ABDELFATTAH KILITO

Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı

Tuhaf Bir Âşinâlık

TÜRKÇESİ SU BALOĞLU



EDEBİYAT

vb.
VAKIFBANK KÜLTÜR YAYINLARI

ARAPLAR VE HİKÂYE ANLATMA SANATI

ABDELFATTAH KILITO

VakıfBank Kültür Yayınları: 0090
Edebiyat: 027

ARAPLAR VE HİKÂYE ANLATMA SANATI: TUHAF BİR ÂŞİNÂLIK
ABDELFATTAH KILITO

Özgün adı
Les Arabes et l'art du récit
Une étrange familiarité
Türkçesi
Su Baloğlu

Genel Yayın Yönetmeni
Dr. Hüseyin Yorulmaz

Kapak ve Sayfa Uygulama
Faruk Özcan

Kitap Editörü
Dr. Güllü Yıldız

Son Okuma
Ömer Uzunağaç

VakıfBank Kültür Yayınları
Büyükdere Caddesi
No: 97 – Kat 4
Şişli 34394 İstanbul
Telefon: 0 212 354 5730
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2021
© Actes Sud, 2009

ISBN 978-605-7947-97-0

Kitabın Türkçe yayın hakları Kalem Telif Hakları Ajansı aracılığıyla VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Baskı
Turkuvaz Haberleşme ve Yay. A. Ş.
Güzeltepe Mahallesi Mareşal Fevzi
Çakmak Caddesi B Blok No: 29/1/1
Eyüpsultan İstanbul
Telefon: 0212 354 3000
Sertifika No: 46403

1. Baskı: Nisan 2021

ARAPLAR VE HİKÂYE ANLATMA SANATI: TUHAF BİR ÂŞİNÂLIK

ABDELFATTAH KILITO

TÜRKÇESİ
SU BALOĞLU

vb.

ABDELFATTAH KİLİTO

1945 yılında Fas'ın Rabat şehrinde doğan Abdelfattah Kilito, Rabat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi mezunudur. Doktorasını 1982 yılında Sorbonne'da Hemedânî ve Harîrî üzerine yazdığı tezle tamamlamıştır. 1968'den beri Rabat'taki V. Muhammed Üniversitesi'nde ders veren Kilito; Bordeaux, Sorbonne, Princeton ve Harvard Üniversiteleri ile Collège de France gibi birçok Avrupa ve Amerikan üniversitesinde misafir profesörlük yapmıştır. Arap klasiklerinden Abel Gance filmlerine, Donna Leon'un dedektiflerinden çizgi romanlara kadar geniş bir yelpazede yazılar kaleme alan Kilito'nun Fransız işgali altındaki Fas'ta yetişen bir gencin portresini çizdiği *La querelle des images* (Suretlerin Münakaşası) isimli bir hikâye kitabı da bulunmaktadır. Arapça ve Fransızca yazan Kilito'nun eserleri şu şekildedir: *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*, *Âdem'in Dili*, *Dilimi Konuşmayacaksın*, *Göz ve İğne: "Binbir Gece Masalları" Üzerine Denemeler*. *Poétique* ve *Studia Islamica* dergilerine de yazılar yazan Kilito 1989'da Fas Büyük Ödülü'ne, 1996'da Atlas Ödülü ile Fransız Akademi Ödülü'ne ve 2006'da Sultan Kuveys Ödülü'ne layık görülmüştür.

SU BALOĞLU

Su Baloğlu, 1987'de Mağusa'da doğdu. 2005 yılında Lille III - Charles de Gaulle Üniversitesi, Kültürel Endüstriler Bölümünde başladığı lisans eğitimini 2007'de yatay geçiş yaptığı Carleton Üniversitesi Film Çalışmaları Bölümünde tamamladı. 2012'de mezun olduktan sonra 2015'te Kadir Has Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümünde tezli yüksek lisans programını bitirdi. 2014 yılından beri ortağı olduğu SuFilm çatısı altında çeşitli belgesel ve kurmaca filmlerin yapımcılığını üstlenmekte ve sinemanın yanı sıra edebi eser, senaryo ve altyazı çevirmenliği yapmaktadır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
Peygamber Modeli 13
Kelîle ve Dimne Nasıl Okunmalı? 29
Emirle Konuşma 39
Bu Yeşil Cennet 57
Davetsiz Misafir Modeli: Hay B. Yakzân 63
Düşman Göz 79
Mu'temid'in *Dehr*'i 87
Cinlerin Şarkısı 93
Bir Kahraman Olarak Cimrinin Portresi 97
Yılda Bir Defa Yalan Söylemek 111
Binbir Gece Masalları Sıkıcı Bir Kitap mı? 115
Yeni Dante 123
Perec ve Harîrî 127
İbn Rüşd'ün Hayatında Yirmi Dört Saat 135
Dizin 141

Bize yabancı olan şeyleri anlamak ancak kendi kendimizi yabancılaştırmakla, bir çeşit kendimizi dönüştürmekle mümkündür.

Novalis

ÖNSÖZ

Araplar uzun yıllar kendilerini hoşnutlukla şair bir halk, hatta var olan tek şair halk olarak gördüler. Şiir onların yüce fiillerinin kaydı, şöhretlerinin sebebi, saklı bahçeleri, *dîvân*larıdır; kelimenin her anlamıyla. Geçmişte olduğu gibi bugün de Mütenebbî'nin veya Maarrî'nin dizelerini duyduklarında ürperirler...

Oysa hicretin ilk asırlarından itibaren Arap şiirinin tercüme edilemez olduğuna karar verilmişti. Elbette her şiir çeviriye direnir. Fakat Arap şiirinde bu sorun, bir rekabet atmosferinde, diğer kültürlerle belli belirsiz bir çatışma içerisinde kendini gösterir. Yunan felsefesinin destekçileriyle İran bilgeliğinin savunucuları (İkincisi esas olarak yönetim kuralları ve adabımuaşeret meselelerini eksen alır.); Arap şiirinin fevkalâde mahiyetini kolayca tanıdılar, ancak tercüme edilemezliğinden ötürü yalnızca Arapça anlayabilenlere faydası olacağını gözlemlediler. Buna karşılık, felsefi ve akılcı söylemin aktarıma elverişli olduğunu ve dolayısıyla bundan herkesin faydalanabileceğini de bir çeşit nankörlük ve bir parça kötü niyetle eklediler. Sonuç olarak, bir yanda kendine dönüş ve tikelcilik, diğer tarafta ise başkalarına dönüş ve evrenselcilik yatar...

Arap şiirinin durumu o zamandan beri pek değişmedi. Avrupalılar, Arapların edebiyata esas katkılarının hikâyecilik olduğuna karar vererek şiirlerini göz ardı etti. Cervantes'in *Don Kişot*'un esas yazarı olarak Arap bir tarihçi olan Sidi Ahmed Benengeli'yi göstermesi tesadüf müdür? Pierre-Daniel Huet, *Traité sur l'origine des Romans* adlı eserinde Araplara oldukça geniş yer

vererek "tatlı tatlı yalan söyleme sanatında uzman"[1] olduklarının altını çizer. Antoine Galland ise, *Binbir Gece Masalları*'nın "Arapların düz yazı sanatında diğer uluslardan çok daha ileride olduklarını" gösterdiğini ve "şimdiye dek başka hiçbir dilde bu türde yazılmış böylesine güzel bir eser görülmediğini" belirtir.[2] Galland'ın *Binbir Gece Masalları*'nın bütününe serpiştirilmiş olan "Arapçadaki güzellikleri aşikâr, ancak Fransızların tadamayacağı"[3] şiir dizelerini çevirmeye uygun bulmamış olması dikkat çekicidir. İroniye bakın ki, Araplar kendilerini şiirin ustası olarak görürken, haberleri bile olmayarak dünyanın en iyi hikâye anlatıcıları mertebesine yükseltilirler!

Beklenenin aksine, bu duruma ancak 19. yüzyılın ortalarında; *Binbir Gece Masalları*, Galland'ın yayımladığı versiyon üzerinden tüm Avrupa dillerine tercüme edildiği ve olağanüstü bir başarı kazandığı zaman vâkıf oldular. O ana dek yabancısı oldukları roman, kısa hikâye ve tiyatro türlerini benimseyip edebiyatlarını yenilemeye koyuldular. Bu hareketi desteklemek ve ona meşruiyet kazandırmak için "oryantalistler" tarafından geleneksel edebiyatlarını tekrar gözden geçirmeye yöneltildiler. Nihayetinde eski anlatıların derlenmesi, yeniden yorumlanması ve onlara yeniden değer kazandırılması herkesin yararına oldu. Arap edebiyatı "yabancının deneyimi" sayesinde yeniden hayat buldu ve o zamandan beri de Avrupa yazınının ayrılmaz bir parçası oldu.

Fakat bu yakınlaşma, ister istemez belli bir seçicilik üzerine kuruludur. Genel olarak Arap hikâyeleri arasında herhangi bir Avrupa eserine yakın bulunanlar kayırılır ve öne çıkarılır. Böyle bir benzerlik gösteremeyen eserlerse itibar görmez ve akıl almaz bir yalnızlığa terk edilir. Câhiz'in *Kitâbü'l-Buhalâ*'sının

---

1. *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*, Paris, A.-G. Nizet, 1971, s. 57.
2. Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, s. 21.
3. Galland, *Les Mille et Une Nuits*, s. 320.

(*Cimriler Kitabı*) başına gelen de budur. Anlatı sanatının zirvesinde bir eser olmasına karşın, bir Molière'in *L'Avare*'i (*Cimri*), bir Balzac'ın *Eugénie Grandet*'siyle bağdaştırılamadığından aynı kadere mahkûm olur. Öte yandan, Avrupa edebiyatına bariz bir biçimde az çok etki etmiş eserler ünlenir ve göklere çıkarılır. Tıpkı, *La Fontaine Masalları*'yla ilişkilendirilen *Kelîle ve Dimne*'de, pikaresk romanlarla bağdaştırılan Hemedânî'nin ve Harîrî'nin *Makāmât*'larında, *İlahi Komedya*'ya benzetilen Maarrî'nin *Risâletü'l-gufrân*'ında, *Robinson Crusoe*'nun atası kabul edilen İbn Tufeyl'in *Hay b. Yakzân*'ında, *De l'amour*'un (*Aşk Üzerine*) öncülü sayılan İbn Hazm'ın *Tavku'l-hamâme*'sinde (*Güvercin Gerdanlığı*) olduğu gibi...

Anlaşılacağı üzere, ilerleyen bölümlerde yer verilen değerlendirmelerimin öncelikli konusunu bu eserler oluşturur.

PEYGAMBER MODELİ

"Yaratan Rabbinin adıyla oku" (Kur'an, 96:1) sözü [Hz.] Muhammed'e gönderilen ilk vahiy, bir anlamda ilk emirdir.[1] Allah, Peygambere temiz bir Arapçayla, doğrudan değil, melek Cebrail aracılığıyla hitap eder. Böyle düşünüldüğünde, vahiy şiirsel anlatımdan ayrılır. Zira Kur'an, Peygamberin şair olmadığını net bir şekilde bildirir: "Biz ona (Peygamber'e) şiir öğretmedik. Zaten ona yaraşmazdı da." (Kur'an, 36:69) Arapçada şiir söyleyene *şâ'ir* denir. Bu kelime, sıradan fânilerin bilmediğini bilen anlamına gelir. Peki, şair bu bilgiyi nereden alır? Kendisini şaire adamış, kulağına dizeler fısıldayan ilham perisinden. Peygamberlikle şiir arasındaki fark, esinin kaynağında bulunur. Peygamber ilahidir, şiir ise şeytani.[2]

İslam öncesi dönemde yazılmış birçok şiir, ilham perisini anımsatır. Ancak Arap İmparatorluğunun kuruluşu ve beraberinde gelen büyük kültürel sarsıntılardan sonra, bu figür tamamen sahneden çekilir. İbn Şüheyd'in *Risâletü't-tevâbi' ve'z-zevâbi'* eserinde olduğu gibi zaman zaman düzyazı metinlerde nükteler eşliğinde karşımıza çıkan eğlendirici bir tema, bir edebi hatıra olarak kalır. Şair, artık ne bir cinin sözcüsü, ne de doğaüstü bilginin temsilcisidir. "Söz söyleme sanatındaki gizemler"e olan ilgimiz hâlâ vardır, fakat bunları görünmez varlıklara atfetmek yerine tamamen dille alakalı olgular olarak değerlendirir ve somut açıklamalar getirmek için çalışırız.

---

1. Kasimirski'nin, *Le Coran*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970 tercümesinden alıntıdır. [Âyetlerin Türkçe ifadelerinde Diyanet Vakfı Meali tercih edilmiştir, –ed.n.]
2. Bkz. T. Izutsu, *God and Man in the Koran*, Tokyo, 1964, 7. Bölüm.

Bu evrim, şiir eleştirisinin gelişmesiyle olduğu kadar, yazma sanatının yaygınlaşması, sözlükçülüğün, gramerin, ölçünün, mecazın ve üslup biçimlerinin tanzim edilmesiyle de meydana gelir. Şairin sahip olduğu bilgi, bu çeşitli alanların takipçileriyle aynı zemini paylaşır. Bu noktadan itibaren, şiirsel teknik ve kompozisyon ustalığı vurgulanmaya başlanır; yani gizli güçlerden esinlenen şair imgesinin yerini, bir sanatın (*sınâ'a*) formüllerini uygulayan şair imgesi alır. Bu bağlamda, şairi belirtmek için kullanılan meta dil anlamlıdır: O; bir kuyumcuya, bir dokumacıya benzetilir. Her zanaatkâr gibi şair de elindeki malzemeye; dile biçim verir ve tıpkı ince yontulmuş bir mücevher veya zengin işlemeli bir kumaş gibi şiir üretir. Dünya ilham perilerinin yok oluşuyla küçük çaplı hayal kırıklığı yaşasa da bunu söz sanatının görkemiyle geçirmeye çalışırız.

İyi düşündüğümüzde, ilham perisi bütünüyle yok olmuş değil aslında. Şairi kendine sözcü etmiş bu görünmez varlık, sadece farklı bir görünüm kazanır. Bundan böyle, nazım veya nesir, tüm söylemlerin sahibi olabilen ve gücünü buradan alan bir kişiliğin özelliklerine bürünür.

Bunu *Binbir Gece Masalları*'nda kolayca fark edebiliriz. Sultan Şehriyâr'a gelin giden Şehrazat, ölümünü ancak sultana masallar anlatarak erteleyebileceğini çok iyi biliyordu. Ama bu planı nasıl uygulayacaktı? Kralın kendisini dinlemek istemesini nasıl sağlayacaktı? "Kız kardeşine kurduğu planı anlatıp, Sultanın yanında olduğu sırada onu saraya çağırtacağını söyler. 'Vardığında [...] bana şöyle söyle: Ablacığım, bana o harika hikâyelerinden birini anlat da, geceyi hoşça geçirelim. Ben de o zaman, ülkemizi sultanın bu korkunç davranışından kurtarıp özgürlüğümüzü geri getirecek olan bir masal anlatacağım.'"[3] Hikâye dinleme isteği başarıyla sonuçlanır: Sultan,

3. Aksini belirtmedikçe, *Binbir Gece Masalları*'nı şu tercümeden alıntılıyorum: Jamel Eddine Bencheikh ve André Miquel, Paris, Gallimard, coll. "Folio".

Şehrazat'ın masal anlatmasına müsaade eder, uykusu da kaçmıştır zaten...[4]

Bazı versiyonlara göre, Şehrazat bin birinci gecede masalı keser. Sultan, kâtiplerine hikâyeleri yazıya geçirmelerini emreder. Sultandan başka hiç kimse bu kararı veremez: Konuşmamız da yazmamız da sultanın emri veya müsaadesiyle mümkündür. Şehrazat okuryazar olmasına rağmen (bin kitabı vardır), sultanın onun değil de kâtiplerinin kayıtlarına güveniyor oluşu da önemli bir ayrıntıdır.

Binbir Gece Masalları'nın esere dönüşme süreci, bir bakıma *Kelîle ve Dimne*'ninkiyle aynıdır. *Kelîle ve Dimne*'nin yazarı filozof Beydebâ'nın Hindistan kralıyla başlarda gergin bir ilişkisi olduğunu öğreniriz. Bu durum Şehriyar'la karşı karşıya kalan Şehrazat'ın durumundan farklı değildir. Fakat *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi yumuşaklıkla krizin üstesinden gelinecek; kral, filozofun sadakatini ve değerini anlayacak ve ondan bir kitap (*Kelîle ve Dimne*'yi) yazmasını isteyecektir.

Eserin Arapça versiyonunu, İbnü'l-Mukaffa'a borçluyuz. O, önsözünde bilgi aktarımının herkese yönelik olamayacağını, her halükârda aynı biçimde yapılamayacağını öne sürer. Ona göre, *Kelîle ve Dimne* "Anlamını bulmamız gereken bir tür kapalılık içerir." (Dilini tutmak, sır saklamak kitabın en önemli temalarından biridir.) Kapalılık, saklama; bu anlatım hilesi Arap kültüründe nadir değildir, bilakis yaygındır. Bu bağlamda Maarrî'nin, *el-Lüzûmiyyât* adlı kapsamlı şiir derlemesinde herkesin anlayamayacağı nitelikte bir mesaj bulunduğunu defalarca vurguladığından bahsedebiliriz. Aynı şekilde, mistiklerin de öğrencilerine görülerinden hiç kimseye bahsetmemelerini tembihlediğini söyleyebiliriz. Filozoflarsa yazılarını sadece küçük bir grup insanın

4. Bundan böyle hiç uyumayacaktır. Uykunun yerini öyküler almıştır. Gündüzleri krallığın işleriyle uğraşırken geceleri Şehrazat'ı dinler. İki kız kardeşe gelince, gündüzleri ne yaptıkları tam olarak bilinmez.

okuması için hazırlarlar. İbn Rüşd, *Faslu'l-makāl* adlı eserinde bazı bilgilerin halka (*cumhûr*) öğretilmesini yasaklamıştır. İbn Tufeyl'in "felsefi romanı" *Hay b. Yakzân*'da "sır" (*sırr*), "sembol" (*remz*) ve "ima" (*işâra*) kelimeleri hayret verici bir sıklıkla karşımıza çıkar. Görüldüğü üzere bu, ihtiyatın ve zulüm korkusunun gerektirdiği bir yazma sanatıdır.[5] Hakikati dile getirmek veya herkese anlatmak her zaman iyi bir şey değildir. Hakikati açık etmek, bazı durumlarda hoş karşılanmayan bir eylemdir. Zira bir *fitne*ye yani bireylerin rahatını ve toplumun huzurunu bozabilecek bir başkaldırıya neden olabilir.

Kitâbü'l-Beyân ve't-tebyîn'in önsözünde, Câhiz "sözün cazibesinden" sakınma gayretindedir. Allah'tan kendisini hem küstahlık ve kendini beğenmişlikten hem de hitabet konusunda yetersizlikten korumasını ister. Hitabetin güçlüğünü betimlemek için, Kur'an'da anlatıldığı üzere, Firavun'a ilahi mesajı iletmek hususunda başlangıçta isteksiz olan Musa örneğini alıntılar: "Göğsüm daralır, dilim dönmez" (Kur'an, 26:13). Bununla birlikte, görevinden kaçmayı başaramayarak Allah'a şöyle yakarır: "Rabbim! Gönlüme ferahlık ver. İşimi bana kolaylaştır. Dilimdeki şu bağı çöz ki sözümü anlasınlar." (Kur'an, 20:25-28)

Yazmak riskli bir teşebbüstür. Pusuya yatmış düşmandan korunmak için birtakım önlemler almak gerekir. Hangi düşman? Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*'da (*Hayvanlar Kitabı*) her okurun bir düşman olduğunu söyler. Yazar, hitap ettiği okurun kaçınılmaz olarak kendisine düşmanlık besleyeceğini, okuruyla arasındaki ilişkinin bir düşmanlık ilişkisi olduğunu hiçbir zaman unutmamalıdır. Okur, yazarın düşmanıysa yazar da okurun düşmanı mıdır? Her halükârda, yazar kendisinin bir güvensizlik kaynağı olduğunu bilir. Bu yüzden de okurla müzakere ederek onun dostluğunu kazanmaya çalışır. Câhiz, çözülmesi gereken bu düşman

5. Bkz. Leo Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire*, fr. çev. Olivier Berrichon-Sedeyn, Presses Pocket, 1989.

meselesine en fazla alaka gösteren Arap yazardır. Okuru kendi teşebbüsüne dâhil eder, onun için dua eder ("Allah seni korusun...") ve dikkatinin kendisinde olduğundan emin olmak ve ilgisini çekebilmek için daima okura yönelir. Câhiz'in düşüncelerini kabul edersek, her yazar Şehrazat'la aynı durumdadır.

Kişi başkalarına karşı dikkatli olmalıdır, ancak ondan daha fazla kendisine karşı dikkatli olması gerekir. Kişi kendi kendinin düşmanıdır ve tehlike içinde, bizzat kendi evindedir. Câhiz, sağduyusu olan kişinin, yazdığı kitabın kendisine oğlundan bile daha yakın olduğunu bilmesi gerektiğini yazar. Korkunç bir sözdür bu: Yazı çocuktan daha değerli! Duyumsadığı cazibe öylesine güçlüdür ki; yazar, kitapları için her şeyi feda etmeye hazırdır. Kur'an'ın şu ayetini hepimiz biliriz: "Doğrusu mallarınız ve çocuklarınız sizin için bir imtihandır." (Kur'an, 64:15). Şüphesiz Câhiz, yazar için yazdıklarının çocuklarından daha önemli olduğunu söylerken bu ayete telmihte bulunur. Kur'an'da bahsi geçen zenginliğin yerine kitapları koymuştur. (Şairlerin gazellerimiz kızlarımızdır dedikleri pasajı hatırlayalım.) Bu baştan çıkarılmanın birincil sonucu, kişinin yazdıklarına ve dolayısıyla da kendine karşı körleşmesidir. Kişi metindeki kusurları ya fark edemez ya da onları olduğundan daha az görür, tıpkı kendi evlatlarının hoş olmayan taraflarını görmezden gelmesi gibi. Oysa yazarın dikkatinden kaçanlar, apaçık bir şekilde okurun önündedir. İşte bu yüzden okur, tanımı gereği, düşmandır.

Yazdığı metinleri bir başkasına atfetmek gibi ilk bakışta şaşırtıcı gelen birçok alışkanlığın sebebi, kişinin kendinden şüphe etmesidir. Taklit, elbette siyasi ve dini sebeplerin devreye girdiği karmaşık bir olgudur, ancak kibrin üstesinden gelme amacı taşıdığını da görmezden gelemeyiz. Yazar, kendi yazdığı metni başkasının adıyla imzalayarak benliğinden bir adım uzaklaşır ve söylemin cazibesini reddetmiş olur.

Daha da ileri gidecek olursak, "sözün cazibesinin" varacağı nokta, kusursuz ve türünde benzersiz olan Allah'ın Kitabı ile

boy ölçüşmeye duyulan günahkâr arzudur. *İ'câz*, "Kur'an'ın eşsizliğini ve taklit edilemezliğini belirtmek için kullanılan teknik bir terimdir."[6] Bu noktada Arap şiirinin taklit üzerine kurulduğunu ve bunun bilhassa *muâraza* veya nazire formunda yapıldığını vurgulamak gerekir. Bu formda şiir, daha önce yazılmış bir şiirle aynı ölçü, aynı uyak ve bazen de aynı tema kullanılarak yazılır. Özgünlük çoğu zaman, eklenen küçük bir detayda, bilindik bir temanın hafifçe çeşitlendirilmesinde, şaşırtacak bir ayrıntıda kendini gösterir. *Muâraza*nın doğasında rekabet vardır. İlk bakışta ustaya saygının ifadesi gibi görünse de gerçekte onu aşma arzusuyla yanıp tutuşmaktadır. Örnek alınana karşı itaatinin altında onun konumunu ele geçirme isteği yatar. Allah'ın Kelâmı söz konusu olduğunda ise, bu türden bir istek dine saygısızlık ve suçtur. Her metin bir başka metne öykünme içerebilir, fakat taklit edilemez tek metin olan Kur'an, bu kuralın dışındadır. Yine de geçmişte peygamberlik iddiasında bulunanlar buna teşebbüs ettiler; özgür düşünen, aykırı fikirlerini açıkça dile getiren yazarlar (İbnü'l-Mukaffa', Mütenebbî, Maarrî...) Kur'an metniyle boy ölçüşmeye kalkışmakla suçlandılar. Kaleme aldığı risâleleri güzel yazı örneği kabul edilip sık sık alıntılanan, öte yandan kibirde sınır tanımayan Vezir Sâhib b. Abbâd da istemsizce bu cazibeye kapılmıştır. Gerçeği söylemek gerekirse, Kur'an'ı taklit etmek gibi bir niyeti hiç olmamıştı. Fakat Sâhib'den nefret eden ve *Ahlâku'l-vezîreyn* adlı eserinde ondan korkunç bir biçimde bahseden Tevhîdî'ye inanacak olursak, bunu yapma düşüncesi gizliden gizliye içini kemirmişti. Tevhîdî'ye göre, Sâhib önemli bir hahamla tartışırken, hahamın Kur'an'ın taklit edilmezliğini tanımayı reddetmesi karşısında hiddetlenip saldırganlaşır. Başına gelecek en kötü senaryoları düşünerek korkuya kapılan haham, Sâhib'in huyuna gitmek için onun risâlelerini üslup bakımından

6. Bkz. G. E. von Grunebaum, "I'djâz", in *Encyclopédie de l'Islam*, c. III, s. 1044-1046.

Kur'an'dan aşağı kalır bulmadığını söyler. Sâhib o dakika sakinleşir. Sesinin tonunu değiştirerek yumuşak bir biçimde, hiçbir şeyin Allah'ın Kelâmı ile boy ölçüşemeyeceğini açıklar. "Ancak," diye sinsice ekler Tevhîdî; Sâhib'in davranışları asla gizleyemeyeceği bir mutluluk ve tatmin duygusunu ele vermektedir...

Klasik metinlerde karşımıza çıkan bir diğer önemli mesele ise alıntılamadır. Didaktik fonksiyonunun yanı sıra, bilgeliğini göstermek için bir bahane işlevi görür. Ancak ilk bakışta akla gelecek düşüncenin aksine, alıntı yapmak ilham yoksunluğu içindeki yazarların tembelliğine çare değildir. İbn Abdürabbih'e göre, metinleri seçmek telif etmekten daha zordur! Zorluk, seçilen ifadenin hem kendi başına etkileyici olmasının hem de kullanılacağı bağlama doğru bir şekilde oturmasının gerekliliğinden ileri gelir. Alıntılamayla intihal arasında bazen sadece tek bir adım vardır ve her şey göz önünde bulundurulduğunda intihal bir sanattır. Ancak bu sanatı başarıyla icra edebilenler nadirdir. Bütünüyle bir kopyadan oluşacak iyi bir kitap yazma projesi, daha başından başarısızlığa mahkûmdur. Yine de bir defaya mahsus olmak üzere yapılabilmiştir: Dilbilimci İbnü'l-Haşşâb'a göre, Harîrî'nin *Makāmât* adlı eseri büyük ölçüde alıntılardan oluşmaktadır. İbnü'l-Haşşâb bu eseri hiçbir şekilde kınamaz ve hayranlık uyandırıcı seviyede değerli bulur! Yani, Arap edebiyatının en önemli eseri değilse bile, en önemli eserlerinden biri intihalden hallicedir. Aynı dilbilimci, Harîrî'nin tüm yaşamını bu kitabın yazımına, başka bir deyişle, mükemmel intihali başarmaya adadığını da ekler. Anlaşılan o ki; aşırma bir kitap telif etmek, orijinal bir kitap yazmaktan çok daha zormuş.

Birçok yazarın arzusunun, kılık değiştirmiş alıntılardan dokunmuş, sadece konunun uzmanlarının anlayabileceği şekilde örtük ve karmaşık imalardan ibaret metinler telif etmek olup olmadığı merak edilebilir. Fakat alıntılama ihtiyat ekseninde kendi fikirlerini gizlemenin bir yolu olsa da bir sığınak değildir. Alıntılar, öyle veya böyle alıntıyı yapan kişinin derindeki eğilimleri-

ni açığa çıkarır. Alıntıların seçimi ve kullanım şekli *alıntılayan*ın sorumluluğunda olan bir anlamı doğurur. Eserlerinde aktardığı metinlerin bolluğu sebebiyle Câhiz'in mizacı da bu şekilde kendini gösterir. İbn Kuteybe, Câhiz'in bir araya getirdiği söz öbeklerinin zaman zaman skandal boyutlarına vardığını gözlemler: "[Câhiz]: 'Peygamber buyurdu ki...' der ve hemen ardından 'Cemmâz dedi ki ...' veya 'İsmail b. Gazvân dedi ki...' şeklinde bazı abartılı sözler sıralar. Peygamberimizin adı, bahsedilen bu iki kişiyle[7] aynı eserde, üstelik aynı sayfada, hatta bir iki satır arayla anılamayacak kadar muhteremdir."[8]

Bu, bizi heresiografi [sapkın mezhepleri veya fikirleri inceleme] konusuna getirir. Aykırı düşüncelerin sunulması masumca bir girişim olarak algılanmaz. Çürütülmemiş olsalardı unutulacak olan düşüncelere dikkat çektiğinden, bu düşüncelerin ortaya konması heresiografın öngördüğünden farklı bir sonuç doğurabilir. Yasaklanan ve yok edilen sapkınca kitapların, onları en ağır şekilde eleştirmiş eserlerde hâlâ bulabileceğimiz izlerini, parçalarını düşünelim. Alıntılama, suç ortaklığı şüphesi uyandırır. Heresiografın kendi düşüncelerini öne sürmekten korkan, onları sapkınlığıyla ünlenmiş kişilere atfeden ve her zamanki suçlamaları bu kişilerin üzerine atan bir düzenbaz olmadığından nasıl emin olunabilir? Kendisini yerenlere göre, Maarrî bu yöntemle, en çok önemsediği düşüncelerinin bir kısmını herhangi bir mücadele vermek zorunda kalmadan yayabiliyordu. Örneğin, Yâkût, Maarî'nin küfre götüren dizeleri alıntılamaktan hoşlandığından şüphelenmekteydi. (Bu esnada kendisinin de aynı dizeleri alıntıladığının farkında değildi!)

Böylelikle, bu şüphenin ortaya çıktığı andan itibaren, her heresiograf güvensizlik uyandırma ve ayıplanma riskini almış

---

7. Pek makbul olmayan kimseler.

8. İbn Kuteybe, *Le Traité des divergences du hadith*, fr. çev. Gérard Lecomte, Damas, 1962, s. 66.

olur. Gazzâlî, *el-Münkız mine'd-dalâl* (*Dalâletten Kurtuluş*) eserinde, sapkınların öne sürdüğü iddialara karşı durduğu bir kitabını yayımlarken yaşadığı zorlukları anlatır. Kendisini sapkınların değirmenine su taşımakla suçlanırken bulur. Dostları "Onlar için çalışıyorsun! Sen olmasaydın, senin titiz çalışman ve mantığa dayalı yorumların olmasaydı, onlar düşüncelerini asla bu şekilde netleştiremezlerdi." der. Gazzâlî'ye göre, heresiografın yaşadığı zorluklardan biri, bir doktrine reddiye yazarken öncelikle "onu açıklamakla başlama" gereği duymasıdır. Üstelik bu açıklama, çoğu durumda tutarlı ve tehlikeli şekilde cezbedici bir sistem arz eder. Kendini bidatleri reddetmekle yükümlü gören Gazzâlî'ye şöyle karşılık verilebilir: "Elbette; fakat onlara cevap vermeye önce şüphelerini dile getirerek başladınız. Okuyucularınız arasında, sizin cevabınızı dikkate almadan veya derinlemesine okumadan, bu şüpheleri özümseyecek biri olmadığını nereden bilebilirsiniz?"[9]

Genellikle klasik yazarlar emir üzerine yazdıklarını iddia ederler ve perde arkasında bir hâminin varlığını ima etmeyen önsözler nadirdir.[10] Tıpkı Şehrazat gibi sultanın veya yüce bir şahsiyetin iznine ihtiyaçları olur. Bu teşvik bazen bir arkadaştan da gelebilir.

Tür veya alan ne olursa olsun devamlı olarak karşımıza çıkan bu tema, şüphesiz alçakgönüllülük ve ihtiyattan, fakat aynı zamanda beklenmedik bir durumdan kaçınma ve yazıya bir gereklilik özelliği katma arzusundan ileri gelir. Bazen tanıdık veya gülünç bir söyleme bürünür. Câhiz'in *Cimriler Kitabı*'nın önsö-

---

9. Gazzâlî, *Erreur et Délivrance*, fr. çev. F. Jabre, Beyrut, 2. baskı, 1969, s. 86-87.

10. Ernst Robert Curtius, bu davranışın hem antik hem de ortaçağ Avrupa edebiyatında ne kadar sık olduğunu fark etmiştir: "Sıklıkla, tevazu ifadesine farklı bir itiraf eklenir: Eğer yazar, yazma riskini alıyorsa; bu sadece bir koruyucu veya bir üst merci rica ettiği, emir verdiği veya isteğini belirttiği içindir." (*La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, fr. çev. Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956, s. 105).

zü (ki bu kısımda "Bana diyorsun ki...", "Sana açıklamamı istiyorsun..." gibi ifadeler bol miktarda bulunur) okurla bir sohbet şeklindedir ve şöyle sonlanır: "Bizden bu eseri istemeseydin, onu telif etme zahmetine katlanmazdık ve yazılarımızla kendimizi adaletsizliğe ve cezaya maruz bırakmazdık. Eğer ayıplamalarla karşılaşırsak ve kitabımız kusurlu bulunursa bunun vebali sizin üzerinizedir; kendimize bir bahane bulacak olursak, [bu hoşgörüden] sadece biz faydalanacağız."

Tevhîdî'nin eserinde emir, mizahla renklendirilmiş bir oyuna dönüşür. Tevhîdî, *el-İmtâ' ve'l-muânese*'nin önsözünün özünü oluşturan uzun bir diyalogda şunları anlatır: Hâmilerinden biri olan matematikçi Ebü'l-Vefâ, Tevhîdî'nin kendisinin tanıştırdığı bir vezirle birçok kez görüştüğünü öğrenince şiddetli bir öfkeye kapılır. Zira bu görüşmelerin içeriğinden kendisine bahsedilmemiştir. İbnü'l-Vefâ kınamalarıyla Tevhîdî'yi bunalttıktan sonra, onu kendisiyle arasındaki tüm bağı koparmakla, hatta vezirin gözündeki değerini yerle bir etmek için elinden geleni yapmakla tehdit eder. Ancak eğer Tevhîdî vezirle olan görüşmeleri süresince konuşulan her şeyi yazıya dökerse işlediği suçu affedeceğini de ekler. Tevhîdî'nin bu buyruğu yerine getirmekten başka çaresi yoktur... Üstelik bu diyalog kendini övmesine vesile olur. Tevhîdî'nin alçakgönüllülük gösterdiği ve ona tevdi edilen görev için kendisini yeterli bulmadığı aşikâr, fakat bu işi başarmak için kendisinin seçilmiş olduğu gerçeği bile tek başına onu yüceltmek ve değerli kılmak için yeterli. Yeterliliği, onu özel olarak seçmiş bir üst kişi tarafından tanınmış ve doğrulanmıştır; bu apaçık bir yetkilendirmedir.

Harîrî örneğindeyse, talep meselesi gizem doludur. *Makāmât*'ı yazma hikâyesini anlatırken, bir toplantı esnasında bazı âlimlerin edebiyatın gerilediğini, *edeb*in "ışıklarının söndüğünü" vurguladıklarından bahseder. Yaratım gücünde ortaya çıkan bu körelmeyi daha iyi anlatmak için karşıt olarak bir yüzyıl önce Hemedânî tarafından yazılan ve büyük beğeni top-

layan *Makāmât*'ı örnek gösterirler. Vaktiyle ulaşılmış olan mükemmellik, mevcut durumun vasatlığıyla çelişmektedir. (Eski bir *topos:* Eskiden her şey daha iyiydi.) Bir kırılma olmuştur ve acilen geçmişle bağın yeniden kurulması gerekir. Bu serzenişlerin ortasında, içlerinden biri Harîrî'ye Hemedânî'yi model alarak bir *Makāmât* telif etmesini; neticede bir *muâraza* yapmasını önerir. Eleştirilerin hedefi olma ihtimalinden korkan Harîrî, başta imkânlarının yetersizliğini ileri sürerek bu öneriyi reddeder.[11] Fakat hâminin ısrarları karşısında kendi deyimiyle "bitkin zekâsı ve kurumuş tabiatına" rağmen boyun eğmek durumunda kalır. Yine eski bir *topos:* Sahte tevazu; ancak bu, önsözün bir başka bölümünde hemen yalanlanır. Harîrî burada kitabının konusunu ve içeriğini anlatırken böbürlenen bir üslupla meziyetlerini dile getirir.

Peki, ona yazmasını öneren kimdir? Devamında tekrar bahsi geçmeyen ve sadece dolaylı olarak tasvir edilen bu kişi, anlaşılan mühim biri; "önerisi emir addedilen ve itaat edildiği sürece fayda sağlayacak" biri. Kimliğinin tespiti için birçok vezirin adı öne sürülür. Bunu göz ardı edemeyiz, ancak, emir gerçekten mezkûr vezirlerden biri tarafından verildiyse, ismini açıklamak her şekilde kendi çıkarına olan Harîrî neden bu kadar ketumdur? Neden kendisini kesin bir destekten ve daha da itibar kazanmaktan mahrum bıraksın? Kuvvetle muhtemel, bu sadece hitabet üslubuyla ilgili bir husus: Bir kitap, yazılmasını isteyen kişinin adının zikredilmesiyle başlaması gerektiği için Harîrî de bu kurala uyar.[12] Aynı şekilde, sahte tevazu *topos*una da uymuş olur; kendisini yetersiz ilan ettiğinde kimse ona inanmaya yanaşmaz.

---

11. Bu tutum *Kelîle ve Dimne*'yi yazmayı içtenlikle ve sahte bir tevazu gösterisi yapmadan kabul eden Beydebâ'nın tutumuyla karşılaştırılabilir.

12. "Sayısız ortaçağ yazarı, bir emir üzerine eser yazdıklarını doğrulamıştır. Edebiyat tarihçileri bunu apaçık bir gerçeklik olarak kabul eder, oysa çoğu zaman bu sadece bir *topos*tur." (Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, s. 106).

Ancak sonrasında bu emre çark edişi hâlâ gizemini korur. Belki de haddimizi aşmadan biraz daha ileri giderek bir başka varsayım ortaya atabiliriz. Harîrî hâmisine bir rol atfeder: emri veren kişi rolü. Peki ya kendi? Kendine hangi rolü atfeder? Kendi kendisine hangi imajı uygun görür ve hangi modeli taklit etmeye çalışır? Görüldüğü gibi kendisini, verilen görevi yerine getirebilecek mertebede saymasa da duruma razı olur. O halde Firavun'a ilahi mesajı iletmeye yanaşmayan ve bu durumu güzel konuşma yetisinden mahrum oluşuyla gerekçelendiren Musa'nın deneyimini tekrar üretmekte değil midir? Fakat ilahi emir geri çevrilmez; her kim bu riski aldıysa –Yunus peygamber örneğinde olduğu gibi– tövbe etmiştir. Harîrî de en nihayetinde kabul eder. Can çekişen edebiyata yeniden hayat verme gayesiyle, kendini bir kurtarıcı olarak sunar ve tıpkı bir peygamberin kendinden önceki peygamberlerin mesajını tekrar canlandırma çabası gibi o da var gücüyle Hemedânî'nin öğretisini ihya etmeye çalışır.[13]

Biyografi yazarlarının bir eserin okuyucu tarafından alımlanmasına dair anlatısına baktığımızda, peygamber modeline yapılan gönderme tekrar karşımıza çıkar. Harîrî başlangıçta yalnızca kırk adet *Makāme* (bu rakamın seçilmesi boşuna değildir) yazar ve değerinin takdir edildiğini görmek umuduyla yaşadığı yer olan Basra'dan ayrılıp Bağdat'a gider. Fakat bu kentin edipleri

13. Bu noktayı daha iyi aydınlatmak için ortaçağa ait iki Yahudi yazarı inceleyelim: İbn Cebirol ve Yehuda el-Harîzî. Her ikisi de kendi zamanlarında Arapçanın yanında ihmal edilen İbraniceyi tanıtmaya çabaladılar. Kendisinden önce gelen yazarlar eserlerini Arapça yazmış olmasına rağmen, İbn Cebirol (ö. 1058) İbrani grameri hakkındaki şiirini İbranice yazdı. Rüyasında, bir ilahi sesin kendisine bu görevi verdiğini anlatır. Ancak bu, daha sonraları *Hayat Kaynağı*'nı Arapça yazmasına engel teşkil etmedi! Yehuda el-Harîzî ise, 13. yüzyıl başlarında, Harîrî'yi tercüme ettikten sonra, kendi İbranice makāmâtını kaleme alır (*Tahkemoni*). Bu dilde yazma kararını İbn Cebirol'unkini andıran olağandışı bir duruma bağlı olarak aldığından söz eder. Bu iki yazarın edebi üretiminin "peygambervari çerçevesi" hakkında bkz. Dan Pagis, "The Poet as Prophet in Medieval Hebrew Literature", James L. Kugel (ed.), *Poetry and Prophecy* içinde, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1990, s. 140-150.

ona itibar etmezler, sahtekâr muamelesi yaparlar ve *Makâmat*'ın el yazmasını, Basra'da bir grup yağmacıdan satın aldığı seyahat çantasının içinde bulduğu dedikodusunu yayarlar. Bu iddialarla ona meydan okurlar ve yeni bir *Makāme* yazarak dürüstlüğünü kanıtlamasını isterler. Harîrî "kırk gün" boyunca inzivaya çekilir, fakat hiçbir şey yazamaz. Bağdatlıların şüphesi doğrulanmış olur. Harîrî, bu mücadelenin ardından gururu kırılmış ve incinmiş bir şekilde Basra'ya geri döner. (Zorlama bir paralellikten kaçınmak kaydıyla, genel bir inanılmama halinin, Kur'an'da peygamberlerin halklarıyla kurdukları ilişkinin tipik bir özelliği olarak anlatıldığını söyleyebiliriz.) Bir zaman sonra, Harîrî on adet *Makāme* yazmayı başarır ve yeniden Bağdat'a gider.[14] Bu defa değerinin anlaşıldığını görerek memnun olur. Bu, asla unutulmayacak bir zaferin başlangıcıdır. Çokça, bazen abartılı türden övgüler alır. Yâkût, *Mu'cemü'l-üdeba*'da, Harîrî *Makāmât*'ının taklit edilemez *(i'câz)* olduğunu iddia ettiğinde, kimseden bir itiraz yükselmediğini yazar.

