ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 118, Temmuz 2021, s. 13-42

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.51436>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
18.05.2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.07.2021

Doç. Dr. Faruk TUNCER

Temel İslam Bilimleri

faruktuncer@gmail.com

“KISSALARIN EN GÜZELİ” VE SİNEMATOGRAFİK BİR YÖNTEMİN İMKÂNI

Öz

Kur'an'da Yusuf suresi ayrıcalıklı yönü ile diğer surelerden farklıdır. Bu makale surenin bir yorumundan ziyade onda geçen “en güzel kıssa” (ahsene'l-kasas) ifadesine odaklanmaktadır. Onun çözümlemesi üzerine bir denemedir. Bu ifadenin en temelde Yusuf'un güzelliğine mi yoksa surenin güzelliğine mi atıf yapıldığı soruşturulacaktır. Tefsirlerden yararlanmakla beraber konuyu daha genel olarak ele alınacak, insanlık tarihi açısından meselenin köklerine işaret edilecektir. Aslında konunun teorik ve pratik iki yönü bulunmaktadır. Teorik yönünü ele alan bu makalede öncelikle göz ve kulak ya da işitme ve görme karşıtlığının insanlık tarihi boyunca gelişimi, genelde Kur'an özelde ise Yusuf suresi bağlamında ne anlama geldiği üzerinden temellendirilecektir. Coğrafi olarak dünyanın Doğu Batı ayırımında, Batının göze ve görsele, Doğunun ise söze ve işitsele düşkünlüğü kaçınılmaz bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Aslında üç dinin kutsal metinlerinin (Tevrat, İncil, Kur'an) çıkış noktası Ortadoğu merkezlidir. Dolayısıyla Kur'an'ın sözsel ve işitsel, dolayısıyla kulağa dayalı bir metin oluşundan hareket edilecektir. Modern disiplinler ışığı altında detaylandırılacak konu antropoloji başta olmak üzere özellikle “anlatı bilim” (narratoloji) ve gösterge bilim” (semiotik)’in verilerinden azami istifade ile konuya yaklaşılabilecektir. Neticede görüleceği üzere Kur'an'da gerek Yusuf Peygamber gerekse onun başından geçenlerin anlatıldığı Yusuf suresi ayrıcalıklı yönüyle dikkat çekici bir yapıya sahip belki de tek örnekliliği gösterilmeye çalışılacaktır..

Anahtar kelimeler: Yusuf, sure, kıssa, ahsene'l-kasas

“THE MOST BEAUTIFUL STORIES” AND THE POSSIBILITY OF A CINEMATOGRAPHIC METHOD

Abstract

In the Quran, Sura Josepf is different from other suras with its privileged aspect. This article focuses on the "most beautiful story" (ahsene'l-kasas) expression in it, rather than an interpretation of the surah. It is an essay on his analysis. Whether this statement basically refers to the beauty of Joseph or the beauty of the sura will be investigated. While making use of the commentaries, the subject will be dealt with more generally, and the roots of the issue will be pointed out in terms of human history. In fact, the subject has two theoretical and practical aspects. This article, which deals with its theoretical aspect, will primarily be based on the development of eye and ear or hearing and vision opposition throughout human history, and what it means in the context of the Qur'an in general and the Surah Joseph in particular. Geographically, in the East-West divide of the world, the West's fondness for the eye and the visual, and the East for the word and auditory emerges as an inevitable necessity. In fact, the starting point of the sacred texts of the three religions (Torah, Bible, the Quran) is based in the Middle East. Therefore, it will be based on the fact that the Quran is a verbal and auditory text, and therefore an ear-based text. The subject, which will be detailed in the light of modern disciplines, will be approached with maximum benefit from the data of "narratology" (narratology) and semiotics, especially anthropology. As it can be seen in the end, in the Qur'an, both the Prophet Joseph and the Surah Joseph, in which his experiences are told, has a remarkable structure with its privileged aspect, and perhaps it will be shown as a unique example.

Keywords: Josepf, surah, story, ahsana'l-kasas

GİRİŞ

Görme ile işitme karşıtlığı, kadim zamanlardan beri süregelen köklü ve temelleri olan bir tartışmadır. Bu tartışmada görmenin ve dolayısıyla gözün üstünlüğünü savunanlar olduğu gibi kulak aracılığı ile eşyayla temas etmenin daha önemli hatta üstün olduğunu savunanlar da vardır. Kuşkusuz görme ve işitme ya da göz ve kulak karşıtlığı yalın ifadeler olmanın ötesinde arkasında çok geniş bir metafizik barındırmaktadır. Bu karşıtlık, fizik ve matematik bilimlerinin kesişme noktasını oluşturan Optik başta olmak üzere, geometri ve aritmetik, tarih ve coğrafya, resim ve heykel, şiir ve müzik, edebiyat (roman, hikâye vb.) ve sanat (güzel/plastik sanatlar), felsefe ve din, dahası, kutsal kitaplar da dâhil, geniş bir alana uzanmaktadır. Ancak biz tüm bu alanların hepsinde değil daha ziyade sanatlar üzerinden konuyu açımlayacak, bunun dayandığı temelleri gösterirken ortaya koyacağımız iddiamızı, Kur'an'dan bir sure üzerinden teorize etmeye çalışacağız.

Bilindiği üzere Yusuf peygamberin başından geçen olaylar, Kur'an'da yer alan benzer kıssalardan çok farklı bir biçimde ele alınmaktadır. Hem konu bütünlüğü açısından hem de kronolojik bir sırayla olayların akışı, Kur'an'ın, kronolojik ve bütünlük açısından genel yapısına uymayan bir tarzda ele alınmaktadır. Daha çok küçük bir çocuk olarak gördüğü rüya ile başlayan bu anlatı, onlarca farklı epizottan sonra Yusuf'un ülkenin başına geçmesi ve anne-baba- kardeşleri ile buluşmasıyla son bulmaktadır. Birbiriyle bağlantılı bir şekilde gelişen

olaylar zincirinde hiçbir kopukluk bulunmamaktadır. Bu durum Kur’an’da yer alan başka hiçbir surede görülmediği gibi, benzer peygamberlerin yaşamlarına dair farklı surelere dağılmış olarak verilen bilgilerin kronolojik bir sıralamasını takip etmek de pek mümkün değildir.

Aslında bu makale iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm meselenin teorik yönünü, ikinci makale ise burada ilkeleri ve usulleri ortaya konan hususların uygulamalı olarak gösterilmesini hedeflemektedir. Biz bu makalede surenin bütününe sinematografik olarak yorumlanmasının imkânı üzerine bir metot önereceğiz. Bunu yaparken, surenin başında geçen bir ibareye, “kıssaların en güzeli” anlamına gelen “ahsene’l-kasas” ifadesine odaklanarak, onun mahiyet ve muhtevası üzerinden maksadımızı temellendirme yoluna gideceğiz: Konuyu biraz açımlayabilmek için öncelikle şu soruları sorabiliriz: Acaba “ahsene’l-kasas” ifadesiyle kastedilen nedir; yani güzel olan nedir? Yusuf mudur, surenin kendisi midir, yoksa Yusuf’un başından geçenlerin anlatısı mıdır? Hangisi? Bize göre bunun cevabı, iş bu makalenin teorik çerçevesini oluşturmaktadır. Ne yazık ki uygulamalı olarak gösterdiğimizde bir makalenin sınırlarını oldukça aşacağı kaygısından hareketle çalışmayı ikiye böldük. Burada sadece teorik çerçeve ile ilgileneceğiz. Ancak bunun için önce temel iddiamızı belirtmemiz gerekmektedir. Bize göre, “ahsene’l-kasas” ifadesinden maksat ne Yusuf’un güzelliği ne anlatıda Yusuf’un başından geçenlerin estetik değeri, ne de başka bir şeydir. Tamamen kıssayı konu edinen surenin kendisiyle alakalıdır. Yusuf suresinde; kronolojik bütünlük, anlatıdaki olağanüstülük, estetik değer ve muhteşem ahenk ile olayların ele alınış ve işleniş, bu güzelliğin açığa çıkması yönüyle benzersiz ve eşsizdir. Niçin böyledir ve bu görülebilir ya da gösterilebilir bir şey midir kısmı, bu makalenin ayrıntılı olarak detaylandıracağı bir konudur. Bunu göstermenin farklı yolları elbette vardır. Bu, klasik tefsir kaynaklarına müracaatla yapılabileceği gibi modern tefsir kaynaklarına müracaatla da yapılabilir. Ancak biz onlardan istifade ile daha farklı bir yol ve yöntem deneyeceğiz. Hareket noktamızı en temelde surede vurgulanan “ahsene’l-kasas”dan hareket etmek olacaktır. Bize göre “kıssaların en güzel”nin açığa çıkması Yusuf suresinin ancak “sinematografik bir okuma” biçimi ile gerçekleşmesi halinde mümkün olabilecektir. Adından da anlaşıldığı gibi modern bir yöntem olan “sinematografik okuma biçimi”nin anlaşılması göz/görmek ve kulak/işitmek karşıtlığına dayandığından, öncelikle oldukça uzun sayılabilecek bir giriş yapacağız. Bu bölümde, göz/görmek ve kulak/işitmek karşıtlığının temellerini göstermeye çalışacağız. Çok geniş bir alana yayılan bu karşıtlığın hepsini değil ancak bir kısmını, bir makale sınırlarında ele almaya çalışacağız. Antropoloji başta olmak üzere bir kısım bilim dallarının verileri ile bunu yaptıktan sonra, ikinci olarak ortaya çıkan neticeyi “anlatı bilim (narratology) ve “gösterge bilim” (semiology)’nin verileriyle destekleyecek, böylece konunun hangi teorik temele dayandığını göstermeye çalışacağız. Buna ilişkin Yusuf suresinden küçük birkaç örnekle bu makaleyi sınırlayacak ve asıl söylemek istediğimiz uygulamalı kısımda, müstakil başka bir yazı ile surenin tamamını ele alacağız. Dolayısıyla tekrar edecek olursak bu makalenin ana konusu Yusuf suresinin “sinematografik” okumanın imkânı üzerine olacaktır. Söz konusu temellendirmeyi görmek için, kronolojik olarak insanlığın başından beri göz ve kulak ya da görme ve işitme karşıtlığının nasıl bir seyir takip ettiğini, bu karşıtlığın muhtelif bilimler ve sanatlar ile nasıl kol kola gittiğini görmeye çalışalım. Kuşkusuz bu noktada, gözden kaçırılmaması gereken en önemli husus, dünyada yaşayan insanların dünyayı kavrama biçimlerinin (weltanschauung) coğrafi bölgelere göre farklılık arz etmesidir. En genel ifadesiyle, Batı ile Doğu arasındaki bu ayrışma onların sadece coğrafi ve iklimsel farklılıklarından kaynaklanmamakta olup bu iki temel olgunun etkilemesiyle eşyayı nasıl algıladığı ve kavradığı da değişmektedir. Genel bir tasnif olduğunu kabul etmekle beraber, Batı

ve Batılılar eşyayla temas ederken daha ziyade görsel olanı ve gözlerini kullanırken, Doğu ve Doğulular aynı işlemi sözel ve sessel dolayısıyla da kulaklarıyla yapmaya daha meyillidirler. Bu nedenle görme ve işitme karşıtlığı derken kastedilen tam olarak budur.

Kuşkusuz, görme ve işitme karşıtlığı, insanlığın başlangıcı kadar eskidir. Semavi kitapların yeryüzünde ilk insanın durumuna ilişkin anlatımlarda karşımıza çıkan, Habil ve Kabil arasında yaşananlar bunun ilk örneğini teşkil eder. Hem Kur'an hem Kitab-ı Mukaddes'te yer alan anlatımlarda görülen sembolik yorumlar, Hz. Âdem'in çocuklarının kimliklerinin açılımını yapmak suretiyle çözümler. Buna göre, Kabil ziraatçi Habil çobandır. İnsanlık tarihindeki bu ilk farklılaşma aynı zamanda iki halk tipine tekabül eder. Kendilerini toprak kültürüne bağlamış olan yerleşik insanlar ve kendilerini hayvan yetiştirmeye adanmış olan göçebeler. Bu iki tip insanın asıl uğraşları bunlar olup diğer tüm uğraşları rastlantısalıdır. Kabil ağabey olarak belirtildiğine göre, ziraatın çobanlığa bir önceliği var demektir. Hz. Âdem Cennetten düşüşten önceki dönemde “bahçe yetiştirme” göreviyle görevlendirilmiş biri olarak sunulur. Bu ise başlangıcın temsilinde bitki sembolizminin ağır basmasıyla ilgilidir. Kabil ve Habil karşıtlığı sembolik olarak ziraatçi toplumlar ve hayvancılık yapan toplumları temsil edilir. Adı geçen kıssada Tanrı'ya kurban olarak Kabil'in bitkiler sunması, Habil'in ise hayvan kurban etmesi olayının özel olarak zikredilmesi bundandır. Kıssanın anlatılış tarzı buradan gelmektedir ki yerleşik toplumların bakış açısından farklı bir şekilde ve daha başka bir yoruma elverişli görünmektedir. Habil'in Kabil tarafından öldürülmesi bu sembolizmle yakından ilgilidir. *Niceliğin Egemenliği* adlı eserinde bu sembolizmi çözümlemeye çalışan Müslüman Fransız düşünür Rene Guénon (ö. 1951) Kabil'i ziraatçi, Habil'i çobanlıkla ilişkilendirmektedir: “Kabil her şeyden önce bir ziraatçi olarak, Habil ise bir çoban olarak sunulmaktadır; dolayısıyla bunlar, şu andaki insanlığın asıllarından itibaren ya da en azından insanlık içinde ilk farklılaşma meydana geldiği andan itibaren mevcut olan ilk halk tipidir: Kendilerini toprak kültürüne bağlamış olan yerleşik insanlar ve kendilerini hayvan yetiştirmeye adanmış olan göçebeler.” (Guénon, 2012: 189.) Burada denilenler biraz daha açıldığında; Kabil'in ağabey olarak büyük olması nedeniyle ziraatçılığın çobanlığa göre bir üstünlüğünün olduğu söylenebilir. Habil'in Kabil tarafından öldürülmesinin asıl nedeni de Tanrı'ya adanan kurbanla ilgilidir; zira Habil hayvan kurban etmiş, Kabil ise bitki. Kitab-ı Mukaddes'e göre Habil'in kurbanı kabul olmuş, Kabil'inki kabul olmamıştır. Ancak kurbanı kabul edilen öldürülmüş reddedilen hayatta kalmış ve fakat lanetlenmiştir. Habil hayvan kanı akıttığı için kabil de onun kanını akıtmıştır. Habil'in Kabil tarafından öldürülmesi sembolizmi en temelde ziraatçi ve çoban kültürlerinin çatışması olarak yorumlanmıştır. Ziraatçi toplumların temelde yerleşik olmalarına karşın çobanlar göçebelerdir. Dolayısıyla biz burada görme ve işitme karşıtlığını daha antropolojik bir ayırım üzerinden, göçebelik ve yerleşiklik üzerinden detaylandırmayı deneyeceğiz. Ancak bu konuda bir hususa daha dikkat çektikten sonra: Kur'an'da, Hâbil-Kâbil kıssasının merkezinde yer alan “kardeş şiddeti” aslında Hz. Yûsuf ve kardeşleri arasındaki husumet ile tam örtüşmektedir. Kardeş şiddetinin nedenleri ve önlenmesi adına en önemli benzerlik, kıskançlığın gerçek nedeninin diğer kardeşten kaynaklanmadığıdır. Kur'an'a göre sorunun kaynağı bizzat kardeş şiddeti uygulayan taraftadır. Kıssada aktarıldığına göre Hâbil'in takva ehli olması, onun kurbanının kabul edilmesinin nedenidir. Ama bu, Hâbil açısından normal bir mü'min duruşudur ve bu duruşun Kâbil'e hiçbir zararı yoktur. Kıskançlığın nedeni, aslında Kâbil'in takvasızlığıdır; yani kıskançlık sorununun kaynağı yine kendisidir. Bu nedenle kardeşini suçlaması tamamen haksız bir bakış açısına dayanmaktadır. Aynı bakış açısı Hz. Yûsuf'un kardeşleri için de geçerlidir.

