîşr Mettâ'nın metni ile İbn Sînâ'nın metni karşılaştırıldığı zaman literal bir tercümeden bir yorum ve özete geçildiği fark edilebilir. İbn Sînâ'nın metni konuyu anlamaya yönelik bir teşebbüsü içermektedir. Bir kelimeyi, başka bir kelime aracılığı ile tercüme eden Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesinden oldukça farklıdır İbn Sînâ'nın metni. Mettâ çoğunlukla doğru kelimeyi atlamıştır. İbn Sînâ'nın yorumlama metodu, Ebu Bîşr'in metninin yanı sıra başka tercüme müraacaat etmeyi zorunlu kılmıştır. İbn Sînâ'nın tragedya tanımı bunun iyi bir örneğidir: (IV. 6) "Tragedya, tam/mükemmel, faziletli ve 'düzen içindeki' bir fiilin -gerçekten uygun bir sözle- taklidi olup; tek tek cüz'î faziletlere tahsis edilemez. Taklit etmek, ruhu 'acma' (rahmet) ve 'korkuya' (takva) doğru harekete geçirdiğinden, her bir [parçayı] meleke bakımından değil fakat fiil bakımından etkiler."

2. Efi/eposun ölçüsüne gelince, o nispeten kısadır. O, on altı heceden (ricl) meydana gelmiştir. Onlar eposu tragedya ile benzer hale getirmişler ve onun uzunluğunu da artırmışlardır. O (epos) mükemmelliği, ilginçliği ve nadirliği sebebiyle zevk ve memnuniyet veren ifadeleri içeren bir şiir türüdür. O aynı zaman da görüş alış verişi ve öğüt için de kullanılır.¹¹⁶ Onun ölçüsünün tek/basit bir ölçü yani tek bir ritim olması gerekir. Çünkü o [tek bir ritim] bileşik ritimden daha etkileyicidir. Basit/tek ölçülerin, her bir [şiir] çeşidine göre belirlenmiş farklı zamanlara/uzunluklara sahip olması gerekir.¹¹⁷

3. Bu iki ölçünün dışındakilere gelince; bazı insanlar, [tragedya için]¹¹⁸ bir günlük zaman aralığını kapsayabilecek uzunluktaki, ‘uzun bir ölçüyü’ (ya/ya da bir gün süresini kapsayan bir uzunluk ölçüsü ile sınırlamayı) kabul ettiler.¹¹⁹ Fakat epos bu şekilde sabit bir zaman süreciyle, uzunluğunun artırılması bakımından sınırlandırılmamıştır. Bu bakımdan o çeşitlilik gösterir.

4. O dedi: Şiire son zamanlarda bu tür eklemeler yapılmıştır. Geçmişteki tragedya-
yalar daha önce zikredilen örnekleri takip etmiştir. Söylenilen bu şeyler epos için de geçerlidir. Epos ve tragedyanın bölümlerine¹²⁰ gelince, onların bazı bölümleri arasında ortaklık vardır fakat onun bazı bölümleri tragedyalara has kılınmıştır. Böylelikle tragedyaya uygun olan her şey eposa (onun kadar) uygun değildir.

VI

5. Altılı ölçü (südâsiyât /heksametre) ve komedyâlara gelince; bu konuda anlatılacak olanlar ertelenmiştir. Şüphesiz medîh ve faziletleri taklit etmek, hiciv ve alayın takdim edilmesinden daha öncelikli bir yere sahiptir.¹²¹

¹¹⁶ Bu tanımlama, İbn Sînâ'nın ‘efikî ritûrîkî’ tanımıyla tam olarak örtüşmemektedir: I. 16 bölümdeki tanım: “‘Efikî ritûrîkî (heroic epic)’ olarak isimlendirilen tür ise, siyaset, kanunlar ve krallara ait tarihsel olayların anlatımında (ahbâr) kullanılan bir türdür”. İbn Sînâ'nın genel olarak altılı ölçüsü (südâsiyât) olan şiir hakkında konuşmuş olması mümkündür; ifade edilen tür ise epik şiir değildir. Aristoteles sadece epos hakkında konuşmuştur.

¹¹⁷ Bu ifade aslında İbn Sînâ tarafından halihazırda ifade edilen iki faraziyenin yenilenmesidir: (1.) Yunan şiirinin her bir türü kendine has belirli bir ölçüye sahiptir. (I. 16) ve (2.) Aynı kompozisyonda bir ölçüden daha fazlasını kullanmak gerçek şiir kategorisinin dışında kalmaktır (II. 2 Böylelikle ne tek ölçüye sahip olmaksızın tertip edilen sözler ne de her parçasında farklı bir ölçü olan böyle sözler şiirdir).

¹¹⁸ Bkz. IV. Bölüm, ilk dipnot.

¹¹⁹ Burada ‘zamanda birlik’e atıf yapılmaktadır. Ebu Bîşr’in metninde ise şu şekilde geçmektedir: [‘Tragedya’] özellikle güneşin tek dönüşü altında icra edilir ya da çok az değişir. Eposun kompozisyonu zamanla sınırlanmamıştır bu bakımdan o farklıdır; Bedevî, *a.g.e.*, s. 47.

¹²⁰ *Cüz/eczâ* terimi kimi zaman *parça* kimi zaman *bölüm* olarak tercüme edilmiştir.

¹²¹ İbn Sînâ tarafından yapılan bir eklemeye, altılı ölçü (südâsiyât) ve komedi ile tragedyayı karşılaştı-

6. Tragedyayı tanımlamamız gerekirse şöyle deriz:¹²² Tragedya, tam/mükemmel, faziletli¹²³ bir fiilin düzen içinde taklidi olup; gerçekten uygun bir söz; tek tek cüz'î faziletlere tahsis edilemez.¹²⁴ Taklit etmek, ruhu acıma (rahmet) ve korkuya (takva) doğru harekete geçirdiğinden;¹²⁵ her bir [parçayı]¹²⁶ meleke¹²⁷ bakımından değil fakat fiil bakımından etkiler.

7. Bu tanımlamayla, tragedyanın temel yapısı açıkça ifade edilmiş, bunun yanı

.....

ma niyetini taşıyor olabilir. İbn Sinâ tragedyaya, medih sanatına; 'soylu eylemlerin taklidi' olması bakımından, epos ve komedyadan daha üst bir yer vermiştir.

¹²² Tragedya hakkında İbn Sinâ'nın bu tanımı ile Ebu Bişr Mettâ ile İbn Rüşd'ün tanımlarının karşılaştırması için bkz. IV. Bölüm, ilk dipnot.

¹²³ "Kâmil el-fazilet" ifadesinin literal anlamı "tamamlanmış faziletler/erdemler" ya da "yetkin/mükemmel faziletler"dir. Cümlelerin kendisi tam olarak Aristotelyendir [Ethics IIOOa, IIOIa 15]. Fakat tamamlanmış faziletler olarak ifade edilen eylemin anlamı ne olabilir? Dahiyat bu cümleyi tam ve faziletli (complete and noble) olarak yorumlamıştır. İbn Sinâ tarafından verilen karşılığın, Aristoteles tarafından verilen bağlama atıfla açıklanmaya ihtiyacı vardır. Açıklanması zor olan, seçilen 'fazilet' teriminin mânâsıdır. İbn Sinâ, ahlaki faziletin Aristotelyen kavram karşılığının, seçime dayanan/iradi bir eylem modu/tarzı olduğunun farkındadır (IV. 15). Bir eylemin tam faziletli olabilmesi için, 'irade ile seçilmiş', 'soylu' ve 'tam' olması zorunludur. İbn Sinâ Mettâ'nın versiyonunu biliyordu, 'yetkinleşmiş/tamamlanmış fazilet' ifadesi Mettâ'nın "iradi, ciddi ve tam" cümlesinin farklı bir formda ifadesi olabilir. İbn Sinâ benzer bir formda Mettâ'nın 'haris' terimini (ciddi, dikkatli ve ağırbaşlı) 'ahlaki olarak ciddi' olarak yorumlamıştır; Bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 88.

¹²⁴ 'Bölüm-parça' olarak yorumlanan Arapça *fasıla* kelimesi, 'fazilet' olabilir. Hem Margoliouth hem de Bedevî 'fazilet' kelimesini tercih etmiştir. Buna göre metnin okunuşu şöyle olabilir: "Çok uygun bir sözle, her bir fazilet tahsis edilemez." Dahiyat faziletin yerine bölüm-parça kelimesini koyarak okumanın Aristoteles'in yanlış anlaşılmasına sebep olacağını söylemektedir. İbn Sinâ Aristoteles'in verdiği anlama daha yakın olma ifade etmiştir: Tragedyanın bazı parçalarında 'ifade'; 'şarkı' ya da 'manzara'nın yerini alabilir.

¹²⁵ *Katarsis* kelimesine doğrudan atf yoktur.

¹²⁶ Arapça 'cüziyyât' kelimesi İbn Sinâ'nın felsefi terminolojisinde külliyyâtın karşıtıdır. Bu bağlamda filozof bireyler mânâsını kastetmiş olabilir. Daha sonra benzer bir kelimeyi şu şekilde kullanmıştır: "Belirli (cüzi) bir şey/kişi için de sınırsız sayıda (belirli/cüziyyetün) eylem vardır. Bkz. V. 7. Şu açıktır ki bireyler/kişiler, taklit edilen ya da taklit edilmiş şeylere atf yapmaktadır. Eğer kelime, taklit eden kişilere atf yapıyorsa, devamı (melekeler bakımından değil eylemler bakımındandır), şu şekilde yorumlanabilir: Taklit eden kişiler, taklit edilen şeylerin ahlaki niteliklerini doğrudan söylemez, onlar taklit edilen şeylerin ahlaki özelliğini açığa çıkartan bir eylem tarzını canlandırır. Diğer taraftan İbn Sinâ bireyler ile 'taklit edilen şeylere' atf yapmayı düşünmüş olabilir. Bu tarz bir çeviri ile tüm paragrafın birebir tercümesi 123. dipnotta ifade edilenler dikkate alınarak şöyle yapılabilir: "Tragedya, düzenli bir şekilde fazilette yetkin bir fiilin gerçekten uygun bir sözle taklidi olup tek tek cüz'î faziletlere tahsis edilmez; -nefisler taklitten 'acıma' ve 'korku/sakınma' şeklinde etkilendiğinden- cüz'î faziletlere meleke yönünden değil tersine fiil yönünden tesir eder/etkiler." Bu bağlamda filozof tragedyadaki temsil tarzı-modu hakkında konuşmuyor olabilir. Çünkü; tragedya dramatiktir; anlatıya dayalı/narrative değildir. Bu sebeple tragedyada taklidin objesi eylemlerdir, melekeler değildir (*Poetika* VI. 9 1450a 15-19).

¹²⁷ Yunanca *apaggelia* (ezberden okuma/recital ve anlatıya dayalı/narrative) kelimesini, Mettâ kendi tercümesine, Süryaniceye yanlış yapılmış tercümesiyle yani *epaggelia* (söz) olarak taşımıştır. Böylelikle tragedyanın dramatik modunu vurgulayan (bkz. 113. dipnot) Aristoteles'in cümlesi bütünüyle gizlenmiştir. Meleke kelimesi İbn Sinâ'nın kullanımında ezberden okuma kavramı içeren bir kelime değildir. Varolan cümle, Aristotelyen mânâya yakın olan mümkün bir yorum taşır.

sıra tragedya, bütün yüce faziletleri; haz/memnuniyet veren [ve] ölçülendirilmiş bir kelamla ifade etmesi bakımından ve ruhları acıma (rikkat) ve korkuya (takiyye) yönlendirmesi bakımından anlatılmıştır.¹²⁸ O fiilleri taklit eder çünkü faziletler ve melekeler tahyilden uzaktır, en iyi bilinen şeyler ise ancak fiiller vasıtasıyladır. Bu fiiller sebebiyle tragedya, melodinin bütününüyle ortaya çıkması için, başka bir ritim ile tamamlanmaya ve ahenkli bir melodiyle birleşmeye yönelir. Bu bakımdan ona, (beytin) kendisindeki ölçülerin çeşitlerine göre ritim eklenir. Tragedyaya, melodi ile ortaya konulduğunda (ya da şarkı olarak söylendiğinde); taklidin kendisi ile tamamlanacağı¹²⁹ –hareketler/işaretler ve oyunculuk sanatı¹³⁰ gibi- başka şeyler de eklenebilir.

8. Tragedyanın en önemli parçası; hayal gücüne dayalı, mükemmel ve fevkalade mânâlara yönelmesidir. Sonra bunun üzerine melodinin ve sözün bina edilmesidir.¹³¹ Taklit ancak bunların bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Sözün mânâsı; ölçülendirilmiş bir lafız olmasıdır. Melodi ise şiirin sahip olduğu bütün mânâların keyfiyetini kendisi ile açığa çıkartan güçtür (kuvve).¹³² Gücün mânâsı ise ruhun mânâyâ doğru hareketinin kaynağı olan, her bir tema/amaç için uygun olan ahenkli bir düzenlemeye (telhîn) ve şarkıya (gına) sahip olmasıdır. Bu sebeple [mânânın] kavranışı güzelleşir/artar ve böylelikle onda etki uyandıran bir form ortaya çıkar.

¹²⁸ Bu bağlamda iki trajik duygu yani acıma ve korku; rahmet ve takva (IV. 6) kelimeleriyle açıklanmıştır. Devam eden ifadelerde ise şefkat (rikkat) ve korku (takiyye) ya da şefkat (rikkat), hüzn ve korku (takiyye) (VI. 4) olarak açıklanmıştır. Takva kelimesine ‘saygıdan kaynaklanan korku’ ya da ‘hürmetten kaynaklanan korku’ anlamları verilebilir ki kelimenin yaygın karşılığı ‘Allah korkusu’dur.

¹²⁹ İbn Rüşd benzer bir tanım yapmaktadır: “Kavl ile olan bu taklit, kendisine lahn ve vezn eklendiği zaman tamamlanır. Münşidin [yüksek sesle şiir okuyan ve şarkı söyleyen] arasında bilinen; vezn ve lahnın dışındaki diğer araçlar bir taklidi daha tam/mükemmel yapar: Bunlar işaretler, el ahz bi’l vucuh ve *Hitabet* kitabında söylenen şeylerdir.” Bedevî, *a.g.e.*, s. 208-9.

¹³⁰ Hypokrisis, el ahz bil vucuh için bkz. 94. dipnot.

¹³¹ Bu cümle İbn Rüşd’ün ifadeleri ile karşılaştırılabilir [1449b31-1450a7]: “Şiir vasıtasıyla medih yapmada; sanatın ilk parçası, kendisinde tahyil olan asil mânâları saymaktır. Sonra bu mânâları kendisi hakkında söylenilen şeylere uygun olan melodi/lahn ve vezn ile süslemektir.” İbn Rüşd’ün bu ifadesi ve bunu takip eden diğer ifadeleri, filozofun, İbn Sînâ’nın eserini, Mettâ’nın tercümesine tercih ettiğinin canlı örnekleridir. İbn Rüşd, *Telhîs*, s. 209.

¹³² Melodi/lahn tanımı, ahenkli bir düzenleme/telhîn ve konuşma tarzı hakkında devam eden yorumlar *Poetika*’nın metninden ayrılan temel tanımlamalardır. İbn Sînâ’nın *Poetika*’yı anlama teşebbüslerine dair onun kavrayışını gösteren ilginç örneklerdir. İbn Rüşd’ün lahnin fonksiyonuna ilişkin tanımı ise şöyledir: “Şiirdeki lahnin işlevi, tahyil ile amaçlanan şeyin hayalini kabul etmek için ruhu hazırlamaktır. Aynı melodinin/lahn; yapılan teşbih ve taklit ile benzetme amaçlanan şeyin kabulü için ruhun hazırlanmasını ifade ettiği gibi. Teşbihe niyetlenen/amaçlanan bir şey için [yapılan] teşbih ve taklidi kabul edecek olan şeylerle ruhun hazırlanmasına imkan verdiği gibi.” Bkz. İbn Rüşd, *Telhîs*, s. 209.

9. Telhîn [aşlında] bir çeşit fiildir; o, kendini anlam taşıyan fiillere benzetir. Şöyle söylersek; seslerdeki yüksek perde/tizlik, bazı cezbedici duyguların/ hallerin ifadesine uygundur, peslik ise diğerlerine uygundur. Böylelikle melodilerin bölümleri, farklı duygulara uygundur. Melodilerden bir kısmı ise insanlar arasında anlatılan şeylere uygundur. Şöyle ki, şarkı söyleyen ve teganni eden insanlar, belirli bir ahlak (hulk)¹³³ ve inanca (itikad)¹³⁴ sahip insanın [ondan bu tür bir fiil ortaya çıkar]; eylemlerini taklit eden bir biçimde şarkı söylerler. Böylece denilir ki: O nefsindeki/zihnindeki mânâyı ortaya koyan biri gibi ya da bu halin gerçekleşmesini isteyen kişi gibi şarkı söyledi.

10. Konuşmacının [konuşma] tarzı iki türlüdür. Biri; ahlakî karaktere (hulk) işaret eder; mizaç olarak öfkeli ya da yumuşak bir kelim ile konuşan kimse gibi. Diğer ise düşünceye (itikad) işaret eder; tasdik edilebilen bir kelim ile konuşan birisi ya da şüpheli bir sözle konuşan biri gibi. Bu ikisinin dışında başka türlü bir konuşma tarzı yoktur. Öykü içeren kelim; şarkıcının/şiiir okuyucusunun (el-münşid)¹³⁵ bu tarzlar içinde bir taklidi açıkça ifade etmesidir. Öykü; şairlerin alışkanlıklarına ve kendilerinde var olan (eğilimlere) göre, ahlakî karakterlere ait olan şeylerin bir kompozisyonudur.

11. Her şarkıcı, kendi inancını ciddiyetle ortaya koyanlardan birisi gibi icra eder. Eğer o [kişi] gerçekten alay ediyorsa bunu iyice ortaya çıkarması gerekir. Bununla beraber incelikli kavrayış biçimini de göstermesi gerekir. İdrak edilen mânâyı, anlatıma dayalı bir cümle gibi ifade eden kişinin tarzı, onu [dramatik olarak]¹³⁶ açıklayan kişinin tarzı ile aynı değildir. Ve onun mânâsının bütünüyle idraki ve onun temsilinin/icrasının uygulamadaki maharetini göstermesi de [aynı değildir].¹³⁷

12. Hitâbet genel olarak bölümlere sahiptir; takdim (giriş/sadr), anlatım (iktisâs), doğrulama/tasdik ve sonuç (hâtime) gibi. Böylelikle onlara göre şiiirsel

133 Arapça *hulk* kelimesi, ahlakî yapı-tabiat/ahlakî karakter olarak tercüme edilmiştir.

134 Arapça itikat kelimesi kişinin inandığı şey ya da inançtır. İtikat kelimesi Yunanca *dianoia* için alternatif tercümelerden birisidir. Tercümelerde verilen diğer bir karşılık *re'y*'dir (düşünce). Hem Mettâ'nın tercümesi hem de İbn Rüşd'ün eseri, terminolojideki bu çeşitliliği yansıtmaktadır.

135 Münşid-konuşmacı/şarkıcı kelimesi; söze/anlatıma dayanan hikâyeyi ezberden okuyan kimseye atıfta bulunmaktadır. Şarkı söyleme ve benzeri yan anlamlara sahip olması zorunlu değildir. Stilizasyon edilmiş, bir usluba uygun ve formel bir tarzda ezberden okumak anlamına gelir.

136 Dahiyat tarafından metne eklenmiştir; bkz. Dahiyat, a.g.e., s. 91.

137 Önceki iki paragrafta (10-11) İbn Sînâ, ezberden okuma ve dramatizasyon arasındaki farklılığa işaret etmektedir.

bir söz/kompozisyon da bölümlere sahiptir. Tamamlanmış bir tragedyanın parçaları altı tanedir: [I.] Öykü/hurâfe¹³⁸ [II.] âdetler¹³⁹ yoluyla kendisine teşvik edilen (övgüye değer) mânâlar [III.] ölçü/vezin¹⁴⁰ [IV.] hüküm ya da düşünce (re'y)¹⁴¹ ve ona davet [V.] bakış/görünüş (nazar)¹⁴² [VI.] şarkı/melodi (lahn).¹⁴³

13. Ölçü, öykü ve melodiye gelince; kendisinde taklidin yer aldığı üç şeydir. İfade (ibâre)/adet,¹⁴⁴ düşünce (itikât) ve nazar ise taklidin yöneldiği şeylerdir. [İlk iki bölümde yer alanlara gelince; onlardan birincisi, taklit edendir/taklit araçlarıdır. İkincisi ise taklit edilendir/taklit nesneleridir. Bu ikisinden her biri üç bölüm içerir. Taklidin nesneleri, bu ikinci üçten birisidir. Taklidin aracı ise ilk üçün her biridir.]¹⁴⁵ Taklit edilenler/taklit nesneleri; güzel âdet ve doğru düşüncedir ki onlar zorunludur. 'Nazar'a gelince; ölçü ve melodi ile icra edilen, adet ve öykünün her birinin doğruluğunun açıklanması ve ispat edilmesine benzer. Düşüncenin (itikât) doğruluğunun açıklanması da bunun gibidir: Ölçü ve melodi ile icra edilir.

14. Bunlardan en önemlisi, böyle bir tragedyanın yapısını oluşturan şeylerdir. Tragedya insanların bizâtihi kendilerinin taklidi değil onların âdetlerinin, fiillerinin, hayat tarzlarının ve mutluluklarının taklididir.¹⁴⁶ Tragedyada fiilleri konuşmak, ahlaki nitelikleri konuşmaktan daha önemlidir/çoktur. Onlar

¹³⁸ İbn Sînâ'nın çoğunlukla hurâfe/öykü olarak tanımladığı terim; Aristoteles'in *mythos* olarak adlandırdığı şeyi açıklayan dolambaçlı bir kelimedir.

¹³⁹ 'Adât/âdetler' kelimesi ile İbn Sînâ'nın ne kastettiği eserin biraz ilerisinde (IV. 14) şöyle açıklamaktadır: Adât, tragedyanın bir parçası olarak, hem 'ahlaki niteliklere' hem de onlar tarafından motive edilen 'eylemlere' işaret etmektedir. Mettâ'nın tercümesinde adât, tragedyanın ikinci parçası olarak zikredilmektedir. İbn Rüşd adât kelimesini İbn Sînâ'ya uygun bir kavram ile takip etmektedir: Hem eylemleri hem de ahlaki özellikleri içermektedir. Burada Yunanca *êthos* kelimesi genellikle 'karakter' olarak tercüme edilmiştir. Fakat etimolojik olarak ona yakın olan; *ethos (habit)* kelimesini de içermektedir. Aristoteles'in *hexis* (alışkanlık/habit) tanımlaması için bkz. *Metafizik*, 1022x 3-14.

¹⁴⁰ Vezin kelimesini İbn Sînâ daha sonra 'dördüncü parça' olarak sıralamaktadır ve 'ölçülendirilmiş dil' (IV. 21) karşılığını vermektedir. Mettâ, *makulâh* (konuşulan dil, kompozisyon, dil) olarak tercüme eder. İbn Rüşd, İbn Sînâ'nın terimini tercih eder. Aristoteles'in eserinde ise *lexis* ile karşılanmaktadır.

¹⁴¹ Düşünce (re'y) kelimesini İbn Sînâ dördüncü parça olarak tartışır (IV. 19). Aristoteles'teki karşılığı *dianoia*'dır.

¹⁴² İbn Sînâ da Mettâ'nın 'görülecek yer' kelimesine verdiği 'nazar/görmek' karşılığını kullanmıştır.

¹⁴³ Arapça lahn/melodi kelimesi yukarıda IV. 8.'de açıklanmıştır. İbn Sînâ Yunanca *melopoia* (şarkı) kelimesini açıklamak için aynı kelimeyi kullanmaktadır.

¹⁴⁴ Dahiyat tragedyanın öğelerine atıfla, âdet/*habit* karşılığını vermiştir. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 92.

¹⁴⁵ Köşeli parantez içine alınan cümle, muğlak, anlaşılması güç ve belki de tahrif edilmiştir.

¹⁴⁶ Bu cümle Aristoteles'in metninde geçen (*Poetika* VI.9, 1450a 15-18) ifadelerle yakın bir tercümedir. Belki de İbn Sînâ'nın Yunan şiiri ve Arap şiiri arasında yaptığı ayrımın temelidir.

ahlakî nitelikleri anlattıklarında fiiller için anlattılar. Böylelikle [Aristoteles]¹⁴⁷ bölümler içerisinde ahlakî nitelikleri anlatmadı/lar fakat âdetleri; hem fiilleri hem de ahlakî nitelikleri açıkça içerecek şekilde anlattılar. Şöyle söylenebilir: Ahlakî nitelikler, bu tür fiilleri içine almaz. Fiiller onların tragediyalarında zorunlu olarak anlatıldı, ahlakî niteliklere gelince tragediyalarında zorunlu olmaksızın anlatıldı.

15. Onların tragediyalarının pek çoğu, daha önceki şairler (sıbyân),¹⁴⁸ arasında geçerli idi. [Bu tragedyalarda] fiiller, ilişkili olduğu ahlakî nitelikler anlaşılmasızın anlatılır. Her insan, faziletin ahlakî bir nitelik olduğunu bilmez, bunun aksine faziletin bir çeşit fiil olduğunu zanneder. Faziletler konusunda yazan pek çok yazar ve şair, ahlakî nitelikleri konu edinmedi aksine daha önce söylemiş olduğumuz şeyleri işlediler. Öykülerin, âdetlerin, davranış biçimlerinin ve bunun dışındakilerin ele alınması ve sözü edilen bu şeylerin tragedyalarda bir araya getirilmesi, daha önceki şairler tarafından yapılmıştı. Daha sonra gelen [şairler] tarafından yapılanlar ve Muallim-i Evvel'in çağdaşları tarafından yapılanlar ise yetersizdi.

16. Daha sonraki şairler de gerçek anlamıyla tragedya yapmadılar, aksine onların yaptığı daha çok tragedyaya tamamlanmış bir form vermeyen bu unsurların bir terkibi idi. Geçmişte yapılan [bu tür tragedyalar] hâlihazırda da¹⁴⁹ var olan öyküleri içerir ve tragedyanın kendisi ile terkeb edildiği diğer unsurlar onda mevcuttur. Onların ruh üzerindeki etkisi çok güçlüdür. Musibete uğrayanları güçlendirir ve büyük keder içinde olanların da teselli eder.¹⁵⁰

17. Bir öykünün bölümleri iki tanedir: [I.] İstimâl [peripeti/eylemlerin tam tersine dönmesi/baht dönüşleri]; zıttan zıddı bir aktarmadır/geçiştir (intikâl).¹⁵¹

•••••

¹⁴⁷ Dahiyat tarafından metne eklenmiştir. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 92.

¹⁴⁸ Arapçada *sıbyan* kelimesi literal olarak genç erkek anlamına gelmektedir. Aristoteles ilk tragedya aktörleri/yazarlarına atuf yapmaktadır.

¹⁴⁹ Arapça kelime *vaka*' aynı zamanda 'vaka, olay' anlamına gelmektedir.

¹⁵⁰ Bu cümle tragedyanın etkileriyle ilgilidir. *Homeopathic* (homeopati) eski Yunancadan gelmektedir. *Homeos* (benzer) ile *pathos* (acı çekmek, hastalık) kelimelerinden oluşmaktadır. Benzeri, benzer ile tedavi etmek anlamına geldiği gibi törenle günahattan arınmak anlamı da taşımaktadır. Trajik acıyı görmek yoluyla, dinleyici kendi acı ve sıkıntısının üstesinden gelmeye çalışır. Bu tür bir bakış aynı zamanda iki tür duyguyu da içermektedir. İbn Sinâ'nın tragedyanın pozitif etkileri hakkında seçtiği kelimeler rikkat (acıma) ve takvadır (korku). Böylelikle tragedyanın etkileri hem hâlihazırda mevcut olan hem de sürekli olandır. Tragedyanın *katartik* etkisinin anlamı; *Poetika*'yı yorumlayan şarihlere göre dikkate değer, farklı yorumlar içermektedir.

¹⁵¹ Aristoteles'e göre *peripeteia* ve *anagnorisis* tragedyanın olay örgüsünün olmazsa olmaz unsurlarıdır: *Peripeteia*; 'bahtın tersine dönmesi' ya da 'her şeyin birdenbire hiç hesapta yokken -iyi ya da kötü

O, bizim şimdi mutâbakat olarak adlandırdığımız şeye benzer. Onların traged-yalarında iştimâl, çirkin bir halden, güzel bir hâle tedricî olarak nakl etmede kullanıldı. Bunu güzel olmayan bir hâli çirkinleştirmek yoluyla ve bundan sonra da güzel olanı daha güzelleştirmek yoluyla yapıyorlardı. Yapılan bu şey; yalanlama, azarlama ve tasdik etmeye benzer. Öykünün ikinci bölümü ise [II.] tanınmadır/delâlet [anagnorisis]: O güzelleştirmek yoluyla güzel bir hale yönelmektir -tahsînin zıddı olan takbîh/çirkinleştirme yoluyla değil-.¹⁵² [Onların daha önceki şairleri, ölçü ve melodi bakımından, kendilerinden daha maharetli idiler. Daha sonraki şairler ise ölçü ve melodi icat etmek konusunda ve öykünün iki türü ile tahyîlin güzelleştirilmesi konusunda kendilerinden daha yetenekli idiler].¹⁵³

18. Öykü, [tragedyanın] temeli ve aslı unsurudur. İkinci olarak taklidi daha güzelleştirmek için benzer durumları temin eden, âdetlerin [tasvir edilmesinde] onun kullanımı gelir. Taklit etmek, mutluluk verir, bunun delili şudur ki; sen ne bir insanla memnun olursun ne de sıradan bir putla; puta tapıcı olmaktan memnun olursun. Şöyle ki bu gayeye; taklitte ve süslenmiş¹⁵⁴ bir formla mutluluk veren, sanatlı bir düzenleme ve süslenmeyle ulaşılır. Bu nedenle bu; meseller (emsâl-fabl) ve hikâyeye/anlatıma dayalı eserlerde (kasas) ortaya çıkar.¹⁵⁵

19. Üçüncü bölüm ise düşüncedir (re'y). Düşünce, tahyîl için âdetten daha az uygundur. Çünkü tahyîl, ruhu sıkınmaya ve rahatlatılmaya doğru hazırlayıcıdır. Bu pek çok durumda olması istenen bir şeydir. [Yunanlılara] göre, övgüye değer düşünsel kelimeler, kendisi ile düşüncenin taklidini mümkün kılar. Bu uygun kavramsal ifadedir ki; var olanların en güzel tasviridir.

.....

anlamda tersine dönmesi'dir. *Anagnorisis* ise 'sarsıcı bir buluş ya da ani bir kavrayışla bilgiye erme' ya da 'birden ayrılmına varma', 'birdenbire fark etme anlamında tanı(n)ma/bil(in)me'dir; bkz. *Poietika*, çev. Kalaycı, s. 113.

¹⁵² İbn Sînâ *retorik'e* ait terimlerle antiteze atıf yapmaktadır. Bunlar güzelleştirme ve çirkinleştirmedir. *İştimal*/tersine çevirme (reversal) ve *dalalet*/tanınma'yı (recognition) açıklama teşebbüsü; *Poietika* üzerine retorik konuların yerleştirilmesinin karakteristik örnekleridir. Taklidin hedefleri bakımından benzer örnekleri için bkz. II. 10-14.

¹⁵³ Köşeli parantez içindeki ifade maalesef karıştırılmıştır. Ebu Bisr Mettâ'nın tercümesi de benzer bir anlaşılabilirliği yansıtmaktadır.

¹⁵⁴ Arapça *menklş* terimi, 'görsel bir benzerlik', 'resimlenmiş' ya da 'heykel gibi yapılmış' anlamına gelmektedir.

¹⁵⁵ *El-emsâl ve el-kasâs*; meseller/fablar ve (tarihî) anlatılar; taklit olarak isimlendirilen şiirin temel özelliklerinden yoksundur. İbn Sînâ daha sonra (V. 11-13) bu iki tür söylevin; nasıl ve niçin şiirden farklı olduğunu açıklamaktadır. Filozofun bu konudaki tartışmaları; Aristoteles'in tarih ve şiir arasında yaptığı Aristotelyen ayrımı hatırlatmaktadır. Bu konu hakkında detaylı inceleme için bkz. Ayşe Taşkent, *a.g.e.*, s. 207.