Kur'an'ın tanınmış müfessirlerinden Zemahşerî de Harîrî'nin eserinin müthiş bir hadise olduğu fikrindedir. Ona olan coşkulu methiyelerini aşağıdaki dizelerle dile getirir:

> *"Allah'a ve ayetlerine, haccın yeri ve zamanı üzerine yemin ederim ki,*
> *Harîrî'nin Makāmât'ı altın harflerle yazılmayı hak etmiştir.*
> *Akılları karıştıran bir mucize de olsa, meşalesi tüm insanların yoluna ışık tutar."*

Bu sözler Zemahşerî'nin kendisinin de elli adet *Makāme* yazmasına engel olmaz. Fakat şüphesiz alçakgönüllülüğünden, kendisini Harîrî ile aynı çizgide görmez ve bu hevesini vaazlarla sınırlı tutar. Zevk verici türü *(hezl)* ciddi olan tür *(cidd)* için feda eder. Bir

---

14. Harîrî'nin Basra ile Bağdat arasındaki seyahatlerini burada konu edilen bağlamda daha detaylıca incelemek gerekir.

başka deyişle, kendini Harîrî ile sadece ahlâki nasihat konusunda bir tutar.

O halde neden bu işe girişmiştir? Bunu yapmasını ne bir üst düzey görevli, ne de bir arkadaşı istemiştir. Bununla beraber, kendisi, bu tür edebiyattan hoşlanan bir okurunun arzusuna *(rağbe, taleb)* cevaben yazdığından bahseder. Ama eylemi tetikleyen esas sebep farklıdır: Zemahşerî doğaüstü bir hâmiyle ortaklık kurmuştur; onun *Makāme*lerinin doğumuna olağanüstü şartlar sebep olmuştur. "Her şey bir rüyayla başladı," diye yazar. Gecenin içinden gelen gizemli bir ses ona: "Ey Ebü'l-Kāsım! Yazılı söz ve aldatıcı umut!" Bu kısa mesaj doğrudan kendisine hitap eder (Ebü'l-Kāsım onun künyesidir) ve mesajı seher vakti; tam geceyle gündüzün birbirinden ayrıldığı anda işitir. Bu bir görü değil, bir çağrı, bir davettir. Uyku arasında duyulan bu sesin kaynağı nedir? Bir melek mi? Yazar bu noktada sessiz kalır, ancak okuyucuya ister istemez melek Cebrail tarafından [Hz.] Muhammed'e getirilen ilahi vahyi düşündürür. Her halükârda, Zemahşerî büyük bir korku ve can havliyle uyanır ve aldığı bu mesajı detaylıca anlatma derdi içinde hemen birkaç öğüt verici *Makāme* yazar. Açıkça belirtmek gerekir ki, ses ona yazı yazmasını buyurmamış, yalnızca bu dünyanın geçiciliğini ve ölümün an meselesi olduğunu hatırlatmak için bir uyarı göndermişti. Esasen kendisine bir görev yüklenmiş olmasa da mesajı yazı yazmaya teşvik olarak yorumlar. Kur'an'da [Hz.] Muhammed'e bildirilen "Oku" mesajı, Zemahşerî örneğinde "Yaz!" emrine karşılık gelir.

Böylelikle *Makāme*lerini yazar, fakat çok geçmeden elindeki işi bırakıp tıpkı Yunus peygamber gibi görevinden kaçar. Belki de bu süreçte, sesin kaynağıyla ilgili şüpheleri oluşmuştur; belki de bu ilahi ilhamın lütfuna kendisini layık görmez. Fakat sonradan başına gelen bir başka olay, ona görevini hatırlatır; Zemahşerî ağır bir hastalığa yakalanır. Bu ikinci uyarıdan sonra, artık şüpheye yer yoktur. Hastalığı yeni bir uyarı, ikinci bir işarettir. Hastalıktan kurtulur, bir müddet daha hayatı ona bahşedilir.

Yazmak onun son çaresidir. Şehrazat hikâyeler anlatarak hayatta kalmıştı, Zemahşerî ise *Makāme*ler yazarak.

Vaaz yazma fikri, Zemahşerî'de yeni bir hayata başlama arzusuyla iç içedir. Dünyadan elini eteğini çeker; eski alışkanlıklarını terk eder, seçkin kişilerle görüşmeyi ve onlara methiyeler düzmeyi tamamen bırakır. Önceki hayat tarzını terk ederken dünyevi edebiyattan da uzaklaşır ve böylelikle bir tür göçe, *hicret*e benzetilebilecek radikal bir kopuş gerçekleştirir. Yaşamında yarattığı bu kopuş, kendi deyimiyle Câhiliye'den (Vahiy'den önceki Bilgisizlik Çağı'na verilen isim) de bir kopmadır. Bu gerçekten de bir vahiy meselesidir: Uykusunda işittiği sözler kendisine ait değildir, o yazmamıştır. Kitap kendi kaleminden çıkmışsa da gece mesajı (üçüncü *Makāme*nin önsözünde ve girişinde yer alır) bir başkasından gelmiştir ve alıntı konumundadır.

Peygamber modelinin varlığı, meşhur sözlük *Lisânü'l-Arab*'ın yazarı İbn Manzûr'da (ö. 1311) da kendini gösterir. Kendi döneminin özelliklerini yansıtan dillerin ve renklerin çeşitliliğini vurgulayarak (ki bu yeni bir şey değildir), çağdaşlarının yabancı dilin (*el-luga'l-a'cemiyye*) cazibesine kapıldığını ve Arapçayı ihmal ettiğini öne sürer. Peki, hangi yabancı dilden söz etmektedir? Memlûkler Mısır'ında yaşamakta olan İbn Manzûr'un Türkçeyi kastettiği akla gelebilir. Fakat daha muhtemel olarak, Moğolların istilasından beri Arapça konuşulmayan bölgelerde Arapçanın yerini almış olan Farsçayı ima etmekte olduğunu düşünebiliriz.[15] Her halükârda, İbn Manzûr, yaşadığı dönemde Arapçanın durumuyla ilgili oldukça karanlık bir tablo çizer: Arapçaya olan ilgi öylesine yok olmuş, Arapça öylesine önemsiz hâle gelmişti ki, İbn Manzûr'un ifadesiyle, kelimelerin

15. Bu bölgelerde "Arapça sadece dinle alakalı kullanımlarda varlık gösterir. Diğer alanların tümünde Farsça hâkimdir, dolayısıyla Fars edebiyatı için de yeni bir altın çağ yaşanır." (André Miquel, *La Littérature arabe*, Paris, Presses universitaires de France, 3. baskı, 1981, s. 84). İbn Battûta'nın Mezopotamya'nın ötesinde bulunan ülkelere yaptığı seyahatler süresince Türkçe ve Farsça dillerini konuştuğunu da belirtelim.

doğru telaffuzu ve iyi vurgulanması kulağa barbarlık gibi gelmekte, bir kakofoni gibi algılanmaktaydı. Ancak şunu da ekler: Arapça Kur'an'ın dili, cennet ehlinin lisanıdır. Arapçayı konuşabilmek, kişiye başka hiçbir dilin veremeyeceğini verir; Allah'ın Kitabı ve [Hz.] Peygamber'in sünnetine dayanan kanun ve kurallarının *(ahkâm)* bilinmesini sağlar.

Tersine dönmüş bu dünyada, Arapçaya, dolayısıyla da İslâm'a karşı ağır bir tehdit vardır. İbn Manzûr sözlüğünü yazarak işleri yoluna koymayı ve cennet lisanını harap olmaktan kurtarmayı hedefler. Ancak oldukça yalnızdır, çünkü hiç kimse bu teşebbüsüne ilgi göstermez: "[Bu eseri] tıpkı Nuh'un, halkın alayları içinde, gemisini dokuduğu gibi dokudum." Felaketin eli kulağındayken, kendi çağdaşlarının uzaklaştığı, dilin önceki bir versiyonunu yeniden canlandırmak için çalışır, fakat her peygamber gibi şüpheyle karşılanır ve alayların hedefi olur. Dolayısıyla İbn Manzûr'un akıntıya karşı yüzmek zorunda kaldığı söylenebilir. Fırtına her şeyi su altında bırakır, ama Arapça kurtulur. İbn Manzûr'un sözlüğü ona sığınacağı bir "gemi" olur.

KELÎLE VE DİMNE NASIL OKUNMALI?

Kuvvetin olmadığı yerde hile çalışır. *Kelîle ve Dimne*'nin ve okulda öğrendiğimiz tüm diğer fabların bize öğrettiği budur. Aslan, hilenin dolambaçlı yollarına başvurmak zorunda değildir; sahip olduğu güç, onu açıkça avantajlı kılar. Ancak eğer kendi türünden daha güçlü gördüğü bir başka canlı tarafından tehdit edildiğinde veya yaşlanmanın verdiği zayıflıkla yiyecek bulamamaya başladığında, hileyi silah olarak kullanmak durumunda kalır. Ama o an geldiğinde kendisi hâlâ bir aslan mıdır?

Hile, ikili bir söylem içerir. *Kelîle ve Dimne*'de de kaçınılmaz olarak dili çatallı yılan referansları karşımıza çıkar... Kitapta geçen hayvanlar devamlı birbirleriyle mücadele halindedir ve bir şeylerin artılarını eksilerini hesaplar, tartışırlar. Bununla birlikte, sözünün gücü nadiren konuşmasından ileri gelen aslanın, içlerinde en suskunları olduğunu pek de şaşırmadan fark ederiz. (Konuşmanın etkisi ve değeri, konuşanın statüsü ve pozisyonuna göre farklılık gösterir.) Aslan, bir güçlükle karşılaştığında etrafındakileri konuşturur. Böylelikle sözün üstadı olarak görülür: Sık konuştuğu için değil; konuşmayı başlatan, konuşmaya izin veren veya konuşulmasını isteyen olduğu için.

Kelîle ve Dimne'de konuşma, bir bakış açısının veya hedefin doğruluğunu kabul ettirmeyi, bir eylemin haklı temellerine ikna etmeyi amaçlar. Yine burada da muhatap dinlemeye istekli olmalıdır. Peki, istekli olması nasıl sağlanır? Ona bir hikâye anlatarak. İddia tek başına yeterli değildir; ancak dolaylı bir söylem, bir anlatı ona eşlik ettiği ve onu desteklediği takdirde gerçekten etkili olabilir.

Öyleyse hikâyeyi kim anlatır? Göz önünde bulundurmamız gereken iki durum var. Birincisinde, rakipler –örneğin iki çakal– birbirleriyle eşittir ve dönüşümlü olarak hikâyeler anlatırlar. Kazanma şansı daha fazla olan, hikâyesi daha ikna edici olandır. İkinci durumdaysa, rakipler hiyerarşik bir ilişki içindedir: mesela aslan ile çakal. Bu durumda hikâye anlatma ihtiyacı duyacak olan hangisidir? Elbette kendini daha aşağıda gören. Aslan dinler, ama hiçbir zaman anlatmaz. Bir pençe darbesiyle rakibini yıkabilecekken ne diye hikâye anlatarak ikna etmeye çalışsın? Hikâye güçsüzün silahıdır. Tıpkı *Binbir Gece Masalları*'nın da bize öğrettiği gibi; bir halife asla ama asla hikâye anlatmaz, eğer hal' edilmiş bir halife değilse.

Kelîle ve Dimne'de, eserin özünü oluşturan model hikâyelerin [*récits exemplaires*] dışında, Ali b. eş-Şâh el-Fârisî adında, hakkında bilgi bulunmayan bir şahsa atfedilen bir önsöz yer alır. Bu önsözde Hint bilge Beydebâ'nın Hindistan hükümdarı Debşelim'e ithafen bu eseri yazmasının sebebi anlatılır. Önsözün Büyük İskender'in Hindistan'ı fethedişinin öyküsüyle başlaması oldukça ilginçtir. Bu savaş hikâyesini anlatmanın sebebi nedir? İskender'i Hint kralı Poros ile karşı karşıya getiren bu tek dövüş, Makedon kahramanın sadece düzenbazlıkla kazandığı bu çetin muharebe neden anlatılır? Fakat düşünüldüğünde, konu dışı gibi görünen bu pasaj, daha başta kitabın unsurlarından biri olan *düşmanlık* ve *yüzleşme* kavramlarının altını çizer. Bu kavramlar fabların içeriğinde olduğu kadar, kitabın redaksiyonu ve tercümesinin düğüm noktalarında da kendini gösterir.

Aynı önsözde ayrıca, İskender'in Hindistan'ı çok güvendiği bir adamın vesayetine bıraktığı belirtir. Ancak Hintler "kendilerinden olmayan, hiçbir şekilde ailelerinin bir parçası olmayan bir adamın saltanatını görmekten" hoşnut olmadıkları için onu görevden alırlar ve başlarına "kendi krallarının soyundan" gelen Debşelim'i getirirler. Görüleceği gibi, yer, yurt, aile, soyağacı, dolayısıyla da tanıdık olanla yabancı olan gibi kavramlar; aslında

hiçbir zaman anayurdu Hindistan'dan çıkmaması gereken, fakat tüm dünyaya yayılan bir kitabın kaderiyle irtibatsız değildir.

Kelîle ve Dimne'de, devamlı olarak kelimelerin doğasındaki tehlikeler anımsatılır: "Sessiz kalın, çünkü esenlik sükûttadır..." Beydebâ bunu herkesten iyi bilmesine rağmen konuşur. Kral Debşelim'den halkına karşı sürdürdüğü adaletsiz tutumdan vazgeçmesini isteme cüretinde bulunur. Bu riskli çıkışı talebeleri tarafından yersiz bulunur, ama o yine de bunu devam ettirmeyi kendisine görev edinir: "Biz bilgelerin, kralın kötücül tutumunu ve bu utanç dolu hayatı sürdürmesine göz yummak gibi bir lüksü yoktur." Her şeyin ötesinde, kendisinin veya kralın ölümünden sonra arkasından şöyle söylenmesinden çekinir: "Beydebâ, zorba Debşelim'in döneminde yaşıyordu ve bu gidişatı değiştirmek için onu ikna etmeye çalışmadı [hiçbir şey yapmadı]."

Böylece Beydebâ, saraya gider ve kralın huzurunda konuşmak için müsaade aldıktan sonra, sözü önceki hükümdarlara getirir: "Onlar halkına iyi davranmalarıyla nam saldılar ve onların takdirini kazandılar," der. Ardından Debşelim'i sertçe azarlar: "Sana gelince ey kral, [...] sen bir zorbasın, zalimsin, halkına karşı kibir ve nefretle dolusun [...] Atalarının yolundan gitmen, seleflerinin izini takip etmen, sana hatıra bıraktıkları iyi davranışlarını örnek alman, ayıbı ve vebali senin üzerine olan hareketlere son vermen, halkına adaletli davranıp, onların saadetini gözetmen, anısı sen öldükten sonra dahi yaşayacak, akıllarda sana dair şanlı bir hatıra bırakacak haysiyetli bir tavırla hareket etmen daha yerinde olur ve sana daha çok yaraşır."

Beydebâ'ya göre Debşelim, itibarını ve dışarıdan nasıl göründüğünü önemsemeyerek ecdadına layık olmadığını kanıtlamıştır ve yaptıkları ölümünden sonra da akıllarda kalacaktır. Burada anahtar kelime, şandır. Tanrıdan veya öbür dünyadan bahsedilmez, ayrıca nihai cezaya veya ölümden sonraki cezalandırmaya dair hiçbir ima yoktur. Tanrı insanların davranışları hakkında hüküm vermez ve kralın hesap vermek zorunda oldu-

ğu gelecek nesillerdir. Bu durum, Arap kültüründe yaygın bir şekilde inanılan nasihate (*va'z*) taban tabana zıttır: Bu nasihatte herkesin yaptıklarının hesabını Hüküm gününde Allah'a vereceği tekrar tekrar anlatılır. Genel olarak, emire nasihat edilmesi, emirden gelen bir talep üzerine gerçekleşir. Hatip emirin davranışlarını eleştirir ve sahne –alışılageldiği gibi– emirin gözyaşlarıyla son bulur.[1] *Kelîle ve Dimne*'de ise olaylar bambaşka şekilde gelişir: Beydebâ'nın sözleriyle şaşkına dönen Debşelim, onu hapse attırır ve ölüm emrini vermesine ramak kalır. "Talebeleri ve düşüncelerini paylaşan herkes" kralın zulmünden nasibini alır. Beydebâ'nın hatası –veya cesareti, nereden baktığınıza bağlı– açıkça ve samimi bir şekilde kendini ifade etmiş olmasıdır. Kralın karşısına çıkmayı göze almış ve onunla yılanın çatallı diliyle değil, tek bir dille konuşmuştur.

Fakat bir zaman sonra, Debşelim onu huzuruna çağırır ve ona "nazikçe" davranır. Kıymetini anlamıştır: "Bilge ve erdemli adam [...] sözlerin doğruydu." Başlangıçta çok riskli görünen bahis kazanılmıştır. Müritlerinin aksine Beydebâ haklıydı; eylemleri hemen amacına ulaşmamış ve neredeyse hayatına mal oluyor olsa da.

Bundan böyle atalarına benzemeye niyetlenen kral; bilgeden adıyla anılacak ve saltanatını kutlayacak, ölümünden sonra kendisine bir şekilde kurtuluş sağlayacak bir kitap yazmasını ister: "Çok düşündüm, benden önceki kralların hikmet kitaplarını topladıkları kütüphaneleri inceledim ve gördüm ki hepsi kütüphanelerine hayattaki başarılarını anlatan, davranışlarına ve halklarına dair bilgi veren kitaplar koymuşlar. [...] Korkarım, [kendi adıma] o adamların başına dert olan bu telafisi olanaksız [kötülük] [bir gün] benim de başıma dert olduğunda kitaplığımda adımı anımsatacak, hatıramı ölümsüzleştirecek, tek bir kitap olmayacak [...] O yüzden benim için, tüm bilginizi sergilediğiniz

1. Daha detaylı anlatım için bir sonraki bölüme bakınız: "Emirle konuşma".

güzel bir kitap yazmanızı istiyorum. [...] Bu kitap siyaset sanatının benim ve diğer kralların başına açtığı sorunların büyük bir bölümünü çözecek. Ayrıca, ben öldükten sonra, asırlar boyu hatıramı anlatacak bir kitabın var olmasını istiyorum."

Bir kez daha görüyoruz ki, ister yazılı ister sözlü olsun, söz kralın emrindedir. Hatırlayacağımız gibi *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat, Şehriyâr onun hikâyelerini dinlemek istesin yani konuşmasına izin versin diye plan yapmak zorunda kalmıştı. Debşelim, *Kelîle ve Dimne*'nin yazılmasını emreder ve eserin yapısı dahi kraliyet düzenini yansıtır. Kitap bütünüyle sadece bir talebe cevap olmakla kalmaz, aynı zamanda her bölümü bu talebi akla getirir: İşlenen her konuyu kral belirler. Birinci bölümün başında şöyle yazar: "Dostlukları hain bir yalancı yüzünden bozulup nefret ve düşmanlığa dönüşen iki adamın hikâyesini anlat bana." Böylece *Kelîle ve Dimne,* kral ve bilge arasında geçen bir dizi sohbet biçiminde sunulur.[2] Beydebâ, bu kitabı yazmakla bir kere daha kralın hatalarını düzeltme ve daha iyi biri olmasını sağlama görevini üstlenir, ancak işe kendi tutumunu değiştirmekle başlar. Gerçeği söylemek akıllıca bir hareket değildir veya birtakım ön koşulların kabulüyle gerçek söylenmelidir. Dolayısıyla, kralı azarladığı zaman yaptığı gibi ona doğrudan değil, dolaylı yoldan hitap eder; anlatının filtresini kullanarak öğretisini fablın ardına gizler.

Kitabın yazımı biter bitmez bilge onu kralın ve maiyetinin huzurunda okur ve hemen ardından kitabın tedavülünün yasaklanmasını önerir: "Dileğim; kralın, bu kitabı güvenli bir yerde tutulmasını ve dikkatlice korunmasını emretmesidir, tıpkı atalarının kendi kitapları için yaptığı gibi. Persler kitabın varlığından haberdar olursa Hindistan'ın dışına çıkarak onların eline geç-

2. Bu biçim daha sonra, fabldan farklı bir alanda, Tevhîdî'nin edebiyat ve felsefeye dair birçok soruyu tartıştığı *el-İmtâ' ve'l-muânese* eserinde tekrar ele alınacaktır. Bu defa bir vezir, yazarın kırk gece boyunca tartışacağı konuları belirler. Şehrazat'ın öykülerindeki gibi geceleri sohbet edilir.

mesinden endişe ediyorum. Bu nedenle, bırakalım kral kitabın hiçbir koşulda kütüphaneden çıkarılmamasını emretsin." Çelişkili bir biçimde, kralın şanını anlatmak amacıyla yazılan kitap, geçmiş krallar için yazılanlar gibi gizli saklı ve okuyucudan uzak bir şekilde muhafaza edilmek durumunda kalır. Sadece kral ve kütüphaneye erişimi olan birkaç saraylının kitaptan haberi olabilir. Beydebâ bu kararı vererek kendi kendisini okunmamaya mahkûm etmiş, kapağı açılmaması gereken bir kitap yazmıştır. Uzağa kaldırılan ve bir sır gibi saklanan *Kelîle ve Dimne*, ulaşılamaz bir hazinedir; öyle ki, yanına yaklaşanın öldüğü, kapısında bir ejderhanın beklediği bir mağaranın derinliklerine gömülmüştür. Gerçekte ise Beydebâ, tercüme edilmesini ve aktarımını yasaklar, kitabı "bize ait" paylaşılamaz mülk olarak görür. "Tercüme edilmeyi" reddeden, aynı zamanda tercüme etmeyi de reddetmiş olur ve etrafındakilerle arasında sert bir kopuş oluşur. Bu hususta, Hintlerin İskender tarafından getirilen kraldan ne kadar rahatsız olduklarını hatırlayalım: Kendilerinden biri olmadığı için onu tahttan indirdiler.

Tercüme sıklıkla bir sevgi gösterisi olarak sunulur, bir açıklık ve tolerans göstergesidir. Bu sebeple 9 ve 10. yüzyıllarda Bağdat'ta, 12. yüzyılda Toledo'da olduğu gibi tercümenin gelişme imkânı bulduğu dönemleri şefkat ve özlemle anarız. Fakat gerçek bu kadar şiirsel değildir. Tercüme daha ziyade bir yarış ve rekabet ortamında sürdürülür. Birçok toplum kutsal metinlerinin tercüme edilmesini istemez, zira başka bir dile geçişi bir saldırı olarak görür.[3] Kutsal metinler bu işlemden tamamen üryan olarak çıkma, bir kadavraya, iskelete indirgenme riski taşır; bu yüzden de hiçbir zaman dillerini ve yuvalarını terk etmemelidir. Ama Beydebâ, kitabının kötü tercüme edilmesinden veya ihanete uğramasından korkmaz; bir metnin aktarımında doğal olarak yaşanabilecek belirsizlikleri veya aşırılıkları düşünmez.

3. Bkz. George Steiner, *Après Babel*, Albin Michel, 1998, s. 331.

Onu endişelendiren, Perslerin kitabı uyarlamaları, içeriğini özümsemeleri, sahip olduğu bütün gücün ve şanın meyvesini toplamalarıydı. Tercümenin temelinde bir polemik (Yunanca "savaş" anlamına gelen *polemos)* ve hatta emperyalist bir düşünce vardır. Nietzsche'ye göre "tercüme bir fetihtir."[4] Tercüme etmek, yabancı bir toprağı istila etmek, orada yaşayan insanları yerlerinden sürmek veya onlara boyun eğdirmek, mallarına ve zenginliklerine el koymak demektir. Direnişlerini kıramadığımızda ise seri hücumlarla veya bilgin kılığına girmiş bir casusun fikrî üretimlerinin bir kopyasını alıp getirmesiyle yetiniriz. *Kelîle ve Dimne*'ye olan da budur.

Korunması için alınan tüm önlemlere rağmen, yasak kitap Pehlevî diline çevrilir. Tercüme edilişinin öyküsü Pers kralı Enûşirvân'ın veziri Büzürcmihr'e atfedilen bir bölümde anlatılır. *Kelîle ve Dimne*'nin varlığından haberdar olan Enûşirvân "onu elde etmek, kendi zimmetine geçirmek ve devlet idaresinde ve kendi davranışlarında kitabın içindeki bilge öğütlere başvurabilmek için gücünün yettiği ne varsa yapar." Bürzûye adında bir tabip, Hindistan'a gidip kitabın bir kopyasını ve "[oradaki] kralların ihtiyaç duymuş olabileceği tüm eserleri" alıp getirmek üzere görevlendirilir. Bu tehlikeli bir görevdir, ancak "kraliyet kütüphanesine ait kitapları, geceleri gizlice kopyalayıp çoğaltabilen, güvendiği bir" Hintin işbirliği sayesinde başarıyla tamamlanır. Bu adam Pers tabibin yaptığının ne kadar büyük sonuçları olabileceğini bilir: "Buraya değerli hazinemizi, yüce ilmimizi bizden çalıp ülkenize götürerek kralınızı memnun etmek için geldin." Bürzûye'nin planına yardımcı olarak kendi kralına ihanet ettiği aşikârdır, fakat söz konusu bir tercüme olduğu için buna pek de şaşırmayız.

Bürzûye'nin giriştiği iş, İskender'in teşebbüsünü tekrar eder, ancak bir farkla: Burada niyet yabancı bir ülkeyi fethedip

4. Steiner, *Après Babel*, s. 342'den alıntı.

halkına boyun eğdirmek değil, fikrî hazinelerini ele geçirmektir. Bürzûye *Kelîle ve Dimne*'yi tercüme ederek kendi yöntemiyle Hindistan'ı fetheder. Bu "paha biçilemez" ganimetle Pers İmparatorluğuna döndüğünde, hak ettiği gibi büyük bir saygıyla karşılanır. Çok uzun zamandır peşinde koşulan ve yanında getirdiği kitap "krallığın bilginleri ve soyluları" huzurunda halka açık bir şekilde okunur. Kitabın tercümesi sevinçle karşılanır, tıpkı yazımında olduğu gibi. Fakat Beydabâ'nın aksine Bürzûye, kitaba erişimin yasaklanması talebinde bulunmaz.

İbnü'l-Mukaffa'ın Arapça versiyonuna gelince, kendisini çok kuvvetli bir biçimde kabul ettirdiği için orijinal Hint versiyonuyla pek kimse ilgilenmez, hele Pehlevî dilindeki çevirisi hiç önemsenmez.[5] *Kelîle ve Dimne*'nin orijinal versiyonu ve Pehlevî tercümesi varlığını krala borçlu olsa da İbnü'l-Mukaffa'ın önsözünde, hâmisi Abbasi halifesi Mansûr'dan veya başka bir hâmiden bahsedilmediğini belirtmek gerekir. Doğrusu biraz tuhaf. Bu, tercümenin sorumluluğunu tek başına üstlendiği anlamına mı gelir?[6] Her halükârda, İbnü'l-Mukaffa'ın versiyonu bir emir üzerine hazırlanmadığından Beydebâ ve Bürzûye versiyonlarında olduğu gibi herkesin önünde okunmaz.

---

5. Kitabın çeşitli versiyonlarıyla alakalı olarak, bkz. C. Brockelmann, "*Kalîla wa Dimna*", *Encyclopédie de l'Islam*, 2. ed., c. IV, s. 524-528. Ayrıca eserin André Miquel tarafından yapılan çevirisinin önsözüne de bakılabilir. F. Schlegel'e göre, orijinalleri muhafaza etmemek Araplara ait tipik bir özelliktir. Schlegel, Araplar hakkında şöyle yazar: "Son derece tartışmalı bir mizaçları vardır; tüm uluslar içerisinde yok edici ulus onlardır. Tercüme işlemi tamamlandıktan sonra eserlerin orijinallerini yok etmeye veya kaldırıp atmaya yönelik zaafları felsefelerinin özünde var." ("Fragments critiques", Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire* içinde, Paris, Le Seuil, 1978, s.131). Bkz. Abdessalam Benabdelali, *De la traduction*, Kazablanka, Toubkal, 2006, s. 60.

6. İbnü'l-Mukaffa'ın *el-Edebü'l-kebîr* ve *el-Edebü's-sağîr* adlı diğer iki eserinde de bir hâmiden bahsetmediğini fark ettiğimizde şaşkınlığımız daha da artar. Öte yandan, içerisinde saygılı bir üslupla politik ve askeri alanda birtakım reform önerilerinde bulunduğu *Risâletü's-sahâbe* adlı eseri (kitabın tamamında üçüncü tekil şahıs ile anılan) halifeye hitap etmektedir.

İbnü'l-Mukaffa'ın durumu bazı açılardan Bürzûye'nin durumuyla benzerlik gösterir: Her ikisi de yabancı bir kültürün tanınmasını sağlarlar. Biri Hintçeden Pehlevî diline, diğeri ise Pehlevî dilinden Arapçaya kitaplar tercüme ederek bunu yapar. Açık veya gizli bir çatışma ve güvensizlik ortamında faaliyetleri devam eder. Fakat Bürzûye Hindistan'ın hazinelerini çaldıysa İbnü'l-Mukaffa' da aynı zenginlikleri Farsçanın katkısıyla çoğaltarak Arap kültürüne armağan eder. Müphem bir girişim, hesaplanmış bir cömertlik... O, İran'ı fethedenlerin dili olan Arapçaya yatırım yaparak neyi amaçlar? Perslerin, Hintlerin veya –daha zekice– bir kitabın üstünlüğünü mü göstermek ister? *Kelîle ve Dimne* hakkında söyledikleri tam bir muammadır: "Bu eseri okuduktan sonra başka hiçbir esere ihtiyaç duymayacak kadar zenginleşeceğiz." İşte, yanında diğer tüm kitapların gereksiz veya işe yaramaz kaldığı bir kitap. Her kitabın boşlukları ve aleni eksikleri olabilir, ama hepsi bir araya geldiğinde ancak İbnü'l-Mukaffa'ın üstün eser mertebesine çıkardığı bir *Kelîle ve Dimne* eder!

Yine de bu eserin nasıl okunacağını, hatta her şeyden önce nasıl yazıldığını anlamak gerekir. İbnü'l-Mukaffa', Hint fabl yazarlarından söz açarak onların yazma yöntemlerini şöyle açıklar: "Bu bilginleri hayvanları konuşturmaya iten iç içe geçmiş iki sebep var: Fablda, hem kendilerini tümüyle özgürce ifade edecekleri bir yöntem, hem de keşfedecekleri uçsuz bucaksız bir alan buldular. Kitap ise [kendi içinde] hikmetle hazzı harmanlar; hikmet filozofların, haz ise kaygısızların tercihidir." Bu kitap kendi içinde bütünleşik olsa bile; biri belirgin, diğeri saklı olmak üzere iki farklı kitap içerir. Bu nedenle biri sıradan, diğeri derin düşünen zihinler için olmak üzere iki farklı okumaya açıktır. İbnü'l-Mukaffa'a göre, eğer okuma süreci "kitabın net olarak kavranması için yeterli gelmiyorsa [...] ne kitabın faydası olur ne de okuyucunun ilgisini çeker." Çelişkili biçimde, bilginin dolaşımı için bir araç olan model hikâye, nihayetinde, sadece filozoflara

hasredilir.[7] Beydebâ bu nedenle eserine çifte erişim yasağı getirir: Kitabı sadece kraliyet kütüphanesine kilitleyerek yayılmasını yasaklamakla kalmaz; aynı zamanda eserini, çoğu okur için hakiki anlamı gizli kalacak biçimde yazar. Böylece sadece ayrıcalıklı bazı okur tarafından esere erişilebilir.

İbnü'l-Mukaffa'a göre eserin daha derin anlamlarına ulaşmak için bazı kurallara uymak, örneğin okuma sırasında acelecilikten kaçınmak önemlidir: "[Bu kitabı okurken] bir konuyu iyice anlamadan, sabırla okuyup derinlemesine kavramadan bir diğer konuya geçilmemelidir." Anlık olarak gelen kavrama yanılsamasına dikkat edilmelidir. Nihayetinde, görünüşte basitmiş izlenimi veren *Kelîle ve Dimne*'nin sırlarını aydınlatmak için bir ömür gerekir. Şifrelenmiş öğretisini, ancak derinlemesine bir çalışma ortaya çıkarabilir. İbnü'l-Mukaffa' bu nedenle *Kelîle ve Dimne*'nin doğru bir şekilde okunmasının ancak onun alegorik öneminin kavranması koşuluyla mümkün olduğunu ileri sürer. Gelgelelim bunu yapabilecek kişinin artık kitaba ihtiyacı kalır mı?

---

7. Anlama engeli, Leo Strauss'un terimleriyle konuşacak olursak, yazma sanatıyla zulüm arasındaki ilişkiyi akla getirir. Zulmün hakikaten veya muhtemelen etkin olduğu bir bağlamda, hile ve hileli söz sanata dönüşür; fabl da hileli sözün çehrelerinden biridir. Öte yandan, bu sanatta ustalaşmak kişiyi her zaman zalime karşı koruyamaz. Kaleme aldığı birçok eserde emirlerin karşısında uyulması gereken davranış kurallarını anlatan İbnü'l-Mukaffa', aydınlatılmamış bir olay sonucunda 757 yılında idam edilir.

EMİRLE KONUŞMA

İbnü'l-Mukaffa' saraylılara, yeni emirle ilişki kurarken onun emir olmadan önceki karakterine güvenmemelerini öğütler. Zira *el-Edebü'l-kebîr*'de şöyle yazar: "Karakter güçle (*mülk*) birlikte değişir ve önceki deneyimlere yaslanmak zararlı olabilir."[1] Falstaff'ın anlamadığı işte budur: Falstaff, Galler prensinin ahlâksızlıklarının suç ortağıyken prens, V. Henry adıyla kral olduktan sonra acımasızca reddedilir.

Yûsî*, *Muhâdarât* adlı eserinde İbn Ebî Mahallî'ye bir tam sayfa ayırır. Bu etkileyici şahsiyet, beklenen *mehdi* olduğunu iddia ederek Sa'dî sultanı** Zeydân'a karşı arka arkaya kazandığı galibiyetlerden sonra Merakeş'e muzaffer bir giriş yapar.[2] Yûsî'nin bu sayfadaki üslubu oldukça eleştireldir, en azından İbn Ebî Mahallî açısından öyledir. Ancak sonuç bölümü, beklenmedik şekilde şu pasajı karşımıza çıkarır:

> *"İbn Ebî Mahallî, Merakeş'i ele geçirdikten sonra din kardeşlerinin* (fukara) *hürmet ve tebriklerini sunmak üzere onu görmeye geldiği söylenir. Saltanatı ele geçirişini tebrik etmek üzere*

---

1. İbnü'l-Mukaffa', *el-Edebü'l-kebîr,* Yûsuf Ebû Halka (ed.), Beyrut, Mektebetü'l-beyân, 3. baskı, 1964, s. 120.

* Fas'ın XVII. yüzyılda yaşamış en büyük âlimi kabul edilen ve aklî ve naklî ilimlerde derin vukufu bulunan Yûsî (ö. 1691); tasavvuf, şiir, dil ilimleri, mantık, kelâm, fıkıh ve usul bilgisiyle temayüz etmiş önemli bir isimdir, –ed.n.

** Sa'dîler, 1511-1659 tarihleri arasında Fas'ta hüküm süren bir İslâm hânedanıdır, –ed.n.

2. İbn Ebî Mahallî (ö. 1613) hakkında, bkz. Jacques Berque, "L'homme qui voulut être roi", *Ulémas, fondateurs, insurgés du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1982, s. 45-80 ve Abdülmecîd el-Kaddûrî, *İbn Ebî Mahallî el-fakîh eş-şâ'ir*, Rabat, 'Ukâz, 1991.

onun karşısına geldiklerinde içlerinden biri sessiz kalır. İbn Ebî Mahallî sebebini sorar ve onu konuşmaya zorlar. Bunun üzerine öteki şöyle der: 'Şu an için sen sultansın. Sadece doğruyu söylememe izin verirsen konuşurum.' İbn Ebî Mahallî, 'İzin senin' diye cevaplar, 'Söyle haydi.' Karşısındaki 'Pekâlâ' der, 'Bir top oyununda iki yüz tane adam –belki de daha fazlası– bir topun peşinde kendini paralar. Darbe alıp yaralanmayı, hatta ölümü göze alır. Acıdan, korkudan başka bir şey değildir bu. Oysa baktığınızda, peşinden koşulan şey sadece bir şerâvîtten, *yani eskimiş paçavralardan yapılmış bir toptan ibarettir. İbn Ebî Mahallî bu sözü işittiğinde konuşanın maksadını anlar, gözyaşlarına boğulur ve şöyle der: "Dini doğru yola çekmek isterken biz yoldan saptık."*[3]

Bu hikâyede, İbn Ebî Mahallî iki farklı söylem işitir: Birincisi bir grup insanın ifade ettiği övgü dolu bir söylem, ikincisiyse bir bireyin ifade ettiği suçlayıcı bir söylemdir. İkincisinde konuşanın kendisi söz almaz, hatta belki konuşmak dahi istemez. Fakat onun gergin sessizliği, ortamdaki neşeli gevezelikle tezat teşkil eder. Şüphe çekip keyif kaçıran kişi durumuna düşer, çünkü orada bir kutlama vardır. Dahası, madem İbn Ebî Mahallî'yi tebrik etmeye niyetli değildir, o zaman ne demeye gelmiştir? Sessizlik; endişe ve rahatsızlık yaratır. Dinleyicilerin içinde, kimsenin tanımadığı ve tek kelime etmemekte ısrarcı genç adamı fark eden öğretmen hikâyelerini hepimiz biliriz. Böylesi bir durumda tüm varsayımlara müsaade edilmiş olur. *Fakir*, kendisini gruptakilerden ayırarak dikkati üzerine toplar ve en başta "onu konuşmaya zorlayan" İbn Ebî Mahallî'nin dikkatini çeker. Konuşmak hiçbir şekilde karşı koyamayacağı bir emir haline gelir.

---

3. *el-Muhâdarât*, Muhammed Haccî- Ahmed Şarkâvî İkbâl (ed.), 2 cilt, Beyrut, Dârü'l-Garbi'l-İslâmî, 1982, c. I, s. 262-263. Bu sayfaları eserin şu tercümesinden aktarıyorum: Jacques Berque *al-Yousi, problèmes de la culture marocaine au XVII^e siècle*, La Haye, Mouton et Cie, 1958, s. 87.

Ancak söyledikleri güvenliğini tehlikeye atacak türden sözlerdir. Karşısındakinin din kardeşlerinden biri değil de "şu anki" sultan olduğunun farkındadır ve kendisini onunla özgürce konuşabilmeye yetkin görmez. Şayet İbn Ebî Mahallî onun gözünde sultan ise kendisi de İbn Ebî Mahallî'nin gözünde, yaşamına ve ölümüne karar verebildiği bir *tebaa*dır. Bu yüzden İbn Ebî Mahallî'den dokunulmazlığını garanti eden bir *emân* talep eder. Gerçeği söyleme hakkı verilmesini ister. Bu da diğerlerinin yalan söylediği, gerçeğin tatsız ve dile getirilmesinin tehlike arz ettiği anlamına gelir.