1. Yerleşiklik ve Göçebelik

Habil ve Kabil’in şahsında temsil edilen sembolik anlam, aynı özü korumak suretiyle çağlar boyu devam etmiştir. Çok erken dönem için geçerli olan çoban kültü(rü) - çiftçi kültü(rü) ayırımı, özellikle yazının icadıyla birlikte önce Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür ayırımıyla sonra da insan ve toplumların çeşitlenmesiyle mekân merkezli bir başka ayırıma; konar- göçer ya da meşhur adıyla Göçebelik ve Yerleşiklik ayırımıyla devam etmiştir. Kuşkusuz bu ayırımları kronolojik olarak daha da çeşitlendirmek mümkün ise de bizce doğrudan coğrafyayı ilgilendirmesi bakımından “yerleşiklik ve göçebelik” daha genel ve doğru bir ayırımdır. Aslında dikkat edilirse dile getirilen bu ayırımların zaman ve mekân kategorileri ile yakından alakalı olduğu görülecektir. Mekân’ın yayılarak, zaman’ın ise sıkıştırarak ilerlediği düşünülürse zaman’ın mekân’ı aşındırdığından söz edilebilir. Deyim yerindeyse, zaman “yiyip bitirici” işlevini yerine getirmektedir. Çağlar boyunca, yerleşik toplumlar göçebe toplumları yavaş yavaş kendi içinde eritip yiyip bitirmiştir. İşte, Habil’in Kabil tarafından öldürülmesi olayının sosyal ve tarihsel anlamı budur. Tarımla uğraşanlar, bir yerde yerleşmiş, belli zamanlarda yağmur yağması için dua ederlerken, hayvancılar yağmurun ardından gidebiliyorlardı. Bunun için onların duaları ve dinlerinin tarımcılarınkilerle bir benzerliği yoktu. Hayvancılıkla uğraşan göçebeler, genel bir deyişle, yerleşikliğin ve uygarlığın düşmanıdır. Hayvancılıkla uğraşan toplulukların siyasal yaşamlarında Krallığın alacağı şekil de buna göre olacaktır. Göçebe toplumda yaşayanlar için halk “sürü”yü kral ise “çoban”a tekabül etmektedir. Hayvancılık yapanların arasında otlak kavgası kaçınılmazdır. Otlaklar az geldiği zaman ya hayvancılar daha küçük guruplara bölünmeli ya da başka bir kabilenin otlagı ele geçirilmelidir. Habil Kabilin çatışma hikâyesi, hayvancılık ve çobanlık yapanlarla tarım ve çiftçilerin kavgasıdır. (Guénon, 2012: 188) Bir sınıfın diğerine baskısı, sömürüsü ve üstünlük taslamasıdır. Tevrat’ın Tanrısının hayvan adağını kabul etmesi tarımcılığa karşı hayvancılığı tercih ettiğini göstermektedir. İbranilerin çobanlıkla geçinen bir halk olduğu hatırlanmalıdır. Çobanlıkla geçinenler arasında hiyerarşik bir düzenin başlaması tarımsal toplumlarla ilişkiye geçmelerinden sonra ortaya çıkmıştır. Bu toplulukların çoğunda miras yasaların en büyük erkek evladın her şeye sahip olması ile belirlenir. Bu durum siyasette verasete de yansımıştır. (Parkinson, 1984: 24)¹

Genelde insanlar, tarım yapan her köylüyü çiftçi olarak algılıyor, tarla sürmek, topraktan ürün almak anlamına gelen çiftçi kavramını kent yaşamı ile ilişkilendirmekte zorlanır ve çoban-çiftçi ayırımına karşı çıkarlar. Oysa çoban-çiftçi ayırımının karşılığı, günümüzden binlerce yıl öncesine denk düşer ve adı Barbarlık dönemi’dir. (Morgan, 1994: I, 22) Çoban kültürü, hayvanı evcilleştirme ile başlamış, bu süreçte, memesi süt dolu dişi hayvanların

¹ Antropoloji ve Etnoloji bilimi Paleolitik dönemde üç insan türünden söz etmektedir: Homoerectus, neandetal ve homosapiens. Bu dönemde avcı-toplayıcı dönem de denir. Bu çağlar boyunca yaşayan insan gurupları genelde göçebedir. Değişen iklim koşulları, bulundukları yerde meyve ve bitkilerin tükenmesi ve avladıkları hayvan sürülerinin göçlerini takip etmek zorunda olmaları nedeniyle sürekli göç etmek zorunda kalmışlardır. Neandetaller ve kromanyonlar modern “homosapiens”lerin hemen öncesidir. Neandetaller duygusal, kromanyonlar düşünsel idiler. O nedenle Neandetaller duygulardan kaynaklanan ve onlara hitap eden efsaneler ve ritüeller üretirken, kromanyonlar ise düşünsel ürün olan sanat icat etmişlerdir. Bu evrede ritüel ya da mistik tarzda imgeler, işaretler ve müzik enstrümanları gibi insan eliyle yapılmış eserler, Eski dünyanın neredeyse tamamında görülür. Mağara resim sanatı, prehistoryanın altın çağıdır. Kromanyonlar, mağaraların en kuytu ve karanlık köşelerine duvar resimleri yapmışlardır. Fransa’da bulunan Chaevet mağarası ve Lascaux mağaralarında 40.000 yıl öncesine ait 600’den fazla duvar resmi bulunmaktadır. Ya da M.Ö. 20.000’lerde İspanya’da bulunan Altamira mağaralarının duvarlarına yapılan bizon resimleri bulunmaktadır. Dolayısıyla bu döneme ilişkin henüz göçebelik ve yerleşiklikten söz edilemezse de her iki kesim arasında bir fark görülmektedir. Bu fark, bir taraf dünyayı algılama biçimini mağara duvarlarına resimlerle ifade ederken diğer taraf ise daha masalsı ve efsaneler üretmektedir. (Ayrıntılı bilgi için bkzn.; Kahveci, 2012: Xxv., vd.)

sağılması, beslenmek için sürülerin güdülmesi, sığınak olarak kullandıkları mağaradan çıkıp kulübenin yapılmasıyla devam etmiştir. Çobanlar bitki türlerinden, özellikle taneli bitkilerin çoğalmasıyla tohumu evcilleştirmiştir. Aslında ibrenin avcılık ve yiyecek toplayıcılık evresine kadar geri götürüldüğünde, çiftçiler buğdayı nasıl biçeceklerini, kabuklarını nasıl ayırıp nasıl saklayacaklarını bilmeseler de yeni yeni bollaşan yaban tahıllarından yararlanmak için icat edilmesi gereken yöntemler, aletler ve olanaklar hızla boy göstermişti. (Diamond, 2005: 125) Çobanın elinde sadece kendisi için çaldığı kaval vardı. Yanına gelen dostlarını, bir karşılık beklemeden, kavalıyla onları eğlendirmeye başladı. Müzik olunca ritim olur, ritim olunca ezgi de olur. Doğanın içinde yaşayan çobanların duyguları da bu yönde geliyordu. Sonraları deyişler söylemeye (şiir), öyküler oluşturmaya, destanlar anlatmaya başladılar. Çiftçi kültürü’ne gelince; onlar kendi koşullarında kırsal temsil etmiyorlardı. Çobanlar dağlık bölgelerde çiftçiler ovada yaşamaya başlamışlardı. Çobanlar kırsalda gıdaya yönelik et, süt, tahıl gibi temel gereksinim ürünleri üretirken, çiftçiler kent işliklerinde ayakkabı, semer, masa, giysi, nal, silah gibi hayatı kolaylaştıran alanlara yöneldiler. İki kültürün başlangıçtaki bu temel farkı, zamanla daha da derinleşti. Çiftçi kültürünün başlamasıyla dar aile dayanışmasına geçildi ve uzak akrabalar besin paylaşımı dışında tutuldular. Neticede, elinde ihtiyaç fazlası besin olup da geniş klan üyeleriyle paylaşmayan ailelere saldırdılar. Böylece Habil ve Kabil ile başlayan bireysel süreç, kitlesel bir mahiyet kazandı. (Roger, 1997: 168) Çiftçiler sınırlı miktarda besin üretiyordu. Oysa ticaret hala ağırlıklı olarak besin üstünden yürüyordu. Bu ciddi bir çıkmazdı. O çok ürün, çok ticaret peşindeydi. Oysa bu, besin üretici güç olan çobanın umurunda değildi. Çünkü onlar klana yetecek kadar ürettiklerinde sorunları çözülmüş oluyordu. Bireyci, düzenbaz, hırsız, saldırgan ve açgözlü saydıkları çiftçilerin soyguncu ticaretleri onları tiksindiriyordu. İnsan olana küçük takaslar yeter de artardı bile. Bundan sonra artık Çobanlar üretecek, Çiftçiler ise üretilenlerin ticaretini yapacaktır. Dinsel inançlarda da köklü bir değişiklik olmuştu. Çiftçi, birikimini paylaşmadığı gibi tanrısını da paylaşmak istemiyordu. Tek bir tanrı her çıkar grubunun isteklerini ayrı ayrı karşılamaktan yoksun kalabilirdi. Her sınıf kaçınılmaz olarak kendi çıkarını koruyan sınıfsal tanrısını tasarlamak zorundaydı. (Zubritsky, 1979: 28). Kültür ve sanat artık iki koldan ilerleyecekti. Ne var ki kentli çiftçiler, alıp satmayı sevdiklerinden sanat dâhil hiçbir üretimde bedenlen çalışmaktan hoşlanmıyorlardı. Sanat dâhil tüm yaşamsal ürünleri üretmek çoban kültürünün üzerine yıkılmıştı. (Gordon; 2006: 65; Lewin, 1997: 168)

Çobanlık ve çiftçilik evresinin bir sonraki aşaması ise göçebelik ve yerleşiklik olarak kendini gösterir. Özünde aynı olan bu ayrımın temeli konar-göçerliktir. Buna göre çobanlar göçerliğe, çiftçiler yerleşiklere tekabül etmektedir. Tekrar konuya dönecek olursak, aslında en temelde görme ve işitme karşıtlığı yerleşik ve göçebelik ile yakından ilgilidir. Buna göre göçebe toplumlar içinde yaşadıkları dünyayı kulaklarıyla algılayarak, yerleşik toplumlar gözleriyle algılayarak. Göçebelerde zaman önemli iken, yerleşiklerde mekân önemlidir. Yerleşikler toprağa bağlı iken göçebeler belli bir yere bağlı hissetmezler. Onlar için hayvancılık yaşamın en temelinde yer alırken, yerleşik toplumlarda bitki ve madenler çok daha ön plandadır. Evreni, doğayı ve içinde yaşadığı toplumu bu bakış açısıyla algılayan bu iki kavrayış biçiminden yerleşikler, eşyayla temas ederken bir kısım görsel simgeler oluşturmada, bu semboller de çeşitli maddelerden yapılmış bir takım resimlerle ifade etmede başarılı iken, göçebe toplumlarda kendilerini belli bir mekana bağlayacak her şeyden azade olduğundan resimsel semboller yerine sesli semboller onların sürekli göçer konar durumlarına daha uygun düşmektedir. Resmin göçebe toplumlarında olumsuz bir anlam ifade etmesi de sırf bu nedenledir. Mesela bu iki simgesellik arasındaki farkı anlatan örneklerden biri Hint geleneğinde kullanılan “yantra” ile

“mantra” ayrımıdır. Buna göre yantra, resimli simge iken, mantra sesli simge demektir. Tekrar Rene Guénon’a müracaat edelim:

“Göçebe toplumların çalışmaları özellikle hayvanlar âleminde kendini gösterir. Çünkü hayvanlar da onlar gibi devamlı hareket halindedir. Yerleşik toplumlarda ise aksine, bitkiler ve madenler âlemi, bu iki sabit âlemi direkt gaye olarak almıştır. Eşyanın gücüyle, yerleşik toplumlar kendileri için birtakım görsel simgeler oluşturma noktasına ulaşmaktadırlar ki bu semboller çeşitli maddelerden yapılmış birtakım resimlerdir, fakat asıl anlamları açısından hemen hemen her zaman doğrudan doğruya geometrik şematikçiliğe dayanmaktadır ki, bu da mekân oluşumunun asıl menşei ve temelidir. Buna karşılık, kendileri için sesli semboller bulma yoluna gitmişlerdir, çünkü ancak bu semboller sürekli göç halleriyle bağdaşıyordu.” (Guénon, 2012: 192)

Gözün görmesinin mekânla, kulağın işitmesinin ise zamanla doğrudan bir bağlantısı vardır. Görsel sembolün öğeleri aynı zamanda ifade edilirken, sesli sembolün öğeleri art arda ifade edilir. Böylece, yerleşik toplumlar plastik sanatları (mimarlık, heykeltıraşlık, resim) yani mekân içinde açılan şekillerin sanatlarını doğururken; göçebeler ise, sesle ilgili sanatları (şiiir ve müzik) yani zaman içinde akıp giden şekillerin sanatlarını meydana getirmişlerdir.

Aslında göçebelik ve yerleşiklik en temelde Tarih ve Coğrafya; dolayısıyla mekân ve zaman kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Tarih ve Coğrafya’yı zaman ve mekân ile eşleştirdiğimizde, Tarih zaman’a Coğrafya mekân’a denk düşmektedir. Zaman ve mekân’ın her ikisi de farklılık üretir ancak mekân niceliksel, zaman ise niteliksel farklılığın üreticisidir. Dolayısıyla zamanın mekândan dışlanması niteliksel farklılıkların dışlanması demektir. Mimarlığın temel kavramlarından olan mekân, insan algılaması ve mekânın sınırlanmasına bağlı olup sınırlayıcı öğelerin farklılığına göre, doğal, yapay ve karma isimleriyle çeşitlenir. Mekân kavramını bütün duyu organlarımızla algılar ve bu algılarımızı belleğimizde bulunan durumlarla mukayese ederiz. Bu mukayese insandan insana farklılık gösterdiği gibi toplumdan topluma da değişir. Bu durum toplumların kültürel ve zihinsel farklılıklarından kaynaklanır. Zaman içinde her kültür sistemi, yaşama biçimini, mekân anlayışı ve onu kullanışıyla yansıtmıştır. (Guénon, 2012: 191) Tarih ve Coğrafya aslında zihinde Doğu ve Batı farklılığını beraberinde taşımaktadır. Bu nedenle Doğu ve Batı medeniyetlerinin dünyayı yorumlama ve eşyayla temas etme biçimleri Tarih ve Coğrafya algılarıyla dolayısıyla zaman ve mekânla ilişkileriyle belirlenmektedir. Tarih ve coğrafya algısının en temelde göçebeler ile yerleşik olanlar açısından ele alındığında bilim ve sanatların şehirde oluşup gelişebilecekleri öngörülebilir.

Doğu toplumlarının iki kadim kültüründen, Bozkır Göçebeleri (Türkler) ile Çöl Göçebeleri (Araplar) en temelde çoban kültürünün en önemli temsilcileri olarak, benzer özellikler sergiler ve sürekli konar-göçerler. Hayvanları için yeni otlaklar bulmak onlar için yaşamsal olduğundan hep yeni mekânlar ararlar. Su ve yeşil otlaklar bulduklarında yeni bölgelere göçerler, sabit değildirler. Bunlar hem sözün hem sazın ustasıdır. Mesela Türkler de şairdir, Araplar da. Onların şiire yatkınlıkları doğal olduğu kadar aynı zamanda yazgısaldır da. Türkler şiirin yanında enstrüman olarak sazı kullanırken, Araplar şiire def ile eşlik ederler. Kısaca her iki kültürde şiir ve müzik yan yana ve iç içedir. Batı toplumları ise yerleşik olduğundan bu toplumlarda daha farklı sanatlar çıkar. Mesela resim ve heykel bu toplulukların

vazgeçilmez sanat dallarıdır. İbn Haldun’un (ö. 1406) vahşi ve yabani kavmin (bedevilerin), hadariler karşısındaki durumu, yırtıcı vahşi hayvanların ehlileşmiş hayvanlar karşısındaki durumuna benzetmesi hiç de şaşırtıcı değildir. (İbn Haldun, 1997: I/380-86, II/377) Hem zaten bu iki ulusta da “vatan” duygusu yoktur. Aslında İbn-i Haldun’un “Ümran” dediği ilim, bir yönüyle “Tarih Felsefesi”dir.* Tarih felsefesi, bir eleştiri ve yorumlama biçimidir. Tarih ilmi ise yer, zaman ve şahıs merkezli verileri sadece nakleden bir ilimdir. Söz konusu Türkler olunca, eleştirel tarih Osmanlı ile birlikte, bir inanç konusu olarak “ecdad” vurgusu, bir kısmı gelenek diğer bir kısmı ise dini inançların beslediği gizemli bir kavram olarak geçmişten bugüne süregelmiştir. Oysa başka hiçbir millette böyle bir kavram mevcut olmadığı bilinmektedir. “Ecdâd” vurgusu Tarih’le yani zamanla ilişkilidir, yoksa Coğrafya ile yani mekânla değil. Bu yönüyle Türkler için Tarih çok önemliyken, Coğrafya aynı derecede önemli değildir.** Göçebelik ve Yerleşiklik ayrımında zaman ve mekan ya da tarih ve coğrafya kadar etkili bir diğer unsur da iklimdir. Kadim zamanlardan bu yana dile getirilen “iklim teorileri” bunu göstermektedir.(İbn Haldun, 1997: I/126) Coğrafi olarak birbirinden ayrılan bu bölgeler, oralarda yaşayan toplumların, kurulan medeniyetlerin olumlu ya da olumsuz özelliklerini de belirler. Aslında, en temelde, iklimsel değişim ya da coğrafi şartlara uyum arayışı büyük oranda geçim kaynağı olan hayvancılığa bağlıdır. Göçebe toplumların çoban kültürüne denk düştüğünden özellikle hayvanlar âlemi onlar için çok belirleyicidir. Hayvanlar nerede otlat, çayır ve mera bulursa Göçebeler oraya konarlar. Çünkü hayvanlar da onlar gibi devamlı hareket halindedir. Yerleşik toplumlarda ise aksine, bitkiler ve madenler âlemi, bu iki sabit âlemi direkt gaye olarak almıştır. Eşyanın gücüyle, yerleşik toplumlar kendileri için birtakım görsel semboller oluşturma noktasına ulaşmaktadırlar ki bu semboller çeşitli maddelerden yapılmış birtakım resimlerdir, fakat asıl anlamları açısından hemen hemen her zaman doğrudan doğruya geometrik şematikçiliğe dayanmaktadır ki, bu da mekân oluşumunun asıl menşei ve temeline dair fikir vermektedir. Buna karşılık, Göçebeler kendileri için sesli semboller bulma yoluna gitmişlerdir, çünkü ancak bu semboller sürekli göç halleriyle bağdaşıyordu. Göçebelikte insanların ve hayvanların iklime, coğrafi şartlara bağlı olarak ovaya inmesi ve dağa çıkması, daha doğrusu

* İbn-i Haldun’a göre, Araplar göçebe olduklarından hüner ve sanatlardan hiç anlamayan kavimlerdenidir. Ancak hemen belirtelim ki, İbn-i Haldun’un mekan ve coğrafya konusunda dile getirdikleri “çöl göçebeleri” olan Araplarla sınırlı değildir. O *Mukaddime*’de yer yer “bozkır göçebeleri” olan Türkler hakkında da benzer eleştiriler yapmaktadır. (İbn Haldun, II/377-378). İslam coğrafyasında Arap olmayan kavimlerin yaşadığı Çin, Hint, Romalıların ülkeleri gözden geçirilirse, o ülkelerde hüner ve sanayi inkişaf etmiş olduğu görülür. Mesela şehirler az olduğu için de Batı Afrika da hüner ve sanayi gelişmemesine, ilerleyip yerleşmemesine rağmen –her ne kadar Doğu’da olsalarda- eski kavimlerden Farslar, Nabatlar ve İsrail oğulları, Yunan ve Romalıları gibi kavimler asırlardan beri hüküm sürmüş oldukları için medeni hayat ve bunun sonucu olarak hüner ve sanayi gelişmiş ve yerleşmiş, iz ve eserleri ortadan kaybolmamıştır. (İbn Haldun, I/380, 386; II, 265; II, 377) O’nun özgün “Umran teorisi”ne göre, insanlık tarihi “hadaret ve bedayet” olmak üzere iki ana evreye ayrılır. Bunların kökeninde ise “Asabiye” vardır. Aynı zamanda bir Arap olan İbn Haldun’un, “Araplar şehir kuramaz”, “Araplar devlet kuramaz” “Araplar bilim ve sanattan en uzak kavim” oldukları tespitlerinde bulunması tesadüfi değildir, zira o’nun en temel yaklaşımı Arapların “çöl göçebeleri” olmaları tezi üzerine kuruludur. Buradan hareketle bir başka ulus olan “bozkır göçebeleri” de bu tespitin dışında değildir.