20. Genel olarak antik dönemdekiler şiirî tahyîli; inançları ruhta/zihinde yerleştirmek için kullanıyorlardı. Daha sonra hitâbet ortaya çıktı ve böylelikle onlar inançları ikna yoluyla ruhta yerleştirmeye yöneldiler.¹⁵⁶ Her ikisi de sözle ilişkilidir. [I] Düşünceye ait söz ile [II] âdetler ve ahlaki karakterlere ait söz farklıdır. Bunlardan biri [ikincisi], bir davranışa (irâde) teşvik eder diğeri ise kendisinde istenilen şeye bir davet ve sakındırmaya yer vermeksizin; var olan ya da var olmayan şeyler hakkında düşünceye teşvik eder.

21. Dördüncüsü ise [şiişel] kompozisyonudur.¹⁵⁷ Açıklaması yapılan temanın/amacın, kendisinde söyleneni bir *ölçü* ile ifade etmesidir. Bu ölçünün, uygun olması gerekir. Cüzî değişiklikler yapmak suretiyle de bu ölçü daha uygun/daha hoş bir hale gelir. Belki de gizlemek/çıkarmak bir temaya uygun bir şey olabilir, birleştirmek de başka bir temaya uygun olabilir. Her ikisi de ritmin kullanımı ile alakalı fiillerdir.

22. Beşincisi ise telhîn/ahenkli düzenlemelerdir, bu hepsinden daha önemlidir ve ruh üzerinde çok güçlü bir etkisi vardır. Nazar ve delil getirmeye/ihticâca¹⁵⁸ gelince; ifadenin anlamını ruhta yerleştiren şeylerdir. Onun kabulü, - kederi unutup teselli buluncaya kadar ve tragedyaya uygun duyguları üretinceye kadar-zorunludur. Onun kendisinde sanat yoktur. Yani *Hitâbet* kitabında zikredilen tasdik/ikna, şiire uygun değildir.¹⁵⁹ Tragedya ne bir tartışma ve çekişme üzerine ne de oyunculuk sanatının üzerine bina edilir.

23. [Tasdik/ikna] sanatı, şiirden daha üst bir mertebededir.¹⁶⁰ Bu sanat, güzel-

156 Mettâ'nın tercümesinde bu şekilde yorumlanabilecek hiçbir ifade bulunmamaktadır. İbn Rüşd bu konuda İbn Sinâ'yı takip etmektedir; "28. [1450b7-12] O dedi: siyaset kurucularının daha önce gelenler; 'itikatları' şiirsel kaviller yoluyla ruhlarda yerleştirmekle kendilerini sınırlamışlardı- ta ki daha sonra gelenler hitabet yolunu fark edinceye kadar.- İtikada teşvik eden şiirsel kavil ile adete/karakter teşvik eden arasında fark; adete teşvik eden bir şeyi yapmaya ya da bir şeyden kaçınmaya teşvik eder. İtikada teşvik eden kavil ise sadece var olan ya da var olmayan bir şeye teşvik eder. Talep edilen ya da kendisinden sakınılan bir şeye değil."; bkz. İbn Rüşd, *Telhîs*, çev. Ayşe Taşkent, 28. [1450b7-12].

157 Hem Margoliouth hem de Bedevî 'mekûle' (söylenen, kompozisyon ya da dil) yerine 'mukâbele' kelimesini kullanmışlardır. Mettâ 'konuşulan dil'; İbn Rüşd 'vezn'i kullanır. İbn Sinâ'nın anlamı bu bağlamda açıktır. O, 'poetik dilin kompozisyonu'na dikkat çekmektedir; bkz., Margoliouth, *Analecta*, s. 97; Bedevî, *a.g.e.*, s. 49.

158 Metinde geçen 'nazar' ve 'delil getirmek/ihticâca' terimlerini Dahiyat 'görülecek yer/manzara (spectacle)' olarak çevirmiştir. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 95.

159 *Retorik*'te tartışılan (I. ii ve I.xv) 'ikna'ya atuf yapılmaktadır.

160 İbn Rüşd kendi yorumlarında çoğunlukla İbn Sinâ'yı takip etmektedir. Burada farklıdır: "32. [1450b18-20] O dedi: Bilimsel/ilmi sanatlar, şiirlerin ne ile yapıldığı ve şiirin nasıl daha tam ve yetkin yapıldığını tanıtır."; bkz. İbn Rüşd, *Telhîs*, çev. Ayşe Taşkent, 32. [1450b18-20].

İbn Rüşd açıkça poetik teorinin, gerçek şiirlerin kompozisyonundan daha yetkin ve üstün olduğunu

leştirme ve faydalı şeylerin, her ikisinin de bir arada kullanıldığı araçları ifade eder. Şiir ise bunları sadece ikincil bir tarzda kullanır. Daha eski sanatçılar, ona hizmet eden ve onu taklit edenlerden [sanatçılardan] daha üstündür. Bilmen gereken şu ki: Tasdikâtâ hizmet etmesi ve ona tâbi olması bakımından hayalî tasvirlerin/temsillerin (tahyîlât) temel prensipleri *Hitâbet*'ten alınmıştır. Onların [ikincil] kullanımı, şiirin özellikle de tragedyaların temeli olması bakımındandır.

BEŞİNCİ BÖLÜM [POETİKA VII-IX]

Şiire Uygun Düzenleme ve Özellikle Tragedyanın ve Tragedyadaki Öykü ve Hayal Gücüne Dayalı Kelamın Bölümleri Hakkında¹⁶¹

1. Şiirlerde bulunması gereken, güzel/uygun yapıya (hüsün kıyâm = tertib)¹⁶²

•••••

söylemektedir. İbn Sînâ teorisinin bağlamına ilişkin yaklaşımları takip eder yani retorik, şiirden daha üstündür. Aristoteles ise şairlerin teori olmaksızın tecrübe yoluyla, eylemde bulunarak başarılı olacağını imâ etmektedir. Fakat o aynı zamanda teoriyi bilen en iyi sanatçıları ve onların neden daha iyi olduğunu da tartışmaktadır. Bkz. *Metafizik*, 981b 6-8; *Etik*, 1106b 10-16.

¹⁶¹ Bu bölümün açıklık ve Aristoteles'in metnine sadakat bakımından İbn Sînâ'nın *Poetika*'sının en iyi bölümlerinden biridir. *Poetika*'nın alt bölümlerine ilişkin açıklamaları da daha ikna edicidir. Beşinci Bölüm VII-XI. öykünün-*mythos*'un tanımı ve uzunluğu konusundaki tartışmaların yer aldığı tragedyanın temel yapısının tanımlanmasına hasredilmiştir. Eylem birliğinin önemi iki kez vurgulanmıştır: "Sunulan pek çok şey, tek bir şey/kişi (vâhid) içindir bununla beraber bir şey/durum için sadece tek bir gaye yoktur. Belirli (cüzî) bir şey/kişi için de sınırsız sayıda (belirli/cüziyyetün) eylem vardır. Kast edilen 'şey', [herhangi] bir kişinin sahip olduğu tek bir tür (nev') fiil olmaktan çok, onun kişiliği ile ilişkili çeşitlilik gösteren amaçlar ve hallerdir. 'Şüphesiz' burada tek bir şeyin (vâhid), çok olması ile alakalı olan 'çokluk'ta (kesir) ortaya çıkar. Böylelikle tek bir örnek fiilin takip edilmesi gerekir ve farklı eylemler ve haller ile karıştırılmaksızın [sadece] onun üzerinde konuşulması gerekir." Bkz. İbn Sînâ, VIII. 7-8.

İbn Sînâ şiirin ancak varlığı mümkün olan şeylerle ya da varlığı zorunlu olan şeylerle meşgul olduğunu ifade etmektedir. Sonrasında şiir ile tarih ve felsefeyi karşılaştırır ve şiiri daha felsefi bulur. "Şiir, böylece felsefeye başka tür sözlerden (kelam) daha çok benzer bir hale geldi. Çünkü o var olanları (mevcud) idrak etmede daha güçlüdür ve külli yargılar (hükm el küllî) ile hükmetmede daha kusursuzdur." Bkz. İbn Sînâ, IX. 13.

Tarih ve şiir arasındaki Aristotelyen ayrımın yanı sıra fabl, 'şiir olmayan bir anlatı türü' olarak detaylıca açıklanmıştır. Tragedyanın ikna ediciliği, mümkün ve zorunlu olan şeylerin taklidi üzerinden geniş bir alana bağlı olarak açıklanır. Var olan şeyler hakkındaki adlandırmalar; taklit edilmiş eylemlerin özelliklerini tanımlamak bakımından daha uygundur (X-XI-15): "Tragedyaya gelince, bu nitelikler daha çok var olanların isimleri için [uygun]dur. Var olanlar (mevcud) ve [varlığı] mümkün olanlar; ikna etme bakımından, ruh üzerinde daha güçlü bir etkiye sahiptir." Bunlara ek olarak İbn Sînâ tragedyanın etkisini artırmak için 'karmaşık öykü' ile kompoze edilmesini gerektiğini vurgular. "Kurgulardan [tartışmalı] ve karmaşık (el- müştebek el müstecir) olanları; 'istidlâl-recognition' ve 'iştimâl-reversal' bakımından çeşitlilik gösterir. Bu şekilde ruh bir halden diğer bir hale geçer. Her iştimâl ve istidlâl kendisi ile ruhu bir duygudan/etkiden (infial) diğerine taşımak ister.'(X-XI- 21) 'kurgunun parçaları iki [tane] dir: 'İstidlâl ve iştimâl'. Tragedya da bu ikisini bir araya getiren başka bir parça daha vardır- [pathos] (X-XI- 23)"

¹⁶² İbn Sînâ 'kıvâm/güç' kavramını açıklamak için, alternatif terimler kullanarak kendi terminolojisini

dair şeyleri konuşmamız zorunludur. Bu tragedyanın en önemli bölümüdür, o diğer [unsurlardan] daha genel ve daha üst bir mertebededir.¹⁶³ Tragedyada öyleyse eylemlerin taklidinin tam/mükemmel olması gerekir. Anlatılmaya niyetlenen durumların yüceltilmesi gerekir. Düşünceler, herhangi bir süsleme, ihtişam ve edebe uygun şeyler olmaksızın; sade/düz bir söz ile ifade edilmiş olabilir. Tragedyanın kullanımı öyleyse, yüceltme ve tahyilin tamamlayıcısı olması nedeniyledir.¹⁶⁴

2. Her tamamlanmış bütün; bir başlangıç, bir orta ve bir de sona sahiptir. 'Orta', sonradır ve öncedir, 'başlangıç', öncedir fakat [herhangi bir şeyden] sonra olması zorunlu değildir. 'Son' ise sonradır fakat herhangi bir şeyden önce olması zorunlu değildir.

3. Orta, en üstün olan bölümdür. Sıralama/yer bakımından ise o sonra gelmiştir. Benzer şekilde önde giden cesur insanlar faziletlidirler. Onlar ne korkarlar ve bu nedenle [korkakça] insanların arkasında yer alırlar ne de düşüncesizce tehlikeye atılarak ilk athılardan [öncü kuvvetlerden] olurlar.¹⁶⁵ Canlılar içinde de en mükemmel olanı, orta ölçüye sahip olandır. Aynı şekilde her mükemmel şey; başka bir [zorunlu] parçadan terkip edilmeyen, bir kompozisyona (terkib) sahiptir. Fakat o parçalardan oluşturulmuştur, bu nedenle dengelidir. Onun iyi (fâzıl) olması için ortada olması yeterli değildir. Bu şekilde olursa o sadece yer olarak sıralamada (mertebe) ortadadır onun aynı zamanda orta seviyede bir büyüklüğe de sahip olması gerekir. Miktaradaki/nicelikteki üstünlük; büyüklük bakımından orta seviyede olmaktadır.

4. Tragedyanın bölümlerinin böylelikle orta büyüklükte olması gerekir. Şöyle ki; çok küçük canlılar güzel olarak algılanamaz,¹⁶⁶ aynı şekilde çok kısa öğretim müddeti de mükemmellikten yoksundur –[böyle olduğu takdirde] her şey bir birine karıştırılır ve kısılgından ötürü de tek bir şey ile ilgilidir-. Bu, bir

.....

kurmuştur. Metinde 'kıvâm' kelimesinin yanısıra 'terkib/kompozisyon' ve kıvam ile aynı kökten 'takvîm' kelimesini kullanmıştır.

¹⁶³ İbn Sînâ'nın bu ifadesinin devamı, Arapça metin içinde son derece muğlaktır. 'Kıyâm-yapı' kavramı tragedyaya da dahil olmak üzere bütün poetik kompozisyonlar için en temel kavramlardan biridir. Bu mânâda 'kıyâm'ın prensiplerine ilişkin tartışma, şiirin her türü için özellikle tragedyanın yapısının tartışılması bakımından önceliklidir.

¹⁶⁴ İbn Sînâ burada hayale dayanması ve duylara haz vermesi bakımından hayalî temsile/tasvire (tahyîl) dikkat çekmektedir.

¹⁶⁵ Bkz. Aristoteles, *Etik*, 1104a 20-26.

¹⁶⁶ Bu ifade, Margoliouth'un ve Bedevî'nin asıl metni okuma şeklinin bir sentezidir. Margoliouth, *Analecta*, 98., Bedevî, *a.g.e.*, s. 52.

canlıya son derece uzak bir mesafeden bakan birisine benzer ki; bu kişinin onu görmesi mümkün değildir. Aynı şekilde çok yakın bir mesafeden de bu canlının görülmesi mümkün değildir. Öyleyse orta [uzaklıktaki] bir şey kolaylıkla algılanabilir ve görülebilir.

5. Öyleyse; öykülerin uzunluğunun, hafızada muhafaza edilebilmeye imkân verecek şekilde, sınırlandırılmış olması zorunludur. Karşılıklı olarak yapılan tartışmalardaki sözlerin [diyalektik münazara] uzunluğuna ve hitâbet sanatındaki tasdikâta gelince; onlardan bir sonuç elde edilmez ve onlar sınırlandıramaz. Tartışma kendi temel prensiplerine göre yapılır. Tragedyaya gelince, belirli bir uzunluk ve ölçü ile ortaya konulan bir şeydir. Eğer bir mücadele ve görüşme dikkate alınırsa, [örneğin] bu görüşme sabit bir zaman ile sınırlandırılmadıkça kendi içinde sınırsız olabilir ki; bu [süre] su saati (fincân es-sâât) ile de sınırlanabilir.

6. Bu nedenle, kasidelerin uzunluk ölçüsünün belirlenmesi hakkındaki şey ile görüşmelerin süresinin karşılaştırılması gerekmez. Aksine [şiiirlerin] uzunluğu ve takdiri ölçüsü; onun temel yapısına uygun olmak zorundadır. Ve kendisinde baht dönüşleri (iştimâlât) olması gerekir ve nakillerin/geçişlerin (întikâlât) –anlattığımız gibi- sınırlanmış bir zaman diliminde olması zorunludur.

VIII

7. Bazı insanlar, tragedyanın, basit mânâların ifadesine yöneldiğini zannederler- fakat bu doğru değildir-. Bir şey için, sunulan şeylerin hepsi dikkate alınmaz, bu konuyu çok uzatır. Sunulan pek çok şey, tek bir şey/kişi içindir, bununla beraber bir şey için sadece tek bir gaye yoktur. Belirli (cüzî) bir şey/kişi için de sınırsız sayıda (belirli/cüziyyetün) eylem vardır. Kastedilen 'şey', bir kişinin sahip olduğu tek bir tür fiil olmaktan çok, onun kişiliği ile ilişkili çeşitlilik gösteren amaçlar ve hallerdir.

8. Şüphe burada tek bir şeyin, çok olması ile alakalı çoklukta ortaya çıkar. Böylelikle tek bir örnek fiilin takip edilmesi gerekir ve farklı eylemler ve haller ile karıştırılmaksızın [sadece] onun üzerinde konuşulması gerekir. [Terkip edilen şeyin] lafız bakımından sınırlı bir kelim olması gerektiği gibi, onun mânâ bakımından da sınırlı olması gerekir. Onun maksadına uygun olacak şekilde ölçülü bir mânâyâ sahip olması [gerekir] ve söylenilen şey ile ilgili olan açıklanmamış

bazı haller ve amaçların da atlanmaması gerekir. Bu, [benzer konuları] anlatanların bir kısmının yapmış olduğu şeylere benzer.¹⁶⁷

9. Homeros, tek bir temayı ısrarla devam ettirenlere zıt, farklı bir yol takip etmiştir. Onun bu şekildeki davranışı ne kadar mükemmeldir! Uygunluk/denge, sanatın gereği olan zorunlulukların düşünülmesidir. Her sanat tek ve sınırlı gayelere ya da tabiatın [ın] gereği olan bir zorunluluğa yönelir. Tabiat da aynı şekilde tek ya da sınırlı gayelere yönelir. [Aristoteles] Homeros'un şiirlerinden buna benzer örnekler verdi: O herhangi bir insan ya da savaş hakkında konuştuğu zaman, bu insan ya da savaşa dair bütün halleri anlatmazdı. Aynı şekilde başa gelen bütün felaketler ve düşmanlıklar da ifade edilmeksizin sadece konuya ait belirli bir tema ile ilgili olanları anlatırdı.¹⁶⁸

10. Şiirin yapısının /*takvîm eş-şiir* öyleyse şu niteliklere göre olması gerekir: Kendisinde bir başlangıç, orta ve son olan bir düzenleme/sıralama olması ve en önemli parçasının da 'orta'da yer alan [parça] olması gerekir. O orantılı bir ölçüye sahip olmalıdır. Ayrıca sınırlandırılmış bir maksadı/teması [olması] ve ne bunu aşan ne de bu çeşit bir ölçüye uygun olmayan başka şeylerle de karışmaması gerekir. Öyleyse şöyle olması bir zorunluluktur; ondan tek bir parça ayrıldığı zaman [bütünlük] bozulacak ve tamamlanmamış olacaktır. Eğer bir şey, kendi yapısına uygun bir düzenlemeye sahipse ve bu düzen bozulursa o şey etkisini kaybedecektir. Çünkü onun etkisi ancak bir bütün olduğu zaman ortaya çıkar. Öyleyse bir bütün parçaları ile korunan bir şeydir. Bu bütüne ait olan tek bir parça olmadıkça o bir bütün olmayacaktır.

IX

11. Bilmen gerekir ki; taklit; -şiir [türünde] olmayan şeyler¹⁶⁹ ile- meseller/fabl (el-emsâl) ve kıssalarla [tarihî anlatılarla/el-kısas] da ortaya çıkar. Şiir ancak varlığı mümkün olan şeylerle ya da varlığı zorunlu olan şeylerle meşgul olur. Eğer öyküler ve taklitler arasında sadece ölçü itibarıyla bir fark varsa böyle olur -eğer böyle değilse-; kelamın var olan ve olmayan bir şey bakımından ele alınması gerekir.

¹⁶⁷ Örneğin, Heracleid ve Theseid'i (*Poetika* VIII. 2, 1451a 19-22) yazmış olan şairler.

¹⁶⁸ *Poetika*'nın bir özetidir; bkz., VIII. 3, 1451a 23-29.

¹⁶⁹ Bkz. IV. 18 ve notu.

12. Ölçülü olması bakımından iki kitap arasında fark yoktur: Onlardan birincisi şiir hakkındadır. Diğeri ise *Kelile ve Dimne*'ye benzer olanlar hakkındadır –ki [ikincisi] sadece ölçüsü sebebiyle şiir değildir-. *Kelile ve Dimne*, bir ölçü ile şekillendirilmedikçe eksik kalır ve onun etkisi ortaya çıkmaz. O amacına, –ölçü ile ifade edilmeksizin- var olmayan şeyler olarak nitelenen, sonuçlar ve tecrübî hallere ait düşüncelerin ifade edilmesiyle ulaşır. Böyledir çünkü şiir, düşüncelerin ifade edilmesini değil sadece tahyî'i amaç edinir¹⁷⁰ ve eğer o [şiir] ölçüyü ihmal ederse, tahyîl tamamlanmamış olur.¹⁷¹ Diğesine gelince tecrübeye ait sonuçları ifade etmeyi amaçlar ve bu nedenle ölçüye çok az ihtiyaç duyar.

13. Bu iki şeyden birincisi; var olan ya da olabilen şeyler hakkında konuşur. Diğeri ise sadece sözde/kelimelerde var olan şeyler hakkında konuşur. Şiir, böylece felsefeye başka tür kelimadan daha çok benzer bir hale geldi. Çünkü o var olanları idrak etmekte daha güçlüdür ve küllî yargılar ile hükmetmekte daha kusursuzdur. Fakat diğeri tür kelama [fabl gibi] gelince meydana gelen bazı vakaları tek başına ele alarak, tek bir şeyi konu edinir. Bu tek şeye sadece tek bir uydurma isim verilmiştir fakat onun bir varlığı yoktur. İfade edilen diğeri tür ise [geçmişte] gerçekleşmiş belirli hallerin anlatımını konu edinir. Böyle bir anlatım ise tahyîle uygun bir tarz değildir.

14. Şairlerin kendisi hakkında konuştuğu bu parçalara (cüzîyyât) gelince; onların kelimalarının küllî olanla karışmasıdır. Var olmaları bakımından- komedyâda anlatılan, cüzîyyâta ait şeylerdeki gibi; onlar vardır. İyâmbû [şiir türünde] de ortak olan cüzîyyâta dair şeylere benzemez. Cüzîyyâta dair bu şeyler farazî olarak da kavranabilir. Fakat onlar 'tebdîl el-iktizâb' (bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramı ifade etmede kullanma) olarak adlandırılan şeye benzer bir tarzda, küllî mânâlara işaret eder.¹⁷²

15. Tragedyaya gelince, bu nitelikler (nisbet/hamletme) daha çok var olanların

¹⁷⁰ Düşünceye ait ifade, şiire değil *retorik*'e aittir; bkz. IV. 19-20.

¹⁷¹ İbn Sînâ'nın *Poetika*'sına göre vezin, şiir için hayatîdir. Bu, eser boyunca (bkz. özellikle I. I.) ısrar edilen bir düşüncedir; bkz. Aristoteles, *Retorik* III. viii 1408b 30-32.

¹⁷² *Tebdîl el-iktizâb* (bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramı ifade etmede kullanma ya da 'kapsamlayış/*synecdoche*') ibaresi literal olarak 'başkasının yerine kullanmak'tır. İcâz ve kısaltma için bir parçayı genel için kullanmak buna örnek verilebilir. Metaforlar hakkında İbn Sînâ'nın kullandığı tebdîl terimi de farklı tür metafor örneklerinden biridir. Örneğin 'cüzî, küllinin yerine geçer' ya da 'türüne göre farklı olarak' kullanılabilir. İbn Sînâ bu paragrafta (14) Aristotelyen komedyâ kavramını açıklamayı denemektedir. Komedyâ belirli bir bireyle alay etmez, aksine, daha çok insana has ahlakî zaafı ve yanlışlıkları genelleştirir. Filozofun yöntemi, felsefî terminoloji içinde konuyu gizlemektir. Örneğin komedyâda zikredilen, cüzîyyâta ait şeylerdeki gibi.

isimleri için [uygun]dur. Var olanlar ve [varlığı] mümkün olanlar; ikna etme bakımından, ruh üzerinde daha güçlü bir etkiye sahiptir. Öyleyse eğer tecrübe, var olanlara isnat edilirse, icat edilmiş bir şeye isnat etmekten daha ikna edici hale gelir. Aynı şekilde o, -[var] olması mümkün olan- bir var olana isnat edilmesi halinde de daha ikna edicidir.

16. Bazı konular -ki bunlar icat edilmiş parçalardır (cüziyyât)- tragedyada kullanılmıştır. Bunlar var olanların isimlerine benzerlikle düzenlenmiştir fakat bu çok nadir bir durumdur. Yine bu çok nadir durumlarda, varlıkta benzeri olmayan bir şeye, bir ad icat edilmek sureti ile [bu şey] bazı küllî mânâların yerine kullanılmıştır. Örneğin iyilik kişileştirilerek bir şahıs gibi uzun uzadıya övülmüştür.¹⁷³ Böylelikle kimi durumlar, adlandırılmış oldukları hallerle uygunluk taşır. Şeylerin hallerine ilişkin bu [yeni] biçim; onların icat etmiş oldukları isimlerle ilişkili durumlara uygunluk taşır (mutabıktır). Bu konularda tahyil az kullanılmış değildir. Fakat tragedyanın icat edilmiş bu tarz öykülerle ortaya konması zorunlu değildir. Bu [onun] tabiatına da bütünüyle uygun bir şey değildir.

17. Bir şair, buna benzer icatları kullanmaksızın da mükemmel şiirler ortaya koyar. Eğer hayal gücüne dayalı şeylerle güzel bir taklit yaparsa -özellikle fiilleri taklit ederse- onun kompozisyonu (karz) ve öyküsü daha da güzelleşir. Onun var olması -sadece var olan şeyleri tasvir eden- bir şair için şart değildir. Aksine o var olabilen şeylerdir ve gerçekte var olmasa bile varlığı mümkün olan şeylerdir.

18. Şiirsel tahyilin; ne icat edilmiş kıssalardan oluşan bu basit öykülere ne de oyunculuk sanatındaki gibi konu dışı eylemlerle tamamlanmaya ihtiyacının olmaması gerekir. Bazı şairler ve raviler/hikâye anlatıcılar; - etkileyici bir söz yazmak için [ifadeyi hayal edilebilir kılmak için] - fiilleri hikâye (rivayet) ile beraber kullanmayı tercih ederler. Bu onların kusuruna ve sözün kendisinin etki uyandırmamasına işaret eder. Ancak böyle yapan şairlerin [şöyle nitelenmesi] zorunludur: Ya onlar yeteneksiz/beceriksiz kimselerdir çünkü yetenekleri yoktur ya da çok mükemmel kimselerdir [!] oynadıkları rollerinden¹⁷⁴ ötürü

•••••

¹⁷³ Hayr/iyilik kelimesi, Margoliouth'un metninde geçmektedir. Margoliouth'un bu şekilde okuması, Ebu Bişr Mettâ'nın tercümesinden kaynaklanmaktadır. Hâlihazırdaki bağlam alegoriye olduğu kadar, İbn Sinâ'nın açıkladığı bağlam içinde uygundur.

¹⁷⁴ Oyuncu/aktör kelimesi, Arapça *el-aheze bil-vucûh* ifadesinin bir tercümesidir. Literal olarak ise *hypokritoi*'nin bir tercümesidir. Oyunculuk sanatı/rol yapma sanatı anlamına gelen *ahz bil'vücuhu* ise

oyuncularla/aktörlerle beraber seyretmek gerekir. Seçkin/iyi şair [istidadı daha az olanlarla] karşılaştığında, öyküyü buna benzer şeylerle [konu dışı eylemlerle] karıştırarak uzatmaz. Fakat konuyu mûciz (muhtasar) ve zarif bir şekilde açıklar.

19. Tragedyada onlar -bayağı (muhziyât)¹⁷⁵ şeylere yönelmiş olan- tam/tamamlanmış eylemlerin taklidini terk etmek zorunda kaldılar. Bunlardan çoğu ‘düşünceye ait olan parça’da yer alır.¹⁷⁶ Bunlardan bazısı, hayrete düşürmek için, uzlaşma yoluyla kabul edilmiş başka şeylerle de karışabilir. Öyleyse anlaşma yolu ile elde edilenler ve rastlantı sonucu ortaya çıkan şeyler, hayrete düşürür.

X-XI

20. Pek çok öykü, tahyîlin faydasından yoksundur. Ancak onlardan bir kısmı birbirine [uygun bir şekilde] bağlanmak suretiyle karmaşık olabilir. Benzer şekilde, insanların kendi fiillerinin bir kısmı; ya basitlikle, tek ve devamlı olmakla amacına ulaşır. Ya da onlardan bir kısmı terkib ve [başka şeylerle] karıştırılmak suretiyle amacına ulaşır.

21. Öykülerden [tartışmalı] ve karmaşık olanları; istidlâl/tanınma ve iştîmâl/baht dönüşü bakımından çeşitlilik gösterir. Bu şekilde ruh bir halden diğer bir hale geçer. Her iştîmâl ve istidlâl kendisi ile ruhu bir duygudan/etkiden diğerine taşımak ister. Elbette mutluluğu tahayyül etmek rahatlık verir ya da mutsuzluğu tahayyül etmek sıkıntı verir. Bunlardan her ikisi de dünyaya ait/geçici gayelerdir.

22. En güzel istidlâl (tanınma); bir iştîmâl/baht dönüşü ile terkib edilendir. Her duruma ilişkin istidlâl, bir öykünün ortaya konulmasında kullanılabilir. Fakat bu konuya en uygun olan; bir file ilişkin istidlâl olmasıdır. Sözü edilen istidlâl ve iştîmâl aynı işlevi görür. Öyle ki onlar ruhu, acıma (rikkat) ya da korku

●●●●●●●●●●

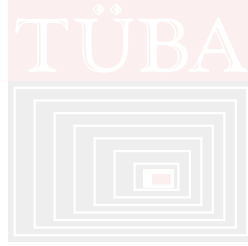
hypokrisis’in bir tercümesidir. Her iki Arapça ibare, Ebu Bîşr Mettâ’nın Yunanca teknik terimleri, dolaylı bir ifade ile tercüme etme metodunun örneği olarak alınabilir.

¹⁷⁵ İbn Sînâ’nın Ebu Bîşr Mettâ’nın tercümesindeki ‘muhziyât’ terimi için Dahiyat, ‘korku ve acı vermeyen’ ya da ‘merhamet uyandırmayan olaylardır’ şeklindeki çeviriyi önermiştir. Mettâ’nın metni ise şöyledir: “Korku, dehşet ve çok kötü şeyler”; bkz. *Poetika* IX.II 1452a 1-4.

¹⁷⁶ Margoliouth düşünce/re’y kelimesinin yerine; Arapça bakmak anlamına gelen *ra’y*’i tercih eder. Buna göre *ra’y* kelimesi için ‘görülen parça, görülecek yer, manzara’ karşılıkları verilebilir.

(mehâfe) konusunda etkileyen şeylerdir. Bu iki şey tragedyanın ihtiyaç duyduğu [zorunlu] unsurlardır. [Diğer şeyler] güzelleştirme (tahsîn) ve saadetin görünür kılınmasıdır ya da takbîh ve mutsuzluğun görünür kılınması/izhârıdır. Ancak bunlar, başkalarının fiillerini taklit eden ve onlara uygun davranan bazı insanların, herkesçe bilinen aşikâr fiilleri ile ilişkilidir.

23. Birinci bölüme göre öykünün parçaları iki [tane]dir: İstidlâl/tanınma ve iştîmâl/baht dönüşü. Tragedyada bu ikisini bir araya getiren başka bir parça daha vardır [pathos]:¹⁷⁷ Korkutma (tehvîl) ve şeyleri/durumları yüceltme ve infialleri güçlendirmek. Bu; ölüm, tufan ya da bunlara benzer olan büyük felaketlerin taklidi esnasında gerçekleşen şeye benzer [pathos]. Bunlar tragedyanın çeşitleri/parçalarıdır.¹⁷⁸



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

•••••

¹⁷⁷ İbn Sînâ *pathos*'u dolaylı bir yolla açıklamaktadır. Belki de Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesinden elde ettiği şeyleri açıklama niyetlenmektedir.

¹⁷⁸ İbn Sînâ 'eczâ'yı, 'envâ/tür' yerine kullanmış olabilir. Bu karışıklığın kaynağı belki de Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesinde *eidē*'nin tür olarak tercüme edilmesinden kaynaklanmaktadır; bkz. *Poetika* XIII, 1, 1452b 14.