Emirin olası gazabına karşı korunma sözünü almış olmasına rağmen, hâlâ ona doğrudan değil dolaylı bir şekilde; bir benzetme, bir örnek (*misâl*) kullanarak hitap eder. Birinci ve ikinci tekil şahıs kullanmaz. Diğer bir deyişle, doğrudan kendini konuya dâhil etmediği gibi İbn Ebî Mahallî'yi de dâhil etmez. İktidarın; şiddet kullanarak elde edilmiş tüm iktidarların alaycı yollarına sığınarak, umumiyetin içinde kalır. Yaptığı benzetmenin anlamının bu olduğunu varsaysak bile o da kesin değildir. Sadece ima eder; birkaç yüz adamın bir topun peşinden koştukları, oyunun heyecanına kapıldıkları ve yaralandıkları imgesini kullanarak öne sürdüğü bir ima. Kullanılmış paçavralardan yapılmış bir topun peşi sıra koşuyor olmak gerçekten de saçma. Fakat bunun üzerine düşünmezler, oyunun heyecanına kapılıp giderler. Topu *incelemek* akıllarına gelmez.

Oysa incelenmesi gereken başka bir şey daha var: Benzetmenin kendisi. Çünkü benzetmeyi sadece gerçek ve yüzeysel anlamıyla değil, aynı zamanda derin anlamıyla, içinden çıkarılacak dersle birlikte değerlendirmek gerekir. Klasik edebiyatçılar genellikle kullandıkları örnek ve benzetmelerin açıklamalarını da yaparlar. Buradaysa durum farklıdır: *Fakir* ortaya bir bilmece atar, sonra da susup önceki gibi sessizliğe gömülür; havada asılı kalan ağır bir sessizliğe. Tabiri caizse şimdi top, İbn Ebî Mahallî'dedir. O, topu incelemeye ve bu benzetmeyle kendi

konumu yani iktidarın görünümü üzerine düşünmeye davet edilmiştir.

İlginç bir şekilde Yûsî de sessizliğe bürünür; [bunun nedeni] belki de benzetmenin anlamını, *fakir*in kendisi ifade ettiği içindir. Fakat (alışılageldiği şekilde) söylemin ardından susmaz, çok daha öncesinde, şu ilk kelimelerden itibaren susar: "Şu an için sen sultansın." Müphem bir cümle. Bir yandan İbn Ebî Mahallî'nin iktidarını kabul eder, öte yandan bu iktidarın belli bir süreyle sınırlı olduğunu öne sürer. *Fakir*; teslimiyetini ve bağlılığını doğrularken, bu durumun geçiciliğini de ima eder. İbn Ebî Mahallî geçmişte sultan değildi, "şu an için" öyle, ancak bu durum geçicidir, sürelidir. Zira bir gün gelecek, sultanlığı sona erecektir.

İbn Ebî Mahallî mesajı kavrayıp gözyaşlarına boğulurken, ağzından tüm macerasını özetleyen şu unutulmaz sözler dökülür: "Dini doğru yola çekmek isterken biz yoldan saptık". Onu harekete geçiren amaç, övgüye değerdir: Dini güçlendirmek ve pekiştirmek istemiştir *(erednâ en-necbura'd-dîn)*, ancak tek yaptığı onu yozlaştırıp mahvetmek olur *(fe etlefnâhu)*.

Peki, gözyaşlarının anlamı nedir?[4] Gözyaşlarını; *fakir*in sözlerindeki adaletin kabulü, bir çeşit pişmanlık ifadesi olarak görmek mümkün. Fakat belki de onu ağlatan, kaybedilen masumiyet için yas tutması, sahip olunan gücün kaçınılmaz olarak suçlu olmayı da beraberinde getirdiği gerçeğini aniden fark etmesidir (tıpkı Yunan tragedyaları ve Shakespeare tarzı dramalarda öğretildiği gibi). Farkında olmayarak yanlış yola sapmış, benli-

4. Câhiz, *Cimriler Kitabı*'nda şöyle yazar: "Gözyaşları inceliğin ve hassasiyetin kanıtıdır [...]. Dindarlar ağlayarak Allah'a yakınlaşır ve merhamet dilerler. [...]. Süfyân b. Muhriz [...] döktüğü gözyaşının fazlalığı yüzünden görme yetisini kaybetmiştir. Pek çok kişi [rahatlıkla] ağlayabildikleri için kiralanırlardı. Aralarında "gözü yaşlı" lakabı verilen Yahyâ ve Heysem adlı iki kişi de vardı." İnsanlık, ağlamanın tarihiyle oldukça uzun bir zamandır ilgileniyor. 18 ve 19. yüzyıllarda Fransa'da gözyaşının anlamsal karşılığı üzerine, bkz. Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Paris, Rivages, 1986.

ğinden çıkmıştır. Bu durumla yüzleşme anı geldiğindeyse tamamen çaresizdir. Böyle olur bu işler, yapılacak hiçbir şey yoktur.[5]

Her halükârda, açıkça belirtilmemişse de İbn Ebî Mahallî'nin gözyaşları *takdire şayandır*; henüz katılaşmamış, ıslah edilmeye açık değilse bile gerçeğe duyarlı bir yüreğe işaret eder. Bu olumlu bir özelliktir ve görünüşe göre, sahneye kendi yorumunu katmıyor olsa bile anlatıcı tarafından değerli bulunur. Üstelik bu sahnenin kalabalık bir topluluk önünde gerçekleştiğini de unutmamak gerekir. Arınma gözyaşlarıdır bunlar, katarsis gözyaşları... Sanki İbn Ebî Mahallî'nin aşırılıkları bu halka açık itirafla yıkanmış, sanki kaybettiği benliğini tekrar bulmuş ve "o an için" mütevazı muhatabıyla aynı seviyede bir *fakir* olmuştur. O hâlâ "sultandır." Bununla beraber İbnü'l-Mukaffa'ın da belirttiği gibi iktidar, onu elinde tutan kişinin karakterini değişime uğratır, fakat nasihatin amacı da önceki karakterin ve özdeki masumiyetin tekrar bulunmasını sağlamaktır.

Özdeki masumiyet... Hakikaten öyle. İbn Ebî Mahallî, *Islîtü'l-Hırrît* adlı eserinde çocukluğunu ve babasını hatırlar: "Bazen, gizlice kaçışlarımı, serçeleri avlama, top oynama ve düğünlere gitme arzumu fark ettiğinde beni bir iple bağlayıp döverdi."[6] İbn Ebî Mahallî'nin paylaştığı bu anıyla Yûsî'nin anlattığı hikâye arasında çok fazla ortak nokta var. Birincisi top; İbn Ebî Mahallî top oynamaya devam eder! Çocukluk kaçamakları yetişkin ya-

---

5. İfrânî, Yûsî'nin anlattığı sahneye, kazandığı zafer sonrası İbn Ebî Mahallî'de gerçekleşen dönüşümü anlattığı bir pasajın ardından yer vererek yeniden üretir: "İbn Ebî Mahallî, Merakeş'te hilafet sarayına girdiğinde orada canının istediğini yaptı. [...] Güç sarhoşluğu (*neşvetü'l-mülk*) başını öyle döndürmüştü ki tüm eyleminin temelinde yatan Allah korkusunu ve zühdü unuttu" (*Nüzhetü'l-hâdî*, 2. baskı, Rabat, Mektebetü't-tâlib, ty., s. 207). Başına buyrukluğu, beceriksizliği, tacizi çağrıştıran "orada canının istediğini yaptı" ifadesi, meşhur bir *hadise* atıfta bulunur: "Hayâ etmiyorsan dilediğini yap." İbn Ebî Mahallî, zaaflarına yenik düşüp tevazu ve itidal ilkelerini dikkate almayarak *aklın* hükmünden çıkar. Etimolojik karşılığı "bağ, zincir" olan akıl, bu sözcüklerle bağdaşık olarak itidal ve hikmet anlamına gelir.

6. Alıntılayan: Abdülmecîd el-Kaddûrî, *İbn Ebî Mahallî*, s. 39.

şında serseri ve çalkantılı bir hayata evrilir; çocukluğunda neyse olgunluğunda da odur. İkincisi düğünler; evlilik töreni, gece sergilediği yiğitlikle ilgi toplayan ve hayranlık uyandıran eril gücün bir teyididir.[7] İbn Ebî Mahallî'nin "sultan" unvanını alması ve halkın onu tebrik etmek için saraya koşması da benzer bir tören değil midir? Serçeleri de unutmamak gerekir; bu kuşlar sultanın izinden giden alt tabakadaki insanları *(avâm)* temsil eder.[8] Son olarak baba ve *fakir* arasındaki benzerlikten bahsedelim. Baba, *fakir*in ikâmesi gibi görünür. İkisi de İbn Ebî Mahallî'yi cezalandırır; biri bir iple sıkıca bağladıktan sonra onu döver, diğeri ise onu suçlayarak, sağduyulu olmaya, bir kez daha bir ayak bağı, bir engel olan *akla* davet eder. İbn Ebî Mahallî'nin döktüğü gözyaşları, babası onu terbiye ederken gözlerinden akan yaşlarla aynıdır.

Yûsî'nin Mevlây İsmâil'e* yazdığı *er-Risâletü'l-kebîr*'de aktardığı bir başka hikâyeye bakalım şimdi. Bu defa, hikâyenin konusu Hârûn Reşîd ve Süfyân es-Sevrî'dir:

> *"Hârûn halife olduğunda ve insanlar onun huzuruna geldiğinde, ilme olan ilgisi sebebiyle dost olduğu Süfyân'ı da görmeyi umut ederek, hazineden [pay] dağıtmaya koyuldu. Süfyân'ın gelmediğini fark edince ona bir mektup yazdı ve Abbâd et-Tâlekānî'yi mektubu sahibine iletmek üzere görevlendirdi. Abbâd yanına vardığında Süfyân'ı camide ashabıyla birlikteyken buldu. Onu gören Süfyân namaz kılmak için ayağa kalktı. Abbâd namazı bitirmesini bekledi, sonra da mektubu verdi. Süfyân*

---

7. Bkz. M.E. Combs-Schilling, *Sacred Performances, Islam, Sexuality, and Sacrifice*, New York, Columbia University Press, 1989, s. 192-194.

8. *el-Muhâdarât*, c. I, s. 262. Bilindiği üzere, eski zamanların yazarları, alt tabakadan insanları betimlerken sert kelimeler kullanmayıp, sıklıkla kanatlı canlılara referans veriyorlardı. Yûsî, kitlelerin gaklayan her kargayı takip ettiklerini yazar. (*nâ'ik*). Tutarsızlık, dengesizlik ve hafiflik, kitleler ve serçelerin ortak özellikleridir. Aptallığı, sersemlik halini, akılsızlığı anlatmak istediğimizde *hilmü'l-'asâfîr* (tam karşılığı ile "serçelerin yumuşak başlılığı") demez miyiz?

* Filâlîler (Aleviyye), XVII. yüzyıldan günümüze kadar Fas'ı yöneten bir İslâm hânedanıdır. Mevlây İsmâil de 1672-1727 yılları arasında hüküm süren bir Filâlî (Alevî) hükümdarıdır, –ed.n.

mektuba elini sürmeyerek, yanındaki birinden mektubu okumasını istedi. Mektupta şöyle yazıyordu: 'Bize gelirsin diye bekledik. Aramızdaki bağ ve dostluk bâkîdir.' Süfyân, 'Mektubun arkasına yaz' dedi. [Talebeler] onu 'Efendim, cevabı boş bir kâğıda yazsanız' diyerek uyardılar. 'Mektubun arkasına' diye tekrarladı Süfyân, 'Eğer bu kâğıdı kanunlara uygun şekilde elde ettiyse hava hoş. Kanunsuzlukla elde ettiyse de kâğıt bizimle kalıp dinimizi ifsat etmeyecek.' Sonra da şöyle bir cevap yazdırdı: 'Kur'an'ın güzelliklerinden yoksun kalmış, yolunu şaşırmış Hârûn'a.' Buna benzer giriş cümlelerinden sonra şöyle devam etti: 'Sen Müslümanlara ait hazineyi açtın ve keyfine göre pay dağıttın. Peki, din uğruna savaşanların iznini aldın mı? Öksüzlerin ve dulların iznini aldın mı?' Mektup bir süre bu üslupta devam etti. Sonunda ise şöyle yazdırdı: 'Dostluğa gelince, biz onu bozduk. Aramızda ne dostluk ne de bağ var artık. Artık bize yazma, yazarsan da okumayacağız ve cevaplamayacağız.' Bunun üzerine Abbâd çarşıya gitti, kıyafetlerini çıkarıp daha ucuzlarını giydi, binek hayvanını halifeye götürme işini başkasına devretti ve yüzünü en yüce olana, Allah'a çevirdi. Mektubu vermek için geri geldiğinde, Hârûn onu görür görmez durumu anladı. 'Gönderilen başardı, gönderen başarısız oldu' diye haykırdı. Abbâd mektubu ona uzattı. Hârûn, mektubu okuyunca gözyaşlarına boğuldu; acınacak haldeydi. Meclisinde bulunanlar (cülesâ') *'Süfyân size çok kaba davrandı. Birini gönderip onu huzurunuza getirtmelisiniz' dediler. Hârûn, 'Susun' diye cevap verdi. 'Zira yolundan sapan kişiyi, siz saptırdınız!'*[9]

Bu hikâye, birçok yönden bir öncekine benzer. Farklılaşan yönlerini ortaya koymamız yeterli olacaktır. Halifeyle âlim arasındaki iletişim, sözlü değil yazılı olarak gerçekleşir. Bu da belli bir me-

9. Yûsî, *Resâ'il*, Fâtıma Halîl al-Kablî (ed.), 2 cilt, Kazablanka, Dârü's-sekâfe, 1981, c. I, s. 192-193.

safe doğurur ve öncelikle mekânsal bir mesafedir (halife sarayındadır, âlim camide). Ancak asıl dikkat çekici olan Süfyân'ın mektubundaki fazlasıyla cüretkâr üsluptur. Süfyân ne bir alegori, ne de bir itaat veya ihtiyat ifadesi kullanır. Pervasızlıkta Halifenin mektubuna dokunmayı reddedecek ve cevabı aynı mektubun arkasına (bir talebesine!) yazdıracak kadar ileri gidecektir. Üstelik bunları herkesin gözü önünde yapar: Süfyân (cevabını boş bir kâğıda yazmadığı için şaşkınlık içindeki) talebelerinin ortasında, Hârûn ise maiyetinin arasındadır. Bu kişiler tepki göstermekten geri kalmaz, ancak halife tam da Süfyân'ın kendisine atfettiği niteliği yineleyerek onları susturur: "Susun, zira yolundan sapan kişiyi, siz saptırdınız!" Halifenin, nasihat mektubu okunurken ağlaması hâlihazırda iyi bir şeydir, ancak maiyetine haddini bildirmesi daha da takdire şayandır; dersini aldığını ve doğru sözü etrafındakilere de yaydığını kanıtlar.

Yûsî, hikâyeyi şöyle sonlandırır: "Hârûn, Süfyân'ın mektubunu muhafaza eder, zaman zaman çıkarıp yeniden okur." Her okuyuşunda ağlamış mıdır, onu belirtmez Yûsî...

Belki şimdi; nasihatin, tüm nasihatlerin *(va'z)* amacını kavrayabiliriz: nasihat edilen kişiye gözyaşı döktürmek. Yûsî'nin Râşid Halifeler kadar hayran olduğu Ömer b. Abdülazîz, bir gün bir azar işitir ve "öyle ağlayıp yakarmaya başlar ki, neredeyse ölecektir."[10] Gözyaşları korkunun (*havf*) bir sonucudur; ayrıca eski metinler *va'z* ve *havf* terimlerini ayrım yapmaksızın aynı olguyu anlatmak üzere kullanır. Bir keresinde halife Mansûr, Amr b. Ubeyd'e "Bana nasihat et (*'iznî*)" der.[11] Bir başka sefer de Ömer b. Hattâb, Kâ'b el-Ahbâr'a "Bizi korkut (*havvifnâ*)" der.[12] Bu son örneklerde, kendisine nasihat edip gözyaşı döktürecek sözleri talep eden bizzat halifedir.

---

10. Yûsî, *Resâ'il*, c. I, s. 253.

11. Şerîşî, *Şerhü Makāmâti'l-Harîrî*, 4 cilt, Kahire, 1952-1953, c. II, s. 182.

12. el-İbşîlî [el-İbşîhî], *el-Müstetraf*, Ahmed Ekrem et-Tabbâ' (ed.), Beyrut, Dârü'l-Kalem, 1981, s. 105.

Soytarının emiri güldürmek için var olması gibi, nasihat de onu ağlatmak içindir. Bazen bu iki görevi aynı kişinin üstlendiği de görülür. Örneğin Behlül, Hârûn Reşîd'i bir güldürüp bir ağlatır.[13] Kahkaha gibi gözyaşı da gerilimi yatıştırır. Artık emir, tüm ricaları yerine getirmeye, iyilik yapmaya ve hediyeler dağıtmaya hazırdır. Genellikle şaklabanlığı yapan hediyeleri kabul ederken azarlayan ise geri çevirir.[14]

Nasihatin anlamını ve kapsamını daha iyi kavramak için, onu hızlıca methiye ve hicivle karşılaştıralım. Methiye yatıştırır ve cesaretlendirir. Buna karşılık hiciv can sıkar, alaya alır ve rencide eder. Şair A'şâ'nın bir hicvi "Gözyaşı dökmeyecek denli güçlü ve kendine hâkim oluşuyla tanınan Alkame'yi, [sefil] bir köle kadın gibi ağlattı."[15] Ancak nasihatten farklı olarak, hiciv güldürmeyi de amaçlar, çünkü hedef aldığı kurbanın yerilmesinden hoşlanan bir izleyicinin (dinleyici veya okur) karşısında bulunduğunu varsayar. Hicvin yazarıyla diğerleri arasında bir iş birliği yapılmış olur. Diğerleri olarak kastedilen herkestir, fakat bir kişi hariç. Zehirli ve iğneleyici sözün sonsuza dek damgaladığı kurbana hiç acınmaz. Bu emire yapıldığında, sonuçlarına emir tek başına katlanır. Hicivden hiç etkilenmeyen maiyeti ise çoğunlukla öfkeyle tepki gösterir ve emirin *cesaretini kıran* nasihatin sahibine öfkelenirler. Ancak emir bu durumun sorumluluğunu üstlenir; çünkü o, Tanrı'nın gözünde kendini küçük düşürerek insanların gözünde yücelmektedir. Bir tokat gibi aniden gelen bu yergiden kendisine belirgin bir avantaj çıkarır. Aşağılanışı, bir hikâye konusu olacak, ağızdan ağıza yayılacak ve yaygın bir hayranlık uyandıracaktır.

---

13. Ebü'l-Kasım en-Nîsâbûrî, *'Ukalâ'ü'l-mecânîn,* Ömer el-Es'ad (ed.), Beyrut, Dârü'n-Nefâis, 1987, s. 140-142.

14. Konuya değinmişken, Napoleon'un Peder de la Rue'nün vaazını dinledikten sonra ağladığını da belirtelim. Bkz. Ernest Lavisse, *Louis XIV*, Paris, Tallandier, 1978, c. II, s. 709.

15. İbn Şeref el-Kayrevânî, *Questions de critique littéraire*, fr. çev. Charles Pellat, Cezayir, Carbonel, 1955, s. 19.

Nasihat modellerinden bir tanesi de [İncil'deki peygamber] Natan'ın, Davud'u suçladığı bölümde görülebilir. Ona göre Davud, Hittî Uriya'yı karısı Batşeba ile evlenebilmek gayesiyle ölüme mahkûm etmiştir. Bu noktada, yoksul adamın koyunları kıssasını ve onun Davud üzerindeki etkisini hatırlayalım: Hikâyeyi dinledikten sonra yere yıkılır, yedi gün boyunca oruç tutar ve sadece yerde uyur (2. Samuel 12:1-16). Yûsî'nin Peygamberin şu hadisini alıntılamaktan hoşlandığının altını çizmek gerek: "Ümmetimin âlimleri, İsrailoğullarının peygamberleri gibidir."[16] Peygamberlik, [Hz.] Muhammed'le birlikte tamamlandığı için âlimler, İlahi Mesajın koruyucusudur. Bu yüzden iktidar sahipleri karşısındaki rolleri, İsrailoğullarının peygamberlerinin kralları karşısındaki rollerine benzer olmalıdır. Yûsî'nin buradaki temel referans noktası Vahiy dönemi [Kur'an'ın Peygamber'e vahyedildiği asr-ı saadet] ve Râşid Halifeler dönemidir. O, toplumu ilgilendiren sorunlara çözüm ararken hep bu dönemlere bakar. Hakikat geçmiştedir; sonsuza dek ortadan kaybolmadan önce ışıl ışıl parladığı kısa bir dönemde. O halde gelecekten beklenecek bir şey yoktur. Yûsî hiçbir şekilde ilerlemeye inanmaz; aksine tarihin akışında sadece gerileme ve çöküş görür. Eserlerinde de takıntılı bir biçimde bu temayı kullanır. Ne kadar sık âhir zamanda (*âhirü'z-zamân*) olduğundan yakınır![17] Elbette, tarih bazen hoş sürprizler barındırır: Kadim hakikat tekrar parlayabilir (Yûsî'ye göre, Emevîlerden Ömer b. Abdülazîz'in yönetiminde böyle olur), ancak bu sadece bir rastlantıdır ve çok geçmeden tekrar karanlık çöker.[18]

---

16. Yûsî, *Resâ'il*, c. I, s. 243.

17. *Convicium saeculi* [dönem eleştirisi] teması hakkında, bkz. Jacques Berque, *Al-Yousi*, s. 83-84.

18. Bu köken nostaljisi yeni bir şey değil. Hangi âlim tarihi, bir sürgün gibi yaşamamıştır? Bu konuya dair bkz. Abdallah Laroui, "Islam et Etat", *Islam et modernité* içinde, Paris, La Découverte, 1986, s. 34-36. Yûsî'nin durumunda, nostalji farklı bir anlam kazanır, çünkü çift katmanlıdır; hem başlangıç zamanını hem de doğduğu ana vatanını hedefler. Yûsî bir göçebedir, çöl insanıdır (*Resâ'il*, c. I,

"İyiliği emretmek (*el-emr bi'l-ma'rûf*)" âlimin görevlerinden biridir, ancak Yûsî'ye göre, bu görev yerine getirilirken iki koşula uymak gerekir: hüsnükabul görme ihtimali ve bir kargaşa (*fitne*) doğurmayacağının garantisi. *Muhâdarât*'ta, Mehdiliğin Don Kişotlarını bütün iyi niyetiyle (bu zaman zaman şeytani dürtülerden ayırt edilemez, diye belirtir) anarşiye sebebiyet verdikleri için ağır bir şekilde eleştirir.[19]

İlk koşul, yani hüsnükabul görme ihtimali üzerinde biraz duralım. Bu ihtimal neye dayanabilir? Elimizdeki durumda, kendisini azarlamayı, uyarmayı amaçlayan bir konuşmayı emirin gözünde kabul edilebilir hâle nasıl getirebiliriz?

Yûsî, böyle bir konuşmanın sebep olabileceği talihsiz sonuçların farkındadır. Eski bir *edeb* temasına göre söz, bilhassa emire hitaben söylendiğinde tehlike kaynağıdır. Susmak çok daha yerinde olur, fakat suskunluğa varmak için önce söze başvurmak gerekir! İbnü'l-Mukaffa'ın bu tema üzerine çeşitlemeleri ve (kendisinin uymadığı) çifte tavsiyesi yaygın olarak bilinir. Birincisi, dilini tut; ikincisi, emirin refakatinden mümkün mertebe kaçın.[20] İbnü'l-Mukaffa'a referans vermeyen ancak başka kaynaklardan alıntılar yapan Yûsî, ikinci tavsiyeye sıkı sıkıya uyar. Bulunduğu pozisyon gereği, birinci şarta uyması biraz

s. 170'de kendinden "*ene racülün bedevi*" diye bahseder). Zaten, kendisine darlık, kalabalık, fitne, pintilik ve ikiyüzlülüğü çağrıştıran şehirden nefret eder. Şehirde tüm iyi alışkanlıklar bozulmaktadır: beslenme düzeni (aşırı et tüketimi), çiftler arasındaki ilişki (kadını memnun etmenin zorlaşmasıyla erkek gücünü kadına karşı kaybeder), baba otoritesi (çocuklar şehir halkının dejenere yaşam tarzından etkilenirler) (*Resâ'il,* c. I, s. 166-167). Diğer taraftan, Yûsî kırsal kesimde geçirdiği zamanı cennet gibi tasvir eder: huzur, masumiyet, cömertlik, şeffaflık. *Bâdiye* teriminin –etimolojik olarak– görünür, net, dışarıdan görülebilen anlamına geldiğini hatırlatır (*Resâ'il,* c. I, s. 182). Kırsal alanla yeniden bağ kurmak, zamanda geriye gitmek ve kökeniyle yeniden bağ kurmaktır.

19. *el-Muhâdarât*, c. I, s. 257-260.

20. Bkz. *Kelîle ve Dimne*'de, bilge Beydebâ ile Hint kralının muğlak ilişkilerinin hikâyesi. Ayrıca Ksenofon'un *Hiero*'suna ve Leo Strauss'un *De la Tyrannie* adlı kayda değer çalışmasına da başvurulabilir. Leo Strauss, *De la tyrannie*, fr. çev. Hélène Kern, Paris, Gallimard, 1954.

daha zordur. Yûsî sükûtun, çekimserliğin erdeminin farkındadır; ancak ona göre sessiz kalan kimse "emniyetten faydalanırken kendisi faydasız hâle gelir; hatta sessiz kalarak sultanın veya bir başkasının yaptıklarını onayladığını sanmasına sebep olarak zarar bile verebilir."[21] Bir ikrar biçimi olan sükût, övgü söylemiyle akrabadır.

Yûsî *er-Risâletü'l-kebîr*'de emirleri öven ve onlarla muaşeretlerinde ikiyüzlü davranan âlimleri eleştirir. Bununla beraber, *Muhâdarât*'ta, hüsnüniyeti över (*müdârât*) ve umumun yararına daha üst bir menfaati savunmak adına sapkınların ve Hıristiyanların suyuna giden sayısız âlimden örnekler verir.[22] Kendisinin de mizacı gereği harekete geçme konusunda temkinli olmaya meyilli biri olduğunu öner sürer; başkalarını suçlamayı ve hatalarını sertçe düzeltmeyi savunan *mülâhât*ı kesin bir şekilde reddeder.[23] Kişinin samimi düşüncelerini açık etmesi her zaman faydalı ve yerinde bir hareket değildir ve eğer konuşma bir emire karşı yapılıyorsa incelikli davranmak çok daha gereklidir.

Yûsî'nin Mevlây İsmâil'le ilişkisi esasen mektuplaşma şeklindedir. Yazı, hatırlayalım ki, gönderen ve alıcı aynı yerde olmadığından bir mesafe inşa eder. Boşluktaki bu mesafeye, bir de mesajın kaynağından çıkmasıyla yerine ulaşması arasına giren zamansal ayrım eklenir.

Bu uzaktan ilişkinin kendini gösterdiği bir alan *fetva*, yani hukuki konulardaki istişaredir. Yûsî'nin yazdığı dört mektup, Mevlây İsmâil tarafından sorulan soruların cevaplarıdır. Bu sorulardan biri Larache tutsaklarıyla, bir diğeri *akâkiza* fırkasıyla ilgilidir. (Kalan ikisi ise kadın kölelerin durumuna dair sorulardır.) Âlimin görevlerinden biri de kanunları bilmek ve emirin faaliyetlerini buna göre yönlendirmektir.

---

21. *Resâ'il*, c. I. s. 375.
22. *el-Muhâdarât*, c. II, s. 398-401.
23. *el-Muhâdarât*, c. I, s. 375.

Emir, "istişare" haricinde, sözün kaynağı olmaya devam eder. Yûsî'nin *er-Risâletü'l-kebîr*'i, Mevlây İsmâil'in mektubuna cevap niteliğindedir. Söz konusu mektupta Mevlây İsmâil, kendisine refakat etmekten kaçındığı için Yûsî'ye sitem eder. Bütününde, Yûsî'nin bu mektubunu emir ve âlim arasındaki, siyasi iktidar ve söylemsel şeklinde nitelendirilebilecek iktidar arasındaki ilişkilerin bir incelemesi olarak görmek mümkün. Bu iki iktidar türü, bir noktaya kadar birbirinden ayrılmış ve çoğu zaman iki farklı alanda konumlanmıştır, ancak sıklıkla birbirine yanaşmaya, birleşmeye ve birbirine katılmaya davet edilirler. Mevlây İsmâil ve Yûsî'nin durumu da böyledir: Şüphesiz ilişkileri gergin ve çatışmalıdır, ancak sadece yazma eylemi dahi, bir başka uzlaşma zemini bulma isteğine işarettir.

Üstelik sultanın mektubu söylem ekseninde işler. Bir emir, bir komut içerir: "Eğer söyleyecek sözün varsa söyle ve her hususu tek tek cevapla."[24] İbn Ebî Mahallî'nin *fakir*i gibi Yûsî de "söyleyecek bir şeyi olduğu" varsayılarak konuşmaya davet edilir. Muhatabının konuşma yapabilme yani kendini savunma yeteneğinden şüphe duyuyor gibi görünen sultanın gözünde söylenecek şeyin ne olduğu açık değildir. Yûsî sultana "her hususu tek tek" cevaplamadığı sürece haksız konumdadır. Bundan kaçış yoktur, eğer bir mesele açıklığa kavuşturulmadan bırakılırsa itibarını kaybeder. Dahası, kendini detaylı bir şekilde ifade edene kadar suçlu sayılır.

Yûsî daha da iyisini yapar. Konuşma yeteneğinin sorgulanması konusunda ustalıkla şunları söyler: "Eğer konuşmayı arzu edersem, ne kaybederim? Dil Arapça, ben de akla yatkın olana (*ma'kūl*) ve geleneklerle aktarılana (*menkūl*) dayanıyorum."[25] Söyleyecek hiçbir şeyi olmamakla suçlanan Berberî Yûsî, Arapça bilgisini öne çıkararak dolaylı yoldan *a'rabe* fiiline ilişkin anlam

24. *Resâ'il*, c. I, s. 232.
25. *Resâ'il*, c. I, s. 232.

derinliklerini ima eder. *A'rabe,* "açık bir şekilde konuşmak, net ve yapıcı bir iddia ortaya koymak" anlamına gelir. Evvelinde *ma'kūl* ve *menkūl* sözcüklerini kullanarak karşılıklı konuşmanın mümkün olması için gereken iki şartı belirlemiş olur.

Yine de, yazma eylemine kendi isteğiyle girişmez. Cevabını günlerce geciktirmiş olmasına birçok sebep gösterir. Bunlardan ilki sultana karşı duyduğu, *fakir*in İbn Ebî Mahallî karşısında hissettiği duygudan çok da farklı olmayan, korkuyla karışık derin hürmettir (*heybe*). O halde, başlangıçta sükûtun çekiciliği vardır, fakat sonunda Yûsî tıpkı *fakir* gibi sultan tarafından konuşmaya zorlanır. Ne *emân* ister, ne de kendisine can güvenliğini bahşedecek olan anlaşmadan açık bir şekilde bahseder. Ancak yine aynı kapıya çıkılır; sultana sözün doğuracağı sakıncaları hatırlatır. Her şeyden öte, yazma konusundaki tereddüdünün sebebi, sultanın eleştirildiğini (*mürâca'a*), kendisine karşı gelindiğini (*mühâcce*) veya tartışmak istendiğini (*münâza'a*) düşüneceği korkusudur. Kendi rızası dışında yazmakta olduğunun, sadece sultanın "emrine" uyduğunun altını çizmeye özen gösterir.[26]

Konuşmasının statüsü ne olacaktır? O bunu âlimlerin, önceki muktedirlerin sözlerini yorumlarken ve tartışırken kullandıkları üsluba benzer bir şekilde sunar, fakat muktedirlere yergi imasından kaçınır. Kendisi de aynı ruh haliyle, sultanın gönderdiği mektup hakkında yorum yapar. Sultanla değil, sultanın söylemiyle tartışmaya girer veya kendi deyimiyle "sözün muhatabı sözdür, sözün sahibi değil."[27] Söylem ve yazar arasındaki bu ayrımı daha da belirginleştirmek için tartışmanın, aslında sultanın mektubunu yazan kâtiple gerçekleşmesi gerektiğini savunur. Kâtiplere atıfta bulunarak yalnızca sultanı değil, onun konuşmasını dahi sorgulama cüretinde bulunmayacağını anlatır. Sanki

26. *Resâ'il*, c. I, s. 132.
27. *Resâ'il*, c. I, s. 133.

Mevlây İsmâil tartışmaya hiç katılmamış ve tümüyle meselenin dışındaymış gibidir. Bu durumda, onun rolü kâtibin ve Yûsî'nin konuşmalarında yer alan iddiaları tartıp değerlendirecek olan *seyirci*, *hakem* olacaktır.[28]

Hepsi bu kadar da değil. Yûsî, sultanı kâtibin arkasına yerleştirdiği gibi kendisini de Eskilerin, geçmiş otoritelerin arkasına konumlandırır. Konuşan kendisidir elbette, fakat sözlerinin seçkin seleflerinin daha önce söylediklerinin bir yankısından ibaret olmasına gayret eder. Bu yüzden, mektubundaki alıntıların en önemli bölümleri hadisler, [Hz.] Peygamber'in ashabının sözleri, öğretici tarihler, özdeyişler, şiirler ve model hikâyelerdir. Hârûn Reşîd ve Süfyân es-Sevrî'nin hikâyesinin de *er-Risâletü'l-kebîr*'de yer aldığını unutmayalım. Otoritenin iddialarını kullanarak, kendi davası için değil, Eskilerin davası için savunma yapmaktadır.

Şimdiye kadar, ister emirin isteği üzerine bir *fetva* kaleme almak, ister yöneltilen eleştirilere karşı kendini savunmak için olsun yazmak zorunda kalan âlimi gördük. Her iki durumda da âlim emire *cevap* verir. Konuşmayı başlatmak ona kalmadığı için ikincil pozisyondadır. Bu bazı açılardan rahat bir pozisyondur, zira kalemi eline alma gerekçesi hazırdır.

Âlim, emirin hiçbir talebi olmaksızın ona yazmak istediğinde durum değişir; bilhassa emiri ağır bir dille eleştiren ve ona adalet ilkelerini hatırlatan bir mektup yazma cüretinde bulunduğunda. Yûsî, iki defa kendisini bu duruma sokar: Mevlây İsmâil'e *er-Risâletü's-sağîr* olarak bilinen (yukarıda zikredilen *er-Risâletü'l-kebîr*'den ayırmak için bu şekilde anılır) bir mektup ve ayrıca "Hükümdarların hakkaniyete teşvik edilmesi" başlıklı bir başka mektup gönderdiğinde. Maalesef her iki mektup da tarihlendirilmediğinden, birbirlerine ve 1685'te (hicri 1096) yazılan *er-Risâletü'l-kebîr*'e göre kronolojik sıralamalarını bilmek imkânsızdır.

---

28. *Resâ'il*, c. I, s. 133.

Yûsî "Hükümdarların hakkaniyete teşvik edilmesi" başlıklı mektupta, hilafet idaresinden otokratik yönetime geçişi tasvir eder. Sultanın adını sadece son satırlarda zikreder ve ondan "hakikati seven, hakikat peşinde olan ve hiçbir zaman ona sırtını dönmeyen"[29] şeklinde bahseder. Ölçülü ve ihtiyatlı üslubu, *müdârât*; nezaket üslubudur.

Yûsî, *er-Risâletü's-sağîr*'de baştan sona Mevlây İsmâil'e hitap eder. Sıklıkla alıntılanan bu mektup, *mülâhât*; azarlama üslubu olan cüretkâr üslubuyla şaşırtır. Bu, İbn Abbâd'ın Merînî* hükümdarı Ebû İnân Fâris'e hitaben yaptığıyla aynı üslupta bir nasihattir. Emire yapılan nasihatin Arap kültürü içerisinde köklü bir tarihi olduğundan daha önce bahsetmiştik. Ancak bir sebepten, Yûsî'nin kaleme aldığı bu mektup, çağdaşlarını diğer tüm mektuplardan çok daha fazla etkilemiştir.[30] Günümüzde mektubu inceleyenler ise hayranlık ve hayret karışımı bir duyguyla bunu yaparlar.[31]

Yûsî, gözü pek karakterinin farkındadır. Mektupta, hitabına dikkat ederek serdettiği eleştirinin etkisini azaltma çabası da vardır. Geleneksel ikna yöntemlerini de kullanır: yatıştırıcı ifadeler, muhataba övgü, sağlığına dualar, itaat ve sadakat beyanları, yeminler... Fakat en dikkat çekici yanı, Yûsî'nin mektubu sanki sultanın emri üzerine yazmış gibi sunmasıdır: "Uzun zamandır efendimizin tavsiye (*mev'iza*) ve nasihat (*nush*) arayışında olduğunu, bolluk ve başarı kapılarının açıldığını görmeyi arzuladığını fark ediyorum. Bu sebepten efendimize bir mektup yazmaya cüret ettim. Eğer dikkate almaya tenezzül ederse, bu fani dün-

---

29. *Resâ'il*, c. I, s. 255.

* Merînîler, Mağrip'te hüküm süren bir Berberî hânedanıdır (1196-1465), –ed.n.

30. Kâdirî, *Neşrü'l-mesânî*, Muhammed Haccî- Ahmed Tevfîk (ed.), 4 cilt, Rabat, Dârü'l-Mağrib li't-Te'lîf ve't-Terceme ve'n-Neşr, 1977-1986, c. III, s. 25-26.

31. Bkz. Jacques Berque, *Al-Yousi*, s. 91-93, *el-Menâhil* dergisinin yazarımıza ayrılmış Yûsî özel sayısı, *el-Menâhil*, S. 15, 1979 ve Abbâs el-Cirârî, *'Abkariyyetü'l-Yûsî*, Kazablanka, Dârü's-Sekafe, 1981, s. 94-98.

yanın ve sonsuzluğun nimetlerine sahip olmasını, en muzaffer mertebelere yükselmesini temenni ederim. Nasihat etmek benim haddime değilse de efendimizin onları dinleme tevazuu göstereceğini ve bizleri ayıplamayacağını ümit ederim."[32] Yûsî sinsi bir biçimde, nasihatini mektubun alıcısının büyük bir arzusunu yerine getirmek üzere yazdığını ima eder. Başka bir deyişle, bu teşebbüsün sebebi sultandır.

Bir emir için sevilmenin korkulmaktan daha iyi olup olmadığı sorulduğunda, Machiavelli şöyle cevap verir: "Hem sevilmeli hem de korkulmalı, ancak bu ikisinin bir arada bulunması oldukça zordur. Bu yüzden eğer yalnızca biri olabiliyorsa, korkulmak sevilmekten çok daha güvenlidir."[33] Yûsî kendi adına, akıllı bir emirin politikasını sevgi meselelerine dayandırmaması gerektiğini savunur, çünkü "insanlar hükümdarlara korkudan veya açgözlülükten hizmet eder ve korku sevgiyi gereksiz kılar."[34] Eski bir deyişe dayanarak, Machiavelli'ninkini anımsatan şu sözleri sarf eder: "Sultan için [...] korku sevgiden daha iyidir (*el-feraku minhu hayrun min hubbih*)."[35]

Ancak olayların gidişatından, sanki emirin tebaasında uyandırdığı korkuyla neredeyse hiç tatmin olamadığı ve kalplerini de fethetmeye çalıştığı anlaşılır. Yûsî bunu herkesten daha iyi bilir: Mektuplarında hükümdara karşı duyduğu korkuyla karışık hürmeti (*heybe*) ve ayrıca ona duyduğu sevgiyi (*mahabbe*) açıkça belirtmektedir. Bu nedenle iktidarın ancak ve ancak sevgi ve korkunun birlikteliğiyle mutlak olabileceğine inanmalıdır.

---

32. *Resâ'il*, c. I, s. 237. Bu pasajı Eugène Fumey'in Fransızca çevirisinden alıntılıyorum (Eugène Fumey, *Archives marocaines*, S. 9, 1906, s. 111).

33. Machiavel, *Le Prince*, *Oeuvres completes* içinde, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1952, s. 339.

34. *Resâ'il*, c. I, s. 218.

35. *Resâ'il*, c. I, s. 218.

BU YEŞİL CENNET

13. yüzyılda el-Vâsitî'nin Harîrî'nin elli *Makāme*sini resmetmek için ürettiği doksan dokuz minyatür içerisinde bir tanesi oldukça merak uyandırır. Bu minyatür bir adayı tasvir eder. Daha da şaşırtıcı olan, tasvir ettiği düşünülen otuz dokuzuncu *Makāme*ye bariz bir şekilde karşılık gelmemesidir.

Bu hikâyede, iki ana kahraman; çenebaz dilenci Ebû Zeyd Serûcî ve sadık arkadaşı Hâris b. Hemmâm, Umman'a yelken açarlar. Çıkan fırtına onları bir adaya sığınmaya zorlar ve yiyecek bulmak için kıyıya çıkarlar.