** Türk kültüründe “ev-bark” anlamına gelen “konut” sözcüğünün kökündeki “konmak” fiili başta olmak üzere; “göçmek” fiillerinden türetilmiş zengin bir sözcükler dizgesi olması bunun neticesi olmalıdır. Mesela göç, göçebe, göçebelik, göçelge, göçer, göçeri, göçmen; kon, konak, konaklamak, konuk, konuklamak, konukluk, konu-komşu, konuksever, konulmak, konum, konumluk, konuş, konut, konu, geceköndü. İster şehirli ister köylü olsun bu kelimeler halkımız tarafından değişik anlamlarda yoğun biçimde kullanılmaktadır. Ölümü de, kendimizi bildik bileli göç olarak düşünür; “Göçtü gitti,” deriz. Bu nedenle Arapçadan göç karşılığı olan “rühlet”, “irtihal etmek”, “ölmek” anlamında kolayca dilimize girivermiş, edebiyatımızın çok kullanılan kelimeleri arasına yerleşmiştir. Türklerin eski dini ile İslam benzerliği üzerinde durulmuş, savaşıklık ve cihad ilişkisine dikkat çekilmiştir. Bizce İslam’ın temel kavramsal çatısında yer alan “hicret” ve “hacc”ın göçebe ruh halimizde yarattığı olumlu esinler de hesaba katılmalıdır. Aynı şekilde savaşıklık özelliğimizle göçbeliğimizin kesişim yerinde bulunan “sefer”, “fetih” “fütuh” kavramları da bu bağlamda hatırlanmalıdır.

hayvanın doğal yaşantısına uyması söz konusudur. Göçebenin psikolojisini onun yaşam koşulları belirler. Göçebe, doğaya kulak vermek, hayvanının ihtiyaçlarını kollamak, düşmanın saldırılarına karşı sürekli tetikte durmak zorundadır. Bu nedenle metafiziğini de dostluğuna muhtaç olduğu doğadan çıkarır. Doğa kültürleri nedeniyle bir yandan bulunduğu coğrafyayı kutsallaştırır; bu kutsallıktan müthiş bir vatan bağlılığı türetmesini bilir. Göçebenin psikolojisini onun yaşam koşulları belirler, destekler ve yeniden üretir. Yaşadığı doğa acımasızdır, her an kuraklık olabilir, yeşil otlaklar onlara küsüp hayvanlarını aç bırakabilir. Etrafları çok kalabalık düşmanlar tarafından çevrilidir. Sayı azlığının olumsuzluklarını ancak savaşçı niteliklerini geliştirerek ve hızlı hareket edip sürekli yer değiştirerek telafi edebilirler.

2. Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür

İnsanlık tarihinin yaklaşık son yüz bin yılı birbiriyle konuşarak sözlü iletişim kurarken son beş bin yıldır da konuşmanın yanında yazıyı kullanmaktadır. Buna göre sözlü dil daha eski iken yazılı dil daha yenidir. Yazı milattan önce 3500 yıllarında Mezopotamya bölgesinde yaşayan Sümerler tarafından el yazısı olarak geliştirilmiştir. Yazının ortaya çıkmasıyla alfabe gelişmiş, konuşmayı birtakım işaretler yardımıyla sistemli biçimde kalıcı hale getirmiştir. Bunu yaparken insan sesini işitme- duyu dünyasından çıkararak yeni bir duyu dünyasına bağlamıştır. Alfabe ve yazı, sözlü iletişim sağlayan dili görsel olarak sunan, hitabî durumundan çıkararak aynı zamanda uzaktan iletişim sağlamaya imkân tanıyan, iletişimin kaybolmasını önleyen bir yapıdır da. Dolayısıyla sözlü kültür işitsel iken yazılı kültür görseldir. Yazılı kültürün yaygınlaşmasıyla mesajın aktarımı seslerden ziyade harflerle, kelimeler ve cümlelerle yani yazıyla biçimlenmiştir. Sözlü kültürlerde dilin işitsel ve sesli özellikleri ön plandayken yazı ile birlikte bu durum sabitleşerek işitsel alandan görsel alana geçmiştir. Yani görsel alana kaymasıyla birlikte diyalogu içermeyen söz haline gelmiştir. (Ellul, 1998: 63) Yazı dili bu özelliğiyle seslerin resmini çizmiştir. Yazı dili uzayda çizgisel olurken, Sözlü dil ise fonetiktir ve zamanda çizgiseldir.

Sözlü ve yazılı kültür ayırımı kutsal kitapların meydana çıkma süreçlerinden takip edilebilir. Mesela bu durum en açık olarak Kur'an'ın nüzul tarihi dikkate alınarak anlaşılabilir. Bu ayırımın en belirgin görülebileceği alanlardan biri hiç kuşkusuz, Kur'an –Mushaf ayırımıdır. Zira Kur'an sözlü kültüre, Mushaf ise yazılı kültüre tekabül ettiğinden birincisi okunan bir metin olmayıp dinlenen/işitilen bir söz ve bir hitaptır; bugün anlaşılan manada iki kapak arasında, sayfelerden oluşan bir metin değildir. Hz. Peygamberin vefatına kadar da hiç olmamıştır. (Gezer, 2015, 55-59) Onun Mushaf haline gelişi, Hz. Ebu Bekir ve Ömer'le başlamış, Hz. Osman ve Ali'nin gayretleriyle ikmal edilmiştir. Dolayısıyla Kur'an'ın kelime anlamlarından biri, her ne kadar “okuma” olsa da bu, yazılı bir metni gözle okuma olmayıp, belki kulakla dinlemek suretiyle bir nevi okumadır. Onun gözle okuma safhası ancak Mushaf olmasıyla birlikte başlamıştır. Bir diğer önemli ayırım da muhataplar açısından yapılabilir. Kur'an'ın Mushaf haline gelmesi Hz. Peygamberden sonra gerçekleşmesi dikkate alındığında özellikle nübüvvetin ilk yıllarında gözle görülen elle tutulan bir metin olmaktan çok sözle işitilen bir metin olduğunu göstermektedir. Sözlü kültürün hâkim olduğu toplumda bugün anlaşılan anlamıyla kitap ve onun gerektirdiği konular fazla bir önem taşımaz. Onun için önemli olan sözdür, kelimedir, dinlemek ve işitmek esastır. Dolayısıyla kulak, merkezi bir önem taşır. Göz ve dolayısıyla görsellik hiçbir zaman birinci planda değildir. Oysa yazılı kültürde göz ve görsellik daha ön plandadır. Kur'an ve Mushaf ayırımının en önemli göstergelerinden biri de Kur'an'da okuma edimini karşılayan kelimelerdir: Kıraat, tilavet ve tertil'dir. Kuşkusuz bu kelimelerin, nüzul ortamında bizzat Kur'an'da kullanımları ile daha sonra Mushaflaşma süreci

ardından art süremlî (diakronik) anlam değişimleri bunun en canlı kanıtıdır. Peki bu üç kelime eş anlamlı mıdır? Önce kıraat kelimesine bakalım. Kısaca “okumak” anlamına gelen “Ka-ra-e”, aynı zamanda Kur’an’ın da kök anlamını aldığı bir fiildir. Buna göre Kur’an “okunan” demek olmaktadır. Alak suresi ilk ayetinde dile getirilen “Rabbini adıyla oku!” emri nasıl bir okumadır. Ortada değil Mushaf, Kur’an’a dair hiçbir ibare bulunmazken okunacak olan şeyin mahiyeti nedir? Bu sorunun cevabı bildiğimiz anlamda bir okuma edimi değildir. Peki ya nedir? Yazılı bir metni okumak değil, üçüncü kişilere yönelik bir aktarımdır. Netice olarak Kur’an ve Mushaf ayırımında Kur’an söylenen/dinlenen metne takâbül ettiğinden “meşfuh ve mesmû” bulunduğu yani ağızla söylenen ve kulakla işitilen olduğu Mushafın ise “mektup ve mebsûr” olduğu yani yazılmış ve gözle görüldür. (Cündioğlu, 2017: 69) Kur’anda göstermeye çalıştığımız bu Sözlü ve yazılı kültür karşıtlığını Yahudilik ve Hristiyanlık dini açısından, hatta mezheplerin doğuş sürecinden de takip edilebileceğini belirterek sadece işaret ederek iktifa edelim.

Aslında en temelde sözlü kültür kulağa, yazılı kültür göze dayalıdır. Yüzyıllardır devam eden bu ayırımın bugün içinde hala izleri devam etmektedir. Buna göre, kulak edilgen, göz etkendir. Batının ampulü icat etmesi göze ve görsele verdiği önemden ötürüdür. Doğu’da herkes susar, bir kişi dinlenir. Evde, sokakta, okulda, camide işler dinleme biçiminde yürür. Eğitim sistemleri dinleme üzerine kurulmuştur. Söz, davranıştan etkilidir. Sözle davranış arasındaki çelişki görmezlikten gelinebilir. Doğu kültüründe göze hep şüpheyle bakılmıştır. Günah gözden girer. Bazen kısıtlanması gereken organlardan biri de gözdür. Bunun için “kem gözlü” denilir. Nazar değmesi oldukça yaygındır. Göze yüklenen bu olumsuzluk, kalp gözü, gönül gözü ile giderilmeye çalışılır. Gelinlerin duvakları vardır, yüzlerini örter. Başını öne eğmek, aslında gözün utancısıdır. İnsanlar gözlerden kaçarak yaşar. Çevrenin kirlenmesi, bozulması göze batmaz. Doğu toplumlarında sosyal olaylarda birinin yüzüne “dik dik bakmak” hiç hoş karşılanmaz. Nazar (bakış) değdiği için ölenlerden bahsedilir. Bir hayvan kurban edilirken gözleri bağlanır. Kadınları, bazen gözleriyle yiyen erkekler olur. Bunları görünce görmezlikten gelmek en iyisidir. Aşkta da ilginç bir durum vardır. Aşk göz başlatır. Ama Doğu’da bu çok hızlı gerçekleşmek zorundadır. Anında âşık olunmalı ve aşkın en şiddetli biçimine varılmalıdır. Çünkü göze ayrılan süre pek azdır. Yıldırım aşkından başka çare yoktur. Körlük Doğu’da bir çeşit arınma, saflaşma ima eder. Bu nedenlerle olsa gerek ki gerçek duyulmaz, ya görülür ya da görülemez.

3. Edebiyat (Şiir) ve Sanat (Resim) Karşıtlığı

Bizde edebiyatın kültürle birlikte anılıp, sanatın ayrı tutulması tamamen burada göstermeye çalıştığımız, eşyayı kavrama biçimiyle alakalıdır. Bizde sanat fakülteleri edebiyat fakültelerinden ayrı tutulmaktadır. Oysa Batı’da sanat (art) ve edebiyat (literature) birlikte kullanılır.* Bu bağlamda edebiyat denince akla ilk gelenler şiir, roman, hikâye olurken sanat denince de resim ve heykel akla gelmektedir. Edebiyat genellikle yazılı ürünler için kullanılan bir terim olmasının yanında, aslında sözlü ürünleri de kapsayan bir genişliğe sahiptir. Bu şekilde yazılı olmayan ve halk anlatımlarıyla yaşayan edebiyata “sözlü edebiyat” denilmektedir. Sanat ve edebiyatın en temel ayırımını sanatlar üzerinden göstermek mümkündür. Buna göre resim ve heykel Sanat fakültelerinin konusu olurken, Şiir doğrudan edebiyat fakültelerinin ilgi alanına girmektedir.

* Mesela Marx-Engels’in Türkçeye *Sanat ve Edebiyat Üzerine* adıyla çevirilen yapıtın orijinal adı *Literature and Art*’dır.

20. Yüzyılın büyük şair sanatçılarından Rainer M. Rilke (ö. 1926)’nin o ünlü “Görmeyi öğreniyorum” sözünü bu noktada hatırlamak yerinde olur. Görme özürlü olmayan biri için bu sözün anlamlı olmadığı düşünülebilir; zira herkes baktığını görebilir. Bunun için kimsenin bir eğitim almasına ihtiyaç yoktur. Ama yazarın bunu kast etmediği aşîkârdır. Öyleyse görme öğrenilebilir bir şey midir? Rilke, “şîir için yaşayan” biridir; o, söze ve kulağa dayalı bir sanatla uğraşmasına rağmen bir dostuna hitaben göz ve görmeye ilişkin söylediği şu satırlar bunun bir eğitim işi olduğunu göstermektedir: “*Daha önce söylemiş miydim? Görmeyi öğreniyorum. Evet, başlıyorum. Henüz iyi gitmiyor. Ama vaktimi iyi kullanacağım*” (Rilke, 2016, 7) Sanatını söz ve kulak merkezli bir kavrama biçimiyle inşa eden birinin göz ve görmeye ilişkin bu saptaması konumuz açısından oldukça önemlidir. O şöyle devam eder: “*Görmeyi öğreniyorum. Bilmiyorum neden, her şey içimde daha derinlere işliyor, her zamankinden daha derinlere. Bir iç dünyam varmış da bilmezmişim. Her şey şimdi oraya gidiyor. Orada neler olup bittiğini bilmiyorum.*” (Rilke, 2016, 7)

Resim sanatına “canlı yazı” anlamında Yunancada *zoographia* denildiği dikkate alınırsa, İngiliz teolog Bede’nin, 731’de Kudüs Süleyman Tapınağı hakkında yazdığı eserinde, resim sanatı için ileri sürdüğü tezini Yunanca “hayat” ve “yazmak” sözcüklerinin düz çevirisiyle güçlendirmek istemesi anlaşılır bir tutumdur. (Belting, 2012: 74) Resim sanatı alanında, yaratıcının beyniyle oluşmakta olan eser arasında jestlerin aracılığıyla bir “evrimsel diyalog” kurulur. Gözün gördüğüyle akıl yürütme, birbirine göre ayarlanır. Yaratıcı gibi, şekil ve renkler arasında bir dengeye göreni etkileyecek ve öznenen özneye iletilebilir hale gelecek tutarlı bir bütünün oluşmasına götürür. Baudelaire (ö.1867) “İran’dan ve Çin’den alacalı bulacalı renkler”den bahsetmektedir. O dönemde renklerin bilimi ve sanatı hemen Doğululara atfediliyordu ve –anamlı gözlem- “saf haldeki tonun üzerine ton vurarak, mavi üzerine mavi, sarı üzerine sarı vurarak rengi titreştiren Asyalı seramikçilerden ve halıcılarından” dersler alınıyordu. Diderot (Ö. 1784), “resim”i temel alan yapıtlar ile “söz” ve “ifade”yi temel alan yapıtları birbirinden ayırıyoruz” demekle aslında tam da resim ile şîir karşıtlığını dile getirmektedir. (Strauss, 2016: 11, 29) Ancak resimde söz konusu olanın tersine dilin elinde bir üçüncü terim vardır. Onları içeren sözcüklerden daha az sayıdaki kökler, aynı türden kesintili sözcükler arasında bir süreklilik olduğunu ortaya çıkarır. Kökler sözcüklerle ilgili olarak onlara benzer ara durumlar sunarlar, resimse bunu gösterebilmekten acizdir. O halde sürekli ile kesintilinin antinomisini aşmaya yardımcı olacak olan değişimsizliktir. (Strauss, 2016: 59)

Resim ve şîir karşıtlığı aynı zamanda göz ve kulak karşıtlığıdır da. Sözleri kurgulama açısından şîir resmi aşar, olguları kurgulama açısından da resim şîiri aşar. Sadece bir ressam olarak değil, aynı zamanda farklı alanlardaki çalışmalarıyla insanlık tarihinin parlak zekâlarından biri kabul edilen Leonardo da Vinci (ö. 1519), *Paragone delle Arti* (Sanatların Karşılaştırılması) adlı eserinde resim ve heykel sanatıyla şîir ve müzik sanatını karşılaştırır. Bunu yaparken resim ve heykel sanatının göz ve görmekle ilişkili olduğunu, şîir ve müzik sanatının ise duymak/işitmek ve kulakla ilgili olduğundan hareketle konunun bilim ve felsefi bağlantılarına ilişkin ayrıntılı tespitlerde bulunur. Ona göre, resim ve heykel sanatı, şîir ve müzik’ten üstündür. Dolayısıyla göz ve görme, kulak ve işitmeden üstündür. Olgular ile sözler arasındaki fark ne ise, resim ile şîir arasındaki fark da odur; çünkü olgular “göz”ün konusudur, sözler ise “kulağın”. Astronomi gözle başlar, kozmografya gözle oluşur. Göz bütün insan sanatlarına yön ve düzen verir; insanı dünyanın değişik kesimlerine götürür; göz, matematik bilimlerinin ana ilkesidir, onun bilimleri son derece kesindir. Göz sayesinde yapılmayan şey var mı? Göz hareket ettirir insanları Doğudan Batıya; göz bulmuştur denizciliği ve bu açıdan doğayı

aşar, çünkü yalın doğal öğeler sonludur, gözün ellere yaptırdığı eserler ise sonsuzdur, ressamın sonsuz hayvan, ot, bitki ve yer biçimi, tasvirleriyle ortaya koyduğu gibi. Göz, yıldızların seyri aracılığıyla, gelecekteki şeyleri öngörmemizi sağlamıştır. Göz yaratmıştır mimarlığı ve perspektifi. Tanrısal resmi. Bu nedenle ona göre ressam ve heykeltıraş şairden üstündür. (De Vinci, 2007: 39) İşitme duyusunu görme duyusundan daha az değerli bulan De Vinci için; Şiir nesnelerini sözlerle kurgular, resim ise bu nesneleri gözün dışında gerçekte oldukları gibi sunar. Resim ile şiir beden ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Resim onun için, şiirden daha değerli duyuya hizmet eder ve doğanın eserlerinin şekillerini şairden daha büyük bir gerçeklikle yansıtır. Doğanın eserleri, insanın eserleri olan sözlerden çok daha değerlidir. Çünkü insanların eserleri ile doğanın eserleri arasındaki fark, insan ile Tanrı arasındaki farkla aynıdır. O şöyle der: “Bizim sanatımızla, tanrının torunları olduğumuz söylenebilir. Şiir ahlak felsefesini içeriyorsa, resim doğa felsefesini” O bir adım daha ileri gider ve göz ile kulak karşıtlığını “körler” ile “sağır ve dilsizler” üzerinden devam ettirir. Resim, dilsiz bir şiir olarak adlandırılacak olursa, ressam dilsiz şiirin kör resim olduğunu söyler ve hangisinin daha aykırı bir varlık olduğunu sorar: Kör’ün mü, dilsiz’in mi? İnsanın adı ülkeden ülkeye değişir, oysa biçimi ölüm dışında değişmeden kalır. Ve şair kulak yoluyla işitme duyusuna hizmet ediyorsa, ressam göz yoluyla daha değerli duyuya hizmet eder. Ona göre, Şiir etkisini en üstün biçimiyle körler üzerinde gösteren bilimdir ve resim aynı etkiyi sağırılar üzerinde yaratır; ama resim daha iyi duyuya hizmet ettiğinden, çok daha değerlidir. (De Vinci, 2007: 79). De Vinci’nin resim ve gözün üstünlüğü konusundaki ileri sürdüğü görüşlerin bir kısmını abartı olarak görüp ciddiye almasak bile, onun göze/görsele dayanan resim ve heykel (dolayısıyla ressam ile heykeltıraş) ile şiir ve müzik dolayısıyla şair ve müzisyeni karşılaştırması doğru ve yerinde bir eşleştirmedir.