ALTINCI BÖLÜM [POETİKA XII-XIX]

Mânâya Göre Değil –Düzenleme ve Okunuşa Göre– Tragedyanın Bölümleri ve Özellikleri Hakkında ve Her Parçanın Düzenlemesini Güzelleştiren Şeyler ve Özellikle Mânâ ile İlgili Parçalar Hakkında¹⁷⁹

¹⁷⁹ Bu bölüm Aristoteles'in *Poetika*'sının XII-XIX. Bölümlerini kapsamaktadır. Bu bölümde, konular hakkında yorumlar yapılmaksızın sade bir tercüme metodu tercih edilmiş ve Aristoteles'in sadece seçtiği örneklerle değil düşüncelerinin bir kısmına da yer verilmemiş, atlamalar yapılmıştır. Bu metodun çok açık bir örneği, İbn Sinâ'nın *Poetika*'sının XVIII. Bölüm'üne dair yaklaşımıdır. Filozof bu bölümün sadece basit bir taslağını verirken; Aristoteles'in Yunan şiirine dair spesifik referanslarına; Euripides'in *Iphigenia Tauris* (XVII: 3, 1455b 1-12) tragedyasına ve *Odyssea*'nın (XVII. 5, 1455b 15-23) plot/plan özetleri hakkındaki içeriğe değinmemiştir. Filozof *Poetika*'nın bu bölümündeki temel düşüncelere, az çok makul bir açıklama getirmeye teşebbüs etmektedir. Başlığın da içerdiği gibi, İbn Sinâ *Poetika*'nın XII-XIX. Bölümlerinin ana konularına işaret etmiştir: 1. Tragedyanın nicel parçaları 2. Tragedyanın yapısına ilişkin geniş tartışmalar ve etkileri 3. Karakterin nitelikleri 4. Tanınma türleri 5. Düşünce hakkındaki muhtelif açıklamalar. Tragedyanın nicel parçalarını açıklamak için İbn Sinâ *Retorik*'e müracaat eder ve kimi bölümleri analogiler yoluyla açıklamayı dener. Bu parçaları tanımlamak için İbn Sinâ'nın kullandığı terimler Aristoteles'in terminolojisinden biraz uzaklaşarak verilmiş olsa da, onların anlamı İbn Sinâ için yeterince açık değildir.

İbn Sinâ'nın eseri (VI. 4) tragedyanın karmaşık yapısını, zorunlu olarak açıklamayı denemektedir. Örneğin, “Tragedyanın kompozisyonunun basit bir yapı (terkib basit) olmaması gerekir. Aksine –bildiğin gibi- onun karmaşık (iştibâk) olması gerekir. Onun taklidi ‘hüzünle karışık bir korku (havf)’ yaratacak (yuhayyilü) bu tarz şeylerden oluşur –ki o sıkıntı verir... [Tragedyada] naklin (değişiklik/ nakletün) bütünüyle mutluluktan (saâde) mutluluğa olması zorunlu değildir. Bu gibi şeyler ruhta; ‘şefkat/yumuşaklık (rikkat)’, ‘üzüntü (hüzn)’ ve ‘korku/sakınma (takiyye/piety)’ya [hazırlayan] duyguları (infial) yaratmaz (yuhayyilü). Onda şerhlerin, bedbahtlığının (şekavet) taklidi yoktur. Ancak şefkat (rikkat), benzer şeylerden ortaya çıkar ki; ‘hüzn’ ve ‘korku’da olduğu gibi. ‘Trajik olan (tefecü);’ hak etmeyen birinin, bedbahtlığının taklidi ile ortaya çıkar. ‘Korku (havf)’ ise, zararlı olanın (muzar) tahyili esnasında ortaya çıkar. Bedbahtlığın taklidine de öyleyse bu gibi şeyler için ve faziletli eylemlerden sapan birinin ‘hatası/yanılgısını (zelle/hamartia)’ göstermek için niyetlenilir.” İbn Sinâ, VI. 4.

‘Hüzünle karışık bir korku’, mutluluktan mutsuzluğa doğru bir değişiklikte olur. Tragedyanın karakteristik etkisi üç duyguya atıfla ifade edilmektedir. Hâlihazırda bilinen ‘acıma’ ve ‘korku’ya ek olarak (IV. 6-7) zikredilen üçüncü bir duygu vardır; ‘üzüntü (hüzn)’. Bu duyguların kaynağına olduğu gibi İbn Sinâ trajik olanın [tefecü=hüzünle karışık korku]; hak etmeyen birinin, bedbahtlığının taklidi ile ortaya çıkacağını ve ‘korku’nun (havf) ise zararlı olanın (muzar) tahyili esnasında ortaya çıkacağını ifade etmektedir. (VI. 5) İbn Sinâ'nın tragedyanın etkisi konusundaki yaklaşımı; ahlaki olarak önem taşıdığı için olumludur. Örneğin bir tragedyada övülen kişi/kahraman (protagonist); iyiliğe sahip bir kişi olarak tasavvur edilir (VI. 11). Tragedya vasıtasıyla ortaya çıkan duygular ise insanı ve öğreticidir. (VI. 6) “Bedbahtlığın taklidine de öyleyse bu gibi şeyler için ve faziletli eylemlerden sapan birinin ‘hatası/yanılgısını (zelle/hamartia)’ göstermek için niyetlenilir.” İbn Sinâ'nın bu şeyler hakkındaki yorumları bir araya getirildiği takdirde ‘katarsis ve hamartia’ kavramlarını imâ ettiği açıktır.

İbn Sinâ'nın karakterin dört niteliği hakkındaki açıklamalarında (*Poetika* XV) iyilik bir önkoşul olarak işaret edilirken üç tane ikincil nitelik de zikredilmektedir: “Ahlaki karaktere (ahlâk) gelince, (I) övülen kişinin/kahramanın (mamdüh) iyiliği, taklit edilebilir. İyilik (el-hayr), her çeşit ve tür içinde farklı bir tarzda vardır. Onun iyiliği; (II) faydalı ve uygun olarak anlatılabilir ve (III) onun [karakteri] olması zorunlu olan şeye en çok benzeyendir ve (IV) yine onun halleri dengeli ve uygundur.” (VII. 11)

Poetika'nın XV. 5-6, 1454a 28-36 bölümleri atlanmıştır. Ahlakî niteliklerin türleri hakkındaki önemli açıklamalar; bu atlanan bölümlerin yerine kullanılmıştır. Tragedyanın iki özelliğinin altı çizilir: 1. Acıma, korku ve üzüntüden kaynaklanan duygusal etkiler 2. Hak etmeyen birinin talihsizliğe düş-

XII

1. Tragedyaya ait her kaside/şiiir, onlara göre başlangıç, orta ve sonucu (inti-ha') içerecek şekilde düzenlenmiş parçalara sahiptir. 'Şarkı' ve 'dans' bir grup tarafından icra edilir. Bu parça, Arap şiiirinde 'medhal/giriş' (prolog) olarak isimlendirilen ve aşk şiiirlerinin 'başlangıç/giriş (teşbîb/nesib)'¹⁸⁰ bölümünde yer alan parçaya benzer. Bunu, kendisiyle dansçıların/koronun görünmeye başladığı ve 'mahrec el-rakkas' [koronun çıkış yeri, *parodos*; Antik Yunan tragedyasında ve komedyasında koronun içeri girerken söylediği ezgi] olarak adlandırılan bir parça takip eder. Sonra onların 'mecâz/pasaj/bölüm' [episode;¹⁸¹ Yunan tiyatrosunda bir perde, bölüm] olarak adlandırdıkları parça gelir. [Sözü edilen] bütün bu şeyler bir hitâbın/söylevin ilk bölümüne (sadr) benzer. Sonra onlar, *Hitâbet*'teki anlatım (iktisas) ve tasdikin benzeri olan şeylere başlarlar. Bu ise 'takvîm/icra etme/uygulama'¹⁸² [*stasimon*; antik tiyatrodaki epizotlar arasında söylenen lirik ezgi] olarak isimlendirilir. Bu [parçaların] durumları onların bir bölgesinden ve ülkesinden ötekine farklılık göstermiştir. Bununla beraber [hiçbir tragedyaya] medhal (prolog) ve şarkıcılara [ait] mecâzdan (episode) yoksun değildir.

2. Medhal (prologue): Parçalardan oluşan küllî bir parçadır onun ortasında koro, bir grup halinde icraya başlar.

Mahrec (exodos): Ondan sonra koronun şarkı söylemediği bölümdür.

Mecâz (episode): Şarkıcıların melodi olmaksızın ritim ile icra ettikleri bölümdür.

'Takvîm (stasimon)': Başka yerde kullanıldığı gibi bir çeşit ritim olmaksızın icra edilen bir bölümdür. Ağıt formundaki bir şarkının –beraberinde ritmik bir eylem olmaksızın- sadece bir şiiir ölçüsüyle yüksek sesle okunarak icra edildiği bir

•••••

mesi. Temelde zikredilen hususlar iyi karakterin kaderidir ki; bu sebeple dinleyiciler üzerinde eğitici, öğretici etkiler bırakmaktadır.

¹⁸⁰ *Nesib* ya da *teşbîb* geleneksel Arap şiiirinin ilk parçasına yani başlangıç/girişine işaret etmektedir. Bu ilk parçada şair, genellikle bir aşk temasıyla ve kendi aşığının niteliklerini vurgulayarak başlamaktadır. Bkz. Arberry, *Arabic Poetry*, Cambridge Eng., 1965, s. 5.

¹⁸¹ *Parados* ve *episode* için İbn Sînâ tarafından kullanılan Arapça kelimeler; *mahrec* ve *mecâz*'dır. Her ikisi de koro ile ilgilidir: *Parados* koronun görünmesini takip eden parçadır (*parodos*; Antik Yunan tragedyasında ve komedyasında koronun içeri girerken söylediği ezgi) *episode* ise onların mecâza-geçişini takip eden parçadır (*episode*; Yunan tiyatrosunda bir perde, bölüm) takip eden paragrafta (2) İbn Sînâ her iki parçayı aynı şekilde açıklar.

¹⁸² Arapça *takvîm* kelimesi; k-v-m kökünden elde edilmiştir, ayakta durmak, kaldırıp dikme anlamına gelir. Kelime, Yunanca *stasimon*'un literal bir tercümesidir.

parçadır. Bütün bunlar bir koro tarafından şarkı olarak söylenir. Bu anlatılanlar böylelikle tragedyanın farklı parçalarının bölümlemesidir.

3. Tragedyanın bazı parçaları, bir şeyin hayal gücüne dayalı zannını verir ve [kişinin] tabiatı ona doğru yönelir. Bazı parçaları ise ruha, kendisinden sakınılan ve kendisi ile sükûnetin muhafaza edildiği şeyleri verir ya da belirli şeylerden ilgiyi uzaklaştırır.¹⁸³

XIII

4. Tragedyanın kompozisyonunun basit bir kompozisyon/terkîb olmaması gerekir. Aksine –bildiğin gibi-¹⁸⁴ onun karmaşık olması gerekir. Onun taklidi hüznle karışık bir korku (havf) yaratacak bu tarz şeylerden oluşur –ki o sıkıntı verir-. Bu tarz bir taklit, her tragedyaya uygun olan bir tarzdır ve kendisi ile faziletli eylemlerin kabulü için ruhu güçlendirir.¹⁸⁵ Tragedyada naklin bütünüyle mutluluktan mutluluğa olması zorunlu değildir. Cesur kişiler; ne her zaman mutlu, korku ve gamdan kurtulmuş [olmaktan] ve kolay işlerle sürekli meşgul olmaktan hoşnut olurlar ne de sıkıntı içinde, bedbahatlığın devam etmesinden hoşnut olurlar.

5. Bu gibi şeyler ruhta; acıma (rikkat), üzüntü (hüzn) ve korkuya (takiyye) [hazırlayan] duyguları/infialleri hayal ettirmez. Onda mutsuzluğun/bedbahatlığın, şerhlerin taklidi yoktur. Ancak acıma (rikkat), benzer şeylerden ortaya çıkar ki; hüzn ve korkuda olduğu gibi. Trajik olan (tefeccü); hak etmeyen birinin bedbahatlığının taklidi ile ortaya çıkar. Korku (havf) ise, zararlı olanın tahyili esnasında ortaya çıkar. Mutsuzluğun taklidine de öyleyse bu gibi şeyler için ve faziletli eylemlerden sapan birinin yanlışısını (zelle/hamartia) göstermek için niyetlenilir.

6. Tragedyanın, mutluluğun taklidi ile başlaması gerekir. Sonra da –[bundan] sakındırmak için ve ruhu mutluluğun zıddına doğru meylettirmek için taklit

•••••

¹⁸³ Bu paragraf İbn Sînâ'nın tragedyanın etkisi hakkındaki düşüncelerini içermektedir. Giriş bölümünde şüirin genel etkileri bakımından benzer açıklamalar yapılmıştır. Şiir ruhu taklit edilen şeye yaklaşım ya da uzaklaştırmak gibi psikolojik etkiler yaratır.

¹⁸⁴ Bkz. V. 21-23.

¹⁸⁵ Bu ve takip eden paragraflarda, İbn Sînâ'nın tragedyanın duygusal etkileri ile ahlaki etkileri arasında kurduğu ilişki dikkate değerdir. *Hamartia* İbn Sînâ tarafından 'hata-zelâl' olarak yorumlanmıştır: "Bedbahatlığın taklidine de öyleyse bu gibi şeyler için ve faziletli eylemlerden sapan birinin 'hatasını/ yanlışısını (zelle/hamartia)' göstermek için niyetlenilir". Tragedya korku, acıma ve üzüntü gibi duygular uyandırmakla birlikte kimi şartlar için uygun davranış biçimini de göstermektedir.

edilen şeyin- bedbahthğa-mutsuzluğa (şekâvet) intikal etmesi gerekir. Tragedyada zalim kişilerin, güçsüz insanlara yaptığı zulümle ya da onların [yaptığı bu] haksızlıkla ilişkili olan mutsuzluk zikredilmez, aksine o hata (galat) ile ve zorunlu yoldan sapma ile ya da onun faziletinin pek çoğunun gözden kaybolması ile ilişkilidir. İstidlâl ise buna uygun (mutabık) olandır.

7. [Aristoteles] antik dönemdekilerin, bir gayeye ulaşmak için öyküleri ayrıntılı bir şekilde uzun uzun anlattıklarını söyler. Onları takip eden daha sonraki şairler, dengeli bir sözle tragedyanın amacına ulaşmada çok maharetli idiler. O bu konuda örnekler verdi ve aynı zamanda bir kavmin anlatılan nakil (geçiş) konusunda daha usta/güzel olduğunu da anlattı.

8. Mücadeleye dair/cehadî tragedyalara (el-cihâdiyye)¹⁸⁶ gelince, Aristoteles onların kendi yapılarında (takvîm); öfke ile ilgili eylemlerin yer aldığına dair şeyleri anlatmış ve bu konuda bir örnek de vermiştir. Kusurların anlatılmasına dair kuralları çiğneyen, kadîm cihadî tragedya türleri de vardı. Bunun sebebi; ibadete ait şiirler (eşârü't-taabbüd)¹⁸⁷ yazan/söyleyen bu şairlerin, tabiatlarındaki bir zayıflıktır. Onların anlaşmazlıklarını takip etmek yoluyla onlar yanıldılar ve böylece onlar saf/katışıksız bir tragedya terkîb edemediler. Aksine [onların eserleri] komedyâ ile karışmıştır. Onların şiirleri, bağışlanma dileyenler/düşmanlar hakkındadır,¹⁸⁸ ki şöyle nitelenen iki kişiye benzer: Bu iki kişi sonunda takva ehli ve zahit kişiler haline dönüştü. Onlar tragedyaya uygun olmayan beyitler okuyorlardı. Ayrıca onlar, ne korku (müfzaât) ve hüzne (muhezânât) ait olan şeyleri tasvir ediyorlardı ne de seçkin şairlerin ortaya koymuş oldukları şeylerin 'yapısına' (takvîm) ulaşabiliyorlardı.

• • • • •

¹⁸⁶ Mücadeleye dair cihadî tragedyaların (el-cihâdiyye/kavgacı tragedyalar/ing. agonistik tragedies) anlatıldığı bu bölüm; *Poetika*'nın XIII. 6 bölümündeki açıklamaları ve şerhleri içermektedir. Bu türler Ebu Bîşr Mettâ'nın tercüme metoduyla son derece kapalı ve muğlak ifade edilmiştir. İngilizce tercümede kullanılan agonistic/kavgacı kelimesi Arapça c-h-d kökünden gelen cihadî kelimesi için seçilmiş Dahiyat'ın yorumudur. Aristoteles'in Euripides tarafından yazılan tragedya türlerini tartıştığı bilinmektedir. Bu türlerde sahne üzerindeki çekişmelerin özellikle trajik olduğu ifade edilmiştir. Ebu Bîşr Mettâ ve İbn Sînâ tarafından tercih edilen Arapça cihadî kelimesi Yunanca *agon*'un bir tercümesidir.

¹⁸⁷ İngilizce metinde 'didaktik/ahlakî yönden öğretici' unsurları vurgulayan şiirler olarak tercüme edilmiştir.

¹⁸⁸ Şiir el-meâzîr/özür dileyen ya da şiir el-meâdin/düşmanlar şeklinde okunabilir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 187.

faydalı ve uygun olarak anlatılabilir ve (III) [karakteri] olması zorunlu olan şeye en çok benzeyendir ve (IV) yine onun halleri dengeli ve uygundur.¹⁹² Aynı şekilde onun sözünün de kendisine delalet etmesi gerekir, buna dair örnekler verilmiştir. Övgüye değer ahlakî nitelikler: Ya felsefî hakikatlerdir ya da hakikat olmasa bile halk nezdinde övülmesi zorunlu olan şeylerdir ya da bizatihi kendisi olmasa bile bu iki türden birine benzer olan şeydir. Bütün bunlar şiirsel övgü ile alakalı şeylerdir.

12. Bir şiirin sonu[cu]nun da, kendi zorunluluklarına işaret etmiş olması gerekir. *Hitâbel*'teki gibi -benzer bir örnek zikretmeksizin- dışarıda bıraktığı şeyleri de göstermesi gerekir.¹⁹³ O haricî araçları; -örneğin muhataplarına karşı hitap etmesi zorunlu olan ve onların tahammül edebilecekleri şeylerle- belirli bir ölçüde karıştırması gerekir. Aynı zamanda o bir insanı aşırılıklara götürmeyecek bir miktarda olmalıdır ve eğer o açıklanmışsa, kavrayış için uygun bir ölçüde olması gerekir. O, örnekler vermiştir.

13. [Şairlerin] her şeyi, kendilerine uygun olan şeylere göre -tembel ve öfkeli (tabiatlı) olsalar bile- tasvir eden ressamalar gibi olmaları gerekir. Taklidin, ahlakî karakter için ortaya konması gerekir, -Homeros'un Akhilleus'un iyiliklerini tasvir etmesinde olduğu gibi- onun, şiirin doğasına uygun olması gerektiği gibi, aynı zamanda şiirin tabiatı hakkında bilinen ve hissedilen şeylere de uygun olması gerekir. Taklit eden kişi zorunlu olan usulü atlamış ya da hoşâ giden ve güzelleştiren tarzları gözden kaçırmış -olsa bile böyle olması gerekir.¹⁹⁴

www.tuba.gov.tr

XVI

14. İstidlâl/tanınma türlerine gelince; onlardan birincisi, sanat ile ortaya konmuş -ben tasdik etmeyi kastetmiyorum- bir hayal yaratmaktır. [Bu tür şunları içerir]: Ya var olması mümkün olan fakat var olmayan şeylerdir; onlar var olmamaları bakımından aldatıcıdır fakat söz konusu aldatmanın/yalanın ka-

•••••

¹⁹² Bu özelliklerin kısa bir özeti için bkz. *Etik*, 1105a 30-34.

¹⁹³ İbn Sînâ'nın atıfta bulunduğu örnek *Poetika*'nın XV. 7, 1454b 1-2 bölümüdür. "Öykünün çözümü- nün, öykünün kendisinden çıkması gerektiği açıktır; Medeia'da ve İlyada'nın sefere çıkma bölümün- de olduğu gibi tanı eliyile değil". "Medeia, Euripides'in bir tragedyasıdır. Aristoteles'in bir makine tarafından parçalara ayrılan Medeia hakkında söylediği şeylerdir" (*Poetika* XV. 7, 1454b 1-2); bkz. *Retorik* III. xix 1419 b 10.

¹⁹⁴ Bu paragraf, *Poetika*'nın XV. 8-9 1454b 8-18 bölümleri ile karşılaştırılabilir. İbn Sînâ çok az cümleyi atlamıştır. Filozofun, Aristoteles'in Yunan şiir ve tiyatrosuna çokça atıf yapmadığı bölümlerde, asıl metinden atlamalar ve eksiltmeler azalmaktadır.

bul edilebilir¹⁹⁵ olmasının nedeni hayal ürünü olmasıdır; ya da maddeden elde edilmiş hakikatte var olan şeyleri; kendilerini düşüncede ortaya çıkaran şeylere benzetir. Boyundaki bir kolyenin minnete benzetilmesi ya da eldeki kılıcın, etkili ve güzel söz söylemeye benzetilmesi örneklerinde olduğu gibi.

15. Aslında varlığı imkânsız olan şeylerin kullanılmaması gerekir. Aynı şekilde bayağı şeylerin taklidinin de böyle olmaması gerekir. O örnekler verdi. Bu, tasdiki kullanmada hünerli/iyi olan şairlerin kullandıkları bir türdür/örnektir. Bazı şairler tasdike ait ifadelere yöneldiler. Bazı şairler ise -eğer onlar doğrulukla (ıffet) taklit edilirse ya da azar ve kınama şeklinde ortaya çıkarsa- baht dönüşlerine (iştimâliyyetün) yönelirler.

16. İkinci tür tanınmalar ise; şiire ait bir sanat olmaksızın basit istidlallerdir. Onlar hitâbetle ya da doğrudan anlatımla (kısas) benzerlik göstermekle beraber öyküden de yoksundur.

17. Üçüncü [tür] ise hatırlamadır. O bir şeyin, başka bir şeyi tahayyül ettirmesi ile ortaya çıkar. Örneğin birisi, vefat etmiş arkadaşına ait bir yazı/hat gördüğü zaman onu hatırlar ve üzüntü duyar.

18. Dördüncüsü, zihindeki bir benzerliğe dikkat çekilmesidir ki; sadece bir tür ve bir sınıf¹⁹⁶ benzerliğin ifade edilmesi yoluyla olur. O, hâlihazırda yanında olmayan bir arkadaşına benzeyen bir kişiyi gören ve bundan dolayı üzülen birisi gibi örnekler verdi.¹⁹⁷

19. Beşincisi; bir yanlış/yalana ilişkin mübalağalardır onların şu sözlerinde olduğu gibi: “Hiçbir insanın germeye gücünün yetmeyeceği bir yayı falanca çekti”. En mükemmel istidlâl böylelikle bir fiili taklit eden şeydir. O örnekler verdi.

XVII¹⁹⁸

20. Kelamı; -zorunlu olana göre-, uygun bir şekilde düzenlemek ve onu sınırlamak tahyîlin; bir şeyin kendisinin [canlı bir şekilde] algılanacağı ve bütün

• • • • •

¹⁹⁵ Poetik taklit ve mantıkî ispat arasındaki ilişki, İbn Sînâ tarafından dikkate alınmıştır. Şiir “bir hayal yaratmaktır” ki; bu hayal ruha haz verdiği takdirde kabul edilebilir. Bu tür bir hayali imgenin otoritesini kabul eden kişi, mantıkî ispatlamanın katı yöntemlerini kabul etmeyecektir.

¹⁹⁶ Kıyasa ilişkin bir kavrayış yoluyla; bkz. *Poetika* XVI. 6, 1455 a.4.

¹⁹⁷ *Poetika* XVI. 8. 1455a 16-18.

¹⁹⁸ *Poetika*’nın bu bölümü aslında -ilk cümlesi hariç- İbn Sînâ’nın metninde yer almaz.

zıtlıkların uzlaştırılacağı –seçkin şairlerin yaptığı gibi- bir noktaya ulaştırılması ile gerçekleşir. O örnekler verdi. O aynı zamanda çok sayıda olan çeşitli türleri ayrıntılı bir şekilde açıkladı. Çünkü benzerliklerin/taklitlerin kaynağı; hakkında şüphe olmayan hakikatler değildir. O, bizim hâlihazırda anlatmış olduğumuz bu tarz açıklamalara öncülük etmiştir.¹⁹⁹

XVIII

21. Tragedya; çözüm (hall) ve düğümden (rabt) oluşmuştur. Düğüm, haricî bir fiil yoluyla olabildiği gibi söylenmiş bir söz ile de olabilir. Düğüm, kendisiyle başlangıç yapıldığına bir işaretler ki, varılacak bir gayeye, anlatılan nakil ile işaret edilir. Çözüm ise naklin başlangıcından sonuna kadar, ilk bölümün (el-cümle el-müşebbebe/teşbib) çözümlemesidir (tahlil).

22. Tragedyalardan bazıları: Tanınma (istidlâliyye) ve baht dönüşleri (iştimâliyye) konusunda basittir. [Bazıları] ise karmaşıktır; tanınma (istidlâl), baht dönüşleri (iştimâl) ve bu iki şeye eklenmiş olan 'infialî bir kavî'den oluşmak suretiyle de 'bileşik/mürekkep'tir.²⁰⁰ 'Abartılı sözler' de delil getirmenin/ihcâcın benzeri olan şeylere dayanmaz. Çözüm bölümündeki karmaşıklığı mükemmel bir şekilde yapan bazı insanlar; i'caz söz konusu olduğunda ya da uzun, detaylı anlatıma (sihâb) bir sınır getirerek, kontrol altına almak gerektiğinde, yeterince iyi değillerdi.

23. O sonra ölçüleri ve -mânâyı genişletilmeye uygun olan ve olmayan – uzunluk ölçüsüne ait kimi âdetleri anlattı. Aynı zamanda ölçüye uygun olan şarkı formunda okumayı ve onun tahyiline uygun olmayanları anlattı. [Daha önce] zikretmiş olduğumuz şiirle karışmış olan konu dışı fiilleri de anlattı. Konu dışı fiiller, ölçülü olmayan ifadeler ya da çeşitli vezinlerle ölçülendirilmiş olanlar; aynıdır [kategoridedir].²⁰¹

•••••

¹⁹⁹ Bkz. I. 5. İknanın kaynağını tartışan İbn Sinâ, konuları belirli bir sayı ile sınırlar. Fakat şiirde kaynaklar ne sınırlıdır ne de sınırlandırılmıştır. Aristoteles, *Poetika*'nın XVII. Bölüm'ünde şairlerin yeteneğini; geleneksel mitlere dayanarak ya da şairin kendi icadındaki 'argümanlar' ile nasıl yeniden biçimlendirildiğini anlatmaktadır.

²⁰⁰ Tragedyadaki 'dört farklı prensip' hakkında İbn Sinâ'nın son ifadesi anlaşılabilir bir ifadedir. Diğer taraftan İbn Sinâ *Poetika*'nın en önemli konularından biri olan basit ya da karmaşık tragedya türlerine işaret etmiştir. Basit olan tanınma ve baht dönüşünü içerirken; karmaşık olan; tanınma, baht dönüşü ve *pathos*'u içermektedir. Dördüncü unsur anlaşılabilir bir şekilde ifade edilmiş olmakla birlikte, Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesi eksik olan boş yeri de göstermektedir.

²⁰¹ İbn Sinâ bazı atlanmış sözcüklerle devam eder. Burada *Poetika*'nın XVIII. 4-7, 1456a 10-32. bölümlerine dair herhangi bir ifade ya da iz yoktur.

XIX

24. Düşünceye dair söze (el-kavlü'r-rey'î) gelince; *Hitâbel*'te²⁰² anlatılmış olan temel prensiplerle uyum içinde olması gerekir. Düşüncüyü açıklayan söz; -şairin kendisi ile ortaya konduğu- tahyîl ile amaçlanan duygusal etki için uygundur. Sen onun çeşitlerini ve *Hitâbel*'te söylenmiş olan infiallere uygun olan şeyleri de bulabilirsin. Böylelikle o büyütmeye/abartmaya/(tehvîlât) ve yüceltmeye uygun olan şeylerdir.

25. Düşüncüyü açıklayan bu tür doğru ifadelerin; doğruluğunun açıklanmış ve temanın elde edilmiş olduğu hale uygun olması gerekir. Bunların -hatâbî olarak değil- şiîrsel bir tarzda ifade edilmesinin gerekliliği açıklanmış değildir. Onların doğruluğu, söylenen şeye göre ortaya çıkar ki; bu da bazı haricî şeylerle ya da bir şeyi/durumu taklit eden kavillerle olur. Bu şeyin haricî olarak [ona] uygun bir mânâ olması gerekir. Bir söz [kendisinin dışında bir şey olmaksızın] sadece hayal ettiren bir fiil yoluyla da şekillendirilebilir. Ancak bu, oyunculuk sanatına uygun olan şeylere; örneğin emir, rica, bildirim, tehdit, soru ve haber verme gibi formlara ihtiyaç duyar. Açıkça görünen o ki; şairin söz ve onun formu dışında herhangi bir şeye ihtiyacı yoktur. O bunun örneklerini anlattı.

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

•••••

²⁰² İbn Sînâ *Retorik*'e atf yapan Aristoteles'in metnini takip etmektedir. Filozof aslında Aristoteles'in eserinin bir şerhi olan kendi *Retotik*'i (*el-Hitabe*) üzerinden konuyu tartışmaktadır.

YEDİNCİ BÖLÜM [POETİKA XX-XXIV]

Lafızların Unsurları ve Şiir Türleri ile Uygunluğu Hakkında ve Tragedyanın Bölümleri ve Diğer Şiir Türleriyle İlişkisi Üzerine²⁰³

1. Lafzın ve sözün bölümleri yedi [tane] dir: [I] Bir hece, senin de bildiğin gibi ya uzundur ya da kısa ve [o harflerden ²⁰⁴ oluşur, onlardan bir kısmı] sessiz harflerdir. Bunlar hiç uzatma kabul etmeyen *ta/tı* ve *te* gibi harflerdir ya da yarım sesli olan ve uzatma kabul eden *şın* ve *ra* gibi harflerdir. Sesli harfler; 'meddler' olarak isimlendirdiğimiz şeylerle uzatılmış ya da 'harekeler ve illet harfleri' ile kısaltılmıştır. [II] Bağ[lamak] ise bağlaç olarak adlandırılan, tek başına bir mânâyı delalet etmeyen bir kelimedir (lafz). O ancak bir sözün [başka] bir söze bağlanması ile anlaşılır. Bazen bu bağlaç bir sözün söylenmesinden önce zikredilir sonrasında ise bir başka sözün [söylenmesi] beklenir, meftuh/fethalı 'emma (fakat, -e gelince)' [bağlacında] olduğu gibi bazen de kendisi ile başlanmaksızın ikinci [ifadede] gelir; 'f (fâ/e)' ve 'v (vâv)' [bağlaçlarında] ya da Yunan dilindeki 'ilk harf/elif'te olduğu gibi. [III] *Fâsıla*, bir edattır yani sadece kendisi ile bir şeye delalet etmeyen bir kelimedir/lafızdır. Fakat o iki ifadenin

²⁰³ Bu bölümün başlığı iki temel konuyu içermektedir: Birincisi, Aristoteles'in eserinin son altı bölümünden tartışılan tragedyanın öğelerinden biri olan dildir (lexis). İkincisi ise tragedya ve epos hakkındaki daha detaylı yorumlar hakkındadır. Genel olarak bu iki konu beş bölümün ana temasıdır. İbn Sînâ *Poetika*'nın XX-XXIV. Bölümlerinin içeriğini eserine taşımıştır. İbn Sînâ'nın eserinin bütününde olduğu gibi bu bölümünde de asıl metinden atlamalar vardır. Fakat bu atlamalar daha önceki bazı bölümlerle (örn. VI.) karşılaştırılırsa tabii olarak daha sınırlıdır. *Poetika*'nın XX-XXII. Bölümleri 'gramer hakkındaki bölümleri' içermektedir. Ebu Bîşr Mettâ'nın tercümesinde, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün eserinde de bu tür konular muhafaza edilmiştir. Bazı şârihler Aristoteles'in dil eğitimine ilişkin bölümlerini dikkate alırken, kimileri gramerin temel kavramları hakkındaki bölümleri 'bütün bir metin' olarak ele almaktadırlar.