Hangi adadır bu? Harîrî adını vermez veya tarif etmez. Bir ada işte, hepsi bu.[1] Bununla birlikte, bilgisi az bir okuyucunun bile aklına *Binbir Gece Masalları*'ndaki adalarla birlikte İbn Tufeyl'in "felsefi romanı"nda Hay b. Yakzân'ın çıktığı ada gelir. Harîrî'nin otuz dokuzuncu *Makāme*sini bu romanla ilişkilendiren bir özellik daha vardır: Zor veya istenmeyen bir doğum. Gizli bir ilişkinin meyvesi olan Hay b. Yakzân hiç doğmamalıydı. Doğduğunda annesinin onu bir sandığa, zayıf bir tekneye koyup dalgalara emanet ettiğini hatırlayalım. Bu hikâyede, yaygın olarak bilinen, türlü tehlikelere maruz kalarak mucizevi bir şekilde kurtulan çocuk teması bir kez daha karşımıza çıkar. Bunun bir diğer örneği de Musa'nın hikâyesindedir. Harîrî'nin *Makāme*sinin iki kahramanının da boğulmak-

1. Burada, gerçek veya kurmaca, bir adanın adını anar anmaz enlem ve boylam bilgisi, jeolojik yapısı, bitki örtüsü ve üzerinde yaşayan canlılar hakkında geniş bilgiler veren Jules Verne ile bir karşılaştırma yoktur.

tan kıl payı kurtulduğunu unutmayalım; onlar da dalgaların elinden kurtarılır.

Pek çok hikâyede, doğumla sıvı element arasında bir bağlantı kurulur. Harîrî'nin sorunlu doğumundan, nihayetinde kurtarılacak yeni doğmuş bir bebekten bahsetmesi de anlamlıdır. Adanın içinde dolaşan iki kahraman, bir sarayın demir kapısını ve üzgün görünen hizmetkârları görürler. Çok geçmeden, adanın efendisinin eşinin hamileliğin son döneminde olduğunu, ancak uzun süredir beklenen çocuğu doğuramayacağını öğrenirler. Çocuğun ölme riski vardır (doğmak istemediği ihtimalini göz önüne almazsak), annenin de sağlığı tehlikededir. Bu sırada düzenbaz bir adam olan Ebû Zeyd müdahil olur; elinde doğumu kolaylaştıran bir formül bulunduğunu iddia ederek bir muska hazırlar ve bunun doğum yapacak olan kadının kalçasına bağlanmasını emreder. Bu muskanın içine ne yazmıştır peki? Çocuğu, dünyaya geldiğinde karşı karşıya kalacağı kötülüklere dair uyaran ve bulunduğu yerde kalmasını öğütleyen bir şiir.

Fakat çocuk bu mühim tavsiyeyi dinlemez. Ana rahminden ayrılmaması öğütlenmesine rağmen, doğmak için acele eder. Ancak, Ebû Zeyd'in şiirine kulak verecek olursak, kendisini karşılamaya isteksiz, içinde mutlu hissetmeyeceği bir dünyaya gelir. Başka bir deyişle, Hay b. Yakzân ve bir anlamda Musa gibi, o da istenmez. Dolayısıyla insan ve dünya arasında da bir uyumsuzluk, bir gerilim vardır: İnsan ve dünyanın buluşması sadece karışıklık ve sorun yaratır. Çok kötümser bir bakış: Dünyanın insana ihtiyacı yoktur ve insan davet edilmediği bir dünyada ancak acı çekebilir. Mutluluk ana rahmindedir, doğumsa sancılı bir düşüşe benzetilir.

Elbette çocuğun babası çok mutlu olur. Ebû Zeyd'i cömertçe ödüllendirir ve maiyetine alır. Ancak Hâris b. Hemmâm Umman'a yolculuğuna devam etmeye karar verir. İki arkadaş birbirlerinden ayrılmak zorunda kalır; annenin çocuğundan ayrılması gerektiği gibi. Ebû Zeyd'den ayrılan Hâris, yalnız kal-

mış olmaktan dolayı mutsuz bir şekilde şu korkunç düşünceye kapılır: "Embriyonun ve annesinin ölmüş olmalarını tercih ederdim."

Peki, nakkaş el-Vâsitî'nin elinde bu hikâye neye dönüşür? Hikâye, dört levhada tasvir edilir. Bu da metne ayrıcalık tanındığını gösterir. (Zira Harîrî'nin elli hikâyeden oluşan *Makāmât*'ında, prensipte hikâye başına düşen ortalama levha sayısı ikidir.)

İlk minyatür, tekneyi yelken açarken tasvir eder.[2]

İkincisi adayı tasvir eder (buna geri döneceğim).[3]

Üçüncüsü, Ebû Zeyd ve Hâris'i yöneticinin sarayının önünde gösterir.[4] Solda, üç üzgün hizmetkâr, sağda Hâris ve Ebû Zeyd yer almaktadır. (Ebû Zeyd yiyecek aradıklarının göstergesi olarak elinde bir sepet tutmaktadır.) Ancak bu minyatürde en çarpıcı olan sıkı sıkıya kapatılmış kapı ve pencerelerin tasviridir, oysa Harîrî'nin metni sadece demir bir kapının varlığından söz eder. Nakkaş el-Vâsitî, *Makāme*de bahsi geçmeyen üç pencere resmetmiştir. Bu eklemenin sebebi nedir? Kapalılığı vurgulayarak ve çoğaltarak, aslında el-Vâsitî zor gerçekleşen doğum temasına tamı tamına uyan içeride hapis kalma durumunun altını çizer: Bebek bir çıkış yolu bulamaz...

Dördüncü levha[5] biraz daha karmaşık gelebilir: Üst ortada adanın yöneticisi, solda muska yazan Ebû Zeyd, sağda elinde bir usturlap tutan Hâris, alt ortada, doğurma anındaki kadının gösterişli figürü; diğer figürlere kıyasla çok heybetlidir. Bu figür, oranları çok görkemli olduğundan dolayı doğurganlık sembolüne dönüşmüştür.[6]

---

2. Bu levha şurada yayınlanmıştır: *Miniatures arabes*, Paul Johannes Müller (giriş yazısı, seçki ve sunuş yazıları), Paris, Siloé, 1970.

3. *Miniatures arabes.*

4. *Miniatures arabes.*

5. Şu eserde yayımlanmıştır: Richard Ettinghausen, *La Peinture Arabe*, Paris, Flammarion, 1977, s. 121.

6. Ettinghausen, *La Peinture Arabe*, s. 123.

Şimdi değerlendirmelerimizin konusu olan levhaya; adayı, ada-bahçeyi temsil eden levhaya dönelim. el-Vâsitî, Harîrî'nin yazmadığı bir şey çizer; bir peyzaj tasvir ederek, bir bahçe yaratarak *Makāme*yi zenginleştirir ve ona ek bir anlam kazandırır. Bunu neden yapar? Metinde olmayan bir şeyi neden çizer? Bunun sebebi olarak, muhakkak denizcilerin hikâyelerinden beslenen bir hayal gücüne kapılıp gittiğinden söz edilir.[7] Ancak yaptığı minyatürlere dikkatle bakıldığında Harîrî'nin *Makāmât*'ıyla derin bir bağlantı bulunabilir. Öncelikle minyatürün görsel olarak neler sunduğunu saptayalım. Ön planda dört balıklı bir gölet; ötesinde, üç ağaç, dört maymun ve biri papağan olmak üzere dört kuş yer alır. Ağaçlardan ikisinin meyve yüklü oluşu, bolluk ve bereketi çağrıştırır; ayrıca doğurmak üzere olan kadının doğurganlığıyla da uyumludur.

Ancak bu manzaranın en şaşırtıcı yanı, yerde sürünen, sırtları birbirine dönük ve zıt yönlere bakan iki melez yaratıktır. İlki, kadın başlı ve kuş gövdeli bir harpiadır. İkincisi ise erkek başlı (taç takmış) ve aslan gövdeli, bir tür sfenks veya kimeradır.

Arap kültüründe harpia ve kimera pek tanıdık değil, fakat *Binbir Gece Masalları*'nda melez yaratıklara rastlanır. "Hâsib Kerîmüddîn" başlıklı masalda, Belkiya karakteri "ağaçların saçlarından asılı insan başlarına benzeyen garip meyveler verdiği bir ormanla kaplı adaya yaklaşır. Bu kafalardan bazıları ağlıyor, bazıları gülüyordur. Diğer ağaçlardaysa meyve olarak ayaklarından asılı yeşil kuşlar vardır."[8] Gördüğümüz gibi burada faunayla flora, insan ve insan olmayan arasındaki olağan ayrım ihlal edilmiştir. Aynı masalda, "Hasan-ı Basrî" hikâyesinde olduğu gibi, tüylerini örtmekten vazgeçen kuşlar, yıldızlar kadar güzel genç kızlar şeklinde görünürler.[9] Burada, ihlal edilense insanla kuş arasındaki ayrımdır.

---

7. Ettinghausen, *La Peinture Arabe*, s. 123.
8. *Les Mille et Une Nuits*, c. II, s. 336.
9. *Les Mille et Une Nuits*, c. II, s. 378.

Ancak Harîrî'nin *Makāmât*'ında fantastik varlıklar yoktur. O halde el-Vâsitî neyi temsil etmeye çalışır? Her ne olursa olsun, bu minyatürde çok tuhaf iki yaratık görüntüsü sunulur. Lacan; tuhaflık, melek olmak,* derdi...

Kesin olan bir gerçek var: Melekler insanların dünyaya gelişini hoş karşılamaz. Âdem'in yaratılışı sırasında Allah'a söylediklerini hatırlayalım: "Bizler hamdinle seni tesbih ve seni takdis edip dururken, yeryüzünde fesat çıkaracak, orada kan dökecek birini mi yaratacaksın?" Allah'ın cevabını da hatırlayalım: "Allah da onlara: Sizin bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim, dedi." (Kur'an, 2:28 [30])

Harîrî'nin metninde bunlara da hiç değinilmez. Bu levhada tasvir edilen ada, şüphesiz el-Vâsitî'nin özgün bir yaratımı, kişisel katkısıdır. Fakat bu bahçede bir cennet görmemek mümkün mü? Bu, içinde yoldan çıkarıcı yılanın olmadığı bir cennettir; en azından ilk bakışta. Zira levhanın ortasındaki türü anlaşılmayan ve diğerlerinden farklı olarak meyve vermeyen ağaç, bir yılan biçimindedir. Ama bu cennet bahçesinde asıl çarpıcı olan, bir Âdem'in varlığına dair herhangi bir ize rastlanmamasıdır. Bu, günahtan önce, insanın yaratılmasından önce, kendi kendine yeten ve insanlığın yaratılışından çok daha önce var olmuş bir cennettir.

Ancak insanoğlu tamamen yok değildir. Arka planda, adanın kenarında görünür. Aslında levhanın solunda bir geminin pruvasını ve bir denizciyi görürüz. Çapa da görünürdür, fakat henüz atılmamıştır. İnsan tamamen adaya sırtını dönmüştür. Henüz bahçeye ayak basmamıştır ama karaya çıkmaya ve orada yerleşmeye hazırlanıyordur; tıpkı Harîrî'nin *Makāme*sindeki çocuğun doğmaya, dünyaya gelmeye hazırlanması gibi.

---

* Lacan'ın "étrange, être ange" şeklindeki ifadesinde bir kelime oyunu vardır ancak bunu Türkçe ifadeye yansıtmak mümkün olmamıştır, –çn.

DAVETSİZ MİSAFİR MODELİ: *HAY B. YAKZÂN*

Arap edebiyatının, bir anda ve habersizce ortaya çıkan çok değerli anlatı eserleri ürettiği söylenir. Ancak bu denli umut vaat edici olmalarına rağmen, sundukları katkı hiçbir zaman tanınır olamaz ve müthiş bir yalıtım içinde kalır.[1] Oysa bütüne bakıldığında, zaten her şaheser genellikle yetim ve kısır değil midir?[2] Bu konudaki en ilginç örnek Endülüslü bilgin İbn Tufeyl'in *Hay b. Yakzân*'ıdır (*Uyanık oğlu Diri*).

Bu anlatıda bizi ilk bakışta etkileyen, kahramanın gizemli kökenidir: Diğer insanlar gibi normal bir şekilde doğup doğmadığı kesin olarak bilinmez. Zira İbn Tufeyl, doğumuyla ilgili iki versiyon öne sürer. Birincisine göre, "Hindistan'ın ekvatorun altında bulunan [...] ve insanların anne ve baba olmadan doğdukları adalardan birinde"[3] kilin fermente olmasıyla kendiliğinden doğmuştur. İkincisine göre ise şu şekilde doğmuştur:

---

1. Charles Pellat aşağı yukarı böyle düşünür: "Yine de Araplar arasında, geliştirilmeye değer orijinal türler yaratan yetenekli yazarlar var. Ancak birtakım silik taklitçilerin ustaların ortaya koyduğu modeli izlediği bir dönemin ardından, bu tür git gide azalır ve yok olur veya asıl amacından saptırılır, çarpıtılır ve ağır bir top gibi sürüklenir." (*Langue et littérature arabes*, Paris, Armand Colin, 1952, s. 22).

2. Bu yorum Câhiz'in *Cimriler Kitabı* ve Ebü'l-Mutahhar el-Ezdî'nin *Hikâyetü Ebi'l-Kāsım* eserine referansla bir ölçüde desteklenebilir.

3. *Hay b. Yakzân*'ın Arapça metin ve Fransızca çevirisi, Leon Gauthier tarafından *Hayy ben Yaqdhân, roman philosophique d'Ibn Thofaïl* adıyla yayımlandı (2. baskı, Beyrut, Imprimerie Catholique, 1936, s. 20). Mille et Une Nuits yayınları tarafından yeniden yayımlanan çeviri, *Le Philosophe autodidacte* adını taşır (1999) ve bu baskıda Séverine Auffret'in "Tarzan, l'homme sage" başlıklı bir sonsözü yer alır.

"Bu adanın karşısında çok önemli, büyük, zengin ve oldukça kalabalık bir ada daha vardı. Adanın, oranın yerlisi olan kralı, kibirli ve kıskanç bir karakterdi. Bu kralın evlenmesini engellediği bir kız kardeşi vardı. Kral, taliplerinden hiçbirinin ona iyi bir eş olamayacağını düşünerek hepsini reddetmişti. Fakat kralın, Yakzân adında bir yakın akrabası [karîb[4]] *vardı ve bu kişi dinlerinin müsaade ettiği bir geleneğe uygun olarak kardeşiyle gizlice evlendi. Kadın ondan hamile kaldı ve bir erkek çocuk doğurdu. Sırrının ortaya çıkacağından korkarak, bebeğini emzirdikten sonra sıkıca mühürlenmiş bir sandığa koydu ve hava kararduktan sonra güvenilir hizmetkârları ve arkadaşları eşliğinde sandığı deniz kıyısına götürdü [...]. Ve onu dalgalara teslim etti. Güçlü bir akıntı sandığı yakaladı ve o gece onu mezkûr adanın kıyısına taşıdı."*

İbn Tufeyl, bu iki versiyonu hangisine daha yakın olduğunu belirtmeksizin anlatır. Hay'ın ortaya çıkışı konusunda farklılaşmalarına rağmen her iki versiyon da onun yavrusunu kaybetmiş bir ceylan tarafından yetiştirildiğini belirtir. Neticede ebeveynleri olsun ya da olmasın, Hay bir insan ailesinde büyümemiştir.

Kahramanın doğuşu gibi eserin doğuşu da bir muammadır. *Hay b. Yakzân* bilinen bir edebi türe ait değildir, eşi benzeri olmayan bir eser olarak sunulur. İbn Tufeyl, önsözünde "*Hay b. Yakzân*'ın, isimlerini büyük usta Ebû Ali'den [İbn Sînâ] alan Ebsâl ve Selâmân'ın hikâyesini" anlatmak istediğini belirtir. Bu nedenle İbn Tufeyl'in kitabı, İbn Sînâ'nın bu karakterler hakkında yazdıklarıyla benzerlik gösterir. Ancak her iki metin okunduğunda bu akrabalık buharlaşır, aradaki benzerliğin karakterlerin isimlerinin

4. *Karîb* kelimesini, bana bu bağlamla uyumlu gelmeyen "voisin [komşu]"dan ziyade "proche parent [yakın akraba]" olarak tercüme etmeyi daha uygun buluyorum.

ötesine geçmediği fark edilir.[5] İbn Tufeyl'in kitabının İbn Sînâ'nın kitabından doğduğunu, bir selefi, bir atası olduğunu söyleyebildiğimiz gibi onun ne annesi ne babası olduğunu da söyleyebiliriz. İbn Tufeyl'in İbn Sînâ'yla ilişkisi de Hay'ın onu yetiştiren ceylanla olan ilişkisine benzer. Hay, kendisinin bu yaratığın oğlu olduğuna inanır ancak bu yanlıştır. İbn Tufeyl ise kitabının İbn Sînâ'nın kitabından türediğini söyler ancak bu doğru değildir.

Okuyucu, böyle bir meydan okuma karşısında, bu vahşi metni sözde benzerleriyle ilişkilendirerek ehlileştirmeye meyillidir. Anlatı çerçevesi içinde bir ölçüde felsefi sorularla ilgilenmesi sebebiyle bir tür roman olarak kabul edilmiştir. Léon Gauthier'in çevirisinin başlığı bu bağlamda çok önemlidir: *Hayy ibn Yaqzân: un roman philosophique d'Ibn Tufayl [Hay b. Yakzân: İbn Tufeyl'in Felsefi Romanı]*. Alt başlık, belli ki Fransız okuyucuyu ve dolayısıyla da Avrupalı okuyucuyu hedefleyen bir ayrıntı sunar: Bilinmeyeni bilinenle ilişkilendirme, çeşitli romanlarla ilişkilendirerek metne yaklaşımı kolaylaştırma söz konusudur. Oldukça yaygın olan bu yaklaşım pek şaşırtıcı değildir: Bazı eserler, ortaya çıktıkları zeminin sınırları ötesine geçer; zamansal ve mekânsal olarak yabancı ve uzak oldukları diğer eserlerle bir bağ kurarlar. Maarrî'nin, *İlahi Komedya* ile karşılaştırılan *Risâletü'l-gufrân* adlı eserinde, pikaresk romanla ilişkilendirilen Hemedânî'nin *Makāmât*'ında da durum böyledir. Sanki bu eserler, metnin ötesinde, ek bir anlam içerir ve bu anlam kendi bağlamlarında doğrudan anlaşılmaz da yabancı bir gözle, bizim örneğimizde olduğu gibi Avrupalının çerçevesinden bakıldığında kendini ortaya koyabilir. Yeri gelmişken roman türünün nadir bulunduğu veya sadece ikincil bir yer kapladığı klasik Arap edebiyatında, *Hay b. Yakzân*'ın itibarının ancak felsefi bir roman olarak nitelendirildiğinde artabildiğini de belirtmek gerekir...

---

5. İbn Tufeyl ile İbn Sînâ'nın *Hay b. Yakzân*'ı arasındaki ilişki hakkında faydalı çıkarımlar için bkz. Leon Gauthier, *Ibn Thoufaïl, sa vie, ses oeuvres*, Paris, 1909, s. 67-85.

Léon Gauthier, İbn Tufeyl'in metnini, doğrudan kendisinden doğmamış olsa da belli belirsiz bir akrabalık gösteren daha sonraki metinlerle ilişkilendirir. İbn Tufeyl'i kimi zaman bir filozof, kimi zaman da bir romancı olarak nitelendirerek eserini yalnızlıktan kurtarır. Fakat bu, yalnızca eseri, yazarın ve çağdaşlarının yabancısı olduğu bir tür olan felsefi roman ailesine dâhil ederek sağlanabilirdi. İbn Tufeyl, şüphesiz *Hay b. Yakzân*'a uzun bir mektup, bir *risâle* gözüyle bakar. *Risâle*, çeşitli yazı türlerini ifade etmek için kullanılır, fakat en yaygın olarak bir sorunun kişisel bir yaklaşımla ele alındığı metinlere verilen isimdir;[6] özetle *deneme* diyebiliriz. Yine de bu tespit, kitabın oluşumuna ilişkin bilgimizi fazla ileriye götürmez. Karşımızda hâlâ bir ailesi olmayan, ne bir atası ne de soyundan gelen biri olan, Ebsâl ile tanışana kadar kendisini eşsiz gören bir kahraman vardır.

İbn Tufeyl, "yol almaya iten bir güç ve cesaretlendirme" olduğu için hikâye anlatma biçimine başvurduğunu yazar. Bu biçimi düşüncelerini hem gizleyen hem de açığa çıkaran bir örtü olarak değerlendirir.[7] İbn Tufeyl; önsözde Hay, Ebsâl ve Selâmân'ın hikâyesini anlatmak istediğini duyurduktan sonra, Kur'an'daki anlatıların işlevini veya yaratmaları gereken etkiyi anlatan iki ayete atıfta bulunur: "Andolsun onların (geçmiş peygamberler ve ümmetlerinin) kıssalarında akıl sahipleri için pek çok ibretler vardır." (Yûsuf Suresi, [12:]111); "Şüphesiz ki bunda aklı olan veya hazır bulunup kulak veren kimseler için bir öğüt vardır." (Kâf Suresi, [50:]37). Bu iki ayet iki tür muhataptan söz eder; ilki kendisini Kur'anî tarihin dış anlamıyla sınırlar, ikincisi

6. Bkz. A. Arazi- H. Ben Shammay, "Risâla", *Encyclopédie de l'Islam* içinde, 2. ed., c. VIII, s. 551.

7. İbn Tufeyl, Hay'ın öyküsünden söz ederken, *kıssa* sözcüğüne ek olarak *nebe'* ve *haber* sözcüklerini kullanır. Bu terimlerin anlamı için bkz. Dominique Mallet, "A[b]sâl et Joseph, symboles et narration dans les *Hayy b. Yaqzân*", *Les Intellectuels en Orient musulman* içinde, ed. Floréal Sanagustin, Institut Français d'Archéologie Orientale, CAI, 1999, s. 71-75.

ise daha derin anlamı arar. Önsözün sonunda yer verilen bu çifte alıntı, *Hay b. Yakzân*'ı okumak için izlenmesi gereken yöntemi göstermektedir. İbn Tufeyl, hikâyesinin gizli bir öğreti içerdiğini ve titiz bir okuma gerektirdiğini ima eder.

Yazar, başından beri bu hikâyenin daha önceki bir anlatıdan ödünç alındığını ilan eder: "Erdemli seleflerimiz (Allah onlardan razı olsun!) dediler ki..." Bu cümleyle daha evvel anlatılmış olanı tekrar etmekle yetineceğini vurgular. Burada anonim aktarıcılar vardır. Çarpıcı olansa İbn Tufeyl'in onlardan İbn Sînâ'nın Hay, Ebsâl ve Selâmân'a *isim verdiğinden* söz ettikten sonra bahsetmesidir. Hikâyedeki karakterlerinin isimleri varsa bile erdemli seleflerin isimleri yoktur. O halde anlatılarının statüsü nedir? Kimlikleri belirtilmediği için prensipte onlara yalnızca sınırlı bir güven duyulabilir. Aktardıkları şey, sağlam bir temele, yani, yetkili ve kaynağını kimsenin sorgulamayacağı bir isme dayanmadan yayılan hikâyelerle aynı kategoride değil midir? Tıpkı "...dendiği kulağıma geldi" veya "...diye söylendi" şeklinde başlayan *Binbir Gece Masalları* gibi.

İbn Tufeyl'in, her ne kadar kendi eseriyle Sinbad'ın hikâyesi arasında ebeveynlerin yokluğu, yalnızlık, tekne, denizciler, akıntıyla sürüklenen sal veya sandık, ıssız ada/yerleşimi olan ada, yolculuk ve kalkış noktasına dönüş gibi benzerlikler olsa da, bu türden hikâyeler üzerinde düşündüğü oldukça şüphelidir. Öte yandan İbn Tufeyl, eskilerin kurmaca üzerine yaptıkları tartışmalarda önemli bir referans olan *Kelîle ve Dimne* ile belirli bir yakınlığı olduğunu da inkâr etmezdi.

Kelîle ve *Hay* arasında birçok ortak unsur var. Her şeyden önce, İbn Tufeyl'in söylemlerini yeniden ürettiği seleflerinden söz ederken "bahsettiler" ve "dediler" ifadelerinin yanında *ze'amû* ("Anlattılar ki") tabirini de kullanması ilginçtir. Zira *ze'amû*, tam da *Kelîle ve Dimne* fabllarının açılış cümlesidir! Fabl yazarlarının adı anılmaz, ancak eser Hint filozof Beydebâ'nın otoritesinin altında konumlandırılır. Aynı şey, az önce gördüğümüz gibi, ya-

zarının anonim aktarıcılara dayandığı *Hay b. Yakzân* için de söylenebilir. Ayrıca Beydebâ, tıpkı İbn Tufeyl gibi, zihninde iki tür okuyucu canlandırır: hikâyelerin sadece görünen anlamıyla yetinenler ve hikâyedeki gizli anlamı ortaya çıkaranlar. Son olarak, Beydebâ'nın Hindistan kralı Debşelim'in emri üzerine kitabını yazmadan önce *Hay b. Yakzan*'da başka bir şekilde tekrarlanacak bir teşebbüste bulunduğunu; Debşelim'i ıslah edip, zulmüne son vermeye çalıştığını hatırlayalım. Talebeleri bu teşebbüsün riskleri konusunda onu uyardılarsa da (Ebsâl'in Hay'a yapacağı gibi), kendisine engel olmalarına müsaade etmez[8] ve kralın yanına giderek onu açık ve sert bir şekilde uyarır. Bilginin cüretine öfkelenen Debşelim'in onu hapse attığı anımsanacaktır.

Beydebâ, masallarını, adlarını vermediği ancak içten içe saygı ve hürmet beslediği seleflerine atfeder. İbn Tufeyl de anlatılarını kendisine yakın bulduğu aktarıcıların adlarını vermemekle birlikte, onları açık bir şekilde "erdemli" olarak nitelendirir ve –en yüksek saygı ifadesi olarak– genellikle [Hz.] Peygamber'in ashabına hasredilen bir formülü kullanır: "Allah onlardan razı olsun *(radiyallâhu 'anhum)*!" Aktardıkları şeyler hiçbir şekilde yanlış veya değersiz kabul edilemez.

En tuhaf olanı, İbn Tufeyl'in kitabın başında erdemli atalardan alıntı yaptığını belirttikten sonra (ve önsözde Fârâbî, İbn Sînâ, Gazzâlî ve İbn Bâcce'ye borçlu olduğunu vurguladıktan sonra) sonuç bölümünde eserinin hiçbir şekilde intihal olmadığını, "yazılı kaynakların hiçbirinde bulunamayacak ve güncel sözlü anlatılardan hiçbirinde dinlenemeyecek birçok şey" içerdiğini savunmasıdır. Kitabı, kitaplardan neşet eder ve hiçbir kitapta bulunmaz. Eski hikâyelere dayanır ve herhangi bir eski hikâyenin ürünü değildir! Bu çelişki, kitabın kahramanı Hay'ı tanımlayan iki versiyonun çelişkisiyle aynıdır: Birinde bir annesi ve bir ba-

8. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat da aynı şekilde Hükümdar Şehriyar'a gitme kararından vazgeçmesini öğütleyen babasının sözünü dinlemez.

bası olduğu kabul edilirken diğerinde hudayinabit olduğu ileri sürülür.

İbn Tufeyl, Hay'ın hikâyesini anlatırken şüphesiz Musa'ya atıfta bulunur. Fakat yeni doğmuş bir bebeğin suda, ormanda veya dağın tepesinde mahsur kalışını anlatan çeşitli kültürlerden birçok hikâye vardır. Bebek genellikle bir çoban tarafından kurtarılır, alt tabakadan bir kadın tarafından emzirilir. (Bazen bir hayvan tarafından beslenir ve bakılır.) Gerçekte bir hanedan mensubuyken mütevazı bir ailede büyür.[9] Çift ebeveynlik üzerine temellendirilmiş bu aile romanı, İbn Tufeyl'in hikâyesinde yeniden üretilir. Hay'ın iki annesi vardır: onu doğuran prenses ile onu büyüten ve ona göz kulak olan ceylan. Ayrıca iki babası vardır: Onu dünyaya getiren Yakzân ile ona konuşma dilini ve Şeriatın ilkelerini öğreten Ebsâl.

Görünüşe göre, insanların yaşadığı adanın hükümdarı olan dayısı, keyfî hareket eder; kendi istekleri ve bencilliği dışında hiçbir kanun tanımaz, en azından kız kardeşiyle ilgili konularda. Evliliğine karşı çıkma sebebi olarak kardeşine kimseyi layık (*küf'*) bulmadığını öne sürer. Başka bir deyişle, hükümdar *kendisine* eşit kimseyi bulamamıştır. Bu yüzden de prenses başka bir adamla evlenemez.[10] Prenses ise onu "adaletsiz, kibirli, inatçı bir hükümdar" olarak gördüğünden gizlice "dinlerinin izin verdiği bir geleneğe uygun olarak" Yakzân'la evlenir. İbn Tufeyl, bu ayrıntıyı ekleyerek Hay'ın gayrimeşru doğduğu fikrini reddeder. Aynı şekilde prensesle Yakzân arasındaki aile bağına işaret ederek Yakzân'ın hanedan mensubu olduğunun altını çizer.

Hükümdarın rızası olmadan yapılan bu evlilik halka duyurulmaz. Herkesçe kabul edildiği halde hükümdar tarafından

---

9. Bkz. Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, fr. çev. Elliot Klein, Paris, Payot, 1983. Ayrıca, bkz. C. G. Jung- Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, fr. çev. H. E. Del Medico, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980, s. 46-50.
10. Musa'ya dolaylı bir atıf; aynı zamanda Mısır'a, firavunlara ve kız kardeşle evliliğe bir gönderme olabilir.

tanınmayan bir geleneğe dayandığından gizli kalır ve bu da bir anlamda evliliğin meşruiyetini tehlikeye atar. Yasalara uygun olmakla olmamak arasındaki boşlukta gerçekleştiği için, Hay'ın doğumu da bir sır olarak saklanmalıdır. Çelişkili bir biçimde, bebeğin korunması için terk edilmesi gereklidir. Prensesin, durumu Allah'a havale edip bebeği suya emanet edişi, bir tür sınamaya benzer. Burada oldukça tuhaf olan, kocası Yakzân'ın ona kıyıya kadar eşlik etmemesidir. Nitekim metinde de onun prensesin aldığı karardan haberdar olduğunu gösteren hiçbir emare yoktur. Dahası, bir çocuğu olduğunu bildiğini gösteren bir ima da yoktur. Baba etkisiz ve tutarsız kalır. Ondan sadece kısaca ve anlaşılan hasbelkader bahsedilir.

Hay'ın doğumu, kahramanların doğumlarında olduğu gibi zor koşullar altında gerçekleşir. Özel bir kaderi olduğundan dünyaya gelişi de alışılmışın dışında, büyümesi de harikulade olmalıdır. Büyüyüp de aklı ermeye başladığında diğer canlılardan farklı olduğunu keşfeder ve yeryüzündeki tek insan olduğuna inanır. "Uzun bir süre böyle devam etti: Çeşitli hayvan ve bitki türlerini inceledi, adanın kıyılarında dolaşarak kendisi gibi bir varlıkla karşılaşmayı bekledi. Karşılaştığı her hayvan veya bitkide de aynı arayıştaydı. Bunların çok sayıda türdeşini gördü, ama aradığını bulamadı. Üstelik denizin adanın dört bir yanını sardığını gözlemlediği için dünyada başka bir kara parçası olmadığına kâni oldu."

Uzun yalnızlığı sırasında pek çok şey öğrenir, ancak kökeni konusunda tamamen cehalet içinde kalır. Bu, annesiz ve babasız doğan bir Hay versiyonuna, diğerinin aksine cinsel boyutu reddeden versiyona uyar. Hay hiçbir zaman bir eş almayı ve bir aile kurmayı düşünmez. Kadınlardan hiçbir yerde, kahramanın daha sonra seyahat edeceği Selâmân adasında bile bahsedilmez. Anne hikâyenin başında belirir (elbette ikinci versiyonu göz önüne alırsak) ve ceylan ikinci bir anne olarak kabul edilebilir. (Ancak kadın tamamen namevcuttur.) El yazmalarından birinde,

Hay'ın hudayinabit olduğu ilk versiyona göre bulunduğu adada "meyve yerine kadın veren bir ağaç olduğunu ve el-Mes'ûdî'nin bunlardan 'Vakvâk'ın kızları'" olarak bahsettiğini okuruz. Ancak bu pasaj açıkça sonradan araya eklenmiştir; ağaçtan biten kadınlardan hikâyenin geri kalanında hiçbir yerde bahsedilmez.[11]

Bir şeceresi olmadığından, Hay'ın bir adı yoktur ve doğduğunda annesinin ona bir isim verdiğine dair de hiçbir delile sahip değiliz. Ona ismini veren (İbn Sînâ'ya dayanarak) İbn Tufeyl'dir. Oysa Hay kendi adını bilmez ve daha sonra tanışacağı kimseler de Hay'ın adını bilmezler. Hay, hikâyesini bilen yazar ve okuyucunun aksine ailesi hakkında hiçbir şey bilmez. Ancak onların bilgisi de yaklaşıktır zira doğumuna dair iki versiyon vardır ve hangisinin gerçek olduğunu bilmek imkânsızdır.

Hudayinabit, anne babasız doğmak; öğretmensiz eğitime tekabül eder. 1671'de yayınlanan *Hay*'ın Latince çevirisinin *Philosophus autodidactus* başlığını taşıdığını hatırlayalım. Kahraman yapayalnızdır, ancak, Léon Gauthier'in belirttiği gibi, "gözlem ve akıl yürütmeyi bir arada kullanarak kısa sürede kendi kendine en yüksek fiziksel ve metafiziksel gerçekleri keşfetmeyi başarır."[12] Ebsâl'le tanışmadan önce ifade dilini bilmediği için bu daha da dikkat çekicidir...

Ancak bir şeyi daha öğrenmesi gerekir: bir insan topluluğu içinde yaşam ve filozofun şehirdeki konumu.[13] Sosyal boyut, Hay'ın başlarda kendisininkine yakın bir adada yaşayan bir ka-

---

11. Genel anlamda, Hay, bedenin değersiz olduğunu düşünür ve saf bir zihne sahip olmak adına arzularını sınırlamaya çalışır.

12. *Ibn Thofaïl, sa vie, ses oeuvres*, s. 62. İbn Tufeyl, hayranlık uyandıran sayfalarında Hay'ın "öz farkındalığının yok olmasına varma, gerçeğin [Varlık] saf sezgisinin içine çekilme" çabalarını tasvir eder. "Ve sonunda başardı: [her şey] hafızasından ve düşüncelerinden kayboldu [...] Sadece Benzersiz, Hakiki ve Sonsuz Varlık kaldı."

13. Bkz. Hillel Fradkin, "The Political Thought of Ibn Tufayl", *The Political Aspects of Islamic Philosophy* içinde, Ch. E. Butterworth (ed.), Harvard University Press, 1992, s. 252-256.

rakter olan Ebsâl'le tanışmasıyla ortaya çıkar. Ebsâl'in yaşadığı adada "eski peygamberlerden birinin getirdiği hak dinlerden biri ortaya çıkmıştı [...] Bu din, tüm mutlak gerçekleri, bu gerçeklerin imgelemlerini sunan ve bunları kişinin ruhuna işleyen semboller aracılığıyla ifade eden bir dindi, tıpkı avam takımına [hitap eden] söylemlerdeki kullanım gibi." Gördüğümüz gibi, söylem, muhatabına göre değişir: Din (*mille*), kitlelerin hayal gücüne hitap eden benzetmelere ve sembollere dayanırken; felsefe, "mutlak gerçekleri" hedef alarak eğitimli seçkinlerin zihnine hitap eder.

Ebsâl ve bir diğer karakter Selâmân, "bu dini öğrenmiş ve şevkle sahiplenmiştir". Ancak Ebsâl, "daha çok gizli anlama nüfuz etmenin, mistik manayı keşfetmenin peşindedir ve alegorik yorumlamaya daha meyillidir. Selâmân ise daha ziyade zâhirî anlama bağlı kalmıştır; alegorik yorumlamadan, bağımsız incelemeden ve spekülasyondan kaçınma eğilimindedir." Hepsi bu kadar değil. Ebsâl yalnız kalma eğilimindeyken Selâmân "topluma bağlı idi [...]. Bu görüş farklılığı ayrılmalarına sebep oldu." Böylece Ebsâl, varlığını başkalarından duyduğu ve ıssız olduğunu sandığı Hay'ın adasına taşınır. Bu yer değiştirme, aslında Hay'ın doğduğu zaman yaşadığına benzer bir sürgündür. Ebsâl, yoldaşı Selâmân'ın boşalan yerine Hay'ı koyarken Hay da çoktan ölmüş olan ceylanın yerine Ebsâl'in arkadaşlığını koyacaktır.

Selâmân'ın yönettiği ada, Hay'ın dayısının yönettiği zengin ve kalabalık adayı andırır. Fakat özellikle bahsetmemiz gereken, bir yanda Yakzân ve Ebsâl, diğer yanda hükümdar ve Selâmân arasındaki paralelliktir. Ebsâl'ın Selâmân'a tabi olması gibi Yakzân da hükümdara tâbidir. Her ikisi de gizlenmeyi ve geri çekilmeyi tercih eder: Hükümdarın gazabından korkan Yakzân gizlice prensesle evlenir; huzur içinde alegorik yorumla meşgul olmaya istekli Ebsâl, Selâmân'ın gazabından uzağa, Hay'ın adasına sığınır. Ebsâl'in zaafını açığa vuran birçok işaret vardır: Selâmân'dan paçasını kurtaran Ebsâl, onu ilk gördüğünde Hay'dan da kaçar.

İki karakterin karşılaşması başlangıçta güvensizlik niteliği taşır, ancak sonunda aralarında bir uyum oluşur; bilhassa Ebsâl Hay'a "üzerinde yerleşim olan adadan getirdiği erzaktan bir miktar" teklif ettiğinde. Sonrasında ona dili öğretir ve arkadaşlıkları güçlendiğinde birbirlerine hikâyelerini anlatırlar. "Ebsâl'in, büyük ve kudretli Allah'a, meleklerine, kitaplarına, elçilerine, kıyamet gününe, cennetine ve [cehennem] ateşine ilişkin inandığı şeriatın tüm sembollerini Hay b. Yakzân'ın çıplak gözle gördüğüne hiç şüphesi yoktu." Hay ise, Ebsâl'in ona "şeriatın tasvir ettiği şekilde" söylediği her şeyi doğru sayar; "bu tasvirleri yazan ve yayan peygamberin [...] sözlerinde samimi olduğunu ve onun Yaratıcı tarafından gönderildiğini kabul eder. Ona güvenmiş, gerçekliğine inanmış ve görevine tanıklık etmiştir."

Bununla beraber, iki husus Hay'ın kafasını kurcalar: "Birincisi, bu elçi halka hitap ederken ve ilahi dünyayı tarif ederken neden sıklıkla benzetme kullanıyordu? Hakikati doğrudan sunmaktan neden kaçınmıştı? [...] İkincisi, neden bu kurallara ve ibadet şekillerine bağlı kaldı, neden servetin elde edilmesine izin verip yiyecek konusunda [böylesi] bir serbestliğe müsaade etti ve insanların boş işlere düşüp hakikatten uzaklaşmalarına sebep oldu?" Böylelikle, sakinlerini ıslah etmek için Selâmân'ın adasına gitmeye karar verir. (Burada Don Kişot'un "kalkışmasının" akla gelmesi kaçınılmazdır.) O dünyayı iyi bilen Ebsâl, onu caydırmaya çalışır ama nafile. Hay neden onu dinlemeyi reddeder?

Hay'ın biraz endişe verici olan bu kararlılığını anlamak için belki bir müddet şu ayrıntı üzerinde durmamız uygun olacaktır: Ebsâl ona kökenini sorduğunda, Hay "kendisini büyüten ceylan dışında ne anne ne de baba tanıdığını" söyler. Yapayalnız yaşadığı dönemde ceylanın annesi olduğuna inanıyordu. Soyuna dair başka herhangi bir bilgisi olduğunu gösteren hiçbir veri yok. Ancak Ebsâl'le tanıştıktan sonra, hiç şüphesiz kendisinin akılsız bir hayvanın (*gayrı nâtık*) soyundan gelmediğinin farkına varmış olmalıdır. Bunun sonucunda anne babasının kim olduğunu bul-

mak istemesi doğal değil mi? Benzer hikâyelerde, terk edilmiş çocuk yeni bir ailede büyür, ancak er ya da geç, gerçek ailesine döner.[14] Hay hiçbir zaman gerçek anne babasıyla bir araya gelmez, bu konu merakını uyandırmaz veya en basitinden onu hiç düşündürmez.[15] Eşsiz olma arzusuyla ebeveynlerini bulmaya ilgi duymamış olduğunu düşünebiliriz. Aynı zamanda Selâmân'ın adasına taşınmasını bir köken arayışı olarak yorumlayabiliriz.