Dillerin Kökeni Üstüne Deneme adlı eserinde J.J Rousseau (Ö. 1778) müzik üstüne fikirleriyle ilgili ve onlara örnek olması için sunduğu resim teorisinde; resim ve müzik karşıtlığını çifte kırılışlı bir kristal üzerinden algılama biçimiyle yorumlar. Resim için bir yanda desen, öbür yanda çizgi iken; müzik ise bir yanda melodi, öbür yanda armonidir. Buna göre Rousseau melodi/armoni ve desen/reng arasında bir benzeşme ilişkisi varsayar. (Strauss, 2016: 43) Bununla birlikte resim ve müzik şu noktada birbirinden ayrılır: “Her renk mutlaktır, bağımsızdır, oysa her ses bizim için sadece görelidir ve ancak karşılaştırmayla öbüründen ayrılır.” (Ama titreşim sayılarıyla tanımlarsak her ses de, tıpkı renkler gibi, bağımsız olarak var olurlar. Resme gelirse, o da renklerin içkin özelliklerini, ressamın onların arasında kurduğu bağlara tabi kılar. Rousseau kimi zaman şeyleri kimi zaman da şeyler arasındaki ilişkileri düşünür.) Resim ve müziğin öbür veçhesiyle ilgili olarak: Birinde desen öbüründe melodi, Rousseau’nun gözünde buna karşın betimleyici bir işleve sahiptir. “Onları bu düzeye (güzel sanatların düzeyine) çıkaran sadece taklittir.” (Strauss, 2016: 52, 54.)

Aslında buraya kadar görme ve işitmenin toplumların dünyayı algılama biçimleriyle doğrudan ilgisi gösterilmeye çalışıldı. Dolayısıyla konumuzla ilgisi nedeniyle söz ve göz karşıtlığının, resim ve heykel karşıtlığı özelinde, Dinler Tarihine nasıl yansıdığına da kısaca değinmek gerekecektir. Aslında en temelde üç kutsal kitabın resim ve heykele karşı olumsuz bir tavır almaları yukarıdan beri izah edilmeye çalışıldığı gibi anlaşılır bir tutumdur. Ancak Hristiyanlık açısından meselenin farklı bir seyir takip ettiğini söylemeye bile gerek yoktur. Yahudilik ve Müslümanlık açısından resim ve heykelin çok açık bir biçimde yasaklandığı bilinmektedir. Mesela Tevrat’ın Çıkış kitabında; “Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sularda olanın hiç suretini yapmayacaksın” şeklindeki ifadeler Yahudilik açısından son derece belirleyicidir. Ancak bu

kadarla yetinilmemiş, bu yasağı dinlemeyip resim-heykel yapanları, Tesniye Bap 27, ayet 15 ile de tehdit etmiştir: “put yapan ve onu gizlice diken adam lanetli olsun!” Yahudi kavmi ayetlerden bunu anladığı için yüzyıllardır resim ve heykel üretimini ve tüketimini -birkaç sinagog freski hariç- yasaklamıştır. Bugün de Yahudiler bu yasak değişmiş değildir. Bu anlayış, Tanrı'nın değişmez buyruğuymuş gibi önce Hristiyanlara, sonra da Müslümanlara aynen, hatta koşulları daha da ağırlaştırılarak sirayet etmiştir. Kitabı Mukaddes yazıyı “Tanrının bir aracı olarak ne kadar yücelttiyse resmi de tanrının iradesine saygısızlık olarak bir o kadar aşağılamıştır. Kitabı Mukaddes çoktanrıçılığın utanç verici simgesi diye alay ediyordu resimle, zira her kabile kendi putunu yaratmıştı, oysa tek ve görünmez Tanrı sadece yazıda, evrensel ve eşsiz olabilirdi. İslamiyet açısından da durum benzer nitelikler taşımaktadır. Kur'an'ın nazil olduğu coğrafya dikkate alınmadan, onun görsele karşı aldığı olumsuz tavrın nedenleri anlaşılamaz.* İslam'da resim ve heykel yasağının 750 yılından başlayarak yaklaşık 1200 yıldır uygulandığı söylenebilir. Bir başka ifadeyle İslam'da resim ve heykel yasağı, birinci asırdan, günümüze dek hemen hiç yumuşamadan gelmiştir. Burada ayrıntılarına girilemeyecek kadar çeşitli ve çetrefilli bu konunun, Hz. Peygamberin bir kısım hadisleri bir yana bırakılacak olursa, resim ve tasvir karışıklığının en temelde dini olmaktan çok coğrafi, sosyal, kültürel bir kısım farklı nedenleri olduğu özellikle belirtilmelidir. Zira, İslam'da resim ve heykel karışıklığının sadece dini nedenlerden olduğu iddiası, kaynakların naklettiği, Hz. Peygamberin, Mekke'nin fethinde Kâbe'deki putları yıkarken orada bulunan Hz. İsa ve Meryem'in fresklerini/resimlerini imha etmediğinin (Ezrakî, 2003: 249-253) nedeninin de ortaya konulma zorunluluğu bulunmaktadır. Ancak hemen ifade etmek gerekir ki kronolojik olarak Yahudilikten sonra, İslam'dan ise önce gelen Hristiyanlık açısından bu yasağın seyri bambaşka bir yönde olmuştur.

Hülasa bugün kültürümüzde plastik sanatların kavranışında hâlâ bir sorun varsa, bunun temel nedeni, Doğulu toplumların hâlâ görsellikten ziyade işitselliğe yatkınlıklarını muhafaza ediyor olmalarıdır. İslam, sadece zaten var olagelen bu duyarlılığa yeni biçimler kazandırmıştır. Kur'an'da şiir ve heykel (resim) her ikisi de olumsuzdur. Kur'an da müstakil olarak “şairler” suresinin varlığı bile bu konuda şiirin olumsuzluğunu göstermesi bakımından tek başına yeterlidir. Bu surede özellikle 224-226. Ayetler arasında, Kur'an'a karşı karalama cüretinde bulunan şairler ve onlara uyanlar ciddi şekilde ikaz edilmektedirler. Kur'an'ın bütününde açık bir biçimde şiire ve şairlere yönelik olumsuzluğu ifade eden ayetlerde biri tekil formda “(şi'r) beş yerde ise çoğul (şuara) formda geçmektedir.** Görüldüğü üzere bu ayetlerde şiir ve şairin olumsuz sunulmasının başlıca nedeni Kur'an'ın şiirsel bir metin olmanın ötesinde bir anlamı

* Görme ve işitme karışıklığının ne anlama geldiği İslami ilimler açısından da tartışılmış tefsir tarihi başta olmak üzere kelam, tasavvuf ve felsefeciler tarafından da enine boyuna tartışılmıştır. Buna göre kelimcilerin gözü merkeze almalarına karşın filozofların kulağa merkezi bir önem atfetmeleri görülmektedir. Kur'an'ın görmeden ziyade işitme üzerine nazil olduğu dikkate alındığında, o asırda yaşayanların göz merkezli değil, kulak merkezli bir topluluk olmaları gayet tabiidir. Kur'an'ı dilsel bir metin olarak önemli çalışmaları bulunan İbn-i Kuteybe (ö. 278/889) için Kur'an da sem'in basara tekaddüm etmesi işitmenin görmeden üstün olduğuna hamledilmelidir. (Hilalî, Rıdvan, “Kitabu'l-i'cazi'l-ilmi fi ayâti's-sem' ve'l-basar fi'l-kur'ani'l-kerim”, *Mecelletü'l-I'caz*, 35). Sadece tefsirciler değil İslam felsefecileri de bu kanaattedir. Bunun karşısında kelimciler ise görmenin işitmeden daha üstün ve önemli olduğu üzerinde durmuşlardır. Mesela, V. Asrın önemli kelimcilerinden Abdulkahir el-Bağdadi (ö. 429/1037) görmeyi işitmeye önceleyenlerdendir. (el-Bağdadi, *Usulü'd-Din*, 19-20). Hem müfessir hem de kelimci Fahreddin er-Râzî (ö. 606/1209) ise tefsirinde kendi düşüncesinin işitme ve duymadan yana olduğunu belirtmekte; görme kabiliyetinden yoksun peygamber gönderilmesine rağmen duyma engelli bir peygamber gönderilmediğini söylemekte, konuya dair uzun uzun örnekler vermektedir. (Razi, *Mefâtiḥ*, II/59, XVII).

** “Hayır, dediler, (bu) karmakarışık hayallerdir; hayır onu uydurmuş; hayır o şa'irdir.” (Enbiya 5), “Yoksa onlar (senin hakkında): “Bir şa'irdir, zamanın felaketlerine çarpılmasını gözetliyoruz” mu diyorlar?” (Tur 30), “O, bir şa'irin sözü değildir. Ne de az inanıyorsunuz!” (Hakka 41), “Cinlenmiş bir şa'ir için biz tanrılarımızı mı terk edeceğiz? derlerdi.” (Saffat 36), “Şa'irlere gelince onlara da azgınlara uyar.” (Şuara 224), “Biz ona (Muhammed'e) şiir öğretmedik, (şiir) ona yakışmaz da. O(na vahyedilen) sadece bir öğüt ve apaçık bir Kur'an'dır.” (Yasin 69).

olmadığı, Hz. Peygamberin ise “deli bir şair” olduğu iftirası üzerinden ele alınmaktadır. Müzik ve dans yasağı için de benzer şeyler söylenebilir. Müslüman bilinç, bütünüyle bir yasaktan yana yer almamıştır. Kısıtlamalar olsa da, sınırlı alanlara iteklense, biraz perhizkâr yaklaşılsa da musikin ve hatta raksın bütünüyle İslâm toplumunun dışına itildiği bir zaman dilimi hiç olmamıştır. En azından bu konu tartışmalıdır.

Kutsal dinlerde resim yasağının bir kısım coğrafi, kültürel ve toplumsal nedenlerini takip etmenin en sağlıklı yolu, bir Ortadoğu dini olan Hristiyanlık'ta yaşanan değişim ve dönüşüme bakmaktır. Hristiyanlık dini resimlerini teolojik bir gerekçeye dayandırınca, Yahudiler ve Müslümanlar tarafından çoktanrıçılığa dönmekle suçlanmıştır. (Belting, 2012: 74) Doğrusu, Kiliseleri gezmiş, sanat tarihi kitaplarını karıştırmış ve Hristiyan kültürünü bilen biri, resim ve heykelin bu dinde yasak olduğunu asla iddia edemez. Çünkü sözü edilen bu mekânlara tıka basa resim ve heykel sanatı ürünleriyle doludur. Buradan hareketle, dünyanın resim-heykel sektörünün merkezi tartışmasız Batı Hristiyan âlemidir. Onun resim ve heykel konusundaki yaklaşımlarında belirleyici olan husus Hristiyanlığın Batı'ya intikalinden sonra söz konusu olabilmıştır. Kısacası dışarıdan bakınca, sanki resim-heykel ürünleri olmasa, bu din de olmazmış gibi bir duygu verir insana. Bu din sanki sanat için, sanatçılar eliyle tasarlanmış gibidir. Genel kanının aksine, kiliselere resim ve heykel, Hristiyanlık'ın doğduğu yüzyılda girmemiştir. Sonraki yüzyıllarda da tapınak duvarları boştu. Resim ve heykelin bu mekânlara girmesi uzun yıllar almış ve dokunaklı bir yol izlemiştir. Hristiyanlar III. ve IV. yüzyıllarda kendilerini hala Yahudilik'in bir devamı olarak görüyordu. Dolayısıyla Hristiyanlar'ın resim ve heykel sanatı üretimini iki/üç yüzyıl engelleyen ünlü Tevrat ayetleriydi. Yüzyıllarca sonra kendi düşüncelerine uygun hale getirdikleri ve yazıya geçirdikleri Tora (Tevrat)'ya sıkıca sarıldılar ve Hristiyanlık'ın ilk bir kaç yüzyılında resim-heykel yasağı uygulanması için önceleri Roma ve Bizans kilise ve devlet yöneticilerine kuramsal akıl hocalığı yaptılar. Resim-heykel konusu İnciller'de geçmemektedir. Özellikle Pavlus (Ö. 64/67), Musa ve İsa öğretilerini yeniden hayata geçirmek için kolları sıvadığında, artık hedef kitlesi İbraniler değildi. Tevrat'ın yasaları artık onu bağlamıyordu. Onu artık daha çok, Kudüs'ten, anayurttan uzakta kalmış, “diaspora” denilen Anadolu/Helen/Yunan topluluklar ilgilendirmektedir. İbrani kökenli Hristiyanlığın karşısında daha özgürlükçü olan Helen Hristiyanlığı öne çıkmaktadır. Tarihsel gelişmeyi Eliade şu sözcüklerle özetler: "İbraniler" ile "Helenistler" arasında daha o zamandan bir gerilim sezilmeye başlanmıştır. "İbraniler," Mesih'in ikinci kez görünmesini beklemelerine karşın, daha tutucu ve Yasa'ya (Tevrat) daha bağlıdırlar. Pavlus, onların Kutsal Yasa'ya olan bu mutlak bağlılığına uymayı reddetmiştir. (Eliade, 392) Resim ve heykel sanatının kaderi artık Pavlos'un elindedir. Hristiyan Kiliselerinin Doğu ve Batı diye ayrılmasının en önemli nedeni de resim ve heykel yasağına dayanır. Yani, kilise resim ve heykel üretimi konusunda ayrılığa düştüğü için bir daha birleşmemek kaydıyla ayrılmış ve inanlıları iki düşman kardeş haline gelmiştir. Bu bildiri Batı kilisesinin Doğu devletine resti olarak görülmüştür. Sorun III. Leo (Ö. 741)'nin kimliğinde gizliydi. III. Leo Doğu tahtında oturuyordu ama Helen Hristiyanı değildi. O bir İbrani Hristiyanıydı ve egemen çiftçilerin gücünü Doğu devletinin başına taşımayı başarmıştı. İkonalara olan düşmanlığı da buradan kaynaklanıyordu. Artık ipler kopmuş, kılıçlar çekilmiştir. Bir yanda koskoca Bizans İmparatorluğu, bir yanda da Batı Kilisesi destekli diğer Doğu kiliseleri vardı. Bizans, devlet yönetimi olarak İbrani Hristiyanlığı temsil ediyordu, diğerleri ise top yekûn Helen Hristiyanlığını. Batı Roma İmparatorluğu, Kavimler Göçü'nün seli altında ezilip yıkılınca, Eski Yunan'la Roma'nın miras bıraktığı kültür de yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmış, işte, Eski Dünya'nın yıkıntıları içinde, Yunan ve Roma'nın kültürel değerlerine

sahip çıkan, onları kurtaran, Kilise olmuştu. (Tanilli, 2006, 61) Bunun sonraki dönemde, önemli yansımalarından biri, Katolik kilisesi tarafından Raffaello Sanzio’ya 1509-1511 tarihleri arasında yaptırılan, büyük oranda insanlık mirasının özeti olan “Atina Okulu” freskidir.