İbn Sînâ dilin yedi unsurunu sıralamaktadır. *Poetika*'nın en önemli bölümü olan XXI. Bölüm Aristoteles'in metafor hakkındaki tartışmalarını içermektedir. Aristoteles'in kimi tartışmalarını atlamak sûretiyle İbn Sînâ, *nakl* olarak adlandırılan dört türü zikretmektedir. Filozof, Arapçada benzerlik üzerinde temellenen; 'teşbih' 'istiâre' ve -Arapçadaki bütün metafor türlerini kapsayan bir terim olan- 'mecâz'; metaforik açıklamaları yüklenen kimi terimlerden ayırmayı denemektedir. İbn Sînâ'nın Aristoteles'in metafor tanımını muhafaza etmesi ilginçtir. Aristotelyen tanımda metafor; mantıkî bakış açısıyla cins-tür (genus-species) ve analogi bakımından ele alınmıştır. Arapçada metafor gramatik ilişkiler bakımından ele alınır. Bir kelime farklı bir bağlamda, alışılmış kullanımdan farklı olarak kullanılabilir. Dahiyat İbn Sînâ'nın metnine bağlı kalmak için metaforu kullanmak yerine 'nakli', 'transfer' tercümesini kullanmıştır. Filozof 'poetik dil' ve 'otantik dil' arasında bir ayrım yapar. Buna göre doğrudan ifadenin dili (mantık ve felsefe dili) metaforik olandan bağımsız olmalıdır. Bu sebeple poetika 'anlamaya değil daha çok hayret uyandırmaya has kılınmıştır'. Bu iki dil kullanımı (mantıkî ve poetik) açıkça yanyana getirilmiş ve birbirinden ayrılmıştır. *Poetika*'nın XXIII-XXIV. Bölüm'ü, atlanmış örnekler ve Homeros'a açıkça yapılan atıflar dışında, bütünüyle farklı bir şekilde açıklanmıştır. Aristoteles'in açıklamış olduğu tragedya ve epik şiir ile otantik dil arasındaki benzerlikler İbn Sînâ'nın eserinden kolaylıkla izlenebilir.

²⁰⁴ Arapça *huruf* (harfler) kelimesiyle, İbn Sînâ dilin bölünemez fonetik ünitelerini kastetmektedir.

ayrılmasına işaret eder. Onlardan birisi önce gelir diğeri ise onu takip eder. O aynı zamanda ‘sınırlama’ ve ‘ayırma’ya da delalet eder. Meksure/kesreli elif ile’immâ (ya, ya da)’ sözümüzde olduğu gibi. (Lafzın diğer bölümleri ise) [IV.] isim [V.] fiil (el-kelimetün) [VI.] onların çekimi (tasrifi) ve [VII.] sözdür (kavl).²⁰⁵

XXI

2. Her anlamlı lafz (lafz dâl): Ya gerçeğe uygundur (hakikî) ve herkesçe kabul edilmiştir (müstevlin) ya yabancı-başka dilden alınan (lugat)²⁰⁶ [ya da nakledilmiş]²⁰⁷ ya süsleme ya icat edilmiş ya ayrılmış (munfasıl) ya da değiştirilmiştir (mütegayyer). Hakiki olana gelince; kabul edilmiş bir mânâya uygun olarak halk tarafından kullanılan lafızdır. Yabancı/başka dilden alınan kelimeler ise başka bir kabile ya da millet tarafından kullanılan lafızdır ve konuş(a/macı)nın [kendî] dilinden değildir. Fakat o başka yerden alınmıştır, şöyle ki; bir zamanlar herkesçe bilinmeyen ve kullanılmayan fakat daha sonra bir kavmin kendi dili haline gelmiş olan, Arapçalaşmış pek çok Farsça [kelimeler] buna örnektir.

3. Nakletmeye (el-nakl)²⁰⁸ gelince, -bir mânâ üzerinde uzlaşım sağlanmış olan- ilk uzlaşımın/vad’ın, bir mânâdan başka bir mânâya nakledilmesidir. Onun ismi bir dönüşüme uğramış değildir fakat birinci ile ikinci²⁰⁹ arasında bir ayırım kalmamıştır. Nakl bazen bir cinsten bir neve bazen bir nevden bir cinse ya da bir nevden başka bir nevedir. Bazen de bir şeyin kendi benzerleri olan ilişkisi, dördüncü bir şey ile ilişkilendirilmek suretiyledir. ‘İhtiyarlık’, ‘ömrün akşamıdır’ ya da ‘hayatın sonbaharıdır’ cümlesi onların [bu bağlamdaki] sözlerine örnek verilebilir.

•••••

²⁰⁵ İbn Sînâ *Poetika*’nın XX. 8-11 1457a 10-28 bölümlerini atlamıştır. Ebu Bîşr Mettâ’nın tercümesi bu bölümü içerdiği gibi, İbn Rüşd’ün eserinde bu bölümün bir kısmı uzunca anlatılmaktadır.

²⁰⁶ Lugat=lisan anlamına gelir fakat kastedilen, yabancı (a’cemî) ya da başka bir dilden alınmış dahil edilmiş (dâhilî) kelimelerdir.

²⁰⁷ Nakledilmiş türe burada yer verilmemiştir. Fakat sonraki paragrafta bu türün uzunluğu tartışılmıştır. İbn Sînâ tarafından kullanılan Arapça *lugat* kelimesi Yunanca *glotta*’nın literal bir tercümesidir. Ebu Bîşr Mettâ’nın tercümesinde de benzer şekilde kullanılmıştır. İbn Sînâ *lugat* kelimesi ile başka bir dilden ödünç alınan kelimeleri kastetmektedir. Aristoteles’in ‘diyalekt’ anlamında kullanmış olduğu kelimedir.

²⁰⁸ Arapça *nakl* kelimesi, Yunanca *metaphora* kelimesinin literal bir tercümesidir. Belirtilen bu metaforik türler Arapça kelimelerden ayrı tutulmalıdır.

²⁰⁹ Bu tanımlamanın sonraki parçasına, İbn Sînâ tarafından ilginç bir ekleme yapılmıştır. Filozof ‘söylem biçimi’ ve ‘taşıyıcısı’ arasında bir ilişki olduğunu iddia etmektedir. Bir bilmece haline gelebilen metaforik açıklamalar için o şeffaf olmak zorundadır.

4. İcat edilmiş (mevzu), üretilmiş (tertip edilmiş/mamûl) isim; bir şair tarafından icat edilmiştir ve ilk olarak da onun tarafından kullanılmıştır. Muallim-i Evvel de bazı isimler icat etmiş ve [onlara] bir mânâ vermiştir ki o ruhta bir cinsin ismi olarak yer eden *entelehyâ*'dır.²¹⁰

5. Ayrılmış (munfasıl) ve karışık/bileşik (muhtelat) isme gelince; ya kısanın uzatılması ya uzunun kısaltılması ya kelime sonunda harf düşürme (terhim) ya da tersine çevirme (kalb) ile asıl formundan saptırılmaya ihtiyaç duyar. Uzunluğundan ya da harflerindeki uyumsuzluktan ötürü, onun işlevini yerine getirmesinin ve ifadenin (lisan) bir bütün olarak kavranmasının güç olduğu söylenir. İlk [tanımlama] öyleyse doğru bir tanımlamadır.

6. Değiştirilmiş olana (mütegayyer) gelince; *Hitâbet*'te²¹¹ söylenen şeyler gibi, karşılaştırma (müsteâr) ve benzetme (müşebbehe) olarak kullanılır. Süsleme (zinet) ise sadece harflerin terkibine işaret etmez. O kendisinde ses (nağme) ve vurgu formunun (hey'et) bir araya geldiği lafızdır. Araplarda ise vurgu (nebre) yoktur.

7. Yunancada her isim ya eril ya dişil ya da ortadadır (nötr/vasat). Müzekker harfler; *nu* ve *ru* (vav-re-vav) harfleridir, dişi harfler ise; *kis(ş)i* ve *pis(ş)i*'dir.²¹²

XXII

8. En vâzıh ve en mükemmel söz; doğrudan ifadeler/tasrîh ile ortaya konur. Tasrîh ise herkes tarafından kabul edilen (müstevlin) ve hakikate uygun lafızlar yoluyla yapılır. Diğer [tür kaviller] anlatmak (tefhim) için değil aksine hayret/taaccüb içindir. Örneğin metaforik/mecâzî kullanımlar (müsteâretün), bir kavli daha hoş ve değerli hale getirir. Lûgat/yabancı kelimeler;²¹³ ilginç kılmak, hayranlık uyandırmak/tahyîr için ve remiz (remz) ve nakl (nakl) için kullanılabilir.

²¹⁰ İbn Sinâ burada Yunanca *entelecheia* kelimesini tercüme etmektedir. Kelime genellikle 'mevcudiyet-varlık gerçeklik' ve 'bütün gerçeklik' olarak tercüme edilmiştir. Terimin Aristoteles'teki anlamı, özellikle ruha atf yapmaktadır; bkz. *Metafizik* 1043a 12-38 ve 1047a 30-36; ayrıca bkz. G. A. Blair, "The Meaning of Energia and Entelecheia in Aristotle", *IPQ* 7 (1967), s. 101-117.

²¹¹ İbn Sinâ burada 'değiştirilmiş olan'ı (*Poetika* XXI. 11, 1458a 5-8) 'figüratif olan' ile karıştırmaktadır. Filozof benzerlik ve karşılaştırmaya dikkat çekmektedir. Bir kelimenin kullanımındaki değişiklik belirtilen *bağlamla* ilişkilidir ve şekli/*figüratif* olması ile ilgilidir.

²¹² *Xi* ve *psi*= Yunanca adın halleridir; İbn Sinâ bilmediği bir dil hakkında bilgi vermektedir.

²¹³ Lûgat: yabancı kelimeler ya da başka bir dilden dahil edilmiş kelimeler= nakl= mecâz= *metaphore*; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 193.

Aynı şekilde mecâz (istiâre) olarak [bunların kullanılması] da mümkündür. Aynı şey artırılmış isimler (ismi muzâf) için de geçerlidir. Bunların hepsi bir araya getirildiğinde söz (kelime) daha zevkli ve daha ilginç hale gelir ve bunlar bir kelâmı daha etkileyici kılan [unsurlardır] -özellikle de nakl edilmiş lafızları-. Şöyle ki; ayrıntılı (mufassal) bir lafzı ya da nakli ve istiâreyi açıklama amacıyla kullandıkları zaman şairlerle alay edildi -ki onda izaha ait herhangi bir şey de kullanılmış değildir-. O buna dair örnekler verdi. O aynı zamanda kompozisyon (terkib) ve tersine çevirme (kalb) yoluyla, kendisinde yer alan sanata²¹⁴ dair şeyleri de anlatı. Onların şu sözü buna örnek verilebilir: “İnsan, kanun için değildir, aksine kanun insan içindir”. Atıf, uygunluk/mutâbakât ve diğer şeyler; *Hitâbet*'te anlatılmış olan şeylerdir, ayrıca bu [Şiir] sanatının başlangıcında da onlara işaret etmiştik.²¹⁵

9. O dedi: Artırılmış lafızlar, özellikle *dîsirambî* türüne uygundur -senin de bildiğin gibi- o tahsis olmaksızın iyi insanların kendisinde övüldüğü bir türdür. Yabancı kelimeler (lûgat) de *dîkrâmîye* daha uygundur ve bu ölçü kötü kimselelerin sonunu (meâd) göstermek için onların kanunlarında yer alan bir ölçüdür. Nakiller/menkûlât ilk olarak iyâmbûda kullanıldı ve o özellikle mesellere ve bilinen (meşhûr) hükümlere uygun bir ölçüdür. Nakiller aynı zamanda epigrâfi için çok daha uygundur.

XXIII

10. Bunlar tragedya ile ilgili olarak söylenen şeyler hakkındadır. Anlatıma dayalı şiirlere (eşâr-ı kasisiyetün/epik şiir)²¹⁶ gelince; kıssalara uygun olan vezinleri içerir. O parçalarının bölümlenmesinde; yani başlangıç, orta ve sonuç gibi, tragedyadaki aynı prensipleri takip eder Tanınmalar (istidlâlât) sadece fiillerin kendisi ile meydana gelmez aksine geçmişin taklidi ile ortaya çıkar. Amaçlanan şey; fiiller/infialler değil geçmişin hayalî tasvirleridir. Onda sunulan şeylere gelince; geçmiştekilerin halinin, öncesiyle kıyaslanarak nasıl olduğu, hüküm-

²¹⁴ Ya da siga/form; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 193.

²¹⁵ “Bu sanat” ifadesiyle İbn Sînâ, *Poetika* üzerine yazmış olduğu kendi eserini, *Fennîyî-Şi'rî*'i kastetmektedir. Bu eser, filozofun *Şifâ Kütübî*'ndeki “Mantık” bölümünde dokuzuncu sanat olarak yer almaktadır. Filozofun *Retorik*'e yaptığı atıf kendi mantık kitaplarının sekizinci olan *el-Hatâbe*'dir. Bu eser Aristoteles'in *Retorik*'i üzerine bir şerhtir. İbn Sînâ'nın poetik dilin formlarına dair eseri için bkz. I. 6-15.

²¹⁶ Epos, epik şiir; İbn Sînâ anlatıma dayalı şiirleri, eşâr-ı kasisiyetün olarak vermiştir.

darlığın birinden diğerine nasıl geçtiği ve bir şeyler yok olurken diğerlerinin nasıl hayat bulduğuna ilişkin şeylerdir.

11. O bunun bazı örneklerini anlattı ve Homeros'un ulaştığı sonuç bakımından -savaş şiirlerinde (eş'âr cüz'îye/cedeliyye) olduğu [*İlyada*]-²¹⁷ gibi onların en iyisi olduğunu da açıkladı. Onun kompozisyon metodu daha iyi idi aynı şekilde onun üç parçaya bölümlemesi de daha güzeldi. [Savaşa dair] parçaların nitelenmesi zordur; o, bu konudaki örnekleri de anlattı. Bununla alakalı konular, onlar arasında bilinen şeylerdi.

XXIV

12. O dedi: Epos türü de tragedyaya benzer. Böylelikle o ya basittir ya da karmaşık. Onun bazı parçaları –tragedya hakkında söylemiş olduğumuz şeyler gibi- infîlî/patetik/etkileyici olabilir. Telhîn/ahenkli düzenleme ve şarkı söyleme konusunda ona ait olan hükümler; tragedyaya ait olanlarla aynı hükümlerdir. O örnek olarak bir kavme ait kasideleri -onların bir kısmı basit, bir kısmı da karmaşıktır-²¹⁸ anlattı. Onlar vezinlerin uzunluğu ve kısalığı konusunda farklılık gösterir.

13. Onların bazıları heroik²¹⁹/epos gibi çok uzundur ve tragedyadaki gibi kendisinde ahlakî karakterler ve inançlar yer alır. Fakat tragedya, taklitler konusunda [epos gibi] sahnede²²⁰ (mesken/mesrah) yer alan parça dışında çeşitlilik göstermez. O kendisinin ilgili olduğu iki şeyi anlatır ve oyuncular/aktörleri²²¹ oyunculuk sanatlarıyla ilişkilendirir. Efi/Epos'a gelince; kendisinde pek çok anlatının/hadîs yer aldığı ve farklı taklitler ile çeşitlilik gösteren bir sonuca yönelir. Bunlar vasıtasıyla onun güzelliği artırılır. Onlar –senin de bildiğin gibi– uygun olmasa bile yabancı unsurları (dahîlât) karıştırırlar ve uygunluğu ise hızlıca tamamlanmak yoluyla elde ederler ve kelim, konu dışı/yabancı şeylerle uzatılır.

²¹⁷ Dahiyat tarafından eklenmiştir; bkz. Dahiyat, *a.g.e.*, s. 116.

²¹⁸ Aristoteles *İlyada*'yı basit eposun bir örneği olarak vermiştir. *Odyseia* ise karmaşık olandır; Bkz. *Poetika* XXIV. 2. 1459b 13-17.

²¹⁹ Metinde geçen *ıyruykıy* kelimesinin karşılığını Bedevî, Yunancasına atfen *hērōs- hērōikos/heroik* olarak vermiştir (s. 194, 195), Dahiyat *the epic* karşılığını vermiştir (s. 116).

²²⁰ Ebu Bîşr Mettâ Yunanca *skene/stage* kelimesini literal olarak *haymeh/çadır* olarak ya da *mesken* olarak tercüme eder. İkincisi (mesken) burada İbn Sînâ tarafından kullanılan kelimedir.

²²¹ Arapça *münafıkayn/ikiyüzlüler (hypocrites)* kelimesi; Ebu Bîşr Mettâ'nın ve İbn Sînâ'nın Yunanca *hypokritoi/aktör* teriminin tercümeleridir.

14. O dedi: Heroik ölçü²²² tecrübe ile ortaya çıkar. Bir insan, belirli durumları, bu türde tabîî olarak söylese bu, tabîî özelliklerin kabulüne uygundur. O aynı zamanda pek çok mânâyı taşıyabilen ve pek çok taklidi içine alan geniş bir alanı olan vezindir. Böylelikle o kendisinde pek çok faziletin anlatımını üstlenir. İyâmbûya gelince o dört ölçüye sahiptir. O, duygusal heyecanları tahrik etmekle beraber, dans formu içerisinde [duyguları] harekete geçiren bir ölçüdür. Bunun gizlenmesi gerekmez falancadan [Khairamon]²²³ gizlendiği gibi. İyâmbû; *heroik*'in²²⁴ sahip olduğu geniş bir alana sahip değildir. Kısaca tabiata uygun olan, iradenin yöneldiği şeydir.

15. O dedi: Gerçekten övgüyü hak eden tek kişi Homeros'tur. Bu övgü; onun yapmış olduğu şeylerin farkında olması nedeniyledir. Bir şairin, kendisinde taklit olmayan keliması daha az kullanması gerekir. Homeros dışındaki şairler, uzunluk konusunda çalışmışlardır fakat taklide çok az yer vermişlerdir. Fakat Homeros kısa bir girişten sonra, bir kadının, bir adamın ya da benzer örneklerin ya da başka âdetlerin -ki bunlar hoş görülme-yen âdetler değildi- taklidini özgürce yapardı.

16. Tragedyanın, hayret uyandıran şeyleri içermesi zorunludur. Fakat efi/epos -fillerin niteliğiyle ilgili olmayan şeylerle- hayret uyandıran mânâları kendisine dahil eder. Böylelikle o sahnelerde ortaya konulursa gülünç olabilir. O örnekler verdi. O, Homeros'un faziletini ve onun dışındaki şairlerin de kusurlarını göstermiştir ayrıca gerçek olmayan şeyleri anlatan ve uygun olmayan şeylerle başlangıç yapan bir kavimdeki şairlerin hallerine de işaret etmiştir.²²⁵

17. [Aristoteles] dedi: Şiirin bazı parçaları etkileyici değilse [bunun nedeni] onda sanat ya da taklidin olmamasıdır. Aksine basit/sanatsız bir şey olmasıdır. Bu nedenle, bir mânânın kusurunu düzeltmek ve ifadede basmakalıp olandan sakınmak için -atasözleri gibi çok iyi bilinen şeyler dışında- onun fasih ve güçlü bir lafızla açıklanması zorunludur.

• • • • •

²²² Metindeki karşılığı, 'vezn iyrâyikû'dur. Dahiyat *the heroic*/heroik karşılığıdır; Dahiyat, *a.g.e.*, s. 117.

²²³ Khairamon İbn Sînâ'nın metninde yer almamaktadır. Metne Dahiyat tarafından eklenmiştir; Bkz. Aristoteles, *Poetika* 1460a.

²²⁴ Bedevî asıl metinde geçen *iyrâyikî* kelimesini dipnotta *iyrîkî* şeklinde farklı bir yazılışla vermiştir.

²²⁵ İbn Sînâ *Poetika*'nın XXIV. 9-10 1460a 18-36 bölümlerini, Aristoteles'in metninin belirli konularına yetersiz atıflar dışında nerede ise bütünüyle atlar. Filozof bu eserdeki her şeyi anlama gücünden yoksun olduğu gibi Yunan şiirinin bazı türlerini ve örneklerini atlamıştır. (II. 1)

SEKİZİNCİ BÖLÜM [POETİKA XXV-XXVI]

XXV

Bir Şairin Kusurlu Yönleri ve Tragedyanın Kendi

Benzerlerine Karşı (Epos vb.) Üstünlüğü Hakkında²²⁶

1. Şüphesiz bir şair, bir ressamın yapmış olduğu şeyi yapar: Bu ikisinden her biri taklit edicidir. Bir ressamın, şeyleri şu üç durumdan biriyle taklit etmesi gerekir: Ya var olanları hakikatte oldukları halleri ile [taklit eder] ya da [hâli-hazırda] var oldukları [halleriyle] ve geçmişte oldukları söylenen durumlar ile [taklit eder]. Ya da var olacakları (var olmaları mümkün) ve ortaya çıkacağı zannedilen durumlar ile [taklit eder].²²⁷ Öyleyse bir şairin taklidinin, -yabancı kelimeleri²²⁸ ve nakilleri (menkulât) içine alan bir dille (mekâletün) ve şiirin, siyâsî [ve] muhakemeye dayalı ifadelere uygun olup olmadığına bakmaksızın olması- gerekir. Böylelikle o başka sanatlarla da ilgilidir.²²⁹

2. Bir şair iki türlü hata (galat) yapar: Bu bazen öze ve hakikate ilişkindir. Eğer var olmayan şeyleri ya da varlığı sadece imkân dahilinde olan şeyleri taklit

²²⁶ İbn Sînâ'nın eserinin bu bölümü, *Poetika*'nın son iki bölümüne (XXV-XXVI) hasredilmiştir. İbn Sînâ iki başlık altında bu iki bölümünü tartışmaktadır: Birincisi "şairlerin hatalarındaki formlar" ikincisi ise "tragedyanın epikten daha üstün olduğu" hakkındadır. Birinci başlık *Poetika*'nın XXV. Bölüm'ünün temalarının bir özetidir. İkincisi ise *Poetika*'nın XXVI. Bölüm'ünün temalarıdır. İbn Sînâ bu bölümlerde de bazı bölümleri arzusuna göre ya atlar ya da özetler.

İbn Sînâ yanlışın iki türü olduğu konusunda Aristoteles ile mutabıktır: Birincisi bir sanat olarak şiir için temel unsurdur. Diğeri ise arizidir ve şiir için bağlayıcı değildir. Filozof, Aristoteles'in şairler hakkındaki bazı eleştirilerine yer verirken, bu eleştirin nasıl çözüleceğini ya da bunlara nasıl cevap verileceğini göstermeyi denemektedir. İfade edilen bu çözümlere ya da örneklerle İbn Sînâ'nın eserinde yer verilmez. İbn Sînâ daha çok şairlerin sakınması gereken yanlışları sıralamakta ve eserinde bunlardan bahsetmektedir. İbn Sînâ şairlerin yanlışlarını 'yanlış-yalancı taklit' olarak adlandırarak, bunların listesini vermiştir. Aristoteles'in *Poetika*'sının XXV. 5. 1460b 22-32 bölümünde yer alan "dişi geyiğin boynuzunun olmadığını bilmemek, onu kötü betimleyen bir resim yapmaktan daha basit bir yanıştır" (*Poetika*, çev. Kalaycı, s. 95.) örneğini kullanan İbn Sînâ, bir dişi geyiği örnek vererek onun aslına atıfta bulunmaktadır: "Eğer birisi dişi bir geyiği taklit etmek isterse ona kocaman bir boynuz ekler."

İbn Sînâ eserinin son bölümünde; tragedya ve epos arasındaki karşılaştırmalara yoğunlaşmıştır. Tragedyanın iki özelliğinden ötürü epostan üstün olduğu gösterilmektedir. 1. Tragedya hem ifade hem de eylemi bir araya getirir. Bunun yanı sıra daha çok zevk verir ve etkilidir. 2. Tragedya tek tür eylemin taklidi ile sınırlandırılmış olmasına karşın epos böyle değildir. Pek çok tragedya tek bir eylemle sınırlandırılmıştır. Bu ve benzer ayrımlar uzun uzun anlatılmıştır.

²²⁷ Bu üç kategori *Poetika*'nın XXV. 1. 1460B 6-11 bölümlerinde zikredilmektedir. İbn Sînâ onları şu şekilde ayırmıştır: 'Varolan şeyler', 'geçmişten elde edilen şeyler' ve ortaya çıkması 'mümkün ve muhtemel' şeyler.

²²⁸ Lügât= garib kelimeler ya da yabancı kelimelerden dahil edilenler.

²²⁹ İbn Sînâ 'poetik ifade' ve 'doğrudan ifade dili' arasındaki farkları tekrar etmektedir. Bununla birlikte yabancı ve metaforik kelimelerden sakınmak gerekir; bkz. VII. 8.

ediyorsa böyle olur. Bazen de [bu hata] öze ilişkin olmayan/arızî şeylerdedir. [Gerçek] varlık şeklinden saptırılmış olan, var olanları taklit ettiği zamanki gibi. Öyle ki bu, bir ressamın, bir atı -arkada olması doğru olan iki ayağını- ya iki sağ [ayakla] ya da iki ön ayakla tasvir etmesine benzer.

3. Senin de bildiğin gibi her hata: Ya sanatın [özüne ilişkindir] ve ona uygundur ya da onun dışında ve ona uygun olmayandır. Böylelikle aynı şey şîir için de geçerlidir. Her sanat, kendine mahsus bir tür hataya sahiptir ve bu [ilgili] sanatın sahibinin [ya da sanatçının] sorumluluğunu yüklediği, kendi çözüm türüne de sahiptir. Öyleyse uygun olmayan [haricî] hataya gelince onun çözümü; bu sanat sahibinin [sanatçının] sorumluluğunda değildir.

4. Şairin hataları içinde; mümkün olmayan şeylerin taklidi ve tahrif/çarpıtma ile yapılan taklit ya da taklitteki yalan da yer alır. Örneğin; birisi, dişi bir geyiği taklit ettiğinde ve ona kocaman bir boynuz eklediğinde (ki dişi geyik boynuzsuzdur) böyle olur ya da faziletli [kişinin] ve bayağının taklidindeki eksiklikler. Bu eksiklik ya onun öznesinde ya fiilinde ya ona izafe edilen zamanda ya da onun gayesindeki eksiklikler.²³⁰

5. [Şairin hatalarının] lafız bakımından olanına gelince: İki anlama gelebilen bir lafzın kullanılmasıdır. Bu ikisinden her birini cümlede destekleyen, birbirine yakın iki yorum söz konusudur ki o, çaba sarf etmeksizin anlaşılamaz. Aynı şekilde akla uygun olan (nâtık/rasyonel) bir taklidin, akla uygun olmayan şeylerle yapılması da uygun/güzel olmayan şeylerdendir. Bu nedenle bu şair: 'Senin yaptığın zorunlu olanın zıddıdır' [denilmek sûretiyle] eleştirilir. Böylelikle eğer o [bu şeylerin] zıtları ile taklit ederse, kendisi ile yapılan taklit daha güzel olur. Aynı şekilde o, taklidi terk ederse ve bunun yerine beyanî tasdik sanatına [retorik ikna sanatına] teşebbüs ederse, -güzel/hoş bir etki ortaya çıkarmasından dolayı ulaşılmak istenen gayeye varılmıştır- buna izin verilebilir. Fakat eğer o biraz kısaltılırsa nefret verici bir hal alır.

6. Mümkün olmayan şeylerle yapılan bir taklit doğru değildir. Böyle olsa bile imkânsızlık ne ortaya çıkar ne de herkesçe bilinir. [Taklit için] en güzel konular;²³¹ böylelikle karakterler ve düşüncelerdir.

•••••

²³⁰ Bu paragraf açıkça *Poetika*'nın XXV. 5-8 1460b 22-1461a9. bölümünü özetlemeye niyetlenmiştir. İbn Sînâ burada (sonraki paragrafta olduğu gibi) şairlerin bu yanlışların sorumluluğunu aldığını ifade etmektedir. Bunlar temel ve öze ait yanlışlardır ve bunlardan sakınmak gerekir.

²³¹ Arapça *mevâdi* kelimesi literal olarak 'yerler' ya da 'konular' anlamına gelir. Karakterler ve düşünceler şîir için en iyi konulardır. Çünkü bunlar imkân ya da olasılık alanına ait olmakla birlikte mantıki, hatip ve şair için ortak temalardır. Her biri konuyu farklı bir şekilde ele almaktadır.

7. Hatalar ve eleştiriler²³² şunlarla ilişkilidir ki; bunlar on iki²³³ [ya/ya da on beş] noktadır fakat onlar beş başlık altında sınıflandırılır: [I.] İmkânsızlık, [II.] zıddın/zararlıının taklidi ya da onun zıddını gerektiren şeylerle taklit [III.] çarpıtma/başka anlam vermek [IV] tasdik sanatı (retorik ikna sanatı) ve [V.] akla uygun olmayanın [taklidi].²³⁴ O, ilk eğitimin bu bölümünü örnekler ile dikkatle işlemiştir.

XXVI

8. O sonra tragedya ve eposu -özellikle de onlardan bayağı²³⁵ olanı- karşılaştırmıştır. O bir konuşma (kavl) biçimidir ki beden hareketleriyle ve oyunculuk sanatındaki ikna etme biçimleriyle ve şarkılarla karıştırmak sûretiyle yapılan bir söz biçimidir. Antik dönemdekiler bunu yeriyorlar ve buna ihtiyaç duyan bir şairi; bir maymunun davranışlarıyla karşılaştırıyorlardı, hatta onu bundan daha kötü bir görünüşle tasvir ediyorlardı. Aslında eposun kendisi hayal gücüne dayalıdır ve bundan başka da hiçbir şeye ihtiyacı yoktur. Bayağı olanın öyleyse şu tarzda [anlaşılması] daha güzeldir: Kısaca söylersek, onun üçte biri oyunculuk sanatıdır ve şiir değildir. Burada şarkı söylemek arta kalır. Kişinin kendi âdetlerine göre yüksek sesle ya da bir çalgıyla/enstrümanla şarkı söylemesinde olduğu gibi. Şöyle ki her hareket ve ikna etme şekli de yerilmeyi hak ediyor değildir. Sadece göze hoş görünmeyenler ve bayağı olanlar böyledir.

9. İfade içerisinde, temsile/rol oynamaya²³⁶ dair bir parça yer alıncaya kadar tragedya da beyitlerin uzatılması mümkündür ve birisi tragedyanın her şeyi içine aldığı, eposun ise sadece ölçülendirilmiş olduğunu söyleyebilir. Öyleyse bir şeyin kendisine az miktarda bazı [başka] parçalar, şarkı, oyunculuk sanatı ve şekiller eklendiği zaman; o daha zevkli bir hale gelebilir. Özellikle

²³² Şairler hakkındaki eleştiriler (tevbihât) ve Aristoteles'in önerdiği çözümler İbn Sinâ tarafından ifade edilmemiştir; bkz. *Poetika*, XXV.

²³³ İbn Sinâ şairlerin sakınması gereken (bkz. VIII. 4-5) yanlışların, on iki tane olduğunu ifade ederken bunları açıklamamaktadır.

²³⁴ Bkz. *Poetika* XXV. 20. 1461b 21-25.

²³⁵ İbn Sinâ'nın ifadesi ile *fürûdîkî* (fürûdîkî/ mübtezel/adi/hakîr), vulgar/bayağı kelimesi, Yunanca *phortikos* teriminin transliterasyonudur.

²³⁶ Metinde "el-cüz en-nifâkî/ikiyüzlülük" ifadesi geçmektedir. Bedevî "el-cüz et-temsîlî (en-nifâkî=et-temsîlî)" şeklinde düzeltmiştir; bkz. Bedevî, *a.g.e.*, s. 197. Temsîlî; '[aktör] canlandırma, rolü oynama, oyun sergileme, tiyatro sanatı, temsil' anlamlarına gelmektedir.

etki, hem kelime hem de fil yoluyla amaçlanırsa böyle olur çünkü bunların belirli bir vakit içerisinde tamamlanması ve kısa zamanda olması gerekir. Fakat bu tragedyadaki uzun zamanla karıştırılırsa o çirkin / zevk vermeyen bir hale dönüşür. O benzer örnekler verdi.