Her ne olursa olsun, "insanlığa duyduğu şefkatle ve onlara kurtuluş getirme isteğiyle yanıp tutuşarak onlara gitme ve gerçeği açık seçik anlatma planını tasarladı [...]. Fakat halkın önyargılarıyla çelişen bazı [gerçekleri] ele alırken zahiri anlamın çok az üstüne çıkmıştı, dolayısıyla onun etrafından çekilmeye başladılar: Ruhları, onlara getirdiği öğretilerden tiksindi ve kalpleri ona karşı kızgınlık duymaya başladı." Kendisinin yalnızca *mürîdûn*a; ayrıcalıklı bir grup talebeye konuştuğunu belirtelim. Zira Ebsâl, "bu insan topluluğunun, zekâ ve algılayış açısından diğerlerine üstün geldiğini ve onları eğitmeyi başaramazsa, kitleleri eğitmede daha da az başarılı olacağını" söyleyerek onu uyarmıştır. Sözleri insanların akıllarını karıştırmış olsa da Hay zulme uğramaz. Anlaşmazlığın üzeri örtük kalır ve şiddetli bir yüzleşmeyle sonuçlanmaz. Talebeleri ona "bir yabancıya gösterdikleri nezaketle ve dostları Ebsâl'e duydukları saygıdan ileri gelen bir hoşnutlukla" bakarlar. Başka bir deyişle, eğer yabancı ve Ebsâl'in himayesinde olmasaydı kaderi bambaşka olurdu...

Hay'ın öğretisini kabul etselerdi, kuvvetle muhtemel kalıcı olarak onlarla beraber yaşayacaktı. Ancak kendisi için belirlediği görevi başaramayınca[16] "Selâmân ve arkadaşlarının yanına gitti, karşılarında yaptığı konuşmalardan dolayı onlardan özür

---

14. Bkz. Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, s. 89.

15. Hay, hayatın sırrını, yani kendi sırrını bulmak için, ölümünden sonra ceylanın cesedini parçalara ayırmıştır.

16. Tüm bildiklerini kendi başına elde ettiğinden, bir anlamda kahramanca bir iş başarmıştır.

diledi ve geri çekildi. Bundan böyle onlar gibi düşüneceğini; onların doğrularının kendi doğruları olacağını belirtti. Onlara, ilahi kanunların ve zâhirdeki pratiklerin sınırlarına sıkı sıkıya uymalarını, onları ilgilendirmeyen şeyleri mümkün olduğunca az araştırmalarını öğütledi." Ancak, gerçekten onların düşünme biçimini benimsemiş olsaydı, onları asla terk etmezdi. Açıkça tehdit edilmemesine rağmen, tehlikede olduğunu kuşkusuz sezinlemişti. Ama geri çekilmesi –burada ölüm döşeğindeki Don Kişot'un aklımıza gelmemesi mümkün müdür?– esas olarak, konuştuğu kişilerin bilgeliğin sırlarını almaya yetkin olmadığı, "onlara saf hakikatten söz etmenin nafile bir eylem olduğu"; dahası, "çoğunun akılsız hayvanlarla bir olduğu" kanaatini taşımasından dolayıdır. Bu Hay'ın, Selâmân'ın adasında tıpkı kendi adasındaki gibi olduğu anlamına gelir; yani canavarlar arasındaki tek insan. Ancak büyük bir farkla: Kendi adasında tartışmasız ve rakipsiz şekilde hayvanların efendisiyken, Selâmân'ın adasında kendi hükmünü geçiremez.

Adadan ayrılışı her bakımdan doğumunda yaşadığına benzer şekilde, ikinci bir sürgün olur. Gördüğümüz üzere, tıpkı başlangıç gibi final de dramatik ve rahatsız edicidir. Başlangıçta bir sandığa yerleştirilip dalgalara teslim edilen istenmeyen bir çocuktur. Sonundaysa davetsiz misafir olarak görülen ve yeniden denize açılıp adasına dönmek dışında bir seçeneği kalmayan bir filozof. Bu hikâyede birbirine komşu fakat geri dönülemez şekilde birbirinden ayrılmış çok fazla ada var. İzbe ve kendi kendine yeten, tamamen izole edilmiş adalar. Hay'ın adası Selâmân'ınkine uymadığı gibi Selâmân'ın adası da Hay'ınkine uymaz. Aynı şekilde hükümdar, kız kardeşine layık birini bulamadığı için evlenmesine engel olduğu gibi Selâmân da felsefeyi şeriata uygun bulmadığı için reddeder. Ancak Hay'ın adasında bir uzlaşmaya varılır ve sonradan burası Ebsâl'in de adası olur.

İbn Tufeyl isminden bahsedildiği zaman, Arapça bilen okuyucu bunu az çok bilinçli olarak *tıfl* ("çocuk") ve *tufeylî* ("da-

vetsiz misafir, asalak, otlakçı") kelimeleriyle ilişkilendirir.[17] Hay, istenmeden dünyaya geldiği zaman da, kimsenin dinlemek istemediği bir öğretiyi yaymak için Selâmân'ın adasına gittiğinde de, davetsiz misafirdir. Her iki durumda da skandala neden olur ve cezası sürgündür.

Hay'ın talebelerine sözlü olarak hitap ettiği muhakkak. O, Ebsâl sayesinde dil öğrenir, ancak görünüşe göre yazma konusunda bilgisi yoktur ve hiçbir zaman kitaplara ilgisi olmaz. *Mürîdûna* anlatılarında yazma eyleminin bahsi geçmez. (Dahası, tesadüfen kutsal kitaplara referanslar yapılmışsa bile, üzerinde yerleşim olan adanın dininin bir kitaptan kaynaklandığına dair açık bir gösterge yoktur.) Öte yandan İbn Tufeyl, öğretisini yazılı olarak iletir ve müdahale şüphesini ortadan kaldırmak için geleneksel bir yönteme başvurarak *Hay b. Yakzân*'ı yalnızca İbn Sînâ felsefisini öğrenmek isteyen bir muhatabının talebini yerine getirmek için yazmış gibi yapar: "Cömert, samimi, şefkatli kardeşim, benden [...] usta [...] İbn Sînâ'nın anlattığı irfânî felsefenin sırlarını elimden geldiğince sana açıklamamı istedin."

İbn Tufeyl kendi girişimiyle yazmamışsa bile, bir tür endişe duymaktan kendini alamaz: Gizli kalması gereken bir şeyi açığa vurmuştur. Bunu, kitabının sonuç bölümünde kabul eder: "Bunu yayınlayarak, böylesi bir konuyu kıskançlıkla gizli tutan ve paylaşma konusunda cimri davranan erdemli atalarımızın izlediği davranış kurallarından sapmış olduk." Ebsâl'in yoldaşlarından özür dileyen kahramanı gibi kendisi de kardeşlerinden yani filozoflardan özür diler: "Bana gelince, bu kitabı okuyacak kardeşlerimden, anlatımımda gösterdiğim özgürce tutumdan ve çözümlemelerimdeki titizlik eksikliğinden ötürü özrümü kabul etmelerini diliyorum." İbn Tufeyl'in alıntıladığını iddia ettiği erdemli seleflerinden söz ettiğini daha önce görmüştük, ancak şimdi onların hiç söylemediği şeyleri yayınladığını itiraf eder. Yani,

17. *Tufeyl, tıfl* ve *tufeylî* kelimelerinin Arapçadaki kökü aynıdır.

atalar ya konuşurlar ya da konuşmazlar veya bir yanda söyledikleri şeyler, bir yandan da hakkında sessiz kaldıkları şeyler olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda Hay'ın doğumuyla ilgili görüş ayrılıkları yüzeysel ve sadece halktan bilgiyi gizlemeye yönelik olur.

İbn Tufeyl, atalarının dışında ayrıca kendisinden önce gelen mutasavvıf ve filozoflardan da alıntı yapar. Önsözünde onlara ayırdığı sayfalarda, konuşma arzusuyla sessiz kalma kaygısı arasında yaşadıkları çelişki üzerinde durur. Mutasavvıfın yaşadığı kendinden geçme hali, "dilin tanımlayamayacağı denli olağanüstüdür, konuşmayla da açıklanamaz"; ancak "tasavvuf mertebelerinden birine ulaşan kişi, bu konuda sessiz kalamaz veya sır olarak saklayamaz: Bir duyguya, şevke, coşkuya ve neşeye hapsolur ve bu hâletirûhiyyenin sırrını yaklaşık ve muğlak bir şekilde anlatmaya yönelir." Genel olarak, İbn Tufeyl'in filozoflar hakkındaki söylemi, onların yazma ve düşüncelerini ifade etme biçimleri üzerine bir söylemdir.[18] Onlar hakkında söyledikleri, onları karakterize eden temel ikiliğe, itiraf ve sükûtu birleştirme konusundaki benzersiz sanatlarına odaklanır. Bu yüzden İbn Bâcce'nin üslubu da tutarsız ve biçimsizdir: "Eserlerinin çoğu zarafetten yoksundur ve sonları kısa kesilir." İbn Tufeyl burada İbn Bâcce'nin metninin kasıtlı bir düzensizlik içerdiğini de söylüyor olabilir pekâlâ.[19] İbn Tufeyl'e göre Fârâbî de ruhların ölümden sonraki yolculukları konusunda, bir kitabından diğerine kendisiyle çelişir. Gazzâlî ise "kitlelere hitap ettiğinden, bir yerde ketum davranıp bir başka yerde özgürce konuşur; bazı görüşleri küfürle suçlar, sonra da onları caiz ilan eder." *İbn Sînâ*'nın *Şifâ*'sına gelince o da "zâhirî anlama bağlı kalınıp derin ve bâtınî anlamı aranmadan" tam olarak anlaşılamaz.

İbn Tufeyl, bu yazı sanatını titizlikle uygular. Gizli kalması gereken bir hikmeti açığa çıkardığı muhakkaktır. Fakat bunu

---

18. Bkz. Dominique Mallet, "Les livres de Hayy", *Arabica* içinde, S. 44, 1997.
19. Karşılaştırma için bkz. Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire*, s. 98-99.

dolaylı yoldan, kendi deyimiyle, perde arkasında dolambaçlı bir şekilde yapar. Böylece yalnızca bu hikmeti anlayabilecek donanıma sahip kişiler onun sırlarını çözebilir. Bir anlamda, açığa vurduğu sır, kendisi ve kardeşleri arasında kalacaktır. "Ancak, bu birkaç sayfaya emanet ettiğimiz sırları ince bir örtüyle kapatmaya özen gösterdik. Bu örtü layık olanlar tarafından hızlıca delinecek, ancak ötesine geçmeye layık olmayanlar tarafından aşılamayacak kadar şeffaf kalacak." Yani, onun kitabı, biri açık ve kitleler için yazılmış; diğeriyse kapalı ve filozoflar için yazılmış olmak üzere, iki kitaptan oluşur. Öğrenmek için yanıp tutuşan bir talebesine hitap ettiğini ve aralarındaki ilişkinin güven üzerine kurulduğunu unutmayalım. Muhatabı, bu "cömert, samimi kardeşi", sırları emanet etmeye layık biridir ve onları şüphesiz gereken özenle saklayacak ve sadece hazır olanlara ifşa edecektir. Bu niteliklerden yoksun kişilerin *Hay*'ı okumaya hakkı yoktur ve her halükârda onların yapacağı okuma, kitapta yer alan sırları çözmeye yaramayacaktır.

Yazarla tanıdık ve güvenilir kişi arasındaki bu ilişki, Hay'ın ceylanla ve sonrasında da Ebsâl'le olan ilişkisine benzerlik gösterir. İbn Tufeyl'in öğretisi de samimiyet içerisindeki dar bir camiada kalır, ötesine geçmez. Bu da bizi hikâyenin en başına geri döndürür. Mazlum prenses, geceleyin oğlunu suya bırakmak için deniz kıyısına doğru yürürken ona sadece "güvendiği hizmetçiler ve arkadaşlar" eşlik eder; yani sırrını paylaşacak ve onu asla ifşa etmeyecek küçük bir grup.

DÜŞMAN GÖZ

Bir editör, İbn Hazm'ın *Güvercin Gerdanlığı*'ndaki (*Tavku'l-hamâme*) bazı pasajları fazlasıyla cüretkâr oldukları için eserden çıkarmayı düşündüğünü belirtir.[1] Önceki baskılarında *Güvercin Gerdanlığı*'nı suçlayan veya içeriğiyle ilgili bir çekince ifade eden herhangi bir ses yükselmemişken, editör neyden korkmuştu? Neticede editör, mirasa duyulan saygıyı gerekçe göstererek kitabı eksiksiz olarak yayınlamaya karar verir. Ancak basit bir retorik ihtiyat gibi durmayan suskunluğu nedeniyle, paradoksal bir şekilde bizi *Güvercin Gerdanlığı*'nı suçlanması gereken bir kitap olarak addetmeye çağırır. Bu nedenle okuyucu, şüpheli bölümleri tespit etmeye ve gayri ihtiyari bir sansürcü (ya da bir dikizci) gibi davranmaya itilir. Fakat sözde kınanmayı hak eden bu bölümleri nasıl tanıyacağız? Hangi ölçülere göre buğdayı samandan ayıracağız?

İbn Hazm, teşebbüsünün yeniliğinin bilincindedir. Küçümsediği çöl sakinlerinin aşk hikâyelerinden kendini sıyırır: "Beni bedevilerin ve eskilerin hikâyelerini anlatmaktan azat edin. Onların üslubu bizimkinden farklı." Sözünü ettiği aşk, mahalleleri, sokakları, köprüleri, evleri ve dükkânlarıyla Kurtuba şehrinde geçer. Dahası, geleneksel şiir tarzının kurallarına uyarken erotik şiirin mübalağasından ve ağdalı dilinden uzaklaşır. Âşık erkeği bir deri bir kemik kalmış, uykusuzluk hastalığına müp-

1. Tahir Ahmed Mekkî, *Tavku'l-hamâme*, mukaddime, Kahire, Dârü'l-Ma'ârif, 3. baskı, 1980, s. 10. Alıntıladığım çeviri: Gabriel Martinez-Gros, *De l'amour et des amants*, Paris, Sindbad, 1992.

tela biri olarak betimleyen şiirlerden usanmış şekilde kendisini "bu eserinde, sadece bilinen hakikatlere adar, zira onların dışında hiçbir şey asla var olamaz."

Bilindiği üzere *Güvercin Gerdanlığı*, her biri sevginin bir başka yönünü tanımlayan otuz bölümden oluşur: Mektuplaşmalar, aracı, izdivaç, sadakat, ihanet, ayrılık vs. Bazı genel noktalar kısa hikâyeler ve İbn Hazm'ın kendi kaleminden şiirlerle tasvir edilir. Bana göre kitabın orijinalliği ve cüreti esas olarak kısa hikâyelerde, en azından kısa hikâyelerin bazılarında kendini gösterir. İşte belirsiz bir sebeple aralarından seçtiğim ve bir aşk ilanını anlatan hikâye:

> *"Seçkin bir ailenin oğluna gönlünü kaptırmış genç bir köle tanıyorum. Delikanlının hiç haberi yoktu. Kızın acısı büyüdükçe büyüdü, en sonunda aşkından mecalsiz kaldı. Hâlâ çocukluğunun etkisindeki delikanlı hiçbir şeyin farkında değildi. Kız bakire olduğundan, ilk adımı kendisi atmaya utanıyordu. Ayrıca, onu, karşılığını alıp almayacağını bilmediği doğrudan bir hamle yapamayacak kadar yüksekte görüyordu. Zamanla içinde büyüdükçe büyüyen ve artık saklanamayacak kadar açık olan sırrını zeki ve kendisini yetiştirdiği için güvendiği bir kadına açtı. Sırdaşı ona şöyle dedi: "Ona bir şiir okuyarak açıl." Kız da öyle yaptı, hem de bir kaç kere. Ama delikanlı anlamadı. Aslında kıvrak zekâlı biriydi ama hiçbir şeyden şüphelenmedi ve kızın şiirsel sözlerinin anlamını araştırmaya yönelmedi."*

Hikâyenin devamında beklenmedik ve bazı okuyucularda şok etkisi yaratabilecek şeyler olur. (Peki ama hangi okuyucularda?) Anlatmaya geçmeden önce, bu hikâyenin İbn Hazm için değerli bir noktayı; gönül meseleleri konu olduğunda kadınlar arasında kurulan yakın ilişkiyi örneklediğini belirtelim.[2] Sırrının ağırlığını

2. "Aşkta kadınlardan daha destekleyici kimseyi tanımadım. Onlarda erkeklerde olmayan bir şey var; sır tutmayı, yayılmayacağına dair birbirine güvenmeyi,

tek başına taşıyamayan, fakat âşık olduğu delikanlıya da açılamayan genç kız, kendisini büyüten, ona bir anne ve sırdaş olan kadına yönelir. Görünüşe göre aşk oyunlarının içinde büyümüş olan kadın, onu vazgeçirmeye çalışmaz ve sevdiğine şiir okumasını tavsiye eder. İbn Hazm'a göre şiir sanatı, ilan-ı aşk etmenin dolaylı bir yoludur. Şiir; aşkı uyandırır, esinlendirir. (Kadim bir inanışa göre şiirler, cinlerin nefesi değil midir?) Ancak delikanlı; dizelerin baştan çıkarıcılığına, aşk çağrısına sağır kalır. Edebiyat içine işlemez, işaretleri doğru değerlendiremez ve gerçekten de "hâlâ çocukluğun etkisi altındadır."

Şiir okuyarak boş yere delikanlının dikkatini çekmeye çalıştıktan sonra, genç kız aşkını ilan etmenin apayrı bir yoluna başvurur: "Sonunda kızın sabrı tükendi, kalbi dolup taştı. Bir gece onunla birlikte ve baş başayken –Allah biliyor; mesafeli, iffetli, günaha yeltenmeyecek biriydi– kalkma zamanı geldiğinde, delikanlıya doğru koşup onu dudağından öptü. Sonra da tek kelime etmeden dönüp gitti, salına salına. [...] Delikanlı şaşırıp kalmıştı. [...] Kız gözden kaybolur kaybolmaz, delikanlı cehennem azabına düştü. Ruhunda bir ateş, aldığı nefes acıya dönüştü. Bir korku bedenini dalga dalga ele geçirdi, ıstırabı büyüdü ve o gece gözünü kırpmadı. Bu, uzun zaman sürecek olan aşklarının başlangıcıydı, ta ki ayrılık aralarına girinceye dek."

Genç kız bu davranışıyla, metinde açıkça belirtilmeden öne sürülen bir kuralı çiğnemiştir: Aşkını ilan etme teşebbüsü kadına değil erkeğe aittir. İbn Hazm'ın çağdaşlarından İbn Reşîk el-Kayrevânî, şiir eleştirisi üzerine kaleme aldığı *el-Umde fî mehâsini'ş-şi'r ve nakdih* adlı yapıtında şunu açıkça ortaya koyar: "Araplarda, geleneğe göre cesur hisleri ifade etmek de acı çeken âşık rolünü oynamak da şairin görevidir. Arap olmayanlarda (*'Acem*) ise

ortaya çıktığında üzerini örtmeyi bilirler. Âşık birinin sırrını ortaya çıkarıp da üzerine aynı anda hem nefret, hem kınama hem de aşağılama çekmeyen bir kadın görmedim."

tam aksine, teşebbüs kadına atfedilir; konuşmak da arzulamak da onun hakkıdır. Bu, Arapların doğasının asaletine kanıttır."

Genç kız Arap olmayan biri gibi davranmıştır; köle (*câriye*) olduğunu dikkate alırsak bu mümkün. Yalnız, sadece şiir dizeleri okuyarak söz söylemekle kalmamış, daha da ileri gidip çocuğu öpmüş, ikinci bir kuralı daha çiğnemiştir: İlk öpücük teşebbüsü erkeğe aittir, sadece ve sadece ona. Dolayısıyla çifte ihlalden suçludur (ve her iki suçu da ağzıyla işler). Kadının erkeğe tanınan bir gücü gasp etmesi büyük bir skandaldır; zira cinsiyetlere atfedilmiş rollerde bozulma söz konusudur. Bu tersine dönmüş dünyada kadın, erkeğin rolünü ele geçirmiştir. Er kişinin ayrıcalıklarına yönelik bu ihlal, İbn Reşîk el-Kayrevânî'yi dehşete düşürmüş olmalı. Zira Arap olmayan kadına karşı nefret dolu olsa bile tutkulu bir öpücüğü konduran kişi olabileceğini varsayacak kadar ileri gitmez.

Bildiğim kadarıyla daha önce hiçbir şiir veya nesir, buna benzer bir fiili anlatmaz. Bununla birlikte şu iki unutulmaz öpücüğü anımsayalım. İlki Lancelot'un hikâyesindedir: Kraliçe Guinevere, Lancelot'u öper. İlk adımı onun attığı doğru, ancak şövalyenin arkadaşı Galehaut'un önerisine uyar; bu nedenle erkek ayrıcalığına halel gelmez. İkinci öpücükse, şüphesiz daha meşhurdur: Dante'nin *Cehennem*'inin 5. Kantosunda geçer. Paolo ve Francesca, Lancelot ve Guinevere'nin hikâyesini okurken kendi tutkularını keşfederler. Ancak Francesca'nın Dante'ye söylediğine göre öpmeye teşebbüs eden Paolo'dur:

Tir tir titreyerek öptü dudaklarımdan.
Kitap ve yazarı, oldu bizim Galehaut;
O gün daha fazlasını okumadık.[3]

---

3. *La Divine Comédie*, fr. çev. Henri Longnon, Classiques Garnier, 1966, s. 35. Ayrıca bkz. s. 538, 50 numaralı dipnot. Bu nota göre Galehaut, Guinevere ve Lancelot'nun ilişkisi için neyse Lancelot'nun romanı da Francesca ve Paolo için aynı şeyi ifade etmiştir.

İbn Hazm'ın hikâyesinde, öpüşmek genç kıza sırdaşı tarafından önerilmemiştir; ayrıca şiir veya roman türünde herhangi bir edebi eserden de model alınmış değildir. Ani ve tasarlanmamış bir dürtünün nereye varacağı belli olmayan sonucu; mucizevi bir şekilde kazanılmış çok riskli bir bahistir. Başlangıçta şiirin telkinine sağır kalan delikanlı, tutkularını uyandırarak onu kendine getiren öpücüğe teslim olur. Her şey göz önüne alındığında bu vahşi ve sert bir hikâyedir ve bunun açıkça farkında olan İbn Hazm bu hikâyede, "sadece yüce Allah tarafından koruma bahşedilen birinin karşı koyabileceği şeytanın bir tuzağını ve aşka dair tuhaf amaçlarından birini" görür.

Güvercin Gerdanlığı tek bir el yazması sayesinde bize kadar ulaşır. Bu derece önemli bir eserin İbn Hazm'ın ölümünden üç asır sonra istinsah edilmiş tek bir nüshayla korunması oldukça ilginçtir! Fakat en rahatsız edici olanı, eseri istinsah edenin kitabın sonunda, "sadece en iyilerini tutmak adına şiirlerin çoğunu" çıkardığını beyan etmesidir. Metnin bu şekilde tahrip edilmesi tembel zihinlerimiz için büyük bir mesele olmayabilir: Çoğunlukla nesir metinlerine eşlik eden dizeleri atlarız (elbette bunu yapmamız hiç doğru değil). Ancak bu müstensihin aşkla ilgili kendince beğenmediği veya fazla cesur bulduğu nesir pasajlarını, hikâyeleri veya açıklamaları da sildiğinden şüphe edilir. Her halükârda, şu anda okuduğumuz kitap tam olarak İbn Hazm tarafından yazılan kitap değildir.

Sansürün uğursuz gölgesi *Güvercin Gerdanlığı*'nın üzerinde belirir. Dahası, yazarın kendisi de otosansüre boyun eğmiştir: Yazmış oldukları, yazmış olabileceklerinden farklıdır. Tekrar tekrar, aşk üzerine söylemek istemediği veya söyleyemediği şeyler olduğunu ve bildiği her şeyi yazmadığını belirtir. Kısmen dahi açık etmeyi reddettiği bu bilginin kaynağı nedir? Haremin gözlerden uzak alanı. Onu aşkın sırlarıyla kadınlar tanıştırır; onlar tarafından büyütülür, ilk gençlik yıllarına kadar hep onların arasında yaşar: "Uzun süre kadınlar arasında bir tanık gibi yaşadım,

sırları hakkında belki de herkesten daha fazla bilgi sahibi oldum. Beni göğüslerinde büyüttüler, ellerinde yetiştim. Sadece onları tanırım. [...] Bana Kur'an'ı öğreten, beni şiirle besleyen, yazı yazma yetimi şekillendiren onlardır. Çocukluk döneminde aklım yavaş yavaş ermeye başlayınca, onları neyin harekete geçirdiğini bilmek, yaşamlarını incelemek, sonra da bunları benimsemek dışında bir derdim, aklımı yoracağım başka bir yer olmadı."

Eğer kadınlardan öğrendiklerinin bir kısmıyla ilgili sessiz kalıyorsa bu, okuyucuda yasak arzular uyandırmamak içindir: "Kadınların hayatlarını araştırmayı ve sırlarını çözmeyi asla bırakmadım. Ketumluğumun bilincindeydiler ve bana en çapraşık entrikalarını açtılar. Allah korusun, utanç verici hevesleri tetiklemekten kendimi alıkoymasaydım, kötülüğe uyanışlarına ve aldatmacalarına dair, en zeki olanları bile aptala çevirecek kadar hayret verici örnekler sunardım." İbn Hazm, böylece dişil ve eril olmak üzere ikili bir eğitim almıştır. İlki çocukluk dönemine tekabül eder ve üç konuyu içerir: Kur'an, şiir ve aşkın sırları. Bu eğitim çoğunlukla sözlüdür (ama kadınlar ona yazmayı da öğretmiştir). Ancak ergenlik döneminde başlayan ikinci eğitimse, İbn Hazm'ın kendisini başkalarından daha yetkin gördüğü teoloji de dâhil olmak üzere, *eril* konulara dayanmaktadır.

Güvercin Gerdanlığı'nda geçen birçok hikâye, erkekler kadar kadınlar tarafından da anlatılır, ancak kadınların katkısı görece erkeklerinki kadar önemli değildir. Hikâyeler bazen yazarın kişisel anıları, aşk hikâyeleri olur. Zaman zaman sırlarını ortaya döker, tıpkı âşık olduğu ilk kadının sarışın olduğunu ve "ondan beri siyah saçtan hoşlanmadığını" açıkladığı seferki gibi. Bu da bazı hikâyelerde kendi yaşadıklarını başkalarının başından geçmiş gibi anlattığı şüphesini uyandırır. Kim bilir, belki de genç câriyenin öptüğü delikanlı kendisidir...

Tekrar etmek gerekirse İbn Hazm, kadınların kendisine öğrettiği her şeyi kayda geçirmiş olsaydı *Güvercin Gerdanlığı* daha farklı olurdu. Bu, kadınlara dair üzeri örtülü bırakılmış sırlar-

la, anlatılmayanlarla dolu bir kitaptır. Ayrıca, İbn Hazm'ın da tanımladığı gibi âşık, çoğu kez kendi içine çekilmiş, aşkını ifşa etmemeye çalışan gizli kapaklı bir varlıktır; fakat etrafı onu izleyen, duygularını açığa vuracak en ufak bir ipucunu bekleyen insanlarla çevrilidir. Üç rakip figürden korkulmalıdır: mektupları okuyan sansürcü (*'âzil*), sürekli gözetleyen düşman göz (*rakīb*) ve muhbir (*vâşî*). Sevmek; belli etmemek, hedef şaşırtmaya çalışmaktır. Aynı zamanda bir yasağı deldiği için kendini suçlu hissetmektir. İbn Hazm, muhafızların, gözetmenlerin her yerde olduğu bir evreni tarif eder. Düşman göz devamlı izlemektedir.

İbn Hazm'ın kitabını, bir dostunun isteği ve önerisi üzerine ortaya çıkmış bir eser olarak sunduğunu belirtelim. (Bu doğru olabilir, ancak bunun bir numara, gelenekselleşmiş bir açılış üslubu olduğunu da düşünebiliriz.) İbn Hazm kitabını yazarak bir talebi, bir dileği yerine getirir. Başka bir deyişle, teşebbüsün sahibi o değildir. Yine teşebbüs... İbn Hazm, biraz hikâyemizdeki öpücüğe karşılık veren delikanlı gibi, bir isteğe boyun eğer. Bizler, kitabın yazımının sorumluluğunu bu anonim kişiye atmaya çalıştığı duygusuna kapılırız. Delikanlının maruz kaldığı erotik baskıya benzer bir dost baskısıyla, istemeye istemeye yazdığını öne sürerek sorumluluğunu hafifletmeye çalışır.

İbn Hazm'ın oldukça özgür üslubu, "Günahın çirkinliği" ve "Nefsi terbiyenin zenginliği" başlıklı son iki bölümde ansızın değişir. Ahlâkçı, katı bir tona bürünür. "Halifelerin halısında yürüdüm, krallar meclisinde oturdum. Hiçbirinde bir âşığın sevgilisine gösterdiği hürmet dolu sakınmaya yaklaşan bir şey görmedim. Galiplerin, düşman komutanların hayatlarını ellerinde tuttuğuna şahit oldum [...], ama hiçbir zaman sevdiğinin aşkından emin, kendisine olan ilgisine ve sevgisine ikna olmuş bir âşığınkinden daha yoğun, daha parlak bir neşe görmedim." *Güvercin Gerdanlığı*'nın son bölümü, nefsi terbiye etme üzerine bir vaaz niteliğindeki uzun bir şiirle birden sona erer. Burada bir rahatsızlık sezinleriz, İbn Hazm'ın bir çıkmaza girdiği hissine

kapılırız. Detaylandıracak olursak, karakterlerinden biri, bir ara sokağa girdiğinde, "yüzü açıkta olan, hareketsiz duran bir genç kız görür. Kız ona: Hey sen! Burası çıkmaz sokak. Buradan kurtulamayız" der.

İbn Hazm bazı okuyucularının kınamalarından çekinir: "Bazı bağnaz kişilerin böyle bir kitap yazdığım için beni suçlayacağını biliyorum." Kendini savunmak için, asla ahlâksızlık yapmadığını beyan etmeye mecbur hisseder: "Allah adına yemin ederim ki asla yasak bir cinsel eylemde bulunmak için soyunmadım." Bu, İbn Hazm'ın üzerinde düşmanca bir bakış hissetmesi dışında ne anlama gelebilir? Sansür, âşıkla beraber aynı zamanda yazarı da gözetlemektedir. Her şey hesaba katıldığında, aşk ve yazmak bir ve aynı şeydir. Her ikisi de aynı güvensizlik duygusunu uyandırır.

İbn Hazm, sadece okuyucuların tepkisinden korkmakla kalmaz, aynı zamanda insanların iyi ve kötü fiillerinin kaydını tutmakla görevli iki melek tarafından izlendiğini hisseder: "İki meleğin yazacakları, bu kitaba ve onun konu aldığı meseleye dair tutacakları kayıt için Yüce Allah'ın affını diliyorum." Elimizdeki budanmış nüshadan farklı olarak, kitabın iki melek tarafından derlenmiş semâvî nüshası tamdır...

MU'TEMİD'İN *DEHR*'İ

Okurlarının çoğunun gözünde Mu'temid İbn Abbâd,* Murabıtlar** karşısındaki yenilgisine ve uzak Ağmât'taki sürgününe çok şey borçludur. Tahttan indirilişi, büyük bir talihsizlikken fırsata dönüşür; bir emirlik kaybeder, fakat karşılığında ölümsüzlük ve hafızalarda onurlu bir yer kazanır. Talihsizliği, sempati ve merhametle anlatılan ve dinlenen güzel bir hikâyeye dönüşür. Daha da heyecan verici olanı, ani bir kader dönüşünün kurbanı olduğu duygusudur: Düşüşü gerçekleştiğinde Endülüs'ün en büyük emiri olarak gücünün zirvesindeydi. Krallığından yoksun bırakıldı, dilenci bir kral oldu.

Burada onu, Abbâdî hanedanını güçlendiren babası Mu'tazıd ile karşılaştırmaktan kendimizi alamayız. Fakat Mu'tazıd gücünün zirvesindeyken ölür. Askeri girişimleri başarıyla taçlandırılır; İbn Hatîb'in de hayranlıkla yazmış olduğu gibi sarayının içinde, konforlu tahtında otururken şanlı zaferler kazanır. Bunu uzaktan, yorulmadan, hiçbir şekilde hareket etmeden yapar. Bu da ona neredeyse ilahi bir güç bahşeder. Ayrıca, olması gerektiği gibi cömert davranır, etrafını şairlerle çevreler ve zaman zaman kendisi de birkaç dize karalar. Bununla birlikte, tarihçiler onun gücünü överken, gaddarlığını da kınarlar, fakat konu üzerinde çok fazla durmamaya özen gösterirler. Zulmünden ailesi de nasibini alır. Oğullarından birini kendi elleriyle öldürmemiş

---

* İşbîliye merkez olmak üzere Güneybatı Endülüs'te hüküm süren bir Arap hânedanı (1023-1091) olan Abbâdîlerin son emîri (1069-1091), –ed.n.

** Kuzey Afrika, Endülüs ve Balear adalarında hüküm süren Berberî hânedanı ve devleti (1056-1147), –ed.n.

miydi? Bu iyi bir hikâye değil. Aslında tarif edilemez bir hikâye: Şair İbnü'l-Lebbâne, mütevazı bir şekilde, Mu'tazıd'ın bazı eylemlerini görmezden gelmenin daha iyi olduğunu belirtir. Bütün olarak değerlendirildiğinde, ağza alınmayacak suçları olmasına rağmen, şans bu emirin yanında olmaya devam eder.

Tarihçiler, Mu'tazıd'dan söz ederken, kaçınılmaz olarak, talihsiz oğlu Mu'temid'i düşünürler. Mu'temid bu güzel hikâyenin, yürekleri parçalayan bu anlatının başkahramanı olmayı kendisi seçmemiştir. Onun istediği, cömert, cesur bir dövüşçü ve şairler tarafından beğenilen babasının şanlı kahramanlıklarını sürdüren bir emir olarak, kısacası methiyelerde tasvir edilen biri olarak anılmaktır. Mu'tazıd'ı örnek alır ve saltanatının büyük bir kısmında da ona lâyık bir vâris olduğu söylenebilir. Ancak sonuna kadar onun gibi olmayı başaramaz ve ondan devraldığı mirası çarçur eder. Babası hayattayken bile onun eşiti olamayacağına ve başarısını sürdüremeyeceğine dair işaretler görüldüğünü belirtmek gerekir: Malaga'yı Bâdîs b. Habbûs'un birliklerine karşı savunmakta başarısız olunca, babasının gazabından korkarak bir süre Ronda'ya sığınmak ve orada yaşamak zorunda kalır. Bu, onun için Ağmât'ta yaşayacağı sürgün öncesinde bir sınanma dönemi olur. Burada babasına, kendisini affedeceği ve onurunu iade edeceği umuduyla, başta uzun *Râ'iyye* olmak üzere şiirler yazar. Bu şiirler, daha sonra Endülüs'ten çok uzaklarda yazacağı şiirlerin habercisidir.

Dilenci krala nasıl dönüşür? Sürgün şiirleri, bir anlamda bu soruya yanıt verme girişimidir. Burada Yunan tragedyasının kahramanlarının başına gelenlerin aksine, onda hiçbir zaman suçluluk duygusu bulunmadığını belirtmek gerekir. Tarihçiler, birçok yanlış karar verdiğini, çapraşık manevralarıyla, Toledo'nun düşüşüne sebep olduğunu öne sürerler. Toledo'nun düşüşü ise İber Yarımadasında Müslüman hâkimiyetinin sona erdiğinin çok sancılı bir ilanı olarak tanımlanır. Ancak şiirlerinde olayları bu seviyede değerlendirmez; başına gelenlerin sorumlu-

luğunu almaz. Murabıtlar'a karşı emirliğini savunmuş, sonuna kadar savaşmış ve hatta Sevilla kuşatmasında neredeyse öldürülecek noktaya gelmiştir. Cesareti ve gücü sorgulanamaz. Yine de sonuç ortadadır: Her şeyi kaybeder. Kendisini suçlayacağı hiçbir durum olmadığından, tüm olanları doğaüstü bir güce, kadere, şiirlerinde sıkça görülen bir kavram olan *dehr*e bağlar. Aynı anlam öbeğinden kullandığı diğer kavramlarsa şans (*hazz*), Allah'ın değişmez hükmü (*akdâr*) ve gecelerdir (*leyâlî*).

Dehr, böylece Mu'temid'in baş düşmanı olarak sunulur. Ancak aynı zamanda müttefikidir, hatta emri altındadır. Ama işte şurada ona sırtını döner ve ihanet eder: "Sen ona hükmederken, *dehr*in senin emirlerine uyuyordu, fakat şimdi seni uysal itaatkâr yaptı."[1]

Mu'temid, özünde kaprisli ve vefâsız olan bu güce bel bağladığı için kendisini affedemez: "*Dehr*i yanında yöresinde tutan herkes muhakkak onun değiştiğini de görecek."

Aslında *dehr*in değişkenliği, İspanya'daki siyasi iklimin çeşitli aktörleri arasındaki ittifakların tersine dönmesine karşılık gelmektedir: Dünün müttefiki yarın azılı bir düşmana dönüşür, dost bir anda düşman, düşmansa dost olur. Mu'temid'in veziri İbn Ammâr'la, başka bir düzeyde de Yûsuf b. Taşfîn ve VI. Alfonso ile olan ilişkilerini hatırlamamız yeterlidir. *Dehr*in çeşitli görünümleri, İspanya ve Mağrip'in siyasi yaşamındaki değişimlerin mükemmel bir yansımasıdır.

Buna rağmen, Mu'temid *dehr*e mutlak bir güven duymaz: Onu iyi yönde kullanmaya ve önünü kesmemeye gayret eder. Harekete geçmeden önce bir astroloğun gözlemlerine başvurarak planlarını iyice tartar. Zellâka muharebesinden önceki gece müneccim söyleyeceklerini söyler ve hesaplarında yanılmaz. Ancak sonrasında kehanetleri gerçekleşmeyince Sevilla ele geçirilir ge-

1. *Dîvânü'l-Mu'temid İbn Abbâd*, Hâmid Abdülmecîd- Ahmed Ahmed Bedevî (ed.), Kahire, 2. baskı, 1997.

çirilmez ortadan kaybolur. Mu'temid bir şiirinde ondan ironiyle bahseder: "Söz verdiğin şeyin tam tersi oldu."

Her şeyi kaybetmek, her şeyi geri vermek demektir. Burada geleneksel bir motife rastlanır: *Dehr*, er ya da geç bahşettiği şeyi geri alır: "Ne zaman değerli bir şey verse, onu söke söke geri alır."

Bu, *dehr*in hainliğinin, alçaklığının ve kötülüğünün (*lu'm*) bir özelliğidir. Soylu bir adam verdiğini geri almaz. Fakat yine dönemin siyasi bağlamı incelendiğinde, bu motifle emirlerin maiyetleriyle olan ilişkileri arasındaki örtüşme göze çarpar. Gerçekten, hangi Endülüs emiri bir noktada vezirini sahip olduğu tüm mallarından (ona verdiği her şeyden) mahrum etmemiştir ki?

Şayet *dehr* değişkense, aynı zamanda yumuşamaya, yön değiştirmeye de meyillidir. Zor durumlarda *dehr*in havayı değiştireceğine dair her zaman umut vardır. Fakat Mu'temid, boşuna olduğunu bildiği bu umuda pek kapılmaz. Emirliğini geri alamayacaktır; *dehr* artık onun yüzüne bile bakmayacaktır. Yine de gökyüzüne bakmaya ve öte dünyanın habercisi olan kuşların uçuş şekillerini incelemeye devam eder. *Dehr*, gerçekten de ona küçük mutluluklar hazırlamaktadır. Eşlerinden biri Ağmât'ta ona katılır. Bu küçük sevinç ona kargaların ötüşüyle bildirilmiştir! Kaderin işaretleri net değildir: Geleneksel olarak talihsizliğin habercisi olan kargalar bir kez olsun iyi haberi vermektedirler. Mu'temid onları över, onlara bir daha asla "tek gözlü" (*a'ver*) demeyeceğini ilan eder. Zira tek gözlülük kötülüğe işarettir ve *el-a'ver,* kargalara verilen adlardan biridir. Ayrıca, kendisi zincirlenmiş ve hareket edemeyecek durumdayken serbestçe uçan bir güvercin sürüsünü (*katâ*) anlattığı şiirden de söz edebiliriz. Tam olarak mahrum bırakıldığı şeyleri, yani yükseliş ve tahakkümü simgeler. Gerçek bir "mış gibi yapma" örneği olarak, onlara karşı hiçbir kıskançlık duygusu olmadığını ifade ederken dahi, özgürlüklerini ve hareket kabiliyetlerini kıskanmaktadır.

Geçmişte sahip olduğu ihtişamla şimdiki sefaleti arasındaki paralellik, şiirlerindeki ana motiflerden biridir. Sevilla'daki saraylarını ve geçmiş yılların ihtişamını yâd eder, fakat hemen ardından

talihsizliğinin ve kızının, eski hizmetkârlarından birinin yün eğiricisi konumuna düşmesinin yasını tutar. Böyle bir sınavdan geçen ilk kişi olmadığını, nice sultanların *dehr*in ihanetine uğradığını ("emirlerin düşüşü" teması) söyleyerek kendi kendini teselli eder. Aynı zamanda melankolik bir biçimde ölümün kaçınılmazlığını ve fanilerin çabalarının beyhudeliğini (*vanitas vanitatum*) anımsar.