Sanırız buraya kadar göz ve kulak ya da görme ile işitme arasındaki karşıtlık yeterince gösterilmiştir. Bu kadar girizgâhtan sonra şimdi yazının başında vadettiğimiz konunun teorik yönünü kurmaya geçebiliriz. Bu noktada, Ernest Renan (Ö. 1892)’a ait, işimizi büyük ölçüde kolaylaştıracağını düşündüğümüz bir tespite yer vererek başlayabiliriz. Bilindiği üzere Renan’ın Sorbonne’da, 1883 yılında verdiği, etkileri çok büyük olmuş “İslam ve Bilim” (L’Islamisme et la Science) konferansında şöyle diyordu:

“Baylar, insanlık tarihinde çok önemli bir dönüm noktası olan ve Arap denilen bu büyük bilimin rolünü azaltmak gibi bir maksadım bulunmamaktadır. Özgünlüğü, özellikle astronomi gibi bazı konularda abartılmıştır; aşırı küçümseyen öteki uç noktaya gitmeye de gerek yok. Altıncı yüzyılda eski uygarlığın ortadan kayboluşu ile on iki ve on üçüncü yüzyıllarda Avrupa dehasının doğuşu arasında, Arap Dönemi diye adlandırılabilen bir dönem vardı; bu çağ esnasında insanlık ruhu geleneği, İslam’ın ele geçirdiği bölgelerde yaratılmıştı. Bu bilime Arap adı verildi, bu bilimin müktesebatı gerçekten Arap mıydı? **Dil, yalnızca dil.** Müslüman fetihleri, Hicaz’ın dilini, olabildiğince dünyanın sonuna kadar götürdü. Batı’da Latince için ne olduysa Arapçanın da başına o geldi. (Renan, 1946: 184-185)

Doğu (Sâmî)-Batı (Âri, Hint-Avrupa) zıtlığını bir felsefe haline getiren Ernest Renan için, Müslümanlar ve Araplar büyük bir sorundur. Ancak o Müslümanların dil üzerine yaptıkları çalışmaların insanlık tarihine önemli katkıları olduğunu da inkâr etmez. Renan, Sâmî dillerin fonetik bakımından Hint-Avrupa dillerinden üstün olduğunu düşünmektedir. Genel olarak Ernest Renan’ın dinlerle ilgili yoğun tartışma konusu olan düşünceleri onun filoloji alanındaki çalışmalarını bir ölçüde ikinci planda bırakmıştır. O’nun *Dilin Kökenine Üzerine* isimli eseri bu anlamda bir başyapıttır. Mesela bu eserde Arapça hakkında dile getirdiği şu sözler ona aittir: “Arapça, okuma yazması olmayan bir halkın kullanımına uygun olduğu kadar, aynı zamanda ziyadesiyle arifane bir dildir.” (Renan, 2015: 107-108) Aynı eserde İbranice ile Arapça arasında yaptığı karşılaştırmada Arapçanın hayranlık veren bir zenginlikle İbraniceden farklılaştığını söyler. (Renan, 2015: 121) Medeniyet tarihinde *Mu‘allaqât*’ta ve özellikle Antere’nin şiirlerinde olduğu kadar hassas, sevimli ve canlı bir tabloya rastlanamayacağını söyleyen Renan’a göre, İslamiyet’in yapısal olarak bilim ve felsefe yapmaya mani olduğunu iddia ederken, aynı zamanda ırkî özelliklerin de buna engel olabileceğini; Arapların yaratılış itibarıyla bilim ve felsefe yapabilecek ırkî özellikler taşıması yönüyle de çifte zaaf içinde bulunduklarını dile getirmektedir. (Renan, 1946: 194-196)

Özetle Renan’ın bir kısım görüşlerine katılmamakla beraber, konumuzla ilgisi bakımından Arapların dil konusundaki maharetlerini önemli ve bir o kadar kayda değer buluyoruz. Zira buraya kadar dile getirilenleri doğrular mahiyetteki bu sözler, en temelde Doğu toplumlarının başarısının görsel olanda değil sözselsel, dilsel ve dolayısıyla işitsel olanda olduğunu ispatlar mahiyettedir. İslam’ın ortaya çıktığı günden bugüne kadar geçen sürede dil konusunda yaptığı katkı inkâr edilmez. Renan’ın teslim ettiği ve ısrarla belirttiği üzere “Dil, yalnızca dil” İslam medeniyetinin (Doğu medeniyeti de diyebiliriz) en ayrıcalıklı ve eğer bir üstünlük söz

konusu edilecekse, Arapların dil ve lisana ait hizmetlerinin inkâr olunamayacağını göstermektedir. Kur'an'ın bile ilk üç asır boyunca yorumlanması tamamen dilsel analizlerin ihtiva ettiği büyük bir kitabiyât (meânî'l-kur'ân, mecâzi'l- kur'ân, i'râbu'l- kur'ân başlığı altında yazılanlar) meydana gelmiş olması bile başlı başına bunun canlı örnekliğini teşkil eder. Bu durum sadece düz yazı (nesir) için değil, şiir için de aynı durum söz konusudur. Bu yaklaşımların tümü dikkate alındığında Batı medeniyetinin gözü ve görseli merkeze almasına karşın, İslam medeniyetinin ise sesçil ve sözel bir medeniyeti olduğu tespiti yanlış olmayacaktır. Zira her şeyden önce İslam medeniyetinin kurucu metni olan Kur'an okunan bir söz olarak vahiy edilmesi, bu metne göre Hz Adem'in bir söz ile (*kün feyekün*) var olması bunun tabi bir yansımasından başka bir şey değildir.

4. Göz ve Kulağın Birleştiği Tek Sanat: Sinema

Bu noktada belirtmeliyiz ki, görsel ve işitsel olanın hangisinin daha üstün ya da önemli oluşuna dair gerek İslam âlimleri arasında yapılan tartışmalarda gerekse Batıda özellikle resim sanatının sözel ve sessel sanatlara üstünlüğünde bizim bir taraf tutma zorunluluğumuz bulunmamaktadır. Bize göre; göz ve kulak da görme ve işitme merkezli sanatlar da, derece bakımından birbirine üstünlük yerine, insanın iki farklı yetisini açığa çıkarması bakımından eşit derecede öneme sahiptir. Aslında ressamın da şairin de yaptıkları bir yansıtmadır. Biri görsel yansıtmayı yapar, diğeri sözselsel yansıtmayı yapar. Çağımızda artık göz ve kulak birleşmiş durumda. Doğu ve Batı arasındaki çizgi, herkesin gözlemlediği gibi, gittikçe belirsizleşmektedir. Teknolojinin özellikle internetin yaygın hale gelmesinin bunda büyük katkıları olmuştur. En somut yansıması, yukarıda adı geçen sanatların asırlar boyu süren hâkimiyetlerinin büyük bir sarsıntı geçirmesidir. Bugün bu iki sanat dalı, neredeyse tek bir sanat altında birleşmiş durumdadır. O da sinemadır. Sinema sanatı hem göze hem kulağa, hem görsel olana hem de işitsel olana aynı anda hitap etmektedir. Gözü ve kulağı aynı anda birleştiren tek bir sanat dalı olarak bu denli itibar görmesinin nedenlerinden biri de bu olmalıdır. Resim, fotoğraf başta olmak üzere göze ve görmeye dayalı sanatlar ile söz, şiir ve müzik gibi kulak ve duymaya dayalı sanatlar sinema sayesinde ilk kez bir arada var olabilecekleri bir zemine kavuşmuştur.

Sinemanın teknik sorunlarına girecek değiliz. Ancak sinema imajların sanatıdır. Sinemanın en temelinde söz, resim ve müzik vardır. Söz dil ve edebiyata, resim fotoğrafa müzik ise ritim, ezgi ve melodiye denk gelir. Sinemada eski ifadesiyle suret; yani hareket eden fotoğraf en temelde yer alır. Ancak ses ve müzik olmadan sinema var olabilir mi? Bugün sinemada kurgunun önemli ayaklarından biri görüntü yönetmenliği ise diğerrinin ses yönetmenliği olması her ikisinin eşit derecede gerekliliğini göstermektedir. Sinemanın sadece görsellik olmayıp aynı derecede işitsellik demek olduğunu anlamanın en iyi yolu, “sessiz sinema”dan görüntünün seslendirilmesine geçme süreciyle yaşanan değişime bakmaktır. Sesin kullanımının keşfedilmesiyle sinemada gerçek bir devrim yaşanmıştır. Sinema; göz ve kulağın, ses ve görüntünün bize artık gerçeği değil, gerçeğin bir kopyasını sunması yönüyle simülatif bir dönüşümdür. İçinde yaşadığımız dünyanın bir simülasyon çağı oluşu biraz da sinema sayesinde olmuştur. Derinliği içinde kaybolduğumuz, yaşadığımız, hissettiğimiz, dokunduğumuz üç boyutlu gerçeklik sinematografik görüntüde kaybolmuştur. Onun yerine 3'e 4'lük oranlara hapsedilmiş, yalnızca eni ve boyu olan iki boyutlu yapay, gerçekliğin bir simülasyonu ile karşı karşıyayız. (Yıldız, 2018: 49) Sinema en temelde, bir simgesel işaret modeli, sistemli bir konstrüksiyon ve özgül bir dil olup estetiksel ve iletişimsel değerin taşıyıcısıdır. Dış dünyadan duyumlar aracılığı ile elde edilen bilgilerin % 83'ünü görsel duyumların oluşturması, ikinci sırada yer alan kulağın ise sağlanan enformasyonun toplam

duyumlar içinde % 11’lik bir paya sahip olması her ikisini toplamda % 94’ü bulması (Çilenti, 1984: 56) konunun ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Sinematografi, gerçekliği, dış gerçeklik aracılığıyla yorumlama sanatıdır. Gerçeklik, sürekli ve kesintisizdir. Yaşamın şimdiki zamanıdır. Zaman kesintisiz bir şekilde akıp gider. Diyalektik felsefede olduğu gibi her şey sürekli bir hareket ve değişim halindedir. İnsan da bu değişimin bir halkası olarak onu yakalamaya çalışır. Günleri kovalar, Güneşi, mevsimleri, coğrafyayı kovalar ve bu değişimin bir unsuru olarak bütün içindeki yerini alır. Dış gerçeklik bütündür, parçalanamaz. Dış gerçekliği bölmek parçalara ayırmak insan için olanaksızdır. Her şey birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdır. Bütünlüğün, oluşumun bir mantığı bir nedeni vardır. Bu gelişim ise insanın dışındadır, kendiliğinden oluşur, kendi fizik yasaları vardır. Tüm bu dış gerçekliği algısal boyutta yaşayan insanoğlu sinematografik algısında ise durum değişmiş, araya iki olgunun dışında bir de aygıt girmiştir. Buradaki aygıtın olanakları, kullanımı ve gerçekliği sunumu sinematografik algıyı belirleyen başlıca unsur olmuştur. (Yıldız, 2015: 48-49)

Buraya kadar dile getirilenlerden, modern dönemle birlikte sinema sanatının göz ve kulak merkezli sanatları bünyesinde toplayan yegâne sanat dalı olarak onun işlevinin ayrı bir önemde olduğunu da göstermiş bulunuyoruz. Sinemanın dili, hakikâtin açığa çıkmasında önemli araçlardan biri olmasına rağmen onun bu araçsallığı göz ardı edilemeyecek kadar hayati önem taşımaktadır. Yusuf suresinin yorumlanmasında modern (yeni) ve farklı bir dil ile yeniden ele alınmasının gerekliliğinden hareket ettiğimiz için, bu yeni dil bize, Kur’an’da bir peygamberin başından geçenlerin kutsallığı dışında, bir anlatı değeri olup olmadığını göstermenin imkanını serimleme olanağı verecektir. Ayrıca Kur’an açısından “en güzel anlatı” (ahsene’l-kasas) ifadesinin, söz konusu kıssanın konusunda mı, kahramanında mı yoksa konunun ele alınış biçiminde midir, sorusunun cevabını da verecektir. Bize göre Yusuf’un başından geçenler bir peygamber ve bir peygamber evladı olmanın dışında herhangi bir olağan dışılık taşımamaktadır. Çekilen eziyetler her ne kadar dramatik olsa da benzer yaşamlar insanlık tarihinde pek çok kişinin başına gelmiştir ve gelmektedir. Dolayısıyla biz burada fevkaladelîğin, anlatının kendisinin değil onun dile getiriliş keyfiyetinde olduğunu düşünüyoruz. Genel hatlarıyla Yusuf suresinin temel yapısını ortaya çıkarmanın en iyi yolu, bu anlatının sinematografik çözümlemesinin yapılmasıdır. Bunu klasik gelenek içerisinde kalarak tefsir ilminin verileriyle de yapabiliriz. Ancak asırlardır bu zaten yapılmış olduğundan bundan kısmen uzak durmaya çalıştık. Yapılmak istenen, daha önce yapılmamış farklı bir yöntem denemesidir. Bu noktada iki modern disiplinden daha yardım alacağımızı belirtmek isteriz: Bunlardan daha genel olan “göstergebilim” (semioloji) ile daha özel olan “anlatı bilim (narratology) dallarını ve bunların verilerinin sinematografik okuma biçimiyle olan ilgisini konumuza önemli katkılarda bulunacağınız düşünüyoruz. Bu iki bilim dalının, Kur’an’da “en güzel kıssa”nın sinematografik olarak yorumlanması için büyük oranda veri akışı sağladığını söyleyebiliriz. Şimdi, bu iki bilim dalının verileri ile konuyu irtibatlandıracağız. Ancak önce Yusuf suresinde anlatılan ve herkesin genel hatlarıyla bildiği kıssayı kısaca hatırlayalım:

“Yusuf bir rüya görür ve onu babası Yakup’a anlatır. Baba, rüyasını kısıncı kardeşlerine anlatmamasını söyler. Kardeşler Yusuf’u ortadan kaldırma planı yaparlar. Onu ormana götürürler ve döndüklerinde babalarına onu Kurt yediğini söylerler. Bu arada yoldan geçen bir kervan, kardeşlerin kuyuya attığı Yusufu bulup köle pazarında satarlar. Yusuf’u satın alan kişi onu evlatlık edinir ancak genç karısı Yusuf’u ayartmaya çalışır ve bunda başarısız olur. Bu olayın neticesinde hapse atılan Yusuf zindanda iki gençle tanışır. Onların rüyalarını

yorumlar. Sonrasında Kral ilginç bir rüya görür. Bu rüyayı yorumlayan Yusuf, yedi kutluk yılın ardından yedi bolluk yılının geleceği şeklinde yorumlar. Yusuf bu yedi kutluk yılı için bir plan da önerir. Kral Yusuf’un tahliyesini ister. Yusuf kendisinin aklanmadan hapisten çıkmayacağını söyler. Masum olduğu anlaşılınca ülkenin başına geçer. Kutluk nedeniyle zor günler geçiren kardeşler şehre gelir. Tanımadıkları Yusuf’tan yardım isterler. Yusuf istediklerini verir. Bir defa ki sefere kardeşi Bünyamin’i de beraberinde getirmelerini söyler. Yakup Bünyamin’i göndermek istemez. Babalarını zorla ikna etmeyi yine başaran kardeşler yeniden şehre geldiklerinde Yusuf Bünyamin’i alıkoymak için bir plan yapar. Plan sonucunda tüm taşlar yerli yerine oturur. Başta baba Yakup olmak üzere bütün aile fertleri şehre gelerek Yusuf’u selamlarlar. Yusuf’un anne-baba ve kardeşleri önünde eğilirler ve böylece baştaki rüya gerçekleşmiş olur.”

4. 1. Sinematografik Anlatım ve Göstergebilim (semyotik) Çözümleme

Aslında müzik ve resim sanatının dili varlığın hakikâtı olmayıp, sembolik değerini gösterdiği hatırlanırsa konu hakkında belli bir mesafe daha alınmış olacaktır. Müzik anlatımında sesi kullanmakta, resim ise renk ve deseni kullanmaktadır. İşte bu sembol denilen olguyu bilimsel bir temele oturtan Ferdinand de Saussure (Ö. 1913), ilk defa, göstergelerin toplum yaşamıyla ilişkilerini ele alan bu bilime “semyoloji” (gösterge bilim) dedi. (Saussure, 1998: 17) Gösterge bilim, gösterge dizgelerindeki (sözelimi bir metindeki) anlamların üretiliş süreçlerini yeniden oluşturma, anlam katmanlarını yeniden yapılandırma, anlam kuruluşlarını yeniden anlamlandırma çabasıdır. Böylece, göstergebilim, herhangi bir göstergeler dizgesinin, hangi aşamalardan geçerek, hangi anlamları yüklediğini araştırır. Bunun için de, metinleri kendisi için ve kendisi içinde aşama aşama ayrıştıran bir yöntem geliştirir. Sanatın temelini, Platon’dan beri *mimesis* (yansıtma-taklit) olduğu dikkate alındığında, sanatçı, şiirde de resimde de aynı şeyi yapar. Yani hakikati sadece yansıtır, taklit eder. Bunu soyutlayarak yapar. Sanatkar, eşya ve hadiseleri hallaç ederken bir çokluk âleminde ve bu âlemin içinde barış ve huzuru bulmak durumundadır. (Moran, 1999: 22) Aslında insanı çevreleyen anlatıları yöntemli bir incelemeyle ele alan birçok yaklaşım biçiminden biri olan göstergebilim (semyoloji), metnin yorumlanması bağlamında metnin yeniden üretilmesini de hedeflemektedir. Göstergebilimin bir başka düşünürü Jacques Derrida (ö.2004)’nın yapı-bozum (deconstruction)’u da bu meyanda hatırlanmalıdır. Buna göre; "Yapıbozucu eleştiri, metin incelemelerinde retorik (sözbilim) ile gramer (dilbilgisi) karşıtlığına dayanır. (Derrida, 1998: 32) Gerçekten de bu akıma göre, bir metnin dilsel yapısının (ya da söz dizimsel yapısının) yarattığı anlam ile aynı metnin dokusunda yatan retorik yapılarının (söz sanatları ya da bir başka deyişle “retorik figürleri”) belirttikleri anlamlar birbirleriyle büyük bir çelişki içinde bulunabilir. Başka bir anlatımla, bir metnin içindeki söz sanatları aynı metnin dilsel yapısının söylediğinden farklı, onunla tam anlamıyla çelişen şeyleri belirtebilir. Bu da akıl ile retorik, gramer ile retorik arasında bir çatışma bulunduğunu gösterir. Bu nedenle bir metnin anlamını ya da anlamlarını kavramada tam bir açıklığa, kesinliğe, gerçek anlama (eğer böyle bir anlam varsa) hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Yani, bir metni okuyabilmek için retorik/gramer çelişkisinin yarattığı anlaşmazlığı ortadan kaldırmak, o metnin dokusunu, yapısını “bozmak”, “kırmak”, “sökme”, “ayrıştırmak”, böylece anlamları dağıtmak gerekir. Bir metin gerçekliği ararken, kendini yaratırken yine kendi yapısını, anlamsal düzenini, tutarlılığını bozar; okurun karşısına dilbilgisi kurallarıyla örülmüş ve belli anlamlar içeren bir düzenek, bir yapı olarak değil, söz sanatlarıyla örülü bir oyun biçiminde çıkar. Böylece dilsel yapının söylediğinden başka bir şey de belirtmiş olur. Bu yüzden, aynı metne yönelik okumalarda farklı ve hatta çelişkili yorumlara varılmasının nedeni, okuma

yöntemlerinin ve yaklaşım biçimlerinin farklı olması değil, çelişkilerin doğrudan doğruya metnin içinde bulunması, metnin oluşum sürecindeki retorik/gramer karşıtlığından doğmasıdır.