10. Tragedyanın diğer üstün özelliklerine gelince, o tek bir örnek (nomad) [eylemin] taklidi ile sınırlandırılmıştır. Fakat epos farklıdır ve tek bir öyküde bir araya gelmiş olan pek çok tragedyaya da benzer görünüyor. O bu şekilde yaygınlaşmıştır. Böylelikle onun mânâsı kolaylıkla açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. O [epos] ise anlaşılaksızın ve düzensiz bir şekilde yaygınlık kazanmıştır. Çünkü tek bir ölçü sadece bu kompozisyondaki tek bir temaya uygundur. Bu yolu takip ettiğinde, taklit ve biçim/form lezzetli olsa da tek bir temaya bağlanmadıkça uygun olmaz. O bu yolu takip ederse, taklit ve form zevkli olabilir. Tek bir tema olmadıkça o uygun olmayacaktır.²³⁷

11. Bu, Muallim-i Evvel'in [Aristoteles] *Kıtab'ı Şi'r* [adlı eserinden] bu topraklarda [kendisine] ulaşılmış olan parçasının bir özeti (telhîs).²³⁸ Onun oldukça kıymetli ikinci bir bölümü hâlâ elimizde değildir.²³⁹ Şöyle ki, biz genel olarak şiir ilmi hakkında aynı şekilde günümüzdeki âdetlere göre çokça tahsil ve tafsîl edilmiş konular/tartışmalar ile şiir ilmine bir başlangıç yapmaya çalışacağız.²⁴⁰ Fakat biz burada kendimizi bu içerikle sınırladık. Bizim ulaşmayı amaçladığımız gaye, kendisinden faydalanılacak olan ilimleri derinlemesine araştırmaktır.²⁴¹

www.tuba.gov.tr

²³⁷ Bu paragrafın ikinci cümlesinde İbn Sînâ kendi muğlak ve belirsiz kelimelerini kullanmaktadır. Belki de filozof şunu ifade etmektedir: Her tema, kendine uygun olan belirli bir ölçüye sahiptir. (Epik) şiir, epikğin uzunluğuna rağmen farklı temalar için aynı ölçüyü kullanmak zorundadır.

²³⁸ Telhîs kelimesi İbn Sînâ'nın *Poetika*'ya bakış açısını tam olarak ifade etmemektedir. Ortaya çıkan eser, bu tanımlamanın çok uzağındadır. Filozof elbette özet ve kısaltılmış bir eser prosedürünü takip etmiştir. Fakat filozof aynı zamanda eserini açıklamalar ve yorumlarla çokça zenginleştirmiştir. İbn Sînâ bu tarz bir uslubu kaybetmeden 'telhîs' terimini kullanmak zorunda kalmıştır. Anlam dizinine ilişkin bir tartışma bu terim çerçevesinde yapılırken; ortaya çıkan eser telhîs teriminin sınırlarını aşan bir zenginliğin açık göstergesidir; bkz. F. E. Peters, *Aristotle and the Arabs*, s.96-98.

²³⁹ Bu ifade ile İbn Sînâ, *Poetika*'nın tamamlanmamış ve kayıp olan parçasının yani komedyayı tartışmayı öneren parçanın farkında olduğunu göstermektedir.

²⁴⁰ Verilen bu söz İbn Sînâ tarafından yerine getirilmemiştir. Poetik sanatları değerlendiren, detaylı olarak işleyen ve genişleten bir tartışma ya da eser yazmamıştır. Bu konuda filozofun başka yazılarında (özellikle müzik hakkındaki kitabında) dağınık yorumlar bulunabilir. Fakat bu tür yorum ya da atıfların halihazırdaki eserde söylenen şeylere herhangi bir ekleme yaptığını söylemek zordur.

²⁴¹ Bu ifade ile İbn Sînâ, ansiklopedik eseri olan *es-Şifâ*'nın sonraki bölümünü öncekinden ayırmaktadır. Bu cümle şöyle okunabilir: 'Bu mantığın özetini içeren birinci bölümün dokuzuncu sanatın/fen sonudur. Onun tamamlanmasıyla *es-Şifâ*'nın ilk bölümü sonlanır ve ikinci bölüm fizik ile başlar.'

Hamd âlemlerin Rabbi olan Allah'a aittir ve sâlât efendimiz Muhammed (sav) peygambere ve onun temiz âline aittir. *Şifâ Kıtâbı*'ndan “Mantık”ın telhisini içeren birinci konu tamamlandı. Onun eksik bırakılan yerleri ve son iki bölümü 628 senesinde tamamlandı.



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

*Fârâbî'nin Poetika'sında (Şiir/Şairlerin
Sanatının Kanunları Hakkında Risale)
Geçen Terimler*

Arapça, İngilizce, Türkçe

acîb; wonderful; hayranlık uyandırıcı

akûstikî; acoustic; akustiki

âlim bi'l rûmûz; the expert in allusion; remizleri bilen

arûzî; prosodist; aruz uzmanı

aynî; ainos; aynî, eynî

bahs; luck; şans

bedîa; rare; güzellik

bilkuvve; potentially; kuvve halinde

burhânî; demonstrative; burhânî/kanıtlanmış/ilmi

câzime; categorical; önerme, hüküm, yargı

cedelî; argumantative; cedelî, diyalektik

ceyyid; excellent; mükemmel

dîkrâmî; diagramma; dîkrâmî, diyagramı/digramı

dîsirambî; dithyramb; dîsirambî

drâmâtâ; drama; drâmâtâ

efikî ve rîtûrî; epic and rhetoric; efikî ve rîtûrî, epik ve retorik

ehâcî; lampoons; hicivler

el-ekâvîlü's-şi'riyye; poetic discourse; şiirsel kaviller/ifadeler/sözler

el-ekâvîlü'l-meşhûre; well-known sayings, well-known statements; meşhur sözler

ekâvîl; statements; sözler

elfâz; phonetic compound; lafızlar

el-elfâzü'd-dâlle; the meaningful phonetic compounds; anlamlı lafızlar

elgâz; enigmatic; lugazlar

el-emsâlü'l-madrûbe; common proverb; atasözleri

emsâl; examples; örnekler, atasözleri

emsile; examples; örnekler

enkâs; imperfection; nakışlık

envâü's-şî'r; type of poetry; şiir türleri

eş'âru'l-Arab; Arabic poetics composition; Arap şiiri

eş'âru'l-Yunâniyyîn; poetic composition used by the Greeks; Yunan şiirleri

eş'âru'l-Furs; Persian poetics composition; Fars şiiri

eş'âr; the poetic compositions; şiirler

etemm; perfection; tamlık

evzân; rhythmic meters, the metrical rhythms; vezinler

fevûmûtâ; poetmeta; fevûmûtâ

firâse; intuition; içgörü, sezgi, firâse

gazeliyyât; lyrical; aşk şiirleri, gazeller

Hakîm; the Philosopher; filozof, Aristoteles

hasene, beautiful, güzel

hata; error; hata

hatâbe; rhetoric; retorik, hatâbe

hâtır; idea; çağrışım, düşünce

hayr; good things; iyilikler-iyi şeyler

el-hayrâtü'l-küllîyye; universal good deeds; külli iyilikler

hayrât; good; iyilikler

his; sense perception; duyu, his

îficânâsâvus; amphi-geneseos; îficânâsâvus

inşâd; chant; şarkı/şiir formunda okumak

istikrâ; deduction; istikrâ/tümevarım

ittifak; chance; rastlantı, tesadüf

iyâmbû; iambus; iyâmbû

kabîha; ugly; çirkin-kötü

kahr; exertion; zorlama

kavânîn; canons; kanunlar

kavl; discourse, statement; metin, söz

kavl-şî'rî; poetic discourse; şiirsel ifade

kâzibe; false; yanlış

kemâl; perfection; mükemmellik

keyfiyyât en-nefsâniyye; mental condition; ruhsal psikolojik-zihinsel koşullar/durumlar

kıyas/es-sûlûcismûs; syllogism, analogy; kıyas

kizb; falsehood; yanlışlık

kometryâ; comedy; komedyâ

küllî; universal value; küllî

lisan; language; dil

lûgât; dialect, the language; lehçe; dil

malûm; special; özel/uygun/bilinen

meânî eş-şî'riyye; poetical themes; şiirsel manalar

medâih; the panegyric composition; medihler

medih; the composition of a panegyric; medih

mefrûhe; gladden; mutluluk veren

mevcûd; existing; varolan

mezmûm; blameworthy faults; kınanan/kötülenen [ahlakî özellikler]

misâl; image; analogi/temsil

muabbir bi'l-eş'âr; the interpreter of poetic compositions; şiirleri yorumlayan

muavvec; irregular; düzensiz

mudhâkât; comic; the comic composition; komedyâ; komedi, komedyâ

mufâharât; competitive; destanlar

mugâlitî; sophistic; mugâlitî, sofistlik

mugallid; sophistic; sofist

muhâkât; imitation; taklit

muhâki; imitative; taklitçi

muhâkiyyât; imitative discourse; taklitleri içeren ifadeler

mukaddemât; premises; önermeler

mûsikâriyyîn; musician; müzisyen

mûsikî; music; musiki, müzik

müfret; isolated; basit, müfret

mürekkeb; in composition; bileşik

müstakîm; regular; düzenli

nagamât; melodies; nağmeler, melodiler

nakiz; the opposite; çelişik

redîe; bad; bayağı, kötü

rezlete; evil; bayagi-çirkin

sâdık; true; doğru

sâhibü'l-mûsîka; musician; musiki uzmanı, müzisyen

Sâmistiyûs; Themistius; Themistius

sâtûrî; satire; sâtûrî

sıdk; truth; doğruluk

sıfat; qualities; sıfat, nitelik

sınâatü'l-mugâlata; the art of sophistry; sofistlerin/safsatacılarının sanatı, mugâlata sanatı

sınâatü'l-mûsîkâr; the art of music; musiki sanatı

sınâatü's-şi'r; the art of poetry; şiir sanatı

şey; the object; şey

şi'rî; poetic; şiirsel, poetik

şurûr; evil things; kötülükler, şerler

taksîr; imperfection; noksanlık

tavâif; tribes; topluluklar

tekmîl; degree of perfection; mükemmellik

temsîl; representation; temsil

tezvîk; the decorative art; süsleme

tragedya; tragedy; tragedya

ulemâü't-tabîyyîn; scientists; doğa/tabiât âlimleri

el-ulûmu't-tabîyye; the natural sciences; tabii ilimler

ümmet; nations; milletler

vasfiyât; descriptive; vasfiyat

zilâl; commit slips; yanlış

İbn Sînâ'nın Poetika'sında (Fennü'ş-Şi'r) *Geçen Terimler*

Arapça, İngilizce, Türkçe

aceb; pleasure; hayret/şaşkınlık

âdât; conventions; âdetler

aded îkaî; rhythmical quantity; ritmik bir nicelik/sayı

aded zamân; a temporal duration; zamanın sayısı

âdet; habit, custom, (Dahiyat: practice), usual; gelenek, alışkanlık, alışılmış olan, âdet

el-agrâzü'l-medenî; civil purpose; toplumsal maksatlar

el-agrâzü'l-küllî; universal ends; küllî hedefler

ahbârü'l-mulûk; annals of kings; krallara/meliklere ait tarihsel olayların anlatımı

âhir; an end; son

ahvâl; the emotions; duygular, haller

ahyâr; the morally excellent, virtue, the virtuous; erdemliler

ahz bi'l-vücûh; the players art; oyunculuk sanatı, yüzlerin alınması, maske takmak, rol yapmak, rol yapma sanatı, temsil, canlandırma, rol oynama, oyun sergileme, oyun sanatı, gösteri (İbn Sînâ, Ebu Bîşr Mettâ: eylemde bulunmak/acting, nifak/hypocrisy; Margoliouth: captatio facierum; Bedevi: spectacle, görünüş, manzara)

akûstikî; acoustic; akûstik

ashâb manî; the Manicheas; Maniheistler

ashâbü'n-nevâmîs; lawgivers; kanun koyucular/hukukçular

ashâbü's-sünen; lawgivers; kanun yapıcılar

ay(n/s) î [şîir], **anthus**, **ay(n/s) î [şîir]**, (Margoliouth: Anthe, Arberry: Ainos, Bedevi: Anthe); farklı yazarların güzel kısa şiirlerinden oluşan bir koleksiyon

basit; simple; basit

bast; accepting; rahatlatmak

cem; combination; bir araya getirmek

cemâatü'l-mülhanîn; the choros; koro

cemîl; noble; güzel

ceyyid; good; iyi

cezâlet; elequence; açıklık, fesahatla ilgili bir belâgat terimi

cidâl; disputation; tartışmalar

cihâdiyye; conflict, competition, struggle, agonistik tragedies; mücadele/çekişme
(Dahiyat: agonistic, Ebu Bîşr Mettâ, İbn Sînâ: cihâdi, Yunanca: agon)

delâlet; anagnorisis; tanınma, görünür kılma

dilâzen fârûdiyyen; dialectical disputation; diyalektik münazara, karşılıklı yapılan tartışma (deliade/dilâzen ve parodi/fârûdiyyen; Margoliouth: heroicae ve diiambi, Bedevi: deliad ve parodi)

diyagrâmî; the didactic; öğretici (Yunanca: didache, Margoliouth: digra (?), dikaia (?), Arberry: diagramma)

diyâr; deserted habitation; yurt

drâmâ/tâ; dramata, drâmâ/tâ (Bedevi: drâmâ; drâmât, Margoliouth: dramatum, Arberry: drama, Dahiyat: dramata)

drâmatrâyânât; dramatas; drâmâtâları söyleyenler

ecnâs; genera; cinsler

eczâ; part; parça, bölüm

edevât; articles; edatlar

ef'âl el-cemîle; noble actions; güzel fiiller

efâl; actions; fiiller, eylemler

efî; epic; epos, epik şiir

efikî rîtûrîk; heroic epic; efikî rîtûrîk, epik ve retorik (Margoliouth: epicum sive heroicum, Arberry: epic and rhetoric, Dahiyat: heroic epic, Bedevi: mulhamî+hatâbî kelimelerinden mürekkep tek bir kelime, İbn Sînâ: el-mulhamî+el-hatâbî, iki kelimeden mürekkep tek bir tür)

ekâvil mensûre; verbal composition; nesir/düzyazı formunda yazılmış kaviller, söze dayalı kompozisyonlar

ekvâl mevzûne mütesâviye; measured, commensurate utterance; eşit ölçüde kaviller

elfâz dâl; significant words; delaleti olan lafızlar, anlamlı lafız

el-elfâzü'n-nâkisa ed-delâlât; wording of incomplete; delaletleri nakıs olan lafızlar

elhân; melody; melodiler

el-emsâlü'l-müte'ârife; maxims of every kind; bilinen meseller, atasözleri, özdeyişler

emsâl; fabl; meseller, fabl

entelehya; entelecheia; entelehya (Yunanca: entelecheia. Entelecheia; actuality, mevcudiyet, varlık gerçeklik ya da complete reality, bütün gerçeklik olarak tercüme edilmiştir.)

envâ; kind; tür (İbn Sînâ: eczâ/part, envâ/kind, tür yerine kullanmıştır. Ebu Bîşr, Yunanca *eide'*yi tür olarak tercüme etmiştir.)

el-eş'ârü'l-kasîsiye; epic poetry; epik şiir, anlatıma dayalı şiirler

eşkâl; form; şekiller, formlar

eşrâr; the wicked; kötü/şerli olanlar

evvelîn kudemâ; ancient; antik dönemdekiler, geçmiştekiler

evvelîn; ancient; antik dönemdekiler

evzân; measures; ölçüler

ızcâr; vexation; kızgınlık, öfke

fenn; art; san'at

feraha; delightful; memnun etmek

feyûmûtâ; poemata; feyûmûtâ

fezâil; noble deeds; faziletler, erdemler

fiil; action, deed; fiil, eylem

fıkr; reasoning; muhakeme etmek, düşünmek

fıkrî; intellectual; fikri (Dahiyat: rationacitive)

fincân sâât; waterclock; su saati (Yunanca archaeol/clepsydra)

furtîkî; vulgar; bayağı (İbn Sina: fûrûdîkî/mübtezel/adi/hakir; Yunanca: phortikos)

fusûl; category; fasıl, bölüm, kategoriler

galat; error; hata

garaz; theme; amaç, niyet, tema

garib; unusual; alışılmamış

gazab; anger; öfke, kızgınlık

gazel; the erotic motif; aşk şiirleri

gına; melody, song; şarkı, şarkı söylemek

hall; losing; çözüm (Yunanca: lysis)

hasen; nobleness; iyilik/güzellik

hâtime; conclusion; sonuç

havf; fear; korku

hayevânât; animals; canlılar, hayvanlar

hayr; goodness; iyilik

hecâ; invective, satire; yergi, hiciv

herb; prevent; alıkoymak, sakınmak, uzak durmak

hey'etü'l-münşid; singer's appearance; şarkıcının dış görünüşü

hezel; jesting; alay etmek

huddatûn; high tone; yüksek perde/tizlik

hikâye; account, hikâye

hile terkibe; composite artifice; bileşik hile

hile; artifice; poetik araçlar, söz sanatları, aldatma, hile

hitâbet; oratory; hitâbet

hulk; moral habit, character; ahlakî alışkanlıklar, ahlaki yapı, tabiat, âdet, karakter, ahlaki karakter (Yunanca: ethos)

hûrâfât; poetic fiction; öykü, şiirsel kurgular

hurâfe; fiction, mythos; öykü, kurgu (Arapçada batıl itikat, boş inanç, hurafe, peri masalı, fabl, uydurma, kurgu anlamlarına gelmektedir. Yunanca: mûthos, myth, söylence, mit, söz, nutuk, esatir, hikaye, laf, anlatma, masal, öğüt, fabl, öykü)

hüzün; sadness; üzüntü, hüzn

İbâre; expression; ifade, ibare

îficânâsâvus; amphi genesseôs, ificânâsâvus

ihticâc; proof; delil getirmek, ispat etmek

ihtirâ; invent; icat etmek

îka celî; vivid impression; canlı etki

ika sazic; rhythm; basit îka

îkâ; rhythm; ritim,

iktisâs; narration; anlatım, hikâye

ilm tabîî; natural science; tabiat ilimleri

iltizâz; the pleasure; zevk, haz

infiâl; affection; duygusal etki

infiâl nefsânî; the affections of the soul; ruhsal etkiler, nefsanî infialler

intikâlât; transfer; geçişler

irâde; choice; seçim

istiâre; comparison, metaphor; metafor, istiâre, mecâz, transfer

İstidlâl (dalalet); recognition; tanıma, tanı(n)ma/bil(in)me (Yunanca: anagnorisis; sarsıcı bir buluş ya da ani bir kavrayışla bilgiye erme ya da birden ayırımına varma, birdenbire fark etme)

istihzâ (tanz); ridicule; alay, gülünç olan

iştimâl; reversal; baht dönüşleri (Yunanca: peripeteia; eylemlerin tam tersine dönmesidir, bahtın tersine dönmesi ya da her şeyin birdenbire, hiç hesapta yokken -iyi ya da kötü anlamda- tersine dönmesidir)

- itikâd** (re'y'); opinion; inanç (Yunanca: dianoia)
- iyâmbû**; iambic; iyâmbû, iambik
- ıylâ ciya sâlis**; [ele]giac trimeter; trimetre, elegia
- kabâih**; ugly traits; çirkin nitelikler, kötülük, çirkinlik
- kabîh**; base; çirkin
- kabul**; compliance; kabul, boyun eğme
- kabz**; rejecting; sıkıştırmak, ruhu sıkmak, red
- kalb**; inversion; harfin harfle değiştirilmesi, kalb
- kâmile'l-fazîlet**; complete virtue, perfect virtue; tamamlanmış erdemler/faziletler; mükemmel faziletler. (Dahiyat: complete and noble virtue)
- karîb**; immediate; açık ve kolayca anlaşılır, yakın
- karz**; composition; kompozisyon
- kâsâid**; the odes; şiirler, kasideler
- kavl**; speech, utterance; söz, kavl
- kâzib**; untrue; doğru olmayan, yalan, yanlış
- kelâmü'l-hurâfi**; poetic fiction; kurgusal/kurmaca/uydurma kelimeler
- kelâmen muhayyilen**; imaginative speech; hayal gücünü harekete geçirici
- kelam**; speech; kelimeler
- kemiyyet**; quantity; nicelik
- keyfiyet**; manner; tarz
- keyfiyyet**; quality; nitelik
- kısm**; type; tip, tür
- kıvâm**; structure, composition, putting together; terkiib, tertib, yapı, takvîm
- komedya**; comedy; komediya
- kubh**; baseness; kötülük, çirkinlik
- lafz**; wording; lafız
- el-lahnü'l-mürekkab**; a melody composed; mürekkeb melodi
- lahn**; tone, melodies; melodi, ezgi, nağme
- lezîz**; pleasant; zevk/haz/memnuniyet veren
- lûgat**; transferred; foreign, yabancı/tercüme edilmiş kelimeler, lisan, dil (Yunanca: glotta)
- mahreçe'l-rakkâs**; parodos; koronun çıkış yeri (Yunanca: parodos; Antik Yunan tragedyasında ve komedyâsında koronun içeri girerken söylediği ezgi)
- mânâ**; meaning; anlam, mana
- meâd**; the terrible end; korkunç, kötü son
- me'ânî**; ideas; düşünceler, manalar

meâzif; flutes; flüt, telli çalgı

mecâz; episode; pasaj, bölüm (Yunanca: episode; Yunan tiyatrosunda bir perde, bölüm)

medh; encomium, eulogy; övgü, medih

medhal; prologue; giriş, prolog

medîh; the praise; övgü

mefhûm; sense of utterance; sözden anlaşılan mana,

mehâfil; theatres; sahne, toplantı alanı ya da festival alanı (Margoliouth: circulis)

mehâsin; commendable traits; ahlakî güzellikler

memdûh; protagonist's goodness; övülen kişinin/kahramanın iyiliği

el-menâkıbu'l-insâniyye; the outstanding human traits; insana ait faziletlerin anlatılması

menkûs; portrayed; tasvir edilmiş süslenmiş, boyamak, renklendirmek ve nakşetmek

mersiye; lamentation, elegy; mersiye, ağıt; (Yunanca: kommos, koroyla solo şarkıcının birlikte söylediği ağıt)

mesel; likeness; benzerlik

mesmû mine'l-kavl; the sound of the utterance; sözden işitilen ses

mesrah (mesken/haymeh); stage, tent, dwelling place; sahne, mesken, çadır. (Yunanca: skene/stage)

meşhur; recognizable; herkesçe bilinen, meşhur

meşhurât; well know, saying; herkesçe bilinmek

meşveriyye; forensic; hukuksal, mahkemeye ait, görüş alışverişi, tavsiye edilen sözler

mezâhir; lyres; lir, bir çeşit Arap çalgısı

el-mezâmîrû'l-mürsele; woodwind instrument; tahtadan yapılmış nefesli çalgılar, uzun ve düz nefesli sazlar

muacceb; the pleasurable; hayrete düşüren, şaşkınlık uyandıran

mucâdelât; debates; tartışmalar

mufâvaza; conversations, dialectic disputation; görüşme (Ebu Bîşr: dialectic)

muhâkât; imitation; taklit

el-muhâkiyâtü'l-küllîye; universal imitation; küllî taklitler

muhakiyât; imitations; taklitler

muhalefet; difference, contrastive farklılık, zıtlık

muhâvere; argumentation; tartışma

muhayyel; imaginative; hayal gücüne dayalı, hayale dayalı

muhterâ; invented; icat edilmiş

muhziyât; fearful and pitiful events; korku ve acı veren ya da merhamet uyandıran olaylar

mukaffâ; rhymed; kafiyeli

mulûk; kings; krallar, melikler

murassâ; parallelism; iki mısraı birbiriyle aynı olan, iki vezin ve kafiyede olan söz veya beyit, iki ya da daha fazla kelimenin, fiilin, sıfatın ya da zarfın birbiriyle olan dengesi (Yunanca: paromoiosis, parisosis [parallelism, cümlelerin eşitliği])

musavvir; painters; ressamalar

mûsîkâriyyûn; musicians; müzisyenler

mutâbakât; correspond; mutabakat

mutânazât; lampooning; hicivler

mübteda'; created; yaratılmış olan

mücadelât; debates; tartışma

el-mücâhede bi's-şi'r; contest in poetry, poetic dialogue; şiirle tartışma

mücâvebe; reply; cevap vermek

münâferiyye; epideictic; karşılıklı uyuşmazlık

münâfıkıyn; actors; ikiyüzlüler, aktörler (Yunanca: hypokritio (aktör); Ebu Bîsr Mettâ ve İbn Sînâ'nın Yunanca hypokritoi (actor) kelimesini Arapça tercümesi münafıkıyn (hypocrites) şeklindedir.)

münâfi; contrary; karşıt

münâkaza; contest; itiraz etmek

münâzaât; disputation; münakaşa

münşid; singer; şarkıcı, şiir okuyucusu

mürekkeb; composite; mürekkeb

müstahsene; proper; güzelleştiren

müşâceriyye; deliberative; tartışma amaçlı, müzakere, münakaşa

el-müşâkeletü'n-nâkisa; incomplete proportion; nakıs, eksik benzerlik

müşâkele tâm; complete proportion; tam benzerlik

müşâkele; proportion, similarity; benzerlik, benzeşim

müşâkeletü'l-vezn; metrical proportion; vezn benzerliği

mütehâfele; contrast; zıtlık

müterâdif; consignant noun; eşanamlı

nagam müttefeka; harmonious tone; harmonik nota/ses, birbirine uygun nağme/sesler

nagamât; notes; sesler, notalar, nağmeler

nagmât; additional notes; notalar

nakd; bad temper; sıkıntı, çile, dert, zorluk, aksi, huysuz (Arapça: nakd, söz ve fiille sa-taşmak, rahatsız etmek, sıkıntı ya da sıfat olarak musibet, bela, zahmet, huysuzluk, hırçnılık; Margoliouth: acerbitem)

- nâkıs**; incomplete; eksik, noksan
- nakl**; transfer; nakletme (Yunanca: metaphora)
- nakş**; the form; form
- nazar**; seeing, spectacle; bakmak manzara (Metta: nazar (spectacle))
- nevâmis**; laws; kanunlar
- nisbet**; relation; ilişki
- niyâhet**; elegy; ağıt
- en-nüfûsu's-şerîr**; evil souls; çok kötü (şerli) ruhlar/insanlar
- rahmet**; mercy; merhamet, acıma
- raks**; dancing; dans
- redie**; bad; kötü
- reîs**; prominent person; başkan
- rezâil**; vices; ahlaki bozukluklar, rezalet
- ribât**; conjunctions, binding; düğüm (Aristoteles: desis)
- rikkat**; kindness; yumuşaklık, şefkat, incelik, merhamet
- rusûm**; description; tanım(lama)lar
- rübâiyyât iyâmbû**; iambic tetrametres; dörtlükler (tetrametre: ikişer trokhaiosluk dört dizeden oluşan ölçü; sonuncu dizede ikinci kısa hece bulunmaz. Bu ölçü, ilk tragediyaların temel ölçüsüdür.)
- rüviyye**; pondering; düşünmek
- sâhib ilme'l kavvâfi**; the rhymist; kafiyece, kafiye ilmini bilen
- sâhib ilme'l-aruz**; prodist; vezin tekniğini bilen kişi
- sâhib ilme'l-mûsîkî**; musicologist; müzikolog, musiki ilmini bilen kişi
- sâtûrî**; the satyric; satyr oyunları, satiri (satyr oyunları: Eski Yunan'da klasik tragedya üçlemesinin ardından izleyiciyi eğlendirip rahatlatmak amacıyla sunulan abartılı komedi.)
- sîğa**; form; biçim, sığa
- südâsiyât**; hexametre; altılı ölçü
- şemâil**; gesture; fiziksel özellikler
- şî'riyyeh**; poetry making; şiir yazımı/şiir çalışmaları, insiyaki/içgüdüsel bir şekilde ortaya çıkan şiir formu ile dışa vurma süreci, poetik eser
- şurûr**; evils; kötülükler
- et-ta'limü'l-evvel**; the first teaching, *Poetika*; ilk öğretim, ta'lim evvel (Aristoteles'in külliyyatına atıfta bulunsa da bu eserde *Poetika*'ya atıf yapılmaktadır.)
- taaccüb**; the wonder; hayret, şaşkınlık, hayret uyandırmak
- tabiiyyât**; natural sciences; tabii ilimler
- tacîb**; wonder, amazement; hayrete düşürme, şaşırtma

- tahayyül**; imaginative representation, imaginative assent; tahayyül
- tahsil**; learning; tahsil, öğrenme
- tahsîn**; ameloration, encomium; güzelleştirme
- et-tahyîlû's-şî'rî**; poetic representation; şîrî temsil/tahyîl
- tahyîl**; imaginative representation, imaginative assent; tahyil, hayali temsiller, tasvirler
- tahyîlât**; images; hayaller
- takbîh**; depreciation, satire; çirkinleştirmek, kusurlu hale getirmek
- takiyye**; piety; korku, sakınma
- takva**; piety, reverential fear; korku, saygıdan kaynaklanan korku, Tanrı korkusu
- takvîm**; stand; ayakta durmak, icra etme, uygulama (k-v-m/ kaldırıp dikme; Yunanca: stasimon; antik tiyatrodan epizodlar arasında söylenen lirik ezgi.)
- talim**; teaching; öğretme, eğitme, öğretim (Bedevi: taallüm, öğrenme, öğrenim)
- tâm**; complete; tam
- tanz**; lampooning; istihza, alay, eğlence
- tasdik**; conviction, demonstration; ikna etme, tasdik, doğrulama
- tasdikât**; demonstrable truths; tasdik edilebilir doğrular
- et-tasdikâtü'l-maznûne**; the presumed means of persuasion; zanna dayalı tasdikât
- et-te'lîfe'l-müttefeka**; harmonious combination; ahenkli kompozisyonlar
- tebdîlû'l-iktizâb**; synecdoche; bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramı ifade etmede kullanma, başkasının yerine kullanmak
- tebdîl**; substitution; değiştirme, bir lafzın diğerinin yerine konulması
- tefhim**; grandiloquence; tumturaklı/ağdalı söz
- tefrîk**; differentiation; ayırmak
- teganni**; sing; şarkı formunda okumak, şarkı söylemek
- telhîn**; melodious intonation, the musical composition; lahnin düzenlenme, ahenkli düzenleme, müzikal kompozisyon, düzenleme, aranjman
- telîf**; composition; kompozisyon
- tenâsüb**; proportion; orantı, uygunluk
- tereddüt**; hesitation; tereddüt
- terkîb**; composition; terkib, kompozisyon
- tersi**; decoration; süsleme
- tertîb**; composition, order; kompozisyon, söz dizisinin düzeni
- terûkî rubâî**; tetrameters, trochaics, trochaic, tetrameters, trachaios; bir uzun bir kısa heceden oluşan ölçü kalıbı
- teşbîb**; nasib; başlangıç, giriş
- teşbih**; similitude; benzetme

teşci; internal rhyme; seci, nesrin kafiyesi

tevbih; rebuke; kınama, azarlama, eleştiri

tezyin; embellishment, ornament; süslemek, güzelleştirmek

trâguzyâ; tragedy; tragedya

tülekkana; instruction; telkin, öğretim

ümme; nation; millet

vaz; convention; uzlaşım, vaz yoluyla

vech maskarah; the shape of mask; gülünç bir yüz, maske (the shape of mask, Arapça heyet (şekil ya da görünüş) kelimesinin yerine kullanılmıştır. Vech/face maskarah, gülünecek şey ya da alay objesidir. Margoliouth: indole faciei masquae.)

vezin; ölçü; measure

zacer; displeasure; kızgınlık

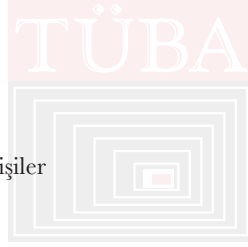
zarîf; exquisite; zarif

zelle; hamartia; yamılgı

zemm; satire; satire

zevât; imitation of persons; kişiler

zıt; opposite; zıt



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

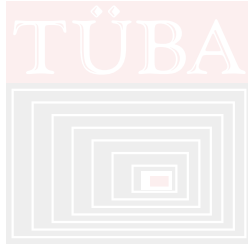
Dizin

- âdet, 58, 112, 149, 152
ağır, 86, 94, 154, 156
Aiskhylos, 94, 102
Akhilleus, 129
akûstik, 149
anagnorisis, 113, 114, 128, 150, 152
Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelicam, 21, 83
anthus, 149
Arabic Poetics in the Golden Age, 14, 21, 24
Arap, 13, 18, 20, 22, 23, 34, 37, 45, 56, 59, 61, 62, 63, 71, 84, 90, 92, 95, 107, 112, 125, 146, 154
Arap şiiri, 95
Aristoteles, 13, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 33, 39, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 53, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 69, 71, 73, 80, 81, 82, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 124, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 146, 156
Asos, 105
ay(n/s) î, 149
baht dönüşleri, 100, 113, 118, 131, 152
burhân, 24, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 55, 70
cedel, 24, 44, 49, 51, 82, 103
çözüm, 131, 140, 151
dans, 80, 87, 89, 92, 103, 125, 138, 156
De Poetika, 19, 24
delâlet, 114, 150
desis, 156
dianoia, 111, 112, 153
dilâzen fârûdiyen, 150
dîsirambi, 33, 57, 71, 86, 94, 136, 145
ditrambos, 86, 101
diyagrâmî, 72, 87, 94, 150
drâmâtâ (drâmâ/tâ), 71, 87, 145, 150
dügüm, 156
Ebû Bişr Mettâ b. Yûnus, 21, 103
efikî ritûrik, 150
Empedokles, 88, 93
entelehya, 135, 151
entimem, 47, 61
epik şiir, 20, 24, 57, 58, 108, 133, 136, 150, 151
epos, 12, 29, 93, 106, 108, 109, 133, 137, 138, 139, 142, 150
Eshaylus, 102
fabl, 35, 37, 90, 114, 116, 119, 120, 151, 152