Ama görünürde onu en çok sinirlendiren şey, artık bağış dağıtamıyor oluşudur. Güç, cömertçe verme ve böylece başkalarının teslimiyetini güvence altına alma becerisiyle ölçülür. Cömertlik, şairlerin iddia ettiği gibi ruhun bir niteliği değildir, bir tahakküm aracıdır. Artık verememek, artık güce sahip olmamak demektir. Yine de hâlâ bu kudrete sahipmiş gibi davranarak kendini kandırmaya devam eder. Tanca'da şair Husrî'ye otuz altın hediye eder; hâlâ bir kral olduğu yanılsamasını devam ettirebilmek için sahip olduğu son varlığını da elden çıkarır. Ancak bu cömertliği duyan şehrin diğer şairleri, varını yoğunu kaybetmiş bu kişiden ısrarla para talep ederler. Dilenciler dilenciden sadaka istiyor; mizahtan yoksun bir durum olduğu söylenemez. Ağmât'ta şair İbnü'l-Lebbâne'ye yirmi altın verir ancak İbnü'l-Lebbâne bunu kibarca reddeder. Mu'temid bu nazik davranışı takdir etmekle birlikte yine de gücenir. Zira bu, gücünü kaybedişinin bir göstergesidir. Belki de zincirlerinden (*kayd*) bahsettiği birçok şiiri de bu anlamda yorumlanmalıdır. Zincirlenmiş olmak hareketsiz kalmak anlamına gelir, ama aynı zamanda artık verememek demektir. Mu'temid'in eli cimrilikten değil, yokluktan bağlıdır; açmaya gücü yoktur.[2]

*Dehr*den mi yoksa Allah'tan mı söz ettiğine bağlı olarak iki farklı tavır takındığını belirtmek gerekir. Bilindiği gibi *dehr* kavramı hakkındaki belirsizlik, [Hz.] Peygamber'e ait bir söze odaklanan önemli bir teolojik tartışmaya yol açmıştır: "*Dehr*e sövmeyin,

2. Kişinin ne cimri ne de müsrif olmasını emreden Kur'an ayetini biliriz: "Eli sıkı olma; büsbütün eli açık da olma." (Kur'an, 17:31 [29])

çünkü *dehr* Allah'tan başkası değildir." Bu ifade, elbette, dünyada olup bitenlerden *dehr*i sorumlu tutan İslam öncesi inanışı hedef alır. Bu uyarıya rağmen, şairler *dehr*e kötü davranmaya devam etmişlerdir. Mu'temid de *dehr*e sertçe saldırır ve onu suçlar. Elbette, *dehr*in üstünlüğünün farkındadır, ancak en azından bunu reddedebilir, işleyişine öfke duyabilir ve belli belirsiz bir intikam umabilir. Fakat Allah'ı andığında üslubu değişir; karısı İ'timâd'la karşılıklı konuştukları şu iki dizede olduğu gibi:

> *"İ'timâd şöyle dedi: Hükümdarımız, burada aşağılık bir hâle duçâr olduk; haysiyetimiz nerede?*
> *Bense şöyle cevap verdim: Buraya bizi Rabbimiz getirdi."*

İkisi de bundan ileri gidemez zira öbür türlüsü Allah'ın emrine karşı gelmek olur. Verilecek tek karşılık, silahları indirip savaşmanın imkânsız olduğu şeyi kabul etmektir. Mu'temid, Allah ile yarışamıyorsa, *dehr*le yarışır. Bir başka deyişle, *dehr*e meydan okur ama Allah'a teslim olur. Şiirlerini niteleyen iki tema; isyan ve boyun eğme de buradan gelir.

Her şeyini kaybeder fakat şiir hâlâ onunladır. Kurtuluşunu şiirde bulur. İbnü'l-Lebbâne ve İbn Hamdîs gibi şairler onu ziyaret eder veya ona beyitler ithaf eder. Batıda olduğu gibi Doğuda da insanlar ona acır, talihsizliğine üzülür, hikâyesini anlatıp şiirlerini okurlar: "Esir düştüğün haberi her yere yayıldı ve dünyanın birçok yerini derin bir yasa boğdu."

Dünya onu izlemektedir: İbretlik bir olay, bir tefekkür konusu haline gelir. Gereksiz yere sefil bir hayat sürmektedir, ancak öbür dünyaya, ölümsüzlüğe çoktan yerleştiğini ve kaderinin sıra dışı olacağını bilir. Sonsuza dek hafızalara kazınmıştır, o halde yaşamaya devam etmenin ne anlamı var? Aslında çoktan ölmüştür; kayıtsızlığını, mezar kitabesi biçiminde kendine methiyeler dizdiği bir şiir yazacak kadar ileri götürmemiş midir? Böylece ölümünden sonra dahi konuşmaya devam edecek, yaşamaya devam edecektir. *Dehr*den acı intikamını işte böyle alır.

CİNLERİN ŞARKISI

Pek çok okur için çöl kavramı, Bedevi yaşamındaki terk edilmiş bir konak alanının betimlemesiyle başlayan İslam öncesi şiir antolojisi "asılı şiirler" (*muallakāt*) ile bağlantılıdır. Sevgili artık yoktur, muhtemelen halkıyla birlikte oradan ayrılmış, sürüleri için yeni otlaklar bulmaya gitmiştir. Yağmur ve rüzgârın sildiği, kumların altına gömdüğü konak, birkaç izden ibaret kalmıştır ve ıssız, melankolik bir manzaradan başka bir şey değildir...

Muallakāt'ta anlatılan çöl bana pek endişe verici gelmiyor. Ancak aynı döneme ait diğer şiirler, "gezginin telef olabileceği" (*beydâ'*) korkunç topraklardan bahseder. Buralarda fazla durmamak gerekir. Görünüşlerine rağmen ıssız değildirler: Nüfusları, vahşi hayvanlar ve haydut şairler (*sa'âlîk*) gibi kabilelerinden kopmuş insanlardan oluşur. Çöl, topluluğun kurallarına uymayan, kendi kavimleri tarafından reddedilen ve hayatları boyunca avareliğe mahkûm olanların sürgün yeridir. İçlerinde bir dönüşüm meydana gelir ve hayvan derekesine düşürülürler. Meşhur bir şiirde, haydut şair Şenferâ, kavmini terk ettiğini, kurtlar ve sırtlanların olduğu yeni bir aileye katılacağını duyurur.

Doğaüstü veya canavarımsı başka yaratıklar da bu korkunç yerlerde belirirler. Oraya girmeye cüret eden gezgin, iblislerin bölgesine ayak basar ve bir dehşet duygusu onu ele geçirir. Herodot'la çokça kıyaslanan tarihçi Mes'ûdî, *Mürûcü'z-zeheb* eserinde[1] çölü mesken tutan şeytani varlıkları listeler. Orada *havâtif* (*hâtif* kelimesinin çoğulu) denilen görünmez varlıklardan gelen esra-

1. Fr. çev. C. Barbier de Meynard-J. Pavet, Paris, 1861-1877.

rengiz sesler duyulduğunu yazar: "*Hâtif*in özelliği, sesler çıkarıp sesin kaynağı olan bedeni kimsenin görmemesini sağlamaktır." Listede ayrıca *şıkk*lar veya iblisler de vardır: "Vücudunun yarısı insan biçimindedir ve ona tamamen yalnız ve seyahat halindeyken rastlanır." Ayrıca "harabe ve çöllere sığınmayı seçmiş" gulyabaniler de vardır. Onlar da "geceleri ve herkes uykudayken kendilerini gezginlere gösterirler. Gezginler onları yol arkadaşı sanıp peşlerinden giderler, ama gulyabaniler onları kandırıp yollarını kaybettirir." Dişi gulyabani izbe yerlerde farklı biçimlerde kendini gösterir, ancak geçirdiği dönüşümlere rağmen fiziksel görünümü kendisini ayırt edilebilir kılar. "Araplara göre [...] dişi gulyabaninin iki ayağı eşek toynaklarıdır." Geceleri gezginlerin dikkatlerini çekmek için ateş yakar. Çağrısına yenik düşmemek için şu sihirli sözler okunur: "Ey eşek ayaklı canavar, dilediğin kadar anır; ne bu düzlükten ne de takip ettiğimiz yoldan ayrılacağız."

Dişi gulyabani bunun üzerine "vadilerin dibine ve dağların tepesine" kaçar. Oysa bir de haydut şair Teebbeta Şerran gibi, onunla karşılaşmaktan korkmayan ve onu eş olarak kabul edenler vardı:

> *"Şafak vakti, gulyabani karım olmak için kendini bana sundu:*
> *Ey yoldaşım, dedim ona, ne kadar dehşetli görünüyorsun!*
> *Ve ondan yararlanmak istedim. O da boyun eğdi ve tam bir dönüşüm sonrasında tanınmaz hale gelecek şekilde ayırt edici özelliklerini takındı.*
> *Biri bana eşim hakkında sorular soracak olursa, ona eşimin çöl kumlarını mesken tuttuğunu söyleyeceğim."*

Gulyabani hem insan hem de canavardır. Mes'ûdî bu konuda "gulyabanilerin diğer türlerden oldukça farklı bir sınıfa ait, korkunç çirkin bir görünümde ve doğa yasalarından kaçan hayvanlar olduğunu söyler. Dış görünümleri ve içgüdüleri onları tüm diğer varlıklardan ayırdığından, en yaban ıssızlığın peşinde ve yalnızca çölde mutludurlar." Doğa yasalarından kaçan dişi gulyabaniyi,

kabile yasalarından kaçan Teebbeta Şerran'la ilişkilendirmemiz bir rastlantıdan ibaret midir?

Mes'ûdî bu hikâyelere inanıyor muydu? Tıpkı Herodot gibi Mes'ûdî de son derece ihtiyatlı davranır ve öncelikli olarak şairlere, ama aynı zamanda anonim kaynaklara atıflar yapar: "Araplar der ki", "Bir takım yazarlara göre" gibi ifadeler kullanır. Zaman zaman kulağa tuhaf veya inanılmaz gelebilecek hikâyeleri anlattığı için özür diler. Mes'ûdî'nin, hem zaman hem de mekân bağlamında bu olayları kendilerine oldukça uzak gören şehir sakinlerine hitap ettiğini hatırda tutalım. Bu yüzden olayları kendisini kişisel olarak dâhil etmeden, rasyonel bir biçimde açıklamaya çalışır:

> *"Birtakım yazarlar, Arapların bu konuda söyledikleri her şeyin, düzlüklerdeki yalnızlığın, vadilerdeki inzivanın, uçsuz bucaksız bozkırlarda ve en yabani çöllerde yapılan gezintilerin perçinlediği bir hayal gücünün ürünü olduğuna inanırlar. Nitekim insanın kendini böyle yerlerde bulduğunda, endişe ve korkuyu besleyen karanlık hayallere daldığını söylerler. Bu haldeyken, insanın kalbi, ruhunda kargaşa yaratan batıl inanç ve endişelere kolayca açılır, karanlık önsezilere her an müsait oluverir, gizemli sesler duyup, hayaletler görmesine sebep olur, yüreğini karışık bir zihnin yarattığı olağanüstü varlıkların korkusuyla doldurur. [...]* Havâtif *ve cinlerin sesleri hakkında kendisine anlatılan hikâyelerin gerçekliğine inanmaya hazır oluşu da buradan gelir."*

Mes'ûdî, çölü doğaüstü halkından arındırarak gizemini ortadan kaldırıyor gibi görünür. Fakat bu ancak akılcılığıyla övünen bir şehir sakini perspektifinden mümkündür. Yine de Mes'ûdî için çöl; aldatıcı görünümlerin, umutsuz serapların, yaşam kılığına girmiş ölümün yeri olmaya devam eder. Şair Hâtim et-Tâî'nin mezarının yanında, cinler tarafından yontulan bir heykeli betimleyen şu pasaj üzerinde düşünün:

"Mezarın sağında taştan oyulmuş dört genç kız heykeli, solunda da aynılarından dört tane daha. Hepsinin saçları dağınık, mezarın üstünde yas tutarmışçasına konumlanmışlar: Vücutlarının beyazlığına ve yüzlerinin güzelliğine kıyaslanacak hiçbir şey görülmemiştir. Onları cinler yonttu [...] Sık sık buradan geçen ve bu genç kızları görenler güzelliklerine vurulurlar, hayran kaldıklarından onları gönüllerince seyredebilmek için yoldan ayrılırlar. Ancak yakınlarına gelince sadece birer heykel olduklarının farkına varırlar."

Konuksever olmayan bir yerde, cömertliği dillere destan bir şairin mezarı bulunur. Cinler onun ortadan kayboluşundan üzüntü duyar gibidir: Gece vakti sesleri "acıklı tonlarda" yükselir. Ancak bu sanrı ustaları, ne onu hayata döndürebilir ne de onuruna yaptıkları heykelleri canlandırabilirler.

BİR KAHRAMAN OLARAK CİMRİNİN PORTRESİ

Cimriler asla geleceğe inanmazlar; şimdiki zaman onlar için her şeydir.
Balzac, *Eugénie Grandet*

Câhiz "bütün kitapları" okumuştu, ama "bütün hazları tatmış" değildi.[1] Kendi adından yola çıkarak *Câhiziyye* denilen bir kelâm ekolü kurduğu ve kendisinin de bu ekolün yegâne üyesi olduğu söylenir. Başka türlü olamazdı zaten. Câhiz eşsiz olduğu için eserleri de Arap edebiyatında istisnai bir yer tutar. Charles Pellat[2] tarafından mükemmel bir şekilde Fransızcaya tercüme edilen *Cimriler Kitabı* bunun en somut kanıtıdır.

Câhiz, önsözde *Tasnîfü hiyeli'l-lusûs* adlı bir eserinden söz eder. Günümüze ulaşmayan bu eser hırsızların hilelerini konu alır. Câhiz'in bu eserden bahsetmesi elbette sebepsiz değildir: *Cimriler Kitabı*'nı, cimrinin yöntemlerinin bir dökümü olarak okumaya yönlendirir; nitekim cimriler devamlı tetikte olan ve başkalarını daima hırsız veya potansiyel hırsız olarak gören insanlardır. Cimrilerden biri, bir mektupta muhatabını "hırsızların, haydutların, serserilerin, simyacıların, tüccarların, her türden zanaatkârın, savaş arayanların, asalakların ve vurguncuların dalaverelerine" karşı uyarır.

İlk akla gelen, Câhiz'in bu kitabı "cimrilere karşı" yazdığıdır. Genel olarak inanılan budur ve böyle olması da tabiidir. Hangi okuyucu doğal olarak cömertlik tarafını tutmaz ki? Hangi okuyucunun zihninde, cimrileri fena halde harcayan komik hikâ-

---

1. Karşılaştırmak için bkz. Mallarmé, *Brise marine*. [Yazar Mallermé'nin bu şiirinin ilk dizesine atıf yapar: "La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres". Cümlede tırnak içinde verilen kısımların çevirisi, Orhan Veli Kanık'ın *Deniz Meltemi* başlıklı çevirisinden alınmıştır, –çn.]
2. Maisonneuve-Larose, 1997.

yeler, onlarla alay edilen oyunlar, cimriliğin çirkin bir ahlâksızlık, iğrenç bir kusur olarak tasvir edildiği hicivler yoktur? Yani Câhiz cimriler hakkında yazıyorsa, ancak onlara karşı yazıyordur. Tersi nasıl düşünülebilir? Alay ve taklit edildikleri, karalandıkları birçok hikâye anlatmaz mı? Onların iğrenç hesaplarını, adiliklerini ve alçaklıklarını ifşa etmekten haince bir zevk duymaz mı?

Câhiz'in eseri, mevzunun sadece bu yönüyle sınırlı olsaydı pek az ilgi çekerdi. Önsözden itibaren cimrilere saldırdığı ve kitabını onların davranışlarına bir hiciv olarak sunduğu bir gerçektir. Câhiz, onların "cimri tabirinin çirkinliğini, bu nitelemenin beraberinde getirdiği utancı ve bu tabirle adlandırılmayı hak edenlere verdiği zararı" anlayamadıklarını yazar. Ancak beklenenin aksine, cimrilerin "cimriliği savunmak için yerinde iddialar, zarif ve güzel cümleler" kurduklarını da ekler. Eser, temel bir müphemlik emaresiyle başlar: Cimriler hakkında hiciv yüklü bir anlatım, onların güzel sözlerine yapılan övgülerle dengelenir, tiksinti hayranlıkla ilişkilendirilir.

Peki, önsözde konuşan kimdir? Elbette yazar. Ancak dikkatlice okunduğunda tek konuşanın yazar olmadığı anlaşılır; birçok pasaj okuyucuya atfedilir ve sesleri ayırmak, ifadenin kökenini tanımak zaman zaman zorlaşır. Tıpkı cimriler hakkında çelişkili bir yargı içeren şu parçada olduğu gibi:

> *"Benden zihinlerini karıştırıp, algılarını bozanın ne olduğunu, onları kör edip dengesizleştiren şeyleri açıklamamı istedin. Gerçeğe direnme ve apaçık olanı inkâr etme sebeplerini [açıklamam için], bu karmaşık mizacı, ardında büyük bir aptallığın yanı sıra şaşırtıcı bir zekânın da yattığı bu çelişkili karakteri [tahlil etmem için], karanlık ayrıntıları yakalayabiliyorken bütün bir halde duran ışığın neden onlara görünmediğini [anlatmam için bana yalvardın]."*

Okurda öğrenme arzusu vardır ve bu arzu, cimrinin "karmaşık mizacına" dair önceden sahip olunan bilgiden kaynaklanır. Bel-

ki de itiraf ettiğinden fazlasını bilmekte, bilgisini bir mütevazılık perdesinin ardına gizlemektedir. Kesin olan, cimrilik onun için yabancısı olduğu, salt bir merak konusu değildir. Esasen, konu cimrilik olduğunda, bir şüphe, kendi durumuna ilişkin bir belirsizlik onu yer bitirir: "Bu meseleleri bilmeye çok ihtiyacın olduğunu ve iyi yürekli bir insanın bu konuda asla yetkin olamayacağını söylüyorsun; eğer mallarını hırsızlardan koruduktan sonra şerefini de eleştirilerden korursam, senin için sevgi dolu bir baba ve şefkatli bir anneden daha fazlasını yapmış olacağımı söylüyorsun." Burada mevzubahis okurun haysiyetidir (*'ırz*) ve yazarın onun haysiyetini koruması ancak okurun kitabı okumasıyla mümkündür, tıpkı mallarını korumasının *Tasnîfü hiyeli'l-lusûs*'un okunmasıyla mümkün olduğu gibi. Başka bir deyişle, okur cimrilikten muaf değildir ve Câhiz esas olarak onunla savaşmasına, üstesinden gelmesine yardımcı olmak için kitabı yazma zahmetine girer. Belki de okur, kendini inkâr eden bir cimridir veya sadece cimrilik olgusunu detaylıca öğrenip bilgisini derinleştirdiğinde tam olarak kendisinin farkında olabilecektir: "Eğer bu kusurları incelerken, bugüne kadar gözünden kaçan [kendi] ayıplarından biri dikkatini çekerse, onun etkisini anlayacak ve ondan kaçınacaksın; [...] Ancak mal varlığınla ilgili endişen, [harcanacak] azimli çabalarından daha güçlüyse, saklanacaksın; kumanyanı alıp inzivaya çekilecek ve sıradan ölümlüler gibi huzur içinde yaşayacaksın." Burada okur, eserin konusuyla yakından ilişkilidir ve içindeki gizli "kusuru" tespit etmek, onu açığa çıkarmak veya eğer bunu yapamazsa, ona uyum sağlamak ve varlığını bütünüyle kabullenmek amacıyla bir muhasebe yapmaya davet edilir. Okur, kitabı okuyarak yaşamın bir kanununu açığa çıkarır; kendisini tanımasını, derindeki eğilimlerini inceleyip *kendi* hakikatini keşfetmesini sağladığı için Câhiz'e minnettar olacaktır.

O zaman sorun nerede diye düşünülebilir. Okura bu denli eziyet edip bütün bu tartışmaya sebep olan nedir? Yavaş yavaş cevabın, hem cömertliğin cazibesi hem de onun mâl olduğu şeyler-

den duyulan utanç olduğu öğrenilir. Okurun varlıklı biri olduğu ima edilir,[3] yemek davetleri için birtakım masraflara katlanabilir (yemek kitabın merkezindedir ve servet düşkünlüğü meselesinden ayrı düşünülmediği görülecek). Ancak okur bir ikilemle karşı karşıyadır: geri çekilme veya ilerleme, içe çekilme veya dışarıya açılma, gölge veya ışık. Kimse onu başkalarına karşı eli açık olmaya, onları yemeğe davet edip "beraber sofraya oturup dostluklarını kazanmaya" zorlamaz. Eğer bunu yaparsa, en ufak bir pintilik emaresi onu arkadaşlarının eleştirilerine maruz bırakır; yapmazsa da kendisini saklanarak yaşamaya mahkûm eder. Karar vermediği sürece ise aklı karışık ve mutsuz bir halde kalır: "Kendi mizacınla aranda sonuçlanamayan mücadeleler ortaya çıkarsa ve birbirine benzer, eşit silahlarla savaşırsanız; [suçlamalara] daha fazla maruz kalmayarak kendine saygını, tüm gösterişleri bir kenara bırakarak da tutumluluk duygunu zedelememiş olacaksın. O zaman, tüm eleştirilerden kurtulmanın hâlihazırda bir kazanç olduğunu ve hayallere kapılmak yerine sakınmayı tercih etmenin kararlılığın göstergesi olduğunu göreceksin." Nihayetinde okur, tek başına mı yoksa konuklarıyla mı yemek yiyeceğine karar vermek durumundadır.

Bu ikilemin sonuçlarını tam olarak anlamak için bir hikâyeyi, daha doğrusu Câhiz'i oldukça şaşırtan bir sahneyi inceleyelim. (Bu sahne "açgözlülükleriyle nam salmış" Horasanlılarla ilgili bölümdedir.) Câhiz, Horasan'da yaklaşık elli eşek sürücüsünü öğle yemeği yerken gördüğünü anlatır: "Bu elli kişiden hiçbiri iki kişi birlikte yemiyordu, ancak birbirlerine yakın oturuyorlar ve birbirleriyle konuşuyorlardı. İnanılmaz bir görüntü!" Kim için inanılmaz? Elbette Câhiz için, ama aynı zamanda hitap ettiği okur için de. Aksi halde sadece bir ünlem işareti koymakla yetinmeyip şaşkınlığını açıklamaya girişirdi. İnsan nasıl yalnız

3. Câhiz; muhtaç, zor durumda, yokluk içinde olanlarla veya silik, kendi halinde bir yaşam sürmek zorunda olanlarla pek ilgilenmez.

başına yemek yiyebilir? Eşek sürücülerinin hepsi Horasanlı, hepsinin mesleği aynı, dili aynı, dayanak noktası aynı; hatta "birbirlerine yakın otururlar" fakat yine de birlikte yemek yemedikleri için onulmaz şekilde ayrıdırlar. Câhiz'in gözünde henüz hayvanlıktan tamamen kopmadıkları hissedilir; yarı insan, yarı hayvan olarak tam bir topluluk ruhundan yoksundurlar. Elbette birbirleriyle konuşurlar, ancak insanlıklarını mükemmel düzeye getirmek için yiyeceklerini paylaşmaları gerekir. Eşek sürücülerinin gözündeyse yemek paylaşmamak oldukça normaldir ve herhangi bir gerekçeye lüzum yoktur. Câhiz'in bakışlarını hiç umursamazlar. Câhiz de onlara bu davranışlarının sebebini sormaz. Ne de olsa onlar eşek sürücüleridir ve eskilerin eğitimli insanlarının alt tabakadakilere küçümseyerek baktıkları bilinir.

Yalnız başına yemek neden ayıptır? Bu eylem nasıl cimrilik anlamı taşır? (Zira Câhiz'in bu sahneyi bu şekilde yorumladığına şüphe yoktur.) Eşek sürücülerinin hepsi yemeği paylaşımının kendilerine zarar vereceğinden mi korkar? Câhiz, bu sahneden hemen önce bazı Horasanlıların lambaya yağ almak için para topladıklarını anlatır: "Ancak içlerinden biri masrafı paylaşmayı reddetti. Bu yüzden lamba getirildiğinde, bir mendille onun gözlerini bağladılar." Kahramanı bu defa eğitimli bir adam olan bir başka hikâye, yalnız yemek yemeyi savunan beklenmedik ve rahatsız edici bir iddia içerir: "Bizi Bağdat'a götüren teknede, diye anlatıyordu Ebû Nüvâs, Horasan'ın entelektüel seçkinlerinden biri de bizimle birlikteydi. Yemeğini tek başına yiyordu, ben de nedenini sordum. 'Bunun sorulması gereken kişi ben değilim,' diye cevap verdi, 'bunu daha ziyade birlikte yemek yiyenlere sormak gerekir. Doğal olmayan budur. Ben, yalnız yemek yiyerek ilkelere göre davrandığımı düşünüyorum; yemeklerimi başkalarıyla birlikte yiyecek olursam ilkelerden uzaklaşırım.'" Ebû Nüvâs, bu eğitimli Horasanlının neden tek başına yediğini anlamaz, öte yandan muhatabı da onun neden birlikte yemek yeme ihtiyacı duyduğunu anlamaz. Karşılıklı bir hayret ediş, birbiriyle

çelişen iki yaşam biçimi, birbirine karşıt iki ilke. Horasanlı, sorunun kendisine sorulmasının uygun olmadığını belirttikten sonra, davranışının tamamen tabiata uygun olduğunu, Ebû Nüvâs'ın savunduğu davranışınsa kötü bir bidat, bir sapkınlık olduğunu açıklar. Hiçbir şekilde kendisine uygun bulmadığı bir göreneği benimsemek için neden tabiatı terk etsin? Ebû Nüvâs'ın, bu tabiat savunucusuna *kültür* üzerine bir söylemle yanıt vermediğini de unutmamak gerekir: Şaşkına mı dönmüştür yoksa Horasanlı tarafından ihlal edilen yazılı olmayan kuralı kaldırmak için muhatabının suç ortaklığına mı güvenir? Her halükârda, onun için de Câhiz için de diğer insanlarla birlikte yemek yemek; birlik, dayanışma, diğerkâmlık anlamına gelir ve yüksek bir insanlık seviyesine işarettir.[4]

Kitabın Hârisî'ye ayrılan bölümü belki de okuyucunun ikilemini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır: "Geçenlerde Hârisî'ye şöyle denildi: 'Allah için, muhteşem ve doyurucu yemekler hazırlıyorsun, çok büyük masraflar üstleniyorsun ve fırıncıya, aşçıya, pişmiş et satıcısına [...] çok yüksek ücretler ödüyorsun. Ve tüm bu masraflara rağmen, zenginliğine tanık olarak, ne kendisini utandıracağın bir düşman, ne memnun edeceğin bir dost, ne [cömertliğini] göstereceğin bir cahil, ne onurlandıracağın bir ziyaretçi, ne de [minnettarlığının devamını sağlayacağın] sana minnettar bir insan çağırmaya ihtiyaç duyuyorsun.'" Hârisî, tek başına yemek yiyerek hem dostları hem de düşmanları nezdinde belli bir saygınlıktan feragat eder. Misafir davet etmek kişiye saygı ve ün kazandırır: Misafirler ev sahibine minnettarlık ve hayranlık içeren sözler yayarlar. Yemek sunmak, aynı zamanda, fayda sağlayacağından emin olunan methiyeleri beraberinde getirir. Ancak Hârisî, bu düşünceye kulak asmaz

4. Câhiz, bu soruya Ebü'l-As'ın mektubunun sonunda geri döner: "Yalnız başına yemek yiyenleri eleştirir ve şöyle derlerdi: 'İbn Ömer asla tek başına yemek yemezdi; Hasan [Basrî] asla tek başına yemek yemezdi.'"

ve davranışını haklı çıkarmak için de misafirlerinin bulunduğu masada tanık olduğu görgüsüzlüklerden dem vurur. Uzun tiradında (yemek vermek yerine nutuk çeker), prensipte bir nezaket davranışı olmayı amaçlayan toplu yemek yeme eylemini iğrenç bir canavarlık gösterisine dönüştüren sofra adabı görgüsüzlüğünden detaylıca söz eder. İşte hoşa gitmeyen misafire bir örnek: "Yemek yerken kendini kaybederdi; gözleri yuvalarından fırlar, nefes nefese kalmış, kan beynine sıçramış bir serseriye dönüşürdü. Yüzü kararır, ağzı kururdu. Artık ne bir şey duyar ne de bir şey görürdü. [...] Öte yandan, onu ne zaman görsem intikama susamış bir adama, kindar kıskanç birine benzerdi." Bu konuşmanın karakterin cimriliğini maskelemeyi amaçladığı öne sürülür; bu yanlış değildir. Ancak "muazzam bir masraf" üstlendiği ve kendisini hiçbir şeyden mahrum bırakmadığı unutulmamalı. Dahası Câhiz, sözlerini herhangi bir yorum eklemeden aktarır; kitabın ondan bahsedilen bölümünde, onu asla cimri olarak nitelendirmez (başka bir yerde cimri olarak sınıflandırılmış olsa bile). Kısacası, bir seçim yapmış, kendisini "okura" eziyet eden kararsızlıktan kurtarmıştır.

Cimriler Kitabı, her türden karakterin; müsriflerin, cimrilerin, yöneticilerin, asalakların, oburların, dilbilimcilerin ve kelamcıların bir araya geldiği dev bir şölendir. En çeşitli yemekler burada servis edilir. Kitaptaki sahnelerin çoğunun yemek pişirme, beslenme, özel veya resmi yemeklerle ilgili olduklarını hatırlatalım.[5] Misafirlere sunulan yemeklerin çeşitliliği, Câhiz'in işlediği konuların çeşitliliğine tekabül eder. Her şey okurun iştahını tatmin etmek için tasarlanmıştır: "Bu kitapta üç şey bulacaksın: özgün iddialar, incelikli hileler ve komik hikâyeler. Ciddiyet seni bunalttığında, gönlünce kahkaha atabilir, kafanı dağıtabilirsin." Her türlü yemeğin sunulduğu bir ziyafete davet edilen okur, sı-

5. Bu yüzden eski zamanlarda Arapların beslenme tarzını ele alan bölüm, artık konu dışı gibi görünmez.

kılmayacak, ciddiyeti eğlenceyle harmanlayan kaliteli mizah her zaman yanında bulunacaktır.

Câhiz, önsözde, çalışmasının çeşitli yönlerini açıkladıktan sonra önce gözyaşını ardından kahkahayı, hem övdüğü hem de yerdiği uzun bir bölüme yer verir. Gerekçesiyse eserin komik olanla ciddi olanı birleştirmesidir. Bu bağlamda, Câhiz'in eserinden, okura sıkıcı gelme korkusunun apaçık kendini gösterdiği birçok pasaj alıntılamak mümkün. Konu çeşitliliği, bakış açısı çeşitliliği, açılan parantezler, okuru sorgulama, onu ilişkilendirme, kışkırtma ve dâhil etme girişimleri hep okuma eyleminin baş düşmanı olan sıkıcılığı savuşturmaya yönelik araçlardır.[6] Ancak yine de çağdaşı İbn Kuteybe'nin de (onu eleştirmek için) belirttiği gibi, Câhiz'in en önemli özelliği "bir şeyi yapıp ardından onun tersini yapma" eğilimidir. Gözyaşlarının yanı sıra kahkahaların da övülmesi ve yerilmesi buna örnektir.[7] *Cimriler Kitabı* ele alınırken, eserin bu özelliği, yani cimriliğe övgü ve yerginin ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği dikkate alınmalıdır.

Câhiz, yine önsözde *Kitâbü'l-Mesâ'il* adlı bir başka eserine atıfta bulunur. Bu eserde ele aldığı konular arasında bazı yazarlar tarafından öne sürülen "kıskançlığı saf dışı bırakmaya" ve "yalanı samimiyet mertebesine yükseltip, samimiyeti yalana indirgemeye" ve "unutkanlığın fazla güvenilir bir hafızaya tercih edildiğini" varsaymaya yönelik iddialar yer alır. Bahsi geçen önermeler, genel kabullere ters düşer. Câhiz'in neden bunları konu ettiği anlaşılmaz ve basitçe konudan sapma eğilimi gösterdiğini varsaymak da kolaycılık olur. Ancak önsöz dikkatlice okunduğunda, Câhiz'in,

---

6. Eski zamanlardan pek çok yazarın eserinde, "iğneleyici ve gülünç hikâyeler anlatmak", beslenmeye dair bir metaforla ifade edilir: *ihmâd*, yani develere *hamd* cinsi acı salsuginosus bitkisi verilmesi (bkz. Kasimirski, *Dictionnaire français-arabe*). Câhiz, *Cimriler Kitabı*'nda İsmâîl b. Nevbaht'ın sofrasında yemek yiyen Ebû Nüvâs'ı anlatırken "develerin uzun süre *hulle* yedikten sonra *hamd* üzerinde otlaması gibi" şeklinde bir benzetme yapar.

7. Ayrıca kafa karıştırıcı bir sofist olan Temmâm b. Ca'fer hakkındaki bölüme de bakınız.

cimri insanların "tasvip etmeme konusunda herkesin hemfikir olduğu şeyi" desteklediklerini ve "herkesin ayıpladığı bir kusurla" övündüklerini öne sürdüğü bir bağlamda bu çelişkili önermeleri konu ettiği fark edilir. O zaman *Kitâbü'l-Mesâ'il*'de ortaya konan çelişkilerle *Cimriler Kitabı*'nın temelindeki çelişki arasındaki bağı görürüz: şeyler, insan ilişkileri ve dünya üzerine alışılmışın dışında bir bakış.

Eğer önsöz müphem ve iki sesliyse (söylem, yazar ve okuyucu arasında eşit olarak bölünür), eserin geri kalanında durum nasıldır? Burada "arkadaşlarımızın yaşadığı ve kendi tanık olduklarımız arasından seçilmiş", genellikle kısa hikâyeler vardır. Ayrıca cimri insanların yaptığı oldukça uzun konuşmalar da bulunur. Câhiz'in doğrudan söylemleri oldukça sınırlıdır; sahneyi büyük oranda cimrilere bırakır, tıpkı okurlarına yaptığı gibi sözleri *onların ağzından aktarır*. Tarif ettiği bazı yiyiciler gibi ne cimri ne de bencildir; konuşmayı tekelinde tutmaz veya sadece kendine saklamaz. Bu kitabın, yemeğin çeşitli misafirler arasında eşit şekilde pay edilmesi amaçlanan bir şölen olduğunu bir kez daha belirtelim.[8]

Câhiz'in cömertliği kendini daha da ince bir şekilde gösterir. Cimrilere *devrettiği* söz, aslında onlara atfedilen sözdür. Bununla birlikte *atfettiği* sözü yaratan da çok büyük bir olasılıkla kendisidir. Bu, onlarla özdeşleştiği, onların dilini konuştuğu ve en azından geçici olarak onların bakış açısını benimsediği anlamına gelir. Üstelik okurlardan bazıları kendisinin de bir cimri olduğundan şüphelenirler; zira cimriliği bu kadar iyi tasvir ediyorsa, şüphesiz bu kendisinin de aynı özelliği taşımasından ileri gelir. Öyleyse, şu evlere şenlik vaziyet ortaya çıkar: Câhiz, okurunun cimri olduğundan şüphelenirken, okur da Câhiz'in cimri olduğundan şüphelenmektedir.

---

8. Şölen edebiyatı için bkz. Michel Jeanneret, *Des mets et des mots, banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

Ama durum o kadar basit değil. Zira bildiğimiz gibi Câhiz, cömertliğin savunucularına ve cimriliği yeren çeşitli konuşmacılara da söz hakkı verir. Kitabın başından sonuna, iki uzlaştırılamaz bakış açısının çarpıştığı uzun bir tartışma süregider. Genel olarak ilk adımı cimriler atmaz; savunmacı bir konumdadırlar. Konuşmaları bir suçlamaya tepki, bir tahrik sonucudur. Bununla birlikte eserin tertibine bakıldığında, cimrilerin konuşmasının rakiplerine göre çok daha zengin, çok daha detaylı olduğu fark edilir. Konuşma, hem sözlü konuşmaları (Sevrî, İbnü'l-Müemmel, Hâlid b. Yezîd[9] ve diğerlerinin tekzip, kınama, vaaz ve tavsiyeleri) hem de yazılı sözleri (cömertliği savunan Ebü'l-As'ın yazdığı tek bir risaleye karşılık cimrilikleriyle nam salmış Sehl b. Hârûn, Kindî, İbnü'l-Sev'em tarafından kaleme alınan üç risale) içerir. Elbette bu durum cimrilerin lehine bir dengesizlik yaratır.

Câhiz'in cimrisi sözünü sakınmaz; cömertçe dağıtır. İktisat konusunda serbestçe dersler verir ve malları iyi idare etme ilkelerini öğretir. "Davranışlarının ve sözlerinin özgünlüğü nedeniyle" aranan biridir. Aslında her cimri, çok karmaşık olduğu sonradan anlaşılan belli bir özellikle diğerlerinden ayrılır. Ahmed el-Hârekî "çok rahatsız edici şekilde hem cimri ve hem kibirliydi." Ebû Sa'îd el-Medâinî "sadece cimri değil, aynı zamanda aşırı derecede gururluydu ve hakarete hiç gelemezdi." Bu tefeci, bir gün bir öfke anında ve onurunu savunmak için bin dinarlık bir borç senedini yırtıp parçalar. Bu tarz ani değişimler ve tersine dönüşler pek nadir değildir. Cimriliğin cazibesi bazen cömertlik, hatta israfla gölgelenir. Bir cimri şarap içtikten veya müzik dinledikten sonra ceketini yırtabilir; bir başkası "her gün esaslı bir ziyafet vermekten" kaçınmaz; bir üçüncüsüyse "yemek konusunda cimridir, ama parasını cömertçe dağıtır;" bir dördüncüsü "kadın

9. [Abbâsîler'in tanınmış divan kâtibi ve şairlerinden] Hâlid b. Yezîd [el-Kâtib] oldukça müthiş bir kişilik. Ölüm döşeğindeyken olağanüstü bir enerjiyle söylediği tiradı okurken Faust'u düşünmemek mümkün mü?

şarkıcılara ve hadımlara düşkündür." Böylece kendimizi şu çelişkili durumla karşı karşıya buluruz: Cimriler insanları davet eder, fakat misafirler ev sahiplerini cimrilikle suçlarken dahi "davet edilmek ister ama kendileri davet etmek istemezler." Dünya tersine dönmüş: cimriler cömert, hatta müsrifken diğerleri eli sıkı ve açgözlü olduğu halde cömertlik savunucusu. Cimrilik, onu kötüleyenlerde kendini gösterirken; cömertlik, en ummadığınız kişilerin davranışlarında ortaya çıkar.

Şayet tartışma söylemi, bütüne bakıldığında cimrilerin yararına sonuçlanırsa, o halde hikâyeler ne olacak? Çoğunlukla, cömert olan (veya olduğunu düşünen) anlatıcılar, hikâyelerle meşgul olur ve onları çoktan kendi safına çektiği suç ortağı dinleyicilerine anlatır. Cimriler hakkında, insanları eğlendirmeyi ve fark ettirmeden zihinlerine cömertlik kavramını aşılamayı amaçlayan hikâyeleri anlatmanın ve dinlemenin verdiği sahici bir zevk vardır.

Ancak Câhiz'in eseri cimriler tarafından cimrilere anlatılan cimriler hakkında hikâyeler de içerir. Ebû Sa'îd el-Medâinî "tefecilerin ve cimrilerin katıldığı toplantılar düzenlerdi ve iktisat ilkeleri hakkında konuşurdu." *Mescidîler* "Ulu Cami'de toplanırdı. [...] Grup halinde yaptıkları toplantılarda tartışma, önceden tartışıp çalıştıkları [iktisat üzerine] bölüm etrafında şekillenirdi. Amaçları, hem faydalı bir şeyler öğrenmek hem de konu hakkında konuşmanın zevkini yaşamaktı." Eğlence kaynağı olmasının yanında hikâye, onlara örneğin, "masraflarını azaltmanın ve servetlerini büyütmenin" çeşitli yollarını da öğretir. Ayrıca, cimrilerin yiğitlikleri ve başarıları hakkında onları bilgilendirir. Katlandıkları çile ve küçük düşmelerle diğerlerini geride bırakıp, üstlendikleri kefaretler yüzünden birinciler, hatta "azizler" mertebesine ulaşan cimrilerin kullandıkları taktik ve manevraların bir kısmı, "akıl yürütme yoluyla elde edilmez" ancak "ilahi yardım ve lütuftan gelir!" Çağdaş örneklerin yanı sıra, halife Ömer ve meşhur zâhit Hasan-ı Basrî gibi geçmişten örnek figürlere de

başvurulur. Cimrilik böylelikle bir sınav, kişiyi günaha yönelten hain ruhuna karşı açılan azılı ve kahramanca bir mücadele olarak tecrübe edilir. Kindî'nin, bir talebesi tarafından hürmet ve hayranlıkla aktarılan konuşmasında söylediği de budur: "Gerçekten ruh yeniye ve beklenmeyene doğru çekilir. Yenilik; tatlı, hoş, sevimli ve çekici görünür ancak tabiatıyla savaştığınızda boyun eğer. Zira ruh değişkendir: Hem vahşidir hem de evcil; üzerine yüklendiğiniz sürece dayanır, ancak ihmal ederseniz kötüleşir."