Yusuf suresi kutsal bir metnin parçası olsa da netice itibarıyla bir anlatıdır ve bize göre bu anlatının çözümlemesi klasik tefsirler ile yapılabildiği gibi başka yöntemlerle de yapılabilir. İşte bizim söylemek istediğimiz, tefsirlerde asırlar boyu yapılagelen yöntemin değişmez ve tek yöntem olmadığıdır. Bizim önerimiz, onun “kıssaların en güzeli” oluşunu göstermenin yollarından biri de anlatım güzelliğinin ortaya konulmasından geçtiğidir. Bunu yapabilmek için metinde geçen, olayın kahramanlarını, kötü karakterlerini, mekân-zaman bağlantılarını tek tek çözümlemek ve sonra onu yeniden inşa etmektir. Yazınsal metinlere ilişkin çözümleme modellerinde teorik açıdan birbirine karşıt noktalardan söz edildiğinde, bunlar arasında en belirgin olanı, yazınsal metnin kimilerince bitmiş bir ürün, kimilerince de üretime açık bir süreç olarak değerlendirilmesidir. Yapısal dilbilimciler, yazınsal metni bitmiş, tamamlanmış, üretimi sonuçlanmış bir ürün, bir yapı olarak ele alırlar. Bir başka deyişle, yazınsal metnin üretim süreci yazar tarafından gerçekleştirilmiş ve bütünlenmiştir, onlara göre. Bu açıdan, metnin içindeki çokanlamlılık ne denli geniş olursa olsun, bir dilsel yapıdır artık o. Bu yaklaşıma göre, metin öncesi ve metin sonrası aşamaları yoktur, yalnızca metin vardır. Hem metin içindeki öğeler arasında, çeşitli düzlemlerde kurulmuş ilişkiler vardır (metin içi çokanlamlılık), hem de bu metnin gönderme yaptığı başka metinlerle kurulacak metinler arası ilişkiler (metinler arası çokanlamlılık) söz konusudur. Çünkü yazınsal metin, bir kültür göstergesi olarak, kültürün öbür göstergelerine açılır, onlarla bağlantı kurar; onları hem kendi içine alır, hem de dönüştürür. Bir metnin anlamlar evrenini metin-içi ilişkilerde arayan göstergebilim ile aynı metnin anlamlar evrenini metinlerarası ilişkilerde bulan göstergebilim arasındaki ayrım, doğrudan doğruya epistemolojik bir ayrımdır. (Rifat, 2009: 98)

Dil, bir topluluk tarafından belli semboller üzerinde varılmış uyulaşımın ürünü olduğuna göre ya da kelimeleri oluşturan harfler netice de birer sembol olduğuna göre nihayetinde dilsel de olsa semboller alanında demektir. Dolayısıyla dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Dil, farklı toplumsal sınıf ve gurupların anlam sistemlerinin içinde bir arada bulunduğu bir anlamlandırma (*signification*) dizgesi olduğuna göre, göstergebilim (semiyoloji), bu anlam evrenini çözümlemeyi amaçlar. Bu çözümleme işleminde sıklıkla müracaat edilen kavramlardan simge, metafor, alegori ve hatta paradigma Yusuf suresinin bütünde görülen en önemli özelliktir. Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir. Metafor (eğretileme) ise bilinmeyenlerin anlamı bilinenlerin aracılığıyla ortaya konmasıdır. Paradigmaya gelince, bir gösterge ile diğer başka bir göstergenin girdiği ikili ilişki olarak tanımlanır. Tüm bu bililer ışığı altında Kur’da yer alan “*müteşabihat*” kavramını hatırlamakta yarar vardır. Muhammed Esed, Kur’an mealinin sonuna eklediği ana bölümlerden birini “Kur’an’da sembolizm ve alegori” başlığına tahsis etmiş ve burada, özellikle Kur’an’da anahtar ibarelerin bulunduğunu, bunlar içinde de “*müteşâbih*” kavramının anahtar terim olduğunu özellikle vurgular. (Esed, 1997: 1329)

Simge, metefor ve alegori bilinen ve görünenlerden bilinmeyen ve görünmeyenlere bir köprü görevi üstlenen kavramlardır. Metaforik ve sembolik anlatım tarzının bizim kültürümüzde ki karşılığı *tasavvuftur*. Tasavvuf metinleri de zaten Yusuf suresini hep bu açıdan yorumlamış ve zengin bir edebiyat oluşmuştur. Sadece Tasavvuf değil, felsefe alanında İbn-i Sina (Ö. 1037), İbn-i Tufeyl (Ö. 1186) gibi Müslüman filozofların en seçkin ürünlerinden olan *Hay b. Yakzan* bile bu kategoride ele alınabilir. Zira söz konusu eser, tamamen sembolik ve metaforik bir

anlatımın ürünüdür. Simgesellik dil felsefesi kadar teolojik metinleri de ilgilendirmektedir. Her iki disiplinde fizik alanında konuştuğu gibi metafizik alanda da konuşmaktadır. Dil düşünce, duygu ve isteklerin bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir. Bu bakımdan en önemli iletişim aracıdır. Tanrı'nın insanla kurduğu iletişime bu açıdan bakıldığında, meselenin dil düzeyinde olduğu rahatlıkla söylenebilir. Allah, insanın anlam alanlarını belirleyerek ürettiği ve kullandığı kelimeler aracılığıyla onunla iletişim kurmaktadır. Mesela Yusuf suresinde geçen gömlek (*kamis*) ifadesinin tanrısal hiçbir yönü bulunmamaktadır. Bu, bildiğimiz ve kıyafet olarak giydiğimiz esvaptan başka bir anlama gelmiş olabilir mi? Değilse, surenin başında ortasında ve sonunda üç kez karşımıza çıkan bu ifadenin anlamı nedir? Gömlek, surede bir kreasyon olarak kullanılmayacağına göre nasıl yorumlanmalıdır. İşte bu, sembol, simge ya da metefor denilen olgunun kendisidir. Dolayısıyla gömlek betimlemeleri, sure içi bağlamda (context) alelâde bir kullanımın ötesinde, simgesel ve meteforik anlamıyla, sıradan bir okuyucunun bile rahatlıkla fark edebileceği bir husustur. Bu noktada önemli olan bu farklılığın analiz ve çözümlemesini doğru yapabilmektir.

Aslında teolojik alanın metafiziğe bakan yönü hakkında konuşmaların çoğu simgeseldir ya da mecazîdir. Allah'ın “Âdem'e isimleri öğretmesi”, ona eşyaya isimlendirme yeteneği vermesi boşuna değildir. O halde dilin literal sınırları insan tecrübesinin ötesine geçmemektedir. Bu nedenle bir bölgede insanın kullandığı sözcükler onun bilinç, inanç duygu ve örfleriyle sınırlıdır. Din dilinin günlük yaşantısında kullandığı dilden farksız olarak analogik dil, simgesel dil, mecazî dil gibi çeşitli biçimleri bulunmaktadır. Bu noktada işaret dili ile simge dili arasındaki ayırım, işaretin, işaret ettiği şeyin gerçekliğine iştirak etmemelerine karşın simgelerin ise iştirak etmeleridir. İşaretler değiştirilebilir özelliklere sahipken, simgeler değiştirilemez. İşaret belirtici iken semboller betimleyicidir. (Tillich, 2000: 45 vd.) Dolayısıyla işaretler eylemi, semboller ve simgeler ise düşünceye ve betimlemeye götürür. Buradan hareketle denebilir ki, Kutsal metinlerde Allah simge ve sembol üretmemiş, belki insanın ürettiği sembolleri kullanmıştır. Bunu ise iki nedeni vardır: Birincisi, insan tecrübesi dışındaki bir varlığın mahiyetini insana anlatmadaki zorunluluktur. Çünkü her bir simgenin insan zihninde ve dış dünyada bir referansı vardır. İkinci olarak ise Allah'ın insanla iletişiminde sözün anlaşılması ve algılanması için dilini kullanması ve bu dilde de simgeselliğin var olmasıdır. (Yar, 2000: 250)

Bu bağlamda Yusuf suresinde, anlatı, baştan sona böyle bir sembolik dile sahiptir. Surenin başında yer alan bir rüya, ortasında yer alan başka bir rüya ve surenin sonunda yer alan rüyanın gerçekleşmesi ile tüm sure rüya sembolizmi açısından konunun belki de en can alıcı yönünü oluşturur. Rüya hakikati söz konusu bu işaret ve sembol diliyle ancak çözülebilir. Sadece bu kadar da değildir, zira surenin bütününde görülen gömlek, kurt, kan, yedi semiz inek, yedi zayıf inek ve yedi başak gibi semboller, bu bağlamda çok zengin bir içerik sunmaktadır. Ancak rüyanın peygamberlik kurumunun en önemli unsurlarından biri olması nedeniyle; rüya nedir, bir hakikati var mıdır, rüya yorumlaması, vahiy ile rüya arasındaki ilişkinin rastlantısal mı yoksa zorunlu mu olduğu gibi bir dizi sorunun cevabı bu bağlamda kayda değerdir. Aslında rüyanın bir hakikati var mıdır sorusu, Kur'an açısından bakıldığında, vahyin bir hakikati var mıdır, sorusuyla aynıdır. Zira İslam bilginlerinin vahiy mekanizmasını açıklama teşebbüsleri “rüya teorisiyle” yakından ilgilidir. Bilindiği üzere, Müslüman düşünürler, peygamberlik müessesini rüya ile ilişkilendirip teorize etmişlerdir. Burada sadece Kur'an'dan bir ayetin kısa bir açıklamasıyla konuyu irtibatlandırarak ve sonra da rüyanın hakikatine ilişkin bazı ilave

yorumları nakletmekle yetineceğiz. Mesela Şura suresinin 51 ayetinde şöyle denilmektedir: (وما كان لبشر أن يكلمه الله الا وحيا او من وراء حجاب او يرسل رسولا فيوحى باذنه ما يشاء انه علي حكيمة) “Allah’ın bir beşerle (doğrudan/yüz yüze) konuşması, O’nun şanına yakışmaz, ancak vahiyyle veya perde arkasından veyahut bir elçi gönderip de izniyle dilediğini bildirmek suretiyle(hitap etmesi) müstesna! Çünkü O, yüce ve hâkim olandır.”

Vahiy görme midir işitme midir? Soruyu tekrar düzenleyerek soracak olursak, Vahiy peygamberin neresine iniyordu? Eğer vahiy bir bilgi türü ise bu bilgiyi Hz. Peygamber gözüyle mi, kulağıyla mı yoksa aklıyla ya da kalbiyle mi? Ayette, Allah’ın insanla doğrudan ve yüz yüze konuşmanın alternatifi olarak sunulan bu hitap şekli üç şık altında toplanabilir: 1. Gizli konuşma (Vahiy). 2. Perde arkasından konuşma. 3. Elçi vasıtasıyla konuşma. Birinci şık; rüyada vahyin alınması “vahy fil menam” şeklinde yorumlanmıştır. Rüyada vahye muhatap olan Hz. Peygamber, hem vahiy meleğini görmekte, hem de kelimayı işitmektedir; başka bir deyişle vahiy meleği ile peygamber arasında bir perde yoktur. İkinci şıkta kullanılan ibareden anlaşılan ise, peygamber tarafından kelimayı işitilmekte ve fakat kelama herhangi bir görüntü eşlik etmemektedir. Üçüncü şık’a göre ise; Allah’ın bir elçi (melek) göndererek, buyruklarını bu elçi vasıtasıyla peygamberlere bildirdiğine işaret edilmiştir. Burada ne melek görülmekte ne de bir ses işitilmektedir. Ancak ayetin zahirinde birinci ile üçüncü şık arasında bir iltibas bulunmaktadır. İlk şıkta (vahiy suretiyle) bildirim tarzı, meleğin Peygambere rüyada görünmesi suretiyle ve kelimeler Peygamber’e rüyada aktarılmakta ve Peygamber aktif bir alıcı durumunda olup, meleklerle karşılıklı bir muhaverede bulunmaktadır. Oysa üçüncü şıkta (elçi vasıtasıyla) ise, Hz. Peygamber tarafından melek görülmemekte ve bir ses de işitilmemektedir. Peygamber burada sadece pasif bir alıcı durumunda olup karşılık vermemekte, ansızın kalbinde hazır bulmaktadır. (Cündioğlu, 2017: 108) Netice olarak; vahiy suretiyle: Peygamberin kelimayı telakki edişi bir rü’yet (görüntü) ile birlikte gerçekleşmektedir. Burada “görme kabiliyeti” (Basar) devrededir. Perde arkasından: Peygamber bir ses işitmekte ve fakat sesin sahibini görmemektedir. Burada “işitme kabiliyeti” (kulak) devrededir. Elçi vasıtasıyla: Bu tarzda kelimeler Peygamber’in kalbine süratle –herhangi bir görüntü ve ses olmaksızın- nakledilmekte, burada da kelimanın ilkasına vasıta olan kabiliyet “kalp”dir. Bu üç şıkkın, ilkinde “rüyet” (vizyon), ikincisinde “işitme” (istima), üçüncü şıkta ise (diğer Kur’anî referansların işaretiyle) “kalp” devrede olmakta ve böylece insanın üç uzvuna da atıf yapılmaktadır. Bunlar 1. Göz – görme (Basar). 2. Kulak – işitme (Sem’). 3. Kalb – anlamak (kalb/fuad). Esasen bu üç unsur İsrâ suresi 36.ayette sarahaten ifade edilmekte* ve bu ayetten hareketle ilmin üç farklı mertebesine işaret olarak yorumlanmıştır. (Sıbai, 1985: 35) Şura 51. Ayetinde geçen “Allah’ın bir beşerle (doğrudan/yüz yüze) konuşmasının O’nun şanına yakışmaması” konumuz açısından her üç şıkkın büyük çoğunlukla rüyada gerçekleştiği hadis ve siyer kaynaklarına havale ederek konunun daha fazla uzamaması için yeterli görüyoruz.

Rü’yet kökünden türeyen rü’yâ kelimesi uyku sırasında zihinde beliren görüntülerin bütünü (düş) ifade eder. Sözlük anlamı aynı olan hulm (çoğulu ahlâm) ise daha çok korkunç düşler için kullanılır. Buna göre rüyaların rahmânî olanına “rü’yâ-yı sâdika, sâliha, hasene”; şeytânî olanına “hulm” denilir. Rüyanın düşünme yetisinin (nefs-i nâtika) bir işlevi olduğunu, hakikatinin olmaması durumunda insanda var olan yetilerin yaratılmasının bir anlamı olmayacağı söylenmektedir. Buna göre rüya insanın ruhu ile gördüğü ve akli ile idrak ettiği bir olaydır. Rüya, mâna âleminde rü’yet âlemine semboller şeklinde indirilen ilham olarak da

* İnsanın bu üç uzvuna işaret eden benzer ayetler için bkz.; Nahl, 78, 108; Bakara, 7; Casiye 23; A’raf, 179.

değerlendirilir.(İbn Haldun, 1997: I/380-384)** Fârâbî rüyaları muhayyile gücüyle ilişkilendirmekte, bu gücün rüyaların oluşumunda belirleyici bir işlevinin bulunduğunu kaydetmektedir. (Fârâbî, 2012: 83-84) Rüyada görülen hayali suretler hakikati olmaktan çok sembolik bir değer taşıdığı dikkate alındığında söz konusu sembollerin çözümlenmesi bu bağlamda hayli önem taşımaktadır.

Rüyalar varlığın hangi mertebesine aittir? Varlık âleminin görünen yüzünde olmadığı açıktır. İslam âlimlerinin üçlü tasnifi içerisinde cisimler âlemi, ruhlar âlemi ve misal âlemi ayırımında sonuncusuna tekabül eder. Misal âleminde idrak edilen şeyler, şehadet âleminde gerçek birer varlık olarak zuhur eder. (Konuk, 1990: II/30) Bu bakımdan Yusuf’un rüyası misal âleminde zuhur etmiş olanların, zamanı gelince şehadet âleminde gerçekleşmesi olarak yorumlanabilir. Esasen rüyanın hakikati olmakla birlikte, aynı zamanda kadim gelenekler ile modern dönem bilinci arasındaki ayırımı gözden kaçırmamak gerekir. Gerek Kur’an’ın nazil olduğu dönem Arap bilincinde gerekse daha önce, Hz. Yakup ve Yusuf döneminde rüyaların “gerçek tecrübeler” şeklinde algılandığını bu bağlamda göz ardı etmemek gerekir.*** Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud (Ö. 1939)’e göre insanın yaşama kaynağı ve canlı organizmanın faaliyet amacı korunma ve cinsellik içgüdüleridir. Cinsel duygularla toplumdaki kuralların çatışması veya bu isteklerin bilinçaltına itilmesi kişide birtakım kompleksler meydana getirir. Rüyada görülenler bu komplekslerin, bilinç dışı arzuların akıl sansürü ve baskısından kurtulmuş olarak örtülü bir şekilde tezahürüdür. (Freud, 1964: 11) Alfred Adler ise rüya olaylarını yorumlamada aşağılık duygusuna dikkat çeker; rüyaların geçmişten çok geleceğin planlanmasına yardımcı olma işlevi üstlendiğini ileri sürer. Carl Jung (Ö. 1961), toplumsal bilinçaltının etkilerine dayanarak simgelerin kişi için özel anlam taşıdığını vurgular. (Çoruh, 1968: 46, 59-62) Rüyaları tıpkı masal ve mitoslar gibi semboller dili olarak niteleyen Erich Fromm (Ö. 1980) bunun unutulmuş bir dil olduğunu kaydetmektedir. O, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar* adlı eserinde, insanlık tarihinin en eski eserlerinden olan mitoslarla günlük yaşantının ürünleri olan rüyalar birbiriyle şaşırtıcı benzerlik gösterdiğini belirtmektedir. Günümüz insanı onlara gereken değeri vermeyi ve onları bir tecrübe hazinesi olarak görmeyi unutmuştur; bu sebeple onların dilinden anlamamaktadır. (Fromm, 1992: 23-38.) Tüm bu bilgilerin ışığı altında Yusuf suresinde, başta ortada ve sonda yer alan rüyalar ve bu rüyaların yorumlama biçimleri de ilginç unsurlar içermektedir. Gerek surede betimlenen rüyalar ve onların yorumlanma biçimleri, gerek surenin kahramanı Yusuf’un rüya konusundaki yeteneği, gerekse surenin doğrudan muhatabı olan Hz. Muhammed’in rüya konusunda söyledikleri ve nihayet peygamberlik müessesesinin en temelde rüya üzerine bina edildiği birlikte müteâla edildiğinde, Yusuf suresi ile rüya fenomeni arasında yakın ve sıkı ilişkinin çok farklı yönleri olduğu görülecektir.