- Fârâbî, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 51, 67, 69, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 94, 103
- Fennü's-Şî'r, 20, 21
- fe'yûmûtâ, 71, 146, 151
- Fusûsu'l-Medenî, 26
- hata, 42, 73, 126, 127, 139, 140, 146, 151
- Hitâbet, 47, 48, 60, 62, 64, 83, 111, 115, 116, 125, 129, 132, 135, 136
- Homeros, 20, 37, 93, 97, 98, 100, 101, 119, 129, 133, 137, 138
- hypocrites, 137, 155
- hypokritio, 155
- İbn Nedîm, 19, 21, 22
- İbn Rüşd*, 13, 14, 23, 69, 80, 81, 84, 103, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 115, 128, 133, 134
- İbn Sînâ, 13, 14, 15, 21, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 151, 155
- îficânâsâvus, 57, 71, 146, 152
- İhsâu'l-Ulûm, 24, 26
- İshâk b. Huneyn, 21, 22
- istiâre, 36, 91, 97, 133, 136, 152
- istidlâl, 46, 116, 122, 130, 131
- iştîmâl, 100, 114, 116, 122, 123, 131, 152
- Kânûn, 24
- Kelile ve Dimne, 37, 120
- Kindî, 14, 19, 21, 22, 23, 84
- Kitâb Aristûtâlîs fî al-Shî'r, 21
- Kitâbu's-şî'r, 23
- komedyâ, 13, 20, 24, 28, 33, 35, 57, 86, 89, 98, 100, 101, 120, 147, 153
- koro, 86, 125, 126, 150
- lir, 92, 154
- lusi, 151
- lyres, 92, 154
- Maniheistler, 149
- meâzif, 154
- mecâz, 36, 54, 91, 125, 133, 135, 136, 152, 154
- medhal, 125, 154
- medih, 94, 97, 108, 147, 154
- mehâfil, 102, 154
- melodiler, 96, 102, 147, 150
- mesel, 35, 37, 90, 91, 154
- metafor, 29, 43, 89, 91, 120, 133, 152
- mezâhir, 92, 154
- mezâmîr, 92
- mezâmîr, 92
- mimesis, 32, 42, 82, 89
- mimetik, 42, 57
- mimetizm, 41
- Muallim-i Evvel, 113, 135, 142
- mugâlata, 45, 49, 148
- muhâkât, 32, 36, 41, 48, 70, 81, 147, 154
- musiki, 71, 72, 80, 88, 147, 148, 156
- mûthos, 152
- münafıkıyn, 137, 155
- münşid, 111, 152, 155
- mürsele, 92, 154
- mythos, 29, 64, 90, 91, 112, 116, 152
- nefesli sazlar, 154
- Odysseia*, 101, 124, 137
- oyunculuk sanatı, 102, 110, 141, 149
- öykü, 35, 58, 60, 64, 90, 91, 112, 116, 122, 152
- parodi, 101, 150
- parodos, 125, 153

- peripeteia, 100, 113, 152
- Poetika*, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 33, 41, 42, 58, 59, 60, 61, 77, 80, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 119, 120, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 156
- prolog, 125, 154
- Ressam, 38
- Retorik*, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 48, 60, 62, 64, 82, 83, 93, 97, 100, 106, 115, 120, 124, 129, 132, 136
- Rhetorica, 19, 24
- Risâle fî Kavânin-i Smâ'atî's-Şi'r, 23
- Risâle fî mâ Yenbağî en Yukaddeme kable Taallumi'l-Felsefe, 24
- safsata, 22
- sahne, 24, 27, 102, 127, 154
- satire*, 60, 62, 63, 89, 98, 148, 151, 157, 158
- sâtûrî, 57, 71, 103, 148, 156
- satyr, 156
- Sofistika, 18, 21
- Sofokles, 102
- Sokrat, 49, 53, 92
- şarkı, 71, 72, 80, 86, 94, 103, 105, 109, 110, 111, 112, 125, 126, 131, 137, 141, 146, 151, 157
- Şifâ*, 11, 23, 77, 136, 142, 143
- Şiir Sanatının Kanunları*, 15, 26, 28, 75, 86, 88
- tacib, 40, 42, 54, 56, 81, 82, 95, 128, 157
- tahsîn, 36, 63, 89, 95, 96, 97, 123, 157
- tahyîl*, 32, 35, 39, 79, 80, 81, 82, 110, 114, 117, 120, 121, 128, 132, 157
- takbih, 36, 63, 89, 95, 96, 97, 114, 123, 157
- taklit, 26, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 57, 58, 60, 62, 63, 65, 70, 81, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 119, 121, 123, 124, 126, 128, 130, 132, 138, 139, 140, 141, 142, 147, 154
- tanınma, 29, 64, 114, 122, 123, 129, 131, 150, 152
- tasdik, 44, 45, 48, 54, 81, 82, 111, 114, 115, 128, 129, 140, 141, 157
- telli çalgı, 92, 154
- The Poetics of Aristotle, 14, 21
- Themistius, 21, 23, 24, 73, 88, 148
- tragedya, 13, 20, 24, 27, 29, 33, 35, 37, 43, 57, 58, 64, 71, 86, 89, 92, 94, 95, 98, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 117, 125, 127, 131, 133, 136, 137, 139, 141, 148, 156, 158
- transfer, 91, 133, 152, 156
- Uyûnu'l-Hikme, 21, 23
- Yahyâ b. Adî, 21, 22, 23
- Yunan, 12, 13, 17, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 33, 34, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 106, 108, 112, 124, 125, 129, 133, 138, 146, 153, 154, 156
- Yunan şiiri, 59, 62, 64, 95
- Yunanlılar, 63, 71, 86, 90, 95, 96

Arapça Metinler



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

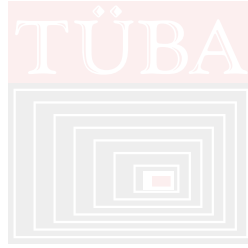
www.tuba.gov.tr

ينتفع به من العلوم،

[والحمد لله رب العالمين، وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطاهرين]

تمّت الجملة الأولى من كتاب «الشفاء» المشتملة على تلخيص المنطق. —

[واتفق الفراغ منها في أواخر شعبان من سنة ثمان وعشرين وستمئة]



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

٨ ثم يقايس بين طراغوديا و«أفى»، وخاصة فوروطيقى منه، وهو ضرب يخلط القول فيه بالحركات الشمالية والأشكال الاستدرجية في أخذ الوجوه وبأغاني. وكان القدماء يذمون ذلك ويشبهون الشاعر المفتقر إلى ذلك، العامل به: بأبي زنة، بل يجعلونه أسوأ حالاً منه. وأمّا «أفى» فهو بنفسه مخيل ولا يحتاج إلى شيء من ذلك، فيكون فوروطيقى على هذا القياس أحسن. وبالجملّة، فإنّ الثلث منه أخذ بالوجوه وليس بشعر، وباقيه أيضاً غناء، وعلى نحو عادة رجل كان فيما ينشد يزق ويذر. على أنه ليس كل حركة وشكل استدرجي مذموماً، بل الذي يُنحاش به ويتساقط.

٩ والطراغوديا قد يمكن أن يطول البيت منه حتى يكون مكان الجزء النفاقي كلام ويكون لقائل أن يقول إنّ طراغوديا جامعٌ لكل شيء، وأمّا «أفى» فوزن فقط. وأيضاً فإنّ الشيء إذا دخل بعض أجزاءه والقلائل منها غناءً وأخذ بالوجوه، وكان لها أشكال، كان ألدّ، وخصوصاً ولها أن تدل بالقول والعمل جميعاً. ولأنّ هذا إنما يعرض عند انقضائه وتكون مدة يسيرة ولو كان اختلاط ذلك بطراغوديا في مدة طويلة أسمح. — ومثّل لذلك.

١٠ وأيضاً من فضائل طراغوديا أنه مقصور على محاكاة نمط واحد، وأمّا «أفى» فهو مختلف وكأنّه طراغوديات كثيرة مجموعة في خرافة واحدة؛ ويكون ذلك منتشراً؛ وإن ظهر المعنى فيه بسرعة، فإنّه مستتر خفي غير مستقيم، لأنّ الوزن الواحد إنّما يلائم من تلك الجملة غرضاً واحداً. فإذا تعدّاه، وإن كانت المحاكاة والصيغة لذيدة، فلا تكون مناسبة إلا لغرض واحد.

١١ هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من «كتاب الشعر» للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل. وأمّا هاهنا فلنقتصر على هذا المبلغ، فإنّ وكد غرضنا الاستقصاء فيما

٤ فَمِنْ غَلَطِ الشَّاعِرِ مَحَاكَاتِهِ بِمَا لَيْسَ بِمُمْكِنٍ، وَمَحَاكَاتِهِ عَلَى التَّحْرِيفِ، وَكَذِبِهِ فِي الْمَحَاكَاةِ – كَمَنْ يَحَاكِي بِأَيْلٍ أَثْنَى وَيَجْعَلُ لَهَا قَرْنًا عَظِيمًا. أَوْ بِأَنَّهُ يَقْصُرُ بِمَحَاكَاتِهِ لِلْفَاضِلِ وَالرَّذَلِ فِي فَاعِلِهِ أَوْ فَعْلِهِ، وَفِي زَمَانِهِ بِإِضَافَتِهِ وَفِي غَايَتِهِ.

٥ وَمِنْ جِهَةِ اللَّفْظِ: أَنْ يَكُونَ أَوْردَ لَفْظًا مُتَّفَقًا لَا يَفْهَمُ مَا عَنَى بِهِ مِنْ أَمْرَيْنِ مُتْقَارِبَيْنِ تَحْتَمِلُ الْعِبَارَةُ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا.

وَمِنْ ذَلِكَ أَنْ لَا يَحْسَنَ مَحَاكَاةَ النَّاطِقِ بِأَشْيَاءَ لَا تُنْطَقُ لَهَا، فَيَبْكَتُ ذَلِكَ الشَّاعِرُ بِأَنْ: فَعَلَكَ ضِدَّ الْوَاجِبِ.

وَكَذَلِكَ إِذَا حَاكَى بِمَا ضَدُّهُ أَحْسَنُ أَنْ يَحَاكِيَ بِهِ.

وَكَذَلِكَ إِذَا تَرَكَ الْمَحَاكَاةَ وَحَاوَلَ الْبَيَانَ التَّصْدِيقِيَّ الصَّنَاعِيَّ؛ عَلَى أَنَّ ذَلِكَ جَائِزٌ إِذَا وَقَعَ مَوْقِعًا حَسَنًا فَبَلَغْتَ بِهِ الْغَايَةَ، فَإِنْ قَصَرَ قَلِيلًا سَمَحَ.

٦ وَلَا تَصَحُّ الْمَحَاكَاةُ بِمَا لَا يُمْكِنُ، وَإِنْ كَانَ غَيْرَ ظَاهِرٍ الْإِحَالَةِ وَلَا مَشْهُورًا. وَأَحْسَنُ الْمَوَاضِعِ لِذَلِكَ الْخَلْقِيَّاتِ وَالرَّأْيِيَّاتِ.

٧ وَالْأَغَالِيطُ وَالتَّوْبِيخَاتُ الَّتِي بَازَائِهَا هِيَ هَذِهِ الْإِثْنَا عَشْرُ؛ وَيَدْخُلُ فِي خَمْسَةٍ: غَيْرِ الْإِمْكَانِ، أَوْ الْمَحَاكَاةِ بِالْمُضَادِّ أَوْ بِمَا يَجِبُ ضَدُّهُ، أَوْ التَّحْرِيفِ أَوْ الصَّنَاعِيَّةِ التَّصْدِيقِيَّةِ، أَوْ كَوْنِهِ غَيْرِ نَطْقِيٍّ

وَقَدْ شَحَنَ هَذَا الْفَصْلُ مِنَ التَّعْلِيمِ الْأَوَّلِ بِأَمْثَلَةٍ.

ساذج، فحقه أن يُعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته، ليتدرك به تقصير المعنى، وتتجنب فيه البذالة، اللهم إلا أن يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب.

XXV-XXVI

XXV

فصل

في وجوه تقصير الشاعر، وفي تفضيل طراغوديا على ما يشبهه

١ إنَّ الشاعر يجري مجرى المصوِّر: فكلُّ واحد منهما مُحَاكٍ؛ والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إمَّا بأمور موجودة في الحقيقة، وإمَّا بأمور يقال إنها موجودة وكانت، وإمَّا بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر. فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات والمنقولات من غير التفاتٍ إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية العقلية، فإنَّ ذلك من شأن صناعةٍ أخرى.

www.tuba.gov.tr

٢ والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلاَّ إمكانه؛ وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكي به موجوداً لكنه قد حُرِّف عن هيئة وجوده، كالمصوِّر إذا صوَّر فرساً فجعل الرجلين - وحققهما أن يكون مؤخرين - إمَّا يمينيين أو مقدمين.

٣ وقد علمت أنَّ كلَّ غلط: إمَّا في الصناعة ومناسب لها، وإمَّا خارج عنها وغير مناسب لها. وكذلك في الشعر. وكلُّ صناعة يخصُّها نوع من الغلط، ويقابله نوع من الحلِّ يلزم صاحب تلك الصناعة؛ وأمَّا الغلط غير المناسب فليس حله على صاحب الصناعة.

فأما «أفى» فعند اتجاهه إلى الخاتمة قد يقع فيه حديث كثير وتفنن في المحاكيات مختلفاً، وبذلك يزداد بهاؤه. وربما أدخلوا فيها الدخيلات التي علمتها وإن لم تكن مناسبة، وذلك لأن المناسب يقضي بسرعة التمام؛ وإنما يطول الكلام بالدخيل.

١٤ قال: وأما وزن ايرايقو فوقع من التجربة، فإن إنساناً قاله طبعاً في الجنس من الأمور المخصوصة به فوافق ذلك قبول الطباع. وهو وزن واسع العرصة يحتمل معاني كثيرة ويسعه محاكيات كثيرة، فلذلك يحتمل ذكر الفضائل الكثيرة مع ما فيه.

وأما إيامبو فلها أربعة أوزان، ويحرك إلى هيئة رقضية مع التحريك الانفعالي. ولا يجب أن يخفى هذا كما خفي على فلان. وليس عرصته بواسطة سعة ايرويقى.

وبالجملة فإن الملاءمة الطبيعية هي التي حركت إلى الاختيار.

١٥ قال: وإن أوميروس وحده هو الذي يستحق المدح المطلق: فقد كان يعلم ما يعمل. وينبغي للشاعر أن يقل من الكلام الذي لا محاكاة فيه. وكان غير أوميروس يجتهد ويطيل؛ وإنما يأتي بالمحاكاة يسيراً. وأما أوميروس فكان كما يشب يسيراً يتخلص إلى المحاكاة بمرأة أو رجل أو بمثل أو عادة أخرى، فإن غير المعتاد معيف.

١٦ ويجب أن تحشى الطراغوديا بالأمور العجيبة. وأما «أفى» فيدخل فيها من المعاني العجيبة ما لا يتعلق بكيفية الأفعال. ثم لا يتخلص منها إلى المضاحك بحسب المساكن. — وضرب أمثالا.

وقد بين فضل أوميروس بتقصير غيره، ودل على ذلك بأحوال أشعار لقوم بعضهم حكوا غير الحق، وبعضهم ابتدأوا بغير الواجب.

١٧ قال: وما كان من أجزاء الشعر بطالاً ليس فيه صنعة ومحاكاة، بل هو شيء

XXIII

١٠- فهذا مثل ما قيل في طراغوديا .

وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل الطراغوديا في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة . ولا تقع الاستدلالات فيها على نفس الأفعال، بل على محاكاة الأزمنة، لأن الغرض ليس الأفعال بل تخيل الأزمنة، وماذا يعرض فيها، وما يكون حال السالف منها بالقياس إلى الغابر، وكيف تنتقل فيها الدول، وتدرس أمور وتحيا أمور .

١١ وذكر في ذلك أمثلة .

وَبَيَّنَ أَنَّ أوميروس أحسنهم تأتياً في هذا المعنى، وكذلك الأشعار الجزئية فإنه كان هو أهدي إلى قرضها سبيلاً وأحسن لها إلى الأجزاء الثلاثة تقسيماً، وإن كان ذلك في الأمور الجزئية صعباً في کیفیتها . - وذكر أمثلة .

فهذه الأبواب متعارفة بينهم .

www.tuba.gov.tr

XXIV

١٢ قال: ونوع «أفى» أيضاً مناسب لطراغوديا، وذلك أنها: إما بسيطة، وإما مشتبكة . وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كما قلنا في طراغوديا . وأحكامها في التلحين والغناء أحكام طراغوديا . وذكر أمثالاً وقصائد لقوم بعضها بسيطة وبعضها مشتبكة، وأنها كانت مختلفة الأوزان في الطول والقصر،

١٣ وكان بعضها شديد الطول وهو ايرويقى . وكان فيها خليقات واعتقادات كما في طراغوديا، لكن طراغوديا لا يتفنن في المحاكيات إلا في الجزء الذي في المسكن ويذكر فيه الشناء على الناحية، والذي بازاء المنافقين الآخذين بالوجه .

والزينة هي اللفظة التي لا تدلّ بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة – وليست للعرب .

٧ وكان كل إسم لليونانية إمّا أن يكون مذكراً، وإمّا أن يكون مؤنثاً، أو وسطاً، وكان حروف التذكير ﴿نو﴾ « ورو » وحروف التأنيث : كسى وپسى .

XXII

٨ وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح . والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقة المستولية؛ وسائر ذلك يدخل لا للتفهم بل للتعجب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً كريماً .

واللغة + تستعمل للإغراب والتحيير والرمز . – والنقل أيضاً كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الإسم المضعف . وكلّما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصاً الألفاظ المنقولة . فلذلك يتضحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الإيضاح؛ ولا يستعمل شيء منها للإيضاح – وأوردَ لذلك مثالا . وذكر فيها ما تكون الصنعة فيه بالتركيب وبالقلب، مثل قولك: ليس الإنسان بسبب السنّة، بل السنّة بسبب الانسان، والعطف والمطابقة وسائر ما قيل في الخطابة وأشرنا إليه في فاتحة هذا الفن .

٩ وقال إنّ الألفاظ المضعفة أخصّ بنوع ديثرمبى – وقد علمته، وهو الذي يثنى فيه على الخيار من غير تعين .

واللغات أليق بديقرامى، وهو وزن كان في شرائعهم يهوّل به حال المعاد على الأشرار .

وأما المنقولات فهي أولى بوزن ايمبو وهو وزن مخصوص بالأمثال والحكم المشهورة؛ وكذلك المنقولات شديدة الملاءمة لابغرافى .

وتصريفهما

والقول

XXI

٢ وكل لفظ دالّ: فإمّا حقيقي ومستولٍ، وإمّا لغة، وإمّا زينة، وإمّا موضوع، وإمّا منفصل، وإمّا متغيّر. والحقيقي هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى. وأمّا اللغة فهي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم، وإنما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة بعد أن لا يكون مشهوراً متداولاً قد صار كلغة القوم.

٣ وأمّا النقل فأن يكون أوّل الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل عنه إلى معنى آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميّز معها بين الأول والثاني فتارة تنقل من الجنس إلى النوع، وتارة من النوع إلى الجنس، وتارة من نوع إلى نوع آخر، وتارة إلى منسوب إلى شيء من مشابهه في النسبة إلى رابع، مثل قولهم «للشيخوخة» إنها «مساء العمر» أو «خريف الحياة».

٤ وأمّا الإسم الموضوع المعمول فهو الذي يخترعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله. وكما أنّ المعلم الأول اخترع أيضاً أسماء ووضع للمعنى الذي يقوم في النفس مقام الجنس اسماً هو انطلاخيا.

٥ وأمّا الإسم المنفصل والمختلط فهو الذي احتيج إلى أن حُرّف عن أصله بمدّ قَصْرٍ، أو قَصْرٍ مدٍّ، أو ترخيمٍ، أو قلبٍ. وقيل إنّه الذي يعسر التفوه به لطوله أو لتنافر حروفه واستعصائها على اللسان أو بحال اجتماعها، والأوّل هو الصحيح.

٦ وأمّا المتغيّر وهو المستعار والمشبّه على نحو ما قيل في «الخطابة».

يحتاج اليه بازاء الأخذ بالوجه مثل شكل الأمر وشكل التضرع وشكل الإخبار وشكل التهديد وشكل الإستفهام وشكل الإعلام، وكأنَّ الشاعر لا يحتاج إلى شيء خارج عن القول وشكله - وذكر قصته .

XX-XXIV

فصل

في قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر، وفصل الكلام في طراغوديا وتشبيه أشعار أخرى به

١ وأما اللفظ والمقالة فإنَّ أجزاءه سبعة : المقطع المدود والمقصور كما علمت، ويؤلف من الحروف الصامتة، وهي التي لا تقبل المدَّ ألبته مثل الطاء والتاء، والتي لها نصف صوت وهي التي تقبل المدَّ مثل الشين والراء، والمصوتات الممدودة التي نسميها مدَّات، والمقصورة وهي الحركات وحروف العلة .

والرباط الذي يسمى واصله، وهو لفظة لا تدلّ بانفرادها على معنى، وإنما يفهم فيها ارتباط قول بقول، تارة يكون بأن تذكر الواصلة أولاً بقول قبل فينتظر بعده قول آخر، مثل «أما» المفتوحة؛ وتارة على أنه يأتي ثانياً ولا يبتدأ به مثل الفاء والواو وما هو الألف في لغة اليونانيين .

والفاصلة هي أداة أي لفظة لا تدلّ بانفرادها، لكنها تدل على أنَّ القولين متميزان، وأحدهما مقدم والآخر تالٍ؛ وتدلّ على الحدود والمفارقات مثل قولنا «إما» (مكسورة الألف) .

والاسم

والكلمة

XVIII

٢١ وقد يقع في الطراغودية حلٌّ وربطٌ. والربط قد يقع بفعل من خارج، وقد يقع بقول قاله. والربط هو إشارة يبتدأ بها تدل على الغاية وإلى النقلة المذكورة؛ والحل هو تحليل الجملة المشبَّب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها.

٢٢ فمن الطراغوديا: استدلالية، واشتمالية، ومشتبكة مركبة من: استدلال واشتمال، وقول انفعالي قد أضيف إليهما، وقول إفراطي ليس يستند إلى ما يجري مجرى الاحتجاج. ومن الناس من يجيد عند الحل بالاشتباك، ولا يجيد مع الإيجاز وضبط اللسان عن الإسهاب.

٢٣ ثم ذكر عادات في الأوزان وفي التطويل المناسب لطول المعنى وغير المناسب، وما يكون غناؤه مناسباً لوزنه وتخيله غير مناسب، وما يخلط بالشعر من أفعال دخيلة ذكرناها، وأنَّ الفعل الدخيل والقول الغير الموزون أو الموزون بوزن آخر واحد.

www.tuba.gov.tr

XIX

٢٤ أما القول الرأبي فينبغي أن تُستقى أصوله من المذكور في «الخطابة»، وأن يُعدَّ القول الرأبي مطابقاً للانفعال المرتاد بالتخييل الذي يقوم به ذلك الشعر، وأنت تجد أنواع ذلك وما يطابق انفعالاً فيما قيل في «الخطابة»، وكذلك ما يطابق التهويلات والتعظيمات.

٢٥ وما كان أنواعاً من القول الرأبي صادقاً وكان بَيِّن الصدق وموافقاً للغرض أُخذ بحاله. وما كان غير بَيِّن بَطريق شعري لا خطابي، يكون بحيث يقال يلوح صدقه، بل أمور خارجة وأقوال تحاكي أمراً، ذلك الأمر يوجب المعنى إيجاباً خارجياً ويشكل القول أيضاً بفعل يخيل ذلك وإن لم يكن شيء غيره، وإنما

١٥ وما كان بعيداً عن الوجود أصلاً فينبغي أن لا يستعمل، وكذلك محاكاة الخسائس. – وذكر أمثلة.

فهذا ضرب يستعمله الصانع من الشعراء الذين يستعملون التصديق. وبعض الشعراء يميل إلى أقاويل تصديقية، وبعضهم إلى احتمالية إذا كان مرئياً بالعفة بارزاً في معرض اللوم والعذل.

١٦ وأمّا الوجه الثاني فاستدلالات ساذجة لا صنعة شعرية فيها، وهي شبيهة بالخطابة أو القصص، ويخلو ذلك عن الخرافة.

١٧ والثالث التذكير، وهو أن يورد شيئاً يتخيل معه شيء آخر، كمن يرى خط صديق له مات فيتذكره فيأسف.

١٨ والرابع إخطار الشبيه بالبال بإيراد الشبيه بالنوع والصنف لا غير، مثل من يراه الإنسان متشبهاً بصديقه الغائب فتحسر لذلك. – وأورد أمثلة.

١٩ والخامس من المبالغات الكاذبة كقولهم: قد نزع فلان قوساً لا يقدر البشر على نزعها.

والاستدلال الفاضل هو الذي يحاكي الفعل – وذكر أمثلة.

XVII

٢٠ وساق الكلام إلى الواجب وحدّه أن يبلغ التخيل مبلغاً يكون كأنّ الشيء يحس نفسه وأن يطابق بذلك المضادات، فعل المفلقين – وذكر أمثلة.

وذكر أن تفصيل الأنواع مما يطول. والسبب فيه أنّ مأخذ المشتبهات ليست حقيقية ولا مظنونة، فقدم على ما قدمنا لذلك قولاً.

XV

١١ وأما الأخلاق فإن تحاكي من الممدوح خيريته، والخير موجود في كل صنف ونوع على تفاوته؛ ويذكر أن خيريته نافعة موافقة، وأنها على أشبه ما ينبغي أن تكون به، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال؛ وكذلك يجب أن يكون القول الدال عليه. - وأورد لذلك أمثلة. والأخلاق المحموده: إما حقيقية فلسفية، وإما التي يضطر إلى مدحها بين يدي الجمهور وإن لم تكن حقيقية، وإما التي التي تشبه أحد هاتين وليس به. وجميعها تدخل في المديح الشعري.

١٢ ويجب أن تكون خاتمة الشعر تدل على مقتضاه، فتدل على ما فرغ منه كما في الخطابة لا كمثال أورده، وأن يخالطه من الحيل الخارجية بقدر ما ينبغي أن يخاطب به المخاطبون ويحتملونه، وأن يكون بقدر لا يكون الإنسان معه غالباً وبقدر مطابق للعقول لو صرح به. - وذكر أمثلة.

١٣ ويجب أن يكون كالمصور فإنه يصور كل شيء بحسنه وحتى الكسلان والغضب. كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس في بيان خيرية أخيلوس، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر، فقد يذهب المحاكي أيضاً عن طريق الواجب وعن النمط المستملح المستحسن.

XVI

١٤ وأنواع الاستدلال فيها الذي هو بصناعة أن يخيل لست أقول بأن يصدق: فإما أمور ممكنة أن توجد لكنها لم توجد، فيكذب من حيث لم توجد ويخيل من حيث يقع كذبه موقع القبول؛ وإما مقتناة من الأجسام حاصلة لها بالحقيقة فيشبه به حاصل في الظاهر من المعاني، كالطوق في العنق تشبه به المنة، والصمصام في اليد يشبه به البيان.

التعبد فكانوا يقعون في مخالفتهم، فلم يكن ذلك طراغوزيا صرفة، بل مخلوطة بقوموزيا. وكان شعر هؤلاء شعر المعاذير، مثل رجلين سَمَاهُمَا:

فإنَّهما لَمَّا صارا في آخر أمرهما من النَّسَاك المتقين أنشدا في المراثي أشياء لاتتناسب، فكانا لا يخيَّلان أيضاً بالمفزعَات والمحزنات ويوردان في تقويم الأمر ما يورده الشعراء المفلقون.

XIV

٩ ويجب أن لا تكون الخرافة ماردةً مورد الشك حتى تكون كأنها تفسر على التخيل، فإنَّ هذا أولى بأن يخيَّل جداً كما كان يفعلُه فلان، وإن كان فعله غير مخلوط بصناعة تصديقية وشيء يحتاج إلى مقدمات. وقد كان بعضهم يقدمون مقدمات شعرية للتعجيب بالتشبيه والمحاكاة فقط دون القول الموجه نحو الانفعال.

١٠ فيجب في الشعر أن يحاكي الأفعال المنسوبة إلى الأفاضل وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء، وأحدهما مدح والآخر ذم. وأمَّا القسم الثالث فتشبيهه صرف. وأمَّا عدو العدو، وصديق الصديق، وصديق العدو، وعدو الصديق – فليس يكون ممدوحاً أو مذموماً لذلك، بل لأن يكون مع ذلك صديقاً أو عدواً ويكون المدح بذكر أفعال تصدر عن علم. وأمَّا علمٌ بلا فعلٍ وفعلٌ بلا علم فلا يحسن به مدح أو ذم. وإذا مدح لذلك أو ذم، استقدر القول ونسب إلى السفسافية، وكذلك الاقتصار على صرف المحاكاة في هذه الأبواب قول هذر، ولذلك يقلُّ في أشعارهم. وقد حكى لذلك من الاستدلال أمثلة لهم. فهذا ما يقال في «التقويم».

XIII

٤ ويجب في تركيب الطراغوديا أن يكون غير تركيب بسيط، بل يجب أن يكون فيه اشتباك، وقد عرفته؛ ويكون ذلك مما يخيل خوفاً مخلوطاً بحزن بمحاكاته. فإنّ هذه الجهة من المحاكاة هي التي تخص كل طراغوديا، وبها تقدر النفس لقبول الفضائل. وليس يجب أن تكون النقلة فيها كلّها من سعادة إلى سعادة؛ فالشجعان لا يقنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف والغمّ ومزاولة الأفعال التي لا صعوبة فيها، كما لا يقنع الكدود بدوام الشقاوة؛

٥ ومثل هذا لا يخيل في النفس انفعالا يعتد به من رقة أو حزن أو تقية. ولا يكون فيه محاكاة شقاوة الأشرار وإنما تحدث الرقة من أمثال ذلك، وكذلك الحزن والخوف؛ وإنما يحدث التفجع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق، والخوف يحدث عند تخيل المضرّ. وإنما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ولإظهار زلة من حاد عن الفضائل.

٦ فينبغي في الطراغوديا أن يبدأ بمحاكاة السعادة، ثم ينتقل إلى الشقاوة وتحاكى لترتدّ عن طريقها وتميل النفس إلى ضدها. ولا تذكر الشقاوة التي تتعلق بجور من الجائر على الشقي، أو التي تتعلق ببغيه، بل التي تتعلق بغلطة وضلالة عن سبيل الواجب وذهابه عن الذي فضله أكثر، ويكون الاستدلال مطابقاً لذلك.

٧ وذكر أنّ الأولين القدماء كانوا يستهينون في الخرافات حتى يتوصلوا إلى الغرض؛ وأمّا المحدثون بعدهم فقد مهروا حتى إنهم يبلغون الغرض في طراغوديا بقول معتدل. وذكر له أمثالا، وذكر قوماً أحسنوا النقلة المذكورة.