Cimri, "iktisat" hikâyelerini sevdiği kadar, "savurganlığı" savunan ve cömert karakterlerin erdemlerini öven hikâyelere de ihtiyatla yaklaşır: "Bana gelip asalakların anlattığı hikâyelerden ve düzenbazların büyülerinden bahsetmeyin. [...] Bana gelip sadece zorlama şiirlerde, uydurma hikâyelerde ve sahte kitaplarda bulunan hayal ürünü masallardan bahsetmeyin." Cimrilerin bu tür anlatılara olan güvensizliği, aşırı ve abartılı harcamaları; yani potlacı yücelten İslam öncesi şiirden başlayarak, şiir sanatını hor görmeleriyle ilgilidir. Bu tür şiirler, sadece cesur bir savaşçı olmakla kalmayıp, aynı zamanda kabilesini iyi besleyen ve abartılı sunumlar, şans oyunları ve içki kullanımı gibi mal varlığını tüketen geleneklere kendini adamış olan kabile liderini, *seyyidi* idealize eder.[10] Cimriler, tam da Câhiliye döneminin, yani "bilgisizlik çağının" bu geleneğiyle mücadele eder.

Câhiz'in eseri, bazı açılardan, İslam öncesi şiirin savunduğu değerlerden olan, armağan sistemine[11] karşı yazılmıştır. Bu bağlamda potlaç, mantık dışı değilse de en azından çağ dışı bir davranış olarak görülür; kabile ortamı gibi arkaik bir kolektif düzende bir nebze mazur görülebilir, ancak Basra gibi, çeşitli soy ve kültürlerden bireylerin bir araya geldiği ve değerler hakkındaki ittifakın parçalandığı büyük kent merkezleri bunun için yanlış

---

10. Bkz. Andras Hamori, "*The Pre-Islamic Qasîda:* The Poet as Hero", *On the Art of Medieval Arabic Literature* içinde, Princeton University Press, 1974, s. 11.

11. Burada elbette Marcel Mauss'a atıfta bulunuyorum: "Essai sur le don", *Sociologie et Anthropologie* içinde, Paris, PUF/Quadrige, 4. baskı, 1991.

yerdir. Zaman da mekân da değişmiştir. *Cimriler Kitabı*'nda erken dönem şiirlerde betimlenen uçsuz bucaksız çölün yerini, iç mekânlarda geçen sahneler (saraylar, evler, camiler) ve "yük hayvanlarının çarpışmaları, kalabalıklar ve itişip kakışmalar" (sokaklar, dükkânlar, pazarlar, nehirler, tekneler) alır. Etnik köken unutulmuş değildir, ancak artık belirleyici bir rol oynamaz. Yazının etkisinin artmaya devam ettiği bu yeni, şehirli ve çok ırklı ortamda birey, kabilenin ve soyağacının kendisine pek faydası olmayacağını ve her şeyden önce kendi liyakatine inanması gerektiğini bilir.[12] Câhiz'in cimrileri kötümserse, karşıtlarının onlara hatırlatmaktan zevk aldığı gibi "çok fazla korku biriktiriyor ve kendi umutlarını azaltıyorlarsa" bunun sebebi, başkalarından hiçbir şey beklenemeyeceğine inanmış olmalarıdır;[13] servet, gurur duyabildikleri tek imtiyazlarıdır.

Sosyal hayatta meydana gelen değişime rağmen potlaç kültürü; atasözleri, deyimler ve özellikle de şiir vasıtasıyla hayatta kalmayı başarır. "Tüm insanların cömertliğin sınırlarını aşıp deliliğe ulaşmasını isteyen, başkaları pahasına yaşayan bir fırsatçı" olan şairler, cimrilerin ezeli düşmanıdır ve saldırılarına karşı onları dilenci ve otlakçı olarak nitelendirir: "Yaptıkları büyülere ve kurdukları tuzaklara dikkat edin. Servetinizi planladıkları bütün hilelerden koruyun ve büyücülüklerinin zihni uyuşturup ve basiretinizi bağlayabileceğini unutmayın." Câhiz'in cimrileri beyit söylemez, nesre inanırlar. Cömertliğin kötülenmesiyle şiirin itibarının azaltılması bir arada giderken, cimriliğin yüceltilmesi de dolaylı olarak nesre kıymet verilmesine eşlik eder. Şayet zihni pohpohlayıp bulandıran şiir yalanla eş anlamlıysa, nesir gerçeğin

12. Karşılaştırmak için bkz. Naima Benabdelali, *Le Don et l'Antiéconomique*, Kazablanka, Eddif, 1999.

13. Hatta karşıtlarından biri, kalleşçe onları cömert insanlardan "Allah'a daha az güvenmekle" suçlayacak kadar ileri gider: "Cimri, kaderin değişkenliğine, kişinin yazgısının tersine dönebileceğine karşın duymamız gereken güvensizliği bahane ederek, bu tersine dönüşleri yaratan Allah'a olan güvensizliğini gizler."

yeridir. Hangi nesir? Akıl yürütmenin, tartışmanın nesri. Cimriler mantığa dayanır ve tercih ettikleri tür, *risâle*dir. Bu tür, geçmişte geliştirilmiş olmasına rağmen yeni bağlamda artık resmi çevrelerin koruması olarak görülmez ve gittikçe daha çok şiirin yerini alma eğilimindedir.

Akla ve yazıya özendirme, iktisada da özendirmedir. Câhiz'in çalışmasında, bekleneceği üzere, cimrilik sıfatı üzerine bir tartışma ve bu tanımlamanın uygunluğuna dair bir fikir ayrılığı söz konusudur. Bazılarının cimrilik olarak adlandırdığı, başkaları için "tutumluluk" (*iktisâd*) veya düzeltmedir (*ıslâh*). Cimriler kendilerini, tashih yanlısı insanlar olarak tanıtırlar. Birer ıslâh edici (*muslihûn*) olarak, fonetik ve anlamsal kaymayla *sâlihûn*a yani namuslu, dürüst, dindar ve erdemli insanlara yakındırlar.

YILDA BİR DEFA YALAN SÖYLEMEK

Binbir Gece Masalları'nda anlatımı hareketlendiren, genellikle bir talihsizlik, kayıp veya eksikliktir. Bir karakter nasıl tek gözlü olduğunu anlatırken, bir diğeri vücudunun alt yarısının nasıl taşlaştığını, bir diğeriyse yüzünün nasıl safran sarısına döndüğünü anlatır... "Tüccar Eyüp, oğlu Gânim ve kızı Fitne'nin Masalı"nda, üç siyah köle nasıl hadım olduklarını anlatır. (Bu arada, bu hadımlar, kendi ifadelerine göre insan etine düşkündür: Yamyamlıkla hadımlık arasında bir bağlantı kurulabilir mi?) Birinci köle, sahibinin kızının bekâretini aldığı için; ikincisi, yalan söylediği için; üçüncüsüyse sahibesi ve onun oğluyla zina yaptığı için hadım edilmiştir. Burada bizi ilgilendiren, Kâfûr isimli ikinci kölenin hikâyesidir.[1]

Kâfûr, ilk çocukluğundan itibaren her yıl bir yalan icat etme alışkanlığı geliştirir. Tüccarın biri, bu huyuna aldırmadan onu satın aldığında sekiz yaşındadır. Başlangıçta her şey yolunda gider: "Yeni yılın başlamasıyla birlikte işler iyi görünüyordu: Her şeyin bol miktarda yetiştiği bereketli bir yıldı." Böylece efendisi de arkadaşlarını şehir dışındaki bir bağa davet eder; öğle vakti köleyi evden "bir şey" alıp getirmeye gönderir. Kâfûr bunu yapmak yerine, evin hanımına, sahibinin ve misafirlerinin üzerine eski bir duvarın yıkıldığını söyler. "Sahibimin karısı ve çocukları bu haberi duyunca acıyla haykırdılar, giysilerini yırtıp yüzlerini tokatladılar. Komşular koşup geldi. Hanımım bütün mobilyaları devirdi [...] onun yanında ben de rafları tahrip ettim, üzerle-

1. *Les Mille et Une Nuits*, c. I, s. 187-192.

rindeki her şeyi parçaladım." Daha sonra sahibinin moloz yığını altında sözüm, ona can verdiği yere doğru şehir halkının önünde yola düşer. Herkesten önce bağa varır ve sahibine evin büyük salonunun duvarının yıkıldığını ve hanımıyla çocuklarının öldüğünü söyler...

Nihayet gerçek ortaya çıktığında Kâfûr, efendisinin tehditlerine aldırış etmez ve ona şöyle yanıt verir: "Allah biliyor [...], bana hiçbir şey yapamazsın! Beni kusurumla birlikte satın aldın. Tanıklar aleyhine konuşacaklar: Beni bu şekilde, gerçekleri bilerek ve kusurumun farkında olarak satın aldığına tanıklık edecekler. Evet, yalan söylüyorum. Yılda bir kere bir yalan uyduruyorum. Fakat bu seferki daha yalanın yarısı; senenin sonunda yalanı bitireceğim. O zaman tamamlanmış olacak."

Böylece Kâfûr, yılda bir defa kontrol edemediği bir krize yakalanır. Yalan söyleme isteği ondan daha güçlüdür, elinde olmadan hiç yoktan bir hikâye icat eder.[2] Sonra da söylediği tamamen doğruymuş gibi davranır. Yalanının farkındaymış gibi değildir, rol yapmaz, numara yapmaz; bu yüzden paradoksal olarak yalan söylerken dahi *samimi* olduğunu söyleyebiliriz. Kriz geçtikten sonra tekrar normale döner, yani gerçeğe.

---

2. Hikâyesi, yine yalanla ilgili başka bir hikâyenin içine yerleştirilmiştir. Halife Hârûn Reşîd'in karısı Zübeyde, eşinin gözde cariyesi Kütü'l-Kulûb'u kıskanır ve onu ilaçla uyuttuktan sonra üç siyahi haremağasına, onu diri diri gömme talimatı verir. Daha sonra bir marangoza ahşap bir manken yaptırır, ona Kütü'l-Kulûb'un kıyafetlerini giydirir, kefene sarıp güzel bir cenaze töreni düzenler. Halife, en sevdiği cariyenin öldüğünü öğrendiğinde, cesedin çıkarılması emrini verir, ancak mankeni örten kefeni çıkarmaya cesaret edemez. Mardrus'un çevirisinde (Robert Laffont, der. "Bouquins", 1980, c. I, s.282) halife, "kefenle örtülü ahşap formu görmüş ve o olduğuna inanmıştır." Kütü'l-Kulûb ise ona âşık olan Gânim tarafından kurtarılır, ancak kadın ona olanları anlatır anlatmaz. Gânim, Halife gerçeği öğrendiği takdirde hayatını kaybedeceğini anlar. Beklerken, ona yaklaşmaya cesaret edemez, resmen hadım edilmiş gibidir. Kâfûr konuştuğu için, Gânim dinlediği için hadım olmuşlardır. Cezası çekilmeden hiçbir hikâye anlatılamaz ve dinlenilemez.

Yalanı kafa karışıklığına ve kargaşaya neden olur. Tüm şehir kargaşa içindedir ve bu skandala kendisi neden olmuştur. Yalan söyleme eğilimi, onda bir intikam arzusunu, sahiplerinin öldüğünü ve mallarının yok olduğunu görme isteğini tetikliyor gibidir. Derindeki dürtüleri ne olursa olsun, kusurunu asla başkalarından gizlemediğinin bilinmesini ister (tartışmacı ve kavgacı bir ruha sahiptir). Kendi bakış açısından dürüst davranmaktadır, bu yüzden de suçluluk hissetmez ve dolayısıyla tövbe etmez. Yalan söylemek, onda ahlâki bir sorundan ziyade estetik bir sorun yaratır. Çünkü yalan söylemek onun için bir tür sanat eseridir ve "tamamlanması" için bir yıllık çalışma gerektirir. (İslam öncesi dönem şairi, "şiirin kölelerinden" biri sayılan Züheyr b. Ebû Sülmâ, bir şiiri bir yılda yazardı.) Kâfûr, kendisinden kurtulmak, onu azat etmek isteyen sahibine şöyle cevap verir: "Allah için beni azat edebilirsin, ancak ben sene bitmeden seni özgür bırakamam çünkü yalanımı tamamlamadım."

Sahne, "yeni yılın başlangıcında" geçer, metindeyse bu, ilkbahar ve doğanın yenilenmesine tekabül etmektedir. Yeryüzünün tomurcuk ve meyve üretmesi gibi Kâfûr da yalan üretir. Doğanın bereketlenmesi, bitkilerin coşması gibi onun da hayal gücü bereketlenir. Nisan ayının başında yılda bir kez yalan söyleme geleneğinin bu hikâyeden gelip gelmediği merak edilebilir (eski roma takvimi bu ayla başlar). Görünüşe göre Romalılar için, bir Hint-Avrupa geleneği olan bu Yeni Yıl kutlaması, 1 Nisan günü (Quirinalia) ve karnavalla bağlantılıdır.[3] Hikâyemizde geçen, sahip ve arkadaşlarının sözde gömülü olduğu yere gidilmesi süreci, bu geleneğin bir yansıması olarak görülebilir. Kâfûr'un iddia ettiği cezalandırılmadan yalan söyleyebilme hakkı, belki bu şekilde açıklanabilir.

Ancak sahip durumu bu şekilde görmez. Kâfûr'u üreme organını keserek hadım eder (en fazla dokuz yaşında olmasına

3. Bkz. *Der Grosse Knaur* Ansiklopedisi, "April" maddesi.

rağmen). "Nasıl ki, dedi sahibim, sen benim kalbimi en sevdiğim şeyle yaktın, ben de aynısını sana yaptım." Hakikaten öyle... Öyküsünü anlattığı diğer iki kölenin aksine Kâfûr, tensel bir günah işlememiş, diliyle günah işlemiştir. Önem verdiği, onsuz yapamayacağı bir organı varsa, bu dilidir. Sahibin intikamı eksik kalmıştır, tıpkı Kâfûr'un yalanının tamamlanmadığı gibi.

L'œil et l'aiguille [Göz ve İğne] adlı eserimde, Kâfûr'un hadım edilişinden sonra senede bir yalan söyleme huyundan vazgeçip vazgeçmediğini sorguladım. Çektiği cezadan sonra, "yumurtalarının" kaybıyla gücünün azaldığını bildirdiği için artık değişmiş olabileceğini düşünmeye meyilliydim. Ancak, metin durumun böyle olmadığını belirtir: "Fakat daha sonra satıldığım her yerde, ardı arkası gelmeyen kargaşalara sebep olmaya devam ettim." Sonraki yalanlarının mahiyeti anlatılmaz. Elbette yalan söylediğini söylerken yalan söyleyip söylemediği ve iki hadıma anlattığı hikâyenin, senelik yalanlarından biri olup olmadığı merak konusudur.

BİNBİR GECE MASALLARI SIKICI BİR KİTAP MI?

Eski Arap ediplerinin nezdinde, *Binbir Gece Masalları* uçarı zihinler için olabildiğince uygundur. Ben de kitabı çocukken okudum. Bunda şaşırtıcı bir şey yok, zira *Le Chat Botté* [Çizmeli Kedi] veya *Peau d'Ane* [Eşek Derisi] gibi *Binbir Gece Masalları* da pek çok okur için çocuklukla bağlantılıdır. Zaman zaman bunun okuduğum ilk kitap olduğunu iddia etsem de şimdi tam olarak emin değilim. Şüphesiz, iddiamın arkasında bu şaheserin itibarından bir nebze olsun yararlanma arzusu yatar. Okuma hayatınıza *Binbir Gece Masalları*'yla başlamaktan daha değerli ne olabilir? Fakat ilk kitap imgesi basit bir konu değildir ve çoğu zaman geçmişin bilinçli bir şekilde yeniden inşasından ileri gelir. Yine de öyle yapmak işime geldiği için *Binbir Gece Masalları*'nın okuduğum ilk kitap olduğunu farz edelim.

Şimdi bir başka iddiada bulunayım: Onu beğendim. Gerçekten mi? Cevabı zor bir soru bu, zira bugün kim aksini söylemeye cüret edebilir? Vasat bulduğumu söylesem hakkımda ne düşünülür? Aslında kesin bir şey söyleyemem; hatta okudum bile diyemem. Elime aldığım gerçek (Beyrut baskısı, sansürlenmiş olsa da güzel bir şekilde sunulmuştu), ancak hikâyelerden herhangi birine en ufak bir hayranlık duyduğuma dair hafızamda bir kayıt yok. Hikâye okumak dil bilgisine ek olarak bir dizi anlatı kodunun da edinilmiş olmasını gerektirdiğinden, belki de o zamanlar okuyamıyordum. Fakat aşağı yukarı aynı dönemde *Sîretü Antere*'yi okumuştum ve derinden etkilendiğimi çok iyi hatırlıyorum. Bu destanın bende sadece ilk iki cildi vardı ve oldukça uzun olduğunu bildiğim bu hikâyenin kalan ciltlerini edinebil-

mek için aylarca, hatta yıllarca hummalı bir arayışa girdim ancak başarılı olamadım.

Şimdi, yani bir otuz yıl kadar sonra, *Binbir Gece Masalları*'nı tekrar okudum (veya okudum desem daha doğru olur); fakat tuhaf bir şekilde, *Antere*'yi tekrar okumadım (muhtemelen asla okumayacağım). *Binbir Gece Masalları*'nı ayrıcalıklı kılan neydi? Beni bu eseri tekrar ziyaret etmeye iten neydi? Nostalji olmadığını hemen söylemeliyim, orası kesin. Tam olarak bilmediğim başka bir sebep vardı. Bir metni okumak veya tekrar okumak her zaman kişisel bir kararın sonucu değildir; bu karara genellikle çeşitli etkenler vesile olur. Voltaire'in *Zadig*'i Diderot'nun *Jacques le Fataliste*'i, Crébillon'un *Le Sopha*'sı yanında Proust'un *A la recherche tu temps perdu*'sünü okumamış olsam *Binbir Gece Masalları*'nı tekrar elime alır mıydım? (Neticede Proust *Binbir Gece Masalları*'na sık sık atıfta bulunmuş, onu en çok kullandığı iki yazım modelinden biri olarak benimsemiştir, ikincisiyse Saint Simon'dur.) Hepsi bu kadar da değil: 1960'larda, anlatının yapısal analizinde sürpriz bir açılım yaşandı ve bu, *Binbir Gece Masalları*'na yönelik büyük bir ilgi yarattı. Dolayısıyla ben de kendimi bu esere geri dönmeye mecbur hissettim...

Yine de, yaptığım çalışmanın ehemmiyetsiz olduğu hissinden kurtulamıyorum. Başka bir eseri, misal Tevhîdî veya Mütenebbî'nin eserini seçmiş olsaydım muhakkak böyle hissetmezdim. Öyle olsaydı, somut bir bilgiyle, peş peşe gelen nesillerin birikimiyle işe başlamış olurdum. Oysa *Binbir Gece Masalları* hakkında Arap geleneği kısmen veya tümüyle sessiz kalır. *Binbir Gece Masalları*'yla ilgilenerek Galland'la başlayan bir Avrupa geleneğine katıldım. Başka bir deyişle, kendimi Arap edebiyatının dışında konumlandırmış oldum. Ayrıca, *Binbir Gece Masalları* bu edebiyatın bir parçası mıdır? Öyle görünüyor ki *Binbir Gece Masalları* olmadan da bu gelenek var olurdu, hatta şimdiye kadar gayet iyi idare etti. Bu eser hiç yazılmasaydı da Arap edebiyatı aynı şekilde olurdu. Oysa *Muallakāt*, o meşhur "asılı" gazeller olma-

saydı veya bir *Makāmât* olmasaydı, tabiatı muhakkak bambaşka olacaktı. *Binbir Gece Masalları*, Arap edebiyatına dair yakın dönemde yapılan çalışmaların hiçbirinde, ana başlıklar içerisinde listelenmemiştir. Örneğin, bir kronolojiye oturtulmuş değildir (ilk versiyonlarından birinin Hemedânî ve et-Tenûhî ile çağdaş olduğunun bilinmesine rağmen). Nesirlere ayrılan bölümde *Kelîle ve Dimne* veya *Risâletü'l-gufrân*'la birlikte yer almaz. Günün sonunda, genellikle sadece vicdan rahatlatmak için ve *Zâtü'l-Himme* ve *Seyf b. Zîyezen* destanları gibi belirsiz statüdeki eserlerle yan yana adı geçer.

Binbir Gece *Masalları*'nın klasik eserler kanonunun bir parçası olmadığını söylemeye gerek yok. Bu kanonun nasıl oluştuğu (benim için) hala bir muamma; ister nesir isterse nazım biçiminde olsun, bazı metinlerin nasıl olup da değişken bir süreç sonunda tahakküm kurduklarını ve temel başvuru kaynakları haline geldiklerini tespit etmek benim harcım değil. Bunları klasikler (*classiques*) diye adlandırmak bana uygun geliyor; Arapçada karşılığını bulamadığım ancak dikkati *sınıfa* (*classe*) yöneltme avantajına sahip bir niteleme. Terimi belli bir dönemin üretimini tanımlamak için kullanmıyorum; zira okuryazar sınıf tarafından benimsenen, bir metinler sınıfına dâhil edilen ve sınıflarda öğretilmesi amaçlanan her bir metin klasiktir.

Bu statüye erişmek için metnin bir dizi özelliğe sahip olması gerekir. Evvela, eser bir yazarın adıyla bağlantılıdır. Arap kültüründe, yazarsız bir metin normalden sapma olarak görülür ve esasen çok az anonim metin vardır. Şüphesiz, bu ön koşulun kökeninde Peygamber sözlerinin (hadisler) derlemesine eklenmiş geniş eleştiri geleneği vardır. Hadis râvîleri üzerine çalışmalar olduğu gibi, edebi figürlere ilişkin çalışmalar da vardır. Onlar hakkındaki en geniş bilgiyi; doğum tarihlerini ve (bilhassa) ölüm tarihlerini, kariyerleriyle ilgili ayrıntıları, onları tasvir eden hikâyeleri, eserlerinden alıntıları, çağdaşlarının değerlendirmelerini ve yol açmış olabilecekleri tartışmalar üzerine düşünceleri derleyen biyografik

çalışmalar sunar. Yazarıyla ilgili, ismi dışında başka hiçbir şey bilmediğimiz bir metnin, ne kadar iyi olursa olsun bu durumdan zarar gördüğünü belirtmek gerekir. Örneğin Ebü'l-Mutahhar el-Ezdî'nin *Hikâyetü Ebî'l-Kāsım* adlı eseri için durum böyledir. (Bu eserin, bazılarının ileri sürdüğü gibi Tevhîdî tarafından yazıldığı doğrulanmış olsaydı, kaderi çok daha iyi olurdu.)

Yazara yapılan vurgu, bir başka özellikle alakalıdır: Klasik metin, başlangıçta yalnızca sözlü olarak aktarılmışsa bile, zorunlu olarak yazıyla ilişkilidir. Bu tür metinlerin sabit bir biçimle sunulması gerekir, ancak bu ideale her zaman ulaşılamamıştır. Bu yüzden Hemedânî'nin el yazmalarında farklılıklar bulunur. Muhtemelen vaktinden önce ölmüş olan yazar, eserine son dokunuşları yapacak ve son şeklini verecek vakti bulamamıştır. Harîrî'nin *Makāmāt*ı için durum aynı değildir ve bu bakımdan oldukça önemli bir anekdotu hatırlamakta fayda var: Bir okur, Harîrî'ye eserinde kullandığı bir söz öbeğini geliştirmesini önerir. Harîrî bu yorumun haklılığını kabul eder ancak öneriyi yerine getirmez, çünkü *Makāmāt*ın 700 nüshasının doğruluğunu kontrol etmiş ve rivayet edilmeleri için yetki vermiştir (*icâze* olarak bilinen uygulama).

Klasik metin, aynı zamanda, asil ve etkileyici bir üslupla karakterize edilir. Bu üslup sadece bir hikâye kayda alınırken veya hoş bir söylemin yeniden üretilmesi söz konusu olduğunda, önemsiz ifadelere veya lehçeye izin verir. Zira sözlükbilim ve sözdizimi kurallarının sıkı bir şekilde uygulanması bunların etkisini zayıflatacaktır. Kabul gören üsluba yönelik "uygunluk" (veya "eşleşim") sebebiyle yapılan her müdahale, bir zorunluluktan kaynaklanır ve beraberinde usulünce ifade edilen bir gerekçelendirme bulunur: Câhiz, İbn Kuteybe ve Ebü'l-Mutahhar el-Ezdî'nin eserlerinde bu olguya rastlanır. (Sonuncu yazarın üslubunda, halk ağzının yeri önemlidir.)

Konuşma dilinden belirgin bir biçimde farklı olarak kaleme alınan klasik metin; geçirgen değildir, hemen erişim sağlanmaz ve bu nedenle şerh gerektirir. Açıklanana ve başka şekilde

ifade edilene dek kendini bütünüyle ortaya koymaz. Öğretilmeleri amaçlanan bu metinlerin şerh edilmesi görevini, bazen bizzat yazarları üstlenirler; Maarrî, Harîrî ve Zemahşerî'de olduğu gibi.

Bununla beraber, klasik metin şerhten ayrı düşünülemeyeceği için tercümeye pek uygun değildir; yabancı dilde bir versiyonu, tabiri caizse ufkunun ötesindedir. Câhiz'in *Hayvanlar Kitabı*, şiirin aktarıma karşı direndiğini doğrular niteliktedir: Yeni bir lisanda, şiir ana bileşeni olan *nazmı* yani ölçü yapısını kaybeder ve dokusu sıradanlaşır. Şiir, yalnızca orijinal dilinde kendisiyle özdeştir; bu nedenle tercüme edilemez veya en azından prensip olarak tercüme *edilmemelidir*. Câhiz, bu yasağı açıkça dile getirmez, fakat sözlerinin mantıksal sonucu budur. Daha da ileri gidip birçok düzyazı metnin (*Risâletü'l-gufrân*, Harîrî'nin *Makāmât*'ı...) tercüme esnasında güç kaybettiği ve bozulduğu söylenebilir. Her şeyin çevirmenin kalitesine bağlı olduğunu öne sürerek itiraz edenler olacaktır. Ancak mesele bu değil. Benim altını çizmek istediğim nokta, klasik yazarların eserlerinin tercümelerine yönelik tutumlarıdır: Onu bütünüyle yok saydılar (günümüzde ise bu Arap yazarların başlıca endişesidir).[1] Mütenebbî'nin huzurunda, şiirlerinin Latince, İbranice veya Farsça çevirilerinden bahsedilmiş olsaydı kuşkusuz çok kızardı.

Artık *Binbir Gece Masalları*'nın yukarıda sıraladığım özelliklerin hiçbirini karşılamadığı açıktır. Yazarı yok, farklı versiyonları var, halk ağzıyla yazılmış (secîli nesri sistematik olarak küçümsemiyor olsa bile), şerh edilmemiş ve eğitim amaçlı okutulmamış. Ancak geçmişteki talihsizliğinin sebebi, bugünse onu şanslı kılan özelliği: En çok tercüme edilen Arapça eser olmasıdır.[2] Hatta *Binbir Gece Masalları*'nın, bilhassa hikâyeler büyük öl-

1. Bu konuyla ilgili olarak şu kitabıma bakınız: *Tu ne parleras pas ma langue*, fr. çev. Francis Gouin, Sindbad-Actes Sud, 2008.

2. Önce klasik Arapçaya çevrilir. Bildiğimiz gibi, Bulak baskısında, Abdurrahman Şerkāvî saçma bir fikre kapılıp *Binbir Gece Masalları*'nı daha düzgün bir dille yeniden yazarak üslubunu düzeltmeyi düşünmüştür.

çüde Hint ve Farsça kaynaklardan toplandığından tercüme edilmek için adeta yalvardığı söylenebilir. Saydam olduğu için başka bir dilde sunumu gücünü neredeyse hiç azaltmaz.

Kısacası edebi kurumun dışında konumlandırılan *Binbir Gece Masalları*, bir boş vakit eğlencesi, mahzâ eğlence için okunacak bir eser olarak sunulur. Eğitimli bir kişinin, tüm zamanını ciddi kitaplar okuyarak harcaması gerekmediği belirtilmelidir. Dahası, okumalarını çeşitlendirmesi (*ihmâd* adı verilen bir alışkanlık), kendini biraz da ciddiyetsizliğe, kahkahaya, miskin bir eğlenceye vererek gücünü toplaması tavsiye edilir. Fakat *Binbir Gece Masalları*, kuvvetle muhtemel, menüde yoktu. Eğitimli kişiler bu eseri hiçe sayarak ona karşı neredeyse tam bir sessizliğe büründüler. İbnü'n-Nedîm, eserden bahseden nadir kişilerden biridir. Kitabı okumuştur. (Hangi versiyonunu okuduğuna dair bilgimiz yok, ama kesin olarak bildiğimiz, onun okuduğu versiyonun tam olarak bugün mevcut olan kitap olmadığıdır.) Kitap hakkında şunları söyler: "Bu metnin tamamını birkaç kez görme fırsatım oldu: Gerçeği söylemek gerekirse, oldukça soğuk bir anlatısı olan çok zayıf bir kitap."[3] Başka bir deyişle, bu sıkıcı bir kitaptır.

İbnü'n-Nedîm'i kötü bir okuyucu olmakla suçlayıp bu tutumuna öfkelenmeli miyiz? Üstelik *Binbir Gece Masalları*'nı küçümseyen sadece o değildir; görüşleri şüphesiz kendisiyle aynı dönemde yaşamış entelektüellerin düşündüklerini yansıtır ve bu düşünceler daha sonra da değişmemiştir. Bu yüzden *Binbir Gece Masalları*'nın kalitesi ve zenginliğine yönelik kolektif bir körlük söz konusudur. Peki şimdi yüzyıllar boyunca oluşturulmuş bu kolektif yargıya nasıl karşı geleceğiz? Bu yargıya katılmasak bile onu elimizin tersiyle bir kenara itemeyiz. Daha da kötüsü, bu hükmün kalıntıları bugün hâlâ varlık göstermekte ve korkunç

3. İbnü'n-Nedîm'in sunduğu bu kısa tanıtım yazısı, André Miquel tarafından çevrilmiş ve alıntılanmıştır. Bkz. André Miquel, "Histoire et société", Jamel Eddine Bencheikh- Claude Bremond- André Miquel, *Mille et Un Contes de la nuit* içinde, Paris, Gallimard, 1991, s. 13-15.

bir şüpheye yol açmaktadır: Ya *Binbir Gece Masalları* gerçekten de sıkıcı bir kitapsa ve bizler de onu abartmamıza neden olan salgın bir körlüğün kurbanlarıysak? Ayrıca, neden her seferinde kendimizi onu savunmak ve yüceltmek zorunda hissediyoruz? Neden bin yıllık bir adaletsizliği düzeltmek bizim sorumluluğumuzmuş gibi davranıyoruz? Eskiler, klasik beğeni ölçülerine uymadığı için onu küçümsemişlerdi. Peki, "biz" tam olarak ne sebeple bu eseri takdir ediyoruz? Ve alımlamadaki bu değişiklik ne zaman gerçekleşti?

Arap dünyasında bu değişikliğin tarihi nispeten yakındır. Nahda'nın ilk yazarları, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında klasik anlayıştan henüz tamamen kopmamışlardı. Bildiğim kadarıyla hiçbiri *Binbir Gece Masalları*'ndan söz etmedi. Öte yandan *Makāmât*ı tavsiye ettikleri kesindir (Şidyak, *es-Sâk ale's-sâk fîmâ hüve'l-Fâryâk*'ta; Müveylîhî ise *Hadîsü Îsâ b. Hişâm*'da). *Makāmât*, Arap romanının yeşermesine katkıda bulunarak zorunlu bir geçiş sağlarken, Şehrazat'ın masalları hiçbir edebi yenilenme projesinin odağında olmamıştır.

O zamanlardan bugüne, Arapların bu ihmali büyük ölçüde telafi ettiğini söylemek mümkün. *Binbir Gece Masalları*'na olan ilgi artmaya devam eder. Baskıları çoğalır, keza üzerine yapılan çalışmalar da. Buna karşılık *Makāmât*'a olan ilgi bitmediyse de azalmıştır. Retorik sergilemeye dayalı yazımları, verimsiz ve külfetli bir miras olarak görülmeye başlandı. (Mucizevi bir şekilde, 13. yüzyılda Vâsıtî tarafından yapılan ve Arap edebiyatı hakkında üretilen birçok yayının kapaklarında çoğaltılan minyatürler sayesinde hayatta kalabildiler). Dolayısıyla durumun tersine döndüğüne şahit oluruz: *Makāmât* okunamaz hale gelirken, *Binbir Gece Masalları* gittikçe daha sık okunur. Avrupalılar sayesinde Araplar aniden ellerinde kadrini bilmedikleri bir hazine bulunduğunun farkına varırlar.

Fakat tüm bunlara rağmen İbnü'n-Nedîm'in hükmü, tamamen ortadan kalkmış görünmüyor. Öyle olsa, *Binbir Gece Masalları*'nın eleştirel bir baskısının çıkması için neden 1984'e kadar

beklememiz gereksin? Üzerinde bilimsel çalışma yapılması gecikti ve uzmanlara göre, Arap edebiyatı üzerindeki etkisi sınırlı kaldı. Şairler ona göndermeler yaparken nesir yazarlarıysa (Tâhâ Hüseyin, Tevfîk el-Hakîm, Necîb Mahfûz gibi) eserde bir tiran figürü örneğini bulurlar.[4] Ancak bu yazarların çalışmalarında, Proust veya Borges'te gözlemlediğimiz samimiyeti ve suç ortaklığını nadiren bulabiliriz. Avrupa'da bu eserin Arap dünyasında olduğundan çok daha büyük bir etkisi olduğunu söylemeliyiz. Yine de, Arapların en büyük övünçlerinden biridir (veya olmalıdır). Geçmişte, Arap kültürüyle diğer halkların kültürleri arasında paralellikler kurulmuş ve bunun sonucunda Arapların en büyük şöhret iddiasının şiir olduğu ortaya koyulmuştu. Bugün, Avrupa'nın Araplara olan borcunu ifşa etmeye yönelik bu beyhude oyunu oynamaya devam ediyoruz ve Arapların temel değerinin *Binbir Gece Masalları*'nı yazmış olmak olduğunu söylemekten kendimizi alamıyoruz. Şayet bu yapıt hiç yazılmamış olsaydı, Arapların kendilerine bakışı ve başkalarının onlara bakışı yine aynı mı olacaktı?

4. *Binbir Gece Masalları*'nın günümüz Arap dünyasındaki alımlanması hakkında, bkz. Ferial J. Ghazoul, *Nocturnal Poetics*, The American University in Cairo Press, 1996, 12. bölüm, s. 134-149.

YENİ DANTE

Juan Goytisolo, kendi edebi soyağacında Arap edebiyatına oldukça geniş yer verir. Bazı eserlerinin başlıkları bunun altını çizer niteliktedir: *Makbara, Crónicas sarracinas, En los reinos de taifa* ve burada beni özellikle ilgilendirecek olan *Barzakh* [Berzâh].[1]

Barzakh, İspanyolcada *La Cuarentena* (*Kırk Günlük Süre*) adıyla yayınlanır. Kırk sayısı romanda önemli bir rol oynar: Bir kadın arkadaşın ölümü, aynı zamanda anlatıcı olan ana karakteri, gerektiği gibi kırk gün sürecek bir yasın içine sürükler. Bu aynı zamanda 1991'deki İkinci Körfez Savaşı sırasında Bağdat'ta yaşanan "hava cehenneminin" süresidir. Ayrıca anlatıcı, tam kırk bölümden oluşan bir romanı, yani *La Cuarentena*'yı yazmaktadır. Kişisel ve dünyevi olaylardan kendini geri çekmesi gerektiğinden, kendini bir karantinada bulur: "Edebi yaratım süreci de bir tür karantina değil midir?" diye sorar ve ardından, okurun bir esere daldığı andan itibaren "kendisini de karantinada, dış dünyadan soyutlanmış kendi fanusunun içinde bulduğunu" ekler.

Eserin Fransızca çevirisi için seçilen başlık da uygun bir başlıktır: *berzah*, İslami geleneğe göre, bir insanın ölümünden diriliş gününe kadar geçen zamandır. Goytisolo'nun romanında, aksiyon bazen ayrıştırılması zor olan iki düzlemde gerçekleşir. Anlatıcı gerçek mekânlara seyahat eder; Paris, Merakeş, Kahire; uçağa biner, arabada yolculuk eder, hamamda yıkanır, karısıyla muhabbet eder ve televizyonda haberleri izler. Ama

1. İspanyolcadan Fransızcaya çevirisi: Céline Zins, Gallimard, 1994. [Henüz Türkçeye tercüme edilmedi, –çn.]

hayatını yaşarken bir yandan da onun rüyasını görmektedir. İçinde hareket ettiği gerçek ve somut dünyanın yanı sıra, ruhani bir başka dünyası vardır: *berzah*. İbnü'l-Arabî bu dünyayı şöyle tanımlar: "Ruhlar ara dünyaya veya *berzah*a uçtuklarında, bedenlerinin mülkiyetinde olmaya devam ederler ve bu bedenler kendi kendimizi rüyada gördüğümüzde görünen belli belirsiz biçimi alır."

Anlatıcı, kıvrak bir şekilde bir dünyadan diğerine geçer. Öbür dünyadayken kadın arkadaşı, yeni bir Beatrice, ona rehberlik etmektedir. (Sürekli olarak anlatıcının içtiği mavi Gauloises sigaralarından ona vermek için nafile ve dokunaklı bir el hareketi yapar.) Rüya üstüne rüyalar, görüler, etrafta dolaşan ruhlar eşliğinde kendisini ölü olarak seyrettiği sanrılar görür. "Tam bu kitabı fiilen yazmaya koyulmuştum ki, öldüm."

Bu görüntüler nereden gelir? Kitaplardan. Anlatıcı, okuduklarından etkilenen bir okurdur. Yaşadıkları okuduklarının yansıması haline gelir, öyle ki artık bu dünyaya ait değildir. Daha sonra Don Kişot'un yaşadıklarını yaşar, ancak burada bir şövalyelik romanı değil, mistik veya ölümden sonra yaşamla ilgili bir metin söz konusudur: Molinos'un *La Guía espiritual*'i, *İlahi Komedya,* İbnü'l-Arabî'nin eserleri, Bistâmî'nin sözleri, Hieronymus Bosch'un tabloları ve Gustave Doré'nin gravürleri.

Ve şüphesiz, eskatolojik beklentinin uzmanı, Kafka. Anlatıcı, Münker ve Nekir (iki "muhasebeci", "sorgucu", "müfettiş" melek) tarafından mahkemeye çıkması için çağrılır ve kendisini kapıların açılıp kapandığı, bekletildiği, kimsenin ona dikkat etmediği ve nihayetinde onu çağıranlar tarafından huzura kabul edilmediği bir idarenin içinde bulur. Başka bir noktada telefon çalar, Münker ve Nekir'in aradığı kendisine bildirilir ama hattın diğer ucunda kimse yoktur: "Ne yapması gerekir? Telefonu kapatması mı? Onu sorgulayanların itibarlarını ve konumlarını, kendine düşman etme pahasına sarsması mı? Zaten sabrını ve otoritelerine duyduğu saygıyı ölçmek için onu sınamıyorlar mıydı?"

Goytisolo, bu romanıyla, seçkin bilim adamı Asin Palacios'un görüşlerini derinleştirir. Palacios, *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia* adlı çalışmasında, Dante'nin Arap kültürüne ve özellikle de *Kitâbü'l-Mi'râc*'a ([Hz.] Peygamberin öteki dünyaya yolculuğunu anlatır.), İbnü'l-Arabî'nin mistik görülerine ve Maarrî'nin *Risâletü'l-gufrân*'ına olan borcunu anlatır. Goytisolo ayrıca eski bir gelenekle, ölülerin öbür dünyadaki kaderlerini sorgulama geleneğiyle yeniden bağlantı kuruyor gibidir. Doktrinlerin ve farklı teolojik görüşlerin birbirleriyle yarıştığı bir atmosferde, hangi dini ikrarın, hangi inancın ölümden sonra kurtuluşu sağladığı sorusu öne çıkar. Bu nedenle, dalâlet rüyası diye adlandırabileceğimiz olgu önemlidir: Merhum, tanıdıklarından birine rüyasında görünür ve kendisine ne olduğunu bildirir (ister ödüllendirilmiş ister cezalandırılmış olsun). Dalâlet rüyası, yazarına çoğu zaman düşmanları ve rakipleriyle hesaplaşma fırsatı verir.

Goytisolo, Arap kültürü bağlamında mistik boyutu özellikle vurgular. Bu yüzden *Barzakh*'ta sadece şu tek satırıyla varlık gösteren kör şair Maarrî'ye pek önem atfetmez: "Toprağa nazikçe bas, yakında sana mezar olacak."

Bu dize gerçekten Maarrî'ye mi aittir? Veya kullanılan çevirisi, yaklaşık bir çeviri midir? Her halükârda Maarrî'nin metni daha güçlü, daha ironiktir: Şair, toprağın altında yatan tüm naaşları düşünerek şöyle der: "Adımın nazik olsun, çünkü zannımca, toprağın yüzeyi bu bedenlerden yapılmıştır."