** İbn Haldûn’a göre rüya, uykuda insan ruhunun mânalar âlemine dalması sonucunda gaipten kendisine akseden varlıklara ait şekil ve sûretleri bir anda görmesinden ibarettir. Eğer bu akis zayıf, hayaldeki remzi de açık bir şekilde aksettirmiyorsa tabire muhtaçtır. İbn Haldûn, *Muqaddime*’nin meslekler bölümünde rüya tabiri ve tabircilerinden, rüyanın doğruluğuna delâlet eden alâmetlerden ve rüyanın vahiyle münasebetinden söz eder (II, 1136-1141)

*** Antik dönem insan bilinci ile Modern dönem insan bilinci arasında, rüya konusunda ki farklılığı görmek için P. Berger’in *Modernleşme ve Bilinç* adlı eserinde verdiği şu örnek dikkat çekicidir: “Üç gece üst üste rüyasında ölmüş dedesinin kendisini pek pis yemekler yemeye zorladığını gören bir kimse, eğer modern bir topluma ait bir birey ise son günlerde edinmeye başladığı akşam yemekleriyle fazla yemek yeme alışkanlığından vazgeçmeye karar verebilir, bu arada psikiyatristinden acil bir randevu talebinde bulunabilir.; yok eğer bu birey geleneksel bir toplumun bir ferdi ise, dedesinin bu davranışı ile kendisine ne anlatmak istediğini merak eder. Aynı realite, görüldüğü gibi farklı biçimlerde algılanmaktadır. Birisi gördüğü rüya ile dedesi arasında bir ilişki kurmaya çalışırken, diğeri olayı dedesinin işin içerisine hiç katmaksızın değerlendirmenin yollarını aramaktadır. Burada normlar da farklıdır. Normlardan biri “sağlıklı yaşamalısın; diğeri ise “Atalarınla ilişkini koparmadan yaşamını sürdürmelisin” şeklinde ifade olunabilir.” (Berger, 1985: 24-25.)

4. 2. “Ahsene’l-kasas” ve Anlatı bilim (Narratoloji)

Kur’an açısından “kıssa” teriminin İngilizce karşılığı “narratoloji”dir. Türkçesi “anlatı bilim”dir. İçerisinde bir olay ve karakter(ler) barındıran her anlatı nesir ya da nazım da olsa, anlatı bilimin (narratology) ilgi alanına girer. Kur’an’ın hitabî karakteri dikkate alındığında onun sesçil ve işitsel unsurlarını gösteren kıraat ilminin verilerini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Kur’an’ın tehaddi özelliği dikkate alındığında “ahsene’l-kasas” özelliği nasıl yorumlanmalıdır? Anlatı bilim (narratology) antik çağdan günümüze kadar olan her anlatımda evrensel bazı ortak özelliklerin varlığını kabul etmektedir. (Albayrak, 2002: 88) Bu nedenle anlatı bilim, metinlerde var olan bu özelliklerin analiziyle ilgilenmektedir. Kabul edilmelidir ki Kur’an, birçok metinde var olan anlatma, diyalog, dramatik diyalog, hiciv, kinaye, mecaz, teşbih, temsil, yeminler, hazifler, karakterize etmeler, ritmik üslup gibi edebi sanatları kullanmaktadır. Kur’an’ı anlamada anlatı bilimin ne gibi faydaları olacaktır sorusu, onun neticede bir anlatım olduğu ve O’nun 1/3’ni kıssaların oluşturduğu düşünüldüğünde, bir nebze de olsa bu soruya cevap verilmiş olacaktır. Her şeyden önce anlatı bilim Kur’an metnini kendi bütünlüğü içinde ele alır. Bu tür bir okuyuş göstergebilimin önemli kavramlarından, synchronic (eş zamanlı) okuma ile yakından ilgilidir. Burada Kur’an’ın sadece eşzamanlı okunması gerektiğini savunmuyoruz, aynı zamanda O’nun artzamanlı (diachronic) okunması gerektiğini de söylüyoruz. Bununla beraber anlatı bilimin ışığında eşzamanlı okunacak olan Yusuf suresi metni anlamlandırmada ufuk açıcı veriler sunacaktır. Anlatı bilim, anlatıda düzenli bir şekilde tekrar etmekte olan anlatım yapılarını, bir başka ifadeyle anlatımın yapısal gramerini oluşturmayı hedeflemektedir. Bu gramer linguistik gramerden farklıdır. Bu farklılık “yüzeysel yapı” ve “derin yapı” ile açığa çıkar. Derin yapı çok daha komplekstir. Anlatı bilimciler “derin yapı”nın ortaya çıkarılması için değişik model ve teknikler ileri sürmektedirler. Bu modellerden çok sık kullanılanlar arasında, anlatının içsel organizasyonu diyebileceğimiz “çiaistik/chiastic” yapı* ile Greimas tarafından geliştirilen “gösterge karesi/semiotic square”ni özellikle belirtmek gerekir. *Discovering The Quran* adlı kitabında Neal Robinson’un «Çieastik» dediği bu yapı simetri, epizot ya da paradigmatic olarak da isimlendirilir. (Robinson, 1996: p.149). Robinson, söz konusu derin yapının ortaya çıkarılması için değişik tekniklerden söz etmektedir. “Çiaistik” (chiasmus) adını bir Grek alfabesi harfi olan x’den almakta, anlatının içsel bütünlüğünü gösteren bir edebi tekniktir. Eğer anlatım a b c d e f f’ e’ d’ c’ b’ a’ simetrik bir şekilde sistematize edilebiliyorsa bu anlatı bütünlük gösteriyordur. Buna ilişkin de bir örnek verelin: Yusuf suresinde ele alınan anlatı, bir bütün olarak düşünüldüğünde “en güzel kıssa” kendini şu şekilde açığa çıkarır:

- a. Hz. Yusuf ’un rüyası. (4-6. ayetler)
- b. Kardeşlerinin Yusuf ’a tuzak kurması. (8-21. ayetler)
- c. Zeliha’nın ve diğer kadınların Yusuf ’a iftirası. (23-33. ayetler)
- d. Hz. Yusuf ’un zindana girmesi. (35-42. ayetler)

* Karşıt yansımalı, simetrik, paradigmatic ya da “*Onion skin*” yapının «soğansı» olarak nitelenmesinin nedeni, bir soğanı andırmasıdır. Soğanın kabukları, dıştan içe doğru katlar halindedir ve bu katlar bir merkezde toplanır. Tıpkı bunun gibi paradigmatic bir eser de, soğanın kabukları gibi iç içe geçmiş farklı epizotlardan oluşur. Bir soğanı ortadan ikiye böldüğümüzde her iki tarafta kalan kabuklar eşit şekilde diğerlerinin karşılığı iken paradigmatic yapıya sahip bir eser de birbirine eşit iki taraflı epizotlardan oluşur ve bir merkezde toplanır. Bu merkez ise, eserin en önemli yeri ve karmaşanın doruğa çıktığı noktasıdır.

e. Mısır kralının rüya görmesi. (43-44. ayetler)

e’. Kralın rüyasının tabiri. (45-49. ayetler)

d’. Hz. Yusuf ’un zindandan kurtuluşu. (50. ayet)

c’. Zelihanın ve kadınların Yusuf ’u aklamaları. (51-53. ayetler)

b’. Hz. Yusuf ’a kardeşlerine karşı bir plan öğretilmesi. (54-98. ayetler)

a’. Hz. Yusuf ’un rüyasının gerçekleşmesi (99-101. ayetler). (Robinson, 1996: p.148)

Görüldüğü üzere, Yusuf suresinde, merkeze “rüya epizodu konulduğunda anlatının surenin baş tarafı ile sonu arasında cereyan eden hadiseler müthiş bir kolerasyonla birbiriyle eşleşmektedirler. Merkezdeki “rüya epizodu” Kralın rüya görmesi (e) ile rüyanın yorumlanması (e’) eşleşmektedir. Yusuf’un rüyasıyla (a) rüyanın gerçekleşmesi (a’) eşleşmektedir. Kardeşlerin kanlı planı ile (b) Yusuf’un planı (b’) eşleşmektedir. Zeliha’nın Yusuf’a komplosu (c) ile aynı komplodan aklanma (c’) eşleşmektedir. Yusuf’un hapse girmesi (d) ile de hapisten kurtuluşu (d’) eşleşmektedir.

Anlatı bilimin katkısı bunlarla sınırlı değildir. Bir anlatının önemli parçalan olan olay, karakterler ve yaşanan olguların tefsir-yorum açısından işlevselliği ayrıca dikkat çekicidir. Bazen anlatıcı karakterlerin içsel konuşmalarını, duygularını seslendirir. Bu durum söz konusu anlatı tekniğine güzel bir örnektir. Yaptığımız sadece anlatı bilimin analitik metodunu kullanarak Yusuf suresi metninin dilini farklı bir yöntemle çözümlemeye çalışmaktır. Bilindiği gibi, okuma bir süreç işidir. Kur’an gibi bir kitabın okunması ise hiç bitmeyecek bir süreçtir. Okur, bu bitmek tükenmek bilmeyen süreçte okuma edimini devamlı geliştirmek durumundadır. Metinde neler oluyor, metne dinamizm katan boşluklar nasıl doldurulur, anlatıcının pozisyonu nedir, olayların arkasındaki motifler neler ve nerelerdedir gibi sorularla metnin akışı analiz edilir. Daha pratik bir okuma için metindeki karakterlerin durumuna göre bazen kendini onlarla özdeşleştirir, sempati ortaya koyar, bazen de karakterlerin yapısına göre kendini onlardan uzak tutar. Kısaca anlatı bilimin gayesi, okuru metne aktif bir şekilde entegre etmektir.

Yusuf suresinin başında geçen “kıssa” kelimesine verilen anlamlardan biri de “haber”dir. (İbn Manzur, V, 3650) Belki, “iletişim ya da bilişim” bile denebilir. Yusuf kıssası, Kur’an’daki diğer tüm kıssa ve öyküler gibi, ‘şimdi-burada olmayan olayların anlatımıdır. Diğer bir deyişle, bizimle geçmiş olaylar arasında ortaya çıkan zaman aralığı kıssaların meydana geldiği mekânlardır. Kıssaları edebi bir tür olan roman, hikâye, destan ve diğer edebi türler kategorisine sokmasak bile, söz konusu bu türlerde yer alan mecaz, teşbih, istiarenin Yusuf suresinde da bol miktarda örneklerinin bulunuyor olması kıssanın sanatsal ve biçimsel ele alınamayacağı anlamına gelmemektedir. Burada asıl önemli olan, geçmiş bir olayın “şimdi-burada” anlatılıyor oluşudur. Daha açıkçası, geçmiş bir olayı anlatırken kendisini bir “yeni olay” haline getirmesidir. Bu yönüyle kıssa, basitçe bir dilin her hangi bir nesneye işaret etmesinden daha fazla anlam yüklüdür. Zaten Kur’an’daki kıssalar insanın gerçekliğini anlatan ve bu yönüyle Allah’ın bilgisi, iradesi ve gücüne nispetle nasıl bir konumda bulunduğunu daha iyi fark etmeyi sağlayan birer ayna görevi görürler. Gündelik her hangi bir ortamda dil, bir nesneyi gösterirken kendisini gizleme ve nesneyi ön plana çıkarma işlevi üstlendiği halde, kıssaların anlatımı esnasında bir “olay”a dönüşür. Büyük kültür ve medeniyetlerin dayandığı büyük kıssalar, bir bakıma bu kültür ve medeniyeti zafiyete uğratabilecek veya onunla güç mücadelesine girebilecek diğer kıssaları yutma özelliğine sahiptir. Kur’an’daki kıssaların kendi içlerinde üstün bir güç ve iradeyi yansıtmaları, İslam’ın büyük bir hızla önce Arap yarımadasına

ve sonra dünyanın çok farklı coğrafyalarına nispeten kısa denebilecek bir zaman içinde yayılmasında önemli rol oynamıştır. İnsanlık tarihinde Yusuf kıssasına benzer hikayeler elbette vardır. Zaten Tevrat aynı kıssayı bir kısım farklılıklar anlatmaktadır.* Kur'an kıssaları genelde bazen klasik bir trajedi bazen de dramdır. Yusuf kıssası, bir dramadır ve bu nedenle de sinematografik bir okumayla dışarıdan izleyenler açısından kavranışı kolay, sembol, simge ve metefor açısından örneklikleri yeniden yorumlamaya oldukça müsaittir. Bu vesileyle, Yusuf suresinin, Tekvin anlatımı bir roman üslubuna; Ku'ân'ın anlatım ise daha ziyade sinema ve tiyatro eserlerine has canlı bir üsluba (dramatik) sahiptir. İşte bizim sinematografik okumanın imkânı derken kastettiğimiz biraz da budur. Bir başka deyişle kıssanın Kur'an'daki anlatısı, seslerden oluşan canlı bir anlatım, adeta hareket eden resimler koleksiyonudur. (Hons, 1981: 30)

Yusuf suresinde ilk üç ayet ile 102-111 ayetler konuyla doğrudan ilgisi yoksa da diğer bütün ayetler kronolojiktir, belli bir bütünlük gözlemlenmektedir. Bu ayetler bir yana bırakılacak olursa, konusu tutarlı, konu dışı bağlantılardan alabildiğine uzak yekpare bir görüntü veren bir suredir. Tek celsede inen surelerden olması da bunu desteklemektedir. (Tuncer, 2020: 139) Yusuf peygamber, peygamber kıssaları içinde Hz. Musa'dan sonra ikinci sırada kendisine en çok ayet tahsis edilen bir peygamberdir. Kıssanın ses, lafız, mana ve akış uyumu benzersidir. Akıştan kastımız kurgudur. Sûreyi meydana getiren kurgusal yapıda; kıskançlık, hile, evlât sevgisi, ayrılık acısı, zulüm, iftira, aşk, duyguların kontrolü, sabır, iffet, adalet, doğruluk ve haklılıkta ısrarın karşılıksız kalmayacağı gibi evrensel olguları dramatik bir örgüde, canlı sahneleri içinde irdelemektedir. Bunu yaparken, kurgunun içyapısına paralel olarak, bir kısım epizotlar, sembolik ve meteforik anlatımlar üsluptaki kolay akışa eşlik etmektedir. Surede göze çarpan yapısal bir özellik de metin içi bağlantılarda görülen bir kısım tekrarlardır. Mesela Yusuf da rüya görür, Kral da. Kardeşler de tuzak kurar, Kadın da. Elmalılı Hamdi Yazır (Ö. 1942) konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır:

“Yusuf Kıssası, gayb âleminde müteşâbih bir sembol ile tecelliye başlayıp, git gide gelişerek meâlini bulmuş bir hakikatin belağatlı bir anlatımı ve aynı zamanda Muhammedî güzelliğin ezeli bir simgesi ve nişanıdır. Hz. Yusuf'un rüyası, onun masum güzelliğinin gelecekte gelişecek olan olaylara ve mukadderatına ilâhî gayp âleminde nasıl bir sembol ve misal olmuş ise, bütün ayrıntılarıyla Yusuf Kıssası da Muhammedî güzelliğin en yüce anlamına öyle bir başlangıç simgesi ve sembolü olarak nazil olmuş olan bir gaybî hakikattir. Ve bilhassa bu açıdan ve bu özelliğinden dolayı en güzel kıssadır.” (Yazır, V, 32-33.)

Surede anlatılanlara ilişkin tefsir ve hadis külliyyatında yer alan rivayetlere, mesela Yusuf'un atıldığı kuyunun nerede olduğu, Yusuf'un kaçta satıldığı, giydiği gömlek, Mısır yolunda kendisine yapılan eziyetler, Yusuf'un gördüğü “burhan”ın neliği, şahidin kimliği, hırzılığa konu olan eşyanın maşraba mı yoksa başka bir şey mi olduğu, kardeşlerin iddialarında dile getirilen Yusuf'un da daha önce hırsızlık yaptığı ve bunun daha önceki örnekleri gibi teknik konuların anlatımına girmeye gerek görmedik. Kıssada görülen gömlek, kan, kurt gibi öğelerin sembolik değeri yanı sıra özellikle rüyalar başta olmak üzere gömleğin temsil ettiği simgesellik sadece yalın öğeler olmaktan çok daha fazlasını söyler bize. Ancak biz bu kadarla iktifa edip,

* Shalom Goldman, "Bir kadının erkekte murat almak istemesi ve akabinde onu kendisine saldırmakla suçlaması" motifinin birçok kültürde ve edebiyatta popüler olduğunu belirtmektedir. Yazar, Amarna Çağı Mısır'ında popüler olan "İki kardeş hikâyesi"nin yanında İlyada destanında anlatılan "Bellerophon" efsanesinin de Kitab-ı mukaddes anlatımında yer alan bu motifle benzerliğine ilişkin bkz.; Goldman, 1995: 31.)

uygulamalı örneklerini göstereceğimiz diğer çalışmaya havale ederek son olarak, konuyla ilgili olduğunu düşündüğümüz bir-iki noktaya dikkat çekerek makalemizi sonlandırmak istiyoruz.