٨ وأمّا الطراغوديات الجهادية فقد ذكر أنها يدخلها المغضبات في تقويمها وذكر له مثلاً. وقد كان نوع من الطراغوديات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها إلى ذكر النقائص. وكان السبب فيه ضعف نحيزة الشعراء الذين كانوا يقولون أشعار

XII-XIX

فصل

في أجزاء طراغوديا بحسب الترتيب والإنشاد، لا بحسب المعاني
ووجوه من القسمة أخرى، وما يحسن من التدبير في كل جزء
وخصوصاً ما يتعلق بالمعنى

XII

١ قد كان عندهم لكل قصيدة من طراغوديا أجزاء تترتب عليه في ابتدائها ووسطها وانتهائها. وكان ينشد بالغناء الرقصي، ويتولاه عدة. فكان جزؤه الذي يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يسمى «مدخلا». ثم يليه جزء هناك يبتدىء به معه الرقص يسمى «مخرج الرقص». ثم جزء آخر يسمى «مجاز» هؤلاء. وهذا كله كـ«الصدر» في الخطبة. ثم يشرعون فيما يجري مجرى «الإقتصاص» و«التصديق» في الخطابة، فيسمى «التقويم» ثم كان تختلف أحوال ذلك في مساكنهم وبلادهم وإن كان لا يخلو من «المدخل» و«مجاز» المغنين.

٢ فالمدخل: هو جزء كلي يشتمل على أجزاء وفي وسطه يبتدىء الملحنون بجماعتهم.

والمخرج: هو الجزء الذي لا يلحن بعده الجماعة منهم.

وأما المجاز: فهو الذي يؤديه المغنون بلا لحن، بل بايقاع.

وأما التقويم: فهو جزء كان لا يؤدي بنوع من الايقاع يستعمل فيما سواه، بل يؤدي بنشيد نَوْحِيٍّ لا عمل معه إيقاعيٍّ إلا وزن الشعر.

وكل ذلك ينشده جماعة الملحنين. فهذا نوع قسمة الطراغوديا.

٣ ونحو آخر أنّ بعض أجزاء طراغوديا يعطي ظناً مخيلاً لشيء ويميل الطبع إليه؛ وبعضها يعطي النفس ما يحذّره ويحفظه على سكونه ويقبضه عن شيء.

الوجه الآخر كأنها قد دَخَلَتْ بالاتفاق لتعجب . فإنَّ الذي يدخل بالاتفاق ويقع بالبحث يتعجب منه .

X-XI

٢٠ وكثير من الخرافات يكون خالياً عن النفع في التخيل، وربما كان بعضها مشتبهاً متداخلاً به ينجح، كما أن الأفعال من الناس أنفسهم بعضها ينال به الغرض ببساطته وبكونه واحداً متصلاً، وبعضها إنما ينال به الغرض بتركيب وتخليط .

٢١ والمشتبك المشتجر من الخرافات ما كان متفنناً في وجه الاستدلال والاشتمال، وبذلك ينقل النفس من حال إلى حال . وإنَّ كل اشتمال واستدلال يراد به نقل النفس إلى انفعال عن انفعال بأن تخيل سعادة فتنبسط أو شقاوة فتتقبض، فإنَّ الغايات الدنيوية هاتان .

٢٢ وأحسن الاستدلال ما يتركب بالاشتمال . وقد يستعمل الاستدلال في كل شيء ويكون منه خرافة، لكن الأليق بهذا الموضع أن يكون الاستدلال على فعل، فإنَّ مثل هذا الاستدلال أو ما يجري مجراه من الاشتمال هو الذي يؤثر في النفس رقة أو مخافة، كما يحتاج إليه في طراغوديا؛ ولأنَّ التحسين وإظهار السعادة والتقبيح وإظهار الشقاوة إنما يتعلق في ظاهر المشهور بالأفعال، وإنها تكون للناس كانوا يستدل منهم ويحاكي بهم آخرون يجرون مجراهم في الفعل .

٢٣ فأجزاء الخرافة بالقسمة الأولى جزآن : الاستدلال، والاشتمال . وهاتان جزء آخر يتبعهما في طراغوديا وهو التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال، مثل ما يعرض عند محاكاة الآفات الشاملة كالموتان والظوفان وغير ذلك .

فهذه أنواع طراغوديا .

١٥ وأما في طراغوديا فإنَّ النسبة إنما هي إلى أسماء موجودة، والموجود والممكن أشدَّ إقناعاً للنفس، فإنَّ التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مختَرع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه.

١٦ وقد كان يستعمل في طراغوديا أيضاً جزئيات في بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة، ولكن ذلك من النادر القليل. وفي النوادر قد كان يختَرع إسم شيء لا نظير له في الوجود، ويوضع بدل معنى كلي، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطناهم في مدحه. وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يختَرعون لها الاسم، وليس نفع ذلك في التخيل بنفع قليل.

ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوديا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو، فإنَّ هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع،

١٧ فإنَّ الشاعر إنما يوجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يوجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصاً للأفعال. وليس شرط كونه شاعراً أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة.

www.tuba.gov.tr

١٨ ولا يجب أن يحتاج في التخيل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة، ولا أن يتمم بأفعال دخيلة مثل أخذ الوجوه، وهي أفعال يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول، فإنَّ ذلك يدل على نقصه وعلى أنَّ قوله ليس يخيل الانفعال، وإنما يضطر إلى ذلك من الشعراء: أما الرذال منهم فلضعفهم، وأما المفلقون فلمقابلة الأخذ بالوجوه بأخذ الوجوه. وأما إذا قابلهم الشعراء المفلقون دون هؤلاء لم يبسطوا الخرافات خالطين إياها بأمثال هذه، وإنما أوردوها موجزين منقحين.

١٩ وربما اضطروا في الطراغوديات أيضاً إلى أن يتركوا محاكاة الأفعال الكاملة ومالوا إلى المخزيات، وذلك أكثره في الجزء الرأبي. وقد يخلط بعض ذلك ببعض

IX

١١ واعلم أنَّ المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنما يتعرض لِمَا يكون ممكناً في الأمور وجوده أو لِمَا وُجِدَ ودخل في الضرورة. وإنَّما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقط. وليس كذلك، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مسدداً نحو أمر وُجِدَ أو لم يوجد.

١٢ وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل ما في «كليلة ودمنة» وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن لما يشاكل «كليلة ودمنة» وزن، صار ناقصاً لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يوزن. وذلك لأنَّ الشعر إنما المراد فيه التخيل، لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخيل. وأمَّا الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة، وذلك قليل الحاجة إلى الوزن.

١٣ فأحد هذين يتكلم فيما وُجِدَ ويُوجَدُ، والآخر يتكلم فيما وجوده في القول فقط. ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر، لأنه أشدَّ تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلّي. وأمَّا ذلك النوع من الكلام فإنَّما يقول في واحد على أنه عارض له وحده؛ ويكون ذلك الواحد قد اخترع له إسم واحد فقط، ولا وجود له. - ونوع منه يقول في اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت، لكنها غير مقولة على نحو التخيل.

١٤ وأمَّا الجزئيات التي يتكلم فيها الشعراء كلاماً يخلطونه بالكلّي، فإنَّها موجودة كجزئيات الأمور التي تحدّث عنها في قوموديا مما وجدت، وليست كجزئيات الأمور التي في إيامبو العامة. فإنَّ تلك الجزئيات تقرض قرضاً أيضاً، ولكن بدل معنى كلّي على النحو الذي يسمى بتبديل الاقتضاب.

VIII

٧ لا كما ظن ناس أنه إنما كان القصد في الطراغودية الكلام في معنى بسيط.

ولا يلتفت إلى جميع ما يعرض للشيء فيطول فيه، فإن الواحد تعرض له أمور كثيرة، ولذلك لا يوجد أمر واحد له عَرَضٌ واحد. وكذلك للواحد الجزئي أفعال جزئية بغير نهاية. ولهذا ما يكون الشيء واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأعراضه وأحوال تقترن به بشخصه.

٨ ومن هنا وقع الشك لكثير في كون الواحد كثيراً. بل يجب أن يراعي نمطاً واحداً من الفعل ويتكلم فيه ولا يخلط أفعالاً بأفعال وأحوالاً بأحوال. فإنه كما يجب أن يكون الكلام محدوداً من جهة اللفظ، كذلك يجب أن يكون محدوداً من جهة المعنى، ويكون فيه من المعاني قدرٌ يوافق الغرض ولا يتعداه إلى أحوال وأعراض للمقول فيه خارجة عنه كما كان يفعله بعض من ذكر.

٩ وأما أوميروس فإنه كان يخالفهم ويلزم غرضاً واحداً. ونعم ما فعل ذلك! سواء كان اعتبر فيه الواجب بحسب الصناعة - فإن كل صناعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة - أو الواجب بحسب الطبيعة، فإن الطبيعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة. وأورد لهذا أمثلة في شعر أوميروس: أنه لما ذكر إنساناً أو حرباً لم يذكر من أحوال ذلك الإنسان أو الحرب وما عَرَضَ له من الخصومات ولحقه من النكبات إلا المتعلق بالغرض الخاص الذي نحاه.

١٠ فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة: أن يكون مرتباً فيه، أولٌ ووسطٌ وآخر؛ وأن يكون الجزء الأفضل في الأوسط؛ وأن تكون المقادير معتدلة؛ وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن؛ ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض، فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله. وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء، ولا يكون كلاً عندما لا يكون الجزء الذي للكل.

٢ وكلُّ تمام وكلُّ فله مبدأ، ووسط، وآخر. والوسط مع وقبل. والمبدأ قبل، وليس يجب أن يكون مع. والآخر مع، وليس يجب أن يكون قبل شيء.

٣ والجزء الفاضل هو الوسط، وإن كان من جهة المرتبة قد يكون بعد. وكذلك، فإنَّ الشجعان المقدِّمين إنما يفضلون إذا لم يجبوا فيكونوا في أخريات الناس، ولم يتهوروا فيكونوا في أوَّل الرعيل. وكذلك الجيِّد في الحيوان إنما هو المتوسط. وكلُّ أمر جيِّد، ممَّا فيه تركيب، هو الذي لا يتركب منه شيء، بل يتركب هو من الأطراف فيعتدل. وليس يكفي أن يكون المتوسط فاضلاً لأنَّه وسط في المرتبة فقط، بل يجب أن يكون وسطاً في العِظَم، فإنَّ المقدار الفاضل هو الوسط في العِظَم.

٤ فيجب أن يكون أجزاء طراغوديا هي المتوسط في العِظَم. ولذلك فإنَّ الحيوان الصغير ليس ببهيمٍ، والتعليم القصير المدة الذي يخلط الكلُّ بعضه ببعض ويردُّه إلى واحد لِقْصَرِهِ ليس بجيِّد، ويكون كمن يرى حيواناً من بُعدٍ شديدٍ فإنَّه لا يمكن أن يراه؛ ولا أيضاً يمكن أن يراه وهو شديد القرب، بل المتوسط هو السهل الإدراك السهل الرؤية.

٥ كذلك يجب أن يكون الطول في الخرافات محصلاً ومما يمكن أن يحفظ في الذكر. وأمَّا طول الأقاويل التي يتنازع فيها والتصديقات التي للصناعة الخطابية فإنَّ ذلك غير محصَّل ولا محدود، بل بحسب مبدأ المحاوره فيه. وأمَّا طراغوديا فإنَّه شيء محصل الطول والوزن. ولو كان مما يكون بالمجاهدة والمفاوضة، لكانت تلك المفاوضة لا تحدَّد بنفسها إلا أن يقتصر بها على وقت محدود يحدد بفنجان الساعات.

٦ وكذلك لا يجب أن يوكل أمر تقدير طول القصائد إلى مدة المفاوضات، بل يجب أن يكون لها طول وتقدير معتدل كالطبيعي، وأن تكون الاشتمالات التي فيه، التي ذكرنا أنها توجب الانتقالات، محدودة الأزمنة،

٢٢ وبعد الرابعة: « التلحين »، وهو أعظم كل شيء وأشدّه تأثيراً في النفس .

وأما « النظر والاحتجاج » فهو الذي يقرّر في النفس حال المقول ووجوب قبوله حتى يتسلّى عن الغمّ وينفعل الانفعال المقصود بطراغوديا . ولا يكون فيها صناعة، أي التصديق المذكور في كتاب « الخطابة » فإنّ ذلك غير مناسب للشعر . وليس طراغوديا مبنياً على المحاوراة والمناظرة، ولا على الأخذ بالوجه .

٢٣ والصناعة أعلى درجة من درجات الشعر، فإنّ الصناعة هي تفيد الآلات التي بها يقع التحسين والنافعات معها . والشعر يتصرف على تلك تصرفاً ثانياً؛ والصانع الأقدم رأس من الصانع الذي يخدمه ويتبعه .

واعلم أنّ أصول التخيلات مأخوذة من الخطابة على أنها خدم للتصديقات وتوابع، ثم التصرف فيها بحسب أنه أصل هو للشعر، وخصوصاً للطراغوديات .

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

VII-IX

www.tuba.gov.tr

فصل

في حسن ترتيب الشعر، وخصوصاً الطراغوديا؛ وفي أجزاء الكلام

المخيل الخرافي في طراغوديا

١ وأما حسن قيام الأمور التي يجب أن توجد في الأشعار، فينبغي أن نتكلم فيه، فإنّ ذلك مقدمة طراغوديا وأعمّ منه وأعلى مرتبة .

فإنّ طراغوديا أيضاً يجب أن تكون كاملةً فيما تعمل من المحاكاة، وأن تعظم الأمر الذي تقصده . فإنّ تلك المعاني قد تقال قولاً مرسلًا من غير الرونق والفخامة والحشمة . واستعمال طراغوديا إذن بسبب التعظيم والتكميل للتخييل .

وكان القدماء من شعرائهم على هذا أقدر منهم على الوزن واللحن، وكان المتأخرون على إجادة الوزن واللحن أقدر منهم على حسن التخيل بنوعي الخرافة.

١٨ فالأصل والمبدأ هو الخرافة، ثم بعدها استعمالها في العادات، على أن يقع مقارباً من الأمر حتى تحسن به المحاكاة، فإنَّ المحاكاة هي المفرحة. والدليل على ذلك أنك لا تفرح بانسان ولا عابد صنم يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية في تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية. ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص.

١٩ والثالث من الأجزاء هو «الرأي»: فإنَّ الرأي أبعد من العادات في التخيل، لأنَّ التخيل مُعدُّ نحو قبض النفس وبسطها، وذلك نحو ما يشاق أن يفعل في أكثر الأمر؛ وكأنَّ الكلام الرأىي المحمود عندهم هو ما اقتدر فيه على محاكاة الرأي، وهو القول المطابق للموجود على أحسن ما يكون.

٢٠ وبالجمله، فإنَّ الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات في النفوس بالتخيل الشعري. ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاوَلوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالاقناع. وكلاهما متعلق بالقول. ويفارق القول في الرأي القول في العادة والخلق أنَّ أحدهما يحث على إرادة، والآخر يحث على رأي في أنَّ شيئاً موجود أو غير موجود، ولا يتعرض فيه للدعوة إلى إرادته أو الهرب منه. ثم لا تكون العادة والخلق متعلقين بآن شيئاً موجود أو غير موجود، بل إذا ذكر الاعتقاد في الأمر العادي ذكر ليطلب أو ليهرب منه. وأمَّا الرأي فإنَّما يبين الوجود أو اللاوجود فقط، أو على نحو.

٢١ والرابع: «المقابلة»، وهو أن يجعل للغرض المفسر وزناً يقول به، ويكون ذلك الوزن مناسباً إياه. وأن تكون التغيرات الجزئية بذلك الوزن تليق به: فربَّ شيء واحد يليق به الطي في غرض، وفي عرض آخر يليق به التلصيق وهما فعلاَن يتعلقان بالايقاع يستعملهما.

١٤ وأعظم الأمور التي بها تتقوم طراغوديا هذه. فإن طراغوديا ليس هو محاكاة للناس أنفسهم، بل لعاداتهم وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم. والكلام فيه في الأفعال أكثر من الكلام فيه في الأخلاق. وإذا ذكروا الأخلاق ذكروها للأفعال، فلذلك لم يذكروا الأخلاق في الأقسام، بل ذكروا العادات التي تشتمل على الأفعال والأخلاق اشتمالا على ظاهر النظر. لأنه لو قيل: «الأخلاق»، لكان ذلك لا يتناول الأفعال. وذكر الأفعال ضروري في طراغودياتهم؛ وذكر الأخلاق غير ضروري فيه.

١٥ فكثير من طراغوديات كانت لهم يتداولها الصبيان فيما بينهم يذكروا فيه الأفعال، ولا يفتن معها لأمر الأخلاق. وليس كل إنسان يشعر بأن الفضيلة هي الخلق، بل يظن أن الفضيلة هي الأفعال. وكثير من المصنّفين في الفضائل والشاعرين فيها لم يتعرضوا للأخلاق، بل إنما يتعرضون لما قلنا.

وإن كان التعرض للخرافات والعادات والمعاملات وغيرها وجمعها في الطراغوديات مما قد سبق إليه أولوهم وقصر عنه من تخلف ووقع في زمان المعلم الأول،

١٦ فكأن المتأخرين لم يكونوا يعملون بالحقيقة طراغوديا، بل تركيباً ما من هذه الأشياء لا يؤدي إلى الهيئة الكاملة لطراغوديا، فإن المعمول قديماً كانت فيها خرافات واقعة وكان سائر ما تقوم به الطراغوديا موجوداً فيه، وكان يؤثر أثراً قوياً في النفس حتى كان يعزّي المصابين ويسلّي المغمومين.

١٧ وأجزاء الخرافة جزآن: «الاشتمال» وهو الانتقال من ضد إلى ضد، وهو قريب من الذي يسمى في زماننا «مطابقة»، ولكنه كان يستعمل في طراغودياتهم في أن ينتقلوا من حالة غير جميلة إلى حالة جميلة بالتدرّج، بأن تُقَبَّح الحالة الغير الجميلة وتحسن بعدها الجميلة – وهذا مثل الخلف والتوبيخ والتقرير.

والجزء الثاني: «الدلالة»، وهو أن يقصد الحالة الجميلة بالتحسين، لا من جهة تقبيح مقابلها.

الاعتقاد الذي يصدر عنه ذلك الفعل . فلذلك يقال إنه أنشد كأنه واحد ممن له ذلك المعنى في نفسه، أو واحد شأنه أن يصير بتلك الحال .

١٠ ونحو هيئات المحدث نحوان: نحو يدل على خلق، كمن يتكلم كلام غضوب بالطبع أو كلام حليم؛ ونحو يدل على الاعتقاد كمن يتكلم كلام متحقق، أو من يتكلم كلام مرتاب . وليس لهيئات الأداء قسم غير هذين . ويكون الكلام الخرافي الذي يعبر عنه المنشد محاكاةً على هذه الوجوه .

والخرافة هو تركيب الأمور والأخلاق بحسب المعتاد للشعراء والموجود فيهم .

١١ ويكون كلُّ منشد هو كواحد من المظهرين عن اعتقادهم الجذِّ: فإنَّه وإن هزل حقاً فينبغي أن يظهر جذاً، ويظهر مع ذلك هيئة دقة فهم، فإنَّه ليس هيئة مَنْ يعبر عن معنى معقول عبارة كالخبر المسرود – هو هيئة مَنْ يعبر عنه ويظهر أنه شديد الفهم في وقوفه عليه والتحقيق لما يؤديه منه .

١٢ وكما أنَّ للخطابة على الإطلاق أجزاء، مثل الصدر والاقتصاص والتصديق والخاتمة – كذلك كان للقول الشعري عندهم أجزاء . وأجزاء الطراغوزيا بالتامة عندهم ستة: الأقوال الشعرية والخرافية والمعاني التي جرت العادة بالحثِّ عليها، والوزن، والحكم، والرأي بالدعاء إليه، والبحث والنظر، ثم اللحن .

١٣ فأما الوزن، والخرافة، واللحن: فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة . وأما العبارة والاعتقاد، والنظر فهو الذي يقصد محاكاته . فيكون الجزآن الأولان له: أحدهما ما يحاكي، والثاني ما يحاكي . ثم كلُّ واحد منهما ثلاثة أقسام؛ ويكون المحاكي أحد هذه الثلاثة، والمحاكي به أحد تلك الثلاثة . والمحاكيات: أمَّا العادة الجميلة والرأي الصواب فأمر لابد منه . وأمَّا النظر فهو كالاحتجاج والإبانة لصواب كل واحد من العادة والخرافة؛ ويؤدَّى بالوزن واللحن، وكذلك الإبانة لصواب الاعتقاد: تؤدَّى بالوزن واللحن .

VI

٥ وأما السداسيات والقوموذيات فيؤخر القول فيها. فإنّ المديح وما يحاكي به الفضائل أولى بالتقديم من الهجاء والاستهزاء.

٦ وَلِنَحْدَّ الطراغودية فنقول: إنّ الطراغودية هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جداً، لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل – محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى.

٧ وهذا الحدّ قد بُيِّنَ فيه أمر طراغوديا بياناً يدلّ على أنه يذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيد، على جهة تميل الأنفس إلى الرقة والتقية. وتكون محاكاتها للأفعال، لأنّ الفضائل والملكات بعيدة عن التخيل وإنما المشهور من أمرها أفعالها. فيكون طراغوديا يقصد فيه لأجل هذه الأفعال أن يكمل أيضاً بايقاع آخر واتفاق نغم ليتم به اللحن. ويجعل له من هذه الجهة إيقاع زائد على أنواع أوزانه في نفسه. وقد يعملون عند إنشاء طراغوديا باللحن أموراً أخرى من الإشارات والأخذ بالوجه تتم بها المحاكاة.

٨ فأول أجزاء طراغوديا هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق. ثم يُبْنَى عليها اللحن والقول. فإنّهم إنما يحاكون باجتماع هذه. ومعنى القول: اللفظ الموزون. وأما معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى. ومعنى القوة هو أنّ التلحين والغناء الملائم لكل غرض هو مبدأ تحريك النفس إلى جهة المعنى، فيحسن له معه التفتن، وتكون فيه هيئة دالة على القدرة،

٩ لأنّ التلحين فعل ما، ويتشبه به بالأفعال التي لها معان. إذ قلنا إنّ الحدّة من النغم تلائم بعضاً من الأحوال المستدرج اليها، والثقليل يلائم أخرى. وكذلك أجزاء الألحان تلائم أحوالاً أحوالاً، ويكون من الألحان في أمور مُتحدّث بها عند أناس ينشدون ويغنون على الهيئة التي يضطر أن يكون عليها صاحب ذلك الخلق وذلك

V-VI

فصل

في مناسبة مقادير الأبيات مع الأغراض، وخصوصاً في طراغوديا وبيان أجزاء طراغوديا

V

١ إن إجادة الخرافات هي تقفيتها بالبسط دون الإيجاز، فذلك يتم أكثره في الأعاريض الطويلة، فإنّ قوماً من الآخرين لما تسلطوا على بلد من بلادهم وأرادوا أن يتداركوا الأشعار القصار القديمة ردوها إلى الطول وتبسطوا في إيراد الأمثال والخرافات. ولذلك رفضوا إيامبو لقصره.

٢ وأما وزن أفي، وهو أيضاً إلى القصّر، فإنه من ستة عشر رجلاً، فشبهوه بطراغوديا، وزادوه طولاً - وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المفرحة لجودتها وغرابتها وندرته؛ وربما استعملت المشوريات والعظات. وينبغي أن يكون الوزن بسيطاً، أي من إيقاع بسيط، فإنّ ذلك أوقع من الذي يكون من إيقاع مركب. ولتكن الأوزان البسيطة موقّعة توقّعات مختلفة لكل شيء بحسبه.

٣ وأما ما سوى هذين الوزنين فيكاد بعض الناس يُجَوِّزُ مَدَّ الوزن في الطوال ما تسعه مدة يوم واحد، لكن أفي مع ذلك لم يحدد قدره في تكثيره إلى قدر لا يجاوز، ولذلك اختلف عندهم.

٤ قال: ولكنه وإن كان قد زيد الشعر هذه الزيادة في آخر الزمان، فقد كانت الطراغوديات في القديم على المثل المذكور، وكذلك القول في أفي.

وأما أجزاء أفي وطراغوديا فقد كان بعضها المشتركة بينها، وبعضها ما يخص الطراغوديات. فإنه ليس كل ما يصلح لطراغوديا يصلح لأفي.

والاستخفاف . وكان قوموديا نوعاً من الاستهزاء، والهزل هو حكاية صغار واستعداد سماجة من غير غضب يقترن به، ومن غير ألم بدني يحل بالمحاكى .

١٥ وأنت ترى ذلك في هيئة وجه المسخرة عندما يغير سحنته ليطنز به من اجتماع ثلاثة أوصاف فيها: القبح لأنه يحتاج إلى تعبير عن الهيئة الطبيعية إلى سماجة؛ والنكد لأنه يقصد فيه قصد المجاهرة بما يغم عن اعتقاد قلة مبالاة به وعن إظهار إصرار عليه، ولذلك في وجه النكد هيئة يحتاج إليها المستهزئ . والثالث: الخلو عن الدلالة على غم، لا كما في الغضب، فإن الغضب سحنته مركبة من سحنة موقع متأذ ومغموم جميعاً؛ وأما المستهزئ فسحنته سحنة المنبسط والفرح دون المنقبض والمغتم أو المتأذي .

١٦ قال : فأما مبدأ الأمر في حدوث طراغوديا وآخره فأمر مشهور لا يحوج إلى شرح .

وأما قوموديا فلمّا لم يكن من الأمور التي يجب أن يعتني بها أهل العناية وأهل الفضل والرواية، فقد وقع الجهل بنشأه ونسي مبدؤه وكيفية تولده . وذلك أنّ المغنين لما أذن لهم ملك أسوس أن يستعملوا القوموديا بعد تحريمه إياه عليهم، كانوا يستعملون شيئاً يخترعونه بإرادتهم ممّا ليس له قانون شعري صحيح ولم يكن بجنبتهم والقرب منهم من يستمد منه أشكال الأقوال الشعرية حتى كانوا يصادفون شعراً ويكسبونه غناء وإيقاعاً فكانوا يقتصرون على بعض الوجوه الموزونة من الأقاويل القديمة أو من جهة الاستعانة بصناعة الأخذ بالوجوه . فكان أمثال هؤلاء لا يتحققون المعرفة بالقوموديا في وقتهم، فكيف يكون حالهم في تحقيق نسبة قوموديا إلى من سبقهم!

وأظنّ أنا أنّ الرباعيات هي الأوزان القصيرة التي يكون كل بيت فيها من أربع قواعد، وكلّ مصراع من قاعدتين. وليس يجب أن يُصغى إلى الترجمة التي دُلّت على أن الرباعيات هي التي تَضَاعَف الوزن فيها أربع مرارٍ، بل الترجمة الصحيحة ما يخالف ذلك، فإنّ ذلك النقل يدلّ على أنّ هذه الرباعية قديمة وتشبه الرقص المسمى ساطوريقا. والأقدم من الأشعار هو الأقصر والأنقص، والمستعمل للرقص هو الأخفّ.

١٢- قال: وإنما سُمّي هذا النوع ساطورى لأنّ الطباع صادفته ملائماً للرقص المسمّى ساطوريقا. وكأنّ الطباع تسوق إلى هذا النوع من القول ذلك النوع من الوزن، وخصوصاً حينما كانت الأجزاء تشغل بوزن، وهذا هو أن تلحن فيكون في كل جزء من أجزاء البيت الموزون وزن تلحيني.

قال: والدليل على أنّ ذلك طبيعي أنّ الناس، عند المجادلات والمنازعات، ربّما ارتجلوا شيئاً منها طبعاً ارتجالاً لمبلغ مصراع منه وهي ستة أَرْجُلٍ؛

١٣ فأما تمام الوزن فعلى ما تنبعث إليه القريحة بتمامها.

وإنّما يقع المتنازعون في ذلك إذا انحرفوا في المنازعات عن الطريق الملائم للمفاوضة، أو مالوا عنها إلى محبة للتفخيم والزينة، فإنّ العدول عن المبتدل إلى الكلام العالي الطبقة والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة - هو في الأكثر يسبب التزيين، لا بسبب التبيين. ولا يشك في أنّ الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين في واحدٍ واحدٍ من أنواع الكلام.

٧١-٢

١٤ والقوموديا يراد بها المحاكاة التي هي شديدة التزديل، وليس بكل ما هو شر، ولكن بالجنس من الشر الذي يستفحش، ويكون المقصود به الاستهزاء

وهي وزن يخصّ بالمجاذلات والمطانزات والاضجارات من غير أن يقصد به إنسان بعينه، وهو وزن ذو اثني عشر رجلاً، وكان يستعمله شعراء «ديلاذا» و«فاروديا».

٧ ثم إن أوميرس وإن كان أول من قال طراغوديا قولاً يعتدُّ به وبسط الكلام في الفضائل؛ فقد نهج أيضاً سبيل قول دار مطرايانات وهي في معنى إيامبو، إلا أنه مقصود به إنسان بعينه أو عدة من الناس بأعيانهم. ونسبة هذا النوع إلى قوموديا نسبة «أودوسيا» إلى طراغوديا؛ يعني أنّ كل واحد منهما أعمّ من نظيره وأقدم، والثانيان أشد تفصيلاً وأبطأ زماناً؛ وإنما تولّدَا بعد ذلك.

٨ ويذكر بعد هذا ما يدل عليه من كيفية الانتقال، بحسب تأريخاتهم التي كانت لها، من نوع إلى نوع إلى أن تفصل طراغوديا وقوموديا واستفادا الرنق التام. فإن طراغوديا نشأ من ديثورمبو القديمة. وأمّا قوموديا فنشأ من الأشعار الهجائية السخيفة المنشأة عند الأمثال الباقية – قال – إلى الآن في الرساتيق الخسيصة.

٩ ثم لما نشأ الطراغوديا لم تترك حتى اكملت بتغيّرات وزيادات كانت تليق بطباعها، ثم أضيف إليها الأخذ بالوجوه، واستعملها الشعراء الذين يخلطون الكلام بالأخذ بالوجوه، حتى صار الشيء الواحد يفهم من وجهين: أحدهما من حيث اللفظ، والآخر من حيث هيئة المنشد.

١٠ ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان، فوقع للطراغوديات ألحاناً بقيت عند المغنين والرقاصين. وهو الذي رسم المجاهدة بالشعر، يعني المجاوبة والمناقضة، كما قيل في «الخطابة».

وسوفوقليس وضع الألحان التي يلعب بها في المحافل على سبيل الهزل والتطانز، وكان ذلك قليلاً يسيراً فيما سلف.

١١ ثم إنه نشأ من عمل ساطورى من بعد؛ وساطورى من رباعيات إياقبو. ثم استعمل ساطورى في غير الهزل، ونقل إلى الجد وذكر العفة.

٣ والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسَرُّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذّر منها، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبّوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاةً لغيرها إذا كانت أُتِقِنَتْ.

ولهذا السبب ما صار التعليم لذيداً، لا إلى الفلاسفة فقط، بل إلى الجمهور، لِمَا في التعليم من المحاكاة، لأنّ التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس. ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسّوا الخلق التي هي أمثالها، فإن لم يحسّوها قبل لم تتم لذتهم، بل إنما يلتذّون حيذئذ قريباً مما يلتذّون من نفس [كيفية] النقش في كيفيته ووضعه وما يجري مجراه.

٤ والسبب الثاني حُبُّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً؛ ثم قد وُجِدَت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها.

٥ فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصّته وبحسب خلقه وعادته، فمن كان منهم أعفّ مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة وبما شاكلها، ومن كان منهم أخسّ نفساً مال إلى الهجاء. وذلك حين هجوا الأشرار. ثم كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والممادح لتصير الرذائل بازائها أقبح. فإنّ من قال إن الفجور رذالة، ووقف عليه، لم يكن تأثير ذلك في النفس تأثيره لو قال: كما أنّ العفة جلاله وحسن حال.

٦ قال: إلا أنه ليس لنا أن نسلّم ذكر الفضائل في الشعر لأحد قبل أوميرس وقبل أن بسط هو الكلام في ذكر الفضائل؛ ولا ننكر أن يكون آخرون قد قرضوا الشعر بالفضائل، ولكن أوميرس هو الأول والمبدء.

ومثال أشعار المتقدمين من الهجاء قول بعضهم ما ترجمته: إن لهذا شبقاً وفسقاً وانتشار حال – وما يجري مجرى ذلك مما يقال في الأشعار المعروفة؛ بـ «يامبو»،

١٤ وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفاً. فكان بعض الشعراء اليونانيين يشبهون فقط، وبعضهم كأوميرس يحاكي الفضائل في أكثر الأمر فقط، وبعضهم يحاكي كليهما: أعني الفضائل والقبائح. ثم ذَكَرَ عادات كانت لهم في ذلك.