Bu dize *berzah*taki ruhların durumuyla mükemmel bir uyum içindedir. Goytisolo'nun İbnü'l-Arabî'den aktararak tanımladığı gibi *berzah* bir incelikler âlemidir: Gölgeler yere nazikçe basar ve süzülürler, kırılgan ve geçmiş özlemiyle dolu, acemi kuşlar misali.

Barzakh'ı okuyan bir Arap, Maarrî'nin ihmal edildiğini düşünecektir. Elbette bir romanın kendi içinde bir tutarlılığı vardır; içi bir yumurta misali tamamen doludur, yapısı bozulmaksızın ne bir şey eklenebilir ne de çıkarılabilir. Goytisolo'ya eserinde

bir karakterin veya referansın eksik olduğunu söylemek delilik ifadesidir. Öte yandan, Arap edebiyatından beslenen bir okurun muhayyilesinde öbür dünya, Maarrî'yi ve onun ölülerin dirilişini, kıyamet gününü, cenneti ve cehennemi ayrıntılı ve mizahi bir biçimde anlattığı eseri; *Risâletü'l-gufrân*'ı çağrıştırır. Maarrî'nin dediği gibi öbür dünya, şairlerle dilbilimcilerin buluştuğu muazzam bir ziyafet sofrasıdır. Kahramanı, İbnü'l-Kārih, edip olması sebebiyle ancak ediplerin eşliğinde yeniden canlandırılabilir... Fakat böyle bir olasılık, Goytisolo'yu şiddetle rahatsız eder:

> *"Yurttaşlarının çok sevdiği, şairleri, romancıları, eleştirmenleri, filologları ve gramercileri bir araya getiren ve onlarla sonsuza kadar edebi konuları tartıştığın canlı gecelerden birinde seni hayal edemiyorum! Her zaman dehşetle kaçındığın bu türden bir topluluğa; akademisyenlere ve saray mensuplarına, madalya sahiplerine ve medyatiklere, tüm bu ahmak kâtiplere, Kavafis benzeri şairlere, bilgiçlik taslayan ilham perilerine ve kendi kibirleriyle balon gibi şişirilmiş laf ebelerine katlanmak zorunda kalmak ne kadar acımasız bir ceza olurdu!"*

Maarrî öbür dünyayı betimlediği halde yeniden dirilişe hiç inanmaz. Şüphesiz bu nedenle Goytisolo, *Barzakh*'ta Maarrî'ye tesadüf etmez. Ama belki de başka bir yerde, başka bir romanda buluşmak üzere sözleşmişlerdir.

PEREC VE HARÎRÎ

Georges Perec'in *La Vie mode d'emploi*'da[1] Harîrî'den bahsetmesi oldukça şaşırtıcıdır. II. yüzyılda yaşayan ve aslen Basralı olan bu yazar, Avrupa'da pek bilinmez. Harîrî ismi, konunun uzmanı tek tük birkaç kişi dışında Fransız okur için hiçbir şey ifade etmez. *VME*'deki düzinelerce diğer isim için de durum aynıdır. Çeşitli kültürlere ait yazarlardan alıntılar, görünüşe göre sadece bilimsellik intibaı yaratmak için oradadırlar. Yine de Harîrî'nin ("İpek tüccarı") varlığı kesinlikle tesadüfi değildir.

Harîrî hangi bağlamda alıntılanmaktadır? *VME*'nin[2] 304. sayfasında Georges Perec, *Bulletin de l'Institut de linguistique de Louvain*'in bir sayısının içindekiler sayfasını aynen alıntılar. Dr. Dinteville'in paspasının yanına koyulan bu bülten sayısı, "eski kâğıtları toplamak üzere düzenli olarak binaya gelen öğrenciler için bırakılmış bir dizi bağlı gazete" arasındadır. Bu arada, bu dilbilimsel bültenin tıp yayınlarının arasında ne aradığı merak edilebilir... İçindekiler bölümünde adı geçen makalelerden biri L. Stefani tarafından İngilizce yazılmıştır: "Al-Harîrî Revisited. III. Crosswords and Isograms."[3] Açıkça görülüyor ki, bu, ilk iki kısmı daha önceki sayılarda yer almış olan bir çalışmanın üçüncü kısmıdır. Harîrî'yi "yeniden ele alan" L. Stefani, çalışmasının bu bölümünü ünlü Arap yazarın söz oyunlarına ayırır.

1. Bundan sonra *VME* şeklinde kısaltması kullanılacaktır. [Türkçe çevirisi: Georges Perec, *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, çev. İsmail Yerguz, Ankara, 2010.]
2. Paris, Hachette, 1978.
3. Başlığı şöyle tercüme edebiliriz: "Harîrî'nin yeniden ele alınışı. III. Çapraz bulmacalar ve İzogramlar."

Önceki bölümlerde Harîrî'nin başka hangi yönlerinin incelendiğini bilemeyeceğiz, ancak birinci bölümün yazarın başyapıtı olan *Makāmât*'ın oluşum aşamasından söz ettiğini, ikinci bölümünse *Makāmât*'ın klasik Arap anlatısı çerçevesinde konumlandırılışının ardından eserin temalarını, bilhassa sefalet temasını incelediğini tahmin edebiliriz. Her halükârda L. Stefani'nin makalesi, Harîrî okumaları üzerine yeni bir yaklaşım önermektedir. Fakat bildiğim kadarıyla *Makāmât*'ın yazarıyla ilgilenenler arasında bu isimde bir araştırmacı bulunmuyor. Perec, kitabının dizin kısmında L. Stefani adını bir kez daha zikreder, fakat hakkında hiçbir bilgi vermez. Anlaşılan L. Stefani tamamen uydurma bir yazardır.

Yine dizinde, Perec Harîrî'yi "Arap şairi" olarak tanıtır ve doğum ve ölüm tarihlerini verir (1054-1122). Ancak burada bir açıklama yapmamız gerekir: Harîrî'nin birtakım şiirler yazdığı muhakkak fakat bir şair olarak tanındığı söylenemez. Buna ek olarak, hacimli bir dîvânı olmadığını da belirtmek gerekir. Dilbilgisi üzerine didaktik bir şiir olan *Mülhatü'l-i'râb fi'n-nahv*'i ve bir sözcükbilim çalışması olan *Dürretü'l-gavvâs fi evhâmi'l-havâs*'ı yazar. Aynı zamanda, çok sayıda risale kaleme alır. Bu risalelerden ikisi farklı yapısal özellikleriyle diğerlerinden ayrılırlar. Birinde her sözcükte *s* harfi vardır; diğerindeyse her sözcükte bir *ş* vardır. Ancak Harîrî şöhretini, başlığı Fransızca'ya "séances", İngilizce'ye "assemblies" olarak çevrilen *Makāmât*'a borçludur. *Makāme,* ustalıklı ve anlaşılması zor bir dille yazılmış kısa hikâyelere denir ve ana karakteri eğitimli ve iyi konuşmayı bilen bir serseridir. İlk *Makāme* yazarının Harîrî olmadığını hatırlayalım; İspanyol pikaresk romanının habercisi olan bu anlatı türünü 10. yüzyılda Hemedânî kurmuştur. Fakat taklitçisi Harîrî, rol modelini gölgede bırakır.

Perec, Harîrî'den nasıl haberdar oldu? *VME* yazıldığı sırada *Makāmât* çoktandır İngilizce ve Almanca'ya çevrilmişti, ancak yalnızca birkaç *Makāme*nin Fransızcası, erişimi zor bazı der-

gilerde yer almıştı.[4] Perec bunları okumuş olsun ya da olmasın, Harîrî'nin yazılarına, özellikle kelime oyunlarına meyline muhakkak âşinâydı.[5] Onu herhangi bir ansiklopediden veya Arap edebiyatı üzerine bir el kitabından tanıdığını varsayabiliriz, ama aynı zamanda Ernest Renan'ın "Les séances de Harîrî" başlıklı makalesiyle tanımış olabileceği de ihtimal dâhilindedir.[6]

Garip bir şekilde, Renan'ın ismi *VME*'de sadece, Dr. Dinteville'in "kömürden elmas yapmanın sırrını keşfettiğini düşünen" atasıyla ilişkili olarak geçer. Perec, Renan'ın "kroniklerinden birinde onun vakasını da gündeme getirdiğini (*Mélanges, 47, muhtelif yerlerde*)" anlatır. Renan'ın gerçekten bir kroniği var mıdır? Bunu doğrulamak gerek. Perec bunu sık yapar; referanslarının gerçek olup olmadığı her zaman bilinmez. Örneğin, yine Dr. Dinteville'in atalarından birine XIII. Louis tarafından soyluluk unvanı verildiğini ve 17. yüzyıl Fransız tarihçisi Cadignan'ın "sevimsiz bir kabadayıya benzeyen bu karaktere dair çarpıcı bir portre bıraktığını" öğreniriz. Ancak bu portre, *Pantagruel*'deki Panurge'ün bir kopyası olmaktan öteye gitmez! Perec okumak, Borges okurken takındığımız türden şüpheci bir tavır takınmamızı gerektirir. Bu yüzden referanslarının doğruluğunu kontrol etme ihtiyacı duyarız. Ancak Renan'a atfedilen kroniği kontrol etmedim. Bir taraftan da, içimde küçük de olsa bir şüphe hâlâ varlığını sürdürüyor. Referansın gerçekliği doğrulansa dahi, aldatılmışlık hissi bâkî kalacaktır. Basit bir doğruluk kontrol etme eylemi, Perec tarafından yapılan bir aldatmacanın, zekice kurulmuş ve benim de içine düşmüş olduğum bir tuzağın sonucudur.

---

4. Tam bir Fransızca çevirisi ancak 1992'de René Khawam tarafından *Le Livre des malins, séances d'un vagabond de génie* başlığıyla yayınlanır (Paris, Phébus).

5. Arap dilbilimci ve şair Harîrî de lipogram çalışmıştır, ancak bir amatör olarak addedilmelidir (Georges Perec, "Histoire du lipogramme", OuLiPo içinde, *La Littérature potentielle [créations, re-créations, récréations]*, Gallimard, 1973, s. 84).

6. Şu eserde tekrar yayımlanmıştır: *Essais de morale et de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1859

Perec, Renan'ın Harîrî'yle ilgili yazısına değinmez. Ancak bir Arap edebiyatı uzmanı olan Renan, *Makāmât*'ı okumuştur. Arap okurlar, arkaik deyimler ve anlaşılması güç imalarla dolu bu metinleri, bir şerhin yardımına başvurmadan anlamanın mümkün olmadığını bilirler. Metinlerin anlaşılması çok zor olduğu için her bir satırda açıklamasını da okumak gerekir. Bu eser, tartışmasız en zor olanıdır ve bu nedenle birçok kez şerh edilmiştir. Hatta belki de Kur'an'dan sonra en çok şerh edilen Arapça eserdir. Elbette tercümesini okuduğumuzda, anlaşılmazlığı en azından sözcükler düzeyinde azalır, hatta kaybolur. Çünkü tercüme aslında bir tefsir, bir açıklamadır. En dikkat çekici ve ilginç şerhse, 1822'de *Makāmât*'ı yayına hazırlayan ve *Makāme*lere dair kapsamlı açıklamalarını Fransızca değil Arapça sunan Sylvestre de Sacy'ye aittir... Renan, Harîrî'yi bu şerhin yardımıyla okumuştur.[7]

Buraya kadar her şey iyi, hoş ancak akla şu soru geliyor: *VME*'yle bağlantısı nerede? Harîrî'yle Dr. Dinteville'in peş peşe zikredildiğini vurgulayarak başlayalım. Bu Dr. Dinteville karakterinin hikâyesi, romanın 96. Bölümünde anlatılır: "düşük ödeme yapılan öğrenciler tarafından aceleyle yazılmış bir tezi" savunduktan sonra (bir başka deyişle, tezin yazarı kendisi değildir) Lavaur'a yerleşir. Bir gün tavan arasında, "eski ailevi belgelerin bulunduğu bir sandıkta [...] *De structura renum* başlıklı, atalarından biri tarafından yazılmış küçük bir kitapçık bulur. [...] Ve bu metnin eleştirel bir edisyonunu hazırlamaya karar verir." Çalışma tamamlandığında, Profesör LeBran-Chastel'e bir kopyasını gönderir, ancak profesör çalışmanın ilgi uyandırmadığını ve "herhangi bir şekilde yayınlanması taraftarı olmadığını" bildirerek onu kendisine geri gönderir. Birkaç yıl sonra, Profesör LeBran-Chastel, Dinteville'in taslağının bir kopyası olmaktan öteye

7. Sylvestre de Sacy'ye övgüyle başlayan makalesi, 1853'te iki öğrencisi tarafından düzenlenen ikinci baskının incelemesidir.

gitmeyen bir dizi çalışma yayınlar... Dinteville'in tezi bir öğrenci tarafından yazılmış, Profesör LeBran-Chastel'in yayınlarıysa Dinteville'in kaleminden çıkmıştır!

Her halükârda, Dinteville'in çalışması Sylvestre de Sacy'ninkiyle karşılaştırılabilir. Her ikisi de eski bir kitabın eleştirel bir baskısını hazırlamışlardır: Dinteville atasının, Sylvestre de Sacy ise Harîrî'nin çalışmasını *tekrar gözden geçirirler*. Buna karşılık L. Stefani, Harîrî üzerine geniş bir çalışma yürütür: Çalışmanın üçüncü bölümünü yayınlar ve bunun sonuncu bölüm olduğunu düşünmemiz için hiçbir sebep yoktur. Her üç örnekte de eski metinlere duyulan bir ilgi ve bilimsel bir çalışma söz konusudur: Dintevill'in atası olan Rigaud de Dinteville'in anladığı şekliyle tıp, yürürlükten kalkmıştır ve Harîrî'nin yazma stilinin modası geçmiştir.

Ernest Renan, Harîrî ile Perec arasındaki bu gelişigüzel, temelsiz ve itiraf etmek gerekirse spekülatif bağı kurmamı mümkün kılan halkadır. Şüphesiz, daha tatmin edici başka paralellikler de kurulabilir.

Tüm kıtaların ve ülkelerin temsil edildiği veya bahsinin geçtiği *VME* örneğinde olduğu gibi *Makāmât* da evrensel bir boyut taşır: Her bir *makāme*nin başlığı, "İslam İmparatorluğundaki" bir ülkeyi veya bir şehri çağrıştırır. Kahramanları yorulmak bilmeyen gezginlerdir ve kitap, yayınlandığı günden bu yana götürüldüğü tüm ülkelerde elden ele dolaşmıştır. Renan'ın da belirttiği gibi: "Harîrî'nin *Makāmât*'ının edebiyat üzerinde yarattığı yaygın tesiri çok az eser yaratabilmiştir. Bu eser, Volga'dan Nijer'e, Ganj'dan Cebelitarık Boğazı'na kadar her yerde, İslam'la beraber [Hz.] Muhammed'in lisanını benimsemiş tüm halklar için, zekânın ve ince üslubun modeli olmuştur."

Fakat Harîrî'nin çağdaşları, başlangıçta onu *Makāmât*'ın gerçek yazarı olarak tanımayı reddederler. Profesör LeBran-Chastel'in Dr. Dinteville'in çalışmasını sahiplenmesine benzer şekilde Harîrî'nin de nasıl öldüğü bilinmeyen bir Mağriplinin

seyahat çantasında bulduğu el yazmasını kendisine mal ettiği düşünülür.[8]

Bir başka benzetme: Harîrî'nin kitabı bir derlemedir; içinde çeşitli türler, biçimler, kayıtlar ve üslupların yanı sıra fıkıh gibi edebi olmayan konuların edebi olarak işlenişi vardır. Birkaç dile çevrilmiş, ressamlar tarafından birçok kez resmedilmiştir. Bu da bir tür çeviri veya şerh biçimidir. Fakat aslında tercüme edilemez bir kitaptır. Harîrî'nin bazı yönleriyle çağının ilerisinde bir *oulipien* olduğunu söyleyebiliriz; çalışmasını bir sınırlandırmalar sistemine uygun şekilde meydana getirmiştir. *Makāme*leri kesinlikle özerktir, anlatı açısından birbirine ekli değildir, fakat aralarında birçok tematik bağlantı vardır. Her biri onluk, beş seriye ayrılırlar: Her serinin ilki "nasihat", beşinci ve onuncusu "komik", altıncısı ise "edebidir". Edebi sözcüğünden *makāme*nin bir söz oyununa, özellikle de palindroma dayandığı anlaşılmalıdır: Bazı dize ve risaleler baştan sona da okunsa, sondan başa da okunsa aynı harf dizinine, dolayısıyla da aynı anlama sahiptirler.

Söz oyunlarına dair en önemli mesele, en azından bazılarının görünür olmamalarıdır. Ses yinelenmesi ("le dur désir de dürer [dayanmanın güçlü arzusu]"), kafiyeli ve ritmik nesir dikkat çeker. Ama Fransızca palindromun klasik örneği olan "élu par cette crapule [bu alçak tarafından başa getirilmiş]" ifadesini okuduğumda aynı anlamı koruyarak hem soldan sağa hem de sağdan sola aynı derecede iyi okunabildiğini nasıl anlayabilirim? Şans eseri fark etmezsem veya birdenbire sezinlemezsem bilmem mümkün değil. Harîrî de bu sorunla karşılaşır ve her hile yaptığında bunu bize göstererek sorunun üstesinden gelir. Perec'se oyunlarını pek açık etmez; hatta *VME*'de hiç yapmaz. Oysa bu romanda, okuyucunun farkına bile varmadan geçtiği sayısız oyun, tuzak ve sınırlamalar vardır. Bunları göstermeli mi, göstermemeli mi? Perec verdiği röportajlarda ve tahmin edileceği

8. Bkz. Bu kitabın 25. sayfası.

gibi dostlarıyla özel sohbetlerinde bunların bazılarından bahsetmekten kendini alamaz. Bu şekilde "Calvino" adının şu cümlenin içinde saklı olduğunu öğreniriz: "Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à Calvi, notant avec satisfaction que le maire l'attend avec un os. [Basset Optimus Maximus, yüzerek geldiği Calvi noktasında, belediye başkanının kendisini bir kemikle beklediğini memnuniyetle belirtir.]" Aynı şekilde, şu cümlenin içinde de "Bénabou" adını buluruz: "Septime Sévère apprend que les négociations avec le Bey n'aboutiront que s'il lui donne sa soeur Septimia Octavilla. [Septimius Severus, Bey'le müzakerelerin ancak kız kardeşi Septimia Octavilla'yı kendisine verirse başarılı olacağını öğrenir.]"

VME, iki tür okur arasında popüler olmuştur: Birinci tür okur, bu eseri içindeki iyi hikâyeler, iyi "romanlar" için okuyanlardır; ikinci tür okursa (en iyiler) Perec'in söz oyunlarının bilincindedir ve metnin yüzeysel görünümüne itibar etmeyip içeriğindeki kelime oyunlarını ve ustaca hileleri keşfeder. Fakat kim Perec'in karşısındaki tüm sınırlamaları bilebilir? Birçoğunu tespit etmiş olsak da daha pek çoğunun hiçbir zaman açığa çıkarılamayacak denli gizlenmiş olduğunu sezinleriz. Yine de onları bulmak için her türlü çabayı göstermemiz gerekir. Metnin cazibesi de buradadır; onu mistik, esrarengiz ve sonsuz bir okumanın içine sürükleriz.

Bir metnin diğerini gizlediğini, beklenmedik bir okumanın mümkün ve hatta gerekli olduğunu keşfetmek gerçek bir zevktir. Ancak az önce bahsettiğim örneklerin beni hayal kırıklığına uğrattığını itiraf etmeliyim. Kısa bir coşkudan sonra, heyecan yok oldu: Bu kadar işte! Perec'in dilin olanaklarını[9] keşfetmekte olduğunu kendi kendime tekrarlasam da tatsız bir anı geri gelip her şeyi mahvediyor. Hangi anı? 11. yüzyıldan, daha da

9. Tzevan Todorov'un değerli çalışmasına bakınız: Tzevan Todorov, "Les jeux de mots", *Les Genres du discours* içinde, Paris, Le Seuil, 1978.

belirginleştirmek gerekirse Harîrî'den itibaren klasik Arap edebiyatının (gerçek veya varsayılan) "çöküşü". Günümüzde Araplar, haklı veya haksız olarak, bunun sorumluluğunu Harîrî'ye ve onun öğrencilerine yüklerler: Onların kelime oyunları ve söz cambazlıkları yüzyıllar boyunca edebiyatı tahrip eden felaketin ana sebebi olarak görülürler. Bu yüzden *oulipien* sistemin belli yönlerini öğrendiğimizde hoşgörü ve merhametle gülümseriz. Perec, elbette bir Harîrî değildir. Ancak yine de söz gelimi *La Disparition* eseriyle karşı karşıya gelen bir Arap okurun içini rahatsız edici bir yabancılık hissi kaplar. Bu roman muhtemelen hiçbir zaman veya en azından yakın bir gelecekte Arapçaya tercüme edilmeyecektir.

İBN RÜŞD'ÜN HAYATINDA YİRMİ DÖRT SAAT

"ed-Dâhil" lakabıyla bilinen Emir Abdurrahman, Endülüs'te hüküm sürerken anavatanı Suriye'ye derin bir özlem beslemektedir. Bir gün bir hurma ağacına rastlar ve haykırır:

Sen, ey hurma ağacı! Sen de
Yabancı topraktasın[1]

Jorge Luis Borges, "İbn Rüşd'ün Arayışı" başlıklı öyküsünde bu anekdotu anımsar ve Kurtubalı filozofa şöyle dedirtir: "Şiirin benzersiz imtiyazı bu: Doğuya özlem duyan bir emirin yazdığı bu sözler, sürgün edildiğim Afrika'da, İspanya'ya duyduğum özlemi anlatmaya yaradı."

İbn Rüşd, kendi çapında geçmişe özlem duyan bir adamdır. Avrupa'da doğar, tüm yaşamı boyunca Arap çöl şiiriyle meşgul olur ve başka bir edebi türe ilgi duymaz. Bunun en çarpıcı örneği Aristoteles'in *Poetika*'sı üzerine yaptığı şerhtir. Bu çalışmanın esasen tiyatro hakkında olduğunu asla fark etmemiştir. Onu yanıltan şey, çalışmasını eserin Arapça tercümesi üzerine temellendirmiş olmasıdır (muhtemelen Mattâ b. Yûnus'un tercümesi), çünkü bu çeviride *trajedi* sözcüğü "methiye", *komedi* sözcüğü ise "hiciv" olarak tercüme edilmiştir. Bu ciddi bir yanlış anlamadır, zira bazılarına göre Yunan edebiyatıyla olan bağlantısını engellemiştir. Borges'in "İbn Rüşd'ün Arayışı"nda kendine has bir biçimde tanımladığı işte bu yanlış anlamadır.

---

1. Borges, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", c. I, 1993, s. 621.

Hikâye, İbn Rüşd kütüphanesinde, kelâmcı Gazzâlî'yi eleştirdiği *Tehâfütü't-Tehâfüt* adlı kitabını yazarken başlar: "Kalem sayfada ilerliyordu, iddialar iç içe geçmiş, çürütülemez bir hâl alıyordu; gelgelelim belli belirsiz bir endişe İbn Rüşd'ün neşesini karartıyordu. [...] Bir gece önce *Poetika*'nın daha başlarında iki belirsiz söz karşısında duraklamıştı: Bu sözcükler *tragoedia* ve *comoedia* idi. Yıllar önce bunlara *Retorik*'in üçüncü kitabında rastlamıştı; İslam dünyasında bunların ne anlama gelebileceklerini kimse kestirememişti. Aphrodisiaslı İskender'in sayfalarını nafile karıştırmıştı. Yine Nestûrî Huneyn b. İshâk'la Ebû Beşer Metâ'nın uyarlamalarını incelemesi boşunaydı. Bu iki gizemli sözcük *Poetika* metninde çokça yer alıyordu; onlardan kaçmak olanaksızdı."

Böylece İbn Rüşd, *Poetika*'nın başlarında anlaşılmaz iki kelimeyle karşı karşıya gelir. Ne Süryanice ne de Yunanca bildiğinden haberdarız. Bununla birlikte, *Poetika*'nın ilk olarak Süryaniceye çevrilmiş ve 10. yüzyılda bu dilden Arapça bir versiyon hazırlanmıştır. Borges'in de dediği gibi İbn Rüşd "bir çeviriyi çevirmeye çalışmıştı". Öyleyse Kurtubalı filozofun elindeki versiyon Arapçaydı. O halde *tragoedia* ve *comoedia* kelimeleriyle nasıl karşılaştı? Daha ziyade Arapça karşılıklarını görmüş olması beklenirdi.

Dolayısıyla Borges'in metninde bir ölçüde belirsizlik vardır. Hiç Yunanca bilmeyen İbn Rüşd'ün Yunanca bir metin olan *Poetika* üzerinde çalıştığı ve bu iki şüpheli kelimeyi çevirme sorumluluğunu şahsen üstlendiği izlenimi edinilir. Sanki bu iki kelimenin Arap kültürüne tercüme edilmesi meselesi, ilk kez kendisiyle birlikte gündeme gelmiştir. Bu yüzden de onları Arapçaya çevirmekten kendisi sorumluymuş gibidir. Hikâyenin sonunda, İbn Rüşd "Kur'an bilgini Farah"la akşam yemeğinden dönerken kendisine ilham gelmesiyle bu doğrulanır: "Bir şey ona bu iki anlaşılmaz kelimenin anlamını ilham etti. Kitabının el yazmasına ustalıklı ve inci gibi bir hatla şu satırları ekledi: Aristû (Aristote-

les) methiyelere "trajedi", hiciv ve lanetlemelere ise "komedi" adını verir. Gerek Kur'an'ın sayfaları, gerekse mabedin muallakaları muhteşem trajedi ve komedilerle doludur."

Peki, İbn Rüşd, bu satırları hangi el yazmasına ekledi? Öykünün başında adı geçen tek kitap, *Poetika* ile hiçbir ilgisi olmayan *Tehâfütü't-Tehâfüt*'tür... Borges'in hiç değinmediği ayrıntı şudur: İbn Rüşd kesinlikle "iki şüpheli sözcükten" bahseder ancak bunu Aristoteles'in çalışmalarını özetlediği başka bir kitabında yapar.

Borges'in yazdıklarına tekrar bakalım; özellikle İbn Rüşd'ün boşu boşuna "Huneyn b. İshâk'la Ebû Beşer Metâ'nın uyarlamalarını incelediği" bölümü. Bunlar *Poetika*'nın Arapça versiyonları olmalı. Öyleyse, İbni Rüşd'ün *tragoedia* ve *comoedia*nın Arapça karşılıklarını bulma konusunda endişelenmesine gerek yoktu, zira onları bu iki tercümanın uyarlamalarında zaten bulacaktı.

Bununla beraber, Huneyn b. İshâk'ın Yunancadan pek çok ilmi eseri, bilhassa Hipokrat ve Galen'in eserlerini tercüme etmesine rağmen Aristoteles'in *Poetika*'sını tercüme ettiğinden hiçbir kaynakta bahsedilmediğini belirtmek gerekir. Esasen bu görevi oğlu İshâk b. Huneyn üstlenir ancak maalesef çalışması günümüze ulaşamamıştır. Ebû Beşer Metâ'ya[2] gelince, kendisi hakikaten *Poetika*'yı tercüme eden Nestûrî Ebû Bişr Mettâ'dan (ö. 940) başkası değildir. Bir kez daha, *tragoedia*yı methiye, *comoedia*yı hiciv olarak ilk defa tercüme edenin İbn Rüşd değil Nestûrî Ebû Bişr Mettâ olduğunu tekrarlayalım.

Özetle Borges, kaçırılmış bir fırsattan söz eder: İbn Rüşd tiyatroyla tanışma şansını kaybetmiştir. Fakat hikâyenin başlangıcında olağanüstü bir gösteriye katıldığı anlatılır: "Balkon parmaklıklarının arasından baktı; aşağıda, daracık toprak avluda yarı çıplak çocuklar oyun oynuyorlardı. Biri ötekinin

2. Bu, Jean-Pierre Bernès'in de doğruladığı üzere, "skolastiklerin Abubacer'i" İbn Tufeyl değildir. (Borges, *Oeuvres complètes*, dipnot 4, s. 1635).

omuzlarına çıkmış, besbelli müezzini taklit ediyordu. Gözleri kapalı, makamıyla "Allah'tan başka ilah yoktur" diye bağırıyordu. Onu hiç kımıldamadan sırtında taşıyan çocuksa minareyi temsil ediyordu. Bir diğeri, toprakta secdeye duran Müslüman cemaati canlandırıyordu." Borges burada, apaçık görüneni ayırt edemeyen Kurtubalı filozofun körlüğüne işaret eder. Gözlerinin önünde teatral bir gösteri vardır, fakat bunun farkında değildir.

Daha sonra, Farah'ın evindeki akşam yemeği esnasında, Arap şiiri üzerine sohbet edilir. Ebü'l-Kāsım adlı bir seyyah, onları yabancı bir temasla tanıştırır. Bunu Çin'de izlediği, "zar zor hatırladığı ve sıkıcı bulduğu" bir gösteriyi şu şekilde anlatarak yapar: "Bir akşam Sin Kalânlı Müslüman tacirler beni bir sürü insanın birlikte oturduğu, ahşap boyalı bir eve götürdüler. [...] Terastakiler davul ve lavta* çalıyorlardı, içlerinden (koyu kırmızı maskeli) on beş-yirmi kişiyse dua ediyor, şarkı söylüyor ve konuşuyordu. Hapishanedeydiler fakat kimse hücrelerini göremiyordu; at sırtındaydılar, ancak kimse atlarını görmüyordu; dövüşüyorlardı ama kılıçları kamıştan yapılmaydı; ölüyorlardı ama hemen yeniden doğruluyorlardı."

Dinleyiciler bu hikâyeyi anlamakta güçlük çekerler. Ebü'l-Kāsım, "Deli değildiler" diyerek açıklama gereği duyar: "Tacirlerden birinin anlattığına göre bir hikâyeyi canlandırıyorlarmış." Fakat bu açıklama yanlış anlaşılmayı gidermeye yetmez: "Bu durumda," der Farah, "yirmi kişiye gerek yok. Tek bir anlatıcı her şeyi anlatabilir, ne kadar karmaşık olursa olsun."

Borges için oldukça önemli olan körlük teması, hikâyede birçok kere tezahür eder. Âmâ dilbilgisi âlimi İbn Sîde'den ve sözlükbilimci Halîl'in *Kitâbü'l-'ayn*'ından bahsetmesi tesadüf değildir. Anlamı müphem bir başlığa sahip bu eser, ilk Arapça sözlüktür: *Ayn*'ın Kitabı. Başlığı budur, çünkü alfabetik sıraya uymaz

* Mızrapla çalınan, gövdesi uttan küçük bir çalgı, –ed.n.

ve ع ['ayn] harfiyle başlar. Ancak bu harf (veya kelime) aynı zamanda "göz" anlamına gelir. Daha sonra, akşam yemeği esnasında İbn Şeref'in adı geçer: Aynı zamanda eleştirmen olan bu şair, şaşıdır ve tek gözlü İbn Reşîk'in rakibidir. Yine aynı akşam anılan Câhiz'in de adı (veya daha doğrusu lakabı) gözüyle ilgili bir özelliğinden gelmektedir: pörtlek bir korneası vardır. Hepsi bu kadar da değil. Hikâyede, İslam öncesi dönem şairi Züheyr'in "kaderi kör bir deveyle" kıyasladığı dizesi üzerine uzun bir tartışma da yer alır. Esasen bu dize, geceleri göremeyen ve nasıl bir zeminde yürüdüğünü bilmeyen bir dişi devenin durumunu ölümle kıyaslar. Nihayetinde "İbn Rüşd kütüphanesine döndüğünde, müezzinlerin şafak sökerken sabah namazına çağırdığını" okuruz. Duyduğu makamlı okuyuş, ona çocukların namazı canlandırdığı sahneyi anımsatmaz. (Müezzini taklit eden çocuğun "gözlerinin sımsıkı yumulu" olduğunu hatırlayalım.)

Biyografisini yazanlara göre, İbn Rüşd geceleri çalışıyordu. Çalışmadığı sadece iki gece vardı: evlendiği gece ve babasının öldüğü gece. Gündüzleri kadılık, hâkimlik yapıyordu; şeriatın zamanı gündüzdü, mekânıysa dışarısı, dış dünyaydı. Buna karşılık geceleri, felsefe üzerine çalışıyordu. Neredeyse gizli saklı sürdürülen bu ilim, kişinin evinde yani gölgelerin mesken tuttuğu yerde, yalnız ve kabuğuna çekilmiş olmasını gerektiriyordu. Böylece, her biri kendi zaman ve mekânına sahip iki farklı tür bilgiye katkı sağlıyordu.

Ancak Borges'in hikâyesinde gece ve gündüz kendilerine has anlamlara sahiptir. Başlangıçta İbn Rüşd evindedir. Gündüzünü Gazzâlî'ye karşı yazmakta olduğu kitabına ayırmıştır. İkinci kısımda, günün sonunda Farah'ın evine gider ve geceyi arkadaşlarıyla sohbet ederek geçirir. Üçüncü ve son kısımdaysa eve dönmektedir; şafak vaktidir, yani geceyle gündüzün iç içe geçtiği zaman. İşte tam bu anda İbn Rüşd, "methiye" ve "hiciv"le karıştırdığı *tragoedia* ve *comoedia* kelimelerinin anlamlarına dair (yanıltıcı) ilhamı alır.

İbn Rüşd, aynı renk tonlarının içinde farklı olanı bulur, Yunan edebiyatını Arap edebiyatına taşır. Kendi kütüphanesinden çıkar, başkalarınınkine yönelir. Ancak sonunda evine geri döner; geçmişe, geleneksel değerlere, kökene ve doğulu hurma ağacına bağlılığın bir sembolü olan yuvasına.

İbn Rüşd geriye dönüp bakar ve bu hamlesiyle Evridiki'yi kaybeder.

DİZİN

Abbâd et-Tâlekānî 44
Ağmât 87, 88, 90, 91
Ahmed el-Hârekî 106
Ali b. eş-Şâh el-Fârisî 30
Alkame 47
Amr b. Ubeyd 46
Antoine Galland 10
Aristoteles 135, 136, 137
A'şâ 47
Asin Palacios 125

Bâdîs b. Habbûs 88
Bağdat 24, 25, 34, 101, 123
Balzac 11, 97
Batşeba 48
Behlül 47
Beydebâ 15, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 49, 67, 68
Binbir Gece Masalları 5, 10, 14, 15, 30, 33, 57, 60, 67, 68, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122
Bistâmî 124
Borges 122, 129, 135, 136, 137, 138, 139
Bürzûye 35, 36, 37
Büzürcmihr 35

Cadignan 129
Câhiz 10, 16, 17, 20, 21, 42, 63, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 118, 119, 139
Cemmâz 20
Cervantes 9
Crébillon 116

Dante 5, 82, 125
Davud 48
Debşelim 30, 31, 32, 33, 68
Diderot 116
Dinteville 127, 129, 130, 131

Ebû Beşer Metâ 136, 137
Ebû İnân Fâris 54
Ebü'l-As 102, 106
Ebü'l-Kāsım 26, 138
Ebü'l-Mutahhar el-Ezdî 63, 118
Ebü'l-Vefâ 22
Ebû Nüvâs 101, 102, 104
Ebû Sa'îd el-Medâinî 106, 107
Ebû Zeyd Serûcî 57
el-Mes'ûdî 71
el-Vâsitî 57, 59, 60, 61
Enûşirvân 35
Ernest Renan 129, 131
et-Tenûhî 117

Fârâbî 68, 77

Galen 137
Galland 10, 116
Gazzâlî 21, 68, 77, 136, 139
Georges Perec 127, 129
Gustave Doré 124

Hâlid b. Yezîd 106
Harîrî 5, 11, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 118, 119, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134
Hâris b. Hemmâm 57, 58
Hârûn Reşîd 44, 47, 53, 112
Hâsib Kerîmüddîn 60
Hâtim et-Tâî 95
Hay b. Yakzân 11, 16, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 76
Hemedânî 11, 22, 23, 24, 65, 117, 118, 128
Herodot 93, 95
Hieronymus Bosch 124
Hindistan 15, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 63, 68
Hipokrat 137
Hittî Uriya 48
Horasan 100, 101
Huneyn b. İshâk 136, 137
Husrî 91

İbn Abbâd 54, 87, 89
İbn Abdürabbih 19
İbn Ammâr 89
İbn Bâcce 68, 77
İbn Ebî Mahallî 39, 40, 41, 42, 43, 44, 51, 52
İbn Hamdîs 92
İbn Hatîb 87
İbn Hazm 11, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86
İbn Kuteybe 20, 104, 118
İbn Manzûr 27, 28

İbn Reşîk el-Kayrevânî 81, 82
İbn Rüşd 5, 16, 135, 136, 137, 139, 140
İbn Şeref 47, 139
İbn Sîde 138
İbn Sînâ 64, 65, 67, 68, 71, 76, 77
İbn Şüheyd 13
İbn Tufeyl 11, 16, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 75, 76, 77, 78, 137
İbnü'l-Arabî 124, 125
İbnü'l-Haşşâb 19
İbnü'l-Kārih 126
İbnü'l-Lebbâne 88, 91, 92
İbnü'l-Müemmel 106
İbnü'l-Sev'em 106
İbnü'n-Nedîm 120, 121
İskender 30, 34, 35, 136
İsmail b. Gazvân 20
İspanya 89, 135
İ'timâd 92

Juan Goytisolo 123

Kâ'b el-Ahbâr 46
Kafka 124
Kavafis 126
Kelîle ve Dimne 5, 11, 15, 23, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 49, 67, 117
Kindî 106, 108

Lacan 61
Lavaur 130
LeBran-Chastel 130, 131
Léon Gauthier 65, 66, 71
L. Stefani 127, 128, 131

Maarrî 9, 11, 15, 18, 20, 65, 119, 125, 126
Machiavelli 55
Mağrip 54, 89
Makāmât 11, 19, 22, 23, 60, 117, 119, 121, 128, 130, 131
Malaga 88
Mansûr 36, 46
Mattâ b. Yûnus 135
Merakeş 39, 43, 123
Mevlây İsmâil 44, 50, 51, 53, 54
Molière 11
Molinos 124
Mu'tazıd 87, 88
Mu'temid İbn Abbâd 87, 89
Mütenebbî 9, 18, 116, 119

Natan 48
Necîb Mahfûz 122

Ömer b. Abdülazîz 46, 48
Ömer b. Hattâb 46

Pierre-Daniel Huet 9, 10
Poros 30
Proust 116, 122

Robinson Crusoe 11
Ronda 88

Sâhib b. Abbâd 18
Sehl b. Hârûn 106
Sevilla 89, 90
Sidi Ahmed Benengeli 9
Süfyân es-Sevrî 44, 53
Sylvestre de Sacy 130, 131

Şehriyâr 14, 33
Şenferâ 93

Tâhâ Hüseyin 122
Tanca 91
Teebbeta Şerran 94, 95
Tevfîk el-Hakîm 122
Tevhîdî 18, 19, 22, 33, 116, 118
Toledo 34, 88

Umman 57, 58

VI. Alfonso 89
Voltaire 116

Yâkût 20, 25
Yûsî 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55
Yûsuf b. Taşfîn 89

Zellâka 89
Zemahşerî 25, 26, 27, 119
Zeydân 39
Züheyr b. Ebû Sülmâ 113


vb.

Kendilerini şair bir halk olarak gören Araplar, şiirdeki ustalıklarını hikâye alanında da gösteriyorlar. Şiirin tercüme edilemezliği karşısında aktarıma daha elverişli olan ve Arapçanın zenginliğini âşikâr kılan hikâyeleri, onları anlatı sanatında da yüksek seviyelere taşıyor. Arap edebiyatının büyük nesir yazarlarından Câhiz, *Kitâbü'l-Buhalâ*'sıyla (Cimriler Kitabı) fesahat ve belâgatin en parlak örneklerinden birini sunuyor. Hemedânî ve Harîrî'nin *Makāmât*ları Arap dilinin inceliklerini ortaya koyarak Volga'dan Nijer'e, Ganj'dan Cebelitarık Boğazı'na her yerde zekânın ve zarif üslubun modeli oluyor. Sözün cazibesi; Maarrî'nin *Risâletü'l-gufrân*'ıyla *İlâhî Komedya*'da, Beydebâ'nın *Kelîle ve Dimne*'siyle Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'den La Fontaine'e kadar sayısız kişi ve eserde karşılık buluyor. Ve asıl şöhretini borçlu olduğu, kadının bilgeliğini temsil eden bir şaheserle zirveye çıkıyor: *Binbir Gece Masalları*... Ünlü edebiyat eleştirmeni, Faslı yazar Abdelfattah Kilito'nun anlatı sanatının klasiklerini ele aldığı ve Türkçeye kazandırılan ilk eseri olan *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*, geniş bir alanı kuşatan nitelikli bir çalışma.

9 786057 647970
vb. VAKIFBANK KÜLTÜR YAYINLARI
0600