Bunlardan birincisi, Kur’an’ın 23 senede meydana gelmiş bir metin oluşundan hareketle, surelerin tertibinin kronolojik ve konu bütünlüğü açısından farklılığına karşın*, Yusuf suresi bu yönüyle istisnai bir durum sergiler. Bu sure kronolojiktir hem de konu bütünlüğüne sahiptir. Thomas Carlayl (Ö. 1881) gibi ılımlı bazı düşünürlerin Kur’an’ın yapısal bütünlüğü hakkında dile getirdikleri eleştiri (Carly, 1841: 64) daha ziyade onun Mushaf kimliğine yöneliktir. Oysa Kur’an metninin hitabî ve sözel karakteri dikkate alınmadan bu eleştirilerin haklı olduğu söylenemez. Doğrusu “sure bütünlüğü” konusu özellikle son yüzyılda klasik gelenekten tamamen olmasa da ayrışma eğilimi gösteren bir yöntemdir.** Bu yöntemi benimseyenler, analitik-sentetik yöntemi uygulayarak, önce sureyi bölümlere ayırır, daha sonra da bu bölümler arasında münasebet kurarlar. Bir yazarın sureyi bölümlemesi diğerinden ayrı olabilir, ancak temel tavır her zaman bölümlerin ilgili yerlerle birleştirilmesidir. Sure bütünlüğü konusu tutmuş ve mevzi kazanmaya devam ediyorsa, bunun anlamı, çağdaş müfessirler arasında geleneksel yaklaşıma memnuniyetsizlik önemli bir yer tutar.

Diğerine gelince, klasik İslami bilimlerde karşılığı i’cazû’l-kur’an, münasebâtü’l-kur’an gibi ilimlerin*** işlevselliğinden mahrum tefsir-tercüme ve meallerde, özellikle Yusuf suresinin “ahsenel kasas” olma keyfiyeti tamamen ortadan kalkmakta, sıradan bir okuyucu bu anlatıyı Türkçe tefsirler ve meallerden okuduğunda çok tabii olarak suredeki farklılığı kavrayamamaktadır. Bu iki disiplin ise tamamen Arapçayı bilmeye bağlı olduğundan Türkçe bir metinde bu iki disiplinden yararlanmanın imkânı da sınırlı olmakta ya da hiç olmamaktadır. Dolayısıyla biz bu ilimlerden ziyade modern bir yöntem olan, göstergebilim ve anlatı bilim disiplinlerinden yararlanmak suretiyle “sinematografik okuma” biçiminin, hem konu hem de yapısal olarak, özellikle Yusuf suresi gibi Kur’an kıssalarına edebi bir metin olarak yaklaşmanın konuyu daha anlaşılır kılacağını ve yeni ufuklar açacağını düşünüyoruz. Bu nedenle, Yusuf suresini sinematografik okumaya “anlatı izlencesi” tabirini kullanmayı teklif ediyoruz.

SONUÇ

Bu makalenin konusu, aslında teorik ve pratik olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Bu ilk bölümde sadece teorik olanla ilgilendik ve söylemeye çalıştığımız özetle; bu makale, Kur’an’da “ahsene’l-kasas” özelliğine sahip Yusuf sûresi’nin yorumlanmasına ilişkin yeni bir teklif denemesidir. Bu teklifimiz, bir kısım temeller üzerine teorize edilmektedir. Buna göre; antik dönemden bu yana, insanın evreni algılama biçimi göz ve kulak aracılığı ile iki farklı biçimde gerçekleştiğini, Doğu medeniyetlerinin daha ziyade kulak ve dolayısıyla işitme merkezli olarak dünyayı kavradıklarını, Batı medeniyetlerinin ise göz, görsel ve görmeye ilişkin bir kavrama önceliğine sahip oluşundan hareket edilmiştir. Uzun sayılabilecek bir girişle, antik dönemden bugüne değin söz konusu bu görme ve işitme karşıtlığının çok geniş bir alana yayıldığı, özellikle bir kısım sanat dalları üzerinden bunun takip edilebilir olduğunu göstermeye çalıştık. Mesela batı toplumlarında resim ve heykel sanatının çok başarılı ürünleri karşısında, Doğu

* Son bir asırdır Kur’an’da sure bütünlüğü konusuna gösterilen ilgi geleneksel tefsir yönteminden ayrılmasıyla dikkat çekmekte olup bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz., Mir, Mustansir (1986). *Coherence in the Quran, A Study of Islahi’s Concept of Nazm in Tadabbur-i Qur’an*. Indianapolis: American Trust Publications.

** Bu yöntemi savunanlar arasında İzzet Derveze, Seyyid Kutup, Eşref Ali Tânevi, Hamidüddin el-Ferahi ve Emin Ahsen el-İslahî ve son olarak İran’lı Muhammed Hüseyin et-Tabatabai zikredilebilir.

*** İz b. Abdüsselam gibi klasik dönemde Kur’an surelerinde bütünlük fikrine sıcak bakmayan müellifler olduğu gibi buna şiddetle karşı çıkan Velîyyüddin el-Mellewi gibi müellifler de bulunmaktadır. (Zerkeşî, I, 37)

toplumlarında sese ve işitmeye dayalı şiir ve müzik sanatları daha başarılı olmuştur. Aslında göze ve görsele dayalı olanla sese ve işitsele dayalı olanın her alanda kendini yakından hissettiren yerleşik olanla yerleşik olmayan toplumların tüm yaşamlarını belirlediği, onların ürettiği sanatlardan da bunun takip edilebilir olduğu görülmektedir. Özellikle Ernest Renan’ın Doğu toplumlarının (aslında İslam toplumlarının) felsefe ve bilime karşın yeteneklerinin zayıf olmasına karşın, insanlığa en büyük katkılarının dil ve lisana ait (sözselsel ve işitsel) hizmetleri olduğu tespiti, söz konusu yargı bu meyanda değerlendirilmiştir. Modern dönemde çok yeni bir sanat dalı olan sinema ile karşı karşıya gelmemiz sıradan ve tesadüfi bir olay değildir. Aslında dünyayı algılama biçiminde göz ile kulak ya da işitme ile görme, artık bir karşıtlıktan ziyade bir birliktelik olarak sinema sanatı sayesinde birleşmiş ve insanlık tarihinde daha önce benzeri olmayan bir sanat dalı doğmuştur.

Öte yandan Kutsal kitapların geldiği coğrafyanın aynı ve belli bir bölgede tekevvün süreci geçirmesi konumuzla ilgili önemli yönlerden biridir. Tevrat, İncil ve Kur’an coğrafi olarak Ortadoğu menşelidir. Dolayısıyla yukarıda coğrafi olarak yapılan taksimde Doğu’ya denk düşmektedir. Bu nedenle kutsal metinlerin, Tanrı-insan ilişkisi dikkate alındığında, coğrafya insanının karakteristik özelliklerinden azade olduğu düşünülemez. Bu meyanda genelde peygamber kıssalarının neticede bir anlatı değeri olması bakımından sözselsel ve dolayısıyla işitsel alana denk düştüğü söylenmeye çalışılmıştır.

Dile getirilenler ışığı altında, Kur’an’da yer alan Yusuf peygamberin başından geçenlerin anlatısı “ahsene’l-kasas” nitelemesiyle ayrıcalıklı bir duruma işaret etmektedir. Bu, söz konusu nitelemenin niçin “kıssaların en güzeli” olduğunu açıklamaktadır. Kıssaların en güzeli, sözselsel ve nihayetinde dilseldir. Güzelliği de burada yatmaktadır. Dolayısıyla anlatının güzelliği gösterilmediği sürece konunun tam anlamıyla anlaşılamayacağı da ortadadır. Kur’an tefsir tarihinde, ahkâm tefsirleri, dilsel tefsirler, rivayet ve dirayet tefsirleri gibi dallar dikkate alındığında 114 surenin bir bütün olarak yorumlanma zarureti, Yusuf suresi gibi bir kısım farklı özelliklere sahip surelerin ayrıntı ve detaylarına girilmesine engel olduğu söylenebilir. Aslında bu bir eksiklik de değildir. Asırlar boyu devam edegelen klasik bir dünyanın yorumlama biçimini yansıtmaması bakımından anlaşılabilir de. Ancak bir eksiklik olduğu yadsınamaz. Bunun içindir ki, klasik tefsirlerin içinde farklı nedenlerle bunun açığa çıkma şansı olmadığından, asırlar boyu müstakil sure tefsirlerinde (mesela Fatiha, En’am, Yasin surelerinin tefsiri gibi) Yusuf suresi tefsiri de ayrıcalıklı görülmüş ve oldukça fazla sayıda müstakil Yusuf suresi Tefsiri yapılmıştır. Hala da yapılmaktadır. Ancak bunların bir kısmının açık yönleri bulunmakta bir kısmının da ne klasik ne modern metotlardan hiç birine dayanmayan ciddi yeterlilik sorunu bulunmaktadır. O nedenle biz bu makalede, yeni bir yöntem ve metot teklif ediyoruz. Söz konusu bu metodu, sinematografik bir okuma ve yorumlama biçiminin imkânı diye niteliyoruz. Yusuf suresinin “en güzel kıssa” oluşunu, bizim önerdiğimiz bu metotla, bir kısım modern bilim dallarının verileri ile daha gösterilebilir olduğunu düşünüyoruz.

Simge, metefor, alegori zenginliği açısından Yusuf suresi Kur’an’da çok zengin içeriğe sahip surelerden biridir. Söz konusu bu sembollerin açıklanması ve yorumlanması bu noktada anlatının belki de en önemli ve güzel yanlarından biridir. Dolayısıyla modern dönemde “göstergebilim” bu sembollerin çözümlemesinde yarayacak oldukça önemli malzemeler sunmaktadır. Öte yandan Yusuf suresinin belki de en önemli yönlerinden biri olan “rüya” ve “rüya yorumu” Kur’an’ın hiçbir suresinde bu denli teferruatlı ele alınmamıştır. Sure neredeyse

rüya ile başlamış, ortasında rüyalarla devam etmiş ve nihayet surenin sonunda başlangıçtaki rüyanın gerçeğe dönüşmesiyle sona ermiştir. Peygamberlik müessesesinin “rüya” ile temellendirildiği dikkate alınırsa, Yusuf suresi ve bu surede ele alınan rüyalar konunun ne denli farklı yönlerinin olduğunu da göstermektedir. Rüyanın hakikatine ilişkin klasik dünya görüşü ile modern dünya görüşünün, dünyayı ve olup bitenleri algılama farklılığı dikkate alındığında “rüya fenomeni” hakkında yeni bilimsel değerlendirmelerin konuya yararlı başka katkıları olacağı düşünülmektedir. Benzer şekilde, Kur’an ilimleri arasında “kıssa bilim” diyebileceğimiz bir bilim dalı bulunmamaktadır. Oysa modern dönemde Batı’da “narratoloji” (anlatı bilim) oldukça mesafe kat’etmiş bir bilim dalıdır. Her “anlatı”nın bir anlatanı bir de anlayanı olduğu düşünüldüğünde bu bilim dalının da kendi konumuza dair önemli katkıları olacaktır. Netice olarak, gerek “göstergebilim” gerekse “anlatı bilim”, genelde Yusuf suresinin yorumlanması özelde ise onun “ahsene’l-kasas” olgusunun açığa çıkmasında alternatif olarak “sinematografik okumanın imkânı”nı teklif ediyoruz. Böyle bir okuma biçiminin, konuyu genişletme ve zenginleştirme adına söyleyecekleri oldukça bol malzemeye olduğunu düşünüyoruz.

KAYNAKÇA

- Albayrak, İsmail (2002). Kur’an ve Anlatı(m) Bilim. *EKEV Akademi Dergisi* 13 (6), 87-103
- Bağdadi, Abdülkahir (2002). *Usulü’l-Din*. Beyrut: Darü’l-Kütübi’l-İlmiyye
- Belting, Hans (2012). *Flosansa ve Bağdat, Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları,
- Berger, Peter L. (1985). *Modernleşme ve Bilinç* (Çev. Cevdet Cerit). İstanbul
- Carly, Thomas (1841). *On Heroes (Lecture II: The Hero as Prophet Mahomet)*. London
- Child, Gordon. (2006). *Tarihte Neler Oldu?* Kırmızı Yayınları
- Claude, Levi Strauss (2016). *Bakmak Dinlemek Okumak*. (Çev. Ömer B. Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Cündioğlu, Düccane (2017). *Söz’ün Özü –Kelam’ın Tabiatına Dair-*, İstanbul: Kapı yayınları.
- Çilenti, Kamuran (1984). *Eğitim Teknolojisi ve Öğretim*. Ankara
- Çoruh, Hakkı Şinasi (1968). *Rüya Dünyamız*. İstanbul
- De Vinci, Leonardo (2007). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması* (İtalyancadan çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Notos Kitap
- Derrida, Jacques (1998). *Yapıbozum ve Pragmatizm Üzerine Düşünceler*. (Çev. Tuncay Birkan, Der. C. Mouffe). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Diamond, Jared (2005). *Tüfek, Mikrop ve Çelik İnsan Topluluklarının Yazgıları* (Çev.: Ülker İnce). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Eliade, Mircea. *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 2*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Esed, Muhammed (1997). *Kur’an Mesajı, Meal-Tefsir* (Çev.Cahit Koytak-Ahmet Ertürk). İstanbul: İşaret Yayınları
- Ezrakî, Ebu’l-Velid Muhammed b. Abdullah b. Ahmed (2003). *Ahbâru Mekke Vema Câne Fiha Mine’l-Âsâr* (Thk. Abdülmelik b. Abdullah Duheys). Mektebetü’l-Esedi

- Fârâbi, Ebu Nasr Muhammed (2012). *Ârâu Ehli'l-Medineti'l-Fadıla ve Mudattatuha*. Kahire
- Freud, Sigmund (1964). *Rüya Yorum Metodu* (Trc. Ayşegül Günkut), İstanbul
- Fromm, Erich (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar* (Trc. Aydın Arıtan – Kaan H. Ökten), İstanbul
- Gezer, Süleyman (2015). *Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Kur'an*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları
- Guénon, René (2012). *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alametleri* (Terc. Mahmut Kanık). İstanbul: İz yayıncılık,
- Hamidullah, Muhammed (1966). *İslam Peygamberi* (Trc. M. Said Mutlu). İstanbul
- Hilâlî, S. – Rıdvan, H. (2006). *Kitabu'l-İ'cazi'l-İlmi Fi Ayâti's-sem' ve'l-Basar Fi'l-Kur'ani'l-Kerim. Mecelletü'l-İ'caz, Cidde*
- Hons, Antony H (1981). *Joseph in the Qur'an: Dramatic Dialogue, Human Emotion and Prophetic Wisdom* Roma: İslâmochristiana (Dirâstü'l-İslâmiyye Mesîhiyye).
- Jasgues, Ellul (1998). *Sözün Düşüşü* (Çev. Hüsametdin Arslan). İstanbul: Paradigma yay.
- İbn Haldun (1997). *Mukaddime* (Çev. Zakir Kadiri Ugan). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- İbn Manzur. *Lisânü'l-arab*. Kahire: Dârü'l-meârif
- Kahveci, Niyazi (2012). *Tevratta Siyasal Düşünce*. Ankara: Sinemis Yay.
- Konuk, A. A. (1990). *Füsusul-Hikem Tercüme ve Şerhi* (Haz. Mustafa Tahralı- Selçuk Eraydın). İstanbul
- Lewin, Roger (1997). *Modern İnsanın Kökeni*. Tübitak
- Malay, Hasan (1990). *Çağlar Boyu Kölelik*. Gündoğan Yayınları
- Marx-Engels (1971). *Sanat ve Edebiyat Üzerine* İstanbul: Birikim Yayınları
- Mir, Mustansır (1986). *Coherence in the Quran, A Study of Islahi's Concept of Nazm in Tadabbur-i Qur'an*. Indianapolis: American Trust Publications
- Mir, Mustansır (1993). *The sura as a unity, A twentieth century development in Qur'an exegesis. Approaches to the Qur'an*, (Ed. by G. R. Hawting and Abdul-Kader A. Shareef. London
- Moran, Berna (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Morgan, Lewis Hanry (1994). *Eski Toplum* (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Payel Yayınları
- Parkinson, C. Northcote (1984). *Siyasal Düşüncenin Evrimi*. İstanbul
- Rifat, Mehmet (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları
- Robinson, Neal (1996). *Discovering the Quran: A contemporary Aproach to a Veiled Text*. London: SCM Press
- Râzî, Fahrüddîn Ebû Abdillâh Muhammed b. Ömer (1981). *Mefâtihu'l-gayb*. Beyrut: Dârü'l-fikr

- Rilke, Rainer Maria. (2016). *Malte Brigge'nin Notları* (Çev. Gürsel Aytaç). İstanbul: İletişim yayınları, İstanbul
- Renan, Ernest (1946). *İslâmlık ve Bilim* (Nutuklar ve Konferanslar içinde) (Çev. Ziya İshan). Ankara: Sakarya Basımevi
- Renan, Ernest (2015). *Dillerin Kökeni Üzerine* (Çev. Atakan Altınörs). İstanbul: Bilge Kültür Sanat
- Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual yay.
- Shalom Goldman (1995). *The Wives of Women The Wives of Men: Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern Jewish and Islamic Folklore*. New York: State University of New York Press
- Sıbai, Mustafa (1985). *es-Sünne ve Mekanetuha fi't-Teşrii'l-İslam*. Beyrut: el-Mektebetü'l-İslami,
- Tanilli, Server (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi
- Tillich, Paul (2000). *İmanın Dinamikleri* (Çev. Fahrullah Terkan- Salih Özer). Ankara
- Tuncer, Faruk (2020). *Kur'an'ın Bütünlüğü Üzerine*. Ankara: Araştırma Yayınları
- Yar, Erkan (2000). *İnsanın Bütünlüğü Sorunu*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları
- Yazır, Muhammed Hamdi. *Hak Dini Kur'an Dili* (Saadeleştirilenler: İ. Karaçam, E. Işık, N. Bolelli, A. Yücel). İstanbul: Azim Dağıtım
- Yıldız, Selahaddin (2015). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınları
- Zerkeşî, Bedreddin Muhammed b. Abdullah. *el-Burhân fi ulumi'l-kur'an* (Thk. Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim). Kahire: Dârü't-Tülas
- Zubritsky, Y. (1979). *İlkel Topluluk, Kölecî Toplum, Feodal Toplum*. İstanbul: Sol Yayınları