فهذه هي فصول المحاكاة، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة: وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب. وأما الأغراض فثلاثة: تحسين، وتقبيح ومطابقة.



فصل في الإخبار عن كيفية ابتداء نشأ الشعر وأصنافه

www.tuba.gov.tr

IV

١ إنَّ السبب المولّد للشعر في قوة الانسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصّبا، وبها يفارقون الحيوانات العُجَم من جهة أنّ الانسان أقوى على المحاكاة من سائر الحيوانات، فإنَّ بعضها لا محاكاة فيه أصلاً، وبعضها فيه محاكاة يسيرة: إمّا بالنغم كالبيغاء، وإمّا بالشمائل كالقرد.

٢ وللمحاكاة التي في الانسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً، وذلك لأنَّ النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع.

يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر. فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال.

١٢ وكل فعل إمّا قبيح، وإمّا جميل. ولمّا اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف، لا لتحسين وتقبيح. وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح أو لتحسين، وبالجملّة المدح أو الذم. وكانوا يفعلون فعل المصوّرين، فإنّ المصوّرين يصوّرون الملك بصورة حسنة، ويصوّرون الشيطان بصورة قبيحة. وكذلك من حاول من المصوّرين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني حال الغضب والرحمة: فإنّهم يصوّرون الغضب بصورة قبيحة، والرحمة بصورة حسنة. وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخيل منه قبحاً وحسناً، بل المطابقة فقط.

١٣ فظاهر أن فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين، والتقبيح، والمطابقة، وأنّ ذلك ليس في الألحان الساذجة، والأوزان الساذجة، ولا في الإيقاع الساذج بل في الكلام.

www.tuba.gov.tr

والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة مُعدّة، مثل من شَبّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإنّ هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المُقدّم، فالأوّل يكون مهيناً نحو الذم، والثاني يكون مهيناً نحو المدح. فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمّن شيء زائد، وهذا نمط أوميرس. فأما إذا تركت على حالها ومثالها، كانت مطابقة فقط.

٧ ومن الناس من يقول ويغنى به بلحن ذى إيقاع . وعلى هذا كان شعرهم المسمى ديثورمى ، وأظنه ضرباً من الشعر كان يُمدَّحُ به لا إنسان بعينه أو طائفة بعينها، بل الأختيار على الإطلاق، وكان يؤلف من أربعة وعشرين رجلاً وهي المقاطع .

وكذلك كان شعرهم الذي يستعمله أصحاب السُّنَن في تهويل المعاد على النفس الشريرة، وأظنه الذي يسمى ديقرامى .

٨ وكذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي أو ميت، وكانوا يغنون به غناء فحلا، وكانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبوننها إلى واحد . فإن كان ميتاً زادوا في طول البيت أو في لحنه نغمات تدل على أنها مرثية ونياحة .

٩ وأما قوموديا وهو ضرب من الشعر يُهَجَى به هجاء مخلوطاً بطنزٍ وسخرية، ويقصد به إنسان، وهو يخالف طراغوديا، بسبب أن طراغوديا يحسن أن يجمع أسباب المحاكاة كلها فيه من اللحن والنظم، وقوموديا لا يحسن فيه التلحين، لأن الطنز لا يلائم اللحن .

II

١٠ وكل محاكاة فإمّا أن يقصد به التحسين، وإمّا أن يقصد به التقبيح، فإن الشئ إنما يحاكي ليحسن أو يقبح . والشعر اليونانى إنما كان يُقصدُ فيه في أكثر الأمور محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب،

١١ فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعدُّ به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شئٍ لتعجب بحسن التشبيه . وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعلٍ أو

ذلك ما يتبع العادة، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعلٍ، ومن ذلك ما يكون بقولٍ.

٤ والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإنّ اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكلّ غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلاً محاكياً. وبالوزن، فإنّ من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر.

٥ وربما اجتمعت هذه كلها؛ وربما انفرد الوزن والكلام المخيل: فإنّ هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أنّ اللحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر. واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلّة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سوّيت مناسبة. والايقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإنّ الرقص يتشكل جيداً بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس.

٦ وقد تكون أقاويل منشورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلاقول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن. فإنّ الأقاويل الموزونة التي عملها عدة من الفلاسفة، ومنهم سقراط، قد وزنت إمّا بوزن ﴿إيلاً﴾ جيا الثالث المؤلف من أربعة عشر رجلاً، وإمّا بوزن ﴿التروكي الرباعي﴾ المؤلف من ستة عشر رجلاً، وغير ذلك. وكذلك التي ليست بالحقيقة أشعاراً، ولكن أقوالاً تشبه الأشعار، وكالكلام الذي وزنه أنبدقليس وجعله في الطبيعيات، فإنّ ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن. ولا مشاركة بين أنبدقليس وبين أوميرس إلا في الوزن. وأمّا ما وقع عليه الوزن من كلام أنبدقليس فأمر طبعية، وما يقع عليه الوزن من كلام أوميرس فأقوال شعرية. فلذلك ليس كلام أنبدقليس شعراً. وكذلك أيضاً من نظم كلاماً ليس من وزن واحد، بل كل جزء منه ذو وزن آخر فليس ذلك شعراً.

I-III

فصل

في أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التي للشعر

١ والآن، فإننا نَعْبُرُ عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم إياها عن شرحها وبسطها. وكان لهم - كما أخبرنا به - أنواع معدودة للشعر في أغراض محدودة، ويخص كل غرض وزنٌ.

وكانت لهم عادات في كل نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغزل وذكر الفيافي وغير ذلك؛ فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً.

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

٢ فنقول:

قال: أمّا الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفية -

٣ فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فإنما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر؛ وإنما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز؛ وإنما على سبيل التركيب منهما. فإن المحاكاة كشىء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم. فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن

[XI] ومنه نوع يسمى ايفيجانا ساوس وأحدثه انبدقلس، وحكم فيه على العلم الطبيعي وغيره.

[XII] ومنه نوع يسمى أوقوستقى، وهو نوع تُلَقَّنُ به صناعة الموسيقى، لا نفع له في غيره.



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

وكانت المملوك فيهم يُغْنَى بين أيديهم بهذا الوزن . وربما زادوا فيه نغمات عند موت المملوك للنياحة والمرثية .

[II] ومنه نوع يسمى ديثرمبى ، وهو مثل طراغوديا ، ما خلا أنه لا يخص به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة ، بل الخيار على الإطلاق .

[III] ومنه نوع يسمى قوموديا وهو نوع يذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي وربما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التي تشترك فيها الناس وسائر الحيوانات .

[IV] ومنه نوع يسمى إيامبو ، وهم نوع تذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة في كل فن . وكان مشتركاً للجدال وذكر الحروب والحث عليها والغضب والضجر .

[V] ومنه نوع يسمى دراماطا ، وهو نوع مثل إيامبو ، إلا أنه يراد به إنسان مخصوص ، أو ناس معلومون .

[VI] ومنه نوع يسمى ديقرامى وهو نوع كان يستعمله أصحاب النواميس في تهويل المعاد على النفوس الشريرة .

[VII] ومنه نوع يسمى ايبى ، وهو نوع مفرد يتضمن الأقاويل المطربة لجودتها وغرابتها .

[VIII] ومنه نوع يسمى افيقى ريطوريقى ، وهو نوع كان يستعمل في السياسة والنوانيس وأخبار المملوك .

[IX] ومنه نوع يسمى ساطورى ، وهو نوع أحدثه الموسيقاريون خاصة في إيقاعه والتلحين المقرون به . وزُعم أنه يحدث في الحيوان حركات خارجة عن العادة .

[X] ومنه نوع يسمى فيوموتا ، وكان يذكر فيه الشعر الجيد والردىء ، ويشبه كل بما يجانسه .

الاستعمال، وقد يكون باشتراك في الحمل، وقد يكون باشتراك في الاسم. مثال الأول: الملك والعقل. مثال الثاني: القوس والسهم. مثال الثالث: الطول والعرض. مثال الرابع: الشمس والمطر.

وربما صُرِّحَ بسبب المشاكلة، وربما لم يُصَرِّح. وإذا صُرِّحَ فربما كان بحسب الأمر في نفسه، وربما كان بحسب الوضع.

١٤ والمخالفة إمّا تامة في الأضداد وما جرى مجراها، وإمّا ناقصة وهي بين شيء ونظير ضده أو مناسب ضده، أو بين نظيرين أو مناسبيهما. وربما كانت المخالفة بسبب يذكر، وربما كانت في نفس الأمر.

١٥ وأمّا الذي بحسب القسم الخامس: فأمّا في المشاكلة فإن يكون معنى مركب من معانٍ وآخر غيره يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان في الأجزاء. وأمّا الذي بالمخالفة فإن يتخالفا في التركيب أو الترتيب بعد الشركة في الأجزاء، أو بلا شركة في الأجزاء: ويدخل في هذه القسمة كقولهم: إمّا كذا كذا، وإمّا كذا كذا. والجمع والتفريق كقولهم: أنت وفلان بحرٌّ، لكن أنت للغمارة، وذاك للزعاقة. وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم «يُرَجَّى»، «ويَتَقَى»:

يُرَجَّى الحَيَا مِنْهُ * * * * * وَتُخْشَى الصَّوَاعِقُ

فهذه هي عدة الصيغات الشعرية على سبيل الاختصار.

١٦ واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصصون كلّ غرضٍ بوزن على حدة. وكانوا يسمون كل وزن بإسم على حدة:

[١] فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوديا، له وزن لذيذ ظريف، يتضمن ذكر الخير والأخبار والمناقب الإنسانية – ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه.

في البيت ألفاظ متفقة التصريف متخالفة الجوهر، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف. والتي بالمشكلة الناقصة فأن تكون متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف: ومثال الأول: العين والغين، ومثال الثاني: الشَّمْل والشمال، ومثال الثالث والرابع: الفاره والهارف، أو العظيم والعليم، والصباح والسباح، أو السهاد والسها. - وهذا هو التشاكل الذي في اللفظ بحسب ما هو لفظ. وقد يكون ذلك في اللفظ بحسب المعنى، وهو أن يكون لفظان اشتغرا مترادفين وأحدهما مقولا على مناسب الآخر أو مجانسه واستعمل على غير تلك الجهة، كالكوكب والنجم ويراد به النبت، أو السهم والقوس يراد به الأثر العلوى.

١١- وأمّا الذي بحسب المخالفة فإذا ليس لفظ من الألفاظ بمخالف للفظ بجهة لفظيته، فإذا إن خالف فمعناه ما يخالف وهو المعنى الذي يكون اشتهر له. فتكون الصيغة التي على هذا السبيل في ألفاظ أو لفظين يقع أحدهما على شيء، والآخر على ضده أو ما يظن به أنه ضده وينافيه، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به، وقد استعمل على غير تلك الجهة، كالسواد التي هي القرى، والبياض والرحمة وجهنم وما جرى مجراه.

١٢- وأمّا الصيغات التي بحسب القسم الثالث فالذي منه بالمشكلة فأن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف في الانفراد وتجتمع منها جملة ذات ترتيب في التركيب ويقارنه مثله، أو يكون التركيب من ألفاظ لها إحدى الصيغات التي في البسيطة ويقارنه مثله. - والذي بحسب المخالفة فالذي يكون فيه مخالفة ترتيب الأجزاء بين جملتي قولين مركبين: إمّا في أجزاء مشتركة فيهما، أو أجزاء غير مشتركة فيهما.

١٣- وأمّا الصيغات التي بحسب القسم الرابع: أمّا الذي بحسب المشكلة التامة فأن يتكرر في البيت معنى واحد باستعمالات مختلفة؛ وأمّا الذي بحسب المشكلة الناقصة فأن يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة، كمعنى القوس والسهم، ومعنى الأب والابن. وقد يكون التناسب بتشابه في النسبة، وقد يكون بجهة

٦ والأمور التي تجعل القول مخيلاً: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم.

٧ - وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في «الخطابة».

٨ وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء: إما بمشاكلة، وإما بمخالفة. والمشاكلة إما تامة، وإما ناقصة؛ وكذلك المخالفة: إما تامة، وإما ناقصة. وجميع ذلك إما بحسب اللفظ، وإما بحسب المعنى. والذي بحسب اللفظ: فإما في الألفاظ الناقصة الدلالات، أو العديمة الدلالات كالأدوات والحروف التي هي مقاطع القول؛ وإما في الألفاظ الدالة البسيطة؛ وإما في الألفاظ المركبة. والذي بحسب المعنى. فإما أن يكون بحسب بسائط المعاني، وإما أن يكون بحسب مركبات المعاني.

٩ ولنبدأ من القسم الأول، فنقول: إن من الصيغات التي بحسب القسم الأول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها. والنظام المسمى المرصع كقوله:

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبي ***** ولا كلمت من بعد هجرانه السمر

ومنها تداخل الأدوات ومخالفتها وتشاكلها: «من» و«إلى» من باب المتخالفات، و«من» و«عن» من باب المتشاكلات.

١٠ وإما الصيغات التي بحسب القسم الثاني فإلتي بالمشاكلة التامة: فهي أن يتكرر

مصدق. فإنَّ كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل: فإنَّه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق. فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً.

٣ وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكنَّ الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأنَّ الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طرأة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلْحِق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به.

٤ والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعلُه القول لما هو عليه، والتصديق يفعلُه القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه.

٥ والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية. وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية. والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة، أعني: المشورية والمشاجرية والمنافرية. وتشترك الخطابة والشعر في ذلك، لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعاً ومواقع. وأمَّا التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع.

بسم الله الرحمن الرحيم
وبه أستعين، وعليه أتوكل
الفنّ التاسع من الجملة الأولى من كتاب «الشفاء»
لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا البخارى

فصل

في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية

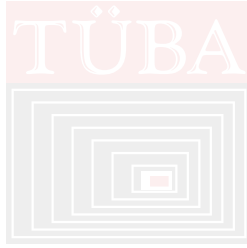
١ ونقول نحن أولاً: إنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقَفَّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً. ولا نَظَرَ للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاماً مخيلاً: فإنّ الوزن ينظر فيه: أمّا بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى، وأمّا بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمةٍ أمةٍ فصاحب علم العروض. والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي.

٢ وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل. والمخيّل هو الكلام الذي تدعّن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدّقاً به أو غير

نوع واحد من الصناعة وفي جهة واحدة، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخر.
ولذلك ما لم يشرع في شيء من ذلك قولنا هذا.

[تمت المقالة في قوانين صناعة الشعر]

[لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان]



TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

www.tuba.gov.tr

الأخلاق وأوصاف الكيفيات النفسانية وما توجه به كل واحد منها.

وأمّا الذي يكون من جهة الأمر نفسه فلائنه ربّما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبُعدها. وإنّ المتخلف في الصناعة ربما أتى بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله، ويكون سبب ذلك البخت والإتفاق، ولا يستحقّ إسم المسلّجس.

وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربّما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء: فمن ذلك أن يشبهوا أ ب و ب ج لأجل أنّه يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرّجوا الكلام في ذلك حتى يخطرأ ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما <بين> أ <ب>، ب ج - وإن كانت في الأصل بعيدة.

وللإخطار بالبال في هذه الصناعة غناءً عظيم، وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازماً من لوازمها أو وصفاً من أوصافها في أول البيت، فيكون لذلك رونق عجيب. - ونقول أيضاً إنّ بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزيين مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إنّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً، وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، و<إن> بين <كليهما> فرقاً، إلّا أنّ فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم.

فهذه قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء. ويمكن استقصاء القول في كثير منها، إلّا أن الاستقصاء في مثل هذه الصناعة يذهب بالإنسان في

إنَّ الشعراءَ إمَّا أن يكونوا ذَوِي جَبَلَةٍ وطَبِيعَةٍ مَتَهَيَّئَةٍ لحِكَايَةِ الشعرِ وقوله ولهم تَأْتٌ جيدٌ للتشبيه والتمثيل: إمَّا لأكثر أنواع الشعر، وإمَّا لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم مُبَسَّرُونَ نحوه، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لِمَا عدموا من كمال الرؤية والتثبت في الصناعة. ومن سماه مسلجساً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء.

وإمَّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندُّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أى نوع شرعوا فيه، ويجوِّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين.

وإمَّا أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما: يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة – وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأً.

ونقول: إنَّ ما يصنعه كل واحد من هؤلاء الطوائف الثلاث لا يخلو من أن يكون عن طبع، أو عن قهر، وأعني بذلك أنَّ الذي جُبِلَ على المدح وقول الخير فربَّما اضطره بعض الأحوال إلى قول بعض الأهاجى – وكذلك سائرهما؛ والذي تعلَّم الصناعة وعوَّد نفسه نوعاً من أنواع الشعر واختاره من بين الأنواع ربما ألجأه أمرٌ يعرض له إلى تعاطي ما لم يستخِرْهُ لنفسه فيكون ذلك عن قهر: إمَّا من نفسه أو من خارج. وأحمدُها ما كان عن طبع.

ثم إنَّ أحوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير. ويعرض ذلك إمَّا من جهة خاطر، وإمَّا من جهة الأمر نفسه. أمَّا الذي يكون من جهة خاطر فإنَّه ربَّما لم يساعده خاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية: إمَّا لغلبة بعضها، أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها. والاستقصاء في هذا الباب ليس مما يليق بهذا القول، وذلك تبين في كتب

وَأَمَّا إِنِّي فَهُوَ نَوْعٌ مِنَ الشَّعْرِ تَذَكَّرَ فِيهِ الْأَقَاوِيلُ الْمَفْرَحَةُ: إِمَّا لِإِفْرَاطِ جُودَتِهَا، وَإِمَّا لِأَنَّهَا عَجَبِيَّةٌ بَدِيعَةٌ.

وَأَمَّا دِقْرَامِي فَهُوَ نَوْعٌ مِنَ الشَّعْرِ كَانَ يَسْتَعْمَلُهُ أَصْحَابُ النِّوَامِيسِ يَذْكُرُونَ فِيهِ الْأَهْوَالَ الَّتِي تَتَلَقَّاهَا أَنْفُسُ الْبَشَرِ إِذَا كَانَتْ غَيْرَ مَهْذَبَةٍ وَلَا مَقْوَمَةٍ.

وَأَمَّا أَفَيْقِي وَرِيطُورِي فَهُوَ نَوْعٌ تَوْصَفُ بِهِ الْمَقَدَّمَاتُ السِّيَاسِيَّةُ وَالنِّوَامِيسِيَّةُ وَيَذْكُرُ بِهَذَا النَّوْعِ سَيَّرُ الْمُلُوكُ وَأَخْبَارُهُمْ وَأَيَامُهُمْ وَوَقَائِعُهُمْ.

وَأَمَّا سَاطُورِي فَهُوَ نَوْعٌ مِنَ الشَّعْرِ لَهُ وَزْنٌ أَحَدَتْهُ عِلْمَاءُ الْمَوْسِيقَارِيِّينَ لِيَحْدُثُوا بِإِنْشَادِهِمْ حَرَكَاتٍ فِي الْبَهَائِمِ، وَبِالْجُمْلَةِ فِي جَمِيعِ الْحَيَوَانِ، مِمَّا يُتَعَجَّبُ مِنْهَا لَخُرُوجِهَا عَنِ الْحَرَكَاتِ الطَّبِيعِيَّةِ.

وَأَمَّا فَيُومُوتَا فَهُوَ نَوْعٌ مِنَ الشَّعْرِ يَوْصَفُ بِهِ الشَّعْرُ الْجَيِّدُ وَالرَّدِيُّ، الْمُسْتَقِيمُ وَالْمَوْجُّ، وَيَشْبَهُ كُلُّ نَوْعٍ مِنْ أَنْوَاعِ الشَّعْرِ بِمَا يَشْبَهُ مِنَ الْأُمُورِ الْحَسَنَةِ الْجَيِّدَةِ وَالْقَبِيحَةِ الرَّذَلَةِ.

وَأَمَّا إِيْفِيْجَانَا سَاوَسُ فَهُوَ نَوْعٌ مِنَ الشَّعْرِ أَحَدَتْهُ عِلْمَاءُ الطَّبِيعِيِّينَ، وَصَفُوا فِيهِ الْعُلُومَ الطَّبِيعِيَّةَ؛ وَهُوَ أَشَدُّ أَنْوَاعِ الشَّعْرِ مَبَايِنَةً لِصَنَاعَةِ الشَّعْرِ.

وَأَمَّا أَقُوسْتَقِي فَهُوَ نَوْعٌ مِنَ الشَّعْرِ يَقْصَدُ بِهِ تَلْقِينَ الْمُتَعَلِّمِينَ لِصَنَاعَةِ الْمَوْسِيقَارِ، وَهُوَ مَقْصُورٌ عَلَى ذَلِكَ، وَلَا يَنْتَفِعُ بِهِ فِي غَيْرِ هَذَا الْبَابِ.

فَهَذِهِ هِيَ أَصْنَافُ أَشْعَارِ الْيُونَانِيِّينَ وَمَعَانِيهَا عَلَى مَا تَنَاهَى إِلَيْنَا مِنَ الْعَارِفِينَ بِأَشْعَارِهِمْ وَعَلَى مَا وَجَدْنَاهُ فِي الْأَقَاوِيلِ الْمُنْسُوبَةِ إِلَى الْحَكِيمِ أَرَسْطُو فِي صَنَاعَةِ الشَّعْرِ وَإِلَى ثَامَسْطِيُوسَ وَغَيْرِهِمَا مِنَ الْقَدَمَاءِ وَالْمَفْسِّرِينَ لِكِتَابِهِمْ. وَقَدْ وَجَدْنَا فِي بَعْضِ أَقَاوِيلِهِمْ مَعَانِي الْحَقُوقِ بِأَوَاخِرِ تَعْدِيدِهِمْ هَذِهِ الْأَصْنَافَ، وَنَحْنُ نَذْكُرُهَا أَيْضًا عَلَى مَا وَجَدْنَاهَا فَنَقُولُ:

ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون .

ونحن نعدّد أصناف اشعار اليونانيين على ما عدّده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر ونومئ إلى كل نوع منها إيماءً فنقول : إنّ أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدها وهي : طراغوديا ، وديثرمبي ، وقوموديا ، وإيامبو ، ودراماطا ، وإيني ، وديقرامي ، وساطورى ، وفيوموتا ، وافيقى ، وريطورى ، وايفيجاناساوس ، وأقوستقى .

أمّا طراغوديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتدُّ به كل من سمعه من الناس أو تلاه ، يُذكر فيه الخير والأمر المحمودة المحروص عليها ويُمَدح فيها مُدبرو المدن . وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك ؛ فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغماتٍ أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك .

وأمّا ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزنٌ ضَعْفُ وزن طراغوديا يُذكر فيه الخير والأخلاق الكليّة المحمودة والفضائل الإنسانية ؛ ولا يقصد به مدح ملكٍ معلوم ولا إنسانٍ معلوم ، لكن تُذكر فيه الخيرات الكلية .

وأمّا قوموديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير مرضية . وربما زادوا في أجزائه نغماتٍ وذكروا فيها الأخلاق المذمومة التي يشترك فيها الناس والبهائم والصّور المشتركة القبيحة أيضا .

وأمّا إيامبو فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الأقاويل المشهورة : سواء كانت تلك من الخيرات ، أو الشرور ، بعد أن كانت مشهورة – مثل الأمثال المضروبة . وكان يستعمل هذا النوع من الشعر في الجدال والحروب وعند الغضب والضجر .

وأمّا دراماطا فهذا الصنف بعينه ، إلّا أنّه تذكر فيه الأمثال والأقاويل المشهورة في أناس معلومين وفي أشخاص معلومة .

وإِذَا أَنْ تَكُونَ صَادِقَةً بِالأَكْثَرِ كاذِبَةً بِالأَقْلَى، وَإِذَا عَكْسَ ذَلِكَ، وَإِذَا أَنْ تَكُونَ مَتَسَاوِيَةً الصِّدْقِ وَالْكَذِبِ. فَالْصَّادِقَةُ بِالْكُلِّ لَا مُحَالَةَ هِيَ الْبَرَهَانِيَّةُ، وَالصَّادِقَةُ بِالْبَعْضِ عَلَى الأَكْثَرِ فَهِيَ الْجَدَلِيَّةُ، وَالصَّادِقَةُ بِالْمَسَاوَاةِ فَهِيَ الْخَطَابِيَّةُ، وَالصَّادِقَةُ فِي الْبَعْضِ عَلَى الأَقْلَى فَهِيَ السُّوْفُسْطَائِيَّةُ، وَالْكَاذِبَةُ بِالْكُلِّ لَا مُحَالَةَ فَهِيَ الشَّعْرِيَّةُ. — وَقد تَبَيَّنَ مِنْ هَذِهِ الْقِسْمَةِ أَنَّ الْقَوْلَ الشَّعْرِيَّ هُوَ الَّذِي لَيْسَ بِالْبَرَهَانِيَّةِ وَلَا الْجَدَلِيَّةِ وَلَا الْخَطَابِيَّةِ وَلَا الْمَغَالِطِيَّةِ، وَهُوَ مَعَ ذَلِكَ يَرْجِعُ إِلَى نَوْعٍ مِنْ أَنْوَاعِ السُّوْلُوجِسْمُوسِ أَوْ مَا يَتَّبِعُ السُّوْلُوجِسْمُوسَ — وَأَعْنِي بِقَوْلِي: ((مَا يَتَّبِعُهُ)) : الْاسْتِقْرَاءَ وَالْمِثَالَ وَالْفِرَاسَةَ، وَمَا أَشَبَّهَهَا مِمَّا قُوَّتُهُ قُوَّةَ قِيَاسٍ.

وَإِذَا قَدْ وَصَفْتُ مَا تَقَدَّمَ ذَكَرَهُ فَخَلِيقٌ بَنَّا أَنْ نَصِفَ الْأَقَاوِيلَ الشَّعْرِيَّةَ وَأَنَّهَا كَيْفَ تَتَنَوَّعُ فَنَقُولُ: إِنَّ الْأَقَاوِيلَ الشَّعْرِيَّةَ: إِذَا أَنْ تَتَنَوَّعَ بِأَوْزَانِهَا، وَإِذَا أَنْ تَتَنَوَّعَ بِمَعَانِيهَا. فَأَمَّا تَنَوُّعُهَا مِنْ جِهَةِ الْأَوْزَانِ فَالْقَوْلُ الْمُسْتَقْصَى فِيهِ إِنَّمَا هُوَ لِصَاحِبِ الْمَوْسِيقَى وَالْعُرُوضِيِّ، فِي أَيِّ لُغَةٍ كَانَتْ تِلْكَ الْأَقَاوِيلُ، وَفِي أَيِّ طَائِفَةٍ كَانَتْ الْمَوْسِيقَى. وَأَمَّا تَنَوُّعُهَا مِنْ جِهَةِ مَعَانِيهَا عَلَى جِهَةِ الْاسْتَقْصَاءِ فَهُوَ لِلْعَالِمِ بِالرَّمُوزِ وَالْمَعْبَرِّ بِالشَّعَارِ وَالنَّاظِرِ فِي مَعَانِيهَا وَالْمُسْتَنْبِطَ لَهَا فِي أُمَّةٍ أُمَّةٍ وَعِنْدَ طَائِفَةٍ طَائِفَةٍ، مِثْلَمَا فِي أَهْلِ زَمَانِنَا مِنَ الْعُلَمَاءِ بِالشَّعَارِ الْعَرَبِ وَالْفَرَسِ الَّذِينَ صَنَفُوا الْكُتُبَ فِي ذَلِكَ الْمَعْنَى وَقَسَّمُوا الشَّعَارَ إِلَى الْأَهَاجِيِّ وَالْمَدَائِحِ وَالْمَفَاخِرَاتِ وَالْأَلْغَازِ وَالْمُضْحَكَاتِ وَالْغَزَلِيَّاتِ وَالْوَصْفِيَّاتِ وَسَائِرَ مَا دَوَّنُوهُ فِي الْكُتُبِ الَّتِي لَا يَعْسُرُ وَجُودُهَا، مِمَّا يَسْتَغْنِي عَنِ الْإِطْنَابِ فِي ذِكْرِهَا.

فَلنَرْجِعْ إِلَى ابْتِدَاءِ آخِرِ وَنَقُولُ: إِنَّ جُلَّ الشَّعْرَاءِ فِي الْأُمَمِ الْمَاضِيَّةِ وَالْحَاضِرَةِ الَّذِينَ بَلَّغْنَا أَخْبَارَهُمْ خَلَطُوا أَوْزَانَ أَشْعَارِهِمْ بِأَحْوَالِهَا وَلَمْ يَرْتَبُوا لِكُلِّ نَوْعٍ مِنْ أَنْوَاعِ الْمَعْنَايِ الشَّعْرِيَّةِ وَزَنَا مَعْلُومًا — إِلَّا الْيُونَانِيِّينَ فَقَطْ: فَإِنَّهُمْ جَعَلُوا لِكُلِّ نَوْعٍ مِنْ أَنْوَاعِ الشَّعْرِ نَوْعًا مِنْ أَنْوَاعِ الْوِزْنِ، مِثْلَ أَنَّ أَوْزَانَ الْمَدَائِحِ غَيْرُ أَوْزَانِ الْأَهَاجِيِّ، وَأَوْزَانِ الْأَهَاجِيِّ غَيْرُ أَوْزَانِ الْمُضْحَكَاتِ، وَكَذَلِكَ سَائِرُهَا. فَأَمَّا غَيْرُهُمْ مِنَ الْأُمَمِ وَالطَّوَائِفِ فَقَدْ يَقُولُونَ الْمَدَائِحَ بِأَوْزَانِ كَثِيرَةٍ مِمَّا يَقُولُونَ بِهَا الْأَهَاجِيَّ إِذَا بَكَّلَهَا وَإِذَا بَأَكْثَرَهَا؛

فنقول: إنّ الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إمّا دالة، وإمّا غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ماهي مفردة، ومنها ما هي مركبة. والمركبة: منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ماهي جازمة، ومنها ماهي غير جازمة. والجازمة: منها ماهي صادقة، ومنها ماهي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء — وهذه هي الأقاويل الشعرية.

ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاةً، ومنها ما هو أنقص محاكاةً. والاستقصاء في الأتم منها والأنقص إنّما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة، ولذلك ما يخلى عن القول فيها لأولئك — ولا يظنّ ظانّ أنّ المغلّط والمحاكي قول واحد، وذلك أنّهما مختلفان بوجوه: منها أنّ غرض المغلّط غير غرض المحاكي، إذ المغلّط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أنّ الموجود غير موجود وأنّ غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهمه أنّ الموجود غير موجود. ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أنّ الحال التي توجب إيهام الساكن أنّه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير — هي الحال المغلّطة للحس؛ فأما الحال التي تعرّض للنّاظر في المرآئي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء.

وقد يمكن أن تُقسّم الأقاويل بقسمة أخرى وهي أن نقول: القول لا يخلو من أن يكون: إمّا جازماً، وإمّا غير جازم. والجازم: منه ما يكون قياساً، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ماهو بالقوة، ومنه ما هو بالفعل. وماهو بالقوة: إمّا أن يكون استقراءً، وإمّا أن يكون تمثيلاً. والتمثيل أكثر ما يستعمل إنّما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أنّ القول الشعري هو التمثيل.

وقد يمكن أن تُقسّم القياسات، وبالجملة الأقاويل، بقسمة أخرى فيقال: إنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكلّ، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكلّ،

رسالة

في قوانين صناعة الشعراء

للمعلم الثاني

(الفارابي)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقالة في قوانين صناعة الشعراء

للمعلم الثاني

TÜRKİYE BİLİMLER AKADEMİSİ
TURKISH ACADEMY OF SCIENCES

قال :

www.tuba.gov.tr

قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معانٍ تفضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبتته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلاً عن القول في صناعة الشعر، وذلك أنه لم يجد لمن تقدّمه أصولاً ولا قوانين حتى كان يأخذها ويرتبها ويبني عليها ويعطيها حقها على ما يذكره في آخر أقاويله في صناعة المغالطين. ولو رُمنا إلى إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته - لكان ذلك مما لا يليق بنا. فالأولى بنا أن نومي إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة.